Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 36 (1994)
Heft: 194

Artikel: Days of the Living Death : Sunset Boulevard von Billy Wilder
Autor: Grob, Norbert
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-867078

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Days of the Living Dead

SUNSET BOULEVARD von Billy Wilder

I.

Der Anfang ist, so ja auch oft schon gewürdigt, Wahnsinn pur. Ein toter Mann treibt im Swimming Pool der früheren Filmdiva Norma Desmond, Arme nach aussen gestreckt, Gesicht nach unten, und beginnt plötzlich die Geschichte seiner letzten Tage zu erzählen. Von vorgetäuschten Siegen und verdrängten Fehlschlägen, von verlogenen Hoffnungen und verlachten Enttäuschungen. Von dem Hin und Her seines erfolglosen Lebens, von den ständigen Lügen, die seine Niederlagen zu überdecken hatten – und schliesslich von dem überraschenden Angebot, ein Drehbuch für den gealterten Star zu überarbeiten (und so doch noch als Autor zu reüssieren). Was er als allerletzte Chance auf Erfolg sieht, entpuppt sich dann aber schnell als Weg ins endgültige Aus.

Ein Toter, zurückgeholt in sein Leben, das eine einzige Hinwendung zum Tode war: das klingt wie ein doppelter Salto übers graue Melo direkt in die rabenschwarze Schauermär. Doch Billy Wilder geht es nicht um Effekte, sondern um das Bild einer eher unwichtigen Randgruppe in Hollywood, das zugleich das Bild der amerikanischen Gesellschaft insgesamt entwirft: Wenn alle nach den Sternen greifen, müssen viele den Buckel hinhalten, um einigen den Griff zu ermöglichen.

Ausgetrickst wird dieser Mann, wo er noch meint, selbst auszutricksen. Benutzt wird er, wo er noch meint, selbst zu benutzen. Belogen, wo er meint, selbst zu belügen. Betrogen, wo er meint, selbst zu betrügen. *Ein Niemand, der dennoch hofft, ein Jemand zu sein.*

Andererseits gilt, was allein Cornell Woolrich so präzise auf den Punkt zu bringen vermochte: «Es ist besser, für etwas zu sterben als für nichts zu leben.»

II.

Eine Welt voller Hoffnungen, die sich allesamt nicht erfüllen, eine Welt des schrägen Scheins: Hollywood, USA. Überall Verlockung und Bedrängnis, überall Reiz und Not. Lug und Trug sind so selbstverständlich wie die Eitelkeit, die Gloria Swanson als Norma Desmond genüsslich zelebriert. Wer redet, wie er denkt, fühlt, hofft (wie Nancy Olson als Betty Schaefer), taugt allein dazu, hintergangen zu werden. Moral ist kein Moment der Haltung, sondern eine Frage der Strategie.

Die Radikalität, für die SUNSET BOULEVARD steht, kommt auch von der äussersten aller möglichen Perspektiven, von der extremen Überzeichnung des *point of view*. Die Zeit ist für den alerten Helden mehr als abgelaufen. Das typische *temps perdu* des typischen Noir-Helden, der von Anfang an keinerlei Chance hat, ist hier ins Groteske übersteigert. So sehr, dass darüber alles Bewährte ins Schwanken gerät. Alles Natürliche wirkt plötzlich monströs, alles Reale fremd, unheimlich, bodenlos. Ein Toter, der ins Plaudern kommt, das ist wie ein Teufel, der das Pardies erobert.

Alles ist zu Ende, bevor es überhaupt anfängt. Das heisst, bevor man das erste Detail aus dem Leben des Mannes erfährt, ist sein Schicksal längst entschieden. Geschichten eines Zombies: Abenteuer aus dem Reich der Toten. Nur, und das ist der narrative Trick, die tiefere Tragik liegt da, wo der Mann erst im Moment seines Todes begreift, wie eine schwarze Linie gezogen wurde, während er noch dachte, alles in dicker Farbe auszumalen. Wilders Dramaturgie untergräbt, dass es überhaupt ein Leben vor dem Tode geben kann. Man kann sich gut vorstellen, wie Wilder aus dem Lachen gar nicht mehr herauskam, als er sich ausmalte, wie sein Publikum auf diese provokative Perspektive reagieren musste. Ansonsten, das wurde oft übersehen, folgt der Film den grandioseren Entwürfen

des Noir-Kinos. Bogart & Co. bilden darin ja bloss die Glamour-Abteilung – mit ihren dunklen Bartstoppeln im romantischen Asphaltdschungel und den düsteren Spelunken. Für die schwärzeren Beispiele stehen seit jeher eher die Stockbiederen und Zaghaften, die Grossspurigen und Unsympathischen. Tom Neal in DETOUR, Franchot Tone in PHANTOM LADY, Edmond O'Brien in D.O.A., Robert Ryan in CAUGHT, Sterling Hayden in THE ASPHALT JUNGLE, John Dall in GUN CRAZY, Robert Mitchum in ANGEL FACE, Dana Andrews in BEYOND A REASONABLE DOUBT, Orson Welles in TOUCH OF EVIL.

William Holden reiht sich da nahtlos ein. Er gehört zu jenen ewigen Verlierern, die, noch während sie zu gewinnen glauben, ihre eigene Niederlage absegnen. «Ein Blinder, der sehen möchte und weiss, dass die Nacht kein Ende hat.» Der wieder und wieder seinen Stein hochrollt und – glücklich lächelnd – zuschaut, wie er dann von oben nach unten zurückfällt. Ob er sich denn nicht selber hasse, wird er einmal gefragt. Seine Antwort: «Andauernd.»

III.

Billy Wilder ist ein Meister der filmischen Mimikry. Was immer er auch anging, in der Bandbreite seiner Talente schien es so, als beherrsche er alles von Anfang an. Er färbte seine Neigungen, seine Interessen, seine Fähigkeiten, so dass alle nur denken konnten, er gehöre sowieso dazu.Er mache alles, hat er 1967 erklärt: Komödien, ernste Filme, Filme über den Alkohol, Filme über Kriegsgefangene, Filme über das heutige Amerika, Filme, die in Europa spielen. «Ich mache eben immer das, was mich so reizt im Moment. Ich komponiere nie Symphonie 1, Symphonie 2, 3, 4, 5 – nein, manchmal ist es ein Divertissement, manchmal etwas mehr Melancholisches. Natürlich, wenn man genau hinsieht, gibt es da irgendwo einen Stil, gibt es da Gedankenverbindungen, gibt es ein Thema. Und dann können auch im Unterbewusstsein Dinge auftauchen, die man schon einmal gehabt hat. So wie bei einem Komponisten, da kommt plötzlich nach dreissig Jahren wieder irgendeine Phrase zum Vorschein.»

IV.

SUNSET BOULEVARD wurde vor allem als Wilders Auseinandersetzung mit dem Leben und der Arbeit in Hollywood gesehen. Dies sei an dieser Stelle deshalb nicht noch einmal wiederholt. Unterstrichen seien jedoch die Entdeckungen von Neil Sinyard und Adrian Turner (Billy Wilders Filme. Berlin, Volker Spiess, 1980) zur besonderen Rede von Auto, Tanz und Kleidung, vom Konflikt zwischen Illusion und Wirklichkeit, vom «kunstvollen Geflecht der Filmzitate» und von der Differenz in der Darstellungsweise bei Holden und Swanson. «Man sehe sich irgendein Szenenfoto aus SUNSET BOULEVARD an, und man wird bemerken, dass Holden selten etwas Demonstratives tut und dass die Swanson selten ohne Bewegung ist: Ihre Augen leuchten, ihre Arme und Hände verrenken sich zu dramatischer Pose, ihr Haar scheint zu flammen wie das einer Medusa. Alles, was sie umgibt, angefangen von ihrem Haus bis zu ihrer Zigarettenspitze und ihrem Auto, hat Format. Ihr Spiel braucht keine Worte: ihr Gesicht und ihr Körper sagen alles. Wilder hält die Kamera gleichbleibend auf Distanz, so dass ihren Gefühlen genügend Raum gegeben werden kann. Die Türen in ihrem Haus, die alle ohne Schlösser sind, sind symptomatisch für eine Person, die zwischen Öffentlichem und Privatem, zwischen deR Schauspielerin und der Frau nicht zu unterscheiden vermag. Ihr Spiel ist eine grosse, trotzige Geste, das die Illusion gegen das Alter, gegen Kompromisse und gegen das Leben aufrechtzuerhalten versucht.»

Die besondere Rolle Erich von Stroheims habe ich in meinem Essay bereits ausführlich gewürdigt (Wolfgang Jacobsen, Helga Belach, Norbert Grob: Erich von Stroheim. Berlin, Argon, 1994). Deshalb hier nur der Hinweis darauf, wie kontrapunktisch Wilder Erich von Stroheim einsetzt, um Holdens Zukunft sichtbar zu machen. In den frühen Tagen des Kinos habe es drei grosse Regisseure gegeben: D. W. Griffith, Cecil B. DeMille und ihn, darf er einmal erklären. Was überdeutlich formuliert, dass sogar die übergrossen Regiestars des Kinos gegenüber den Leinwandgöttinnen ohne Chance bleiben. Regisseur und Liebhaber der exzentrischen Lein-

wand-Diva war er einst, nun ist er ihr Butler und Chauffeur, dem jede Eigenmächtigkeit rüde untersagt wird: selbst seine letzte Leidenschaft – mit weissen Handschuhen auf der grossen Hausorgel zu spielen. Welche Zukunft bliebe da wohl dem mittelmässigen, erfolglosen Drehbuchautor?

In ihrer Zeit hätten sie keinen Dialog gebraucht. «Wir hatten Gesichter.» Diese Maxime, voller Stolz dem Autor von Handlung und Dialog entgegengeschleudert, wirkt doppelt: Sie erhöht Erich von Stroheim zum letzten und erniedrigt Holden zum ersten Mal. Eine Zukunft eröffnet sie nicht; nur alte Träume kommen darüber hoch, Träume, die längst zu Alpträumen erstarrt sind.

V.

SUNSET BOULEVARD eher als Film Noir zu sehen, impliziert: sein Thema bloss als ein Moment unter anderen zu nehmen. Die Anspielungen auf die Geschichte Hollywoods behalten selbstverständlich ihre suggestive Kraft für sich, ihre dramatische Wirkung beschränkt sich allerdings auf das Atmosphärische, das die zentrale Stimmung dahinter bestimmt: die von Düsternis, Ohnmacht und Verzweiflung, von Konfusion, Fatalität und Tod.

Einen «Semi-Dokumentarfilm über die Kapitale der Fiktion» hat Frieda Grafe den Film einmal genannt. Dies fasst aber, wie gesagt, nur die eine Seite. Oder man müsste, wozu an dieser Stelle leider kein Platz ist, dieses Semi-Dokumentarische konkretisieren an den abenteuerlichen Schattierungen des Lichts, das John F. Seitz hier (wie zuvor in Frank Tuttles THIS GUN FOR HIRE und Wilders DOUBLE INDEMNITY) das Grau ausloten liess.

«In den dunklen Melodramen der Vierziger kam die Frau von ihrem Podest herunter und stoppte nicht, als sie den Boden erreichte. Sie ging weiter – hinunter, wie Eurydice, in die Tiefen der Unterwelt – und zwang dann ihren Liebhaber zurückzuschauen und sich zu verraten.» (Molly Haskell) Wilders Frauen gingen da noch einen Schritt weiter: In DOUBLE INDEMNITY zog Barbara Stanwyck ihren Geliebten mit ins Verderben, so dass ihm der Tod als die einzige Lösung erschien. In THE LOST WEEKEND suchte Jane Wyman ihn zu verändern: zu heilen – und untergrub gerade dadurch seine besondere Individualität. In A FOREIGN AFFAIR schien Jean Arthur ihn aus dem Kuddelmuddel um faszinierende Frauen und böse Machenschaften zu erlösen und lockte ihn doch nur in ihre eigene Hölle provinzieller, wohlgeordneter Biederkeit. In SUNSET BOULEVARD schliesslich verführt Gloria Swanson ihn mit luxuriösen Dingen und glamourösem Getue, bis er kaum noch weiss, wer er ist und was er will, so dass ihm am Ende nichts mehr bleibt – ausser Resignation und Selbstironie: «Dieser arme Kerl», sagt er anfangs über sich, also über den Toten im Swimmingpool. «Er hatte immer ein Schwimmbecken haben wollen. Schliesslich hatte er sein Schwimmbecken, nur dass er teuer dafür zahlen musste.»

VI.

André Bazin, der französische Filmessayist, hat stets im Western «das amerikanische Kino par excellence» gesehen. Es ist jedoch ohne weiteres möglich, den Film Noir als das amerikanische Kino par excellence zu würdigen.

1. Rasende Autos in den Strassen der Grossstadt, Schiessereien und Schlägereien, Mord und Totschlag, böse Intrigen und rasante Rededuelle sorgen für ein Höchstmass an Bewegung in den Bildern.
2. Diese Bewegungsformen sind aber nur Zeichen oder Symbole der eigentlichen Realität des Film Noir: des Mythos eines Ineinander von Hell und Dunkel/von Moral und Amoral/von Gut und Böse.
3. Der Film Noir ist geboren aus dem Zusammentreffen dieses Mythos und der ihm gemässen Ausdrucksform: der «fotografischen Objektivität in der Zeit» – getaucht in Licht und Schatten/in schräge Linien und harte Kontraste/in gespiegelte Räume, in expressive Muster.
4. Dieser Mythos setzt sich insgesamt aus einer Reihe eigener, unverfälschter Mythen zusammen: dem Mythos der Nacht, dem Mythos des Revolvers, dem Mythos des verlorenen Helden, des pessimistischen und passiven Einzelgängers.
5. Niemals zuvor oder danach ist die Nutzlosigkeit des Gesetzes so eng verbunden gewesen mit der Nutzlosigkeit der Moral, «und niemals auch ist deren Antagonismus konkreter und offensichtlicher gewesen.»
6. Der fragmentarische Stil des Film Noir (fragmentarisch wegen des typischen, unfähigen Verhaltens seiner Helden und des episodischen Charakters ihrer Abenteuer) gewinnt seinen Sinn durch den Zwischenraum zwischen den Ereignissen: Jedes amoralische Tun ist sich selbst genug.

Der Film Noir als Kino par excellence: Weil der Film sicherlich die einzige Sprache ist, die nicht nur eine Formulierung findet für das, was sichtbar wird, sondern dem ganzen eine eigene abenteuerliche Dimension hinzufügt: den stilistischen Ausdruck in der Zeit.

Der Niedergang der amerikanischen Städte (auch Spiegelung der ersten, düsteren Erfahrungen im Zweiten Weltkrieg) wird deutlich:

- durch den Verfall der Ordnung und der Zivilisation;
- durch die Zersetzung der Mythen; wodurch neue, ganz andere Mythen entstehen: vom «kleinen Mann, der sich gross aufspielt, nach dem Unmöglichen grapscht und es eine Szene lang fest hält, wenn er Glück hat»; und auch vom «grossen Macker, der sich grösser aufspielt, als er sollte, um den kleinen Mann innendrin zu vestecken» – wie Peter Hankoff einst schrieb;
- durch die Wiederentdeckung der Amoralität;
- durch die Wiederentdeckung der Realität des Gesetzes, die (am Alltag des Lebens, nachdem alles vermischt und verunreinigt war) das Chaos in der Ordnung enthüllte und die Erde hinter dem Himmel.

VII.

«Sehen Sie, dies ist mein Leben», sagt Norma Desmond, als sie nach dem Mord an ihrem Geliebten wieder im Rampenlicht steht, im hellen Licht der Scheinwerfer und der Kameras, deren ganze Aufmerksamkeit allein ihr gilt. «Dies ist mein Leben, wird es immer sein, etwas anderes gibt es nicht, nur wir, die Kameras und die wunderbaren Leute da draussen im Dunkel.»

Die Tage der lebenden Toten sind an manchen Orten länger, als man glaubt.

Norbert Grob

Die wichtigsten Daten zu SUNSET BOULEVARD (BOULEVARD DER DÄMMERUNG)*:*

Regie: Billy Wilder; Buch: Charles Brackett, Billy Wilder, D. M. Marshman jr.; Kamera: John F. Seitz; Rückprojektionen: Farciot Edouart; Schnitt: Doane Harrison, Arthur P. Schmidt; Ausstattung: Sam Comer, Ray Moyer; Bauten: Hans Dreier, John Meehan; Kostüme: Edith Head; Maske: Wally Westmore; Musik: Franz Waxman, Ton: Harry Lindgren, John Cope.

Darsteller (Rolle): William Holden (Joe Gillis), Gloria Swanson (Norma Desmond), Erich von Stroheim (Max von Mayerling), Nancy Olson (Betty Schaefer), Fred Clark (Sheldrake), Lloyd Gough (Morino), Jack Webb (Artie Green), Buster Keaton, Anna Q. Nilsson, B. B. Warner ("Wachsfigurenkabinett"), Cecil B. DeMille, Hedda Hopper, Ray Evans, Jay Livingston (in persona).

Produktion: Paramount Pictures; Produzent: Charles Brackett. USA 1950. 35mm, Schwarzweiss, Dauer: 110 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.