

Brigitte Mayr

Miss Paprika. Die Schauspielerin Franziska Gaál

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21141>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Mayr, Brigitte: Miss Paprika. Die Schauspielerin Franziska Gaál. In: *Filmblatt*. Filmblatt 33, Jg. 12 (2007), Nr. 33, S. 43–55. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21141>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Brigitte Mayr

Miss Paprika. Die Schauspielerin Franziska Gaál

Wiederentdeckt 94/95, 2./3. Juni 2006

PAPRIKA (D 1932, R: Carl Boese)

GRUSS UND KUSS – VERONIKA (D 1933, R: Carl Boese)

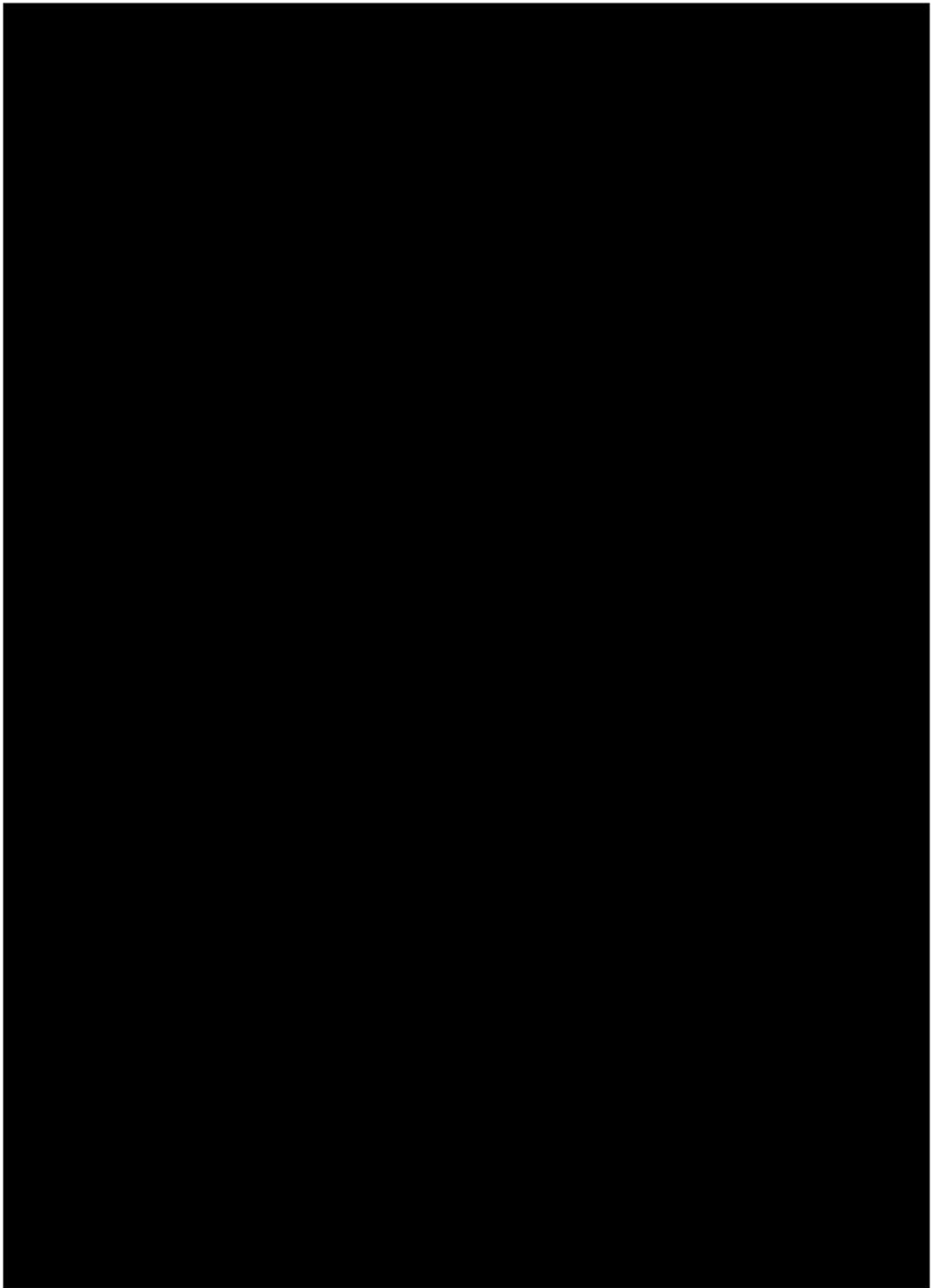
Während ihrer nur kurzen, aber erstaunlichen Karriere im Tonfilm von 1932 bis 1940 wurden der ungarischen Schauspielerin Franziska Gaál zahlreiche „Attribute“ zugedacht, die – jedes für sich – als „Markenzeichen“ fungierten: von natürlich, frisch, temperamentvoll, reizend, flott, apart, begeisternd jung, bezaubernd, geistreich, charmant, anmutig bis hin zum „Fratz“ und zum „komischen Talent“. Diese Zuschreibungen belegen einen zu jener Zeit vorherrschenden Mangel – den an einer besonders erfrischenden Frauenrolle nämlich. Nur wenige deutschsprachige weibliche Stars lassen Mitte der 30er Jahre dieses Defizit vergessen, während der Gaál scheint's mühelos das Kunststück gelingt, sich regelrecht als Inkarnation einer unverwechselbaren „ungarisch-österreichisch-deutschen Melange“ zu inszenieren. Die muntere Lebhaftigkeit ihrer Leinwandpersona und der sprühende Charme ihrer tatsächlichen Persönlichkeit *off screen* verschmelzen in einer unvergleichlichen Mischung aus Frechheit und Schüchternheit, Hemmungslosigkeit und Sprödigkeit, Drolligkeit und Schwermut, Unterhaltung und Sentiment.

Franziska Gaál, am 1. Februar 1903 in Budapest als Franciska Silberspitz geboren, avanciert bereits in jungen Jahren zu einer gefeierten und überaus beliebten Theaterschauspielerin, etwa in Molnar-Stücken oder heiteren Operetten an großen Budapester Bühnen und versucht sich auch als Darstellerin im ungarischen Stummfilm (*AZ EGÉR*, 1921, Regie: Lajos Gellért). Als Joe Pasternak, Produktionsleiter bei der Deutschen Universal, sie 1932 nach Berlin engagiert, landet sie mit ihrem ersten deutschsprachigen Film *PAPRIKA* einen Publikumshit, der sich ein Jahr später bei *GRUSS UND KUSS – VERONIKA* (1933, Regie: Carl Boese) fortsetzt und ihr einen kometenhaften Aufstieg beschert.

Wie aber war es überhaupt dazu gekommen, dass dieser Wirbelwind mit „der Paprika im Blut“ (wie eines der von der Gaál so hinreißend vorgetragenen Lieder bezeichnenderweise heißt¹) von Budapest nach Berlin gelangte?

Was veranlasste den gefeierten ungarischen Bühnenstar, der sein heiteres Gemüt vorzugsweise in Lustspielen und der Rolle der Naiven oder in bester

¹ Ich hab' so was im Blut... (Lied und Foxtrott, Text von Kurt Schwabach, Musik von Franz Wachsmann) aus *PAPRIKA* (1932).



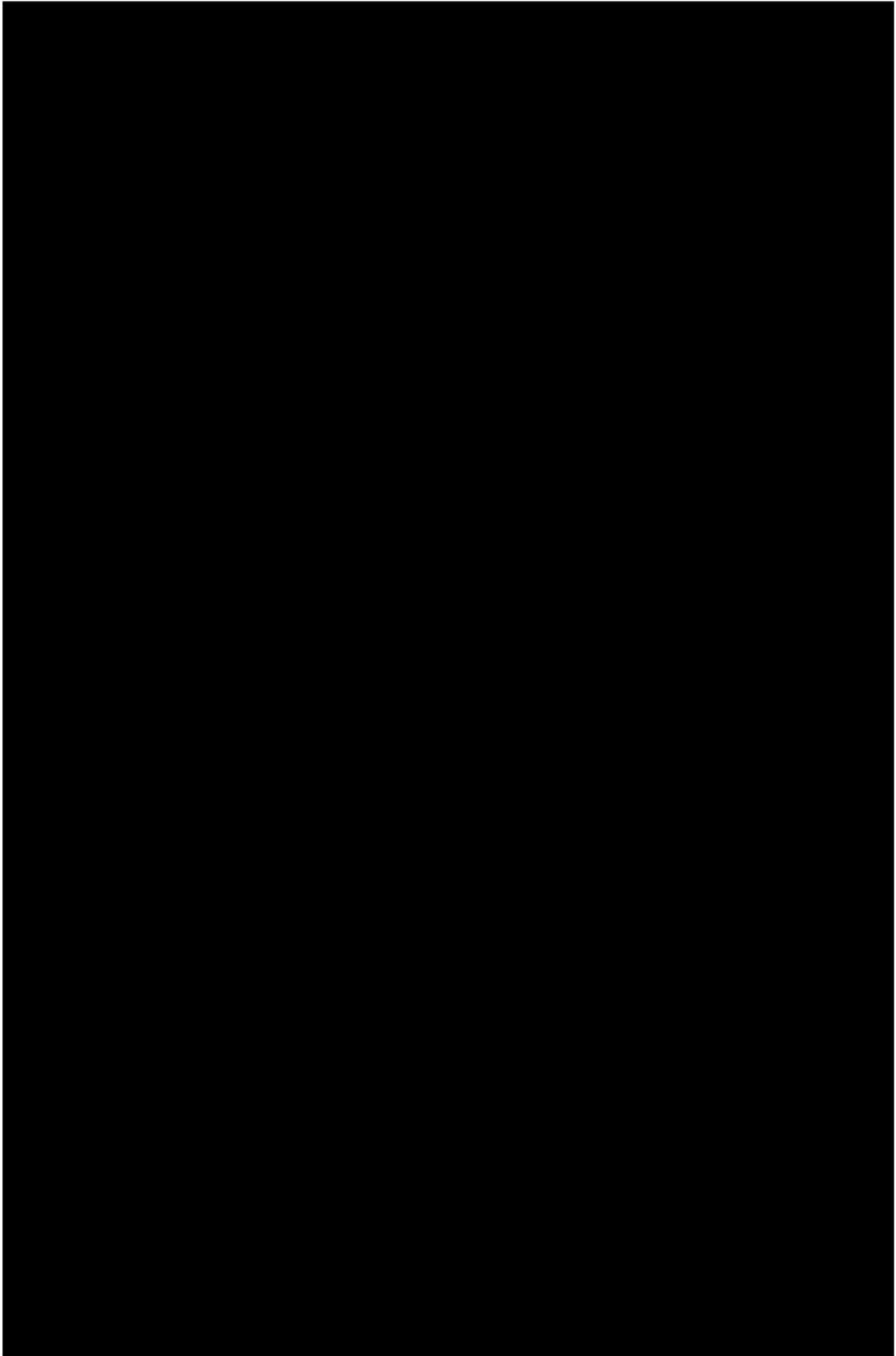
„This petite, dark-haired actress looks remarkably pleasing before camera“, titelt *Variety* über die Neuentdeckung der Universal, Franziska Gaál, und die *Filmwelt* (Berlin) merkt zudem bestätigend an: „Sie wirkt durch ihre Schauspielkunst und ihr Temperament und ist ein Beweis dafür, dass die neue Generation der Filmdarstellerinnen sich nicht mehr auf Friseur-Reize, sondern auf wirkliches Können verlassen muß.“ (Foto: Bundesarchiv-Filmarchiv)

komödiantischer Tradition als „Fratz“ unter Beweis gestellt hatte, überzuwechseln ins Metier des – noch dazu deutschen – Films?

„In Budapest, on the way back to Berlin I happened to see a play starring Franciska Gaal. She was one of Hungary's leading actresses but this was the first time I had seen her. I was enchanted. Franciska had a childlike quality underlined with a woman's knowing heart. She was in her twenties, but appeared to be even younger. She was perfect in whatever she did, song, dance, comedy, drama“, so beschreibt Joe Pasternak in seinen Memoiren die von der bloß 1,51 Meter großen Schauspielerin ausgehende Faszination.² Den späteren, gerne in vielerlei Varianten erzählten „Entdeckergeschichten“ zufolge hat er noch am selben Abend mit ihr telefoniert, ihr den Vertrag für einen Film unterbreitet, einen, den sie in Deutschland drehen, und der PAPRIKA heißen soll. Wie treffend! Dieses eine Wort bringt das im Genre der leichten musikalischen Komödie entfaltete Amüsement ebenso prägnant auf den Punkt wie die nonchalanten Attribute der quirligen und zugleich überaus charmannten Hauptdarstellerin. Ein bisschen werden aber auch ökonomische Interessen hinter dieser so unkonventionellen Besetzung gestanden haben. Carl Laemmle, Präsident der amerikanischen Universal Pictures, hatte eine Internationalisierung der Produktionen forciert, die problemlos in jedem Land der Erde gezeigt werden könnten, weil sie exakt die richtige atmosphärische Stimmung wiedergäben. Zur Umsetzung genau dieser Globalisierungsideen waren Laemmlers – aus Europa gebürtige – Angestellten, darunter Joe Pasternak und Paul Kohner, nach Deutschland entsandt worden, um die mögliche Kompatibilität zukünftiger Stars zu testen. Eben darin bestand Pasternaks Aufgabe als Produktionsleiter der Deutschen Universal und so wurde er wohl nicht ganz uneigennützig zum „Talent-Scout“ und Entdecker Franziska Gaals, die er für seine nächsten Produktionen unverzüglich nach Berlin holte.³ Es lief auf ein erhebliches Wagnis hinaus, die bisher Unbekannte gleich in einer Hauptrolle einzusetzen. Doch mit PAPRIKA eroberte sie durch ihren spitzbübi-schen Charme das deutsche Publikum im Sturm und avancierte schon bald auch im Ausland vollends zum Liebling der Zuschauer. Am internationalen Markt war man dagegen offenbar noch nicht so ganz von der Durchschlagskraft der Debütantin überzeugt: So wurde in Frankreich von PAPRIKA keine Version mit demselben Team hergestellt, sondern im Jahr darauf von Jean de Limur ein Remake gleichen Titels gedreht. Doch bereits 1933 ist die Presse, anlässlich des Pariser Starts der mit französischen Untertiteln versehenen

² Joe Pasternak: *Easy the Hard Way. An Autobiography* by Joe Pasternak as told to David Chandler. New York 1956, S. 98 ff.

³ Vgl. dazu ausführlich: Brigitte Mayr: *Universal's European Money-Maker. Franziska Gaal – von Budapest nach Hollywood*. In: Erika Wottrich (Red.): *Deutsche Universal. Transatlantische Verleih- und Produktionsstrategien eines Hollywood-Studios in den 20er und 30er Jahren*. München 2001, S. 100-110.



Star-Postkarten von Franziska Gáál 1933/34; die Abbildung rechts unten stammt von der Paramount und ist vermutlich auf 1937 zu datieren. (Fotos: CineGraph Babelsberg)

Fassung ihres zweiten deutschen Films GRUSS UND KUSS – VERONIKA sicher, dass „der Star sich auch in den gallischen Ländern ein Stammpublikum erwirbt.“⁴ Von der Universal umgehend mit einem Langzeitvertrag für zunächst ein halbes Dutzend Filme verpflichtet, hatte die Produktionsgesellschaft einen Gewinn mit der ungarischen Schauspielerin gemacht und dem „deutschen Film war der Erfolg mit diesem hübschen neuen Gesicht gewiss.“⁵

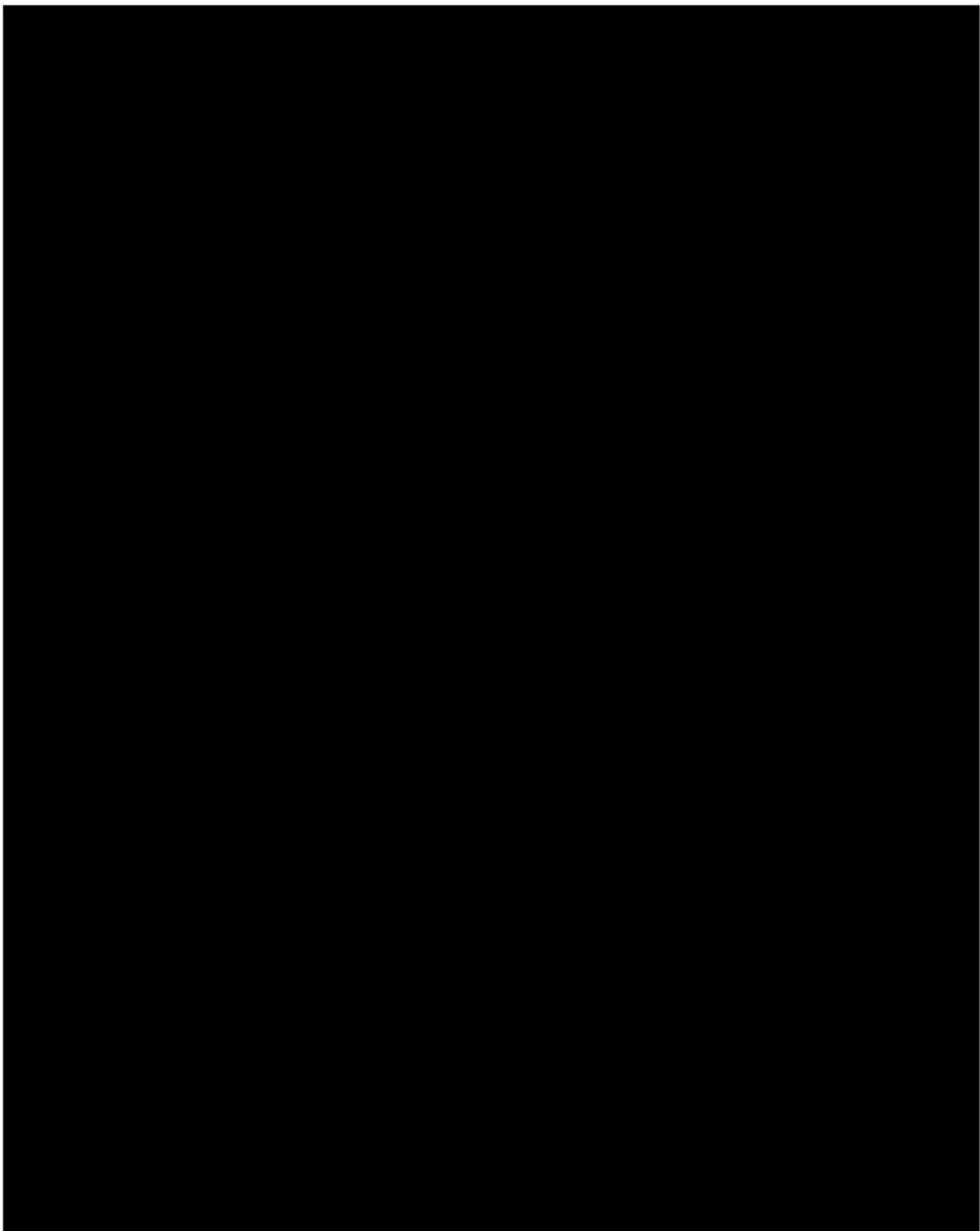
Witzig, spritzig, pikant: So wollte Pasternak seine *stock players* haben. Und vor allem „universal“. Franziska Gaál war so ein *universal star* – sowohl im Sinne des kompatiblen, am europäischen wie am Auslandsmarkt leicht einsetzbaren Schauspielers, aber auch als eine unvergleichliche Schauspielerin, die einfach alle Rollen zu geben vermochte, weil sie im Grunde in jeder Rolle alles gab. Natürlich konnte Pasternak nicht umhin, immer wieder zu betonen, wie beachtlich sein eigener Beitrag für Gaáls Erfolg war, weil er ihr ermöglichte, „die erste Rolle einfach phonetisch auswendigzulernen und ihr selbst an jedem neuen Aufnahmetag so viel Deutsch beibrachte“, dass sie – die vorher kein Wort in dieser Sprache verstand – „am Ende des Films fast schon perfekte Kenntnisse zeigte“.⁶ Damit unterschlug er selbstverständlich, was Franziska Gaál selbst geleistet hatte: Nachdem sie ziemlich abrupt aus den vertrauten Arbeitsumständen herausgerissen worden war und ihr bisheriges Fanpublikum, das ihr stets Rückhalt bot, verloren hatte, avancierte sie innerhalb eines halben Jahres in einem für sie mehr als gewöhnungsbedürftigen Kulturkreis zum in Deutschland schnell lieb gewonnenen Leinwandstar. Und Pasternak vergaß ganz, dass es eigentlich seine Gattin war, die ihn nach der Vorstellung im Budapester Vígszínház gedrängt hatte, die junge, begabte Schauspielerin unter Vertrag zu nehmen. Denn, so Madame Pasternak, sie habe im Operettentheater gesessen, hätte kein Wort Ungarisch verstanden, dennoch aber – eingenommen von Gaáls famoser Darstellung – bis zum Ende der Vorstellung ununterbrochen gelacht. Denn in Franziskas Spiel, in ihren Bewegungen, habe soviel Herz und Humor gelegen, dass es absolut unwichtig gewesen wäre, zu verstehen, was sie sagt, denn man würde ja sehen, wie sie es sagt.

Carl Boese, der Regisseur in Berlin, war nicht so überzeugt von ihrem Talent, war gar entsetzt, mit seiner weiblichen Hauptrollendarstellerin nicht wirklich kommunizieren zu können. Er verstand ihren herben ungarischen Humor nicht, hielt die Gaál für wenig fotogen und Pasternak sowieso für verrückt, weil er mit dieser Unbekannten einen Film besetzt hatte, den er, Boese, nun

⁴ *Ciné-Service*, Nr. 31, 21.12.1933.

⁵ Karl Heinz Wendtland: *Geliebter Kintopp. Sämtliche Spielfilme von 1929-45*. Berlin 1987-1991, hier: Band 1932, Eintrag 129.

⁶ Der neue Stern – Franziska Gaál. Der Star der Deutschen Universal. In: *Der Film Spiegel*, Februar 1933, S. 7.



Ohne ein vom Studio-Department der Paramount sanktioniertes markantes „Image“ stand es um die Verkäuflichkeit der Stars schlecht und so wurde auch Franziska Gaáls Aussehen erbarmungslos korrigiert: der widerspenstige, dunkelhaarige Schopf in blondgefärbte, wallende Locken umgemodelt, der knapp eineinhalb Meter große Körper mittels Streckbank in die Länge gedehnt, schwere Roben gewählt, die zwar modisch, aber meist unkleidsam waren und vor allem das vorschriftsmäßige maskenhafte Make-up aufgelegt, das Künstlichkeit zum System erhob. – Das Aushangfoto von 1937 kündigt Franziska Gaáls Hauptrolle in der Paramount-Produktion THE BUCCANEER (1938) von Cecile B. DeMille an. (Foto: CineGraph Babelsberg)

drehen musste, obwohl er an kein gutes Ende glauben wollte.⁷ Dann, im Sommer 1932, zwei Wochen Aufnahmen im Jofa-Atelier in Berlin-Johannisthal. Die ersten Muster waren fertig. Zur „Abnahme“ fand man sich im Berliner Studio der Universal ein. In diesen unbeschreiblich kurzweiligen 20 Minuten der ersten Takes von PAPRIKA wurde das, woran niemand so recht geglaubt hatte, wahr. Sozusagen *a star was born*. Noch immer nicht ganz sicher, ob sich das neue Talent auch wirklich beweisen würde, startete man den Film bloß in einem kleinen Berliner Lichtspielhaus. Doch nur einen Tag nach dieser verschämten Premiere übersiedelte PAPRIKA und damit auch Franziska Gaál ins fashionableste Kino am Kurfürstendamm, *tout Berlin* sprach von ihr, und der Film lief vom 4. November an drei volle Monate mit dem Schild „ausverkauft“ im Gloria-Palast.

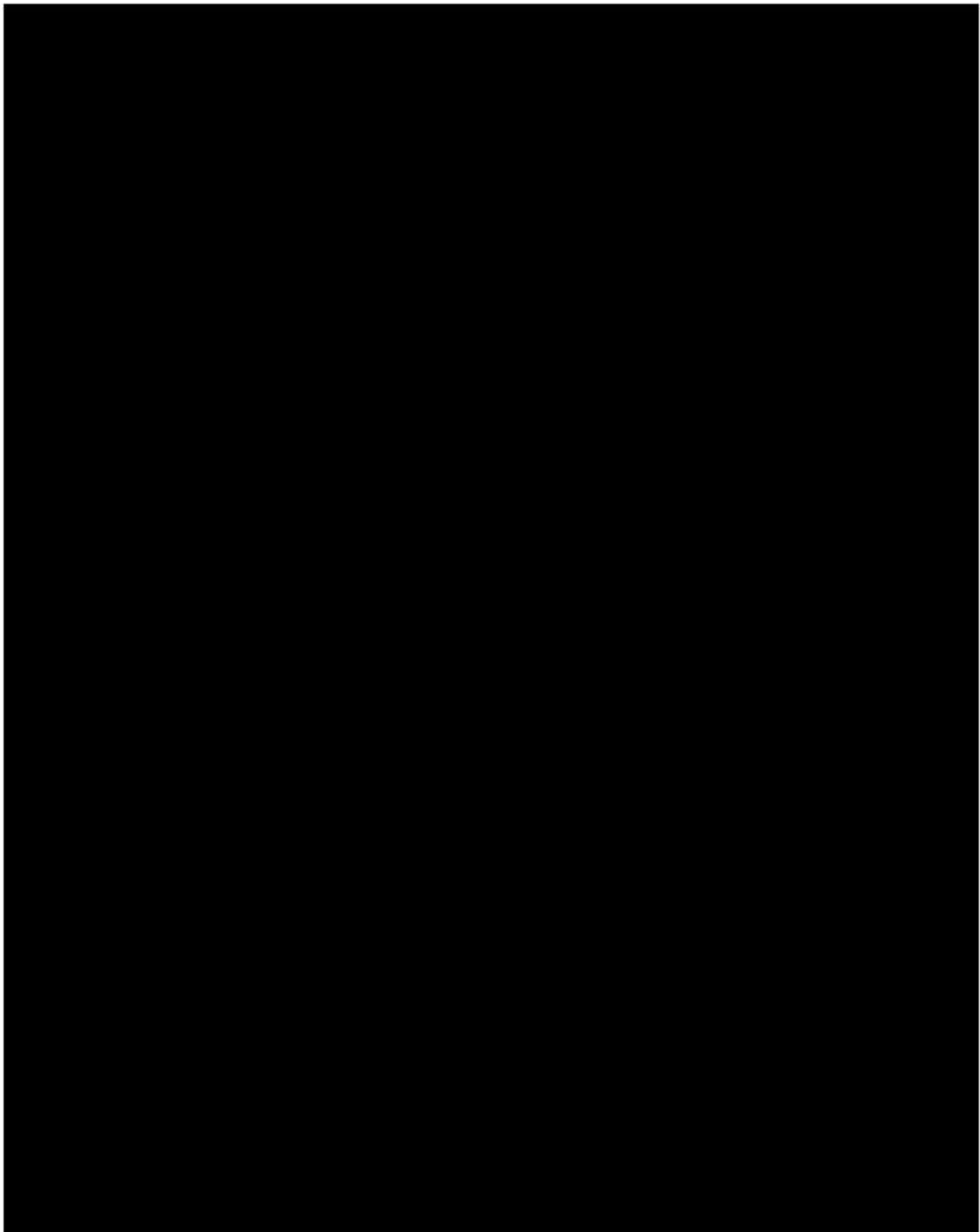
„Ein Temperament erobert Berlin“ titelte die *LichtBildBühne*. „Franziska Gaál ist eine der eigenartigsten, verführerischsten, sinnlichsten Frauen, die wir seit der Entdeckung Marlene Dietrichs im deutschen Film zu sehen bekommen haben. Was sie von der Dietrich, mit der sie den hinreißenden *sex appeal* gemein hat, unterscheidet, ist der Humor, ist die unbeschwerte Heiterkeit, ist der selbstparodistische Zug ihrer ganzen Darstellungsweise. [...] [W]ie sie über die Szene geht, wie sie tanzt, springt, Chansons singt, jubelt, kokettiert, trauert, das alles ist absolut einzigartig; das alles macht den Film zu einer Sensation.“⁸

In den Sujets all ihrer Filme erscheint die Gaál gerne als „das unschuldige Mädchen“, eine Art Charakterentwurf auf der fiktionalen Ebene, der an den beschützenden Instinkt der Männer appelliert. Aufgrund ihrer Unerfahrenheit hat „die kleine Frau“ vorerst zahlreiche Schicksalsprüfungen allein zu meistern, bevor sie durch tatkräftigen virilen Beistand aus ihrer „hilflosen“ Situation gerettet wird. In diesem „Kindchenmotiv“⁹ sind aber auch bereits die erotischen Komponenten und insbesondere der weibliche Körper sexualisiert, denn auf den ersten Blick erscheint im so genannten „Backfisch“ – der weitaus abhängiger, schwächer und leichtgläubiger als die erwachsene Frau wirkt – die Sexualität zwar unterdrückt, das Spiel kreist aber hauptsächlich um die „Verführung dieser Unschuld“, kulminiert schließlich stets im abrupten Erwachsenwerden der sexuell Ahnungslosen und erledigt sich mit der, alle Verwirrungen meist positiv beendenden, Heirat. Die besondere Qualität der Gaál lag darin, dass sie vermied, aus dümmlicher Naivität und frühreifer Erotik Kapital zu schlagen, wodurch sie ihren – für das Publikum glaubwürdi-

⁷ Vgl. hierzu Joe Pasternak: Darf ein Star Launen haben? Der Fall Franziska Gaál. In: *Mein Film*, Wien, Nr. 492, Mai 1935, S. 6.

⁸ HaWa: Ein Temperament erobert Berlin – Franziska Gaál in PAPRIKA. In: *LichtBildBühne*, 5.11.1932.

⁹ Vgl. dazu Christine N. Brinckmann: Das kleine Mädchen im Film. In: Dies.: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich 1997, S. 166-181.



„Franziska Gaál fand in ihrer ersten amerikanischen Rolle wenige Entwicklungsmöglichkeiten. Die inzwischen in Hollywood erblondete Künstlerin spielt in der ihr drolligen eigenen Art eine mit ungarischem Akzent englisch sprechende junge Holländerin, die der Zufall an Bord eines Piratenschiffes verschlagen hat“, rezensiert eine österreichische Tageszeitung ihre Darstellung in *THE BUCCANEER* (1938; *DER FREIBEUTER VON LOUISIANA*). Schon der Rollename Gretchen ist eine Verniedlichung, die durch Rüschenblusen, Puffärmel aus Taft, hochgesteckte Löckchen, manchmal von einem braven Spitzenhäubchen verdeckt, noch unterstrichen wird. Selbst die den Hollywood-Standards angepasste Pose auf den Glamour-Fotos kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass jegliche Individualität aus den Zügen des „europäischen Wirbelwinds mit Paprika im Blut“ verschwunden ist. (Foto: Brigitte Mayr)

gen – Charme behielt und damit einen, dem Rollenklischee vom „Kindchen“ entgegen gesetzten, autonomen und komplexen Frauencharakter, nämlich den „frechen Fratz“ voll unwiderstehlicher Energie, auf der Leinwand anbot.

Da im Spielfilm immer kollektive Vorstellungen der Geschlechterrollen konserviert werden, interessiert mich persönlich besonders die Ausprägung bestimmter Frauentypen und wie diese – als idealtypische Verhaltensweisen und im spezifischen Körperausdruck etwa über Kleidung, Darstellung und Mimik – vermittelt werden. Der Faktor Kleidung spielt bei Franziska Gaál im wahrsten Sinne des Wortes eine „Doppelrolle“, schält sie sich im Laufe der Handlung nicht nur öfters aus Hosen, wird also vom frechen Jungen zur reizenden jungen Frau „gezähmt“, sondern sie schlüpft auch permanent in „Verkleidungen“, die ihren wahren Charakter verhüllen sollen: Der berühmte Star macht sich aus Liebe zum kleinen Mädchen (CSIBI, DER FRATZ, Österreich 1934, Regie: Max Neufeld, Richard Eichberg), die Internatsschülerin entwickelt sich zur kleinen Mama (KLEINE MUTTI, Österreich/Ungarn 1935, Regie: Henry Koster), die kleine Verkäuferin wird die Gattin des Chefs (GRUSS UND KUSS – VERONIKA), ein Mädchen ohne Job versucht sich beruflich als Tankstellenjunge (PETER, Österreich/Ungarn 1934, Regie: Henry Koster).

Durch die widrigen politischen Umstände 1933 sah sich Pasternak gezwungen, die Berliner Firma schnellstens ins einstweilen noch von Hitler unabhängige Österreich bzw. nach Ungarn zu verlegen. Franziska Gaál, die aufgrund ihrer jüdischen Herkunft in Deutschland mit Berufsverbot belegt war, wurde gleich mitexportiert. Während der folgenden Jahre, den besten des sogenannten „unerwünschten Kinos“, prägte sie gemeinsam mit dem versierten Team Hermann Kosterlitz (Regie), Felix Joachimson (Buch) und Joe Pasternak (Produktion) und aller vier Arbeit an PETER (1934), KLEINE MUTTI (1935) und KATHARINA – DIE LETZTE (1936) ganz maßgeblich die musikalischen Unterhaltungsfilm der Universal, die gänzlich unabhängig vom deutschen Markt in Budapest und Wien produziert werden konnten. Mit neun Filmen in knapp vier Jahren hat sie ein dermaßen beeindruckendes Œuvre vorgelegt, das 1937 Cecil B. DeMille veranlasste, sie nach Hollywood zu holen. Doch nach einem Achtungserfolg in ihrem ersten US-Film THE BUCCANEER (1938) wurde ihr Talent in B-Movies verschlissen, der einstige Star scheiterte im Land der unbegrenzten Möglichkeiten. Traurigerweise behielt der Autor und Feuilletonist Arnold Höllriegel recht, der über diese gängigen „Austauschprogramme“ in Anspielung auf den Erfolg Luise Rainers und Paul Munis in THE GOOD EARTH (1937, Regie: Sidney Franklin) lapidar bilanzierte: „Vorläufig bezieht Hollywood seine Chinesen noch aus Österreich [und] aus allen Ecken und Enden Europas, um sie zu verbrauchen.“¹⁰

¹⁰ Richard A. Bermann alias Arnold Höllriegel: Eine Hollywooder Bilanz. In: Ders.: *Hollywood - Wien und zurück. Feuilletons und Reportagen*. Hg. von Hans H. Müller und Andreas Stuhlmann, Wien 1999, S. 192.

Auffallend an Gaáls Arbeit für den ungarischen, deutschen, österreichischen und amerikanischen Film ist nicht nur ihre Vielseitigkeit und Anpassungsfähigkeit, sondern vor allem auch das tragische Moment der Emigration (bereits im prä-faschistischen Europa) und des dauernden Exils (besonders in den USA), das sich in beinahe all ihre Rollen einschreibt. Oft spielt sie ein vom Lande kommendes „Ungar-Mädl“ (FRÜHJAHRSPARADE, 1934, Regie: Géza von Bolváry), das sich schnell einlebt in einer neuen Heimat (KATHARINA – DIE LETZTE), oder die scheue Naive, die sich einfügen muss in einen Beruf (PETER), oder ein neues, fremdes und ungewohntes Leben (KLEINE MUTTI) bzw. die in einer großen Stadt ihre Liebe findet (PAPRIKA). Selbst in Gaáls erstem amerikanischen Film, Cecil B. DeMilles' THE BUCCANEER (1938), mimt sie eine Holländerin an der Seite von Frederic March. Und sogar der großangelegte Reklamefeldzug für Presse und Publikum thematisiert anschaulich, wie alles, was an Ungarn und Heimat und Deutschsein erinnern könnte, beseitigt wird, ob es nun die zu weichen Konturen der Augenbrauen sind, die Erblondung der störrisch rötlichen Haare oder das Abspecken unnötiger Kilos.¹¹ Den Höhepunkt des Reklamefeldzugs bildet dabei DeMilles zehnminütiger *self-promoting film* GRETCHEN COMES ACROSS, eine so genannte *featurette*, die die Entdeckung des *noted European star* zum Inhalt hat.

Miss Strout, die Pressebetreuerin von Paramount, präsentiert einen „40-seitigen Lebenslauf, um die Gaál dem amerikanischen Publikum vorzustellen“.¹² Die großen Studios bauten Stars in dieser Weise planmäßig auf und legten deren Images, analog den Publikumspräferenzen, bis ins kleinste Detail in Exklusiv-Verträgen fest.¹³ Außer einigen wenigen Prominenten, die einen begrenzten Entscheidungsspielraum durchsetzen konnten, unterlag das gesamte öffentliche Erscheinungsbild – die zu spielenden Rollen, das Privatimage, die Publicity-Auftritte, die Versorgung der Fans mit Devotionalien – den Vorgaben der Studios. So dienten Stars als zentrales Marketinginstrument für die Filme selbst, minderten durch ihre Zugkraft das Risiko und garantierten als *box-office-hit* den entsprechenden Kassenerfolg.

Die aufwändigen PR-Aktionen griffen allerdings im Jahr 1939 – dem Beginn des Krieges in Europa – nicht mehr so recht, weil Gaál mit ungarischem Ak-

¹¹ Vinzenz Hediger hat im Zuge seiner umfangreichen Trailer-Untersuchungen ein exaktes filmisches Protokoll von GRETCHEN COMES ACROSS nach einer Kopie aus der Sammlung William K. Everson hergestellt, das er mir freundlicherweise überlassen hat. Eine genaue Interpretation dieser *featurette* liefert er in seinem Beitrag „Make them as entertainment.“ Wie der Trailer im Jahr 1934 die Weihen der Unterhaltungskunst erhielt. In: *Cinema*, Zürich, Nr. 41, 1996, S. 128-140.

¹² *Mein Film*, Wien, Nr. 596, 28.5.1937.

¹³ Vgl. Werner Faulstich, Helmut Korte, Stephen Lowry, Ricarda Strobel: Kontinuität - zur Imagefundierung des Film- und Fernsehstars. In: Werner Faulstich, Helmut Korte (Hg.): *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*. München 1997, S. 11-28, hier S. 13.

zent Englisch sprach und Ausländer zu diesen Zeiten beim Publikum nicht besonders gefragt waren. Sie stand daher in den USA nur mehr für zwei Filme vor der Kamera, nämlich PARIS HONEYMOON (1939, R: Frank Tuttle) und THE GIRL DOWNSTAIRS (1939, R: Norman Taurog). Letzterer war ein Remake und müder Abklatsch von KATHARINA – DIE LETZTE, den Kosterlitz mit ihr in Wien im Zuge der unheimlich reichen Jahre des so traurigen „unerwünschten Kinos“ gedreht hatte. Ein Kritiker bezeichnete THE GIRL DOWNSTAIRS als „outrageously silly picture“.¹⁴

Als Gaáls Filmkarriere Anfang der 1940er Jahre abrupt abbricht, entschließt sie sich zu einem Schritt, der für jeden Exilanten vollkommen unverständlich sein musste: Sie kehrt zurück nach Europa und das mitten im Krieg: Ein völliger Wahnsinn. Denn mittlerweile ist der politische Umbruch soweit fortgeschritten, dass sie dort nicht mehr Fuß fassen kann und sich in der bombengeschädigten Villa ihres Gatten auf dem Land verstecken muss, um im von den Deutschen besetzten Ungarn nicht als Jüdin deportiert zu werden.

Nach Kriegsende versucht sie erneut Anschluss ans Filmgeschäft zu finden, diesmal mit Unterstützung der sowjetischen Behörden, doch das im Februar 1946 in Budapest begonnene Projekt „Rene, der XIV. oder Der König streikt“ wird bereits nach 10 Tagen abgebrochen und nicht mehr fertig gestellt. Das abermalige Scheitern im Beruf und Probleme privater Natur veranlassen sie, bald nach Amerika zurückzukehren, was ihr definitives Einreisedatum vom 23. Mai 1947 bestätigt.¹⁵ Das Überleben im krisen- und kriegsgeschüttelten Europa bleibt ein ebenso ominöses Detail ihrer Biographie wie die Rückkehr in ein bereits durch zunehmende Xenophobie gekennzeichnetes Amerika.

Die Gaál hatte bei ihrer Ankunft in den USA große Schwierigkeiten, Arbeit zu finden, war – im Jahr der beginnenden Ausschussuntersuchungen McCarthy – möglicherweise *blacklisted* aufgrund der russischen Unterstützung bei ihrem letzten Film bzw. konnte in dem von Kommunistenhass geprägten Klima nicht so einfach bei Freunden wie Erwin Piscator unterkommen, dessen Lehrkörper des Dramatic Workshop sie angeblich angehörte.

Zum erneuten Aufbau einer Karriere fehlte ihr genau jene Periode zwischen 1941 und 1947 fern vom Markt, abgeschnitten von den Verbindungen, von Agenten, Produzenten, Kollegen und Bekannten, die der völlig Verzweifelten weiterhelfen hätten können. Faktisch gibt es nur spärlichste Hinweise auf eine schauspielerische Tätigkeit am Broadway. Ab den 50er Jahren, als sie in Midtown Manhattan in New York wohnte, dürfte sie ihr Geld mit einem Kindermodengeschäft verdient haben. Sie sei dann schwer erkrankt, wäre einsam

¹⁴ *The New York Times*, 26.1.1939, S. 17.

¹⁵ Klientenakt Nr. 4.3.-88/14-6. In: Sammlung „Paul Kohner Agency“ der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin.

und verarmt gestorben.¹⁶ Über ihren Tod berichten die Presseagenturen irrtümlich bereits 1956, nehmen aber kurz darauf die Meldung wieder zurück. Dann verliert sich ihre Spur für mehr als ein Dezennium.

Zum Zeitpunkt ihres tatsächlichen Ablebens, im August 1972, wird die zuletzt gänzlich Mittellose in einem Armengrab beerdigt und von keinem einzigen Branchenblatt eines Nachrufs für würdig empfunden. Ihre Karriere, die mehr als 50 Jahre zuvor so viel versprechend begonnen hatte, geriet in völlige Vergessenheit. Von dem einstmals populären Star scheint heute nichts mehr übrig zu sein außer vielleicht einigen alten Filmen. Doch genau darin liegt Franziska Gaáls Vermächtnis, denn mithilfe der von ihr selbst mit großem schauspielerischen Talent geschaffenen Persönlichkeit im Kino konnte sie die Zeiten beharrlich überdauern.

PAPRIKA

Deutschland 1932 / Regie: Carl Boese / Drehbuch: Bobby E. Lühge nach dem Bühnenwerk „Der Sprung in die Ehe“ von Max Reimann und Otto Schwartz / Kamera: Reimar Kuntze / Tonkamera: Hans Grimm / Musik und musikalische Leitung: Franz Wachsmann / Liedertexte: Kurt Schwabach / Bauten: Gustav A. Knauer und Walter Reimann / Bild- und Tonschnitt: Hilde Grebner / Garderobiere: Luise Lehmann / Musiktitel: „Ach, wie oft kommt die Liebe unverhofft!“, „Das Glück kommt nur einmal im Leben“, „Heimatlied: Rote Rose, bitte sprich“, „Ich hab’ sowas im Blut“.

Darsteller: Franziska Gaál (Ilona von Takacs) / Paul Hörbiger (Dr. Paul Schröder) / Paul Heidemann (Dr. Max Schröder, sein Bruder) / Liselott Schaak (Otti, seine Frau) / Hugo Fischer-Köppe (Franz, Hausdiener) / Margarete Kupfer (Albertine, seine Frau) / Cläre Glib (Röschen, deren Tochter) / Frigga Braut (Minna, Dienstmädchen) / Hermann Picha (Portier) / Carl Walter Meyer (Schornsteinfeger), sowie: Gustl Stark-Gstettenbauer.

Produktion: Viktor Klein-Film GmbH Berlin-Charlottenburg, Sybelstraße 6 / Verleih: Deutsche Universal-Film AG, Berlin / Aufnahmeleitung: Carl Sander / Produzent: Viktor Klein, Alberto Giacalone / Standfotos: Walter Lichtenstein.

Zensur: 3. I I. 1932, B 32421, 35mm, Ton, 2.538 m, nach Kürzung: 2.535,60 m, Jugendverbot¹⁷

Uraufführung: 4. I I. 1932 (Berlin, Gloria-Palast)

Weitere Titel: DAS GLÜCK KOMMT NUR EINMAL IM LEBEN (PAPRIKA), PAPRIKA KISSASSZONY (Ungarn), MISS PAPRIKA – MARRIAGE IN HASTE (USA)

¹⁶ Vgl. etwa *Neuer Kurier*, 27.9.1956.

¹⁷ <http://www.deutsches-filminstitut.de/zengut/15697REx.PDF> (Zur Zensur der Aushangsfotos). Hier wie auch im www.filmportal.de wird die Zensur der Aushangsfotos fälschlich als Filmzensur mit der kuriosen Auflage „Teilweise zugelassen“ angeführt. Die Zulassungskarte B 32421 liegt im Bundesarchiv-Filmarchiv; dort sind die Zensurschnitte detailliert angeführt. Es handelt sich um erotisch wirkende Darstellungen sowie Frivolitäten im Sprechtext.

Anmerkung: Von PAPRIKA entstanden noch eine italienische (Regie: Carl Boese) und eine französische Version (Regie: Jean de Limur), jeweils mit anderen Darstellern. Die italienische Version ist in der Cineteca Nazionale überliefert, die französische in der Cinéma-thèque Royale de Belgique in Brüssel.

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, 1:1.19, Ton, 2.251 m (= 82'). Die erste Rolle ist nur stumm überliefert und daher bisher noch nicht gesichert. Wir zeigten sie in einer Umspielung auf DVD (ca. 7'). Der Haupttitel fehlt. Ausweislich der Zulassungskarte B 32421 enthielt der Film außer dem Titel aber keine weiteren Credits.

GRUSS UND KUSS – VERONIKA

Deutschland 1933 / Regie: Carl Boese / Manuskript und Liedertexte: Kurt Schwabach / Kamera: Bruno Mondy / Tonkamera: Erich Lange / Bauten: Max Heilbronner, Kurt Dürnhöfer / Musik: Franz Wachsmann / Musikalische Leitung: Helmut Wolfes / Orchester: Weintraubs Syncopaters / Garderobiers: Luise Lehrmann und Otto Zander / Schnitt: Else Baum / Standfotos: Walter Lichtenstein / Musiktitel: „Die kleinen Mädchen mit dem treuen Blick“, „Gruß und Kuß, Veronika“

Darsteller: Franziska Gaál (Veronika, Verkäuferin im Blumenladen) / Paul Hörbiger (Paul Rainer) / Otto Wallburg (Max Becker, ein Geschäftsfreund Rainers) / Hilde Hildebrandt (Klara Becker, seine Frau) / Kurt Lilien (Emil, Haus- und Geschäftsdieners bei Rainer) / Margarete Kupfer (Frau Bolte, Veronikas Wirtin) / Olga Engl (Frau Wagner, Inhaberin eines Blumenladens) / Ehmi Bessel (Anita) / Arthur Bergen (Sanitätsrat Scharmeister) / Erika Gläßner (Frau Sanitätsrat Scharmeister) / Cläre Gilb (Margot).

Produktion: Viktor Klein-Film GmbH, Berlin-Charlottenburg, Sybelstraße 6 / Aufnahmeleiter: Karl Sander / Verleih: Deutsche Universal-Film AG, Berlin.

Zensur: 7.4.1933, B 33613, 35mm, Ton, 2.255 m, Jugendverbot.

Uraufführung: 29.8.1933 (Berlin, Capitol).

Weitere Titel: CSOKOL VERONIKA (Ungarn), LOVE AND KISSES – VERONIKA (USA).

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, 1:1.19, s/w, Ton, 2.209 m (= 81').