

Varianten des Genrekinos : der Regisseur und Produzent Richard Oswald, 1880-1963

Autor(en): **Kasten, Jürgen**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **47 (2005)**

Heft 267

PDF erstellt am: **09.08.2024**

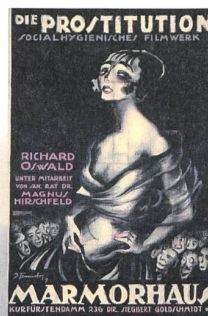
Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-865161>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



varianten des genrekinos

DER REGISSEUR UND PRODUZENT
RICHARD OSWALD, 1880–1963



Richard Oswald war eine schillernde Figur des deutschen Films bis 1933. Obwohl er zumeist sein eigener Drehbuchautor und Produzent gewesen ist, trifft auf ihn das chimärenhaft beschworene Label «Autorenfilmer» gerade nicht zu. Ihn interessierte weniger der persönliche künstlerische Ausdruck, sondern er suchte stets den grössten gemeinsamen Nenner mit dem Publikum. Vielleicht liegt darin einer der Gründe, warum die lange Zeit nach ebenso linearen wie individualisierten filmästhetischen Entwicklungen fahndende Filmgeschichtsschreibung mit ihm noch immer wenig anfangen kann. Oswald hat an etwa hundertzwanzig Filmen

mitgewirkt und wie kein Zweiter die Vielfalt des Genrekinos des Stumm- und frühen Tonfilms mit entwickelt und geprägt. Er kann als Pionier eines deutschen Mainstream-Kinos gelten, das in seinen besten Zeiten aufregend und konventionell, aufklärerisch und banal, aufbegehrend und konservativ zugleich ist.



markenzeichen und stigma: aufklärungsfilme

Mit den sogenannten Aufklärungsfilmen gilt Oswald als Erfinder des auf erotische Themen zielenden Sittenfilms, worauf ihn die Filmgeschichtsschreibung denn auch

Fast ein wenig provokant testet Richard Oswald die damaligen Möglichkeiten des Fiction-Films aus, brisante, tabubeladene und verdrängte Themen publikumswirksam zu diskutieren.

zumeist einseitig festlegt. Dass er, gewollt oder ungewollt, damit das Kino zu einem Ort von bis 1918 kaum denkbaren öffentlichen Debatten etwa um Geschlechtskrankheiten und Verhütung, Keuschheit und Abtreibung, Vernunftfeie und Prostitution macht, ist bemerkenswert.

In der Reihe **ES WERDE LICHT!** nimmt er das damals sehr aktuelle, jedoch schamhaft verschwiegene Thema der um sich greifenden Geschlechtskrankheiten auf. 1907/18 entstehen darüber drei in sich abgeschlossene Spielfilme. Er expliziert das medizinische Thema darin kaum, sondern interessiert sich für die familiären und für die melodramatischen Verwerfungen, webt populäre Motive wie Eifersucht und Liebesversprechen, verwaisete Kinder und von der Liebe enttäuschte Ärzte, die das nun im Kampf gegen die Krankheit kompensieren, in die Fälle ein. Am Ende gibt es stets einen strengen gesundheitspolitischen Appell, eine Optimismus verbreitende Überweisung an die behandelnden «Götter in Weiss», Bestrafung und Absolution des falsch Handelnden und ein melodramatisches Happy End für die übrige Familie.

Die sehr erfolgreichen Aufklärungsfilme gibt er noch vorsichtig als «Kulturfilme», die zu weiteren Sexualthemen als «sozialhygienische Werke» aus. Seine Filme werden Teil eines gesellschaftlichen Diskurses über einen veränderten Umgang mit dem Körper und mit Sexualität. **IN ANDERS ALS DIE ANDERN** (1919) zeigt er das Schicksal eines Homosexuellen und macht damit ebenso schonungslos wie dramatisch zugespitzt auf deren Diskriminierung aufmerksam. Fast ein wenig provokant testet er die damaligen Möglichkeiten des Fiction-Films aus, brisante, tabubeladene und verdrängte Themen publikumswirksam zu diskutieren: die bürgerliche Doppelmoral und Prostitution in **DAS TAGEBUCH EINER VERLORENEN** (1918), Gewalt in der Ehe bis hin zum Sado-masochismus in **DIDA IBSSENS GESCHICHTE** (1918) oder die soziale Realität käuflicher Körper und die gesellschaftliche Doppelmoral in **DIE PROSTITUTION** (1919).

Er erörtert diese Themen mit dramatischen Mitteln und konfektionierten Konflikten, selbst merkwürdig hin und her schwankend im Spannungsfeld überkommener Gesellschaftsnormen des untergehenden Kaiserreichs. Kennzeichnend dafür ist, dass er die Liebe in ihrer körperlichen Begierde stets als Wechselspiel von Himmel und Hölle, größtes Glück und tiefste Verzweiflung zeigt. Trotz aller Ausbruchs- und Befreiungsversuche der Figuren gelingt es ihm selten, den moralisch verschlüsselten erotischen Dä-

mon zu bannen. Visuell explizieren kann der Regisseur von dieser Spannung nur sehr wenig. Es finden sich weder nackte Körper noch zweideutige Situationen oder andere pikante Anspielungen. Im Gegenteil: Oswald achtet sehr darauf, die Schulter einer Frau nicht zu nackt zu zeigen. Die Andeutung durch den Kontext, die äusserliche Motivbenennung und ein reisserischer Titel müssen genügen. Den Rest besorgt die Vorskandalisierung, das gelieferte Vorwissen und der Rezeptionskontext des Stadtgesprächs. Zu ihm gehört, dass Oswald als Vorlagen erotisch angehauchte Belletristik benutzt oder mit **Anita Berber** eine Hauptdarstellerin wählt, die gelegentlich als Ausdruckstänzerin auch einmal nackt auftrat. Es mutet fast paradox an, dass gerade die Berber in den Filmen dann zu meist stille, leidende Frauen spielt beziehungsweise, wenn sie einmal ihren Liebesbedürfnissen aktiv nachgeht, dafür mit sozialer Ausgrenzung bestraft wird (wie etwa in **DIDA IBSSENS GESCHICHTE**).

Weniger Aufsehen erregend ist Oswalds Bildsprache, die heute etwas bieder erscheint, jedoch genau den filmsprachlichen Konventionen der Zeit entsprach. Die Räume sind tief gestaffelt und werden meist halbtotale aufgenommen. Was wichtig ist zu zeigen, wird durch Darstellerebewegungen nach vorn nah an den Bildrand (quasi an die Rampe) geholt, damit der Zuschauer es auch deutlich in den Gesichtern und Körpern der Figuren entziffern kann. Oswald setzt von Anfang an auf bekannte Schauspieler, und zwar sowohl des Theaters wie des Films, stilistische Darstellerdifferenzen haben ihn dabei nie gekümmert. Er entdeckt etwa **Ernst Deutsch**, **Werner Krauss**, **Conrad Veidt** und **Reinhold Schünzel** für den Film beziehungsweise baut sie als Stars auf.

unterhaltungs- und instinktdramaturg

Oswald war ursprünglich Schauspieler. Er gehört zu den Pionieren des frühen deutschen Films, die häufig vom Theater, besser: von den Unterhaltungsbühnen kommen und die wissen, welche Genres, Vorfälle und Erzählstrukturen publikumswirksam sind. Ziemlich burschikos plündert das aufstrebende Kino der zehner Jahre, selbst wenn es kunstambitioniert daherkommt, den Fundus der bewährten Unterhaltungsdramatik oder den Stoffvorrat der Sensationsliteratur. Sehr beliebt sind um 1914 englische Kriminalgeschichten. Oswald hatte bereits 1907 für das Theater Arthur Conan Doyles «The Hound of the Baskervilles» adaptiert. Das gleiche tut er für sein erstes Filmdrehbuch,



1 Reinhold Schünzel und Conrad Veidt in **ANDERS ALS DIE ANDERN** (1919)
 2 Anita Berber, Ilse von Tasse, Lindt und Conrad Veidt in **ANDERS ALS DIE ANDERN**
 3 Conrad Veidt, Reinhold Schünzel und Ernst Morent in **DAS TAGEBUCH EINER VERLORENEN** (1918)



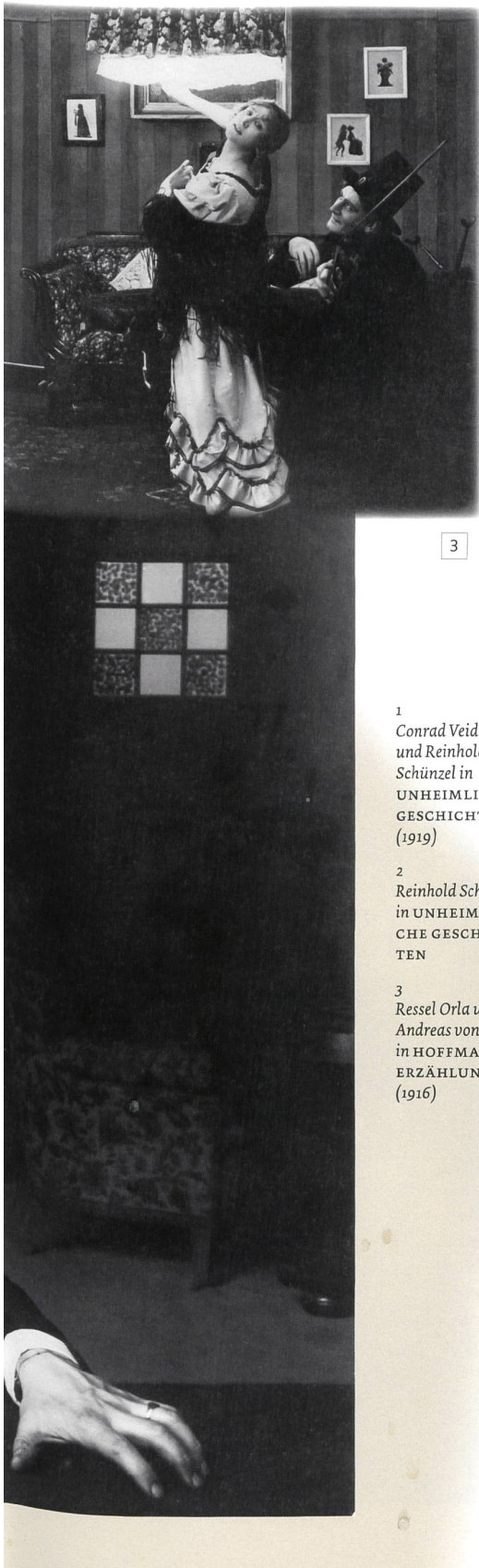
Bereits in seinen frühen Filmen wird die Fähigkeit offenkundig, Erfolgsrezepte zu perpetuieren und durch Reihen, Serien oder Ablegerbildung regelrecht industriell auszuwerten.



1



2



3

1
Conrad Veidt
und Reinhold
Schünzel in
UNHEIMLICHE
GESCHICHTEN
(1919)

2
Reinhold Schünzel
in UNHEIMLICHE
GESCHICHTEN

3
Ressel Orla und
Andreas von Horn
in HOFFMANN'S
ERZÄHLUNGEN
(1916)

das der spätere CALIGARI-Produzent Rudolf Meinert 1914 inszeniert. Es zeigt wenig von der schaurigen schottischen Moorlandschaft oder von dem unheimlich grossen, zum Morde abgerichteten Hund, sondern es geht um eine eigenartige Mischung von Kammerspiel und Actionkrimi, statischen Szenen und überraschenden Ereignissen, Geheimgängen und sich plötzlich verriegelnder Stühle oder geheimnisvoller Türen vornehmer Salons.

Genau daraus will der Held in Oswalds nächstem Drehbuch entfliehen. Erneut adaptiert er einen bekannten englischen Schauerroman, den er zuvor schon für das Theater zugerichtet hatte: Stevensons «The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde», nun betitelt EIN SELTSAMER FALL. Um den ehrenwerten Lord Jekyll, der eine Droge entwickelt, mit der er sich in eine andere, von sozialen Zwängen losgelöste Existenz verwandelt, webt Oswald eine Rahmenhandlung. Sie (v)erklärt das verstörende, schizoide, unheimliche Geschehen nun zu einem schweren, aber glücklich überstehbaren Traum. In das Jahr 1914 fallen auch Oswalds erste Regiearbeiten, darunter zwei weiteren Folgen von DER HUND VON BASKERVILLE, die mit Conan Doyle nichts mehr zu tun haben.

Die Projektions-AG «Union» (PAGU), einer der grössten deutschen Filmkonzerne der Zeit, hält viel von Oswald, der mit sicherem Instinkt fürs Publikum Zeitgeistströmungen mit spannenden Vorfällen und geläufigen dramatischen Mustern verbindet. Sie vertraut ihm mit DIE GESCHICHTE DER STILLEN MÜHLE (1914, nach der Novelle von Hermann Sudermann) bald ein Renommierprojekt an. Oswald reduziert es auf den dramatischen Kern zweier sich liebender Brüder, die die selbe Frau begehren, und inszeniert es in nur fünf Tagen an ungewöhnlichen on location-Motiven eines winterlichen Mühlenbachs. Ausserdem realisiert er in schneller Folge Komödien, soziale Dramen, darunter auch zwei Filme, in denen bereits der Weltkrieg thematisiert wurde, und eine Serie um einen deutschen Detektiv namens Engelbert Fox. Bereits in seinen frühen Filmen wird eine immense Genrevielfalt offenkundig, ebenso die Fähigkeit, Erfolgsrezepte zu perpetuieren und durch Reihen, Serien oder Ablegerbildung regelrecht industriell auszuwerten. Oswald arbeitet, wie das amerikanische Kino, mit Stereotypen, Klischees, er konventionalisiert und standardisiert, wird damit unbewusst zu einem Anwender des continuity-Systems klassischer Erzähl- und Darstellungsformen des Films.



phantastische ausbrüche

An den frühen Filmkunstversuchen beteiligt sich Oswald nur zaghaft. Er destilliert aus literarischen Vorlagen zumeist einen dramatischen Kern, der mehr am ungewöhnlichen, einfach verstehbaren, spektakulären Detail interessiert ist. Das gilt auch für HOFFMANN'S ERZÄHLUNGEN (1916) nach Jacques Offenbachs Oper und Plots aus Erzählungen E. T. A. Hoffmanns. Oswald fügt erneut eine Rahmenhandlung ein, die den unzusammenhängenden Ereignissen etwas psychologischen Zusammenhang geben. Er macht sie dadurch zu *déjà vu*-Erlebnissen, die der Student Hoffmann mit mephistophelischen (Ehren-)Männern hat und die jetzt jeweils sein Begehren einer schönen Frau raffiniert hintertreiben. Den Film nimmt er in den Gassen der vor den Kriegen mittelalterlich wirkenden Altstadt von Jena auf. In tiefenscharfen Aufnahmen zeigt er den ruhelos von Ort zu Ort eilenden Hoffmann eingehängt von realer Architektur geschichtsträchtiger Wände, Torbögen und dunkler Winkel, fliehend vor seinen Erinnerungen, nie ankommend, im permanenten Transit befindlich. Ganz im Gegensatz dazu stehen die tiefgestaffelten Innenräume, die zumeist nur durch Stoffbahnen und Vorhänge abgesteckt sind und die Eingezwängtheit des Studenten lockern.

Prägend ist das phantastisch-schauerromantische Genre für Oswalds Filme des Jahres 1919. Innerhalb weniger Monate inszeniert er die apokalyptische Menschheitskatastrophe DIE ARCHE, die betont Horroreffekte herauspräparierenden UNHEIMLICHEN GESCHICHTEN und NACHTGESTALTEN, seinen wohl krudesten, stilisiertesten und kunstambitioniertesten Film. UNHEIMLICHE GESCHICHTEN ist eine Alpträumerzählung par excellence. Oswald lässt vier der fünf darin aufgehobenen Einakter kulminieren, indem er die sich zur Paranoia steigern den Ängste von Figuren und Zuschauern durch einen überraschenden Umschnitt kurzzeitig Bild und damit wahr werden lässt. Die Horroreffekte, die er damit erzielt, sind mit verblüffend einfachen Mitteln erzielt, wirken aber nicht nur für die Protagonisten teilweise wie ein Schock, so dass Zweifel an ihrer Wahrnehmung aufkommen können. Erst in der frühen Tonfilmzeit knüpft er unter den filmästhetisch veränderten Voraussetzung daran wieder an. 1930 bringt er ein Remake von ALRAUNE, der schlüpfrig-phantastischen Vampgeschichte eines aus der Mandragolawurzel und dem Samen eines Gehenkten künstlich gezeugten Hybridwesens, sowie VON UNHEIMLICHE GESCHICHTEN (1932)

Im Zentrum seiner ästhetischen Vorstellung steht die dramatisch agierende Figur. Ihr ordnet er die Möglichkeiten der Dekoration, der Architektur und der kinematografischen Technik unter.

heraus. Oswald entmythifiziert die weidlich bekannten Stoffe nun mit den Mitteln des Tonfilms: durch sprachliche Benennung, nüchterne Beobachtung und ein bisschen psychologischer Ummantelung. Es geht ihm nicht mehr um das Zeigen des Exzessiven, um die Herauskehrung des Dämons, der jetzt fast neuschlich und damit gegenwärtig geworden ist. Im Mittelpunkt von *ALRAUNE* steht deshalb auch nicht so sehr der von Brigitte Helm gespielte Vamp und dessen ebenso interessante wie eindimensionale Triebgesteuertheit, sondern der moderne Wissenschaftler (Albert Bassermann), der sie gezüchtet hat. Kammerspielfaß und mit Referenz an das Helldunkel des Stummfilms zeigt Oswald wie der dem von ihm geschaffenen Wesen zunehmend verfällt und dabei die Kontrolle über sich und sein Geschöpf verliert.

Auch die Tonfilmversion von *UNHEIMLICHE GESCHICHTEN* kommt erheblich nüchterner daher als der Stummfilm. Oswald versucht, die recht unterschiedlichen Geschichten durch eine durchgehende Verbindungshandlung neu zu ordnen und psychologisch zu grundieren. Doch das steht dem Unerklärlichen, auf dem ein Horroreffekt letztlich beruht, im Wege. Auch der Versuch, besonders viele solcher Effekte akustisch zu generieren, scheint nicht als wegweisende (Ton-)Filmlösung. Interessanter sind da schon die patchworkhaften Zitate aus der reichhaltigen Dämonen- und Bösewichtergalerie des Stummfilms, die Oswald gelegentlich ironisch und sprunghaft andeutet.

der stil des produzenten und des regisseurs

Oswalds produktivste Zeit sind die Jahre 1916 bis 1921, wo er fast jedes Jahr etwa zehn Filme herstellt. Geschickt verlagert er mit dieser Produktionsintensität das Risiko vom einzelnen Werk auf eine Staffel von Filmen. Er ist bis 1925 einer der wichtigsten konzernunabhängigen Produzenten. In den Inflationsjahren 1920 bis 23 sammelt er mit einer Aktiengesellschaft Spekulationsgelder ein, um Filme für den internationalen Markt herzustellen. Die drei entstandenen Grossfilme *LADY HAMILTON*, *LUCKREZIA BORGIA* und *CARLOS UND ELISABETH* wirken monströs und etwas angestrengt. Man spürt den Ehrgeiz, den Erfolgswillen und damit auch den Druck, der auf ihnen lastet. Stets geht es um ein Frauenschicksal im Geflecht politischer Verwicklungen, um Macht und eine unmögliche, damit tragisch verlaufende Liebesgeschichte. Geschichte wird in dramatisch überhöhten Individualschicksalen aus der Schlüsseloch-Perspektive vor-

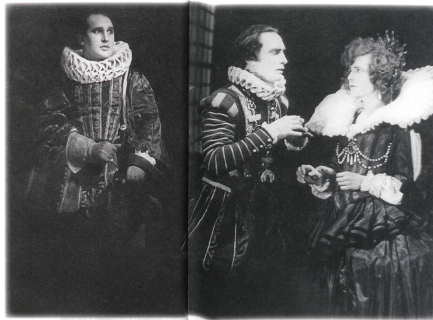
geführt. Grosse Historienemalde und ganz grosse melodramatische Gefühle zu zeigen, war aber eigentlich nicht Oswalds Stärke. Seinem Inszenierungsstil fehlt selbst in diesen Monumentalfilmen das Unmässige, Übersteigerte, die arabeske Verzerrung, Raffinesse, Glanz und Glitter. Auch Chiffren und Symbole setzt er sehr sparsam ein. Seine Bildkompositionen wirken meist schlicht und funktional, im besten Sinne entschlackt, ohne visuelle Mätzchen und entsprechendem Überschuss. Er entwickelt daraus einen zwar frischen, oft direkten, aber auch nicht gerade eleganten Inszenierungsstil.

Bewusst will er dem Publikum keine Experimente zumuten, sondern es handwerklich solide nur mit dem überraschen, was es schon kannte. Das bedeutet: halbtotale und halbnaher Aufnahmen, die das Geschehen wie aus einer Guckkasten-Perspektive aufnehmen und dem Zuschauer Zeit zum Betrachten lassen. Schnelle Schnitte waren im deutschen Kino der zehner und frühen zwanziger Jahre unüblich. Oswald hat auch später selten zu schweigend flanierenden Kamerafahrten oder kühnen Montagefiguren gegriffen. Er hat stets auf das vertraut, was vor der Kamera, also im Bild verhandelt wird. Allerdings entwickelt er früh ein Gespür für Bildblenden, und auch den Einschnitt eines gross oder nah aufgenommenen Details (zur ins) verwendet er seit 1919. Er ist der Auffassung, das «Regie nie Selbstzweck» sein sollte. Im Zentrum seiner ästhetischen Vorstellung steht vielmehr die dramatisch agierende Figur. Ihr ordnet er die Möglichkeiten der Dekoration, der Architektur und der kinematografischen Technik unter. Es ging ihm vor allem um das Zeigen von spektakulären Erscheinungen und Seiten des «sichtbaren Menschen», seiner Emotionen, Ängste und Phantasien.

Der Produzent Oswald war bekannt für Sparsamkeit, was man seinen Filmen zum Teil ansieht, was sein Publikum aber nie gestört hat, denn dem Autor und Regisseur gelang zumeist eine gute Balance zwischen inszenatorischem Aufwand und emotionaler Wirkung. Davon weicht er mit den aufwendig hergestellten Monumentalfilmen ab, die ihm weder in der Produktionsklasse noch im Dramatik- und Regiefach wirklich lagen. Mit dem Ende des durch die Inflation genährten deutschen Produktionsbooms zerstiessen 1923/24 Oswalds Träume vom international erfolgreichen Grossfilm im Konkurs seiner AG.

1 Wilhelm Dieterle,
Carroll O'Neil
und Dagny Servaes
in *CARLOS UND
ELISABETH* (1924)

2 LUCREZIA
BORGIA (1922)



Die zunächst etwas starre Tonfilmkamera kommt seiner Inszenierungstechnik entgegen, die auf Figuren-Tableaus und eine mittenzentrierte Heraushebung des Protagonisten setzt.

Genrekino des beständigen Wechsels

Wohl auch aus diesem Grunde ist für seine Filme der zwanziger Jahre ein noch einmal beschleunigter Wechsel der Themen, Stile, Genres, der aktuellen wie der spektakulären Zuspielungen kennzeichnend. In **DER REIGEN** (1920 und nicht nach Schnitzler) erzählte Oswald in einem melodramatisierten Sittenfilm von der Unsicherheit und dem Umsteten der Gefühle, von deren materieller Ausnutzung, aber auch von sozialen Klassenvorurteilen und -gegensätzen. Erst ganz am Schluss gelingt es der Hauptdarstellerin **Asta Nielsen**, sich aus dem Gespinnst ihres Begehrens und Begehrterwerden, ihres sozialen Aufstiegs wie ihrer Ausgrenzung zu befreien, indem sie den Mann tötet, den sie wohl am meisten liebt und der sie am schamlosesten benutzte. Auch **DIE LIEBSCHAFTEN DES HEKTOB DALMORE** (1920) berichten, allerdings in einer völlig anderen Tonart, von der Unerreichbarkeit des so sehr Begehrten. Der Film erzählt eine Don-Juan-Geschichte, modern gewendet, deshalb halb als Posse, halb als Melodram daherkommend. **Conrad Veidt** spielt einen höchst attraktiven Mann, der so viele Liebschaften hat, dass er dafür einen Doppelgänger beschäftigt. Doch nach fünf Akten wirbender Drölerien, die teilweise die grazile Leichtigkeit einer französischen Salonkomödie aufweisen, kommt es zu einem überraschend bitteren Schlussakkord von höchster melodramatischer Sentimentalität, der Veidt Gelegenheit gibt, selten schön zu sterben.

Erstaunlich flexibel reagiert Oswald auf die ästhetische wie wirtschaftliche Krise nach dem Reinfall mit den historischen Monumentalfilmen. Er kehrt zurück zu seinen Wurzeln und erweitert die derb-bodenständigen Sittenfilm-Stoffe **LUMPEN UND SEIDE** (1924), **VORDERHAUS UND HINTERTREPPPE** (1925) sowie **HALBSEIDE** (1925) nun um volkstümlichere Milieuelemente, in denen er soziale Klassengegensatz- und erotische Dramatik ebenso kolportagehaft wie augenzwinkernd verquilt. Von hier ist es dann nur noch ein kleiner Schritt zur Komödie. Die Berliner Operettenposse im Salzammergut **IM WEISSEN RÖSSL** (1926) beruht eigentlich auf komischen Situationen, die aus Sprachfehlern und Dialektverständnis resultieren. Oswald löst das Problem der Stummfilm-adaption, indem er die bekanntesten Witze als situative Gags vorbereitet und mit vielen gassenhauerhaften Zitaten aus dem Ursprungstext in den Zwischentiteln präsentiert. Auch in **EINE TOLLE NACHT** (1926) bereitet er in burlesker Schwankzubereitung

die komischen Gegensätze beim Abenteuer eines "Landes" in der Grossstadt auf, wenn der Bauer endlich einmal dem berühmten Variété-Star leibhaftig begegnen will.

Ein erneuter Wechsel des Genres, diesmal hin zum Zeitstück, bedeutet **FEME** (1927). Hier nimmt er einen Fememord rechtsgerechter Kreise zum Anlass, um die Identitätsprobleme junger Männer aufzuzeigen. Der Film widmet sich bald ganz ausschließlich der inneren Befindlichkeit des Täters, den **Jianns Süwé**, Oswalds bevorzugter Darsteller dieser Zeit, spielt. **FEME** wird zu einer einfühlsamen Enttöterung männlicher Verstörtheit aufgrund der sozialen Verwerfungen der Nachkriegszeit. **DR. BESSELS VERWANDLUNG** (1927) ist regelrecht ein Prototyp des männlichen Melodrams. Der Held zieht anfangs gern in den Krieg, denn er ist lebensmüde, weil ihn seine Frau betrügt. Sein männlicher Stolz ist zu gross, als dass er das verzeihen könnte. Doch der Erste Weltkrieg tötet ihn nicht. Er flieht an den gefährlichsten Platz, den es für einen Deutschen gibt: nach Paris und nimmt die Existenz eines gefallenen französischen Soldaten an. Erst die Nachricht von dessen trauernder Mutter lässt ihn erkennen, dass sein privater Geschlechter- und der Völkerkrieg nun endlich vorbei sind. Oswald setzt in beiden Filmen nun vermehrt die bewegte Kamera ein. Subtil lässt er sie Räume ertasten und legt in dem dümmigen Helldunkel, in dem sich die beiden depressiven Helden bewegen, die Risse und die überstarke Verletzlichkeit der männlichen Figur bloss.

musik- und sozialgeschichte

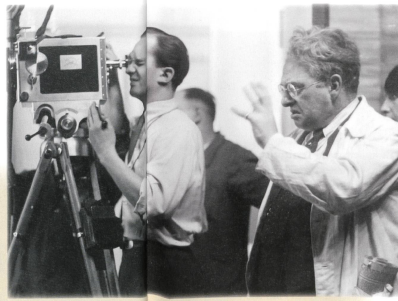
Den Übergang zum Tonfilm schafft Oswald mühelos. Die zunächst etwas starre Tonfilmkamera und die Konzentration auf den singenden und erst etwas später auf den sprechenden Menschen kommen seiner Inszenierungstechnik entgegen, die auf Figuren-Tableaus und eine mittenzentrierte Heraushebung des Protagonisten setzt. Sein erster Tonfilm heisst **WIEN, DIE STADT MEINER LIEDER** (1930) und ist ein Potpourri von musikalischen und ein paar situationskomischen Einzelnummern, die durch eine lose Intrigendramaturgie zusammengehalten werden. Es geht darum, dass das schöne, von **Charlotte Ander** verkörperte Wiener Mädel schliesslich doch den Mann bekommt, den es liebt. Es ist ein arbeitsloser, aber sehr ansehnlicher Sänger, der jedoch das nicht sehr originelle überirdische Glück eines Lotterie-Hauptgewinns benötigt, um zum Zuge zu kommen.

1 Reinhold Schünzel und Maly Delicourt in **LUMPEN UND SEIDE** (1925)
2 Theodor Loos, Gertrud Welcker und Liaw Häid in **LADY HAMILTON** (1921)





1



2



4



5



6

1
Max Adalbert
in DER HAUPTMANN
VON KÖPENICK
(1932)

3
Conrad Veidt (Mitte
links) in DÜRFEN
WIR SCHWEIGEN?
(1936)

5
Sally Schall und Nora
Gregor in ABENTEUER
AM LIDO (1933)

Aufgabe des Regisseurs im frühen Tonfilm war es vor allem, Übergänge zwischen den obligatorischen Musikeinlagen zur dramatischen Spielhandlung zu gestalten, damit der Film nicht völlig in die szenischen Teile zerfällt. Dass sollte auch ein Conferencier verhindern, den Oswald zur Verklammerung der Szenen bemühte und den er auch in der operettentypischen Burleskkomödie DIE ZÄRTLICHEN VERWANDTEN (1933) einsetzt. Auch in dem Singspiel SCHUBERTS FRÜHLINGSTRAUM (1931) spielt die Musik die Hauptrolle. Hier geht es um die operettenhafte Sublimierung des berühmten und melodramatisch berücksichtigten Liebesvertrags, der in der Komposition der «Unvollendeten» kulminiert. Noch 1933 anlässlich der Premiere seines bekanntesten «Sängersfilms» EIN LIED GEHT UM DIE WELT (mit Josef Schmidt in der Hauptrolle eines von der Sangesmusik geküsst, doch von der Frau seines Herzens verschmähten Tenors) meinte Oswald, dass Ton und Musik das Wichtigste beim Film seien. Sie seien es, welche die Massen gerade auch in der synthetischen Darbietung im Kino in den Bann ziehen, zumal das Publikum die weltberühmten Sänger ja sonst nie sehen und gleichzeitig hören könnte. Die Einschätzung erwies sich, trotz des aktuellen Erfolgs der Josef-Schmidt-Filme, mittelfristig als Fehleinschätzung, weil die Fokussierung auf einen Sänger den Tonfilm statisch werden liess und auf ein vollkommen unrealistisches, dramatisch überaus schmales Sujet festlegte.

Oswald hat jedoch stets auch eine Alternative in seinem Genrefundus. 1930/31 etwa wendet er sich historischen Themen mit erkennbar aktueller Relevanz zu. Es war stets eine seiner Stärken, einen aktuellen Bezug zu kreieren. In DREYFUSS zeigt er die politische Affäre um einen jüdischen Generalstabs-Offizier in Frankreich, dem aufgrund antisemitischer Ressentiments Geheimnisverrat vorgeworfen wird. Er inszeniert die etwa zeitgleich anzudehnende rührende Geschichte des arbeitslosen Schusters, der sich als Hauptmann ausgibt, um einen Ausweis zu bekommen, in DER HAUPTMANN VON KÖPENICK. Und er widmet sich mit 1914 in einer Art sentimentalen Reportage aus den jeweiligen Kaiserhöfen DEN LETZTEN TAGEN VOR DEM WELTBRAND. Es sind jeweils spektakuläre Fälle der Politikgeschichte der letzten dreissig Jahre, die er als eine Art Sozialgeschichte ausbreitet, in denen deutlich wird, wie sich persönliche Schicksale im Getriebe politischer und administrativer Systemverlangen.

Für die Nazis sind es jedoch weniger diese Filme, weshalb sie den Juden Oswald aus Deutschland vertreiben, sondern noch immer ist es der Ruf, Promotor des schmutzigen, erotisch-liierten Schundfilms gewesen zu sein. Oswald nimmt zunächst Exil in seinem Heimatland Österreich, kann hier jedoch nur den Sängersfilm ABENTEUER AM LIDO (1934) mit dem Tenor Alfred Piccaver eigenverantwortlich realisieren. Der Arm der Nazis reicht bereits bis ins Nachbarland. Ein Austauschabkommen signalisiert der österreichischen Filmwirtschaft, dass Filme von jüdischen Regisseuren keine Einfuhrerlaubnis erhalten würden. Notgedrungen geht Oswald nach England, Frankreich und Holland, wo er jeweils einen Film mit für ihn gewohnten schmalen Budgets realisieren kann. 1938 siedelt er in die USA über, fährt auf direktem Weg nach Hollywood, wo er sich einen Kontrakt mit einem grossen Studio erhofft. Doch er landet in der sogenannten poverty row, kann in zwölf Jahren nur drei Pictures (unter anderen ein Remake des Köpenick-Stoffs als PASSPORT TO HEAVEN, 1941) und einen kleinen Fernsehfilm machen. Dass er sehr kosteneffizient und schnell dreht, reicht offensichtlich nicht aus, um im Studiosystem Fuss zu fassen. Als Hauptproblem kristallisiert sich rückblickend heraus, dass die erzähl- und schnittästhetischen Konventionen des europäischen und des amerikanischen Films doch recht unterschiedlich waren. Nur wenige Regisseure konnten sich die in kürzester Zeit neu zu eigen machen. Deutlich wird dies in einer Einschätzung eines US-Zensors, der nach den Marktchancen von PASSPORT TO HEAVEN befragt mit entwerfender Offenheit feststellte: «1. It takes too long for the story to get to the point. 2. The story doesn't make enough of the comedy possibilities. 3. Lack of romance. 4. Story deals with too old man. 5. Would only apply to exclusive group of movie-goers». Die Einschätzung markiert sehr deutlich die Standards des US-amerikanischen Mainstreamfilms, wie sie noch heute Gültigkeit haben. Sie unterscheiden sich von denen, die Richard Oswald trotz seiner hochgradigen Affinität zum Publikumfilm in seiner Ästhetik verinnerlicht hatte.

Jürgen Kasten

