



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Filmschauspieler Ludwig Stössel –
Von Burgenland nach Hollywood“

verfasst von

Thomas Ziegler

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 313 338

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UniStG

UF Geschichte, Sozialkunde, Polit.Bildg. UniStG

UF Latein UniStG

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Vorwort

Warum Ludwig Stössel? Diese Frage drängt sich bei dem von mir gewählten Diplomarbeitsthema unweigerlich auf, da dieser Schauspieler heute selbst in der Fachwissenschaft kaum jemandem mehr ein Begriff zu sein scheint.

Bis vor einem Jahr habe ich selbst noch nie etwas von einem Ludwig Stössel gehört. Zum ersten Mal bin ich auf diesen Schauspieler im Rahmen einer John-Ford-Retrospektive des Fernsehsenders ORF III im Sommer 2014 gestoßen. Beim Durchblättern der Teletext-Seiten zu Inhalt und Besatzungsliste des Westerns *THE SUN SHINES BRIGHT* fand ich eine so oder so ähnlich formulierte Zeile vor: „Mit Ludwig Stössel, einem in Lockenhaus (Burgenland) geborenen Schauspieler.“

Ich selbst bin Burgenländer und besagte Gemeinde ist nicht unweit von meinem Heimatdorf entfernt. Dennoch war mir Ludwig Stössel gänzlich unbekannt. Das schürte mein Interesse und nach einer kurzen Internet-Recherche, in der ich mich erstmals über dessen Leben und Filmographie informierte, beschloss ich, meine Neugierde zum Thema meiner Abschlussarbeit auszubauen. Die Ergebnisse meiner knapp einjährigen Recherchen liegen nun in dieser Diplomarbeit vor.

Ein besonderer Dank gebührt an dieser Stelle meinem Diplomarbeits-Betreuer Univ.-Prof. Dr. Frank Stern, in dessen Seminar *Zeitgeschichte als Filmgeschichte: Von Wien nach Hollywood* ich erstmals auf das Thema Filmexil aufmerksam wurde. Besten Dank auch an Dr. Armin Lockerer in Stellvertretung für das Filmarchiv Austria, in dessen Räumlichkeiten ich für rund zwei Wochen Ludwig Stössels Nachlass bearbeiten konnte. Herzlichen Dank meiner Mutter und meiner Großmutter, besonders für die finanzielle Unterstützung während meiner Studienzzeit. Lieben Dank auch meinen FreundInnen und KollegInnen, die mir mit hilfreichen Ratschlägen zur Seite standen.

Diese Diplomarbeit möchte ich dem Andenken an Ludwig Stössel widmen.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Quellenlage und Methode	5
1.1 Verfügbarkeit der Filme	6
1.2 Erwähnungen in der Sekundärliteratur	7
1.3 Der Nachlass Ludwig Stössels.....	8
1.4 Weitere Quellen	10
2. Biographie	11
2.1 Die frühen Jahre (1883-1925)	12
2.2 Deutschland – Der Charakterdarsteller (1925-1933)	14
2.3 Österreich – Der Publikumsliebbling (1933-1938)	23
2.4 Emigration (1938/39).....	30
2.5 USA – Neustart in Hollywood (1939-1950)	33
2.6 Gastspiel in Europa (1950)	39
2.7 USA – Weitere Produktionen und letzte Lebensjahre (1950-1973).....	42
2.8 Abseits von Bühne und Film.....	48
3. Ausgewählte deutsche Produktionen mit Ludwig Stössel	51
3.1 „Heut ist großes Bockbierfest!“ – Der leichte Unterhaltungsfilm.....	51
3.2 Krise? Welche Krise? – Die Depressionskomödien	58
3.3 Nationalsozialistische Tendenzen vor und nach 1933.....	65
3.3.1 DER REBELL	65
3.3.2 HEIMKEHR INS GLÜCK.....	70
4. DER PFARRER VON KIRCHFELD – Die letzte unabhängige österreichische Produktion	74

5. Zwischenstation Großbritannien	83
5.1 RETURN TO YESTERDAY	86
5.2 THE FLYING SQUAD.....	88
6. USA – Der gefragte Nebendarsteller	91
6.1 Ludwig Stössel als (Anti-)Nazi.....	91
6.1.1 HITLER’S MADMAN.....	93
6.1.2 THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER	97
6.2 Ludwig Stössel als Vaterfigur	101
6.2.1 JENNIE	102
6.2.2 THE PRIDE OF THE YANKEES.....	105
6.3 „Mareichen and I are speaking nassing but English nau“ – Ein Spiel mit der deutschsprachigen Herkunft.....	108
6.3.1 CASABLANCA	108
6.3.2 THE SUN SHINES BRIGHT.....	111
6.3.3 WINDOW ON MAIN STREET – CHRISTMAS MEMORY	113
Didaktische Überlegungen	115
Schlussbemerkung	119
Filmographie	123
ANHANG	127
Neujahrsansprache im Theater in der Josefstadt (1. Jänner 1936)	127
Brief Ludwig Stössels an Ernst Lothar.....	128
Literatur- und Quellenverzeichnis	129
Abstract.....	141
Lebenslauf.....	142

Einleitung

„Aber man sollte in Wien dennoch daran denken, dass man damals in 1938 viele und sehr beliebte Schauspieler einfach hinausgeschmissen hat und sich niemals an sie erinnern will. – Eine sehr traurige Tatsache.“¹

In diesem Auszug aus einem Brief Ludwig Stössels an Ernst Lothar, den ehemaligen Direktor des Theaters in der Josefstadt, zeigt sich bereits das ganze Dilemma der fehlenden Erinnerungskultur an Bühnen- und Theaterschaffende, die vor 1933 bzw. 1938 große Erfolge feiern konnten, im Zuge der NS-Machtergreifung jedoch zum Exil gezwungen waren, um weiterhin ihre Berufe ausüben zu können.

Einer dieser KünstlerInnen aus dem deutschsprachigen Sprachraum, der über Umwege nach Hollywood gelangen und seine Karriere fortsetzen konnte, war Ludwig Stössel. In Lockenhaus, einem beschaulichen

Ort im heutigen Burgenland, geboren, avancierte er im bereits fortgeschrittenen Alter zu einem der gefragtesten Bühnen- und Film-Schauspieler der Weimarer Republik. Seine Karriere steht sinnbildlich für viele jüdische und politische andersdenkende Filmschaffende, die im Zuge der braunen Machtergreifung im Verlauf des Jahres 1933 größten Schikanen ausgesetzt waren und ihre Berufe nicht mehr ausüben konnten. Wie Stössel suchten sie zunächst ihr Glück bei deutschsprachigen Produktionen in den umliegenden Ländern des Deutschen Reichs. Österreich war für in diesem Land Geborene die wichtigste Anlaufstation. Aufgrund der Sprachbarriere scheuten vor allem SchauspielerInnen zunächst davor zurück, den Schritt nach England oder Hollywood zu wagen, der jedoch spätestens ab 1940 durch die militärische Niederlage Frankreichs gegen die deutsche Wehrmacht unausweichlich war.

Nicht alle Film- und Theaterschaffenden konnten ihre Karrieren in Hollywood nahtlos fortsetzen. Besonders für SchauspielerInnen, die es gewohnt waren, in ihren Heimatländern als großes Stars angesehen werden, war das Exil eine nicht selten schmerzhaft Erfahrung. Die Jobchancen waren durch die vielen Emigrationswellen gering und zumeist auf



Abb. 1:
Ludwig Stössel im Film
ZUM GOLDENEN ANKER

¹ Stössel, Ludwig: Brief an Ernst Lothar vom 24.6.1962, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Teilnachlass Otto Basil, Sign.: Autogr. 1208/31-3 Han.

Kleinstrollen beschränkt, sodass viele SchauspielerInnen beruflich umsatteln mussten, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Nur wenige schafften es, in Hollywood ihren Starruhm zu erhalten, waren dabei aufgrund ihres deutschen Akzents jedoch auf bestimmten Rollentypen festgelegt.

Spricht man heute vom deutschsprachigen Filmexil, fallen zumeist die Namen bekannter Regisseure wie Billy Wilder, Fritz Lang oder Fred Zinnemann. Selbst um SchauspielerInnen hat sich, wenn überhaupt an sie erinnert wird, ein festgelegter Kanon um die Namen Peter Lorre oder in geringerem Maße noch Fritz Kortner herausgebildet. Nur selten erscheinen Zeitschriftenartikel oder Monographien zum Leben und Werk jener Filmschaffenden, die in der „zweiten Reihe“ standen.

Diese Diplomarbeit hat sich zum Ziel gesetzt, Ludwig Stössel als einen typischen Vertreter dieser „zweiten Reihe“ im deutschsprachigen Raum wieder bekannter zu machen – und seine Feststellung, wonach sich niemand mehr an diese SchauspielerInnen erinnern will, spät aber doch noch zu widerlegen. Die Arbeit beschäftigt sich mit folgenden Fragen:

- Mit wem arbeitete Stössel im deutschsprachigen Raum, mit wem in Hollywood zusammen? Gab es in Hollywood ein Wiedersehen vor der Kamera?
- Wie gelang es Stössel, seine Karriere im Exil nahtlos fortsetzen? Was unterscheidet ihn von anderen deutschsprachigen SchauspielerInnen in Hollywood?
- Welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten gibt es bei den Charakteren, die Stössel in Deutschland/Österreich bzw. England/USA darstellt? Wurde er in Hollywood auf bestimmte Rollen wie der des „bösen Deutschen“ festgelegt oder konnte er sein Rollenspektrum im Vergleich zu seinen Engagements in Mitteleuropa gar erweitern?

Im ersten Abschnitt der Arbeit werden die Methode, die historisch kontextualisierte Filmanalyse, sowie die Quellenlage zu Stössels Leben näher beleuchtet. Im Mittelpunkt dieser Betrachtung soll Ludwig Stössels aus dreizehn Notizbüchern bestehender Nachlass stehen.

Auf dieses einleitende Quellen- und Methodenkapitel folgt der eigentliche Hauptteil der Arbeit, der sich in zwei große Abschnitte gliedert: Im ersten Abschnitt werden im Rahmen einer biographischen Exilforschung Stössels Leben und Karriere in Europa und Hollywood thematisiert. Der Fokus wird hier der Quellenlage entsprechend auf seiner Zeit in

Deutschland und Österreich liegen. Da zum Zeitpunkt der Abfassung dieser Diplomarbeit die Akten der Paul-Kohner-Agentur in der Deutschen Kinemathek in Berlin nicht eingesehen werden konnte, beschränken sich die Kapitel zu Stössels Leben und Karriere in Hollywood auf seine Filmrollen und Vergleiche zu Lebensläufen anderer exilierter FilmschauspielerInnen wie Albert Bassermann.

Der zweite große Abschnitt beschäftigt sich mit ausgewählten Filmen, an denen Stössel als Schauspieler im Lauf seiner rund vierzig Jahre langen Filmkarriere beteiligt war. Den Anfang bilden die deutschen Produktionen, die in den Unterkapiteln nach den jeweiligen politischen Tendenzen, die in den Spielfilmen ersichtlich sind, abgegrenzt wurden. Das Spektrum reicht von leichten Unterhaltungsfilmen wie BOCKBIERFEST zu den sogenannten „Depressionskomödien“ und schließlich zu einem Film wie DER REBELL mit offen nationalistischer Aussage.

Die einzige österreichische Filmproduktion, an der Stössel nach seiner Rückkehr in sein Geburtsland beteiligt war, trägt den Titel DER PFARRER VON KIRCHFELD. Er spielt darin den Priester einer Nachbargemeinde. Der Film soll im Kontext von Stössels dargestellten Charakteren am Theater in der Josefstadt näher analysiert werden, in denen er in den Regierungsjahren des austrofaschistischen >Ständestaats< oftmals in der Rolle Geistlicher zu sehen war.

Im folgenden Kapitel wird Stössels Auftritt in zwei britischen Filmen näher analysiert. Sie nehmen eine Art Zwischenstation in dessen Schaffen ein und sollen daher mit einem Blick zurück auf Mitteleuropa und einem Blick nach vorn auf Hollywood näher betrachtet werden.

Der letzte Abschnitt hat schließlich Stössels Rollen in US-amerikanischen Film- und Fernsehproduktionen zum Thema. Wie so viele andere deutschsprachige SchauspielerInnen bekam er zunächst Engagements in Hollywoods propagandistischen Anti-Nazi-Filmen. Dass er sich dabei bestimmter Typisierungen erwehren konnte, soll das erste Unterkapitel aufzeigen.

Nachfolgend werden Stössels Rollen als Vaterfigur in den Spielfilmen JENNIE und THE PRIDE OF THE YANKEES näher analysiert und zueinander in Beziehung gesetzt. Er war bei seiner Ankunft in Amerika bereits 56 Jahre alt, weshalb er von *casting directors* häufig als Vater von bereits erwachsenen Kindern besetzt wurde.

Im letzten Abschnitt stehen schlussendlich Stössels Rollen mit eindeutig deutschsprachiger Herkunft im Vordergrund. Ausgehend von einem CASABLANCA-Dialog wird die Frage gestellt, inwiefern sich seine Herkunft auf seine Engagements auswirkte und wie er es in seinen Rollen schaffte, die amerikanische Filmtradition mit einer europäischen Schauspieltradition zu verbinden, ohne dabei auf eine Akzent-Clown-Figur reduziert zu werden.

Nicht eingegangen wird auf die zahlreichen anderen verschiedenen Neben- und Hauptrollen, die Stössel in amerikanischen Filmen und Fernsehepisoden einnimmt. Eine seiner bekanntesten Rollen ist jene des Physikers Albert Einstein in *THE BEGINNING OR THE END*. Ausgehend davon wurde Stössel gerne als europäischer Wissenschaftler besetzt. Ebenso wenig wird auf Stössels durchwegs unterschiedliche Rollen in Horrorfilmen und anderen Genreproduktionen eingegangen. Eine umfassende Behandlung dieser Themen würde den Rahmen einer Diplomarbeit sprengen.

Die Arbeit trägt zwar den Titel *Der Filmschauspieler Ludwig Stössel*, dennoch kann im ersten Hauptabschnitt dieser Diplomarbeit nicht auf eine eingehende Darstellung von Stössels Bühnenschaffen verzichtet werden. Es bildete die Grundlage für seine Karriere beim Film, die ohne seinen Erfolg an namhaften Berliner Theatern nicht möglich gewesen wäre. Zudem lernte er durch diese Engagements zahlreiche SchauspielerInnen und andere Filmschaffende kennen, mit denen er in vielen Fällen in Hollywood wieder zusammenarbeiten sollte.

Der Untertitel *Von Burgenland nach Hollywood* ist dem Namen einer Lehrveranstaltung von Univ.-Prof. Dr. Frank Stern aus dem Wintersemester 2013 mit dem Titel *Zeitgeschichte als Filmgeschichte: Von Wien nach Hollywood* entliehen, in der ich erstmals auf das Thema Filmexil aufmerksam wurde. Zwar gehörte Lockenhaus (ungarisch: Léka), ein Ort, in dem Stössel zudem nur wenige Jahre seiner Kindheit verbrachte, bei dessen Geburt 1883 noch zur ungarischen Reichshälfte der Donaumonarchie, dennoch bezeichnete er sich in Interviews und Porträts zumeist selbst als Burgenländer,² weshalb dieser Untertitel gerechtfertigt erscheint.

Im Rahmen dieser Arbeit wird die von ihm gewählte Namensschreibweise *Ludwig Stössel* verwendet, die er selbst in einem maschinenschriftlich ausgefüllten Fragebogen für das

² Weltpresse, Nr. 92 (undatiert). In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

Lexikon schöpferischer und schaffender Österreicher eingetragen hat.³ Abweichend davon wird er in zeitgenössischen Kritiken, aber auch modernen Publikationen als *Stoessel*, *Stöbel* und dergleichen bezeichnet. Im englischsprachigen Raum verzichtete Stössel auf die Umlaute über seinem Nachnamen. Aufgrund der Regeln der Einheitlichkeit wird – außer bei Zitaten – auf diese alternativen Schreibvarianten und Namen verzichtet.

1. Quellenlage und Methode

In diesem ersten Kapitel soll zunächst über die schwierige Quellenlage zu Stössels Leben berichtet werden. Bisher sind noch keine Zeitschriftenartikel oder gar Monographien erschienen, die sich ausschließlich mit seinem Leben und Schaffen auseinandersetzen. Es gibt kaum Erwähnungen in der Sekundärliteratur und wenn, dann fallen sie zumeist sehr kurz aus, indem nach einer kurzen Biographie Ludwig Stössels Rollen aufgezählt werden. Dabei liegt der Schwerpunkt hauptsächlich auf seinem Kurzauftritt in CASABLANCA und seiner Verkörperung eines Weinbauern in US-amerikanischen Weinwerbepots, durch die sich Ludwig Stössel in seinen letzten Lebensjahren in den Staaten enormer Popularität erfreuen konnte. In den USA ist er zudem noch durch seine Rolle als Pop Gehrig in THE PRIDE OF THE YANKEES bekannt, einem Biopic über einen beliebten amerikanischen Baseball-Star.

Der biographische Teil dieser Arbeit stützt sich hauptsächlich auf Ludwig Stössels Nachlass im Besitz des Filmarchivs Austria. Diese dreizehn Notizbücher umfassende Sammlung enthält zahlreiche Zeitungsausschnitte aus Stössels Berliner und Wiener Jahren von 1925 bis zum >Anschluss< im März 1938 und legt vor allem Zeugnis von seiner Bühnenkarriere in dieser Zeit ab. Er kehrte im Rahmen eines Europa-Gastspiels für einige Tage im Frühjahr 1950 nach Westberlin und Wien zurück. Den Abschluss des Nachlasses bilden Zeitungsartikel aus diesen Tagen.

Als weitere Schwierigkeit entpuppte sich die Verfügbarkeit der im Rahmen der Diplomarbeit analysierten Filme. Stössel war zwar in seiner Karriere an mehr als hundertfünfzig gesicherten Film- und Fernsehproduktionen beteiligt, doch nur die allerwenigsten wurden im

³ Stössel, Ludwig: Maschinenschriftlich ausgefüllter Fragebogen mit Unterschrift an das Österreich-Institut vom 23.2.1949, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Sign.: Autogr. 697/40-1 Han.

deutschsprachigen Raum auf DVD veröffentlicht. Hier erwiesen sich Videoplattformen wie YouTube als große Hilfe.

Im zweiten Teil der Arbeit werden ausgewählte Filme im Rahmen einer historisch kontextualisierten Filmanalyse untersucht. Meiner Erforschung liegt Helmut Korte's Filmanalysemodell zugrunde. Korte unterscheidet vier Dimensionen, die sich einander bedingen. Er bezeichnet sie als Filmrealität, Bedingungsrealität (Kontext 1), Bezugsrealität (Kontext 2) und Wirkungsrealität.⁴ Alle diese Dimensionen wurden in die Analysen im zweiten Teil der Arbeit mit jeweils unterschiedlicher Gewichtung miteinbezogen. Der Schwerpunkt der Filmuntersuchungen liegt dem Thema folgend auf Stössel's Rollen und Rollengestaltung. Gemäß der Dimension Filmrealität wird im Rahmen einer immanenten Bestandsaufnahme ermittelt, welchen Anteil und Bedeutung Stössel's Charaktere im Gesamtkontext der jeweiligen Filme einnehmen.

Unter der Bedingungsrealität versteht Korte die „Ermittlung der Kontextfaktoren, die die Produktion, die inhaltliche und formale Gestaltung des Films beeinflusst haben, also Aufarbeitung der historisch-gesellschaftlichen Situation zur Entstehungszeit des Films“⁵. Dem Anspruch einer historisch kontextualisierten Filmanalyse entsprechend soll diese Dimension im Rahmen der Filmanalysen ebenfalls besonders berücksichtigt werden.

1.1 Verfügbarkeit der Filme

Stössel war in seiner gesamten Karriere an mehr als hundertfünfzig Film- und Fernsehproduktionen beteiligt. Sie reichen vom deutschen Stummfilm IN DER HEIMAT, DA GIBT'S EIN WIEDERSEHN! aus dem Jahr 1926 bis zu einem kurzen Auftritt in einer Episode der von Dean Martin moderierten US-amerikanischen Fernsehshow THE HOLLYWOOD PALACE aus dem Jahr 1964. Nur wenige dieser Filme und Fernsehserien wurden im deutschsprachigen Raum auf VHS, DVD oder Blu-Ray veröffentlicht. CASABLANCA gehört zu den wenigen Filmen, die im österreichischen Handel ohne große Mühe erhältlich sind. Ein weiteres Beispiel ist die Veröffentlichung des Fritz-Lang-Films CLOAK AND DAGGER, der im Rahmen der Arthaus-Retrospektive im Jahr 2012 auf DVD veröffentlicht wurde.

⁴ Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch (4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage Berlin 2010), S. 23f.

⁵ Ebda.

Einige Produktionen sind nur in Großbritannien und Amerika auf DVD erschienen und konnten nur von HändlerInnen dieser Länder bezogen werden. Ein gutes Beispiel sind die beiden englischen Spielfilme RETURN TO YESTERDAY und THE FLYING SQUAD, die 2014 im britischen Raum erstmals für das Heimkino veröffentlicht wurden.

Für die Analyse heute nahezu unbekannter Filme wie BOCKBIERFEST oder JENNIE wurde auf DVD-Kopien unterschiedlicher Qualität zurückgegriffen, die von deutschen und amerikanischen HändlerInnen im Internet vertrieben werden.

Diverse Internetplattformen wie YouTube stellten sich als regelrechtes Film- und Serien-Reservoir heraus. Spielfilme wie DIE KOFFER DES HERRN O.F. oder Folgen der amerikanischen Fernsehserie MAN WITH A CAMERA wurden von BesitzerInnen geteilt und stehen dadurch einem größeren Publikum zur Verfügung. Einige Filme wie BLUEBEARD, THE BEGINNING OR THE END oder Serien-Episoden wie CHRISTMAS MEMORY, deren Urheberrechte bereits erloschen sind, können auf den Seiten des *Internet Archives*, einer gemeinnützigen digitalen Bibliothek, ganz legal angesehen und heruntergeladen werden.

1.2 Erwähnungen in der Sekundärliteratur

Wie bereits erwähnt, gibt es keine Monographien oder Zeitschriftenartikel, die ausdrücklich Stössels Leben und Schaffen zum Thema haben. Wenige und teilweise fehlerhafte Biographien findet man in diversen Lexika, die sich näher mit dem Filmexil deutschsprachiger Filmschaffender auseinandersetzen. Als brauchbarer Einstieg in die Thematik erwies sich Rudolf Ulrichs Beitrag zu Ludwig Stössel in dessen umfassendem Nachschlagewerk *Österreicher in Hollywood*. Ulrich beschränkt sich in seiner Darstellung nicht nur auf exilierte Filmschaffende der 1930er- und 1940er-Jahre, sondern geht auch auf spätere freiwillig nach Hollywood ausgewanderte ÖsterreicherInnen wie Arnold Schwarzenegger ein. Seine auf vier Spalten angeordnete Kurzbiographie zu Ludwig Stössel erwies sich als gute erste Informationsquelle zu Stössels Leben, insbesondere die umfassende Filmographie zu seinen Film- und vor allem Fernsehauftritten in den USA ist äußerst lobenswert.⁶

Recht kurz fällt Kay Wenigers Beitrag zu Ludwig Stössel in dessen Publikation *„Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben...“ Lexikon der aus Deutschland und Österreich*

⁶ Ulrich, Rudolf: *Österreicher in Hollywood* (Neuaufgabe Wien 2004), S. 502f.

emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945. Eine Gesamtübersicht aus. Sie enthält teilweise nicht verifizierbare Informationen, andere können gar als falsch betrachtet werden. So berichtet Weniger von zwei britischen Produktionen, an denen Stössel mitgewirkt hätte.⁷ Nachweislich sind es jedoch drei. Auf S. 490f. befindet sich folgende Information:

„Im September 1937 übernahm Stössel die Rolle des unter skandalträchtigen Umständen aus seinem Engagement entlassenen, jüdischen Kollegen Leo Reuss in dem Stück ‚Madame sans Gêne‘, nachdem dieser einem Angebot aus Hollywood nachgekommen war.“⁸

Aus Stössels Nachlass, ansonsten ein akribischer Sammler, geht diese Information nicht hervor, was jedoch nicht verwundern sollte, da Ludwig Donath und nicht Ludwig Stössel besagte Rolle des Napoleon übernahm. Diese Information kann auch in Wenigers Lexikon im Beitrag über Ludwig Donath nachgelesen werden.⁹ Weniger hatte im Eintrag zu Stössel schlicht die beiden Ludwigs miteinander vertauscht.

1.3 Der Nachlass Ludwig Stössels

Die wichtigsten Informationen zu Ludwig Stössels Leben sind in dessen dreizehn Notizbücher umfassenden Nachlass enthalten. Diese sich im Filmarchiv Austria befindliche Sammlung bildet die Hauptquelle des ersten Teiles dieser Diplomarbeit. In den Scrapbooks verwaltete Stössel neben Theater- und Filmprogrammen zahlreiche Zeitungsausschnitte zu Film- und Theaterkritiken, aber auch längere Reportagen und Star-Porträts zu seiner Person. Er kann als akribischer und penibler Sammler bezeichnet werden, denn dieser umfangreiche Nachlass deckt sein ganzes Schaffen der Jahre 1925 bis März 1938 ab und ist die wichtigste Quelle für seine Bühnen- und Filmauftritte in Berlin und Wien.

Über den Umweg eines privaten Verkäufers kam dieser Nachlass in das Filmarchiv Austria, wo diese dreizehn schwarzen Notizbücher in zwei Kartonschachteln aufbewahrt werden. Laut Herrn Dr. Armin Locker vom Filmarchiv Austria wurde für diese Diplomarbeit erstmals mit diesem Nachlass gearbeitet. Im Zuge dessen erstellte der Verfasser eine insgesamt rund hundert Seiten umfassende grobe Katalogisierung dieser Sammlung, die im Filmarchiv Austria eingesehen werden kann und zur besseren Auffindung von diversen Theater- und Filmkritiken dienen soll. Die dreizehn Word-Dateien enthalten Angaben zum Titel des

⁷ Weniger, Kay: „Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben ...“. Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945. Eine Gesamtübersicht (Hamburg 2011), S. 491.

⁸ Ebda., S. 490f.

⁹ Ebda., S. 140.

Theaterstückes/Filmes, dem Aufführungsort, Aufführungsjahr und Regisseur, sowie Angaben zu Stössels Rollen, Auszüge signifikanter Kritiken sowie diverse Anmerkungen.

Abschnitte in den Programmen und ausgeschnittenen Zeitungsartikeln, die Stössel selbst betreffen, wurden von ihm in den meisten Fällen mit rotem Buntstift farblich markiert, was die Auswertung dieser Primärquellen ungemein erleichterte. Handschriftliche Kommentare zu den Memorabilia tauchen nur ganz selten auf. Sie fallen relativ kurz aus und können wie der Kommentar *Lösung des Vertrages mit dem Raimundtheater!* ohne Hinweis auf einen bestimmten Artikel für sich alleine stehen.¹⁰ Andere Bemerkungen beziehen sich auf Zeitungsschnitte wie eine Reportage im Neuen Wiener Journal mit der Überschrift *Ich möchte das Gruseln lernen*.¹¹ Stössel berichtet darin über seine Lieblingsbücher, zu denen vor allem jene zählen, die eine Gänsehaut erzeugen können. Anscheinend war er mit der Berichterstattung nicht einverstanden, da er am Rand mit einem handschriftlichen *blöd!!!* sein Missfallen bekundete.¹²

Obwohl sich Stössel sichtlich bemühte, zu den Zeitungsartikeln zumindest handschriftlich eine Quellenangabe mit Datum hinzuzufügen, zog er dieses Vorgehen nicht konsequent durch, weshalb einige Zeitungsausschnitte aus dem Nachlass in den Fußnoten dieser Diplomarbeit mit der Bemerkung *undatiert bzw. ohne nähere Quellenangabe* auskommen müssen. Um eine etwas leichtere Auffindbarkeit zu gewährleisten, wird in solchen Fällen zumindest die Nummer des Scrapbooks angegeben, in dem sich der jeweilige Zeitungsausschnitt befindet. Da es zu diesem Nachlass zuvor noch keine wissenschaftliche Betätigung gegeben hat, kann nicht auf genauere Inventarnummern hingewiesen werden. Grundlage für die Verweise bildete die von mir erstellte grobe Katalogisierung der dreizehn Scrapbooks.

Ludwig Stössel sah sich zumindest während seiner deutschen und österreichischen Karriere vorrangig als Theaterschauspieler, was sich auch in seinem Nachlass widerspiegelt. Rund 90 % der gesammelten Zeitungsausschnitte bilden Theaterkritiken, während lediglich geschätzte 3 % des gesamten Nachlasses aus Kritiken zu diversen Filmrollen bestehen. Der Rest entfällt auf Programme, Star-Porträts, Reportagen und anderen Memorabilia. Dieser Tatsache soll im ersten Abschnitt der Arbeit dadurch Rechnung getragen werden, dass neben seinen Filmrollen seine Auftritte am Theater gebührenden Raum erhalten.

¹⁰ In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 11.

¹¹ Neues Wiener Journal, 12.1.1936. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 11.

¹² Ebda.

Mit großer Wahrscheinlichkeit setze Stössel seine Sammelleidenschaft in den USA fort, jedoch sind bis jetzt keine Scrapbooks mit amerikanischen Zeitungsartikeln oder Filmprogrammen bekannt. Sie wären eine wichtige Quelle für die Beschäftigung mit Stössels Leben in Hollywood und könnten Aufschluss über seine Beziehungen in der *Traumfabrik* geben.

Neben Stössels Nachlass im Filmarchiv Austria besitzt die Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek weitere relevante Primärquellen zu seinem Leben. In einem mit 24. Juni 1962 datierten Brief an Ernst Lothar, dem ehemaligen Direktor des Theaters in der Josefstadt, schreibt Stössel sehr offen über seine Gefühle zu seiner ehemaligen Heimat Österreich.¹³ Daneben befindet sich im Nachlass Rudolf Holzer ein an den Wiener Journalisten und Schriftsteller gerichtetes Geburtstagsschreiben Ludwig Stössels.¹⁴ Für diese Diplomarbeit wurde zudem ein von ihm im Jahre 1949 ausgefüllter Fragebogen für das *Lexikon schöpferischer und schaffender Österreicher* ausgewertet.¹⁵

1.4 Weitere Quellen

Eine wichtige Quelle zu Stössels Leben und Schaffen in Hollywood wären seine Korrespondenzen mit der Paul-Kohner-Agentur gewesen, deren Akten in der Deutschen Kinemathek in Berlin eingesehen werden können. Das Nachlassarchiv war zum Zeitpunkt der Abfassung dieser Diplomarbeit jedoch geschlossen, weshalb auf diese Briefwechsel nicht zurückgegriffen werden konnte.

Um dennoch zu Informationen über Stössels Hollywood-Karriere zu gelangen, wurden amerikanische Zeitungsartikel durchforstet. Hier sei besonders auf die 1934 in New York gegründete deutsch-jüdische Zeitung *Aufbau* verwiesen.

¹³ Stössel, Ludwig: Brief an Ernst Lothar vom 24.6.1962, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Teilnachlass Otto Basil, Sign.: Autogr. 1208/31-3 Han.

¹⁴ Stössel, Ludwig: Brief an Rudolf Holzer vom 11.9.1950, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Nachlass Rudolf Holzer, Sign.: Autogr. 518/49-1 Han.

¹⁵ Stössel, Ludwig: Maschinenschriftlich ausgefüllter Fragebogen mit Unterschrift an das Österreich-Institut vom 23.2.1949, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Sign.: Autogr. 697/40-1 Han.

In der Österreichischen Mediathek können zudem zwei Radio-Interviews mit Ludwig Stössel nachgehört werden, in denen er jeweils ca. sechs Minuten lang über sein Leben in Hollywood und Rollenangebote zu sprechen kommt.¹⁶

Alle Internetseiten wurden zuletzt am 15.5.2015 aufgerufen.

2. Biographie

„Im Grunde genommen bin ich eigentlich ein Antikinobesucher und bisher nur zu jenen Filmen gelaufen, in denen ich selbst gespielt habe. Es ist auch vielleicht das Bedauern über eine gewisse Interesselosigkeit des Publikums dem Theater gegenüber, das mich dem Film an sich etwas fremd gegenüberstehen läßt.“¹⁷

Ludwig Stössel sah sich – zumindest in der Zeit vor seinem Exil – vorrangig als Theaterschauspieler, auch wenn er bereits im deutschsprachigen Raum an ungefähr 35 Filmproduktionen beteiligt war. Seine Scrapbooks, die die Jahre 1925 bis 1938 (mit einem kurzen Blick auf ein Europa-Gastspiel im Jahre 1950)

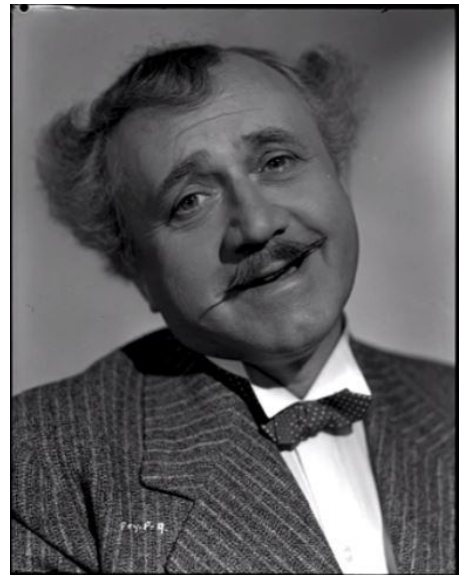


Abb. 2:
Ludwig Stössel im Film
RETURN TO YESTERDAY

abdecken, bestehen deshalb größtenteils aus Theaterkritiken, durch die Stössels Werdegang zu einem bedeutenden Charakterdarsteller nachgezeichnet werden. Der alleinige Fokus auf seine Rollen beim Film würde den Blick auf sein Schaffen verstellen, weshalb in diesem Kapitel auch sein Bühnenschaffen behandelt werden soll. Mit der Nennung von wichtigen Karrierestationen am Theater lässt sich leichter nachvollziehen, wie Stössel für den Film entdeckt wurde und in Europa und vor allem in den USA zu einem der bedeutendsten *Character Actors* aufstieg.

¹⁶ Siehe www.mediathek.at, Suchbegriff: Ludwig Stössel.

¹⁷ Neues Wiener Journal, 17.2.1935, S. 8. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 11.

2.1 Die frühen Jahre (1883-1925)

Ludwig Stössel wurde am 12. Februar 1883 im kleinen Ort Léka in der ungarischen Reichshälfte der Donaumonarchie geboren. Heute befindet sich die Gemeinde im Mittelburgenland (Bezirk Oberpullendorf) und trägt den Namen Lockenhaus. Stössels Eltern waren jüdische Kaufleute, die zudem eine kleine Landwirtschaft besaßen.¹⁸ Er hatte einen Bruder, den späteren Maler Oskar Stössel.¹⁹

Oskar Stössel übersiedelte mit seinem Vater 1892 nach Graz.²⁰ Ludwig Stössel und seine Mutter dürften ebenfalls zu dieser Zeit in die steirische Landeshauptstadt umgezogen sein.²¹ In Graz schloss er die Bürgerschule ab²² und besuchte erstmals das Theater. Ersten Schauspielunterricht erhielt er von Maximiliane Bleibtreu, der Schwester Hedwig Bleibtreus.²³

Mit siebzehn Jahren arbeitete Stössel als Büroangestellter mit einem Gehalt von dreißig Gulden²⁴, ehe er im Jahre 1901 sein Schauspieldebüt im Hoftheater von Sigmaringen (Baden-Württemberg) gab. Dort trat der Hofschauspieler u. a. als Mephisto und Franz Moor auf.²⁵

Nach diesem Engagement spielte Stössel für wenig Gage an acht „Provinzbühnen“, darunter Wiener Neustadt und Czernowitz. Zu dieser Zeit wurde er noch nicht auf die Rolle des Komödianten festgelegt, sondern spielte – laut eigener Aussage – „alles“, wofür er eine Anstellung bekommen konnte. Nebenbei führte er bei einigen Stücken Regie.²⁶

Der Weg zu einem der gefragtesten Schauspieler der Zwischenkriegszeit war ein steiniger. Stössel erinnerte sich in einer Reportage Mitte der 1930er-Jahre rückblickend an seine ersten Schauspielversuche, die nicht immer glanzvoll verliefen. So wurde er nach wenigen Tagen von einem Engagement in Mülhausen im Elsass entlassen – wegen „einer überaus

¹⁸ Burgenländische Gemeinschaft. Organ des Vereines zur Pflege der Heimatverbundenheit der Burgenländer in aller Welt, Nr. 370, Folge 3/4, März/April 2001, S. 11. In diesem Artikel unter der Überschrift *Auswandererschicksal* ist mit 1886 ein falsches Geburtsdatum angegeben.

¹⁹ Im Jahre 2008 fand in der Neuen Galerie in Graz eine umfassende Ausstellung zum Werk dieses Künstlers statt. Im Zuge dessen erschien ein kleiner Ausstellungskatalog, in dem auf drei Seiten die wichtigsten Informationen zu Oskar Stössels Leben zusammengetragen wurden.

²⁰ Peer, Peter (Hrsg.): Oskar Stössel (1879 – 1964). Portraitist der Gesellschaft (Graz 2008), S. 6.

²¹ Vgl. Mein Film, 22.4.1932. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 7.

²² Stössel, Ludwig: Maschinenschriftlich ausgefüllter Fragebogen mit Unterschrift an das Österreich-Institut vom 23.2.1949, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Sign.: Autogr. 697/40-1 Han.

²³ Neue Freie Presse, 4.1.1934, S. 4. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 10.

²⁴ Mein Film, 22.4.1932. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 7.

²⁵ Berliner Herold, 11.9.1932. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 8.

²⁶ Vgl. Mein Film, 22.4.1932. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 7.

mangelhaften dramatischen Ausbildung, aber dafür eines ausgeprägten gutturalen Dialekts²⁷. Nach dieser Enttäuschung landete der Achtzehnjährige an einer Bühne eines kleinen Industriortes in der Nähe von Stuttgart, wo er an Aufführungstagen dreißig bis vierzig Pfennig verdiente, allerdings selbst beim Umbau der Bühne mitanpacken und den Vorhang bedienen musste. Um sich aus dieser künstlerisch anspruchslosen Situation zu befreien, ging Stössel täglich in den Wald und machte dort mit einem Korken im Mund seine Sprachübungen. Seine Aussprache verbesserte sich so sehr, dass er bereits ein Jahr später eine Anstellung am Landestheater in Posen bekommen konnte, wo er schließlich in Schillers *Wilhelm Tell* als Attinghausen auf der Bühne stand.²⁸

Als weitere Stationen in Stössels früher Schauspielerkarriere sind Ulm und Salzburg bekannt, wo er unter dem Intendanten Paul Blasel als Operettenkomiker auftrat.²⁹ Vor dem Ersten Weltkrieg spielte er unter Direktor Josef Jarno im Theater in der Josefstadt in Wien. In diesem Haus sollte Stössel rund zwei Jahrzehnte später seine letzten Bühnen-Auftritte vor dem >Anschluss< absolvieren. Zur gleichen Zeit spielte er auch im Wiener Lustspieltheater in *Die goldene Ritterzeit*, einem Stück, in dem unmittelbar vor Stössels Engagement Max Pallenberg zu sehen war.³⁰

Erste Achtungserfolge erzielte Stössel im Breslauer Schauspielhaus unter Theodor Loewe, wo er, nachdem er in Franz Lehárs *Der Graf von Luxemburg* erstmals überzeugen konnte³¹, einige Rollen als Operettenkomiker erhielt. Stössel reüssierte in weiteren ähnlichen Rollen wie dem Baron Zsupán in *Gräfin Mariza* von Emmerich Kálmán oder als Gerichtsdieners Frosch in *Die Fledermaus* von Johann Strauss Sohn.³²

Eine seiner Paraderollen war Racz Pali, die Titelfigur der Operette *Der Zigeunerprimas* von Emmerich Kálmán – eine Rolle, die Stössel im Jahre 1936 im Wiener Ronacher noch einmal verkörpern sollte. Vor der Premiere berichtete er in *Das Echo* von seinem früheren Erfolg in Breslau:

²⁷ Neues Wiener Tagblatt, 12.4.1936. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 12.

²⁸ Ebda.

²⁹ Berliner Herold, 11.9.1932. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 8.

³⁰ Neue Freie Presse, 4.1.1934, S. 4. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 10. Max Pallenberg galt als einer der besten Charakterschauspieler seiner Zeit. Er trat in einigen Stücken unter der Regie Max Reinhardts auf und wurde so zu einem Vorbild für Stössel, der vor allem in der Wiener Presse nach 1934 immer wieder mit diesem Schauspieler verglichen wurde, so z. B. als Stössel im Jahre 1935 bei einem Gastspiel im Bürgertheater als Zawadil, einer Paraderolle Pallenbergs, auftrat.

³¹ Berliner Herold, 11.9.1932. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 8.

³² Neue Freie Presse, 4.1.1934, S. 4. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 10.

„Der Zigeunerprimas ist für mich gewissermaßen jene Rolle, die für meine Zukunft bestimmend wurde. Vor vielen Jahren, als ich noch Operettenschauspieler war, spielte ich sie in Breslau, und ich darf es ohne Anmaßung sagen, mit durchschlagendem Erfolg. Am nächsten Tag hieß es in den Kritiken, nach dieser Leistung müsse ich unbedingt zum Schauspiel übergehen. Ich habe den Rat meiner Kritiker befolgt und die Operettenbühne mit der ernststen Schauspielbühne vertauscht.“³³

So einfach ging der beschriebene Wechsel dann doch nicht vonstatten. In einem anderen Interview klagte Stössel wiederum, dass er in den frühen Jahren nur deshalb als Operettenkomiker auftrat, weil er auf der Sprechbühne keine Rollen fand. Dies sollte sich erst ändern, als er im Jahre 1925 zusammen mit Paul Barnay die Direktion des Thalia-Theaters in Breslau übernahm.³⁴ Ab diesem Zeitpunkt begann Stössel systematisch Zeitungsartikel über seine Karriere zu sammeln. Durch diesen dreizehn Notizbücher umfassenden Nachlass können die Jahre von 1925 bis März 1938 als die bestdokumentierten in Stössels Schaffen bezeichnet werden.

2.2 Deutschland – Der Charakterdarsteller (1925-1933)

In zehn vollen Notizbüchern sammelte Ludwig Stössel Zeitungsartikel über seine Theater- und Filmauftritte in der Weimarer Republik und dem >Dritten Reich<. In Lexikaeinträgen nehmen diese Schaffensjahre nur eine geringe Rolle ein, obwohl sie doch Stössels Durchbruch bedeuteten. Er avancierte erst in Berlin von einem Operetten- und Schwank-Darsteller zu einem der gefragtesten Charakterdarsteller seiner Zeit.

Einer von Stössels letzten Auftritten im Thalia-Theater in Breslau war die Rolle des Falstaff in Shakespeares Komödie *Die lustigen Weiber von Windsor*. Die Regie dieser Aufführung übernahm Leo Mittler, der mit *IN DER HEIMAT, DA GIBT'S EIN WIEDERSEHN!* im Jahre 1926 seinen ersten Spielfilm inszenieren sollte.³⁵ Bei diesem Militärschwank hatte Ludwig Stössel eine kleine Rolle als „lustige Schiebertype“³⁶ inne. Es war zugleich sein Filmdebüt. In seinem Nachlass findet man zwei Kritiken aus Breslau, in denen der Schauspieler, der aufgrund seines langjährigen Engagements in der Stadt noch immer sehr populär war, namentlich genannt wurde.³⁷

³³ Das Echo, 23.5.1936. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 12.

³⁴ Neue Freie Presse, 25.1.1934. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 10.

³⁵ Mittler übernahm bei diesem Film zusammen mit dem Produzenten und Hauptdarsteller Reinhold Schünzel die Regie.

³⁶ Programmzettel aus Breslau, 14.-20.1.1927. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 2.

³⁷ In einem undatierten, nicht näher definierten Zeitungsartikel heißt es: „In einer kleineren Partie sieht man sogar unseren Stössel, der ein paar hübsche Proben seines vielseitigen Könnens – nun auch als Filmschauspieler

Zur Produktionszeit dieses Films hielt sich Stössel bereits in Berlin auf, wo er im Neuen Theater am Zoo ab September 1925 in der Operette *Olly Polly* in einer Nebenrolle erstmals auf den Bühnen der Hauptstadt der Weimarer Republik zu sehen war. Zuvor beendete Stössel seine Tätigkeit als Theaterdirektor in Breslau, kehrte aber noch im Winter 1925/26 für einige Gastspiele nach Breslau zurück.³⁸

Im Februar 1926 kehrte Stössel für eine kurze Zeit nach Wien zurück, wo er mit einer Hauptrolle im Schwank *Der wahre Jakob* (Franz Arnold, Ernst Bach) große Erfolge feiern konnte. Durch diese Aufführungen erlangte er erstmals größere Aufmerksamkeit beim Wiener Publikum. In einer Wiener Kritik wurde er aufgrund seines Talents zur Dialektimitierung jedoch für einen Bayern oder gar Norddeutschen gehalten.³⁹

Nach einem weiteren Sommergastspiel in Dresden kehrte Stössel nach Berlin zurück, wo er den Schwank *Der Meisterboxer* (Otto Schwartz, Carl Mathern) inszenierte. Da Stössel auch die Hauptrolle übernahm, nahm die Berliner Presse den Schauspieler erstmals in größerem Umfang wahr:

„Ludwig Stössels Komik hat einen so gemütlich-natürlichen Einschlag und eine so vielseitige Wandlungsfähigkeit, daß man nach einem Akt mit Vergnügen hingenommen hätte, wenn nicht die Verfasser schon nach drei Akten durch zwei eheliche Versöhnungen und zwei Verlobungen alles zum harmonischsten Abschluß geglättet hätten.“⁴⁰

Nach weiteren Auftritten in verschiedenen Berliner Theatern absolvierte Stössel im Mai 1927 ein Gastspiel im Théâtre des Champs-Élysées in Paris. Er trat als Fürst Joachim in der Operette *Ein Walzertraum* (Oscar Straus) auf. Stössel sammelte einige französische Zeitungsartikel, in denen sein Name genannt wurde, zu diesem Gastspiel.⁴¹

Ab 1927/28 gelang Stössel in Berlin der Sprung vom Schwank zur Charakterkomödie. Aus den Kritiken dieser Zeit wird besonders sein Talent für bestimmte Dialekte hervorgehoben.

Bis 1929 fallen nach seinem Spielfilmdebüt weitere sechs Auftritte in heute größtenteils vergessenen Stummfilmen an. Hervorgehoben sei hier lediglich *SERENISSIMUS UND DIE LETZTE JUNGFRAU* (1928, R.: Leo Mittler). In diesem Film verkörperte Stössel den Direktor

– ablegt.“ Der Film selbst wurde in den beiden Kritiken negativ beurteilt, weil er das Schützengraben- und Etappenleben zu idealisiert darstelle. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 2.

³⁸ Siehe Kritiken zu diesen Theateraufführungen. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 1.

³⁹ *Deutschösterreichische Tages-Zeitung*, undatiert. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 1.

⁴⁰ Nicht näher definierter Zeitungsartikel. In: Ludwig Stössel, Scrapbook 2.

⁴¹ Siehe Ludwig Stössel, Scrapbook 2. Anscheinend waren noch mehrere Kritiken von dieser Aufführung in seinem Besitz, da er neben einer französischen Kritik handschriftlich *All die anderen weggegeben! (in 1957)* notierte.

einer Bar. Ernő Verebes spielte in SERENISSIMUS ebenfalls eine kleine Rolle. Stössel sollte mit diesem Schauspieler wieder im Exil vor der Kamera stehen.⁴²

Einen seiner größten Bühnenerfolge feierte Stössel im Schauspielhaus, das zum Staatstheater Berlin gehörte. Die Schauspielbühnen des Staatstheaters stiegen unter Leopold Jessners Intendanz zu den führenden der Weimarer Republik auf. Durch den Auftritt an diesem Theater konnte Stössel seinen Bekanntheitsgrad steigern, auch wenn er in Hauptmanns *Die Weber* als Expedient Pfeifer nur eine Nebenrolle einnahm. Für seine darstellerische Leistung erhielt Stössel sehr gute Kritiken, in denen er als zuverlässige Kraft, aber auch als Charakterdarsteller von Format bezeichnet wurde.⁴³ Wie wichtig diese Rolle für Stössels weitere Karriere war, zeigt sich an einem maschinenschriftlich ausgefüllten Fragebogen, den er im Jahre 1949 an das Österreich-Institut zur Erstellung eines Lexikon-Eintrags zurücksandte: Von seinen zahlreichen Theaterrollen auf deutschen Bühnen erwähnte Stössel namentlich nur zwei, darunter auch die des Pfeifer in *Die Weber*.⁴⁴

Trotz guter Kritiken beendete Jessner nach diesem Stück die Zusammenarbeit mit Stössel, der daraufhin zu den Barnowsky-Bühnen wechselte. Dieser Schritt wurde Jessner, der während seiner gesamten Intendanz im Kreuzfeuer der Kritik stand⁴⁵, als grober Fehler angelastet:

„Kürzlich ging die Nachricht durch die Blätter, daß Ludwig Stössel unter der Direktion Barnowsky in dem Schauspiel ‚Leinen aus Irland‘ mitwirkt. Man hörte es mit einigem Befremden, denn gerade diesen vortrefflichen Darsteller und Komiker hatte man nach seinem großen Erfolge in den ‚Webern‘ am Staatstheater in Sicherheit geglaubt. Ja, man hatte so viel Vertrauen zu dem ‚offenen Blick‘ des Intendanten Jeßner, daß er sich den Künstler nicht wieder aus den Fingern nehmen lassen würde, selbst auf die Gefahr hin, daß Stössel infolge der großen und einflußreichen Konkurrenz im Hause am Gendarmenmarkte, nur im Schillertheater zur Geltung gekommen wäre. Stössel ist über seine große komische Begabung hinaus als Schauspieler äußerst wandlungsfähig, und es muß daher Befremden erregen, daß gerade der Intendant Jeßner, der, wie seine ‚Gespenster‘-Aufführung wieder erneut

⁴² Zu diesen Filmen zählen u. a. UNDERGROUND (1941, R.: Vincent Sherman), THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER (1943, R.: James P. Hogan) und THE CLIMAX (1944, R.: George Waggner). Verebes konnte in den USA nicht an seine deutschen Erfolge anschließen und betrieb, um finanziell abgesichert zu sein, mit seiner Frau eine eigene Töpferei. Siehe Weniger: Lexikon emigrierter Filmschaffender, S. 520.

⁴³ Siehe Kritiken zu *Die Weber*. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 3.

⁴⁴ Die zweite von Stössel erwähnte Rolle war die des George Dandin im gleichnamigen Stück von Molière. Siehe Stössel, Ludwig: Maschinenschriftlich ausgefüllter Fragebogen mit Unterschrift an das Österreich-Institut vom 23.2.1949, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Sign.: Autogr. 697/40-1 Han.

⁴⁵ Leopold Jessner war überzeugter Republikaner, SPD-Sympathisant sowie Erneuerer des klassischen Theaters und wurde in der angespannten Atmosphäre der Weimarer Republik schließlich aus politischen und vorgeschobenen künstlerischen Gründen entlassen. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten floh Jessner auch aufgrund seiner jüdischen Herkunft nach Hollywood und arbeitete zeitweise als Lektor bei MGM. Siehe Badenhausen, Rolf: Jeßner, Leopold. In: Neue Deutsche Biographie 10 (Berlin 1974), S. 427f.

bewies, stets zu ‚interessanten‘ Experimenten neigt, für die Vielgestaltigkeit Stössels anscheinend nicht das richtige Empfinden besaß.“⁴⁶

In besagtem *Leinen aus Irland*, einem „Lustspiel aus dem alten Österreich in vier Akten von Stephan Kamare“⁴⁷, spielt Stössel die Rolle eines Ministerialrates und bekam für diese Aufführung im Theater in der Königgrätzer Straße ebenfalls gute Kritiken. Er machte allzu deutlich, „was das Staatstheater an ihm verlor“⁴⁸. Stössel trat in diesem Stück erstmals mit Felix Bressart auf, der im Zuge der nationalsozialistischen Machtergreifung ebenfalls ins Exil gehen musste. Stössel und Bressart wurden hauptsächlich als Charakterkomiker engagiert und traten in den USA zusammen in den Filmen ICELAND (1942, R.: H. Bruce Humberstone) und A SONG IS BORN (1948, R.: Howard Hawks) auf. Im letztgenannten Film haben sie mehrere gemeinsame Szenen als weltfremde Musikprofessoren.⁴⁹

Aufgrund der momentanen Quellenlage ist bisher nur wenig zu Stössels Privatleben und Kontakten in den USA bekannt. In seinen Berliner Jahren arbeitete der Schauspieler mit den bekanntesten und besten Theater- und Filmschaffenden seiner Zeit. Viele dieser Kulturschaffenden mussten aus rassistischen oder politischen Gründen nach 1933 ihre Heimat verlassen. Im Folgenden soll deshalb ein kurzer Überblick über jene Theaterstücke gegeben werden, in denen Stössel auf SchauspielerInnen traf, mit denen er später in Hollywood noch einmal zusammenarbeiten sollte und zu denen auch privater Kontakt bestanden haben könnte.

Eine von Stössels politisch brisantesten Aufführungen in den Berliner Jahren war *Der rote General* (Hermann Unger). Dieses zur Zeit der Russischen Revolution angesiedelte Schauspiel wurde im September 1928 im Theater in der Königgrätzer Straße erfolgreich aufgeführt. Vor allem Fritz Kortner wurde in seiner Darstellung der Hauptrolle gelobt. Felix Bressart und Stössel waren in Nebenrollen zu sehen. Mit Fritz Kortner stand Stössel in den USA in THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER (1943, R.: James P. Hogan) vor der Kamera. Fritz Kortner schrieb auch das Drehbuch zu diesem Film.⁵⁰

Zu einem regelrechten Theaterskandal weitete sich *Pioniere in Ingolstadt* aus – vor allem weil das Drama mit seinen sexuell eindeutigen Szenen von einer Frau geschrieben wurde. So

⁴⁶ Der Tag, 1.5.1928. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 3.

⁴⁷ Programmheft zu *Leinen aus Irland*. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 3.

⁴⁸ Berliner Nachtausgabe, 5.5.1928. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 3.

⁴⁹ Zu Bressarts bekanntesten Filmauftritten zählen DIE DREI VON DER TANKSTELLE (D 1930, R.: Wilhelm Thiele), NINOTCHKA (US 1939, R.: Ernst Lubitsch) und TO BE OR NOT TO BE (US 1942, R.: Ernst Lubitsch).

⁵⁰ Siehe Kap. 6.1.2.

stand in einer Kritik der *Berliner Morgen-Zeitung* über die Autorin Marieluise Fleißer zu lesen:

„Das Publikum spaltete sich in zwei Parteien. Die eine fand die Sache spassig, die andere protestierte mit energischen Zwischenrufen, wie Schweinerei und dergleichen, gegen diese Dramatisierung sexueller Komplexe, als deren Autor man, wenn der Theaterzettel die Sache nicht verbürgt hätte, schwerlich eine Dame vermuten würde.“⁵¹

Stössel wurde in seiner Rolle als „urbayrischer Kleinstadtspießer“⁵² in den Kritiken wohlwollend aufgenommen. Er stand zum ersten Mal gemeinsam mit Peter Lorre auf der Bühne und spielte als der alte Benke dessen Vater. Dieses Bühnenstück war der Beginn einer Zusammenarbeit, die sich schon bald auf der Leinwand wiederholen sollte. In Deutschland trat Stössel mit Lorre gemeinsam in *DIE KOFFER DES HERRN O.F.* (1931, R.: Alexis Granowsky) auf. In Hollywood spielten sie beide in *CASABLANCA* (1942, R.: Michael Curtiz), hatten aber keine gemeinsame Szene, im Gegensatz zu *ALL THROUGH THE NIGHT* (1941, R.: Vincent Sherman). In den ersten Filmminuten wird Stössel als Bäcker Miller von Peter Lorres Figur ermordet.

Zu den SchauspielerInnen, mit denen Stössel bereits vor seiner Hollywood-Karriere auf deutschen Bühnen stand, zählt auch Lotte Stein. Im Berliner Theater spielte er 1930 mit ihr in *Die Straße* (Elmer Rice). Heinz Hilpert⁵³ war für die Spielleitung dieses in einer New Yorker Straße angesiedelten Stückes verantwortlich. Mit Lotte Stein trat Stössel einige Jahre später u. a. im bereits erwähnten *THE CLIMAX* und in Fritz Langs *CLOAK AND DAGGER* (1946) auf.

Die Gegensätze auf Berlins Bühnen in den letzten Jahren der Weimarer Republik lassen sich am Stück *Herr Doktor, haben Sie zu essen?* nachvollziehen. Dieses „Schauspiel in drei Akten“ wurde von Karl Schönherr, einem der „Lieblingsdramatiker“ der Nationalsozialisten, verfasst. Eine wichtige Rolle in diesem Schauspiel übernahm Veit Harlan,⁵⁴ der 1940 die Regie des antisemitischen Hetzfilms *JUD SÜSS* übernahm. Genau zehn Jahre zuvor stand er noch mit Ludwig Stössel und Ludwig Donath auf der Bühne, die wiederum beide dreizehn Jahre später in der Anfangssequenz von *THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER* auftraten. In diesem

⁵¹ Berliner Morgen-Zeitung, 2.4.1929. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 4.

⁵² Die Welt am Montag, 2.4.1929. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 4.

⁵³ Weitere Stücke mit Beteiligung Stössels unter der Regie von Hilpert waren u. a. *Die andere Seite* (R. C. Sherriff) und *Der Teufelsschüler* (George Bernard Shaw).

⁵⁴ Siehe Programmzettel *Herr Doktor, haben Sie zu essen?* In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 5.

Anti-Nazi-Film brillierte Ludwig Donath in der Doppelrolle Adolf Hitlers und dessen Doppelgängers.⁵⁵

Große Erfolge auf der Bühne konnte Stössel während seiner Berliner Zeit noch in der Rolle des Kalchas in der Buffo-Oper *Die schöne Helena* (Jacques Offenbach) in einer Inszenierung von Max Reinhardt erzielen. Es war die erste Zusammenarbeit Stössels mit diesem Theaterregisseur. *Die schöne Helena* mit Hans Moser, Theo Lingen und Egon Friedell wurde ein Jahr nach der Aufführung in Berlin im Sommer 1932 als Gastspiel in Wien gezeigt. In den Kritiken wurde Stössels Spiel als gemütlicher Komiker gelobt und auf seine österreichische Herkunft hingewiesen.⁵⁶ Die *Wiener Allgemeine Zeitung* berichtet von einer Probenvorstellung Folgendes:

„Und wenn Oberpriester Kalchas, dem Ludwig Stössel die Bonhomie eines Wunderrabbi zu geben bemüht ist, seine Zwiesprache mit den Göttern hält und dann den Spartanerkönig für vier Wochen auf Ehe-Urlaub schickt, kann sich niemand des herzlichen Lachens erwehren.“⁵⁷

Zur gleichen Zeit stand Stössel bei einem weiteren Berliner Gastspiel unter der Regie von Max Reinhardt in der Wiener Volksoper auf der Bühne. Das Schauspiel *Vor Sonnenuntergang* (Gerhart Hauptmann) konnte neben dem Berliner auch das Wiener Publikum überzeugen. Stössel spielte die Rolle des Dr. Wuttke. Während des Wiener Gastspiels lenkte Stössel die Aufmerksamkeit auf sich und konnte womöglich wichtige Kontakte knüpfen, die ihm die Rückkehr auf die österreichischen Bühnen im Dezember 1933 erleichtern sollten.

Die letzte Berliner Aufführung⁵⁸, an der Stössel beteiligt war, ist zugleich eine der wenigen, in denen er eine Hauptrolle spielte. Es handelt sich dabei um die musikalische Komödie *Der Einfältige* nach Molières *George Dandin* in einer Inszenierung von Eugen Schulz-Breiden⁵⁹. Stössel spielte die Titelfigur und bekam für seine Rollengestaltung – im Gegensatz zu Schulz-Breidens Inszenierung – sehr gute Kritiken:

„Und George Dandin? Ludwig Stössel spielt ihn, und seine Kunst ist so gross, dass in ihm Molières Tragikomödie durch den Zerarbeiter [Anm.: gemeint ist Eugen Schulz-Breiden] nicht totgeschlagen werden konnte. [...] – und mitten drin ein Mensch, ein leidender Mensch, der mit ungläubigen Augen hilflos diese Hölle von Lüge und Gemeinheit rings um sich sieht, sie über sein armes Herz und Hirn

⁵⁵ Siehe Kap. 6.1.2.

⁵⁶ Vgl. Die Freiheit, 7.6.1932 und Der Wiener Tag, 19. Juni 1932. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 7.

⁵⁷ Wiener Allgemeine Zeitung, undatiert. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 7.

⁵⁸ Stössel gibt in seinem Nachlass (Scrapbook 9) einer Seite mit Ankündigungen zu *George Dandin* die Überschrift *Letzte Premiere in Berlin!!!*

⁵⁹ 1935 inszenierte Eugen Schulz-Breiden *Broadway-Zauber* (Francis James Brook/Virginia Howe) im Wiener Volkstheater. Stössel spielte in dieser Aufführung als Portier Williams ebenfalls die Hauptrolle.

herfallen fühlt, und endlich wehrlos auf allen vieren liegt: vollendeter George Dandin: Ludwig Stössel!“⁶⁰

Selbst in der bereits gleichgeschalteten *Germania* bekam Stössel erstaunlicherweise noch im Dezember 1933 eine ausgezeichnete Kritik:

„Ueber das Niveau des Kabarets erhob sich als einziger Ludwig Stössel, der der Titelrolle auch bei diesem intellektuellen Budenzauber noch eine echte tragikomische Nuance zu geben verstand.“⁶¹

Ab 1929 wurde Stössel zeitgleich zu seiner Arbeit am Theater für immer mehr Filmrollen engagiert. Es verging fast kein Tag, an dem er nicht auf der Bühne oder vor der Kamera stand. Über zu wenig Angebote konnte er sich nicht beklagen, wie auch aus Interviews und Porträts in Stössels Nachlass hervorgeht.⁶² Stössel war vor allem durch seine Rollen in Charakterkomödien bei Berliner Publikum und Kritik beliebt und auch in Österreich stieg sein Bekanntheitsgrad durch diverse Gastspiele bei Wiener Theaterhäusern und vor allem durch Filmauftritte an, in denen er jedoch wie auf der Bühne meist nur in Nebenrollen zu sehen war. Über seine Engagements beim Film und die Vereinbarkeit mit seiner Haupttätigkeit am Theater sprach Stössel in einem Porträt mit *Mein Film*:

„Bei dieser intensiven Theatertätigkeit blieb mir natürlich nur wenig Zeit für meine Filmarbeit und mancher Krach wegen versäumter Theaterproben war nicht zu vermeiden. Trotzdem konnte ich mir noch so manchen Filmerfolg holen.“⁶³

Sein erster Tonfilm war SKANDAL UM EVA (1930, R.: G. W. Pabst), der in diversen Anzeigen als „hundertprozentiger Sprechfilm“ beworben wurde.⁶⁴ Stössel hatte im Tonfilm-Debüt von Hauptdarstellerin Henny Porten eine tragende Nebenrolle als Direktor eines angesehenen Gymnasiums.

Als im Jahr 1929 MÖBLIERTE ZIMMER (R.: Fred Sauer) erschien, titelte das *8-Uhr-Abendblatt* in Breslau:

„Eine Enttäuschung bereitet der Film insofern, als Stössel keine Hauptrolle spielt. Er ist aber in den kurzen Augenblicken seines Auftretens so glänzend, daß nur ein Film zu wünschen bleibt, in dem er wirklich die Hauptrolle spielt.“⁶⁵

Dieser Wunsch sollte bereits ein Jahr später in Erfüllung gehen. Stössels erste und zugleich letzte echte Hauptrolle in einer deutschsprachigen Produktion ist sein Auftritt als Livius

⁶⁰ Berliner Tageblatt, 2.12.1933. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 9.

⁶¹ Germania, 3.12.1933. In: In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 9.

⁶² Vgl. u. a. Breslauer Hausfrau (undatiert). In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 7.

⁶³ Mein Film, 22.4.1932. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 7.

⁶⁴ Siehe Werbungen. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 5.

⁶⁵ 8-Uhr-Abendblatt (Breslau), 12.6.1929. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 4.

Heintze, „Fabrikant von Dr. Samson’s poröser Unterwäsche“⁶⁶. Dieser Film mit dem Titel BOCKBIERFEST (1930) gehört zu einem von vielen in schneller Abfolge hergestellten Produktionen im Schaffen von Regisseur Carl Boese. Dieser relativ seichte Film behandelt die Liebe der zwei Töchter des Unterwäschefabrikanten Heintze zu zwei Brauereibesitzern. Der Witz ergibt sich durch die Präsidentschaft Heintzes beim lokalen Anti-Alkoholikerverein. Der Vater will nun mit allen Mitteln die ehelichen Verbindungen zu verhindern versuchen. Letztendlich kommt es allerdings doch zu einem Happy End, nachdem jede Menge Verwechslungen durchgespielt werden mussten. Der Film war zwar kein durchschlagender Erfolg, steigerte jedoch Stössels Marktwert beim deutschen Film.

Den Großteil der deutschen Filme mit Stössels Beteiligung bilden Produktionen, die von den wirtschaftlichen, sozialen und politischen Problemen in den letzten Jahren der Weimarer Republik ablenken sollten. In diesem Zusammenhang ist der Aufschwung der deutschen Depressionskomödie zu sehen. Dabei handelt es sich um Filme, „die trotz gegenteiliger Erfahrungen des Publikums unbeschwert-fröhlichen Optimismus verbreiten und in vielen Variationen immer wieder verkünden, daß der beharrlich Suchende das Glück auch findet oder die Liebe im Zweifelsfall dem Wunsch nach finanzieller Besserstellung vorzuziehen sei“⁶⁷. DIE KOFFER DES HERRN O.F. (1931, R.: Alexis Granowsky), in dem eine deutsche Kleinstadt unverhofft zu Reichtum gelangt, und RUND UM EINE MILLION (1933, R.: Max Neufeld) können zu den Depressionskomödien in Stössel Schaffen gezählt werden. In beiden Filmen spielt er – jedoch unter unterschiedlichen Voraussetzungen – Hoteldirektoren. Filme, die in der Analyse im zweiten Teil dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden, aber auch in dieses Schema passen, sind DIE PRIVATSEKRETÄRIN (1931, R.: Wilhelm Thiele) und DIE GRÄFIN VON MONTE CHRISTO (1932, R.: Karl Hartl). In beiden Filmen schaffen die weiblichen Hauptrollen den sozialen Aufstieg. In einer kurzen Sequenz des zweitgenannten Films stellt Stössel einen Polizisten dar, der gegen Ende die flüchtende Filmkomparsin Jeanette Heider (Brigitte Helm) aufhalten und in das Polizeirevier abführen kann. Diese Szene hat eine für das Happy End retardierende Funktion.

In DIE PRIVATSEKRETÄRIN sind Stössel und Felix Bressart wieder einmal in komödiantischen Rollen zu sehen. Als Personalchef Klapper löst Stössel einige Verwicklungen aus und wird in

⁶⁶ Siehe Werbungen zu diesem Film. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 5.

⁶⁷ Korte, Helmut: Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch (Göttingen 1998), S. 149f.

den Kritiken für seine treffende Darstellung eines „unsympathischen Menschen“ gelobt. Bressart und Stössel haben „vom ersten Bilde an die Lacher auf ihrer Seite“⁶⁸.

Zu den Filmen mit offen eskapistischer Funktion kann auch noch HEIMKEHR INS GLÜCK (1933, R.: Carl Boese) gerechnet werden. Stössel hat in diesem Film als Schuhmacher Pichler eine tragende Nebenrolle. Diese Produktion soll im Kontext der politischen Verhältnisse des Jahres 1933 im zweiten Teil der Arbeit näher analysiert werden.

Zu den Filmen, bei denen Stössel zwischen 1926 und 1933 mitgewirkt hat, zählen zwei Produktionen, die Korte in seiner Analyse als „Filme mit eindeutig militaristischer, nationalistischer, nationalsozialistischer Aussage“⁶⁹ bezeichnet. Der von Gustav Ucicky gedrehte Film MORGENROT (1933) spielt zur Zeit des Ersten Weltkriegs und handelt von einer deutschen U-Boot-Mannschaft. In dem in den letzten Tagen der Demokratie gedrehten Film tauchen bereits viele typische NS-Elemente wie der „Heldentod für die Heimat“ auf. Stössel spielt in dieser Produktion nur eine unbedeutende Kleinrolle als Bewohner einer Kleinstadt, in die die U-Boot-Mannschaft während der Gefechtspausen zurückkehrt. Im gesamten Film hat Stössel zwei kurze Auftritte mit fast ebenso wenigen Sätzen.

Anders verhält es sich bei DER REBELL (1932, R.: Kurt Bernhardt & Luis Trenker). Den Hintergrund der Filmhandlung bildet die bayrisch-französische Besetzung Tirols zur Zeit Napoleons. Der Film endet mit einer pathetischen Erschießungsszene des Patrioten Severin Anderlan (Luis Trenker). Stössel tritt in diesem Film in einer größeren Nebenrolle als bayrischer Amtmann Riederer auf, der eine vermittelnde Funktion zwischen den Tiroler EinwohnerInnen und der französischen Besatzungsmacht einnimmt.

Geht man die Credits von Filmen mit Stössels Beteiligung in der IMDb und im Filmportal durch, ergeben sich einige Unstimmigkeiten und Leerstellen zu seinen gesammelten Filmkritiken. Abschließend sei in einer Aufzählung auf diese Filme hingewiesen:⁷⁰

- DER ANDERE (1930, R.: Robert Wiene): Stössel wird in den Anzeigen für diesen Film konsequent als *Otto* Stössel genannt. Diese falsche Vornamennennung zieht sich bis

⁶⁸ B.Z. am Mittag, undatiert. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 6.

⁶⁹ Korte: Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik, S. 150.

⁷⁰ Eine umfassende Filmographie zu allen bekannten Stössel-Filmen befindet sich im Anhang dieser Arbeit.

heute in einschlägigen Film-Lexika und Publikationen durch.⁷¹ Tatsächlich verkörpert jedoch *Ludwig Stössel* den Medizinalrat Rienhofer.⁷²

- DIE SPANISCHE FLIEGE (1931, R.: Georg Jacoby): Stössel erwähnt seine Mitarbeit bei dieser Produktion in einem Porträt in *Mein Film*.⁷³
- MAN BRAUCHT KEIN GELD (1931/32, R.: Carl Boese): In den von Stössel gesammelten Anzeigen wird der Schauspieler als *Ludwig Stössl* unter einer Auflistung mit der Überschrift *in weiteren Rollen* genannt. Stössel unterstrich im Nachlass seinen ganzen Namen mit rotem Buntstift (also nicht nur den falsch geschriebenen Nachnamen) und schrieb ein Fragezeichen hinzu.⁷⁴ Dieses Vorgehen wiederholt sich bei weiteren Werbungen und Berichten über den Film. Nach Sichtung des Films steht die Absicht hinter Stössels Kommentar fest: Er war an besagtem Film schlicht nicht beteiligt. Warum er aber dennoch in den Anzeigen genannt wird, konnte nicht geklärt werden.
- JONATHANS GLÜCKSZYLINDER (1932, R.: Rudolf Bernauer): Stössel trat laut *Mein Film* bei dieser Produktion in einer kleinen Rolle auf.⁷⁵
- EIN LIED FÜR DICH (1933, R.: Joe May): Aus Stössels Nachlass geht hervor, dass er in diesem Film eine kleine Nebenrolle spielt.⁷⁶

2.3 Österreich – Der Publikumsliebbling (1933-1938)

„Wien steht heute als europäische Theaterstadt an erster Stelle. Ich bin fest davon überzeugt, daß Wien mit seiner alten Kultur, seiner einzigartigen Landschaft und nicht zuletzt mit seinen herrlichen Künstlern bald zur führenden Stätte internationaler Filmkunst werden wird.“⁷⁷

Die Lage jüdischer Filmschaffender im Deutschen Reich verschlimmerte sich zusehends im Verlauf des Jahres 1933. In einer Goebbels-Rede vor der Dachorganisation der deutschen Filmschaffenden am 28. März 1933 wurde der Antisemitismus der Machthaber deutlich gemacht. Die Beteiligung von jüdischen Filmschaffenden war ab diesem Zeitpunkt nicht

⁷¹ z.B. in Loacker, Armin/Tscholl, Georg (Hrsg.): Das Gedächtnis des Films. Fritz Kortner und das Kino (Wien 2014), S. 289.

⁷² Stössel hat sein Missfallen mit einem mit rotem Buntstift geschriebenen Fragezeichen über der Nennung des falschen Vornamens angezeigt. Dass es sich bei besagtem Otto Stössel tatsächlich um Ludwig Stössel handelt, beweisen weiters eingeklebte Zeitungskritiken, in denen Stössel mit richtigem Vornamen genannt wird. Vgl. Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 6.

⁷³ *Mein Film*, 22.4.1932. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 7.

⁷⁴ Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 7.

⁷⁵ *Mein Film*, 22.4.1932. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 7.

⁷⁶ Siehe Kritiken in Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 9.

⁷⁷ Ludwig Stössel in einer nicht näher definierten Zeitschrift, undatiert (Werbung für Wiener Festwochen 1934?). In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 10.

mehr erwünscht. Spätestens ab Sommer 1933 stellten die großen Filmproduktionsfirmen – von sehr wenigen Ausnahmen abgesehen – keine jüdischen MitarbeiterInnen mehr ein.⁷⁸

Eine der ersten gesetzlichen Grundlagen für solche Maßnahmen bildete die Schaffung einer vorläufigen Filmkammer am 14. Juli 1933. Dieser Filmkammer mussten alle an der Produktion und dem Verleih eines Films Beteiligten angehören. Eine ähnliche Entwicklung vollzog sich im Bereich des Theaters, da bereits wenige Tage später, am 1. August, die Reichstheaterkammer nach ähnlichem Vorbild gegründet wurde. Die beiden Kammern gingen schließlich mit fünf weiteren in der Dachorganisation der Reichskulturkammer auf, die per Gesetz am 22. September eingerichtet wurde. Um eine Mitgliedschaft in diesem Zusammenschluss erwirken zu können, wurden Betroffene auf „Zuverlässigkeit und Eignung“ geprüft, was de facto eine >arische Abstammung< notwendig machte, wollte man wie Stössel weiterhin beim Film oder am Theater tätig sein.⁷⁹

Durch diese Maßnahme setzte eine immense Fluchtbewegung jener Kulturschaffender ein, die aus rassistischen, politischen oder anderen Gründen im >Dritten Reich< keine Arbeit in ihren angestammten Berufen finden konnten. Einer der bedeutendsten Zufluchtsorte sollte Österreich werden. Insbesondere in diesem Land geborene Filmschaffende und jene, die hier bereits vor 1933 zumindest kurzzeitig engagiert waren, konnten in den ersten Jahren nach der nationalsozialistischen Machtergreifung recht schnell Arbeit bekommen.

Ludwig Stössel kehrte im Dezember 1933 nach Wien zurück.⁸⁰ Sein erstes Engagement erhielt er von Otto Preminger, dem Direktor des Theaters in der Josefstadt, der zugleich bei der Komödie *Mehr als Liebe* (Ladislaus Bus-Fekete) Regie führte. In einem Interview aus dieser Zeit geht Stössel kurz auf die politischen Verhältnisse in Berlin ein:

„Man erzählt zwar, ich hätte zwangsläufig wieder nach Oesterreich zurück müssen. Das ist aber wortwörtlich erlogen. Nach Wien, wo ich zuletzt bei Jarno engagiert war, wollte ich schon immer wieder einmal zurück. Aber es war sehr schwer. Laufende Verträge mit Theatern und Filmgesellschaften, dann auch ein bisschen Bequemlichkeit, – kurz und gut, die Wiener Engagements kamen nie zustande. Erst jetzt im Dezember das an der Josefstadt.“⁸¹

⁷⁸ Weniger: Lexikon emigrierter Filmschaffender, S. 14.

⁷⁹ Odenwald, Florian: Der nazistische Kampf gegen das „Undeutsche“ in Theater und Film 1920-1945 (München 2006), S. 188f.

⁸⁰ Eine der ersten Seiten in Scrapbook 10 gab Ludwig Stössel die Überschrift *Wien Dezember 1933*. Mit diesem Eintrag beginnt seine Sammlung von vorwiegend österreichischen Kritiken und Reportagen von 1933-1938, die sich über vier Notizbücher erstreckt.

⁸¹ Das Programm, undatiert, vermutlich März 1934. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 10.

Wie oben dargelegt wurde, wäre Stössel zu diesem Zeitpunkt jedoch nicht mehr an deutschen Bühnen oder an einer deutschen Filmproduktion angestellt worden – es sei denn, er hätte eine Ausnahmegenehmigung erhalten.⁸² In der ersten bekannten Zeitungsreportage nach seiner Rückkehr ging Stössel nicht näher auf die politischen Umstände in Deutschland ein, sondern erklärte beiläufig über seine berufliche Zukunft befragt, dass er es für „durchaus möglich“ hielt, dass er seine schauspielerische Tätigkeit ganz nach Wien verlege.⁸³ Möglicherweise spekulierte Stössel wie viele andere Kulturschaffende mit einer Rückkehr nach Deutschland, falls sich der „braune Spuk“ doch nach ein paar Monaten in Luft auflösen sollte.

Sein erstes Stück nach seiner Rückkehr auf österreichische Bühnen sollte gleich ein voller Erfolg werden. *Mehr als Liebe* wurde in den Kritiken vor allem für seine prominenten Darsteller wie Paula Wessely, Attila Hörbiger und Hans Moser lobend hervorgehoben. Zudem gelang Ludwig Stössel ein Einstand nach Maß:

„Der Gewinn dieser Premiere: Ein wunderbar still grotesker Komiker, Ludwig Stöbel, wird für Wien eigentlich entdeckt. Von zauberhafter Lautlosigkeit, von einfach erschütternder, kindlich unabsichtlicher Drolligkeit. In einer Figur, die den zerstreuten Professor aus den urältesten Witzblättern nur leidlich hurtig variiert, findet er die überraschendsten, echtsten, nobelsten Züge einer wahrhaft erhabenen Lächerlichkeit. Ludwig Stöbel ist heute schon ein seelisches Plus der Wiener Bühne.“⁸⁴

In der *Kleinen Volks-Zeitung* wurde er gar als „schauspielerischer Gewinn des Abends“ bezeichnet.⁸⁵

Nach diesem Erfolg bekam Stössel erstaunlicherweise zunächst kein weiteres Engagement und absolvierte ein kurzes Gastspiel in Pressburg. Laut einem Interview in *Der Tag* war er beinahe schon im Begriff gewesen, „nach Berlin zurückzufahren“⁸⁶. Wie bereits oben erwähnt, hätte Stössel in Berlin des Jahres 1934 längst keine Rolle mehr erhalten, wodurch diese Aussage eher als Kalkül zu werten ist, um in Wien vielleicht doch noch Beschäftigung zu finden.

⁸² Eine solche Ausnahmegenehmigung wurde jedoch nur in seltenen Fällen ausgestellt. Beispielhaft sei Reinhold Schünzel genannt, der als >Halbjude< während der NS-Herrschaft mit *VIKTOR UND VIKTORIA* (1933) einen großen Erfolg landen konnte und im Jahre 1937 ins Exil ging.

⁸³ Neues Wiener Extrablatt, 2.1.1934, S. 4. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 10.

⁸⁴ Wiener Allgemeine Zeitung, 9.1.1934. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 10.

⁸⁵ Kleine Volks-Zeitung, 9.1.1934. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 10.

⁸⁶ Der Tag, 2.3.1934. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 10. (Stössel datierte diesen Zeitungsartikel auf das Jahr 1935. Aufgrund des Inhalts und umliegender Zeitungsartikel muss diese Reportage jedoch aus dem Jahr 1934 stammen.)

Noch im März desselben Jahres hatte das Volksstück *Straßenmusik* (Paul Schurek) im Raimundtheater Premiere. Stössel bekam eine Nebenrolle als Ziehharmonikaspieler. Als weiterer Musiker trat Attila Hörbiger auf. Mit diesem Auftritt sollte Stössel endgültig in Wien ankommen. Er trug wesentlich zum Erfolg dieses Stückes bei, das bereits am 4. September 1934 zum zweihundertsten Mal aufgeführt wurde.⁸⁷ Die Kritiken fielen euphorisch aus:

„Was für ein liebenswürdig versoffenes Original ist Ludwig Stössel als Ziehharmonikaspieler. Wie steht sein Humor in Saft und Blüte! Wie wird dabei ein ganzes Schicksal offenbar!“⁸⁸

In der *Neuen Freien Presse* wurde Stössel vor allem für sein humoristisches Talent gelobt:

„Die Charakterleistung Ludwig Stössels als Harmonikaspieler hebt ihn über einen Episodisten weit hinaus. Gerade wegen der Dezenz, der Absichtslosigkeit, der eigentümlichen Verschwiegenheit, die seine Figur bewahrte, mehr erraten ließ als aussagte, ohne die wienerische Pointe knallig zu handhaben. Das war überhaupt der schöne Grundton der Aufführung.“⁸⁹

Im Zuge dieser Inszenierung entstanden erste Plattenaufnahmen mit Stössel, der sich in Wien in den folgenden Jahren als Interpret von Heurigenliedern und weiteren volkstümlichen Stücken etablieren konnte. Beginnend mit *Ich bin ein armer, kleiner Straßensänger* aus eben genannter Aufführung, folgten Schallplattenaufnahmen mit Liedern wie *A klans Gulasch wird net größer* oder *Wenn der Wiener ka Kaffeehaus hätt*. Doch besonders mit dem „Straßensänger“ sollte Stössel verbunden bleiben. Zusammen mit Attila Hörbiger trat er bei zahlreichen Festveranstaltungen des Jahres 1934 als singender Straßenmusikant auf.⁹⁰ Fast 25 Jahre nach dieser Aufführung erinnerte sich Stössel gerne an dieses Lied zurück, indem er es zu Beginn eines Interviews mit Radio Wien ansang.⁹¹



Abb. 3:
Ludwig Stössel in *Straßenmusik*

Stössel war bei Kritik und Publikum gleichermaßen beliebt. So erhielt er bereits ein halbes Jahr nach seinem Debüt im Wiener Raimundtheater eine Hauptrolle in dem Volksstück

⁸⁷ Vgl. undatierte Zeitungsmeldung. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 10.

⁸⁸ Der Tag, 10.3.1934. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 10.

⁸⁹ Neue Freie Presse, 10.3.1934. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 10.

⁹⁰ Beispielsweise sei hier ein Auftritt bei der Filmfestakademie im Apollo (23.6.1934) genannt.

⁹¹ Interview mit Ludwig Stössel. Interviewt von Walter Ducloux (Radio Wien) in Hollywood, 30.12.1958, Österreichische Mediathek, 10-10608_k02. Online unter: <http://www.mediathek.at/atom/09060AD7-037-004F2-00000644-09053764>.

Vorstadtkomödie (Hans Schubert), in der er den Uhrmacher Baumstingl verkörperte. Auch dieses Schauspiel erhielt sehr gute Kritiken, besonders weil Stössel wieder einmal eine „schauspielerische Leistung von stärkster Wirkung bot“.⁹² Obwohl es sich um ein Volksstück handelt, das auf viele Pointen setzt, verstand es Stössel, seiner Rolle Leben einzuhauchen und nicht nur auf Situationskomik zu setzen:

„Dazu spielt Ludwig Stössel den Uhrmacher Baumstingl mit wirklicher komischer Kraft, die stets mit einem Auge auch weint. Nicht Komik, um der Hetz willen! Sondern irgendwie wehmütige Menschlichkeit eines Herzens, das in jungen Jahren an einer Frau zerbrach.“⁹³

In einer Szene musste Stössel live auf der Bühne ein Schnitzel klopfen und backen. Er tat dies anscheinend mit so viel Können, dass die Besitzerin einer Kochschule ihm brieflich anbot, eine Professur in ihrer Lehranstalt zu übernehmen.⁹⁴

Ein weiterer begeisterter Zuschauer war ein Uhrmacher, der über Stössels Darstellung so erfreut war, dass er ihm in die Garderobe ein Foto seines eigenen Ladens sandte, ihn als „Kollegen“ bezeichnete und ihm eine silberne Uhr schenkte.⁹⁵

Diese skurril anmutenden Kurznachrichten mit ihrem Blick hinter die Kulissen legen Zeugnis von der Beliebtheit Stössels in Wien ab. Nach nicht einmal einem Jahr wurde er bereits als einer „der bedeutendsten Wiener Volksschauspieler der Gegenwart und Vergangenheit“⁹⁶ bezeichnet. Stössels Engagement beschränkte sich nicht nur auf das Volksstück: Er spielte wieder in Operetten mit, wobei er nie den großen Ruhm suchte, sondern die Rollen annahm, die ihn mehr interessierten. So soll er in Oscar Straus' *Walzerparadies* eine Hauptrolle abgelehnt und eine kleine Nebenrolle angenommen haben, die ihn mehr begeisterte und die seiner Eigenart eher entsprach. Die Autoren waren anfangs von Stössels Wunsch überrascht, bauten die Rolle aber anschließend aus, indem Oscar Straus eigens für Stössel ein neues Lied komponierte.⁹⁷

Nach einigen Gastauftritten in der Scala übernahm Stössel die Hauptrolle in der Aufführung *Broadway-Zauber* (Francis James Brook & Virginia Howe) im Wiener Volkstheater. Sinnigerweise ist die Handlung des Stücks in New York angesiedelt – einem Ort, an dem Stössel vier Jahre später selbst ankommen sollte. In diesem wieder von Schulz-Breiden

⁹² Reichspost, 29.9.1934. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 10.

⁹³ Das Kleine Blatt, 30.9.1934. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 10.

⁹⁴ Neues Wiener Journal, 13.10.1934. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 10.

⁹⁵ Neues Wiener Journal, 20.10.1934. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 10.

⁹⁶ Das Kleine Kino- und Radioblatt, 4.10.1934. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 10.

⁹⁷ Das Echo, 4.2.1935. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 11.

inszenierten Stück spielte er einen Portier, der im Gegensatz zur Direktion des Hauses alle Fäden in der Hand hält.

Ab der Saison 1935/36 kehrte Stössel in das Theater in der Josefstadt zurück, das in den Jahren bis zum >Anschluss< seine künstlerische Heimat werden sollte. Er trat dort vornehmlich in ernsten Stücken als Priester oder Mönch auf und qualifizierte sich damit als Geistlicher in seiner einzigen österreichischen Filmproduktion DER PFARRER VON KIRCHFELD (1937, R.: Jakob & Luise Fleck). Auf diese Produktionen wird im zweiten Teil dieser Arbeit noch näher eingegangen werden.

Stössels letzte Wiener Premiere war das Lustspiel *Kammerjungfer* (Jacques Deval). Originellerweise spielte er in diesem wenige Tage vor dem >Anschluss< erstmals aufgeführten Schauspiel einen Amerikaner. Diesem Businessmann schenkte Stössel „Humor und leise Tragik“⁹⁸.

Stössels Wirken in Österreich in den Jahren 1933 bis 1938 blieb nicht auf Wien beschränkt. Seine prestigeträchtigsten Rollen spielte er in Salzburg von 1935 bis 1937: Unter der Regie von Max Reinhardt verkörperte er in den heute legendären *Jedermann*-Aufführungen jener Jahre den Teufel und in Goethes *Faust* den Wagner. Stössel sammelte in seinen Scrapbooks etliche Reportagen und Kritiken zu diesen Aufführungen – vor allem aus seinem Premierenjahr 1935. In der Rolle des Teufels konnte er sich von einer ganz neuen Seite zeigen. Er trat damit in die Fußstapfen von Werner Krauß und Max Pallenberg, die bereits vor ihm den Teufel gespielt hatten.

Stössel freute sich im Vorfeld, erstmals mit Reinhardt alleine an der Rollengestaltung arbeiten zu dürfen.⁹⁹ Beide hatten dieselbe Auffassung, wie der Teufel zu spielen wäre:

„Ja, es ist richtig, ich fasse den Teufel etwas gemütlich auf. Es ist nicht der fürchterliche Höllenfürst, sondern der Teufel des mittelalterlichen Volksstücks, der mir da vorschwebt. Und zu meiner Freude zeigte sich auf den Proben, daß sich Professor Reinhardts Auffassung ganz mit der meinen deckte. Der Teufel ist ein ganz netter Kerl, wie ich ihn spiele [...]“¹⁰⁰

Die Aufführung mit Attila Hörbiger in der Titelrolle und Helene Thimig als Glaube wurde ein voller Erfolg. Auch Stössels Darstellung des Teufels wurde gelobt, sodass er ein Jahr später bereits als „Salzburger Publikumsliebbling“ begrüßt wurde:

⁹⁸ Die Stunde, 3.3.1938. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

⁹⁹ Neues Wiener Journal, 23.7.1935. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 11.

¹⁰⁰ Gespräch mit Ludwig Stössel im Neuen Wiener Journal, 4.8.1935. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 11.

„So behaupten wir mit Verwendung des letzten Tintenrestes: mit einem Teufel von der Art Ludwig Stössels läßt sich ein Pakt schließen – nämlich ein Vertrag auf lebenslängliche Verpflichtung, den Teufel im Salzburger Jedermann – zu spielen. So gut gefällt uns dieser Teufel...“¹⁰¹

Dieser Wunsch ließ sich zwar nicht erfüllen, zeigt aber, wie viel Anerkennung Stössel in den Jahren vor 1938 in den österreichischen Kritiken genoss. Wie sehr Stössel solches Lob freute, zeigt sich auch daran, dass er den letzten Satz der oben genannten Kritik in seinem Scrapbook besonders fett unterstrich.

Aus einigen Porträts und Zeitungsmeldungen geht hervor, dass Stössel durch seine Erfolge auf der Bühne immer wieder in Gespräch für Filmproduktionen war. Außer DER PFARRER VON KIRCHFELD wurden in seinen österreichischen Jahren jedoch keine Filmprojekte verwirklicht – auch wenn dies von einigen Kritikern gefordert wurde:

„Auch für den breit behäbigen, aus dem Herzen kommenden Humor Ludwig Stössels müßten sich filmische Aufgaben finden, deren Konturen durch seine vorbildhafte Leistung in ‚Straßenmusik‘ vorgezeichnet wären.“¹⁰²

In einer Reportage in *Das Echo* von Februar 1935 zu der Operette *Walzerparadies* kündigte Stössel Dreharbeiten für den Folgemonat an. Die Produktion *Ball beim Wimberger* mit der Musik von Bruno Granichstädten wurde allem Anschein nach nicht verwirklicht.¹⁰³

Ein weiteres unverwirklichtes Projekt ist die Filmproduktion *Vorstadtkomödie*. In einem Gespräch mit dem *Neuen Wiener Journal* kündigte Stössel die Verfilmung dieses Theaterstücks an, in dem er bereits am Raimundtheater große Erfolge feiern konnte. Stössel sollte auch im Film die Hauptrolle spielen. Es gab bereits ein Drehbuch, denn Stössel versicherte, dass es frei von Kitsch, aber dafür mit reichlich Humor gespickt sei.¹⁰⁴

Aus einer kurzen Meldung in *Tonfilm Theater Tanz* aus dem Jahre 1934 geht hervor, dass Stössel eine der Hauptrollen in einem „neuen Franziska-Gaal-Film“ spielen sollte.¹⁰⁵ Dabei handelt es sich um die Produktion PETER (Ö/U 1934, R.: Henry Koster). Möglicherweise stand er für die Rolle von Evas (Franziska Gaal) Großvater zur Debatte, die im fertigen Film von Felix Bressart übernommen wurde. Warum Stössel in dem Film letztendlich doch nicht mitwirkte, ist nicht klar. Möglicherweise stellte ihn das Raimundtheater, an dem er zu diesem Zeitpunkt mit *Straßenmusik* auf der Bühne stand, nicht für diese Produktion frei.

¹⁰¹ Salzburger Volksblatt, 27.7.1936. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 12.

¹⁰² Der Wiener Film, undatiert. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 12.

¹⁰³ Das Echo, 4.2.1935. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 11.

¹⁰⁴ Neues Wiener Journal, 17.2.1935, S. 8. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 11.

¹⁰⁵ Tonfilm Theater Tanz, undatiert, vermutlich 1934. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 10.

2.4 Emigration (1938/39)

Die Jahre in der Josefstadt waren Stössels vorläufiger Höhepunkt. Er trat zusammen mit Paula Wessely, Attila Hörbiger und Karl Paryla auf, wirkte unter der Regie von Max Reinhardt und Ernst Lothar und war ein gern gesehener Gast bei gesellschaftlichen Veranstaltungen. So bekam Stössel zur Jahreswende 1935/36 um Punkt Mitternacht die Ehre, die Neujahrsansprache im Theater in der Josefstadt zu halten. Er wünschte sich und den ZuschauerInnen für das Jahr 1936 ein bisschen Wohlwollen, Freude, Glück und Verständnis.¹⁰⁶

Weiter heißt es im maschinenschriftlichen Originaltext, der sich in Stössels Nachlass befindet:

„Ich sage mit Absicht: Von allem nur ein bisschen (sic!) – Denn ich möchte nichts anderes scheinen, als was wir Alle sind: Österreicher! – und uns Österreichern ist schon mit ‚einem bisschen (sic!)‘ gedient [...]“¹⁰⁷

Bei dieser Bemerkung kann man eine leichte Spitze gegen das NS-Regime im Deutschen Reich herauslesen. Österreich unterstand zu diesem Zeitpunkt bereits einer austrofaschistischen Diktatur. Von Genügsamkeit und demokratischen Strukturen kann deshalb keine Rede mehr sein.

Stössel selbst war in Wien zunächst vor rassistischen Übergriffen in Zeitungen und Zeitschriften verschont geblieben, ganz im Gegenteil – er avancierte zum Publikumsliebbling. In einigen Kritiken wurde er mit Rudolf Tyrolt und Hans Moser verglichen. Mit Zweitgenanntem stand Stössel 1935 in der Hauptrolle in *Broadway-Zauber* auf der Bühne.

Stössel lobte das Wiener Theaterpublikum, dem er eine innigere Liebe zum Schauspiel zusprach, als er es in seiner Zeit in Berlin erlebt hatte. In demselben Zeitungsbericht spricht Stössel über seine persönlichen Erlebnisse mit seinen ZuschauerInnen, die ihn auch auf offener Straße auf seine Rolle ansprachen und ihn für besonders gelungene Darstellungen beglückwünschten. Er beteuerte, von Wien nie wieder fortgehen zu wollen.¹⁰⁸

Österreich blieb für Stössel jedoch keine „Insel der Seligen“. Polemische Attacken und Anfeindungen gegen jüdische Kulturschaffende gab es auch in Stössels Geburtsland, da die

¹⁰⁶ Der Tag, 1.1.1936. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 11.

¹⁰⁷ Neujahrsrede im Theater in der Josefstadt, 1.1.1936. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 11. Siehe Anhang für den vollständigen Text.

¹⁰⁸ Neues Wiener Journal, 12.5.1935. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 11.

RemigrantInnen – so jedenfalls die Lesart einiger Zeitungen – Arbeitsplätze auf der Bühne und im Film „wegnehmen“. So wären die Wiener Theater mit aus Deutschland zurückgekehrten SchauspielerInnen „überfüllt“:

„Ich habe in dieser Angelegenheit gelegentlich mit dem Schauspieler Stössel gesprochen. Herr Stössel sagte zu mir: Ich bin Oesterreicher (Steirer) und ging nach Deutschland, weil man mir dort eine bessere Existenzmöglichkeit bot. Nun kam ich nach Oesterreich zurück und befele mich, mir hier die Position, die meinem Können entspricht, zu erwerben. Herr Stössel ist ein guter Schauspieler und sein Standpunkt ist, vom Persönlichkeitswert aus betrachtet, richtig. Dagegen antwortete mir ein prominenter Wiener Mime: Ich bin Oesterreicher und namentlich Wiener mit Leib und Seele; ich habe deshalb vorteilhafte Engagements fürs Ausland stets ausgeschlagen. Mein Ausharren in Wien, auch in schlechten Zeiten, brachte mir als Lohn: Stössels.“¹⁰⁹

Diese Attacke richtet sich – auch wenn es nicht explizit genannt wird – vor allem an jüdische Kulturschaffende, die nach 1933 im Deutschen Reich keine Arbeit mehr bekommen konnten und deshalb auf Engagements in Österreich oder anderen europäischen Ländern angewiesen waren. Der Journalist/die Journalistin, der/die diesen Artikel verfasst hat, ist zuvor mit höchster Wahrscheinlichkeit nicht wie behauptet mit Stössel in Kontakt getreten. Stössel setzte neben der zitierten Passage jedenfalls ein großes Fragezeichen.

In einer immer mehr aufgebrachten und schwierigen kulturpolitischen Stimmungslage verwundert es kaum, dass sich Stössel bereits 1937 nach Auftrittsmöglichkeiten in anderen europäischen Ländern umschaute. Wie aus einem Eintrag in seinem Nachlass hervorgeht, beherrschte er neben der deutschen die französische Sprache.¹¹⁰ Da Stössel in seinem Nachlass auch ungarische Zeitungsberichte sammelte und er zudem im ungarischen Teil der Donaumonarchie geboren wurde, kann davon ausgegangen werden, dass er zumindest rudimentär die ungarische Sprache beherrschte. Obwohl er schon im Jahre 1927 im Rahmen eines Gastspiels zu *Walzertraum* in Frankreich aufgetreten war, stellte sich bereits 1937 England als bevorzugtes Exilland heraus, falls die Nationalsozialisten – wie es dann tatsächlich passieren sollte – auch in Österreich die Macht ergreifen würden.

Bisher ging aus den diversen Lexikaartikel zu Stössels Leben nicht hervor, dass bereits vor seiner Emigration im Jahre 1938 Kontakte zu englischen Produktionsfirmen bestanden. Wie aus einem Zeitungsbericht entnommen werden kann, den Stössel gleich an die erste Seite seines letzten Notizheftes einklebte, lernte er bereits ab Sommer 1937 die englische Sprache und hätte schon im Herbst 1937 bei einer britischen Produktion mitwirken können:

¹⁰⁹ Das Reibeisen, Nr. 54, 1937. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

¹¹⁰ Vermutlich handelt es sich hierbei um einen Eintrag aus einem Branchenblatt von Stössels deutscher Agentur. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 7.

„Ludwig Stoessel, Vienna's character actor Number One is in Town [...]. He will play in an English film in the autumn, and probably also on the stage. He is learning English very pleasantly: with a pretty English girl he wanders through our streets to see the sights, and so picks up his phrases which are good already.“¹¹¹

Zwar kam das genannte Filmprojekt nicht zustande, Stössel konnte sich aber in London einen Namen machen und Kontakte knüpfen. Bei seiner Ankunft in England ein Jahr später beherrschte er zudem bereits die englische Sprache – ein nicht unwesentlicher Vorteil.

Stössel traf mit seiner Entscheidung, sich auf England als Emigrationsland zu konzentrieren, den richtigen Entschluss. Für viele Filmschaffende, die sich nach Frankreich absetzten, sollte dieses Land 1940 zur gefährlichen Falle werden. Etliche Kulturschaffende, die nicht mehr flüchten konnten, wurden ab diesem Zeitpunkt von deutschen Behörden von Paris in osteuropäische Konzentrationslager deportiert.¹¹²

Im März 1938 war Stössel noch im Theater in der Josefstadt engagiert. Laut seinem Nachlass feierte er wenige Tage vor dem >Anschluss< mit dem Stück *Kammerjungfer* seine letzte Premiere. Nicht erst seit diesen Tagen wurde das Theater nationalsozialistisch unterwandert. Bereits seit 1934/35 standen die Schauspieler Erik Frey, mit dem Stössel u. a. gemeinsam in Grillparzers *Die Jüdin von Toledo* im Februar 1937 auftrat, und Robert Horky im Dienst der NSDAP. Ab 20. März 1938 übernahm Robert Valberg das Direktorenamt Ernst Lothars und konnte bereits im Mai von einer „100%igen Arisierung“ sprechen.¹¹³ Zu den suspendierten SchauspielerInnen zählten neben Stössel weitere bekannte Namen wie Albert Bassermann, Helene Thimig oder Ernst Deutsch.

Stössel hatte somit Arbeitsverbot. Wie Leon Askin und Fritz Schulz geriet auch Ludwig Stössel in >Schutzhaft<.¹¹⁴ Einige Jahre später erinnert sich Stössel an jene verhängnisvollen Frühjahrstage zurück und spricht von Aufhalten in drei Wiener Gefängnissen.¹¹⁵

Die Öffentlichkeit wurde darüber informiert, dass Stössel in einer Neuinszenierung von Max Mells *Apostelspiel* die ihm zugedachte Rolle nicht mehr übernehmen und von Alfred Neugebauer ersetzt werden wird. Im selben Artikel mit der Überschrift *Ludwig Stössel geht nach London* wird davon berichtet, dass er in jener Stadt einen Filmantrag erhalten habe und

¹¹¹ The Evening News, 26.6.1937. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

¹¹² Vgl. Weniger: Lexikon emigrierter Filmschaffender, S. 26.

¹¹³ Zitiert nach: Die Presse, 21.11.2008. Online unter:

<http://diepresse.com/home/spectrum/zeichenderzeit/432335/Die-gespaltene-Zeit?from=suche.intern.portal>.

¹¹⁴ Weniger: Lexikon emigrierter Filmschaffender, S. 18.

¹¹⁵ Mein Film, undatiert. Vermutlich aus dem Jahr 1947, da Stössel davon berichtet, inzwischen 64 Jahre alt geworden zu sein. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

sich in den ersten Junitagen nach England begeben werde. Mit keinem Wort wird das ausgesprochene Arbeitsverbot erwähnt, sondern folgender Umstand euphemistisch und nicht den Tatsachen entsprechend festgehalten:

„Für die nächste Saison hat der Künstler zwar noch einen Vertrag mit dem Theater in der Josefstadt, der jedoch jederzeit die Möglichkeit eines Urlaubs vorsieht. **Es ist höchstwahrscheinlich, daß Ludwig Stössel in der nächsten Saison nicht in Wien sein wird.** [Anm.: Hervorhebung im Original]“¹¹⁶

Ungefähr zehn Jahre später erinnert sich Stössel an die letzten Tage in Wien, bevor er mit seiner Ehefrau Lore Birn über die Schweiz nach England flüchten konnte:

„Für diese glückliche Zeit [Anm: in Österreich vor dem >Anschluss<] hatte ich nachher einen hohen Preis zu zahlen. Die letzten Monate, die ich noch in Wien verbrachte, sind voll trauriger Erinnerungen für mich. Enttäuschungen an Menschen, Arbeitsverbot, anschließend ‚Schutzhaft‘ in drei Wiener Gefängnissen, Schikanen aller Art und schließlich Emigration mit zehn Reichsmark in der Tasche. Unter solchen Umständen im Ausland ein neues Leben aufzubauen, war keine geringe Aufgabe. Im darauffolgenden Jahre erhielt ich die Nachricht über den grausamen Mord an meinen nächsten Familienangehörigen.“¹¹⁷

In Lockenhaus befindet sich ein Denkmal für die Opfer der Shoa dieses Ortes. Unter den Genannten tragen neun den Nachnamen Stössel.¹¹⁸ Möglicherweise handelt es sich hierbei um Familienangehörige von Ludwig Stössel.

2.5 USA – Neustart in Hollywood (1939-1950)

In England stand Ludwig Stössel bei den Filmen RETURN TO YESTERDAY (1940, R.: Robert Stevenson), DEAD MAN'S SHOES (1940, R.: Thomas Bentley) und THE FLYING SQUAD (1940, R.: Herbert Brenon) vor der Kamera. Insbesondere bei letztgenanntem Film spielte Stössel als Li Yoseph eine tragende Nebenrolle als gutmütiger, aber bereits seniler Straßenmusiker. Bei dieser Produktion konnte er sich als *supporting actor* von einer anderen Seite als der komischen zeigen, die er in deutschen Produktionen oftmals einnehmen musste.

Bereits für die britischen Produktionen legte Stössel die zwei Ö-Punkte über seinen Nachnamen ab und tauchte in den Credits als *Ludwig Stossel* auf. Er selbst beklagte sich in einem späteren Interview, dass niemand in Amerika seinen Nachnamen richtig aussprechen könne – *Stösse!* bringe keiner über die Lippen. Deshalb wird er am Set zumeist *Ludwig* genannt. Doch auch bei diesem Namen gibt es verschiedene Varianten: So wird er einmal

¹¹⁶ Undatierter Zeitungsartikel mit der Überschrift *Ludwig Stössel geht nach London*, 1938. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

¹¹⁷ Mein Film, undatiert, vermutlich 1947. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

¹¹⁸ http://www.denkmalprojekt.org/2014/lockenhaus_shoa-denkmal_bez-oberpullendorf_burgenland_oesterr.html.

Ludwig in normaler deutscher Aussprache genannt, ein andermal aber in amerikanischer mit einem ausgesprochenem *a* statt einem *u*.¹¹⁹

Über Stössels genaues Ankunftsdatum in Amerika gibt es verschiedene Daten. Fest steht nur, dass er im Herbst 1939 im Hafen von New York eintraf und schon wenig später in Hollywood landete. Laut Weniger soll Stössel bereits am 13. September in Amerika eingetroffen sein¹²⁰, Karen Thomas nennt den 3. Oktober als Ankunftsdatum¹²¹. Der *Aufbau*, eine deutsch-jüdische Zeitung mit Sitz in New York, berichtet erstmals in der Ausgabe vom 1. November von Stössels Ankunft in New York.¹²² Sein Bruder Oskar hielt sich bereits ab 1938 in den USA auf.¹²³

Ein halbes Jahr nach seiner Ankunft erhielt Ludwig Stössel seine erste Filmrolle in der Hollywood-Produktion *FOUR SONS* (1940, R.: Archie Mayo), einem Remake des gleichnamigen John-Ford-Films aus dem Jahr 1928. Den zeitgeschichtlichen Hintergrund des Dramas bildete in der Version Mayos nicht der Erste Weltkrieg, sondern die nationalsozialistische Annexion des Sudetenlandes. Ludwig Stössel spielte in dem Film einen Priester. Er schloss somit direkt an jene Rolle an, die er in seinem letzten österreichischen Film *DER PFARRER VON KIRCHFELD* übernommen hatte.

Immer mehr deutschsprachige ExilantInnen kamen in Hollywood an. Sie alle, von denen viele als Stars den deutschsprachigen Raum verlassen mussten, waren vorerst gezwungen, sich an das Studiosystem in Hollywood anzupassen. Während im europäischen Raum dem Regisseur weitgehende Freiheiten gewährt wurden, verliefen im amerikanischen System alle bedeutenden Herstellungsschritte in den Händen des Produzenten zusammen, der das letzte Wort hatte.¹²⁴

Die Mehrzahl der exilierten Filmschaffenden bildeten SchauspielerInnen. Sie hatten es besonders schwer, in Amerika Fuß zu fassen. Die erste Schwierigkeit lag an der

¹¹⁹ Interview mit Ludwig Stössel von Radio Wien am 30.12.1958 in Hollywood: <http://www.mediathek.at/atom/09060AD7-037-004F2-00000644-09053764>.

¹²⁰ Weniger: Lexikon emigrierter Filmschaffender, S. 491.

¹²¹ Thomas, Karen: Timeline. Cinema's Exiles. Online unter: <http://www.pbs.org/wnet/cinemasexiles/featured/timeline-cinemas-exiles/7/>.

¹²² *Aufbau*, 1.11.1939, S. 17.

¹²³ Peer: Oskar Stössel, S. 7f.

¹²⁴ Ziegler, Holger: „Man wird halt wieder Lieschen Müller.“ – Der Weg deutschsprachiger Filmschauspieler ins Exil und ihre Rolle als supporting actors in Hollywoods Anti-Nazi-Filmen (geisteswiss. Magisterarbeit Frankfurt am Main 2013), S. 34.

Sprachbarriere: So sehr sich die SchauspielerInnen auch bemühten, in den meisten Fällen blieb ihr Akzent auch noch nach langem Aufenthalt in Amerika erhalten. Das schränkte ihr Rollenspektrum merklich ein. Sie wurden häufig als europäische „ExotInnen“ eingesetzt, da man ihr Sprachhandicap erklären musste. Somit konnten sie in den meisten Fällen keine gebürtigen AmerikanerInnen spielen und blieben auf die Rolle der Fremden beschränkt.¹²⁵ Auch Stössel sollte dieses Schicksal zuteilwerden.

Mit dem Boom der Anti-Nazi-Filme zu Beginn der 1940er-Jahre wurden emigrierte Schauspieler mit der entsprechenden Statur zumeist Rollen als klischeehafte Nazis mit grimmigem Blick und zackigem Schritt angeboten. Zur unerlässlichen Ausstattung eines ranghohen nationalsozialistischen Offiziers oder Beamten gehörten Monokel und Seidenhandschuhe.¹²⁶ Conrad Veidt wurde zu einem Spezialisten in der Darstellung dieser zwielichtigen Charaktere.

Es entbehrt nicht einer gewissen Tragik, das in den Anti-Nazi-Filmen jene SchauspielerInnen, die vor dem Regime geflüchtet waren, nun jene Charaktere spielen mussten, die für ihr Leid verantwortlich waren. Stössel konnte sich der eindimensionalen Rolle des „bösen Deutschen“ zumeist entziehen. Um einen schneidigen SS-Schergen spielen zu können, war er bereits zu alt. Wenn er einen Vertreter des NS-Staates spielen musste, so waren das zumeist Beamten oder Ärzte. In Fritz Langs *MAN HUNT* (1941) bekam er die Rolle eines sadistischen Doktors, der den von den Nazis in Berchtesgaden gefangenen Briten Thorndike (Walter Pidgeon) von einer Klippe hinabstößt.

Seine Charaktere sind meistens ambivalenter gestaltet. In Douglas Sirks *HITLER'S MADMAN* (1943) ist Stössel als deutscher Bürgermeister der tschechischen Stadt Lidice zu sehen. Stössel bildet das Bindeglied zwischen der tschechischen Bevölkerung und dem nationalsozialistischen Machtapparat. Die Abführung und angedeutete Ermordung des Bürgermeisters durch Nazi-Schergen nach dem Attentat auf Heydrich verweist filmimmanent auf das Ende des stellvertretenden Reichsprotectors in Böhmen und Mähren sowie auf das Massaker an den Einwohnern von Lidice.

¹²⁵ Asper, Helmut G.: „Etwas Besseres als den Tod...“. *Filmexil in Hollywood: Porträts, Filme, Dokumente* (Marburg 2002), S.251.

¹²⁶ Ziegler: *Der Weg deutschsprachiger Filmschauspieler ins Exil*, S. 46.

Stössels Rollenrepertoire war im Anti-Nazi-Film jedoch nicht nur auf den bösen bis undurchsichtigen Deutschen beschränkt: So spielt er im propagandistischen Kurzfilm WHAT WE ARE FIGHTING FOR (1943, R.: Erle C. Kenton) den Anführer einer Widerstandszelle.

Besonders für ältere SchauspielerInnen war es allgemein schwerer, sich in der ungewohnten Umgebung zurechtzufinden. Vor allem das Sprachhandicap und der Verlust des Starstatus nagten am Selbstvertrauen arrivierter Filmschaffender wie Joe May und Albert Bassermann. Stössel konnte sich mit dem neuen Umfeld sichtbar besser arrangieren: Bereits 1937 lernte er Englisch und hatte dadurch bereits bei seiner Ankunft in Großbritannien und später in den USA einen leichten Startvorteil vor jenen SchauspielerInnen, die sich die neue Sprache erst noch mit Sprachcoaches erarbeiten mussten. Zweitens konnte Stössel in Hollywood bald nach seiner Ankunft einen ersten Erfolg verbuchen: In JENNIE (1940, R.: David Burton) tritt er wie schon bereits in der deutschen Produktion HEIMKEHR INS GLÜCK als Vater und Schuhmacher auf.

Dieser frühe Durchbruch brachte Stössel weitere Rollen als Vaterfigur ein. In den USA ist er heute unter anderem für seine Verkörperung von Pop Gehrig, dem Vater des Baseball-Stars Lou Gehrig, im Biopic THE PRIDE OF THE YANKEES (1943, R.: Sam Wood), bekannt. Zu Stössels Erfolg dürfte auch sein Agent Paul Kohner beigetragen haben, der für nahezu alle aus dem deutschsprachigen Raum geflüchteten Filmschaffenden arbeitete. Doch nicht alle seiner KlientInnen waren mit ihm zufrieden. So beschwerte sich Albert Bassermann bei Kohner, weil dieser keine passenden Rollen für den ehemaligen Starschauspieler lukrieren konnte. Als Gegenbeispiel führte er Stössels Erfolg in Hollywood an:

„Ich komme nicht vorwärts mit Ihnen. Nicht als ob ich nicht genug zu tun hätte; aber es sind immer dieselben Supporting-Parts, die ich spielen muß. Stoessl und Szakall spielen in ihrem Fach bedeutendere Rollen, als ich. Es kommt für mich kein Leading Part und das kann nur an Ihnen liegen.“¹²⁷

Bassermann meinte mit „ihrem Fach“ vor allem die komödiantischen Rollen, für die Stössel und Szakall in den Hollywood-Filmen besetzt wurden. Gemeinsam sind die beiden in Stössels wohl berühmtester Filmrolle zu sehen. In einem kurzen Dialog des Films CASABLANCA (1942, R.: Michael Curtiz) geben Stössel und seine Filmgattin Ilka Grüning dem Kellner Szakall ihre Englischkenntnisse zum Besten, woraufhin Szakall ihnen auf seine typisch zynische Art und Weise viel Erfolg in Amerika wünscht. Stössel sollte in der Pilotfolge der Fernsehadaptation

¹²⁷ Brief von Albert Bassermann an Paul Kohner, 21.10.1943, Archiv Paul Kohner. Zitiert nach: Asper: Filmexil in Hollywood, S. 269.

von CASABLANCA mit dem Titel WHO HOLDS TOMORROW? (1955, R.: John Peyser) selbst die Rolle des Kellners übernehmen.

Szakall war bei weitem nicht der einzige europäische Filmschaffende, mit dem Stössel in den USA vor der Kamera stand. Es würde zu weit führen, hier alle Namen anzuführen. Neben den bereits erwähnten Filmschaffenden, mit denen Stössel sowohl in Amerika als auch in Deutschland schauspielerte, sei an dieser Stelle noch Hedy Lamarr erwähnt. In DIE KOFFER DES HERRN O.F. spielte sie als Hedwig Kiesler noch eine kleine Rolle als die Tochter des Bürgermeisters. In der romantischen Komödie HER HIGHNESS AND THE BELLBOY (US 1945, R.: Richard Thorpe) konnte sie in der Hauptrolle als europäische Prinzessin in New York brillieren. Stössel spielte in diesem Film ihren Chefbutler.

Eine weitere emigrierte SchauspielerIn, mit der Stössel immer wieder gemeinsam drehte, war Ilka Grüning. Neben CASABLANCA trat die in Wien geborene SchauspielerIn mit Stössel als altes Ehepaar in TEMPTATION (1946, R.: Irving Pichel) auf. Beide hatten weitere Rollen in UNDERGROUND (1941, R.: Vincent Sherman), KINGS ROW (1942, R.: Sam Wood) und ICELAND (1942, R.: H. Bruce Humberstone).

Stössel war besonders bei jenen emigrierten SchauspielerInnen beliebt, die er als Tutor an deutschsprachigen Bühnen gefördert hatte.¹²⁸ Entsprechend groß war die Wiedersehensfreude, als sie ihren alten Freund Stössel in Hollywood wiedersahen. Über eine solche Begebenheit berichtete eine amerikanische Zeitung am Set von THE MAN I MARRIED (1940, R.: Irving Pichel). In diesem Film spielte der bei Prag geborene Francis Lederer eine Hauptrolle:

„Francis Lederer was virtually amazed when he reported at the 20th Century-Fox studios for the first day's 'shooting' on 'The Man I Married,' the film at the Albee Theater, to find that an old friend, whom he had not seen for ten years and whom he thought still in Europe, was to play in the same film. The friend was Ludwig Stossel [...]. Lederer's friendship with Stossel began when the latter was producing his own plays in Europe and Lederer was just beginning his career. Stossel encouraged and tutored the aspiring young actor, and cast him in several productions. After their paths had parted, Lederer lost touch with his old friend, and the reunion was a surprise to both.“¹²⁹

¹²⁸ Lederer war nicht der einzige Filmschaffende, den Stössel zu Beginn der jeweiligen Karrieren gefördert hatte. So hatte er Trude Marlen 1933 zu ihrem Bühnendebüt bei der Operette *Junger Wein* (August Neidhart) im Theater des Westens verholfen. Als eine junge SchauspielerIn für das Stück ausfiel, sah sich Stössel um Ersatz um und fand ihn in dieser jungen Grazerin. Eines Abends besuchte der Regisseur Arthur Robison die Theateraufführung und war von Marlen so begeistert, dass er sie zugleich für seinen nächsten Spielfilm DES JUNGEN DESSAUERS GROSSE LIEBE (D 1933) engagierte. (Vgl.: Mein Film, Nr. 422, 1934, S. 4. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 10.)

¹²⁹ The Brooklyn Daily Eagle, 11.8.1940, S. 38.

Wie auch andere exilierte SchauspielerInnen hatte Stössel bereits eine europäische Karriere hinter sich, von der die amerikanischen Produzenten nichts wussten. Er musste in Hollywood wieder ganz von vorn starten, da auch Stössels drei englische Produktionen in den Staaten kaum bekannt waren.¹³⁰ Dennoch konnte er sich im Gegensatz zu deutlich jüngeren KollegInnen in Amerika durchsetzen. Bis zu seiner kurzen Rückkehr nach Österreich im Jahr 1950 wirkte er bereits in über fünfzig Filmen in mehr oder weniger großen Rollen mit. Anders als andere SchauspielerInnen hatte Stössel allerdings mit keiner der großen Produktionsgesellschaften einen Vertrag abgeschlossen. Er arbeitete als Freelancer, der von Film zu Film neu engagiert wurde.¹³¹

Neben seiner Arbeit beim Film war Stössel Mitglied des Ensembles *Players from Abroad*. Diese im Juni 1942 gegründete Truppe um emigrierte SchauspielerInnen brachte deutsche Klassiker in deutscher Sprache für ein interessiertes New Yorker Publikum auf die Bühne.¹³² Zusätzlich trat Stössel bei mehreren Künstlerabenden des *Jewish Club of 1933* auf.¹³³

Als Mitglied der Agentur Kohner unterstützte Stössel automatisch den European Film Fund, eine Organisation, die es sich zum Ziel setzte, emigrierte SchauspielerInnen in Hollywood zu unterstützen. Hauptaufgabe des EFF war die Einsammlung und Verteilung von Geldern sowie die Ausstellung von Affidavits, die für eine Einreise in das „Land der unbegrenzten Möglichkeiten“ unerlässlich waren. Angestellte der Paul-Kohner-Agentur waren dazu verpflichtet, mindestens 1 % ihres Gehalts an den EFF abzugeben.¹³⁴ Möglicherweise spendete Stössel als Besserverdiener dem Hilfsfonds sogar mehr als dieses übliche Prozent.

Nicht alle ExilantInnen schafften wie Stössel den Durchbruch in Hollywood und mussten ihren angestammten Beruf aufgeben. So wurde der Schauspieler Manfred Fürst zum Taxifahrer umgeschult.¹³⁵ Arbeitslose Schauspielerinnen nahmen wiederum vermehrt Angebote als Haushaltsgehilfinnen an. Ihnen gegenüber stehen Karrieren wie jene von Stössel, der beinahe nahtlos an seine Erfolge auf deutschsprachigen Bühnen anknüpfen konnte. Er konnte sich für sich und seine Gattin Lore Birn eine hübsche Villa in Hollywood leisten und hatte innerhalb von wenigen Jahren in Kaliforniens Filmmetropole finanziell

¹³⁰ Weltpresse, Nr. 92, undatiert. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

¹³¹ Die Presse, 12.4.1950. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

¹³² Klösch, Christian/Thumser, Regina: „From Vienna“. Exilkabarett in New York 1938 bis 1950 (Wien 2002), S. 98f.

¹³³ Aufbau, 7.11.1941, S. 27.

¹³⁴ Asper: Filmexil in Hollywood, S. 238f.

¹³⁵ Ebda., S. 263.

ausgesorgt. In einem Interview mit der *Weltpresse* berichtete Stössel von seinem Haus und den „Schattenseiten“ des Lebens in den USA:

„Unter uns gesagt, mit den neun Zimmern [erg.: ist unsere Villa] viel zu groß für mich und meine Frau. Was soll i schließlich mit drei Badezimmern? Und mit dem Paradies ist das auch so eine zweischneidige Angelegenheit. Hier ist jeder Sonnenstrahl ein Freudenspender; aber immer nur Sonne, die einen richtig ausdörft, ist für einen gebürtigen Burgenländer auch nicht das Richtige. Da kriegt man Sehnsucht nach einem richtigen Frühling, wo Gras und Sträucher so erfrischend riechen.“¹³⁶

Vielleicht auch deswegen kehrte Stössel für einige Tage im Jahr 1950 für ein Gastspiel nach Europa zurück.

2.6 Gastspiel in Europa (1950)

Ludwig Stössels Nachlass im Filmarchiv Austria endet mit einer stattlichen Sammlung von österreichischen und deutschen Zeitungsartikeln aus dem Jahr 1950 über seinen Kurzaufenthalt in Europa. Diesem letzten Abschnitt des Scrapbooks 13 gab Stössel die Überschrift *Nach 12 Jahren!*

Der Grund für seine erste Rückkehr war die Aufführung des amerikanischen Volksstückes *Lucky Joe* von Paul Gordon, das von Stössel ins Deutsche übertragen wurde.¹³⁷ In der deutschen Version trägt das Stück den Titel *Joe, der Glücksbringer*.¹³⁸ Die Musik stammt von einem weiteren Emigranten, dem österreichischen Komponisten Bert Reisfeld, der in Amerika neben Unterhaltungsmusik auch Symphonien schrieb.¹³⁹ Über das Stück berichtete Stössel Folgendes:

„Es ist ein amerikanisches Stück, wie es Europa noch nicht gesehen hat: Keine New Yorker Wolkenkratzer-Komödie, keine Hollywood Swimming Pool-Farce, keine Florida Bathing Beauties, sondern ganz einfach eine Geschichte von einfachen Menschen, Menschen wie du und ich, Charaktere die leben und nicht erfunden sind, Leute, die es in Amerika ebenso gibt, wie in jedem andern Land der Welt.“¹⁴⁰

Am 15. Februar 1950 kam Stössel in Berlin an.¹⁴¹ Einen Monat verbrachte er dort mit Proben für *Lucky Joe*, das in der Berliner *Komödie* Premiere haben sollte. In diesem Theater war er bereits vor seinem Exil mehrmals aufgetreten. Zudem musste Stössel weiteren

¹³⁶ *Weltpresse*, Nr. 92, undatiert. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

¹³⁷ Ulrich, Rudolf: *Österreicher in Hollywood* (Neuaufgabe Wien 2004), S. 502.

¹³⁸ Siehe Einladungskarte für die Berliner Aufführung. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

¹³⁹ *Telegraf* (Berlin), 25.2.1950. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

¹⁴⁰ *Film-Illustrierte*, 21.2.1950. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

¹⁴¹ Ebda.

gesellschaftlichen Verpflichtungen wie einem Empfang im Deutschen Bühnenklub nachkommen.

Die Premiere des Stückes sollte am 10. März stattfinden. Dieser Termin konnte anscheinend nicht eingehalten werden, da die Premiere zunächst noch auf den 14. März verschoben wurde. Der Grund für die Verschiebung war anscheinend eine kurzfristige Erkrankung. Eine kurze Zeitungsmeldung endet nämlich mit den Worten: „Gute Besserung, Ludwig Stössel.“¹⁴²

Die geplante Aufführung musste schließlich wohl ganz abgesagt werden. So schreibt eine Berliner Zeitung Mitte April:

„Hinter den Kulissen verabschiedete man sich bedrückt von Ludwig Stoessel [...] Seine Absichten, Berlin – von der Bühne aus – als ‚Joe, der Glücksbringer‘ zu begrüßen, haben sich zerschlagen. Er ist vergeblich gekommen, hat vergeblich geprobt und vergeblich sein Geld und seine Aktivität investiert [...].“¹⁴³

Stössels Aufenthalt endete also ohne Theaterauftritt vor Berliner Publikum. In einer Reportage kündigte Stössel zwar eine Rückkehr nach Europa – und somit auch nach Berlin – an, wo er mit *Lucky Joe* auf Tournee gehen wollte. Außerdem wollte er in einer deutschen Verfilmung dieses Stückes die Hauptrolle spielen.¹⁴⁴ Aus diesen Plänen ist jedoch nichts geworden.

Am 8. April 1950 fand sich Ludwig Stössel in Wien ein.¹⁴⁵ In Österreich angekommen gab er einige Interviews, in denen er auch auf seine Vergangenheit in Wien angesprochen wurde.

Darauf antwortete Stössel:

„Meine letzten Jahre in Österreich sind die schönsten meines Lebens gewesen, und Salzburg [...] hatte ich so ins Herz geschlossen, daß ich sogar den Schnürlregen gern hatte. Immer wenn in Los Angeles, wo fast das ganze Jahr hindurch ein heißer, regenloser Sommer herrscht, das Heimweh zu groß wurde, schaltete ich die kleine Regenmaschine, die man drüben in allen Gärten hat, vor meinem Hause an und stellte mir, auf der Couch liegend, vor, ich hörte den Salzburger Schnürlregen.“¹⁴⁶

Stössel redete in diesen Interviews nicht über KollegInnen, die in Wien und Berlin während der NS-Zeit weiterhin auf der Bühne und im Film Karriere machen konnten, sondern vielmehr über „Belanglosigkeiten“ wie das europäische Klima, das er in Hollywood vermisse.

¹⁴² Nicht näher definierter Zeitungsartikel vom 10.3.1950. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

¹⁴³ Nicht näher definierter Berliner Zeitungsartikel, 14.4.1950. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

¹⁴⁴ Film-Illustrierte, 21.2.1950. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

¹⁴⁵ Nicht näher definierter Wiener Zeitungsartikel, 8.4.1950. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

¹⁴⁶ Die Presse, 12.4.1950. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

So führte er in Interviews mit Berliner Zeitungen an, sich vor allem nach dem Schnee auf Berlins Straßen gesehnt zu haben.¹⁴⁷

Stössel nahm bei seinem kurzen Wien-Aufenthalt an einer Gedächtnisfeier für Paul Kalbeck im Theater in der Josefstadt, seinem letzten Wirkungsort vor der Emigration, teil. Dort wurde er von Direktor Rudolf Steinboeck willkommen geheißen.¹⁴⁸

Ob Stössel nach der Berliner Absage *Lucky Joe* wenigstens in Wien aufführen konnte, geht aus seinem Nachlass nicht klar hervor. Zumindest sammelte er, wenn das Schauspiel überhaupt aufgeführt wurde, keine Kritiken zu diesem Stück. Wenn schon nicht in *Lucky Joe*, so konnte das Wiener Publikum Stössel zumindest in *Der goldene Anker* (Marcel Pagnol) im Juni 1950 auf der Bühne des Wiener Volkstheaters sehen. Regie in diesem Stück führte Paul Barnay, Stössels langjähriger Freund aus Breslauer Tagen, der zu dieser Zeit Direktor dieser Bühne war. Stössel hatte in dieser Komödie bereits 1930 unter der Regie von Heinz Hilpert im Deutschen Künstlertheater gespielt. Zudem wurde ZUM GOLDENEN ANKER im Jahr 1931 von Alexander Korda verfilmt. Sowohl auf der Bühne als auch im Film verkörperte Stössel die Nebenrolle des Escartefigue. Im Wiener Volkstheater jedoch spielte er den Segelmacher Panisse und bekam dafür durchwegs gute Kritiken:

„Als Panisse ist nach langen Jahren Ludwig Stössel, herzlich begrüßt, wieder auf einer Wiener Bühne zu sehen, für die seine noble, einfache Gestaltungskunst Gewinn bedeutet.“¹⁴⁹

Am 3. Juli kehrte Stössel wieder in die USA zurück, um Filmverpflichtungen zu erfüllen.¹⁵⁰ Wie oft er anschließend wieder nach Österreich und allgemein nach Europa zurückgekehrt ist, kann nicht genau beantwortet werden. Auf Grund seines hohen Alters und durchgehenden Film- und Fernsehrollen in Amerika bis 1964 dürfte er nicht mehr allzu oft den „Alten Kontinent“ besucht haben. Verbürgt ist lediglich, dass sich Ludwig Stössel für lokale Aufnahmen für den Film NO TIME FOR FLOWERS (US 1952, R.: Don Siegel) von Juni bis August 1951 im besetzten Österreich aufhielt.¹⁵¹

¹⁴⁷ Nicht näher definierter Berliner Zeitungsartikel, 3.3.1950. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

¹⁴⁸ Von Stössel mit *Montag Morgen* überschriebener Zeitungsartikel, 17.4.1950. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

¹⁴⁹ Wiener Kurier, 14.6.1950. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

¹⁵⁰ Nicht näher definierter Zeitungsartikel mit der Überschrift *Ludwig Stössel wieder nach den USA*. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

¹⁵¹ <http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=50599>.

Ob er bei seinen Aufenthalten in Österreich auch seinen Geburtsort Lockenhaus besucht hat, ist nicht bekannt.¹⁵²

2.7 USA – Weitere Produktionen und letzte Lebensjahre (1950-1973)

In den Jahren nach seiner ersten Rückkehr nach Österreich spielte Stössel in weiteren amerikanischen Filmen mit. Dazu zählen u. a. der Musical-Film THE MERRY WIDOW (1952, R.: Curtis Bernhardt) oder ein Remake von Josef von Sternbergs DER BLAUE ENGEL aus dem Jahr 1930 mit dem sinnigen Titel THE BLUE ANGEL (1959, R.: Edward Dmytryk) mit Curd Jürgens in der Hauptrolle als Professor Rath.

Stössel wirkte während seiner Hollywood-Karriere in nahezu allen möglichen Genres mit. An dieser Stelle sollen nur lediglich vier Filmgattungen genannt werden, in denen er Rollen bekam:

- Western: THE SUN SHINES BRIGHT (1953, R.: John Ford): Stössel spielt hier einen deutschen Immigranten, der mit dem Richter des Dorfes freundschaftlich verbunden ist.
- Science Fiction: FROM THE EARTH TO THE MOON (1958, R.: Byron Haskin): Als deutscher Wissenschaftler verfolgt er auf der Erde den Flug zum Mond. Ebenfalls als europäischer Wissenschaftler kann Stössel in der Episode THE SOUND THAT KILLS (1956, Herbert L. Strock) der TV-Serie SCIENCE FICTION THEATRE einen Mord aufklären. Es handelt sich dabei um eine der wenigen *leading roles* seiner Filmkarriere.
- Horrorfilm: HOUSE OF DRACULA (1945, R.: Erle C. Kenton): Stössel tritt als Diener des Doktors auf und wird von diesem als Erster ermordet, nachdem der Arzt selbst in einen Vampir verwandelt wurde. In THE CLIMAX (1944, R.: George Waggner, B.: Curt Siodmak) spielt Stössel den Angestellten einer Oper, der die Verlobte seines Neffen aus den Fängen eines Arztes (Boris Karloff) zu befreien versucht.
- Musikfilm: In YOLANDA AND THE THIEF (1945, R.: Vincente Minnelli) hat Stössel gleich zu Beginn des Films einen Kurzauftritt als Lehrer, der den Kindern von der Schönheit ihres fiktiven Heimatlandes erzählt und mit ihnen anschließend die Hymne

¹⁵² Burgenländische Gemeinschaft: Auswandererschicksal, S. 11.

singt. Einen verwirrten Professor verkörpert Stössel hingegen in *A SONG IS BORN* (1948, R.: Howard Hawks), einem Film mit etlichen Jazz-Stars wie Louis Armstrong.

Besondere Beliebtheit und Bekanntheit erlangte Stössel durch seine Verkörperung von Albert Einstein in einer kurzen Szene des Films *THE BEGINNING OR THE END* (1947, R.: Norman Taurog), der die Geschichte zur Entwicklung der Atombombe nacherzählt.

In den Jahren nach dem Ende des Anti-Nazi-Film-Booms spielte Stössel hauptsächlich Vaterrollen oder verkörperte europäische Gelehrte. Je älter er wurde, umso mehr wurde er für Rollen als „lieber Onkel“ eingesetzt. Durch seine freundliche Art und sein markantes Äußeres mit dem bereits weißen, schütterten Haar, dem dicken Bauch und dem leicht watschelnden Gang war er für solche Rollen geradezu prädestiniert.

Gänzlich gegen seinen Typ wurde Stössel in dem historischen Kriminalfilm *BLUEBEARD* (1944, R.: Edgar G. Ulmer) besetzt. John Carradine ist in der Hauptrolle als Puppenspieler zu sehen, der seine weiblichen Opfer porträtiert und anschließend ermordet. Stössel spielt in diesem Film den raffgierigen Kunsthändler Jean Lamarte, der mit den gemalten Bildern gute Geschäfte macht. Seinen Kunsthändler legt Stössel dunkel und geheimnisvoll an. Er verhält sich gegenüber der Polizei alles andere als kooperativ und setzt Gaston (Carradine) unter Druck, der anfangs nicht dazu bereit ist, noch ein letztes Bild zu malen, das schließlich den Anfang seines Endes bedeuten wird. Stössels letzter Filmauftritt endet schließlich damit, dass er vom flüchtenden Gaston ermordet wird.

Es ist wahrscheinlich die düsterste Rolle Stössels gesamter Filmkarriere. Dadurch, dass die Handlung in Frankreich spielt, und alle SchauspielerInnen EinwohnerInnen dieses Staates verkörpern, wird Stössel aufgrund seines Akzents nicht auf die Rolle als „europäischer Exot“ reduziert.

Sein sprachliches Handicap baute Stössel zu seiner Stärke aus. Es wurde genauso zu einem Markenzeichen wie sein Äußeres und seine markante Stimme. Egal welche Rolle Stössel spielt und egal wie kurz er auch in einem Film zu sehen ist: Durch seine Stimme hat er ähnlich wie Hans Moser einen enormen Wiedererkennungswert, weshalb er auch in kurzen Szenen zumeist die volle Aufmerksamkeit seines Publikums auf sich ziehen kann. Ähnlich wie Bassermann, der schließlich doch noch als *supporting actor* in Hollywood Karriere machen konnte, gelang es Stössel in den amerikanischen Produktionen seine eigene Persönlichkeit zu

bewahren: Während Bassermann davon berichtet, seinen Mannheimer Tonfall stets beibehalten zu haben,¹⁵³ gelang es Stössel, den Wienerischen Umgangston in seinen englischsprachigen Rollen herauszuholen und unterstrich damit seine gemütliche und freundliche Erscheinung.

Zwar erhielt Stössel nur äußerst selten Hauptrollen, da er aufgrund seines Alters für bestimmte Auftritte wie beispielsweise des jungen Liebhabers nicht mehr in Frage kam. Solche Figuren spielte Stössel jedoch auch nicht an den bedeutenden europäischen Bühnen, da er erst mit rund vierzig Jahren seinen Durchbruch erlebte. In den Staaten perfektionierte er die Rollengestaltung, die in Europa bereits mehr als nur angelegt war.

Stössel bewies auch noch im hohen Alter enorme Flexibilität, nicht nur was das Erlernen einer fremden Sprache anbelangt. So befand sich das klassische Hollywood-Kino ab den 1950er-Jahren in Konkurrenzsituation zum Fernsehen – eine Entwicklung, die lange Zeit von den großen Filmstudios nicht ernst genommen wurde. Stössel hingegen blieb flexibel und arbeitete vermehrt bei Fernsehproduktionen mit. Er hat es verstanden, sich dieses Format zunutze zu machen.

In einem Interview mit Radio Wien aus den 1960er-Jahren spricht er von 250-300 Fernsehrollen.¹⁵⁴ Diese Anzahl ist wahrscheinlich zu hoch angesetzt, zeigt aber, dass die Auftritte in Fernsehepisoden für Stössel mehr als nur ein zweites berufliches Standbein bildeten. Regelmäßige Auftritte im Fernsehen hatte er u. a. in der Abenteuerserie RAMAR OF THE JUNGLE (1952-1954), in der er Peter van Dyne spielte. Große Bekanntheit erlangte er vor allem durch seine Rolle als Anton Kovac in der Krimiserie MAN WITH A CAMERA (1958-1960) um einen Fotografen, der mit Hilfe seiner Kamera Verbrechen aufklärt. Stössel spielte in nachweislich sieben Episoden den Vater des Hauptprotagonisten Mike Kovac (Charles Bronson).

Die einzige Rolle, die Stössel sowohl in Deutschland als auch in Amerika in einem (TV)-Film verkörperte, war die des Kutschers Bratfisch. Sowohl in ELISABETH VON ÖSTERREICH (D 1931, R.: Adolf Trotz) als auch in der Pilotfolge THE MAYERLING STORY der geplanten Serie

¹⁵³ Asper: Filmexil in Hollywood, S. 270.

¹⁵⁴ Interview mit Ludwig Stössel. Interviewt von Friedrich Porges (Radio Wien) in Hollywood, 1963?, Österreichische Mediathek, 10-08537_k02. Link: <http://www.mediathek.at/atom/126D71DE-37A-0027A-000004C0-126C9757>. (Als Datum der Aufnahme wird der 24.8.1958 genannt. Dieses Datum ist nicht korrekt: Der Interviewer spricht von dem kürzlich begangenen 60. Geburtstag Stössels und einem Wein-Commercial, das 1958 noch nicht gedreht wurde.)

THE LAST HALF HOUR (1951) spielte Stössel den Bediensteten des Kronprinzen Rudolf. Mit Richard Oswald führte ein gebürtiger Wiener und Emigrant Regie bei dieser Episode. Womöglich hatte Oswald Stössels Auftritt in ELISABETH VON ÖSTERREICH gesehen, weshalb er für diese Pilotfolge engagiert wurde.

Curt Siodmak, ein weiterer Exilant, plante mit TALES OF FRANKENSTEIN eine Horrorfilm-Serie. Außer dem Pilotfilm FACE IN THE TOMBSTONE MIRROR (1958), einer Universal-Hammer-Koproduktion, wurde keine weitere Folge produziert, weil sich kein Network als Abnehmer finden ließ.¹⁵⁵

Landesweite Bekanntheit erlangte Stössel jedoch nicht durch seine zahlreichen Film- und Fernsehauftritte, sondern durch eine Weinwerbung. Zunächst trat er in einem Commercial der Firma Gallo auf. Eine noch größere Bekanntheit wurde seinen Werbespots für die Italian Swiss Colony zuteil, die in Konkurrenz zu Gallo stand. Stössel war in diesen Werbefilmen in Lederhose und alpiner Tracht zu sehen und pries die Vorzüge des von ihm beworbenen Weins.¹⁵⁶

In dieser Verkleidung absolvierte Stössel auch seine letzten bekannten Fernsehauftritte. So trat er 1963 in einer Folge der NEW PHIL SILVERS SHOW auf, die den Titel THE LITTLE OLD GLUEMAKER, ME (R.: David Davis) trägt. Seinen letzten TV-Auftritt – abseits der Werbespots – hatte er 1964 in der von Dean Martin als Gastgeber präsentierten Show THE HOLLYWOOD PALACE, in der er in der Verkleidung des *Little Old Winemaker* mit „Dino“ ein paar Sätze wechselte. Dieser scherzte, er habe bei den Academy Awards für Stössel als bester Schauspieler gestimmt, da ihm seine Darstellung in THE GRAPES OF WRATH (1940, R.: John Ford) so beeindruckt habe.

In einem im Jahre 1964 mit Radio Wien geführten Interview geht Stössel auf die Hintergründe des Werbespots ein und verteidigt sich gegenüber Vorwürfen des künstlerischen Ausverkaufs:

„Eigentlich habe ich mich dieser ganzen Sache geschämt. Ich war einmal ein Komiker, [...] später wurde ich ein ernster Charakterspieler [...] und auf einmal komme ich zu einem Commercial. Und zwar es ist eine Empfehlung für einen Wein, der hier produziert wird. Und da suchte man einen alten Weinbauern. Also habe ich mir gesagt: Ich war doch einmal ein Komiker, warum soll ich nicht dasselbe

¹⁵⁵ Ulrich: Österreicher in Hollywood, S. 503.

¹⁵⁶ Pellechia, Thomas: Over a Barrel. The Rise and Fall of New York's Taylor Wine Company (Albany 2015), S. 94.

wieder machen? Und da habe ich ein paar Schritte getanzt mit einem sehr hübschen Mädchen, dann habe ich ihr einen Kuss gegeben und habe gesagt: ‚That Little Old Winemaker, Me!‘¹⁵⁷



Abb. 4: Ludwig Stössel in der Rolle des *Little Old Winemaker*

Er wurde durch diese Auftritte landesweit berühmt, Postkarten mit seinem Konterfei wurden vertrieben und der Satz „That Little Old Winemaker, Me!“ erlangte Kultstatus. Die Stimme jedoch stammte nicht – wie Stössel im Interview behauptet – von ihm selbst, sondern wurde vom Schauspieler und Synchronsprecher Jim Backus im Studio nachgesprochen.¹⁵⁸

Es war nicht das erste Mal, dass Stössel in die Rolle eines Weinbauers schlüpfte. Noch im September 1933 war er im Berliner Theater des Westens in der Operette *Junger Wein* (August Neidhart) zu sehen. Bereits dreißig Jahre vor seinem Auftritt in dem US-amerikanischen Commercial bekam Stössel für die Darstellung des Weinbauers Wurzel ausgezeichnete Kritiken:

„Dem Titel ‚Junger Wein‘ entnimmt Neidhart die Gelegenheit zu tiefsinnigen Vergleichen zwischen dem Leben und Rebstock. Der Weinbauer hatte sie zu sprechen, und Ludwig Stössel, der gemütvolle Sebastian Wurzel, tat es mit angenehmer Selbstverständlichkeit, so daß sich die Geistreichelei dieser Parallelen nicht gar so unangenehm bemerkbar machte. Uebrigens – Ludwig Stössel hatte einen großen Abend. Sein Bauer, der so treuherzig, pffiffig und verschlagen war, stand im Mittelpunkte der Aufführung. Auch den Kupletvortrag meisterte Stössel.“¹⁵⁹

Eine noch größere Popularität konnte er mit einer ähnlichen Rolle in Amerika erreichen. Durch den Siegeszug des Fernsehens waren besagte Commercials landauf, landab bekannt.

¹⁵⁷ Interview mit Ludwig Stössel. Interviewt von Friedrich Porges (Radio Wien) in Hollywood.

¹⁵⁸ Ulrich: Österreicher in Hollywood, S. 502.

¹⁵⁹ Berliner Börsen-Zeitung, 2.9.1933. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 9.

Stössel erreichte damit über Nacht mehr Bekanntheit als durch seine zahlreichen Filmrollen und wurde auf den amerikanischen Straßen erkannt:

„Und dieser Satz – ‚That Little Old Winemaker, Me!‘ – ist so populär geworden, Sie werden es nicht für möglich halten, dass, wenn ich nach San Francisco komme oder nach Chicago oder nach New York, dann erkennen mich die Leute und sagen: ‚Oh, hallo, Little Old Winemaker, Me!‘ Die ganze Show dauert ja nur ein paar Minuten, aber es hat mich populär gemacht und ehrlich gesagt: Zuerst habe ich mir gesagt: ‚Ich mache jetzt Commercials?‘ Und dann später habe ich gemerkt, dass unsere größten Stars, die machen alle Commercials und es ist gar keine Schande es zu tun.“¹⁶⁰

Die Popularität dieser Kunstfigur spiegelt sich in zahlreichen Zeitungsartikeln wider, in denen von LeserInnen nach dem Schauspieler des kleinen Weinbauern gefragt wurde.¹⁶¹ So lautet der letzte Satz eines Zeitungsartikels über Stössels Karriere nicht ohne Humor mit den Worten:

„And no doubt as the Little Old Winemaker he’s more recognizable to many young people today than his old enemy Adolph Hitler would be if he walked down the street.“¹⁶²

Stössel zog sich nach diesem späten Ruhm mit über achtzig Jahren zunehmend ins Privatleben zurück. Er war nicht mehr präsent und wurde von einer amerikanischen Zeitung bereits 1970 irrtümlich für tot gehalten.¹⁶³

1971, zu einem Zeitpunkt, als Stössel bereits über 88 Jahre alt war, erschien in einer amerikanischen Zeitung ein kurzes Porträt über den Schauspieler. Er wird darin als „dean of character actors in Hollywood“ bezeichnet, da er im September 1971 als ältester Schauspieler im *Academy Players Directory*, einem Buch für *casting directors* der Film- und Fernsehstudios, gelistet war.¹⁶⁴

Stössel starb am 29. Jänner 1973 im Hollywood Presbyterian Hospital,¹⁶⁵ nachdem er sich wenige Tage zuvor „bei einem Sturz die Schulter gebrochen hatte“¹⁶⁶. Zwei Wochen später hätte er seinen 90. Geburtstag gefeiert.

Er hinterließ seine Ehefrau Eleonore „Lore“ Birn, die er am 2. Juni 1919 in Breslau geheiratet hatte.¹⁶⁷ Das Paar blieb kinderlos.¹⁶⁸

¹⁶⁰ Interview mit Ludwig Stössel. Interviewt von Friedrich Porges (Radio Wien) in Hollywood.

¹⁶¹ So z. B. in *Independent* (Long Beach, California), 2.4.1965, S. 76 oder *The Bridgeport Post*, 2.10.1967, S. 38.

¹⁶² Maclean, Don: *Washington Whirligig – Meet Ludwig Stossel*. In: *Fitchburg Sentinel*, 27.9.1971, S. 4.

¹⁶³ *Independent Press-Telegram* (California), 3.5.1970, S. 86.

¹⁶⁴ Maclean, Don: *Washington Whirligig – Meet Ludwig Stossel*. In: *Fitchburg Sentinel*, 27.9.1971, S. 4.

¹⁶⁵ *Albuquerque Journal* (New Mexico), 31.1.1973, S. 36.

¹⁶⁶ Ulrich: *Österreicher in Hollywood*, S. 502.

¹⁶⁷ *Breslauer Neueste Nachrichten*, 2.6.1929. In: *Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 4*.

¹⁶⁸ *The Times* (California), 30.1.1973, S. 5.

2.8 Abseits von Bühne und Film

In Stössels Nachlass befinden sich nicht nur Theater- und Filmkritiken. Er sammelte auch Eintrittskarten zu gesellschaftlichen Veranstaltungen, zu denen er in Berlin und Wien eingeladen wurde oder an denen er in gestaltender Funktion teilnahm. Beispielhaft sei eine Einladung zum *Ball der Österreicher* im Hotel Adlon in Berlin zu nennen. Diese Festveranstaltung fand am 21. Jänner 1933, wenige Tage vor der nationalsozialistischen Machtergreifung statt. Neben Fritz Kortner, Paul Hörbiger, Luis Trenker und Ilka Grüning, seiner späteren Filmpartnerin in *CASABLANCA*, wird Stössel als Mitglied des Ehrenausschusses genannt.¹⁶⁹

Aus Interviews geht hervor, dass Stössel zudem ein großes Faible für Autos hatte. So nahm er mit seiner Gattin Lore Birn im Jahr 1932 an einer vom *Berliner Tageblatt* veranstalteten Internationalen Fernfahrt teil. In einem Artikel dazu wird Folgendes berichtet:

„Hinter uns bayerischer Dialekt. Frau Lory (sic!) Stössel mit Gemahl ist, Start in München, über Leipzig – Frankfurt – Köln – Hamburg – Stettin – Breslau pünktlich 10 Uhr 5 Minuten zur Stelle. Mit Erfolg erzählt Frau Lory, wie sie in den Bergen des bayerischen Waldes ohne Schneekette, nur auf ihre und des Gemahls Fäuste angewiesen, den Wagen immer und immer wieder aus den Schneeverwehungen flottmachen mußten.“¹⁷⁰

In Österreich nahm Stössel, beflügelt durch den Erfolg von *Straßenmusik*, an zahlreichen Festveranstaltungen teil, bei denen er mit Attila Hörbiger die Straßensängerlieder aus dem Volksstück zum Besten gab.¹⁷¹ Zudem spielte er bei einem Fußballmatch zwischen Sängern und Schauspielern mit, das am 25. Mai 1935 am WAC-Platz stattfand. Stössel trat allerdings auf Seiten der Sänger an.¹⁷²

Aus seinen drei *Jedermann*- und *Faust*-Aufführungen unter Max Reinhardt sind jede Menge „Klatsch-und-Tratsch-Berichte“ erhalten, in denen Stössel abseits der Bühne in Trachtengewand, oft mit seinem Hund Troll, abgebildet wurde. Als Hundefreund engagierte sich Stössel auch für den Österreichischen Tierschutz-Verein. Wenige Tage vor dem

¹⁶⁹ Siehe Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 8.

¹⁷⁰ Undatierte Reportage aus dem *Berliner Tageblatt*, vermutlich 1932. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 7.

¹⁷¹ Beispielhaft sei hier die Fest-Matinee *Wir spielen für Hansi Niese!* im Deutschen Volkstheater (6.5.1934) zu nennen. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 10.

¹⁷² Neues Wiener Journal, 14.5.1935. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 11.

>Anschluss< nahm er noch an einem Festabend im Neuen Saal der Wiener Hofburg teil, der vom Verein zu Gunsten von Tieren veranstaltet wurde.¹⁷³

Wie aus einer weiteren Reportage hervorgeht, suchte Stössel nach Auftritten im Theater nicht so sehr die Gesellschaft und den Austausch mit seinen SchauspielerkollegInnen, sondern ging zumeist nach Hause, um sich zu entspannen und einer weiteren Leidenschaft, dem Sammeln von Briefmarken, nachzugehen:

„Im ‚Vierten Gebot‘ singe ich ein kleines, anspruchsloses Heurigenlied. ‚Ich bin ein Mensch, a ganz solider, und sitz‘ am liebsten schön zu Haus.‘ Diese Strophe ist mir direkt auf den Leib geschrieben, denn nach der Vorstellung freue ich mich unsagbar auf das Nachhausekommen, auf mein gemütliches Heim. Nach einem anstrengenden Premierenabend flüchte ich zu meinem lieben, alten Schreibtisch; da liegt mir mein treuer brauner Pudel Troll zu Füßen, ich bewaffne mich mit Lupe und Pinzette und widme mich ausführlich meiner geliebten Markensammlung. [...] Das alles gibt mir so viel Freude, daß ich viele Nachtstunden bei meinen Markenbüchern verbringe und nur so die Ermüdungserscheinungen des anstrengenden, aufregenden Theaterabends vergesse.“¹⁷⁴

Stössel scheint somit eher zu jenen SchauspielerInnen zu gehören, die das Rampenlicht zwar genießen, aber ansonsten Entspannung und Ablenkung zu Hause suchen. Inwieweit er in Hollywood an Treffen von exilierten SchauspielerInnen teilnahm, kann nicht eruiert werden. Mit seinen knapp sechzig Jahren gehörte er jedenfalls bereits zu den älteren SchauspielerInnen, die ins Exil gingen, und war für jüngere KollegInnen in Europa vor allem ein Tutor gewesen.¹⁷⁵

Stössels Verhältnis zu Deutschland und Österreich blieb nach seiner Emigration angespannt. Zöge man nur die Zeitungsartikel für eine Analyse heran, so ergäbe sich ein Bild, das die Wahrheit verzerrt: Bei seiner ersten Rückkehr nach zwölf Jahren im Jahre 1950 stellte er den BerlinerInnen und ÖsterreicherInnen laut Zeitungsberichten ein gutes Zeugnis aus. So wird Stössel in der *Sie* vom 5. März folgendermaßen zitiert:

„Ich dachte, ich sei längst in Vergessenheit geraten. Und nun sind die Menschen so innig und brüderlich und ihr Benehmen so selbstverständlich, als sei ich nur einen Tag fortgewesen. Das gibt es wohl nur in Deutschland!“¹⁷⁶

In einem Radio-Interview erscheint dieses Verhältnis zur alten Heimat bereits differenzierter: Stössel gesteht zwar ein, immer wieder gerne nach Deutschland und Österreich zurückzukehren, auch wenn er einst aus Berlin und Wien vertrieben wurde. Nach wenigen Tagen packe ihn jedoch das Heimweh nach seiner neuen Heimat – den USA:

¹⁷³ Siehe Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

¹⁷⁴ Neues Wiener Journal, 25.10.1936, S. 28. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 12.

¹⁷⁵ Siehe Kapitel 2.5.

¹⁷⁶ Sie, 5.3.1950. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

„Ich bin nach fünfjährigem Aufenthalt in Amerika Staatsbürger geworden. Es war das einzige Land, das mir Möglichkeiten geboten hat und ich bin diesem Land dankbar. Und ich habe keinen Groll, aber ich bin heute – muss ich sagen – hundertprozentig Amerikaner.“¹⁷⁷

In persönlichen Briefen wurde Stössel noch konkreter. So schrieb er an Ernst Lothar, den ehemaligen Direktor des Theaters in der Josefstadt, unter dem Stössel bis zur NS-Machtergreifung in Österreich gespielt hatte, dass er es nicht bereue, nach dem Krieg nicht nach Österreich zurückgekehrt zu sein – auch wegen der Vorkommnisse im Jahr 1938 und ihrer im Jahr 1962 noch nicht stattgefundenen Aufarbeitung:

„Ich bin froh darueber, dass ich damals nach Kriegsende nicht nach Wien zurueckgekehrt bin. – Ich spiele seit Jahren eine Commercial Serie fuer Television und bin in ganz America damit sehr bekannt und beliebt geworden. – Aber man sollte in Wien dennoch daran denken, dass man damals in 1938 viele und sehr beliebte Schauspieler einfach hinausgeschmissen hat und sich niemals an sie erinnern will. -- Eine sehr traurige Tatsache. ---“¹⁷⁸

¹⁷⁷ Interview mit Ludwig Stössel. Interviewt von Friedrich Porges (Radio Wien) in Hollywood.

¹⁷⁸ Stössel, Ludwig: Brief an Ernst Lothar vom 24.6.1962, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Teilnachlass Otto Basil, Sign.: Autogr. 1208/31-3 Han.

3. Ausgewählte deutsche Produktionen mit Ludwig Stössel

3.1 „Heut ist großes Bockbierfest!“ – Der leichte Unterhaltungsfilm

„Sorgen machen kann man sich am Tage / für den Abend kommt das nicht in Frage / heut' woll'n wir
quietschvergnügt und puppenlustig sein / drum stimmt alle fröhlich ein [...].“¹⁷⁹

Dieses aus dem Carl Boese-Schwank BOCKBIERFEST (1930) stammende Lied kann als Generalmotto über den besagten Film gestellt werden. Es handelt sich bei BOCKBIERFEST um eine für den heute kaum mehr bekannten Regisseur Carl Boese typische Produktion: Massenware, die auf schnellen Erfolg ausgelegt war. Der Film sollte beim Publikum eine ablenkende Funktion ausüben, die Wirtschaftskrise und politischen Probleme der Weimarer Republik sollten für den Augenblick des Kinobesuchs vergessen werden. Bei den unpolitischen Filmen mit ablenkender Funktion – zu denen BOCKBIERFEST gerechnet werden kann – werden auf der Leinwand „Scheinwirklichkeiten und Banalitäten“¹⁸⁰ behandelt, die sich am Ende in Luft bzw. einem Happy End auflösen.

BOCKBIERFEST aus dem Jahr 1930 ist eine typische Filmkomödie ihrer Zeit, da Film und Musik eine enge Symbiose eingehen. Wie ein roter Faden zieht sich das Lied *Heut ist großes Bockbierfest* durch den gesamten Film. Durch diese ständige filmimmanente Wiederholung prägte es sich bei den ZuschauerInnen ein und wurde auch noch später mit dem Film assoziiert,¹⁸¹ was wiederum den Verkauf des Schlagers auf Platte ankurbeln sollte. Dass *Heut ist großes Bockbierfest* auf Tonträger erschienen ist, beweist ein User, der ein Video mit der abgespielten Schallplatte auf YouTube hochgeladen hat.¹⁸²

Eine solche Vermarktungsstrategie war nicht unüblich für die Entwicklung und Popularisierung des frühen Tonfilms. Immer weniger „Stummfilme“ wurden produziert, die Musik blieb jedoch erhalten. Anstatt erst live bei der Aufführung dargeboten zu werden, wurde sie nun integrativer Bestandteil des Films. Einige der für solche Filme komponierten Schlager gingen in die Populärkultur ein und sind auch heute noch – wie *Ein Freund, ein guter Freund* aus dem Film DIE DREI VON DER TANKSTELLE (1930, R.: Wilhelm Thiele) beweist – einer breiten Öffentlichkeit bekannt.

¹⁷⁹ Text eines Liedes in BOCKBIERFEST. Auch in: Korte: Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik, S. 300.

¹⁸⁰ Vgl. Korte: Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik, S. 300.

¹⁸¹ Koebner, Thomas (Hrsg.): Diesseits der „Dämonischen Leinwand“. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino (München 2003), S. 385.

¹⁸² <https://www.youtube.com/watch?v=akr6ZjwHF10>.

Eine Erfolgsstory wie DIE DREI VON DER TANKSTELLE kann der nur wenige Tage später am 27. September 1930 uraufgeführte Film BOCKBIERFEST nicht aufweisen. Zu ähnlich und zu wenig unterscheidbar ist er von anderen billig produzierten Filmen seiner Zeit. In dieser Arbeit wird er deshalb berücksichtigt, weil es sich um die einzige deutschsprachige Filmproduktion handelt, in der Stössel eine klassische Hauptrolle einnehmen konnte. Bei BOCKBIERFEST arbeitete er erstmals mit dem auf leichte Komödien spezialisierten Regisseur Carl Boese zusammen. Es blieb nicht das letzte Aufeinandertreffen: 1933 stand Stössel, allerdings diesmal in einer Nebenrolle, in HEIMKEHR INS GLÜCK noch einmal für den Regisseur vor der Kamera.

Stössel spielt in BOCKBIERFEST Livius Heintze, „Fabrikant von Dr. Samson’s poröser Unterwäsche“¹⁸³. Er wird gleich zu Beginn des Films als vehementer Anti-Alkoholiker vorgestellt, da er den Vorsitz des hiesigen Anti-Alkoholiker-Klubs einnimmt, woraus sich in der Folge weitere humoristische Elemente ergeben, die bereits zu Beginn angedeutet werden. Denn ausgerechnet in demselben Hotel findet zeitgleich das Treffen der lokalen Bierbrauer statt. Wie es der Zufall will, ist der Brauereibesitzer Raumert in Hedwig, die Tochter des spießigen Anti-Alkoholikers verliebt, der natürlich einer Hochzeit – im Gegensatz zu seiner Ehefrau – unter gar keinen Umständen zustimmen will. Dem nicht genug bekommt Heintze gleich wieder Ärger. Er begegnet Frieda, einer Artistin und ehemaligen Geliebten. Aus dieser Affäre ist wiederum Emmi hervorgegangen, die sich nun in den Hopfenhändler Seidl verliebt. Da Frieda gegenüber Seidl zuvor behauptet hat, dass Emmi aus einer erfundenen Ehe mit einem Schiffskapitän entstanden ist, muss sich Heintze widerwillig – als Anti-Alkoholiker ausgerechnet auf dem lokalen Bockbierfest – als eben dieser Kapitän ausgeben. In dieser Rolle muss der dem Alkohol eigentlich abgeneigte Heintze möglichst viel Bier trinken, worauf er rasch betrunken wird und schlussendlich in ein Wasserbecken fällt – kurz bevor Friedas Show beginnen kann. Dennoch endet der Schwank in einem Happy End: Beide Töchter bekommen Heintzes Segen für eine Ehe mit den Alkoholproduzenten.

Bereits durch diese kurze Inhaltsangabe sollte das Abstruse an der Geschichte sichtbar werden: Auf der Leinwand werden Scheinprobleme behandelt, die schließlich nach einer Fülle an Retardierungen aufgelöst werden können. Um möglichst viel Publikum zu gewinnen, werden beliebte Genres miteinander vermischt: So endet diese Kleinbürgerposse in einem

¹⁸³ Illustrierter Film-Kurier zu BOCKBIERFEST. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 5.

Verwechslungslustspiel, das von den zwei Schwiegersöhnen in spe jedoch bereits schnell durchschaut werden kann. Die übliche Schwankdarstellung wird somit durchbrochen: Die Situationskomik wird nicht noch mehr auf die Spitze getrieben, da sowohl Raumert als auch Seidl die Verkleidung Heintzes erkennen.

Ludwig Stössel hatte mit dieser Rolle leichtes Spiel, zählte doch bereits auf der Bühne der Schwank zu einem Genre, in dem er vor 1930 bereits in unzähligen Auftritten sein Talent für spießbürgerliche Figuren unter Beweis stellen konnte. In einem Branchenblatt, vermutlich von seiner deutschen Agentur, wird Stössel nicht umsonst als „Kleinstadt- und Spießertyp“¹⁸⁴ angepriesen. Genau nach diesem Schema wurde Stössel in diesem Film besetzt.

Bei BOCKBIERFEST handelt es sich um eine solide Routinearbeit des Regisseurs Boese, der sich bekannter Elemente des Schwanks bedient. Im Grunde kann für diesen Film dasselbe Urteil festgehalten werden, das Korte über ZU BEFEHL, HERR UNTEROFFIZIER (1932, R.: Erich Schönfelder) traf. Zwar handelt es sich dabei hauptsächlich um einen Militärschwank, der Film kombiniert aber wie BOCKBIERFEST Motive aus verschiedenen Genres. Genau wie ZU BEFEHL, HERR UNTEROFFIZIER besteht auch BOCKBIERFEST aus den „üblichen Zufällen und Verwechslungen, die in ihrer Absurdität nicht einmal mehr den Schein einer Glaubwürdigkeit oder gar Handlungslogik zu vermitteln suchen“¹⁸⁵. Es ist zwar noch nachvollziehbar, dass sich die Tochter eines vehementen Anti-Alkoholikers möglicherweise aus Rebellion mit einem Brauereibesitzer einlässt. Völlig absurd erscheint es jedoch, dass ausgerechnet seine zweite Tochter, von deren Existenz Heintze über zwanzig Jahre lang nichts wusste, nun auch noch mit einem Hopfenhändler eine Beziehung beginnen will.

Zumindest kann Stössel in diesem Film sein komödiantisches Können unter Beweis stellen: Das letzte Viertel des Films wird maßgeblich von ihm in der Rolle eines Schiffskapitäns bestimmt, der immer mehr betrunken wird, woraus sich jede Menge Situationskomik ergibt. So kann er beim Preisschießen nicht mehr die Scheiben treffen, was er jedoch nicht mehr bemerkt, da seine zukünftigen Schwiegersöhne ihn zum Narren halten, indem sie selbst schießen und natürlich ins Schwarze treffen.

¹⁸⁴ Siehe vermutlicher Eintrag aus einem Branchenblatt von Stössels deutscher Agentur. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 7.

¹⁸⁵ Korte: Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik, S. 306.

Höhepunkt und zugleich eine der letzten Szenen des Films¹⁸⁶ ist Heintzes unbeabsichtigter Sprung ins Wasserbecken. Stössel sammelte in seinem Nachlass einen Ateliersbericht aus dem *12 Uhr Blatt*, in dem der Dreh dieser Szene besprochen wurde. Sinnentsprechend trägt er die Überschrift „Atelierscherze“:

„Im Efa-Atelier drehen sie ‚Bockbierfest‘ und der beliebte Ludwig Stoessel hat da eine Szene, in der er in ein Wasserbassin zu fallen hat und später von Schlettow und anderen Mitspielern etwas zu trinken zu bekommen hat. [...] Dann gings an die Aufnahme und heimlich tat Schlettow anstatt Wasser reinen Korn in das Glas des armen Stoessel. Als er es getrunken hatte, waren wieder einmal ein paar Meter Film umsonst gedreht worden, denn Stoessel bekam kein Wort vor Schreck und verbrannter Kehle heraus. Krach, Halloh und nochmals Krach. Wiederholung!“¹⁸⁷

Schlussendlich war die Szene beim zweiten Mal im Kasten, obwohl Stössel bei diesem Versuch angeblich versalzenes Wasser erhalten hatte.¹⁸⁸ Falls sich diese Schilderung tatsächlich so zugetragen hat, beweist sie, dass auch hinter der Kamera jede Menge Scherze betrieben wurden und somit die Stimmung am Set gut war.

Neben allem Klamauk nimmt der Film eine recht offene Haltung gegenüber dem Thema Sexualität ein. Stössels Figur Heintze hat eine uneheliche Tochter, die aus einer vorigen Beziehung mit einer Artistin stammt. Es bleibt im Film zwar unausgesprochen, doch bei der von Ida Wüst verkörperten Frieda handelt es sich um eine Dame, die als Ehefrau für Heintze gar nicht erst in Frage hätte kommen können. Schließlich handelt es sich bei ihm um einen angesehenen Fabrikanten von „poröser Unterwäsche“, die selbst zum Gegenstand der Situationskomik wird, als Frieda in Heintzes Haus kommt, um ihn zu überreden, sich beim Bockbierfest als Schiffskapitän auszugeben. Heintze willigt schließlich ein und Frieda nimmt bei ihm Maß an, weil sie eine Kapitänsuniform in seiner Größe suchen muss. Heintzes Gattin kommt just in dem Moment zur Türe herein, als Frieda gerade bei dem auf einem Stuhl stehenden Unterwäschefabrikanten die Hosenlänge abmisst – eine äußerst pikante Situation, da Heintze seiner Gattin zuvor die ehemalige Geliebte als „beste und älteste Kundin“ vorgestellt hat.

Wie ein roter Faden zieht sich als Thema „uneheliche Kinder“ durch den Film. Heintze muss Friedas Wünsche erfüllen, sonst würde sie seiner Gattin von der unehelichen Tochter erzählen. Taucht an dieser Stelle das Problem lediglich auf, um die Situationskomik

¹⁸⁶ Laut filmportal.de hat BOCKBIERFEST eine Länge von 98 Minuten. Die Analyse erfolgte anhand einer 89-minütigen DVD-Kopie.

¹⁸⁷ Das 12 Uhr Blatt, 28.8.1930. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 5.

¹⁸⁸ Ebda.

voranzutreiben, wird es an anderer Stelle im Film als ernsthafte Angelegenheit behandelt. So bekommt Raumert einen Brief, in dem ihm erklärt wird, dass er ein uneheliches Kind hat und er deshalb Alimente zahlen müsse. Mit einem kurzen Blick auf den Wandkalender löst sich sein Schrecken in Lachen auf: Es handelt sich bloß um einen Aprilscherz. Zu allem Unglück legt er den Brief jedoch nicht ganz weg, wodurch er in Hedwigs Hände gerät, die den Scherz jedoch für bare Münze nimmt und deshalb ihrem Verlobten kurzzeitig böse ist.

BOCKBIERFEST ist nicht der einzige Film mit Stössels Mitwirkung, in dem uneheliche Kinder eine Hauptrolle spielen. Es handelt sich dabei um ein beliebtes Motiv, um anschließend für Verwirrung und Unterhaltung zu sorgen – so auch in SKANDAL UM EVA von G. W. Papst. Der Stummfilmstar Henny Porten spielt darin eine Lehrerin, die wie Heintzes Tochter Hedwig in BOCKBIERFEST von einem unehelichen Sohn ihres Verlobten, des Unterrichtsministers Hiller, erfährt. Dieser Sohn existiert jedoch wirklich. Die Lehrerin Eva reagiert anders als ihr Pendant Hedwig: Sie besucht die Pflegefamilie des Sohnes ihres Verlobten und nimmt ihn kurzerhand in die eigene Stadt mit, in der sie für die Mutter des Kindes gehalten wird. Durch diesen Skandal soll Eva aus der Schule entlassen werden, auch der sonst so loyale Schuldirektor Rohrbach (Stössel) will nicht mehr hinter ihr stehen und Evas Verlobter sich von ihr trennen. Wie für einen Unterhaltungsfilm üblich, wird das Missverständnis am Ende aufgeklärt.

SKANDAL UM EVA handelt demnach von Doppelmoral. Ihr Verlobter verheimlicht Eva sein uneheliches Kind, will sie aber verlassen, als sie scheinbar dasselbe Geheimnis wie er hat. Und auch der Direktor Rohrbach gesteht Eva in einem geheimen Gespräch eigene Verfehlungen ein, ist aber der erste Dorfbewohner, der sich öffentlich über Evas scheinbaren Fehltritt beschwert.

In SKANDAL UM EVA spielt Stössel somit eine ähnliche „Spießfigur“ wie in BOCKBIERFEST. Im Boese-Film ist er das typische Ekel, der Haustyrann, der es aus persönlicher Abneigung nicht zulässt, dass seine Tochter Hedwig ihren geliebten Brauerbesitzer heiraten darf. Nach außen hin verkörpert er den perfekten Familienvater ohne Probleme und verschweigt dabei seine eigene Vergangenheit. Er lässt keine weiteren Diskussionen zu, ein apodiktisches „Kommt gar nicht in Frage!“ ist sein Lieblingssatz. Nach und nach stürzt jedoch sein Kartenhaus zusammen, bis schlussendlich Frieda in der letzten Filmeinstellung selbst diese Worte in den Mund nimmt und Heintzes patriarchalischen Machtanspruch endgültig

umkehrt. Von einer geschlechterdynamischen Filmanalyse aus betrachtet, handelt BOCKBIERFEST von einer Infragestellung des Allmachtanspruchs des Familienoberhauptes, die schließlich in einem Kontrollverlust Heintzes endet. Er ist die einzige durchgängig lächerliche Filmfigur. Umgeben ist er von starken Frauenpersönlichkeiten, allen voran Frieda, die am Ende des Films die Fäden in der Hand hält. Heintze muss sich schließlich ihrem Willen beugen, die Töchter dürfen mit den Alkoholproduzenten zusammenbleiben.

Der Autoritätsanspruch an sich wird jedoch nicht in Frage gestellt. Er geht lediglich von Heintze auf Frieda, und in einigen vorherigen Szenen im Haus der Heintzes angedeutet, auf dessen Gattin über.

Problematisch ist die Alkohol verherrlichende Darstellung in BOCKBIERFEST. Auf ein heutiges Publikum wirkt die Produktion fast wie ein Reklamefilm für übermäßigen Bierkonsum. Ständig wird auf Alkohol angespielt.

Bereits die ersten Filmminuten geben reichlich Aufschluss über die weitere Darstellungsweise: In jeweils verschiedenen Konferenzzimmern desselben Hotels tagen der „Anti-Alkoholiker-Kongress“ sowie der „Verband deutscher Bierbrauer“. Die Anti-Alkoholiker werden mit ihrem Vorsitzenden Heintze als Spießher charakterisiert. Sie kleben förmlich auf ihren Sesseln, lauschen gebannt den Worten ihres Vorsitzenden und erscheinen bereits durch Slapstick-Gesten und äußere Kennzeichen wie Monokel als lächerliche Gestalten, während bei den Brauerbesitzern ein kollegialer Umgangston in lockerer Atmosphäre voller Wein und Zigarettenrauch herrscht. Während der „Anti-Alkoholiker-Kongress“ erst zum zwölften Mal tagt, zelebrieren die Brauerbesitzer bereits ihre 87. Sitzung. Schließlich behalten sie am Ende auch die Oberhand. Drei Anti-Alkoholiker erleben ebenso wie ihr Klubvorsitzender beim filmabschließenden Bockbierfest einen veritablen Rausch. Das Bockbier fungiert im Film als Problemlöser – für Heintze sogar im doppelten Sinn: Einerseits verliert er durch seinen Rausch das Spießherimage. Er wird nun von den Alkoholproduzenten akzeptiert und auch sonst von seiner Umwelt freundlicher in Empfang genommen. Zudem ist das Bockbier der Katalysator des Happy Ends: Erst der Alkoholkonsum versöhnt Heintze mit seinen Schwiegersöhnen in spe.

In der zeitgenössischen Kritik stieß der Film hauptsächlich auf Ablehnung, vor allem weil er zu viel Klamauk enthielt und nur ein weiteres Produkt in einer langen Kette billiger Serienproduktionen war:

„Nichts kann eindringlicher die Inflation des Sujets demonstrieren als diese hingehaute Filmhandlung! Wie simpl ist doch so was! Man nehme einen Antialkoholiker mit 2 Töchtern, einer ehelichen und unehelichen, lasse sie beide sich in Alkoholunternehmer verlieben und den Vater in die Zwangslage geraten, beiden Verbindungen seinen Segen geben zu müssen! Gott, wie lustig ist das doch! Schrecklich lustig! Höher geht's wahrhaft nimmer! [...] Leider ist der ‚Bock‘ nicht nur mit dem ‚Bier‘, sondern auch mit dem ‚Mist‘ nah verwandt.“¹⁸⁹

Eine ähnliche Haltung nahm der Kritiker des *Film-Kuriers* ein:

„Also – wenn ein Film ‚Bockbierfest‘ heißt – was erwarten Sie dann wohl? Doch sicher nichts anderes als einen Film voll derber, nicht sehr zurückhaltender Situationskomik, über den das Gros des Kinopublikums herzlich lachen soll. Der Titel charakterisiert den Film eindeutig.“¹⁹⁰

Der Film wurde, wenn überhaupt, hauptsächlich für seine „glänzende Besetzung“ gelobt:

„Ludwig Stössel muß als Unterhosenfabrikant die Leiden seiner Rolle über sich ergehen lassen, er pendelt zwischen verlegenem Stottern und überbetonter Forschheit und hat schließlich die Sympathien des Parketts, als alles noch einmal gut geht. Stössel wird nach diesem Film sehr gefragt sein.“¹⁹¹

Diese Prophezeiung sollte sich, auch wenn Stössel nach diesem Film in europäischen Filmproduktionen keine klassische Hauptrolle mehr bekommen sollte, schließlich erfüllen. Er wurde ein gefragter Nebendarsteller.

In zwei amerikanischen Produktionen sollte Stössel von der Herangehensweise an seine Rollenauslegung des Livius Heintze aus *Bockbierfest* anschließen können. So spielte Stössel in John Fords *THE SUN SHINES BRIGHT* den deutschen Immigranten Herman, der in einer Szene zu tief ins Glas geschaut hat und deshalb ein kurzes Tänzchen aufführt.

Parallelen zur Verkleidungsszene in *BOCKBIERFEST* lassen sich in dem Horrorfilm *THE CLIMAX* (1944, R.: George Waggner, B: Curt Siodmak) finden. In *BOCKBIERFEST* muss sich Heintze in einer Kapitänsuniform zeigen, um somit beim Hopfenhändler Eindruck schinden zu können. In *THE CLIMAX* ist eine Armeeuniform das Eintrittsticket zum Hof des Königs. Stössel als Carl Baumann hilft in dieser Verkleidung seinem Neffen Franz (Turhan Bey). Beide wollen den König davon überzeugen, ein Konzert für Franz' Verlobte anzusetzen – was ihnen schließlich auch gelingt.

¹⁸⁹ Deutsche Filmzeitung, Nr. 41, 10.10.1930, zitiert nach: Korte: *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik*, S. 316.

¹⁹⁰ *Film-Kurier*, Nr. 229, 27.9.1930. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 5. Auch in: Schöning, Jörg (Red.): *Cinefest. I. Internationales Festival des deutschen Film-Erbes. Die deutsche Filmkomödie vor 1945. Kaiserreich, Weimarer Republik und Nationalsozialismus* (München 2004), S. 96f.

¹⁹¹ Ebda.

3.2 Krise? Welche Krise? – Die Depressionskomödien

Der Beginn der Weltwirtschaftskrise im Oktober 1929 hatte verheerende Auswirkungen für die politische und soziale Entwicklung der Weimarer Republik. Es kam zu Firmenzusammenbrüchen, Bankenkrisen und Massenarbeitslosigkeit, von der vor allem Angestellte kleiner und mittlerer Betriebe betroffen waren.¹⁹² Diese Entwicklung ging auch an der Filmproduktion nicht spurlos vorbei. In zunehmenden Maße wurden Aufstiegsmärchen produziert. Zu diesen Filmen mit einer offen eskapistischen, positiven Grundaussage zählen die sogenannten „Depressionskomödien“. Sie thematisierten den Aufschwung oder Aufstieg von Städten und/oder einzelner Personen inmitten einer von wirtschaftlichen Problemen umgebenen Welt. Ein wichtiger Vertreter dieser Filmgattung ist DIE KOFFER DES HERRN O.F. (1931) von Alexis Granowsky.

Granowsky war ein russischer Regisseur am Theater und beim Film, der in Petrograd 1919 die erste jiddisch-sprachige Bühne gründete. Im Jahre 1928 verließ er die Sowjetunion in Richtung Deutschland, wo er mit DAS LIED VOM LEBEN (1931) seinen zweiten Spielfilm drehte. Noch im selben Jahr drehte er DIE KOFFER DES HERRN O.F. Bei diesem Film wirkte er zudem als Co-Autor am Drehbuch mit. Nach der nationalsozialistischen Machtergreifung konnte der sich wegen Filmaufnahmen in Wien befindende Granowsky nicht mehr nach Deutschland einreisen. Er emigrierte daraufhin nach Frankreich, wo er 1937 einem Krebsleiden erlag.¹⁹³

Granowskys zweite deutsche Regiearbeit DIE KOFFER DES HERRN O.F. feierte am 2. Dezember 1931 im Berliner Mozartsaal Premiere. Stössels Nachlass enthält eine Premiereneinladung, deren Kuvert kreativerweise in der Form eines Namenanhängers für einen Koffer gestaltet wurde. Im Sichtfeld des Kuverts sind die Initialen O.F. zu lesen, die im Film eine große Rolle spielen.¹⁹⁴

Die Filmsatire ist heute vor allem wegen der Auftritte von Hedy Lamarr und besonders Peter Lorre in Erinnerung, die nach ihrer Emigration auch in Hollywood Karriere machen konnten. In DIE KOFFER DES HERRN O.F. hatte Hedwig Kiesler nur eine kleine Nebenrolle. Es war eine ihrer ersten Filmproduktionen.

¹⁹² Vgl. Korte: Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik, S. 54.

¹⁹³ Weniger: Lexikon emigrierter Filmschaffender, S. 210f.

¹⁹⁴ Siehe Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 6.

Zum satirischen Charakter des Films trugen maßgeblich Erich Kästners Liedtexte bei, die, wie längere Auftritte jüdischer SchauspielerInnen, Jazzmusik und politische Anspielungen, rund ein Jahr später größtenteils den nationalsozialistischen Zensurbestimmungen zum Opfer fielen. Im Jahr 1933 kam der Film in einer zensierten Version mit dem Titel BAUEN UND HEIRATEN noch einmal in die Kinos.¹⁹⁵

Der Film handelt von der Ankunft von dreizehn Koffern in der verschlafenen Kleinstadt Ostend, deren Motto „Besser zwei Schritte zurück als einen Schritt vorwärts“ sinnbildlich in einer der ersten Filmszenen die Apathie der BewohnerInnen charakterisiert. Zudem wurden im Hotel des Direktors Brunn (Ludwig Stössel) sechs Zimmer reserviert. Ein Zeitungsredakteur (Peter Lorre) und ein Bauunternehmer fantasieren die bevorstehende Ankunft des angesehenen Milliardärs Oscar Flott herbei und beflügeln damit den wirtschaftlichen Aufschwung des Provinznestes. Alle Läden werden nach dem Vorbild des Hotels festlich dekoriert und schon bald entwickelt sich die Stadt zu einem internationalen Phänomen. Die wirtschaftliche Prosperität der Stadt in Zeiten tiefster Depression veranlasst angesehene Experten von einem Wunder zu sprechen. Flugs werden Wirtschaftskonferenzen in der Kleinstadt einberufen, was schließlich zu noch mehr Wohlstand bei den EinwohnerInnen führt. Schließlich klären der Redakteur und der Bauunternehmer den Hotelier über ihren Schwindel auf. Die EinwohnerInnen können sich zu diesem Zeitpunkt allerdings nicht mehr an den fiktiven Milliardär erinnern, der doch ursprünglich für den Aufschwung der Stadt verantwortlich gemacht wurde. Erst in den letzten Filmminuten wird das Geheimnis um die dreizehn Koffer aufgelöst: Sie gehörten einer berühmten Schauspielerin, die ursprünglich in die fast gleichlautende Stadt Ostende reisen wollte. Der Erfolgsgeschichte der bereits zu einer Metropole aufgestiegenen Stadt Ostend tut dies keinen Abbruch.

Der Märchencharakter des Films wird nicht nur bereits im Untertitel „Märchen für Erwachsene“ angedeutet, sondern explizit in den Liedtexten Erich Kästners zu Beginn und am Ende des Films betont. So singt Ernst Busch am Ende des Films die Zeilen: „[...] was Ihr gesehn, war nur ein Märchen, nur ein Spiel.“¹⁹⁶ Durch diese musikalische Rahmung wird dem Artifizialen der Filmhandlung Rechnung getragen. DIE KOFFER DES HERRN O.F. ist ein Film, der durch seine optimistische Aussage von den Alltagssorgen der Menschen zur Zeit der

¹⁹⁵ Youngkin, Stephen D.: *The Lost One. A Life of Peter Lorre* (Lexington 2005), S. 68.

¹⁹⁶ Koebner, Thomas (Hrsg.): *Diesseits der „Dämonischen Leinwand“*, S. 387.

Depression ablenken sollte. Die Geschichte Ostends macht Mut, sich durch Gerissenheit von der Wirtschaftskrise wieder erholen zu können – oder das Publikum zumindest für achtzig Minuten zu unterhalten und die wirtschaftlichen Probleme vergessen zu lassen.

Der Film ist voll von satirischen Bezügen auf die Weltwirtschaftskrise, unterbricht die Filmhandlung gelegentlich aber durch Kommentare auf Filme und Filmproduktionen seiner Zeit und ist demnach auch selbstreferenziell. So diskutieren in einer der letzten Szenen von *DIE KOFFER DES HERRN O.F.* zwei Filmschaffende über beliebte Filmgenres. Es ist eine kritische Bezugnahme zu den im vorigen Kapitel thematisierten Liebesfilmen und Militärschwänken, die für den schnellen Erfolg produziert wurden. So sieht man in *DIE KOFFER DES HERRN O.F.* in schneller Abfolge sechs Filmplakate, die äußerlich sich nur sehr wenig voneinander unterscheiden und Titel wie „Du liebst“, „Er liebt“ und „Wir lieben“ tragen. Passend dazu werden die Plakate mit folgendem Liedtext kommentiert: „Er liebt, sie liebt, wir lieben, sie lieben, sie alle, alle, alle, alle lieben.“¹⁹⁷ Durch ein ironisches Lied werden weitere vier Filmplakate zu Militärschwänken mit ebenfalls nur wenig variierenden Sujets und den Titeln „Kasernenluft“, „Kasernenduft“, „Kasernenzauber“ und „Es ist so lustig zu marschieren“ kommentiert.¹⁹⁸ Der Direktor der OTAG – der Ostender Tonfilm Aktiengesellschaft – fügt hinzu: „Ein Film mit Sinn interessiert niemand. Ein Film ohne Sinn – das braucht eine Weltstadt.“ Müßig zu erwähnen, dass diese filmkritischen Szenen von der NS-Zensur 1933 entfernt wurden.

Ebenfalls verboten wurden einige Liedtexte Kästners, die von der NS-Zensur als sexuell anstößig betrachtet wurden. In dem von Margo Lion hinreißend vorgetragenen *Cabaretsong* heißt es einleitend:

„Die Haut, die war das erste Kleid,
das Evas Körper zierte.
Das war noch eine schöne Zeit,
als man sich nicht genierte.“¹⁹⁹

¹⁹⁷ Der Liedtext könnte eine Anspielung auf einen Schlager aus *EIN BURSCHENLIED AUS HEIDELBERG* (D 1930, R.: Karl Hartl) sein. Er handelt von der Liebe eines Heidelberger Studenten zu einer amerikanischen Austauschstudentin. Während er ihr Grammatikunterricht gibt, wird von ihm ein Lied mit dem Refrain „Ich liebe, du liebst, er liebt“ angesungen.

Stössel hat bei dieser Produktion eine winzige Rolle als Bankangestellter, der einem herbeigeeilten Finanzbeamten aus Amerika Geld wechselt und seine Schwierigkeiten mit dem Rechnen hat.

¹⁹⁸ Vgl. Koebner, Thomas (Hrsg.): *Diesseits der „Dämonischen Leinwand“*, S. 383f.

¹⁹⁹ Zitiert nach: Tornow, Ingo: *Erich Kästner und der Film. Mit den Songtexten Kästners aus „Die Koffer des Herrn O.F.“* (München 1998), S. 138.

Nach einem kurzen Abriss über die Bekleidung der Frau zu verschiedenen Zeiten endet das Lied schließlich mit den Zeilen:

„Dann trug man gar ein Stahlkorsett
und einen Rock mit Reifen.
Man lag wie'n Kürassier im Bett.
Kein Mann konnt' uns begreifen.

Wir haben das Korsett zerhackt.
Bei Licht besehen sind wir nackt.
Die Haut als Kleid, sonst nichts auf weiter Flur:
Meine Herren! Meine Herren! Das ist die moderne Kultur!“²⁰⁰

Stössel ist in diesem Film in einer tragenden Nebenrolle als Hoteldirektor Brunn zu sehen. Sein Hoteldirektor ist eine klassische Komikerrolle, wobei vor allem auf Stössels Slapstick-Einlagen gesetzt wird. So kontrolliert Brunn in dem eigens für die Ankunft des hohen Besuchs aufgeputzten *Grandhotel Ostend* eigenhändig noch einmal die Aufstellung der Koffer, die „in Reih und Glied“ entlang des Hotelzimmers penibel angeordnet wurden. Anschließend schreitet Stössel zu den Klängen von Marschmusik einen Soldaten imitierend das Spalier der Koffer entlang. Diese Szene wurde von der NS-Zensur verboten.²⁰¹

Stössels Rolle ist insofern wichtig, da der Hotelier Brunn einer der ersten Gewerbetreibenden der Kleinstadt ist, der auf den Schwindel des Zeitungsredakteurs Stix (Peter Lorre) hereinfällt. Er verköstigt diesen in seinem auf Hochglanz polierten Hotel, um mehr über den angeblichen Milliardär zu erfahren.

Stössels Hotelier ist sehr übertrieben und auf einen Schwank aus angelegt, was in einigen Kritiken auch angesprochen wurde. So schreibt die *B.Z. am Mittag*, dass Stössel „watschelnd und wortreich ein lustig gschaftelhuberisches Eigenleben führt“.²⁰²

Dennoch verkommt sein Part nicht zur reinen Clownrolle. Sein Hotelier nimmt filmimmanent eine wichtige Position als Leithammel ein: Weil er sein Hotel für die Ankunft des Milliardärs herrichtet, werden Friseur- und Modesalon auch frisch herausgeputzt. Sein Hotel wird somit zum Vorbild für die anderen Wirtschaftsbetriebe, die es Brunns Hotel fortan gleichmachen. Erst dadurch kann der Plan des Zeitungsredakteurs und des Bauunternehmers aufgehen:

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Der Film wurde anhand einer ca. 75-minütigen Fassung analysiert, in der die von der NS-Zensur verbotenen Szenen extra ausgewiesen wurden.

²⁰² *B.Z. am Mittag*, 3.12.1931. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 6.

Durch reichlich Optimismus aufgrund der bevorstehenden Ankunft des Milliardärs floriert die Wirtschaft, die Stadt wird erweitert und Ostend wird zur Metropole.

Konsequenterweise ist es auch Brunn, dem die beiden Scharlatane schließlich die Wahrheit über den angeblichen Milliardär auf-tischen. Sie gestehen Stössel, dass Flott eine reine Erfindung war. Da Ostend nicht mehr auf den reichen Mann angewiesen ist, wollen sie das Gerücht verbreiten, dass er bei einem Autounfall gestorben sei. Als sie sich vom Tisch fortbewegen, quittiert Stössel in der Rolle des Hoteliers die neue Lügengeschichte lapidar mit der ironischen Bemerkung: „Armer Flott!“ Er gibt somit eine Vorausschau auf die folgenden Reaktionen anderer Hotelgäste, die sich gar nicht mehr an einen Milliardär namens Flott erinnern können. Der Ruf Ostends als Weltstadt ist bereits gefestigt.

DIE KOFFER DES HERRN O.F. ist nicht die einzige Depressionskomödie, in der Stössel einen Hoteldirektor verkörpert. In RUND UM EINE MILLION (1933), einer deutschen Produktion, die von Max Neufeld in Paris gedreht wurde und auch in einer französischen Version unter dem Titel UNE FOIS DANS LA VIE in die Kinos kam,²⁰³ spielte Stössel ebenfalls einen Hotelier – allerdings unter anderen Voraussetzungen. Während Brunn in DIE KOFFER DES HERRN O.F. erst mit dem Aufschwung der Stadt zum Besitzer eines Nobelhotels aufsteigt, hat jener Pariser Hotelier, den Stössel in RUND UM EINE MILLION verkörpert, diesen Status bereits inne. Fälschlicherweise nimmt er an, dass sich in Gestalt von Léon (Gustav Fröhlich) ein Millionär in sein Hotel einquartiert hat. Stössel versucht nun als Hoteldirektor diesem Gast alle Wünsche zu erfüllen.

Obwohl Stössel in diesem Film lediglich in einer kurzen Szene einen Auftritt vorweisen kann, war sein Spiel so prägnant, dass er in einer Kritik gleich nach den beiden Hauptfiguren lobend hervorgehoben wurde.²⁰⁴

In der nicht einmal fünfminütigen Filmsequenz legt Stössel seinen Pariser Hoteldirektor im Gegensatz zu Brunn in DIE KOFFER DES HERRN O.F. weniger auf Klamauk und

²⁰³ In der französischen Version spielt Stössel ebenso wenig mit wie alle anderen deutschsprachigen DarstellerInnen. Die beiden Versionen wurden etwa zeitgleich im Tobis-Studio bei Paris gedreht. Vgl. Le Roy, Eric: Max Neufeld, heimliches Chamäleon des französischen Films. In: Loacker, Armin (Hrsg.): Kunst der Routine. Der Schauspieler und Regisseur Max Neufeld (Wien 2008), S. 246-257, hier: S. 253.

²⁰⁴ „Ludwig Stössels Hoteldirektor ist von herzerquickendem Humor.“ Siehe Die Stunde, 14.4.1934. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 9.

Situationskomik an. Er umschmeichelt seinen Hotelgast Saval, da er um das Ansehen des Hauses besorgt ist, falls ein so „angesehener Gast“ in einem so kleinen Zimmer nächtigen müsse. Er begleitet ihn zum Fahrstuhl und redet lange auf ihn ein: Dass er sich durch die gute Behandlung des Gastes wirtschaftliche Vorteile erhofft, darüber lässt Stössels Hoteldirektor keinen Zweifel. So weist er den durch eine Frau abgelenkten Saval darauf hin, dass „zufällig“ noch ein Aktienpaket für ein neues Hotel frei wäre. Ironischerweise liegt dieses neue Hotel, dass Stössel in seinem Gespräch mit Saval so anpreist, im marokkanischen Ort Casablanca. Für Stössels Karriere sollte diese Stadt noch eine wichtige Rolle einnehmen: Sein heute in Europa bekanntester Filmauftritt zeigt Stössel ausgerechnet in dem Film und an dem Handlungsort, den er knapp zehn Jahre vor Produktionsbeginn im deutschen Streifen RUND UM EINE MILLION in den Mund genommen hatte: CASABLANCA.

Im Gegensatz zu CASABLANCA erhielt DIE KOFFER DES HERRN O.F. aus dem Jahr 1931 gemischte bis negative Kritiken. Besonders das Märchenmotiv und das Happy End ohne Moral wurden gerne kritisiert:

„Aber dieser Film weiß nicht, was er will – deshalb belastet er sein (ihm dunkel vorschwebendes) Problem mit dem alten Schwankmotiv der Provinz mit Großstadt-Allüren; deshalb gleitet er zum Schluß ab in alle möglichen Nebenbeis, statt in eine grausame Demonstration der geplatzten Seifenblase Ostend. [...] Heißt also das Fazit: keine Problem-Filme? Selbstverständlich Problemfilme! Aber wer lehren will, muß genau wissen, was er lehren will.“²⁰⁵

Die satirische Absicht des Films wurde gelegentlich erkannt. Besonders die Konferenz der Wirtschaftsexperten, in der lediglich diskutiert anstatt agiert wird, wird in einigen Kritiken lobend hervorgehoben. So resümiert Heinrich Brauner in seiner Kritik im *Hamburger Echo*:

„Natürlich ist das alles nur ein spaßiger und etwas phantastischer Aphorismus zum Ernst der heutigen Situation. Aber es ist wenigstens ein Film, der abseits vom Klischee, sich geistvoll mit der Zeit auseinandersetzt, im Sinne einer Simplizissimus-Anekdote zwar, über die man zunächst lacht, aber nachher um so nachdenklicher wird, erst langsam die Größe ihrer Konzeption zu erkennen vermag.“²⁰⁶

Stössels Name taucht in den Kritiken gelegentlich auf. Der Schauspieler wird zumeist als „recht amüsan“²⁰⁷ beschrieben und gelegentlich für seine „sehr gute Darstellungskunst“²⁰⁸ gelobt.

²⁰⁵ Vossische Zeitung, 3.12.1931. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 6.

²⁰⁶ Hamburger Echo, Nr. 140, 11.6.1932.

²⁰⁷ Vossische Zeitung, 3.12.1931. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 6.

²⁰⁸ Schlesische Zeitung, 3.8.1933. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 6.

Nur drei Monate nach DIE KOFFER DES HERRN O.F. lief MAN BRAUCHT KEIN GELD (1932, R.: Carl Boese) in den deutschen Kinos an. Laut den Credits einschlägiger Filmseiten soll Stössel in diesem Film ebenfalls mitwirken. Dabei handelt es sich jedoch um eine Falschmeldung.²⁰⁹

Hedy Lamarr spielt hingegen in beiden Filmen mit, im Boese-Film sogar in der weiblichen Hauptrolle. MAN BRAUCHT KEIN GELD mit Heinz Rühmann als kleiner Bankangestellter Schmidt in der Hauptrolle hat zahlreiche Motivüberschneidungen mit DIE KOFFER DES HERRN O.F.: Beide Filme spielen in deutschen Kleinstädten, die durch die Wirtschaftskrise in eine tiefe Depression geraten sind, und in beiden Filmen wird der Wirtschaftsaufschwung durch einen Trug eingeleitet. Waren es bei Granowsky noch dreizehn Koffer, ist es in MAN BRAUCHT KEIN GELD die Ankunft eines vorgeblich „reichen Onkels“ aus Amerika, der schließlich die Hausse einleiten kann. Dieser von Hans Moser verkörperte Onkel ist jedoch arm, was von Schmidt verheimlicht wird. Wie DIE KOFFER DES HERRN O.F. endet auch MAN BRAUCHT KEIN GELD in einem Happy End: Die Stadt ist schulden- und sorgenfrei und Schmidt kann als reicher Mann seine geliebte Kaufmannstochter Käthe (Hedy Lamarr) heiraten.

MAN BRAUCHT KEIN GELD war beim Publikum sehr erfolgreich, vor allem wegen der Zeitbezüge, zu denen Heinz Rühmann als Identifikationsfigur Stellung bezog. So erinnerte sich Rühmann gern an den Erfolg einiger Filmaufführungen zurück:

„So erinnere ich mich, daß es fast immer Szenenapplaus gab, wenn ich den Satz sagte: ‚Wieso klagen Sie mich an, hat man etwa die Leute eingesperrt, die die Inflation gemacht haben?‘“²¹⁰

²⁰⁹ Siehe Kapitel 2.2.

²¹⁰ Barthel, Manfred (Hrsg.): Heinz Rühmann. Ein Leben in Bildern (Frankfurt am Main/Berlin 1987), S. 46.

3.3 Nationalsozialistische Tendenzen vor und nach 1933

3.3.1 DER REBELL

Den Film DER REBELL (1932, R.: Kurt Bernhardt, Luis Trenker) reiht Korte zu den Filmen mit „eindeutig militaristischer, nationalistischer, nationalsozialistischer Aussage“ ein.²¹¹ DER REBELL spielt im Jahre 1809 in einem beschaulichen Tiroler Bergdorf. Als Parallelfigur zu Andreas Hofer versucht der von Luis Trenker gespielte Student Severin Anderlan seine Heimat Tirol von den französisch-bayrischen Truppen zu befreien. Dabei erleidet er mit weiteren Mitkämpfern den >Heldentod fürs Vaterland<.

Luis Trenker kann zumindest eine ambivalente Haltung zur nationalsozialistischen Weltanschauung nachgesagt werden. So fällt Trenkers Aufstieg als Regisseur und Schauspieler in die letzten Jahre der Weimarer Republik, in denen vermehrt völkisch-nationale Soldaten- und Kriegsfilm gedreht wurden. Sie sind zumeist in der Zeit Friedrichs des Großen, der Befreiungskriege oder – wie im Falle von MORGENROT (1933, R.: Gustav Ucicky) – im Ersten Weltkrieg angesiedelt. Bereits in BERGE IN FLAMMEN (1931, R.: Karl Hartl & Luis Trenker), in dem er auch die Hauptrolle übernahm, setzte sich Trenker mit einem Kriegsthema auseinander. BERGE IN FLAMMEN behandelt einen Ausschnitt aus dem Ersten Weltkrieg: Bei den Dolomiten stehen sich Österreicher und Italiener gegenüber. Trenker verschmelzt dabei den Kriegsfilm mit seiner Spezialdisziplin – dem Bergfilm.²¹²

Eine konsequente Fortsetzung ist der von der Filmhandlung her rund hundert Jahre früher angesiedelte DER REBELL. Dieser im Dezember 1932 uraufgeführte Film zählte zu Hitlers persönlichen Lieblingsstreifen. Er soll Trenker darüber informiert haben, den Film bereits viermal gesehen und immer wieder neuen Gefallen daran gefunden zu haben.²¹³ Auch Goebbels war von dem Film begeistert, wie aus einem Tagebuch-Eintrag vom 18. Jänner 1933 hervorgeht:

„Abends sehen wir den Film ‚Rebell‘ von Luis Trenker. Eine Spitzenleistung der Filmkunst. So kann man sich den Film der Zukunft denken, revolutionär mit ganz großen Massenszenen, die mit einer

²¹¹ Korte: Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik, S. 150 und S. 476.

²¹² Vgl. Steurer, Leopold: Der „König der Berge“ als „Chamäleon politician“ der Weltgeschichte. In: Köpf, Gerhard (Hrsg.): Ezra & Luis oder die Erstbesteigung des Ulmer Münsters (Innsbruck 1994), S. 137-153, hier S. 139.

²¹³ Reimer, Robert: Cultural History Through a National Socialist Lens: Essays on the Cinema of the Third Reich (Rochester 2000), S. 39.

ungeheuer vitalen Kraft hingeworfen sind [...] Man kann hier sehen, was aus dem Film zu machen ist, wenn einer sich darauf versteht. Wir sind alle bis in die Seele ergriffen.“²¹⁴

Nicht zufällig nimmt Goebbels bei seiner berühmten Rede im Kaiserhof vor Vertretern des deutschen Films am 28. März 1933 neben drei weiteren Filmen auch auf Trenkers DER REBELL Bezug, da er laut Goebbels „auch den Nichtnationalsozialisten umwerfen könnte“²¹⁵.

Trenker versuchte seine zumindest opportunistische Haltung zu Nationalsozialisten und Faschisten zu beschönigen. In seiner Autobiographie geht er auf die Entstehungsgeschichte des Filmthemas näher ein und weist eindeutig darauf hin, dass der im Film behandelte Freiheitskampf der Tiroler vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund des Friedensvertrages von Versailles 1919 gelesen werden muss, der vor allem von rechten Parteien der Weimarer Republik als „Schandfrieden“ bezeichnet wurde:

„[...] und blitzartig schoß mir der Gedanke durch den Kopf: Einen Freiheitsfilm gegen die Fesseln von Versailles sollte man drehen!, und schon standen die Bilder von der Rebellion der Tiroler gegen Napoleon vor mir.“²¹⁶

Stefan König und Trenkers Sohn Florian versuchen in der 1992 erschienenen Trenker-Biographie anschließend an dieses Zitat auf zwei Seiten dessen Ansichten zu beschönigen. Trenker hätte bei dem Dreh dieses Films politisches Feingefühl vermissen lassen und wäre von den Nationalsozialisten gegen seinen Willen instrumentalisiert worden. Er wäre politisch naiv gewesen und wurde ideologisch missbraucht. Zudem hätte er neben der Abneigung gegen den Friedensvertrag von Versailles keine weiteren Berührungspunkte mit der NS-Weltanschauung gehabt:

„Ohne dies absichtlich herbeigeführt zu haben, und wohlgemerkt nur in diesem einen herausgestellten Punkt, deckt sich Trenkers Sicht der Dinge mit der nationalsozialistischen Ideologie.“²¹⁷

Eine zweite Rechtfertigungsthese, die von den Autoren in den Raum gestellt wird – und sich bei genauerer Filmanalyse nicht halten lässt – besagt, dass dieser Film sich explizit gegen die Diktatur richte und deshalb eine anti-autoritäre Lesart angebracht wäre. König und Florian Trenker zitieren als Beleg für diese These eine Erinnerung Ernst Emrichs, eines späteren Hörfunkdirektors in München, dem dieser Film bei einem Jugendtreff vom Mainzer Pfarrer gezeigt wurde:

²¹⁴ Zitiert nach: König, Stefan/Trenker, Florian: Bera Luis. Das Phänomen Luis Trenker. Eine Biographie (München 1992), S. 174.

²¹⁵ <http://www.filmportal.de/material/die-goebbels-rede-im-kaiserhof-am-2831933>.

²¹⁶ Trenker, Luis: Alles gut gegangen (München 1979), S. 267.

²¹⁷ König, Stefan/Trenker, Florian: Bera Luis, S. 170.

„Damals, weiß er zu erzählen, habe man im Kampf der Tiroler Bauern den Kampf gegen die Gewaltherrschaft und die Unterdrückung gesehen. Trenkers Film sei ihnen ein Symbol für den Widerstand des kleinen Mannes gegen die Nazis gewesen, den Anliegen der ‚Weißen Rose‘ viel, viel näher als der Ideologie des braunen Wahnsinns.“²¹⁸

Durch solche Aussagen wird Luis Trenker gar auf die Stufe eines Widerstandskämpfers gegen das Nazi-Regime gestellt. Tatsächlich konnte er allerdings lange Zeit unter dem Nazi-Regime Karriere machen und wurde, obwohl italienischer Staatsbürger, in die NS-Reichsfachschaft Film aufgenommen.²¹⁹

Trenker war zwar kein Rassist oder Antisemit²²⁰, aber zumindest Opportunist, bis sich die Nazis von ihm ab 1940 zunehmend distanzierten, weil er als Südtiroler im Umsiedlungsabkommen nicht für das >Dritte Reich< optieren wollte. Dadurch fiel er bei Goebbels in Ungnade, der in seinen Tagebuchaufzeichnungen vom 5. März 1940 seinem Zorn freien Lauf lässt:

„Ich trage dem Führer den Fall Trenker vor. Dieses Schweinstück hat in Südtirol nicht für uns optiert. Hinhalten, freundlich sein, aber abservieren.“²²¹

1932/33 war Luis Trenker jedoch noch hoch angesehen. DER REBELL bedeutete für ihn den Durchbruch. Zwar noch in der Weimarer Republik gedreht, enthält er bereits zahlreiche Motive, die in NS-Propagandafilmen wieder auftauchen sollten.

Der Film dreht sich um den Helden Severin Anderlan, der von Trenker selbst gespielt wurde. Auf den Tiroler Aufstand des Jahres 1809 wurde eine großdeutsche Sichtweise projiziert. Symptomatisch für diese Optik ist eine Rede, die Anderlan vor den in der Kirche versammelten Tirolern hält:

„Die Bayern san Deitsche wie wir. Und wenn ma gegen sie gieren, kämpft Bruada gegen Bruada. [...] Wir Deitschn miaßn amol aufhearn uns gegenseitig die Schädel einzuschlogn. Wir miaßn zsaumholtn [...] und uns gegen unsern wahren Feind wenden – und der haßt Napoleon. [...] Mit die Bayern gegen Napoleon! Für die Freiheit aller Deutschen!“²²²

Die Franzosen wurden als die Feinde betrachtet, gegen die sich die >deutsche Volksgemeinschaft< zu wehren habe. Der Tiroler Aufstand des Jahres 1809 diene somit als

²¹⁸ Ebda., S. 175.

²¹⁹ Steuerer: Der „König der Berge“, S. 141.

²²⁰ Ebda.

²²¹ Zitiert nach: Bock, Hans-Michael (Hrsg.): Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik. Die internationale Geschichte von Deutschlands größtem Film-Konzern (Frankfurt am Main 21994), S. 392.

²²² Die Transkription dieser Stelle erfolgte anhand einer DVD-Kopie des Films mit ca. 82 Minuten Laufzeit.

Projektionsfläche vor dem politischen Hintergrund der Jahre 1932/33. Steurer streicht in seinem Aufsatz die historischen Analogien heraus:

„Das ‚Machwerk von Preßburg‘, nämlich der Friedensvertrag von 1805, entsprach dem ‚Schandfrieden von Versailles‘ aus dem Jahr 1919, die Völkerschlacht von Leipzig 1813 entsprach dem Sieg der ‚Nationalen Revolution‘ von 1933 und Severin Anderlan eben Adolf Hitler.“²²³

Stössel spielte in diesem Tendenzfilm die Rolle des bayrischen Amtmanns Riederer. Dessen Tochter Erika (Luise Ullrich in einer ihrer ersten Filmrollen) verliebt sich in den Tiroler Anderlan – eine großdeutsche Verbindung auf der Ebene der Liebesgeschichte. Stössel legt seinen Amtmann als Opportunisten an, nimmt aber als Bayer eine Vermittlerposition zwischen TirolerInnen und der französischen Besatzung ein, die durch die Antagonisten Anderlan und den französischen Ortskommandanten verkörpert werden.

Stössel ist in DER REBELL in fünf bis sechs Auftritten zu sehen. Meistens dienen diese Sequenzen als Ruhepunkte. Stössel gibt seinem Amtmann einen leicht komödiantischen Touch. Gleich bei seinem ersten Auftritt in der Kutsche mit seiner Tochter Erika wird Riederer als ein wenig verschlafener Beamter vorgestellt, der sich vor allem darum kümmert, in das nächste Gasthaus zu kommen und Wein zu trinken.

Es ist nicht ganz klar, auf wessen Seite Riederer eigentlich steht. Er warnt seine Tochter Erika vor einer Liebesbeziehung mit dem Tiroler Anderlan, nachdem dieser nach der Ermordung seiner Familie aus Rache zwei französische Dragoner erschossen hatte und nun steckbrieflich gesucht wird. Er bietet aber auch den Franzosen Paroli, die sich beschwerten, dass Anderlan noch immer nicht gefunden wurde. Daraufhin antwortet der Amtmann keck, dass er nicht alle Schleichwege Tirols kennen könne.

Der Amtmann ist mit seiner Lebenssituation sichtlich unzufrieden: Zum einen muss er auf beruflicher Ebene, wie er selbst bekundet, nach der Pfeife der Franzosen tanzen. Zum anderen ist seine Tochter ausgerechnet in den gesuchten Anderlan verliebt.

Hauptsächlich ist Stössel jedoch für die komödiantischen Aspekte im ansonsten ernsten Film verantwortlich: Seiner Tochter, die ihn bittet, doch noch einmal die von den Franzosen angeordnete Verfolgung Anderlans zu überdenken, antwortet er barsch: „Ich denk nicht, ich

²²³ Steurer: Der „König der Berge“, S. 140.

bin Beamter – ich tu meine Pflicht!“²²⁴, was einerseits für Lacher beim Kinopublikum sorgen sollte, Riederer jedoch auch als Opportunisten kennzeichnet.

Auf Stössels Rolle wurde in den Film-Kritiken nur am Rande eingegangen, so schrieb der Kritiker des *Film-Kuriers*, dass Stössel „sehr fein einen Beamten parodiert“²²⁵. Naturgemäß wurde DER REBELL in konservativ-nationalistischen Blättern gelobt, während er in linken und linksliberalen Zeitungen und Zeitschriften auf scharfe Ablehnung stieß. In nahezu allen Kritiken wurden die letzten Filmminuten thematisiert: Anderlan wird mit zwei Mitstreitern erschossen, sein Geist erwacht in einer Überblendung jedoch zum neuen Leben und schreitet – mit voranschwingender Tiroler Fahne und weiteren TirolerInnen hinter ihm – zwischen den Wolken zum Himmel empor. Steurer interpretiert diese Schlusszene als Anspielung auf den auferstandenen Christus und die Fahne „als ‚Blutfahne‘ des gescheiterten Nazi-Putsches von 1923“²²⁶.

In der zeitgenössischen Kritik wurden die national(sozial)istische Aussage des Films und insbesondere die letzte Sequenz thematisiert:

„Ich weiß wohl, das Ganze soll eine Art nationalistische Tendenz haben, aber vor der Höchstleistung ziehe ich den Hut. Auch ist diese nationalistische Tendenz eine bestreitbare: der Flügelschlag des roten Adlers von Tirol kann ebenso gut gegen Mussolini gedeutet werden.“²²⁷

Aufgrund seiner großdeutschen Optik wurde der Film in Italien unter Mussolini tatsächlich verboten.²²⁸

Unter dem Licht des Antisemitismus erscheint es grotesk, dass DER REBELL zu Hitlers und Goebbels Lieblingsfilmen zählte, war doch nicht nur Stössel als jüdischer Filmschaffender an dieser Produktion beteiligt. Neben Paul Kohner, dem späteren Agenten Stössels in den USA, der den Film für die deutsche Universal produzierte, war mit Kurt Bernhardt als Ko-Regisseur ein weiterer späterer Emigrant in der Produktion involviert. Der Cutter und spätere Regisseur Endré Marton, der aufgrund seiner jüdischen Herkunft ebenfalls bald keine Arbeit mehr in der deutschen Filmproduktion finden sollte und deshalb nach Amerika auswanderte, wirkte neben der deutschen an der amerikanischen Version des Films mit und erfand laut

²²⁴ Zitat aus dem Film.

²²⁵ *Film-Kurier*, 18.1.1933. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 8.

²²⁶ Steurer: *Der „König der Berge“*, S. 140.

²²⁷ *Die Welt am Montag*, 23.1.1933. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 8.

²²⁸ Reimer: *Cultural History Through a National Socialist Lens*, S. 41.

Asper die Schlusszene des Films, denn „Trenker hatte einfach im Kugelhagel stehen bleiben wollen, um die Unsterblichkeit der Freiheitsidee anzudeuten“²²⁹.

3.3.2 HEIMKEHR INS GLÜCK

Nur wenige Monate später sollte Stössel wieder mit Luise Ullrich vor der Kamera stehen. Der Film HEIMKEHR INS GLÜCK (1933, R.: Carl Boese), in dem Stössel wieder als Vater von Ullrich zu sehen ist, sollte seine letzte Produktion im Deutschen Reich werden. Die Dreharbeiten fanden im Mai 1933 im Schwarzwald statt²³⁰ – also bereits nach Goebbels verhängnisvoller Rede vor den deutschen Filmschaffenden am 28. März desselben Jahres.

Bei HEIMKEHR INS GLÜCK handelt es sich vordergründig um eine typische Boese-Produktion, wenn auch auf etwas höherem Niveau, was vor allem den HauptdarstellerInnen Heinz Rühmann, Paul Hörbiger, Luise Ullrich und eben Stössel zu verdanken ist. Der Mitte August in Berlin uraufgeführte Film verknüpft eine der beliebten Verwechslungsgeschichten mit einer Liebesgeschichte, wobei wieder einmal Musik und Tanz nicht zu kurz kommen dürfen: Paul Hörbiger in der Hauptrolle spielt einen reichen Schuhfabrikanten, der durch die massenhafte Herstellung von Damen- und Herrenschuhen zu Reichtum gelangt ist, sich jedoch privat von seiner mondänen Frau hintergangen fühlt. Ohne ihr etwas davon zu erzählen, reist er in sein Feriendomizil in den Schwarzwald, wo an seinem Anwesen jedoch durch eine Verwechslung der Straßengaukler Amadori (Heinz Rühmann) die ungewohnte Rolle des Hausherrn einnimmt. Währenddessen verliebt sich Schuhfabrikant Gruber in Liesl (Luise Ullrich), die Tochter des Schuhmachers Pichler (Ludwig Stössel), bei dem Gruber einst in die Lehre gegangen ist. Der Film endet in einem obligatorischen Happy End: Gruber trennt sich von seiner Frau und heiratet die bodenständige Lehrerin Liesl.

Obwohl es sich vordergründig um einen leichten Unterhaltungsfilm handelt, konnten das Publikum und aufmerksame KritikerInnen im Jahr 1933 noch viel mehr als nur eine weitere Liebesgeschichte in diesem Film erkennen:

„Denn vor dem Hintergrund der ideologischen Verdammung des großstädtischen Lebens und des technischen Fortschritts seitens der NS-Kulturpropaganda und der als Alternative öffentlich forcierten ‚Liebe zur deutschen Heimat‘, der irrationalen Rückbesinnung auf das einfache, ‚naturgemäße‘ und

²²⁹ Asper: Filmexil in Hollywood, S. 139.

²³⁰ http://www.filmportal.de/film/heimkehr-ins-glueck_36d4d4c50d57488dbd949f99886ab1b5.

beschauliche Leben mit seiner Beschwörung der bäuerlichen Kultur und der handwerklichen Tugenden, erhielt die erzählte Geschichte eine durchaus zeitspezifische Note.“²³¹

Gleich zu Beginn des Films sieht man den unglücklichen Schuhfabrikanten Gruber, der es in der scheinbar oberflächlichen Festgesellschaft der Großstadt kaum mehr aushält und deshalb von seiner Fabrik in die Idylle des Schwarzwaldes flüchtet. Es ist eine zweifache „Rückkehr zu den Wurzeln“: Schließlich kehrt er dort nicht nur zum „einfachen und beschaulichen Leben“ auf dem Land zurück, sondern trifft dort auch noch seinen alten Lehrmeister Pichler wieder: Stössel spielt in diesem Film eine wichtige Nebenrolle, da sich schließlich ein Streit zwischen dem Schuhfabrikanten Gruber (der sich als solcher jedoch nicht zu erkennen gibt) und dem alten Schuhmacher Pichler um den Wert von Industrieware und einem durch „ehrliche Handarbeit“ hergestellten Schuh entwickelt. So fallen in diesem Streitgespräch Sätze wie: „Die Großindustrie mit ihren verflixten Maschinen frisst das Handwerk auf.“²³² Die maschinell hergestellten Schuhe des Fabrikanten – den Pichler für einen einfachen Industriearbeiter hält – bezeichnet er als „Saudreck“, worauf Gruber kontert, dass es sich dabei um ausgezeichnete Schuhe handelt, bei denen man sich darauf verlassen kann, „dass ein Paar so gut ist wie das andere“²³³.

Vor 1933 wäre dieses Streitgespräch einfach als retardierendes Moment wahrgenommen worden, um die sich anbahnende Liebesgeschichte zwischen der Schuhmachertochter Liesl und dem Schuhfabrikanten Gruber hinauszuzögern. Schließlich vertragen sich Pichler und Gruber bald darauf wieder, indem sie für Liesl ein Paar Schuhe in Gemeinschaftsarbeit herstellen.

Dennoch wurde diese Filmsequenz mit ihrem Thema um den Wert des einfachen Handwerks in einer Kritik des *Film-Kuriers* herausgestrichen und dem Lustspiel eine tiefere, gar schon „philosophische“ Bedeutung gegeben:

„[...] das ist ein alter Schuster im kleinen Dorf. Schuster sind Philosophen [...]. Der Meister Pichler stammt aus der ewigen Zunft derer, die das Leben wie die Schuhwerke meistern. Der alte Pichler, guter Handarbeiter, ist der geborene Feind der Fabrik, er lobt seiner Hände Arbeit, die voll Segen ist in seiner kleinen Welt. Mit seiner Tochter lebt er, junge Lehrerin, guten, tätigen Sinnes wie der Vater. Ein kleines Haus, das in diesem Film dem Großstadtmenschen, dem überarbeiteten Fabrikherrn, Heimat werden soll.“²³⁴

²³¹ Korte: Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik, S. 429.

²³² Zitat aus dem Film.

²³³ Zitat aus dem Film.

²³⁴ Film-Kurier, 19.8.1933. Zitiert nach: Korte: Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik, S. 430.

Der Film changiert zwischen Kulturpessimismus und Konsum und man könnte ihn daher auch als „Teil des ‚gespaltenen Bewußtseins‘ im Dritten Reich bezeichnen“²³⁵. Schließlich bleibt der Schuhmacher Pichler im Schwarzwald zurück, während seine Tochter mit Gruber in die Stadt fährt. Ist es also schließlich doch ein Sieg der Industriearbeit gegenüber dem Handwerk?

Fraglich bleibt auch, was mit der jungen Liesl passiert. Ist das Leben in der Großstadt für sie eine *Heimkehr ins Glück*? Der Film klammert die Frage aus, ob Liesl ihre Rolle als Dorflehrerin in der Stadt weiterhin ausüben kann oder ob sie auf die Rolle der Hausfrau und Gattin eines reichen Schuhfabrikanten reduziert wird.

Stössel spielt mit Pichler einen netten, alten Mann, der aber – wie oben angedeutet – leicht verärgert werden kann, sei es, dass das Wort auf die Industrieproduktion kommt, die seinen Betrieb gefährdet, oder dass sein Lehrling wieder etwas falsch gemacht hat. Wie bereits in BOCKBIERFEST hat Stössel auch in HEIMKEHR INS GLÜCK einen Leitspruch, der sich wie ein roter Faden durch den gesamten Film zieht und gelegentlich auch von anderen Personen in den Mund genommen wird. Dieses *Du Sechsmal-verkehrt-genähter-Dackel* wird in einige Film-Kritiken aufgenommen. Stössel wird für seine Darstellung des alten Schuhmachers gelobt, bemängelt wird gelegentlich, dass dessen österreichischer Dialekt nicht in den Schwarzwald passe.²³⁶

Neben Heinz Rühmanns Darstellung des Artisten, mit dem Stössel jedoch keine einzige gemeinsame Szene hat, wurden von den KritikerInnen die Schauspielleistungen der drei weiteren HauptdarstellerInnen gelobt. Dabei werden immer die Szenen im Hause des alten Schusters genannt, die wesentlich zum Erfolg des Films beitrugen:

„Wie gesagt, die Handlung ist keineswegs neuartig. Was den Film sehr sympathisch macht, das sind die feinen Szenen und Dialoge in einem schwäbischen Schusterhause, die von Heimatliebe erfüllte, oft volksliedhafte Stimmung, von der der Film weite Strecken durchweht ist. Dazu trägt die grundehrliche Gestalt des Schusteralters Ludwig Stössel wohl am meisten bei.“²³⁷

In diesem Zusammenhang soll noch einmal auf einen Absatz in der Kritik des *Film-Kuriers* eingegangen werden:

„Boese hat für Schuster und Gaukler zwei hervorragende Köpfe zur Verfügung: Rühmann und Stössel. [...] Stössel – ein neu entdeckter Charakterspieler. Man sieht, welche Freude es dem deutschen

²³⁵ Elsaesser, Thomas: *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig* (Berlin 1999), S. 301.

²³⁶ *Der Kinematograph*, 19.8.1933. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 9.

²³⁷ *Die Räder*, 1.9.1933. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 9.

Schauspieler macht, einmal menschlich-echt sein zu dürfen, keine Karikatur aus einer Kleinbürgerstube spielen zu müssen, die das ‚deutsche‘ Lustspiel uns bis zum Uebelwerden vorsetzte.“²³⁸

Diese positive Kritik für Stössel und die Nennung als deutscher Schauspieler scheint umso mehr erstaunlich, da die Tageszeitung *Film-Kurier* ab Mitte März 1933 als eines der ersten deutschen Filmblätter >gleichgeschaltet< wurde. Der jüdische Verleger Alfred Weiner wurde abgesetzt und Anfang April Leopold Nusser zum Hauptschriftleiter des *Film-Kurier* bestellt.²³⁹

Dem Schreiber dieser Zeilen war es vermutlich nicht bekannt, dass es sich bei Stössel um einen Schauspieler jüdischer Herkunft handelt. Die Reichsfilmkammer war gerade erst gegründet worden und nur wenige SchauspielerInnen hatten Mitte August bereits einen Aufnahmeantrag gestellt.

Welches Urteil Stössel selbst über den Film fällte, kann heute nicht mehr eruiert werden. Seine Filmkritikensammlung zu HEIMKEHR INS GLÜCK verteilt sich jedenfalls über die letzten Seitens des Scrapbooks 9 bis zum Beginn des Scrapbooks 10. Zugleich bildet der Film der Chronologie des Nachlasses nach die letzte Erinnerung an seine Zeit in Deutschland. So beginnt Scrapbook 10 nach dem Epilog zu HEIMKEHR INS GLÜCK mit den Worten *Wien Dezember 1933*.



Abb. 5: Screenshot aus dem Film HEIMKEHR INS GLÜCK

²³⁸ Film-Kurier, 19.8.1933. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 9.

²³⁹ Odenwald: Der nazistische Kampf gegen das „Undeutsche“, S. 261.

4. DER PFARRER VON KIRCHFELD – Die letzte unabhängige österreichische Produktion

Stössels letzte Filmproduktion, die auch noch in Nazi-Deutschland gesehen werden konnte, war der deutsch-ungarische Spielfilm EINE NACHT IN VENEDIG (1934, R.: Robert Wiene), der auf der gleichnamigen Operette von Johann Strauss Sohn basiert. Dieser Film wurde in einer deutschen und einer ungarischen Sprachversion mit dem Titel EGY ÉJ VELENCÉBEN produziert. Stössel spielte, wie die anderen deutschsprachigen SchauspielerInnen, nur in der deutschen Version mit.²⁴⁰

Der Film wurde in den ungarischen Hunnia Studios in der zweiten Hälfte des Jahres 1933 produziert. Das Atelier war auf Co-Produktionen spezialisiert und lockte ausländische Interessenten mit Studiokosten, die weit unter den üblichen Verleihpreisen in Deutschland und England lagen. Einzige Voraussetzung war – wie im Fall von EINE NACHT IN VENEDIG – zeitgleich eine ungarische Sprachversion des jeweiligen Films herzustellen.²⁴¹

Stössel brillierte mit der Filmoperette in einem Genre, in dem er schon reichlich Erfahrung hatte, waren doch seine ersten Rollen, mit denen er in Breslau reüssieren konnte, die des Operetten-Komikers.²⁴² In EINE NACHT IN VENEDIG verkörperte er John Hariman, einen New Yorker Millionär, dessen Tochter schlussendlich einen verarmten Grafen heiratet.

Der Film wurde am 21. März 1934 im Berliner Primus-Palast als EINE NACHT IN VENEDIG und im Februar 1934 in Österreich unter dem Titel EIN MÄDEL – EINE NACHT aufgeführt.²⁴³ Stössel, der sich zu dieser Zeit bereits in Österreich aufhielt, sammelte in seinem Nachlass an die zehn deutsche und österreichische Kritiken, in denen zumeist die DarstellerInnen gelobt, das Drehbuch und die Regiearbeit Wiens jedoch negativ beurteilt wurden. Beispielhaft sei ein Ausschnitt aus der Kritik des *Acht-Uhr-Abendblattes* angeführt:

„Wenn Robert Wiene der Spielleiter, nicht dafür gesorgt hätte, daß Oskar Sima und Ludwig Stössel ihre feine Komik so prachtvoll in den Vordergrund spielen konnten, die paar schön gesungenen Lieder hätten den Film nicht davor gerettet, selbst im Primus-Palast mit Pauken und Trompeten durchzufallen. So aber langte es zu einem freundlichen Beifall.“²⁴⁴

²⁴⁰ Jung, Uli/Schatzberg, Walter: Robert Wiene. Der Caligari-Regisseur (Berlin 1995), S.180.

²⁴¹ Ebda., S. 178f.

²⁴² Vgl. Kap. 2.1.

²⁴³ Jung/Schatzberg: Robert Wiene, S. 180.

²⁴⁴ Acht-Uhr-Abendblatt, undatiert, vermutlich 22.3.1934. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 10.

Den deutschen Behörden missfiel die Tatsache, dass im >Dritten Reich< Filme mit Filmschaffenden jüdischer Herkunft aufgeführt wurden, die beim deutschen Film längst keine Arbeitsbewilligung mehr hatten. Erstmals äußerte sich behördliche Kritik bei dem im November 1933 in Berlin aufgeführten Film SKANDAL IN BUDAPEST (D/U 1933, R.: Géza von Bolváry & Stefan Szekely), an dem zahlreiche ExilantInnen wie Franziska Gaal und Szöke Szakall mitwirkten. Ungarn hatte zu jener Zeit noch kein Filmabkommen mit Deutschland geschlossen, in dem es sich verpflichtete, emigrierte Filmschaffende von den Produktionen auszuschließen. Doch nur wenige Monate nach den Aufnahmen zu EINE NACHT IN VENEDIG sollten die Hunnia Studios in vorauseilendem Gehorsam im Juli 1934 auf ein solches Ansinnen eingehen:

„Wir bestätigen hiermit, dass bei der Produktion des Films ‚Ich und Du...‘ keine aus Deutschland emigrierten Juden, unseres besten Wissens nach mitgewirkt haben. Dasselbe bezieht sich auf die Haupt- und Nebendarsteller des Films.“²⁴⁵

Die Situation in Österreich war ähnlich. Seit dem Jahr 1926 gab es zwischen Deutschland und Österreich zwar ein Abkommen zur gegenseitigen Filmeinfuhr, mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten im Jahr 1933 verschlechterte sich das Verhältnis der beiden Staaten allerdings zusehends, sodass immer mehr Filme, darunter jene des jüdischen Regisseurs Richard Oswald, von der Zensur in Berlin verboten wurden und in Deutschland nicht zur Aufführung gelangten.²⁴⁶

Um zukünftigen Einfuhr- und Zensurschwierigkeiten zu entgehen, erklärten sich österreichische Filmproduzenten ab dem Frühjahr 1934 dazu bereit, vor der Produktion Manuskript und Besatzungslisten deutschen Kontrollbehörden vorzulegen, wodurch eine österreichische Produktion dasselbe Prozedere wie eine deutsche durchlaufen musste, wollte sie am deutschen Markt zugelassen werden. Diese Vorzensur bedeutete faktisch eine Übernahme des >Arierparagrafen<, da jüdische Filmschaffende, auch wenn sie wie Stössel österreichische Staatsbürger waren, keine Anstellung mehr bei österreichischen Filmen

²⁴⁵ Schreiben der Hunnia vom 19.7.1934. Zitiert nach: Geoffroy, René: Ungarn als Zufluchtsort und Wirkungsstätte deutschsprachiger Emigranten (1933-1938/39) (Studien zur Deutschen und Europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts 45, München 1995), S. 280.

²⁴⁶ Heikaus, Ulrike: Deutschsprachige Filme als Kulturinsel. Zur kulturellen Integration der deutschsprachigen Juden in Palästina von 1933 – 1945 (Potsdam 2009), S.72.

erhalten konnten, es sei denn, sie spielten eine Rolle, die „der Mentalität der Rasse entspricht“²⁴⁷.

Womit die deutschen Stellen jedoch nicht gerechnet hatten, war die Etablierung einer unabhängigen deutschsprachigen Filmproduktion in Österreich, Ungarn und der Tschechoslowakei. Diese Filme, in deren Produktion zahlreiche exilierte Filmschaffende eine Anstellung fanden, schielten nicht auf eine Verwertung in Nazi-Deutschland und zählten – aus der Sicht der dortigen Machthaber – zum „unerwünschten Kino“²⁴⁸.

Der letzte in Österreich hergestellte unabhängige Spielfilm trägt den Titel DER PFARRER VON KIRCHFELD (1937) nach einem Bühnenstück von Ludwig Anzengruber. Zahlreiche EmigrantInnen waren an der Produktion beteiligt, darunter das Regie-Ehepaar Jakob und Luise Fleck, die das Drama bereits zweimal zuvor verfilmt hatten. Neben Stössel waren die ebenfalls am Theater in der Josefstadt engagierten Schauspieler Hans Jaray und Karl Paryla in wichtigen Rollen zu sehen. Alle fünf genannten Filmschaffenden gingen nach dem >Anschluss< 1938 ins Exil. Jakob Fleck, der einige Monate im Konzentrationslager Dachau verbrachte, konnte mit seiner Gattin erst im Jahr 1940 emigrieren. Die beiden Kinopioniere gelangten nach China, wo sie wie schon in Österreich ihr filmisches Know-how einbringen konnten.²⁴⁹

Ludwig Stössel spielte in DER PFARRER VON KIRCHFELD einen Geistlichen, eine Rolle, die er bereits im Theater in der Josefstadt mehrmals innehatte, weshalb hier ein kurzer Exkurs zu diesen Bühnenstücken folgen soll, da sie in enger Verbindung zu Stössels Rollenauslegung in besagtem Film stehen.

Am 1. September 1935 übernahm Ernst Lothar die Stelle des Direktors am Theater in der Josefstadt. Er stockte das Theaterensemble auf, zu dessen neuen Mitgliedern auch Ludwig Stössel zählte. Zwar lockerte er seinen Spielplan immer wieder durch zugkräftige Boulevardstücke auf, unter seiner Ägide wurden jedoch hauptsächlich klassisch-literarische

²⁴⁷ Zitiert nach Locker, Armin/Pruch, Martin: Die unabhängige deutschsprachige Filmproduktion in Österreich, Ungarn und der Tschechoslowakei. In: Locker, Armin/Prucha, Martin (Hrsg.): Unerwünschtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934-1937 (Wien 2000), S. 11-65, hier: S. 23.

²⁴⁸ So der Buchtitel von Armin Locker und Martin Prucha, s. o.

²⁴⁹ Weniger: Lexikon emigrierter Filmschaffender, S. 172.

Stücke aufgeführt, deren „Inhalte auch die zeitgenössische Politik affirmierten“²⁵⁰. Dabei glitt er jedoch nie ins Plakativ-Propagandistische ab.²⁵¹

Eine der ersten Inszenierungen, die in diese Kategorie fallen, ist das im Oktober 1935 aufgeführte *Die erste Legion. Schauspiel von der Gesellschaft Jesu* von Emmet Lavery, das von Friedrich Schreyvogel – einem deklarierten Austrofaschisten und zugleich seit 1933 Mitglied der illegalen NSDAP²⁵² – ins Deutsche übertragen wurde. Das Stück handelt „vom Glauben der Jesuiten, der schließlich über alle Zweifel siegt“²⁵³. *Die erste Legion* war Otto Premingers Abschiedsinszenierung im Theater in der Josefstadt und ein großer Publikumserfolg. Sowohl Kardinal Innitzer als auch die gesamte austrofaschistische Regierungsspitze um Bundeskanzler Kurt Schuschnigg nahmen an der Premiere teil und sanktionierten somit in Vertretung von Kirche und Staat Ernst Lothar und seinen Spielplan.²⁵⁴

Stössel spielte in diesem in einem Jesuitenkollegium in den USA angesiedelten Stück den Pfarrer Monsignore Michael Carey:

„Was dem Schauspiel auch sehr zugute kommt, ist der unerwartete reiche Humor, der sich namentlich an die Figur des Monsignore Carey heftet: Herr Stössel [...] stellte ihn mit herzugewinnender Maske und Liebenswürdigkeit dar. Seine Sager waren Schlagert: besonders vielbelacht seine Bemerkung, daß er als einfacher Pfarrer für den Jesuitenorden eine Zuneigung empfinde wie der Infanterist für den Generalstab.“²⁵⁵

Andere Dramen auf Lothars Spielplan plädierten für Menschlichkeit und religiöse Toleranz. Dazu zählt Lessings *Nathan der Weise*, das im März 1936 als zweite Produktion eines Festspiel-Zyklus aufgeführt wurde. Bei der Presse ein Erfolg, wurde die Aufführung weder von Regierung noch Kirche besucht. Lessings Aufruf zur Toleranz und Gleichberechtigung aller Religionen passte nicht in das austrofaschistische Weltbild des Kabinetts Schuschnigg, das vom politischen Katholizismus geleitet wurde.²⁵⁶

Die Hauptrolle des Nathan spielte der Ifflandring-Träger Albert Bassermann, dem mit Stössel als Klosterbruder ein starker Antagonist gegenübergestellt wurde:

²⁵⁰ Danielczyk, Julia: Trügerische *Hoffnung*. Ernst Lothars Theater in der Josefstadt als Spielort österreichischer Affirmationsdramatik. In: Bauer, Gerald M./Peter, Birgit (Hrsg.): Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten? (Wien – Musik und Theater 3, Wien 2010), S. 81-92, hier: S. 81.

²⁵¹ Fuhrich, Edda: „Schauen Sie sich doch in Wien um! Was ist von dieser Theaterstadt übriggeblieben?“. Zur Situation der großen Wiener Privattheater. In: Haider-Pregler, Hilde/Reiterer, Beate (Hrsg.): Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre (Wien 1997), S. 106-124, hier: S. 117.

²⁵² Danielczyk: Ernst Lothars Theater in der Josefstadt, S. 84.

²⁵³ Neues Wiener Journal, 27.10.1935. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 11.

²⁵⁴ Danielczyk: Ernst Lothars Theater in der Josefstadt, S. 85.

²⁵⁵ Neues Wiener Tagblatt, 10.10.1935. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 11.

²⁵⁶ Danielczyk: Ernst Lothars Theater in der Josefstadt, S. 88.

„Von den Darstellern aber reicht Ludwig Stössel als Klosterbruder fast Bassermann hinan: er ist meisterlich in seiner dumm-schlaun Gutmütigkeit und in der Einfalt seines naiven Glaubens ein ganzer Mensch, erstaunlich in der souveränen Beherrschung von Mienenspiel, Gebärde und Diktion, und daher in der Wirkung bezaubernd.“²⁵⁷

Das *Neue Wiener Journal* stimmt in das Lob für Albert Bassermann und Ludwig Stössel mit ein:

„Sein unvergleichlicher Gegenspieler in der Erzählung seines Unglücks (noch höher zu werten als die Ringerzählung) ist Ludwig Stössels Klosterbruder. So viel Reichtum bei so viel Einfalt – diese beiden großen Darsteller bieten eine Harmonie, der nicht bald auf dem Theater etwas gleichkommt.“²⁵⁸

Weniger gut kam Lessings Ideendrama mit seinem Plädoyer für Toleranz bei den NationalsozialistInnen an. In Stössels Nachlass befindet sich ein Zeitungsartikel, dem er mit rotem Buntstift die Überschrift *Die Nazis in 1937* gab. In dem mit *Das Josefstädter Theater in Wien – einst und jetzt* betitelten Artikel wird Ludwig Stössel neben anderen Theaterschaffenden als „reinblütiger Jude“ diffamiert. Anschließend schreibt ein gewisser Karl Inhauser über das Stück:

„Dasselbe Rezept einer geschickten Vermengungstechnik (sic!) der Juden mit Arieren im Schauspiel besorgte Ernst Lothar dann bei einer Aufführung von ‚Nathan dem Weißen‘. In dieser Fassung spielte Albert Bassermann den Juden Nathan, den Sultan Saladin hingegen mimte der Jude Fritz Delius, den Templer der fragliche Erich (sic!) Frey.“²⁵⁹

Dieser „fragliche“ Erik Frey hatte zum Zeitpunkt der Aufführung schon längst mit seinem Kollegen Robert Horky das Theater in der Josefstadt nationalsozialistisch unterwandert.²⁶⁰ So mutet es bereits prophetisch an, wenn die *Die Stunde* in ihrer Kritik des Stücks vermeldet, dass Erik Frey als Tempelherr „ziemlich nazihaft“ daherrede:

„Ihm glaubt man bis zum Schluß, dass er ein Scharführer der SA der Templer gewesen sein konnte.“²⁶¹

Neben *Die erste Legion* führte Lothar mit *Monsignores große Stunde* ein weiteres Stück von Emmet Lavery auf. *Monsignores große Stunde* wurde im Rahmen einer Festvorstellung im November 1936 zusammen mit Jean Giraudoux' pazifistischem *Es kommt nicht zum Krieg* aufgeführt. In *Monsignores große Stunde* spielte Stössel in einer Hauptrolle wieder den Monsignore Michael Carey, den er bereits in *Die erste Legion* verkörpert hatte. In seiner Kritik schrieb Alfred Polgar, ein weiterer späterer Exilant, über Stössels Auftritt:

„Ludwig Stössel macht aus dem amerikanischen Priester eine liebenswürdige Gestalt, einen kleinen Diener Gottes, der in aller geistigen Demut das Gefühl hat, mit seinem Herrn gut zu stehen und des

²⁵⁷ Neue Freie Presse, 19.3.1936. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 12.

²⁵⁸ Neues Wiener Journal, 18.3.1936. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 12.

²⁵⁹ Passauer Nationalzeitung?, 22.4.1937. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

²⁶⁰ Danielczyk: Ernst Lothars Theater in der Josefstadt, S. 88.

²⁶¹ Die Stunde, 19.3.1936. Zitiert nach: Danielczyk: Ernst Lothars Theater in der Josefstadt, S. 88.

rechten Wegs sich durchaus bewußt zu sein; eine Figur voll Weltfreundschaft, Bonhomie und zart durchschimmernder, aus jenem Bewußtsein erfließender Herzensheiterkeit.“²⁶²

Es erscheint also nur konsequent, dass Stössel in DER PFARRER VON KIRCHFELD wieder einmal in der Rolle eines Geistlichen besetzt wurde. Der Mitte 1937 hergestellte Film war ein letztes Lebenszeichen unabhängiger österreichischer Filmproduktion. Die unabhängige Produktion war bereits seit 1936 zum Erliegen gekommen, da ohne den Absatzmarkt Deutschland nur schwer ein Gewinn erzielt werden konnte, obwohl diese Filme äußerst preisgünstig hergestellt wurden. Andererseits waren wichtige exilierte Filmschaffende wie Henry Koster bereits in die USA ausgewandert.²⁶³ Die Zeichen standen bereits auf >Anschluss<, spätestens ab dem Juliabkommen 1936 wurde auch die Filmproduktion nationalsozialistisch unterwandert.²⁶⁴

Im Jahr 1937 entbrannte durch Reportagen in der Zeitschrift *Der Wiener Film* ein neuerlicher Ruf nach einer vom >Dritten Reich< unabhängigen Filmproduktion. Dieser Ruf wurde schließlich von der bisher nur im Verleihwesen tätigen Exzelsior Warenhandels-Gesellschaft erhört.²⁶⁵ Die Filmproduktion sollte so kostengünstig wie nur möglich sein. Als erster Schritt wurde mit dem Anzengruber-Drama eine literarische Vorlage gewählt, für die die Urheberrechte bereits abgelaufen waren und dessen Inhalt dem Regisseurehepaar Fleck bereits bestens bekannt war. Insgesamt wurden lediglich sieben Ateliertage im Schönbrunner Studio der Selenophon und vierzehn Tage für die Außenaufnahmen benötigt, die in Salzburg stattfanden. Damit lag man deutlich unter dem üblichen Schnitt für eine solche Filmproduktion.²⁶⁶

Der Wiener Film begleitete die Dreharbeiten und stattete dem Atelier in Schönbrunn einen Besuch ab. Der Fokus der Berichterstattung lag auf den finanziellen Ausgaben. Erfahrungen bei dieser Produktion sollten richtunggebend für weitere unabhängige Filme sein, die jedoch nicht mehr zustande kamen:

„Man glaubt, den nächsten Film in gleichem Ausmaß bereits um 20.000 Schilling billiger kalkulieren, bezw. das jetzt schon erstaunliche Ausmaß um diesen Betrag noch erhöhen zu können.“²⁶⁷

²⁶² Prager Tagblatt, Nr. 264, 1936. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

²⁶³ Vgl. Loacker/Prucha (Hrsg.): Unerwünschtes Kino, S. 42.

²⁶⁴ Loacker, Armin: Anschluss im ¾-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938 (Trier 1999), S. 204.

²⁶⁵ Loacker/Prucha (Hrsg.): Unerwünschtes Kino, S. 44.

²⁶⁶ Loacker: Anschluss im ¾-Takt, S. 217.

²⁶⁷ *Der Wiener Film*, 21.9.1937. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

DER PFARRER VON KIRCHFELD wurde am 18. November 1937 im Lustspieltheater Wien uraufgeführt. Die „Festpremière“ fand zu Gunsten der „Bezirkssachwalterschaft des ‚Neuen Lebens‘ und der Wiener Sängerknaben“ statt.²⁶⁸ Aus der in Stössels Nachlass an „Herrn und Frau Ludwig Stössel“ adressierten Einladung zur Filmpremiere geht hervor, dass die Filmvorführung von einem Rahmenprogramm der Wiener Sängerknaben und dem „heiteren Quartett des Schubertbundes“ eingeleitet wurde.²⁶⁹

Obwohl, oder gerade weil es sich demnach um einen staatspolitisch wichtigen Film handelte, wurde DER PFARRER VON KIRCHFELD bei einigen Wiener Aufführungen heftig angefeindet. So erhielten einige KinobetreiberInnen, die diesen Film im regulären Spielplan aufnahmen, anonyme Drohungen.²⁷⁰

Der Film war beim Publikum zwar beliebt, die Kritiken aber fielen weniger euphorisch aus. So befand das *Neue Wiener Tagblatt*, dass der Film „nicht übel geraten“ sei, beklagte jedoch die Änderungen gegenüber Anzengrubers Vorlage, sodass „aus einem Kampfstück eine brave, elegische Idylle“ wurde.²⁷¹

Diese Kritik kann nicht ganz nachvollzogen werden. Im Bühnenstück wird dem Wurzelsepp (Karl Paryla) die Hochzeit mit einer Protestantin verweigert, während er hingegen im Film eine Geschiedene nicht heiraten darf. Im Jahre 1937 waren kirchenrechtlich weiterhin keine interkonfessionellen Ehen erlaubt, weshalb diese Abänderung nicht als Aktualisierung verstanden werden darf.²⁷² Bedenkt man den enormen realpolitischen Einfluss der katholischen Kirche in der Zeit des Austrofaschismus, erscheint es umso erstaunlicher, dass in DER PFARRER VON KIRCHFELD über heikle Themen wie die Wiederverheiratung Geschiedener und das Zölibat relativ offen gesprochen wurde. In Wurzelsepps Äußerungen schimmert zudem eine für diese Zeit äußerst riskante Kirchenanfeindung durch.

²⁶⁸ Siehe Einladung zur Premiere von DER PFARRER VON KIRCHFELD. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13. Beim *Neuen Leben* handelt es sich um die Kulturorganisation der Vaterländischen Front.

²⁶⁹ Ebda.

²⁷⁰ Loacker/Prucha (Hrsg.): *Unerwünschtes Kino*, S. 44.

²⁷¹ *Neues Wiener Tagblatt*, 21.11.1937. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

²⁷² Loacker, Armin: *Die österreichischen Spielfilme der Jahre 1934-1938. Eine systematische Inhaltsanalyse des filmischen Gesellschaftsbildes* (ungedr. geisteswiss. Diss. Wien 1995), S. 328.



Abb. 6: Screenshot aus dem Film DER PFARRER VON KIRCHFELD

Stössel schlüpft in diesem Film in die Rolle des gemütlichen Pfarrers aus dem Nachbardorf, der seinem jungen Kollegen Peter Hell, dem Pfarrer von Kirchfeld (Hans Jaray), mit Rat und Tat zur Seite steht. Wie bereits angedeutet, wird in den Kritiken Stössels Darstellung mit ähnlichen Bühnenrollen verglichen:

„Ludwig Stössel hat sich auf der Bühne bereits durch seine Rollen in der ‚Ersten Legion‘ und in ‚Monsignores große Stunde‘ auf die Darstellung von gütigen Priestern spezialisiert, fügt nun zu dieser Galerie mit dem anderen Pfarrer in Anzengrubers Stück eine neue Figur.“²⁷³

In der *Wiener Zeitung* wird beklagt, dass das kirchliche und bäuerliche Milieu nicht recht zur Geltung kommt. Zudem gibt es Kritik an der schauspielerischen Leistung Hans Jarays:

„Als schöner Mann, den der Priesterhabitus kleidet, gefiel sich Hans Jaray in der Rolle des Pfarrers Hell und veräußerlichte damit den ganzen Sinn. Um wie vieles inniger wirkte Ludwig Stössel als der kleine Landpfarrer.“²⁷⁴

Die übelsten Kritiken und Verleumdungen können jedoch in einer Reportage des *Deutschen Volksblattes* nachgelesen werden, das bereits vor der Premiere mit der diffamierenden Schlagzeile *Soll das der österreichische Film sein?* Stimmung gegen diese unabhängige österreichische Filmproduktion machte:

„So, wie sich aber gewisse Leute den ‚unabhängigen‘ österreichischen Film dem Anscheine nach vorstellen, wird es kaum gehen. Der erste Film dieser Art soll – wie wir erfahren – die Filmbearbeitung des Anzengruberschen Volksstückes ‚Der Pfarrer von Kirchfeld‘ werden, die die ‚Exzelsior-Film Ges.m.b.H.‘ demnächst in Angriff zu nehmen beabsichtigt. Und zwar unter Mitwirkung folgender ‚hierorts beheimateter‘ Künstler: Pfarrer von Kirchfeld – der Jude Hans Jaray, Hannerl – die Jüdin Hansi Stark (sic!), weiters Frieda Richard (Jüdin), Ludwig Stössel (Jude) und der Jude Ganz, der „ganz“

²⁷³ Die Stunde, 25.9.1937. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

²⁷⁴ Wiener Zeitung, 20.11.1937. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

bescheiden den Ministranten (!) [Anm.: Rufzeichen im Original] spielen soll. Die Wiener Sängerknaben, die auch mit dabei sein sollen, sind dem Anscheine nach in Aussicht genommen, die ‚Bodenständigkeit‘ des Filmes vorzutauschen.²⁷⁵

Nach einer Auflistung der jüdischen Filmschaffenden hinter der Kamera endet der Artikel mit folgenden Worten:

„Das bodenständige Oesterreich verfügt über genügend hochwertiges Künstlertum, als daß es zur Verfilmung eines heimatverbundenen Volksstückes nahezu ausschließlich jüdischer Darsteller bedarf. Jenen Herren, die dieses Filmprojekt verwirklichen wollen, kann man nur den guten Rat geben, die Hand davon zu lassen, es dürfte auf allen Linien ein völliger Versager sein und überdies nur eine Verfälschung wahren österreichischen Künstlertums sein.“²⁷⁶

Die anonymen Drohungen an Wiener KinobetreiberInnen, die DER PFARRER VON KIRCHFELD in ihr Programm aufnahmen, dürften in Zusammenhang mit solchen herabwürdigenden Reportagen stehen.

Am Abend des 12. März 1938 stand Stössel ebenso wie sein Filmpartner Hans Jaray auf der Bühne des Theaters in der Josefstadt, um in der Komödie *Kammerjungfer* einen amerikanischen Geschäftsmann zu verkörpern.²⁷⁷ Unter enormem psychischen Druck mussten die beiden neben anderen jüdischen SchauspielerInnen dem Theater noch weitere vier Tage zur Verfügung stehen.²⁷⁸ Ernst Lothar wurde gleich nach dem >Anschluss< aus dem Direktorenamt entlassen. Seine Stelle übernahm Robert Valberg, der zusammen mit den weiteren Ensemblemitgliedern Robert Horky und Erik Frey schon lange vor dem >Anschluss< das Theater nationalsozialistisch unterwandert hatte.²⁷⁹

Im Mai 1938 war die >Arisierung< des Theaters abgeschlossen, alle jüdischen KünstlerInnen suspendiert.²⁸⁰ Ludwig Stössels Karriere in Österreich war somit schlagartig beendet.

²⁷⁵ Deutsches Volksblatt, 4.9.1937. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

²⁷⁶ Ebda.

²⁷⁷ Peter, Birgit: „Wie es euch gefällt“? NS-Theaterpolitik und Theaterpraxis am Beispiel der „Josefstadt“. In: Bauer/Peter (Hrsg.): Das Theater in der Josefstadt, S. 113-135, hier: S. 113.

²⁷⁸ Vgl. Jaray, Hans: Was ich kaum erträumen konnte... Ein Lebensbericht (Wien/München 1990), S. 97.

²⁷⁹ Peter: „Wie es euch gefällt“?, S. 114.

²⁸⁰ Ebda., S. 122.

5. Zwischenstation Großbritannien

Wie im Biographie-Teil erwähnt, hatte Stössel bereits seit Sommer 1937 Kontakte zu britischen Produzenten. Bei seinem London-Aufenthalt lernte er mithilfe einer Sprachlehrerin englische Vokabeln und Grammatik.²⁸¹

Diese erste Annäherung an britische Produzenten und Theaterintendanten erleichterte möglicherweise Stössels Einreise, konnten doch EinwanderInnen, die private oder Geschäftskontakte zu britischen StaatsbürgerInnen oder Firmen vorweisen konnten, eher eine Aufnahmebewilligung erhalten.²⁸² Stössel und seine Ehefrau Lore Birn waren zwei von insgesamt 20.000 Flüchtenden, die in Großbritannien im Jahre 1938 Zuflucht vor dem braunen Spuk suchten.²⁸³ Von den geschätzt 2.000 deutschsprachigen Filmschaffenden, die während der Nazi-Diktatur zum Exil gezwungen waren, waren an die 400 Personen zumindest kurzzeitig bei britischen Produktionen beschäftigt.²⁸⁴

Großbritannien hatte zwar eine der liberalsten Aufnahmeregelungen Europas, allerdings gab es sehr bald Pläne, die dauerhafte Einwanderung von Jüdinnen und Juden zu unterbinden. Ein Grund für eine solche Maßnahme war die Angst des Innenministeriums vor britischem Antisemitismus. Nach dem >Anschluss< wurden die Zugangsbeschränkungen verschärft und erst durch die Okkupation des Sudetenlandes und die Novemberpogrome wieder erleichtert, allerdings hauptsächlich für politische Flüchtlinge.²⁸⁵

Die britische Filmindustrie befand sich ab Mitte der 1930er-Jahre in einer schwierigen Situation: Der anfängliche Boom war verblasst, Banken gewährten den Produktionsfirmen kaum Kredite und lukrierte Gewinne amerikanischer Filme wurden nicht mehr in Großbritannien reinvestiert.²⁸⁶ Gerade in diese ungünstige wirtschaftliche Lage des

²⁸¹ The Evening News, 26.6.1937. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 13.

²⁸² Grenville, Anthony: The Emigration of Austrians to Britain after 1938 and the Early Years of Settlement. A Survey. In: Brinson, Charmian/Dove, Richard/Taylor, Jennifer (Hrsg.): „Immortal Austria?“. Austrians in Exile in Britain (The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies 8, Amsterdam 2007), S. 3-17, hier: S. 5.

²⁸³ Vgl. Hochscherf, Tobias: The Continental Connection. German-speaking Émigrés and British Cinema, 1927-1945 (Manchester 2011), S. 62.

²⁸⁴ Gemünden, Gerd: Allegories of Displacement. Conrad Veidt's British Films. In: Bergfelder, Tim/Cargnelli, Christian (Hrsg.): Destination London. German-speaking Emigrés and British Cinema, 1925-1950 (Film Europa: German Cinema in an International Context, New York 2008), S. 142-154, hier: S. 143.

²⁸⁵ Ziareis, Barbara: From „Alien Person“ to „Darling Lilli“: Lilli Palmer's Roles in British Cinema. In: Bergfelder/Cargnelli (Hrsg.): Destination London, S. 172-180, hier: S. 178.

²⁸⁶ Faulstich, Werner: Filmgeschichte (Paderborn 2005), S. 112.

britischen Films fiel die Auswanderungsbewegung deutsch-österreichischer Filmschaffender der Jahre 1938. Für weniger Arbeitsplätze gab es immer mehr BewerberInnen. Obwohl sehr vielen ExilantInnen von Stellen wie dem German Emergency Committee geholfen wurde, blieb für viele Filmschaffende, die keine Arbeit bei britischen Produktionen bekommen konnten, nur mehr die Möglichkeit, ihr Glück in Hollywood zu versuchen.²⁸⁷

Nichtsdestotrotz nahm Großbritannien eine wichtige Rolle als zumindest vorübergehendes Exilland ein, wurden deutschsprachige Filmschaffende doch auch verteidigt und unterstützt.²⁸⁸ Besonders die Filmproduzenten Alexander Korda und Max Schach förderten – auch aus wirtschaftlichem Interesse – solche Exilproduktionen. Unter den deutschsprachigen SchauspielerInnen in Großbritannien ragen Conrad Veidt, Adolf Wohlbrück und Elisabeth Bergner hervor. Sie konnten in ihrer neuen Heimat sogar Starstatus erreichen, da ihnen auch Hauptrollen zugewiesen wurden.²⁸⁹

Stössel gehörte auch in Großbritannien zu den FilmschauspielerInnen der „zweiten Reihe“. Für ihn war der London-Aufenthalt eine Zwischenstation auf seinem Weg nach Hollywood. Stössel hielt sich nur wenig länger als ein Jahr auf der britischen Insel auf und war in den Jahren 1938/39 an insgesamt drei Filmproduktionen beteiligt, die allesamt jedoch erst im Jahre 1940 im Kino starten sollten – zu einer Zeit, in der Stössel bereits bei den Dreharbeiten zu *FOUR SONS* in Hollywood vor der Kamera stand.

Stössel spielte in seinen drei britischen Produktionen durchwegs unterschiedliche Charaktere. Er war anders als z. B. Richard Tauber, mit dem er noch in Berlin gemeinsam auf der Bühne stand,²⁹⁰ nicht an diversen Exilproduktionen beteiligt.²⁹¹ Liest man sich die Credits zu Stössels drei britischen Filmen durch, stellt man fest, dass neben ihm kaum ein anderer deutschsprachiger Filmschaffender an den besagten Produktionen beteiligt war.²⁹²

²⁸⁷ Hochscherf: *The Continental Connection*, S. 63.

²⁸⁸ Ebd., S. 117.

²⁸⁹ Weniger: *Lexikon emigrierter Filmschaffender*, S. 29.

²⁹⁰ So z. B. in *Das Dreimäderlhaus* (Singspiel in drei Akten von A. M. Willner und Heinz Reichert) im Metropol-Theater in Berlin (Ende August 1932). Vgl.: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 8.

²⁹¹ Tauber trat zumeist in Filmen des ebenfalls exilierten Paul L. Stein auf. In diesen Produktionen standen Wien und damit zusammenhängende Wien-Topoi im Vordergrund. Vgl. Cargnelli, Christian: *Wien-Bilder*. Paul L. Stein, Richard Tauber und das britische Kino. In: Brinson/Dove/Taylor (Hrsg.): „Immortal Austria?“, S. 105-120.

²⁹² Nicht immer kann genau geklärt werden, wann ein exilierter Filmschaffender an einer Produktion beteiligt war. Das kann verschiedene Ursache haben. So blieben Fritz Kortners und Bertolt Brechts Mitarbeit am Drehbuch zu *PAGLIACCI* (UK 1936, Karl Grune) wegen fehlender Arbeitserlaubnis ungenannt. Vgl.: Hochscherf,

Alle drei Streifen können einem anderen Genre zugeordnet werden. RETURN TO YESTERDAY (1940, R.: Robert Stevenson) ist ein Comedy-Drama, THE FLYING SQUAD (1940, R.: Herbert Brenon) nach einer Vorlage von Edgar Wallace kann dem Kriminalfilm zugerechnet werden. DEAD MAN'S SHOES (1940, R.: Thomas Bentley) ist ein Melodrama, das stark von der Kameraarbeit Günther Krampfs beeinflusst wurde.

Spielt Stössel in RETURN TO YESTERDAY einen wandernden Leiter einer Zirkusshow, verkörpert er in DEAD MAN'S SHOES Dr. Breithaut, der einer ganz anderen sozialen Schicht entstammt. In THE FLYING SQUAD wiederum tritt er als seniler Straßenmusikant auf.

Diese Vielzahl an Genres und Rollen verweist bereits auf Stössels weitere Zukunft beim amerikanischen Film. Die britischen Produktionen nehmen in mehrfacher Hinsicht eine Zwischenstation in Ludwig Stössels Schaffen ein: Einerseits waren sie die ersten Filmproduktionen, in denen er in einer anderen Sprache als Deutsch schauspielerte. In Großbritannien war er zudem mit einem ganz anderen Schauspielstil konfrontiert. Die expressive Mimik und Gestik der deutschen und österreichischen Filmproduktionen war hier weniger gefragt denn ein mehr realistischer Schauspielstil. Gerade in diesen Produktionen, in denen Stössel der einzige nicht-britische Schauspieler war, wurde er aufgrund seines Akzents und der anderen Schauspieltradition als mitteleuropäischer „Exot“ besetzt.

Andere filmimmanente Elemente der britischen Produktionen verweisen wiederum auf Stössels Zeit in Deutschland und Österreich. So hatte er die Rolle eines Straßenmusikanten in einer seiner bekanntesten Bühnenrollen am Raimundtheater inne.²⁹³ Das Setting von RETURN TO YESTERDAY – ein abgewirtschaftetes Theater in einer kleinen britischen Küstenstadt – erinnerte Stössel womöglich an seine ersten Karriereschritte, als er durch Engagements an unzähligen kleinen Theatern im deutschsprachigen Raum sein Auskommen finden musste. Nun stand er vor einer ähnlichen Situation: Mit bescheidenen finanziellen Mitteln nach London gekommen, musste er in einem anderen Land wieder von vorne beginnen.

Tobias: „Kennen wir uns nicht aus Wien?“: Emigré Film-Makers from Austria in London 1928-1945. In: Brinson/Dove/Taylor (Hrsg.): „Immortal Austria?“, S. 134-147, hier: S. 142.

²⁹³ Siehe Kap. 2.3.

5.1 RETURN TO YESTERDAY

RETURN TO YESTERDAY ist ein Film von Robert Stevenson nach der Bühnenvorlage *Goodness How Sad* von Robert Morley. Robert Stevenson ist heute hauptsächlich als Regisseur von Disney-Klassikern wie MARY POPPINS (US 1965) bekannt. RETURN TO YESTERDAY war Stevensons für lange Zeit letzter britischer Film: Bei Ausbruch des Krieges hielt er sich mit seiner Ehefrau Anna Lee, die in RETURN TO YESTERDAY die weibliche Hauptrolle spielte, in Kanada auf. Als Pazifist kehrte er nicht mehr nach Europa zurück und nahm stattdessen Angebote aus Hollywood an.²⁹⁴ Nach seinem Regiedebüt in Amerika drehte Stevenson als Nachfolgewerk das Melodrama BACK STREET (1941), in dem Stössel in einer kleinen Rolle als Kellner Louis zu sehen ist.

RETURN TO YESTERDAY besteht im Grunde aus zwei Filmhälften: Die erste Hälfte handelt von einer Schauspieltruppe in einer kleinen englischen Küstenstadt, die gerade ihr neues Stück erprobt und sich gegen ihren tyrannischen Manager durchsetzen muss, der nur an das große Geld denkt. Wie bei so vielen Plots der von den Ealing Studios produzierten Filme geht es auch bei RETURN TO YESTERDAY um den ehrlichen Kampf kleiner Leute gegen mächtige Kreise, die sie auszubeuten versuchen.²⁹⁵

Die zweite Hälfte besteht hauptsächlich aus einer konventionellen Liebesgeschichte um einen Hollywoodstar, der in sein Heimatdorf zurückkehrt (und dort eigenartigerweise von niemandem erkannt wird). Er verliebt sich dort in die deutlich jüngere Hauptdarstellerin des Bühnenstücks. Besonders das Ende des Films, in dem der Hollywoodstar freiwillig auf diese Liebe verzichtet, wird in modernen Kritiken zum DVD-Release des Films²⁹⁶ kritisiert:

„Lee [...] is here reduced to the part of silly little girl who doesn't know her own heart. Brook's final act of self-sacrifice feels like another in a long line of scenes in which men step in to show foolish women what they really want.“²⁹⁷

Der Plot spielt also in einem Umfeld, das Stössel aus der Anfangszeit seiner Karriere noch bestens bekannt ist: Eine Provinzbühne, dieses Mal eben an einer englischen Küste, ist Dreh- und Angelpunkt der Handlung. Stössel ist jedoch kein Insider der Produktion: Er gehört nicht

²⁹⁴ http://www.britmovie.co.uk/films/Return-To-Yesterday_1940.

²⁹⁵ <http://networkonair.com/shop/1854-ealing-studios-rarities-collection-the-volume-11-5027626398743.html>.

²⁹⁶ RETURN TO YESTERDAY erschien am 3.3.2014 zusammen mit drei weiteren Filmen in einer Sammeledition mit dem Titel *The Ealing Studios Rarities Collection: Volume 11*.

²⁹⁷ Goulding, Andy: *The Ealing Studios Rarities Collection Volume 11*. Online unter: <http://blueprintreview.co.uk/2014/02/ealing-studios-rarities-collection-volume-11/>.

zur Theatertruppe, sondern ist ein wandernder Zirkusdirektor, der mit seiner Robben-Show in den nächsten Tagen im Hippodrom der Stadt zu sehen ist.

Bereits sein Name Captain Angst weist ihn als Deutschen aus. Gleich bei seinem ersten Auftritt wird sein deutscher Akzent thematisiert. Die Schauspieltruppe lernt im Gemeinschaftsraum der Pension ihre Theaterrollen. Capt. Angst springt als Ersatz für den gerade erst zurückgetretenen Hauptdarsteller ein und hat Schwierigkeiten mit der Aussprache einiger englischer Wörter. So bringt er das Wort *ignominy* nicht über die Lippen. Laut dem am Tisch hinzugekommenen Hollywoodstar hat Capt. Angst einen *marvellous German accent* – allerdings ist dieser für die Rolle des Hauptdarstellers gar nicht vorgesehen.

Capt. Angst kann als Stössels Alter Ego bezeichnet werden, da er mit seinem deutschen Akzent in- und außerhalb der Schauspieltruppe dieser kleinen Küstenstadt steht. Capt. Angst befindet sich nur auf Durchreise, betreibt er doch einen kleinen Wanderzirkus. Er ist mehr oder weniger ein stiller Beobachter des Geschehens. In den Szenen, die in der Pension spielen, ist er zwar in den Kreis der SchauspielerInnen eingebunden, gibt aber nur selten Kommentare ab und nimmt wie die Pensionsbesitzerin, die als einzige den ankommenden Hollywood-Star erkennt, eine Vermittlerposition ein. Da Capt. Angst kein Schauspieler ist, ist er weder von deren Aktionen gegen den Theaterleiter noch von der Liebesaffäre der beiden Hauptpersonen unmittelbar betroffen, die das Zustandekommen der Produktion gefährdet. Diese Außenseiterrolle ermöglicht ihm, eine privilegierte Position in der Interaktion aller PensionsbewohnerInnen einzunehmen, weil er wie die Pensionsbesitzerin über allen Dingen steht.

Stössels Capt. Angst dient hauptsächlich den humoristischen Elementen in Stevensons Film. Doch in seiner Naivität und seiner Unbeholfenheit spricht er gegen Ende den Kernsatz des Films aus: *I must be cruel only to be kind*. Capt. Angst verwendet diesen Satz zwar im Zusammenhang mit einer Arznei, die er seinem kranken Seehund verabreichen muss. Doch Robert Maine, der Hollywoodschauspieler, münzt ihn auf seine Affäre zur Hauptdarstellerin um. Indem er ihr eine Lügengeschichte erzählt, gehen sie getrennte Wege und sie kommt wieder mit dem Autor des Theaterstückes zusammen.

Stössels Rolle in RETURN TO YESTERDAY ist zwar klein, aber für den Plot von äußerster Wichtigkeit. Als deutschsprachiger Zirkusdirektor bleibt er zwar „Exot“, steht durch diese Rolle aber über den Dingen und kann einen neuen Blick von außen in die verschworene

Gemeinschaft einbringen. Die Rolle des Capt. Angst steht somit sinnbildlich für die Position der exilierten SchauspielerInnen aus Mitteleuropa in der britischen Filmproduktion. Durch ihren Akzent werden sie vom Publikum als nicht-britisch erkannt, können aber dadurch dem britischen Film neue Impulse geben. Die Pension, einer der Haupthandlungsorte in RETURN TO YESTERDAY, steht zudem als Ort des kurzen Aufenthalts sinnbildlich für Stössels Karriere in Großbritannien, die kaum ein Jahr andauern sollte.

5.2 THE FLYING SQUAD

War RETURN TO YESTERDAY noch ein Melodrama mit komödiantischen Untertönen, handelt es sich bei THE FLYING SQUAD um einen Kriminalfilm nach einer Vorlage von Edgar Wallace. Der Kriminalfilm ist Stössels Lieblingsgenre, wie aus einem Interview mit der *Neuen Freien Presse* aus seiner Zeit vor dem Exil hervorgeht:

„Was nun meine Lieblingsfilme betrifft, so sind zu diesen in erster Linie die amerikanischen Detektivfilme zu zählen, die mir durch das Raffinement ihrer Inszenierung und auch durch die wirklich großartigen Leistungen mancher Darsteller imponieren.“²⁹⁸

In dem von Herbert Brenon gedrehten Film spielt Stössel Li Yoseph, einen alten senilen Straßenmusikanten, der ein Haus direkt über der Themse besitzt. Der Straßenmusikant war eine von Stössels Paraderollen am Raimundtheater. Spielte er in *Straßenmusik* auf einer Ziehharmonika, greift er nun in THE FLYING SQUAD zu einer Violine. In *Straßenmusik* überwog das Komödiantische. Seine Rolle im Brenon-Film musste Stössel hingegen ernster anlegen.

Der senile Geiger zählt zu Stössels eindringlichsten Rollen. Das Setting ist im Gegensatz zu RETURN TO YESTERDAY düster. Dominierte dort die Bewegung des Hauptdarstellers von der Großstadt in das scheinbar idyllische Landleben eines kleinen Küstenortes, spielt RETURN TO YESTERDAY im Moloch der Millionenstadt London.

Stössels Part kommt fast ohne Worte aus. Seinen Li Yoseph lässt er hauptsächlich durch die Musik sprechen. Musik ist in diesem Fall ein Zeichen des Widerstandes: Gangster haben sich in Li Yosephs Wohnung einquartiert. Sie glauben, der Straßenmusikant sei senil und bekäme von ihren dunklen Machenschaften nichts mehr mit. Li Yoseph ist jedoch schlauer, als es den

²⁹⁸ Neues Wiener Journal, 17.2.1935, S. 8. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 11.

Anschein hat: Er spielt ständig dieselbe Melodie und nervt somit die Gangster, die des Geigenklanges sehr bald überdrüssig werden.

In den ersten zwanzig Minuten nimmt Li Yoseph die Stelle des stillen Beobachters ein. Er ist der einzige Zeuge des Mordes an einem Gangmitglied und wird – weil er eine grundehrliche Figur ist und keinen Meineid ablegen möchte – von Gangsterboss Mark McGill über eine Falltür in die Themse versenkt.



Abb. 7: Ludwig Stössel im Film THE FLYING SQUAD

Diese Szenen gehören zu den eindringlichsten des gesamten Filmes. Stössel besticht durch sein expressives Mienenspiel. Schweigt er zunächst noch über den Mord an dem Gangmitglied und wiederholt die Phrasen, die McGill ihm in den Mund legt, beginnt er schließlich zu sprechen, als er seine geliebte Violine in die Hand nimmt. Über die schaurige Melodie hebt er zu einer Anklage des Verbrechens an und besiegelt somit seinen eigenen Tod.

Auch in diesem Zusammenhang ist die Musik ein Symbol für den Widerstand. Das Spielen der Geige, zuvor eine subtile Form des passiven Widerstandes gegenüber den Gangstern, erwächst in dieser Szene mit dem gesprochenen Wort zu einer aktiven Form der Gegenwehr, die zwar zu Li Yosephs Tod führt, aber ihn als ehrlichen Menschen sterben lässt.

Seine letzte Ankündigung einer baldigen Rückkehr sollte sich schließlich erfüllen: Die kaltblütige Ermordung lässt McGill keine Ruhe. Wie ein Leitmotiv zieht sich Li Yosephs Geigenmelodie durch den gesamten Film und verfolgt den Gangsterboss. Der Inspektor, der

bereits vermutete, dass McGill hinter Li Yosephs Tod steht, heuerte einen stadtbekanntem Kleinkriminellen an, um in die Rolle des Verstorbenen zu schlüpfen und McGill heimzusuchen. Diese List sollte schließlich zu McGills Fall führen.

Wie bereits in RETURN TO YESTERDAY nimmt Stössel auch in THE FLYING SQUAD eine kleine, aber für den Plot dafür umso wichtigere Nebenrolle ein. Durch Stössels Filmtod wird McGill als der kaltblütige Mörder hingestellt, der nicht einmal vor der Ermordung eines alten und an dem Verbrechen unbeteiligten Mannes zurückschreckt. Sein Sturz ist dadurch bereits vorprogrammiert.

THE FLYING SQUAD ist ein Remake gleichnamiger Filme aus den Jahren 1929 und 1932. Wie auch schon die erste Verfilmung aus dem Jahr 1929²⁹⁹ erhielt auch die im Jahr 1940 veröffentlichte Version durchwegs verhaltene Kritiken.³⁰⁰ Nichtsdestotrotz wurde der Kriminalfilm im April 2014 in einer 59-minütigen Fassung erstmals auf DVD veröffentlicht.

Wurde bei RETURN TO YESTERDAY noch Stössels deutscher Akzent in der Filmhandlung thematisiert, spielt er in THE FLYING SQUAD keine Rolle. Einerseits kommt Stössel im gesamten Film mit nur wenigen Sätzen aus, andererseits würde der Figurenname Li Yoseph eher auf eine chinesische denn deutsche Herkunft hindeuten.

Mit diesen zwei recht unterschiedlichen Produktionen meisterte Stössel sein englischsprachiges Filmdebüt und konnte nach dem „Sprung ins kalte Wasser“ seine Karriere problemlos fortsetzen. Welche Bedeutung diese britischen Filme im Verlauf seiner Hollywood-Karriere einnehmen konnten, zeigt eine Anekdote in Ulrichs Lexikoneintrag zu Stössel: 1952 lief im US-amerikanischen Fernsehen die britische Komödie RETURN TO YESTERDAY. Einer der ZuschauerInnen war der Regisseur Irving Becher, der von Stössels Auftritt so begeistert war, dass er ihn zugleich für SOMEBODY LOVES ME (1952), ein Biopic über die Entertainerin Blossom Seeley, in der Rolle eines amerikanischen Showpioniers engagierte.³⁰¹

²⁹⁹ Vgl. Chapman, James: Celluloid Shokers. In: Richards, Jeffrey (Hrsg.): The Unknown 1930s. An Alternative History of the British Cinema 1929-39 (Cinema and Society Series, London 1998), S. 75-97, hier: S. 83.

³⁰⁰ So z. B. in Motion Picture Herald, Bd. 139, Nr. 6, 11.5.1940, S. 53.

³⁰¹ Ulrich: Österreicher in Hollywood, S. 502.

6. USA – Der gefragte Nebendarsteller

Ludwig Stössel zählte bald nach seiner Ankunft in Hollywood zu den gefragtesten Nebendarstellern. In diesem Kapitel können nur einige wenige Filme und Rollen in seinem Schaffen näher analysiert werden. Den Anfang bilden seine Auftritte in den propagandistischen Anti-Nazi-Filmen Hollywoods, in denen er in unterschiedlichsten Parts zu sehen war.

Nach einem Kapitel über Stössels Vaterrollen in den Produktionen JENNIE und THE PRIDE OF THE YANKEES werden abschließend Filme analysiert, in denen seine deutschsprachige Herkunft explizit thematisiert wird. Der Schwerpunkt in diesem Unterkapitel liegt auf Stössels letztem Karriereabschnitt, in dem er zunehmend in Fernsehepisoden zu sehen war.

6.1 Ludwig Stössel als (Anti-)Nazi

Dieses Kapitel behandelt Stössels Rollen in Hollywoods sogenannten Anti-Nazi-Filmen. Beginnend mit CONFESSIONS OF A NAZI SPY (US 1939, R.: Anatole Litvak) handelt es sich dabei um eine Filmform, die gegen den Nationalsozialismus Partei ergreift und deshalb in ihrem propagandistischen Kontext analysiert werden muss. Der Höhepunkt des Anti-Nazi-Films fällt unmittelbar auf die Zeit nach dem US-amerikanischen Kriegseintritt im Dezember 1941. Mit Ende des Zweiten Weltkriegs ebbt diese Filmform auch schon wieder ab.³⁰²

Für Hollywood entwickelte sich die Produktion von Anti-Nazi-Filmen zu einem wichtigen Industriezweig, von dem man sich finanziellen Gewinn versprach. Im Gegensatz zu den Druckmedien der Exilliteratur und der Exilpresse konnten die Anti-Nazi-Filme ein amerikanisches Massenpublikum erreichen,³⁰³ da sie in englischer Sprache gedreht wurden und neben den exilierten bekannte US-amerikanische SchauspielerInnen in tragenden Rollen zu sehen waren.³⁰⁴

³⁰² Vgl. Winterer, Matthias Paul: Das Österreichbild im US-amerikanischen Anti-Nazi-Film bis 1945 (ungedr. geisteswiss. Diplomarbeit Wien 2013), S. 3.

³⁰³ Horak, Jan-Christopher: Hollywood und der Krieg. Die zögerliche Anti-Nazi-Propagandamaschine. In: Hanak-Lettner, Werner (Hrsg.): Bigger Than Life. 100 Jahre Hollywood. Eine jüdische Erfahrung (Ausstellungskatalog des Jüdischen Museums Wien, Berlin 2011), S. 118-121, hier: S. 118.

³⁰⁴ Horak, Jan-Christopher: Exilfilm, 1933-1945. Online unter: www.filmportal.de/sites/default/files/Jan-Christopher-Horak_Exilfilm1933-1945.pdf, S. 2.

Ein Drittel der rund 180 Anti-Nazi-Filme wurde von jüdischen Filmemachern produziert, da sie – nach Ansicht der Produktionsgesellschaften – für die Echtheit der Gräueltaten Zeugnis ablegen könnten. Für die exilierten SchauspielerInnen entstand dadurch ein neues Betätigungsfeld, allerdings unter der Voraussetzung, dass sie dazu bereit waren, neben Widerstandskämpfern und Opfern des Nazi-Regimes in die Rollen >arischer< Peiniger zu schlüpfen.³⁰⁵

Besonders exilierte SchauspielerInnen wurden in *accent roles* hauptsächlich ihrem Aussehen nach besetzt. Einmal auf einen Nazi-Kommandanten festgelegt, schien es schwer, bei der nächsten Produktion eine andere Rolle zu ergattern. Stössel konnte sich dieser stereotypen Rollenbilder größtenteils erwehren. Er war an rund fünfzehn Anti-Nazi-Filmen beteiligt, ist dabei jedoch nicht auf einen bestimmten Typ festgelegt worden. Aufgrund seines bereits fortgeschrittenen Alters wurde er nie als Nazi-Offizier oder SS-Schergen besetzt, ansonsten verkörperte er aber fast alle erdenklichen *accent roles*. Neben sadistischen Ärzten (MAN HUNT, 1941, R.: Fritz Lang) und opportunistischen Beamten und Mitläufern des Nazi-Regimes (THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER, 1943, R.: James P. Hogan) auf der Täterseite spielte er Opfer (UNDERGROUND, 1941, R.: Vincent Sherman) und Widerstandskämpfer (WHAT WE ARE FIGHTING FOR, 1943, R.: Erle C. Kenton) des >Dritten Reichs<. Manchmal verwischen die Grenzen zwischen Opfer- und Täterrollen, so z. B. in seiner Darstellung des NS-Bürgermeisters von Lidice, der schließlich selbst der Diktatur zum Opfer fällt (HITLER'S MADMAN, 1943, R.: Douglas Sirk).

In diesem Kapitel sollen zwei repräsentative Anti-Nazi-Filme mit Stössels Beteiligung näher analysiert und die Frage beantwortet werden, welchen Beitrag Stössels kurze Auftritte als Nebendarsteller zum dargestellten Geschehen leisten.

³⁰⁵ Horak: Hollywood und der Krieg, S. 18-20.

6.1.1 HITLER'S MADMAN

Nach Horaks Definition kann HITLER'S MADMAN zu den Exilfilmen gezählt werden, da mit dem Produzenten (Seymour Nebenzahl), dem Regisseur (Douglas Sirk) und den Drehbuchautoren (Emil Ludwig/Albrecht Joseph) alle wichtigen Positionen von aus Deutschland emigrierten Filmschaffenden eingenommen wurden.³⁰⁶ Daneben standen weitere bereits aus dem deutschen und österreichischen Film bekannte Namen vor und hinter der Kamera. Neben Stössel sei hier noch auf die Schauspielerin Johanna Hofer und den Kameramann Eugen Schüfftan³⁰⁷ verwiesen.

HITLER'S MADMAN gehört zu den Anti-Nazi-Filmen, die sich mit dem antifaschistischen Widerstand in Europa auseinandersetzen. WiderstandskämpferInnen werden dabei fast ohne Ausnahme als liberale DemokratInnen dargestellt, die sich gegen die brutale Besatzungsmacht der Nationalsozialisten wehren müssen.³⁰⁸

Dieser Anti-Nazi-Film war Douglas Sirks erste Regiearbeit in den USA. Unter dem Arbeitstitel *Hitler's Hangman* wurde der Film im November 1942 von einer kleinen Produktionsfirma gedreht und anschließend von MGM aufgekauft. Bevor der Film in die Kinos starten konnte, wurden einige Szenen neu gestaltet und zusätzliche Musik hinzugefügt.³⁰⁹

HITLER'S MADMAN gehört ohne Zweifel zu den herausragenden Produktionen dieser kurzlebigen Filmform. Er setzt sich mit dem Tod des stellvertretenden Reichsprotectors in Böhmen und Mähren Reinhard Heydrich auseinander, der durch die Folgen eines Attentats am 27. Mai 1942 während einer Autofahrt in der Umgebung von Prag wenige Tage später seinen Verletzungen erlag. Dessen Tod durch eine Widerstandsgruppe löste eine Vergeltungsaktion aus, in deren Folge unzählige vermeintliche KollaborateurInnen ermordet wurden. Die prominentesten Opfer dieser Verfolgungswelle waren die EinwohnerInnen der tschechischen Kleinstadt Lidice: Alle männlichen Einwohner wurden ermordet, Frauen wurden, sofern sie nicht miterschossen wurden, in Konzentrationslager gebracht, Kinder in

³⁰⁶ Vgl. Horaks Definition eines Exilfilms. In: Horak: Exilfilm, S. 2.

³⁰⁷ Eugen Schüfftan bekam aufgrund von Auflagen der American Society of Cinematographers keine Credits in diesem Film. Vgl. Horak, Jan-Christopher: Sirk's Early Exile Films. Boefje and Hitler's Madman. Online unter: <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE|A54796104&v=2.1&u=43wien&it=r&p=LitRC&sw=w&asid=1d086fa223dcfb1b08631f9c680e4d40>.

³⁰⁸ Horak, Jan-Christopher: Wunderliche Schicksalsfürgung. Emigranten in Hollywoods Anti-Nazi-Film. In: Koebner, Thomas/Köpke, Wulf/Radkau, Joachim (Hrsg.): Erinnerungen ans Exil – kritische Lektüre der Autobiographien nach 1933 und andere Themen (Exilforschung. Ein Internationales Jahrbuch, Band 2, 1984, München 1984), S. 257-270, hier: S. 261f.

³⁰⁹ Horak: Sirk's Early Exile Films.

„Erziehungsheime“ eingewiesen und die Stadt selbst sprichwörtlich dem Erdboden gleichgemacht.³¹⁰

Diese von der deutschen Propaganda mit Stolz verbreitete Vergeltungsaktion löste auf der restlichen Welt Empörung und Entsetzen aus. Lidice wurde zum „Symbol der deutschen Politik der Schrecklichkeit“ lange noch bevor weitere Gräueltaten in Konzentrations- und Vernichtungslagern bekannt wurden.³¹¹

Anschließend erfolgte eine künstlerische Auseinandersetzung mit diesem Thema in Literatur³¹² und Film. Alle drei Hollywood-Filme, die auf der Ermordung Heydrichs und deren Folgen basieren, erschienen im Jahre 1943. Neben *HITLER'S MADMAN* sind dies *HANGMEN ALSO DIE* (R.: Fritz Lang) und *HOSTAGES* (R.: Frank Tuttle). *HITLER'S MADMAN* feierte als letzter dieser Filme Ende August 1943 seine offizielle Premiere. Diese Produktion näherte sich am meisten der Realgeschichte des Attentats auf Heydrich an, auch wenn sie sich wie alle anderen Spielfilme natürlich vorrangig mit kommerziellen Interessen des Themas annimmt und sich der gängigen Genremittel des Melodramas bedient.³¹³

Ungewöhnlich für einen Anti-Nazi-Film ist, dass Heydrich nicht von einem deutschsprachigen Exilanten, sondern von John Carradine, einem US-amerikanischen Schauspieler, verkörpert wurde.³¹⁴ Ansonsten blieb es bei der klassischen Rollenverteilung: Die Tschechen als Widerstandskämpfer sprachen akzentfreies Englisch, denen die Deutschen als Unterdrücker mit deutschem Akzent gegenüberstehen.

Stössel ist in *HITLER'S MADMAN* als NS-Bürgermeister der Kleinstadt Lidice zu sehen und nimmt dabei eine Täter- und Opfer-Rolle ein. Sein NS-Bürgermeister Herman Bauer ist ein opportunistischer Beamter. Bei seinem ersten Auftritt ist er in seiner Amtsstube an einem mit Speisen breit gedeckten Tisch zu sehen und isst, während eine Tschechin und ein Tscheche ihre Bitten vortragen. Er hat kein Mitleid mit der hungernden Bevölkerung und sollte eigentlich eine Vermittlerposition zwischen den DorfbewohnerInnen und der NS-Parteispitze einnehmen. Stössel spielt in *HITLER'S MADMAN* also eine ähnliche Rolle wie in

³¹⁰ Loewy, Ronny: Der Lächerlichkeit preisgegeben. Nazis in den Anti-Nazi-Filmen Hollywoods. In: Fröhlich, Margrit/Loewy, Hanno/Steinert, Heinz (Hrsg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust (München 2003), S. 125-132, hier: S. 129.

³¹¹ Gerwarth, Robert: Reinhard Heydrich. Biographie (München 2011), S. 341.

³¹² So z. B. verfasste der nach Kalifornien exilierte Heinrich Mann den Roman *Lidice* (1943).

³¹³ Vgl. Loewy: Der Lächerlichkeit preisgegeben, S. 131.

³¹⁴ Vgl. Ziegler: Der Weg deutschsprachiger Filmschauspieler ins Exil, S. 40.

Trenkers DER REBELL.³¹⁵ Als bayrischer Amtmann ist er im Trenker-Film mit den französischen Besatzern verbündet, gegen die sich die TirolerInnen auflehnen. Hier ist er als Bürgermeister Teil des NS-Systems und steht dabei den TschechInnen argwöhnisch gegenüber. Sein Bürgermeister ist nicht der überzeugteste Nazi, hat sich aber dem System angepasst und profitiert vorläufig von seiner Stellung, was durch den reich gedeckten Tisch ersichtlich ist.

Diese Position gerät jedoch allmählich ins Wanken, als sich die BewohnerInnen des Dorfes gegen ihre Besatzer auflehnen und dadurch Herman Bauer von beiden Seiten Druck abbekommt. „Von oben“ wird ihm angedroht, seine ihm anvertraute Kleinstadt besser unter Kontrolle zu halten. Ihm werden die Grenzen seiner Macht aufgezeigt: Genauso wie die TschechInnen ihm ausgeliefert sind, ist auch er der Willkür der NS-Diktatur ausgesetzt. Er ist nur ein Rädchen im System des NS-Machtapparats, das jederzeit ersetzt werden kann. Menschen sind dabei nur Spielfiguren, die dem System zu dienen haben. Ein erstes Umdenken in Bauers Gesinnung setzt erst dann ein, als er davon erfährt, dass seine beiden Söhne im Krieg gefallen sind.

Stärker noch als bei Bauer führt diese Nachricht bei dessen Gattin zu einer Veränderung. Sie ist es schließlich, die in der Kirche Jan von Heydrichs Zeitplan informiert und somit den Tod des *Madman* besiegelt. Was sie jedoch nicht beabsichtigt: Kurz nach dem Anschlag wird ihr Ehemann in seiner Amtsstube verhaftet und – da die BewohnerInnen „seines“ Dorfes das Attentat verübt haben – in ein Konzentrationslager abgeführt.



Abb. 8: Screenshot aus dem Film HITLER'S MADMAN

³¹⁵ Siehe Kap. 3.3.1.

In Stössels drei kurzen Auftritten wird Bauers sukzessiver Fall abgebildet. Ist er bei seinem ersten Erscheinen noch das unnachgiebige NS-Parteimitglied, das von dem Schreckensregime profitiert, an dem er selbst beteiligt ist, stürzt er immer weiter von seiner Machtposition herab, bis er schließlich fallengelassen und getötet wird. Aus dem Täter ist ein Opfer des Systems geworden. Das >Dritte Reich< wird damit als Diktatur ohne Gesetz gekennzeichnet, dem selbst offizielle VertreterInnen zum Opfer fallen können. Die willkürlichen Launen einzelner Personen haben mehr Wert als festgeschriebene Gesetze.³¹⁶

Stössels Bürgermeister ist somit eine Parallelfigur zu Heydrich. In *HITLER'S MADMAN* könnte Heydrich noch vor dem Tod gerettet werden, ihm wird aber jegliche medizinische Versorgung verwehrt. Somit kann er zum NS-Märtyrer erhoben werden, um einen Vorwand zu haben, noch strenger gegen den Widerstand ankämpfen zu können. Selbst der ranghohe Heydrich kann diesem für ihn festgelegten Ende nicht entkommen. Wie Bauer ist auch er ersetzbar und muss sich den Interessen der Diktatur fügen, die schließlich ihre eigenen Kinder frisst.³¹⁷

Der Film spielt zudem mit religiöser Symbolik: Er ist durchsetzt von religiösen Gebeten und Handlungen, die von den Nazi-Schergen unterbunden werden. Zudem wird *HITLER'S MADMAN* durch das Gedicht *The Murder of Lidice* gerahmt, das ebenfalls religiöse Elemente enthält.³¹⁸ In einer der ersten Sequenzen des Films wird das Vaterunser gebetet, dessen *deliver us from evil* bereits Heydrichs (und in gewisser Hinsicht auch Bauers) Ende vorwegnimmt. Über die religiösen Elemente auf Bild- und Tonebene wird ein Anknüpfungspunkt zum amerikanischen Publikum geschaffen, das sich mit den von den Nazis unterdrückten TschechInnen über die gemeinsamen religiösen Werte identifizieren sollte.³¹⁹

³¹⁶ Vgl. Horak: *Sirk's Early Exile Films*.

³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ Fyne, Robert: *The Hollywood Propaganda of World War II* (Lanham 1997), S. 87.

³¹⁹ Horak: *Sirk's Early Exile Films*.

6.1.2 THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER

In THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER ist Ludwig Stössel wieder in einer Schreibtisch-Rolle zu sehen. Er spielt Graub, einen niederen Beamten am Wiener Rathaus, der sich mit dem Nazi-Regime arrangiert hat.

THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER gehört zu den Anti-Nazi-Filmen, die sich mit dem Leben im >Dritten Reich< auseinandersetzen. Nur ganz selten wird in dieser Unterform des Anti-Nazi-Films der deutsche Widerstand gegen das Nazi-Regime dargestellt. Im Vordergrund stehen vielmehr Terror und Unterdrückung in der Diktatur des >Dritten Reichs< als eine Art Gegenbild zu den demokratischen Vereinigten Staaten.³²⁰ Zudem ist THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER einer von lediglich zwei Anti-Nazi-Filmen, in dem Wien als Zentrum der Handlung im Mittelpunkt steht.³²¹

Das Drehbuch zu THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER stammt von Fritz Kortner. Es basierte auf einer Originalstory, die er in Zusammenarbeit mit dem ebenfalls exilierten Regisseur Joe May verfasste hatte. Das Universal Studio produzierte den Film im Jahr 1943. Er hätte von Joe May inszeniert werden sollen, dieser wurde allerdings aufgrund wirtschaftlicher Differenzen vom Regisseur James P. Hogan ersetzt. Der Film feierte schließlich nur wenige Wochen nach HITLER'S MADMAN seine Premiere.³²²

THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER gehört zu den wenigen Filmen, in denen die Rolle der ÖsterreicherInnen gegenüber dem Nazi-Regime zumindest ambivalent dargestellt wird. Österreich galt in den Augen der amerikanischen Regierung als besetztes Land, seine BewohnerInnen als Opfer der Expansionspolitik des >Dritten Reichs<. Man konnte sich nicht vorstellen, dass Hitler im März 1938 von einem großen Teil der Bevölkerung freudig in Empfang genommen wurde.³²³ Kortner stellte dieser offiziellen Doktrin seine Sichtweise auf Österreich und seine EinwohnerInnen gegenüber. Er selbst befand sich zum Zeitpunkt des >Anschlusses< bereits im Exil in Großbritannien und den USA, konnte aber bei der Erstellung des Drehbuches möglicherweise auf Berichte von anderen ExilantInnen wie Stössel

³²⁰ Horak: Wunderliche Schicksalsfügung, S. 261.

³²¹ Der zweite Film ist SO ENDS OUR NIGHT (US 1941, R.: John Cromwell). Siehe Horak, Jan-Christopher: Schauplatz Wien. Österreich im Anti-Nazi-Film Hollywoods. In: Cagnelli, Christian/Omasta, Michael: Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945 (Band 1, Wien 1993), S. 199-211, hier: S. 201.

³²² The Strange Death of Adolf Hitler. In: <http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=689>.

³²³ Horak: Schauplatz Wien, S. 199.

zurückgreifen, die in den ersten Tagen nach dem >Anschluss< massiven Erniedrigungen ausgesetzt waren.³²⁴ Eindringlich stellt Kortner insbesondere die Begeisterung der österreichischen Mittelschicht für das verbrecherische Regime dar, die begeistert Hitlers Versprechungen und Reden rezipiert und sich für das System einspannen lässt. So hält Winterer in seiner Diplomarbeit Folgendes fest:

„Die Leistung des Filmes besteht [...] darin, sowohl die österreichische als auch die deutsche Mittelschicht als wesentlichen Pfeiler des Faschismus zu entlarven und schuldig zu sprechen. Österreich wird zu Beginn zwar noch als kleines, überranntes Land dargestellt, mutiert aber, genauso wie zuvor Deutschland zu einer Horde von gewillten Mitspielern und schuldigen Schergen des Systems.“³²⁵

Stössel spielt einen typischen Vertreter dieser verblendeten Mittelschicht. Sein Beamter Graub ist ein typischer Mitläufer und Systemerhalter des >Dritten Reichs<. Die ersten fünfzehn Minuten des Films spielen mit einer Erwartungshaltung des US-amerikanischen Publikums, das Österreich aus früheren Produktionen als friedliches und musikbegeistertes Land kennt. Die Handlungen dieser früheren Filme spielen größtenteils in der von Nostalgie umwehten ehemaligen Donaumonarchie.³²⁶ *THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER* ist jedoch im Wien des Jahres 1942 angesiedelt. Über einleitenden Wochenschauberichten wird folgender Schriftzug eingeblendet: „Austria!... first of the unfortunate countries to fall under the heel of Nazi tyranny. A people subjugated and forced to do the work and bidding of the conqueror“.³²⁷ Die Einleitung spiegelt also die offizielle Haltung der amerikanischen Regierung gegenüber Österreich wider.

Nach dieser Einleitung beginnt die eigentliche Handlung. In einem kleinen Büro sind Graub und sein neuer Vorgesetzter, der deutlich jüngere Beamte Franz Huber (Ludwig Donath) zu sehen. Stössel entspricht rein äußerlich dem Bild des friedlichen, gemütlichen, leicht untersetzten Österreichers, der frisch aus einem Heurigen entsprungen zu sein scheint. Er ist ein im Sinne der Nazis pflichtbewusster Beamter, der von eingesammelten Kleidungsstücken für die Soldaten an der Ostfront berichtet und vorgeblich keine große Karriere machen will. Ganz dem Klischee des anspruchslosen Österreichers entspricht die Bemerkung, womit er sich bereits mit Gulasch und Bier zufrieden gebe.

³²⁴ Vgl. Kap. 2.4.

³²⁵ Winterer: *Das Österreichbild*, S. 66.

³²⁶ Vgl. *THE WEDDING MARCH* (US 1928, R.: Erich von Stroheim) oder *VIENNESE NIGHTS* (US 1930, R.: Alan Crosland).

³²⁷ Zitat aus dem Film.

Donath spielt mit dem Beamten Franz Huber den stillen Mitläufer, der zwar nicht mit der Diktatur sympathisiert, aber auch nicht in den Widerstand tritt, sondern – so gut wie eben möglich – diese schwierige Zeit unbeschadet zu überstehen versucht.³²⁸ Er agiert dabei äußerst unvorsichtig, indem er eine Hitlerrede vor seinem Kollegen Graub parodiert und daraufhin von diesem bei der Gestapo denunziert wird.

Stössels Graub ist ein typischer Vertreter der Mittelschicht. Wie aus dem Dialog hervorgeht, ist er schon länger mit Huber befreundet, weshalb sich dieser in dessen Gegenwart sicher fühlt. Er persifliert den >Führer< und Graub kann über diese komödiantische Einlage herzlich lachen. Erst im Nachhinein bei der Gestapo wird Huber klar, dass ihn sein eigener Kollege verraten hat.

Der Film vermittelt bereits in diesen ersten Minuten seinem amerikanischen Publikum, was es bedeutet, in einer Diktatur zu leben: Niemandem kann vertraut werden, denn selbst die eigenen ArbeitskollegInnen können willfährig als DenunziantInnen dem System zur Verfügung stehen. Umso perfider erscheint es nachträglich, dass Graub seinem Kollegen erläutert hat, dass es ihm nichts ausmache, dass dieser statt ihm den neuen Führungsposten eingenommen hat, obwohl Graub bereits ein Jahr länger in der Abteilung arbeitete. Bei der erstbesten sich bietenden Gelegenheit zeigte er Huber jedoch bei der Gestapo an – möglicherweise weil er doch eifersüchtig auf dessen neue Stellung war. Die Szene gibt somit einen realistischen Eindruck von der Situation in Österreich wieder, in der bereits in den ersten Tagen nach dem >Anschluss< nicht wenige ÖsterreicherInnen ihre eigenen KollegInnen, NachbarInnen und Bekannte bei den Behörden denunzierten, um deren Stellung oder Wohnung einnehmen zu können. Auch Stössel war ein Opfer solcher Vorgänge und hat sie im Theater in der Josefstadt selbst miterlebt, wodurch er in diese Rolle seine eigenen Erfahrungen einfließen lassen konnte.

Der Film war kein allzu großer Erfolg, womöglich wegen der leichthändigen Behandlung seiner ernsten Thematik. Zwar ist THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER ein Melodrama, lebt aber von Donaths Parodien des Diktators. Das Thema hätte sich eher in einer Farce umsetzen lassen können.³²⁹ Dennoch erfüllte der Film einen wichtigen Zweck – das amerikanische Publikum über die Geschehnisse im >Dritten Reich< aufzuklären und somit

³²⁸ Vgl. Horak: Schauplatz Wien, S. 209.

³²⁹ Brecht, Christoph: Nichts bleibt, alles vergangen? Fritz Kortner als Schauspieler im Tonfilm. In: Loacker/Tscholl (Hrsg.): Das Gedächtnis des Films, S. 247-273, hier: S. 261.

nachvollziehbar zu machen, warum die USA in das Kriegsgeschehen in Europa eingreifen. Kortners Drehbuch lässt amerikanische KinogehrerInnen mitfühlen, was es heißt, in einer Diktatur leben zu müssen und niemandem vertrauen zu können.

THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER richtet somit moralische Fragen an sein Publikum, indem er seine antifaschistische Botschaft dem gängigen Erzählmuster des Melodramas anpasst, dabei aber einige Stereotypen vermeiden kann. So wird Stössels Graub trotz Denunziation nicht bestraft. Das Publikum wird über dessen weitere Zukunft im Unklaren gelassen.

Die Darstellung des österreichischen Widerstandes gibt kaum Anlass zu Optimismus.³³⁰ Fritz Kortners Alter Ego Bauer, der Anführer der Widerstandsbewegung, bleibt im Film ein einsamer Gegner des NS-Regimes gegenüber der breiten Masse der MitläuferInnen. In einem Interview berichtet Kortner, warum ihm dieser Film am Herzen lag:

„The story [...] reveals what life is like under Nazi rule. And it shows exactly what Hitler is like. We show his psychological makeup.“³³¹

Neben einem propagandistischen sind diese Filme weiters in einem kommerziellen Kontext zu sehen, da sie „sich als Ware im massenmedialen Angebot der amerikanischen Filmkonzerne“ verstehen.³³² Dieser kommerzielle Ansatz spiegelte sich in der Werbung zu diesem Film wider. In Zeitungsannoncen wurden LeserInnen dazu aufgerufen, möglichst kreative Nachrufe auf Adolf Hitler einzusenden. Die fünfzehn besten Einsendungen bekämen zwei Freikarten für den Film. Als Mustersatz wurde folgender Reim annonciert: „Ashes to Ashes, Dust to Dust, Here Lies Adolph, a terrible bust.“³³³

Der Film hatte eine klare antifaschistische Botschaft, die in den Kritiken auch erkannt wurde. Er wurde aber auch in Relation zu anderen Filmen desselben oder ähnlicher Genres gesetzt:

„Any movie which reveals the inner mechanism of official Nazidom automatically falls into the category of horror pictures and in 'The Strange Death of Adolf Hitler' Director Hogan pulls all the stops.“³³⁴

³³⁰ Horak: Schauplatz Wien, S. 210.

³³¹ Fritz Kortner, zitiert nach: Cumberland Evening Times, 6.10.1943, S. 11.

³³² Horak: Wunderliche Schicksalsfügung, S. 263.

³³³ Vgl. Annonce zum Film in Altoona Tribune, 26.10.1943, S. 7.

³³⁴ Cumberland Evening Times, 8.10.1943, S. 11.

Vielen exilierten Filmschaffenden war das Mitwirken an solchen Propagandaproduktionen in einem kommerziellen Studiosystem unangenehm.³³⁵ Besonders SchauspielerInnen nahmen die zumeist stereotypen Rollen jedoch gerne an, da sie oftmals die einzigen Angebote waren, die sie am Arbeitsmarkt bekamen.

Mit den Emigrationswellen kamen immer mehr deutschsprachige DarstellerInnen nach Hollywood, die sich noch aus gemeinsamen Berliner und Wiener Tagen kannten. Ein gutes Beispiel für ein erneutes Zusammentreffen im Exil ist die Anfangssequenz von *THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER*. Ludwig Stössel ist mit Ludwig Donath 1930 am Berliner Schiller-Theater auf der Bühne gestanden, mit Fritz Kortner trat er bereits in Robert Wienes *DER ANDERE* (1930) auf. Man kann hier also von einem Wiedersehen vor der Kamera sprechen.

6.2 Ludwig Stössel als Vaterfigur

Dieser Abschnitt widmet sich den verschiedenen Vaterrollen in Stössels Hollywood-Produktionen. Aufgrund seines bereits fortgeschrittenen Alters spielte er in diesen Filmen Väter von bereits erwachsenen Söhnen und Töchtern. Er tritt zumeist als liebenswürdiger Vater auf, der seine Kinder privat und beruflich unterstützt. In diesen Rollen wird Stössels Akzent zumeist durch eine europäische Herkunft seines Charakters erklärt, die, wenn auch nicht explizit ausgesprochen, durch die Namen seiner Figuren ersichtlich ist.

Insbesondere in Fernsehserien der 1950er-Jahre gegen Ende seiner Karriere trat Stössel in Nebenrollen als Vater auf. Ein gutes Beispiel ist sein Auftreten in der beliebten Krimiserie *MAN WITH A CAMERA* (1958-1960). In einigen Episoden der zwei Staffeln umfassenden Serie war Stössel in der Rolle des Anton Kovac zu sehen. Er spielte den Vater von Mike Kovac (Charles Bronson), einem Fotografen, der nebenberuflich bei der Aufklärung von Verbrechen mithilft. Stössel tritt in den Episoden zumeist als väterlicher Freund auf, bei dem Mike Ruhe und Hilfe finden kann. Anton ist für Mike überdies ein wichtiger Assistent.

In einer der zumindest sieben Folgen³³⁶, in denen Stössel in der Serie zu sehen ist, steht er im Zentrum der Handlung. In der Episode *THE WARNING* (S01E02) wird er von Verbrechern entführt und in einem kleinen Kleiderschrank im Hinterzimmer eines Kinos versteckt.

³³⁵ Horak: *Wunderliche Schicksalsfügung*, S. 266.

³³⁶ *Man with a Camera*. Full Cast & Crew. Online unter:

http://www.imdb.com/title/tt0051293/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast.

Möglicherweise handelt es sich bei diesem Einfall um eine Anspielung auf eine Szene aus WHO DONE IT? (1942, R.: Erle C. Kenton), einem Spielfilm mit dem Komiker-Duo Abbott und Costello, in dem Stössel als Dr. Anton Marek tot in einem Kleiderschrank aufgefunden wird.

Im Mittelpunkt der folgenden Analyse sollen mit JENNIE (1940, R.: David Burton) und THE PRIDE OF THE YANKEES (1942, R.: Sam Wood) zwei Filme stehen, in denen Stössels patriarchale Stellung in Frage gestellt wird.

6.2.1 JENNIE

In JENNIE spielt Ludwig Stössel mit Fritz Schermer einen Familienvater, der einige Ähnlichkeiten zu den von ihm gespielten Charakteren in BOCKBIERFEST und HEIMKEHR INS GLÜCK aufweist. Wie in BOCKBIERFEST macht Stössels Rolle eine Entwicklung durch. Seine Stellung als Familienoberhaupt beginnt zu wanken. Meister Pichler aus HEIMKEHR INS GLÜCK und Fritz Schermer aus JENNIE eint hingegen die Profession: Beide verkaufen Schuhe, nur mit einem gravierenden Unterschied: Der Schumacher Pichler stellt seine Produkte selbst her, während Fritz Schermer als Schuhladenbesitzer die industriell erzeugten Waren nur mehr verkaufen muss. Ironischerweise spielt Stössel im US-amerikanischen Film JENNIE einen Vertreter einer Zunft, die er in seiner letzten deutschen Produktion als Meister Pichler noch bekämpfen muss.³³⁷

Im Gegensatz zu dem vorhergenannten Film ist JENNIE keine Komödie, sondern ein Melodrama. Ursprünglich sollte JENNIE ein weiterer Anti-Nazi-Film werden. Darauf weist noch der Arbeitstitel *Heil, Jennie* hin.³³⁸ Wie noch gezeigt werden wird, hat JENNIE seinen politischen Subtext behalten.

Kaum ein Jahr nach seiner Ankunft in Hollywood spielt Stössel 1940 in diesem B-Picture die männliche Hauptrolle.³³⁹ Er konnte mit diesem Film einen ersten Achtungserfolg erzielen. So meldete die deutsch-jüdische Zeitung *Aufbau* in ihrer Ausgabe vom 6. Dezember 1940:

„Ludwig Stoessel hatte in der männlichen Hauptrolle des Fox-Films ‚Jenny‘ (sic!) einen ‚Durchbruchserfolg‘. Eine Auswahl von Rezensionen führte seinen Namen bereits in ihrer Überschrift an.“³⁴⁰

³³⁷ Vgl. Kap. 3.3.2.

³³⁸ Jennie. Online unter: <http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=1060>.

³³⁹ Ludwig Stössel wird zwar erst an 4. Stelle bei den Credits genannt, spielt aber die eigentliche männliche Hauptrolle als Antagonist der titelgebenden Jennie (Virginia Gilmore).

³⁴⁰ Aufbau, 6.12.1940, S. 12.

JENNIE handelt im Grunde von der Bezähmung der deutschen Diktatur, dargestellt durch den Familienvater Fritz Schermer, durch die amerikanische Demokratie, versinnbildlicht durch Schermers Schwiegertochter Jennie. In der Form eines häuslichen Melodramas werden in JENNIE Probleme der zeitgenössischen Politik durchgespielt, wie auch in einer Zeitungskritik bemerkt wurde:

„JENNIE [...] will be catalogued among the anti-Nazi films. It is that in feeling ... but the case against dictators is so subtly presented as to result in a human, not a propaganda document.“³⁴¹

Stössel spielt in JENNIE einen Haustyrannen. Sein Fritz Schermer ist das Familienoberhaupt einer deutschstämmigen Familie. Er allein bestimmt über das Leben der anderen Familienmitglieder. Nur mit seinem Einverständnis können seine Kinder ihre Hobbys ausüben und Partnerschaften eingehen. Die ältesten Söhne müssen für Kost und Logis in Schermers Haus unentgeltlich in dessen Schuhladen arbeiten. Schermers Gattin wird ebenso unterdrückt: Pünktlich um 18 Uhr muss das Essen auf dem Tisch stehen.

Dieses Machtverhältnis gerät zunehmend aus den Fugen, als einer seiner Söhne die Amerikanerin Jennie heiratet. Sie stellt den Familienvater auf eine harte Probe, indem sie ihm Paroli bietet. Sie hilft den Familienmitgliedern, sich von ihrem Vater und Gatten zu emanzipieren, bis schließlich alle den Familiendiktator verlassen haben. Um nicht alleine zu bleiben, täuscht Fritz Schermer einen Herzinfarkt vor, doch Jennie kann den Schwindel enttarnen. Fritz sieht in diesem Moment seine Fehler ein: Er wandelt sich zu einem besseren Vater, sein Zorn ist verebht. In der letzten Szene des Films versammeln sich die anderen Familienmitglieder um ein Klavier. Sie singen ein gemeinsames Lied, während Stössel im oberen Stockwerk mit seinem Gehstock auf den Boden klopft – allerdings nicht aus Ärger, sondern zum Takt der Musik.

Stössel spielt in JENNIE zunächst einen Diktator der eigenen vier Wände. Nicht zufällig wird auf seine deutsche Herkunft hingewiesen. Als Fritz Schermer steht er symbolisch für Adolf Hitler. Die anderen Familienmitglieder entsprechen der deutschen Bevölkerung, deren Freiheiten durch die Diktatur des Vaters eingeschränkt werden. Seine Söhne und Töchter, aber auch die angeheiratete Jennie hat seinen Wünschen zu gehorchen, da er ihr ansonsten mit dem Hinauswurf droht: „This is my house and I don't want it disturbed!“³⁴²

³⁴¹ The Wisconsin Jewish Chronicle, 13.12.1940, S. 7.

³⁴² Zitat aus dem Film.

Jennie steht symbolisch für die Demokratie. Sie ist Amerikanerin und durch ihre Ehe mit einem der Schermer-Söhne haben zarte demokratische Strukturen im Haus der Schermers Einzug gehalten. Sie hilft den Familienmitgliedern sich gegen Vater Schermers strenges Regiment durchzusetzen und sie zur Selbstermächtigung zu erziehen. So erfüllt sich einer von Jennies Schwagern unter ihrer Mithilfe einen langgehegten Wunsch und kauft sich gegen den Willen seines Vaters eine kleine Farm.

Bereits rein äußerlich unterscheidet sich Jennie von den weiblichen Familienmitgliedern der deutschstämmigen Familie. Sie schminkt sich und trägt eine modische Kleidung. Als selbstbewusste Frau ist sie das Gegenteil von Schermers jungen Töchtern, die sich nicht ohne Einwilligung ihres Vaters mit jungen Männern treffen dürfen. Erst durch Jennies Anleitung lernen auch sie sich ihrem Vater, sprich der Diktatur, zu widersetzen und den Weg in die Freiheit zu gehen, der jedoch, wie der Film ebenso darstellt, nicht der einfachste ist.

Schermers Tochter Lottie verlässt das Familienhaus, um bei ihrem Freund leben zu können. Als dieser sie verlässt, muss sie vorläufig nach Hause zurückkehren. Fritz Schermer bleibt als Vertreter der Diktatur allerdings hart und unnachgiebig, indem er ihr keine zweite Chance gewährt, auf die er im weiteren Handlungsverlauf noch selbst angewiesen sein wird: Als er schließlich von all seinen Kindern verlassen wurde, bekommt er die Möglichkeit, seine Fehler einzusehen. Diese Chance kann er für sich und für alle anderen Familienmitglieder nützen. Die Demokratie hat sich im Hause Schermer als bestimmende „Regierungsform“ durchgesetzt, die Diktatur des Vaters ist gebrochen.

Anders als es der Arbeitstitel *Heil, Jennie* vermuten lässt, ist an die Stelle des Patriarchats kein Matriarchat getreten. Jennie ist lediglich der Katalysator demokratischer Bestrebungen, die schlussendlich die Oberhand gewinnen. Im Gegensatz zu BOCKBIERFEST, in dem zwar bei Filmende die Personen an der Spitze ausgetauscht, jedoch nicht die hierarchische Ordnung in Frage gestellt wird,³⁴³ wird Stössels Charakter nun ein Befürworter der neuen demokratischen Strukturen im Hause Schermer. In den letzten Filmsekunden affirmiert er diese neue Form des Zusammenlebens: Sein Stock ist nicht mehr Symbol der Unterdrückung, sondern erhält als Taktstock eine neue Funktion. Fritz steht – um auf der musikalischen Ebene zu bleiben – in Einklang mit den anderen Familienmitgliedern.

³⁴³ Vgl. Kap. 3.1.

Stössels Fritz Schermer ist eine Ausnahme von den „alten Vätern“ des klassischen Hollywoodkinos: Sind sie verheiratet, machen sie in der Regel keinen wesenhaften Wandel durch.³⁴⁴ Stössels Figurenentwicklung in JENNIE ist, wie eben analysiert wurde, jedoch vor einem politischen Hintergrund zu sehen, der bereits von der zeitgenössischen Kritik so rezipiert wurde. Für seine Leistung als „Familien-Hitler“ wurde Stössel durchwegs gelobt:

„Ludwig Stossel, portraying the bullet-headed Hitler of his own home, does an outstanding piece of character acting. Stossel is one of the refugees making important contributions to Hollywood product.“³⁴⁵

6.2.2 THE PRIDE OF THE YANKEES

Pop Gehrig, der Vater des beliebten US-Baseballstars Lou Gehrig, ist eine von Stössels bekanntesten Hollywood-Rollen. Im Biopic THE PRIDE OF THE YANKEES spielt Stössel wie bereits in JENNIE das Oberhaupt einer in New York lebenden Familie mit deutscher Abstammung. Er schlüpft dabei, anders als in JENNIE, in die Rolle des schrulligen, liebenswürdigen Alten.

Der Erfolg dieses Films, der elf Oscar-Nominierung erhielt³⁴⁶, ist auf mehrere Faktoren zurückzuführen. Laut Gehring trug dazu vor allem der Genremix bei. Neben Elementen des Biopics, des Melodramas und der romantischen Komödie weist der Film typische Merkmale einer Screwball-Komödie auf.³⁴⁷ Stössel hat als Pop Gehrig besonders viel Anteil an den Screwball-Komödien-Elementen des Films, wird er doch, wie sein Sohn Lou (Gary Cooper), von Mom Gehrig (Elsa Janssen) unterdrückt. Der Film bezieht seinen Humor zum großen Teil aus dieser dominanten Mutterfigur, die auch vor ihrem eigenen Ehemann nicht Halt macht.

Stössel spielt in THE PRIDE OF THE YANKEES somit eine genau konträre Rolle zu Fritz Schermer in JENNIE: Dort ein Unterdrücker, wird er hier selbst unterdrückt. Dieses hierarchische Gefälle wird bereits zu Beginn des Films thematisiert: Der kleine Lou hat beim Baseballspielen unbeabsichtigt eine Fensterscheibe eingeschlagen. Ein Polizist begleitet Lou

³⁴⁴ Krützen, Michaela: Väter, Engel, Kannibalen. Figuren des Hollywoodkinos (Frankfurt am Main 2007), S. 143.

³⁴⁵ The Wisconsin Jewish Chronicle, 13.12.1940, S. 7.

³⁴⁶ Schneider, Steven Jay: Movies and the March to War. In: Dixon, Wheeler Winston (Hrsg.): American Cinema of the 1940s. Themes and Variations (New Brunswick 2006), S. 74-93, hier: S. 88.

³⁴⁷ Gehring, Wes D.: Mr. Deeds Goes to Yankee Stadium. Baseball Films in the Capra Tradition (Jefferson/London 2004), S. 54f.

nach Hause und muss zunächst warten. „I can't do anything without my wife“, ist die einzige Antwort, die der Polizist von Pop Gehrig erhalten kann.³⁴⁸

Diese auf den ersten Blick ungewöhnliche Rollenverteilung taucht nicht zum ersten Mal in THE PRIDE OF THE YANKEES auf. Die dominante Stellung der Mutter gegenüber dem Vater wird unter anderem in den Comics *The Katzenjammer Kids* (Rudolph Dirks) und *Bringing Up Father* (George McManus) thematisiert. Beide sind mit ihren deutschen bzw. irischen Charakteren wie THE PRIDE OF THE YANKEES in Familien mit europäischer Herkunft angesiedelt.³⁴⁹

Pop ist im Grund ein liebenswürdiger Vater, auch wenn er die Erziehung seines Sohnes seiner Ehefrau überlässt. Er scheut zwar davor zurück, Verantwortung für seinen Sohn zu übernehmen, und ist mit dessen Wunsch, Baseball-Spieler zu werden, zunächst überfordert, unterstützt ihn aber bei seinen Plänen und verheimlicht seiner Ehefrau möglichst lange, dass Lou einen anderen Karriereweg als den von ihr geplanten eingeschlagen hat.

Sohn und Vater verbindet die Abneigung gegenüber Mama Gehrigs verstorbenem Onkel, dessen Bild in der Wohnung der Gehrigs immer präsent ist. Ma hat für ihren Sohn nach dem Vorbild von Onkel Otto eine Karriere als Ingenieur ins Auge gefasst, wofür sich Lou aber nur mäßig begeistern kann. Über Papa Gehrig hängt das Bild des idealisierten Ottos wie ein Fluch über der eigenen Existenz, das er erst im Rahmen eines wichtigen Baseball-Spiels von sich abschütteln kann. Die Familie verfolgt mitsamt Nachbarschaft eine Spielübertragung im Radio. Wider Erwarten kann Lou Gehrig zwei Homeruns erzielen, worüber die Fans zu Hause so erfreut sind, dass Papa Gehrig das Bild des ungeliebten Onkels endlich gegen die Wand drehen kann. Sein Sohn Lou hat Otto als bekanntestes Familienmitglied verdrängt. Lou konnte sich endgültig von den Wünschen seiner Mutter befreien, ebenso wie der häufig arbeitslose Papa Gehrig sich von den hohen Anforderungen lösen und es dem in einem angesehenen Beruf gestandenen Otto zumindest post mortem „einmal so richtig zeigen“ konnte.³⁵⁰

³⁴⁸ Good, Howard: *The Heart of the Order. The Success Myth in Baseball Biopics*. In: Loukides, Paul/Fuller, Linda K. (Hrsg.): *Beyond the Stars. Themes and Ideologies in American Popular Film* (Studies in American Popular Film 5, Bowling Green 1996), S. 187-210, hier: S. 194.

³⁴⁹ Gehring: *Mr. Deeds*, S. 56.

³⁵⁰ Ebda.



Abb. 9: Screenshot aus dem Film THE PRIDE OF THE YANKEES

Diese Szene gehört zu den eindringlichsten und witzigsten des gesamten Films und steht sinnbildlich für seine Kernaussage: Amerika als ein Land, in dem scheinbar jeder und jede eine Chance bekommt, egal woher er oder sie stammt – eine Aussage, die sich auch auf Stössels eigene Hollywood-Karriere umlegen lässt. Zur Produktionszeit des Films im Jahr 1942 konnte sich Stössel in der neuen Umgebung bereits etablieren und mit THE PRIDE OF THE YANKEES seiner Vita eine weitere wichtige Hollywood-Produktion hinzufügen. Er zeigte, dass er nicht nur in Anti-Nazi-Filmen gute Figur machte, und legte somit den Grundstein für eine Hollywood-Karriere, die bis zu Beginn der 1960er-Jahre andauern sollte.

6.3 „Mareichen and I are speaking nassing but English nau“³⁵¹ – Ein Spiel mit der deutschsprachigen Herkunft

6.3.1 CASABLANCA

Dieses kapitaleinleitende Zitat stammt aus einem der bekanntesten Filme aller Zeiten, dem im Jahre 1942 gedrehten CASABLANCA (R.: Michael Curtiz). In diesem Film nahmen zahlreiche aus Europa geflüchtete oder emigrierte Filmschaffende prominente Rollen vor und hinter der Kamera ein. Unter den SchauspielerInnen aus dem deutschsprachigen Raum seien an vorderster Stelle Paul Henreid als ungarischer Widerstandskämpfer, Peter Lorre als zwielichtiger Verkäufer gestohlener Papiere, Conrad Veidt als dämonischer SS-Schergen und Szöke Szakall als komischer Oberkellner in Rick's Café Américain genannt. Der Film lebt, neben seinem Genremix aus Melodrama, Abenteuer- und Kriminalfilm sowie der darstellerischen Leistung von Humphrey Bogart und Ingrid Bergman, von den vielen kleinen Neben- und Kleinstrollen, die zumeist mit aus den ehemaligen Kronländern der Donaumonarchie stammenden SchauspielerInnen besetzt wurden und wesentlich zur exotischen Atmosphäre des Films beitrugen.

Von den rund 75 SchauspielerInnen in CASABLANCA hatten nahezu alle eine Emigrationsgeschichte hinter sich.³⁵² Sie sind entweder Flüchtlinge oder importierte europäische Stars. Nur drei (Humphrey Bogart, Joy Page, Dooley Wilson) der vierzehn im Vorspann genannten SchauspielerInnen sind in den USA geboren.³⁵³ Einige, wie der Engländer Claude Rains oder die Schwedin Ingrid Bergman, kamen nach Hollywood, um eine weltweite Karriere zu starten. Für mindestens zwei Dutzend europäische DarstellerInnen³⁵⁴ waren die USA hingegen die letzte Station einer jahrelangen Odyssee. Für viele erwies sich dieser Ort jedoch mehr als Fluch denn Segen, da nur wenige ihren Starstatus aufrechterhalten konnten und in Hollywood auf jede noch so kleine Rolle angewiesen waren, um wenigstens für ein paar weitere Tage ein Auskommen zu finden. Sie spielten in

³⁵¹ Zitat aus dem Film CASABLANCA. Auch in: Mayr, Brigitte/Omasta, Michael: Heimatlos in Hollywood. Casting *Casablanca*. Warner Bros. und das europäische Filmexil. In: Hanak-Lettner (Hrsg.): *Bigger Than Life*, S. 102-109, hier: S. 106.

³⁵² Harnetz, Aljean: Verhaften Sie die üblichen Verdächtigen. Wie *Casablanca* gemacht wurde (Berlin 2001), S. 248.

³⁵³ Mayr/Omasta: Heimatlos in Hollywood, S. 102.

³⁵⁴ Harnetz: Verhaften Sie die üblichen Verdächtigen, S. 249.

CASABLANCA die Kleinstrollen der ewig Wartenden, die wie Lotte Palfis Figur in Rick's Cafe alles versuchen, um an die rettenden Visa zu gelangen.

Die Chargen im Hintergrund trugen maßgeblich dazu bei, dass der Hauptfigur und der Geschichte des Films geglaubt wurde, wie auch der am Film unbeteiligte Billy Wilder anerkannte.³⁵⁵ Warner Bros. landete einen großen Coup mit der Idee, die Heimatlosen von Casablanca durch die Heimatlosen von Hollywood zu besetzen – die realen EmigrantInnen verkörperten die fiktiven und konnten in die Rollengestaltung eigene Erfahrungen einfließen lassen.³⁵⁶ Die Casting-Abteilung von Warner Bros. suchte SchauspielerInnen aus Europa, deren Gesichter einem amerikanischen Publikum aus anderen Filmen zumindest vertraut waren, auch wenn es die Namen der KleindarstellerInnen nicht kannte.³⁵⁷ Die deutschen Filmschaffenden waren bei der Produktion zahlreichen Schikanen ausgesetzt. So war es für sie aufgrund der Ausgangssperre für *enemy aliens* verboten, ihre Häuser abends zu verlassen. Als Österreicher – das Land war laut offizieller amerikanischer Doktrin von Hitler besetzt worden – war Ludwig Stössel von diesem kurz nach Produktionsbeginn im Juni 1942 in Kraft getretenen Gesetz nicht betroffen.³⁵⁸

Ludwig Stössel spielt in einer nicht ganz einminütigen Szene Mr. Leuchtag, einen älteren Emigranten, der mit seiner Ehefrau (Ilka Grüning) dem Oberkellner Carl (Szöke Szakall) seine Englischkenntnisse zum Besten gibt. Das sich entspinnde Gespräch gibt der melodramatischen Geschichte eine kurze Auszeit, gehört aber dennoch zu den eindringlichsten Szenen des gesamten Films, die in fast keiner CASABLANCA-Analyse übergangen wird. Die kurze Sequenz drückt die ganze rührende Hilflosigkeit des alten Ehepaars aus, das mit den USA eine neue, bessere Heimat finden will:

Frau Leuchtag: At last the day is came!

Herr Leuchtag: Mareichen and I are speaking nassing but English nau.

Frau Leuchtag: So we should feel at home when we get to Amerika.

Carl: Very nice idea, mm-hmm.

Herr Leuchtag: To Amerika!

Frau Leuchtag: To Amerika!

Carl: To America!

Herr Leuchtag: Liebchen, sweetnessheart, what watch?

Frau Leuchtag: Ten watch.

Herr Leuchtag: Such much?

³⁵⁵ Ebda., S. 263.

³⁵⁶ Vgl. Missler-Morell, Andreas: Ich seh' dir in die Augen, Kleines. Casablanca – Der Kultfilm (München 1992), S. 97.

³⁵⁷ Ebda., S. 99f.

³⁵⁸ Harmetz: Verhaften Sie die üblichen Verdächtigen, S. 255f.

Carl: You will get along beautiful in America, mm-hmm.³⁵⁹



Abb. 10: Ludwig Stössel und Ilka Grüning im Film CASABLANCA

Stössel hat es schließlich – möglicherweise im Gegensatz zu Herrn Leuchtag – tatsächlich in Amerika geschafft. Nicht alle deutschsprachigen FilmschauspielerInnen konnten es Stössel nachmachen, da sie nach dem Abebben der Anti-Nazi-Film-Welle nur mehr wenige *accent roles* vorfanden. Das Erlernen der englischen Sprache war für nicht wenige SchauspielerInnen, die in deutschsprachigen Bühnenaufführungen und Filmen noch zu den größten Stars zählten, ein schwieriges Unterfangen, das nicht so leicht zu bewältigen war. SchauspielerInnen müssen völlig selbstverständlich mit der Sprache, in der sie spielen, umgehen können. Doch nicht nur Fritz Kortner tat sich mit der ungewohnten Fremdsprache schwer:

„Zum ersten Male versuchte ich eine schüchterne Annäherung an die fremde Sprache. Sie erschien mir unnahbar. Meine Scheu, auch nur ein Wort auszusprechen, wurde von meinem Unvermögen übertroffen. Der Versuch, jenen, in der deutschen Sprache nicht vorkommenden Laut auszusprechen, den die Engländer dadurch produzieren, daß sie mit der Zungenspitze die obere Zahnreihe berühren und ihn in merkwürdig reservierter Weise zurückhaltend doch noch durchlassen, scheiterte kläglich. Ich wurde übergangslos zum Sprachclown. Die A- und O-Laute klangen völlig unnachahmlich anders. Ein kleiner, primitiver Satz, den ich lesend verstand, wurde, von einem Engländer gesprochen, bis zur Unkenntlichkeit unverständlich. Die Panik, die mich bei der Vorstellung erfaßte, in dieser Sprache zu leben, sie im täglichen Gebrauch sprechen oder gar als Schauspieler in ihr agieren zu müssen, war größer, als die vor dem den deutschen R-Laut rollenden, sprach- und syntaxverstümmelnden, aber vielleicht doch noch aufzuhaltenden Hitler...“³⁶⁰

Die deutschen SchauspielerInnen wurden in den englischsprachigen Filmen auf *accent roles* festgelegt, da sie, wenn sie erst im Erwachsenenalter mit dem Spracherwerb begannen, nie

³⁵⁹ Zitate aus dem Film. Orthographie übernommen aus: Mayr/Omasta: Heimatlos in Hollywood, S. 106.

³⁶⁰ Fritz Kortner, zitiert nach: Kaul, Walter (Red.): Fritz Kortner (Berlin 1970), S. 14.

ihren deutschen Akzent verlieren konnten, der in Zeiten des Zweiten Weltkriegs auch als Bedrohung empfunden werden konnte.³⁶¹

Im Gegensatz dazu steht das anerkannte Bild der *funny foreigners* mit ihrem fehlerhaften Akzent und ihren schrulligen Verhaltensweisen, eine Rolle, die Stössel besonders lag und die er in seinem Spätwerk ab den 1950er-Jahren vermehrt einnehmen sollte, da er, ähnlich wie Szakall, von den großen Studios bald zumeist auf die komischen Rollen festgelegt wurde. Er spielte größtenteils gemütliche, lustige Mitteleuropäer, die, wenn schon nicht im Mittelpunkt der Dramaturgie, so zumindest stets im Zentrum des Witzes standen. So verwundert es kaum, dass Stössel in einer kurzlebigen TV-Adaption von CASABLANCA (1955-1956) Szakalls Rolle als Oberkellner Ludwig übernahm.³⁶² Wie Szakall im gleichnamigen Film sorgt auch Stössel in der Serie für den komödiantischen Touch, indem er emsig zwischen den Tischen des Cafés hin und her wuselt und in einer typischen Wiener Kellnerbekleidung zu sehen ist.³⁶³

6.3.2 THE SUN SHINES BRIGHT

Die Rolle des deutschsprachigen Immigranten nahm Stössel ebenso in Filmen mit typisch amerikanischen Sujets ein. Ein Beispiel für eine weitere Immigranten-Rolle außerhalb des Anti-Nazi-Films ist Stössels Herman Felsburg, der Besitzer eines Ladens für Herren- und Damenmode, in John Fords THE SUN SHINES BRIGHT (1953). Ford siedelte die Handlung um den standhaften Richter Billy Priest in einer amerikanischen Kleinstadt in Kentucky um das Jahr 1900 an. Obwohl kein großer Publikumserfolg, zählte THE SUN SHINES BRIGHT zu Fords persönlichen Lieblingsfilmen. In einem Interview aus dem Jahr 1968 gestand er, dass es der einzige Film wäre, den er „immer wieder sehen möchte“³⁶⁴.

Der Film war eine Billigproduktion, die im August und September 1952 innerhalb von 24 Tagen abgedreht wurde. Das *comedy-drama* kam ohne namhafte Stars aus und wurde vor

³⁶¹ Paucker, Arnold: Speaking English with an Accent. In: Brinson, Charmian/Dove, Richard/Malet, Marian/Taylor, Jennifer (Hrsg.): „England? Aber wo liegt es?“ Deutsche und österreichische Emigranten in Großbritannien 1933-1945 (München 1996), S. 21-31, hier: S. 30.

³⁶² Harmetz: Verhaften Sie die üblichen Verdächtigen, S. 390.

³⁶³ Die Pilotfolge der TV-Adaption von CASABLANCA mit dem Titel WHO HOLDS TOMORROW? (1955, R.: John Peyser) ist als Bonusmaterial auf der aktuellsten Blu-Ray-Ausgabe (Warner Home Video 2008) zum Film CASABLANCA enthalten.

³⁶⁴ Ofner, Astrid Johanna/Hurch, Hans (Hrsg.): John Ford. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums, 16. Oktober bis 30. November 2014 (Marburg 2014), S. 222.

seiner Erstaufführung vom Vorsitzenden von Republic Pictures, Herbert J. Yates, stark beschnitten. Das Ergebnis wurde von der zeitgenössischen Kritik als unspektakulär und altmodisch kritisiert.³⁶⁵

Stössel spielt einen von rund zwanzig ausgestalteten Charakteren im Leben des Richters Billy Priest, der im Mittelpunkt der Filmhandlung steht. Er spielt mit Felsburg einen in Fairfield, Kentucky anerkannten Deutsch-Amerikaner mit eigenem Laden, der mit ehemaligen Konföderierten befreundet ist, die wichtige Ämter in der Stadt bekleiden. Wie schon in *RETURN TO YESTERDAY* steht Stössel in- und außerhalb dieser Gemeinschaft der alten Männer, die mit Priest an ihrer Spitze für Recht und Ordnung in Fairfield sorgen. Er gehört zwar zum engsten Kreis des Richters und gilt als dessen Vertrauensperson, ist aber der Einzige, der am Vorabend der Wahlen nichts zu verlieren hat. Dennoch unterstützt er Priests Wahlkampagne und kann seine Freunde munter verspotten, als sie am Abend vor der Wahl eine Anti-Alkoholiker-Veranstaltung besuchen, wo sie um Stimmen werben wollen. Obwohl Felsburg dem Fest theoretisch fernbleiben könnte, ist er ein guter Freund und bleibt, wie auch die anderen Mitglieder der eingeschworenen Clique, zumindest zu Beginn des Balls nüchtern.

In *THE SUN SHINES BRIGHT*, der einen ernsten Hintergrund hat, da er Themen wie Lynchjustiz und falsche Moralvorstellungen behandelt, steht Stössel zumeist im Mittelpunkt der vielen komischen Szenen, die der Auflockerung dienen. Er wirft in diesen Szenen gelegentlich deutsche Wortfetzen wie *Ach du lieber Gott* ein. Als ein junger Schwarzer auf seinem Banjo vor Richter Priest die Hymne der Südstaaten aus dem Amerikanischen Bürgerkrieg spielt, ist Felsburg einer der ersten EinwohnerInnen, der die wohlbekannt Klänge hört und mit den Worten *Das ist Dixie* in Richtung des Gerichtssaals stürmt.

In Momenten großer Freude oder Aufregung äußert sich Felsburg, obwohl schon lange in Fairfield beheimatet, in der deutschen Sprache. So quittiert er die Entführung von Lucy Lee mit den Worten *Ach, das ist ja schrecklich! Das arme, arme Mädchen!*³⁶⁶

Ludwig Stössel spielt mit dem Ladenbesitzer Herman Felsburg eine für ihn typische *funny-foreigner*-Rolle, die dieses Mal eben nicht in den USA der 1940er- und 1950er-Jahre, sondern um die vorige Jahrhundertwende angesiedelt ist. Es soll hier nicht der Eindruck vermittelt

³⁶⁵ Davis, Ronald L.: *John Ford. Hollywood's Old Master* (Norman/London 1995), S. 260.

³⁶⁶ Alle angeführten Zitate aus der US-amerikanischen Originalfassung des Films.

werden, dass Stössel in diesem Film auf die Rolle eines Akzent-Clowns reduziert wurde. Er bildet vielmehr einen wichtigen Hintergrund für den Protagonisten des Films, Charles Winninger in der Rolle des Richters Priest. In der dankbaren Rolle als *supporting actor* genoss Stössel in der Rollengestaltung einige Freiheiten, wenn auch in begrenztem Rahmen, da die *leading role* natürlich nicht in den Hintergrund gedrängt werden durfte.³⁶⁷

6.3.3 WINDOW ON MAIN STREET – CHRISTMAS MEMORY

Mit seinem schneeweißen Haar, dem dicken Bauch und dem gutmütigen Gesichtsausdruck wurde Stössel spätestens Mitte der 1950er-Jahre häufig als großväterliche Figur gecastet. Durch solche Rollen bestand die Gefahr, als Künstler nicht ernst genommen zu werden. Bereits in seiner Zeit in Österreich sprach Stössel von der Bürde, aber auch Chance in der Öffentlichkeit hauptsächlich als Komiker wahrgenommen zu werden:

„Ich liebe keine komischen Rollen. Ich habe auch niemals behauptet, ein Komiker zu sein. Ich bin Schauspieler, das heißt Menschendarsteller. Ich beobachte Menschen im Leben, im Alltag, und versuche es dann, diese Menschen mit all ihren kleinen Schwächen und Eigenheiten auf die Bühne zu bringen. Ich gehe dabei niemals darauf aus, komische Wirkungen auslösen zu wollen und unterstreiche auch nicht die sogenannten komischen Pointen. Wir dürfen aber das Publikum nicht unterschätzen. Es findet von selbst jenen Moment und die Situation heraus, die menschlich-komisch ist. Das Publikum lacht gern, wenn es eine wirkliche menschliche Schwäche in unmittelbarer Echtheit erkennt.“³⁶⁸

Ein gutes Beispiel für Stössels Fähigkeit als Menschendarsteller ist seine Rolle in der 12. Episode der 1. Staffel der Fernsehserie WINDOW ON MAIN STREET (1961-1962). Die Folge trägt den Titel CHRISTMAS MEMORY (1961, R.: Richard Dunlap).

Die Serie WINDOW ON MAIN STREET handelt vom erfolgreichen Schriftsteller Cameron Garrett Brooks (Robert Young), der nach dem Tod seiner Frau und seines Kindes nach langer Abwesenheit in seine Heimatstadt Millsburg zurückkehrt, um ein Buch über deren BewohnerInnen zu schreiben.³⁶⁹

Stössel übernimmt in einem Weihnachtsspecial der TV-Serie in einem Gastauftritt neben Young die männliche Hauptrolle. Er spielt in CHRISTMAS MEMORY einen Hausmeister mit dem treffenden Namen Ludwig, der in der Vorweihnachtszeit in einem nahe gelegenen Kaufhaus als Weihnachtsmann auftritt. Es gelingt ihm, Mr. Brooks, der an seine tote Ehefrau denken muss, wieder ein wenig aufzumuntern. In Stössels Rolle kommt das Tragikomische

³⁶⁷ Ziegler: Der Weg deutschsprachiger Filmschauspieler ins Exil, S. 51.

³⁶⁸ Ludwig Stössel in Der Wiener Tag, 1.4.1934. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 10.

³⁶⁹ Leszczak, Bob: Single Season Sitcoms, 1948-1979. A Complete Guide (Jefferson/London 2012), S. 202.

zum Ausdruck, da er selbst zwar gerne den Weihnachtsmann spielt, den Weihnachtsabend jedoch nicht mag. Er hat wie Mr. Brooks keine Familie. Dieser verbringt Weihnachten bei einer befreundeten Familie, zu deren Feier er nun den alleinlebenden Ludwig einlädt, der nun wie Mr. Brooks unter dem Weihnachtsbaum der Familie alle Traurigkeit vergessen kann.

In dieser Rolle konnte Stössel seine eigene deutschsprachige Herkunft mit amerikanischen Traditionen verbinden. So wurde unter dem Christbaum der Familie unter Ludwigs Anleitung das Weihnachtslied *O Tannenbaum* mit seinem originalen deutschen Text angestimmt. Dieses Lied wurde mit großer Sicherheit nicht zufällig gewählt. *O Tannenbaum* ist das „wohl bekannteste säkulare deutsche Weihnachtslied“³⁷⁰, das zudem auch in der US-amerikanischen Geschichte eine wesentliche Rolle spielt. Zur Zeit des Amerikanischen Bürgerkriegs verfasste der Lehrer James Ryder Randall ein Gedicht mit dem Titel *Maryland, My Maryland*. Dieses patriotische Gedicht der Sezessionisten gegen die „Tyrannei“ der Union wurde bereits im Jahr 1861 unautorisiert als Lied veröffentlicht. Die dazu gehörige Musik ist eine vom deutschstämmigen Komponisten Charles W. A. Ellerbrock nur geringfügig adaptierte Version der Tannenbaum-Melodie. Noch heute ist *Maryland, My Maryland* offizieller *state song* des US-Bundesstaates.³⁷¹

Neben reinen Melodie-Adaptionen erfreute sich das deutsche Weihnachtslied in seinen zahlreichen englischen Übersetzungen großer Beliebtheit. In CHRISTMAS MEMORY singt die Familie unter Ludwigs Anleitung jedoch die deutsche *O-Tannenbaum*-Version.

War Stössel in CASABLANCA noch der Exilant, der Englisch lernen musste, spielte er rund zwanzig Jahre später einen Weihnachtsmann, der als eine Art Sprachlehrer einer amerikanischen Familie den deutschen Text des weltweit bekannten Weihnachtsliedes beibringt. Der kulturelle Austausch zwischen den USA und Europa ist demnach nicht nur an Stössels Biographie, sondern auch speziell an seinen Film- und Fernsehrollen ablesbar, in denen dieser Kulturtransfer nicht selten thematisiert wird.

³⁷⁰ Widmaier, Tobias: *O Tannenbaum* (2007). Online unter: http://www.liederlexikon.de/lieder/o_tannenbaum.

³⁷¹ Widmaier, Tobias: „Maryland, My Maryland“ und „The Red Flag“ – Zur internationalen Rezeption der „O Tannenbaum“-Melodie (2007), S. 1. Online unter: http://www.liederlexikon.de/lieder/o_tannenbaum/liedkommentar.pdf.

Didaktische Überlegungen

Bevor die Erkenntnisse dieser Diplomarbeit in einem letzten Schritt zusammengefasst werden, sollen einige didaktische Überlegungen zur Umsetzung dieser Thematik im Geschichte-Unterricht vorgestellt werden.

Es wäre nicht zielführend, bei der Planung von Unterrichtsstunden den Fokus einzig und allein auf die Person Ludwig Stössels und dessen Rollenauslegung zu richten. Vielmehr sollen für den Schulunterricht ausgewählte Filme in einem größeren Rahmen kontextualisiert und analysiert werden. So kann der Film *THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER* im Schulunterricht als Beispiel für einen Anti-Nazi-Film vorgestellt werden. An die Lernenden kann dabei die Frage gestellt werden, welche Funktion der 1943 in den Vereinigten Staaten von Amerika aufgeführte Film erfüllen sollte.

Spiel- und Fernsehfilme mit geschichtlichem Inhalt erfreuen sich großer Beliebtheit im Geschichte-Unterricht, da SchülerInnen auch in ihrer Freizeit mit ihnen konfrontiert werden, weshalb man durch sie einen guten Anknüpfungspunkt zu geschichtlichen Themen herstellen kann. Durch die Vorführung von Filmen kann zugleich die Lernmotivation gesteigert werden.³⁷²

Die Arbeit an Filmen soll jedoch nicht daraus bestehen, dass SchülerInnen als „Belohnung“ zumeist am Ende des Semesters ein Film vorgestellt wird, der dann anschließend, wenn überhaupt, mehr schlecht als recht besprochen wird. Die Unterrichtsverwendung von Filmen bedeutet allerdings auch nicht, lediglich kommentierte Dokumentarfilme zu sehen und deren Inhalte unkritisch und unreflektiert 1:1 zu übernehmen. Der Film soll nicht rein zur Vermittlung von Fakten eingesetzt, sondern ebenfalls filmische Gestaltungsmittel wie Schnitt, Montage und Ton näher analysiert werden³⁷³, da selbst der oft als „objektiv“ wahrgenommene Dokumentationsfilm Werte und Haltungen vertritt.

³⁷² Schneider, Gerhard: Filme. In: Pandel, Hans-Jürgen/Schneider, Gerhard (Hrsg.): Handbuch Medien im Geschichtsunterricht (6. erweiterte Auflage Schwalbach am Taunus 2011), S. 375-396, hier: S. 376.

³⁷³ Mainka-Tersteegen, Regine: Neue Perspektiven im Unterrichtsfilm. In: Baumgärtner, Ulrich/Fenn, Monika: Geschichte und Film. Erkundungen zu Spiel-, Dokumentar- und Unterrichtsfilm (Münchner geschichtsdidaktisches Kolloquium 7, München 2004), S. 45-62, hier: S. 49.

Daher kann sowohl mit Spielfilmen als auch Dokumentationen Politik und Propaganda betrieben werden.³⁷⁴ Im Sinne eines kritischen und reflektierten Umgangs mit Medien sollen SchülerInnen deshalb diese Tatsachen bewusst gemacht werden, indem nicht nur die Inhalte, die ein Film transportiert, thematisiert, sondern auch die genuin filmischen Gestaltungsmitteln analysiert werden, die vor allem die Gefühle und das Unbewusste des Publikums anzusprechen versuchen.

In den für die 11. und 12. Schulstufe konzipierten didaktischen Überlegungen spielt das Motto „Politik, Propaganda und Film“ eine große Rolle. Dabei stehen die im Rahmen der Diplomarbeit näher vorgestellten Filme DER REBELL, THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER und der Klassiker CASABLANCA im Mittelpunkt. Aufgrund der begrenzten Stundenanzahl und der eingeschränkten Möglichkeiten zum Stundenblocken wird es im Schulunterricht kaum möglich sein, Filme in voller Länge zu zeigen, weshalb von der Lehrkraft im Vorhinein eine Auswahl wichtiger Szenen getroffen werden muss.

Im Rahmen der Diplomarbeit wurde die Botschaft des Films DER REBELL näher analysiert. Im Unterricht sollen den SchülerInnen zumindest die zwei wichtigsten Filmszenen vorgeführt werden. Dazu zählen der Auftritt Luis Trenkers als Severin Anderlan vor den versammelten DorfbewohnerInnen mit seinem Appell für eine >Vereinigung aller Volksdeutschen< sowie die letzte Filmsequenz mit den in den Himmel emporsteigenden erschossenen TirolerInnen. Zielführend kann diese Unterrichtseinheit nur sein, wenn im Vorhinein den SchülerInnen bereits ein Hintergrundwissen zur Weimarer Republik und der Stimmung gegen den Friedensvertrag von Versailles mitgegeben wurde. Nur dann wird die Erkenntnis möglich sein, dass der dargestellte Befreiungskrieg als Folie für die politischen Verhältnisse des Jahres 1932 gelesen werden kann.

Um herauszufinden, mit welchen filmischen Gestaltungsmitteln hier gearbeitet wurde, erscheint es zunächst einmal wichtig, dass die SchülerInnen darüber reflektieren, wie die Szenen auf sie persönlich wirken. In einem nächsten Schritt kann unter der Moderation der Lehrkraft darüber diskutiert werden, warum diese Sequenzen auf die Gefühlslage des Publikums Einfluss ausüben können. Dabei werden voraussichtlich die filmischen Gestaltungsmittel zur Sprache kommen. Somit kann im weiteren Ablauf der Unterrichtsplanung die kritische Auseinandersetzung mit Manipulationsmöglichkeiten im

³⁷⁴ Vgl. Schneider: Filme, S. 379.

Film erfolgen. Insbesondere die letzte Szene von DER REBELL bietet für eine solche Fragestellung genügend Material. Abschließend könnten als schriftliche Quellen einzelne Filmkritiken aus Tageszeitungen näher analysiert und miteinander verglichen werden.

SchülerInnen kommen im Alltag, insofern nicht ein spezielles Interesse dazu besteht, nur selten mit Klassikern des Kinos der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Kontakt. Nur sehr selten werden sie zumeist auch noch zu später Stunde im Fernsehen ausgestrahlt. Umso wichtiger erscheint es, den Lernenden ausgewählte Szenen zu Filmen wie CASABLANCA nicht vorzuenthalten. Speziell bei CASABLANCA ist eine Kenntnis der historischen Tatsachen, um die sich der Spielfilm dreht, unerlässlich. Die Figur des Capt. Renault als Vertreter von Vichy-Frankreich kann nur näher analysiert werden, wenn die Lernenden zumindest über ein Arbeitswissen zum Vichy-Regime verfügen.

Zu ausgewählten Szenen könnten den SchülerInnen Arbeitsaufgaben gestellt werden. Der Widerstandskämpfer Laszlo kann in der berühmten Marseillaise-Szene dem Major Strasser gegenübergestellt werden. Zudem kann mit den SchülerInnen darüber diskutiert werden, welche Rolle die Marseillaise in dieser Szene übernimmt. Ist sie hier nur die französische Nationalhymne oder steht sie für mehr?

Auch der Anti-Nazi-Film THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER würde sich für eine umfassende Analyse anbieten. Da der Film momentan nur in der englischsprachigen Originalversion vorliegt, könnte im Zuge eines interdisziplinären Unterrichts mit der Englischlehrkraft der Klasse zusammengearbeitet werden. Dabei würde sich, wie bei dem in der Diplomarbeit zu CASABLANCA behandelten Abschnitt, eine Fragestellung anbieten, die sich mit dem Thema „Exil und Sprache“ auseinandersetzt.

Speziell im Geschichtsunterricht könnten die ersten Minuten von THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER näher behandelt werden. Eine Diskussionsfrage könnte lauten, wie in diesem Film die österreichische Mittelschicht dargestellt wird – als Opfer oder doch willfährige UnterstützerInnen des Systems. Allgemein könnte gefragt werden, welchen Appell dieser Film an sein amerikanisches Publikum richtet. Zur Beantwortung dieser Frage können die Schlusszene und vereinzelte Szenen herangezogen werden, in denen die Manipulation durch den NS-Staat thematisiert wird.

THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER regt ebenfalls zu Fragestellungen an, die über den unmittelbaren Inhalt des Films hinausgehen. So könnte thematisiert werden, wie und aus welchen Beweggründen über Hitler in diversen Spiel- und Fernsehfilmen sowie Sketchen gelacht wird.³⁷⁵ Ausgehend von THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER kann auf weitere Filme wie THE GREAT DICTATOR (US 1940, R.: Charlie Chaplin) verwiesen werden. Die SchülerInnen können dazu angeregt werden, selbst ausgewählte Filme mit ähnlicher Thematik in den Unterricht einzubringen und gemeinsam zu analysieren.

THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER kann auch dazu verwendet werden, die SchülerInnen auf ein neues Thema einzustimmen. Ausgehend von der Anfangssequenz, in der Österreich als „erstes Opfer des Nationalsozialismus“ bezeichnet wird, kann Österreichs schwieriger Weg zur Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit behandelt werden. In diesem Fall dient der Film als Ausgangspunkt für neue Fragestellungen.

³⁷⁵ Siehe dazu auch: Buchholz, Elena Marie: Lachen über Hitler. Funktion und Entwicklung der Hitlerfigur in der Filmkomödie (geisteswiss. Diplomarbeit Wien 2008).

Schlussbemerkung

Obwohl Ludwig Stössel in unzähligen Film- und Fernsehproduktionen in Europa und den USA beschäftigt war, ist sein Name heute kaum jemandem mehr ein Begriff. Selbst im Burgenland, auf dessen heutigem Gebiet Ludwig Stössel 1883 geboren wurde, ist er nicht mehr bekannt. Obwohl das Bundesland mit Ludwig Stössel einen gebürtigen Burgenländer in der „Traumfabrik Hollywood“ vorweisen konnte, ist im kollektiven Gedächtnis vielmehr eine höchst dubiose Abstammungsgeschichte um den Hollywood-Star Fred Astaire verankert.³⁷⁶ Versuchte man den in den USA geborenen Fred Astaire als Burgenländer zu vereinnahmen, wurde Ludwig Stössel, obwohl nachweislich in Lockenhaus im Burgenland geboren, „vergessen“.

Obwohl er zu den meistengagierten exilierten SchauspielerInnen zählte, nahm sich die Filmexilforschung bisher kaum Ludwig Stössels an, was unter anderem daran liegt, dass er kaum in Hauptrollen zu sehen war. Er ist somit ein typischer Vertreter der nahezu unbeachteten „zweiten Reihe“, zu deren Filmen heute keine großen Retrospektiven in ausgewählten Programmkinos laufen.

Ausgehend von Stössels Brief an Ernst Lothar, in dem er mit Recht feststellte, dass sich 1962 (und heute?) in Österreich kaum jemand mehr an die nach 1938 exilierten SchauspielerInnen erinnern wollte,³⁷⁷ wurde in dieser Diplomarbeit anhand der Biographie Ludwig Stössels ein möglicher Karriereweg der durch die nationalsozialistische Machtergreifung vertriebenen Film- und Theaterschaffenden nachgezeichnet. Ab 1925 stieg Stössel zu einem der bedeutendsten CharakterdarstellerInnen auf Berliner Bühnen auf und konnte erste Erfolge beim deutschen Film erzielen, wo er zumeist in Nebenrollen zu sehen war. Bei diesen deutschen Produktionen wurde er hauptsächlich für komödiantische Rollen besetzt, ein Fach, das ihm am meisten lag und für das er aufgrund seiner gemütlichen und väterlichen Gestalt prädestiniert erschien.

³⁷⁶ Stech, Melanie: Nur ein Mythos. Fred Astaire ein Burgenländer. Online unter: <http://pannonien.tv/nur-ein-mythos-fred-astaire-ein-burgenlander/2009/>.

³⁷⁷ Stössel, Ludwig: Brief an Ernst Lothar vom 24.6.1962, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Teilnachlass Otto Basil, Sign.: Autogr. 1208/31-3 Han.

Mit Hitlers Machtergreifung im Jänner 1933 wurde das Ende seiner Karriere in Deutschland eingeleitet. Wie so viele jüdische Filmschaffende wurde er aus der Produktion deutscher Filme ausgeschlossen.

Im Dezember 1933 kehrte Stössel nach Österreich zurück, wo er vor allem am Theater Karriere machen konnte. Zu seinen beliebtesten Bühnenrollen zählt der Ziehharmonikaspieler im Volksstück *Straßenmusik* am Raimundtheater und der Klosterbruder in Lessings *Nathan der Weise*. Nicht nur bei den Salzburger Reinhardt-Inszenierungen, wo er den Teufel im *Jedermann* verkörperte, stand Stössel mit bis in die Gegenwart allgemein bekannten SchauspielerInnen wie Attila Hörbiger, Paula Wessely oder Hans Moser auf der Bühne. Es wäre unseriös, zu behaupten, dass Stössel hätte die Geschichte Österreichs einen anderen Verlauf genommen, heute ebenfalls in diese Riege der bekanntesten SchauspielerInnen des Landes aufgenommen worden wäre. Tatsache ist jedoch, wie die gesammelten Kritiken in seinem Nachlass belegen, dass Stössel bis März 1938 den zuvor genannten DarstellerInnen an Popularität um nichts nachstand.

Das Theater in der Josefstadt wurde bereits lange vor 1938 nationalsozialistisch unterwandert, sodass bereits unmittelbar nach dem >Anschluss< eine >Arisierung< durchgeführt wurde. Stössel wurde von der Gestapo mehrmals in Haft genommen und konnte erst nach einigen Wochen mit seiner Ehefrau Lore Birn aus Österreich flüchten.

Wie in der Arbeit erstmals aufgezeigt wurde, bestanden schon seit Mitte des Jahres 1937 Kontakte zwischen Stössel und britischen Filmproduktionsfirmen. Er erlernte bereits ein Jahr vor seinem Exil die englische Sprache und hatte somit einen leichten Startvorteil gegenüber jenen Filmschaffenden, die wie er erst nach dem >Anschluss< in Großbritannien ankamen. Die dort gedrehten Filme nehmen eine Zwischenstation in Ludwig Stössels Schaffen ein. Sie gaben dem Darsteller erstmals Gelegenheit, in der für ihn zuvor fremden Sprache zu schauspielern. Besonders in *RETURN TO YESTERDAY* wird sein deutscher Akzent filmimmanent thematisiert.

Nach seiner Ankunft in Hollywood wurde Stössel zunächst hauptsächlich für die aufkommenden Anti-Nazi-Filme engagiert. Er wurde dabei jedoch nicht auf einen bestimmten Rollentypus des Deutschen festgelegt, sondern spielte neben Mitläufern so diametral entgegengesetzte Charaktere wie NS-Ärzte und Widerstandskämpfer.

Im Gegensatz zu vielen anderen exilierten SchauspielerInnen konnte sich Stössel auch in seiner neuen Heimat durchsetzen. Er blieb trotz seines hohen Alters immer wandlungs- und anpassungsfähig und konnte in Zeiten, als das Fernsehen noch in den Kinderschuhen steckte, erste Rollen in diesem neuen Medium erhalten. Gerade weil er in Hollywood so viele und unterschiedliche Rollenangebote erhielt, kann er nicht symbolhaft für die vielen anderen aus dem deutschen Raum exilierten DarstellerInnen stehen, die nur in den seltensten Fällen ihre Karrieren nahtlos fortsetzen konnten.

Aus dem reichen Fundus an Stössels Hollywood-Rollen konnten im Rahmen dieser Diplomarbeit nur einige wenige näher vorgestellt werden. Dazu zählen ausgewählte Filme, in denen Stössel Vaterfiguren verkörperte, sowie solche Produktionen, in denen Stössels deutschsprachige Herkunft thematisiert wurde.

Gerade diese Fülle an teilweise recht unterschiedlichen Charakteren, die Stössel in diesen Filmen verkörperte, erschwerte die Aufgabe, eine möglichst repräsentative Auswahl zu Stössels Schaffen, insbesondere in Hollywood, zu treffen. Die hier analysierten Filme und Filmsequenzen bilden nur einen winzig kleinen Teil von Stössels gesamter Karriere bei Film und Fernsehen, wie ein Blick auf dessen Filmographie verdeutlicht.

In weiteren Arbeiten könnten Stössels Auftritte in Horrorfilmen und weiteren Genreproduktionen näher analysiert werden. Analysen zu Stössels Darstellungen von Wissenschaftlern in amerikanischen Produktionen wären ebenfalls eine Aufgabe für spätere Arbeiten.

In dieser Diplomarbeit konnte nicht beantwortet werden, wie Stössel zu diesen vielen Engagements kam. Diese Frage kann in einem größeren Umfang nur anhand der entsprechenden Akten der Paul-Kohner-Agentur in befriedigender Weise einer Antwort zugeführt werden. Zum Abfassungszeitpunkt dieser Diplomarbeit war das Nachlassarchiv der Deutschen Kinemathek geschlossen, sodass diese wichtigen Quellen nicht in die Arbeit einfließen konnten.

Doch warum wird heute kaum mehr an exilierte Filmschaffende, insbesondere wenn sie keine prominenten Namen tragen, erinnert? Jan-Christopher Horak versuchte auf diese Frage eine adäquate Antwort zu geben:

„So wie der Holocaust einen nicht zu reparierenden Bruch in der deutsch-jüdischen Symbiose bedeutet, so bleiben die Exilfilme und die Filmemigranten am Rande der deutschen Entwicklung.“³⁷⁸

Diese Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, Ludwig Stössel als Beispiel für einen dieser FilmemigrantInnen wieder mehr in die Mitte des öffentlichen Interesses zu rücken. Insbesondere bleibt mir nur zu wünschen, dass besonders in meinem Heimatbundesland Burgenland, das nicht allzu viele namhafte Filmschaffende hervorgebracht hat, Ludwig Stössel wieder bekannter wird – oder zumindest nicht völlig in Vergessenheit gerät. Diese Arbeit versuchte einen Beitrag zu diesem Ziel zu leisten.

³⁷⁸ Horak: Exilfilm, S. 13.

Filmographie³⁷⁹

Spielfilme

- In der Heimat, da gibt's ein Wiedersehn! (D 1926, R.: Reinhold Schünzel & Leo Mittler)
- Herkules Maier (D 1928, R.: Alexander Esway)
- Serenissimus, der Vielgeliebte, und die letzte Jungfrau (D 1928, R.: Leo Mittler)
- Aus dem Tagebuch eines Junggesellen (D 1929, R.: Erich Schönfelder)
- Möblierte Zimmer/Der sturmfreie Junggeselle (D 1929, R.: Fred Sauer)
- Der Günstling von Schönbrunn (D 1929, R.: Erich Waschneck & Max Reichmann)
- Katharina Knie (D 1929, R.: Karl Grune)
- Skandal um Eva (D 1930, R.: Georg Wilhelm Pabst)
- Heute Nacht – eventuell (D 1930, R.: E.W. Emo)
- Der Andere (1930, R.: Robert Wiene)
- Ein Burschenlied aus Heidelberg (D 1930, R.: Karl Hartl)
- Bockbierfest (D 1930, R.: Carl Boese)
- Die Privatsekretärin (D 1931, R.: Wilhelm Thiele)
- Königin einer Nacht (D 1931, R.: Fritz Wendhausen)
- In Wien hab' ich einmal ein Mäd'el geliebt (D 1931, R.: Erich Schönfelder)
- Elisabeth von Österreich (D 1931, R.: Adolf Trotz)
- Opernredoute (D 1931, R.: Max Neufeld)
- Hilfe! Überfall! (D 1931, R.: Johannes Mayer)
- Die Koffer des Herrn O.F. (D 1931, R.: Alexis Granowsky)
- Die spanische Fliege (1931, R.: Georg Jacoby)
- Chauffeur Antoinette (D 1932, R.: Herbert Selpin)
- Nachtkolonne (D 1932, R.: James Bauer)
- Zum goldenen Anker (D/F 1932, R.: Alexander Korda)
- Die Gräfin von Monte Christo (D 1932, R.: Karl Hartl)
- Jonathans Glückszylinder (D 1932, R.: Rudolf Bernauer)
- Der Rebell (D 1932, R.: Kurt Bernhardt & Luis Trenker)
- Strich durch die Rechnung (D 1932, R.: Alfred Zeisler)
- Der Läufer von Marathon (D 1933, R.: E. A. Dupont)
- Morgenrot (D 1933, R.: Gustav Ucicky)
- Das Testament des Dr. Mabuse (D 1933, R.: Fritz Lang)
- Ein Lied für dich (D 1933, R.: Joe May)
- Hände aus dem Dunkel (D 1933, R.: Erich Waschneck)
- Johannismacht (D 1933, R.: Willy Reiber)
- Heimkehr ins Glück (D 1933, R.: Carl Boese)
- Rund um eine Million (F 1933, R.: Max Neufeld)
- Nordpol – Ahoi! (D/US 1934, R.: Andrew Marton)
- Eine Nacht in Venedig (U 1934, R.: Robert Wiene)
- Der Pfarrer von Kirchfeld (Ö 1937, Jakob & Luise Fleck)
- Return to Yesterday (UK 1940, R.: Robert Stevenson)

³⁷⁹ Alle unterstrichenen Film- und Fernsehproduktionen wurden im Rahmen dieser Diplomarbeit gesichtet.

- Dead Man's Shoes (UK 1940, R.: Thomas Bentley)
- The Flying Squad (UK 1940, R.: Herbert Brenon)
- Four Sons (US 1940, R.: Archie Mayo)
- The Man I Married (US 1940, R.: Irving Pichel)
- Dance, Girl, Dance (US 1940, R.: Dorothy Arzner)
- Jennie (US 1940, R.: David Burton)
- Back Street (US 1941, R.: Robert Stevenson)
- Man Hunt (US 1941, R.: Fritz Lang)
- Underground (US 1941, R.: Vincent Sherman)
- Down in San Diego (US 1941, R.: Robert B. Sinclair)
- Great Guns (US 1941, R.: Montague Banks)
- Marry the Bo\$\$'s Daughter (US 1941, R.: Thornton Freeland)
- All Through the Night (US 1942, R.: Vincent Sherman)
- Woman of the Year (US 1942, R.: George Stevens)
- Kings Row (US 1942, R.: Sam Wood)
- I Married an Angel (US 1942, R.: W.S. Van Dyke)
- The Pride of the Yankees (US 1942, R.: Sam Wood)
- Iceland (US 1942, R.: H. Bruce Humberstone)
- Casablanca (US 1942, R.: Michael Curtiz)
- Pittsburgh (US 1942, R.: Lewis Seiler)
- Who Done It? (US 1942, R.: Erle C. Kenton)
- The Great Impersonation (US 1942, R.: John Rawlins)
- Tennessee Johnson (US 1942, R.: William Dieterle)
- They Came to Blow Up America (US 1943, R.: Edward Ludwig)
- Action in the North Atlantic (US 1943, R.: Lloyd Bacon)
- Above Suspicion (US 1943, R.: Richard Thorpe)
- Hitler's Madman (US 1943, R.: Douglas Sirk)
- Hers to Hold (US 1943, R.: Frank Ryan)
- The Strange Death of Adolf Hitler (US 1943, R.: James P. Hogan)
- The Climax (US 1944, R.: George Waggner)
- Bluebeard (US 1944, R.: Edgar G. Ulmer)
- Lake Placid Serenade (US 1944, R.: Steve Sekely)
- Dillinger (US 1945, R.: Max Nosseck)
- Her Highness and the Bellyboy (US 1945, R.: Richard Thorpe)
- Yolanda and the Thief (US 1945, R.: Vincente Minnelli)
- House of Dracula (US 1945, R.: Erle C. Kenton)
- Girl on the Spot (US 1946, R.: William Beaudine)
- Miss Susie Slagle's (US 1946, R.: John Berry)
- Cloak and Dagger (US 1946, R.: Fritz Lang)
- Temptation (US 1946, R.: Irving Pichel)
- Song of Love (US 1947, R.: Clarence Brown)
- The Beginning or the End (US 1947, R.: Norman Taurog)
- This Time for Keeps (US 1947, R.: Richard Thorpe)
- Escape Me Never (US 1947, R.: Peter Godfrey)
- A Song Is Born (US 1948, R.: Howard Hawks)
- The Great Sinner (US 1949, R.: Robert Siodmak)

- As Young As You Feel (US 1951, R.: Harmon Jones)
- Corky of Gasoline Alley (US 1951, R.: Edward Bernds)
- Too Young to Kiss (US 1951, R.: Robert Z. Leonard)
- Diplomatic Courier (US 1952, R.: Henry Hathaway)
- The Merry Widow (US 1952, R.: Curtis Bernhardt)
- Somebody Loves Me (US 1952, R.: Irving Becher)
- No Time for Flowers (US 1952, R.: Don Siegel)
- Call Me Madam (US 1953, R.: Walter Lang)
- The Sun Shines Bright (US 1953, R.: John Ford)
- Geraldine (US 1953, R.: R. G. Springsteen)
- White Goddess (US 1953, R.: Wallace Fox)
- Deep in My Heart (US 1954, R.: Stanley Donen)
- Me and the Colonel (US 1958, R.: Peter Glenville)
- From the Earth to the Moon (US 1958, R.: Byron Haskin)
- The Blue Angel (US 1959, R.: Edward Dmytryk)
- G.I. Blues (US 1960, R.: Norman Taurog)

Kurzfilme

- Galgenhumor (D 1932, R.: Louis Domke)
- What We Are Fighting For (US 1943, R.: Erle C. Kenton)
- diverse Commercials für die Weinproduzenten Gallo und Italian Swiss Colony

Episoden einer TV-Serie

- Last Half Hour: Mayerling (US 1950, R.: Richard Oswald)
- Chevron Theatre: One Thing Leads to Another (US 1952, R.: Norman Lloyd)
- Chevron Theatre: Portfolio 12 (US 1952, R.: Richard Irving)
- Ramar of the Jungle: Evil Trek (US 1952, R.: Wallace Fox)
- The Schaefer Century Theatre: Portfolio Twelve (US 1952, R.: Richard Irving)
- Cavalcade of America: The Tenderfoot (US 1953, R.: Wilhelm Thiele)
- The Ford Television Theatre: The Bet (US 1953, R.: Jules Bricken)
- Ramar of the Jungle: White Savages (US 1953, R.: Wallace Fox)
- Ramar of the Jungle: Drums of the Jungle (US 1953, R.: Wallace Fox)
- Ramar of the Jungle: Tribal Feud (US 1953, R.: Wallace Fox)
- Schlitz Playhouse of the Stars: Guardian of the Clock (US 1953, R.: Roy Kellino)
- Adventures of the Falcon: A Border-Line Case (US 1954, R.: George Waggner)
- December Bride: The Sentimentalist (US 1954, R.: keine Angabe)
- The Ford Television Theatre: Slide, Darling, Slide (US 1954, R.: Edward Bernds)
- The Hallmark Hall of Fame: Lady in the Wings (US 1954, R.: keine Angabe)
- Mayor of the Town: The Watchmaker (US 1954, R.: John Rawlins)
- The Public Defender: The Case of the Parolee (US 1954, R.: Erle C. Kenton)
- The Public Defender: Destiny (US 1954, R.: Erle C. Kenton)
- Ramar of the Jungle: Contraband (US 1954, R.: Wallace Fox)

- Science Fiction Theatre: Spider Inc. (US 1955, R.: Jack Arnold)
- Big Town: The Grand Almost (US 1955, R.: keine Angabe)
- Lux Video Theatre: Love Letters (US 1955, R.: Richard Goode)
- Passport to Danger: Budapest (US 1955, R.: Roy Kellino)
- Warner Brothers Pictures: Casablanca (US 1955/56, R.: verschieden) [10 Episoden]
- Crusader: Man of Medicine (US 1956, R.: keine Angabe)
- Father Knows Best: The Angel's Sweater (US 1956, R.: Peter Tewksbury)
- The General Electric Theatre: The Glorious Gift of Molly Malloy (US 1956, R.: Herschel Daugherty)
- Lux Video Theatre: Temptation (US 1956, R.: Norman Morgan)
- Reader's Digest: A Bell for Okinawa (US 1956, R.: Tom Gries)
- Science Fiction Theatre: The Sound That Kills (US 1956, R.: Herbert L. Strock)
- Letter to Loretta: A Mind of Their Own (US 1957, R.: Richard Morris)
- Father Knows Best: Betty's Crusade (US 1958, R.: Peter Tewksbury)
- Man with a Camera: The Warning (US 1958, R.: Gerald Mayer)
- Man with a Camera: Closeup on Violence (US 1958, R.: William Castle)
- Man with a Camera: Turntable (US 1958, R.: Gerald Mayer)
- Man with a Camera: Blind Spot (US 1958, R.: Gerald Mayer)
- Man with a Camera: Six Faces of Satan (US 1958, R.: Boris Sagal)
- Perry Mason: The Case of the Black-Eyed Blonde (US 1958, R.: Roger Kay)
- Tales of Frankenstein: Face in the Tombstone Mirror (US 1958, R.: Curt Siodmak)
- Man with a Camera: Lady on the Loose (US 1959, R.: Gerald Mayer)
- Man with a Camera: The Big Squeeze (US 1959, R.: Harold D. Schuster)
- Perry Mason: The Case of the Shattered Dream (US 1959, R.: Andrew V. McLaglen)
- Hong Kong: Pearl Flower (US 1960, R.: Boris Sagal)
- Shotgun Slade: A Flower for Jenny (US 1960, R.: Will Jason)
- Shotgun Slade: The Fabulous Fiddle (US 1960, R.: Will Jason)
- The Donna Reed Show: Variations on a Theme (US 1961, R.: Jeffrey Hayden)
- The Donna Reed Show: Music Hath Charms (US 1961, R.: Jeffrey Hayden)
- My Three Sons: A Perfect Memory (US 1961, R.: Peter Tewksbury)
- Window on Main Street: Christmas Memory (US 1961, R.: Richard Dunlop)
- The New Phil Silvers Show: The Little Old Gluemaker, Me! (US 1963, R.: David Davis)
- The Hollywood Palace: Episode #1.10 (US 1964, R.: Grey Lockwood)

ANHANG

Neujahrsansprache im Theater in der Josefstadt (1. Jänner 1936)³⁸⁰

Meine Damen und Herren!

In zwölfter Stunde trete ich vor Sie, um Ihnen zu sagen, was wir alle in diesem letzten Augenblick des Jahres 1935 empfinden: Wir Alle wünschen uns etwas! – Was, meine Damen und Herren?

Ein bischen Freude,

Ein bischen Wohlwollen,

Ein bischen Glück,

Ein bischen Verständnis.

Ich sage mit Absicht: Von allem nur ein bischen! – Denn ich möchte nichts anderes scheinen, als was wir Alle sind:

Österreicher! – und uns Österreichern ist schon mit „einem bischen“ gedient, wenn es nur vom Herzen kommt und mit dem Herzen empfangen wird.

Von allem Guten also, wünschen wir einander – Sie sich, und ich Ihnen „ein bischen vom Besten“.

Und wir hier, die Schauspieler im Theater in der Josefstadt, in deren Namen ich zu sprechen die Ehre habe, wünschen Ihnen noch etwas:

Das Sie, meine Damen und Herren, in diesem Hause auch im Jahre 1936 nichts als Freude erleben mögen!

Prosit Neujahr!

³⁸⁰ Maschinenschriftlicher Originaltext der Neujahrsansprache. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 11. (Typographie und Orthographie vom Original übernommen.)

Brief Ludwig Stössels an Ernst Lothar³⁸¹

June 24th 1962

Mein lieber, verehrter Hofrat, Dr. Ernst Lothar:

Ich komme eben von meiner Arbeit aus San Francisco zurueck und finde unter meiner Post die Wiener Zeitung „Neues Oesterreich“ vom 12. Mai 1962, die mir ein Wiener Freund geschickt hatte.

Es ist meines Erachtens wirklich ein „Neues Oesterreich“, oder besser gesagt: „Ein Neues Wien“. – Ich habe hier vor mir die Besprechung von Lessing's „Nathan der Weise“ und in *keinem Wort* ist Ihre einzigartige Inszenierung des „Nathan“ erwaeht. - - Auch nicht, dass es einmal einen der groessten Schauspieler namens Albert Bassermann gegeben hat. – Ich war damals so gluecklich unter Ihrer Leitung den Klosterbruder zu spielen. - - Aber im „Neuen Wien“ scheint man alles Schoene was vor etwa 25 Jahren am Theater geleistet wurde, gaenzlich vergessen zu haben. –

Ich bin froh darueber, dass ich damals nach Kriegsende nicht nach Wien zurueckgekehrt bin. – Ich spiele seit Jahren eine Commercial Serie fuer Television und bin in ganz America damit sehr bekannt und beliebt geworden. –

Aber man sollte in Wien dennoch daran denken, dass man damals in 1938 viele und sehr beliebte Schauspieler einfach hinausgeschmissen hat und sich niemals an sie erinnern will. - - Eine sehr traurige Tatsache. - - -

In alter Verehrung fuer Sie, mein lieber Hofrat mit herzlichen Gruessen von mir und meiner Frau an Sie und Adrienne,

Ihr alter

Ludwig Stossel

³⁸¹ Stössel, Ludwig: Brief an Ernst Lothar vom 24.6.1962, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Teilnachlass Otto Basil, Sign.: Autogr. 1208/31-3 Han. (Typographie und Orthographie vom Original übernommen.)

Literatur- und Quellenverzeichnis³⁸²

1) Primärquellen

A) Audiovisuelle Quellen

Spielfilme

Unveröffentlichte DVD-Kopien

- SKANDAL UM EVA (85 Min.)
- EIN BURSCHENLIED AUS HEIDELBERG (74 Min.)
- BOCKBIERFEST (89 Min.)
- DIE KOFFER DES HERRN O.F. (75 Min.)
- DER REBELL (83 Min.)
- MORGENROT (81 Min.)
- RUND UM EINE MILLION (98 Min.)
- DER PFARRER VON KIRCHFELD (80 Min.)
- JENNIE (77 Min.)
- THE PRIDE OF THE YANKEES (128 Min.)
- HITLER'S MADMAN (84 Min.)
- THE STRANGE DEATH OF ADOLF HITLER (82 Min.)
- YOLANDA AND THE THIEF (108 Min.)
- CLOAK AND DAGGER (107 Min.)
- THE SUN SHINES BRIGHT (90 Min.)

DVDs

- RETURN TO YESTERDAY (66 Min.), The Ealing Studios Rarities Collection, Volume 11, Network (2014)
- THE FLYING SQUAD (59 Min.), Network (2014)
- FOUR SONS (88 Min.), 20th Century Fox Cinema Archives (2013)
- UNDERGROUND (95 Min.), Pegasus Entertainment (2010)
- THE CLIMAX (86 Min.), Vault Universal Series (2014)
- DILLINGER (70 Min.), Film Noir Classic Collections 2, Warner Bros. (2005)
- HOUSE OF DRACULA (67 Min.), Dracula. Complete Legacy Collection, Universal Studios (2014)
- A SONG IS BORN (108 Min.), Regia Films (k. A.)

Blu-Ray

- CASABLANCA (102 Min.), Warner Home Video (2008)

³⁸² Alle Internetseiten wurden zuletzt am 15.5.2015 aufgerufen.

Internet

- ELISABETH VON ÖSTERREICH (78 Min.):
<https://www.youtube.com/watch?v=Q8I6V4L-kD4>
- DIE GRÄFIN VON MONTE CHRISTO (85 Min.):
<https://www.youtube.com/watch?v=AzEK91uqSOE>
- DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE (115 Min.):
https://www.youtube.com/watch?v=d_vLlIt5Qy4
- HEIMKEHR INS GLÜCK (80 Min.):
<https://www.youtube.com/watch?v=hAfWuMPzBkQ>
- MAN HUNT (102 Min.):
<https://www.youtube.com/watch?v=hAfWuMPzBkQ>
- GREAT GUNS (71 Min.):
<https://www.youtube.com/watch?v=b0mhB4wjPXs>
- BLUEBEARD (71 Min.): <https://archive.org/details/Bluebeard>
- THE BEGINNING OR THE END (112 Min.):
<https://archive.org/details/TheBeginningOrTheEnd>

Kurzfilme und Filmclips

- WHAT WE ARE FIGHTING FOR (11 Min.):
<https://www.youtube.com/watch?v=KmsQv1AA22I>
- Filmausschnitt *Wooden Heart* aus G.I. BLUES (3 Min.):
<https://www.youtube.com/watch?v=Hlbu6SsjlSE>

Episoden einer TV-Serie

- SCIENCE FICTION THEATRE: SPIDER INC. (26 Min.):
<https://www.youtube.com/watch?v=XtMCsj5v5qc>
- CASABLANCA: WHO HOLDS TOMORROW? (19 Min.), Warner Home Video (2008)
- SCIENCE FICTION THEATRE: THE SOUND THAT KILLS (26 Min.):
https://www.youtube.com/watch?v=vO_4hSctriY
- MAN WITH A CAMERA: THE WARNING (27 Min.):
https://www.youtube.com/watch?v=9KIHu7_rU7w
- MAN WITH A CAMERA: TURNTABLE (26 Min.):
<https://www.youtube.com/watch?v=7YFFIZKjN3g>
- MAN WITH A CAMERA: SIX FACES OF SATAN (26 Min.):
<https://www.youtube.com/watch?v=CYLlhHdO1tU>
- TALE OF FRANKENSTEIN: FACE IN THE TOMBSTONE MIRROR (28 Min.):
<https://archive.org/details/TalesOfFrankensteintheFaceInTheTombstoneMirror-Pilot>
- MAN WITH A CAMERA: LADY ON THE LOOSE (27 Min.):
<https://www.youtube.com/watch?v=F-f7tD4LRVo>

- MAN WITH A CAMERA: THE BIG SQUEEZE (26 Min.):
<https://www.youtube.com/watch?v=oduzORDakRg>
- SHOTGUN SLADE: THE FABULOUS FIDDLE (26 Min.):
<https://www.youtube.com/watch?v=IsO45CtEvAg>
- WINDOW ON MAIN STREET: CHRISTMAS MEMORY (26 Min.):
https://archive.org/details/Window_on_Main_St--Christmas_Memory
- THE HOLLYWOOD PALACE: EPISODE #1.10 (60 Min.):
<https://www.youtube.com/watch?v=7aviErKIGic>

B) Audioquellen

Interview mit Ludwig Stössel. Interviewt von Friedrich Porges (Radio Wien) in Hollywood, 1963?, Österreichische Mediathek, 10-08537_k02. Online unter:
<http://www.mediathek.at/atom/126D71DE-37A-0027A-000004C0-126C9757>.

Interview mit Ludwig Stössel. Interviewt von Walter Ducloux (Radio Wien) in Hollywood, 30.12.1958, Österreichische Mediathek, 10-10608_k02. Online unter:
<http://www.mediathek.at/atom/09060AD7-037-004F2-00000644-09053764>.

C) Nachlass und Autographe

Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbooks 1-13. (Die vom Verfasser erstellte Katalogisierung dieser Scrapbooks kann im Filmarchiv Austria eingesehen werden.)

Neujahrsrede Ludwig Stössels im Theater in der Josefstadt, 1.1.1936. In: Nachlass Ludwig Stössel, Scrapbook 11.

Stössel, Ludwig: Brief an Ernst Lothar vom 24.6.1962, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Teilnachlass Otto Basil, Sign.: Autogr. 1208/31-3 Han.

Stössel, Ludwig: Brief an Rudolf Holzer vom 11.9.1950, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Nachlass Rudolf Holzer, Sign.: Autogr. 518/49-1 Han.

Stössel, Ludwig: Maschinenschriftlich ausgefüllter Fragebogen mit Unterschrift an das Österreich-Institut vom 23.2.1949, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Sign.: Autogr. 697/40-1 Han.

D) Zeitschriften, Wochen- und Tageszeitungen

Erscheinungsort Deutschland und Österreich

- 8-Uhr-Abendblatt (Breslau)
- Das 12 Uhr Blatt
- Acht-Uhr-Abendblatt
- Berliner Börsen-Zeitung
- Berliner Herold
- Berliner Morgen-Zeitung
- Berliner Nachtausgabe

- Berliner Tageblatt
- Breslauer Hausfrau
- Breslauer Neueste Nachrichten
- Burgenländische Gemeinschaft. Organ des Vereines zur Pflege der Heimatverbundenheit der Burgenländer in aller Welt
- B.Z. am Mittag
- Deutsche Filmzeitung
- Deutsches Volksblatt
- Deutschösterreichische Tages-Zeitung
- Das Echo
- Film-Illustrierte
- Film-Kurier
- Die Freiheit
- Germania
- Hamburger Echo
- Illustrierter Film-Kurier
- Der Kinematograph
- Das Kleine Blatt
- Das Kleine Kino- und Radioblatt
- Kleine Volks-Zeitung
- Mein Film
- Neue Freie Presse
- Neues Wiener Extrablatt
- Neues Wiener Journal
- Neues Wiener Tagblatt
- Prager Tagblatt
- Das Programm
- Die Presse
- Die Räder
- Das Reibeisen
- Reichspost
- Salzburger Volksblatt
- Sie
- Die Stunde
- Der Tag
- Telegraf
- Tonfilm Theater Tanz
- Vossische Zeitung
- Die Welt
- Die Welt am Montag

- Weltpresse
- Wiener Allgemeine Zeitung
- Wiener Kurier
- Der Wiener Film
- Der Wiener Tag
- Wiener Zeitung

Erscheinungsort Großbritannien und USA

- Albuquerque Journal
- Altoona Tribune
- Aufbau
- The Bridgeport Post
- The Brooklyn Daily Eagle
- Cumberland Evening Times
- The Evening News
- Fitchburg Sentinel
- Independent (Long Beach, California)
- Motion Picture Herald
- The Times (California)
- The Wisconsin Jewish Chronicle

2) Sekundärliteratur

A) Monographien und Sammelwerke

Asper, Helmut G.: „Etwas Besseres als den Tod...“. Filmexil in Hollywood: Porträts, Filme, Dokumente (Marburg 2002).

Barthel, Manfred (Hrsg.): Heinz Rühmann. Ein Leben in Bildern (Frankfurt am Main/Berlin 1987).

Bauer, Gerald M./Peter, Birgit (Hrsg.): Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten? (Wien – Musik und Theater 3, Wien 2010).

Baumgärtner, Ulrich/Fenn, Monika: Geschichte und Film. Erkundungen zu Spiel-, Dokumentar- und Unterrichtsfilm (Münchner geschichtsdidaktisches Kolloquium 7, München 2004).

Bergfelder, Tim/Cargnelli, Christian (Hrsg.): Destination London. German-speaking Emigrés and British Cinema, 1925-1950 (Film Europa: German Cinema in an International Context, New York 2008).

Bock, Hans-Michael (Hrsg.): Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik. Die internationale Geschichte von Deutschlands größtem Filmkonzern (Frankfurt am Main 21994).

Brinson, Charmian/Dove, Richard/Malet, Marian/Taylor, Jennifer (Hrsg.): „England? Aber wo liegt es?“ Deutsche und österreichische Emigranten in Großbritannien 1933-1945 (München 1996).

Brinson, Charmian/Dove, Richard/Taylor, Jennifer (Hrsg.): „Immortal Austria?“. Austrians in Exile in Britain (The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies 8, Amsterdam 2007).

Buchholz, Elena Marie: Lachen über Hitler. Funktion und Entwicklung der Hitlerfigur in der Filmkomödie (geisteswiss. Diplomarbeit Wien 2008).

Cargnelli, Christian/Omasta, Michael: Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945 (Band 1, Wien 1993).

Davis, Ronald L.: John Ford. Hollywood's Old Master (Norman/London 1995).

Dixon, Wheeler Winston (Hrsg.): American Cinema of the 1940s. Themes and Variations (New Brunswick 2006).

Elsaesser, Thomas: Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig (Berlin 1999).

Faulstich, Werner: Filmgeschichte (Paderborn 2005).

Fröhlich, Margrit/Loewy, Hanno/Steinert, Heinz (Hrsg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust (München 2003).

Fyne, Robert: The Hollywood Propaganda of World War II (Lanham 1997).

Gehring, Wes D.: Mr. Deeds Goes to Yankee Stadium. Baseball Films in the Capra Tradition (Jefferson/London 2004).

Geoffroy, René: Ungarn als Zufluchtsort und Wirkungsstätte deutschsprachiger Emigranten (1933-1938/39) (Studien zur Deutschen und Europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts 45, München 1995).

Gerwarth, Robert: Reinhard Heydrich. Biographie (München 2011).

Haider-Pregler, Hilde/Reiterer, Beate (Hrsg.): Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre (Wien 1997).

Hanak-Lettner, Werner (Hrsg.): Bigger Than Life. 100 Jahre Hollywood. Eine jüdische Erfahrung (Ausstellungskatalog des Jüdischen Museums Wien, Berlin 2011).

Harmetz, Aljean: Verhaften Sie die üblichen Verdächtigen. Wie Casablanca gemacht wurde (Berlin 2001).

- Heikaus, Ulrike: Deutschsprachige Filme als Kulturinsel. Zur kulturellen Integration der deutschsprachigen Juden in Palästina von 1933 – 1945 (Potsdam 2009).
- Hochscherf, Tobias: The Continental Connection. German-speaking Émigrés and British Cinema, 1927-1945 (Manchester 2011).
- Jaray, Hans: Was ich kaum erträumen konnte... Ein Lebensbericht (Wien/München 1990).
- Jung, Uli/Schatzberg, Walter: Robert Wiene. Der Caligari-Regisseur (Berlin 1995).
- Kaul, Walter (Red.): Fritz Kortner (Berlin 1970).
- Klösch, Christian/Thumser, Regina: „From Vienna“. Exilkabarett in New York 1938 bis 1950 (Wien 2002).
- Koebner, Thomas (Hrsg.): Diesseits der „Dämonischen Leinwand“. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino (München 2003).
- Koebner, Thomas/Köpke, Wulf/Radkau, Joachim (Hrsg.): Erinnerungen ans Exil – kritische Lektüre der Autobiographien nach 1933 und andere Themen (Exilforschung. Ein Internationales Jahrbuch, Band 2, 1984, München 1984).
- König, Stefan; Trenker, Florian: Bera Luis. Das Phänomen Luis Trenker. Eine Biographie (München 1992).
- Köpf, Gerhard: Ezra & Luis oder die Erstbesteigung des Ulmer Münsters (Innsbruck 1994).
- Korte, Helmut: Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch (Göttingen 1998).
- Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch (4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage Berlin 2010).
- Krützen, Michaela: Väter, Engel, Kannibalen. Figuren des Hollywoodkinos (Frankfurt am Main 2007).
- Leszczak, Bob: Single Season Sitcoms, 1948-1979. A Complete Guide (Jefferson/London 2012).
- Loacker, Armin: Die österreichischen Spielfilme der Jahre 1934-1938. Eine systematische Inhaltsanalyse des filmischen Gesellschaftsbildes (geisteswiss. Diss. Wien 1995).
- Loacker, Armin: Anschluss im ¾-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938 (Trier 1999).
- Loacker, Armin (Hrsg.): Kunst der Routine. Der Schauspieler und Regisseur Max Neufeld (Wien 2008).
- Loacker, Armin/Prucha, Martin (Hrsg.): Unerwünschtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934-1937 (Wien 2000).

- Loacker, Armin/Tscholl, Georg (Hrsg.): Das Gedächtnis des Films. Fritz Kortner und das Kino (Wien 2014).
- Loukides, Paul/Fuller, Linda K. (Hrsg.): Beyond the Stars. Themes and Ideologies in American Popular Film (Studies in American Popular Film 5, Bowling Green 1996).
- Missler-Morell, Andreas: Ich seh' dir in die Augen, Kleines. Casablanca – Der Kultfilm (München 1992).
- Odenwald, Florian: Der nazistische Kampf gegen das „Undeutsche“ in Theater und Film 1920-1945 (München 2006).
- Ofner, Astrid Johanna/Hurch, Hans (Hrsg.): John Ford. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums, 16. Oktober bis 30. November 2014 (Marburg 2014).
- Pandel, Hans-Jürgen/Schneider, Gerhard (Hrsg.): Handbuch Medien im Geschichtsunterricht (6. erweiterte Auflage Schwalbach am Taunus 2011).
- Peer, Peter (Hrsg.): Oskar Stössel (1879 – 1964). Portraitist der Gesellschaft (Graz 2008).
- Pellechia, Thomas: Over a Barrel. The Rise and Fall of New York's Taylor Wine Company (Albany 2015).
- Reimer, Robert: Cultural History Through a National Socialist Lens: Essays on the Cinema of the Third Reich (Rochester 2000).
- Richards, Jeffrey (Hrsg.): The Unknown 1930s. An Alternative History of the British Cinema 1929-39 (Cinema and Society Series, London 1998).
- Schöning, Jörg (Red.): Cinefest. I. Internationales Festival des deutschen Film-Erbes. Die deutsche Filmkomödie vor 1945. Kaiserreich, Weimarer Republik und Nationalsozialismus (München 2004).
- Tornow, Ingo: Erich Kästner und der Film. Mit den Songtexten Kästners aus „Die Koffer des Herrn O.F.“ (München 1998).
- Trenker, Luis: Alles gut gegangen (München 1979).
- Ulrich, Rudolf: Österreicher in Hollywood (Neuaufgabe Wien 2004).
- Weniger, Kay: „Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben ...“. Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945. Eine Gesamtübersicht (Hamburg 2011).
- Winterer, Matthias Paul: Das Österreichbild im US-amerikanischen Anti-Nazi-Film bis 1945 (ungedr. geisteswiss. Diplomarbeit Wien 2013).
- Youngkin, Stephen D.: The Lost One. A Life of Peter Lorre (Lexington 2005).

Ziegler, Holger: „Man wird halt wieder Lieschen Müller.“ – Der Weg deutschsprachiger Filmschauspieler ins Exil und ihre Rolle als supporting actors in Hollywoods Anti-Nazi-Filmen (geisteswiss. Magisterarbeit Frankfurt am Main 2013).

B) Aufsätze in Zeitschriften, Sammelwerken u. Ä.

Badenhausen, Rolf: Jeßner, Leopold. In: Neue Deutsche Biographie 10 (Berlin 1974), S. 427f.

Brecht, Christoph: Nichts bleibt, alles vergangen? Fritz Kortner als Schauspieler im Tonfilm. In: Loacker, Armin/Tscholl, Georg (Hrsg.): Das Gedächtnis des Films. Fritz Kortner und das Kino (Wien 2014), S. 247-273.

Cargnelli, Christian: Wien-Bilder. Paul L. Stein, Richard Tauber und das britische Kino. In: Brinson, Charmian/Dove, Richard/Taylor, Jennifer (Hrsg.): „Immortal Austria?“. Austrians in Exile in Britain (The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies 8, Amsterdam 2007), S. 105-120.

Chapman, James: Celluloid Shokers. In: Richards, Jeffrey (Hrsg.): The Unknown 1930s. An Alternative History of the British Cinema 1929-39 (Cinema and Society Series, London 1998), S. 75-97.

Danielczyk, Julia: Trügerische Hoffnung. Ernst Lothars Theater in der Josefstadt als Spielort österreichischer Affirmationsdramatik. In: Bauer, Gerald M./Peter, Birgit (Hrsg.): Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten? (Wien – Musik und Theater 3, Wien 2010), S. 81-92.

Fuhrich, Edda: „Schauen Sie sich doch in Wien um! Was ist von dieser Theaterstadt übriggeblieben?“. Zur Situation der großen Wiener Privattheater. In: Haider-Pregler, Hilde/Reiterer, Beate (Hrsg.): Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre (Wien 1997), S. 106-124.

Gemünden, Gerd: Allegories of Displacement. Conrad Veidt's British Films. In: Bergfelder, Tim/Cargnelli, Christian (Hrsg.): Destination London. German-speaking Emigrés and British Cinema, 1925-1950 (Film Europa: German Cinema in an International Context, New York 2008), S. 142-154.

Good, Howard: The Heart of the Order. The Success Myth in Baseball Biopics. In: Loukides, Paul/Fuller, Linda K. (Hrsg.): Beyond the Stars. Themes and Ideologies in American Popular Film (Studies in American Popular Film 5, Bowling Green 1996), S. 187-210.

Grenville, Anthony: The Emigration of Austrians to Britain after 1938 and the Early Years of Settlement. A Survey. In: Brinson, Charmian/Dove, Richard/Taylor, Jennifer (Hrsg.): „Immortal Austria?“. Austrians in Exile in Britain (The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies 8, Amsterdam 2007), S. 3-17.

Hochscherf, Tobias: „Kennen wir uns nicht aus Wien?": Emigré Film-Makers from Austria in London 1928-1945. In: Brinson, Charmian/Dove, Richard/Taylor, Jennifer (Hrsg.): „Immortal Austria?". Austrians in Exile in Britain (The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies 8, Amsterdam 2007), S. 134-147.

Horak, Jan-Christopher: Wunderliche Schicksalsfügung. Emigranten in Hollywoods Anti-Nazi-Film. In: Koebner, Thomas/Köpke, Wulf/Radkau, Joachim (Hrsg.): Erinnerungen ans Exil – kritische Lektüre der Autobiographien nach 1933 und andere Themen (Exilforschung. Ein Internationales Jahrbuch, Band 2, 1984, München 1984), S. 257-270.

Horak, Jan-Christopher: Schauplatz Wien. Österreich im Anti-Nazi-Film Hollywoods. In: Cargnelli, Christian/Omasta, Michael: Aufbruch ins Ungewisse. Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945 (Band 1, Wien 1993), S. 199-211.

Horak, Jan-Christopher: Hollywood und der Krieg. Die zögerliche Anti-Nazi-Propagandamaschine. In: Hanak-Lettner, Werner (Hrsg.): Bigger Than Life. 100 Jahre Hollywood. Eine jüdische Erfahrung (Ausstellungskatalog des Jüdischen Museums Wien, Berlin 2011), S. 118-121.

Le Roy, Eric: Max Neufeld, heimliches Chamäleon des französischen Films. In: Locker, Armin (Hrsg.): Kunst der Routine. Der Schauspieler und Regisseur Max Neufeld (Wien 2008), S. 246-257.

Locker, Armin/Pruch, Martin: Die unabhängige deutschsprachige Filmproduktion in Österreich, Ungarn und der Tschechoslowakei. In: Locker, Armin/Prucha, Martin (Hrsg.): Unerwünschtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934-1937 (Wien 2000), S. 11-65.

Loewy, Ronny: Der Lächerlichkeit preisgegeben. Nazis in den Anti-Nazi-Filmen Hollywoods. In: Fröhlich, Margrit/Loewy, Hanno/Steinert, Heinz (Hrsg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust (München 2003), S. 125-132.

Mainka-Tersteegen, Regine: Neue Perspektiven im Unterrichtsfilm. In: Baumgärtner, Ulrich/Fenn, Monika: Geschichte und Film. Erkundungen zu Spiel-, Dokumentar- und Unterrichtsfilm (Münchner geschichtsdidaktisches Kolloquium 7, München 2004), S. 45-62.

Mayr, Brigitte/Omasta, Michael: Heimatlos in Hollywood. Casting Casablanca. Warner Bros. und das europäische Filmexil. In: Hanak-Lettner, Werner (Hrsg.): Bigger Than Life. 100 Jahre Hollywood. Eine jüdische Erfahrung (Ausstellungskatalog des Jüdischen Museums Wien, Berlin 2011), S. 102-109.

Paucker, Arnold: Speaking English with an Accent. In: Brinson, Charmian/Dove, Richard/Malet, Marian/Taylor, Jennifer (Hrsg.): „England? Aber wo liegt es?" Deutsche und österreichische Emigranten in Großbritannien 1933-1945 (München 1996), S. 21-31.

Peter, Birgit: „Wie es euch gefällt“? NS-Theaterpolitik und Theaterpraxis am Beispiel der „Josefstadt“. In: Bauer, Gerald M./Peter, Birgit (Hrsg.): Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten? (Wien – Musik und Theater 3, Wien 2010), S. 113-135.

Schneider, Gerhard: Filme. In: Pandel, Hans-Jürgen/Schneider, Gerhard (Hrsg.): Handbuch Medien im Geschichtsunterricht (6. erweiterte Auflage Schwalbach am Taunus 2011), S. 375-396.

Schneider, Steven Jay: Movies and the March to War. In: Dixon, Wheeler Winston (Hrsg.): American Cinema of the 1940s. Themes and Variations (New Brunswick 2006), S. 74-93.

Steurer, Leopold: Der „König der Berge“ als „Chamäleon politicon“ der Weltgeschichte. In: Köpf, Gerhard (Hrsg.): Ezra & Luis oder die Erstbesteigung des Ulmer Münsters (Innsbruck 1994), S. 137-153.

Ziereis, Barbara: From „Alien Person“ to „Darling Lilli“: Lilli Palmer’s Roles in British Cinema. In: Bergfelder, Tim/Cargnelli, Christian (Hrsg.): Destination London. German-speaking Emigrés and British Cinema, 1925-1950 (Film Europa: German Cinema in an International Context, New York 2008), S. 172-180.

C) Internetseiten

- Goulding, Andy: The Ealing Studios Rarities Collection Volume 11. Online unter: <http://blueprintreview.co.uk/2014/02/ealing-studios-rarities-collection-volume-11/>.
- Horak, Jan-Christopher: Exilfilm, 1933-1945. Online unter: www.filmportal.de/sites/default/files/Jan-Christopher-Horak_Exilfilm1933-1945.pdf.
- Horak, Jan-Christopher: Sirk’s Early Exile Films. Boefje and Hitler’s Madman. Online unter: <http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE|A54796104&v=2.1&u=43wien&it=r&p=LitRC&sw=w&asid=1d086fa223dcfb1b08631f9c680e4d40>.
- <http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=689>.
- <http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=1060>.
- <http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=50599>.
- http://www.britmovie.co.uk/films/Return-To-Yesterday_1940.
- http://www.denkmalprojekt.org/2014/lockenhaus_shoa-denkmal_bez-oberpullendorf_burgenland_oesterr.html.
- http://www.filmportal.de/film/heimkehr-ins-glueck_36d4d4c50d57488dbd949f99886ab1b5.
- <http://www.filmportal.de/material/die-goebbels-rede-im-kaiserhof-am-2831933>.
- http://www.imdb.com/title/tt0051293/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast.
- <http://www.mediathek.at>.
- <http://www.networkonair.com/shop/1854-ealing-studios-rarities-collection-the-volume-11-5027626398743.html>.

- <http://www.youtube.com/watch?v=akr6ZjwHFf0>.
- Stech, Melanie: Nur ein Mythos. Fred Astaire ein Burgenländer. Online unter: <http://pannonien.tv/nur-ein-mythos-fred-astaire-ein-burgenlander/2009/>.
- Thomas, Karen: Timeline. Cinema's Exiles, online unter: <http://www.pbs.org/wnet/cinemasexiles/featured/timeline-cinemas-exiles/7/>.
- Widmaier, Tobias: „Maryland, My Maryland“ und „The Red Flag“ – Zur internationalen Rezeption der „O Tannenbaum“-Melodie (2007). Online unter: http://www.liederlexikon.de/lieder/o_tannenbaum/liedkommentar.pdf.
- Widmaier, Tobias: O Tannenbaum (2007). Online unter: http://www.liederlexikon.de/lieder/o_tannenbaum.

3) Abbildungen

Abb. 1: Ludwig Stössel im Film ZUM GOLDENEN ANKER:
<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=503944>.

Abb. 2: Ludwig Stössel im Film RETURN TO YESTERDAY: Aus der *Image Gallery* im Bonus-Teil der DVD RETURN TO YESTERDAY (66 Min.), The Ealing Studios Rarities Collection, Volume 11, Network (2014).

Abb. 3: Ludwig Stössel in *Straßenmusik*:
<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=392497>.

Abb. 4: Ludwig Stössel in der Rolle des *Little Old Winemaker*. Postkarte im Besitz des Autors.

Abb. 5: Screenshot aus dem Film HEIMKEHR INS GLÜCK:
<https://www.youtube.com/watch?v=hAfWuMPzBkQ>.

Abb. 6: Screenshot aus dem Film DER PFARRER VON KIRCHFELD: Unveröffentlichte DVD-Kopie im Besitz des Autors.

Abb. 7: Ludwig Stössel im Film THE FLYING SQUAD: Aus der *Image Gallery* im Bonus-Teil der DVD THE FLYING SQUAD (59 Min.), Network (2014).

Abb. 8: Screenshot aus dem Film HITLER'S MADMAN: Unveröffentlichte DVD-Kopie im Besitz des Autors.

Abb. 9: Screenshot aus dem Film THE PRIDE OF THE YANKEES: Unveröffentlichte DVD-Kopie im Besitz des Autors.

Abb. 10: Ludwig Stössel und Ilka Grüning im Film CASABLANCA:
<http://www.tr10023.com/wp-content/uploads/2013/04/Casablanca-the-Leugtags-both-Austrians.jpg>.

Abstract

Ludwig Stössel wurde 1883 in der heute burgenländischen Gemeinde Lockenhaus geboren. Nach ersten Engagements an verschiedenen deutschsprachigen Bühnen stieg er ab 1925 zu einem der gefragtesten Schauspieler an namhaften Berliner Theatern auf. Zeitgleich sammelte er erste Erfahrungen bei deutschen Filmproduktionen, in denen er in unterschiedlichen Genres zumeist als Nebendarsteller in komödiantischen Rollen zu sehen war. Durch die nationalsozialistische Machtergreifung wurde der Karriere des Schauspielers ein jähes Ende gesetzt. Im Dezember 1933 kehrte Stössel nach Österreich zurück, wo er durch seine Darstellungen am Wiener Raimundtheater, dem Theater in der Josefstadt und den Salzburger Festspielen bald zu einem der beliebtesten Schauspieler zählte. Nach dem >Anschluss< wurde Stössel aufgrund seiner jüdischen Herkunft mehrmals in Haft genommen, konnte aber noch rechtzeitig mit seiner Ehefrau Lore Birn nach Großbritannien fliehen, wo er an drei britischen Filmproduktionen mitwirkte. England war nur eine Zwischenstation in Stössels Karriere. Im Herbst 1939 kam er schließlich in Hollywood an, wo er an seine europäischen Erfolge, im Gegensatz zu vielen anderen europäischen Filmschaffenden, nahtlos anknüpfen konnte. Er spielte verschiedene Charaktere, hauptsächlich jedoch liebenswürdige ältere Herren europäischer Herkunft. Hollywood wurde Stössels neue Heimat, 1950 kehrte er lediglich für ein kurzes Gastspiel nach Wien und Berlin zurück. Bis zu seinem Tod im Jahre 1973 trat Stössel in rund hundert amerikanischen Film- und Fernsehproduktionen auf. Zu seinen bekanntesten Rollen zählen seine Darstellung eines englischlernenden Emigranten in CASABLANCA und seine Verkörperung eines lederhosenbekleideten Winzers in amerikanischen Wein-Werbespots.

Lebenslauf

Name: Thomas Ziegler

SCHULISCHE AUSBILDUNG

1997 – 2001: Volksschule in Rotenturm
2001 – 2005: Unterstufe des ERG Oberschützen
2005 – 2009: Oberstufe des EORG Oberschützen
Juni 2009: Matura (Fachbereichsarbeit: Die Auswanderungsbewegung der Burgenländer nach Amerika mit besonderer Berücksichtigung der Gemeinden Jabing und Neuberg)

ZIVILDIENTST

August 2009 – Juli 2010 Sozialtherapeutische Wohngemeinschaft Pronegg (Kotezicken)
Dezember 2010 Wahl zu Burgenlands Zivildienner des Jahres

UNIVERSITÄRE AUSBILDUNG

WS 2010 Beginn des Lehramtsstudiums:
UF Geschichte, Sozialkunde, Politische Bildung
UF Latein
WS 2013 Abschluss des ersten Abschnitts