Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 33 (1991)
Heft: 179

Artikel: Sünde, Sühne und Erlösung : die Stummfilme von Cecil B. DeMelville
Autor: Kasten, Jürgen
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-866996

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: 11.01.2026

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

Sünde, Sühne und Erlösung

Die Stummfilme von Cecil B. DeMille

Blood, Sex and Bible: Das galt lange als einschlägige Bewertung für die Filme Cecil B. DeMilles. Damit einher ging eine Einschätzung seines visuellen Stils als Kitschästhetik, seiner Motive als konventionell-plakativ und seiner thematischen Ausrichtung als konservativ und moralisierend. Diese groben Einschätzungen sind nicht völlig aus der Luft gegriffen. Doch wie so häufig deuten sie nur die halbe Wahrheit an. Besonders die immense Stummfilm-Produktion DeMilles (zwischen 1914 und 1929 inszenierte er 53 Filme und war an 59 weiteren als Autor oder Produzent beteiligt) ist mit wenigen Ausnahmen kaum bekannt.
Das neu erwachte Interesse an den Arbeiten DeMilles geht einher mit der seit einigen Jahren in Europa und zuvor schon in Amerika zu beobachtenden filmhistorischen Blickwende hin zur breiten Palette des Publikumsfilms. Nicht mehr nur die Eisbergspitze der Filmkunstwerke interessiert jetzt, sondern verstärkt der bisher kaum sichtbare Eisberg der konventionellen (Erfolgs-)Produktionen. Das Werk Cecil B. DeMilles erlebte in den letzten Jahren bereits Retrospektiven in London, Paris, New York und Ancona. Mehrere neue Publikationen über Leben und Werk sind erschienen oder in Vorbereitung. Den vorläufigen Höhepunkt in der Beschäftigung mit dem monumentalen Konfektionsfilmer markierten die in diesem Jahr zum zehnten Mal stattfindenden *Giornate del Cinema Muto* im norditalienischen Pordenone. Im Friaul war bis auf wenige Ausnahmen das gesamte Stummfilm-Œuvre DeMilles zu sehen. Für einen Grossteil der Vorführungen konnten die Veranstalter auf Kopien aus der persönlichen Sammlung des Regisseurs zurückgreifen, die heute überwiegend im *George Eastman House* in Rochester lagert. Zu sehen waren so zum Teil Fassungen des sogenannten *director's cut*, also komplette Versionen ohne Schnitte, die später aus Distributionsüberlegungen vorgenommen wurden. Ergänzt wurde das Programm durch die erhaltenen Filme von William DeMille, dem älteren Bruder Cecils, und durch Produktionen, die dieser überwacht hatte.

SOLL + HABEN. Produktionsbedingungen.

Cecil B. DeMilles Wirken ist nicht nur mit der ästhetischen Entwicklung des amerikanischen Erzählkinos eng ver-

bunden, sondern auch mit der wirtschaftlichen. Seine Filmkarriere begann 1913, als der damals 32-jährige Broadway-Autor und gelegentliche Schauspieler seine letzten Dollars zusammenkratzte, um mit den gleichfalls weitgehend abgebrannten *Jesse L. Lasky* und Samuel Goldfish (später: *Sam Goldwyn*) wie Glücksritter in das Filmgeschäft einzusteigen. Eine der üblichen, für Europäer kaum glaublichen amerikanischen Erfolgsgeschichten nahm ihren Lauf. Der mit wenigen hundert Dollar Eigenkapital für insgesamt 15 450,25 Dollar realisierte Western THE SQUAW MAN spielte 244 700 Dollar ein und ermöglichte den Grundstein für die Lasky Feature Play Co. Inc., deren Director General DeMille wurde. Allein 1914/15 inszenierte er für diese Gesellschaft 19 Filme, die jeweils zwischen zehn- und zwanzigtausend Dollar kosteten, aber jeweils zwischen 52 und 147 000 Dollar einspielten. Allein in diesen beiden Jahren verdiente Lasky mit den Filmen DeMilles mehr als eine Million Dollar. Die genannten Kosten und Erträge hat DeMille selbst fein säuberlich notiert. Bis 1936 inszenierte er 57 Filme, die – nach seinen Angaben – 16,6 Millionen Dollar kosteten, aber 38,6 Millionen Dollar einbrachten. Unter den gewinnbringendsten befanden sich die Komödien MALE AND FEMALE (1919) mit 168 619 Dollar Kosten und 1,25 Millionen Dollar Einspiel, WHY CHANGE YOUR WIFE (1919) mit 129 349 Dollar Kosten und 1,016 Millionen Dollar Einnahmen oder der Monumentalfilm KING OF THE KINGS (1927) mit 1,265 Millionen Dollar Kosten und Erlösen von 2,641 Millionen Dollar. Nach DeMilles Auflistung floppte nur ein einziger seiner Stummfilme: Die etwas zerfahrene melodramatische Religionsparabel THE GODLESS GIRL (1928) verschlang 722 315 Dollar, brachte aber nur 489 095 Dollar ein.

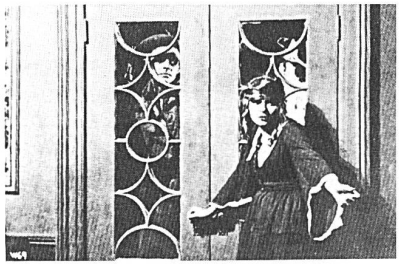
Zwar sind aus den Angaben die Bezugsgrössen der Kosten- und Einnahmenrechnung nicht ersichtlich. Auch ist wahrscheinlich, dass DeMille diese Aufstellung für Selbstdarstellungs- oder Vertragsverhandlungs-Zwecke gefertigt hat. Deutlich wird aus ihr jedoch nicht nur sein ausserordentliches Kosten/Ertrags-Denken, sondern auch das nachdrücklich verfolgte Ziel, mit dem Produkt ein Massenpublikum zu erreichen. Zu diesem Zweck tat sich die Lasky Co. bald mit *Adolph Zukors Famous Players* zusammen und engagierte sich mit dem Verleih- und Kinokonzern *Paramount*. An allen diesen Transaktionen war Cecil B. DeMille wesentlich mitbeteiligt. In seinen Verträgen regelte er nicht nur das Wochensalär und die Gewinnbeteiligung, sondern auch die Freiheit, seine Filme völlig nach eigenen Vorstellungen herstellen zu können. 1925 schliesslich gründete er seine eigene Produktionsgesellschaft, nachdem bereits ab 1919 seine Filme von Paramount besonders gekennzeichnet und zu höheren Preisen vertrieben wurden. Allein deren Verleihgarantie für einen DeMille-Film betrug 200 000 Dollar beziehungsweise 30 Prozent vom Erlös. Cecil B. DeMille verfügte also über Produktionsbedingungen, wie sie – sowohl was das Budget wie das Höchstmass an ästhetischer Selbstbestimmung angeht – in den zehner Jahren kein anderer, in den zwanziger wahrscheinlich nur noch Charles Chaplin vorfand.

LIEBE + FEINDSCHAFT. Western und Kriegs-Dramen.

Seine erste Inszenierung, zur Jahreswende 1913/14 zusammen mit Oscar C. Apfel realisiert, ist der Western THE SQUAW MAN. DeMille orientierte sich bei der Auswahl des Stoffes nicht allein am bereits äusserst publikumswirksamen Filmgenre. Vielmehr setzte er im neuen Medium fort, was er zuvor am Broadway gelernt hatte. THE SQUAW MAN ist nämlich eine Adaptierung des 1905 erfolgreich in New York aufgeführten Theaterstücks. DeMilles Inszenierung des Broadway-Erfolgs nutzte zwar die der Bühne nicht möglichen Effekte und Aktionismen, doch bestimmend für die filmische Adaption war: die aktionsreichen Details «are by no means substitute for drama, but they serves to heighten dramatic effects.» Dieser von DeMille 1929 formulierte Grundsatz filmischen Inszenierens ist bereits im Erstling zu beobachten. Denn über Verfolgungsjagden und Schiessereien gelagert war das tragische Drama der Liebe des Helden zu einer Indianerin. Von diesem aufsehenerregenden Topoi aus organisiert und ordnet DeMille das Geschehen des *run-of-the-mill*-Westerns. Er steigert durch die neue Akzentsetzung sehr publikumswirksam das dramatische Potential des schon früh kanonisierten Genres. Das ebenso simple wie verwicklungsträchtige Motiv einer Liebe zwischen Angehörigen verfeindeter Lager, Gruppen oder Klassen ist ein häufig wiederkehrender Konfliktherd DeMillescher Filme. Nicht nur die beiden Remakes von THE SQUAW MAN (1918 und 1931) deuten darauf, dass der Kern des Romeo-und-Julia-Konflikts wesentlicher Transmissionsriemen seiner Erzähl- und Bildphantasien war.

«I love him more than home, more than my people» bekennt June, die Tochter eines Schwarzbrenners in THE TRAIL OF THE LONESOME PINE (1916). "Him", das ist der Deputy, der von der Regierung eingesetzt wurde, die ungesetzlichen Destillen zu vernichten. Im Zeichen des melodramatischen Konflikts gewinnt diese gewalttätige Auseinandersetzung erheblich an Tiefenschärfe, in den Naturbildern ebenso wie im Showdown. In dem komplex montierten Finale – mehrere parallele Stränge werden zusammengeführt – verrät June ihre Verwandtschaft, überredet den von ihr abgewiesenen Cousin, die Sheriffs zu alarmieren, um den geliebten Deputy vor Brüdern und Vater zu schützen. Die interessante Personal-Umkehrung im stürmischen Finale des *run-of-the-mill*-Westerns (diesmal sitzt der Held in der Mühle fest und wird durch die aufopferungsvolle Tat einer Frau gerettet) zeugt von einem souveränen Umgang mit den Versatzstükken des Genres. In A ROMANCE OF THE REDWOODS (1917) greift DeMille gar zu einem komödienhaften Finale, als Mary Pickford in letzter Sekunde ihre Liebe zu einem Postkutschenräuber bekennt, um ihn vor dem Galgen zu retten. Der Schurke hatte die Identität ihres toten Onkels angenommen, sie geschlagen und eingesperrt, ihr

THE WARRENS OF VIRGINIA (1914)



SATURDAY NIGHT (1922)

Elliott Dexter, Mary Pickford und Walter Long in A ROMANCE OF THE REDWOODS (1917)

aber auch Kleider und eine Puppe geschenkt. Mary gaukelt den Sheriffs mit den Puppenkleidern vor, sie sei von dem Ganoven schwanger. Die harten Kerls zögern, ihn vom Strick zu schneiden. Doch an der Seite einer solchen reinen Seele wird er sich bessern. Gemeinsam gehen sie im Schlussbild durch ein Spalier riesiger Redwood-Bäume, von einer weiss gerundeten Blende hochzeitsähnlich umrahmt.

In den Western ebenso wie in den Kriegsdramen THE CAPTIVE (1915) und LITTLE AMERICAN (1917) hat DeMille, geleitet durch den verbindlichen *beloved-enemy*-Konflikt, auf eindeutige Konfliktlösungen und moralische Wertungen nie verzichtet. Trotz mancher Überladenheit im Bildstil orientiert sich seine szenische Auflösung, ja selbst das Tempo an den eindeutig geschiedenen Oppositionsfiguren und den klar in Kontrast zu setzenden Vorfällen. Zur weiteren übersichtlichen Gliederung seiner Inszenierung vertrat er den Grundsatz: «A proper balance of incident and episode to main story must also be preserved.» Um diese Balance zu gewährleisten, schreckte er auch nicht davor zurück, Gedanken und Gefühle der Figuren überdeutlich in Doppelbelichtung neben die Person zu stellen oder in ausschmückenden Zwischentiteln zu explizieren. Bereits in den Titeln und in den Einstellungen, die die Figuren einführen, umreisst er in kleinen Fabelausrissen ihren Charakter. Offenkundige Symbolverweise, die in überdeutlich ausmalenden Grossaufnahmen eingefangen werden (etwa eine Taube = Friedenssehnsucht, eine Puppe = versteckte Liebeserklärung, ein Orangenzweig = Heiratsantrag etcetera) tragen zudem nicht unbedingt dazu bei, Figuren und Geschichten ein Geheimnis zu belassen. Im Bestreben, eine klar gegliederte, eindeutig zu verfolgende Erzähl-, Bild- und Symbolstruktur seiner Filme zu gewährleisten, hat DeMille sein Publikum selten überfordert. Es wusste bei ihm immer, woran es war.

Natürlich prägt dieser holzschnittartig gearbeitete, in einfachen Bild- und Handlungsmustern organisierte Populärstil LITTLE AMERICAN, einen Film, der den Eintritt der USA in den Ersten Weltkrieg begründet und dabei die Werte und Normen des amerikanischen Normalbürgers feiert. Amerikas Liebling *Mary Pickford* spielt eine offenherzige, hilfsbereite, in allen brenzligen Situationen einen *Stars-and-Stripes*-Wimpel aus dem Ausschnitt ziehende Patriotin. Doch sie liebt – einen Deutschen, den Feind, der sich in den USA als durchaus zivilisierter Bohemien auswies. Bereits auf der Überfahrt der kleinen Amerikanerin nach Europa, auf dessen Kriegsfeldern sie ihren Geliebten suchen will, erfolgt eine eindeutige Grundierung des Konflikts. Den realhistorischen Überfall der deutschen Flotte auf den US-Dampfer "Lusitania" (1915) aufgreifend, schiesst auch in dem Film von 1917 ein deutsches U-Boot einen Torpedo ab. Die dezente Abendstimmung eines in Sepiatönen eingefärbten Erste-Klasse-Diners konfrontiert DeMille mit dem in aggressiven türkisblau getönten Torpedoabschuss und dem fast zeitlupenhaft ausgedehnten Einschlag. Den Greueltaten der deutschen Armee ist entsprechend breiter Raum gewidmet. In einer Reihe spektakulärer Handlungseffekte gelingt es ihm, hierfür einen konzentrierenden dramatischen Höhepunkt zu finden (DeMille nennt diesen *focal point*). Als filmisches Organisationsmittel dieser genau über den Film verstreuten *plot points* nutzt DeMille vor allem die Tempodosierung: «The proper methode is to increase the tempo up to each such focal point then slow the tempo to make the point.» In LITTLE AMERICAN wird Mary von ihrem deutschen Geliebten, der sie nicht erkennt, verfolgt. Das Tempo akzeleriert. Als er sie beinahe vergewaltigen will, wird das Tempo wieder gedrosselt, um den entsetzlichen

Konflikt dieses Wiedersehens deutlich auszuspielen. Sie wendet sich von ihm ab und spioniert für Frankreich. Doch als sie deswegen erschossen werden soll, bekennt sich ihr geläuterter Geliebter zu ihr. Gemeinsam warten sie auf die Exekution, als eine Bombe den Hinrichtungsplatz zerfetzt und die Virage die gesamte folgende Sequenz in ein tiefes Rot taucht. Es steht für den Tod und für die Liebe, die auf diesem Hintergrund neu erwacht. Mühsam quälen sich die beiden geschundenen Liebenden weiter zu einem grossen Kruzifix auf dem Marktplatz. Als sie unter ihm sind, schlägt abermals eine Bombe ein und sprengt das Kreuz des Gekreuzigten ab, so dass es den Anschein hat, als ob er das ungleiche Paar segne. Dieser fulminanten Sequenz, in der DeMille die Oppositionen mit Hilfe populärer religiöser Symbole vereint, folgt im Schlussbild eine weitere, unvermeidliche Symbolreferenz: die Freiheitsstatue, die den Liebenden den Weg weist.

ARM + REICH. Sozialdramen.

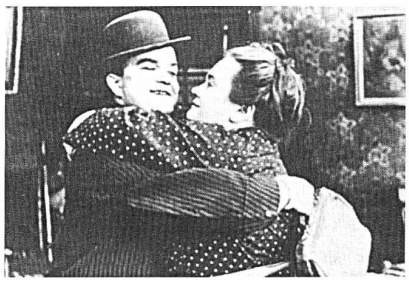
Die Stoffgrundlage seiner ersten Filme entnahm DeMille überwiegend erfolgreichen Broadway-Stücken. Hier war er gross geworden, fast die gesamte Familie arbeitete dort: Vater Henry schrieb zusammen mit David Belasco (Autor unter anderem der "Madame Butterfly") ebenso erfolgreiche Stücke wie Bruder William. Belasco, der stilbildende Regisseur und Impresario des amerikanischen Theaters der Jahrhundertwende, pflegte einen schauwert-orientierten Detail-Naturalismus. Innerhalb dieses Stils war es nicht schwierig, die geläufigen Unterhaltungskonventionen des Melodramas auch in Sujets zu kleiden, die Aspekte der sozialen Realität aufgriffen. DeMille kopierte dieses Stoffprogramm, an dem sich die meisten Filmgesellschaften orientierten. Bereits in WHAT'S-HIS-NAME (1914) entfaltet er den Ausbruch und Aufstieg einer kleinbürgerlichen Ehefrau zum Showstar nicht ohne soziale Farbtupfer. Sie dienen dazu, die Welt der Reichen und die der kleinen Angestellten gegeneinanderzuhalten: Verlockung und Verderbtheit auf der einen, Entbehrung und Geborgenheit auf der anderen Seite. Das dramatische Material wird dabei nicht nur zugkräftig illustriert, es wird übersichtlich gegliedert und einer eindeutigen Bewertung zugeführt. Denn trotz aller materiellen Annehmlichkeiten der grossbürgerlichen Glamourwelt kehrt die erfolgreiche Sängerin schliesslich doch zu Mann und Kind und Herd zurück.
Die Not der Armen, denen die unterversorgten Kinder sterben, ist das Sujet von KINDLING (1915). Wiederum grell pointiert steht dem gegenüber die Welt der ihre Hunde parfümierenden Witwen und Hausbesitzerinnen. Der Konflikt der proletarischen Frau, die sich nichts sehnlicher als ein Kind wünscht und deren Mann gelobt, dieses lieber umzubringen, als in den Slums aufwachsen zu lassen, wird jedoch nicht als grundlegendes soziales Problem begriffen. Gezeigt wird vielmehr ihre Versuchung, durch einen Diebstahl so viel Geld zu bekommen, um diesem Milieu durch eine individuelle Tat zu entkommen. Natürlich scheitert der kriminelle Versuch. In ärgster Bedrohung wird die Frau schliesslich durch das gute Herz der reichen Nichte der Witwe errettet, die den Diebstahl deckt und noch dazu hundert Dollar für eine bäuerliche Existenz dazugibt. Im europäischen Melodram der zehner Jahre wäre für die angehende Mutter, von Mann und Gesellschaft ausgestossen, wohl nur der Freitod geblieben. Nicht so bei DeMille. Er weiss in völliger Übereinstimmung mit der Drehbuchautorin *Jeanie MacPherson* einen schier unlösbaren Konflikt, resultierend aus dem Zusammenprall zweier kaum vereinbarer Welten, zu harmonisieren und in ein befriedigendes Happy End zu überführen.
Die romantische Sehnsucht, dass sich Romeo und Julia doch finden können oder dass bedrängte Menschen sich aus ihrer Not befreien, ist eine starke dramatische Kraft; vielleicht ist sie die stärkste des Kinos überhaupt. Cecil B. DeMille hat sie in fast allen seinen Filmen bis 1918 immer wieder beschworen. Dass er dabei zu eindeutigen Charakterisierungen, Typisierungen und Bewertungen griff, ist Bedingung für dieses erzählerische und inszenatorische Konzept. Doch schon in THE SQUAW MAN waren einige rassistische Stereotypen, etwa in der Zeichnung indianischer Lebensweisen, zu erkennen. Regelrecht als dramatischer Ausgangspunkt dient eine solche Überzeichnung in THE CHEAT (1915). Eine Dame der Gesellschaft hat mit dem Rotkreuz-Fonds spekuliert und das Geld verloren. In ihrer Not wendet sie sich an den Elfenbein-König der Stadt, einen von der Gesellschaft nur wegen seines Reichtums geduldeten Japaner (in der Fassung von 1918 ist es aus Rücksicht auf den Kriegsalliierten ein Burmese). Der Asiate, von *Sessue Hayakawa* mit fremdartig asketischer Kälte der Leidenschaft gespielt, fordert für das Geld Liebe. Als die Dame die Abmachung nicht einhält, versucht er sie zu vergewaltigen und brennt ihr sein Siegel ins Fleisch. Dass die gewalttätige, in der Inszenierung aber bewusst auch erotisch aufgeladene Szene die Zensur passierte, mag mit dem eindeutigen Finale zusammenhängen. Bei der Gerichtsverhandlung gegen den Ehemann, der des versuchten Mords an dem Asia-

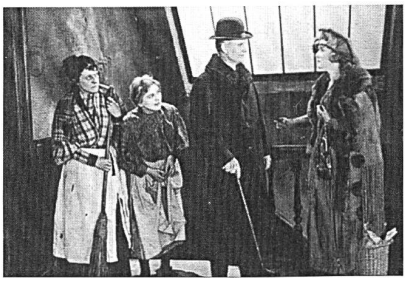
CHIMMIE FADDEN (1915)

JACK STRAW von William C. DeMille (1920)

FOR BETTER FOR WORSE (1919)

THE PRINCE CHAP von W.C. DeMille (1920)





ten angeklagt ist, offenbart sich die Frau, reisst ihre Bluse von der Schulter und zeigt ihr Brandmal. Das Entsetzen des Gerichtspublikums entlädt sich in einer massiven Artikulation des Volksempfindens: Nur mit allergrösster Mühe ist die Lynchjustiz zu verhindern. Wiederum hat DeMille, bereits im Äusseren der Hautfarbe erkennbar, zwei gegensätzliche Lebenshaltungen zueinandergeführt, diesmal jedoch aufeinandergehetzt. Hatte er zur visuellen Kontrastierung dieses Konflikts in früheren Filmen schon einfache Symbolobjekte, Dekorgegensätze oder Virageeffekte herangezogen, so nutzt er in THE CHEAT dazu überwiegend das Licht. Bereits in CALL OF THE NORTH und dem Sezessionskriegs-Melodram THE WARRENS OF VIRGINIA (1914) hatte DeMilles langjähriger Kameramann *Alwin Wyckoff* (ein Schüler des Griffith-Kameramanns *Billy Bitzer*) mit vereinzelten low-key-Lichtformen experimentiert. In THE CHEAT wurden vor allem stark kontrastierende Helldunkel-Effekte zur hochdramatischen Akzentuierung genutzt. Die Bedrohung des (hellen) Guten durch das (dunkle) Böse wird in einem einfach dechiffrierbaren Symbolmuster aufgelöst, das zugleich eindeutige Bewertungen erlaubt. Dass das eng umgrenzte, auf die nackten Schulterpartien der Frau gesetzte Licht darüber hinaus eine flirrende Erotik im dunklen Raum und gegenüber dem dunkel gekleideten Asiaten entfaltet, ist ein weiterer, wohl kalkulierter Schauwert. DeMille nutzt die von ihm und Wyckoff bereits früh erkannten Helldunkel-Effekte jedoch kaum als poetisches Bild- oder als artifizielles Stilmittel (wie etwa im deutschen Stummfilm). Subtile Chiaroscuro-Ausleuchtungen finden sich deshalb selten. Seine knappe Anweisung an den Kameramann, «make the whites whiter and the blacks blakker», zeugt von seinem klar gliedernden, auf einfachste Verständnismöglichkeiten und dramatische Effekte zielenden Inszenierungsverständnis. Besonders in den Filmen der Jahreswende 1915/16, den gleichzeitig mit THE CHEAT aufgenommenen THE GOLDEN CHANCE und in THE HEART OF NORA FLYNN finden sich einige weitere Spotlight-Effekte. Zumeist Details von Personen schemenhaft erhellend, die unbemerkt eine Treppe benutzen wollen, deuten sie eine weitere Entwicklung in der sozialen Ausgestaltung DeMillescher Dramenwelten an: das Interesse für die bald nur noch komödiantisch zu fassenden erotischen Verwicklungen des grossbürgerlichen Figurenpersonals. In THE

CHICAGO von Frank Urson (1927)

HEART OF NORA FLYNN deckt noch das gutherzige Dienstmädchen den Seitensprung der Dame, weil sie den Kindern Skandal und Scheidung ersparen will. Natürlich wird Nora dafür selbst des unmoralischen Lebenswandels geziehen und gefeuert. Mit Mühe kann sie dem eifersüchtigen Chauffeur, ihrem Verlobten, die wahren Ereignisse der Nacht glaubhaft machen. Als beide den von blühenden Orangenbäumen gesäumten Park der Villa verlassen, einen letzten Blick auf die den bigotten Eltern überlassenen Kinder werfend, bekräftigt ein Zwischentitel noch einmal die glänzende Oberfläche der doppelmoraligen grossbürgerlichen Welt: «Isn't it that worth, darling?» fragt Nora ihren Bräutigam, um ihrer Erniedrigung und ihrem sozialen Abstieg madonnenlächelnd einen Sinn zu geben.

MALE + FEMALE. Sexkomödien.

Spätestens mit dem Ende des Ersten Weltkriegs waren derartige Weltentwürfe und Wertmassstäbe kaum mehr ernsthaft aufrecht zu erhalten. Das "Jazz-Zeitalter" mit seinem hedonistischen Lebensgefühl hielt Einzug, und DeMille wurde einer seiner publikumswirksamsten Exegeten. Mit grossem Gespür für modische Trends gelang es ihm immer wieder, diese in ihren Formen und Etiketten regelrecht zu kanonisieren. In seinen überwiegend in den Jahren 1918-21 entstandenen Gesellschaftskomödien interessiert sich DeMille kaum mehr für die guten Herzen der Dienstmädchen. Im Zentrum stehen jetzt die grossbürgerlichen Partnerschaftsformen. Dabei auf den Prüfstand gezerrt wird eine bis dato unangreifbare Institution bürgerlicher Existenz: die Ehe. Die Gesellschaftskomödien konzentrieren sich noch intensiver als in früheren Filmen auf wenige Figuren. Im Personalumfang häufig auf Kammerspielformat reduziert, genügen oft zwei Paare, um den Konflikt zu entwickeln. Neben der nur noch statischen Funktion der Dienstmädchen (dem bevorzugten Personal seiner Sozial-Melodramen) fällt vor allem auf, dass fast alle Paare kinderlos sind. Dies erhöht nicht nur die Möglichkeit, die Verhaltensmuster in der Ehe unverstellter analysieren und unverblümter karikieren zu können. Es erlaubt auch die jetzt ohne moralische Skrupel erfolgenden Partnerwechsel. Ohne Verantwortung für eine Familie fällt es leichter, einer erotischen Verlockung zu erliegen. Ihr kann, da letzten moralischen Einwänden ob eines trüben Ehemanns oder einer schlampigen Ehefrau zudem im Vorfeld begegnet wird, fast ohne Umschweife gefolgt werden.

Nur als Aperçu angemerkt sei die Tatsache, dass Cecil B. DeMille seit 1905 mit der acht Jahre älteren Beatrice DeMille verheiratet war, mit seiner langjährigen Drehbuchautorin Jeanie MacPherson eine intensive Beziehung pflegte, was ihn nicht davon abhielt, anderen erotischen Abenteuern abhold zu sein. Der Umstand als solcher scheint zwar eher für die Regenbogenpresse von Bedeutung, er findet sich jedoch pikanterweise als Komödienstoff in OLD WIVES FOR NEW (1918). Mit leichter Hand und optimistischer Selbstironie erzählen MacPherson und DeMille von den Verwicklungen, bis die junge, intelligente und attraktive Modistin den gut erhaltenen, aber mit einer dicken Ehefrau verheirateten Banker bekommt. Schliesslich soll es dem Graumelierten nicht so gehen wie seinem älteren Kompagnon, der im Bordell das Zeitliche segnet. Zu versorgen bleibt also nur noch die dicke Ehefrau: Sie wird dem Sekretär anvertraut, der sie seit längerem mit Torten und Pralinen umsorgt. Auch die Partnerwechsel-Komödien DON'T CHANGE YOUR HUSBAND (1919) und WHY CHANGE YOUR WIFE (1920) zeigen neben den Irrwegen vor allem die Strategien und Grunderfordernisse auf, welche eine Frau dazu befähigen, für ihren Mann attraktiv zu bleiben. Wiederum grundieren die Filme im duftigen Fluidum der upper class.

Salons und Garderoben sind geschmackvoll ausgestattet, die Umgangsformen distinguiert. Zwar spart DeMille nicht an Seitenhieben auf bestimmte Konventionen und Umgangsformen. Sie gehen jedoch selten so weit, dass die grundlegenden Spielregeln dieser Gesellschaft wirklich in Frage gestellt werden. Trotz satirischer Schärfe im Detail und fast durchgehender Pikanterie im umkreisten Thema erreichen die *sophisticated-sex-comedies* DeMilles selten jenen grotesken Grad des Unechten und Überdrehten, um wirklich weltklug und aufgeklärt zu sein.

In den beiden Partnerwechsel-Komödien verlässt einmal die Frau ihren im Bankgeschäft tätigen Ehemann, um allen Ernstes den gelackt-romantischen Versprechungen eines Gigolos namens Schuyler Van Suthpen ausgerechnet in einer Ehe nahezukommen. Im anderen Film verlässt ein Banker seine Frau, weil sie sich intellektuell gebärdet und nicht mehr für die Dessous-Mode interessiert. Folgerichtig heiratet er bald darauf eine Modepuppe. In beiden Filmen ist jedoch recht früh zu erahnen, dass die jeweiligen Trennungen trotz Scheidung und Neuheirat nur von begrenzter Dauer sein werden. Innerhalb des Wechselspiels entfaltet DeMille viel Bildwitz, wenn er etwa die Verhaltensweisen routinierter Ehebeziehungen genüsslich choreographiert und am Beispiel der Badezimmer-Rituale Probleme offenlegt. Spätestens als *Gloria Swanson*, die in diesen beiden leichten Komödien mit schweren Lidern und Make-ups agiert, bei ihrem Neugatten die gleichen Toilettentechniken entdeckt wie beim alten, ist der Weg zur Rückkehr geebnet. Doch auch die Damen bekommen ihr Fett weg. Ihre besinnungslosen Besuche in Modesalons werden derb glossiert. Der Klatsch in den überparfümierten Räumen führt in beiden Filmen jeweils kleine Katastrophen herbei, wenn die Dame, über die gerade hergezogen wird, in der nächsten Kabine sitzt und mithört. Die duftigen Vorhänge der Kabinen und die spanische Wand des Telefonkabinetts, von dem aus Ehemänner und Liebhaber angerufen werden, um nachzufragen, ob der Scheck gedeckt ist, ermöglichen leicht zu bespielende Komödienorte und klassische Lustspiel-Konflikte. Mag sein, dass die Selbstverständlichkeit, mit der DeMille und Jeanie MacPherson vorführen, wie Ehen geschieden, neue Amouren und Ehen geknüpft und wieder geschieden werden, das puritanische bürgerliche Publikum irritiert hat. Wohl kaum schockierend war für diese Klientel hingegen die Selbstverständlichkeit, mit der Ehepartner und Mätressen ausgekauft werden. Der Rückzug von Gefühlen und Körpern wird behandelt wie ein börsennotiertes Optionsrecht, bei dessen Fälligkeit halt eine bestimmte Summe zu zahlen ist. Geld, so scheint DeMille zu suggerieren, löst noch am besten die Charakterfrage, wer wirklich zu wem gehört. Folgerichtig ist denn auch die Erkenntnis einer ausgekauften Neu-Ehefrau: «Das Beste an der Ehe ist der Unterhalt.» Vielleicht liegt es an diesem durchaus materiell bestimmten Lösungsansatz, dass die neu entdeckten Gefühle für eine alte Flamme bereits im Finale der Filme schon wieder abgeklärt wirken. Gloria Swanson wird den aufgesetzt verführerischen Badeanzug wohl in die Schrankwand packen, und *Elliott Dexter* (ihr Ehemann in beiden Filmen) hat die emotionale Ausgeglichenheit wiedererlangt, um die Geschäftsbilanzen nicht völlig aus den Augen zu verlieren.

Bekräftigt wird das Bild einer auf gemeinsame materielle und soziale Werte basierenden Lebensgemeinschaft auch in SATURDAY NIGHT (1922). Die

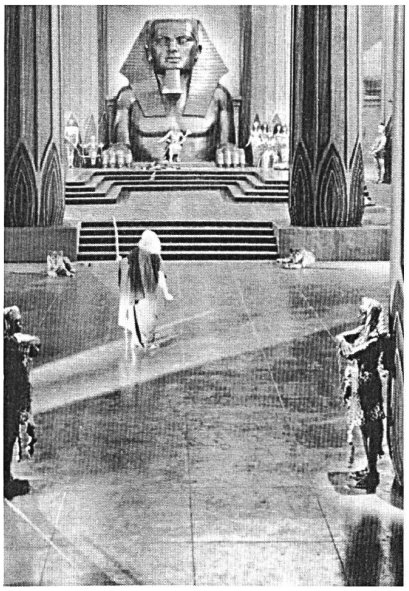
Cecil B. DeMille und Lilian Rich während der Dreharbeiten zu THE GOLDEN BED (1925)

Überkreuz-Vierecksgeschichte von der Liebe eines Millionärs zu einem Waschmädchen und der einer Millionärsnichte zu einem Chauffeur wird eindeutig zurecht gerückt. Die zwischenzeitlichen starken Gefühle scheitern beim Versuch, die jeweilige soziale Realität des Anderen teilen zu wollen. Schliesslich finden sich die Paare so, wie es die Klassenzugehörigkeit nahelegt. DeMille bemüht dazu nicht eine dem bisherigen Verlauf des Films gemässe komische Wendung. Nein, er wechselt abrupt ins tragische Melodram des brennenden Hauses, in dem die enttäuschte Millionärsnichte sterben möchte. Natürlich rettet sie nicht ihr proletarischer Ehemann, sondern ihr Standesgenosse.
Einen Hinweis, worin die neu zu erringende Grundlage einer durch einen Seitensprung verletzten Beziehung bestehen könnte, gibt William DeMille in MIDSUMMER MADNESS (1920). Er nimmt die verirrte romantische Sehnsucht einer gelangweilten Ehefrau ernster, als es Bruder Cecil in verwandter Motivkonstellation tut. William versucht, einen grundsätzlichen Befund vom Zustand der Beziehung zu erheben. In einem dichten kammerspielartigen Finale zwingt er die Figuren zu fast brutaler Offenheit: Der Revolver für Mord oder Selbstmord liegt auf dem Tisch und ist trotz der komödienhaft entfalteten Konfliktsituation keine leere Drohung. Lernen, zu verzeihen und echtes Vertrauen zu entwickeln – das ist eine frappante Lösung für die Beziehungskalamitäten von zwei befreundeten Paaren.

SCHULD + SÜHNE. Monumentale Melodramen.

Seit 1915 hat Cecil B. DeMille in allen seinen Produktionsverhältnissen regelmässig aufwendige Filme inszeniert. In seinem Briefwechsel mit Jesse L. Lasky während der Fusionsgespräche mit Zukors Famous Players bedingt sich DeMille ausdrücklich aus, neben seiner Tätigkeit als Director General ohne Auflagen des Studios jährlich zumindest eine Grossproduktion realisieren zu können. Im Stoff- und Themenbereich dieser Filme lassen sich drei Konstanten ausmachen: 1. Die Charaktere sind durch dem Publikum bekannte Emotionen getrieben. 2. Sujet und Motive sind aber aussergewöhnlich darstellbar, erlauben eine Übersteigerung zum *bigger than life* und umkreisen dabei ein archaisch-moralisches Thema. 3. Als Grundausrichtung und als Orientierungsprinzip sowohl für die Inszenierung als auch das Publikum gelten die geläufigen Darstellungs-, Bild- und Erzählkonventionen des Melodrams. In der filmischen Ausgestaltung dieser Grundlagen bewegt sich DeMille frei. Er arbeitet mit naturalistischen wie artifiziellen Bildmitteln, ist freizügig in den Anspielungen, moralisierend im Grundtenor. Er löst sich radikal von der Einheit von Ort und Zeit, verbindet häufig historische Motive mit der Gegenwart. Ja, er überspringt vereinzelt sogar Grenzen der Genres und vermischt sie.
In JOAN THE WOMAN (1917, Kosten: 302 975 Dollar) fügt er einen modernen Handlungsteil an, um die Opfer- und Glaubensbereitschaft der Heldin zu aktualisieren. Er scheut sich dabei nicht, die Stars *Geraldine Farrar* und *Wallace Reid* auch in stilisierte Darstellungshaltung zu drängen. Natürlich vergisst er dabei die melodramatische Überformung ebensowenig wie den Schauwert historischer Schlachtgetümmel. THE WHISPERING CHORUS (1918) versucht, den Kampf von Gut und Böse zu illustrieren. DeMille wählt dazu einen verhältnismässig kleinen, alltäglichen Anlass: die Unterschlagung eines Buchhalters, der seiner Frau ein Weihnachtsgeschenk machen möchte. Lawinenartig folgen jedoch Verbrechen auf Verbrechen, DeMille steigert die Fallhöhe kontinuierlich. Schliesslich wird der Verbrecher, der eine andere Identität angenommen hat, unter Mordverdacht gefasst: Er soll den Buchhalter, also sich selbst getötet haben. Um das Glück seiner geliebten, aber inzwischen wiederverheirateten Frau nicht zu gefährden, akzeptiert er das Todesurteil. Die Sühne wird dem gefallenen Helden in äusserster Konsequenz aufgebürdet. Die Unausweichlichkeit eines durch keine Anstrengung wandelbaren Schicksals erinnert ein wenig an den Film Noir, ist aber bei DeMille als bleischwerer Moralanspruch zu entziffern.
Auch FOOL'S PARADISE (1921) kreist um die schier übermenschlichen Anstrengungen einer Sühne. Eine Bardame verschuldet, dass ein junger, verstörter Kriegsheimkehrer erblindet. Sie pflegt den Blinden, verliebt sich in ihn und gibt vor, die französische Tänzerin zu sein, die er seit langem anhimmelt. Der Blinde ist mit seiner grössten Feindin verheiratet, die ihm aber die Erfüllung seiner Wünsche perfekt simuliert. Eine Lüge ist die Grundlage ihres Glücks. Lange zögert sie, als sie von einer neuen Operationsmethode erfährt. Wieder sehend reicht ihr Mann sofort die Scheidung ein, reist der Tänzerin ins ferne Siam nach. Als er dort die selbstsüchtige Französin gewinnt, erkennt er, wen er wirklich liebt. In einem ausladenden Erzählbogen, der mehrere Genres streift (Kriegsheimkehrer-Drama, Komödie, Western, Märchen des plötzlichen Reichtums, exotisches Abenteuer) wird der Zuschauer durch ein Wechselbad von Schuld und Sühne, Qual und Glücksversprechen getrieben. Die naive Botschaft des allegorischen Melodrams, mit allen Mitteln einer aktionsreichen Spannungsdramaturgie suggestiv beglaubigt, verkündet schliesslich der vorletzte Zwischentitel: Sühne und devote Hoffnung ermöglichen die *göttliche Fügung*, welche auch der Liebe unter Todfeinden mehrere Chancen gibt.
Ein krudes Melodram, das mit düsterer Mystik und Reinkarnationsvorstellung eine aktuelle Rahmenhandlung und ein Mittelalter-Epos verbindet, ist ROAD TO YESTERDAY (1925). Der Hintergrund des ersten Zwischentitels zeigt einen Mann im Tiefdunkel, um dessen nackte Schultern ein undurchdringlicher Schleier weht. Er symbolisiert die Schicksalsmacht – und die Angst. Von ihr sind die sich liebenden Paare der Rahmenhandlung umgetrieben. Ein Zugunglück wird zu einer Reise in die Zeit. Aus dem Rauch der brennenden Trümmer

THE TEN COMMANDMENTS (1923)



FOOL'S PARADISE (1921)

steigt die Vergangenheit auf und enthüllt, warum die Verlobte ihrem Bräutigam nicht vertrauen kann: Vor vielen Jahrhunderten hat er sie als Hexe verbrennen lassen, um eine bessere Partie machen zu können. Dafür büsst er bis zur Gegenwart mit einem gelähmten Arm, hervorgerufen durch den mit letzter Kraft geführten Messerstich eines von ihm zu Tode gefolterten Nebenbuhlers. Zur Rahmenhandlung zurückgekehrt fleht die Verlobte wie in der Rückblende: «Don't burn me!» Ihr Bräutigam kann sie wegen seiner Verkrüppelung nicht befreien. Verzweifelt fleht er, der Atheist, zu Gott, dieser möge ihm Kraft geben und ihn hinterher zerschmettern. Wiederum gelingt die göttliche Fügung. Auch hier hat DeMille behutsam aber stetig eine im Endeffekt ungeheuerliche Dramatik aufgebaut. Eine andere Finalkonstruktion als die Erfüllung des naiven Erlösungswunsches ist überhaupt nicht denkbar und käme einer physischen Attackierung der Zuschauer gleich.

Von den naiven Erlösungs-Apotheosen in den kruden Melodramen war es nicht weit zu den Bibel-Verfilmungen, die DeMille berühmt gemacht haben. THE TEN COMMANDMENTS (1923) ist nicht nur ein aufwendiges historisches Spektakel, das mit Statistenheeren, neuester Bühnen-, Studio- und Tricktechnik etwa den Zug durch das Rote Meer oder den Bergrutsch opulent ausmalt, wenn Moses die Gebotstafeln zerschmettert. Auch in diesem Film hat DeMille eine allegorische Gegenwartshandlung eingelassen, in der er eine Mutter ihren ungleichen Söhnen die Gebote nahezubringen versucht. Verhindern kann sie jedoch nicht, dass der eine ein betrügerischer Bauspekulant wird. Der andere jedoch sühnt die Taten des Bruders im melodramatischen Kampf um die von beiden geliebte Frau.

In KING OF THE KINGS (1926/27), der Verfilmung der Passionsgeschichte, verzichtet DeMille ebenso wie im Remake von THE TEN COMMANDMENTS (1956) auf eine Aktualisierung oder Rahmenhandlung. Einzig die in Zweifarben-Technicolor aufgenommenen Sequenzen um die Edelhure Maria Magdalena und mit Pontius Pilatus sind opulent ausgeschmückt (etwa ihre Fahrt durch Jerusalem in einem von Zebras gezogenen Gespann). Hier und in den eher spärlich eingesetzten Massenszenen hat sich DeMille von *Mitchell Leisen* ein Heiliges Land bauen lassen, das sich an den Ikonen der populären Religionskunst orientiert. Die Szenen mit Jesus, den er mit dem in den USA kaum bekannten, bereits fünfzigjährigen Briten *Henry Byron Warner* besetzte, sind dagegen in betont schlichten Dekors aufgenommen. Die dekorative Zurückhaltung erlaubte nicht nur, die Hauptfigur durch Lichtgloriolen zu illuminieren. Sie ermöglichte zudem eine fast artifiziell stilisierte Bildstruktur, die durch sublime Helldunkel-Effekte, streng choreographierte Figurentableaus und äusserste Zurückhaltung im Spiel des Hauptdarstellers eine geistige Stimmung andeutete. Die aufgrund des Vorverständnisses der Zuschauer eher latent aufgebaute Spannung explodiert nach der Kreuzigungs-Szene. DeMille liess es sich nicht nehmen, göttliche Wut und Verzweiflung mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln apokalyptischer Kino-Illusionierung zum Ausdruck zu bringen.

Wie in vielen seiner Filme ist der Zuschauer ob der dramatischen Wucht erschüttert. Erfurchtsvoll zuckt er zusammen. Doch Cecil B. DeMille vergass selten, auch die konfliktreichsten Gegensätze im Finale zu harmonisieren und dem Publikum durch eine gottgefällige melodramatische Erlösung das Herz leichter zu machen.

Jürgen Kasten