

UNIVERSITÄT FÜR ANGEWANDTE KUNST WIEN

Institut für Bildende und Mediale Kunst

Abteilung Medientheorie

SE – Einführung in die Filmanalyse I (Genderstudies)

Sommersemester 2017

LV – Leiterin: Univ. Prof. Dr. Gabriele Jutz

# SUNSET BOULEVARD

Bachelorarbeit

Verfasser:

Markus Glatz

mglatz@gmx.at

Matrikelnummer: 00406499

Studienrichtung:

DAE - Design Architektur und Environment (193072)

Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung

Studienabschluss im Wintersemester 2017/18

Angestrebter akademischer Grad:

„Bachelor of Arts (Art and Education)“

# Inhalt

1. Einleitung .....	3
2. Erzählstruktur .....	4
3. Die Gegensätze zwischen Norma Desmond und Joe Gillis .....	7
3.1 Stummfilm gegen Tonfilm .....	7
3.2 Alt gegen Jung.....	11
3.3 Tod gegen Leben .....	13
3.4 Fiktion gegen Realität.....	15
4. Resümee .....	18
5. Quellenangaben .....	19
<i>Anhang: Eidesstattliche Erklärung</i> .....	20

# 1. Einleitung

*„Cinema is both a marriage of image and sound, and a battleground:  
from both, a film like Sunset Boulevard may result.“ – James Friel<sup>1</sup>*

Der Film „Sunset Boulevard“ zählt zu den bekanntesten Filmen über Hollywood. Er ist ein Melodram und zugleich eine Satire über Hollywood, wird dem Film Noir<sup>2</sup> zugeordnet und enthält Anleihen des Horrorfilmes.<sup>3</sup> Durch das Entstehungsjahr 1950 und seinen Produktionshintergrund wird er zum klassischen Hollywood Kino gezählt.<sup>4</sup> Den filmischen Rahmen bildet eine Rückblende des toten Hauptprotagonisten, welche er mit einem Voiceover Kommentar begleitet. Die Handlung wird um einen jungen Drehbuchautor namens Joe Gillis (William Holden) aufgebaut, der sich aus Geldnot und einem Zufall heraus dazu verpflichtet, für einen ehemaligen Stummfilmstar namens Nora Desmond (Gloria Swanson) ein von ihr begonnenes Drehbuch fertig zu schreiben, um ihr ein Comeback auf der Leinwand zu ermöglichen. Aus Gillis Geldsorgen und Desmonds Reichtum ergibt sich ein Abhängigkeitsverhältnis, dem eine einseitige Liebesbeziehung entspringt. Während Gillis am Drehbuch arbeitet und Desmond von ihrer Rückkehr vor die Kamera als Prinzessin Salome träumt, entsteht eine Parallelhandlung, in welcher Gillis gemeinsam mit einer jungen Filmkritikerin namens Betty Schaefer (Nancy Olson) an einem weiteren Drehbuch arbeitet. Daraus geht eine Affäre hervor, von der Desmond schließlich erfährt. Als Gillis Desmond den Rücken zukehrt und sie verlässt, erschießt sie ihn mit einem Revolver, woraufhin Gillis wankend in den Swimmingpool Desmonds fällt und stirbt. Als Desmond von der Polizei abgeführt und von Reportern gefilmt wird, hat sie sich komplett ihren Träumen bzw. Wahnvorstellungen hingegeben und sieht sich inmitten ihres Comebacks vor der Kamera. Der Film endet mit einer Ansprache Desmonds darüber, wie froh sie sei, wieder im Studio zu sein,

---

<sup>1</sup> FRIEL, James, „You See, This Is My Life“: The Worlds of Billy Wilder’s Sunset Boulevard, in: Guilbert, Georges-Claude, Literary Readings of Billy Wilder, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2007, 32.

<sup>2</sup> Der filmische Stil sowie einige Charakteristika der Erzählung stimmen auch weitgehend mit Susan Haywards Definition des Film Noirs überein. Siehe: HAYWARD, Susan, Cinema Studies – The Key Concepts, New York: Routledge, 2013, S.149-154.

<sup>3</sup> Noel Carroll schreibt von einer “horror-fiction iconography” welche den Film durchdringe. Siehe: CARROLL, Noël, Minerva’s Night Out: Philosophy, Pop Culture, and Moving Pictures, Chichester: Wiley Blackwell, 2013, 165.

<sup>4</sup> “Classical Hollywood Cinema - So-called to refer to a cinema tradition that dominated Hollywood production from the 1930s to the 1960s but which also pervaded mainstream Western cinema.” HAYWARD 2013, 80.

um einen Film zu machen. Der Film schließt mit dem berühmten Satz Desmonds: „All right Mr. DeMille, I’m ready for my close-up!“<sup>5</sup>

„Sunset Boulevard“ ist ein Film über den Film, weil das Leben der ProtagonistInnen inklusive ihrer Wünsche und Sorgen in die Mechanismen und Schauplätze der Filmproduktion in Hollywood eingeschrieben sind. In der Handlung tritt die Welt des Stummfilmes, verkörpert durch den 1920er Jahre Star Norma Desmond, mit der Welt des Tonfilms, verkörpert durch den Drehbuchautor Joe Gillis, in ein spannungsvolles Verhältnis.

Die vorliegende Arbeit versucht die Gegensätze zwischen den beiden Hauptcharakteren Norma Desmond und Joe Gillis herauszuarbeiten, und mit der im Film enthaltenen Analyse des Produktionssystems der großen Hollywood Studios und des Starkults in Beziehung zu setzen.

Im folgenden Abschnitt wird auf die Erzählstruktur des Filmes eingegangen. Dabei werden die Besonderheiten der Rückblende und des Voiceovers hervorgehoben. Danach werden in einzelnen Abschnitten die von Desmond und Gillis verkörperten Gegensätze zwischen dem Stumm- und Tonfilm paarweise beleuchtet. Abschließend erfolgt ein Resümee über die Erkenntnisse, die sich aus der Auseinandersetzung mit dem Film ergaben.

## 2. Erzählstruktur

Sunset Boulevard ist ein Spielfilm, der über weite Strecken von einer Voiceover Erzählstimme begleitet wird. Den filmischen Rahmen bildet die Eingangsszene, in welche der Vorspann direkt übergeht. In ihr wird Gillis tot im Swimmingpool aufgefunden, woraufhin eine lange Rückblende beginnt, die am Ende des Filmes wieder in der Eingangsszene mündet, wodurch sich der Rahmen schließt. Danach folgt eine letzte Szene, die linear an der vorigen Szene (die Bergung Gillis’ aus dem Pool) anschließt und sich um die tragikomische Verhaftung Norma Desmonds dreht, die sie sich in ihrem Wahn ihre Verhaftung als Filmshooting vorstellt.

Die Rückblende, in der praktisch die gesamte Handlung des Filmes eingebettet ist, teilt sich in drei Akte auf.<sup>6</sup> Der erste Akt beginnt mit der Szene, in der Gillis von zwei Vertretern eines

---

<sup>5</sup> SUNSET BOULEVARD – Boulevard der Dämmerung, Special Collector’s Edition [Spielfilm, DVD], Regie: Billy Wilder, Paramount Pictures, USA, 1950 [Renewed 1978], 106 Min. [Paramount DVD Widescreen Collection, P450461, 2003], 01:45:05 – 01:45:08.

Kreditunternehmens in seinem kleinen Apartment aufgesucht wird, um sein Auto zu pfänden. In ihm werden die Geldsorgen Gillis' und seine erfolglosen Versuche, sein aktuelles Drehbuch zu verkaufen aufgezeigt. Gillis lernt Norma Desmond zufällig kennen, als er mit einem geplatzten Reifen, auf ihr Grundstück einbiegt und sein Auto in der Garage des verlassen geglaubten Anwesens versteckt. Der erste Akt endet damit, dass Gillis einwilligt, das Drehbuch für Desmonds Salome fertig zu stellen und er in einem Raum oberhalb der Garage übernachtet, in welchen er nachfolgend einziehen wird. Im zweiten Akt arbeitet Gillis an Desmonds Drehbuch. Durch Geschenke wie teure Kleidung gerät Gillis in immer größere Abhängigkeit und wird aus Mitleid und Pragmatismus schließlich Desmonds Liebhaber. Der zweite Akt endet mit dem Besuch Desmonds in den Paramount Studios, wo sie den Regisseur Cecil B. DeMille trifft und über ihre Rückkehr ins Filmgeschäft sprechen möchte. Im dritten Akt bereitet sich Desmond durch Schönheitsbehandlungen auf ihr vermeintliches Comeback vor, während Gillis und Betty Schaefer sich während der nächtlichen Arbeit am gemeinsamen Drehbuch ineinander verlieben. In einem Showdown konfrontiert Gillis zuerst Schaefer mit der Abhängigkeitsbeziehung in der er mit Desmond lebt, woraufhin sie ihn widerwillig verlässt. Danach konfrontiert er Desmond mit ihren falschen Illusionen über ihr Comeback, packt seine Koffer und verlässt die Villa. Desmond läuft Gillis verzweifelt mit einem Revolver hinterher und erschießt ihn. Der dritte Akt endet damit, dass Gillis tot in den Swimmingpool fällt. Danach wird der Kreis der Erzählung geschlossen, indem die Eingangsszene mit der Einstellung fortgesetzt wird, mit der diese endete.

Die einzelnen Akte sind durch Fade-outs und anschließende Fade-ins gekennzeichnet. Ziemlich genau in der Mitte des Filmes erfolgt der Höhepunkt des zweiten Aktes, als ein Kuss zwischen Gillis und Desmond angedeutet wird.<sup>7</sup> Angedeutet nur deshalb, weil die Szene ebenfalls mit einem Fade-out endet. Insofern könnte auch von fünf Akten oder Teilen gesprochen werden, wenn man den zweiten Akt durch diese Szene unterteilt und die Eingangs- und Schlussszene als einen eigenen, unterbrochenen Akt betrachtet. Die anderen Szenenübergänge sind meistens durch Überblendungen oder vereinzelt durch reine Schnitte gekennzeichnet. So wird beispielsweise der Übergang nach der einzigen „richtigen“ Kusszene des Filmes zwischen Schaefer und Desmond mit einer Überblendung umgesetzt.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Darauf weist Ed Sikov im Filmkommentar zu *Sunset Boulevard* hin: „Wilder and his co-writers, Brackett and Marshman, created a classical screenplay in three acts“. Siehe: *SUNSET BOULEVARD* 2003a, 00:24:12 – 00:24:17.

<sup>7</sup> *SUNSET BOULEVARD* 2003, 00:53:40 – 00:53:55; bei einer Gesamtspielzeit von rund 106 Minuten.

<sup>8</sup> *SUNSET BOULEVARD* 2003, 1:26:18-1:26:24.

Beim Übergang in die lange Rückblende sowie aus ihr heraus wurden Unschärfeblenden mit Überblendungen kombiniert.<sup>9</sup>

Die einzelnen Szenen des Filmes werden durch die Voiceover Erzählung des Hauptdarstellers begleitet. Gerade bei Rückblenden („Flashbacks“) ist der Einsatz einer Erzählstimme in Spielfilmen allgemein üblich.<sup>10</sup> Billy Wilder hat sich bereits in „Double Indemnity“ einer Erzählstimme als Rahmen bedient.<sup>11</sup> War es in „Double Indemnity“ noch die Stimme des sterbenden Protagonisten, erzählt in „Sunset Boulevard“ der Hauptdarsteller seine Geschichte als Toter, in Form einer im Pool schwimmende Leiche. Man erfährt jedoch erst in der zweiten Szene, mit welcher die Rückblende einsetzt, dass die Erzählstimme dem toten Joe Gillis gehört, da er in dieser erstmals „Ich“ sagt. Die makabre Vorstellung, dass Joe Gillis’ Leiche den ganzen Film über im Pool treibt, während die ZuseherInnen die Ereignisse erfahren, die zum Mord führten, ergibt sich in dem Moment, als die Rückblende wieder in der letzten Einstellung der ersten Szene mündet.<sup>12</sup>

Das Voiceover geht über die Pool-Szene und die Anwesenheit Gillis’ leblosen Körpers hinaus. Insofern bekommt man den Eindruck, als erzählte er die Geschichte aus dem Jenseits. Bis auf die Rückblende, welche in der „Gegenwart“ des Filmes mündet, verläuft die Handlung linear. Zusätzlich ist Joe Gillis in fast allen Szenen anwesend und leitet sie oft im Hintergrundkommentar ein. Dadurch wird die Ich-Perspektive in der Rückblende gestärkt.<sup>13</sup> Mit einem Flashback wird die Subjektivität des Blickes auf die erzählten Ereignisse unterstrichen. Wie im Film Noir üblich, gibt dabei ein männlicher Hauptdarsteller Einblick in seine Psyche und sein widersprüchliches Verhalten: „Der emotionale Konflikt spielt sich in der Vergangenheit ab. Und in sie dringt man mit Hilfe der Stimme und der visualisierten Erinnerung derjenigen Figur ein, an die der Flashback angebunden ist.“<sup>14</sup> Auch die männlich geprägte Analyse der weiblichen Psyche, in diesem Fall jener Desmonds, ist in Rückblenden im klassischen Hollywoodkino gängig.<sup>15</sup> C. Scott Combs bemerkt dazu, dass ein Flashback

---

<sup>9</sup> SUNSET BOULEVARD 2003, 00:02:35 – 00:02:43 und 01:39:10 – 01:39:15.

<sup>10</sup> Vgl. HAYWARD 2013, 159.

<sup>11</sup> DOUBLE INDEMNITY [Spielfilm], Regie: Billy Wilder, Paramount Pictures, USA, 1944.

<sup>12</sup> Vgl. COMBS, C. Scott, Deathwatch – American Film, Technology and the End of Life, New York: Columbia University Press, 2014, 164.

<sup>13</sup> Vgl. AMES, Christopher, Movies About the Movies – Hollywood Reflected, Kentucky: University Press of Kentucky, 1997, 221.

<sup>14</sup> BRINCKMANN, Christine N., Der Voice-Over als subjektivierende Erzählstruktur des Film Noir, in: Lewinsky, Mariann/ Schneider, Alexandra [Hg.], Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration, Zürich: Chronos, 1997, 118.

<sup>15</sup> Vgl. Hayward 2013, 159-163.

meistens männliche Ängste auf das nächstgelegene weibliche Objekt anheftet.<sup>16</sup> Joe Gillis' Angst besteht Katelin Trowbridge zufolge darin, dass visuelle Zeichen (Bilder) die Autorität der Sprache aufheben könnten.<sup>17</sup>

Interessant in Bezug auf die mit einem Flashback verbundene Subjektivität ist, dass die Stimme Gillis' im Voiceover der ersten Szene des Filmes ankündigt, im Folgenden die „ganze Wahrheit“ zu berichten:

„A murder has been reported from one of those great big houses in the ten thousand block. You'll read about it in the late editions, I'm sure. You'll get it over your radio and see it on television, because an old-time star is involved - one of the biggest. But before you hear it all distorted and blown out of proportion, before those Hollywood columnists get their hands on it, maybe you'd like to hear the facts, the whole truth. If so, you've come to the right party.“<sup>18</sup>

Diese Ankündigung könnte auch auf Gillis' Ansicht verweisen, als Beteiligter einen besseren Einblick in die Geschehnisse zu haben bzw. das Denken und Handeln Norma Desmonds besser zu verstehen, als die „gierigen Reporter“. Darüber hinaus deute Gillis, Trowbridge zufolge in dieser Szene die Macht der Sprache an, die Realität zu definieren: „Joe Gillis believes that language possesses the power to define reality rather than merely reflecting or interpreting it.“<sup>19</sup>

Combs schreibt, dass es ein generelles Diktum von Flashbacks im Film sei, subjektives Erleben als objektiv zu vermitteln.<sup>20</sup> Der Flashback des toten Hauptdarstellers könnte auch mit dem Flashback einer sterbenden Psyche verglichen werden, welche bestimmte Erlebnisse noch einmal durchläuft.<sup>21</sup>

### 3. Die Gegensätze zwischen Norma Desmond und Joe Gillis

#### 3.1 Stummfilm gegen Tonfilm

Die Handlung des Filmes baut auf dem widersprüchlichen Wunsch eines Stummfilmstars auf, in der Zeit des von ihm verachteten Tonfilmes ein Comeback zu starten. Norma Desmond

---

<sup>16</sup> Vgl. COMBS 2014, 157.

<sup>17</sup> Vgl. TROWBRIDGE, Katelin, The War between Words and Images – Sunset Boulevard, in: Literature/Film Quarterly, 30 (4), 2002, 296.

<sup>18</sup> SUNSET BOULEVARD 00:01:25 – 00:02:04.

<sup>19</sup> TROWBRIDGE 2002, 295.

<sup>20</sup> Vgl. COMBS 2014, 168.

<sup>21</sup> Vgl. COMBS 2014, 151.

verabscheut den Tonfilm, weil er einerseits den Niedergang des Stummfilmes bedeutete, welcher das Ende ihrer Karriere als Filmstar mit sich brachte. Andererseits sieht sie den Stummfilm dem Tonfilm überlegen an, weil er sich auf das Bild konzentriert und keinen Dialog bzw. Wörter braucht.<sup>22</sup> Dies erfährt das Publikum bereits in der Szene der ersten Begegnung zwischen Gillis und Desmond:

„Norma Desmond: They’re dead, they [the pictures, Anm.] are finished. There was a time in this business when they had the eyes of the whole wide world. But that wasn’t good enough for them. Oh, no. They had to have the ears of the world too. So they opened their mouths and out came talk, talk, talk! [...]

Joe Gillis: Don’t blame me, I’m not an executive, just a writer.

Norma Desmond: You are? Writing words, words, more words. But you’ve made a rope of words and strangled this business.”<sup>23</sup>

Mario Klarer bemerkt, dass Billy Wilder mit der ersten Begegnung zwischen Gillis und Desmond die symbolische Begegnung zwischen den strukturellen Hauptmerkmalen des modernen Filmes einleitet, jene zwischen Bildern und Worten: „Here the allegorical Image, the diva of the old days of silent film, engages in a debate with the incarnate Word, the scriptwriter of modern talkies.“<sup>24</sup>

Für Desmond ist „der Film“ seit der Einführung des Tones tot. Sie möchte ihn jedoch mit ihrem Film „Salome“ wieder auferstehen lassen. Ihr Traum, die Hauptrolle als Salome einzunehmen, beherrscht sie so sehr, dass wenn von Salome gesprochen wird, sich ihre Mimik und Gestik an ihre Performance als Salome anpasst.<sup>25</sup> Joe Gillis dagegen ist ein Drehbuchautor des zeitgenössischen Tonfilmes. Er repräsentiert die Sprache und den Text. Dies ergibt sich auch daraus, dass er die Handlung des Filmes aus dem Off erzählt. Er leitet die meisten Szenen ein und begleitet sie mit seinem Kommentar. Dazu kündigt er am Beginn des Filmes an, die gesamte Wahrheit zu berichten, bevor die Kolumnisten Hollywoods über die Geschichte herfallen und sie verzerren.<sup>26</sup> Am Anfang der Schlusszene kommentiert Gillis das einfahrende Kamerateam der Paramount News und fragt, was die herzlosen Leute wohl

---

<sup>22</sup> Norma Desmond sagt, während sie sich mit Joe Gillis im Heimkino einen Stummfilm ansieht: „Still wonderful isn’t it? And no dialogue. We didn’t need dialogue. We had faces.” SUNSET BOULEVARD 2003, 00:31:28 – 00:31:33.

<sup>23</sup> SUNSET BOULEVARD 2003, 00:16:18 – 00:16:55.

<sup>24</sup> KLARER, Mario, Allegorizing cinema: word, image, and motion in Billy Wilder’s *Sunset Boulevard*, in: *Word & Image*, 31 (4), 2015, 451.

<sup>25</sup> Vgl. FRIEL 2007, 28.

<sup>26</sup> Siehe Filmzitat auf Seite 7.



Norma Desmond antun würden.<sup>27</sup> Dies deutet darauf hin, dass Gillis der Sprache und dem Text mehr Wahrheitsgehalt beimisst, als Bildern.

„Sunset Boulevard“ transportiert ein Missverhältnis, geradezu einen Kampf zwischen Bildern und Worten. Die Sprache wird dabei dem Bereich des Realen, Besonnenen und Gegenwärtigen zugeordnet, während Bilder dem Bereich des Imaginären, Hysterischen und Vergangenen zugeordnet werden. Wilder stellt die zwei Elemente in der Tradition der Paragone gegenüber, der Debatte über die Hierarchie der Künste:

„Wilder juxtaposes the two figures in the tradition of the paragone, the debate about the hierarchy of the arts. Norma’s connection to visuality and pictures is as obvious as Gillis’s association with writing and language. The silent movie star Norma literally embodies the visual arts, or spatiality, and the screenwriter Gillis represents language or temporality, a binary which Sunset Boulevard reinforces on a number of levels through a tightly knit web of allegorical allusions.“<sup>28</sup>

Gillis ist im kontrollierten Besitz der Voiceover Stimme. Auch in den Dialogen vermittelt er sich in erster Linie durch die Sprache. Seine Körpersprache wirkt eher zurückhaltend und ruhig: “Gloria Swanson’s grandiose gestures and exaggerated expressions contrast so strikingly with William Holden’s understated performance that the discrepancy in their acting styles seems to rupture the cinematic space that the two actors share.”<sup>29</sup>

Norma Desmond wirkt im Einsatz der Sprache sehr emotional. Ihre Mimik und Gestik stehen im Vordergrund, so wie es für eine Schauspielerin des Stummfilmes zentral war. Während sie spricht, blickt sie oft nach oben oder in die Ferne, als gäbe sie mit ihren Ausführungen einen direkten Einblick in ihre innere Bild- und Gefühlswelt. Dabei wirkt sie oft von ihrem Traum der Rückkehr besessen, verzweifelt und verkrampft. Noël Carroll vergleicht die Gestik ihrer Hände und ihre weit aufgerissenen Augen mit der Erscheinung eines Vampirs.<sup>30</sup> Begleitet wird dies durch ihre altmodischen und extravaganten Kostüme sowie durch die Verbundenheit zu ihrer einsamen Villa, welche sie kaum verlässt.

Der Stummfilm und Bilder im Allgemeinen werden durch die Rolle Desmonds als weiblich charakterisiert, während der Tonfilm und die Worte durch die Rolle Gillis’ männlich gedeutet werden.<sup>31</sup> Desmond wirkt besessen von ihrem Bild als Star. Sie hat dutzende Fotos von sich aufgestellt und sieht sich in ihrem Heimkino regelmäßig alte Stummfilme an, in denen sie die

---

<sup>27</sup> „Even the newsreel guys came roaring in. Here was an item everybody could have some fun with. The heartless so-and-sos. What would they do to Norma?“ SUNSET BOULEVARD 01:40:05 – 01:40:20.

<sup>28</sup> KLARER 2015, 451.

<sup>29</sup> TROWBRIDGE 2002, 303.

<sup>30</sup> Vgl. CARROLL 2013, 165.

<sup>31</sup> Vgl. KLARER 2015, 456.

Hauptrolle spielt. Gillis kommentiert dies im Voiceover einer Szene, während die Kamera über die aufgestellten Porträtfotos schwenkt: „How could she breathe in that house so crowded with Norma Desmonds, and more Norma Desmonds [...]“.<sup>32</sup> Die heimlich von ihrem Butler Max von Mayerling (Erich von Stroheim) verschickten Fanbriefe an Desmond, beantwortet sie alle mit einem eigenhändig signierten Porträtfoto. Wie sehr Desmond an ihrem Bild des jung aussehenden Filmstars hängt, zeigt sich auch in der grausamen Schönheitsprozedur, die sie über sich ergehen lässt. Dieser Prozedur ist eine skurrile Szene gewidmet, in der verschiedene Methoden der Haut- und Gesichtsbehandlung aneinandergereiht werden.<sup>33</sup>

Gillis dagegen hängt mehr an seinen Drehbüchern, als an seinem äußerlichen Erscheinungsbild. Er erhofft sich seinen Durchbruch durch eine gute Story, die nach mehreren Fehlversuchen von einem Filmstudio gekauft wird. Die Arbeit an Desmonds Drehbuch macht er dabei nur, um über die Runden zu kommen. Sein eigentliches Ziel, dass sich im Laufe des Filmes herauskristallisiert, ist der Verkauf eines Drehbuchs an Paramount, an dem er gemeinsam mit Betty Schaefer zu arbeiten beginnt. Durch die Rolle Schaefers wird auch die Dichotomie zwischen männlich und weiblich bzw. Bild und Wort aufgebrochen.<sup>34</sup> Sie ist eine Frau, die sich schon vor Jahren vom Traum Schauspielerin zu werden gelöst hat, Kritikerin wurde und nun Drehbuchautorin werden möchte.

Raum und Zeit sind weitere Ebenen die jeweils Desmond, als Repräsentantin des Bildes und Gillis, als Vertreter des Wortes zugeordnet werden.<sup>35</sup> Desmond wird mit dem Räumlichen in Verbindung gebracht. Sie wird als Teil der Villa gezeigt, die sie fast nie verlässt. Bevor Gillis Desmond das erste Mal sieht, beschreibt er im Voiceover das Haus genau und vergleicht es mit Miss Havisham und ihrem „rotten wedding dress“ aus Dickens Roman „Great Expectations“.<sup>36</sup> Dadurch setzt Gillis Räumlichkeit und Weiblichkeit explizit miteinander in Beziehung. Gillis, und durch den Einsatz eines Point-of-View-Shots auch das Publikum, erblickt Desmond erstmals auf dem Balkon des Hauses. Sie befindet sich im Arkadengang des ersten Stockes hinter einer heruntergelassen Bambus-Jalousie und trägt eine Sonnenbrille. Dadurch wirkt Desmond geheimnisvoll mit dem Haus verbunden. Als ihr Butler das Eingangstor öffnet, wirkt es, als öffnete Desmond sich für ihn. Nach einem kurzen Dialog mit Max läuft Gillis die geschwungene Treppe hinauf, um Desmond im dunklen Gewand und im

---

<sup>32</sup> SUNSET BOULEVARD 2003, 00:29:43 – 00:30:00.

<sup>33</sup> SUNSET BOULEVARD 2003, 01:12:55-01:14:00.

<sup>34</sup> Vgl. KLARER 2015, 457.

<sup>35</sup> Vgl. KLARER 2015, 451.

<sup>36</sup> SUNSET BOULEVARD 2003, 00:12:30 – 00:13:00.

ebenso dunklen und düsteren Gang der Villa zu treffen.<sup>37</sup> Mario Klarer zählt Bilder und damit auch Desmonds Standbilder und Fotografien auch zum Räumlichen, da Gemälde in der Kunst auch dem Räumlichen zugeordnet werden: „The immobile image in a photographic frame is like a framed painting and thus to be associated with the spatial arts. It is therefore not surprising that Wilder characterizes Norma through spatiality.“<sup>38</sup>

Demgegenüber wird Gillis mit Zeit in Verbindung gebracht. Er ist nicht wie Desmond in der vergangenen Welt des Stummfilmes verhaftet, sondern lebt in der Gegenwart des Filmgeschäftes und arbeitet für seine Zukunft. Während Desmond ihr Glück auf eine Rückkehr als (Stummfilm-)Star projiziert, wartet Gillis noch auf seinen Durchbruch, der in der Zukunft liegt. Dies drückt sich auch in der finanziellen Situation der HauptdarstellerInnen aus. Desmond lebt vom Reichtum ihrer Vergangenheit und den Erträgen, die ihr beispielsweise ihre Ölquellen einbringen. Gillis dagegen lebt von seinen Krediten, dessen Zinszahlungen er schwer nachkommen kann. Der Kredit baut grundsätzlich auf der Erwartung auf, im Laufe der Zeit und zukünftig mehr Geld zur Verfügung zu haben. Während Desmond mit dem Haus als Symbol des Raumes in Verbindung gebracht wird, wird Gillis mit dem Automobil als Symbol für die Bewegung im Raum und in der Zeit in Beziehung gesetzt. Klarer drückt dies folgendermaßen aus:

„Gillis’s professional problems are thus always linked with car problems. In a conversation with his agent, for example, he explicitly equates the loss of his car with amputation: ‘If I lose my car it’s like having my legs cut off,’ and the directions in the film script call Gillis’s car with a flat tire a “limping vehicle.” When Norma Desmond asks Gillis if he really is a writer, he answers ‘I think that’s what it says on my driver’s licence,’ again connecting his persona with cars and driving, i.e., movement. When Desmond hires Gillis, she makes him stay in ‘a room over the garage,’ thus associating him once more with automobiles.“<sup>39</sup>

Somit steht Norma Desmond für das Starre, Vergangene und Vergängliche, während Joe Gillis für das Mobile, Gegenwärtige und Zukünftige steht.

### 3.2 Alt gegen Jung

Im vorigen Abschnitt wurde bereits deutlich, dass in „Sunset Boulevard“ zwei Welten aufeinander treffen: „In Sunset Boulevard the writer represents the future of film, the forgotten star the past.“<sup>40</sup> Die alte Welt des Stummfilmes, in der Norma Desmond immer

---

<sup>37</sup> Vgl. KLARER 2015, 451f.

<sup>38</sup> KLARER 2015, 452.

<sup>39</sup> KLARER 2015, 453.

<sup>40</sup> AMES 197, 196.

noch zu leben scheint, trifft auf die neue Welt des Tonfilms, verkörpert durch den jungen Drehbuchautor Gillis und seine FreundInnen Artie Green (Jack Webb) und Betty Schaefer. Dadurch werden auch das „alte“ und das „neue“ Hollywood gegenüber gestellt: “[...] [O]ld Hollywood is the world of silent films, a world of cinematic novelty and tremendous stardom, and new Hollywood is the studio system of talking pictures, a newer novelty.”<sup>41</sup> Am deutlichsten wird dieser Kontrast in den Szenen der Silvesternacht, wo Desmonds einsame Neujahrsfeier in der weitläufigen Villa, der lauten, glücklichen Feier in Artie Greens kleinen und überfüllten Wohnung gegenüber gestellt wird. James Agee bemerkt in einer Filmkritik aus dem Jahr 1950, dass diese Szenen zwei von dutzenden Beispielen der meisterhaften Vermittlung des „lebenden und des postumen Hollywoods“ sind.<sup>42</sup> Die Verbindung dieser zwei unmittelbar aufeinander folgenden Szenen stellt Joe Gillis her, der von der einen Party auf die andere flüchtet. Christopher Ames bringt diesen Zusammenhang im folgenden Zitat treffend auf den Punkt:

„The film also explicitly contrasts age and youth. We see that contrast in the two New Year’s Eve parties Joe Gillis attends. At Norma Desmond’s party, Joe realizes only too well into the evening that Norma has invited no one else. The mise-en-scene reflects the eerie gap between Norma’s fantasy and reality. Joe and Norma tango to the music of a hired chamber group on the tile floor where Valentino once danced while Max refills the champagne glasses. [...] Joe flees and hitches a ride to a party given by his friend, assistant director Artie Green (Jack Webb) [...] Artie’s party is not simply new Hollywood but young Hollywood: [...] This party contrasts completely with Norma Desmond’s: wall-to-wall people dancing to piano music; a group singing a satirical song about Hollywood; dime-store decorations and cheap punch. Joe Gillis stands out in his evening clothes and camel-hair coat, but he feels at home with the youthful conviviality.”<sup>43</sup>

Gloria Swanson habe einmal kommentiert, dass Billy Wilder und Charles Brackett die geisterhafte Welt der „Oldies“ vom „jungen Hollywood“ im Film geschickt getrennt hielten.<sup>44</sup> Verstärkt wird diese Trennung im Film durch die alte Villa, die Desmond nur selten verlässt und in der sie sich der modernen Welt zu entziehen scheint.<sup>45</sup> Grayson Cooke betont dabei, dass Desmond das Haus genauso besitze, so wie es sie besitzt. Der Verfall des Hauses beschreibe auch den Verfall Desmonds Körpers.<sup>46</sup> Jedoch ist es auch für den alternden Stummfilmstar wichtig, gut auszusehen, um am Bild des Stars festhalten zu können, welches

---

<sup>41</sup> AMES 1997, 204.

<sup>42</sup> AGE 1950, 284.

<sup>43</sup> AMES 1997, 204.

<sup>44</sup> AMES 1997, 205.

<sup>45</sup> COOKE, Grayson, We Had Faces Then: Sunset Boulevard and the Sense of the Spectral, in: Quarterly Review of Film and Video, 26, 2009, 91.

<sup>46</sup> Vgl. COOKE 2009, 91.

stark an das äußere Erscheinungsbild und vor allem an Desmonds Gesicht gekoppelt ist. Norma hält sich an dem Raum der Vergangenheit und am filmisch und fotografisch fixierten Bild ihrer Jugend fest und leugnet ihre eigene Vergänglichkeit. Diesen Zusammenhang beschreibt Ames treffend und fügt hinzu, dass Norma Desmonds bzw. Gloria Swansons Gesicht „cinematic property“ sei:

„But to Norma. the photographs keep alive her image, the face that made her career and gave her life meaning [...] Of course, silent film acting, with its reliance on gestures and close-ups, puts more emphasis on acting with the face than do stage acting or talking motion pictures. Sunset Boulevard reminds us frequently that the face of Desmond/Swanson is cinematic property. If photographs offer a limited immortality, motion pictures with their animation and realism promise a victory over the grave.“<sup>47</sup>

Norma Desmond verleugnet, dass die Zeit vergeht. Deshalb träumt sie von einem Comeback in der Rolle der jugendlichen Prinzessin Salome. Dieser Umstand, nicht ihr Alter macht sie grotesk. Dazu sagt Joe Gillis zu Desmond, als er sie mit der Wahrheit konfrontiert: „There’s nothing tragic about being fifty, not unless you try to be twenty-five.“<sup>48</sup> Hollywood befördert jedoch mit seinem Starkult und dem Ideal der Jugendlichkeit solche Bestrebungen. Desmond ist schon lange am (nicht eingestandenen) Ende ihrer Karriere angelangt, was sie psychologisch von den gezeigten, ebenfalls (noch) erfolglosen jungen Menschen des jungen Hollywoods trennt. Diese sind vielleicht auch verblendet, jedoch noch von der Hoffnung des Aufstieges ergriffen und dadurch nicht verbittert.<sup>49</sup>

### 3.3 Tod gegen Leben

Das Thema von Leben und Tod beziehungsweise die Leugnung der Sterblichkeit betrachtet Noël Carroll als das zentrale philosophische Thema in „Sunset Boulevard“. Der Film beginne nicht nur mit dem Bild des Todes, sondern die gesamte Geschichte handle vom Verfall. Nicht zuletzt der Filmtitel „Sunset Boulevard“ beziehe sich auf den Untergang Desmonds Karriere.<sup>50</sup> Trowbridge erweitert die Metapher des Sonnenuntergangs und bezieht Joe Gillis’ Tod und Norma Desmonds symbolischen Tod mit ein.<sup>51</sup> Das Thema des Verfalles wird auch in der Darstellung und Gillis’ Voiceover Beschreibung des Hauses mit seinen vernachlässigten Elementen, wie dem Tennisplatz oder den Swimmingpool aufgegriffen: “His

---

<sup>47</sup> AMES 1997, 199.

<sup>48</sup> SUNSET BOULEVARD 2003, 01:37:53 – 01:37:58.

<sup>49</sup> AMES 1997, 204.

<sup>50</sup> Vgl. CARROLL 2013, 167.

<sup>51</sup> TROWBRIDGE 2002, 294.

depictions of the spectral tennis court with its fading markings, the drained pool crawling with vermin, and the plethora of photographs which transform the star's home into a museum, all signify that Joe perceives Norma's mansion as a barren womb that protects the traces of her dead reality."<sup>52</sup>

Das gespannte Verhältnis zwischen den Bildern und Worten spitzt sich im Film zu einem Wettstreit zwischen Leben und Tod zu. Man sieht zwar zu Beginn bereits die Leiche von Joe Gillis, jedoch verkörpert er im Film das Lebendige und Dynamische, wozu das Schreiben an neuen Drehbüchern und der flexible Gebrauch von Sprache gehören. Norma Desmond wird demgegenüber von Beginn an mit Starre, Verfall und dem Tod des Stummfilmes in Verbindung gebracht. Schließlich bleibt es am Ende jedoch unklar, wer „gewonnen“ hat und am Leben bleibt: Joe Gillis' Voiceover oder Norma Desmonds festgehaltenes Bild.

Durch den Flashback samt Voiceover scheint Gillis nicht wirklich tot, sondern in einer Ebene zwischen Leben und Tod verhaftet zu sein, in der er durch den immer wiederkehrenden Rückblick gefangen bleibt. Andererseits geht sein Voice-Over über die Szene hinaus, in der er das zweite Mal tot im Pool zu sehen ist und abtransportiert wird. Insofern scheint er sich als Erzähler tatsächlich bereits im Jenseits zu befinden.

Hat Gillis die erste Szene mit dem Kommentar der einfahrenden Polizeiwagen eingeleitet, dominiert Desmond die letzte Szene des Filmes. Gillis' Kommentar ist in der letzten Szene zwar noch einmal kurz zu hören, jedoch folgt danach noch Desmonds Ansprache über ihre glücklichen Gefühle bezüglich der Rückkehr ins Filmgeschäft und der abschließenden Aufforderung zum Dreh. Nach dem letzten Satz folgt ein Schnitt. Max von Mayerling ist kurz zu sehen, wie er bei den Kameras steht und den Ausbruch seiner Tränen hinunterschluckt. Danach erfolgt ein weiterer Schnitt und Desmond ist wieder in der vorigen Einstellung in einer mittleren Großaufnahme zu sehen. Mit weit geöffneten Augen, leicht zurückgeneigtem Kopf und übertrieben elegant vor dem Oberkörper zur Musik bewegten Hand, geht Desmond auf die Kamera zu. Ihr Blick ist auf die Kamera gerichtet. Durch die Annäherung zur Kamera wird die Aufnahme zu einer extremen Großaufnahme.<sup>53</sup> Bevor Desmond die Kamera erreicht, setzt der Effekt eines nebulösen Schleiers ein, auf den unmittelbar totale Unschärfe und schließlich das Fade-Out ins Schwarze folgen. Das schwarze Bild läuft durch Musik begleitet

---

<sup>52</sup> TROWBRIDGE 2002, 296.

<sup>53</sup> Zu der Begriffsklärung des Close-Ups und den verschiedenen Arten davon siehe: HAYWARD, Susan, Cinema Studies – The Key Concepts, New York: Routledge, 2013, 332.

noch circa drei Sekunden weiter, bis der Schriftzug „The End“ vor einem Paramount Emblem erscheint.

Gillis geht insofern erfolgreich aus dem Wettstreit zwischen Bild und Ton bzw. Bild und Wort hervor, als seine letzte Erzählung im Film „Sunset Boulevard“ mündet. Sein Tod ermächtigt ihn, seine eigene Geschichte zu erzählen: “In ‘ghostwriting’ his own story, Joe exercises the artistic freedom denied him in life, and resurrects his fantasy that words alone can apprehend truth.”<sup>54</sup>

Desmond ist insofern erfolgreich, als dass sie zumindest in ihrer Wahnvorstellung ihr Comeback als Filmstar erlebt und sich schließlich als Close-Up Image auflöst bzw. in der Kamera und der zu ihr gehörenden Filmwelt verschwindet: „Losing her Self in psychotic delusions enables Norma to eliminate the rift between her own identity and her celluloid persona. In other words, while the fallen star annihilates her Self, she ultimately resurrects her screen idol image.”<sup>55</sup> Desmond verliert sich dabei nicht in der Rolle Salomes, sondern geht in der Szene ihrer Rückkehr zum Film und ihren Fans als Filmstar Norma Desmond auf.<sup>56</sup>

Bemerkenswerterweise spielen die Rahmenszene sowie die letzte Szene des Filmes während, beziehungsweise nach dem Sonnenaufgang. Entgegen dem Sonnenuntergang repräsentiert der Sonnenaufgang eine Wiedergeburt und eine Erfüllung der Wünsche der Hauptcharaktere.<sup>57</sup>

### 3.4 Fiktion gegen Realität

James Agee hat nach der Premiere von „Sunset Boulevard“ in seiner Filmrezension auf das Spannungsverhältnis zwischen Illusion und Wirklichkeit hingewiesen: „The whole business culminates, inevitably, in a head-on collision between illusion and reality and between the old Hollywood and the new; and in staring madness, and violent death.”<sup>58</sup> Die Kollision der beiden Ebenen wird wie bei den bereits beschriebenen Gegensätzen durch das Aufeinandertreffen von Gillis und Desmond ausgelöst. Gillis behauptet den Wahrheitsanspruch seiner Rückblende gleich zu Beginn des Filmes.<sup>59</sup> Trowbridge bemerkt, dass während „Sunset Boulevard“ Joe Gillis’ Kampf inszeniert, Realität durch Sprache zu erzeugen, der Film auch Norma Desmonds Verlangen dramatisiert, die Realität mit visuellen

---

<sup>54</sup> TROWBRIDGE 2002, 297.

<sup>55</sup> TROWBRIDGE 2002, 295.

<sup>56</sup> Vgl. AMES 1997, 221.

<sup>57</sup> Vgl. TROWBRIDGE 2002, 295.

<sup>58</sup> AGE 1950, 283f.

<sup>59</sup> Siehe Zitat auf Seite 7.

Zeichen zu ersetzen.<sup>60</sup> Norma Desmond flieht in die Fiktion, weil im neuen Hollywood kein Platz für einen alternden Stummfilmstar ist. Sie verkehrt Fiktion und Realität, da sie letztlich nur als Star auf der Leinwand existieren kann. Joe Gillis' Realitätsbezug besteht nicht nur im Einsatz der Sprache, sondern auch in seinem Realismus und Pragmatismus, der sich in seinen Handlungen ausdrückt. Er weicht dem neuen Hollywood nicht aus, sondern sieht sich als Teil davon und tritt den einzelnen Akteuren realitätsbezogen gegenüber. Letztlich konfrontiert er Desmond auch mit der Wahrheit, dass sie nie ein Comeback in der Rolle Salomes haben werde. Damit liegt Gillis jedoch nur bedingt richtig. Desmond überlebt Gillis, insofern siegt im übertragenen Sinne die Fiktion über die Realität. Dies drückt sich auch in der letzten Szene aus, in der Norma Desmond ihr fiktives Comeback als Filmstar erlebt und in der Close-up-Einstellung aufgeht, mit welcher der Film endet. Insofern erhebt sie sich über die Restriktionen des Filmes und des Filmgeschäftes, in welchem die Grenzen zwischen Fiktion und Realität durch den Einsatz des Mediums Film per definitionem verschwimmen. Dies drückt sich auch im Starkult, einem Produkt des Filmgeschäftes, aus. Dieser bringt genauso reale wie fiktive Bilder der Stars hervor, weil diese immer ihre im Film festgehaltenen Rollen repräsentieren und gleichzeitig als reale, vergängliche Personen existieren. Gerade in der letzten Szene erreicht diese Vermischung zwischen Realität und Fiktion ihren Höhepunkt, da sich in ihrer Reflexion über die Filmproduktion, die verschiedenen Rollen Norma Desmonds überschlagen:

„In the final close-up of the film, we see Norma Desmond; Salome; Norma Desmond as Salome; Gloria Swanson; Gloria Swanson as Norma Desmond; and Gloria Swanson as Norma Desmond as Salome. Add to this the complicated realities that each of these beings inhabits: Salome is in a palace: Norma thinks she is in a studio; Swanson *is* in a studio. In a closeup – in *this* close-up – the real and the invented are one and many. In such a universe, how mad is Norma Desmond at the end?“<sup>61</sup>

Die Spannung zwischen Fiktion und Realität ist einerseits in die Handlung von „Sunset Boulevard“ eingeschrieben. Andererseits spielt der Film auch mit der Tatsache, dass er selbst ein Produkt Hollywoods ist und mit seiner im Filmgeschäft verorteten Handlung Einblick in das Innere Hollywoods gewährt.<sup>62</sup> Diese Überschneidung zwischen Fiktion und Realität wurde auch durch das geschickte Casting und die Nähe der Charaktere zu den wirklichen Personen erreicht, welche mit den Biografien der SchauspielerInnen verknüpft wurden. Gloria Swanson war wirklich ein Stummfilmstar der „Roaring Twenties“ und feierte mit „Sunset

---

<sup>60</sup> TROWBRIDGE 2002, 298.

<sup>61</sup> FRIEL 2007, 35.

<sup>62</sup> AGE 1950, 285.



Boulevard“ ihr Comeback als Schauspielerin. Die vielen gezeigten Fotos Desmonds sind gleichzeitig reale Fotos Gloria Swansons.<sup>63</sup> Erich von Stroheim war genauso wie seine Filmrolle Max von Mayerling ein Regisseur der Stummfilm Ära, unter anderem des unvollendeten Stummfilmes „Queen Kelly“, den er für Desmond und Gillis in einer Szene projiziert.<sup>64</sup> Darüber hinaus treten im Film einige Figuren unter ihrem echten Namen auf bzw. spielen sich selbst, darunter der Regisseur Cecil B. DeMille, die Stummfilmstars Buster Keaton, H. B. Warner und Anna Nilson, die Schauspielerin und Hollywood-Kolumnistin Hedda Hopper sowie der Komponist Jay Livingston.<sup>65</sup>

Die Grenzen zwischen Fiktion und Realität verschwimmen nicht nur durch Übereinstimmungen zwischen den dargestellten und realen Charakteren, sondern auch bei den Schauplätzen. So werden die wirklichen Paramount Studios gezeigt und Cecil B. DeMille wird beim realen Filmset für „Samson and Delilah“ gezeigt.<sup>66</sup> „Sunset Boulevard“ ist, wie eingangs bereits erwähnt, ein Film über den Film. Er spielt mit den Klischees, der Filmgeschichte und der teilweisen harten Realität des Filmgeschäfts in Hollywood. Dabei werden Realität und Illusion, Vergangenheit und Gegenwart sowie Leben und Tod miteinander verschränkt.<sup>67</sup> Die Verwischung der Grenzen dieser Gegensätze ermöglicht es dem Publikum des Filmes, die wahnhafte Welt Norma Desmonds nachvollziehen zu können. Denn wie Desmond, die nicht zwischen ihrem „celluoid self“<sup>68</sup> und ihrem realen Selbst unterscheiden kann, ist es für das Publikum ähnlich schwierig, die Grenzlinie zwischen Wahrheit und Fiktion zu erkennen.<sup>69</sup>

---

<sup>63</sup> FRIEL 2007, 33.

<sup>64</sup> Vgl. TROWBRIDGE 2002, 302.

<sup>65</sup> Vgl. TROWBRIDGE 2002, 303.

<sup>66</sup> Vgl. FRIEL 2007, 33.

<sup>67</sup> Vgl. FRIEL 2007, 26.

<sup>68</sup> TROWBRIDGE 2002, 303.

<sup>69</sup> Vgl. TROWBRIDGE 2002, 303.

## 4. Resümee

„Sunset Boulevard“ gelingt es, durch die intelligent ausgearbeiteten Gegensätze zwischen den beiden Hauptcharakteren, die kurzweilige Handlung des Filmes mit der Reflexion über das Medium Film und das System Hollywood zu verknüpfen. Der Film ist auf der analytischen Ebene jedoch nicht nur aus historischer Perspektive interessant. Vielmehr wirkt er rund siebenzig Jahre später immer noch aktuell: Der Kult ewiger Jugend und die einhergehende Negierung der Vergänglichkeit wird weiterhin auf (Film-)Stars projiziert. Die Boulevardpresse erfreut sich immer noch, den Aufstieg neuer und den Niedergang alter Stars zu beschreiben. Äußere Erscheinungsmerkmale wie die Figur oder das Gesicht erhalten dabei insbesondere bei Frauen enorme Aufmerksamkeit und geben den vermeintlichen Einblick in die Psyche der beleuchteten Personen. Die Analyse und Satire der Hollywood Produktion trifft auch heute noch in weiten Teilen zu. Die Ablöse des Stummfilms durch den Tonfilm war in den 1950er Jahren schon längst abgeschlossen. Die Thematisierung der Transformation des Mediums Films war aber durch die beginnende Verbreitung des Fernsehens und des Farbfilmes auch in dieser Zeit relevant. Heutzutage erfolgt ebenfalls eine Transformation des Filmes bzw. des bewegten Bildes, beispielsweise in Form der häufigen Nutzung der 3D-Technologie in Blockbuster Filmen oder der wachsenden Bedeutung von Serien, die beim Produktions-aufwand herkömmlichen Spielfilmen oft um nichts nachstehen und diese in ihrer Gesamtlänge bei weitem übertreffen. Letzteres Merkmal hat wiederum große Auswirkungen auf das Drehbuch und die Ausarbeitung der einzelnen Charaktere.

Die Kombination aus technischer Raffinesse, inhaltlicher Komplexität, dramaturgischer Perfektion und realem Bezug ließen James Agee mit dem abschließenden Zitat auch aus heutiger Sicht Recht behalten:

„I am willing to bet that it will be looked at and respected long after most of the movies too easily called great have been forgotten. [...] It is one of those rare movies which are so full of exactness, cleverness, mastery, pleasure, and arguable and unarguable choice and judgment, that can be talked about, almost shot for shot and line for line for hours on end.“<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> AGE 1950, 283f.

## 5. Quellenangaben

### *Literatur*

AGEE, James, Sunset Boulevard, in: Sight and Sound, 19 (7), 1950, 283-285.

AMES, Christopher, Movies About the Movies – Hollywood Reflected, Kentucky: University Press of Kentucky, 1997.

BRINCKMANN, Christine N., Der Voice-Over als subjektivierende Erzählstruktur des Film Noir, in: Lewinsky, Mariann/ Schneider, Alexandra [Hg.], Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration, Zürich: Chronos, 1997, 114-129.

CARROLL, Noël, Minerva's Night Out: Philosophy, Pop Culture, and Moving Pictures, Chichester: Wiley Blackwell, 2013.

COMBS, C. Scott, Deathwatch – American Film, Technology and the End of Life, New York: Columbia University Press, 2014.

COOKE, Grayson, We Had Faces Then: Sunset Boulevard and the Sense of the Spectral, in: Quarterly Review of Film and Video, 26, 2009, 89-101.

FRIEL, James, „You See, This Is My Life“: The Worlds of Billy Wilder's Sunset Boulevard, in: Guilbert, Georges-Claude, Literary Readings of Billy Wilder, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2007, 25-41.

HAYWARD, Susan, Cinema Studies – The Key Concepts, New York: Routledge, 2013.

KLARER, Mario, Allegorizing cinema: word, image, and motion in Billy Wilder's Sunset Boulevard, in: Word & Image, 31 (4), 2015, 450-458.

TROWBRIDGE, Katelin, The War between Words and Images – Sunset Boulevard, in: Literature/Film Quarterly, 30 (4), 2002, 294-303.

### *Filme*

DOUBLE INDEMNITY [Spielfilm], Regie: Billy Wilder, Paramount Pictures, USA, 1944.

SUNSET BOULEVARD (2003) – Boulevard der Dämmerung, Special Collector's Edition [Spielfilm, DVD], Regie: Billy Wilder, Paramount Pictures, USA, 1950 [Renewed 1978], 106 Min. [Paramount DVD Widescreen Collection, P450461, 2003].

SUNSET BOULEVARD (2003a) – Boulevard der Dämmerung, Special Collector's Edition [Spielfilmkommentar, DVD], Filmkommentar von Ed Sikov, 106 Min. [Paramount DVD Widescreen Collection, P450461, 20

### *Anhang: Eidesstattliche Erklärung*

Ich erkläre hiermit, dass ich die Bachelorarbeit selbstständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass diese Bachelorarbeit weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin / einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde und dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Wien, 10.12.2017

Markus Glatz