

Herausgegeben von
Günter Butzer & Katja Sarkowsky

Große Werke des Films III



Eine Ringvorlesung
an der Universität
Augsburg im Studienjahr
2021/2022

Große Werke des Films III

Große Werke des Films III

Eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg im
Studienjahr 2021/2022

Herausgegeben von Günter Butzer und Katja Sarkowsky

Um aus dieser Publikation zu zitieren, verwenden Sie bitte diesen Link:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:384-opus4-1192219>

Der Gesamtband wird von den Herausgeber:innen Open Access unter der Lizenz [CC-BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) veröffentlicht. Alle Text- und Bildzitate sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, einschließlich der Vervielfältigung, Veröffentlichung, Bearbeitung und Übersetzung, bleiben hier vorbehalten.

© 2025 Günter Butzer und Katja Sarkowsky

*Franz Frombolzer, Johanna Hartmann, Linda Hess, David Kerler,
Klaus Maiwald, Nora Weinelt*

Lektorat:

*Günter Butzer, Raphaela Deffner, Tabea Guntermann, Judith Kárpáty,
Victoria Müller, Katja Sarkowsky*

Cover-Abbildung:

*Hans Sachs: Das vierdt Poetisch Buch. Mancherley artliche Neue Stueck schoener gebundener
Reimen in drey unterschiedliche Buecher getheylt. Nürnberg: Heußler, 1578.*

Inhalt

Vorwort.....	7
1. Paul Wegener, <i>Der Golem, wie er in die Welt kam</i> Franz Fromholzer.....	11
2. Leo McCarey, <i>Duck Soup</i> Linda Hess.....	49
3. Billy Wilder, <i>Sunset Boulevard</i> Johanna Hartmann.....	75
4. Eberhard Fechner, <i>Tadellöser & Wolff</i> Klaus Maiwald.....	103
5. Der Horror des Posthumanen: David Cronenbergs <i>Shivers</i> Günter Butzer.....	127
6. Ordnung und Begehren: Claire Denis' <i>Beau Travail</i> Nora Weinelt.....	159
7. David Slade/Charlie Brooker, <i>Black Mirror: Bandersnatch</i> David Kerler.....	185
Zu den Beiträgerinnen und Beiträgern.....	219

3.

Billy Wilder, *Sunset Boulevard*

Johanna Hartmann

I.

Der Film *Sunset Boulevard* wurde 1949 von Paramount Pictures produziert und 1950 veröffentlicht. Das Drehbuch wurde von Billy Wilder zusammen mit Charles Brackett und D.M. Marshman, Jr. verfasst.¹ Regie führte Billy Wilder (1906-2002).² Wilders Werk umfasst weiterhin Filme wie *Manche mögen's heiß*, *Sabrina*, *Zeugin der Anklage*, oder *Das Mädchen Irma La Douce*. *Sunset Boulevard* wird oft als Film Noir klassifiziert, erfüllt er doch einige Merkmale, die diesem Genre zugeschrieben werden: Es handelt sich bei *Sunset Boulevard* um eine Kriminalgeschichte, in der der mittellose Drehbuchautor Joe Gillis auf dem Anwesen des früheren Stummfilmstars Norma Desmond landet, und von dieser letztendlich erschossen wird. Der Film ist – obwohl es zu dieser Zeit schon die Farbfilmtechnik gab – ein Schwarz-Weiß-Film und zeichnet sich durch seine Chiaroscuro-Technik aus, also den starken hell-dunkel-Kontrasten, die durch Low-Key-Beleuchtung entstehen.³ *Sunset Boulevard* ist weiterhin ein Film über das Filmbusiness und über Hollywood, nicht nur als Schauplatz, sondern auch im Hinblick auf die Berufe der Haupt- und Nebenfiguren.⁴ *Sunset Boulevard* wurde mit den Schauspielern William Holden als Joe Gillis, Gloria Swanson als Norma Desmond, Erich von Stroheim als Max von Mayerling und Nancy Olson

¹ Meyers, „Introduction“, S. ix. Siehe auch Phillips, *Some Like it Wilder*, S. 347-365 zu einer ausführlichen Filmographie Billy Wilders.

² Vgl. Sikov, *On Sunset Boulevard*, S. 283-306 zu Billy Wilders Werdegang, wie auch zur Genese von *Sunset Boulevard*.

³ Für eine Interpretation von *Sunset Boulevard* als Film Noir siehe Bronfen, *Night Passages*, S. 277-290 und Dean, „*Sunset Boulevard*“, S. 91-94.

⁴ Zur Interpretation von *Sunset Boulevard* als Hollywoodfilm siehe auch Phillips, *Some Like it Wilder*, S. 109-123, Cohan, *Sunset Boulevard*, S. 50-83 oder Chumo, *Generic Transformations*, S. 41-81.

als Betty Schaefer besetzt. Gloria Swanson war selbst zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein gefeierter Stummfilmstar und hatte zu Beginn ihrer Karriere schon mit Erich von Stroheim als Regisseur zusammengearbeitet. Im Film wird sogar eine Szene des unvollendet gebliebenen Films *Queen Kelly* (1928) gezeigt, in dem Gloria Swanson die Hauptrolle spielte und Erich von Stroheim Regie führte. In *Sunset Boulevard* treten als Nebenfiguren der Regisseur Cecil B. DeMille und die Stummfilmstars Buster Keaton, H.B. Warner und Anna Q. Nielsen als „Wax Works“, wie Joe Gillis sie spöttisch nennt, auf.⁵ Zu dieser Zeit gab es eine Reihe weiterer Filme, die die Filmproduktion bzw. Hollywood thematisierten. An dieser Stelle sei nur Mankiewicz' *All About Eve* genannt, mit dem *Sunset Boulevard* im Jahr 1950 um die wichtigsten Filmpreise konkurrierte.⁶

Im Folgenden soll es aber nicht in erster Linie um die Darstellung Hollywoods und des Filmbusiness gehen, sondern um eine Lesart, in der Hollywood als gesellschaftlicher Mikrokosmos indirekt relevant wird.⁷ In der folgenden Lesart ist ein zentrales Thema in *Sunset Boulevard* die Darstellung eines toxischen Arbeitsverhältnisses und häuslicher Gewalt. Anhand der Gewaltdarstellungen werden weiterhin mediale Konkurrenzverhältnisse thematisiert und ausgetragen. Schlussendlich werden ästhetische Strategien besprochen, die den Blick auf die dargestellte Gewalt verstellen.

Ein zentrales Thema in *Sunset Boulevard*, so meine These, ist also Gewaltausübung, Manipulation und Machtmissbrauch – sowohl im häuslichen Bereich, als auch am Arbeitsplatz. In *Sunset Boulevard* werden verschiedene Formen und Eskalationsstufen von häuslicher Gewalt auf subtile Form dargestellt und so der Komplexität von häuslicher Gewalt Rechnung getragen. Bemerkenswert für einen Film aus dem Jahr 1950 ist, dass das Opfer häuslicher Gewalt ein Mann ist. Auch, so werde ich später belegen, aufgrund der Erzählperspektive ist diese Gewalt von sowohl Zuschauenden und Forschung bisher noch nicht ausreichend erkannt worden.

Im Folgenden werde ich erstens häusliche Gewalt definieren. Zweitens werde ich anhand der Darstellung von Plot und Figurenkonstellation die Eskalationsstufen der destruktiven Beziehung zwischen Norma Desmond und Joe Gillis nachvollziehen. An dieser Stelle werde ich auf die intertextuellen und

⁵ Wilder, *Sunset Boulevard*, S. 44.

⁶ Cohan, *Sunset Boulevard*, S. 8-16.

⁷ Vgl. Vennemann, *Sunset Boulevard*, zu Los Angeles als Schauplatz des Films.

intermedialen Referenzen zum *Salomé*-Stoff und *Samson und Delilah*-Stoff eingehen. Drittens werde ich die Beziehung zwischen Norma Desmond und Joe Gillis als aufs Engste mit medialen Konkurrenzverhältnissen verknüpft interpretieren. Norma Desmond ist die Repräsentantin des Stummfilms, die erfolglos versucht, technische Neuentwicklungen, insbesondere den Ton- und Farbfilm, zu bekämpfen. Zuletzt werde ich zwei ästhetische und inhaltliche Techniken aufzeigen, die den Blick auf die dargestellte Gewalt verstellen: einerseits Joe Gillis als unzuverlässiger Erzähler und andererseits die trianguläre Figurenkonstellation zwischen Norma Desmond, Joe Gillis und Max von Mayerling. Diese trianguläre Figurenkonstellation ist von wechselseitigem Missbrauch gekennzeichnet, in der sich die Rollen von Täter:in, Opfer und Ermöglicher:in nicht trennscharf auseinander halten lassen. Nun ist Norma Desmond nicht nur Täterin, sondern auch Opfer von psychischer und emotionaler Gewalt.

II.

Häusliche Gewalt kann, je nach wissenschaftlicher Perspektive, auf unterschiedliche Weisen definiert werden: Aus der Perspektive der Rechtswissenschaften werden justiziable Sachverhalte betrachtet, wohingegen psychologische oder auch soziologische Definitionen die Motivationen der Täter:innen bzw. Opfer und die jeweiligen Beziehungskonstellationen in den Vordergrund rücken.

Gemäß der Istanbul Konvention von 2017 wird „häusliche Gewalt“ folgendermaßen definiert:

Im Sinne dieses Übereinkommens [...] bezeichnet der Begriff „häusliche Gewalt“ alle Handlungen körperlicher, sexueller, psychischer oder wirtschaftlicher Gewalt, die innerhalb der Familie oder des Haushalts oder zwischen früheren oder derzeitigen Eheleuten oder Partnerinnen beziehungsweise Partnern vorkommen, unabhängig davon, ob der Täter beziehungsweise die Täterin denselben Wohnsitz wie das Opfer hat oder hatte.⁸

Für die Analyse von *Sunset Boulevard* erweist sich diese Definition als nützlich, da sie zum einen verschiedene Formen der häuslichen Gewalt unterscheidet und zum anderen den Beziehungsstatus nicht zum definierenden Kriterium macht,

⁸ Übereinkommen des Europarats zur Verhütung und Bekämpfung von Gewalt gegen Frauen und häuslicher Gewalt, <https://www.fedlex.admin.ch/eli/cc/2018/168/de>.

sondern auch für Zusammenlebende eines Haushalts anwendbar ist. Nach dieser Definition wird Joe Gillis an dem Tag, an dem er – mehr oder weniger freiwillig – in die Kammer über der Garage einzieht, Teil der häuslichen Gemeinschaft, die vorher aus Norma Desmond und Max von Mayerling – Norma Desmonds Ex-Ehemann – besteht.

Es stellt sich die Frage, ob diese häusliche Gemeinschaft erst beginnt, als Joe Gillis ins Haupthaus einzieht und ob es sich zuvor nicht vielmehr um ein missbräuchliches Arbeitsverhältnis handelt. Zu Beginn des Films sehen wir Joe Gillis in seinem Apartment auf seiner Schreibmaschine unter zeitlichem und finanziellem Hochdruck Drehbücher schreiben – „grinding out original stories, two a week“.⁹ Noch an dem Tag, als er auf Norma Desmonds Anwesen gerät und einer Tätigkeit als Drehbuchautor zustimmt, zieht er dort ein. Er realisiert am selben Abend, dass schon bei seiner Ankunft sein Einzug in die Kammer über der Garage in die Wege geleitet wurde. Noch in der gleichen Nacht wird ohne sein Wissen oder seine Zustimmung sein Apartment gekündigt, die ausstehende Miete beglichen und seine Habseligkeiten in diese Kammer verbracht. Im Verlauf des Films werden alle seine Versuche, das Anwesen dauerhaft zu verlassen, scheitern. Mit Beginn seines Arbeitsverhältnisses geht also auch ein Wohnortwechsel und eine finanzielle Abhängigkeit von Norma Desmond einher. Starke Regenfälle im Dezember machen einen Verbleib in der Kammer über der Garage unmöglich. Joe Gillis zieht in das Schlafzimmer Norma Desmonds früheren Ehemänner im Haupthaus. Zu diesem Zeitpunkt ist das Verhältnis zwischen Norma Desmond und Joe Gillis jedoch noch eine, wenn auch übergriffige, Arbeitsbeziehung.

Mit dem Jahreswechsel ändert sich der Beziehungsstatus zwischen Norma Desmond und Joe Gillis. Als Joe Gillis nach Norma Desmonds Selbstmordversuch zu ihr zurückkehrt, wird ihre Beziehung zu einer ‚romantischen‘ Paarbeziehung. Wenn man die Definition von häuslicher Gewalt am Beziehungsstatus festmacht und nicht an der häuslichen Gemeinschaft, die seit dem Umzug ins Haupthaus bestanden hat, ist vor dem Jahreswechsel von einer toxischen und übergriffigen Arbeitsbeziehung zu sprechen, die nach dem Jahreswechsel zu einer durch häusliche Gewalt gekennzeichneten Paarbeziehung wird. Wenn man den Beziehungsstatus als sekundär betrachtet und den gemeinsamen Hausstand in den Vordergrund stellt, lassen sich unterschiedliche Formen der Gewalt – psychisch, physisch, sexuell, emotional und monetär – unterscheiden, die die

⁹ Wilder, *Sunset Boulevard*, S. 10.

Beziehung zwischen Norma Desmond und Joe Gillis in unterschiedlichen Phasen ihrer Beziehung kennzeichnen.

III.

Auf der Handlungsebene und hinsichtlich der Figurenkonstellation – insbesondere der Beziehung zwischen Joe Gillis und Norma Desmond – kann *Sunset Boulevard* als Abfolge verschiedener, aufeinander aufbauender Eskalationsstufen beschrieben werden. Diese Eskalationsstufen korrelieren mit der Struktur der Freytagschen Pyramide für fünfaktige Tragödien.¹⁰ Diese fünfteilige Struktur schlägt sich auch im Drehbuch nieder, das in fünf Sequenzen (A-E) aufgeteilt ist: In Teil A, der Exposition, werden die Figuren eingeführt. Joe Gillis als Erzähler stellt sich selbst vor. Auf der filmischen Ebene wird gezeigt, aus welchen Gründen Joe Gillis auf Norma Desmonds Anwesen gerät und wie sich die Macht- und Dominanzverhältnisse zwischen den beiden etablieren. Teil B, der als steigende Handlung interpretiert werden kann, beschreibt Joe Gillis folgendermaßen: „It was all very queer, but queerer things were yet to come.“¹¹ In diesem Teil des Films erfolgt auch sein Umzug ins Haupthaus. Der Höhepunkt des Films (Teil C) erfolgt am Sylvesterabend. Joe Gillis versucht, das Leben auf Norma Desmonds Anwesen und seine Arbeitstätigkeit hinter sich zu lassen, kehrt allerdings zu ihr zurück, als er von ihrem Suizidversuch erfährt. Ihre Arbeitsbeziehung wird zu einer romantischen Paarbeziehung. In Teil D, der als fallende Handlung bezeichnet werden kann, zeigen sich Abgrenzungsbemühungen von Joe Gillis, insbesondere die nächtliche Arbeitssitzungen mit Betty Schaefer an ihrem gemeinsamen Drehbuch. Die Katastrophe (Teil E) gipfelt im finalen Ausbruchversuch von Joe Gillis, der mit seinem Tod endet.

Im Verlauf des Films werden verschiedene Dominanz- und Gewaltformen erkennbar. Gleich als Joe Gillis auf dem Anwesen ankommt, werden grundlegende Machtverhältnisse festgelegt: Ihm wird z.B. von Max von Mayerling befohlen, seine Schuhe abzutreten. Noch bevor das Arbeitsverhältnis begonnen hat, befiehlt Norma Desmond ihm, sich zu setzen. In beiden Fällen fügt er sich, da er

¹⁰ Vgl. Auch Erens, „Sunset Boulevard.“ Erens wendet in dieser Studie die Propp'sche Morphologie von Volksmärchen auf *Sunset Boulevard* an.

¹¹ Wilder, *Sunset Boulevard*, S. 37.

auf der Flucht vor Geldeintreibern sowohl auf ein Versteck als auch auf monetäre Mittel angewiesen ist.

Das Arbeitsverhältnis zwischen Norma Desmond und Joe Gillis beginnt, als er als Ghostwriter eingestellt wird, um ihr Salomé-Skript zu überarbeiten. Dieses Arbeitsverhältnis entpuppt sich aus verschiedenen Gründen als schwierig. Sie greift z.B. ständig in seinen Arbeitsprozess ein, wehrt sich gegen Kürzungen und Änderungsvorschläge und empfindet die Frage nach der Relevanz einiger Passagen und Szenen als Beleidigung, obwohl sie ihn eingestellt hat, um das Manuskript eigenständig in Form zu bringen. Weiterhin muss er zwei bis drei Mal die Woche bei privaten Filmvorführungen mit ihr zusammen ihre Stummfilme ansehen, bei denen sie auch körperlich und gegen seinen Willen übergriffig wird (vgl. Abb. 1). Darüber hinaus muss er bei Bridgespielen mit ihren Freunden anwesend sein, niedere Arbeiten verrichten (z.B. die Aschenbecher leeren) und wird bei dieser Gelegenheit zudem verbal von Norma Desmond als „dummy“ abgewertet.¹² Bei dieser Gelegenheit stellt sich heraus, dass Joe Gillis sein Gehalt nicht ausgezahlt bekommt, sondern nur die Kleingeldbeträge behalten darf, die Norma Desmond beim Bridgespiel gewinnt. Obwohl er bei seiner Ankunft \$ 500 pro Woche ausgehandelt hat, wird an dieser Stelle klar, dass er für Kost und Logis und das Abzahlen seiner Mietschulden für sie arbeitet und das nicht nur während der Arbeitszeiten, sondern auch in seiner Freizeit.

Weitere Eskalationsstufen werden erreicht, als sich seine finanzielle Abhängigkeit durch drei Entwicklungen verstärkt – den Verlust seiner Mobilität, Angriffen auf seinen Habitus bzw. seine Identität und den Verlust seiner Privatsphäre.

Joe Gillis verliert seine Mobilität, als am Abend des Bridgespiels die beiden Geldeintreiber zum Anwesen Norma Desmonds kommen und sein Auto beschlagnahmen. Obwohl Joe Gillis Norma Desmond buchstäblich anfleht sich um die Sache zu kümmern – Geld an sich scheint für sie keine Rolle zu spielen – will sie sich nicht vom Bridgespiel mit ihren Freunden ablenken lassen. Als er ihr versucht zu erklären, wie essenziell das Auto für ihn ist und eigentlich auch sein einziger Grund war, ihr Jobangebot anzunehmen – „That’s why I came to this house. That’s why I took this job – ghost writing“¹³ –, entgegnet sie mit dem pragmatischen Einwand, dass sie keine zwei Autos bräuchten und verwirft somit

¹² Ebd., S. 45.

¹³ Ebd., S. 46.

sein Bedürfnis nach Freiheit und Autonomie. Von diesem Zeitpunkt an ist er in Bezug auf seine Mobilität auf sie angewiesen.

Bei einer ihrer gemeinsamen Spritztouren kommt das asymmetrische Machtverhältnis, das ihre Beziehung kennzeichnet, auf einer weiteren Ebene zur Geltung, nämlich die seines Habitus. Norma Desmond findet, dass ihr seine Garderobe erstens nicht gefällt und zweitens nicht zu ihrer sozialen Stellung passt. Daraufhin kleidet sie ihn neu ein. Joe Gillis sind die Kosten dieser Zuwendung zu hoch, sieht er doch seine Identität immer mehr angegriffen und ausgehöhlt. Er schreibt nicht mehr unter seinem eigenen Namen, sondern als „ghostwriter“ und fühlt sich in seiner Seinsweise angegriffen. Noch auf dem Weg zum Herreneinkleider fragt sie ihn „Must you chew gum?“ worauf er den Kaugummi, ein Symbol seines ihm eigenen Habitus, aus dem Auto wirft. Beim Herreneinkleider angekommen bestimmt sie die Auswahl der Kleidungsstücke – insbesondere ein Mantel und ein Frack –, die im weiteren Verlauf des Films zu Symbolen der Zugehörigkeit und Abhängigkeit werden.

Wohingegen die neuen Kleidungsstücke eher indirekt auf Norma Desmonds Macht über Joe Gillis schließen lassen, lässt sie ihn seine untergeordnete Position auch ganz direkt spüren. Zum Beispiel lässt sie ihn beim oben erwähnten Bridge-Spiel den Aschenbecher leeren. Als er zum ersten Mal seinen neuen Frack trägt, lässt sie ihn sich um seine eigene Achse drehen, so dass sie ‚ihre Werk‘ betrachten kann, nicht auch ohne seinen Körperbau wohlwollend gestisch zu kommentieren: „Perfect. Wonderful shoulders. And I love that line‘. *She indicates the V from his shoulders to his hips*“ (vgl. Abb. 2).¹⁴ Wohlgemerkt, zu diesem Zeitpunkt ist ihr Verhältnis noch ‚professioneller‘ Natur bzw. ein Arbeitsverhältnis. Er kann ihren Aufforderungen aufgrund seiner finanziell prekären Situation jedoch kaum etwas entgegenzusetzen. Er versucht sich zu wehren, indem er die von ihr nachgezeichnete V-Linie auf die Polsterung des Anzugs schiebt, verleugnet somit allerdings auch seine eigene Körperlichkeit.

Als starke Regenfälle einsetzen, zieht Joe Gillis ins Haupthaus um, wobei er seiner Privatsphäre beraubt wird – „the only time I could have to myself was in that room“¹⁵ – und sich die Machtverhältnisse zwischen Joe Gillis und Norma Desmond weiter verschieben. Hier ist die doppelte Passivkonstruktion bemerkenswert, mit der Joe Gillis als *Voice Over* diesen Umzug beschreibt: „She had

¹⁴ Ebd., S. 53-54.

¹⁵ Ebd., S. 50.

Max move me to the main house“.¹⁶ Beim Einzug fällt Joe Gillis auf, dass in seiner Kammer die Schlösser entfernt sind. Er interpretiert dies als weitere Beraubung seiner Privatsphäre, wird aber von Max darüber aufgeklärt, dass dies eine Vorsichtsmaßnahme sei, um die psychisch labile Norma vor weiteren Selbstmordversuchen zu beschützen. Diese Begründung ändert freilich nichts an den Einschränkungen von Joe Gillis' Privatsphäre.

Wenn man an dieser Stelle kurz Bilanz ziehen will, kann man feststellen, dass es sich bei der Beziehung zwischen Norma Desmond und Joe Gillis vor dem Jahreswechsel um eine übergriffige, auf Abhängigkeit beruhende und ausbeuterische Arbeitsbeziehung handelt. Zur Bewertung der Rolle von Joe Gillis in diesem komplexen Beziehungsgeflecht werde ich weiter unten noch einmal zurückkommen. Die etablierten Beziehungs- und Machtdynamiken zwischen Norma Desmond und Joe Gillis werden momentan aufgehoben, als sie ihm an Neujahr ihre Zuneigung gesteht.¹⁷ Er scheint sich zu schämen, geht aber auf ihr Angebot ein. Joe Gillis – als schon toter Erzähler – antizipiert die Belustigung der Außenwelt auf diese Entscheidung:

I am sure a lot of you will laugh about this. Ridiculous situation, wasn't it? – a woman almost twice my age ... It got to be about a quarter of eleven. I felt caught, like a cigarette in the prongs of that contraption on her finger.¹⁸

Im Folgenden bedrängt sie ihn mit Zukunftsplänen für das neue Jahr. Als er sich dagegen wehren will, versucht sie ihn mit einem Neujahrsgeschenk zu beschwichtigen. Dieses lehnt er mit dem Satz „Norma, I can't take it. You've bought me enough“ ab.¹⁹ Dieser Satz kann auf zweierlei Weisen gelesen werden: Eine Übersetzung dieses Satzes wäre: „Norma, ich kann es nicht annehmen. Du hast mir schon genug gekauft.“ Eine andere semantische Option, die in der deutschen Übersetzung nicht auf grammatikalisch korrekte Weise verfügbar ist, wäre „Norma, ich ertrage es nicht. Du hast *mich* schon genug gekauft“ (meine Hervorhebung). In dieser zweiten Lesart bezieht sich das nicht Annehmenkönnen des Geschenks also nicht auf einen möglichen Bruch von

¹⁶ Ebd., S. 50.

¹⁷ Ebd., S. 56.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 57.

Höflichkeitskonventionen, sondern vielmehr auf die Aufrechterhaltung seiner Selbstachtung und Integrität als eigenständige Person. Als sie ihm dies nicht gewähren will – „Shut up. I’m rich. I’m richer than all this new Hollywood trash. I’ve got a million dollars“²⁰ – eskaliert die Situation. Sie argumentiert hier signifikanterweise nicht mit ihrer Persönlichkeit oder auf einer emotionalen Ebene, sondern mit dem aus ihren Ölfeldern gewonnenen Geld. Diese Szene zeigt einerseits ihre Arroganz und Überlegenheit aber gleichzeitig auch ihre Unsicherheit, ihren geringen Selbstwert und ihren Glauben daran, dass Beziehungen bloße Tauschgeschäfte sind. Als Joe Gillis Norma Desmonds Liebesangebot durch Schweigen ablehnt, ohrfeigt sie ihn und flieht in den oberen Stock. Sich der Situation zu entziehen und zu weinen kann sowohl als Abwehr- als auch als Dominanzstrategie interpretiert werden. Diesen ersten Versuch der Trennung – „Cut out that us business“²¹ – entgegnet Norma mit einer Ohrfeige, eine Form der körperlichen Gewalt, die, solange sie von einer Frau ausgeübt wird, gesellschaftlich toleriert und als Form der Notwehr akzeptiert ist. Bei diesem ersten Trennungsversuch wird klar, dass Joe Gillis sich nicht vollständig entziehen kann. Er verlässt das Haus nicht direkt, sondern bewegt sich nur langsam zur Tür und bleibt zudem noch mit seiner Uhrenkette an der Tür hängen – „for a second of additional embarrassment“²² –, wie es im Drehbuch heißt. Um sich nicht ungeschützt nach draußen begeben zu müssen, bleibt ihm nichts anderes übrig, als sich den von Norma gekauften Mantel überzuziehen, der hier zum Symbol für Norma Desmonds weiter andauernde Kontrolle über ihn wird. Selbst an seinem Zufluchtsort, der Sylvesterfeier seines Freundes Artie Green, bleibt Norma Desmonds Einfluss dadurch sichtbar. Nur auf starkes Drängen Artie Greens hin legt er seinen Mantel ab, nur um den auch von Norma Desmond gekauften Frack sichtbar zu machen. Nach Ablegen des Mantels sticht er noch viel mehr aus der ausgelassenen Fei ergemeinschaft hervor. Auch in diesem Moment schämt sich Joe Gillis, da Norma Desmonds Einfluss immer noch an ihm erkennbar ist bzw. sichtbar wird, dass er finanziell ausgehalten wird.

Dieser erster Versuch, aus der Situation auszubrechen, wird mit der Nachricht von Norma Desmonds Selbstmordversuch abgebrochen. Als Joe Gillis von Artie Greens Apartment aus in Norma Desmonds Villa anruft um Max zu bitten, seine

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., S. 56.

²² Ebd., S. 60.

Sachen zur Abholung bereitzumachen, erfährt er von Normas Selbstmordversuch. Max lässt nicht aus zu erwähnen, dass es seine Rasierklinge war, mit der Norma diesen Selbstmordversuch ausgeübt hat und gibt ihm somit Mitschuld, die er auch als solche empfindet. Ohne ihm weitere Informationen zukommen zu lassen, z.B. zum Gesundheitszustand Norma Desmonds oder ob sie überlebt hat, hängt Max von Mayerling auf. Joe Gillis verlässt die Sylvesterparty fluchtartig, um auf das Anwesen zurückzukehren. Als Norma Desmond und Joe Gillis sich wiedersehen etabliert sie, aufbauend auf Joe Gillis' emotionaler Verstrickung und empfundener Schuld die alten Macht- und Dominanzverhältnisse. Joe Gillis sichert ihr zu, bei ihr zu bleiben, bis sie von ihren Selbstmordgedanken abgesehen hat. Sie entgegnet, dass sie bei zukünftigen Trennungsversuchen weitere Selbstmordversuche begehen würde: „I'll do it again, I'll do it again, I'll do it again!“²³ Diese Form der emotionalen Erpressung bringt Joe Gillis in ein für ihn unauflösbares Dilemma. Er muss sich entscheiden aus dieser Beziehung auszubrechen, sein eigenes Leben zu führen und damit einhergehend gefühlt die Schuld am Tod dieses anderen Menschen zu tragen oder in dieser Situation zu verbleiben. Joe Gillis entscheidet sich für letztere Option. Als er sich ihr nähert, um ihr seinen Entschluss mitzuteilen, wird die asymmetrische Machtbeziehung zwischen den beiden paradoxerweise durch ihr Zeigen von Schwäche herbeigeführt bzw. wiederhergestellt. Das zentrale Symbol sind die bandagierten Handgelenke, mit denen Norma Desmond Joe Gillis umarmt. Im Drehbuch wird diese Szene folgendermaßen beschrieben: „*Slowly she enfolds him in her bandaged arms*“.²⁴

Im Folgenden versucht sich Joe Gillis von Norma Desmond zu distanzieren, wenn auch ihre Beziehung offiziell bestehen bleibt. Gleichzeitig intensiviert sich die Beziehung zu Betty Schaefer, mit der er zusammen am Drehbuch „Untitled Love Story“ arbeitet. Um mit Betty Schaefer zusammenarbeiten zu können, fühlt er sich gezwungen, sich heimlich aus dem Haus zu schleichen. Infolge seiner nächtlichen Ausflüge steigert sich Norma Desmonds Eifersucht soweit, dass sie bei Betty Schaefer anruft, um Joe Gillis als Person zu diskreditieren. Diese Aktion bringt das Fass für Joe Gillis zum Überlaufen: Er bestellt Betty Schaefer zum Haus von Norma Desmond, zeigt ihr aus erster Hand seine Lebenssituation, trennt sich von ihr, um sich im Anschluss auch von Norma Desmond zu trennen

²³ Ebd., S. 70.

²⁴ Ebd., S. 71.

und nun aber wirklich nach Ohio zurückzukehren. Beim Versuch das Anwesen zu verlassen, wird er von Norma Desmond zweimal in den Rücken und einmal in den Bauch geschossen, bevor er in den Pool fällt und dort am nächsten Morgen von der Polizei und den Reportern gefunden wird. Diesen zweiten, endgültigen Trennungsversuch bezahlt Joe Gillis somit mit dem Leben.

Während der Zeit, in der die Beziehung zwischen Joe Gillis und Norma Desmond eine ‚romantische‘ Paarbeziehung ist, ist sie die Täterin, die Missbrauch ausübt und er das Opfer häuslicher Gewalt, das auf verschiedene Weise abhängig gemacht, missbraucht und letztendlich umgebracht wird. Auf die Komplexität Norma Desmonds als sowohl Täterin als auch Opfer werde ich weiter unten noch einmal zu sprechen kommen.

Sunset Boulevard zeichnet sich durch viele Bezüge zum Filmbusiness und intermediale und intertextuelle Bezüge zu verschiedensten Kunstformen aus. Das Figurenpersonal umfasst verschiedenste Berufe, die für die Produktion von Filmen notwendig sind – Drehbuchautoren, Regisseure, Schauspieler, Agenten, Komparsen, Kameraleute, und Requisiteure. Gleichzeitig sind das Schreiben von Drehbüchern und die Qualitätskriterien für ‚gute‘ Drehbücher zentrale Themen, insbesondere in den Dialogen zwischen Betty Schaefer und Joe Gillis. Weiterhin ist auch das Lesen von schriftlichen sowie visuellen Texten – z.B. von Drehbüchern, Filmen, Fotografien, Gemälden oder Romanen – ein zentrales Thema in *Sunset Boulevard*.

Diese intermedialen und intertextuellen Bezüge übernehmen verschiedene Funktionen: Zuerst einmal verorten sie den Film als Hollywoodfilm. Auf einer metaästhetischen Ebene stellen sie weiterhin die Qualitätsmerkmale von Drehbüchern, Filmen und den anderen Künsten zur Disposition. Im Folgenden will ich insbesondere darauf eingehen, dass sich Gewalt gegen Männer als zentrales Thema in *Sunset Boulevard* in intertextuellen und intermedialen Bezügen zum Salomé-Stoff – insbesondere der Adaptation von Oscar Wilde – und dem Samson und Delilah-Stoff manifestiert.²⁵

²⁵ Vgl. Nadel, *Demographic Angst*, S. 66-67 zur Rolle des Salomé-Skripts für die Anbahnung der Beziehung zwischen Norma Desmond und Joe Gillis. Siehe auch Brown, „Wilder and Wilder“ und Cucullu, „Wilde and Wilder Salomé“ zu Norma Desmond als Salomé-Figur. Die Gewalt gegen Iokanaan/Joe Gillis bleibt in diesen beiden Texten ein Randaspekt.

Diese intertextuellen und intermedialen Referenzen manifestieren sich auf unterschiedliche Weisen, z.B. in der filmischen Übernahme von Körpergesten. Als Norma Desmond Joe Gillis bei ihrem ersten Treffen die Handlung ihres Salomé-Stücks beschreibt, hält sie den imaginären Kopf Johannes des Täufers in ihren Händen, den sie im Begriff ist zu küssen (vgl. Abb. 3). Aufgrund dieser Körpergeste aber auch die wiederkehrenden Erwähnungen des „Tanzes der sieben Schleier“ („Dance of the Seven Veils“), lässt sich die Vorlage als Oscar Wildes‘ Einakter *Salomé* identifizieren.²⁶ Signifikant bei Wilde ist, dass Salomé nicht, wie im biblischen Text beschrieben, Instrument der Intrigen ihrer Mutter ist, sondern die Erfüllung ihrer persönlichen Bedürfnisse im Blick hat. Sie und ihre Mutter werden von Jokanaan geschmäht und verleumdet, wofür Salomé Rache nimmt. Analog zu Wildes Stück nimmt die Beziehung zwischen Norma Desmond und Joe Gillis kein gutes Ende. Die Bezüge zu Wildes Einakter *Salomé* können als palimpsestartige Form von Intermedialität interpretiert werden, die in der Komplexität und Ambiguität der Figuren resultiert. Sie sind Täter, Opfer, *Gatekeeper* und *Enabler* zugleich.

Referenzen auf den Samson und Delilah-Stoff sind an mehreren Stellen erkennbar. Bei einem Ausflug zu den Paramount Studios gelangt Norma Desmond auf das Set von *Samson und Delilah* (1949), bei dem Cecil B. DeMille Regie führte. Eine weitere zentrale Stelle ist die, in der Norma Desmond Joe Gillis mit seinen nächtlichen Ausflügen konfrontiert. Er sitzt auf einer Chaiselounge und liest Irwin Shaws Kriegsroman *The Young Lions* aus dem Jahr 1948, als sich Norma Desmond ihm von hinten nähert und ihm in seine Haare greift (vgl. Abb. 4). Durch diese Körpergeste, die auch in der Ikonografie des Samson und Delilah-Stoffs etabliert ist, zeigt Norma Desmond Joe Gillis zum wiederholten Mal, dass sie sein Leben dominiert.

Diese intertextuellen und intermedialen Referenzen sind auch deshalb wichtig, weil sie eine zutiefst von Gewalterfahrungen gekennzeichnete Gesellschaft markieren. Wir dürfen nicht vergessen, dass *Sunset Boulevard* eine Zeit abbildet, in der der zweite Weltkrieg eben erst zu Ende gegangen ist und z.B. in der Referenz auf *The Young Lions* angedeutet ist bzw. sich mitten im Kalten Krieg befindet.²⁷ Das Leben wird von Joe Gillis als so grausam erfahren, dass er lakonisch

²⁶ Wilder, *Sunset Boulevard*, S. 47.

²⁷ Vgl. Nadel, *Demographic Angst*.

konstatiert, dass man erst tot sein müsse, bevor man gut behandelt wird: „Funny how gentle people get with you once you’re dead“.²⁸

In *Sunset Boulevard* ist die Darstellung häuslicher Gewalt aufs Engste mit der Darstellung medialer Konkurrenzverhältnisse verknüpft.²⁹ In der Beziehung zwischen Joe Gillis und Norma Desmond werden auch mediale Differenzen ausgetragen: Norma Desmond verkörpert den Stummfilm, der in ihren pathosbeladenen Körpergesten und ihrem übertriebenen Deklamieren zum Ausdruck kommt. Joe Gillis steht für den Tonfilm, der für Norma Desmond der Feind der Filmkunst ist. Die Frage nach der Erzeugung von Bedeutung in filmischen Texten – durch Sprache oder durch Visualität? – steht im Zentrum ihrer Auseinandersetzungen. Norma Desmond setzt auf Formen der Bedeutungsgenerierung, die sich aus der Ausdrucksstärke ihres Gesichts und auch ihrer Hände ergibt. Sie geht davon aus, dass diese Form der nonverbalen Kommunikation universell funktioniert. Ihrer Meinung nach sei diese Form der Kommunikation der sprachlichen Kommunikation im Tonfilm sogar überlegen.

In einem weiteren Sinne ist sie der Privilegierung des Auges über dem Ohr, was der westlichen Sinneshierarchie entspricht, verpflichtet und macht Joe Gillis‘ Zunft für den Niedergang der Stummfilmkunst verantwortlich, wohlwissend, dass es technische Entwicklungen waren, die die Veränderung des Mediums Film in die Wege leiteten. Norma Desmonds Vergangenheit als Stummfilmstar lässt sie nicht nachvollziehen, dass sich auch das Filmpublikum dieser neuen, weiterentwickelten Kunstform zugewendet hat. Sie findet diese neue Form des Films obszön und vulgär: „You’ve made a rope of words and strangled this business! But there is a microphone right there to catch the last gurgles, and Technicolor to photograph the red, swollen tongue!“.³⁰ Im Kontrast zwischen Norma Desmond und Joe Gillis verkörpert sie das Alte und er das Neue. Dies kommt z.B. symbolisch zum Ausdruck in den Autos, die sie fahren, den Telefongeräten, die sie verwenden, aber auch in ihren Körpergesten. Sowohl der sprachliche als auch gestische Ausdruck Normas wird als antiquiert und fast schon grotesk

²⁸ Wilder, *Sunset Boulevard*, S. 123.

²⁹ Vgl. Trowbridge, „The War“ zu einer psychoanalytischen Lesart der in *Sunset Boulevard* dargestellten Medienkonkurrenz. Siehe auch Klarer, „Allegorizing Cinema“, der die dargestellten Medien als Zeit- bzw. Raumkünste in den Blick nimmt und dadurch „meta-cinematic dimensions“ in *Sunset Boulevard* sichtbar macht, S. 450.

³⁰ Wilder, *Sunset Boulevard*, S. 27.

interpretiert, was durch Joe Gillis' lakonisches und unauffektiertes Auftreten umsomehr auffällt.

Norma Desmond hat zum Ziel den Tonfilm zu bezwingen, indem sie Joe Gillis bezwingt und ihn schwächt, was ihr teilweise gelingt. Aufgrund seiner Fähigkeiten und Überzeugungen ist er eine Fehlbesetzung für Norma Desmonds Projekt. Die Überarbeitung eines Stummfilmmanuskripts widerspricht zutiefst seinen medialen Überzeugungen. Seine Forderung nach mehr Dialog muss daher auch ungehört verbleiben. Mit dem Abschluss des Projekts hört er erst einmal ganz auf zu schreiben. Solange er in ihrem Haus gefangen ist, ist er seiner kreativen Energie beraubt und fühlt sich wie die Zigaretten, die im festen Griff ihrer Halterung eingeklemmt sind. Diese Schwächung Joe Gillis' wird als eine Form von Energieübertragung dargestellt. Je weniger Energie er hat, desto mehr Energie hat sie zur Verfügung. Solange er in seiner Kreativität blockiert ist, ist Norma Desmonds Anwesen, das symbolisch für ihre Person steht, plötzlich in einem viel besseren Zustand (vgl. Abb. 5 und Abb. 6). In diesem Teil des Films scheint das Pendel, wenn man Joe Gillis und Norma Desmond als Repräsentanten unterschiedlicher Formen der Filmkunst ansieht, in Richtung Stummfilm zu schwenken.

Zusammenfassend kann man konstatieren, dass sich in der Figurenkonstellation Verschiebungen im Medienspektrum manifestieren, die aus der Entwicklung neuer Technologien entstehen und auch die Entwicklung ästhetischer und inhaltlicher Standards bedingen. Wenn man die Beziehung zwischen Norma Desmond und Joe Gillis als Austragungsort eines Konflikts interpretiert, stellt sich die Frage nach dem Ausgang. Sobald man Betty Schaefer als Kontrastfigur in diese Beziehungskonstellation zwischen Joe Gillis und Norma Desmond miteinbezieht erkennt man, dass beide – Joe Gillis und Norma Desmond – Anachronismen sind und die Beziehung zwischen Joe Gillis und Norma Desmond im Grunde der falsche Austragungsort des oben beschriebenen medialen Konkurrenzverhältnisses ist. Betty Schaefer verkörpert eine neue Form des Tonfilms, der nicht nur eine Geschichte erzählt, sondern auch relevant in Bezug auf die soziokulturelle und politische Situation ist. Obwohl Betty Schaefer und Joe Gillis beide den Tonfilm vertreten, haben sie unterschiedliche Qualitätsstandards: Als Antwort auf Joe Gillis' Vorwurf, dass eine Geschichte zu erzählen wohl nicht reiche, antwortet Betty Schaefer „I just think a picture should say a little something.“³¹ Norma Desmond verkörpert eine Schauspielkunst, die so nicht mehr

³¹ Ebd., S. 16.

praktiziert wird und Joe Gillis steht für eine Form des Schreibens, die sich nicht mehr verkauft. Als Leserin von eingehenden Drehbüchern bei den Paramount Studios und Verfasserin von Zusammenfassungen ist Betty Schaefer, trotz ihrer vermeintlich nur zuarbeitenden Stellung, in einer machtvollen Position, die es ihr erlaubt, Skripts nach ihrem Geschmack zu favorisieren oder auch abzulehnen. Man könnte behaupten, dass Norma Desmond sich den falschen Gegner gesucht hat, da sowohl sie selbst als auch Joe Gillis bereits von den Entwicklungen überholt worden sind und Betty Schaefer entscheidenden Einfluss auf die inhaltliche Gestaltung zukünftiger Filmproduktionen hat.

In den vorangehenden Ausführungen habe ich *Sunset Boulevard* als Text interpretiert, der von Gewaltdarstellungen, Demütigungen und Ausbeutungsprozessen gekennzeichnet ist. Im Folgenden möchte ich behaupten, dass in *Sunset Boulevard* verschiedene ästhetische Strategien eingesetzt werden, die es erlauben, die gezeigte Gewalt zu übersehen oder auf unterschiedliche Weisen zu interpretieren. *Sunset Boulevard* erlaubt z.B. unterschiedliche Lesarten in Bezug auf das primäre Opfer der im Film gezeigten Gewalt. Es ist möglich, Norma Desmond in den Vordergrund zu stellen oder aber auch Joe Gillis.

Im Folgenden werde ich zwei ästhetische Strategien beschreiben, die den Blick auf die oben skizzierten Formen von Gewalt verstellen oder zumindest erschweren. Zuerst werde ich Joe Gillis' *Voice Over* als unzuverlässigen Erzähler interpretieren; weiterhin werde ich auf die Figur Norma Desmond eingehen und sie nicht nur als Täterin, sondern auch als Opfer – von Max von Mayerling, der Presse und auch der Öffentlichkeit – interpretieren. Diese Erweiterung der Figurenkostellation um Max von Mayerling erlaubt es, sowohl Norma Desmond als auch Joe Gillis als Opfer einer Gewaltspirale zu sehen, die von Max von Mayerling betrieben wird.

Dass die gegenüber Joe Gillis ausgeübte Gewalt auch übersehen werden kann, liegt auch am Auftreten Joe Gillis' – sowohl als Figur im Film, als auch als (bereits toter) Erzähler.³² In einer der ersten Szenen des Films wird er von Geldeintreibern massiv bedrängt und dreht sich dennoch in aller Ruhe eine Zigarette.³³ Trotz

³² Vgl. Combs, *Deathwatch*, S. 164-169 zur Figur des toten Erzählers Joe Gillis.

³³ Für *Sunset Boulevard* wurde ursprünglich ein anderer Filmanfang vorgesehen. Diese Version spielt in einer Leichenhalle, wo sich mehrere Tote – einer davon ist Joe Gillis – miteinander

dieser bedrohlichen Situation ist er nicht um einen flotten Spruch verlegen („you say the cutest things“).³⁴ Auch bei der ersten Begegnung mit Norma Desmond gibt er ihr frech zurück („Shh! You’ll wake up that monkey“).³⁵ Obwohl er als langzeitarbeitsloser Drehbuchautor demoralisiert und finanziell am Ende ist, erscheint er zu Beginn des Films als durchaus selbstbewusst und Herr der Lage.

Dies wird weiter verstärkt durch die Beschreibung der Ereignisse durch Joe Gillis selbst, der aus dem Jenseits seine Sicht der Dinge zum Besten gibt. Als *Voice Over* ist der tote Joe Gillis sowohl Informationsquelle als auch dominante Interpretationsinstanz. Er stellt sich als souveräner Erzähler der Ereignisse dar und äußert sich wiederholt geringschätzig gegenüber Norma Desmonds Einstellungen und Handlungen. Er beschreibt ihre Handschrift z.B. als „childish scrawl“ und ihr Skript als schlecht und aufgeblasen.³⁶ Darüber hinaus behauptet er, sie sei bei der Anbahnung seines Arbeitsverhältnisses in *seine* Falle getappt. Diese Darstellung wird aber z.B. dadurch unterlaufen, dass Max von Mayerling schon am Mittag, an dem er ankommt, das Bett für ihn herrichtet. Diese Diskrepanz kann von Joe Gillis als Erzähler nicht integriert werden und der Sachverhalt bleibt von ihm unkommentiert stehen.

Weiterhin liefert er als Erzähler selbst Erklärungen für inakzeptable Sachverhalte. Als Norma Desmond ihm herrisch befiehlt sich zu setzen, um sich von ihrem Salomé-Projekt erzählen zu lassen, gibt er vor, neugierig gewesen zu sein. Als er ins Haupthaus umzieht, gibt er vor, dass dies ja eigentlich die pragmatischste Lösung darstellt. Andere unannehmbare Vorgänge werden als normal dargestellt und dadurch normalisiert. Dass er gezwungen ist, mit seiner Arbeitgeberin zwei bis drei Mal wöchentlich ihre alten Filme anzuschauen, erklärt er als eine Art *Work-Life-Balance* („It wasn’t all work, of course“), oder auch dass er beim Bridgespiel mit ihren Freunden als Maskottchen dabei sitzen muss.³⁷ Körperliche Übergriffe werden von ihm als Versehen abgetan, wenn sie z.B. beim gemeinsamen Filmabend seinen Arm umklammert: „She’d sit very close to me [...]. Sometimes as we watched, she’d clutch my arm or my hand, forgetting she was my

unterhalten. Bei Probeaufführungen ist diese Version durchgefallen und wurde mit dem *Voice Over* von Joe Gillis ersetzt. Siehe auch Sikov, *On Sunset Boulevard*, S. 283-284.

³⁴ Wilder, *Sunset Boulevard*, S. 12.

³⁵ Ebd., S. 28.

³⁶ Ebd., S. 31.

³⁷ Ebd., S. 42.

employer, becoming just a fan“ (vgl. Abb. 1).³⁸ Weiterhin bleiben Erniedrigungen und Demütigungen auf der Handlungsebene stehen, ohne vom Erzähler eingeordnet werden zu können z.B. wenn sie ihn vor ihren Freunden „dummy“ nennt und diese dann bedeutungsvolle Blicke austauschen.³⁹

Der tote Joe Gillis erkennt sich nicht als Opfer psychischer, emotionaler und sexualisierter Gewalt, sondern stellt sich lediglich als jemand dar, der sich verkalculiert hat und dafür mit dem Leben bezahlen musste. Diese Darstellung der Ereignisse bzw. diese Selbstdarstellung kann als Kompensationsmechanismus interpretiert werden und als Versuch, Kontrolle über seine Situation zurückzugewinnen. Hierbei scheinen auch bestimmte Bilder von Männlichkeit und Ehre, bzw. die Angst vor Ehr- oder Reputationsverlust eine entscheidende Rolle zu spielen. Joe Gillis ist sich der Blicke seiner Geschlechtsgenossen nur allzu bewusst und ihm ist die Einschätzung durch seine *Peers* sehr wichtig. Als er sich dazu entscheidet, nach Dayton, Ohio, zurückzukehren und wieder bei der dortigen Lokalzeitung anzuheuern, antizipiert er den Hohn seiner früheren Kollegen. In einem imaginären Dialog entgegnet er ihnen trotzig, dass sie sich ja nicht einmal getraut hätten die Stadt zu verlassen. In verschiedenen Szenen wird Joe Gillis von seinen Geschlechtsgenossen als finanziell ausgehaltener Mann identifiziert. Dem Rat des Herreneinkleiders, sich für den teureren Mantel zu entscheiden – „As long as the lady is paying for it, why not take the Vicuna?“⁴⁰ –, begegnet er mit einem gequälten Lächeln. Im Weiteren ist ihm die Begutachtung seiner Kleider durch seinen Freund Artie Green unangenehm, wie auch Norma Desmonds verbale und körperliche Erniedrigungen vor ihren Bridgfreund:innen und vor den Orchestermusikern.

Die filmische Öffentlichkeit – verkörpert im Musikorchester, Norma Desmonds Bridgfreund:innen, der Polizei und der Presse – korrespondiert mit einer außerfilmischen Öffentlichkeit, die die Gewalt auch nicht als solche erkannt hat. Beim Lesen von Rezensionen aus dem Jahr 1950 konnte ich mich des Eindrucks nicht erwehren, dass sich zeitgenössische (männliche) Rezensenten für ihren wenn auch fiktiven Geschlechtsgenossen und „the unpleasant subject matter“ geradezu schämten, wie dieser sich ja auch für seine eigene Situation schämt.⁴¹ In

³⁸ Ebd., S. 43.

³⁹ Ebd., S. 45.

⁴⁰ Ebd., S. 49.

⁴¹ Brogdon, „Sunset Boulevard“, S. 54.

verschiedenen Rezensionen wird die ästhetische Entscheidung einen Erzähler als *Voice Over* einzuführen, z.B. vehement kritisiert.⁴² Hans Habe von der Süddeutschen Zeitung schrieb:

Er [Joe Gillis, JH] ist, vom ersten bis zum letzten Meter, ein so armseliger Schwächling, ein nicht nur unerfreulicher, sondern auch freudloser Gigolo, daß man gewiß ist, er wäre in Cleveland, Ohio, oder auch in München, Bayern am Ende ebenso elend zugrundegegangen. Höchstens wäre er hier nicht in ein beleuchtetes Schwimmbassin, sondern in die dunkle Isar gefallen. Aber das ist ja eine Frage des Requisites.⁴³

Auch ein Rezensent des Neuen Winterthurer Tagblatts bezeichnet Joe Gillis als „Schwächling“ und gibt ihm sogar Mitschuld an seinem eigenen Ableben: „Er [Joe Gillis, JH] hat es beinahe nur sich selbst zuzuschreiben, dass sie ihn, als ein endgültiger Bruch unabwendbar wird, ausser sich vor Eifersucht erschießt“.⁴⁴

Insbesondere in Bezug auf die Darstellung von Gewalt in *Sunset Boulevard* ist die Beziehung zwischen Gewaltausübung und Öffentlichkeit, personifiziert im Orchester, das auf Norma Desmonds Sylvesterparty spielt, von zentraler Bedeutung. Die Musiker werden Zeugen der Gewalt, sehen jedoch bewusst weg und spielen ungerührt, fast gelangweilt weiter. Interpretiert man sie als Vertreter der Gesellschaft sind sie es, die beim Anblick von häuslicher Gewalt wegsehen und ihren eigenen Beschäftigungen weiter nachgehen, ohne das Opfer zu schützen. Als Joe Gillis zum Anwesen zurückkehrt, um sich um die verletzte Norma Desmond zu kümmern, ermahnt ihn Max von Mayerling zudem auf das Strengste, vor dem Orchester den Schein zu wahren und nicht die Treppe hinaufzurennen.

Dadurch, dass die Öffentlichkeit den Blick abwendet und Formen der Gewaltanwendung auch im Angesicht erdrückender Beweise nicht sehen will, wird die Gewalt gegen Joe Gillis erst ermöglicht. Bei der Befragung Norma Desmonds durch die Polizei wird ihr z.B. wiederholt angeboten, sich als Opfer darzustellen („Did the deceased ever threaten you?“).⁴⁵ Es wird – auch angesichts eines durch drei Schüsse (davon zwei in den Rücken) niedergestreckten Opfers im Swimmingpool – beharrlich davon ausgegangen, dass der Mann sich auf irgendeine Weise

⁴² Coe, „Gloria Runs Gamut“, S. B5; T.M.P., „The Screen“, S. 15.

⁴³ Habe, „Sunset Boulevard“.

⁴⁴ G.B., „Sic transit Gloria Swanson“.

⁴⁵ Wilder, *Sunset Boulevard*, S. 124.

schuldig gemacht haben muss. Und auch die Presse hat umgehend ein Narrativ parat, das, wie die Reporterin selbstbewusst erklärt, keiner weiteren Überarbeitung bedarf: „Don’t bother with a rewrite man, take this direct“.⁴⁶

Die Diskrepanzen zwischen den Gewaltdarstellungen auf der Handlungsebene und der verharmlosenden Erzählerstimme können aufgelöst werden, wenn man Joe Gillis als unzuverlässigen Erzähler interpretiert, was ich im Folgenden vorschlagen möchte. Schon zu Beginn des Narrativs kann man die typischen Charakteristika eines unzuverlässigen Erzählers ausmachen. Joe Gillis führt sich z.B. gleich zu Beginn als Autorität über das Erzählte ein, noch bevor die Presse ‚falsch‘ darüber berichten kann. Er behauptet z.B. als einziger die Wahrheit zu kennen („maybe you’d like to hear the facts, the whole truth“).⁴⁷ Weiterhin spricht er in einem jovialen, vertrauenswürdigen Ton, der Sicherheit ausstrahlt. Er fungiert als Informationsquelle und zugleich als Interpretationsinstanz. Gleichzeitig können Diskrepanzen an mehreren Stellen nicht integriert werden, z.B. als er sprachlos realisiert, dass das Zimmer über der Garage schon bei seiner Ankunft und noch vor dem Eingehen einer Arbeitsbeziehung für ihn eingerichtet worden ist.

Zusammenfassend kann konstatiert werden, dass Joe Gillis’ Vorstellungen von Männlichkeit und seine psychologische Disposition ihn selbst *nach* seinem Ableben daran hindern, sich als Opfer häuslicher Gewalt zu erkennen bzw. dies zu kommunizieren. Auch als Zuschauer:in ist es möglich, der Lesart des Erzählers erst einmal zu folgen und sich davor zu schützen, die Gewaltdarstellung wahrnehmen zu müssen. Durch diese Strategien erlaubt es der Film auch seinen Leser:innen, wegzuschauen und die Gewalt nicht als solche zu erkennen.

Eine weitere ästhetische Strategie, die den Blick auf die an Joe Gillis ausgeübten Gewalt teilweise verstellt, ist in der Darstellung der Figur Norma Desmond angelegt. Sie nimmt die Rolle der Diva ein, also einer Rolle, die durch ihre exzentrische Art gekennzeichnet ist. Gleich zu Beginn des Films vergleicht Joe Gillis das Anwesen Norma Desmonds mit der Figur Miss Havisham aus Charles Dickens’ Roman *Great Expectations*. Das Haus bzw. der Zustand des Hauses wird zum Symbol für den psychischen Zustand Norma Desmonds. Sie wird als alleinstehende, exzentrische, einsame Frau eingeführt, die Joe Gillis für ihre eigenen emotionalen

⁴⁶ Ebd., S. 122.

⁴⁷ Ebd., S. 9.

Bedürfnisse auszunützen gedenkt. Weiterhin wird sie als „[o]ne Vamp of another era“⁴⁸ bezeichnet, d.h. als kalte und berechnende Frau, die Assoziationen sexueller Verführungskraft evoziert und eher nicht als Figur, die mit Formen häuslicher Gewalt oder Mobbing am Arbeitsplatz in Verbindung gebracht wird.⁴⁹

Norma Desmond ist allerdings nicht nur Täterin, sondern auch ein Opfer – erstens ein Opfer von Joe Gillis’, weiterhin ein Opfer des zeitlichen und technologischen Wandels, drittens der Gesellschaft und Öffentlichkeit, z.B. von Publikum und Presse und letztlich auch ein Opfer von Max von Mayerling. Auch wenn es Joe Gillis ist, der seinen Aufenthalt mit dem Leben bezahlt, ist es doch sein erklärtes Interesse, sich die räumliche und gesellschaftliche Isoliertheit Norma Desmonds zunutze machen zu wollen. Wie oben erwähnt, ist sie ein Opfer technologischer Entwicklung, symbolisiert im Konkurrenzverhältnis zwischen Stumm- und Tonfilm.⁵⁰ Damit verknüpft ist sie ein Opfer des zeitlichen Wandels, ein Anachronismus, der sich nicht anpassen konnte. An dieser Stelle ist ein Vergleich mit zwei weiteren Figuren der amerikanischen Literatur – Emily aus William Faulkners Kurzgeschichte „A Rose for Emily“ und Blanche DuBois aus Tennessee Williams’ Stück *A Streetcar Named Desire* – einsehensreich. Sowohl Norma Desmond als auch Emily leben in heruntergekommenen Häusern und werden von Butlern, deren Intentionen obskur bleiben, umsorgt. Beide Figuren ermorden weiterhin ihre Liebhaber.⁵¹ Norma Desmond und Blanche DuBois halten sich in dunklen Räumlichkeiten auf und wollen aufgrund ihres Alters nicht angesehen werden. Wie auch Blanche DuBois in Tennessee Williams’ *A Streetcar Named Desire* ist Norma Desmond eine Verliererin historischer Entwicklungen – Blanche DuBois als Verliererin politischer Entwicklungen, nämlich des Untergangs der Südstaaten infolge des verlorenen Bürgerkriegs und

⁴⁸ Ebd., S. 34.

⁴⁹ Vgl. Gyrko, „Fuentes’ *Aura*“, S. 46-47. Gyrko interpretiert Norma Desmond als „mythic archetype“, S. 46.

⁵⁰ Ein anderer Film, der die mediale Transformation des Filmgenres zum zentralen Thema macht, ist die Musicalkomödie *Singing in the Rain*. *Singing in the Rain* zeigt auch die Verlierer dieses Wandels, z.B. in Form einer Stummfilmschauspielerin mit quietschiger Stimme. Siehe Nadel, *Demographic Angst*, 18-21 für einen Vergleich von *Singing in the Rain* und *Sunset Boulevard*, insbesondere der weiblichen Hauptfiguren Lina Lamont und Norma Desmond.

⁵¹ Vgl. Nadel, *Demographic Angst*, S. 58-59 zu Weiblichkeits- und Männlichkeitskonstruktionen im Nachkriegsfilm.

Norma Desmond als Verliererin medialer Entwicklungen, nämlich der Erfindung des Ton- und Farbfilms. Beide sind diesen Entwicklungen ausgeliefert, ohne sich effektiv wehren zu können und fliehen deshalb in von ihnen konstruierte Scheinwelten. Diese Realitätsverweigerung bzw. -konstruktion manifestiert sich im Festhalten an ihrem Habitus und der Abwertung alles Neuen. Sowohl Norma Desmond als auch Blanche DuBois werden schlussendlich von Ärzten abgeführt, institutionalisiert und somit von der restlichen Gesellschaft abgesondert.

Gleichzeitig konkurriert Norma Desmond mit jüngeren weiblichen Figuren – Betty Schaefer aber auch ihrem eigenen jugendlichen Selbst. Insbesondere der Kontrast mit Betty Schaefer lässt Norma Desmond als in einer *death-in-life situation* verhaftet erscheinen. Norma Desmond wird z.B. mit Betäubung und Tod symbolisierenden Lebensmitteln – Kaviar und Champagner – assoziiert, Betty Schaefer hingegen mit Äpfeln und Kaffee, also Lebensmitteln, die mit Vitalität und Kreativität in Verbindung gebracht werden.⁵² Norma Desmonds jugendliches Selbst ist in Form unzähliger Fotografien aber auch bei ihren mehrfach wöchentlich stattfindenden Filmvorführungen omnipräsent. Sie ist umzingelt von Beweisen ihres einstigen Ruhms, die ein mögliches Scheitern nur umso schlimmer erscheinen lassen. Ihre Erfolge der Vergangenheit sind ihr zwar Ansporn aber gleichzeitig so angsteinflößend, dass sich Joe Gillis fragt, wie sie in diesem Haus atmen kann. Aufgrund der Aussicht, bald wieder vor der Kamera zu stehen, unterzieht sie sich qualvollen Schönheitsprozeduren, um sich ihrem jugendlichen Aussehen wieder anzunähern und ist dabei getrieben vom kulturellen Schönheits- und Jugendkult.

Weiterhin ist Norma Desmond ein Opfer der Öffentlichkeit. Nach dem Ende ihrer Stummfilmkarriere wurde sie von ihrem Publikum fallengelassen („thirty million fans have given her the brush.“) und von der Presse malträtiert („A dozen press agents working overtime can do terrible things to the human spirit“).⁵³ Der Text deutet an, dass Norma Desmond zu Beginn ihrer Karriere wohl eine umgängliche, talentierte und kollegiale junge Frau war und dass die negativen

⁵² Zur Interpretation von *Sunset Boulevard* als „Hollywood Gothic“, insbesondere der Rolle von Verfall und des grotesken Settings siehe Smith und Wallace, „Introduction“ und Wolfreys, *Hollywood Gothic*“.

⁵³ Wilder, *Sunset Boulevard*, S. 85.

Erfahrungen bei ihrem Karriereende zu Persönlichkeitsveränderungen und zu ihrem mentalen Verfall geführt haben.

Norma Desmond kann weiterhin als Opfer von Max von Mayerling interpretiert werden. Je genauer man sich die Figur Max von Mayerling ansieht, desto problematischer wird sie. Max von Mayerling ist Norma Desmonds erster Ehemann und auch der Regisseur, der sie als Jugendliche entdeckt und berühmt gemacht hat.⁵⁴ Nach dem Ende seiner Karriere als Regisseur hat sich Max von Mayerling in die Rolle ihres Dieners begeben. Gegenüber Joe Gillis verwendet er die doppeldeutige Formulierung „[h]umiliating as it *may* seem“.⁵⁵ Die offizielle Rolle des Butlers ermöglicht es ihm Missbrauch auszuüben. Um in dieser Situation zu verbleiben und somit Zugang zu ihrer Privatsphäre zu haben, erträgt er ihre gelegentlichen Erniedrigungen („idiot“) und gibt vor, nur ausführende Kraft zu sein („Madame made the arrangements“), obwohl er selbst ihre Lebensrealität bis ins Detail kontrolliert.⁵⁶

Max von Mayerlings Verhalten erscheint auf den ersten Blick als fürsorglich.⁵⁷ Er schreibt fiktive Fanbriefe, um Norma die Zuneigung des Publikums zukommen zu lassen, er organisiert ihre Mahlzeiten, geht an die Tür und an das Telefon. Weiterhin hat er auf Anraten des Arztes im ganzen Haus die Türschlösser entfernen lassen, um bei etwaigen Selbstmordversuchen schnell eingreifen zu können. Sein Verhalten kann als Fürsorge interpretiert werden, es erfüllt aber auch die Kriterien von *Gaslighting*, einer Form von psychischer Gewalt, die dazu führt, dass die Opfer an einer Form der Realitätsverzerrung leiden und ihren eigenen Wahrnehmungen nicht mehr trauen. Die fiktiven Fanbriefe z.B. sorgen dafür, dass Norma Desmond in ihrer Scheinwelt verbleibt und über 20 Jahre nach ihrem letzten Film immer noch glaubt, ihr damaliges Publikum läge ihr zu Füßen. Eine reale Erfahrung bestärkt sie sogar in dieser Illusion: Bei ihrem Besuch der Paramount Studios richtet der ihr noch von früher bekannte Beleuchter Hog-Eye das Schweinwerferlicht auf sie und sie wird daraufhin von Komparsen umschwärmt. An dieser Stelle wird noch einmal ihr Mangel an persönlichen

⁵⁴ Das Verhältnis zwischen Max von Mayerling als Regisseur und Norma Desmond als Schauspielerin korrespondiert mit dem Verhältnis zwischen Erich von Stroheim und Gloria Swanson. Im Film wird eine Szene aus Stroheims unvollendetem Film *Queen Kelly* (1932) gezeigt, in dem Gloria Swanson die Hauptrolle spielte.

⁵⁵ Wilder, *Sunset Boulevard*, S. 107, meine Hervorhebung.

⁵⁶ Ebd., S. 75, S. 52.

⁵⁷ T.M.P., „The Screen“, S. 15.

Bindungen, ihre Einsamkeit und ihre Sehnsucht danach gewollt und gebraucht zu werden, deutlich. DeMille jedoch weist Hog-Eye an, das Licht wieder auf das Filmset von Samson und Delilah zu richten – „where it belongs“ –, was noch einmal ihre Deplatziertheit unterstreicht.

Sowohl Norma Desmond und auch Joe Gillis sind von der Außenwelt isoliert und Gefangene auf dem Anwesen, das von Max von Mayerling kontrolliert wird. Als Joe Gillis auf das Anwesen gerät, bemerkt er ihr aufgebocktes Auto, was darauf schließen lässt, dass auch sie das Anwesen seit geraumer Zeit nicht verlassen hat und somit auch von der Außenwelt isoliert ist. Da Max von Mayerling als Butler für das Telefon zuständig ist, kontrolliert er den eingehenden Kontakt zu Norma. Durch die entfernten Türschlösser sind beide jeglicher privater Rückzugsmöglichkeiten beraubt. Bei Joe Gillis' Ankunft auf dem Anwesen symbolisiert der Zustand des Anwesens also den mentalen und psychischen Verfall Norma Desmonds, der auch in Max von Mayerlings angewendeten Missbrauch begründet ist.

Max von Mayerling selbst ist abhängig von dem Missbrauchszyklus, dem er neue Energie zuführt, indem er Norma Desmond immer neue junge Männer zuführt. Nach dem mentalen Zusammenbruch Norma Desmonds kann Max von Mayerling dieses Projekt nicht weiterverfolgen. Das Ende des Films legt nahe, dass auch dieses ein unvollendetes Werk bleiben wird. An dieser Stelle ist von Interesse, dass Erich von Stroheims unvollendeter Film *Queen Kelly* (1932) in *Sunset Boulevard* integriert ist.

Auf Max von Mayerlings potenziell sinistre Rolle wird schon zu Anfang des Films angespielt, als er sich für den Sarg zuständig einführt („If you need help with the coffin call me“).⁵⁸ Der Film lässt weiterhin offen, ob auch für Norma Desmonds frühere Ehemänner – wie auch für Joe Gillis – das Ankommen auf Norma Desmonds Anwesen ihren Untergang bedeutete. Dass Max von Mayerling allerdings umgehend nach Joe Gillis' Ankunft seine Habseligkeiten auf das Anwesen verbringt, lässt auf eine gewisse Routine schließen.

Wie diese Ausführungen zeigen, ist der Blick auf Joe Gillis als Opfer häuslicher Gewalt, sowohl durch seine eigene Darstellung und Interpretation verstellt, wie auch dadurch, dass Norma Desmond nicht nur Täterin sondern selbst ein Opfer unterschiedlicher Personen(gruppen) und Gewaltmechanismen ist.

⁵⁸ Wilder, *Sunset Boulevard*, S. 25.

IV.

Der Film *Sunset Boulevard* schafft es auf beeindruckende Weise, die Komplexität von missbräuchlichen Beziehungen darzustellen. In diesem Film sehen wir die Darstellung einer toxischen Arbeits- und gewaltsamen Paarbeziehung, die durch emotionalen, psychischen, körperlichen, sexuellen und monetären Missbrauch gekennzeichnet ist. Gleichzeitig ermöglicht es die Figurenzeichnung des Films, die Sympathie des Publikums so zu lenken, dass auch Mitleid für die missbrauchende Figur entstehen kann, die selbst auch Opfer von Missbrauch geworden ist. Es ist das Verdienst dieses Films, diesen scheinbaren Gegensatz nicht aufzulösen. *Sunset Boulevard* kritisiert weiterhin eine auf Oberflächlichkeiten fokussierte Gesellschaft, in der Menschen, die dem Wandel nicht folgen können oder auch nur ihre Jugendlichkeit verlieren, ausgeschlossen werden.⁵⁹

Sunset Boulevard kann als Film über Hollywood gelesen werden, wo strukturelle Missbrauchsstrukturen v.a. in den letzten Jahren größere öffentliche Aufmerksamkeit gefunden haben. In *Sunset Boulevard* wird allerdings auch häusliche Gewalt gegen einen Mann dargestellt. Verschiedene ästhetische und inhaltsbezogenen Strategien verstellen den Blick auf diese Form der Gewalt, die gesellschaftlich tabuisiert war und immer noch ist.

Das Thema häusliche Gewalt ist in der Forschung zu *Sunset Boulevard* bisher nicht betrachtet worden, obwohl die Formen der psychischen und physischen Gewaltausübung inklusive ihrer Eskalationsstufen der Definition von häuslicher Gewalt entsprechen. Es ist das große Verdienst des Films, die Komplexität von häuslicher Gewalt auf subtile Weise darzustellen und es ist die Aufgabe des Publikums, diese auch als solche zu erkennen.

⁵⁹ Vgl. Meyers, „Introduction“, vii-viii. Meyers argumentiert, dass Billy Wilders Position als Exilant (wie auch z.B. die von Vladimir Nabokov) in den USA für seinen analytischen Blick auf die amerikanische Gesellschaft mitverantwortlich ist.



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

Filmographie

Sunset Boulevard. Produktion: Paramount, Regie: Billy Wilder, USA 1950.

Queen Kelly. Produktion: Gloria Swanson, Joseph P. Kennedy, Regie: Erich von Stroheim USA 1929.

Singin' in the Rain. Produktion: Arthur Freed, Metro-Goldwyn-Mayer, Regie: Stanley Donen, Gene Kelly, USA 1952.

Literaturverzeichnis

Bronfen, Elisabeth, David Brenner (Übersetzer): *Night Passages: Philosophy, Literature, and Film*. New York 2013.

Brown, Daniel: „Wilde and Wilder“. *PMLA* 119 (2004): 1216–30.

Chumo, Peter Nicholas, II: *Generic Transformations in the Self-Reflexive Film: "Sullivan's Travels", "Sunset Boulevard", and "Singin' in the Rain."* Berkeley 1991.

Coe, Richard L: „Gloria Runs Gamut in Memorable Film“. *The Washington Post*, 8 Sep. 1950. B5.

Cohan, Steven: *Sunset Boulevard*. London 2022.

Combs, C. Scott: *Deathwatch*. New York 2014.

Cucullu, Lois: „Wilde and Wilder Salomés: Modernizing the Nubile Princess from Sarah Bernhard to Norma Desmond“. *Modernism/modernity* 18 (2012): 495–524.

Dean, Joan F: „Sunset Boulevard: Illusion and Dementia“. *Revue française d'études américaines* 19 (1984): 89–98.

Erens, Patricia „Sunset Boulevard: A Morphological Analysis“. *Film Reader* 2 (1977): 90–95.

Faulkner, William: „A Rose for Emily“. *Collected Stories of William Faulkner*. New York 1950. 119–30.

Freytag, Gustav: *Freytag's Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art*. S.C. Griggs & Company, 1896.

G.B: „Sic transit Gloria Swanson“. *Neues Winterthurer Tagblatt*, 5. März 1951, Gloria Swanson Papers, Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin, 553.36.

Gyurko, Lanin A.: „Fuentes' 'Aura' and Wilder's 'Sunset Boulevard': A Comparative Analysis“. *Ibero-Amerikanisches Archiv* 10 (1984).

- Habe, Hans: „Sunset Boulevard: Der erfolgreichste Film des Jahrzehnts“. *Süddeutsche Zeitung*, München, 29. 1950, Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin, Glora Swanson Papers, 553a.36.
- Meyers, Jeffrey: „Introduction to *Sunset Boulevard*“. *Sunset Boulevard*, Hgg. Billy Wilder, Berkeley, 1999. vii–xvii.
- Nadel, Alan: *Demographic Angst: Cultural Narratives and American Films of the 1950s*. New Brunswick 2018.
- Phillips, Gene D.: *Some like It Wilder: The Life and Controversial Films of Billy Wilder*. Lexington, Kentucky 2010.
- Sikov, Ed: *On Sunset Boulevard: The Life and Times of Billy Wilder*. New York 1998.
- Smith, Andrew u. Jeff Wallace. „Introduction: Gothic Modernisms: History, Culture and Aesthetics“. *Gothic Modernisms*. Hgg. Andrew Smith und Jeff Wallace. Basingstoke 2001. 1–10.
- Vennemann, Kevin: *Sunset Boulevard: Vom Filmen, Bauen und Sterben in Los Angeles*. Berlin 2012.
- Trowbridge, Katelin: „The War Between Words and Images - *Sunset Boulevard*“. *Literature/Film Quarterly* 30 (2002): 294–303.
- „Übereinkommen des Europarats zur Verhütung und Bekämpfung von Gewalt gegen Frauen und häuslicher Gewalt“, Website vom 07.02.2023, <https://www.fedlex.admin.ch/eli/cc/2018/168/de>.
- Wilde, Oscar: „Salomé“. *Thirty Famous One-Act Plays*. Hgg. Bennett Cerf und H. van Cartmell. New York 1943. 59–85.
- Wilder, Billy: *Sunset Boulevard*. Berkeley, 1999.
- Williams, Tennessee: „A Streetcar Named Desire“. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*. Hg. E. Martin Browne. London 2000. 113–226.
- Wolfreys, Julian: „Hollywood Gothic/Gothic Hollywood: The Example of Billy Wilder’s *Sunset Boulevard*“. *Gothic Modernisms*. Hgg. Andrew Smith und Jeff Wallace. Basingstoke 2001. 207–24.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Billy Wilder, *Sunset Boulevard*,
00:31:46

Abb. 2: Billy Wilder, *Sunset Boulevard*,
00:41:47

Abb. 3: Billy Wilder, *Sunset Boulevard*,
00:19:35

Abb. 4: Billy Wilder, *Sunset Boulevard*,
01:18:05

Abb. 5: Billy Wilder, *Sunset Boulevard*,
00:13:14

Abb. 6: Billy Wilder, *Sunset Boulevard*,
00:57:11

Zu den Beiträgerinnen und Beiträgern

Günter Butzer ist Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft / Europäische Literaturen an der Universität Augsburg. Seine Forschungsgebiete reichen von der kulturwissenschaftlichen Gedächtnis- und der literaturwissenschaftlichen Symbolforschung über die physiologische Poetik und die Theorie der inneren Rede bis zur Mediengeschichte von Literatur und Telegrafie sowie der Theorie und Geschichte des Horrorfilms. Gegenwärtig arbeitet er an der kommunikationstheoretischen Differenzierung von Comic und Graphic Novel. Seine Publikationen umfassen die beiden Monographien *Soliloquium: Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur* (2008) und *Fehlende Trauer: Verfahren epischen Erinnerns in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (1998) sowie zahlreiche Herausgeberschaften, zu denen das *Metzler Lexikon literarischer Symbole* (3. Auflage 2021, mit Joachim Jacob) sowie zwei Bände der *Großen Werke des Films* (2015, 2019, mit Hubert Zapf) zählen.

Franz Fromholzer ist Akademischer Oberrat a.Z. am Lehrstuhl der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg. Seine Forschung konzentriert sich unter anderem auf die Themen Frühe Neuzeit (Renaissance, Barock, Humanismus, und Aufklärung), Literatur im 20. und 21. Jahrhundert (vor allem Exilliteratur und Literatur seit 1945), Disziplingeschichte der Germanistik, Expressionismus und neue Sachlichkeit sowie Intertextualität, Interkulturalität, Theaterwissenschaft, Hermeneutik und Literaturtheorie, Historische Kulturwissenschaft, und Poetik und Ästhetik. Abseits seiner Monographien *Gefangen im Gewissen: Evidenz und Polyphonie der Gewissensentscheidung auf dem deutschsprachigen Theater der Frühen Neuzeit* (2013) und *Die Sprache der Physis: Friedrich Nietzsche und die Heraufkunft der Theatrokratie* (2022) zählen zu seinen Publikationen zahlreiche Herausgeberschaften, etwa *Nanotextualität: Ästhetik und Ethik minimalistischer Formen* (2017) mit Mathias Mayer und Julian Werlitz und *Lose Leute: Figuren, Schauplätze und Künste des Vaganten in der Frühen Neuzeit* (2019) mit Julia Amslinger und Jörg Wesche. 2024 sollen seine Herausgeberschaften *Aufklärung zwischen Praxis und Utopie: Das literarische*

Schaffen Johann Pezzls (1756-1823) mit Johann Kirchinger und Manfred Knedlik sowie *Geschichte in Geschichten: Katharina Hackers literarisches Oeuvre* mit Corinna Schlicht erscheinen.

Johanna Hartmann ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin für Amerikanische Literaturwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen Amerikanisches Drama und Theater seit dem 19. Jahrhundert, literarische Visualität und Intermedialität (vor allem Literatur und Malerei, Bildhauerei, Fotografie oder Musik), Literatur und Formen der Unfreiheit (u.a. Zensur, Exil, Captivity Narratives, Slave Narratives, Prison Novels) sowie Literatur und Umwelt. Neben der Monographie *Literary Visuality in Siri Hustvedt's Works: Phenomenological Perspectives* (2016) hat sie zahlreiche Herausgeberschriften publiziert, darunter *Censorship and Exile* mit Hubert Zapf (2015), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays* mit Christina Marks und Hubert Zapf (2016), *Reflections on the Tragic in American Drama and Theatre* zusammen mit Julia Rössler (JADT, 2019) und *Theater & Community* zusammen mit Ilka Saal (JCDE, 2024). Die von ihr herausgegebene Special Issue „The Body in/of Don DeLillo's Plays“ wird 2025 in *TSSL* erscheinen.

Linda Hess ist Akademische Rätin am Lehrstuhl für Amerikanistik an der Universität Augsburg. Sie forscht zu Environmental Studies/Ecocriticism, Queer Studies und Gender Studies, Age Studies, Populärkultur und Comedy sowie zu Modernismen. Ihre Publikationen umfassen unter anderem die Monographie *Queer Aging in North American Fiction* (2019) und die Herausgeberschriften *Exploring the Fantastic: Genre, Ideology, and Popular Culture* mit Ina Batzke, Eric C. Erbacher und Corinna Lenhardt (2018) sowie *Life Writing in the Posthuman Anthropocene* mit Ina Batzke und Lea Espinoza Garrido (2022).

David Kerler ist Akademischer Rat am Lehrstuhl für Englische Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg. In seiner Forschung befasst er sich mit Literatur- und Kulturtheorie (insbesondere phänomenologische Hermeneutik, Poststrukturalismus und Intertextualität/Intermedialität, Materielle Kultur, Psychoanalyse sowie Raumtheorien), Trauma in der Literatur, Zeitgenössischer Literatur und Film, Postmodernismus, der Literatur der englischen Romantik und Lyrik. Seine Publikationen umfassen die Monographien *Postmoderne Palimpseste:*

Studien zur (meta-)hermeneutischen Tiefenstruktur intertextueller Erzählverfahren im Gegenwartsroman (2013) und *British Romanticism and the Archive: Loss, Archives and Spectrality* (2022), sowie die Herausgeberschaften *Poem Unlimited: New Perspectives on Poetry and Genre* mit Timo Müller (2019) und *Romantic Ecologies* mit Martin Middeke (2023).

Klaus Maiwald ist Inhaber des Lehrstuhls für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur an der Universität Augsburg. Seine Forschungsschwerpunkte sind literarisches Lernen und Mediendidaktik, insbesondere FilmDidaktik. Seine Publikationen umfassen neben zahlreichen Aufsätzen Monographien wie *Literarisierung als Aneignung von Alterität. Theorie und Praxis einer literaturdidaktischen Konzeption zur Leseförderung im Sekundarbereich* (1999), *Wahrnehmung – Sprache – Beobachtung. Eine Deutschdidaktik bilddominierter Medienangebote* (2005) oder *Vom Film zur Literatur. Moderne Klassiker der Literaturverfilmung im Medienvergleich* (2015); daneben eine Reihe Herausgeberschaften, z.B. *Verfilmte Kinderliteratur. Gattungen, Produktion, Distribution, Rezeption und Modelle für den Deutschunterricht* (2010) mit Petra Josting oder *Intermedialität. Formen – Diskurse – Didaktik* (2019).

Nora Weinelt studierte Komparatistik, Kunstgeschichte und Italianistik in München und Paris. 2020 schloss sie an der HU Berlin ihre Promotion zur modernen Denkfigur des Versagens ab, die durch ein Stipendium der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien (FU Berlin) gefördert und mit dem Merkur-Preis 2021 ausgezeichnet wurde. Seit 2021 ist sie Akademische Rätin a. Z. an der Universität Augsburg. Publikationen u.a.: *Figuren des Versagens. Poetik eines sozialen Urteils*, Berlin 2023; *Minimale Männlichkeit. Figurationen und Refigurationen des Anzugs*, Berlin 2016.

130 Jahre nach den ersten öffentlichen Vorführungen ist der Film längst als eigenständige Kunst anerkannt, die ihre ‚Großen Werke‘ ebenso hervorgebracht hat wie die Literatur, die Musik oder die bildende Kunst. Über die Epochen- und Genre Grenzen hinweg hat sich ein Kanon von Werken herausgebildet, der als Bezugsgröße für die Einordnung und Beurteilung von Filmen fungiert, der aber auch immer wieder aufs Neue befragt und revidiert werden muss. Die Reihe *Große Werke des Films* will diesen dynamischen Prozess mitgestalten, indem sie etablierte Filme neu interpretiert und aktuelle Filme für den Kanon vorschlägt.

Der dritte Band der Reihe präsentiert Werke von Paul Wegener (*Der Golem, wie er in die Welt kam*), Leo McCarey (*Duck Soup*), Billy Wilder (*Sunset Boulevard*), Eberhard Fechner (*Tadellöser & Wolff*), David Cronenberg (*Shivers*), Claire Denis (*Beau Travail*) und David Slade/Charlie Brooker (*Black Mirror: Bandersnatch*).