



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Leo Reuss – Die wahre Emigrationsgeschichte hinter der
Rolle Arthur Kirsch in Felix Mitterers Theaterstück *In der
Löwengrube*“

verfasst von / submitted by

Irene Höllwerth, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 581

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium
Theater-, Film- und Mediengeschichte UG2002

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung.....	1-3
-----------------	-----

Hauptteil:

1. Leo Reuss = Kaspar Brandhofer – Eine Biografie.....	4-50
1.1. Jugend in Österreich-Ungarn 1891-1918.....	4-7
1.2. Erste Erfahrungen auf professionellen österreichischen Bühnen 1919-1921.....	7-8
1.3. Karriere in Deutschland 1921-1935.....	9-29
1.3.1. An den Hamburger Kammerspielen 1921/22.....	9
1.3.2. Am Staatstheater Berlin 1922-1924.....	9-11
1.3.3. An der Volksbühne Berlin 1924-1929.....	11-17
1.3.4. Als freier Schauspieler in Deutschland 1929-1932.....	17-19
1.3.5. Als Theaterunternehmer in Deutschland 1932-1935.....	19-29
1.3.5.1. Das „Theater der Schauspieler“ 1932/33.....	19-23
1.3.5.2. Das „Straub-Tournée-Ensemble“ 1933-1935.....	23-27
1.3.5.3. Das „Agnes Straub-Theater“ 1935/36.....	27-29
1.4. Zurück in Österreich – Die erste Exilstation 1935-1937.....	29-43
1.4.1. Die ersten Versuche, an Wiener Theatern Fuß zu fassen 1935/36.....	29-31
1.4.2. Der Entschluss und die Verwandlung zum Naturtalent Kaspar Brandhofer 1936/37.....	31-34
1.4.2.1. Kaspar Brandhofer am Theater in der Josefstadt.....	34-37
1.4.2.2. Der neue Theaterstar - doch „nur“ ein jüdischer Schauspieler.....	37-41
1.4.2.3. Seine letzten Versuche, in Österreich Theaterengagements zu bekommen.....	41-43
1.5. Sein Weg ins amerikanische Exil und seine Exilerfahrungen – Die zweite Exilstation 1937- 1946.....	43-50
2. Die Adaption der Reuss'schen Lebensgeschichte innerhalb des Theaterstückes <i>In der Löwengrube</i>	51-98
2.1. Zum Autor Felix Mitterer und zur Entstehungsgeschichte des Theaterstücks <i>In der Löwengrube</i>	51-54
2.2. Die Analyse des Theaterstücks im Hinblick auf historische Begebenheiten.....	54-57
2.2.1. Zum Stücktittel.....	54-55
2.2.2. Die formale Struktur des Theaterstücks.....	55-57
2.2.2.1. Der Schauplatz der Handlung.....	55-56
2.2.2.2. Die Zeit der Handlung.....	56-57

2.2.3. Die chronologische Analyse der sieben Bilder des Theaterstücks.....	57-79
2.2.3.1. Erstes Bild.....	57-59
2.2.3.2. Zweites Bild.....	59-63
2.2.3.3. Drittes Bild.....	64-68
EXKURS: Ferdinand Hodlers <i>Wilhelm Tell</i>	67-68
2.2.3.4. Viertes Bild.....	68-73
2.2.3.5. Fünftes Bild.....	73-76
2.2.3.6. Sechstes Bild.....	76
2.2.3.7. Siebtes Bild.....	77-79
EXKURS: Alternatives Ende, der ersten Bühnenfassung aus dem Jahr 1998...78	
2.2.4. Die Charakteristik der Figuren – deren Namensgebung, deren Bedeutung innerhalb des Stücks und deren historische Verweise.....	79-95
2.2.4.1. Arthur Kirsch alias Benedikt Höllrigl.....	79-84
2.2.4.2. Helene Schwaiger, seine Frau und der „Star des Theaters“.....	84-86
2.2.4.3. Meisel, der Theaterdirektor.....	86-88
2.2.4.4. Hubert Strassky, der „Brutale“.....	88-90
2.2.4.5. Polacek, der „Schmierige“.....	90-91
2.2.4.6. Gernot Jakschitz, der „jugendliche Held“.....	91
2.2.4.7. Olga Sternberg.....	92
2.2.4.8. Eder, der Bühnenmeister.....	92-93
2.2.4.9. Dr. Josef Goebbels.....	93-94
2.2.4.10. Benedikt Höllrigl, der Echte.....	94-95
2.2.5. Die Theaterstücke im Theaterstück.....	95-98
2.2.5.1. William Shakespeares <i>Der Kaufmann von Venedig</i>	95-97
2.2.5.2. Friedrich Schillers <i>Wilhelm Tell</i>	97-98
2.2.5.3. Gotthold Ephraim Lessings <i>Nathan der Weise</i>	98
Fazit.....	99-102
Bibliografie (mit Abbildungsverzeichnis).....	103-104
Zusammenfassung.....	105-106
Summary.....	107-108
Danksagung.....	109-110

EINLEITUNG

„Wien, im Herbst 1936. Ein Bauer, das wettergegerbte Gesicht von einem blonden Vollbart umrahmt, dringt in die Direktionskanzlei des Theaters in der Josefstadt vor. Kaspar Brandhofer nennt er sich. Er kommt geradewegs von seinem Einschichthof, hoch droben in den Tiroler oder Salzburger Bergen. Verlegen bringt er seinen Herzenswunsch vor: Schauspieler möchte er werden. In der Hand hält er ein Empfehlungsschreiben von Max Reinhardt, der ihm auf sein hartnäckiges Drängen hin während der Salzburger Festspiele ein Vorsprechen auf Schloß [!] Leopoldskron gewährt hat. Reinhardts Empfehlung wirkt Wunder. Man bittet Kaspar Brandhofer unverzüglich auf die Bühne, und die überwältigende Begabung des theaternärrischen Amateurs überzeugt auch die Wiener Theatergewaltigen.“¹

Dieses Zitat beschreibt den Triumphzug des aus NS- Deutschland geflohenen, davor eher mäßig erfolgreichen jüdischen Schauspielers Leo Reuss hin zum umjubelten Schauspieler-Naturtalent, der unter der neuen Identität Kaspar Brandhofer auftrat und damit die Wiener Theaterszene in der Zeit des Nationalsozialismus im Sturm eroberte.

Zum Zeitpunkt der Euphorie rund um den „schauspielenden Bergbauern“ ahnte noch niemand, wer wirklich hinter der Fassade des theaterbegabten und theaterbegeisterten Bauern steckte und welche Risiken Leo Reuss durch seine mutige Tat, eine neue Identität anzunehmen, auf sich nahm. Fraglich war zu diesem Zeitpunkt auch, wie lange er diese Fassade aufrechterhalten wolle und könne, um so lang wie möglich am Theater spielen zu können.

Leo Reuss zählt mit Sicherheit zu den mutigsten Persönlichkeiten, die sich gegen das nationalsozialistische Regime mit seinen eigenen schauspielerischen Mitteln, denen der Verwandlung, versucht hat zu wehren. Er führte die nationalsozialistische Rassenlehre ad absurdum und setzte zu deren Blut- und Bodenideologie einen starken Kontrapunkt. Er bewies durch seine mutige Tat, dass die Abstammung keinerlei Auswirkungen auf das Können, die Begabung und die schauspielerische Qualität eines Menschen hat und dass man nur sein Aussehen verändern muss, damit Menschen ihre Vorbehalte ablegen können.

Meine Masterarbeit behandelt eben diese beispiellose Verwandlungsgeschichte des Schauspielers Leo Reuss während der Zeit des in Österreich bereits drohenden Nationalsozialismus und deren dramatische Aufbereitung der Reuss'schen Lebensgeschichte innerhalb des Theaterstückes *In der Löwengrube* vom Autor Felix Mitterer.

Aus diesem Grund gliedert sich meine Masterarbeit in zwei große Hauptkapitel: Einerseits eine chronologische Abhandlung der Lebensgeschichte von Leo Reuss, die einen Überblick

¹ Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S.VII.

über sein Leben und Wirken als Schauspieler und seine beispiellose Verwandlungsgeschichte bieten soll und selbstverständlich als Grundlage für die Analyse des Theaterstückes dienen soll, und andererseits die Analyse des Theaterstückes *In der Löwengrube* von Felix Mitterer in Bezug auf die realen Elemente, die aus der Lebensgeschichte von Leo Reuss übernommen wurden bzw. auch deren Unterschiede, die in Bezug auf die Dramaturgie eines Theaterstückes adaptiert werden mussten. In diesem Zusammenhang lasse ich auch viele Begebenheiten aus der NS-Zeit bzw. des NS-Regimes einfließen, da dies in engem Zusammenhang mit der Handlung des Theaterstückes steht.

Das erste Hauptkapitel *Leo Reuss = Kaspar Brandhofer – Eine Biografie* umfasst, wie oben bereits angedeutet, die biografische und chronologische Abhandlung der Lebensgeschichte von Leo Reuss. Als Basis dieses Kapitels habe ich die Biografie von Hilde Haider-Pregler *Überlebenstheater. Der Schauspieler Reuss* aus dem Jahre 1998 herangezogen, da diese qualitativ und hochwertig aufbereitet ist. Frau Haider-Pregler hat akribisch recherchiert und für jede Quelle einen Verweis angegeben und daher ein wissenschaftlich fundiertes Werk herausgegeben. Dies ist auch der Grund, warum diese Biografie als Basis für das Verfassen meines Kapitels über Leo Reuss dient.

Ich habe jedoch auch Erkenntnisse aus der Biografie von Gwendolyn von Ambesser *Die Ratten betreten das sinkende Schiff. Das absurde Leben des Leo Reuss* aus dem Jahr 2005 miteinfließen lassen, da hier Tatsachen enthalten sind, die bei der Biografie von Hilde Haider-Pregler nicht erwähnt wurden. Da diese Biografie eben einige Jahre später erschienen ist, konnten Erweiterungen zur Lebensgeschichte hier noch weiterführend miteingewoben werden. Jedoch sind innerhalb dieser auch immer wieder Sachverhalte erläutert, die sich mit den Erkenntnissen von Hilde Haider-Pregler nicht decken. In diesem Fall habe ich den Schilderungen von Hilde Haider-Pregler immer den Vorzug gelassen, da ihr Werk eben wissenschaftlich und historisch fundierter ist. Im Vorwort zu Gwendolyn von Ambessers Biografie verweist der Schauspieler Mario Adorf auch darauf, dass Frau von Ambesser aus dem Leo Reuss-Stoff eigentlich ein Drehbuch verfassen und mit ihm in der Hauptrolle verfilmen wollte. Da sich dieses Vorhaben jedoch zerschlug, hat sie zumindest diese Biografie in Romanform herausgegeben, denn zu ihren Erläuterungen sucht man Quellenverweise vergebens. Daher tendiere ich bei den Schilderungen der Lebensgeschichte innerhalb dieses Werkes auch dazu, dass nicht alles der puren Wahrheit entsprechen muss, da eben das vorrangige Vorhaben ein Drehbuch war.²

² Vgl. Ambesser, *Die Ratten betreten das sinkende Schiff*, S. 9-10.

Weiters liegt mir auch noch eine Diplomarbeit von Mag. Michael Mürkl über die Lebensgeschichte von Leo Reuss *Leo Reuss – Der Bergbauer in der Josefstadt* aus dem Jahr 2012 aus dem Fachbereich Geschichte vor. Da diese jedoch ebenfalls auf den beiden oben erwähnten Biografien beruht, werde ich diese für das Verfassen dieses Kapitels nicht heranziehen.

Das zweite Hauptkapitel *Die Adaption der Reuss'schen Lebensgeschichte innerhalb des Theaterstückes In der Löwengrube* behandelt die Gegenüberstellung des realen Lebens von Leo Reuss mit der dramatischen Adaption der darauf beruhenden Figur Arthur Kirsch alias Benedikt Höllrigl innerhalb Felix Mitterers Theaterstück *In der Löwengrube*. Im Rahmen dieses Kapitels werde ich auch auf Begebenheiten des nationalsozialistischen Regimes eingehen, ohne die man diverse historische Sachverhalte der damaligen Zeit, die Felix Mitterer innerhalb seines Theaterstückes aufgreift, nicht ausreichend beschreiben kann.

Für die Analyse habe ich die letzte Theaterfassung und bis heute gültige Version aus dem Mitterer-Sammelband *Stücke 3* aus dem Jahr 2001 herangezogen. Die erste abgedruckte Version von *In der Löwengrube* aus dem Jahr 1998 habe ich nur für das alternative Ende im Siebten Bild verwendet.

Die wissenschaftliche Frage, die durch diese Masterarbeit und die Analyse des Theaterstückes in Bezug auf die reale Lebensgeschichte von Leo Reuss beantwortet werden soll, ist somit:

- Welche realen Begebenheiten hat Felix Mitterer aus der Lebensgeschichte von Leo Reuss in sein Theaterstück *In der Löwengrube* miteinfließen lassen und welche Adaptionen musste er in Anbetracht der Dramaturgie eines Theaterstückes vornehmen?

Diese Frage und welche Erkenntnisse ich durch das Analysieren des Theaterstückes erhalten habe, werde ich am Ende meiner Masterarbeit in einem Fazit zusammenfassen.

1. Leo Reuss = Kaspar Brandhofer - Eine Biografie



Abb. 1: Leo Reuss im Jahr 1919³

1.1. Jugend in Österreich-Ungarn 1891-1918

Leo Reuss, eigentlich Mauri[t]z Leon Reiss bzw. auch oft als Leo Moritz Reiss aufzufinden – diese unterschiedlichen Namensnennungen findet man bei der Israelitischen Kultusgemeinde von Dolina in deren Matriken –, wurde am 30. März 1891 als Sohn des jüdischen Tierarztes Samuel Reiss und seiner ebenfalls jüdischen Frau Ernestine in Dolina, Galizien, damals Teil der Habsburger Donaumonarchie, geboren. Dolina ist heute die Kleinstadt Dolyna in der Ukraine, etliche Kilometer südlich von Lemberg gelegen.⁴

Kurz nach der Geburt der Tochter Klara am 15. August 1894 dürfte die Familie Reiss nach Wien übersiedelt sein. Genaue Aufzeichnungen gibt es dazu nicht, jedoch spricht Leo Reuss später selbst davon, dass er mit drei Jahren in die Kaiserstadt gekommen sei. „Man darf jedoch annehmen, daß [!] seine Familie jenem ostjüdischen Kleinbürgertum angehörte, das sich im späten 19. Jahrhundert von der Zuwanderung in die Haupt- und Residenzstadt Wien im Hinblick auf gesellschaftliche Akzeptanz und auf ökonomische Aufstiegsmöglichkeiten

³ Offenthaler, „Vom Leben im Pseudonym – Der Schauspieler Leo Reuss“.

⁴ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 1.

Vgl. Haider-Pregler, „Überlebenstheater“, in: *Maske und Kothurn*, S. 14.

eine entscheidende Verbesserung der Existenzbedingungen erhoffte.“⁵ Ebenso unklar bleibt, wo sich die Familie in Wien in der ersten Zeit niedergelassen hat. Erst 1898 scheint der Vater als Tierarzt im 6. Bezirk und kurz darauf sogar im 16. Bezirk im Bezirksteil Neulerchenfeld auf, das als klassisches Arbeiter- und Zuwandererviertel galt. Aus diesem Grund war dieser Bezirk für eine jüdische Familie eher untypisch. Dies deutet darauf hin, dass die Familie zuerst in eher ärmlichen Verhältnissen gelebt hat und somit im 16. Bezirk eine bessere Lebenssituation vorfand. Weiters gibt es Verweise darauf, dass sie des Öfteren sogar noch innerhalb dieses Bezirkes umgezogen sind.⁶

Umso verwunderlicher ist es, dass die beiden Söhne – Reuss' Bruder Bernhard Anton Reiss kam am 11. Februar 1901 zur Welt – ganz im Geist einer traditionsbewussten jüdischen Familie in ein Gymnasium geschickt wurden, was aus Milieugründen nicht selbstverständlich war. Leo Reuss besuchte ab 1901 das k.k. Staatsgymnasium in der Kalvarienberggasse im 17. Bezirk und ab der dritten Klasse das k.k. Staatsgymnasium in der Haizingergasse im 18. Bezirk, jedoch vermutlich nur bis zum Ende der fünften Klasse – ab diesem Zeitpunkt scheint er in keinen Schulberichten bzw. Jahresberichten mehr auf. Diesbezüglich gibt es folgenden Hinweis: Der Vater eines Mitschülers soll durch Anzeige bei der Schulbehörde seinen Ausschluss auf Grund seines im folgenden Absatz beschriebenen politischen Engagements für die Sozialdemokratie gefordert haben. Nach einer Unterbrechung der Schulpflicht dürfte er jedoch später wieder zu den Prüfungen zugelassen worden sein und dürfte sogar die Matura absolviert haben – Belege hierfür gibt es jedoch laut Hilde Haider-Preglers Biografie nicht.⁷

Die Schulzeit und wohl auch der lebendig gestaltete Unterricht des liberalen Deutschprofessors dürfte in Leo Reuss das Interesse an Literatur, Theater und Politik geweckt haben. Als im Herbst 1908 eine offiziell nicht zugelassene sozialistische Mittelschülervereinigung gegründet wurde, schloss er sich aus Überzeugung sofort an und brachte sich engagiert und aktiv darin ein – insbesondere auch deshalb, weil diese Organisation verbilligte Theaterkarten zur Verfügung stellte. Die Begeisterung für diese politische Gruppierung liegt vermutlich vorrangig darin, dass er in der Vorstadt aufwuchs fernab von jenen bürgerlichen Intellektuellen-, Künstler- und Literatenzirkeln, die das kulturelle Leben Wiens des Fin-de-Siècle prägten.⁸

⁵ Haider-Pregler, „Überlebenstheater“, in: *Maske und Kothurn*, S. 14.

⁶ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 2-3.

Vgl. Haider-Pregler, „Überlebenstheater“, in: *Maske und Kothurn*, S. 14.

⁷ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 4, 6.

Vgl. Haider-Pregler, „Überlebenstheater“, in: *Maske und Kothurn*, S. 15.

⁸ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 4-5.

Diese Erfahrungen dürften den Ausschlag für sein Interesse am Theater und der Schauspielerei begründet haben. Zunächst spielte er zwar nur bei Schulfesten, dafür aber bereits die Heldenfigur des Stauffacher in Friedrich Schillers *Wilhelm Tell*.⁹

Ohne ein Studium begonnen zu haben, schloss er sich einem Studentenkreis an, um gemeinsam mit dessen Mitgliedern über Literatur, Theater, bildende Kunst und Psychoanalyse zu diskutieren. Hier dürfte er auch seine erste Frau Stefanie Magdziarz (auch oft Magdziar geschrieben) kennengelernt haben.¹⁰

Im Wintersemester 1913/14 schrieb er sich als ordentlicher Hörer an der Universität Wien für Kunstgeschichte und Germanistik ein. Relativ gleichzeitig bekam er auch an der Akademie für Musik und darstellende Kunst einen Studienplatz in der Abteilung Schauspiel und dürfte sich nun mehr dem Rollenstudium gewidmet haben als dem Studium an der Universität Wien. Sein Vater unterstützte den künstlerischen Werdegang seines Sohnes nicht und strich ihm daher die finanzielle Unterstützung.¹¹

Eine Abschlussprüfung für Schauspieler war zu dieser Zeit noch nicht vorgesehen, deshalb konnten die Studenten jederzeit aus dem Unterricht ausscheiden, um Engagements anzunehmen. Wie viele andere wählte Reuss den Weg an eine Provinzbühne in den Kronländern, um dort Spielpraxis zu erlangen. Er sollte mit Beginn der Saison 1914 ans Theater ins schlesische Troppau gehen und hätte sogar danach eine Option auf einen Dreijahresvertrag am renommierten Neuen Theater in Frankfurt am Main gehabt. Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges zerschlug aber alle diese Pläne.¹²

Am 1. August 1914 wurde Leo Reuss „zur aktiven Dienstleistung infolge Mobilisierung“¹³ eingezogen; er wurde einige Monate militärisch ausgebildet und kam Ende Mai 1915 als Soldat des Infanterieregiments Nr. 4 „Hoch- und Deutschmeister“ nach Galizien an die Karpatenfront und diente jahrelang an der Ostfront. An weitere künstlerische Bestrebungen war selbstverständlich nicht mehr zu denken. Während eines Urlaubs von der Front heiratete er am 29. März 1916 in der Pfarre Neulerchenfeld seine Verlobte Stefanie Adolfine Magdziarz, nachdem er dafür am Tag zuvor auf den Namen Leo Johannes Evangelist getauft worden war – somit galt er ab sofort als getaufter Jude. Am 12. Dezember 1917, als er wieder an der Front war, wurde seine Tochter Margarethe Ilse geboren. Im Mai 1918 wurde er als Oberleutnant der Reserve an die italienische Front versetzt, von wo er sich nach Kriegsende (11. November 1918) zwar hochdekoriert – mit Auszeichnungen und Orden, u.a. mit dem

⁹ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 6.

¹⁰ Vgl. ebenda, S. 6.

¹¹ Vgl. ebenda, S. 7-8.

¹² Vgl. ebenda, S. 8-9.

¹³ Haider-Pregler, „Überlebenstheater“, in: *Maske und Kothurn*, S. 16.

Ehrenkreuz (EK I) und der Tapferkeitsmedaille, da er mehrmals verletzt wurde und sein Land trotzdem weiterhin verteidigte –, alleine bis nach Wien durchschlug, wo er am 18. November 1918 ankam. Erst als er nach Wien zurückgekehrt war, lernte er seine Tochter kennen.¹⁴

Seine beiden angefangenen Studien nahm er nach Kriegsende nicht mehr auf. Arbeit an einem Theater zu finden gestaltete sich äußerst schwierig. Zu diesem Zeitpunkt entschloss er sich offiziell zur endgültigen Namensänderung von Reiss zu Reuss. Als Leo Reuss bemühte er sich nun intensiv um Engagements.¹⁵

1.2. Erste Erfahrungen auf professionellen österreichischen Bühnen 1919-1921

Erst ab dem Frühjahr 1919 trat Reuss mehrfach am ehemaligen Wiener Komödienhaus in der Nußdorferstraße auf, so zum Beispiel als Herzog von Albanien in Shakespeares *King Lear*, als Sekretär des Juden in einer dramatisierten Fassung von Lion Feuchtwangers *Jud Süß*, und als Staatsanwalt Lord Windale in Fritz Löhners und Bruno Wardens Komödie *König des Lebens*. Seine ersten Rollen blieben an diesem Theater zumeist für Kritiker und Presse unbemerkt.¹⁶

Aufsehen erregte er nur mit seinem Abgang von diesem Theater 1919. Dazu zitiert Hilde Haider-Pregler aus dem Aufsatz „Leo Reuß“; erschienen in den Blättern der Volksbühne Berlin 1928/29 Heft 4 (= März, April 1929), S.31, Anm. 4: „Vielleicht wäre Reuß noch lange am Komödienhaus geblieben, wenn er nicht mit einem Regisseur Krach bekommen und diesen in jugendlicher Aufwallung kurzerhand von der Bühne geschmissen hätte. Das bedeutete natürlich sofortige Auflösung des Kontraktes.“¹⁷ Dieser Eklat hätte seiner Karriere an Wiener Theatern ein Ende setzen können, stattdessen verhalf ihm dieses abgebrochene Engagement zum Sprung auf die Neue Wiener Bühne in der Wasagasse im 9. Bezirk, und dieser Vorfall schien vergessen.¹⁸

Die Neue Wiener Bühne unter der Leitung von Direktor Emil Geyer genoss damals durch gefinkelte Ensemble- und Spielplanstrategien einen hervorragenden Ruf. Dort zu spielen bzw. gespielt zu haben fungierte als eine hervorragende Visitenkarte für Künstler. Durch erfolgreiche Produktion im Bereich der Unterhaltung schaffte es das Theater, sich einen finanziellen Polster zu erarbeiten, den man für Stücke zeitgenössischer Autoren, die als

¹⁴ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 9-11.

Vgl. Haider-Pregler, „Überlebenstheater“, in: *Maske und Kothurn*, S. 16.

Vgl. Ambesser, *Die Ratten betreten das sinkende Schiff*, S. 23.

¹⁵ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 11.

¹⁶ Vgl. ebenda, S. 13, 250, 251.

¹⁷ Ebenda, S. 14.

¹⁸ Vgl. ebenda, S. 14.

gewagtere, anspruchsvollere literarische Dramatik einzustufen waren, verwendete. Ab der Saison 1919/20 war er Teil des dortigen hauseigenen Ensembles und spielte in diversen Produktionen zumeist den jugendlichen Liebhaber, wie in Leo Tolstois *Der lebende Leichnam* den Karenin, in Roda Rodas und Carl Rößlers *Feldherrenhügel* den Rittmeister Turek bzw. den Rittmeister von Lützelberg, in Armin Friedmanns und Ludwig Nerzs *Doktor Stieglitz* den Sohn Robert und in Arnold Zweigs *Die Sendung Semaels* den Propheten Elijahu. In Ludwig Anzengrubers *Der Pfarrer von Kirchfeld* durfte Reuss erstmals eine Titelrolle, die des Seelsorgers Hell, Pfarrer von Kirchfeld, verkörpern. In Béla Balázs *Tödliche Jugend* bekam er die Chance, die Hauptrolle Tibor Józsa zu verkörpern – von den Kritikern wurde er aber auch jetzt nur am Rande bzw. höchstens wohlwollend erwähnt.¹⁹

Wie es an diesem Theater üblich war, wurden für große Rollen oft bekannte Theaterstars zu einem Gastspiel geholt. So im Juni 1920 Alexander Moissi, der gleich in mehreren Produktionen die Hauptrolle spielte. Nachdem dieser aber von Max Reinhardt zu den Salzburger Festspielen geholt worden war, durfte Leo Reuss zwei seiner Hauptrollen übernehmen, obwohl er zuvor nur in kleinen Rollen zu sehen war – und zwar den Fürsten Nikolaj Iwanowitsch Sarynzew in Lew Tolstois *Und das Licht leuchtet in der Finsternis* und den Jedermann in Hugo von Hofmannsthals gleichnamigem Werk, wo er zuvor den Tod verkörpert hatte. Auch in weiterer Folge konnte er von bekannteren Darstellern nach deren Gastspiel Rollen übernehmen.²⁰

Während der zwei Jahre an der Neuen Wiener Bühne unter der Leitung Emil Geyers arbeitete er auch intensiv mit dessen Frau, der Schauspielerin Ellen Neustädter-Geyer, zusammen. Dadurch kamen sich die beiden auch privat näher. Ab September 1921 wurde Reuss von Erich Ziegel an die Hamburger Kammerspiele engagiert, wohin Ellen Neustädter-Geyer mit ihrer Tochter Eva ihm folgte und damit einen Neuanfang wagte, indem sie ihren Mann in Wien zurückließ. Reuss ließ seinerseits seine Frau und seine mittlerweile zwei Kinder in Wien zurück. Sohn Hans war am 30. August 1920 zur Welt gekommen.²¹

¹⁹ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 15-17, 251-254.

Vgl. Haider-Pregler, „Überlebenstheater“, in: *Maske und Kothurn*, S. 17.

²⁰ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 18, 255, 256.

²¹ Vgl. ebenda, S. 20.

Vgl. Haider-Pregler, „Überlebenstheater“, in: *Maske und Kothurn*, S. 17.

Vgl. Ambesser, *Die Ratten betreten das sinkende Schiff*, S. 25.

1.3. Karriere in Deutschland 1921-1935

1.3.1. An den Hamburger Kammerspielen 1921/22

Außerhalb des Theaterzentrums Berlin gehörten die Hamburger Kammerspiele damals zu den bedeutendsten modernen Bühnen. Während Ellen Neustädter-Geyer eher ihre Probleme hatte, in Hamburg Fuß zu fassen – ein einziges Mal spielte sie am dortigen Thalia-Theater -, konnte sich Leo Reuss hingegen in Friedrich Schillers *Die Räuber* als Karl Moor versuchen und als Darsteller behaupten. Die moderne und gewagte Inszenierung sorgte für Aufsehen und gute Rückmeldungen und auch durchwegs positive Kritiken für ihn. Im Gegenzug musste er mit der Titelrolle des Nicolo in Frank Wedekinds *König Nicolo* eine Niederlage hinnehmen: Nach nur drei Vorstellungen wurde das Stück abgesetzt, auch die Kritiken fielen für ihn nicht sonderlich positiv aus. Danach besetzte man ihn nur mehr wenig bzw. nur mehr in kleineren Rollen. Bereits am Ende dieser Saison an den Hamburger Kammerspielen wurde er nach Berlin ans Staatstheater engagiert, wo er schon am Ende der Spielzeit für eine Produktion der nächsten Saison probte.²²

1.3.2. Am Staatstheater Berlin 1922-1924

Leopold Jessner, der damalige Intendant des Staatstheaters Berlin, der sich „mit antinaturalistischen, dramaturgisch stringenten Regiekonzepten als Wegbereiter einer neuen szenischen Ästhetik“²³ einen Namen machte, war bereits an der Neuen Wiener Bühne auf Reuss aufmerksam geworden. Er hatte ihn bereits für kleinere Rollen an sein Theater nach Berlin holen wollen, was Reuss aber zugunsten der Hamburger Kammerspiele ausgeschlagen hatte. Nach nur einem Jahr bzw. einer Saison in Hamburg gelang es Jessner, ihn mit einem Kontrakt, der für Reuss den Durchbruch in Berlin, der Theaterhauptstadt des deutschsprachigen Raumes, bedeuten konnte, an sein Haus zu binden. Für Jessner verfügte er über alle Anforderungen und Voraussetzungen – sowohl von seiner Begabung als auch von seinem Kunstverständnis und seiner Weltanschauung her.²⁴

Bereits ab Mai 1922 spielte Reuss den Cambronne in Dietrich Grabbes *Napoleon oder Die hundert Tage*. Damit bestand er seine Feuerprobe mit Zufriedenheit beim Intendanten/Regisseur und bei den Kritikern. Jessner besetzte ihn ab sofort in kleineren Rollen, ließ ihn die Hauptrollen als Zweitbesetzung mitproben und dann in der Folge auch spielen. Damit gab

²² Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 23-27, 257, 258.

²³ Ebenda, S. 30.

²⁴ Vgl. ebenda, S. 30, 31.

er dem „vielversprechenden, aber noch unfertigen Darsteller“²⁵ die Chance, die Spannweite seiner künstlerischen Mittel auszuprobieren, ohne von der Kritik für etwaige Fehler gemäßregelt zu werden. Reuss fiel der Presse aber bereits in seinen kleineren Rollen positiv auf, so zum Beispiel in Eduard Stuckens *Die Hochzeit Adrian Brouwers* als Maler Pontius.²⁶

Erst am Ende dieser Saison durfte er auch bei einer Premiere eine Hauptrolle verkörpern, und zwar in Friedrich Hölderlins *Der Tod des Empedokles* den Priester Hermokrates. Seine Darstellung fand bei den Kritikern durchaus Gefallen, die Inszenierung verschwand aber trotzdem rasch wieder aus dem Repertoire.²⁷

Gemeinsam mit Kollegen des Staatstheaters schloss er sich einer Gruppe junger Darsteller, dem „Schauspielertheater“, an, das im Juli 1923 als künstlerisches und politisch revolutionäres Kollektiv zum ersten Mal mit Schillers *Die Räuber* in Erscheinung trat. Für diese Produktion dürfte Reuss zwar noch die Rolle des Schweizers geprobt haben, bei den Vorstellungen wurde seine Rolle jedoch von jemand anderem verkörpert.²⁸

Im Sommer 1923 kam es zu einem Novum in seinem künstlerischen Leben: Er durfte bei dem Stummfilmepos *I.N.R.I* die kleine Rolle des Apostels Bartholomäus spielen.²⁹

Erst im Februar 1924 kam es zur nächsten Premiere für Reuss am Staatstheater Berlin. Die Inszenierung von Karl Theodor Bluths *Die Empörung des Lucius*, in der er den jungen Prinzen spielte, verursachte außergewöhnliches Missfallen bei Publikum und Kritik; die schauspielerischen Leistungen wurden in den Kritiken ausgespart. Kurz darauf wurde auch die Inszenierung von Franz Johannes Weinrichs *Columbus* verrissen; Leo Reuss' Darstellung wurde jedoch lobend in den Kritiken erwähnt.³⁰

Im April wurde Friedrich Hebbels *Die Nibelungen*-Trilogie aufgeführt. Reuss konnte als Volker überzeugen. In dieser Produktion spielte auch die Star-Schauspielerin Agnes Straub mit – das wohl erste gemeinsame Aufeinandertreffen der beiden.³¹

Im Herbst 1924 kam mit großem Erfolg Friedrich Schillers *Wallensteins Lager* ans Staatstheater mit Reuss als Max Piccolomini. Von der Kritik wurde das Fehlen des jugendlich-feurigen Pathos' eines typischen Schiller-Jünglings an Reuss bemängelt, obwohl sich dieser hier nur Jessners dramaturgischem Gesamtkonzept untergeordnet hatte.³²

²⁵ Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 33.

²⁶ Vgl. ebenda, S. 31, 33, 258, 259.

²⁷ Vgl. ebenda, S. 36, 37, 259, 260.

²⁸ Vgl. ebenda, S. 37, 261.

²⁹ Vgl. ebenda, S. 38, 282.

³⁰ Vgl. ebenda, S. 38, 39, 261, 262.

³¹ Vgl. ebenda, S. 39, 40, 262.

³² Vgl. ebenda, S. 41, 262, 263.

Zu diesem Zeitpunkt hatte Leo Reuss bereits seine größten Rollen an diesem Theater verkörpert, neue große Rollen wurden ihm nicht mehr übertragen. Er war nun nur ein Teil einiger bedeutender Inszenierungen, aber nicht deren Hauptakteur. Man wollte ihn an diesem Theater zu einem verlässlichen Ensemblespieler degradieren, was für ihn nicht zufriedenstellend sein konnte und mit der Saison 1924/25 den Wechsel an die Volksbühne Berlin nach sich zog.³³

Auch privat änderte sich in dieser Zeit einiges. Er entschloss sich zur Scheidung von seiner in Wien gebliebenen Frau Stefanie. Die Scheidung wurde jedoch erst 1926 endgültig vollzogen. Von seiner Lebensgefährtin Ellen Neustädter-Geyer trennte er sich ebenfalls. Diese musste verkraften, dass sie für Leo Reuss ihre gesicherte Existenz in Wien aufgegeben hatte, mit ihm nach Deutschland gezogen und dort sowohl beruflich als auch privat gescheitert war. Dies dürfte sie nie überwunden haben. Aus diesem Grund beging sie am 12. Juni 1926 in einem Charlottenburger Hotelzimmer durch Medikamentenmissbrauch Selbstmord. Zu ihrer Tochter Eva Geyer dürfte Leo Reuss trotz allem ein weiterhin gutes Verhältnis gehabt haben, da diese ihn immer wie ihren zweiten Vater angesehen hat.³⁴

In der bereits erwähnten Agnes Straub, „die er als Schauspielerin rückhaltlos bewunderte, die seine künstlerischen Anschauungen teilte und ihm an Theaterbesessenheit und unermüdlichem Arbeitsfanatismus um nichts nachstand“³⁵, fand er seine neue Lebensgefährtin. Ob die beiden verheiratet waren, ist umstritten. Sie wurden zwar oft als Ehepaar bezeichnet, es liegt aber keine Heiratsurkunde vor, die dies definitiv bestätigen würde. Agnes Straub selbst stritt später eine Ehe mit Leo Reuss nach einer dringend wirkenden Anfrage der Reichstheaterkammer sogar ab. Sie hatten keine gemeinsamen Kinder. Agnes Straub hatte nur eine erwachsene Adoptivtochter, die sie erst als Erwachsene adoptiert hatte.³⁶

1.3.3. An der Volksbühne Berlin 1924-1929

Fünf Saisons lang blieb Leo Reuss Ensemblemitglied an der Volksbühne Berlin. Er durfte sich in diversen Rollen versuchen und dadurch seine Wandlungsfähigkeit beweisen. Das heißt, er stand fast jeden Abend auf der Bühne, wodurch er ein gewaltiges Arbeitspensum zu bewältigen hatte. Er war während der Probenzeit immer „mit unerbittlicher Ausdauer,

³³ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 42, 45.

³⁴ Vgl. ebenda, S. 45, 46.

Vgl. Ambesser, *Die Ratten betreten das sinkende Schiff*, S. 29.

³⁵ Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 45.

³⁶ Vgl. ebenda, S. 45, 47.

Vgl. Ambesser, *Die Ratten betreten das sinkende Schiff*, S. 38.

Konzentration und temperamentvoller Einsatzfreude“³⁷ bei der Arbeit. Genau dasselbe galt für seine ein Jahr später an die Volksbühne gekommene Lebensgefährtin Agnes Straub. In dieser Zeit begann er auch Regie zu führen – besonders Stücke mit sozialkritischen Aussagen der anspruchsvollen literarischen Dramatik waren für ihn von Interesse – und wirkte in Hörfunkproduktionen mit, was er „seiner prägnanten Sprache“³⁸ zu verdanken hatte.³⁹

Seine erste Premiere an diesem Haus war am 15. Juni 1925 die Hauptrolle des Fiesko in Friedrich Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, wo seine Leistung von der Kritik jedoch nur „mit kritisch-reserviertem Wohlwollen“⁴⁰ aufgenommen wurde. Intendant Fritz Holl ließ sich davon nicht beeinflussen, glaubte weiterhin an ihn und bot ihm einen fixen Vertrag für die nächste Saison an.⁴¹

In William Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig* wurde er als Bassanio besetzt und Agnes Straub, noch „ausgeborgt“ vom Staatstheater, als Porzia. Als Nächstes wartete auf ihn eine große Herausforderung: der Holofernes in Friedrich Hebbels Tragödie *Judith*. Diese wurde von der Kritik zwar positiver aufgenommen, er überzeugte sie aber immer noch nicht vollständig. In der sich bereits im Repertoire aus der vorigen Saison befindlichen Inszenierung von William Shakespeares *Hamlet, Prinz von Dänemark* übernahm Leo Reuss in der Saison 1925/26 die Rolle des Horatio, Hamlets Freund. In Anatoli Wassiljewitsch Lunatscharskis *Der befreite Don Quichotte* konnte er als Revolutionsführer Drigo Pazz erstmals mit seiner Leistung bei der Kritik aufzeigen. Aufsehen erregte seine Darstellung in einer Doppelrolle als Leichenträger und als orientalischer Sultan in Anton Dietzenschmidts *Vom lieben Augustin*, wo er durch seinen komödiantischen Mut – er ließ sich eine markante Maske machen, die ihn von seinem Grundtyp stark entfernte, und durch seinen österreichischen Dialekt das Publikum zu unterhalten wusste.⁴²

In Erwin Piscators Inszenierung von Alfons Paquets *Sturmflut* konnte Leo Reuss am 20. Februar 1926 als Orvill mit seiner bisher stärksten Leistung an der Volksbühne brillieren. Eine weitere Zusammenarbeit mit Piscator folgte kurz darauf im Mai in Paul Zechs *Das trunkene Schiff* als Tschilay. Die Zusammenarbeit mit Piscator war für seine spätere eigene Arbeit als Regisseur außerordentlich prägend.⁴³

³⁷ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 47.

³⁸ Ebenda, S. 47.

³⁹ Vgl. ebenda, S. 47.

Vgl. Haider-Pregler, „Überlebenstheater“, in: *Maske und Kothurn*, S. 18.

⁴⁰ Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 49.

⁴¹ Vgl. ebenda, S. 49, 50, 265.

⁴² Vgl. ebenda, S. 50, 51, 265-267.

⁴³ Vgl. ebenda, S. 52-54, 267, 268.

In der Zeit zwischen diesen beiden Piscator-Produktionen spielte er im Theater am Schiffbauerdamm, das ab 1926 zur Volksbühne gehörte, die Hauptrolle Marlborough in Marcel Achards *Marlborough zieht in den Krieg* und überzeugte durchwegs mit seiner Darstellung. Im Anschluss verkörperte er wieder an der Volksbühne den Valentin in Johann Wolfgang von Goethes *Faust*.⁴⁴

Die „Junge Bühne“, ein vom Lyriker Moriz Seeler 1921 gegründetes Schauspielerkollektiv, wagte sich im April 1926 an die Uraufführung von Marieluise Fleißers *Fegfeuer in Ingolstadt*. Sowohl Leo Reuss als auch Agnes Straub waren mit Moriz Seeler befreundet und unterstützten dessen Projekte immer wieder. Bei dieser Inszenierung spielte jedoch nur Leo Reuss in der Rolle des Crusius mit. Die Inszenierungen dieses Kollektivs wurden zumeist nur einmal als Sonntags-Matinee gezeigt und hatten Stücke neuer Autorentalente, die man sich an größeren Theatern nicht zu zeigen wagte, als Schwerpunkt.⁴⁵

Am Ende der Saison 1925/26 trat Leo Reuss noch einmal an der Volksbühne auf: in Fritz Stavenhagens *Der dütsche Michel* als Lüdering. In dieser plattdeutschen Komödie kämpfte er jedoch mit dem ihm fremden Dialekt und war daher nur wenig überzeugend.⁴⁶

Ab der nächsten Saison war auch Agnes Straub fixes Ensemblemitglied der Volksbühne Berlin. Zu Beginn der Saison spielten beide in der Komödie *Lysistrata* nach Aristophanes mit, die von Leo Greiner frei bearbeitet wurde: Agnes Straub als Lysistrata und Leo Reuss als Kinesias, der mit seinem humorvollen Spiel durchwegs überzeugen konnte.⁴⁷

Als Nächstes folgte die Premiere von Maxim Gorkis *Nachtasyl*, in der Erwin Piscator die Regie übernahm. Leo Reuss bekam die Rollen des Kleschtsch und des Schlossers Anrej Mitritsch, in denen er nicht wirklich überzeugen konnte, und Agnes Straub die Rolle der Wassilissa, deren Darstellung ebenfalls gespalten aufgenommen wurde.⁴⁸

Einen Monat später spielten dieses Mal beide bei der „Jungen Bühne“, die sich im Theater am Schiffbauerdamm eingemietet hatte, in Hans Henny Jahnns *Die Krönung Richards III.*: Agnes Straub in der Rolle der bestialisch-grausamen Königin Elisabeth und Leo Reuss als Scherge Gurney. Dies war die letzte Produktion der „Jungen Bühne“, die nach 4 Jahren ihre Arbeit einstellte.⁴⁹

Anschließend - wieder an der Volksbühne - war Leo Reuss Teil der von Stefan Zweig bearbeiteten Fassung von Ben Johnsons *Volpone oder der Tanz ums Geld* als Kaufmann

⁴⁴ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 54, 55, 267.

⁴⁵ Vgl. ebenda, S. 55, 56, 268.

⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 58, 268.

⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 58, 269.

⁴⁸ Vgl. ebenda, S. 58-59, 269.

⁴⁹ Vgl. ebenda, S. 59, 60, 269.

Corvino. Obwohl die Kritiker diese Inszenierung nicht sehr wohlwollend aufnahmen, wurde sie zum Erfolg bei den Zuschauern.⁵⁰

In August Strindbergs *Traumspiel* gab er anschließend den Dichter mit einer an Strindbergs Aussehen erinnernden Maske. Agnes Straub spielte darin die Tochter des indischen Gottes Indra. Obwohl er hier in der Figur des Dichters überzeugen konnte, gelang ihm dies bei der Darstellung des Dichters Hartwig Hadeln in Gunnar Heibergs *Tragödie der Liebe* nicht. Auch Agnes Straub und eigentlich die gesamte Inszenierung fielen bei der Kritik durch.⁵¹

Im Frühjahr 1927 erfolgte Leo Reuss' Regiedebüt am Thaliatheater Berlin mit Bjørnstjerne Bjørnson *Wenn der junge Wein blüht*, was zwar von einem Kritiker als solide Leistung bezeichnet wurde, sonst aber ohne große Aufmerksamkeit über die Bühne ging.⁵²

Mit seiner darstellerischen Komik konnte er in Folge wiederum in William Shakespeares *Ein Sommernachtstraum* als „lispelnder, beschränkter, wichtigtuerischer Squenz“⁵³ glänzen. Als Nächstes durfte er, wie passend für einen Wiener, Johann Nepomuk Nestroys Posse *Zu ebener Erde und erster Stock* an der Volksbühne inszenieren, ein Stück, das über die Sommermonate en suite lief. Auch hier wurde wieder von seiner soliden Inszenierungsarbeit berichtet.⁵⁴

In der neuen Saison 1927/28 stand zuerst Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* am Spielplan, mit Leo Reuss als Präsident von Walter und Agnes Straub als Lady Milford. Die vorrangig klassische Interpretation erregte keine große Begeisterung bei den Kritikern, jedoch wurden zumindest Agnes Straub und Leo Reuss für ihre Darstellungen teilweise lobend erwähnt. Auch das Publikum fand Gefallen an dieser klassischen Interpretation. Im Anschluss folgte Henrik Ibsens *Peer Gynt* mit Agnes Straub als Aase und Leo Reuss in den Nebenrollen des Großen Krummen und des Dr. Begriffenfeldt, wo er durch seine prägnante Leistung aus der Vielzahl der Nebendarsteller herausstach.⁵⁵

Im Theater am Schiffbauerdamm durfte Leo Reuss in der Folge in Marcel Pagnols *Schieber des Ruhms* eine Paraderolle als Berlureau spielen, der in der Funktion seiner Rolle die Handlung an- und vorantrieb. Diese Inszenierung wurde eine der erfolgreichsten in dieser Saison mit mehr als hundert Aufführungen und einer Wiederaufnahme gegen Ende der Saison.⁵⁶

Bei seiner nächsten Produktion an der Volksbühne - Eugène Brieux' *Die rote Robe* - inszenierte Leo Reus und übernahm auch die Rolle des Pierre Etchepare und Agnes Straub die

⁵⁰ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 60, 270.

⁵¹ Vgl. ebenda, S. 60, 61, 270.

⁵² Vgl. ebenda, S. 63, 288.

⁵³ Ebenda, S. 63.

⁵⁴ Vgl. ebenda, S. 63, 271, 288, 289.

⁵⁵ Vgl. ebenda, S. 64, 65, 271.

⁵⁶ Vgl. ebenda, S. 65, 66, 272.

Rolle seiner Frau Yanetta. Obwohl die Presse die Stückauswahl als Missgriff ansah, wälzte man dies jedoch nicht auf Leo Reuss und seine Arbeit ab. Als Junker Tobias von Rülp in William Shakespeares *Was ihr wollt*, ebenfalls an der Volksbühne, konnte er sein komödiantisches Talent ein weiteres Mal unter Beweis stellen und fand bei Kritik und Publikum Gefallen. Agnes Straub war als Viola ebenfalls Teil dieser Produktion.⁵⁷

Hermann Roebbeling, der Direktor des Deutschen Schauspielhauses Hamburg, war für den Beginn seiner Amtszeit 1928 und der Saisoneroöffnung 1928/29 auf der Suche „nach einer niveauvollen und trotzdem zugkräftigen Eröffnungsvorstellung für das traditionsreiche Haus“⁵⁸. Deshalb holte er für seine *Was ihr wollt*-Inszenierung Leo Reuss als Regisseur und Darsteller des Junker Tobias von Rülp und Agnes Straub als Stargast für die Viola an sein Haus. Von der Presse begeistert aufgenommen, lobte man Reuss' Regiearbeit. Bei seiner zweiten Inszenierung, Knut Hamsuns *Spiel des Lebens*, wo auch wieder Agnes Straub mitwirkte, waren ihm die Kritiker nicht so gewogen. Damit war seine Arbeit an diesem Theater beendet, und beide kehrten nach Berlin zurück.⁵⁹

Zu Beginn der Saison 1928/29 stand an der Volksbühne die Wiederaufnahme der hauseigenen *Was ihr wollt*-Inszenierung auf dem Programm. Darauf folgte anlässlich des 100. Geburtstags von Leo Tolstoi *Der lebende Leichnam* mit Leo Reuss als Untersuchungsrichter und Agnes Straub als Lisa. Unmittelbar darauf erhielt er eine weitere Regiearbeit: Günther Weisenborns *U-Boot „S 4“*. In diesem Stück übernahm er auch die Rolle des Herrn in Schwarz und Agnes Straub die der Thit. Bei der Uraufführung dieses Stückes baute er als Regisseur auf dem auf, was er bei Piscators Inszenierungen gelernt hatte. Genau dies war nicht überall gerne gesehen – auch das Drehen eines dokumentarischen Films, der in die Inszenierung eingewebt wurde, missfiel. In der Presse wurde seine Arbeit zwar nicht wirklich gelobt, jedoch als „eine gute, solide, problemlose Handwerksarbeit“⁶⁰ titulierte. Basierend auf dieser Inszenierung wurde vom Berliner Sender im Sommer 1929 eine Radioadaption dieses Stückes unter dem neuen Titel *Amerikanische Tragödie der sechs Matrosen* aufgenommen und ausgestrahlt.⁶¹

Auch mit seiner nächsten Inszenierung von William Shakespeares *Macbeth*, die er angeblich zusammen mit Bertolt Brecht vorbereitet hatte, gingen die Kritiker hart zu Gericht. Man verstand seine Modernisierung bzw. seine zu modernisierte Interpretation einfach nicht. Er

⁵⁷ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 67, 272.

⁵⁸ Ebenda, S. 68.

⁵⁹ Vgl. ebenda, S. 67, 68, 273.

⁶⁰ Ebenda, S. 72.

⁶¹ Vgl. ebenda, S. 68-72, 273, 274.

selbst war nur in einer kleinen Rolle als erster Krieger auf der Bühne, Agnes Straub hingegen verkörperte die Lady Macbeth.⁶²

Obwohl er es als Regisseur zu Beginn der Saison 1928/29 schwer gehabt hatte, konnte er im Jahr 1929 als Schauspieler durchaus reüssieren. In Johann Nepomuk Nestroys *Das Mädl aus der Vorstadt* war er als Spekulant Kauz und Agnes Straub als Frau von Erbsenstein zu sehen. Der Regisseur Jürgen Fehling legte großen Wert auf ein überwiegend wienerisches Ensemble und auf speziell wienerische Komödiantik, wofür Leo Reuss selbstverständlich eine Idealbesetzung war. Als völliger Gegensatz folgte darauf das Polit-Drama *Kreuzabnahme* von Ehm Welk mit Leo Reuss als Wladimir B. Nowikow und Agnes Straub als Tolstois Gattin. Das Stück und auch die schauspielerischen Leistungen wurden vor allem wegen des politischen Hintergrunds, der „Auseinandersetzung zwischen „Tolstoianismus und Leninismus“⁶³, zwiespältig aufgenommen.⁶⁴

Die Volksbühne Berlin setzte Anfang 1929 das zweite Stück von Marieluise Fleißer *Pioniere in Ingolstadt* auf den Spielplan. Nachdem Leo Reuss bereits bei der Aufführung ihres ersten Stückes im April 1926 mitgewirkt hatte, war er in diesem Stück als Feldwebel zu sehen. Dafür wurde, wie beim ersten Mal, das Theater am Schiffbauerdamm als Aufführungsort gewählt und vom neuen Betreiber zur Verfügung gestellt. Da die Weltwirtschaftskrise in Deutschland genau zu dieser Zeit an Dramatik zunahm und die Nationalsozialisten an Popularität gewannen, heizte die Thematik des Stückes, nämlich „die Verrohung der Menschen beim Militär“⁶⁵, und die Tatsache, dass sich eine Frau dieses Themas annahm, die Diskussionen umso mehr an. So spalteten sich auch die Kritiker in Lager auf und kritisierten dieses Stück und auch Leo Reuss' Leistung durchwegs unterschiedlich; beim Publikum löste es ein positives Echo aus.⁶⁶

Anschließend wartete auf ihn wieder an der Volksbühne die Hauptrolle des (ehemaligen) Soldaten O. in Eberhard Wolfgang Möllers *Donaumont oder Die Heimkehr des Soldaten Odysseus*. Agnes Straub war als seine Frau Helene ebenfalls Teil dieser Produktion. Die Darstellungen der beiden missfielen den Kritikern, da sie sich nicht ihrer doch bereits typischen und für gut befundenen Darstellungsweisen bedienten.⁶⁷

⁶² Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 72-74, 274.

⁶³ Ebenda, S. 75.

⁶⁴ Vgl. ebenda, S. 74-76, 274, 275.

⁶⁵ Ebenda, S. 76.

⁶⁶ Vgl. ebenda, S. 76, 77, 275.

⁶⁷ Vgl. ebenda, S. 78, 275, 276.

Mit der Saison 1929/30 bekam die Volksbühne einen neuen künstlerischen Leiter, was Leo Reuss und Agnes Straub zum Anlass nahmen, aus dem Ensemble der Volksbühne Berlin auszuscheiden und ihre eigenen Theaterprojekte zu planen.⁶⁸

1.3.4. Als freier Schauspieler in Deutschland 1929-1932

Agnes Straub schaffte es, einige Engagements an verschiedensten Bühnen in Deutschland und Österreich zu erhalten. Leo Reuss hingegen widmete sich um den Jahreswechsel 1929/30 immer mehr Arbeiten für Film und Rundfunk, obwohl das Theater weiter ein Fixpunkt für ihn blieb. So intensivierte er den Kontakt zu Karl Kraus, mit dem er davor schon zusammengearbeitet hatte, und inszenierte auf der Versuchsbühne des Theaters am Schiffbauerdamm dessen Textvorlage „*Die letzte Nacht*, den apokalyptischen Epilog der *Letzten Tage der Menschheit*, als Erstaufführung in Deutschland“⁶⁹. Die durchaus prominent besetzte Inszenierung wurde in den Medien umstritten aufgenommen, da Karl Kraus als Pressefeind galt und es die Presse nicht schaffte, dies von der Inszenierung getrennt zu bewerten. Auch wurde Leo Reuss' Inszenierungsstil wiederholt Piscator-Anleihen nachgesagt. In einer Kritik - nach der einzigen Nachtvorstellung am Theater am Schiffbauerdamm am 15. Jänner 1930 - stand in der *Morgenpost* sogar ein Vergleich mit Piscator: „[...] auch Piscator hätte als Regisseur hier nicht mehr leisten können als Leo Reuß“^{70 71}.

Durch diese Zusammenarbeit wurde der Kontakt zu Karl Kraus enger. Wenn dieser in der Radiosendung *Berliner Funkstunde* die Wortregie für seine Hörfunk-Bearbeitungen von Werken zum Beispiel von Shakespeare, Nestroy oder Offenbach innehatte, war Leo Reuss zumeist auch ein Mitwirkender hinter dem Mikrofon. Bei Offenbach konnte er sogar seine gesanglichen Qualitäten unter Beweis stellen und wurde von Radiokritikern lobend erwähnt. Die Zusammenarbeit empfanden beide als sehr fruchtbar, und sie schätzten sich als Kollegen sehr. Karl Kraus resümierte nach den Aufnahmen zum Offenbach-Zyklus, dass seine Sprecher die „Überbietung vollsten Bühnenlebens durch rein akustische Eindrücke“⁷² möglich gemacht haben, und ein besonderer Dank galt namentlich dem Gesangskomiker Leo Reuss, „der ganz naturhaft wieder die durch den neuen Antihumor unterbrochene Tradition fortsetzte“^{73 74}.

⁶⁸ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 78.

⁶⁹ Ebenda, S. 79.

⁷⁰ Haider-Pregler, „Überlebenstheater“, in: *Maske und Kothurn*, S. 18.

⁷¹ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 79.

⁷² Haider-Pregler, „Überlebenstheater“, in: *Maske und Kothurn*, S. 19.

⁷³ Ebenda, S. 19.

⁷⁴ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 82.

Trotz dieser fruchtbaren Zusammenarbeit waren die ersten Monate ohne fixes Engagement für Leo Reuss nicht sehr einfach. Er war es gewohnt, am laufenden Band zu proben und Aufführungen zu spielen. Daher empfand er die erste Zeit als eine Art Durststrecke in seiner künstlerischen Arbeit.⁷⁵

Dank Agnes Straub ergab sich bald eine neue Perspektive: Sie ging mit einer Eigenproduktion von Fred A. Angermayers *Flieg, roter Adler von Tirol!*, bei dessen Uraufführung am Lessingtheater Berlin sie dabei gewesen war, auf Tournee durch Deutschland. Eigentlich waren auch Gastspiele an deutschen Theatern in der Tschechoslowakei geplant, die sich jedoch alle zerschlugen. Sie war als die alte Eggthalerin und Leo Reuss als ihr Sohn Lorenz Eggthaler Teil dieser Tournee, wobei er sich auch um die Planung und Organisation dieses Unternehmens kümmerte. Zumeist wurde auf Einnahmenteilung gespielt, also für das jeweilige Theater und das Tournee-Unternehmen jeweils die Hälfte. Nur an kleineren Theatern wurde eine fixe Gage für das gesamte Gastspiel festgelegt. Alle Vorkehrungen wurden von Berlin aus getroffen, und von dort aus war dafür gesorgt, dass das Theater alle notwendigen Vorbereitungen nach deren Wünschen planen konnte. Agnes Straub verlangte, dass man auf den Plakaten groß Werbung mit ihrem Namen machte und sie „als Star des Abends“⁷⁶ ankündigte. Alle weiteren Darsteller wurden in einer von ihr gewählten Reihenfolge angeführt, wobei Leo Reuss immer gleich nach ihr genannt werden musste.⁷⁷

Ein weiteres Betätigungsfeld bot sich für ihn kurz darauf im Film. In der Verfilmung *Flachsmann als Erzieher*, die auf dem Lustspiel von Otto Ernst basiert, war er als zwielichtiger Lehrer Karsten Diercks zu sehen. Darauf folgte der historische Film „1914“ - *Die letzten Tage vor dem Weltbrand*, wo er die kleine (er hatte nur eine Szene), aber umso einprägsamere Rolle des russischen Innenministers Maklakow gab. Dieser Film wurde wegen der Thematik und seiner Interpretation des beginnenden Ersten Weltkrieges vorerst von der Filmprüfstelle nicht zur Vorführung zugelassen; erst im Jänner 1931 gelang dies durch Hinzufügen eines erklärenden Vorspannes.⁷⁸

Kurz nach Jahresbeginn 1931 war er in Bertolt Brechts *Mann ist Mann* am Staatlichen Schauspielhaus in Berlin als Jerajah Jip zu sehen. Brecht übernahm auch die Regie, obwohl der Theaterzettel am Ende keinen Regisseur anführte. Brecht erprobte bei dieser Inszenierung „seine Ideen einer „dramaturgischen Regie“⁷⁹ und „verlangte von seinen Schauspielern

⁷⁵ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 82.

⁷⁶ Ebenda, S. 83.

⁷⁷ Vgl. ebenda, S. 82, 83, 276, 277.

⁷⁸ Vgl. ebenda, S. 83, 84, 282.

⁷⁹ Ebenda, S. 85.

ungewöhnliche darstellerische Mittel“⁸⁰, was bei den Kritikern keine besondere Begeisterung auslöste. Darauf folgte am selben Theater die kleine Rolle des Bankiers Rosenstock in František Langers *Die Bekehrung des Ferdyš Pištora*.⁸¹

Das Gefühl, künstlerisch nicht wirklich erfüllt zu sein, hielt bei ihm weiter an. Zusätzlich kam es im März 1931, aus nicht weiter belegten privaten Gründen, zu einem temporären Zerwürfnis mit dem ihm sehr wichtigen Karl Kraus. Es dürfte eine sehr emotionale Zeit für ihn gewesen sein, da erst kurz davor auch seine Eltern verstorben waren; seine Mutter starb Ende August 1930 vermutlich durch Selbstmord und sein Vater im Dezember desselben Jahres an seiner schon länger bekannten Arteriosklerose-Erkrankung.⁸²

Im Frühjahr 1931 verpflichtete ihn Erwin Piscator für sein Filmprojekt nach der Erzählung von Anna Segher *Der Aufstand der Fischer von St. Barbara* in einer deutschen und russischen Variante. Zu dieser Zeit baute Piscator Kontakte zu den sowjetrussischen Kulturpolitikern auf. Da die Arbeitsbedingungen in Deutschland immer schwieriger wurden, bot man dort sympathisierenden „prominenten Gästen überaus großzügige Arbeitsbedingungen“⁸³ an. Vorerst stand die Planung eines deutschsprachigen Berufstheaters in der Sowjetunion im Vordergrund. In dieser Phase entstand dann die Idee zu dem oben genannten Filmprojekt, für dessen deutschsprachige Version zahlreiche namhafte deutsche Schauspieler verpflichtet wurden. Die Verwirklichung dieser deutschen Version erwies sich als äußerst schwierig: Zuerst verzögerte sich die Fertigstellung des Drehbuchs, das Equipment kam verspätet an, schlussendlich wurde sie endgültig abgesagt, und es wurde nur die russische Version zur Aufführung gebracht.⁸⁴

Leo Reuss reiste also unverrichteter Dinge zurück nach Berlin und begann dort zusammen mit Agnes Straub mit der Planung eigener Theaterprojekte.⁸⁵

1.3.5. Als Theaterunternehmer in Deutschland 1932-1935

1.3.5.1. Das „Theater der Schauspieler“ 1932/33

Im Jahr 1932 gründete Leo Reuss zusammen mit seiner Lebensgefährtin Agnes Straub und mit Fritz Genschow das Kollektiv „Theater der Schauspieler“, um möglichst unabhängig „von institutionellen Zwängen“⁸⁶ zu sein und ihre künstlerischen Pläne weitgehend frei realisieren

⁸⁰ Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 85.

⁸¹ Vgl. ebenda, S. 85, 86, 277.

⁸² Vgl. ebenda, S. 86-88.

⁸³ Ebenda, S. 88.

⁸⁴ Vgl. ebenda, S. 88, 89, 283.

⁸⁵ Vgl. ebenda, S. 89.

⁸⁶ Ebenda, S. 89.

zu können. Offiziell als Theaterunternehmer waren Leo Reuss und Fritz Genschow „vor dem Berliner Polizeipräsidium“⁸⁷ verantwortlich für dieses Kollektiv.⁸⁸

Zu solchen künstlerischen Zusammenschlüssen kam es vor allem vermehrt „in der Spätphase der Weimarer Republik [...] angesichts der wirtschaftlichen und politischen Lage“⁸⁹. Die Weltwirtschaftskrise brachte die Theater nämlich ab 1932 in eine sehr schwierige Lage, was neben Publikumsschwund auch Engagementsnot der Darsteller nach sich zog. Aus dieser Not schlossen sich viele Darsteller zu solchen Künstlerkollektiven zusammen, die eine Nähe zur KPD aufwiesen. Oft standen sie „offen auf seiten der Linken und setzten das Theater als Kampfmittel gegen das Erstarken der Rechten ein“.⁹⁰

Das Kollektiv „Theater der Schauspieler“ setzte bei seinen Produktionen den Schwerpunkt auf ein „künstlerisch hochqualifiziertes Theater mit politischem Anspruch“⁹¹. Alle drei Gründer des Kollektivs sympathisierten schon lange mit den Ideen und den Ideologien der linken Parteien. Die Gründung dieses Kollektivs wurde aber zunächst skeptisch aufgenommen, da Agnes Straub immer noch eine gefragte und gut gebuchte Schauspielerin war und ihrem Kollektiv dadurch den Untertitel „Startheater auf Umwegen“ bzw. „Theater der Schauspielerin“ einbrachte. Ihre Intention, dieses Kollektiv zu gründen, wurde als fragwürdig angesehen, da sie von der Engagementsnot nicht akut betroffen zu sein schien.⁹²

Als erste eigene Produktion kam Friedrich Schillers *Maria Stuart* am 14. April 1932, eingemietet im Lessing-Theater Berlin, zur Aufführung - mit Agnes Straub als Maria Stuart und Leo Reuss als Leicester, der auch die Regie übernahm. Das Kollektiv schien sich damit keinen großen Gefallen getan zu haben, da es offen bekannt war, dass dadurch vor allem nur ein langjähriger Wunsch von Agnes Straub in Erfüllung ging. Die Kritiken fielen daher nicht sehr positiv für den Start des Kollektivs und für deren mutige Interpretation dieses klassischen Trauerspiels aus. Leo Reuss erhielt für seine Regiearbeit jedoch wohlwollende Erwähnungen.⁹³

In weiterer Folge schaffte es das Künstlerkollektiv trotzdem, sich in der Theaterszene zu positionieren, indem es keine Scheu hatte, „sich den aktuellen Fragen der Gegenwart“⁹⁴ zu stellen und bei den Produktionen durchaus politisch Position zu beziehen wagte, dabei aber

⁸⁷ Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 91.

⁸⁸ Vgl. ebenda, S. 89, 91.

⁸⁹ Ebenda, S. 89.

⁹⁰ Ebenda, S. 90.

Vgl. ebenda, S. 89, 90

⁹¹ Ebenda, S. 91.

⁹² Vgl. ebenda, S. 90, 91.

⁹³ Vgl. ebenda, S. 91, 92, 277.

⁹⁴ Ebenda, S. 92.

davon Abstand nahm, eine parteigebundene Agitationsgruppe zu sein. Durch ihre KPD-Nähe wurde sie in „rechten Kreisen“ zum Feindbild, und man verwehrte sich gegen ihre thematisierten Inhalte.⁹⁵

Die nächste Produktion *Haifische* von Theodor Plivier fand mit einem Pachtvertrag im Berliner Theater in der Stresemannstraße statt. Die Premiere war am 17. Mai 1932 mit Leo Reuss in der Rolle des Blacky. Darauf folgte das *Automatenbüfett* von Anna Gmeyner, einer noch jungen Wiener Autorin, mit Premiere am 28. Dezember 1932 im Theater am Schiffbauerdamm. Hier konnte das Kollektiv seinen ersten richtigen Erfolg unter der Regie von Moriz Seeler feiern, der für seine Regiearbeit - außer von der eher rechtslastigen Presse - volles Lob bekam.⁹⁶

Trotz der Ernennung Adolf Hilters zum Reichskanzler am 30. Jänner 1933 hielt das Kollektiv an seinen Plänen fest und war bestrebt, das Stückrepertoire weiter aufzustocken. Der Pachtvertrag mit dem Theater am Schiffbauerdamm lief kurz darauf aus, und man entschied sich, das *Automatenbüfett* nun im Deutschen Künstlertheater Berlin aufzuführen. Agnes Straub verkörperte weiterhin die Rolle der Frau Adam, und auf Grund einer Umbesetzung fiel Leo Reuss die männliche Hauptrolle des Leopold Adam zu.⁹⁷

Aufgrund des Reichstagsbrandes vom 27. Februar 1933, der von den Nationalsozialisten den Kommunisten in die Schuhe geschoben wurde, begann eine massive Verfolgung linker Kreise im Deutschen Reich. Wenige Tage später, nämlich am 5. März 1933, errangen die Nationalsozialisten bei der Reichstagswahl eine absolute Stimmenmehrheit von 52% und damit eine relative Mehrheit im Reichstag. Diese Tatsachen brachten vor allem für links gerichtete und jüdische Personen eine Bedrohung mit sich. Angesichts dessen war die Auswahl der Schmugglerkomödie *Warum lacht Fräulein Balsam?* von Günther Weisenborn und Richard Huelsenbeck (Premiere am 16. März 1933) seitens des „Theaters der Schauspieler“ umso mutiger anzusehen. Obwohl einige wenige Kritiker die Arbeit des Kollektivs noch lobten, war die mehrheitliche Meinung eine höchst kritische.⁹⁸

In der *Deutschen Tageszeitung* vom 17. März 1933 wird sogar von einem Skandal berichtet:

„So gab es denn am Ende der Aufführung einen lauten Skandal, hervorgerufen durch ein paar mutige Pfeifer, die sich sehr deutlich gegen das bekanntermaßen instinktolose Premierenpublikum wandten, das solchen Schmierkram begeistert beklatscht. Diese Pfeifer waren vollauf im Recht. Die Zeiten dürften nun doch wohl endgültig vorbei sein, wo man uns unbeanstandet Stücke vorsetzen kann, die Gauner, Schmuggler und Schieber mit Lorbeerkränzen versehen und die Beamten des Staates als mehr oder

⁹⁵ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 92, 93.

⁹⁶ Vgl. ebenda, S. 93-95, 278.

⁹⁷ Vgl. ebenda, S. 95, 96.

⁹⁸ Vgl. ebenda, S. 96-98, 239 (Anm. 312).

weniger große Dummköpfe hinstellen und lächerlich machen. Dieser Wandel der Zeit scheint aber im Büro des Theaters der Schauspieler, das Leo Reuss leitet, unbemerkt geblieben zu sein. Nun: es ist wohl anzunehmen und zu hoffen, daß [!] das Stück über eine Wiederholung nicht hinauskommen wird.“⁹⁹

Nur zwei Tage nach der Premiere wurde das Stück wieder abgesetzt, was für Fritz Genschow, den Mitbegründer des Kollektivs, wohl Anlass genug war, aus der gemeinsamen Leitung auszusteigen und das Kollektiv zu verlassen, weil er keine aktive Konfrontation mit dem neuen Regime suchen wollte, wodurch Leo Reuss der alleinige Leiter und Verantwortliche des Kollektivs wurde.¹⁰⁰

Obwohl sich die politische Lage nach der „Machtübernahme“ der Nationalsozialisten immer weiter verschärfte – die sozialdemokratische und die kommunistische Partei wurden verboten –, entschloss sich Leo Reuss, der ein staatenloser, getaufter, aber dennoch Jude war, in Deutschland zu bleiben. Er war sich zu diesem Zeitpunkt seiner gefährdeten Existenz durchaus bewusst, entschied sich jedoch für die Weiterarbeit beim Kollektiv. Die zuvor provokante Stückauswahl wurde nach Angriffen der Nazi-Presse angepasst.¹⁰¹ Agnes Straub selbst schickte am 17. März 1933 einen Bittbrief an Adolf Hitler, indem sie „um Schutz für ihre Arbeit bat“¹⁰²:

„Ich habe ausschliesslich [!] meinen Beruf gelebt und bin plötzlich – ohne es je gewollt zu haben – in den Streit politischer Meinungen gezogen. Ich habe mich nie mit Politik beschäftigt, ich weiss [!] nichts von ihr, ich begreife sie nicht. Ich habe den Büffelbrief (von Rosa Luxemburg) gelesen, einfach weil er mich als Künstlerin ergriff und habe nicht einen Moment daran gedacht, dass ich mich damit ins [!] Bereich der Politik begeben.“¹⁰³

Diese Selbstdarstellung als politisch völlig Unwissende konnte die Behörden zwar nicht sehr überzeugen, man war jedoch bemüht, „eine der prominentesten Schauspielerinnen im Lande zu halten“¹⁰⁴, was damals ein gängiger Umgang mit berühmten Künstlern war. Daher konnte das „Theater der Schauspieler“ weiterarbeiten. Die nächste Premiere war am 2. April 1933, Jochen Huths und Friedel Joachims *Ein Fußbreit Boden*. Darauf folgte *Heimat* von Hermann Sudermann mit Ages Straub in der Hauptrolle der Magda und Leo Reuss als Hefterdingk.¹⁰⁵

Als das Kollektiv Ende Mai ein Gastspiel in Köln unter der Leitung von Leo Reuss hatte, stand er selbst nicht mehr auf der Bühne. Denn ab April 1933 trat er wegen häufiger

⁹⁹ Zitiert nach: Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 98.

¹⁰⁰ Vgl. ebenda, S. 98, 99.

¹⁰¹ Vgl. ebenda, S. 95, 96, 99, 100, 239 (Anm. 314).

Vgl. Haider-Pregler, „Überlebenstheater“, in: *Maske und Kothurn*, S. 19.

¹⁰² Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 99.

¹⁰³ Zitiert nach: Ebenda, S. 100.

¹⁰⁴ Ebenda, S. 100.

¹⁰⁵ Vgl. ebenda, S. 100, 278, 279.

antijüdischer Ausschreitungen und wegen des Ausschlusses aller Juden aus dem Staatsdienst durch das Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums nicht mehr auf. Obwohl viele seiner Kollegen bereits aus Deutschland emigriert waren, blieb er weiterhin in Berlin, da er wegen seines Einsatzes im Ersten Weltkrieg in der k.u.k. Armee als Oberleutnant hoffte, vom Nazi-Regime eine weitere Arbeitserlaubnis zu erhalten. Aus diesem Grund bat er seine 16-jährige Tochter Grete, die noch in Wien lebte, im Juni 1933, ihm eine „offiziell beglaubigte Bestätigung über seine Einsätze an der Front, seine Verwundungen, Auszeichnungen und Avancements“¹⁰⁶ zuzusenden. Ende Juli erhielt er vom „Landesevidenzreferat der Polizeidirektion Wien“ die benötigten Unterlagen, die ihm als Frontkämpfer im Ersten Weltkrieg auch von Seiten des „Preußischen Theaterrausschusses“ und des „Kampfbundes für Deutsche Kultur“ zu einer Arbeitserlaubnis in Deutschland verhalfen.¹⁰⁷

Am Ende der Theatersaison 1932/33 musste das „Theater der Schauspieler“ seinen Betrieb einstellen, da einerseits der Pachtvertrag mit dem Deutschen Künstlertheater am 5. Juni dieses Jahres auslief, andererseits eine weitere Spielerlaubnis des Kollektivs seitens des Polizeipräsidiums nicht gewährt wurde. Leo Reuss stand als Leiter des Kollektivs vor einem Schuldenberg von 18000 Reichsmark und musste „im Juli 1933 vor dem Amtsgericht Charlottenburg den Offenbarungseid zum Nachweis seiner völligen Mittellosigkeit“¹⁰⁸ leisten.¹⁰⁹

1.3.5.2. Das „Straub-Tournée-Ensemble“ 1933-1935

Nachdem es das „Theater der Schauspieler“ in seiner bisherigen Form nicht mehr gab, wurde an dessen Stelle aus dem bestehenden Kollektiv das Tournée-theaterunternehmen „Straub-Tournée-Ensemble“ gegründet, das am 12. August 1933 zum ersten Mal auf Tournee ging. Die Organisation lag in den Händen von Ali (Alois) Schmidt, der von Berlin aus, vom Sekretariat Agnes Straub, die Planung übernahm. Die Kontrolle der Finanzen oblag Agnes Straubs Mutter. Trotzdem blieb die organisatorische und künstlerische Gesamtleitung des Unternehmens bei Leo Reuss, der der wichtigste Mitarbeiter des Tournée-Betriebs war, da er in seinen beiden Funktionen ein überwältigendes Arbeitspensum absolvierte und überall auch selbst auf der Bühne stand, dort wo es ihm ermöglicht wurde, seine bereits einstudierten Rollen selbst zu spielen.¹¹⁰

¹⁰⁶ Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 103.

¹⁰⁷ Vgl. ebenda, S. 100, 103.

¹⁰⁸ Ebenda, S. 103.

¹⁰⁹ Vgl. ebenda, S. 102, 103.

¹¹⁰ Vgl. ebenda, S. 104, 105.

Die Stücke im Repertoire waren jene, die sie bereits unter dem „Theater der Schauspieler“ zur Aufführung gebracht hatten: Anna Gmeyners *Automatenbüfett*, Franz Grillparzers *Medea* mit Leo Reuss als Jason, Hermann Sudermanns *Heimat* und Henrik Ibsens *Hedda Gabler* mit Leo Reuss als Assessor Brack. Erweitert wurde es mit Hanns Johsts *Wechsler und Händler* mit Leo Reuss als Hettner, um auch ein Stück eines NS-Sympathisanten dabei zu haben.¹¹¹

Die erste Tournee begann im August 1933 in München an den Münchner Kammerspielen und ging weiter nach Frankfurt am Main, Göttingen, Bad Altheide, Landeck, Kudowa, Bad Reinarz, Meissen, Nürnberg, Bad Ems und Köln. Besonders in München konnte Leo Reuss mit seiner darstellerischen Leistung aufzeigen.¹¹²

Aber nur wenige Theater waren einem Juden auf der Bühne wohlgesonnen. Besonders jene, die den Briefverkehr mit „Heil Hitler!“ abschlossen, lehnten ein Gastspiel bereits im Vorfeld ab. Außerdem wurde Agnes Straub auch weiterhin - auch von liberaleren Theatern - bei Verhandlungen für Tournee-Gastspiele mit der Frage konfrontiert, „ob sie nur „arische“ Künstler beschäftige, widrigenfalls man an der Produktion nicht interessiert sei“¹¹³. Sie blieb aber standhaft und setzte sich für ihren Lebensgefährten ein, der zwar als „Nichtarier“ galt, aber eben über die Auftrittsgenehmigung des Preußischen Theaterrausschusses als mehrfach verwundeter und dekorierte Frontoffizier des Ersten Weltkrieges verfügte und daher sein Auftreten als nicht zweifelhaft angesehen wurde. Trotz der genehmigten Arbeitserlaubnis verschärfte sich die Situation für Leo Reuss immer mehr, und er war in Folge der zunehmenden politischen Bedrohung gezwungen, seine Arbeit immer mehr hinter die Bühne zu verlagern. In der Folge wurden für seine Rollen vorsorglich bereits Zweitbesetzungen gesucht. Er spielte dort, wo es ihm die Theaterleitungen ermöglichten, aber für den Fall der Ablehnung seiner Person auf der Bühne waren die Zweitbesetzungen immer Teil der Tournee, um das Gastspiel trotzdem abhalten zu können. Der Schauspieler, der an diesem Abend gerade nicht spielte, übernahm den technischen Dienst der Vorstellung. Auch wurden auf den Theaterzetteln bei den Inszenierungen, bei denen er eigentlich Regie geführt hatte, anstelle seines Namens andere Namen gesetzt oder der Name des Regisseurs überhaupt weggelassen.¹¹⁴

Als weiteres Stück wurde *Die Neuberin* ins Tourneeprogramm aufgenommen. Der Autor Günther Weisenborn musste dieses Stück unter dem Pseudonym Foerster-Munk verfassen und herausbringen, da er als „überzeugter NS-Gegner“¹¹⁵ galt und Berufsverbot bekam. Für

¹¹¹ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 104, 279.

¹¹² Vgl. ebenda, S. 105.

¹¹³ Haider-Pregler, „Überlebenstheater“, in: *Maske und Kothurn*, S. 20.

¹¹⁴ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 105-107, 109.

¹¹⁵ Ebenda, S. 114.

das „Straub-Tournée-Ensemble“ war die Darstellung der Lebensgeschichte „der reformbewussten Wanderprinzipalin der Aufklärungszeit“¹¹⁶ Friederike Caroline Neuber ein großartiger Erfolg.¹¹⁷

Die Herbst-Tournee ab Oktober 1933 hatte Pforzheim, Baden-Baden, Freiburg, Zürich und Berlin als Stationen. In diesen Orten wurde besonders Agnes Straubs Leistung, aber auch die schauspielerische Leistung von Leo Reuss zum Großteil lobend aufgenommen; nur in Berlin war man geteilter Meinung bezüglich seiner darstellerischen Leistung.¹¹⁸

Ab dem Frühjahr 1934 wurde Hans Elsner als Leiter des Berliner Organisationsbüros eingesetzt. Man musste nun die Stückauswahl mehr an die Vorstellungen der Nationalsozialisten anpassen: Das *Automatenbüfett* und *Wechsler und Händler* entfernte man aus dem Repertoire und nahm Henrik Ibsens *Rosmersholm* mit Premiere im April 1934 ins Programm auf. Leo Reuss inszenierte das Stück und spielte, wo es ging, den Johannes Rosmer, Agnes Straub die Rebekka West.¹¹⁹

Im Laufe des Jahres 1934 wurde Leo Reuss immer mehr zur Angriffsfläche antisemitischer Attacken. Ein Skandal wird vom Gastspiel der *Hedda Gabler* in Stettin im *Theater Tageblatt – deutscher Theaterdienst* vom 23. Mai 1934 berichtet:¹²⁰

„Während aller vier Akte der Vorstellung protestierte ein Teil des Publikums gegen Stück und Darsteller. Die Zwischenrufe richteten sich in der Hauptsache gegen die Problematik des Stückes und den im Ensemble stehenden Schauspieler Leo Reuss. Am Schluss der Vorstellungen kam es in den Gängen des Theaters zu erregten Debatten zwischen einzelnen Publikumsgruppen.“¹²¹

Angeblich dürften sich unter das Publikum in Zivil gekleidete Mitglieder der dort ansässigen SA-Gruppe gemischt haben, die als Ziel hatten, das Gastspiel mit allen Mitteln zu stören. Durch Insiderinformationen wurde das Theater zwar im Vorfeld gewarnt, das „Straub-Tournée-Ensemble“ wollte das Gastspiel allerdings trotzdem abhalten – trotz Abraten der Theaterleitung. Leo Reuss vertrat folgenden Standpunkt: „Man dürfe sich niemals einschüchtern lassen, sondern müsse sich gegen jeden Angriff wehren, sonst würden die Angreifer noch mehr ermutigt.“¹²² So kam es, dass die Störer buhten, grölten, piffen und antijüdische Drohungen und Parolen von sich gaben. Nachdem sie Leo Reuss nicht persönlich kannten und daher auch nicht wussten, wie er aussah – jüdisch muss er aussehen, das war für sie klar –, piffen sie zuerst bei jedem männlichen Schauspieler, der auftrat. Leo Reuss hatte

¹¹⁶ Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 110.

¹¹⁷ Vgl. ebenda, S. 110, 114.

¹¹⁸ Vgl. ebenda, S. 110, 111.

¹¹⁹ Vgl. ebenda, S. 112, 279.

¹²⁰ Vgl. ebenda, S. 112, 241 (Anm. 356).

¹²¹ Zitiert nach: Ebenda, S. 112.

¹²² Ambesser, *Die Ratten betreten das sinkende Schiff*, S. 17.

sich bei der Interpretation seiner Rolle des Bösewichts Assessor Brack jedoch für eine blonde Perücke entschieden, und daher stellte er für sie nicht den typischen Juden dar. Einer seiner Kollegen hingegen trat mit einer schwarzen Perücke auf und bekam ihren ganzen Argwohn zu spüren, was zu einem regelrechten Tumult führte, da das normale Publikum mit Applaus den Störaktionen Widerstand zu leisten versuchte. Aus diesem Grund konnten sich die Schauspieler auf der Bühne nicht mehr verständlich machen und brüllten den Text nur mehr heraus, in der Hoffnung, so den Tumult wieder aufzulösen. Die Störer verschwanden in der Pause wieder, jedoch nur um am Ende der Vorstellung in voller SA-Uniform wieder zu erscheinen. Der stellvertretende Direktor des Theaters suchte beim örtlichen Präsidium um Polizeischutz an, der ihm auch gewährt wurde. Am Ende des Stückes sorgte die Polizei dafür, dass der SA-Trupp das Theater verließ, ohne noch Schlimmeres anrichten zu können.¹²³

Ausgehend von diesem Vorfall bekundeten viele Theaterleitungen Bedenken an einem Gastspiel bzw. dem Auftreten von Leo Reuss innerhalb der Gastspielproduktion. Die Theater hatten sogar Angst, einen Juden auf der Bühne spielen zu lassen und damit selbst in Schwierigkeiten zu geraten. Auch der Ruf des „Straub-Tournée-Ensembles“ litt unter der direkten Abneigung gegen Leo Reuss, und das Unternehmen war gezwungen, ihn nicht mehr spielen zu lassen, um weiterhin Gastspiele absolvieren zu können. Wie bedrohlich die Situation für ihn als Privatperson wurde, war beiden bewusst; daher entschieden sie sich für den „sichereren Weg“ für Leo Reuss und nahmen von der Provokation, ihn spielen zu lassen, immer mehr Abstand.¹²⁴

Bei den neuen Inszenierungen für die Herbsttournee 1934 wirkte er somit nicht mehr als Darsteller mit, war aber vermehrt als Regisseur tätig, auch wenn sein Name auf den Theaterzetteln der Inszenierungen nicht aufschien. Sein vorrangiger Wirkungsbereich war jetzt die künstlerische Leitung des „Straub-Tournée-Ensembles“, wo er von der Theaterszene auch durchwegs akzeptiert und anerkannt war. Insbesondere bereitete er die Gastspiele am Gastspielort organisatorisch und künstlerisch vor, um immer einen problemlosen Ablauf gewährleisten zu können. Er verhandelte mit Verlagen wegen Exklusivrechten für neue Stücke für das Tournéeunternehmen, die auf Tourneen leicht umzusetzen waren und interessante Rollen für Agnes Straub boten. In den buchhalterischen Unterlagen wurde Reuss auch weiterhin als Schauspieler geführt, obwohl er nur mehr sehr selten zum Spielen kam.¹²⁵

In seiner Funktion als künstlerischer Leiter versuchte er, ein Gastspiel in Wien im Mai 1935 an der Volksoper zu arrangieren. Obwohl die Zusage und alle nötigen Vorkehrungen

¹²³ Vgl. Ambesser, *Die Ratten betreten das sinkende Schiff*, S. 15-19.

¹²⁴ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 112,113.

¹²⁵ Vgl. ebenda, S. 113, 114.

getroffen wurden, zerschlug sich dieses Gastspiel ein paar Tage vor Beginn, da Direktor Karl Lustig-Prean Bedenken äußerte: „Es ist die Tragik unserer Tage: auf der einen Seite [...] wird gegen Sie gehetzt, weil es sich angeblich um ein Emigrantentheater des Herrn Reuss handle, auf der anderen Seite wurde ausgesprängt [!], dass es eine Nazipropaganda sei, und bei den heutigen zugespitzten Verhältnissen hat das eine Atmosphäre geschaffen, die geradezu widerwärtig ist.“¹²⁶ Leo Reuss, der wegen des Treffens der Vorkehrungen bereits in Wien war, waren die Hände gebunden – das Gastspiel musste abgesagt werden, und Agnes Straub, die mitgereist war, und er mussten unverrichteter Dinge zurück nach Deutschland reisen.¹²⁷

Durch die Presseberichte, die das geplatzte Gastspiel in Wien und Aufführungsverbote in Deutschland nach sich zogen, wurde bekannt, dass Leo Reuss bereits ab dem Spätherbst 1934 mit dem Gedanken spielte, in Wien ein Theater als fixe Spielstätte für das Kollektiv zu übernehmen und als Gastspielbühne zu führen. Mehrere Optionen zerschlugen sich bereits im Vorfeld. Nach dem oben erwähnten geplatzten Gastspiel in Wien wurde sowohl in österreichischen als auch in deutschen Zeitungen darüber spekuliert, ob das „Straub-Tournée-Ensemble“ ein solches Vorhaben wirklich umsetzen wolle. Daraus lässt sich vermuten, dass er die Rückkehr in seine Heimatstadt Wien bereits viel früher ins Auge gefasst hat bzw. prinzipiell das Verlassen Deutschlands mit fixem Ziel Österreich angedacht hat.¹²⁸

Ab Sommer 1935 übernahm Bruno Koch die Leitung des Sekretariats „als geschäftsführender Direktor“¹²⁹, wie er sich selbst bezeichnete. Ab jetzt herrschte ein anderer Ton, denn Koch beendete die Briefe bereits mit „Heil Hitler“. Leo Reuss war als entscheidungsberechtigter Direktor immer noch hoch angesehen bei Theaterintendanten oder auch bei den Verlagen, mit denen er Verträge verhandelte. Der Ton wurde jedoch immer rauer. So wurde vom Neuen Theater in Frankfurt am Main zum Beispiel angefragt: „Herr Reuss gehört doch wohl nicht zu den Mitwirkenden“¹³⁰, obwohl Agnes Straub immer ein freundschaftliches Verhältnis zum dortigen Theaterdirektor Arthur Hellmer und dessen Theater gepflegt hatte.¹³¹

1.3.5.3. Das „Agnes Straub-Theater“ 1935/36

Im Juni 1935 übernahm Agnes Straub ein Theater am Kurfürstendamm in Berlin und nannte es „Agnes-Straub-Theater“, das den Spielbetrieb ab Oktober ohne den Erhalt von Subventionen aufnahm. Es sollte als Repertoirebühne geführt werden, obwohl auch viele

¹²⁶ Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 115.

¹²⁷ Vgl. ebenda, S. 115, 116.

¹²⁸ Vgl. ebenda, S. 115, 117.

¹²⁹ Ebenda, S. 118.

¹³⁰ Ebenda, S. 119.

¹³¹ Vgl. ebenda, S. 118, 119.

Tournee-Produktionen des „Straub-Tournée-Ensembles“ in den regulären Spielbetrieb am neuen Theater in Berlin übernommen werden sollten. Auch hier war Leo Reuss eng in die Planung eingebunden, die er äußerst detailliert vornahm und sich bemühte, bereits im Vorfeld die beste Arbeit zu leisten, um seine Lebensgefährtin beruflich möglichst gut abzusichern. Zwar plante er alles gemeinsam mit Bruno Koch, der später die organisatorische Leitung des Theaters übernehmen sollte. Dieser war jedoch einerseits nicht sehr kooperativ, andererseits erfüllte er seine Arbeiten mit offensichtlicher Nachlässigkeit.¹³²

Leo Reuss hegte berechtigte Sorgen um die weitere künstlerische Arbeit seiner Lebensgefährtin, denn es gab immerfort Angriffe seitens der Nazi-Presse gegen sie und sie hatte bei der Reichstheaterkammer und allen nationalsozialistischen kulturpolitischen Organisationen nicht den besten Ruf, was durch einen Brief vom 7. August 1935 an die NS-Kulturgemeinde des Ortsverbandes Berlin schriftlich belegt ist:¹³³

„Die Genehmigung zu dem Abschluß [!] mit der Gastspielform von Agnes Straub kann von der Amtsleitung nicht gegeben werden, da Frau Straub jüdisch versippt ist. Ob sie mit dem Juden Leo Reuss standesgemäß verheiratet ist oder nur mit ihm zusammenlebt, ist für die Beurteilung dieser Tatsache nebensächlich. Weiters steht fest, daß [!] sie sich in früheren Jahren aktiv kommunistisch betätigt hat. Auch wenn sie sich von dem Juden Reuss trennen sollte, kann ihre Ablehnung nicht zurückgenommen werden.“¹³⁴

Am 15. September 1935, also mit dem Inkrafttreten der Nürnberger Rassengesetze, wurde Leo Reuss sowohl beruflich bzw. künstlerisch als auch privat jeder Existenzgrundlage in Deutschland beraubt. Die Eröffnung des „Agnes-Straub-Theaters“ am 2. Oktober 1935 dürfte er noch miterlebt haben und vermutlich auch die ersten Wochen des Spielbetriebes. Nachdem er nicht mehr tatkräftig mitarbeiten durfte, zeigte sich jetzt, mit welchem Einsatz er die verschiedensten Positionen innerhalb des Unternehmens erledigt hatte. Diese mussten nach seinem Ausscheiden nun mit mehreren Personen besetzt werden. Über die Jahre hinweg war er als Schauspieler, Regisseur, Dramaturg und Theaterunternehmer, der die künstlerische und organisatorische Gesamtleitung innehatte, der wichtigste Mitarbeiter für Agnes Straub und das gesamte Unternehmen gewesen.¹³⁵

Der Traum vom eigenen Theater für Agnes Straub hielt nur einige Monate an. Denn ein halbes Jahr nach der Eröffnung, also ab dem 1. April 1936, übernahm das Theater Hans Wölffler: Dieser führte es zwar bis Saisonende 1935/36 noch als „Agnes Straub-Theater“ weiter, änderte aber danach den Namen. Agnes Straub war ab diesem Zeitpunkt „nur mehr“

¹³² Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 121, 122, 123.

¹³³ Vgl. ebenda, S. 123, 242 (Anm. 386).

¹³⁴ Zitiert nach: Ebenda, S. 123.

¹³⁵ Vgl. ebenda, S. 124, 242.

Schauspielerin in ihrem vormals eigenen Theater. Sie war weiters für Theater und Film als Schauspielerin tätig, jedoch war ihre „Hochzeit“ als Schauspielstar bereits vorbei. Ein Schicksalsschlag für sie und ihre Karriere war ein schwerer Autounfall im Herbst 1938, der durch Folgeschäden einen schweren Einbruch in ihrer schauspielerischen Laufbahn bedeutete. Mit 51 Jahren starb sie am 18. Juni 1941 in Berlin.¹³⁶

Leo Reuss war damals nicht mehr unterstützend an ihrer Seite, denn er entschied sich, zu seinem Schutz bereits im Spätherbst 1935 Nazi-Deutschland in Richtung seiner Heimatstadt Wien zu verlassen.¹³⁷

1.4. Zurück in Österreich – Die erste Exilstation 1935-1937

1.4.1. Die ersten Versuche, an Wiener Theatern Fuß zu fassen 1935/36

Leo Reuss kam als staatenloser, zwar römisch-katholisch getaufter, aber dennoch Jude zurück nach Wien. Da er nicht fristgerecht nach dem Ersten Weltkrieg um die Option auf eine österreichische Staatsbürgerschaft angesucht hatte, galt er nämlich als staatenlos und fiel damit unter die Ausländerbestimmungen.¹³⁸

Unter diesen schwierigen Voraussetzungen bemühte er sich angestrengt, Theaterengagements in Wien zu erhalten, was aber auch hier nicht leicht war. Denn Emigranten waren auch auf den österreichischen Bühnen nicht mehr so gern gesehen, außer sie waren Theaterstars; diese engagierte man gerne. Sein Name war in Fachkreisen zwar ein Begriff, trotzdem war er in Österreich zu unbekannt. So hagelte es fortlaufend Absagen für ihn von Seiten der Theaterdirektoren, sofern überhaupt eine Reaktion zurückkam. Negativ wirkte sich auch die Vielzahl der ebenfalls auf Engagementsuche befindlichen Schauspieler aus, denn die Weltwirtschaftskrise stieß auch die österreichischen Theater in eine heftige Krise, was auch hier Engagementsnot der Darsteller nach sich zog. Es herrschte ein regelrechtes Überangebot an arbeitssuchenden Schauspielern.¹³⁹

Auch die politische Situation hatte sich in Österreich zugespitzt. Alle Schauspieler, die direkt nach der „Machtübernahme“ der Nationalsozialisten in Deutschland 1933 nach Österreich zurückkehrten, „kamen in ein innenpolitisch zerrüttetes Land, wo sich die Wende von der Demokratie zum autoritären Ständestaat schon deutlich abzeichnete“¹⁴⁰. Mit der Errichtung des Ständestaates 1934 wurden die sozialdemokratische und die kommunistische Partei in

¹³⁶ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 125.

¹³⁷ Vgl. ebenda, S. 125.

¹³⁸ Vgl. Haider-Pregler, „Überlebenstheater“, in: *Maske und Kothurn*, S. 22.

¹³⁹ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 127, 129.

¹⁴⁰ Ebenda, S. 127.

Österreich verboten, und es kam zu einer Auswanderungswelle von Sozialdemokraten und Kommunisten, die vor dem diktatorischen austrofaschistischen Regime in Österreich flohen. Dies waren weitere Gründe, die Reuss' Engagementsuche erschwerten, da seine Zugehörigkeit zur „linken Theaterszene“ in Berlin in Österreich kein Geheimnis war.¹⁴¹

Er dürfte in Wien einige Kollegen aus seiner Zeit in Deutschland getroffen haben, die ihm berichteten, wie schwer es sei, hier Fuß zu fassen. Noch dazu bemühte er sich, während der laufenden Saison 1935/36 Engagements zu erhalten, was die Lage noch zusätzlich erschwerte. Er konnte sich auch nicht mit kleinen Rollen in der Kleinbühnen- und Kabarettszene zufriedengeben, denn er war gezwungen, Geld zu verdienen, da er ohne Ersparnis nach Wien zurückgekommen war. Die Tore der großen Theater blieben für ihn aber fest verschlossen. Auch Freunde wie Karl Kraus, die sich in Wien bereits wieder einen Namen gemacht hatten, konnten ihm nicht helfen.¹⁴²

Es war eine schwere Zeit für ihn; daher benötigte er dringend den Rückhalt seines Bruders Bernhard, seiner Kinder Grete und Hans und auch der Familie seiner Ex-Frau Stefanie Reiss. Denn seine Hoffnungen, in Wien Fuß zu fassen, zerschlugen sich mehr und mehr. Somit war er in Wien zur völligen künstlerischen Untätigkeit gezwungen, was für den Vollblutschauspieler, Regisseur und Organisator des „Straub-Tournée-Ensembles“ ein schwerer Schlag war. Dadurch machten sich bei ihm Selbstzweifel und Depressionen bemerkbar, die sogar zu einem Nervenzusammenbruch führten.¹⁴³

Am 6. Mai 1936 verschwand er wieder aus Wien, ohne eine Adresse anzugeben – nur seine Familie weihte er in seinen Aufenthaltsort ein –, und zog sich völlig vom Theater zurück. Er ging ins salzburgerische Gries bei Zell am See, genauer gesagt zog er sich in die Ortschaft Groß-Sonnberg im Bezirk Taxenberg im Pinzgau zurück, wo Agnes Straub bereits seit Dezember 1931 eine Villa bzw. einen Einschicht- /Gutshof mit Grundbesitz besaß, den sie vermutlich bereits damals als Absicherung gekauft hatte, falls sich die Lage für Leo Reuss oder für beide in Deutschland zuspitzen sollte. Beide waren schon in den Jahren davor des Öfteren auf diesem Landsitz gewesen, den Leo Reuss für beide liebevoll eingerichtet hatte. Dass er diesen Ort als Zufluchtsstätte gewählt hat, zeigt, dass der Kontakt zu seiner Lebensgefährtin Agnes Straub auch nach seiner Flucht aus Deutschland nicht abgebrochen sein dürfte. Als Beleg dafür sei erwähnt, dass zu dieser Zeit Agnes Straub für ihre Mutter um einen Kuraufenthalt ansuchte. Da sich die mittellose alte Dame keinen Aufenthalt in Deutschland leisten konnte, bot Agnes Straub als realistische Alternative ihr Haus im

¹⁴¹ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 127, 128, 131.

¹⁴² Vgl. ebenda, S. 130-132.

¹⁴³ Vgl. ebenda, S. 132.

salzburgerischen Pinzgau an. Gleichzeitig suchte sie auch an, ihre Mutter begleiten zu dürfen und regelmäßig für deren Lebensunterhalt Geld dorthin schicken zu dürfen. Man kann daher vermuten, dass ihre Bestrebungen nicht nur für ihre Mutter, sondern auch für den Unterhalt von Leo Reuss waren. Heute befindet sich in diesem Anwesen die „Agnes-Straub-Stiftung“, die für Theaterleute aus allen Bereichen als Erholungsstätte eingerichtet wurde.¹⁴⁴

Als Verwalter des Anwesens und als späterer Pächter eines Teils des Landbesitzes, außer der Villa und dem umliegenden Garten, war – als Agnes Straub 1936 finanziell in Nöten kam – Kaspar Altenberger eingesetzt worden. Dieser war ein Landwirt aus Taxenberg, der es vom Kleinbauern zum Anwesensbesitzer geschafft hatte.¹⁴⁵

1.4.2. Der Entschluss und die Verwandlung zum Naturtalent Kaspar Brandhofer 1936/37

Auf diesem Landgut von Agnes Straub schmiedete Reuss im Frühjahr 1936 den Plan, seine Identität zu ändern und als Bergbauer-Naturtalent auf die österreichischen Bühnen zurückzukehren. „Mit einem politisch-komödiantischen Bravourstück“¹⁴⁶ und seinem schauspielerischen Talent beabsichtigte er, „den von den Nazis legistisch festgeschriebenen Rassenwahn vor aller Welt ad absurdum zu führen. Vielleicht war die Fachwelt in Zeiten der Blut- und Bodenideologie einem theaterbesessenen bauerlichen Dilettanten gewogener als dem sein Theaterhandwerk von der Pike auf beherrschenden Juden Leo Reuss.“¹⁴⁷

Wie bei all seinen Theaterrollen bereitete er sich indes auch hier akribisch und bis aufs kleinste Detail auf seine neue Identität vor. Er erlernte den lokalen salzburgerischen Dialekt, den er schnell zu seinem eigenen machte, da er sich oft und gerne mit den Einheimischen unterhielt. Er wechselte seine Zigarettenmarke und veränderte seine Haltung, seinen Gang zu einem geerdeten bauerlich schwerfälligen, seine Mimik und sogar sein Lachen. Er ließ sich einen Vollbart wachsen, den er genauso wie seine dunklen Haare und seine Körperbehaarung mit Wasserstoffsuperoxyd blond färbte. Nachts ließ er sich sogar wecken und nach seinem Namen fragen, um sicherzugehen, dass seine neue Persönlichkeit völlig in ihn übergegangen war und er nicht mehr mit Leo Reuss antwortete, da er von Kaspar Altenberger, dem Verwalter des Gutshofs auf Groß-Sonnberg, dessen Tauf- und Heimatschein erhielt. Somit

¹⁴⁴ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 119, 132, 133.

Vgl. Ambesser, *Die Ratten betreten das sinkende Schiff*, S. 40, 53.

¹⁴⁵ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 119.

¹⁴⁶ Ebenda, S. 133.

¹⁴⁷ Ebenda, S. 133.

war er optisch und amtlich zum „Bilderbuch-Arier“ verwandelt und ging mit diesen Voraussetzungen im zweiten Anlauf in Österreich auf Engagementjagd.¹⁴⁸

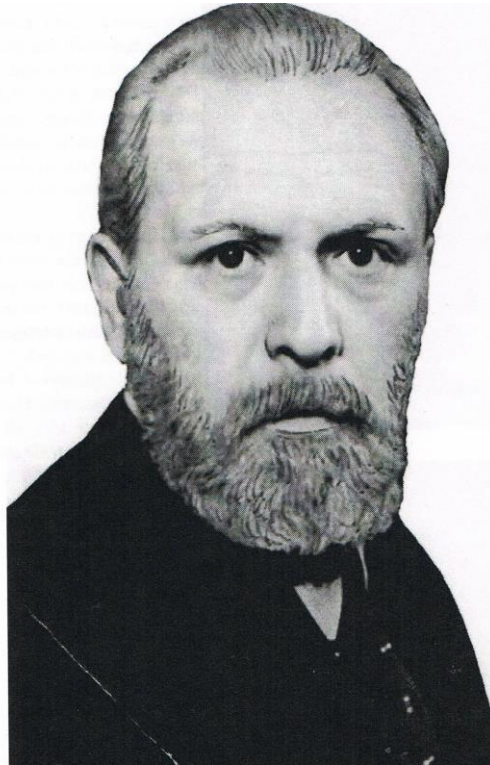


Abb. 2: Leo Reuss als Kaspar Brandhofer¹⁴⁹

So verwandelt fuhr er zu den Salzburger Festspielen, um mit Max Reinhardt Kontakt aufzunehmen. Dies erwies sich jedoch als durchaus schwierig, da sich Reinhardt von jedem unerwünschten Besuch regelrecht abschotten ließ. Daher schrieb er kurzerhand an dessen Frau Helene Thimig einen Brief und bat um eine Unterredung mit ihrem Mann. Dieser Termin müsste aber möglichst bald stattfinden, so schrieb er im Brief vom 15. August 1936, in dem er darauf hinwies, dass er in den nächsten Tagen eine länger andauernde Reise antreten müsse. Ganz offensichtlich weckte der Bergbauer mit dem innigen Wunsch, Theater spielen zu dürfen, ihr Interesse, und daher organisierte sie, nachdem Brandhofer zuerst ihr vorgesprochen hatte, ein Treffen mit ihrem Mann. Wie diese Unterredung tatsächlich verlief, ist unklar. Weiters bleibt offen, ob Max Reinhardt ihm den theaterbegeisterten und völlig unerfahrenen Bergbauern im vollen Ausmaß abkaufte. Auf alle Fälle ist belegt, dass Leo

¹⁴⁸ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 133.

Vgl. Ambesser, *Die Ratten betreten das sinkende Schiff*, S. 67

¹⁴⁹ Ebenda, S. 72.

Reuss alias Kaspar Altenberger ein Empfehlungsschreiben von Max Reinhardt bekam und damit im September zurück nach Wien ging.¹⁵⁰

Wohin die eben erwähnte Reise wirklich ging, ist leider auch nicht vollständig aufgeklärt. Interessant ist jedoch die Erwähnung in Elisabeth Flickenschilds Memoiren, wo sie berichtet, dass eine Probe am Deutschen Theater in Berlin vom Intendanten Heinz Hilpert unterbrochen wurde, „weil ein Tiroler Bauer – „groß, stark, braungebrannt, mit blonden Haaren, in einem österreichischen Trachtenanzug“ – zum Vorsprechen erschienen sei“¹⁵¹, da Max Reinhardt sein Empfehlungsschreiben auch zu Heinz Hilperts geschickt hatte und dieser neugierig auf dessen Neuentdeckung war. „Trotz seines „ungeheuren Innsbrucker Dialekt(es)“ hätten die von ihm dargebotenen Szenen aus *King Lear*, *Macbeth* und *Der Meineidbauer* alle Anwesenden tief beeindruckt.“¹⁵² In der Folge berichtet Elisabeth Flickenschild auch, dass Hilpert in einem intimen Kreis nach der Probe berichtete, dass er diesen Mann sofort erkannt hätte: „Das war kein Bauer aus Innsbruck, das war ein jüdischer Schauspieler, der Mann von Agnes Straub.“¹⁵³ Wenn sich diese Geschichte wirklich so zugetragen hat, kann man vermuten, dass Leo Reuss seine Maske vorab testen wollte, bevor er in Wien sein Glück versuchte. Dies gelang ihm aber nicht, da ihn Hilpert sofort erkannt hatte. Es blieb zum damaligen Zeitpunkt nur zu hoffen, dass er in Wien mehr Erfolg haben würde, da er in Wien nicht so bekannt war wie in Deutschland.¹⁵⁴

Auf alle Fälle kam er im September 1936 mit Max Reinhardts Empfehlungsschreiben nach Wien, das auch gleich Wirkung zeigte. Sowohl das Burgtheater – Direktor Hermann Röbbling wollte ihn als Wilhelm Tell auf seiner Bühne sehen – als auch das Theater in der Josefstadt unter der Leitung von Hofrat Ernst Lothar zeigten ihr Interesse an dem begabten Bergbauern. Er entschied sich für einen Vertrag mit der Josefstadt, der ihm von Seiten des Direktors Ernst Lothar für die ganze Saison 1936/37 angeboten wurde. Ab 10. Oktober 1936 gehörte er dem Ensemble des Theaters in der Josefstadt an. Ab sofort wollte er als Kaspar Brandhofer angeführt werden, um seine Familie im Salzburgerischen zu schützen, wie er selbst angab.¹⁵⁵

In Deutschland war schon 1934 von Dr. Joseph Goebbels, dem Minister für Volksaufklärung und Propaganda, darauf hingewiesen worden, dass das Verbot des Auftretens von

¹⁵⁰ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 134, 135.

Vgl. Haider-Pregler, „Überlebenstheater“, in: *Maske und Kothurn*, S. 23.

¹⁵¹ Zitiert nach: Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 135

¹⁵² Zitiert nach: Ebenda, S. 135, 137.

¹⁵³ Zitiert nach: Ebenda, S. 137.

¹⁵⁴ Vgl. ebenda, S. 135, 137, 138.

Vgl. Ambesser, *Die Ratten betreten das sinkende Schiff*, S. 79

¹⁵⁵ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 138, 139.

„Nichtariern“ auf deutschen Bühnen, das bereits zuvor erlassen worden war, strikt einzuhalten sei. Auch die Zugehörigkeit zur Reichstheaterkammer, wo nur „Arier“ Mitglied werden konnten, war in Deutschland bereits Pflicht.¹⁵⁶

Etwa gleichzeitig wurde in Österreich das Ablegen einer Bühnenreifeprüfung erforderlich, um auf österreichischen Bühnen auftreten zu dürfen. Anlass dafür waren die seit den zwanziger Jahren hier vorherrschende Theaterkrise und das daraus entstandene Überangebot an arbeitslosen österreichischen Schauspielern und jenen, die aus Deutschland emigrieren mussten. Durch diese Maßnahme wurde es den Betroffenen erschwert, den Bühnenberuf auszuüben. Verpflichtend war es ebenso, dem „Ring Österreichischer Bühnenkünstler“ anzugehören, um an einem konzessionierten Theater arbeiten zu können.¹⁵⁷

So musste auch Kaspar Brandhofer, vor seiner Tätigkeit am Theater in der Josefstadt, die Bühnenreifeprüfung vor einer Kommission des „Rings Österreichischer Bühnenkünstler“ ablegen, die er mit Bravour bestand. Den Vorsitz hatte Dr. Emil Geyer, bei dem er am Beginn seiner Karriere in Wien an der Neuen Wiener Bühne von 1919 bis 1921 engagiert gewesen war und mit dessen Frau Ellen Neustädter-Geyer Leu Reuss nach Hamburg gegangen war. Emil Geyer hätte somit durchaus die Möglichkeit und allen Grund gehabt, sich in dieser Position an ihm zu rächen. Darstellerisch war er von dem Bauern-Naturtalent begeistert, jedoch erkannte er sehr schnell dahinter die tatsächliche Person Leo Reuss. „Aus Solidarität mit allen Entrechteten des NS-Regimes“¹⁵⁸ behielt er dessen wahre Identität als sein Geheimnis.¹⁵⁹

1.4.2.1. Kaspar Brandhofer am Theater in der Josefstadt

Nachdem alle Hürden überwunden waren, probte Kaspar Brandhofer ab November 1936 unter der Regie von Hans Thimig in der Uraufführung von Ernst Lothars Dramatisierung der Arthur Schnitzler-Novelle *Fräulein Else* die Rolle des Herrn von Dorsday. Interessant ist in diesem Zusammenhang, warum man dem spröden Naturtalent gerade diese Figur mit der Charakteristik eines „ebenso kapitalkräftigen wie kunstsinnigen zynischen Ästheten aus der Wiener Großbourgeoisie“¹⁶⁰ zutraute. Auf den ersten Eindruck würde man ihm doch bodenständigere und schwere Figuren eher zutrauen als gerade diese. Auf alle Fälle probte er einerseits diszipliniert, mit Feuereifer und bemerkenswerter Professionalität seine Rolle, andererseits präsentierte er sich abseits der Proben als Ahnungsloser. So pfiff er, gegen den

¹⁵⁶ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 129.

¹⁵⁷ Vgl. ebenda, S. 129, 130.

¹⁵⁸ Ebenda, S. 140.

¹⁵⁹ Vgl. ebenda, S. 18, 20, 140.

¹⁶⁰ Ebenda, S. 142.

vorherrschenden Aberglauben, laut auf der Bühne oder fragte, was das „Weiberl“ im Souffleurkasten da zu suchen habe. Er spielte seine Brandhofer-Rolle perfekt, auch im wirklichen Leben, und zog sie in jeder Lebenslage durch: So wirkte er zum Beispiel absichtlich ungeschickt beim Verwenden von Messer und Gabel und trieb es noch weiter auf die Spitze, indem er das Messer an einem kleinen Schleifstein schärfte. Er hatte sich sogar einen detaillierten Lebenslauf zurechtgelegt, um auf etwaige Fragen vorbereitet zu sein. Diese Details offenbarte er auch der Presse, die vor der Premiere an der Josefstadt einige Berichte über den bewunderten Bergbauern brachten. Ob und wie viele Kollegen ihn bereits während der Proben hinter der Fassade erkannt haben oder er selbst eingeweiht hat, wird wohl ungeklärt bleiben – Gerüchte gab es einige.¹⁶¹

Es passierten ihm aber auch kleine „Ungenauigkeiten“: So dürfte er bei einer Probe, wo er einen Hänger hatte, zu dem „Weiberl“ im Souffleurkasten den theatertypischen Satz „Nur ein bißchen [!] anschlagen!“¹⁶² gesagt haben. Woher sollte dieser Bergbauer ohne Vorkenntnisse am Theater also gerade diesen Satz kennen? Dies stieß vor allem bei der Schauspielerin Gertrud Kainz auf Misstrauen, die bei dieser Probe anwesend war, ihn in der Folge selbstverständlich erkannte, kurzerhand zu Leo Reuss' Freund Walter Firner, der eingeweiht war, lief und fragte, ob denn dies möglich sei. Dieser forderte aber in enger Verbundenheit zu Leo Reuss ihre absolute Diskretion und Geheimhaltung, was offenbar funktioniert haben dürfte. Auch andere Kollegen dürften Verdacht geschöpft haben und sprachen ihn in einem Wiener Lokal absichtlich mit „Herr Reuss“ an, gespannt auf seine Reaktion wartend. Er reagierte aber nicht. Als man ihn gezielt mit Leo ansprach, antwortete er angeblich gelassen, dass er nicht verstehe, warum man ihn mit Leo ansprache, wo er doch Kaspar heiße.¹⁶³

Brandhofer erregte auch das Interesse der Presse. Sie wollte den Aufstieg des „Bergbauern zum Tragöden“¹⁶⁴, der ohne einschlägige künstlerische Erfahrungen diesen Schritt ganz selbstständig geschafft hatte, und sein Debut am Theater genau dokumentieren. So gab es bereits vor der Premiere einen Artikel von einem Probenbesuch in der Kulturzeitschrift *Stunde*, der die Atmosphäre und auch die Reaktionen der Zuschauer zu transportieren versuchte; und dieser Bericht war durchwegs positiv.¹⁶⁵

Ebenfalls bereits vor der Premiere galt er als Geheimtipp in der Theaterszene, den viele Theaterdirektoren mit Rollenangeboten an sich binden wollten. Josefstadtdirektor Ernst

¹⁶¹ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 140, 142, 279, 280.

Vgl. Haider-Pregler, „Überlebenstheater“, in: *Maske und Kothurn*, S. 23, 24.

¹⁶² Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 142.

¹⁶³ Vgl. ebenda, S. 142.

Vgl. Ambesser, *Die Ratten betreten das sinkende Schiff*, S. 93.

¹⁶⁴ Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 141.

¹⁶⁵ Vgl. ebenda, S. 140, 142, 143.

Lothar plante große Stücke mit ihm in der Hauptrolle. Selbst sein Entdecker Max Reinhardt kündigte eine Produktion bei den nächsten Salzburger Festspielen mit ihm an.¹⁶⁶

Die Premiere von *Fräulein Else* am 2. Dezember 1936 galt als überwältigender Erfolg, was mehr den darstellerischen Leistungen zugeschrieben wurde als Lothars Dramatisierung; es ist nicht anzuzweifeln, dass die Besetzung Kaspar Brandhofers der ganzen Produktion einen Interessensschub verpasst hatte. Seine Darstellung wurde von der Kritik durchwegs positiv aufgenommen; man kann vermuten, dass die Professionalität, die Brandhofer beim Spielen an den Tag legte, in Ansätzen zum Denken anregte, und niemand zweifelte offen seine erfundene Lebensgeschichte an. So widmete sich zum Beispiel Siegfried Geyer am 4. Dezember 1936 in der *Stunde* ausführlich der Darbietung von Kaspar Brandhofer:¹⁶⁷

„Kaspar Brandhofer, nach dem Legendenkranz seiner Herkunft und seines Aufbruchs zum Theater zu einem großen Erfolg verpflichtet, erspielt ihn sich auch. Ein Schauspieler, der einen blonden Bart anfangs wie eine Maske trägt, aber bald seine Legitimität dokumentiert. Er bestimmt sein Gesicht und seine Bühnenfunktionen, er verbirgt sich hinter ihm und teilt sich dennoch durch ihn mit. Schon auf den ersten Blick ist dieser Dorsday von Brandhofer ein Mensch drohend und gefährlich, wohl geeignet, bürgerliche Zäune glattweg niederzureißen, sich seine eigene Welt mit der Hände und des Geldes Kraft zu schaffen. In den Dialogen enthüllt er sich als ein Schauspieler von charakteraufschließender Gewandtheit und überrascht als gewitzter Techniker des Handwerks. Rätselhaft, woher er es hat, hat er es wirklich aus diesen paar Wochen Proben, dann muß [!] es ihm blitzschnell zugeflogen sein wie nur dem Genie. Brandhofers Sprechen, sein Stummdasitzen und im Nichtsreden vernehmlich werden, ist allerhand. Wie er zu jähem Heißlauf [!] der Stimme und des ganzen Menschen ansetzt, um gleich wieder im Konversationston weiter zu gehen, sein Mit-dem-Rücken-Spielen, der anspringende Gang, das beklemmende Animalische im Kontakt mit Else, das alles ist erstaunlich und mehr als Leistung eines Mannes, der neu auf dem Theater.“¹⁶⁸

Besonders angetan von der Darbietung der Theaterneuentdeckung zeigten sich die christlich-sozialen, aber auch die NS-sympathisierenden Blätter, die ja mit Vorliebe die Blut-und-Boden-Ideologie und den Antisemitismus thematisierten. Gerade letztere Blätter hegten keinen Zweifel an dessen Maskerade. Obwohl sie darauf hinwiesen, dass das Stück nicht ihrer Ideologie entspreche, bewerteten sie Kaspar Brandhofers Darstellung gesondert von der Inszenierung. Dies zeigt auch ein Statement in den *Wiener Neuesten Nachrichten* vom 4. Dezember 1936: „Kaspar Brandhofer [...] ist tatsächlich eine schauspielerische Entdeckung; eine starke Begabung, etwas rauh[!], wohl noch nicht völlig frei und gelöst, aber voll urwüchsiger Kraft und Eigenart im Ausdruck der Miene und Geste.“¹⁶⁹

¹⁶⁶ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 143.

¹⁶⁷ Vgl. ebenda, S. 143-146, .

¹⁶⁸ Zitiert nach: Haider-Pregler, „Überlebenstheater“, in: *Maske und Kothurn*, S. 25.

¹⁶⁹ Zitiert nach: Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 146, 147.

Vgl. ebenda, S. 146.

Man kann zusammenfassen, dass sich die Presse von Brandhofers Theaterdebut durchwegs angetan zeigte. Man attestierte ihm in der *Volks-Zeitung* vom 4. Dezember 1936: „Man wird von Brandhofer gewiß [!] noch viel hören.“¹⁷⁰ Womit sie auch Recht behalten sollten, aber aus anderen Gründen, was zu diesem Zeitpunkt jedoch noch keiner ahnen konnte.¹⁷¹

1.4.2.2. Der neue Theaterstar - doch „nur“ ein jüdischer Schauspieler

Am 8. Dezember 1936, also 6 Tage nach der Premiere von *Fräulein Else*, kam aus der Direktion des Theaters in der Josefstadt die Meldung „Kaspar Brandhofer – der Schauspieler Reuss“¹⁷², was sofort für Schlagzeilen in der Presse sorgte. In der Einleitung dieser Meldung fügte die Leitung des Theaters in der Josefstadt hinzu: „aus künstlerischen und aus menschlichen Rücksichten habe die Direktion davon Abstand genommen, aus dem Vorfall disziplinäre Folgerungen zu ziehen“¹⁷³. Im Folgenden wurde klar gelegt, wie es zu diesem Vorfall gekommen war; selbst die Irreführung Max Reinhardts wurde nicht ausgespart.¹⁷⁴

Auf Grund dieser Meldung musste auch die österreichische Presse Stellung beziehen. Besonders die liberaleren Zeitungen hatten absolutes Verständnis für sein „Verkleidungsspiel“, obwohl sie darauf achteten, die gesamte politische Tragweite nicht näher aufzuarbeiten. Denn nach dem Abkommen zwischen dem „Deutschen Reich“ und der Republik Österreich im Juli 1936 hatte sich die Lage zwischen den beiden Ländern zwar entspannt, weil in Österreich keine Hetze mehr gegen die NSDAP und das Hitler-Regime betrieben werden durfte. Daher war es den Zeitungen auch nicht möglich offen auszusprechen, „daß [!] da ein ums eigene künstlerische Überleben spielender Komödiant die NS-Rassenlehre aufs überzeugendste widerlegt und vor aller Welt lächerlich gemacht hatte“¹⁷⁵. Nur ein einziger mutiger Kommentar, ohne Nennung eines Autors, erschien im *Wiener Tag* vom 8. Dezember 1936, also am selben Tag, an dem auch die Pressemeldung aus der Josefstadt publik wurde:¹⁷⁶

„Er würde wahrscheinlich noch heute in Berlin oder Breslau oder Leipzig oder sonst irgendwo im Deutschen Reich Theater spielen, wie viele seiner minderbegabten Kollegen, wenn es ihm eine rassenreinere Abstammung ermöglicht hätte, auch weiterhin sein glattrasiertes Schauspielergesicht zu tragen. Als aber plötzlich die Frage nicht mehr nach dem Können und der Verwendbarkeit, sondern nach der lückenlosen Serienfolge geeigneter Großmütter gestellt wurde, verlor Herr Reuß [!] den Boden unter den Füßen. Er sah sich – möchte man sagen – vor die Wahl gestellt, entweder auf jede

¹⁷⁰ Zitiert nach: Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 148.

¹⁷¹ Vgl. ebenda, S. 148.

¹⁷² Ebenda, S. 148.

¹⁷³ Ebenda, S. 148.

¹⁷⁴ Vgl. ebenda, S. 148.

¹⁷⁵ Haider-Pregler, „Überlebenstheater“, in: *Maske und Kothurn*, S. 28.

¹⁷⁶ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 149.

Existenzmöglichkeit zu verzichten, oder sich mit Hilfe eines Vollbartes samt den dazugehörigen Tirolismen für die weitere Berufsausübung zu tarnen.“¹⁷⁷

In den nationalsozialistisch „angehauchten“ Zeitungen klang das Resümee dieses Vorfalls selbstverständlich ganz anders. Sie sprachen von einem Skandal und pochten darauf, dass man den Verantwortlichen Leo Reuss zur Verantwortung ziehen und kriminalistische Schritte gegen ihn einleiten müsse. So wurde zum Beispiel am 14. Dezember 1936 im berüchtigten *Wiener Morgenblatt* geschrieben:¹⁷⁸

„Das zutiefst Beschämende ist an diesem Falle jedoch, daß [!] gerade bei uns in Österreich ein Art- und Landfremder in der Maske eines Tirolers ein Spiel zu treiben sich erlaubte, das, rein egoistischen Motiven dienend, als um so verwerflicher und frivoler bezeichnet werden muß [!], da damit auch einem der in der Geschichte in Ehren bestandenen Stämme Österreichs eine schwere Beleidigung zugefügt erscheint [...]. Die bodenständige österreichische Öffentlichkeit hat ein Anrecht darauf, zu verlangen, daß [!] die zuständigen Behörden den Fall nicht nur von der Seite allenfalls vorliegender Falschmeldung behandeln.“¹⁷⁹

Mit seiner mutigen Tat – der Verwandlung, dem Aufbau einer neuen Existenz und der Irreführung des Rassensystems der Nationalsozialisten – schaffte es Leo Reuss, weit über die Grenzen Österreichs Bekanntheit zu erlangen. Die Presseberichte anderer Länder „würdigten das Schelmenstück als Signal, um die Weltöffentlichkeit auf das unverdiente Elend der emigrierten Künstler aufmerksam zu machen“¹⁸⁰. Am 12. Juli 1937 widmete ihm sogar *Life* eine Bildreportage mit dem Titel „Ein Jude wird österreichisches Nazi-Idol – bis er sich als emigrierter Berliner Schauspieler zu erkennen gibt.“ Hier wird deutlich darauf eingegangen, dass Leo Reuss nachweisen wollte, dass alleine „das Talent und nicht die Rasse einen Schauspieler ausmache“¹⁸¹, und somit wird seine Tat in der ausländischen Presse „unmißverständlich [!] als mutiger Protest gegen die NS-Rassengesetzgebung“¹⁸² gewertet.¹⁸³ In einem Artikel in der *Echo* vom 9. Dezember 1936 gab er an, dass sein Maskenspiel absolut funktioniert hatte. Seine engsten Vertrauten erkannten ihn nicht; so zum Beispiel die Mutter seiner zwei Kinder oder ein Jugendfreund, den er zufällig in der Straßenbahn traf. Er sei der Meinung, je intensiver er daran gearbeitet und geglaubt habe, jemand anderer zu sein, umso glaubwürdiger könne er diese Person anderen gegenüber am überzeugendsten darstellen. Er selbst sei der Meinung, dass besonders seine eigene Willenskraft für das Gelingen wichtig sei, denn ohne seine eigene Überzeugung und den intensiven Wunsch hätte das „Versteckspiel“

¹⁷⁷ Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 149, 150.

¹⁷⁸ Vgl. ebenda, S. 151.

¹⁷⁹ Ebenda, S. 151.

¹⁸⁰ Ebenda, S. 153.

¹⁸¹ Ebenda, S. 154.

¹⁸² Ebenda, S. 154.

¹⁸³ Vgl. ebenda, S. 153, 154.

nicht in dieser Form klappen können. Wobei man hinter vorgehaltener Hand durchaus darüber spekulierte, ob dies wirklich vollständig alleine zu schaffen war oder ob die Direktionskanzlei des Theaters in der Josefstadt nicht doch eingeweiht gewesen war. Vehement dagegen spricht jedoch, dass Direktor Ernst Lothar auch Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg noch angab – wo er es gar nicht mehr hätte abstreiten müssen –, dass er bis weit nach der Premiere von *Fräulein Else* völlig ahnungslos war.¹⁸⁴

Zu seiner Rechtfertigung schildert Lothar sein erstes Zusammentreffen mit Kaspar Brandhofer folgendermaßen:

„Max Reinhardts Sekretärin Gusti Adler habe ihm „einen schwerfälligen mittelgroßen, blondbärtigen Menschen, ein wenig scheu, der sich nicht gleich zurecht fand“, zum Vorsprechen angekündigt, dem – aus purem Zufall – er selbst, Paul Kalbeck und Emil Geyer mit wachsender Aufmerksamkeit beigewohnt hätten. Danach habe er das Naturtalent mit der aufmunternden Empfehlung, Sprech- und Schauspielunterricht zu nehmen, entlassen, Daraufhin habe ihm Kaspar Brandhofer, sich als Milchkutscher aus Zell am See ausgebend, gleich seinen Tauf- und Heimatschein anvertraut, damit ihn Lothar ins Reinhardt-Seminar einschreiben lasse. Er sei erst wieder auf Kaspar Brandhofer verfallen, als Anton Edthofer die Rolle des Dorsday zurückgelegt habe. Nun habe es gegolten, die Neuentdeckung Burgtheaterdirektor Röbbling abzuwerben.“¹⁸⁵

Auch Heinrich Schnitzler – Sohn des Autors Arthur Schnitzler – glaubte Lothar nicht, als ihm dieser berichtete, dass er Leo Reuss hinter der Fassade erkannt habe. Dieser hatte in Berlin des Öfteren mit ihm zusammengearbeitet und ihn an seinem Spiel auf der Bühne erkannt, als er bei einer Probe zu *Fräulein Else* anwesend war.¹⁸⁶

Trotzdem bleibt nach dem Bekanntwerden dieser Angelegenheit offen, ob Leo Reuss *Fräulein Else* am Theater in der Josefstadt weiter spielen dürfe oder ob Leo Reuss/ Kaspar Brandhofer mit seiner Tat gegen die „Standeschre des Schauspielers“ verstoßen habe. Aus diesem Grund wurde am 9. Dezember 1936 vom Ensemble des Theaters in der Josefstadt im Geheimen, sogar unter Ausschluss der Direktion, über sein Bleiben am Theater von den Kollegen abgestimmt. Man war auf seiner Seite, und er durfte unter der Namensnennung Kaspar Brandhofer-Reuss, die ab dem 10. Dezember so auf den Theaterzetteln stand, weiter auftreten.¹⁸⁷

Ihm dürfte das Risiko, das er einging, durchaus bewusst gewesen sein. Deshalb hatte Leo Reuss bereits vor der Premiere von *Fräulein Else*, genauer am 21. November 1936, also zwölf Tage vor der Premiere, bei seinem Wiener Anwalt einen versiegelten Brief hinterlegt, für den Fall seines Todes, der Offenbarung seiner wahren Identität oder beim Eintreten

¹⁸⁴ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 156, 244 (Anm. 435).

Vgl. Haider-Pregler, „Überlebenstheater“, in: *Maske und Kothurn*, S. 28, 31.

¹⁸⁵ Ebenda, S. 31.

¹⁸⁶ Vgl. ebenda, S. 31.

¹⁸⁷ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 156.

unvorhergesehener Ereignisse. Erst dann dürfe dieser, aber auf alle Fälle erst nach der Premiere, geöffnet und publik gemacht werden. Er bezog auch direkt nach Bekanntwerden seiner wahren Identität Stellung, indem er an den Präsidenten des „Ringes österreichischer Bühnenkünstler“ Hans Homma einen ausführlichen Brief zur Rechtfertigung seiner Tat schickte und diesen dann auch an die Presse weiterleitete.¹⁸⁸

„Nachdem ich drei Jahre verzweifelt versucht hatte, irgendein noch so kleines Engagement zu bekommen, und vergeblich die Wiener Theaterbureaus (!) wiederholt abgeklopft hatte, die demütigendsten Absagen geschluckt hatte, habe ich, an mir und meiner Begabung, an meinem Sein und Lebenssinn irre geworden, von maßloser Verbitterung und Minderwertigkeitskomplexen zerquält, einen letzten verzweifelten Versuch unternommen, unternehmen müssen, um zu erfahren, ob ich, nach all meinen Erfolgen so bitter von allen Bühnenleitungen abgewiesen, während so viele andere, die fremd hierherkamen, im Handumdrehen Arbeit fanden, ob ich also vielleicht wirklich nichts war und bin, kein Talent habe, sondern nur etwas galt, weil ich mit einer großen Schauspielerin verbunden war. So habe ich den Plan gefaßt (!), mir unerkannt Klarheit über mich zu verschaffen, und getan, was ich tat. Also nicht um mich zu tarnen oder mir mit einer Sensation aufzuhelfen oder mir gnädigere Kritiker zu verschaffen, sondern nur um zu erfahren, ob ich nur einem mir unbegreiflichen Vorurteil zum Opfer fallen soll oder vielleicht wirklich talentlos bin. Diese vier Monate mein Gesicht zu verleugnen, war eine allen anderen unvorstellbare Qual, die ich bis zu dem Augenblick tragen wollte, bis eine Premiere und ihr Ergebnis über mein Leben untrüglich und endgültig aburteilt.“¹⁸⁹

Da er nun offiziell wieder Leo Reuss und demnach wieder ein staatenloser Schauspieler war, musste das Theater in der Josefstadt „mit Rücksicht auf die gesetzlichen Bestimmungen [...] um eine Beschäftigungsbewilligung ansuchen“¹⁹⁰, die für die Spielzeit von *Fräulein Else* rückwirkend am 7. Jänner 1937 genehmigt wurde. Das Stück wurde entgegen den üblichen Aufführungsmodalitäten in einem Repertoirebetrieb bis 21. Dezember 1936 quasi en suite aufgeführt – nur zwei Mal durfte Leo Reuss wegen der oben genannten Umstände nicht spielen - und mit Dezember 1936 bereits wieder vom Spielplan genommen.¹⁹¹

Nach der letzten Vorstellung von *Fräulein Else* löste Direktor Ernst Lothar den Vertrag, den er ja eigentlich mit Kaspar Altenberger über die ganze Saison abgeschlossen hatte, da dieser „infolge der bekannten Affäre von ihm nicht mehr aufrecht erhalten werden könne“¹⁹². Somit war auch die rückwirkend erteilte Beschäftigungsbewilligung für Leo Reuss völlig wertlos, da er nun wiederholt ohne Engagement in Wien war. Denn auch alle Engagements, die das

¹⁸⁸ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 156, 159, 244 (Anm. 438).

Vgl. Haider-Pregler, „Überlebenstheater“, in: *Maske und Kothurn*, S. 24.

¹⁸⁹ Zitiert nach: Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 157.

¹⁹⁰ Ebenda, S. 157

¹⁹¹ Vgl. ebenda, S. 157.

¹⁹² Ebenda, S. 157.

Naturtalent Kaspar Brandhofer noch vor der Enthüllung seiner wahren Identität bekommen hatte, wurden dem professionellen Schauspieler Leo Reuss nun nicht mehr angeboten.¹⁹³

Zu alledem musste er sich am 19. Jänner 1937 „vor dem Bezirksgericht Hietzing wegen Dokumentenmissbrauchs und Falschmeldung verantworten“¹⁹⁴, da ihn Hofrat Ernst Lothar diesbezüglich angezeigt haben dürfte. Seine Verteidiger Josef Zitter und Wolfgang Pollaczek sahen ihren Mandanten selbstverständlich als unschuldig an und plädierten daher auf einen Freispruch, da „ihr Mandant infolge einer „glaubwürdigen Depression“ aus „unwiderstehlichem Zwang“ gehandelt habe“¹⁹⁵. Um ihre Gründe für den Freispruch zu untermauern, legten sie jenen Brief bei, den Leo Reuss bereits vor der Premiere von *Fräulein Else* in ihrer Kanzlei hinterlegt hatte, der beweisen sollte, in welcher Not und Depression er sich damals befunden hatte. Es kam jedoch trotzdem zu einem Schuldspruch: „Mit der Benützung der Altenberger-Dokumente habe Leo Reuss zwar nicht gegen das Inlandsarbeiterschutzgesetz verstoßen - als ehemaliger k.u.k. Oberleutnant hätte er die Beschäftigungsbewilligung anstandslos erhalten -, sehr wohl aber liege eine Übertretung der Meldevorschriften vor.“¹⁹⁶ Der Richter verurteilte ihn daher „mit zweijähriger Bewährungsfrist zu einer bedingten Geldstrafe von hundert Schilling beziehungsweise 48 Stunden Arrest“¹⁹⁷, die Leo Reuss gegen den Rat seiner beiden Verteidiger, die diesen Fall gerne noch vor eine höhere Instanz gebracht hätten, sofort annahm.¹⁹⁸

1.4.2.3. Seine letzten Versuche, in Österreich Theaterengagements zu bekommen

Obwohl der „Fall Brandhofer“ zu Jahresbeginn 1937 sowohl in der österreichischen als auch in der internationalen Presse Aufsehen erregte, verhalf ihm dies trotzdem zu keinem neuen Engagement. Der Vertrag mit dem Theater in der Josefstadt wurde frühzeitig aufgelöst bzw. für nichtig erklärt, und Leo Reuss befand sich nun in genau derselben Situation wie vor seiner Verwandlung: Er war als jüdischer Schauspieler in Wien auf Engagementsuche.¹⁹⁹

Obwohl ihm zuvor nie daran gelegen war, aus der Brandhofer-Affäre Profit zu schlagen, machte er mit Unterstützung der Agentur Hohenberg im Mozart-Saal des Konzerthauses Wien am 16. Februar 1937 einen Vortragsabend, der zwar ein Erfolg war, aber ohne weitere Vorstellungstermine blieb. Die Agentur Hohenberg versuchte zwar in weiterer Folge für Leo

¹⁹³ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 157, 158.

¹⁹⁴ Ebenda, S. 158.

¹⁹⁵ Ebenda, S. 159.

¹⁹⁶ Haider-Pregler, „Überlebenstheater“, in: *Maske und Kothurn*, S. 35.

¹⁹⁷ Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 164.

¹⁹⁸ Vgl. ebenda, S. 158, 159, 164.

Vgl. Ambesser, *Die Ratten betreten das sinkende Schiff*, S. 105.

¹⁹⁹ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 165, 166.

Reuss Engagements zu erhalten, musste aber doch erkennen, dass das in seinem Fall wirklich nicht leicht war, da auch die Agentur auf große Ablehnung stieß. Es ergaben sich für ihn also nur Kleinigkeiten, wie das Einsprechen des Prologs im Film *Kameliendame*.²⁰⁰

Leo Reuss führte ernstzunehmende Verhandlungen mit den Jüdischen Künstlerspielen in der Praterstraße, die an einer Zusammenarbeit sehr interessiert waren. Jedoch war es für sie problematisch, ihn zu engagieren, da Leo Reuss ein röm.-kath. getaufter Jude war. Daraufhin bekannte er sich wieder zum Judentum, wies aber darauf hin, dass er dies nicht alleine wegen seiner Karriere tue. Ein interessanter Aspekt ist auch, dass er sich damit wohl offiziell gegen seine aufgebaute Fassade des Kaspar Brandhofer wandte, indem er sich gerade der jüdischen Theaterszene anschloss und wieder zum Judentum konvertierte. Nachdem alle nötigen Schritte erfolgt waren, feierte er am 1. Mai 1937 sein Debüt an den Jüdischen Künstlerspielen mit einer jiddischen Übersetzung und dramaturgischen Bearbeitung von Arnold Zweigs *Die Sendung Semaels*, wo er den Untersuchungsrichter und Staatsanwalt Dr. Bary verkörperte (als Einziger sprach er, der Rolle entsprechend, Hochdeutsch). Diese Produktion entwickelte sich zu einem Erfolg für die ganze Saison, und Leo Reuss bekam durchwegs ausgezeichnete Kritiken.²⁰¹

Weitere Inszenierungen mit Leo Reuss' Beteiligung an diesem Haus folgten: So verkörperte er anschließend die Hauptrolle des Vaters in der Wiener Erstaufführung von Leon Kobrins *Zurück zum Volk* mit Premiere am 29. Mai 1937. Das Theater dürfte ihm ein gewaltiges Vertrauen entgegengebracht haben und veranstaltete am 21. Juni 1937 extra einen von ihm alleine gestalteten *Leo-Reuss-Abend*. Mit der Produktion *Gott, Mensch und Teufel*, einer Bearbeitung des Faust-Stoffes, worin er den Mephisto verkörperte, die am 26. Juni Premiere hatte, schied Leo Reuss aber bereits wieder aus dem Ensemble der Jüdischen Künstlerspiele aus.²⁰²

Im Sommer 1937 wurde der Grund, warum er aus seinem letzten Theaterengagement freiwillig ausschied, bekannt: Er hatte einen Vertrag mit der amerikanischen Filmfirma Metro-Goldwyn-Mayer (kurz: MGM) abgeschlossen, den ihm der Chef der MGM Louis B. Mayer sogar persönlich angeboten hatte, als sich dieser zu diesem Zeitpunkt auf Talentsuche in Europa befand. Dafür vorgeschlagen wurde er von Felix Bernstein, der Mayers Beauftragter für Österreich in Wien war. Zustande kam dies, da Leo Reuss zuvor dessen Schwester, die Journalistin Vivienne Bernstein, bei einem Interview für die *Times*

²⁰⁰ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 166.

²⁰¹ Vgl. ebenda, S. 169, 170, 280.

²⁰² Vgl. ebenda, S. 171, 172, 280.

Vgl. Haider-Pregler, „Überlebenstheater“, in: *Maske und Kothurn*, S. 37.

kennengelernt hatte. Leo Reuss nahm bewusst und vehement von den Gerüchten Abstand, dass er seinen Vertrag nur wegen seiner Verwandlung zu Kaspar Brandhofer bekommen habe. Für Louis B. Mayer war die ganze Geschichte nur ein Beweis dafür, dass er einen sehr wandlungsfähigen und überzeugenden Schauspieler engagierte, der ein Rollenfach erfüllen könne, für das er noch Darsteller suchte. Man kann aber auch vermuten, dass Louis B. Mayer, der selbst Jude war, ihm diesen Vertrag angeboten hatte, um ihm den Weg ins sichere Exil zu erleichtern. Denn dies tat der Direktor der MGM in dieser Zeit durchaus öfters für Schauspieler, Regisseure, Autoren und Musiker, die vom NS-Regime verfolgt wurden, obwohl er nicht sicher sein konnte, dass er ihnen in Amerika erfolgreich Jobs verschaffen konnte.²⁰³

Leo Reuss brach jedoch nicht sofort nach Amerika auf, denn zu Beginn der Theatersaison 1937/38 hatte er in Wien noch ein Engagement zu erfüllen. Der Direktor des Theaters an der Wien, Arthur Helmer, der wie Leo Reuss bei Inkrafttreten der Nürnberger Rassengesetze Deutschland hatte verlassen müssen, holte ihn für die Rolle des Napoleon Bonaparte in der Produktion nach Victorien Sardous Lustspiel *Madame Sans-Gêne*, dessen Stoff von Hans Weigel und Bernhard Grün zu einer Komödie mit Musik adaptiert wurde, an sein Theater. Obwohl Leo Reuss längst probte, wurde sein Mitwirken vorerst aber geheim gehalten, da es wiederholt Probleme mit der Arbeitsbewilligung für ihn gab. Die Spieldauer dieser Produktion war zwar für drei Monate anberaumt; man gewährte ihm jedoch nur eine auf zwanzig Tage befristete Genehmigung, ohne Aussicht auf Verlängerung, da ihm die Josefstadt-Affäre immer noch angelastet wurde und seinen Ruf nachhaltig beschädigt hatte. Bei den Kritikern fand er durchwegs lobende Erwähnungen, jedoch wurde nach Ablauf dieser zwanzigtägigen Frist seine Rolle einfach umbesetzt.²⁰⁴

1.5. Sein Weg ins amerikanische Exil und seine Exilerfahrungen – Die zweite Exilstation 1937-1946

Den Metro-Goldwyn-Mayer-Vertrag hatte er am 7. September endlich unterschrieben und so machte er sich ab dem 13. September 1937 über Paris auf den Weg nach Amerika. Damit verließ er Österreich noch rechtzeitig und problemloser als so manche Kollegen, die erst nach dem Anschluss Österreichs an NS-Deutschland den Weg ins Exil wählten.²⁰⁵

²⁰³ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 172, 173, 180.

Vgl. Ambesser, *Die Ratten betreten das sinkende Schiff*, S. 121.

²⁰⁴ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 175-177, 280, 281.

²⁰⁵ Vgl. ebenda, S. 178.

Vgl. Ambesser, *Die Ratten betreten das sinkende Schiff*, S. 129.

Sowohl die französische als auch die amerikanische Presse berichteten über Leo Reuss'/ Kaspar Brandhofers Weg nach Amerika. Da ihm jedoch von der PR-Abteilung der MGM verboten wurde, seine Verwandlungsgeschichte bzw. die „Geschichte mit dem Bart“²⁰⁶ zu seinen Gunsten journalistisch auszuschlachten, äußerte er sich persönlich gar nicht zu seiner Auswanderung. MGM legte Wert darauf, dass man ihn als qualitativ hochwertigen Schauspieler engagiert habe und nicht den „Sensationsmann“ aus Österreich; daher veranlasste man auch seine neuerliche Namensänderung zu Lionel Royce. Dass sich gerade die Filmgesellschaft selbst von dieser ideal medial auszuschlachtenden Geschichte distanzierte, wunderte einige in der Branche – denn dies hätte durchaus hilfreich sein können, um den in Amerika völlig unbekannten Leo Reuss vermarkten zu können. Vielleicht befürchtete die MGM aber sogar durch das Publik-Machen dieser Geschichte und durch die Beschäftigung eines so prominenten Widersachers des nationalsozialistischen Systems, von den deutschen Konsulaten in den USA unter Druck gesetzt zu werden – womit man durchaus rechnen konnte, da diese das Beschäftigen von Emigranten prinzipiell nicht gerne sahen.²⁰⁷

Leo Reuss absolvierte seine Überfahrt in die USA von Paris aus auf dem Ozeankreuzer Paris und betrat erstmals in New York amerikanischen Boden. Auf dieser Überfahrt war auch die ebenfalls emigrierende Wiener Journalistin Vivienne Bernstein, die ihm zu dieser Option verholfen hatte und die er am 30. September 1937 in New York heiratete, bevor er sich weiter auf den Weg nach Hollywood machte. Dort stand er vor dem nächsten Problem, denn er hatte noch kein definitives Einwanderungsvisum. Also musste er kurz darauf nach Mexiko weiterreisen, denn hier befand sich das nächstgelegene amerikanische Konsulat, und war daher ein Treffpunkt für Einwanderer war. Seine kommunistische Vergangenheit bzw. seine Nähe zur KPD in Berlin vor 1933 und auch sein Gerichtsverfahren wegen Dokumentenmissbrauchs und Falschmeldung stellten bei der Genehmigung dieses Visums gewisse Probleme dar. Erst nach zwei Monaten und vielen Fürsprachen von ihm wohlgesinnten Kollegen und nach Klarstellung, warum es zu diesem Gerichtsverfahren gekommen war, wurde sein endgültiges Einreisevisum erteilt.²⁰⁸

Bevor er überhaupt in Hollywood in Filmen besetzt wurde, wurde ihm von der MGM ein Sprachlehrer zur Verfügung gestellt, der sein Englisch verbessern sollte, und auch die renommierte Schauspielpädagogin Phyllis Seaton. Erst danach erhielt er seine erste, jedoch äußerst kleine Rolle: den Guillaume im Kostümfilm *Marie Antoinette*.²⁰⁹

²⁰⁶ Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 179.

²⁰⁷ Vgl. ebenda, S. 179, 180.

²⁰⁸ Vgl. ebenda, S. 180.

Vgl. Ambesser, *Die Ratten betreten das sinkende Schiff*, S. 124, 126, 127.

²⁰⁹ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 181, 283.

Sein Lebensunterhalt war zwar durch den wöchentlichen Scheck der MGM gesichert, große Rollenangebote blieben allerdings weiterhin aus. Sein Vertrag mit der MGM als Kleindarsteller wurde zwar immer weiter verlängert, er konnte aber nicht darauf hoffen, zu einem großen Leinwandstar zu avancieren. Wahrscheinlich änderte gerade deswegen die MGM ihre Medienstrategie dahingehend, die Brandhofer-Geschichte nicht länger zu verschweigen. Denn es erschien, nach der Premiere des Films *Marie Antoinette* im Sommer 1938, am 25. September in der *New York Times* ein kurzer Bericht über „den einzigartigen Fall Leo Reuss, der nach Wien kam, Haar und Bart färbte und solche Popularität erlangte, daß [!] Nazi-Anhänger ihn als leuchtendes Beispiel nordischen Mannestums [!] priesen. In dem Moment deckte er die Täuschung auf, verkündete öffentlich, daß [!] er Jude sei und segelte den Vereinigten Staaten und einem MGM-Kontrakt entgegen.“²¹⁰

Nachdem auch dieser Versuch ihn populärer und attraktiver für Filmangebote zu machen, gescheitert war, löste MGM ihren Vertrag mit ihm und verzichtete darauf, ihn noch länger für Filmangebote „in Option“ zu halten. Weiters könnte die Auflösung des Vertrages auch damit zusammenhängen, dass zu dieser Zeit besonders viele deutschsprachige Künstler in die USA auswanderten und es daher eine Vielzahl von Schauspielern mit „unüberhörbar fremdländischem Akzent“²¹¹ gab.²¹²

Somit war er zwar in Amerika und in Sicherheit vor den Anfeindungen der Nationalsozialisten, aber wie bereits in Deutschland und Österreich wieder arbeitsuchend. Da er nun als „Free-lancer“ galt, trat er in die Agentur von Paul Kohner ein, der sich darauf spezialisiert hatte, arbeitsuchende Emigranten zu vermitteln. Leo Reuss tat dies mit der Verpflichtung, ein Vermittlungshonorar pro Vermittlung eines Engagements von zehn Prozent zu entrichten. Die Agentur versprach ihm im Gegenzug sich um „Aufträge in allen Sparten der Unterhaltungsindustrie, einschließlich Film, Theater, Radio, Fernsehen, Plattenaufnahmen und Tonaufzeichnungen“²¹³ für ihn zu bemühen. Sollte es jedoch zu keiner Vermittlung innerhalb von vier Monaten kommen, konnten beide Seiten den Exklusivvertrag wieder lösen.²¹⁴

Zur Auflösung kam es aber zumindest vorerst nicht, denn Leo Reuss bekam in Folge dessen einige Drehtage für Filme. Durch die drohende Gefahr eines Krieges und die immer aggressiver werdende Außenpolitik der Nazis setzte Hollywood vermehrt auf Antinazi-Filme, wo man bei der Besetzung Wert darauf legte, dass die Figuren der „bad German“ möglichst

²¹⁰ Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 181, 182.

²¹¹ Ebenda, S. 182.

²¹² Vgl. ebenda, S. 182.

²¹³ Ebenda, S. 182.

²¹⁴ Vgl. ebenda, S. 182.

lebensecht verkörpert wurden; daher besetzte man mit Vorliebe Schauspieler, die vor Hitler und dessen Regime aus Deutschland geflüchtet/ emigriert waren.²¹⁵

Leo Reuss' erstes Engagement war gleich der Eröffnungsfilm dieser filmischen Hollywood-Offensive, die sich gezielt gegen das „Dritte Reich“ richtete, nämlich der im Frühjahr 1939 erschienene Film *Confessions of a Nazi Spy*, der von Warner Brothers realisiert wurde. Leo Reuss' Rolle war die des Hintze, eines fanatisch agierenden Gestapo-Offiziers. Durch diese Rolle behauptete er sich in diesem Rollenfach, und weitere Besetzungen folgten. So zum Beispiel im Sommer 1939 im Antikriegsdrama *Nurse Edith Carell* als brutaler General von Erhardt, der die deutschen Besatzungstruppen kommandierte.²¹⁶

Im Sommer dieses Jahres war seine Ehe mit Vivienne Bernstein nach kurzer Zeit zu Ende, und es wurde vor Gericht über Unterhalts- und Alimentationsansprüche verhandelt, was bei seiner finanziellen Situation durchaus zu Problemen führen hätte können. Ebenso war er seinen beiden Kindern Hans und Grete, die mittlerweile beide erwachsen waren, finanziell verpflichtet. Denn die beiden holte er nach dem Einmarsch Hitlers in Österreich zu sich nach Amerika, da sie nach den Nürnberger Rassengesetzen als „Mischlinge ersten Grades“ galten und dadurch ebenso gefährdet waren. Seine Exfrau Stefanie plante ihren Kindern nach Amerika zu folgen, da sie eine strikte Ablehnung gegen das Hitler-Regime hatte; sie musste sich jedoch vorerst noch um die Pflege ihrer Mutter in Wien kümmern. In dieser Zeit setzte sie sich in Wien massiv für Juden ein. Allerdings blieben diese Aktivitäten vor den Nazis nicht geheim und so wurde Stefanie Reiss in einer Nacht- und Nebelaktion von der Gestapo abgeholt und am 29. Dezember 1942 nach Auschwitz deportiert, von dort aber wieder zurück ins „Altreich“ gebracht, wo sie am 12. Jänner 1943 verstarb. Am Jahresende 1939 gelang seinem jüngeren Bruder Bernhard die Flucht nach Amerika. Somit konnte er durch seine Auswanderung nach Amerika auch den Großteil seiner Familie in Sicherheit bringen.²¹⁷

Neben seinen finanziell notwendigen Filmarbeiten ergab sich für Leo Reuss die Möglichkeit, auch in den USA wieder Theater zu spielen, was für ihn immer Priorität hatte. William Diterle gründete gemeinsam mit seiner Frau die Emigrantentruppe „The Continental Players“, wo „Theater nach europäischen Mustern“²¹⁸, aber in englischer Sprache gezeigt werden sollte. Die erste Premiere fand am 25. Mai 1939 im El Capitan Theatre am Hollywood Boulevard mit Friedrich Schillers *Wilhelm Tell*, in einer englischen Übersetzung, statt – mit Leo Reuss in der Titelrolle. Obwohl er sich bei Filmrollen weiterhin, wie von der MGM eingeführt, als

²¹⁵ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 182.

²¹⁶ Vgl. ebenda, S. 182, 183, 283.

²¹⁷ Vgl. ebenda, S. 184, 211.

²¹⁸ Ebenda, S. 185.

Lionel Royce anführen ließ, nannte er sich innerhalb dieser Theaterproduktion bewusst wieder Leo Reuss. Regie führte Leopold Jessner, der dieses Stück bereits 1923 am Schauspielhaus in Berlin mit Leo Reuss als Rudenz inszeniert hatte.²¹⁹

Die von Leo Reuss gewählte Maske für diese Rolle hatte erschreckende Ähnlichkeit mit der Fassade, die er sich als Kaspar Brandhofer angeeignet hatte. Mit hellem Haar und Bart und im Lederwams stand er als kerniger Bauer auf der Bühne. Man kann nur vermuten, dass dies eine Anspielung darauf sein sollte, dass Hermann Roebbeling 1936 am Burgtheater den Tell unbedingt mit Kaspar Brandhofer besetzen wollte.²²⁰

Die Inszenierung des *Wilhelm Tell* stieß zwar bei den Emigrantenkollegen auf großen Zuspruch, beim durchschnittlichen amerikanischen Publikum fanden sowohl das Stück als auch die Darbietung kein großes Interesse. Daher wurde das Stück nach anderthalb Wochen wieder vom Spielplan genommen, und auch die zuvor angekündigte Tournee durch die USA wurde nicht verwirklicht.²²¹

Sein Agent Paul Kohner verschaffte ihm kurz darauf wieder ein Bühnenengagement. Das bereits in New York erfolgreiche Stück *Margin for Error* sollte in einer abweichenden Besetzung auf Tournee gehen. Als „West Coast Company“ startete die Tournee am 23. März 1940 im El Capitan Theatre am Hollywood Boulevard. Leo Reuss' Rolle war die des deutschen Konsuls, die zuvor Otto Preminger in New York gespielt hatte.²²²

Trotz guter Zusammenarbeit beendete Leo Reuss den Vertrag mit seinem Agenten Paul Kohner schon nach einem Jahr wieder, da sich seinem Empfinden nach zu wenige Engagements ergaben und er oft nicht wusste, wie er sich und seine Kinder ernähren sollte. Dies ließ Paul Kohner nur ungern zu, musste aber mangels Engagements für Leo Reuss dem Wunsch der vorzeitigen Vertragsauflösung zustimmen. Am 30. August 1944 entschied sich Reuss jedoch zu einem erneuten Vertragsabschluss mit Agent Paul Kohner. Dieser blieb aber wieder ohne große Engagements, und der Vertrag wurde wieder vorzeitig von Leo Reuss aufgelöst.²²³

Sein Rollenfach im Film blieb das der „brutalen, in Kriminalfälle oder Spionageaffären verwickelten Typen, fast immer Nazis“²²⁴ – daran änderte sich auch durch Agentenwechsel nichts. Wie viele seiner emigrierten deutschen und österreichischen Kollegen wurde auch er in dieses Rollenfach gezwängt. Das führte zu einer Absurdität: Die in Deutschland

²¹⁹ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 186, 260, 281.

²²⁰ Vgl. ebenda, S. 186, 187.

²²¹ Vgl. ebenda, S. 187.

²²² Vgl. ebenda, S. 188, 281.

²²³ Vgl. ebenda, S. 189, 190.

²²⁴ Ebenda, S. 190.

gebliebenen vorrangig arischen Kollegen spielten in den NS-Propagandafilmen auch jüdische Rollen, die emigrierten Juden spielten in Amerika aber vorrangig die Rollen der bösen Nazis. Mit diesen Rollen in zumeist B- oder C-Movies war Leo Reuss beim Publikum recht schnell bekannt und populär. So zum Beispiel in den Filmen *Six Thousand Enemies* als „Dutch“ Myers, ein zwielichtiger Holländer, in *Conspiracy* als in der Kritik lobend erwähnter Lieutenant, in *Espionage Agent* als strammer Parteigenosse Hoffmeyer, in *Pack Up Your Troubles* als General von Boech, in einer Folge der *Charlie Chan*-Serie *Charlie Chan in Panama* als deutscher Arzt Dr. Rudolph Grosser und in *Road to Zanzibar* als gefürchteter Gauner Monsieur Lebec.²²⁵

Er drehte zwar bis zu 7 Filme im Jahr, es waren aber eher kleine Rollen und natürlich wurden hier keine Stargagen bezahlt, da er keinen Dauervertrag mit einer Filmfirma mehr hatte. Dadurch waren Geldsorgen ein immer wiederkehrendes Problem für ihn in der Zeit in den USA. Auch dürfte er in seiner Arbeit keine allzu große Erfüllung gefunden haben, denn sein Leben war das Spielen auf einer Bühne und seine komödiantische Wandlungsfähigkeit, die er zu gerne unter Beweis gestellt hätte.²²⁶

In Amerika ging das Gerücht um, dass er sich noch einmal des Brandhofer-Verkleidungs-Tricks bedient habe. Er war bereits als Lionel Royce für die Rolle des Gestapo-Agenten Barnekrogg in dem Film *So Ends our Nights* engagiert, jedoch hörte er, dass sie noch einen österreichischen Patriarchen suchten. So ging er angeblich mit Vollbartverkleidung und unter Nennung eines anderen Namens noch einmal zum Casting und bekam auch diese Rolle. Da diese beiden Figuren innerhalb des Films nicht miteinander agierten, fiel die Zweifachbesetzung von Leo Reuss zum Glück erst nach der Produktion des Films auf; damit hatte er aber gegen jede Hollywood-Regel verstoßen. Nachdem dies jedoch niemandem aufgefallen war, blieb es angeblich auch ohne Konsequenzen.²²⁷

Neben den B- und C-Movies bekam er hin und wieder die Gelegenheit, in kleinen Rollen in qualitativeren Produktionen mitzuwirken: so zum Beispiel 1943 in der 20th Century Fox Produktion *Crash Drive* als Kommandant einer deutschen U-Bootfalle, im Warner Brothers Film *Mission to Moscow* als deutscher Dr. Schmitt, in *The Seventh Cross* wird er namentlich nicht einmal erwähnt, in *Four Sons* spielt er den tschechischen Kollaborateur Max Sturm, in *The Man I Married* den deutschen Hitler-Anhänger Herr Deckart, in *Underground* einen deutschen Militär-Captain, in *Half Way to Shanghai* den Nazi-Spion Otto Van Shact, in drei

²²⁵ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 190-192, 283-285.

Vgl. Ambesser, *Die Ratten betreten das sinkende Schiff*, S. 177.

²²⁶ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 192.

²²⁷ Vgl. ebenda, S. 192, 193, 284.

Paramount-Produktionen *The Lady Has Plans* einen Guard, in *My Favourite Blonde* den Spion Karl und in *Let's Face It* einen Submarine Commander, weiters in *Passport To Destiny* den Prototypen eines Gestapo Beamten namens Karl Dietrich.²²⁸

Während des Krieges entstanden in Hollywood auch einige Filme, die keine Spielfilmhandlung hatten, sondern die Geschehnisse und die Situation im „Dritten Reich“ „authentisch“ porträtieren sollten; so unter anderem *Hitler's Madman* mit zahlreichen Emigranten und Leo Reuss als Nazi-Captain Kleist und *The Hitler Gang* mit Reuss als kapitalkräftigem Großindustriellen Fritz Thyssen.²²⁹

Je mehr sich das Ende des Krieges ankündigte, desto weniger interessierte man sich für Antinazi-Filme; damit fiel Leo Reuss' Rollenfach plötzlich weg, und er musste sich um andere Figuren bemühen, was sich als äußerst schwierig erwies: In *Tarzan and the Amazons* bekam er eine sehr kleine Rolle, in *White Pongo* hingegen als Van Doorn eine recht große und in *Gilda* die Rolle des zweiten Deutschen. Dies sollten auch seine letzten Filme in Hollywood bleiben.²³⁰

Er war in amerikanischen Filmen fast nur auf die Rolle des „bad German“ abonniert. Dadurch, dass die Brandhofer-Geschichte auch in den USA publik gemacht und medienwirksam vermarktet wurde, und da dieses Verwirrspiel ja selbst für Nazi-Anhänger sehr überzeugend gewesen war, waren die Amerikaner der Meinung, dass gerade er die Figuren der Nazis am überzeugendsten darstellen konnte – er hatte es ja im richtigen Leben auch geschafft, die Nazis zu täuschen. Diese Tatsache genügte ihnen, damit man ihn in ein Rollenfach presste.²³¹

Leo Reuss pflegte in Amerika intensiven Kontakt zu ebenfalls emigrierten Kollegen. Dort traf er auch viele wieder, mit denen er bereits in Deutschland und Österreich zusammengearbeitet hatte, wie zum Beispiel Leopold Jessner, Joseph Schildkraut, Bertolt Brecht und Helene Weigel, Egon Brecher, Felix Bernstein, Alexander Granach, Max Reinhardt und Helene Thimig, Albert und Else Bassermann und Rose Stradner - die letzteren hatten die Brandhofer-Geschichte sogar hautnah miterlebt.²³²

Die Gründung des „German-Jewish Club“ bot vielen emigrierten Kollegen einen Rückhalt im neuen Exilland. Die Präsidentschaft übernahm von 1940-1943 sogar Leopold Jessner, der den Namen des Clubs in „German-Jewish Club of 1933“ umänderte, da dieser Name viel prägnanter darauf einging, wann ihr Schicksal begonnen hatte. Leo Reuss war begeistertes

²²⁸ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 193-195, 284-288.

²²⁹ Vgl. ebenda, S. 196, 287.

²³⁰ Vgl. ebenda, S. 197, 198, 288.

²³¹ Vgl. ebenda, S. 198.

²³² Vgl. ebenda, S. 198, 199.

Mitglied dieser Organisation und wirkte auch „am Ausbau dieser bedeutenden kulturpolitischen und philanthropischen Emigrationsorganisation“²³³ mit, da er dort „seine geistige, politische und künstlerische Heimat“²³⁴ wiederfand. Ab dem Sommer 1942 wurden regelmäßig Sonntags-Matinéen veranstaltet, in denen Leo Reuss mit Begeisterung mitwirkte. Bei einer Veranstaltung kurzfristig als Conférencier eingesprungen, sprach er offiziell und intensiv seine tiefe „persönliche Verbundenheit mit dieser Gemeinschaft und ihren Zielen“²³⁵ aus. Daran kann man unschwer erkennen, welchen Rückhalt ihm die Zugehörigkeit zu dieser Organisation in einer sicher schweren Zeit gegeben hat.²³⁶

Weil Leo Reuss' Herz immer an der Theaterbühne gehangen war, machte er gemeinsam mit Leopold Jessner, Ernst Deutsch und John Glenn nach Kriegsende in den USA Pläne, um die Theaterszene in Deutschland und Österreich wiederzubeleben und hoffentlich bald selbst dorthin zurückzukehren.²³⁷

Leo Reuss' Wunsch, auf deutsche oder österreichische Theaterbühnen zurückzukehren, blieb jedoch unerfüllt. Stattdessen war er in Amerika Mitglied einer Wehrmachtstournee: Im Frühjahr 1946 wurde für die US-Truppenbetreuung der Soldaten, die im südpazifischen Raum stationiert waren, ein Theaterensemble engagiert. In dem Stück *Rosalinda*, dem die Handlung der Johann Strauß Operette *Die Fledermaus* zu Grunde liegt, spielte er den Prinzen Orlovsky. Teil des Ensembles war auch seine neue Frau Esther De Werner, die er zu Beginn des Jahres 1944 in einer Blitzhochzeit in Las Vegas geheiratet hatte.²³⁸

Da Leo Reuss bereits seit einiger Zeit an einem Herzleiden litt und er seine junge Frau – sie war bei der Hochzeit erst zwanzig Jahre alt gewesen – abgesichert wissen wollte, schloss er vor Beginn der Tournee eine hohe Lebensversicherung zu ihren Gunsten ab, denn sein Arzt hatte ihn vor der Tournee gewarnt, dass das Klima im Pazifik für sein Herzleiden nicht von Vorteil sein werde. Und er behielt Recht: In Manila erlitt Leo Reuss einen schweren Herzinfarkt, bewusst missachtete er die strenge Bettruhe, die ihm von den Ärzten auferlegt wurde, bis ein zweiter schwerer Herzinfarkt folgte. Er starb am 1. April 1946 im Beisein seiner Frau im Subic Bay Naval Hospital in Manila.²³⁹

²³³ Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 200.

²³⁴ Ebenda, S. 200.

²³⁵ Ebenda, S. 200.

²³⁶ Vgl. ebenda, S. 199, 200.

²³⁷ Vgl. ebenda, S. 205.

²³⁸ Vgl. ebenda, S. 208, 209, 281.

²³⁹ Vgl. ebenda, S. 209.

2. Die Adaption der Reuss'schen Lebensgeschichte innerhalb des Theaterstückes *In der Löwengrube*

2.1. Zum Autor Felix Mitterer und zur Entstehungsgeschichte des Theaterstückes *In der Löwengrube*

Felix Mitterer beschreibt in seiner Biografie *Mein Lebenslauf* die Entstehungsgeschichte des Theaterstückes *In der Löwengrube* folgendermaßen: Otto Schenk, der damalige Intendant des Theaters in der Josefstadt, schlug Felix Mitterer 1994 vor, ein Theaterstück über Leo Reuss' Verwandlungsgeschichte zu schreiben, das dieser dann am Theater in der Josefstadt uraufführen und in dem er selbst die Hauptrolle übernehmen wolle, da sich die reale Geschichte rund um Leo Reuss an eben diesem Theater zugetragen hatte. Nachdem Mitterer nach Irland ausgewandert war, verfasste er das Theaterstück *In der Löwengrube* in den Jahren 1995/96 als erstes Stück in seiner neuen Heimat Irland. Eine Erstfassung des Stückes schickte er an das Theater in der Josefstadt und an Otto Schenk, der lange mit einer Rückmeldung auf sich warten ließ. Erst bei einem Wien-Aufenthalt lud Otto Schenk Mitterer zu einem Gespräch, wo er ihm offenbarte, dass er dieses Stück mit Sicherheit nicht an seinem Theater uraufführen wolle, da er es als „schwere Beleidigung für „seine“ Josefstadt“²⁴⁰ und alle Kollegen, die zur Zeit des Nationalsozialismus an diesem Theater beschäftigt waren, empfand. Besonders die Charakterisierung der nationalsozialistisch agierenden Figuren innerhalb des Theaterstückes bereitete ihm Sorgen, denn seiner Meinung nach wurden „die „österreichischen Nazis“ am Theater, die nicht so schlimm gewesen seien wie die deutschen (Robert Valberg und Erik Frey übernahmen im März 1938 in SA-Uniform auf ziemlich ungute Art das Theater)“²⁴¹, in ein zu schlechtes Licht gerückt. Eine solche Situation wird im Zweiten Bild des Theaterstückes thematisiert, wo einige Schauspieler des Ensembles in SA-Uniformen das Theater übernehmen. Da Otto Schenk eben diese Szene viel zu nah an der Realität empfand, lehnte er eine Inszenierung am Theater in der Josefstadt unter seiner Intendanz ab.²⁴²

Nach der Absage des Theaters in der Josefstadt und dieser doch sehr harschen Rückmeldung zu seinem Theaterstück war Felix Mitterer, wie er es selbst in seiner Biografie beschreibt, äußerst getroffen und „am Boden zerstört“²⁴³. Allerdings zeigten sich sehr bald sowohl das

²⁴⁰ Mitterer, *Mein Lebenslauf*, S. 269.

²⁴¹ Ebenda, S. 269.

²⁴² Vgl. ebenda, S. 267, 269.

²⁴³ Ebenda, S. 269.

Burgtheater als auch das Volkstheater Wien an einer Inszenierung interessiert, und so kam es trotz dieser Absage rasch zu einem Vertragsabschluss mit der damaligen Intendantin des Volkstheaters Emmy Werner, da sie den Aufführungsvertrag schneller als das Burgtheater unterzeichnete und somit dieses Stück früher zur Aufführung bringen wollte.²⁴⁴

Felix Mitterer berichtet in seiner Biografie weiters, dass sowohl Emmy Werner als auch er selbst sehr lange nach einem geeigneten Schauspieler für die Hauptrolle des Arthur Kirsch, wofür eben die reale Lebensgeschichte von Leo Reuss als Vorlage fungiert, suchten. Felix Mitterer besuchte damals zufällig eine Aufführung im Theater Drachengasse, wo Erwin Steinhauer auf der Bühne stand. Während dieses Theaterabends wurde ihm bewusst, dass Erwin Steinhauer die Idealbesetzung für diese Figur bei der Uraufführung seines Theaterstückes sei, und er fragte ihn direkt an diesem Abend nach der Vorstellung, ob er diese Rolle in seinem neuen Theaterstück bei der Uraufführung am Wiener Volkstheater übernehmen wolle.²⁴⁵

Mit Erwin Steinhauer in der Hauptrolle fand die Uraufführung von *In der Löwengrube* am 24. Jänner 1998 am Wiener Volkstheater unter der Regie von Rudolf Jusits statt. Die Inszenierung dieses Theaterstückes war ein großartiger Erfolg für das Volkstheater Wien und den Autor Felix Mitterer. Aber auch die Wahl des Hauptdarstellers für die Uraufführung war die richtige, denn die äußerst authentische Darbietung von Erwin Steinhauer, den Felix Mitterer in der Figur des Arthur Kirsch „zum Niederknien“²⁴⁶ empfand, trug zum Erfolg bei. Und eben dieser Erfolg bestätigte Felix Mitterer auch darin, dass man diese Thematik durchaus am Theater spielen kann, und dadurch wurde Otto Schenk auch bewiesen, dass seine Zweifel an der Thematik und dem aufbereiteten Inhalt des Stückes völlig unbegründet gewesen waren. Dieser soll Jahre später auch gesagt haben, dass dieses Stück zu den wenigen zähle, wo er es wirklich bereue, es abgelehnt zu haben.²⁴⁷

Der Autor Felix Mitterer fasst die Rückmeldungen des Publikums in seiner Biografie folgendermaßen zusammen: „Das Publikum stürmte die Vorstellungen, viele jüdische Besucher empfanden es als großen Befreiungsschlag, als tiefe Freude und Genugtuung, wie da ein Gedemütigter die Nazis grandios an der Nase herumführt.“²⁴⁸

In der Saison 2017/18 wurde dieses Theaterstück endlich dort inszeniert, wo sich auch die reale Geschichte von Leo Reuss zugetragen hatte. Intendant Herbert Föttinger hat es nach

²⁴⁴ Vgl. Mitterer, *Mein Lebenslauf*, S. 269.

²⁴⁵ Vgl. ebenda, S. 269.

²⁴⁶ Ebenda, S. 269, 270.

²⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 269, 270, 274.

²⁴⁸ Ebenda, S. 270.

circa 20 Jahren als Geburtstagsgeschenk zu Felix Mitterers 70. Geburtstag auf den Spielplan des Theaters in der Josefstadt gesetzt.²⁴⁹

Felix Mitterer ist als Autor dafür bekannt, dass er sich gerne mit Themen auseinandersetzt, die eher problematisch sind, wie zum Beispiel mit Außenseitern und Randgruppen - das bekannteste Beispiel dafür ist sicherlich sein Theaterstück *Kein Platz für Idioten* - oder mit historischen Personen, deren Geschichten auch heute noch eine große Relevanz besitzen – wie eben das in dieser Arbeit thematisierte Theaterstück *In der Löwengrube*. Durch die behandelten Themen in seinen Theaterstücken ist er nach eigenen Angaben bemüht, „einem breiteren Publikum gesellschaftskritische Räume“²⁵⁰ zu eröffnen. Er bezeichnet sich selbst als „Tiroler Heimatdichter und Volksautor“²⁵¹, der aber nicht beim klassischen Volksstück geblieben sei, sondern es in Bezug auf Form und Inhalt über die Jahre weiterentwickelt habe.²⁵²

Warum hat sich Felix Mitterer also nach so vielen Jahrzehnten der wahren Geschichte von Leo Reuss angenommen und woher kam die Motivation, aus diesem realen Stoff ein Theaterstück zu verfassen? Dazu schreibt der Autor im Vorwort zum Theaterstück, dass diese tatsächlich wahre Geschichte des Schauspielers Leo Reuss in Kreisen der Wiener (Theater-) Schauspieler immer wieder erzählt, ausgeschmückt und sogar zu einer Legende erhoben wurde. Ihm selbst war diese Geschichte circa seit den 70er Jahren bekannt, und sie faszinierte ihn sofort. „Ein jüdischer Schauspieler, der mit seinen ureigensten Mitteln, jenen der Komödiantik, die Nazis und ihren unsinnigen, menschenverachtenden Fanatismus bloßstellt, ist natürlich prädestiniert für ein Theaterstück. Prädestiniert vor allem für eine Komödie.“²⁵³ Jedoch zögerte Mitterer lange, ein Theaterstück über dieses Thema zu schreiben, da es bereits viele Stücke oder Filme gab, die einen listigen Helden zum Thema hatten, so zum Beispiel den Roman *Der brave Soldat Schwejk* von Jaroslav Hašek, natürlich auch Carl Zuckmayers *Der Hauptmann von Köpenick* oder den Ernst Lubitsch-Film *Sein oder Nichtsein* – dieser diente für Mitterer als Inspiration beim Schreiben des Theaterstückes –, um nur einige Beispiele zu nennen. Erst Otto Schenk erinnerte ihn im Sommer 1994 wieder an diese Geschichte und beauftragte ihn mit dem Verfassen eines Theaterstückes. Ohne seine

²⁴⁹ Vgl. Mitterer, *Mein Lebenslauf*, S. 274.

²⁵⁰ Wimmer, „Felix Mitterer“, in: *Lexikon Literatur in Tirol*.

²⁵¹ Ebenda.

²⁵² Vgl. ebenda.

²⁵³ Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 210-211.

Aufforderung wäre Mitterer vermutlich immer wieder davor zurückgeschreckt, über diese Thematik ein Theaterstück zu verfassen.²⁵⁴

Schon früher gab es zahlreiche Überlegungen, diesen Stoff zu verfilmen, auch viele Schauspieler träumten davon, diesen mutigen Mann verkörpern zu dürfen. Bemerkenswert ist, dass sich sogar noch während des Krieges Hollywood-Produzenten interessiert zeigten, diese „Heldentat“ gegen das NS-Regime zu verfilmen. Jedoch zerschlugen sich all diese Pläne wieder, und somit ist Felix Mitterer der Erste, der diesen Stoff dramatisch in Form dieses Theaterstücks umgesetzt hat und die mutige Verwandlungsgeschichte von Leo Reuss zumindest im deutschen Sprachraum zum Leben erweckt hat.²⁵⁵

2.2. Die Analyse des Theaterstücks im Hinblick auf historische Begebenheiten

2.2.1. Zum Stückettitel

Der Titel des Theaterstückes ist eine Anspielung auf das sechste Kapitel *Daniel in der Löwengrube* im Buch Daniel, einem Buch des Alten Testaments (Daniel 6,2-29). In dieser Bibelstelle wird Daniel in die Löwengrube geworfen, da er gegen ein Gesetz verstoßen hat, das besagte, dass man nur mehr zu einem Gott (in diesem Fall: dem König) beten darf. Daniel betete jedoch weiterhin zu seinem Gott, und seine Neider, die nur darauf gewartet hatten, ihn dabei zu ertappen, schwärzten ihn beim König an, um ihn loszuwerden. Der König konnte nicht anders reagieren, er musste ihn, so wie es das Gesetz besagte, bestrafen und ließ ihn in die Löwengrube werfen, wo er die Nacht verbringen musste. Diese Löwengrube diente immer wieder als Exekutionsmittel, wodurch viele Menschen von den Löwen innerhalb von Minuten zerfleischt wurden, da diese dauerhaft hungrig waren. Daniel aber überlebte auf wundersame Weise die Nacht in der Löwengrube, da er seinen Gott anbetete und ihn darum bat, ihn unbeschadet wieder herauskommen zu lassen. Seine Standhaftigkeit wurde also belohnt, und die Verräter, die ihn in diese Situation gebracht hatten, wurden selbst in die Löwengrube geworfen und sofort zerfleischt.

Im übertragenen Sinn ist diese Bibelstelle direkt auf das Theaterstück anwendbar, denn die Figur des Arthur Kirsch geht an das Theater (in die Löwengrube) zurück, an dem er so schlecht behandelt worden war und an dem ihm so viel Unrecht widerfahren war. Er will ebenso sehen, dass seinen Widersachern die gerechte Strafe zuteilwird, genauso wie es

²⁵⁴ Vgl. Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 210-211.

Vgl. Mitterer, *Mein Lebenslauf*, S. 267, 273.

²⁵⁵ Vgl. Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 210.

Daniels Neidern passiert ist. Arthur Kirsch muss hierbei jedoch auch selbst Hand anlegen, da sich dies nicht ohne sein Zutun verwirklichen lässt.

2.2.2. Die formale Struktur des Theaterstücks

Felix Mitterer unterteilt sein Theaterstück *In der Löwengrube* in sieben Bilder, worin elf Figuren und einige Statisten agieren.²⁵⁶ Auf die einzelnen Figuren werde ich erst nach der chronologischen Analyse der sieben Bilder genauer eingehen, genauso wie auf die verwendeten Theaterstücke, die innerhalb von *In der Löwengrube* aufgegriffen werden. Auf Ort und Zeit der Handlung gehe ich hingegen bereits in den beiden folgenden Unterkapiteln ein.

2.2.2.1. Der Schauplatz der Handlung

Felix Mitterer gibt im Stück selbst den Schauplatz des Stückes bzw. der Handlung mit „Bühne eines Theaters“²⁵⁷ an. Dies hat für mich den folgenden Grund: Dadurch kann die Handlung wirklich an jedem Theater während des Nationalsozialismus passiert sein – egal, ob in Deutschland oder in Österreich. Jedoch bleibt immer die Frage, ob nicht doch das Theater in der Josefstadt der Ort der Handlung ist, weil es einfach sehr naheliegend wäre, da Leo Reuss als Kaspar Brandhofer eben gerade an diesem Theater gespielt hat und Felix Mitterer dieses Stück bei der ersten Fassung auch für die Uraufführung am Theater in der Josefstadt verfasst bzw. konzipiert hat. Felix Mitterer dürfte sich aber offensichtlich bewusst dagegen entschieden haben, sich hier festzulegen, damit das Stück in jeder Stadt während des Nationalsozialismus spielen hätte können.²⁵⁸

Ein weiteres Indiz dafür ist die Regieanweisung, die er beim ersten Auftreten des Bühnenmeisters Eder angibt: „EDER: (spricht Dialekt der Stadt, in der das Stück gespielt wird)“²⁵⁹. Dies unterstreicht die oben erwähnte Theorie, denn sonst müsste dort stehen, dass die Figur des Bühnenmeisters Eder Wienerisch sprechen müsse.

Ein Unterschied zur tatsächlichen Geschichte ist auf alle Fälle, dass Leo Reuss zuvor nie am Theater in der Josefstadt gespielt hat, Arthur Kirsch als Benedikt Höllrigl jedoch an das selbe Theater zurückkehrt, wo er vor seiner „Verkleidung“ Teil des Ensembles war und er somit auch zu seinen früheren Kollegen und seiner eigenen Frau Helene Schwaiger, die der langjährige Star des Theaters ist, zurückkehrt. Alle haben ihn also als Arthur Kirsch gekannt

²⁵⁶ Vgl. Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 213.

²⁵⁷ Ebenda, S. 213.

²⁵⁸ Vgl. Mitterer, *Mein Lebenslauf*, S. 267.

²⁵⁹ Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 218.

und hätten ihn dadurch äußerst rasch überführen können. Felix Mitterer schreibt dazu im Vorwort zum Theaterstück, dass sich dies Leo Reuss in der Realität wohl doch nicht getraut haben dürfte, zurück nach Deutschland zu gehen und an den Theatern vorzusprechen, an denen er bereits gespielt hatte. Er entschied sich daher für die „sicherere“ Variante, nämlich nach Wien zu gehen und an den dortigen Theatern sein „Glück“ zu versuchen, da ihm in der Zeit vor dem Anschluss hier nicht so viel passieren konnte wie in Deutschland, wo die Nationalsozialisten bereits im vollen Ausmaß an der Macht waren.²⁶⁰

In Felix Mitterers Stück darf er jedoch diesen Wunsch ausleben: „Mein Stück erfüllt den Traum von Leo Reuß. Daniel geht in die Löwengrube.“²⁶¹ Mitterer verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass er absolut nicht den Anspruch hatte, ein „Dokumentarstück“ über das Leben von Leo Reuss schreiben zu wollen. Wie er im Vorwort zum Theaterstück angibt, bediente er sich nur der „Grundgeschichte“ der Reuss’schen Lebensgeschichte: „Ein aus „rassischen“ Gründen entlassener Schauspieler kehrt als „Arier“ ans Theater zurück.“²⁶² Wie und in welcher Form dies geschehe, obliege seiner schriftstellerischen Freiheit. Bei der Analyse des Stückes wird sich zeigen, ob er wirklich nur diese „Grundgeschichte“ beim Verfassen des Theaterstückes herangezogen hat oder ob er doch viel mehr Bezüge aus der Realität miteinfließen hat lassen und ob er seine Akteure innerhalb des Theaterstückes daher viel näher an der Realität agieren lässt.²⁶³

Ein weiterer Grund, warum Arthur Kirsch an dasselbe Theater zurückkehrt, ist mit Sicherheit auch ein dramaturgischer. Denn die von Beginn an eingeführten Figuren und das Theater bleiben gleich, nur der Hauptakteur verändert sein Aussehen, nimmt eine neue Identität an und kommt in die gleiche Umgebung zurück. Außerdem wäre es äußerst schwierig für die Handlung und den Handlungsbogen, die Geschichte an zwei Theatern spielen zu lassen.

2.2.2.2. Die Zeit der Handlung

Auch hier bleibt Felix Mitterer bei seiner Angabe sehr vage. „Kurz vor, während und ein Jahr nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten“²⁶⁴ ist seine Angabe am Beginn des Stücks. Er vermeidet es, genaue Jahreszahlen anzugeben. Da auch der Verweis darauf fehlt, in welchem Land – ob in Deutschland oder in Österreich – diese Szenerie spielt, kann es sowohl Deutschland nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten ab dem Jahr 1933 oder Österreich ab dem Jahr 1938 nach dem Anschluss sein. Dies ist auch wieder ein Indiz dafür,

²⁶⁰ Vgl. Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 211.

²⁶¹ Ebenda, S. 211.

²⁶² Ebenda, S. 211.

²⁶³ Vgl. ebenda, S. 213.

²⁶⁴ Ebenda, S. 213.

dass dieses Stück eben an jedem Theater während des Nationalsozialismus spielen hätte können, egal, ob in Deutschland oder in Österreich.

2.2.3. Die chronologische Analyse der sieben Bilder des Theaterstücks

Bei der chronologischen Analyse habe ich mich dazu entschlossen, jedes Bild und dessen Inhalt einzeln zu behandeln. Zuerst stelle ich eine Inhaltsangabe jedes Bildes voran, da diese die Basis für die Analyse bilden soll. In der Folge greife ich diverse Aspekte und Sequenzen innerhalb dieser Bilder auf und setze sie mit historischen Ereignissen und Begebenheiten aus Leo Reuss' Lebensgeschichte und der Zeit des Nationalsozialismus in Verbindung.

Nachdem ich bereits im ersten Kapitel meiner Arbeit *Leo Reuss = Kaspar Brandhofer - Eine Biografie* Leo Reuss' Lebensgeschichte chronologisch und quellengetreu abgehandelt habe, werde ich daher bei der nun folgenden Analyse darauf verzichten, diese Quellen noch einmal explizit in den Fußnoten zu vermerken und aufzulisten, da ich mich innerhalb der Analyse und der folgenden Kapitel auf die historischen Zusammenhänge zwischen Realität und Theaterstück konzentrieren möchte. Passagen, die innerhalb meines ersten Kapitels noch nicht oder nicht im benötigten Umfang erläutert und mit Quellen versehen wurden, werde ich natürlich in den Fußnoten anführen.

2.2.3.1. Erstes Bild

Es ist mit Sicherheit kein Zufall, dass Felix Mitterer das erste Bild seines Stückes mit der 1. Szene des 3. Aktes aus *Der Kaufmann von Venedig* von William Shakespeare beginnen lässt, denn die Rolle des Shylock wird von Arthur Kirsch verkörpert – ein Jude spielt also einen Juden. Schon bei seinem Auftreten ertönen Pfiffe aus dem Publikum. Diese Störaktionen steigern sich im Laufe der Szene, neben Pfiffen kommen auch Protestrufe und hämisches Gelächter dazu, bis bei seinem Monolog, wo er darüber spricht, dass er ein Jude ist, die Situation eskaliert. Er bemüht sich weiterzuspielen und brüllt seinen Text förmlich über die lauten, störenden Rufe hinweg, was ihm aber nur bedingt gelingt. Am Ende seines Monologs lässt der Theaterdirektor Meisel den Vorhang fallen, was von den Protestierern mit Bravorufen goutiert wird. Meisel versucht noch, deeskalierend einzugreifen. Als dieser jedoch merkt, dass dies keinen Sinn macht, bricht er die Vorstellung ab, was von den Protestierern wiederum bejubelt wird. Im bereits leeren Theater versammelt sich das gesamte Ensemble auf der Bühne, wo Meisel Kirsch mit seiner Kündigung droht, da er ihn alleine für diesen Skandal verantwortlich macht, da Kirsch bisher immer nur Nebenrollen gespielt hat und dies seine erste Hauptrolle an diesem Theater war und Meisel den Eklat daher seiner mangelnden

schauspielerischen Qualität zuschreibt. So weit kommt es jedoch nicht, da Kirschs Ehefrau Helene Schwaiger, die der Star des Theaters ist und den Theaterdirektor überhaupt erst beknet hat, dass ihr Mann diese Rolle spielen soll, heftig insistiert. Stattdessen soll Kirschs Rolle umbesetzt und die gesamte Inszenierung dem neuen Zeitgeist des aufkeimenden Nationalsozialismus angepasst werden.²⁶⁵

Nachdem Felix Mitterer den Theaterskandal von Stettin – auf den ich im Folgenden noch genauer eingehen und erläutern werde – in seiner Biografie selbst aufgreift und kurz beschreibt, kann man davon ausgehen, dass ihm diese wahre Begebenheit aus Leo Reuss Lebensgeschichte vor dem Verfassen dieses ersten Bildes bekannt gewesen sein muss. Aus diesem Grund lassen sich hier einige Parallelen zwischen Realität und Fiktion innerhalb des Theaterstückes ziehen.²⁶⁶

Der Theaterskandal von Stettin ereignete sich im Mai 1934 während einer *Hedda Gabler* - Tournee des „Straub-Tournée-Ensembles“, wo Leo Reuss sowohl Organisator als auch Teil des Ensembles war. Während der Aufführung dürften im Publikum Mitglieder der SA in Zivil gesessen sein, deren einziges Ziel es war, dieses Gastspiel mit allen Mitteln zu stören. So protestierten diese durch Pfiffe, Buh-Rufe, Gegröle, gerufene antijüdische Drohungen und Parolen einerseits gegen das Stück, andererseits aber auch gegen Leo Reuss, der als Darsteller selbst auf der Bühne stand. Da sie aber nicht wussten, wie Leo Reuss aussah – eines war ihnen nur klar, dass er jüdisch aussehen musste – richteten sich ihre Störaktionen zuerst gegen einen anderen Darsteller des Ensembles, der eine schwarze Perücke trug und dadurch für sie jüdisch aussah. Leo Reuss trug hingegen für seine Figur eine blonde, entsprach daher nicht dem optischen Typus eines Juden und bot deshalb vorerst keine Angriffsfläche für die Protestierer. Durch den entstandenen Lärm im Zuschauerraum mussten die Darsteller ihren Text über diesen Lärmpegel förmlich drüberbrüllen und hofften, dadurch die Situation wieder in den Griff zu bekommen. In der Pause verschwanden diese „Störer“ wieder aus dem Zuschauerraum, und das Gastspiel konnte zu Ende geführt werden.²⁶⁷

Einige Unterschiede zwischen Realität und Fiktion innerhalb des Theaterstückes gibt es jedoch: So wurde die Vorstellung damals in Stettin nicht abgebrochen, sondern wurde trotz der Störaktion zu Ende gebracht. Alle Darsteller dieser Inszenierung spielten unermüdlich weiter und gingen mit ihrem Text forsch über die Protestrufe hinweg, bis die SA-Trupps in der Pause abzogen und die Vorstellung zu Ende gespielt werden konnte. Somit standen auch alle Kollegen hinter Leo Reuss und waren bemüht, ihn innerhalb des Kollektivs arbeiten und

²⁶⁵ Vgl. Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 214-219.

²⁶⁶ Vgl. Mitterer, *Mein Lebenslauf*, S. 272.

²⁶⁷ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 112.

auch auf der Bühne spielen zu lassen, wo immer es die politische Situation und auch die Theaterdirektoren ermöglichten, denn dies war ab der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland nach 1933 absolut keine Selbstverständlichkeit mehr. Obwohl das Regime in solchen Fällen immer wieder „ein Auge zudrückte“, hatten Theaterdirektoren oft große Angst, Juden an deren Theaterhäusern spielen zu lassen. Innerhalb des Ersten Bildes von *In der Löwengrube* wussten die Protestierenden jedoch, wer Arthur Kirsch war, und richteten ihre Störaktion gezielt gegen ihn als jüdischen Schauspieler auf der Bühne. Weiters war das Ensemble bereits nationalsozialistisch unterwandert, und so gab es auch im eigenen Ensemble Kollegen (Strassky, Polacek und Jakschitz), die etwas dagegen hatten, dass Arthur Kirsch Teil dieser Inszenierung war. Im Zweiten Bild gesteht die Figur des Strassky, dass eben die oben erwähnten Kollegen diese Störaktion sogar arrangiert hatten.

Ein wichtiger Punkt ist auch die Stückauswahl: In der Realität passierte der Skandal in Stettin bei einer Inszenierung von Henrik Ibsens *Hedda Gabler*. Felix Mitterer hat sich allerdings dazu entschlossen, William Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig* für diese Szene zu verwenden. Dadurch und durch die ausgewählte Szene, wo der Jude Arthur Kirsch innerhalb dieser Inszenierung die jüdische Figur des Shylock spielt und das Judentum thematisiert, erhöht und verschärft sich diese Problematik um ein Vielfaches. Auf das Stück *Der Kaufmann von Venedig*, dessen Bedeutung im Nationalsozialismus und die daraus entstehende Verschärfung innerhalb des Theaterstückes *In der Löwengrube* gehe ich noch intensiv am Ende meiner Arbeit im Kapitel 2.2.5.1. ein.

2.2.3.2. Zweites Bild

Das zweite Bild beginnt mit der Umbesetzungsprobe des *Kaufmanns von Venedig*. Diesmal spielt Polacek den Shylock, der ihn „als antisemitische Karikatur“²⁶⁸ anlegt, sowohl in der optischen Darstellung als auch darin, dass er extrem jüdelte – dies vermerkt Felix Mitterer auch in seiner Regieanweisung zu dieser Szene. Kirsch spielt jetzt den Tubal und ist ebenfalls typisch jüdisch „verkleidet“²⁶⁹, jedoch spielt er normal und karikiert nicht. Polacek unterbricht die Szene, da er Kirschs Darstellung nicht tolerieren kann, da sie seiner Meinung nach nicht dem Zeitgeist entspräche. Er ist der fixen Überzeugung, dass dies ein „antisemitisches Stück“²⁷⁰ ist. „Es ist damals antisemitisch gespielt worden, und es muß [!] heute wieder

²⁶⁸ Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 219.

²⁶⁹ Ebenda, S. 219.

²⁷⁰ Ebenda, S. 219.

antisemitisch gespielt werden!“²⁷¹ Kirsch pocht darauf, dass diese Interpretation im Original bei Shakespeare nicht drinnen stehe, und will sich vorerst nicht kleinkriegen lassen, obwohl Polacek und der Theaterdirektor heftig auf ihn einreden. Erst als mehrere SA-Männer – darunter Strassky und Jakschitz in SA-Uniformen - die Bühne betreten, fängt er zu „jüdeln“ an und knickt ein. Dem Theaterdirektor Meisel ist die Tragweite des Auftauchens der SA-Männer auf der Bühne im Gegensatz zu Kirsch sichtlich nicht bewusst - er hält es sogar für einen Scherz bzw. eine originelle Verkleidung und hat scherzhaft eher Angst davor, dass er seine Schauspieler ans Militär verliert. Auch als Jakschitz verkündet: „Wir Nationalsozialisten, wir, die Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei, haben die Macht übernommen.“²⁷² – dämmert dem Theaterdirektor noch nicht, welche Auswirkungen dieses politische Ereignis auch auf ihn haben könnte. Erst als Strassky verkündet, dass er, Polacek und Jakschitz ab sofort die Leitung des Theaters übernehmen und er damit überflüssig sei und mit sofortiger Wirkung beurlaubt sei, fällt er auf den Boden der Realität zurück. Meisels Weltanschauung entspricht nicht der der Nationalsozialisten, denn laut Strassky haben das Theater und der Schauspieler nun folgende Wirkung bzw. Bedeutung: „Der Schauspieler als kulturpolitischer Soldat! Weg mit dem ausländischen Schund! Weg mit dem jüdischen Schund! Deutsche Kunst auf deutschen Bühnen!“²⁷³ Arthur Kirsch ist bewusst, dass dies auch sein Ende an diesem Theater bedeutet, denn Strassky beginnt sofort mit sadistischer Freude damit, das Theater von allen „nichtarischen“ Darstellern zu „säubern“. Mit den Worten „Kübel mit Wasser und Bürste“²⁷⁴ setzt er seinen letzten Racheakt und lässt die Figur des Arthur Kirsch die ganze Bühne putzen, da Kirsch sie in den letzten fünfundzwanzig Jahren ja auch seiner Meinung nach „verunreinigt“ hat. Das Zu-Hilfe-Kommen weniger Kollegen und seiner eigenen Frau, die darauf hinweist, dass sie sehr gut mit Doktor Goebbels bekannt ist, sind zwecklos, nicht einmal die Abschwächungsversuche von Polacek und Jakschitz helfen in dieser Situation, da Strassky keine Gnade kennt und seine nationalsozialistischen Befehle beinhart ausführt. Arthur Kirsch schrubbt also den Bühnenboden, währenddessen gesteht ihm Strassky, dass Polacek, Jakschitz und er die Protestaktion während der Premiere des *Kaufmanns von Venedig* organisiert haben. Alle SA-Männer gehen nach nebenan und lassen Kirsch weiterschrubben, um nachher zu kontrollieren, wie gründlich er es erledigt hat. Eder will zuerst beim Putzen helfen, bekommt aber dann doch Angst, da er an seine Familie denken muss. Kirsch bleibt mit Helene zurück, und beide planen deren Zukunft und die der

²⁷¹ Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke* 3, S. 219.

²⁷² Ebenda, S. 221.

²⁷³ Ebenda, S. 222.

²⁷⁴ Ebenda, S. 223.

gemeinsamen Kinder. Kirsch besteht darauf, dass sie sich scheiden lassen, damit Helene ihre Karriere weiterverfolgen und Geld für ihre beiden Kinder und auch für ihn verdienen kann. Sie schlägt vor, dass die drei in die Schweiz gehen sollen und sie für sie sorgen und Geld schicken wird. Kirsch putzt immer weiter den Boden und erträgt diese Situation mit Würde. Er sagt sogar: „Das ist eine schöne Handlung für mich, wenn ich’s recht bedenk. Ich liebe diese Bretter. Warum soll ich sie nicht zum Abschied putzen?“²⁷⁵ Am Ende dieses Bildes, ganz alleine auf der Bühne, spricht er beim Putzen noch einmal den Monolog des Shylock aus *Der Kaufmann von Venedig*, der nun voll und ganz auf sein Leben und seine momentane Situation zutrifft.²⁷⁶

Dieses Zweite Bild steht für die hemmungslose Machtdemonstration des Nationalsozialismus. Die Figur des Strassky fungiert hier als skrupelloser Handlanger des Regimes. Er ist beinhart, erfüllt alles regimegetreu und lässt sich von seinen Vorsätzen bzw. Befehlen absolut nicht abbringen, nicht einmal durch das Insistieren seiner Parteigenossen. Er ist der Parade-Nationalsozialist, der eine regelrechte Freude am Quälen verspürt – egal ob dem Theaterdirektor Meisel oder Arthur Kirsch gegenüber. Von SA-Männern ist diese Vorgehensweise auch in der Realität bekannt, nicht umsonst wurden sie auch als „Schlägertrupps“ bezeichnet. Alle an diesem Theater haben ab sofort ihm zu gehorchen, und daran soll auch niemand einen Zweifel haben. Am Tag der Machtergreifung der Nationalsozialisten – vom Autor wird wieder offen gelassen, ob sich dies auf Deutschland 1933 oder auf Österreich nach dem Anschluss 1938 bezieht – kann er seine politischen Überzeugungen nun endlich frei ausleben. Zuvor war es ihm, wie bei der Protestaktion bei der Premiere des *Kaufmanns von Venedig*, nur unterschwellig und im Geheimen möglich; ab jetzt hat er die offizielle Erlaubnis, nach den nationalsozialistischen Überzeugungen zu handeln. Diese Machtdemonstration bewies er bereits bei Kirschs Demütigung, in der Szene, wo er ihn den Bühnenboden schrubben lässt.

Denn dies ist im Nationalsozialismus tatsächlich passiert. Man nannte diese Art der Demütigung, die von den Wiener Antisemiten erfunden wurde, „Reibpartie“: Rund um den Anschluss Österreichs am 12. März 1938 und auch in der Zeit danach mussten viele österreichische, aber besonders die Wiener Juden die Gehsteige mit ätzender Lauge, Bürsten oder ähnlichen Gegenständen schrubben. Diese Aktionen dienten zur Demütigung und Beschämung der Wiener Juden und zum Vorführen der Juden vor der Wiener Bevölkerung. Diese Szenerie hat Alfred Hrdlicka in seiner Skulptur *Der straßenwaschende Jude* in seinem

²⁷⁵ Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke* 3, S. 225.

²⁷⁶ Vgl. ebenda, S. 219-226.

Mahnmal gegen Krieg und Faschismus für die Nachwelt und als Schutz vor dem Vergessen für immer festgehalten.²⁷⁷

Dieses Mahnmal war am 30. September 1983 im Wiener Gemeinderat beschlossen und Alfred Hrdlicka mit der Planung und Errichtung eines solchen Denkmals vor der Albertina in Wien beauftragt worden. Zur tatsächlichen Fertigstellung und Enthüllung kam es jedoch erst am 24. November 1988, da nach der Auftragsvergabe an Hrdlicka durchaus heftige politische Diskussionen losbrachen. Das Denkmal besteht aus mehreren Skulpturen, worunter eben eine die *des straßenwaschenden Juden* ist. Hrdlicka äußert sich zur Bedeutung dieser Skulptur: „Was den straßenwaschenden Juden betrifft: Jeder kann sagen, was in Auschwitz passiert ist, das weiß ich nicht, aber was in Wien passiert ist, das haben die Wiener wissen müssen, das hat jedes Kind sehen können.“²⁷⁸ Es soll also die Quälereien, die Verfolgung, die Knechtung und die Erniedrigungen der Wiener Juden versinnbildlichen und steht zugleich für den Massenmord an der österreichischen jüdischen Bevölkerung.²⁷⁹

Felix Mitterer thematisiert in diesem zweiten Bild auch, wie sich die Nationalsozialisten gewisse Stücke und Autoren, die ihnen „sympathisch“ waren, zu ihren Zwecken einverleibt haben. Besonders William Shakespeare ist eben ein Sonderfall, worauf ich, wie bereits weiter oben angekündigt, ausführlich im Kapitel 2.2.5.1. noch eingehen werde.

Zur Lebensgeschichte Leo Reuss' lassen sich in diesem zweiten Bild leider keine großen Parallelen ziehen. Denn Leo Reuss war zum Zeitpunkt der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland bzw. zum Zeitpunkt des Anschlusses in Österreich kein Mitglied in einem Ensemble eines staatlichen Theaters mehr bzw. 1938 bereits im sicheren Exil in Amerika. Durch die Funktion des Leiters des „Straub-Tournée-Ensembles“, die er innehatte, lag es in seinem Ermessen, ob er bei den verschiedensten Gastspielen selbst spielte oder eben seine Zweitbesetzung für diese Rolle, die sicherheitshalber immer zur Verfügung stand. Fest steht auf alle Fälle, dass er als Schauspieler auf der Bühne von den Theaterdirektoren der Gastspielstätten immer weniger geduldet und daher immer mehr zum Organisator und Verwalter des Gastspielunternehmens degradiert wurde – aber rauswerfen und demütigen konnte ihn keiner. Nur der Theaterskandal von Stettin ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen, der ihn und das ganze Kollektiv vorsichtiger werden ließ. Im Großen und Ganzen hat er es jedoch sehr gut verstanden, sich mit dem nationalsozialistischen Regime zu arrangieren. Große Attacken oder Auseinandersetzungen von

²⁷⁷ Vgl. Kopeinig, „Eine "Hetz" bei der "Reibpartie".

²⁷⁸ Garscha et al., „Mahnmal gegen Krieg und Faschismus“.

²⁷⁹ Vgl. ebenda.

Vgl. Mauthausen Komitee Österreich, „Mahnmal gegen Krieg und Faschismus“.

Vgl. Diem, „Das Mahnmal gegen Krieg und Faschismus“.

nationalsozialistischer Seite werden nicht berichtet. Er hielt sich offensichtlich bedeckt, handelte mit Bedacht und wurde dafür weitestgehend verschont. Er bekam sogar Zugeständnisse, wie eine Arbeitserlaubnis noch nach 1933, da er als Frontkämpfer im Ersten Weltkrieg im Einsatz gewesen war.

Das Verhältnis von Agnes Straub und Leo Reuss war ein sehr enges. Sie hielt immer zu ihm und unterstützte ihn bei all seinen Vorhaben. Vielleicht gründete sie das „Straub-Tournée-Ensemble“ nicht nur mit ihm, sondern sogar für ihn. So konnte er trotz der politischen Situation zumindest für eine gewisse Zeit auf der Bühne weiterhin auftreten. An einem staatlichen Theater wäre dies sehr bald unmöglich gewesen. Ein großer Unterschied zur Realität ist auf alle Fälle, dass sie offiziell nie verheiratet waren – sie wurden zwar oft als Ehepaar bezeichnet, jedoch wurde bisher keine Heiratsurkunde gefunden, die dies definitiv bestätigen würde. Die beiden konnten sich also gar nicht scheiden lassen und hatten auch keine gemeinsamen Kinder, die mit ihm das Land hätten verlassen müssen. Leo Reuss hatte zwar zwei leibliche Kinder aus erster Ehe, die aber im noch sicheren Wien lebten und zu denen er nach Österreich zurückkehrte. Erst als er nach Amerika emigrierte und nach dem Anschluss holte er seine Kinder zu sich ins sichere Exil.

Bevor er Deutschland verließ, organisierte er noch alles für die Eröffnung des „Agnes-Straub-Theaters“, um die Existenz seiner Lebensgefährtin zu sichern, wie er glaubte. Es dürfte also ein Geben und Nehmen in ihrer Beziehung existiert haben und nicht so, wie *In der Löwengrube* dargestellt wird, wo vorrangig Helene Schwaiger für die finanzielle Absicherung der Familie zuständig war und auch viele Entscheidungen für ihn und deren Kinder trifft. Dass das „Agnes-Straub-Theater“ jedoch nicht lange in dieser Form existiert hat, ist eine andere Geschichte, die ich bereits im ersten Kapitel meiner Arbeit ausgeführt habe. Korrekt ist aber auf alle Fälle, dass Agnes Straub auch Leo Reuss finanziell immer wieder unterstützt hat. Besonders als er ohne Engagement nach Österreich zurückgekehrt war, ließ sie durch einen „Trick“ Geld nach Österreich schicken – dies war von großer Hilfe, als er auf ihrem Salzburger Gutshof untergetaucht war und seine Maskerade plante. Für sie war es wiederum wichtig zu wissen, dass er in Sicherheit und seine Existenz abgesichert war.

Weiters hat er Deutschland nicht wegen Schikanen der Nationalsozialisten gegen ihn als Person verlassen, sondern das Inkrafttreten der Nürnberger Rassengesetze zwang ihn förmlich dazu. Das Bleiben in Deutschland war für den „Theater-Workaholic“ also keine Option, denn er wäre zum Nichtstun gezwungen gewesen, was für ihn mit Sicherheit schon Strafe genug gewesen wäre. Daher war der Schritt, nach Österreich zu emigrieren, für ihn sehr naheliegend, da er zumindest in seiner früheren Heimatstadt auf Engagements hoffen konnte.

2.2.3.3. Drittes Bild

Dieses dritte Bild spielt circa ein Jahr, nachdem Arthur Kirsch vom Theater geworfen wurde. Strassky, Polacek, Jakschitz und auch der Theaterdirektor Meisel, der von Berlin – vermutlich von der Reichstheaterkammer, obwohl dies nicht genau genannt wird – wieder in seinen alten Posten zurückbefohlen wurde, warten auf das Vorsprechen, wo ihnen ein besonderes Talent angekündigt wurde. Alle Beteiligten grüßen mittlerweile mit „Heil Hitler“, nur der Theaterdirektor Meisel vermeidet dies tunlichst, indem er immer wieder geschickt die verschiedensten Grußformeln verwirrt aneinanderreicht, und der Bühnenmeister Eder sagt stattdessen „drei Liter“²⁸⁰, was offensichtlich von Strassky, Polacek und Jakschitz bewusst überhört wird. Zum Vorsprechen auf der Bühne erscheint Arthur Kirsch mit blonden Haaren und blondem Vollbart. Er sieht aus wie der Prototyp eines Tiroler Bergbauern und verhält sich auch so. Felix Mitterer gibt in der Regieanweisung zu seinem Auftreten an, dass seine Kleidung „echt“ wirken soll und nicht wie eine Verkleidung, „fast ein Andreas Hofer“²⁸¹. Arthur Kirsch verkörpert die Figur des unwissenden, theaterbegeisterten arischen Naturtalents bis ins kleinste Detail. Aus seiner Jackentasche blitzt beim Auftreten die Zeitung *Der Völkische Beobachter*. Als er die Bühne betritt, ist er völlig überwältigt von der Größe einer Bühne und des gesamten Theaters; immerhin steht er ja zum „ersten Mal“ auf der Bühne eines „richtigen“ Theaters. Weiters hat er auch keine Ahnung, wie man sich bei einem Vorsprechen zu verhalten hat, plappert mit Tiroler Dialekt einfach drauf los und erzählt aus seinem Leben. Was den Theaterdirektor Meisel völlig zur Verzweiflung bringt, der dies als gemeinen Scherz von Strassky, Polacek und Jakschitz empfindet. Nachdem Kirsch ihnen seine ganze „erfundene“ Lebensgeschichte erzählt hat, lässt der Theaterdirektor ihn nach Drängen der drei Anderen nun doch ordentlich vorsprechen. Kirsch trägt einen Monolog aus Friedrich Schillers *Wilhelm Tell* vor, der die Zuhörenden voll und ganz begeistert. Selbst Meisel muss zugestehen, dass Kirsch als Höllrigl ein talentierter Schauspieler ist, und engagiert ihn nach leichter Druckausübung der drei Anderen. Nur bezüglich des Rollenfachs hat er seine Bedenken, denn den *Wilhelm Tell* will er unter gar keinen Umständen an seinem Theater inszenieren. Strassky hat jedoch bereits alles mit der Reichstheaterkammer und dem Reichsdramaturgen ausgehandelt. Arthur Kirsch, der als Benedikt Höllrigl an sein früheres Theater zurückgekehrt ist, wird also in der nächsten Inszenierung den Wilhelm Tell verkörpern.²⁸²

²⁸⁰ Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 226.

²⁸¹ Ebenda, S. 228.

²⁸² Vgl. ebenda, S. 226-236.

Dieses Dritte Bild beruht sehr stark auf der wahren Geschichte von Leo Reuss, obwohl nicht im vollen Umfang überliefert ist, wie das Vorsprechen am Theater in der Josefstadt tatsächlich abgelaufen ist. Tatsache ist auf alle Fälle, dass sich sowohl Leo Reuss als auch Arthur Kirsch optisch voll und ganz zum Bergbauern-Naturtalent verwandelt haben. Leo Reuss hat den Salzburger Dialekt bis zur Perfektion erlernt, Arthur Kirsch den Tiroler Dialekt – vielleicht weil Felix Mitterer selbst Tiroler ist. Beide haben die Körperlichkeit eines Bergbauern angenommen und überzeugend umgesetzt. Und beide haben sich einen sehr detaillierten Lebenslauf einfallen lassen, wie sie als Bergbauern früher gelebt haben und wie das Interesse am „Theaterspielen“ entstanden ist. Ob Leo Reuss diesen Lebenslauf wirklich beim Vorsprechen vorgetragen hat, ist jedoch nicht überliefert – vielmehr sollte dieser vor misstrauischen Fragen von Kollegen schützen und die Geschichte rund um seine „Verwandlung“ abrunden und glaubhaft erscheinen lassen. Die detaillierte und tatsächliche Verwandlungsgeschichte Leo Reuss’ habe ich bereits im Kapitel 1.4.2. ausgeführt.

Ebenfalls korrekt ist, dass sich Leo Reuss als völlig theaterunerfahren ausgab und bewusst Fehler oder Situationen provozierte, wo alle Beteiligten merken sollten, dass er nicht weiß, wie man sich an einem Theater zu verhalten hat. Beim Spielen selbst war er jedoch äußerst professionell und zeigte alle Facetten seines Könnens.

Oft wurde Leo Reuss auch mit nationalsozialistischen Zeitungen gesehen – eben auch mit dem *Völkischen Beobachter*, der die nationalsozialistische Parteizeitung war und herausgegeben wurde, um die nationalsozialistische Gesinnung in der Bevölkerung zu verbreiten. Er verkörperte den „Vollblutarier“ von oben bis unten, genauso wie es Kirsch im Gespräch tut. Kirsch wirkt sogar bewusst strenger und regimetreuer als die Figur des Strassky. Keiner sollte daran zweifeln können, dass er völlig hinter dem nationalsozialistischen Regime und dessen Überzeugungen steht, und daher lebt er sie in vollen Zügen aus.

Das Empfehlungsschreiben, das Reuss von Max Reinhardt erhielt, hat Mitterer in diesem Bild vermutlich bewusst ausgespart, da es umständlich gewesen wäre, an dieser Stelle einen realen Theaterkollegen nur für diese Sequenz einzuführen. Stattdessen wird nicht genau erwähnt, warum Kirsch gerade an dieses Theater zum Vorsprechen kommt, außer dass er gehört habe, dass dieses Theater „a guats [!] Theater is“²⁸³.

Ebenfalls weggelassen wird, dass in der Realität auch das Burgtheater Interesse an einem Vertrag mit Kaspar Brandhofer hatte und dass er sich selbst für einen Vertrag mit dem Theater in der Josefstadt entschied. Das Burgtheater unter Direktor Hermann Röbbling plante nämlich tatsächlich, den *Wilhelm Tell* mit ihm in der Hauptrolle zu inszenieren. Diesen

²⁸³ Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke* 3, S. 233.

„Konkurrenzkampf“ spart Mitterer in seinem Stück aus, da Arthur Kirsch ja auch an das Theater zurückkehrt, an dem er vor seinem Verschwinden bereits gespielt hat, und daher ein besonderes Interesse hat, genau an diesem Theater wieder zu spielen. Kirsch will nicht nur den Rassenwahn der Nationalsozialisten ad absurdum führen, sondern sich auch für das ihm Zugemutete und seinen harten und demütigenden Abgang von eben diesem Theater an seinen ehemaligen und nun wieder Kollegen rächen. Deshalb vermerkt Felix Mitterer auch im Vorwort zum Theaterstück, dass die Figur des Arthur Kirsch das ausleben darf, was sich Leo Reuss in der Realität nicht getraut haben dürfte: Mitterers Figur des Arthur Kirsch nimmt das Risiko auf sich und geht in die Löwengrube. Leo Reuss, der oft als Theaternarr titulierte wurde, wollte hingegen einfach nur wieder Theater spielen und eben durch diese Aktion die Rassenlehre der Nationalsozialisten widerlegen: Wenn man ihn als jüdischen Schauspieler nicht engagierte, dann eben als „arisches“ Naturtalent mit der Fassade eines Tiroler Bergbauern, und er wolle damit beweisen, dass eine Religionszugehörigkeit nichts mit der Qualität und dem Können eines Schauspielers zu tun hat.²⁸⁴

Die Figur des Benedikt Höllrigl hat sich genau wie Leo Reuss Originaldokumente besorgt, die er sogar beim Vorsprechen vorzeigen will; nur auf das Verwenden eines Künstlernamens verzichtet Felix Mitterer in diesem Zusammenhang vollständig. Denn Leo Reuss' Dokumente laufen auf den Namen Kaspar Altenberger, des Verwalters des Straub'schen Gutshofs in Groß-Sonnberg. Um diesen und dessen Familie zu schützen, legt er sich vor seinem Engagement am Theater in der Josefstadt den Künstlernamen Kaspar Brandhofer zu. Seinen Entschluss für einen Künstlernamen begründet er auch offiziell mit folgendem Argument: Er möchte seine Familie im Salzburgerischen durch die Namensänderung schützen.

Ebenso greift Felix Mitterer die Bühnenreifeprüfung vor der Kommission des „Rings österreichischer Bühnenkünstler“ in dieser Szene auf. Leo Reuss musste diese Prüfung erst nach dem Vorsprechen ablegen, bevor er am Theater in der Josefstadt tatsächlich engagiert war, da diese für alle Bühnenkünstler in Österreich verpflichtend war. Falls es sich um ein Theater in Deutschland handeln sollte, kann man dies auch als Zugehörigkeit zur Reichstheaterkammer auslegen, da der Begriff der Bühnenreifeprüfung innerhalb des Stückes nicht genau benannt wird. Arthur Kirsch hatte diese schon vor dem Vorsprechen absolviert, da Strassky, Polacek und Jakschitz bereits alles eingefädelt hatten und nur mehr darauf warten mussten, dass der Theaterdirektor seine Zustimmung zu diesem Engagement gab. Hier ist die Tatsache also völlig korrekt, nur die Chronologie wurde adaptiert.

²⁸⁴ Vgl. Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 211.

Die Rückmeldungen zu Reuss' Vorsprechen und zu seiner Darbietung waren auch in der Realität überwältigend. Die Wiener Theaterexperten waren von dem Naturtalent begeistert und dankbar, eine solche Sensation miterleben zu dürfen. Auch die Presse überschlug sich vor Begeisterung und wollte dieses Ereignis auch medial ausreichend ausschachten. Auch die nationalsozialistischen Zeitungen zeigten reges Interesse.

Ein Unterschied ist auf alle Fälle das Stück, mit dem Benedikt Höllrigl debütieren wird, denn in der Realität ist es Arthur Schnitzlers Dramatisierung von *Fräulein Else* gewesen. Felix Mitterer hat sich hier aber für Friedrich Schillers *Wilhelm Tell* entschieden, also für den eigentlichen Plan des Burgtheaterdirektors Hermann Röbbeling, zu dem es aber nie gekommen ist. Ein möglicher Grund für die Wahl dieses Theaterstücks mag sein, dass Friedrich Schiller ein Autor war, der von den Nationalsozialisten sehr geschätzt wurde und zu den meist-inszenierten Autoren der damaligen Zeit zählte, oder dass Leo Reuss damals tatsächlich mit dem Monolog des Wilhelm Tell am Theater in der Josefstadt vorsprechen ging.

Es wird im Laufe dieses Zweiten Bildes auch darauf hingewiesen, dass die Optik von Benedikt Höllrigl dem Bild *Wilhelm Tell* von Ferdinand Hodler entspräche und er aus diesem Grund die Idealbesetzung für diese Rolle sei.

EXKURS: Ferdinand Hodlers *Wilhelm Tell*



Abb. 3: Ferdinand Hodlers *Wilhelm Tell*²⁸⁵

²⁸⁵ Dorotheum, Ferdinand Hodler. *Wilhelm Tell*.

Der Schweizer Ferdinand Hodler nahm sich immer wieder typisch Schweizer Motiven an. Das belegt auch das Bild des *Wilhelm Tell*, das er im Jahr 1897 anfertigte. Entstanden ist dieses im Rahmen eines Wettbewerbsbeitrags, an dem Hodler teilnahm, wofür er „vierzehn Episoden aus der Schweizergeschichte“²⁸⁶ entwerfen musste; eine davon sollte eine „Szene aus der Tellgeschichte“²⁸⁷ sein. Dafür wählte er die Szene aus der Legende, die Gesslers Tod thematisiert, die für die Entwürfe als vollständiges Bild entstanden ist. Erst danach nahm er die mythische Figur des Wilhelm Tell heraus und entwarf ein eigenständiges Bild, das den vor Kraft strotzenden Tell als Sinnbild für Tod und Leben zeigt. „Hodlers Tell ist kein historisch Handelnder, sondern eine mythische Erscheinung“²⁸⁸, so beschreibt Johannes Stückelberger in seinem Artikel *Hodlers Weg zum Nationalmaler am Beispiel seines „Wilhelm Tell“* die Symbolik dieses Bildes. Über die Jahre kam es zu einer interessanten Identifikation des Schöpfers Ferdinand Hodler mit seinem Bild des *Wilhelm Tell*, da Hodler zum Schweizer Nationalmaler erhoben wurde. Paul Nizon schrieb 1970 folgendes: „Hodler ist so etwas wie die Inkarnation Wilhelm Tells (...). Hodler ist Wilhelm Tell redivivus, ein Freiheitsheld.“²⁸⁹ Hodlers Wirken war also immer sehr eng mit diesem Bild verbunden. Im 20. Jahrhundert nahm die Popularität dieses Bildes zunehmend zu, da es laufend Teil von Ausstellungen im deutschen Sprachraum war. Der Höhepunkt der Hodler-Rezeption war nach dem Ersten Weltkrieg und bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges erreicht.²⁹⁰

Felix Mitterer hat den Vergleich mit Hodlers Bild in seinem Theaterstück mit Sicherheit nicht zufällig gewählt, da der Wilhelm Tell des Bildes vor Kraft strotzt und eine Unbesiegbarkeit symbolisiert. Eben diese Attribute soll auch seine Hauptfigur Arthur Kirsch aufweisen bei seinem Kampf gegen die Ungerechtigkeiten der Nationalsozialisten an seinem „ehemaligen“ Theater. Sowohl optisch als auch symbolisch soll das Bild Hodlers bei der Charakterisierung der Figur Arthur Kirsch helfen und unterstützen.

2.2.3.4. Viertes Bild

Das Vierte Bild thematisiert die erste Probe und das Zusammentreffen der Ensemblemitglieder des Theaters mit dem „theateruntypischen“ neuen Darsteller. Arthur Kirsch trägt weiterhin sein ländliches Outfit mit einer Lederhose und kommt in Erwartung der ersten Probe auf die Bühne, wo aber nur der Bühnenmeister Eder auf ihn wartet, der glaubt,

²⁸⁶ Stückelberger, „Hodlers Weg zum Nationalmaler am Beispiel seines „Wilhelm Tell“, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, S. 324.

²⁸⁷ Ebenda, S. 324.

²⁸⁸ Ebenda, S. 326.

²⁸⁹ Ebenda, S. 329.

²⁹⁰ vgl. ebenda, S. 323-324, 326, 329-330.

ihn bereits beim Vorsprechen erkannt zu haben, sich aber noch nicht ganz sicher war und ihn zu Beginn dieses Bildes unverblümt zur Rede stellt, worauf Kirsch seine Maskerade offenlegt und ihm unter vier Augen seine Erlebnisse des letzten Jahres unterbreitet: Mit beiden Kindern auf der Flucht in die Schweiz hat er sich bei Piburg in der Nacht verirrt, und ein Bauer hat sie zufällig gefunden und ihnen geholfen. Bei ihm hat er mit den Kindern das letzte Jahr verbracht, und gemeinsam haben sie diese Idee der Maskerade entworfen und umgesetzt. Kirsch hat sich den Bart wachsen lassen, den Dialekt gelernt, und der Höllriglbauer hat ihm seine Kleider und Dokumente gegeben, um die Geschichte authentisch abzurunden. Als die Geschichte zu Ende ist und Kirsch einen Satz der Figur des Shylocks aus dem *Kaufmann von Venedig* rezitiert, erscheint die Figur des Strassky auf der Bühne, der sofort erwidert, dass er ihm diese Figur nie glaubhaft abnehmen würde, da er viel zu arisch sei, um einen „bösen“ Juden zu spielen. Nachdem Kirsch Strassky darauf aufmerksam macht, dass die Probe längst begonnen haben sollte, geht Strassky die Kollegen holen und Helene Schwaiger betritt mit ihrem Geliebten Jakschitz die Bühne. Kirsch hat sich an den Bühnenrand zurückgezogen und belauscht die Szene, wo sie über ihre Probleme innerhalb ihrer Affäre sprechen. Erst als alle Beteiligten zur Probe die Bühne betreten, merkt Helene, dass sich Kirsch währenddessen auf der Bühne befunden hat, erkennt ihn aber nicht als ihren Mann. Strassky und Olga diskutieren beim Hereinkommen über Olgas „Ariernachweis“, der immer noch nicht vorliegt, und macht Strassky deswegen Druck. Olga rechtfertigt sich damit, dass sie ein lediges Kind ist und nicht weiß, wer ihr Vater ist, und dass daher alles länger dauert als gewöhnlich. Der Theaterdirektor Meisel unterbricht dieses Gespräch, indem er die Probe beginnen lassen will und Strassky Benedikt Höllrigl dem versammelten Ensemble vorstellt. Die Reaktionen sind sehr unterschiedlich: Helene Schwaiger fühlt sich gekränkt, dass man ihr, dem großen Star des Theaters, einen „Bauerntölpel“²⁹¹ zur Seite stellt. Erst durch einen inbrünstigen Monolog Kirschs kann er sie überzeugen, und nun ist auch sie von ihm begeistert. Als man ihm Frau Jabinger, die Souffleuse, vorstellt, fragt er nach, was sie für eine Funktion während dem Stück hat, da ihm der Begriff „angeblich“ ja nichts sagt. Er zeigt sich verblüfft über ihre Aufgabe, da er es sich nicht erklären kann, wie man seinen Text auf der Bühne vergessen kann. Der Theaterdirektor stellt danach die Besetzung des *Wilhelm Tell* vor, was zu heftigen Diskussionen führt, da Helene nur eine kleine Rolle spielen soll und Kirsch gegen Polacek als Walter Fürst heftige Einwände hat, da er der Meinung ist und dies auch überzeugend präsentiert, dass Polacek wie ein Jude aussieht. Er beginnt Thesen von Alfred Rosenberg zu zitieren, der „der Beauftragte des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und

²⁹¹ Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke* 3, S. 240.

weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP“²⁹² war und der darauf pocht, dass das jüdische bzw. nicht-jüdische Aussehen durchaus seine Wichtigkeit hat. Dies nimmt Kirsch zum Anlass zu empfehlen, dass man Polacek entlässt, was der Theaterdirektor Meisel mit folgender Begründung auch tut: „Herr Polacek, Sie sind wegen nichtarischen Aussehens, was zu einer Schädigung des Ansehens unseres Theaters führen könnte, fristlos entlassen.“²⁹³ Alle Kollegen stehen daneben und sehen zu, wie dies passiert und Polacek die Bühne verlässt. Keiner seiner „Freunde“ und Parteigenossen eilt ihm zu Hilfe; sie fallen ihm eher noch in den Rücken, nachdem er die Bühne verlassen hat. Die Probe wird auf später verschoben; nur Kirsch und Jakschitz bleiben zurück, da Kirsch mit ihm sprechen möchte. Er befragt ihn zum Verhältnis mit seiner Frau Helene. Hier erfährt er, dass diese Affäre auch bereits während seiner Ehe mit Helene präsent war. Kirsch hat jedoch richtig erkannt, dass Jakschitz eigentlich Olga liebt und Helene loswerden will, wozu er ihn bestärkt und ihm auch seine Hilfe bei der Beschaffung des „Ariernachweises“ für Olga anbietet. Nachdem Jakschitz zu Olga geht, erscheint der Theaterdirektor Meisel unerwartet wieder auf der Bühne und offenbart Kirsch, dass er ihn bei seinem Zitat von Alfred Rosenberg endgültig erkannt hat; zuvor hat er es einfach nicht wahrhaben wollen, aber bei diesem Monolog war es ihm plötzlich völlig klar. Meisel hat sofort seine Intention des Rachenehmens bemerkt und daher beim Rauswurf von Polacek geholfen; er bittet ihn jedoch im gleichen Atemzug darum, ihm Strassky vom Leib zu schaffen, da er von ihm nur schikaniert wird und durch ihn sein Theater bedroht sieht. Kirsch hat dies selbstverständlich auch vor, aber erst, wenn die Zeit gekommen ist, denn „der Polacek ergab sich so“²⁹⁴ – dies hatte er für diesen Tag absolut nicht geplant. Meisel beknielt ihn jedoch, dass er Strassky noch loswerden und dann wieder untertauchen soll. Dies ist für Kirsch jedoch keine Option: Er will seine Rolle so lang spielen, bis er alles erledigt hat, und sich dann zu erkennen geben. Er legt sich auch fest, dass er seine Demaskierung auf der Bühne dieses Theaters vornehmen wird. Alle Welt soll wissen, was hier vorgefallen ist und wer hier agiert hat, deshalb muss sich der Jude Arthur Kirsch zeigen, wie er die Maske fallen lässt. Meisel hat zwar Vorbehalte, kündigt jedoch seine Unterstützung an, da er sich für diese Situation mitverantwortlich sieht. Denn er ist überzeugt, dass er, wenn er Kirsch in den vielen Jahren zuvor bereits Hauptrollen gegeben hätte, ohne Aufsehen in die Emigration gegangen wäre. Kirsch ist von dieser Theorie nicht sehr begeistert, denn er antwortet darauf: „Ja, und

²⁹² Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 244.

²⁹³ Ebenda, S. 245.

²⁹⁴ Ebenda, S. 248.

würde in amerikanischen Filmen deutsche Nazi spielen.“²⁹⁵ Allein der Gedanke an diese Option macht ihn nicht sonderlich glücklich.²⁹⁶

Alle Details rund um die Probenzeit Leo Reuss' zu *Fräulein Else* sind leider nicht überliefert. Allerdings ist die Grundstimmung durchaus der Realität entnommen. Prinzipiell waren das Theater in der Josefstadt und auch alle Beteiligten an dieser Produktion sehr begeistert darüber, mit der Neuentdeckung als neuen Kollegen spielen zu dürfen. Im Laufe des Probenprozesses interessierte sich auch die Presse immer mehr für das Naturtalent. Ob es unter den Kollegen dennoch negative Stimmen gab, ist leider nicht vollends überliefert – die Grundstimmung war jedoch durchwegs eine positive. Sogar Erik Frey, der Teil des Ensembles dieser Produktion war, zeigte sich positiv. Als überzeugter Nationalsozialist übernahm er nur zwei Jahre später nach dem Anschluss Österreichs 1938 das Theater in der Josefstadt. So wie es Strassky, Polacek und Jakschitz im Zweiten Bild getan haben.²⁹⁷

Die Szene, in der er sich über die Beschäftigung einer Souffleuse an einem Theater erstaunt zeigt, ist allerdings eine wahre Begebenheit. So fragte Leo Reuss bei einer der ersten Proben, was denn das „Weiberl“²⁹⁸ im Souffleurkasten hier zu suchen habe, wo man ihm in der Folge ihre Bedeutung und Aufgabe erklärte. Er zeigte sich während den Proben, aber auch in seiner Freizeit immer wieder gerne als Unwissender, um seine Fassade abzurunden und keine Zweifel aufkommen zu lassen.

Zum Zeitpunkt von Leo Reuss' Engagement an der Josefstadt war kein persönlicher Kontakt zwischen Agnes Straub und ihm mehr vorhanden, da Agnes Straub in Deutschland geblieben war und an ihrer Karriere arbeitete. Ob es noch eine Verbindung oder sogar Treffen zwischen den beiden gab, ist nicht vollends geklärt. In der Zeit, in der er im Salzburgerischen untergetaucht war, hat sie ihn auf alle Fälle noch finanziell unterstützt; ob der Kontakt zum Zeitpunkt des Engagements am Theater in der Josefstadt noch bestand, ist nicht belegt – es existieren aus dieser Zeit leider keine Briefe oder andere Dokumente, die dies belegen würden. Auch von Affären seiner Lebensgefährtin ist nichts überliefert. Oft wurde jedoch angedeutet, dass eher Leo Reuss während ihrer Beziehung dazu geneigt haben dürfte, Affären gehabt zu haben.

Viele Kollegen gaben nach der Enthüllung seiner wahren Identität an, dass sie Leo Reuss hinter seiner Maske erkannt haben; ob dies aber wirklich der Fall war, ist leider ebenso ungeklärt. Es wird zwar berichtet, dass die, die geglaubt haben, ihn erkannt zu haben, ihn

²⁹⁵ Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 250.

²⁹⁶ Vgl. ebenda, S. 236-250.

²⁹⁷ Vgl. ebenda, S. 269.

²⁹⁸ Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 142.

reizen wollten, damit er zugab, dass er in Wirklichkeit Leo Reuss war. Er hielt jedoch an seiner „Kaspar Brandhofer-Fassade“ fest, ließ solche „Reizversuche“ einfach an sich abprallen und reagierte mit völligem Unverständnis, wie sie denn darauf kommen konnten, wo er doch der Kaspar Brandhofer sei.

Ernst Lothar behauptet bis zum Schluss, dass er nichts von alledem gewusst habe und an der Geschichte des Kaspar Brandhofer nie einen Zweifel gehabt habe. Somit ist die Szene zwischen Theaterdirektor Meisel und Arthur Kirsch, wo er ihn zur Rede stellt, reine Hypothese. Die Frage bleibt allerdings, ob Ernst Lothar dies nach der Aufdeckung nur aus Schutz behauptete. Fest steht aber auf alle Fälle, dass Ernst Lothar mit ziemlicher Sicherheit nicht sein Vertrauter am Theater war, der die ganze Situation deckte und ihm bei seinem Plan half. Dieser mied auch im gemeinsamen Exil in Amerika noch einen engeren Kontakt zu Leo Reuss.²⁹⁹

Auch für das Gespräch zwischen Bühnenmeister Eder und Arthur Kirsch gibt es keine Verweise zur Realität. Arthur Kirsch stellt in diesem Gespräch die Verwandlungsgeschichte als Zufall dar, da er auf der Flucht zufällig im Tirolerischen untergetaucht war. In der Realität hat Leo Reuss diesen Plan jedoch bewusst gefasst und auch den Ort bewusst gewählt, denn der Gutshof in Groß-Sonnberg war sein einziger möglicher Rückzugsort, wo er sich in Ruhe auf „die Rolle seines Lebens“ vorbereiten konnte.

Für die Diffamierung der Rolle des Polacek gibt es leider auch keine Belege aus der Realität, da Leo Reuss sich nicht direkt an bestimmten Personen rächen wollte – seine Intention war nur, wieder Theater spielen zu können. Diese Sequenz dient auf alle Fälle dazu, die Stellung Arthur Kirschs als „Erzarier“ und überzeugter Nationalsozialist zu unterstreichen und damit seine Stellung am Theater zu festigen.

„Ja, und würde in amerikanischen Filmen deutsche Nazi spielen.“³⁰⁰: Dieser Satz der Figur des Arthur Kirsch spielt auf das Schicksal Leo Reuss' nach der Aufdeckung seiner wahren Identität an. Denn er emigrierte nach Amerika und spielte dort den Prototypen des „bad German“³⁰¹ bzw. vorrangig böse Nazis in amerikanischen Filmproduktionen bzw. Anti-Kriegs-Filmen, was ihn mit Sicherheit nicht glücklich machte. Er war ein Theaterschauspieler und brannte immer fürs Theater. Er entschied sich für die Emigration, da es ein sicherer Ausweg für ihn (und in der Folge auch für seine Kinder und seinen Bruder) war, jedoch hätte er diese Entscheidung nie freiwillig getroffen, wenn man ihm den Vertrag nicht angeboten

²⁹⁹ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 215.

³⁰⁰ Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke* 3, S. 250.

³⁰¹ Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 182.

hätte. Diese Aufgabe erfüllte ihn auch nie, und wenn er gekonnt hätte, hätte er bis zu seinem Tod im deutschen Sprachraum Theater gespielt.

2.2.3.5. Fünftes Bild

Das fünfte Bild beginnt mit dem Premierenapplaus nach Schillers *Wilhelm Tell*. Die Figur des Arthur Kirsch/ Benedikt Höllrigl verkörpert in dieser Inszenierung die Hauptrolle des Wilhelm Tell. Der Applaus ist phänomenal, und die Schauspieler werden wiederholt vom Publikum zum Verbeugen aufgefordert. Das klassische Verbeugen war vom Regime mittlerweile verboten worden, und daher sollten sich die Darsteller mit dem Hitler-Gruß für den Applaus bedanken – dies gelingt aber nur bedingt: Nur die regimetreuen Darsteller – also nur Kirsch, Helene, Jakschitz und Strassky - erfüllen dies wie vorgeschrieben. Bei allen anderen bleibt es entweder beim klassischen Verbeugen – wie zum Beispiel bei der Figur der Olga –, oder es wird eine Mischung aus Verbeugen und Hitler-Gruß. Als der Theaterdirektor Meisel auf die Bühne kommt und sich in seiner fahrigen Art verbeugt, wird dies laut Regieanweisung „eine Mischung aus Verbeugen, saloppem Hitlergruß und Salutieren“³⁰². Beim letzten Applaus bleibt Kirsch alleine auf der Bühne zurück und winkt den Applaus ab. Als er beginnt, zu einer Rede anzusetzen, geht plötzlich der Vorhang zu, und Meisel versucht Kirsch wieder hinter den Vorhang zu zerren, da dieser selbstverständlich erkannt hat, was Kirsch vorhaben könnte. Dieser lässt sich jedoch nicht beirren und hält seine Rede vor dem geschlossenen Vorhang, ohne wie befürchtet seine wahre Identität preiszugeben. Nach dieser Rede sind die Vorstellung und der Applaus beendet, und die Bühnenarbeiter beginnen das Bühnenbild abzubauen. Dabei hält sie der Theaterdirektor noch rechtzeitig davon ab, da das Stück wegen des großen Erfolges en suite weitergespielt werden soll und jetzt auch gespielt werden kann, da Kirsch seine wahre Identität doch nicht offenbart hat. Nachdem die Bühnenarbeiter die Bühne in Richtung Premierenfeier verlassen haben, kommt Kirsch auf die Bühne, wo ihn der Theaterdirektor Meisel sofort zur Rede stellt und darum bittet, ihn in Kenntnis zu setzen, wann er seine Demaskierung plant, da er diese Spannung und das Risiko kaum mehr verkraftet. Während dieses Gesprächs erscheint plötzlich der betrunkene Polacek auf der Bühne, der die Vorstellung besucht hat, und unterbricht das Gespräch der beiden. Er ist völlig verstört und wiederholt folgende Aussagen immer wieder, wie „Ich huldige dem Meister!“³⁰³ – was an Kirsch gerichtet ist – und „Nicht meine Judenfratze anschauen!“³⁰⁴. Genauso plötzlich, wie er gekommen war, verschwindet der verwirrte Polacek wieder. Meisel

³⁰² Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 251.

³⁰³ Ebenda, S. 252.

³⁰⁴ Ebenda, S. 252.

will mit Kirsch auf die Premierenfeier zurück, dieser lehnt aber ab, da er kurz eine „Verschnaufpause“ vom Trubel braucht und daher alleine auf der Bühne zurückbleiben will. Kurz darauf erscheint Olga, die ihm unverblümt offenbart, dass sie ihn erkannt hat, und ihm im nächsten Augenblick anvertraut, dass sie Jüdin ist und die Geschichte, dass sie ihren Vater nicht kenne, bloß aus Schutz erfunden habe. Jedoch setzt ihr Strassky wegen des fehlenden „Ariernachweises“ immer härter zu. Worauf Kirsch sofort anbietet, ihr zu helfen: Denn nachdem Olga die Einzige war, die bei seinem Rauswurf für ihn Partei ergriffen hat, ist nun er an der Reihe, ihr zu helfen. Olga geht zur Premierenfeier zurück, und Kirsch überlegt, wie er ihr helfen kann. Lange bleibt er jedoch nicht alleine, denn Helene erscheint auf der Bühne, die mit ihrem neuen Bühnenpartner den heutigen Erfolg feiern möchte. Helene hat ihn noch nicht erkannt und verkündet ihm voller Freude, dass Dr. Goebbels zu einer der nächsten Vorstellungen kommen wird, da er von dem großen Erfolg und auch von ihm, dem Ausnahmetalent gehört hat und daher sehr interessiert daran ist, ihn kennenzulernen, was unter normalen Umständen für Kirsch einen großen Karrieresprung zu bedeuten hätte. Kirsch geht mit dieser Situation möglichst gefasst um und lenkt von diesem Thema geschickt ab, indem er Helene seine Liebe gesteht. Diese weicht aus und will ihn davon überzeugen, dass er sie lieber nicht lieben soll, denn ihren letzten Mann hat sie nicht gut behandelt. Als sie davon spricht, dass ihr Mann sogar in Ansätzen Ähnlichkeiten mit ihm habe, ergreift Kirsch die Gelegenheit und lässt sie erkennen, dass er die idente Person ist. Helene bricht in Tränen aus, geht auf ihn los, bis sie in seinen Armen zusammenbricht und davonläuft. Kirsch bleibt noch kurz zum Nachdenken auf der Bühne zurück, bis er mit einem Einfall zur Premierenfeier eilt. Darauf kommen Strassky und Olga von der Premierenfeier auf die Bühne: Sie macht ihm Avancen, worauf er vorerst nicht eingehen will, da ihre Abstammung noch nicht geklärt ist. Erst als sie ihm versichert, dass sie sich immer schon nach ihm gesehnt hat und es sie „anturnt“, wenn er herumbrüllt, und dass er sie doch anbrüllen soll, knickt er ein. Als sich die Verführung richtig zuspitzt, stehen Kirsch, Theaterdirektor Meisel, Jakschitz, Eder bereits mit zwei Gestapo-Beamten parat, um rechtzeitig einzugreifen. Kirsch wirft Strassky Rassenschande vor, denn immerhin wollte er gerade mit einer Jüdin Geschlechtsverkehr haben. Die beiden Gestapo-Beamten wollen die beiden auf der Stelle verhaften, worauf Kirsch und Meisel sofort eingreifen und sie dazu überreden, Olga noch für ein paar Tage dazulassen, da sonst alle Vorstellungen abgesagt werden müssten, worauf sich die beiden einlassen und nur Strassky sofort mitnehmen. Jakschitz, der die Verhaftung und die Verhandlung darüber nicht mehr gesehen hat, kommt zurück und macht Olga heftige Vorwürfe. Sie eilt ihm nach, um die Finte aufzulösen. Helene kommt mit den aktuellsten

Zeitungen herein, die bereits alle Kritiken zur Wilhelm Tell-Premiere enthalten. Die regimetreuen Blätter zeigen sich vollauf begeistert von der Inszenierung und dem neuen Hauptdarsteller. Helene kann es kaum fassen und ist davon überzeugt, dass Kirsch jetzt ein Held ist und die Nazis besiegt hat, was er sofort mit den Worten abschmettert: „die besiegt man nicht. Nicht so.“³⁰⁵ Helene bekommt sofort Angst, wenn sie an das Kommen von Dr. Goebbels denkt, denn wenn er dies alles herausfindet, dann wird er die ganze Familie umbringen lassen. Meisel fügt noch hinzu: „Das überleben wir alle nicht. Wir werden das erste geschlossene Ensemble im KZ sein.“³⁰⁶ Nachdem Kirsch mittlerweile zu viele am Theater erkannt haben und der Besuch von Dr. Goebbels bevorsteht, haben alle Beteiligten ein schlechtes Gefühl bei der ganzen Sache und verlassen mit diesem Gefühl die Bühne. Polacek erscheint wieder auf der Bühne und hält einen Monolog von Franz Moor aus Friedrich Schillers *Die Räuber*.³⁰⁷

Dieses Fünfte Bild bietet leider sehr wenige Verweise auf die reale Geschichte, denn die internen Reaktionen und Gespräche der Kollegen nach der Premiere sind leider nicht überliefert. Daher fällt es schwer, Rückschlüsse auf die vielen Gespräche zu ziehen, die in diesem Bild thematisiert werden. Es ist jedoch Fakt, dass ihn immer mehr Kollegen erkannt haben dürften, besonders Kollegen, die bei der Premiere im Zuschauerraum saßen und ihn aus früheren Zeiten in Deutschland als Leo Reuss noch kannten.

Man kann auf alle Fälle davon ausgehen, dass sich Leo Reuss/ Kaspar Brandhofer nicht auf offener Bühne demaskiert hätte, denn dadurch hätte er damit rechnen müssen, dass er sein Engagement sehr schnell wieder los gewesen wäre und er wieder nicht mehr Theater spielen könnte, was ja sein größter Wunsch und auch das Ziel der ganzen Angelegenheit war. Ob er tatsächlich nach der Premiere eine Rede gehalten hat, in der er zum Ausdruck gebracht hat, wie stolz er ist, als Bergbauer Theater zu spielen, ist leider auch nicht überliefert.

Die Ankündigung, dass Dr. Goebbels – also der Propagandaminister des „Dritten Reichs“ – zu einer der nächsten Vorstellungen kommen wird, ist reine Erfindung, denn mit Sicherheit wurde von Berlin beobachtet, was sich an den Wiener Theatern vor dem Anschluss zutrug, jedoch ist es sehr unwahrscheinlich, dass dieser für eine Vorstellung extra nach Wien reist, um die neue Theaterentdeckung persönlich kennenzulernen. Das Regime hat von dieser Geschichte durch die NS-sympathisierenden Zeitungen mit Sicherheit erfahren und die ganze Angelegenheit auch interessiert verfolgt, außerdem wäre ein Besuch von Dr. Goebbels in Österreich vor dem Anschluss sehr unwahrscheinlich gewesen.

³⁰⁵ Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 261.

³⁰⁶ Ebenda, S. 261.

³⁰⁷ Vgl. ebenda, S. 250-262.

Da das Theaterstück ja bereits nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten spielt, ist auch die Sequenz mit dem Hitler-Gruß bei der Verbeugung zwar sehr naheliegend, hat sich jedoch in der Realität auch nicht so zugetragen, da sich die reale Geschichte vor dem Anschluss Österreichs an das „Dritte Reich“ ereignet hat und daher kein Hitler-Gruß üblich bzw. verpflichtend war.

In der Realität spielte Leo Reuss die Rolle des Herrn von Dorsday in der Dramatisierung der Schnitzler-Novelle *Fräulein Else*, die von Ernst Lothar – dem damaligen Direktor des Theaters in der Josefstadt – verfasst wurde und in der Hans Thimig Regie führte. Er verkörperte innerhalb des Stückes einen noblen Herrn der Wiener Großbourgeoisie – also eine Rolle, die man sicher nicht vorrangig mit dem Bergbauern-Naturtalent besetzen würde. Da ist Mitterers Auswahl seiner Debütrolle durchaus nachvollziehbarer, denn die Figur des Wilhelm Tell ist immerhin im ländlichen Bereich angesiedelt und eine Heldenfigur.³⁰⁸

Was sich mit der Realität deckt, ist der Erfolg bei der Premiere, denn *Fräulein Else* war ein ebenso großer Erfolg wie die geschilderte *Wilhelm Tell*-Premiere im Theaterstück. Zwar wurde die Dramatisierung der Novelle durchaus kritisch gesehen, die Schauspieler überzeugten jedoch sowohl Publikum als auch Kritiker. Die Kritiken fielen äußerst positiv aus, was aber auch an Leo Reuss/ Kaspar Brandhofer gelegen haben dürfte, da die Presse besonders auf ihn und seine Leistung gespannt war und er diese durchwegs bei der Premiere überzeugen konnte. Sowohl die christlich-sozialen Zeitungen – die Zeitungen des Ständestaates, der damals in Österreich herrschte – als auch die NS-sympathisierenden Zeitungen überschlugen sich mit Lob für ihn und seine Darstellung; diese hegten absolut keinen Zweifel an der Maskerade.

Wie sehr er den Druck des „Auffliegens“ seiner wahren Identität tatsächlich verspürt und erlebt hat, ist leider nicht sehr detailliert überliefert. Klar ist jedoch auf alle Fälle, dass er sich darauf vorbereitet hat, da er einen ausführlichen Brief bei seinem Anwalt Dr. Zitter in Wien hinterlegt hat für den Fall, dass er sterben sollte, seine wahre Identität ans Licht käme oder sonstige Ereignisse, die es notwendig machten, diesen Brief zu veröffentlichen. Da er zuvor immer wieder an Depressionen litt, war dies seine Vorbereitung darauf, falls alles schiefgehen sollte und er sich das Leben nehmen müsste.

Ob er sich tatsächlich auch für andere gefährdete Kollegen eingesetzt hat, wie im Stück für Olga Sternberg, ist leider nicht belegt.

³⁰⁸ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 142.

2.2.3.6. Sechstes Bild

Das Sechste Bild beginnt mit dem Besuch von Dr. Joseph Goebbels, der vor dem versammelten Ensemble eine ausführliche Rede über die Bedeutung des Theaters, die Stücke und deren Autoren und deren Darsteller hält. Am Ende seiner Rede überreicht er Arthur Kirsch eine Medaille samt Urkunde, da er ihn in die Liste der „Gottbegnadeten“³⁰⁹ aufgenommen hat. Kirsch soll eine Dankesrede halten, was alle Eingeweihten mit Furcht beobachten. Er bekommt jedoch kein Wort heraus und muss mehrmals ansetzen, bis Helene ihn aus dieser Situation rettet, indem sie eine Ohnmacht vortäuscht. Beim Empfang erläutert Goebbels den Figuren Kirsch und Helene seine Pläne, denn er hat mit den Beiden als Filmpaar noch viel vor. Kirsch ist jedoch bemüht immer wieder auszuweichen, und keine Zugeständnisse zu machen. Er bittet Goebbels aber darum, Olga zu helfen, was dieser ihm nicht abschlagen kann und ihm ein Schriftstück aushändigt, das Olga für immer beschützen soll. Als die drei die Bühne verlassen wollen, erscheint wiederholt der betrunkene Polacek, der Kirsch „outen“ will. Er bezeichnet ihn vor Goebbels als Juden. Kirsch kann die Situation retten und redet sich damit heraus, dass Polacek von jedem behauptet, dass er ein Jude sei, weil er selbst mit seinem jüdischen Aussehen hadert. Goebbels lässt ihn von seinen Männern einfach abführen und in eine Irrenanstalt bringen, ohne dass er an Kirschs Geschichte zweifelt.³¹⁰

Für dieses Bild gibt es absolut keine Verweise in der realen Lebensgeschichte von Leo Reuss. Es dürfte dazu dienen, die Gefahr der Figur Arthur Kirsch noch weiter zuzuspitzen und die Bedrohlichkeit des Auffliegens seiner Identität zu intensivieren. Für das Theaterstück hat diese Szene auf alle Fälle eine wichtige dramaturgische Bedeutung, da dadurch Kirschs Risiko viel mehr herausgehoben wird. Besonders als Polacek erscheint und ihn vor Dr. Goebbels als Juden bezeichnet.

2.2.3.7. Siebtes Bild

Zu Beginn des Siebten Bildes versammeln sich die Schauspieler zum Probenbeginn von Johann Wolfgang von Goethes *Götz von Berlichingen*. Als Kirsch die Bühne betritt, muss er gestehen, dass er einfach zu feige war, direkt vor Dr. Goebbels seine wahre Identität zu offenbaren, obwohl er dies durchaus geplant hatte. Seine letzte gute Tat als Benedikt Höllrigl soll sein, dass er Olga das Dokument übergibt, das er von Dr. Goebbels zu ihrem Schutz erhalten hat. Darin steht: „Die Schauspielerin Olga Sternberg ist auf dem Gnadenwege

³⁰⁹ Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 263.

³¹⁰ Vgl. ebenda, S. 262-266.

arisiert. Doktor Joseph Goebbels.“³¹¹ Danach setzt er den Theaterdirektor Meisel davon in Kenntnis, dass das „Spiel“ vorbei ist und er das Theater wieder verlassen wird, was für diesen natürlich ein Schock ist, da er für die nächsten Produktionen mit ihm fix gerechnet hat, nachdem sich ein so großer Erfolg eingestellt hat. Kirsch verzichtet somit darauf, sich auf offener Bühne die Maske herunterzureißen, wie er es immer angekündigt hat. Er verlässt mit Eder kurzzeitig die Bühne. Daraufhin stürmen Strassky und Polacek mit Gestapo-Beamten auf die Bühne, die einerseits Olga verhaften und andererseits Kirsch als Juden enttarnen wollen, denn der echte Benedikt Höllrigl hat eine Narbe am Knie, die Arthur Kirsch selbstverständlich nicht haben kann. Womit aber keiner gerechnet hat, ist, dass genau in diesem Moment der echte Benedikt Höllrigl aus Tirol zu ihnen auf die Bühne kommt. Dieser hat selbstverständlich eine Narbe am Knie, wodurch die Aufdeckung fehlgeschlagen ist. Nachdem die Gestapo-Beamten mit Strassky und Polacek wieder verschwunden sind, erscheint Arthur Kirsch auf der Bühne. Sowohl Kirsch als auch der echte Benedikt Höllrigl freuen sich, sich endlich wiederzusehen, und alle Beteiligten verstehen erst jetzt die Finte, die Kirsch zufällig gerettet hat. Kirsch kündigt nun offiziell, was der Theaterdirektor Meisel offen entgegennimmt und als offiziellen Grund bei den Behörden sehr starkes Heimweh angeben wird. Kirsch will mit Benedikt Höllrigl zurück nach Tirol, wo die beiden Kinder auf ihn warten. Er verabschiedet sich mit dem Monolog aus dem *Kaufmann von Venedig*, den er bereits am Ende des zweiten Bildes zum Abschied vorgetragen hat, als er vom Theater geworfen wurde.³¹²

Nach dem Erfolg für Leo Reuss bei der Premiere von *Fräulein Else* wurden auch mit ihm viele weitere Produktionen geplant. Man riss sich förmlich um die sensationelle Neuentdeckung. Sogar Max Reinhardt wollte ihn für die nächsten Salzburger Festspiele. Sechs Tage nach der Premiere kam jedoch die Meldung aus der Direktionskanzlei des Theaters in der Josefstadt, dass Kaspar Brandhofer nur der jüdische Schauspieler Leo Reuss sei. Das Theater offenbarte also seine wahre Identität der Öffentlichkeit. Ob er sich freiwillig „geoutet“ hat oder ob er dazu „gezwungen“ wurde, da ihn zu viele Kollegen erkannt haben, ist leider nicht überliefert. Tatsache ist auf alle Fälle, dass er nicht einfach freiwillig wieder vom Theater verschwunden wäre wie Arthur Kirsch im Stück. Er musste ein offizielles „Outing“ über sich ergehen lassen, das sowohl in der Theaterszene als auch in der Presse für Aufsehen sorgte und er musste sich sogar vor Gericht wegen Dokumentenmissbrauchs rechtfertigen. Diesem Schicksal entging Arthur Kirsch, indem er vor der Aufdeckung seiner wahren Identität das Theater freiwillig wieder verlassen hat. Leo Reuss hatte keinen Plan B wie Artur

³¹¹ Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 267.

³¹² Vgl. ebenda, S. 266-271.

Kirsch, der auf alle Fälle an den Hof von Benedikt Höllrigl zurückkehren konnte. Leo Reuss konnte nur hoffen, dass man ihn weiterhin spielen ließ, wofür er in der nächsten Zeit kämpfen musste, denn als jüdischer Schauspieler war es für ihn wieder genauso schwer wie vor der Verwandlung. Erst der Vertrag mit MGM ermöglichte ihm noch rechtzeitig die Flucht aus Österreich, bevor die Lage auch hier für ihn zu gefährlich wurde. Denn nach dem Anschluss hätte er mit Sicherheit nicht mehr so einfach flüchten können, dafür kannten ihn die Nationalsozialisten durch diese Affäre viel zu gut und hätten vermutlich sogar aktiv nach ihm gesucht. Die Emigration Leo Reuss' wird im Stück vollständig ausgespart, da Arthur Kirsch eben zurück auf den Höllrigl-Hof geht. Was danach passiert, ob auch er ins Ausland emigriert bzw. emigrieren muss, wird leider nicht mehr thematisiert.

Alternatives Ende der ersten Bühnenfassung aus dem Jahr 1998:

Dabei verlassen Kirsch und Höllrigl nicht einfach getrennt das Theater, denn der echte Höllrigl hat Arthur und Helenes Kinder mitgebracht, die am Ende des Stückes eine Szene aus Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise* vortragen, nämlich den 7. Auftritt aus dem 4. Aufzug, und Kirsch spricht wieder Teile aus dem Shylock-Monolog wie bereits im Ersten Bild. Diese verweben sich ineinander und dadurch entsteht eine neue Theaterszene aus zwei verschiedenen Stücken. Im Anschluss an diese Passage flüchtet er gemeinsam mit seinen Kindern schon wieder von ein und demselben Theater.³¹³

Bei der Uraufführung am Wiener Volkstheater 1998 wurde noch dieses Ende gespielt. Da es aber bereits damals bei den Proben für große Diskussionen gesorgt hat, verschiedene Varianten ausprobiert wurden und Mitterer sogar Adaptionen vornahm, war man bis zum Schluss mit dem Ende nicht zufrieden. Dies veranlasste Felix Mitterer dazu, ein neues Ende zu verfassen - das zuerst erwähnte und bis heute gültige -, da der Autor selbst im Nachwort zur ersten Ausgabe des Stückes angibt, dass die Erstfassung viel zu moralisch gewesen sei und er damit das Publikum überfordert hätte.³¹⁴

2.2.4. Die Charakteristik der Figuren – deren Namensgebung, deren Bedeutung innerhalb des Stücks und deren historische Verweise

2.2.4.1. Arthur Kirsch alias Benedikt Höllrigl

Die Figur des Arthur Kirsch/ Benedikt Höllrigl innerhalb des Theaterstückes *In der Löwengrube* beruht zu großen Teilen auf der Lebens- bzw. Verwandlungsgeschichte von Leo

³¹³ Vgl. Mitterer, *In der Löwengrube*, S. 105-108.

³¹⁴ Vgl. ebenda, S. 110-114.

Reuss/ Kaspar Brandhofer, wobei selbstverständlich der Autor Felix Mitterer einige Adaptionen – alleine schon aus dramaturgischer Sicht – für seine Theaterfigur vorgenommen hat bzw. vornehmen musste:

Die Figur des Arthur Kirsch ist seit mehreren Jahren ein fixes Ensemblemitglied dieses Theaters. Er hat vorrangig Nebenrollen gespielt, diese aber mit guter Qualität und schauspielerischem Können absolviert. Die Figur des Shylock innerhalb der Inszenierung des *Kaufmanns von Venedig* ist seine erste Hauptrolle an diesem Theater anlässlich seines 25-jährigen Bühnenjubiläums. Für den Vorfall während der Premiere, die im Ersten Bild geschildert wird, und den darauf folgenden Abbruch der Vorstellung gibt ihm der Theaterdirektor Meisel die Schuld, da er ihn diese Hauptrolle erst auf Drängen seiner Frau Helene Schwaiger spielen hat lassen, obwohl er selbst seinem schauspielerischen Können nicht zugetraut hat. Tatsächlich liegt die Diskrepanz allerdings darin, dass Arthur Kirsch Jude ist und er nun innerhalb dieses Theaterstückes die jüdische Figur des Shylock spielt. Ein Jude spielt einen Juden und thematisiert auch noch das Judentum – dies war für den aufkeimenden Nationalsozialismus ein Ding der Unmöglichkeit. Aus diesem Grund haben auch die bereits nationalsozialistischen Kollegen am Theater diese Protestaktion organisiert.³¹⁵

Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten und der Übernahme des Theaters im Zweiten Bild des Theaterstückes durch die Figuren Strassky, Polacek und Jakschitz wird Arthur Kirsch vom Theater geworfen und durch das Schrubben des Bühnenbodens mit „Kübel mit Wasser und Bürste“³¹⁶ auch noch zusätzlich gedemütigt, da er mit seinen jüdischen Füßen in den letzten Jahren den Bühnenboden verunreinigt hat. In dieser Form wirft ihm dies die Figur des Strassky vor und begründet sein hartes Vorgehen damit. Die Figur des Arthur Kirsch erträgt diese Demütigung mit absoluter Ruhe und Contenance.³¹⁷

Er verlässt dieses Theater und gemeinsam mit seinen beiden Kindern auch die Stadt. Seine Frau Helene Schwaiger verspricht, sich finanziell um die „Flüchtenden“ zu kümmern. Er besteht darauf, dass sie sich scheiden lassen, damit sie ohne Vorbehalte weiter an ihrer Karriere arbeiten und genügend finanzielle Mittel für den Unterhalt der drei aufbringen kann.³¹⁸

Felix Mitterer gibt in der Regieanweisung zu Kirschs erstem Auftreten als Benedikt Höllrigl im Dritten Bild Folgendes zu seinem Aussehen an: „Er ist nun wie ein Tiroler Bergbauer gekleidet, sehr zünftig mit speckiger, abgewetzter Kniebündlerhose, wollenen

³¹⁵ Vgl. Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 215-217, 224.

³¹⁶ Ebenda, S. 223.

³¹⁷ Vgl. ebenda, S. 222-224.

³¹⁸ Vgl. ebenda, S. 224-225.

Wadenstrümpfen, grobem, kragenlosem Leinenhemd, Janker, Hut mit Auerhahnfedern, festen Nagelschuhen, Rucksack.“³¹⁹ Weiters gibt er zu Haaren und Bart folgenden genauen Hinweis: „Außerdem hat sich Kirsch inzwischen einen dichten, langen Vollbart wachsen lassen, seine vorher dunklen Haare und der Bart sind nun gefärbt (soweit wie möglich – ohne lächerlich zu werden – ins Blonde, jedenfalls Hellere gehend).“³²⁰ Mitterer lässt bei seinem Aussehen keinen großen Zweifel daran, wie er optisch zu wirken hat. Denn im kommenden Dritten Bild muss sich die Figur des Arthur Kirsch überzeugend als Bergbauern-Naturtalent Benedikt Höllrigl vor seinen ehemaligen Kollegen bei seinem Vorsprechen behaupten. Ansonsten wäre sein Plan, als „Vollblutarier“ an sein früheres Theater zurückzukehren und wieder Theater zu spielen, gescheitert.

Bei seinem Vorsprechen erscheint er mit Originaldokumenten des Höllrigl-Bauern und präsentiert den Anwesenden einen detaillierten Lebenslauf, der seine Geschichte rund um den theaterbegeisterten Unwissenden abrunden soll. Dabei redet er ohne Unterbrechung; ganz im Gegensatz zum tendenziell zurückhaltenden und wortkargen Arthur Kirsch. Die Maskerade glückt ihm: er wird engagiert, und gleich bei der nächsten Premiere wird er den Wilhelm Tell im gleichnamigen Theaterstück von Friedrich Schiller verkörpern.³²¹

Im Vierten Bild offenbart ihm die Figur des Bühnenmeisters Eder, dass er Arthur Kirsch hinter seiner Fassade erkannt hat, aber auf alle Fälle auf seiner Seite ist und das Nötigste tun wird, um ihn zu schützen und ihm zu helfen. Innerhalb dieses Bildes erkennt ihn auch noch der Theaterdirektor Meisel, der ebenfalls seine Unterstützung bekundet, ihn jedoch inständig bittet, sich nicht zu demaskieren, da dies horrenden Folgen für alle am Theater arbeitenden Leute haben würde. Kirsch beharrt jedoch darauf, da er dadurch das System diffamieren will und kann, so glaubt er. Während der ersten Probe zur Inszenierung von *Wilhelm Tell* ergibt sich für ihn auch die erste Möglichkeit, Rache zu üben, und zwar an der Figur des Polacek.³²²

Im Fünften Bild lässt Felix Mitterer die Figur des Arthur Kirsch alias Benedikt Höllrigl eine umjubelte Premiere als Wilhelm Tell feiern. Sowohl Kritiker als auch das Publikum feiern die neue Theaterentdeckung. Arthur Kirsch wird dieser Trubel um seine Person allerdings allmählich etwas zu viel. Weiters freut er sich nicht sonderlich darüber, dass sein Erfolg die Mächtigen des Nazi-Regimes auf den Plan ruft: Dr. Goebbels will zu einer der nächsten Vorstellungen kommen und den neuen Theaterstar kennenlernen. Nachdem ihn immer mehr Personen am Theater und seine wahre Identität erkannt haben, wächst auch der Druck einer

³¹⁹ Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 228.

³²⁰ Ebenda, S. 228.

³²¹ Vgl. ebenda, S. 230-235.

³²² Vgl. ebenda, S. 236-237, 244-245, 247-250.

Aufdeckung für ihn ungemein. Aus diesem Grund und weil ihn sogar seine eigene Frau bisher nicht erkannt hat, lässt er sie seine wahre Identität erkennen und seine Fassade in einer Duo-Szene bröckeln. Innerhalb dieses Bildes erweist er sich auch als Retter für die Figur der Olga Sternberg, indem er eine Finte einfädelt, wodurch er sich mit Olgas Hilfe an der Figur des Strassky rächen kann und damit nun auch sein größter Widersacher vom Theater entfernt wird.³²³

Beim Besuch von Dr. Goebbels im Sechsten Bild droht der Figur des Arthur Kirsch die größte Gefahr der Aufdeckung seiner wahren Identität. Denn wenn diese direkt vor den Augen des Ministers für Volksaufklärung und Propaganda passieren würde, dann würde dies seinen sicheren Tod oder zumindest die direkte Deportation in ein KZ bedeuten. Dr. Goebbels ist von der neuen Theaterentdeckung so begeistert, dass er ihn direkt nach seiner Rede in die Liste der „Gottbegnadeten“³²⁴ aufnimmt und viele weitere Projekte mit ihm plant. Die gefährlichste Situation in diesem Bild ergibt sich, als die Figur des Polacek Kirsch direkt vor Dr. Goebbels als Juden tituiert. Dem schenkt aber Dr. Goebbels Gott sei Dank keinen Glauben und lässt Polacek in eine Irrenanstalt einliefern. Das ist ein großes Glück für die Figur des Arthur Kirsch, denn dies hätte sein Ende bedeuten können.³²⁵

Im Siebten und letzten Bild steht für Arthur Kirsch bereits fest, dass er das Theater ohne Demaskierung wieder verlassen wird und zurück auf den Höllrigl-Hof und zu seinen Kindern gehen will. Dass jedoch plötzlich die Gestapo nach ihm sucht, dämpft diesen Plan kurz, was aber durch das plötzliche Erscheinen des echten Höllrigl-Bauern abgewendet werden kann. Aus diesem Grund kann die Figur des Arthur Kirsch unerkant wieder vom Theater fliehen und untertauchen.³²⁶

Arthur Kirsch ist zum Zeitpunkt der Machtergreifung der Nationalsozialisten noch fixes Ensemblemitglied an einem Theater. Leo Reuss hingegen war zu diesem Zeitpunkt bereits Theaterleiter und Organisator seines eigenen Tourneetheaterunternehmens, das er gemeinsam mit seiner Lebensgefährtin Agnes Straub leitete. Aus diesem Grund konnte ihn keiner „so einfach“ aus dem Theater werfen und demütigen, wie es im Zweiten Bild von Felix Mitterer beschrieben wurde. Deshalb entstanden bei Leo Reuss im Gegensatz zu Arthur Kirsch keine Rachegefühle, dass er sich an bestimmten Personen für das Vorgefallene rächen müsste.

Agnes Straub und Leo Reuss waren vermutlich nicht verheiratet – obwohl dies bis heute nicht vollends geklärt ist, da es keine Heiratsurkunde gibt, die dies beweisen würde. Gemeinsame

³²³ Vgl. Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 250-251, 254-261.

³²⁴ Ebenda, S. 263.

³²⁵ Vgl. ebenda, S. 264-266.

³²⁶ Vgl. ebenda, S. 267-270.

leibliche Kinder hatten die beiden auf alle Fälle nicht. Arthur Kirsch und Helene Schwaiger sind hingegen verheiratet und haben zwei gemeinsame Kinder, um die er sich vorrangig kümmert und die auch mit ihm ins Exil in die Schweiz gehen sollen, damit sie ebenfalls in Sicherheit sind und Helene in Ruhe weiter an ihrer Karriere arbeiten kann. Sie steuert das Finanzielle bei, um ihnen das Leben zu ermöglichen. Agnes Straub dürfte Leo Reuss ebenfalls finanziell unterstützt haben, als er in Österreich auf Engagementssuche war und besonders als er am salzburgerischen Gutshof untergetaucht war und seine Verwandlung in Kaspar Brandhofer geplant und vollzogen hat. Agnes Straub blieb in Deutschland und beobachtete sein Vorhaben aus der Ferne. Wie eng der Kontakt der beiden zu diesem Zeitpunkt noch war, ist leider auch nicht belegt, da es keine Briefe gibt, die dies belegen würden. Vermutlich erachteten die beiden aber einen engen Kontakt als zu gefährlich für seinen Plan.

Im Theaterstück hat Helene Schwaiger immer wieder Affären. Ob Agnes Straub Affären hatte ist leider nicht überliefert, jedoch schrieb man eher Leo Reuss zu, dass er immer wieder welche hatte, da er dem weiblichen Geschlecht nie sehr abgeneigt war. Gwendolyn von Ambesser schreibt in ihrer Leo Reuss-Biografie ausführlich über eine länger dauernde Affäre mit der Schauspielerin Sabine Petters, die auch am „Straub-Tournée-Theater“ engagiert war. Diese soll er auch in der Verkleidung des Kaspar Brandhofer noch in Berlin besucht haben, als er für ein Vorsprechen zurück nach Berlin musste. Agnes Straub konnte er zu diesem Zeitpunkt selbstverständlich nicht mehr besuchen, da dies viel zu auffällig gewesen wäre.³²⁷

Arthur Kirsch hat vor der Rolle des Shylock vorrangig Nebenrollen gespielt und war ein braver „Ensemblespieler“. Leo Reuss spielte durchaus größere Rollen und feierte damit auch Erfolge, allerdings gelang ihm nie der große Durchbruch und damit die erhoffte große Karriere, so wie sie seine Lebensgefährtin Agnes Straub hatte, deren Name in Theaterkreisen durchaus sehr bekannt und gefragt war und die man auch gerne als Gastdarstellerin an staatliche Theater holte. Nachdem jedoch beide kein festes Engagement mehr hatten, machten sie sich kurzerhand selbstständig. Im Rahmen ihres eigenen Theaterunternehmens „Straub-Tournee-Theater“ hatte Leo Reuss auch viel mehr Möglichkeiten, die gewünschten Stücke und Figuren zu spielen bzw. überhaupt noch zu spielen, als sich die Situation an den staatlichen Theatern für ihn immer mehr verschärfte. Helene Schwaiger ist im Stück immer auf ihre eigene Karriere bedacht. Sie hätte für Arthur Kirsch oder ihre Kinder nie auf ihren Erfolg oder ihre Karriere verzichtet. So ich-bezogen dürfte Agnes Straub nie gewesen sein, wie es Felix Mitterer der Figur der Helene Schwaiger zuschreibt.

³²⁷ Vgl. Ambesser, *Die Ratten betreten das sinkende Schiff*, S. 37, 79-85.

Arthur Kirsch kehrt als Benedikt Höllrigl an dasselbe Theater zurück, an dem er fixes Ensemblemitglied war. Dies hebt natürlich die Spannung und ist der Dramaturgie eines Theaterstückes zuzuschreiben, denn Leo Reuss wagte es nicht, diesen Schritt zu probieren. Er ging nicht in die Höhle des Löwen (Deutschland) zurück, sondern wählte die etwas sicherere Variante, nämlich in Österreich vor dem Anschluss an Deutschland Engagements zu ergattern. Felix Mitterer schreibt dazu aber auch in seinem Vorwort – wie bereits mehrmals erwähnt –, dass er sich bewusst dafür entschieden hat, seine Figur Arthur Kirsch den Traum von Leo Reuss leben zu lassen, und lässt Arthur Kirsch in die Löwengrube zurückkehren. Ob sich Leo Reuss dies tatsächlich gewünscht hat, ist leider nicht bewiesen, möglich ist es jedoch durchaus, denn warum wäre er sonst zu einem Vorsprechen nach Berlin gefahren? Wirklich nur um seine Maskerade zu testen?³²⁸

Arthur Kirsch kommt unter anderem an sein früheres Theater zurück, um an seinen Kollegen, die ihn auf unschöne Weise vom Theater geworfen haben, Rache zu üben. Dies war mit Sicherheit kein Ansatz für Leo Reuss, sich in Kaspar Brandhofer zu verwandeln. Er wollte einfach wieder Theater spielen und seinen geliebten Beruf wieder ausüben: Wenn er es als Jude nicht mehr durfte, so musste er die Fassade des arischen Bergbauern benutzen, um diesem Wunsch nachgehen zu können.

Wie im Theaterstück beschrieben, haben immer mehr Kollegen am Theater die Figur Arthur Kirsch hinter seiner Fassade erkannt. In der Realität gaben erst nach der Aufdeckung seiner tatsächlichen Identität viele Kollegen an, dass sie immer wussten, dass hinter Kaspar Brandhofer in Wirklichkeit Leo Reuss stecke. Wie viele ihn jedoch tatsächlich bereits während der Probenzeit zu *Fräulein Else* hinter seiner Fassade erkannt haben wollen, bleibt leider unklar, da es keine genauen Überlieferungen oder Dokumente zur Chronologie der Aufdeckung und Offenbarung seiner tatsächlichen Identität gibt.

Zum Glück bestand nie eine so große Gefahr für Leo Reuss wie für die Figur Arthur Kirsch, der sogar ein Gegenübertreten mit Dr. Joseph Goebbels absolvieren musste. Dies wäre aber auch vor dem Anschluss Österreichs 1938 eher eine unwahrscheinliche Begebenheit gewesen.

2.2.4.2. Helene Schwaiger, seine Frau und der „Star des Theaters“

Die Figur der Helene Schwaiger wird von Felix Mitterer als der „Star des Theaters“ bezeichnet. Sie spielt am Theater vorrangig Hauptrollen und hat auch viele Filmangebote, wodurch sie ein gewisses divenhaftes Auftreten an den Tag legt. Um dies zu unterstreichen, gibt Felix Mitterer bei ihrem ersten Auftritt in Privatkleidung im Zweiten Bild in den

³²⁸ Vgl. Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke* 3, S. 211.

Regieanweisungen an, dass sie „sehr teuer und nach der letzten Mode gekleidet“³²⁹ ist. Sie betont auch gerne, dass sie „sehr gut bekannt mit Doktor Goebbels“³³⁰ ist, was nur die erfolgreichsten Schauspieler im Nationalsozialismus waren.

Sie ist mit der Figur des Arthur Kirsch verheiratet, und sie haben gemeinsam zwei Kinder, um die sich vorrangig Kirsch kümmert, da sie wegen ihrer Engagements wenig zu Hause ist. Dafür hat sie durch ihre Karriere die Möglichkeit, für die finanzielle Absicherung der Familie zu sorgen. Dies will sie auch tun, nachdem Kirsch ihr vorschlägt, dass sie sich scheiden lassen sollen und sie hier bleiben soll, um sich um ihre Karriere zu kümmern. Nur so kann sie für sie sorgen, wenn er mit den gemeinsamen Kindern in die Schweiz flüchten soll.³³¹

Die Figur der Helene hat im Laufe des Stückes eine Affäre mit der Figur des Jakschitz. Diese Affäre hat auch schon bestanden, als sie noch mit Kirsch verheiratet war und er mit ihr am Theater gespielt hat. Nachdem sich Jakschitz aber in Olga verliebt hat, wird Helene eifersüchtig und fühlt sich gekränkt, obwohl er quasi das mit ihr macht, was sie Kirsch während ihrer Ehe „angetan“ hat. Erst dadurch versteht sie, wie schlecht sie Kirsch damals behandelt hat, und gesteht sich dies auch in einem Gespräch zwischen ihr und Benedikt Höllrigl ein, ohne zu wissen, dass sie gerade mit ihrem Mann spricht.³³²

Auf Benedikt Höllrigl reagiert sie zuerst schockiert, denn sie empfindet es als Beleidigung und unter ihrer Würde, dass ein Bergbauer mit ihr auf einer Bühne spielen soll. Sie nimmt ihn die meiste Zeit nicht ernst und belächelt ihn; erst durch den Erfolg der *Wilhelm Tell*-Premiere wird er ihr sympathisch, und es ist für sie ein Renommee, sich mit ihm zu zeigen. Sie hegt an der Verkleidung absolut keinen Zweifel und erkennt ihren eigenen Ehemann dahinter nicht. Mitterer lässt zu dieser Tatsache den Theaterdirektor Meisel am Ende des Vierten Bildes in einem Gespräch mit Kirsch, der sich darüber beklagt, dass sie ihn nicht erkannt hat, sagen: „Ihre Frau sieht nur sich.“³³³ Aus diesem Grund muss Kirsch ihr auch als Einziger selbst seine wahre Identität offenbaren, da sie diese Erkenntnis niemals eigenständig gemacht hätte.³³⁴

Felix Mitterer schreibt der Figur der Helene Schwaiger durchaus einen „Lernprozess“ bzw. eine Entwicklung zu. Sie entwickelt sich von der tendenziell kaltherzigen Diva zu einer Person, die nachdenklich wird und auch Fehler zugibt, wie im Gespräch zwischen Höllrigl/Kirsch und ihr im Fünften Bild, wo er ihr seine wahre Identität gesteht.³³⁵

³²⁹ Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 221.

³³⁰ Ebenda, S. 223.

³³¹ Vgl. ebenda, S. 225.

³³² Vgl. ebenda, S. 238, 239, 255.

³³³ Ebenda, S. 249.

³³⁴ Vgl. ebenda, S. 240-241 & 254-256.

³³⁵ Vgl. ebenda, S. 254-256.

Als Anlehnung für diese Figur diente Felix Mitterer Agnes Straub als Vorbild, die in der Realität Leo Reuss' Lebensgefährtin war. Sie war immer viel erfolgreicher, und man könnte sie auch als einen „Star des Theaters“ der damaligen Zeit bezeichnen. Sie lud man oft und gerne zu Gastspielen an namhaften Theatern ein, da es ein Renommee war, wenn sie an den Theatern spielte. Deswegen wurde das Straub-Tournée-Ensemble auch oft als das „Theater der Schauspielerin“ bezeichnet, denn ohne sie als Zugpferd hätte dieses Tournée-Theater-Unternehmen nicht so gut funktionieren können, denn Leo Reuss war trotz all seiner soliden Leistungen an den deutschen Theatern zu unbekannt. Er war zwar ein guter und gern gesehener Ensemble-Schauspieler, jedoch nie ein großer Star. In Filmproduktionen war Agnes Straub jedoch nicht wirklich tätig, so wie Mitterer es Helene Schwaiger zuschreibt. Auch der enge Kontakt zur Führungselite des Nationalsozialismus, im Besonderen zu Dr. Joseph Goebbels, war nicht gegeben. Denn Agnes Straub war genauso wie Leo Reuss mit Sicherheit keine Befürworterin des nationalsozialistischen Regimes und hielt sich in diesen Belangen immer eher bedeckt. Weiters hatten Leo Reuss und sie keine leiblichen Kinder miteinander, und ob sie tatsächlich verheiratet waren, ist bis heute nicht geklärt. Leo Reuss hatte seine zwei Kinder aus erster Ehe und Agnes Straub eine bereits erwachsene Adoptivtochter. Zu Helene Schweigers Affären findet man ebenfalls keine Verweise; eher neigte Leo Reuss dazu bzw. wurden ihm immer wieder einige Affären zugeschrieben – wie bereits im Abschnitt über die Figur Arthur Kirsch ausführlich beschrieben.

2.2.4.3. Meisel, der Theaterdirektor

Der Figur des Theaterdirektors Meisel schreibt Felix Mitterer folgende Merkmale in der Regieanweisung zu seinem ersten Auftreten zu: „Er ist ein nervöser, zerstreuter Mann, der Medikamentenmißbrauch [!] betreibt (Schlaf- und Aufputschmittel).“³³⁶ Dies zeigt sich vor allem darin, dass er laut Regieanweisungen in Stresssituationen immer wieder eine Pille schluckt und dadurch immer benommener wird. Aber auch darin, dass er kaum einen Satz zu Ende spricht und dass er dadurch immer geschickt dem Hitler-Gruß ausweicht. Bei ihm klingt dies meistens folgendermaßen: „Jawohl, grüß Hitler, guten Tag, Heil [...]“.“³³⁷

Diese Figur hat Felix Mitterer als „Theatertier“ bezeichnet und lässt es ihn auch selbst in einem Monolog im Zweiten Bild sagen.³³⁸ Für Meisel ist das Theater das Wichtigste, das Schönste und sein Lebensinhalt. Dies führt er im nachfolgenden Monolog, als das Theater von den nationalsozialistischen Schauspielern übernommen und er hinausgeworfen wird, mit

³³⁶ Vgl. Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 215.

³³⁷ Ebenda, S. 222.

³³⁸ Vgl. ebenda, S. 221.

folgenden Wort aus: „Ich bin ein Theatertier, lebe im Theater, lebe fürs Theater, kenn die Welt da draußen gar nicht, will sie auch nicht kennen, Schmutz, Schmutz da draußen, unfein alles, das hier ist mein Schutz, dieses Haus hier ist mein Schneckenhaus [...]“.³³⁹ Es geht aus diesem Zitat sehr klar hervor, dass sein Interesse dem Theater und den künstlerischen Belangen gilt. Die Figur des Theaterdirektors Meisel ist kein Sympathisant des nationalsozialistischen Regimes. Er bemüht sich tendenziell um ein gutes Auskommen mit den Nationalsozialisten am Theater. In künstlerischen Belangen versucht er oft Widerstand zu leisten, was aber zumeist nicht gelingt, weil er in direkter Konfrontation immer einknickt, da ihm durchaus bewusst ist, dass er gegen die SA-Mitglieder im Ensemble – vorrangig gegen die Figur des Strassky, der das Theater indirekt mitleitet und gute Kontakte zur Reichstheaterkammer und zum Reichsdramaturgen hat –, keine Handhabe hat. Dies zeigt sich besonders beim Vorsprechen von Benedikt Höllrigl am Theater im Dritten Bild, wo Meisel das gesamte Vorsprechen als schlechten Scherz empfindet und sich in Berlin darüber beschweren will. Dazu kommt es allerdings nicht, da ihm die Kollegen versichern, dass bereits alles mit der Reichstheaterkammer und dem Reichsdramaturgen abgesprochen ist und eine Kontaktaufnahme mit diesen Stellen somit obsolet ist.³⁴⁰

Im Laufe des Stückes wird diese Figur ein enger Verbündeter von Arthur Kirsch und seinem Vorhaben. Meisel erkennt Arthur Kirsch im Vierten Bild hinter seiner Fassade. In einem Dialog am Ende des Vierten Bildes gesteht Meisel, dass er bei Kirschs Rauswurf nicht Partei für ihn ergriffen hat, da er einfach viel zu feige dafür war. Weiters ist er davon überzeugt, wenn er Kirsch in den letzten Jahren bereits Hauptrollen spielen hätte lassen und nicht nur kleinere Nebenrollen, dann wäre dieser ohne „Rachegelüste“ ins sichere Ausland emigriert. Aber so sieht er sich mitverantwortlich für diese Maskerade. Aus diesem Grund bietet er auch äußerst rasch seine Unterstützung bei Kirschs Unterfangen an, bittet aber im nächsten Atemzug gleich darum, dass Kirsch ihm die Figur des Strassky „vom Hals schaffen“³⁴¹ soll, da er ihn als äußerst lästig und auch gefährlich empfindet. Vor Kirschs Plan, dass er sich auf offener Bühne demaskieren will, hat er große Angst und bittet diesen auch mehrmals, ihn einzuweihen, wann er dies plant, da er dem Druck kaum standhalten kann, was dazu führt, dass er immer mehr Beruhigungstabletten einwirft. Als die offene Demaskierung jedoch nicht stattfindet und Kirsch ohne diese im Siebten Bild vom Theater flüchten will, versichert ihm Meisel seinen Schutz. Er wird als Grund für seinen Weggang „krankhaftes Heimweh“

³³⁹ Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 221.

³⁴⁰ Vgl. ebenda, S. 221, 222, 228, 235.

³⁴¹ Ebenda, S. 248.

angeben, ihm dadurch die Demaskierung ersparen und ihm eine sichere Emigration ermöglichen.³⁴²

Die Figur des Theaterdirektors Meisel beruht auf dem Intendanten des Schauspielhauses Bochum, Saladin Schmitt. Darauf verweist Grete Köfler in ihrem Artikel *Theater und Schauspieler im Dritten Reich*, der in der ersten Ausgabe von *In der Löwengrube* im Anhang angefügt ist. Saladin Schmitt betrieb schon seit einiger Zeit Medikamentenmissbrauch mit Schlafmitteln, der sich zur Zeit des Nationalsozialismus aber noch um einiges steigerte. So war er am Morgen für einige Zeit nicht ansprechbar und reagierte auf den Hitler-Gruß immer mit einem verwirrten Gestammel aus den Grußformeln Grüß Gott, Guten Tag und Heil Hitler, was bei ihm in etwa so klang: „Grüß, Hitler, Tag, Heil, Gottes willen!“³⁴³. Diese zwei Merkmale hat Felix Mitterer auch seiner Figur des Theaterdirektors Meisel zugeschrieben.³⁴⁴

Als Leo Reuss am Theater in der Josefstadt engagiert war, war Ernst Lothar dort Direktor. Dieser stritt auch lange nach dem Theaterskandal – also lange, nachdem Leo Reuss’ wahre Identität bekannt wurde und auch lange nach dem Zweiten Weltkrieg – ab, dass er auch nur irgendeine Ahnung hatte, dass Kaspar Brandhofer in Wirklichkeit Leo Reuss sei. Er habe davon erst nach der Premiere erfahren, als die Maskerade bereits bröckelte und sich zum Theaterskandal ausbildete. Der Theaterdirektor Ernst Lothar dürfte daher in der Realität nicht zu den Verbündeten, Mitwissern und Unterstützern der Reuss’schen Maskerade gezählt haben.³⁴⁵

2.2.4.4. Hubert Strassky, der „Brutale“

Die Figur des Hubert Strassky symbolisiert innerhalb des Stückes den regimetreuen Nationalsozialisten durch und durch. Aus diesem Grund bekommt er von Felix Mitterer auch den Vermerk der „Brutale“ zugewiesen, da er alle Anordnungen des Regimes ernst nimmt und mit voller Härte ausführt bzw. ausführen will. Deshalb hätte diese Figur auch gerne die Position des Theaterdirektors inne, da er dadurch alle Befehle des Regimes mit Akribie und absoluter Strenge und Härte ausführen könnte. Dies zeigt auch folgende Textpassage aus dem Zweiten Bild, wo Polacek, Jakschitz und eben die Figur des Strasskys, der eben diesen Text spricht, kommissarisch auf brutale Art und Weise in SA-Uniformen die Leitung des Theaters übernehmen, sehr deutlich: „Ich spreche hier von beinhardter, nationalsozialistischer Weltanschauung, Herr Meisel! Der Schauspieler als kulturpolitischer Soldat! Weg mit dem

³⁴² Vgl. Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 247-250, 270.

³⁴³ Daiber, *Schaufenster der Diktatur*, S. 247.

³⁴⁴ Vgl. ebenda, S. 246, 247.

Vgl. Köfler, „Theater und Schauspieler im Dritten Reich“, in: *In der Löwengrube*, S. 128.

³⁴⁵ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 215.

ausländischen Schund! Weg mit dem jüdischen Schund! Deutsche Kunst auf deutsche Bühnen!“³⁴⁶ Dieser Wunsch, Theaterdirektor sein zu dürfen, hält jedoch nicht lange, genauer gesagt nur solange, bis die Figur Meisels suspendiert ist, darf er sich diesen Traum erfüllen. Wie lange er tatsächlich diese Position innehatte, ist nicht konkretisiert, da zwischen dem Zweiten Bild, wo Meisel von ihm suspendiert wird, und dem Dritten Bild, wo Meisel bereits wieder den Posten des Theaterdirektors bekleidet, ein Zeitsprung von circa einem Jahr ist.³⁴⁷ Zu Beginn des Dritten Bildes geht er in einem Dialog mit der Figur des Polacek darauf ein, warum er zum Theater gegangen ist, denn eigentlich interessiert ihn das Theater und die Kultur gar nicht, und das hat es auch noch nie. In einem Monolog gibt er als Begründung dafür, dass er dennoch zum Theater gegangen ist, an, dass er es einerseits liebt, Volksreden zu halten, und andererseits, dass auf der Bühne und in vielen Stücken gehasst und gemordet wird. „Ein Stück, in dem kein Haß [!] vorkommt, kein Mord vorkommt, interessiert mich nicht.“³⁴⁸ Weiters liebt er es herumzubrüllen, was er im realen Leben nicht machen kann, da sich das nicht schickt und die Frauen verschreckt, daher lebt er diese Gelüste im geschützten Rahmen von Theaterproduktionen aus. Immer wieder ist er darum bemüht, sich als Guten darzustellen, der nur die Gesetze des Regimes befolgt und nach deren Prinzipien handelt. Er hat aber an seinen sadistischen Handlungen immer wieder viel zu viel Freude und wird sogar vom Regime zur Mäßigung ermahnt.³⁴⁹

Seine Haltung zu Arthur Kirsch als Benedikt Höllrigl ist voll und ganz eine positive. Sowohl im Dritten als auch im Vierten Bild gesteht er einerseits, dass diese Figur für ihn eine Respektsperson ist und ihm andererseits durch dessen treue nationalsozialistische Einstellung imponiert. Er ist somit voll und ganz auf die Maskerade von Arthur Kirsch hereingefallen. Erst durch die Finte, die Kirsch mit Olga eingefädelt hat, um ihn loszuwerden, beginnt er an der Fassade des Benedikt Höllrigl zu zweifeln. Woher er jedoch die Informationen hat, dass hinter der Fassade des Bergbauern Arthur Kirsch stecken soll, bleibt unklar. Plötzlich im Siebten Bild stehen er und die Figur des Polacek mit dieser Behauptung und zwei Gestapo-Beamten auf der Bühne, die dem nachgehen sollen.³⁵⁰

Die Figur des Hubert Strassky beruht im weiteren Sinne auf dem Schauspieler Erik Frey, der gemeinsam mit Robert Valberg nach dem Anschluss Österreichs das Theater in der Josefstadt auf sehr unangenehme Weise übernommen hat – aus diesem Grund wollte Otto Schenk dieses Stück auch nicht am Theater in der Josefstadt uraufführen, da die Assoziationen an dieses

³⁴⁶ Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 221, 222.

³⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 213, 220-222.

³⁴⁸ Ebenda, S. 227.

³⁴⁹ Vgl. ebenda, S. 226, 227.

³⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 268, 269.

harte und unangenehme Vorgehen und an die zwei zum Theater gehörenden Persönlichkeiten zu naheliegend gewesen wären.³⁵¹

2.2.4.5. Polacek, der „Schmierige“

Der Figur des Polacek gibt Felix Mitterer den Vermerk des „Schmierigen“. Er gehört zu jenen Personen, die immer um ihren eigenen Vorteil bemüht sind, und daher tut er vieles, um für sich das Beste herauszuholen. Er ist Nationalsozialist, jedoch nur aus taktischen Gründen und weniger aus Überzeugung. Er hat gemeinsam mit den Figuren Strassky und Jakschitz die Störaktion bei der Premiere des *Kaufmanns von Venedig* im Ersten Bild organisiert und gehört zu den treibenden Kräften bei Kirschs Rauswurf im Zweiten Bild. Im Gegenzug zur oben beschriebenen Figur des Strassky ist er ein „harmloserer Charakter“, da er nicht so radikal regimetreu agiert wie jener.³⁵²

Zu Beginn des Dritten Bildes gibt er in einem Dialog zwischen Strassky und ihm seine Beweggründe an, warum er zum Theater gegangen ist: „Ich bin ein alter Schmierenkomödiant. Mir machts Spaß.“³⁵³ Und durch die Machtergreifung der Nationalsozialisten hat er nun als Nationalsozialist bessere Möglichkeiten, seine Traumrollen zu spielen. Dies zeigt sich bereits nach der abgebrochenen *Kaufmann von Venedig*-Premiere, wo er sich sofort anbietet, die Inszenierung dem Zeitgeist anzupassen und den Shylock in einer nationalsozialistischen Interpretation spielen zu wollen.³⁵⁴

Bei seinem Rauswurf im Vierten Bild kommt ihm niemand zu Hilfe – auch seine Parteigenossen am Theater nicht. Nicht einmal er selbst versucht, sich zu verteidigen: Er nimmt es geknickt hin und verlässt das Theater.³⁵⁵

Bei seinen weiteren kurzen Auftritten im Verlauf des Stückes, die immer plötzlich und etwas aus der Handlung herausgerissen sind, ist er stets alkoholisiert und sehr verwirrt. Im Fünften Bild will er Kirsch nach der *Wilhelm Tell*-Premiere gratulieren und spricht am Ende dieses Bildes Auszüge eines Monologs von Franz Moor aus Friedrich Schillers *Die Räuber*. Im Sechsten Bild will er Arthur Kirschs Tarnung direkt vor Dr. Goebbels platzen lassen, der ihm aber Gott sei Dank nicht glaubt und erkennt, dass er verwirrt ist. Goebbels lässt ihn daraufhin in eine Irrenanstalt einliefern – dadurch entsteht die einzig wirklich brenzlige Situation, wo die Demaskierung von Arthur Kirsch droht. Im Siebten Bild erscheint er mit Strassky und den Gestapo-Beamten in einer Zwangsjacke wieder auf der Bühne, wo er nur verwirrte Statements

³⁵¹ Vgl. Mitterer, *Mein Lebenslauf*, S. 269.

³⁵² Vgl. Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 224.

³⁵³ Ebenda, S. 227.

³⁵⁴ Vgl. ebenda, S. 213, 217-218, 226-227.

³⁵⁵ Vgl. ebenda, S. 244-245.

von sich gibt. Der von Kirsch inszenierte Rauswurf vom Theater auf Grund „allzu jüdischem Aussehen“ hat der Figur des Polacek also den Verstand geraubt.³⁵⁶

Der Name Polacek kommt auch in Leo Reuss' wahrer Lebensgeschichte vor, jedoch in etwas anderer Schreibweise. Einer seiner Anwälte, die ihn vor Gericht wegen des Vorwurfs des Dokumentenmissbrauchs vertreten haben, hieß Wolfgang Pollaczek.³⁵⁷

Diese Figur ist entfernt an Robert Valberg angelehnt, denn dieser hat gemeinsam mit Erik Frey das Theater in der Josefstadt übernommen, wie bereits weiter oben erwähnt in ähnlicher Form, wie es Strassky, Jakschitz und er es getan haben.³⁵⁸

Für Kirschs Finte, mit der er ihn vom Theater werfen lässt, haben sich keine realen Verweise finden lassen, da Reuss bei seinem Engagement auch nicht auf Rache aus war.

2.2.4.6. Gernot Jakschitz, der „jugendliche Held“

Die Figur des Gernot Jakschitz hat vom Autor des Theaterstückes den Vermerk des „jugendlichen Helden“ erhalten. Er ist Nationalsozialist, aber kein überzeugter. Man kann sagen, dass er ein klassischer Mitläufer ist. Er handelt eben nicht aus vollster Überzeugung und hat auch an einigen Stellen Bedenken dem nationalsozialistischen System gegenüber. Bei der Übernahme des Theaters ist er noch Feuer und Flamme und macht aus Überzeugung mit, jedoch wendet er sich im Laufe der Handlung immer mehr ab und bereut diese Aktion sogar. Besonders als es um Olga und ihren nicht vorhandenen „Ariernachweis“ geht, lernt man eine andere Seite seiner Figur kennen. Er will ihr gegen Strassky sogar helfen, jedoch sind ihm irgendwie die Hände gebunden bzw. fehlt ihm der Mut, aktiv etwas zu unternehmen. Die Affäre mit Helene Schwaiger möchte er ebenso gerne beenden, wofür er aber wiederum zu feige ist.³⁵⁹

Er ist mit Sicherheit nicht die charakterstärkste Figur im Stück, und die Figur des Theaterdirektors Meisel sagt sogar im Vierten Bild über ihn, dass er naiv ist und mit Sicherheit nicht bewusst böse. Daher kann man ihn als Mitläufer bezeichnen, der aktiv und aus seiner Intention heraus sicherlich keinen Schaden anrichten würde. Aus diesem Grund rächt sich Kirsch auch nicht an ihm, da von ihm keine wirkliche Gefahr ausgeht und auch nicht ausging. Diese Figur durchläuft innerhalb des Stückes einen Lernprozess und reflektiert seine früheren Handlungen.³⁶⁰

Für diese Figur gibt es leider keine Belege aus der Realität.

³⁵⁶ Vgl. Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 252, 261-262, 265-266, 268-269.

³⁵⁷ Vgl. Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S. 159.

³⁵⁸ Vgl. Mitterer, *Mein Lebenslauf*, S. 269.

³⁵⁹ Vgl. Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 213, 238-239, 246-247.

³⁶⁰ Vgl. ebenda, S. 248.

2.2.4.7. Olga Sternberg

Die Figur der Olga Sternberg ist eine junge Schauspielerin im Ensemble des Theaters. Sie ist eine der wenigen, die sowohl im Ersten Bild nach der abgebrochenen Premiere des *Kaufmanns von Venedig* als auch im Zweiten Bild nach der nationalsozialistischen Übernahme des Theaters für Arthur Kirsch Partei ergreift und ihm helfen will. Dies ist besonders bemerkenswert, da sie Halbjüdin ist und sich dadurch selbst in Gefahr bringt.³⁶¹

Dass sie Halbjüdin ist und daher auch keinen „Ariernachweis“ besitzt, gesteht sie Arthur Kirsch in einem Gespräch zwischen den beiden im Fünften Bild. Diese Tatsache konnte sie bisher vertuschen bzw. immer weiter hinauszögern, jedoch wird Strassky immer ärgerlicher, und sie bekommt zunehmend mehr Angst, dass ihre tatsächliche Abstammung öffentlich wird. Aus diesem Grund hat sie sich auch der Figur des Arthur Kirsch anvertraut, der ihr selbstverständlich helfen will. Denn nachdem sie eine der wenigen war, die zumindest versucht hat, ihm zu helfen, ist dies eine Selbstverständlichkeit für ihn.³⁶²

Im Sechsten Bild, wo Dr. Goebbels zu Besuch bei einer Vorstellung ist, bittet Kirsch diesen um seine Hilfe und um einen Weg um Olga zu schützen. Dieser gibt ihm ein Dokument, das Olga immer bei sich tragen soll, wo darauf steht: „Die Schauspielerin Olga Sternberg ist auf dem Gnadenwege arisiert. Doktor Josef [!] Goebbels.“³⁶³

Eine fast identische Geschichte beschreibt Gwendolyn von Ambesser in ihrer Biografie über Leo Reuss. Hier beschreibt sie die reale Geschichte der Schauspielerin Marianne Simson, die ein solches Schriftstück, das „vom Minister für Volksaufklärung und Propaganda Dr. Joseph Goebbels persönlich unterzeichnet“³⁶⁴ war, vor Gericht auf die Frage, ob es korrekt sei, dass sie Halbjüdin sei, vorwies. Darauf zu lesen war quasi die idente Formulierung wie auf dem Schriftstück von Olga Sternberg: „Die Schauspielerin Marianne Simson ist auf Gnadenwege arisiert.“³⁶⁵ Aus diesem Grund ist anzunehmen, dass sich Felix Mitterer bei dieser Sequenz ebenfalls einer wahren Begebenheit bedient hat.³⁶⁶

2.2.4.8. Eder, der Bühnenmeister

Die Figur des Bühnenmeisters Eder wurde von Felix Mitterer als die „gute Seele“ des Theaters geformt. Er ist auch die Figur, die innerhalb des Stückes am menschlichsten handelt. Er hat Arthur Kirschs schauspielerisches Können und seine Qualitäten erkannt und

³⁶¹ Vgl. Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 217, 223, 224.

³⁶² Vgl. ebenda, S. 253-254, 256-258.

³⁶³ Ebenda, S. 267.

Vgl. ebenda, S. 264.

³⁶⁴ Ambesser, *Die Ratten betreten das sinkende Schiff*, S. 196.

³⁶⁵ Ebenda, S. 196

³⁶⁶ Vgl. ebenda, S. 196

hochgehalten und kann daher den Skandal bei der Premiere des *Kaufmanns von Venedig* absolut nicht nachvollziehen. Er ist auch immer bemüht, ihm zu helfen, allerdings bekommt er immer wieder Angst, da er auch an seine Familie denken muss und diese nicht gefährden darf. Wie zum Beispiel im Zweiten Bild, wo er Arthur Kirsch beim Schrubben des Bühnenbodens helfen will.³⁶⁷

Er ist kein Sympathisant des nationalsozialistischen Systems, aus diesem Grund vermeidet auch er, so wie der Theaterdirektor, den Hitler-Gruß. Er sagt zumeist „drei Liter“³⁶⁸, so wie es in der damaligen Zeit viele getan haben, die damit ihren stillen Widerstand symbolisieren wollten.³⁶⁹

Nachdem Kirsch als Benedikt Höllrigl im Dritten Bild zurück ans Theater kommt, ist er die erste Figur, die seine wahre Identität hinter der Fassade erkennt. Zu Beginn des Vierten Bildes stellt er ihn zur Rede, und Kirsch wählt ihn als Verbündeten, da er ihm vertraut und die Figur des Eder auch schwört, dass er ihn decken wird und seine wahre Identität niemals preisgeben würde. Er wird zu einem der engsten und überzeugtesten Verbündeten für die Figur des Arthur Kirsch, die ihm bei seinem Versteckspiel auch mit all seinen Mitteln hilft – bis hin zur Organisation der Flucht von Arthur Kirsch und Benedikt Höllrigl im Siebten Bild.³⁷⁰

Für diese menschliche Figur hat sich leider auch kein Bezug zur Realität finden lassen.

2.2.4.9. Dr. Josef Goebbels

Felix Mitterer lässt innerhalb des Sechsten Bildes die reale Figur des Ministers für Volksaufklärung und Propaganda, Dr. Joseph Goebbels, auftreten. Mitterer hat nur die Schreibweise seines Vornamens auf „Josef“ geändert – dies ist beim Dokument für die Figur der Olga Sternberg ersichtlich. Warum sich der Autor dazu entschlossen hat, bleibt leider unklar, da sich leider keine Begründung finden ließ.³⁷¹

Diese Figur beruht also in ihren Grundzügen auf einer realen Person des Nationalsozialismus. Aus diesem Grund hält die Figur des Doktor Goebbels auch zu Beginn dieses Bildes eine flammende Rede über das Theater im Nationalsozialismus, so wie es auch die reale Person des Ministers immer wieder getan hat. Ebenso ist die Aufnahme der Figur des Arthur Kirsch in die Liste der „Gottbegnadeten“ eine Praxis, die vom Minister in der Realität vorgenommen wurde.³⁷²

³⁶⁷ Vgl. Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 218-219, 224.

³⁶⁸ Ebenda, S. 226.

³⁶⁹ Vgl. Daiber, *Schaufenster der Diktatur*, S. 246.

³⁷⁰ Vgl. Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 236-237, 260, 270.

³⁷¹ Vgl. ebenda, S. 267.

³⁷² Vgl. ebenda, S. 262-263.

Das Auftreten dieser Figur soll die Spannung heben, denn ein Zusammentreffen der Figur des Arthur Kirsch mit einem mächtigen Mann des Nationalsozialismus birgt auch viele Gefahren für ihn, und die Aufdeckung seiner wahren Identität vor dem Minister würde vermutlich dazu führen, dass Arthur Kirsch direkt in ein KZ gebracht werden würde. Aus diesem Grund lässt Mitterer auch die Figur des Polacek auftreten, und dieser titulierte Kirsch direkt vor dem Minister als Juden, was dieser aber einfach übergeht bzw. den Aussagen keinen Glauben schenkt. Somit hegt er an der Fassade von Arthur Kirsch absolut keinen Zweifel und plant einerseits viele künstlerische Projekte mit ihm, andererseits erweist er ihm den Freundschaftsdienst mit dem Dokument für die Figur der Olga Sternberg.³⁷³

Obwohl die Figur des Dr. Goebbels auf einer Figur aus der Realität basiert, gab es jedoch nie ein Zusammentreffen zwischen ihm und Leo Reuss. Reuss bemühte sich eher, mit den Verantwortlichen des Nazi-Regimes nicht zu sehr in Berührung zu kommen. Er verhandelte nur mit den Ämtern, wenn es notwendig war, und dies auch zumeist auf schriftlichem Weg. Daher dient das Sechste Bild und das Zusammentreffen von Goebbels und Kirsch als dramaturgischer Clou, der die Handlung und die Gefahr, der sich Arthur Kirsch damit aussetzt, auf die Spitze treiben soll.

2.2.4.10. Benedikt Höllrigl, der Echte

Felix Mitterer lässt die Figur des Arthur Kirsch im Dritten Bild zwar einiges über den echten Bauern Benedikt Höllrigl erzählen, jedoch wird diese Figur nicht wirklich eingeführt. Der echte Benedikt Höllrigl erscheint als ein „deus ex machina“ im Siebten Bild plötzlich auf der Bühne des Theaters, wo alle annehmen, dass es Arthur Kirsch ist, da sie sich vollständig ähneln. Er erscheint genau im richtigen Moment und wird dadurch zu Arthur Kirschs Rettung vor den Gestapo-Beamten. Wenn sie nicht ihn und sein Knie mit der echten Narbe aus dem Ersten Weltkrieg untersucht hätten, wäre Arthur Kirsch vor seiner Flucht doch noch unfreiwillig enttarnt worden und hätte mit gravierenden Auswirkungen zurechtkommen müssen. Weiters verzichtet Mitterer darauf, einen Grund dafür anzugeben, warum der echte Benedikt Höllrigl plötzlich in dieser Situation auf der Bühne des Theaters erscheint. Nur über die Flucht der beiden vom Theater wird innerhalb des Bildes kurz verhandelt, die auch nur durch das Auftauchen des echten Benedikt Höllrigl überhaupt möglich ist.³⁷⁴

Somit soll das Auftreten des „echten“ Benedikt Höllrigl die Spannung am Ende des Stückes noch einmal heben, das Verwirrspiel bezüglich Arthur Kirschs wahrer Identität zum

³⁷³ Vgl. Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 264-266.

³⁷⁴ Vgl. ebenda, S. 268-270.

Höhepunkt treiben und Arthur Kirsch trotz den Vorkommnissen in diesem Siebten Bild eine unbeschadete Flucht ermöglichen.

In der Realität gibt es keine Verweise dafür, dass der echte Kaspar Altenberger in Wien gewesen wäre und Leo Reuss hier besucht hätte. Mit Sicherheit hätte dieser seinen Bauernhof und seine Tiere nie verlassen. Außerdem wäre er beim Reisen ohne seine Papiere, die er ja Leo Reuss geborgt hatte, ein sehr großes Risiko eingegangen.

2.2.5. Die Theaterstücke im Theaterstück

2.2.5.1. William Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig*

Dass Felix Mitterer William Shakespeares Stück *Der Kaufmann von Venedig* innerhalb des Theaterstückes *In der Löwengrube* verwendet hat, bietet sich förmlich an, da die Rolle des Shylock ein Jude ist. Jedoch war dieses Stück, wie auch bereits in den Jahrhunderten zuvor, auch in der Zeit des Nationalsozialismus vieldiskutiert, da es von der Reichsdramaturgie nicht generell verboten wurde, was mit vielen Theaterstücken passiert war, die Juden und das Judentum thematisierten. William Shakespeare und ein Großteil seiner Stücke waren immer ein gewisser Sonderfall in der Zeit des Nationalsozialismus – darauf gehe ich im Laufe dieses Kapitels noch genauer ein. *Der Kaufmann von Venedig* wurde von den Nationalsozialisten durchaus geduldet, jedoch nur in einer Interpretation, die ihren Zwecken half und die NS-Ideologie bediente: Die Rolle des Shylock diente in einem antisemitischen Konzept dazu, die Juden als böse, gierig und verschlagen – als „Inkarnation des Bösen schlechthin“³⁷⁵ – der Bevölkerung zu präsentieren. Diese Figur war in der nationalsozialistischen Interpretation die personifizierte Gefahr, die von Juden für die „arische“ Bevölkerung ausging. Berühmterberüchtigt ist in diesem Zusammenhang auch die Inszenierung dieses Stückes von 1943 am Wiener Burgtheater unter der Regie von Lothar Müthel und mit Werner Krauß in der Rolle des Shylock, denn „in der Theatergeschichtsschreibung fungiert diese Produktion als eines der drastischsten und empörendsten Beispiele, wie klassische Werke im NS-Regime zur ideologischen Indoktrination missbraucht wurden“³⁷⁶. Nach Kriegsende erhielt Werner Krauß unter anderem auch wegen seiner Darstellung des Shylock in dieser Inszenierung, den er „in Aussehen, Sprache und Körpersprache mit allen antisemitischen Codes“³⁷⁷ ausgestattet hatte, Berufsverbot, denn er war eben bereit, alle seine schauspielerischen Mittel voll und ganz „in den Dienst der NS-Hetzpropaganda“³⁷⁸ zu stellen. Erst nach einem langen

³⁷⁵ Haider-Pregler, „Shylock 1943“, in: *Maske und Kothurn*, S. 122.

³⁷⁶ Ebenda, S. 114.

³⁷⁷ Ebenda, S. 122.

³⁷⁸ Ebenda, S. 114.

Entnazifizierungsprozess wurde dieses Berufsverbot im September 1948 wieder aufgehoben. Auch wenn es schon vor dem Nationalsozialismus Inszenierungen gab, die diese Interpretation des Stückes zeigten, ist es nicht zu verleugnen, dass dieses Stück im Frühsommer 1943 eine andere Wirkung auf das Publikum hatte als Aufführungen der 1920er Jahre, wo Deportationen von Wiener Juden in Konzentrationslager noch kein Thema waren.³⁷⁹

Der Autor William Shakespeare ist in Bezug auf die Kategorisierung seiner Person und seiner Werke ein regelrechter Sonderfall, denn er gilt nach der nationalsozialistischen Kategorisierung definitiv als „ausländischer Autor“. Da sie ihn jedoch nicht verbieten wollten, stuften sie seine Werke kurzerhand als deutsche Klassik und ihn als nordischen Dichter ein. Die Nationalsozialisten bzw. die Reichsdramaturgie handelten hier absolut gegen ihr Ziel, den Anteil ausländischer Autoren und deren Stücke an den Theatern des „Deutschen Reichs“ zurückzudrängen, um mehr Platz für deutsche und zeitgenössische Autoren und deren Stücke zu haben. Vorrangig wurden von ihnen „nationale und völkische Autoren“³⁸⁰, die bereits in der Weimarer Republik viel gespielt wurden, akzeptiert und hofiert oder neue Autoren, die Themen behandelten, die mit der nationalsozialistischen Ideologie übereinstimmten. Vor Kriegsbeginn - also in den Jahren 1933 bis 1939 - wurden Shakespeares Stücke ohne große Bedenken aufgeführt und die Inszenierung bzw. die Interpretation der NS-Ideologie angepasst. Seine Werke und auch die von Friedrich Schiller standen in diesen Jahren sogar immer wieder im Wettstreit um die meisten Inszenierungen. Ab Kriegsbeginn 1939 wurden Shakespeares Stücke jedoch viel kritischer eingestuft und zensiert, auch wurden Aufführungsgenehmigungen seiner Stücke seltener erteilt. Ein besonderes Augenmerk lag auf der propagandistischen Tragweite und Wirkung der Stücke, denn „Dramen, die unliebsame Assoziationen zum herrschenden System und dem Kriegsalltag hervorrufen konnten“³⁸¹, erhielten keine Genehmigung mehr. Aus diesem Grund durften zum Beispiel Shakespeares Königsdramen nicht mehr gespielt werden, und für alle seine sonstigen Werke musste um eine gesonderte Genehmigung angesucht werden. Trotz all dieser Maßnahmen wurde *Der Kaufmann von Venedig* auch weiterhin von der Reichsdramaturgie genehmigt und durfte aufgeführt werden, da die nationalsozialistische antijüdische Interpretation bzw. Inszenierung den Nationalsozialisten als Propagandamittel dienen sollte.³⁸²

³⁷⁹ Vgl. Haider-Pregler, „Shylock 1943“, in: *Maske und Kothurn*, S. 114, 115, 120, 122.

³⁸⁰ Eicher et al., „Fazit“, in: *Theater im „Dritten Reich“*, S. 478.

³⁸¹ Ebenda, S. 481.

³⁸² Vgl. ebenda, S. 478, 479, 481.

Felix Mitterer lässt sein Stück *In der Löwengrube* mit der 1. Szene des 3. Aktes des *Kaufmanns von Venedig* beginnen. Diese Stück hat er mit Sicherheit nicht zufällig ausgewählt, denn die Verkörperung der Figur des Shylock durch den Juden Arthur Kirsch kann kein Zufall sein. Dies soll die Tragweite und die Verschärfung der Situation für Juden am Theater herausheben. Wenn ein Jude einen Juden spielt und dieser nicht böse, verschlagen und hintertrieben dargestellt wird, war dies eine Unmöglichkeit in der nationalsozialistischen Interpretation von Stücken. Denn gerade dieses Stück wurde nur wegen seiner propagandistischen Wirkung von den Nationalsozialisten genehmigt. Felix Mitterer bedient sich hier also einerseits der oben in diesem Kapitel geschilderten Einverleibung von Theaterstücken und Autoren zu ihren ideologischen Zwecken, andererseits betont er das Problem, dass jüdische Schauspieler auf deutschen/ österreichischen Bühnen nicht mehr gern gesehen waren und schon gar keinen authentischen Juden verkörpern durften.³⁸³

2.2.5.2. Friedrich Schillers *Wilhelm Tell*

Die Stücke und Autoren der deutschen Klassik erlebten im Nationalsozialismus einen neuen Aufschwung. Besonders die Werke von Friedrich Schiller, Johann Wolfgang von Goethe und Heinrich von Kleist waren bei den Nationalsozialisten sehr beliebt. Schiller wurde sogar zum meistgespielten Autor der damaligen Zeit, da man seinen Werken – und auch denen von Kleist – eine „besondere propagandistisch-ideologische Bedeutung“³⁸⁴ zuschrieb. Besonders jene Stücke, die zur Symbolik eines „heroischen“ Theaters dienten, wurden von den Nationalsozialisten gerne zur Inszenierung freigegeben. Die Stücke mit folgenden Themen wurden bevorzugt bei der Auswahl herangezogen und durch ihre Interpretationen innerhalb der Inszenierungen indoktriniert: „Der Untergangsmythos, das Scheitern des Helden, Verklärungen angeblich revolutionärer Ideen der nationalen Volkwerdung und das Führerprinzip“³⁸⁵, die sich besonders in den Stücken *Hermannsschlacht*, *Wallenstein* und eben dem *Wilhelm Tell* zeigten. Ihre Stücke wurden aber auch für anti-französische und anti-englische Propaganda herangezogen und missbraucht.³⁸⁶

Da die Werke Schillers im Nationalsozialismus sich solcher Beliebtheit erfreuten, ist es sehr naheliegend, dass sich Felix Mitterer für ein Werk Schillers als Vorsprechmonolog für Arthur Kirsch entschieden hat. Weiters beruht es auf einer wahren Begebenheit, denn Leo Reuss ging

³⁸³ Vgl. Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 214-215.

³⁸⁴ Eicher et al., „Fazit“, in: *Theater im „Dritten Reich“*, S. 481.

³⁸⁵ Ebenda, S. 481.

³⁸⁶ Vgl. ebenda, S. 481.

tatsächlich mit dem Monolog des *Wilhelm Tell* vorsprechen. Dies brachte auch den Direktor des Burgtheaters, Hermann Röbbling, auf die Idee, dieses Stück mit Reuss zu inszenieren. Dazu kam es jedoch nie, aber Arthur Kirsch darf anstelle von Leo Reuss nun innerhalb des Theaterstückes *In der Löwengrube* diesen „deutschen“ Helden verkörpern.

2.2.5.3. Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise*

Dieses Stück Lessings war selbstverständlich unter den Nationalsozialisten verboten, da es einen Juden als Hauptfigur hat und somit „unerwünschtes Gedankengut“ im Volk verbreiten würde.³⁸⁷

In der ersten Fassung des Theaterstückes *In der Löwengrube* lässt Felix Mitterer sein Stück mit Passagen aus dem *Nathan* enden, die von Arthur Kirschs Kindern vorgetragen werden, um einen Kontrapunkt zum Beginn des Stückes, zur Szene und zur Figur des Shylock aus dem *Kaufmann von Venedig* herzustellen. Da es jedoch bei den Proben zur Inszenierung am Volkstheater zu heftigen Diskussionen über den Schluss kam, hat Mitterer sich dazu entschlossen, das Ende noch einmal zu überarbeiten und die Textpassagen aus dem *Nathan* wieder zu entfernen. Daher ist die Stückfassung aus dem Jahr 2001, die im Felix Mitterer Sammelband *Stücke 3* erschienen ist, auch bereits ohne die Passage und daher auch ohne der Passage aus dem Theaterstück *Nathan der Weise* abgedruckt.³⁸⁸

³⁸⁷ Vgl. Eicher et al., „Fazit“, in: *Theater im „Dritten Reich“*, S. 481.

³⁸⁸ Vgl. Mitterer, *In der Löwengrube*, S. 110.

FAZIT

Felix Mitterer hat im Vorwort zu seinem Theaterstück *In der Löwengrube* explizit angeführt, dass er kein Dokumentarstück über das Leben und die Verwandlungsgeschichte von Leo Reuss schreiben wollte, sondern sich beim Verfassen dieses Theaterstückes nur der Grundgeschichte seiner mutigen Tat bedient hat.³⁸⁹ Aus diesem Grund habe ich genau diese Angabe zur Forschungsfrage meiner Arbeit gewählt. Denn bei genauerer Betrachtung und Analyse des Theaterstückes wird offenkundig, dass er sich sehr vieler realer Begebenheiten aus Leo Reuss' Leben und auch aus der Zeit des Nationalsozialismus bedient hat. Selbstverständlich konnte er die Lebensgeschichte nicht eins zu eins übernehmen und musste bezüglich der Dramaturgie eines Theaterstückes diverse Adaptionen vornehmen.

Die offensichtlichsten Parallelen zwischen Leo Reuss' Lebensgeschichte und dem Theaterstück *In der Löwengrube* bzw. der Figur des Arthur Kirsch werde ich innerhalb dieses Fazits noch einmal zusammenfassen:

Zuallererst ist hierbei die Optik von Leo Reuss' Verkleidung als Kaspar Brandhofer anzuführen. Felix Mitterer gibt in der Regieanweisung zum ersten Auftreten seiner Figur Arthur Kirsch als Benedikt Höllrigl an, dass dieser ebenfalls in traditionell ländlicher Tracht, mit blond gefärbtem Bart und blonden Haaren und „geborgten“ Dokumenten zum Vorsprechen am Theater erscheint. Genauso wie es Leo Reuss damals beim Vorsprechen bei Max Reinhardt und ebenso beim Vorsprechen am Theater in der Josefstadt getan hat. Auch die Vorsprechrolle des Wilhelm Tell ist aus der Realität übernommen, denn Leo Reuss sprach tatsächlich den Monolog aus Schillers *Wilhelm Tell* am Theater in der Josefstadt vor, genauso wie es Arthur Kirsch im Dritten Bild des Theaterstückes tut. Felix Mitterer lässt seine Figur Arthur Kirsch allerdings explizit tirolerischen Dialekt sprechen, obwohl Leo Reuss sich eher den salzburgerischen Dialekt angeeignet hat.

Beim Vorsprechen trägt die Figur des Arthur Kirsch einen detaillierten Lebenslauf vor, wie er als Bergbauer gelebt hat und wie der Wunsch, Schauspieler werden zu wollen, in ihm entstanden ist. Leo Reuss dürfte diesen Lebenslauf zwar nicht beim Vorsprechen vorgetragen haben, jedoch hatte er einen solchen Lebenslauf in petto, um jederzeit auf neugierige Fragen vorbereitet zu sein.

Leo Reuss war auch darauf bedacht, dass er sich bei den Proben immer als theaterunerfahren und immer wieder als Unwissender präsentierte. Aus diesem Grund ist die Sequenz im Vierten Bild, wo die Figur des Arthur Kirsch fragt, wer denn das „Weiberl“ im

³⁸⁹ Mitterer, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, S. 211.

Souffleurkasten sei, ebenfalls aus der Realität übernommen. Denn diese Frage stellte Leo Reuss tatsächlich bei einer Probe am Theater in der Josefstadt zum Theaterstück *Fräulein Else*, um seine theaterbezogene Unwissenheit zu unterstreichen.

Selbstverständlich spielten sowohl Leo Reuss als auch Arthur Kirsch in ihrer Verkleidung den überzeugten Anhänger des nationalsozialistischen Systems. Wodurch eine Parallele zwischen Realität und Fiktion des Theaterstückes entsteht, denn beide haben den überzeugten Nationalsozialisten in Gesellschaft vorgespielt. Felix Mitterer lässt Arthur Kirsch/ Benedikt Höllrigl sogar mit dem *Völkischen Beobachter*, einer nationalsozialistischen Zeitung, auftreten, denn damit ließ sich auch Leo Reuss oft und gerne in der Öffentlichkeit blicken, um seine Zugehörigkeit zum nationalsozialistischen System zu repräsentieren.

Felix Mitterer beschreibt Arthur Kirsch als braven und soliden Ensembleschauspieler, der aber nie wirklich Hauptrollen gespielt hat. Dies war auch das Schicksal von Leo Reuss, denn er war ein guter und gern engagierter Darsteller, der seine Rollen und Figuren immer gewissenhaft und mit Akribie absolvierte und auch von den Kritikern immer wieder lobende Erwähnungen erhalten hat. Allerdings war er nie ein großer Theaterstar, den man wegen seines Namens engagierte.

Für die geschilderte Störaktion bei der Premiere des *Kaufmanns von Venedig* im Ersten Bild des Theaterstückes hat Felix Mitterer ebenfalls Anleihen aus der Realität genommen. Eine solche Protestaktion gegen Leo Reuss als Juden auf einer deutschen Theaterbühne gab es tatsächlich bei einem Tourneegastspiel in Stettin, wo *Hedda Gabler* gespielt wurde. Mitterer hat hier also eine wahre Begebenheit aus der Realität und auch die Rahmenhandlung dieses Vorfalls übernommen, allerdings hat er bezüglich der Dramaturgie seines Theaterstückes den Ort und auch das Theaterstück, bei dem diese Protestaktion stattgefunden hat, adaptiert bzw. adaptieren müssen.

Die Figur der Helene Schwaiger beruht im weitesten Sinn auf Leo Reuss' realer Lebensgefährtin Agnes Straub. Sie galt ebenfalls als ein Theaterstar und wurde gerne engagiert, da die Theaterleiter es gerne sahen, wenn sie an ihren Häusern spielte. Weiters unterstützte sie Leo Reuss ebenfalls finanziell, da sie die nötigen Mittel dafür hatte. Allerdings waren Leo Reuss und sie nicht verheiratet und hatten auch keine gemeinsamen Kinder. Hier hat Felix Mitterer wieder Anleihe an einer wahren Begebenheit bzw. an einer tatsächlichen Person genommen.

Die Figur Arthur Kirsch wird nach der *Wilhelm Tell*-Premiere als große Entdeckung und als neuer Theaterstar gefeiert. Dies ist vollständig aus der Realität übernommen, denn sowohl Kollegen als auch die Presse feierten ihn und waren von der Theaterneuentdeckung völlig

begeistert. In der Realität jedoch dürften Leo Reuss ebenso wie die Figur Arthur Kirsch immer mehr Kollegen hinter der Fassade erkannt haben, wodurch der Druck zu groß wurde und er seine Identität nach der *Fräulein Else*-Premiere preisgeben musste. Dies „erspart“ Felix Mitterer seiner Figur Arthur Kirsch, der unerkant und ohne einen großen Skandal wieder vom Theater flüchten kann.

Abgesehen von Leo Reuss' realer Lebensgeschichte hat Felix Mitterer auch zwei nennenswerte Begebenheiten aus der Zeit des Nationalsozialismus in sein Theaterstück miteingebaut, die ich an dieser Stelle noch anführen möchte:

An erster Stelle ist die im Zweiten Bild des Theaterstückes geschilderte Übernahme des Theaters durch nationalsozialistische Darsteller des Hauses zu nennen. Denn dies beruht auf der realen Begebenheit, die sich nach dem Anschluss Österreichs im Jahre 1938 am Theater in der Josefstadt ereignet hat, wo Erik Frey und Robert Valberg auf sehr harte Weise das Theater übernommen haben.

Der zweite zu erwähnende Punkt ist die Figur des Theaterdirektors Meisel, da dieser an die reale Figur des Intendanten des Schauspielhauses Bochum, Saladin Schmitt, angelehnt ist. Sowohl die reale Person als auch die Theaterfigur betrieben Medikamentenmissbrauch und wichen durch ihre Verwirrtheit laufend dem Hitler-Gruß aus, wodurch sie ihren stillen Widerstand gegen das nationalsozialistische System zeigten.

Am Ende meiner Arbeit bleibt mir noch zu sagen, dass Felix Mitterer wohl nicht den Anspruch hatte, ein Dokumentarstück über das Leben und die Verwandlungsgeschichte von Leo Reuss zu schreiben, und dies auch nicht getan hat. Allerdings wird durch meine intensive Auseinandersetzung mit der Lebensgeschichte von Leo Reuss und der Gegenüberstellung innerhalb meiner Analyse des Theaterstückes augenscheinlich, dass Felix Mitterer eine äußerst intensive Recherche über das Leben von Leo Reuss betrieben hat, denn er muss viele Begebenheiten aus der Realität vor dem Verfassen des Theaterstückes gekannt haben. Selbstverständlich musste er Adaptionen vornehmen, die der Dramaturgie eines Theaterstückes geschuldet sind, und er konnte daher nicht alle realen Begebenheiten in ihrer ursprünglichen Form übernehmen. Aus diesem Grund habe ich mich in meinem Fazit auch darauf konzentriert, nur die offenkundigsten Parallelen noch einmal zusammenzufassen.

Als Abschluss meiner Masterarbeit möchte ich noch ein Zitat aus Hilde Haider-Preglers Biografie über die „Affäre“ Leo Reuss anfügen, denn treffender kann man sein mutiges „Verwandlungsspiel“ nicht zusammenfassen:

„Die Geschichte wird zum Mythos, ihr Protagonist zum mythischen Heros, hinter dem der Schauspieler Reuss als Person längst in Vergessenheit geraten ist. Im Gedächtnis haften bleibt ein Held, der mit den Mitteln des individuellen Widerstands, mit List und Phantasie für eine kurze Weile die Weltgeschichte außer Kraft zu setzen vermochte, ein österreichischer Schwejk, ein wienerischer Hauptmann von Köpenick, ein wiederauferstandener lieber Augustin in den Zeiten der braunen Seuche, der unverehrt der Pestgrube entsteigt... Der Mythos benötigt den politischen Kontext nur als düstere Folie, von der sich das komödiantische Virtuosenstück umso strahlender abhebt.“³⁹⁰

³⁹⁰ Haider-Pregler, *Überlebenstheater*, S.VII.

BIBLIOGRAFIE

Ambesser, Gwendolyn von, *Die Ratten betreten das sinkende Schiff. Das absurde Leben des Schauspielers Leo Reuss*, Frankfurt am Main: Verlag Edition AV ^{2. Auflage} 2005.

Daiber, Hans, *Schaufenster der Diktatur. Theater im Machtbereich Hitlers*, Stuttgart: Neske 1995.

Diem, Peter, „Das Mahnmal gegen Krieg und Faschismus. Symbole aus Stein und Bronze“, *Austria-Forum*, https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Symbole/Krieg_und_Faschismus_-_Denkmal_von_Alfred_Hrdlicka 25.11.2004, 25.8.2018.

Eicher, Thomas/Panse, Barbara/Rischbieter, Henning, „Fazit“, in: *Theater im „Dritten Reich“. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik*, Hg. Henning Rischbieter, Seelze-Velber: Kallmeyer 2000.

Garscha, Winfried R./Kuretsidis-Haider, Claudia/Holpfer, Eva/Loitfellner, Sabine/Uslopauer, Susanne/Sanwald, Siegfried/Brandstätter, Sergio, „Mahnmal gegen Krieg und Faschismus“, *Forschungsstelle Nachkriegsjustiz*, http://www.nachkriegsjustiz.at/vgew/1010_alb.php, 25.8.2018.

Haider-Pregler, Hilde, *Überlebenstheater. Der Schauspieler Reuss*, Wien: Holzhausen 1998.

Haider-Pregler, Hilde, „Überlebenstheater. Die Metamorphosen des Schauspielers Leo Reuss“, in: *Maske und Kothurn* Vol.37(1), 1991, S. 13-44.

Haider, Hilde, „Shylock 1943“, in: *Maske und Kothurn* Vol.56(3), 2010, S. 109-124.

Köfler, Gretl, „Theater und Schauspieler im Dritten Reich“, in: *In der Löwengrube*, Innsbruck: Haymon-Verlag 1998, S. 127-136.

Kopeinig, Margaretha, „Eine "Hetz" bei der "Reibpartie", *kurier.at*, <https://kurier.at/politik/inland/machtuebernahme-der-nazis-1938-eine-hetz-bei-der-reibpartie/118.671.338> 11.3.2015, 25.8.2018.

Mauthausen Komitee Österreich, „Mahnmal gegen Krieg und Faschismus“, *denkmal wien*, <https://www.denkmalwien.at/rundgaenge/rundgang-was-ist-oesterreich/mahnmal-gegen-krieg-und-faschismus>, 25.8.2018.

Mitterer, Felix, *In der Löwengrube*, Innsbruck: Haymon-Verlag 1998.

Mitterer, Felix, „In der Löwengrube“, in: *Stücke 3*, Innsbruck: Haymon-Verlag 2001, S. 207-272.

Mitterer, Felix, *Mein Lebenslauf*, Innsbruck-Wien: Haymon-Verlag 2018.

Stückelberger, Johannes, „Hodlers Weg zum Nationalmaler am Beispiel seines „Wilhelm Tell“, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* Vol.53(4), 1996, S. 323-334.

Wimmer, Erika, „Felix Mitterer“, in: *Lexikon Literatur in Tirol*, Hg. Christine Riccabona/Sebastian von Sauter/Anton Unterkircher, https://orawww.uibk.ac.at/apex/uprod/f?p=TLL:2:0:::P2_ID:505 2018, 25.8.2018.

Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1: Offenthaler, Eva, „Vom Leben im Pseudonym – Der Schauspieler Leo Reuss“, *Österreichische Akademie der Wissenschaften*, <https://www.oeaw.ac.at/inz/forschungsbereiche/kulturelles-erbe/forschung/oesterreichisches-biographisches-lexikon/biographien-des-monats/april-2016/> 1.4.2016, 25.8.2018.

Abb. 2: Ambesser, Gwendolyn von, *Die Ratten betreten das sinkende Schiff. Das absurde Leben des Schauspielers Leo Reuss*, Frankfurt am Main: Verlag Edition AV ^{2. Auflage} 2005.

Abb. 3: Dorotheum, *Ferdinand Hodler. Wilhelm Tell*, https://www.dorotheum.com/blog/?attachment_id=26762 13.10.2017, 25.8.2015.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Schauspieler Mauri[t]z Leon Reiss alias Leo Reuss wurde als Kind jüdischer Eltern am 30. März 1891 in Dolyna, Galizien (heutige Ukraine), geboren. Die Familie übersiedelte jedoch bald nach Wien, wo er aufwuchs und zur Schule ging. Bald nach seiner Schulbildung bestand er die Aufnahmeprüfung an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien, wo er ab sofort Schauspiel studierte. Obwohl er bereits Pläne hatte, an welchen Theatern er spielen wolle, setzte der Ausbruch des Ersten Weltkrieges einen Schlusspunkt unter diese Überlegungen, da er eingezogen wurde und als Frontkämpfer im Ersten Weltkrieg im Einsatz war. In dieser Zeit heiratete er und bekam mit seiner Frau Stefanie zwei Kinder.

Erst nach dem Ende des Krieges konnte er seine schauspielerischen Pläne weiterverfolgen. Nach ersten kleinen Engagements an Wiener Theatern wechselte er 1921 nach Deutschland und ließ seine Familie in Wien zurück, um an folgenden Theatern von 1921-1929 im Fixengagement zu spielen: an den Hamburger Kammerspielen, am Staatstheater Berlin und an der Volksbühne Berlin.

Ab 1929 schlug er sich zuerst als freier Schauspieler in Deutschland durch, bis er zusammen mit seiner Lebensgefährtin Agnes Straub 1932 das Künstlerkollektiv „Theater der Schauspieler“ gründete – das spätere Tournée-theaterunternehmen namens „Straub-Tournée-Ensemble“, das die beiden gemeinsam bis 1935 leiteten. Die Nürnberger Rassengesetze, die am 15. September 1935 in Kraft traten, setzten diesem Unternehmen einen Schlusspunkt, da Leo Reuss als Jude ab sofort in Deutschland nicht mehr arbeiten durfte. Zuvor war es für ihn bereits sehr schwierig, als Schauspieler bei den Gastspielen des Kollektivs auf der Bühne zu stehen und zu spielen, da man Juden als Schauspieler nicht mehr sehr gerne sah.

Da er durch die politische Situation in Deutschland zur Untätigkeit gezwungen war, emigrierte er in seine frühere Heimat Wien, um dort wieder Theater spielen zu können. Jedoch war die Situation für ihn dort auch schwierig, da sehr viele deutsche Schauspieler bereits nach Wien geflüchtet waren und ebenfalls auf Engagements hofften. Nachdem sich nach Monaten kein Engagement ergab, tauchte er im Salzburgerischen ab und plante seine Verwandlung.

Im Sommer 1936 erschien ein blonder, vollbärtiger Bergbauer in ländlicher Tracht, der sich als „Vollblutarier“ und überzeugter Nationalsozialist ausgab, bei Max Reinhardt in Salzburg und versicherte ihm, Schauspieler werden zu wollen. Max Reinhardt, der von seinem Können und seiner Fassade voll überzeugt war, händigte ihm ein Empfehlungsschreiben aus, mit dem er ihn an die Theater in Wien empfahl. Leo Reuss, der nun Kaspar Altenberger hieß bzw. später den Künstlernamen Kaspar Brandhofer annahm und sich für seine „Verkleidung“

sowohl Originaldokumente besorgt als auch einen Lebenslauf entworfen hatte, der seine Geschichte vollständig abrunden sollte, sprach sowohl am Burgtheater als auch am Theater in der Josefstadt vor. Beide Theater hatten großes Interesse an einer Besetzung Kaspar Brandhofers. Das Theater in der Josefstadt unter der Leitung von Ernst Lothar war schneller und nahm das schauspielerische Bergbauern-Naturtalent unter Vertrag. So probte Kaspar Brandhofer ab Herbst 1936 in der Dramatisierung der Arthur Schnitzler Novelle *Fräulein Else* am Theater in der Josefstadt. Die gesamte Wiener Theaterszene war von der Entdeckung begeistert und fieberte der Premiere am 2. Dezember 1936 entgegen.

Die Reaktionen nach der Premiere waren überwältigend, sowohl beim Publikum, bei den Schauspielern, bei den Theaterexperten als auch in der Presse – sogar bei den nationalsozialistisch orientierten Blättern. Man war überzeugt, dass man hier einer wahren Theatersensation beiwohnen durfte und dass man von Kaspar Brandhofer noch sehr viel Bedeutendes in der Theaterszene hören wird.

Bereits sechs Tage nach der Premiere von *Fräulein Else*, also am 8. Dezember 1936, wurde ein Schreiben aus der Direktionskanzlei des Theaters in der Josefstadt veröffentlicht, das besagte, dass Kaspar Brandhofer in Wirklichkeit nur ein ums Überleben kämpfender jüdischer Schauspieler war, der durch diese Maskerade gehofft hatte, wieder Theater spielen zu können. Nachdem Leo Reuss durch die Aufdeckung wieder er selbst war, durfte er zwar das Engagement am Theater in der Josefstadt unter der Namensnennung Kaspar Brandhofer-Reuss noch zu Ende spielen, jedoch stand er danach wieder vor demselben Problem, dass er Engagements bekommen musste, was als jüdischer Schauspieler wieder genauso schwer war wie vor der Affäre Brandhofer.

Nach ein paar kleinen Engagements in Wien, wie zum Beispiel an den jüdischen Künstlerspielen, emigrierte er mit einem Vertrag der großen amerikanischen Filmproduktionsfirma MGM in die USA, um dort in amerikanischen Filmen böse Nazis zu spielen. Er wurde vorrangig als „bad German“ in Anti-Kriegs-Filmen besetzt. Nach Kriegsende blieb er in den USA, wo er bei einer Theatertournee in Manila am 1. April 1946 an einem Herzinfarkt starb.

Diese historische Verwandlungsgeschichte diente Felix Mitterer als Grundlage für das Verfassen seines Theaterstückes *In der Löwengrube*. Aus diesem Grund befasst sich das zweite Kapitel dieser Arbeit mit der Aufschlüsselung von historischen Parallelen und Unterschieden innerhalb von Felix Mitterers Theaterstück und der realen Vorlage von Leo Reuss' Lebensgeschichte. Ebenfalls werden in diesem Zusammenhang zahlreiche Aspekte der nationalsozialistischen Herrschaft im Kontext dieser Affäre in Verbindung gesetzt.

SUMMARY

The actor Mauri[t]z Leon Reiss a.k.a Leo Reuss was born to Jewish parents on March 30th, 1891 in Dolyna, Galicia (today's Ukraine). Soon, the family moved to Vienna, where he grew up and attended school. Very shortly after completing his secondary education he passed the entrance examination for the Vienna academy of music and performing arts, where he would take up an acting degree programme.

He had initially already planned at which theatres he wanted to perform later in his life, however, the outbreak of World War I and being drafted into the military as a combatant brought an end to these plans. During this time he also got married to his wife Stefanie and they had two children together.

After the end of the war he returned to pursuing his acting career. After a few smaller engagements at different theatres in Vienna, he moved to Germany in 1921, leaving his family behind in Vienna. Between 1921 and 1929 he held a permanent position at the following theatres: at the Hamburger Kammerspiele, at the Berlin Staatstheater and at the Volksbühne Berlin.

After leaving aforementioned permanent position in 1929 he worked for a while as a freelancing actor before he founded the artist collective "Theater der Schauspieler" together with his then partner Agnes Straub in 1932. Together they ran this project, which later became known as the "Straub-Tournée-Ensemble", until the year 1935.

The Nuremberg laws, which were put into place on September 15th, 1935 terminated this joint venture since Reuss, as a Jew, was banned from working in Germany. Before that time, it had already been quite difficult for him to perform as an actor in his own collective because Jewish artists actually performing on stage became increasingly less accepted.

Being forced into unemployment for political reasons he emigrated back to his earlier home, Vienna so he could take up his acting career again. However, because so many German actors had already fled Germany he found himself faced with a very level of competition for acting positions. Having been unsuccessful in finding acting positions for months, he retreated into a period of seclusion in the Salzburg province and planned major changes to his life.

In the summer of 1936 Leo Reuss reappeared as a blond, bearded mountain farmer in local attire, posing as an Arian and an outspoken proponent of National Socialism. He applied to Max Reinhardt in Salzburg, assuring him of his intentions of becoming an actor. Max Reinhardt, having fallen for the disguise and quite convinced of his skill, recommended him to a number of theatres in Vienna. Leo Reuss a.k.a Kaspar Altenberger (he later took on the stage name of Kaspar Brandhofer) had acquired original documents and a curriculum vitae to

back up his new identity. He then applied to the Vienna Burgtheater and the “Theater in der Josefstadt”. Both of these were very much interested in appointing Kaspar Brandhofer to a position. “Theater in der Josefstadt” run by Ernst Lothar acted more quickly and manage to secure a contract with the new mountain farmer turned actor. Hence, starting in the fall of 1936 he rehearsed in the dramatization of Arthur Schnitzler’s novella “Fräulein Else” at the “Theater in der Josefstadt”. The entire Viennese theatre scene was anxious to see this latest and very unexpected discovery perform in the premiere on December 2nd, 1936.

The reviews after the premiere, given by the audience, the actors and also by the press (even the national socialist-oriented ones) were overwhelming. There was general consensus that one had experienced a new sensation in theatre and that many more great things were to be expected from Kaspar Brandhofer.

On December 8th, 1936 just 6 days after the premiere of “Fräulein Else” a formal document written by the head office of the “Theater an der Josefstadt” was released to the press. It stated that Kaspar Brandhofer was really just a Jewish actor fighting hard to survive who had hoped to return to the acting stage through this masquerade.

After his true identity had been disclosed, he returned to being Leo Reuss and was allowed to complete his engagement with the “Theater in der Josefstadt” using the name Kaspar Brandhofer-Reuss. Thereafter, however, he found himself in the same situation as before, facing the same difficulties in finding an acting position.

He managed to obtain a few more smaller acting jobs in Vienna, but finally decided to emigrate the United States of America after having been offered a contract with the large US-based movie production company MGM where he was cast to play the role of Nazis in American movie productions. He was mainly cast as the “bad German” in anti-war movies. After the end of World War II he decided to stay in the USA and joined a theatre production. He died on April 1st, 1946 in Manila while on a theatre performance tour with the United Service Organisations.

Felix Mitterer used this historical transformation story as basis for his theatre play “In der Löwengrube”. This is the reason why the second chapter of the paper at hand deals with historical parallels and differences between Felix Mitterer’s play and the actual life of Leo Reuss. Furthermore connections are established between numerous aspects of the national socialist regime in the context of Reuss’ ruse.

DANKSAGUNG

Ich möchte mich an dieser Stelle bei einigen Personen bedanken, ohne die das Verfassen dieser Masterarbeit nie stattgefunden hätte und diese Arbeit damit nie zustande gekommen wäre:

An erster Stelle selbstverständlich bei meinen Eltern, Eckhard und Christine Höllwerth, die mich mein ganzes Studium über unterstützt haben, mich immer wieder ermutigt haben, diese Arbeit zu verfassen und mir mit Rat und Tat zur Seite standen. Ohne ihre Ermutigungen hätte ich diese Arbeit nicht verfasst und somit auch meinen Studienabschluss nicht mehr gemacht. Weiters möchte ich mich speziell bei meiner Mutter fürs Korrekturlesen bedanken und bei meinem Vater für seinen historischen Input, wodurch immer wieder Unklarheiten sehr schnell beseitigt werden konnten.

Auch meinem Lebensgefährten Wolfgang Lesky möchte ich danken, dass er mich immer wieder bestärkt hat weiterzuschreiben und für die unzähligen Gespräche über die Thematik meiner Arbeit, die immer wieder dazu geführt haben, dass die „zündende Idee“ zum Weiterschreiben entstanden ist.

Meiner kleinen Nichte Charlotte möchte ich danken, dass sie Oma und Opa genug Zeit und Ruhe zum Lesen meiner Arbeit gelassen hat.

Selbstverständlich möchte ich mich an dieser Stelle auch bei meiner Betreuerin Univ.-Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger bedanken, die das Wagnis dieser Arbeit mit mir eingegangen ist. Dem Intendanten des Theaters zum Fürchten, Bruno Max, möchte ich dafür danken, dass er das Theaterstück *In der Löwengrube* in der Saison 2015/16 auf den Spielplan gesetzt hat und mich als Regieassistentin und Inspizientin mit der Betreuung dieser Produktion betraut hat. Denn ohne dies wäre mir nie die zündende Idee zu diesem spannenden Thema gekommen. Ich möchte mich auch beim gesamten Ensemble dieser Produktion bedanken, da sie wunderschöne Bilder erzeugt haben, die die Analyse des Theaterstückes zu einem Vergnügen gemacht haben. Besonders danke ich in diesem Zusammenhang Bernie Feit, der einen Theaterdirektor Meisel auf die Bühne „gezaubert“ hat, der mich beim Lesen immer noch laufend zum Lachen gebracht hat.

Ganz besonders möchte ich mich bei Felix Mitterer bedanken, der ein wundervolles, herzerreißendes, dramaturgisch hochwertiges Theaterstück verfasst hat, das sich quasi fast von selbst spielt. Er gehört zu den wenigen Theaterautoren, der weiß, wie man ein Theaterstück strukturieren muss, damit es eine Freude ist, es zu proben und zu spielen. Und last but not least möchte ich mich auch bei Leo Reuss bedanken, denn seine „mutige Tat“ hat mich völlig in ihren Bann gezogen und sehr oft für Gänsehaut gesorgt. Es ist und

bleibt eine faszinierende Geschichte, die einzigartig ist und von besonderem Mut strotzt. Gerne hätte ich noch viel mehr Details „ausgegraben“, um die vollständige Bandbreite seines Versteckspiels dokumentieren zu können. Vielen Dank für deinen Mut! Diesen hätten in der damaligen Zeit noch viel mehr Menschen haben müssen!