

■ **Monika Bernold**

Tonfilm in Weiß

Modernisierung, Krise und Geschlechterpolitik in dem Film *Eva* (Österreich, 1935)¹

... ein »modernes Zeitbild mit der unsterblichen Musik von Franz Lehár«

72

Der Film *Eva*² aus dem Jahr 1935 stand bisher nicht gerade im Mittelpunkt filmwissenschaftlichen oder historischen Interesses.³ Auch beim zeitgenössischen Publikum war der Film ein eher mäßiger Erfolg. *Eva* ist am ehesten als filmische Durchschnittsware mit Widerhaken erschließbar, ein Film des politischen, technologischen und kulturellen Übergangs. Gerade das macht ihn aus historischer Perspektive interessant.

Der Drehbuchautor von *Eva*, Ernst Marischka, führte zwanzig Jahre später auch bei *Sissi* Regie, einem Film, der sich in das kollektive Gedächtnis des deutschsprachigen Nachkriegseuropa wie wenig andere eingeschrieben hat, während der Film *Eva* eine Marginalie selbst der österreichischen Filmgeschichte geblieben ist. Romy Schneider spielte 1955 die Rolle der Sissi, der Kaiserin von Österreich. Ihre Mutter, Magda Schneider, verkörperte 1935 die Fabrikarbeiterin Eva in Johannes Riemanns gleichnamigem Film. Beide Filme bedienten bereits durch ihre Titel grundlegende Mythen von Weiblichkeit. Darin erschöpfen sich aber auch schon die Korrespondenzen der beiden Filme, die sich ansonsten grundlegend im Ausmaß ihres Erfolges unterschieden und zwischen deren Produktionsjahren zwanzig Jahre österreichisch/deutscher und europäischer Geschichte liegen, die von Diktatur, nationalsozialistischem Terror, Krieg, Verdrängung und Wiederaufbau gekennzeichnet gewesen sind.

In *Eva* werden strukturelle Segmente österreichischer Gegenwart der 30er Jahre –

Arbeitslosigkeit, Klassenkonflikt, ökonomische Krise, autoritäres Regime, technische Modernisierung – momenthaft filmästhetisch ins Bild gesetzt. In diesen vereinzelt auftauchenden Bildern der Krise unterscheidet sich *Eva* von den gängigen Operettenfilmen jener Jahre. Die Rhetorik des Films changiert zwischen holprigen Realismustönen und einem mythischen Kippen aus der Geschichte. Karsten Witte hat in Bezug auf die Paradiesvorstellungen im NS-Film davon gesprochen, dass es dabei darum gegangen sei, »das Rad der Geschichte so weit zurück(zu)drehen, bis sie nicht mehr erfahrbar war.«⁴ Schon die Konnotationen von Titel und Untertitel im Vorspann von *Eva* lassen erahnen, dass es in diesem Film darum gehen wird, das Rad der Geschichte so weit zurück und gleichzeitig vor zu drehen, dass Geschichte in einer fiktiven Gegenwart stillgelegt erscheint: »Eva. Ein modernes Zeitbild mit der unsterblichen Musik von Franz Lehár«. Das erste Standbild des Vorspanns nimmt eine zentrale Operation des gesamten Films vorweg: Modernisierung wird in den Sound der Unsterblichkeit gepackt⁵ und damit grundlegend mythologisiert.

Modernisierung wird in *Eva* über das Spannungsverhältnis von Realismus und Eskapismus mehrfacherweise adressiert.⁶ Zum einen demonstriert *Eva* als Tonfilm modernisierte Filmtechnologie, zum anderen thematisiert er auf der narrativen Ebene sowohl die Modernisierung der Arbeitsverhältnisse am Beispiel der Porzellanfabrik als auch gesellschaftliche Modernisierungsprozesse, in denen sich gerade auch Weiblichkeits- und Männlichkeitsbilder re-formulieren. In seiner Haltung gegenüber diesen Modernisierungsdimensionen bleibt der Film ideologisch inkonsequent. Momente faschistischer Leistungsgesellschaft (Modernisierung der Fabrik, Führerprinzip) blitzen in *Eva* ebenso auf wie rückwärtsgewandte und antisemitisch angereicherte Kapitalismuskritik (die oberflächliche Welt der Banker) oder moderne Konsumversprechen (Automobil, Grammophon).

Die Titel-Botschaft in weißen Lettern, unterlegt mit dem musikalischen Leitmotiv, verspricht eine Synthese von paradiesischem Ursprung (Eva), Ewigkeit (unsterbliche Musik) und aktueller Gegenwart (modernes Zeitbild). Die Musik Lehárs ist zentraler Agent dieser Synthese. Der soziale Konflikt, den der Plot vorgeben wird zu zeigen, wird in das sozialromantische Lied vom zukünftigen Glück des heterosexuellen Paares transponiert. Die Filmmusik situiert *Eva* einerseits in der historischen Tradition der Wiener Operette und andererseits im Kontext von deren zunehmender Verwertung im Rahmen des Tonfilms.⁷ Die 1930er Jahre waren im Bereich der kinematographischen Technologie von der zunehmenden Verfeinerung des Tonfilms geprägt, die zu einer massiven Konjunktur von Musik- und Revuefilmen wesentlich beigetragen hat. *Eva* ist eine von insgesamt fünfzehn Lehár-Operetten, die in diesen Jahren verfilmt wurden.⁸

Die Lehár-Operette *Eva, das Fabrikmädel* wurde bereits am 24. November 1911 am Theater an der Wien uraufgeführt und bis Ende 1912 nicht weniger als 200mal gespielt.⁹ A. M. Willner, R. Bodanzky und E. Spero schrieben das Libretto, das die Textvorlage für das Filmdrehbuch von Ernst Marischka abgab. Der Stoff der Operette war als »modernes« Sujet konzipiert, das aktuelle Thema der Klassengegensätze wurde darin als sozialromantische Liebesgeschichte inszeniert: Ort der Handlung ist eine Glasfabrik bei Brüssel, im Mittelpunkt steht das »Fabrikmädel« Eva, das sich in den Fabrikherren und Lebedemann Octave Flaubert verliebt. Die Arbeiter der Fabrik protestieren gegen dieses Verhältnis. Flaubert verspricht Eva zunächst nur zum Schein und zuletzt als geläuterter Mann »tatsächlich« die Ehe.

Zum Zeitpunkt der Verfilmung lag der Bühnenerfolg der Lehár-Operette knappe 25 Jahre zurück. Die zeitgenössische Filmkritik nahm darauf immer wieder Bezug, die Monarchie als Entstehungszeit der Operette blieb damit zumindest implizit ein historischer Referent des Films. »Die Handlung

und die Musik ist der Operette Lehárs entnommen, jedoch in die Jetztzeit verlegt«,¹⁰ schreibt das *Kino-Journal* bereits anlässlich des Beginns der Dreharbeiten im März 1935. Die Rede ist von einer Verschiebung historischer Signifikanten. Eine Verschiebung betrifft den Ort der Handlung. An die Stelle einer Glasfabrik bei Brüssel tritt im Film ein von realen Kontexten gereinigter Fabrikraum, eine Porzellanfabrik. Eine zweite Verschiebung betrifft den Helden. In der Operette ging es um die Läuterung des Lebedemanns Flaubert mit dem Ziel der Aussöhnung der Klassengegensätze durch die Moral der Liebe. Der Film hingegen bedient sich dieses sozialromantischen Topos zur Instrumentierung eines anderen Motivs, das in der Operette gänzlich fehlt: die Inthronisierung eines ehemaligen Autorennfahrers als herrschaftlichem Jung-Chef einer zuvor »führerlosen« Porzellanfabrik.

Die spezifische Form der Aktualisierung des Operettenstoffes im Film *Eva*, bei dem der Berliner Schauspieler Johannes Riemann¹¹ Regie führte, ist vor dem Hintergrund der Bedingungen einer vom Austrofascismus geprägten nationalen Filmkultur zu lesen, die gleichzeitig ganz wesentlich durch Abhängigkeit vom Markt des nationalsozialistischen Deutschland gekennzeichnet war.¹² Diese Abhängigkeit war kein Schicksal und auch keine Zwangsläufigkeit, sie entsprang eindeutig einem ökonomischen Kalkül.¹³ 1935 wurden in Österreich großenteils Filme produziert, die sich sowohl an einem österreichischen wie auch einem deutschen Publikum orientieren wollten, und die mit teils konkurrierenden, teils kompatiblen Vorgaben ständestaatlicher bzw. nationalsozialistischer Filmpolitik konfrontiert waren. Im Produktionsjahr von *Eva* spitzte sich der Widerspruch von ständestaatlicher Einflussnahme einerseits und Ausrichtung auf den nationalsozialistisch geprägten deutschen Markt andererseits insbesondere durch die Einführung der »obligaten Filmbegutachtung« noch einmal zu.¹⁴ *Eva* wurde von dieser als »einwandfrei« gekennzeichnet. Das galt auch

für 80 % aller Filme aus dem nationalsozialistischen Deutschland. Während die Filmstelle jeden zehnten amerikanischen Film ablehnte, wurde nicht einmal jeder hundertste Film aus Nazi-Deutschland abgelehnt.¹⁵

Am 25. Juli 1935 im UFA-Palast am Zoo in Berlin uraufgeführt, lief die Filmkomödie *Eva* einen knappen Monat später, am 20. August, in fünf Wiener Premierenkino an. In den folgenden Wochen wurde der Film in allen Wiener Lichtspielhäusern mit einem Fassungsraum von über 1000 BesucherInnen gezeigt,¹⁶ darunter auch in einigen der 14 Wiener »Nazi-Kinos«.¹⁷ Die Spielzeit allerdings war durchweg kurz und erreichte in kaum einem Kino mehr als eine Woche.¹⁸ Ein wesentlicher Grund dafür, dass der Film weder im austrofaschistischen Österreich noch im nationalsozialistischen Deutschland ein besonderer Erfolg geworden ist, mag darin liegen, dass der Film zum einen ganz offensichtlich versuchte, die ideologischen Ansprüche beider Systemen gleichzeitig zu bedienen.¹⁹ Darüber hinaus ließ der Film für Momente so etwas wie Kritik an autoritären Verhältnissen aufblitzen und blieb mit dieser ideologischen und ästhetischen Unentschiedenheit ganz offensichtlich jenseits des zeitgenössischen Publikumsgeschmacks. Im Folgenden möchte ich die angesprochenen stilistischen und ideologischen Widersprüche dieses Films aus einer Zeit des Übergangs anhand der Figurenzeichnung, der narrativen Muster und des Plots rekonstruieren und die daran geknüpfte filmische Politik der Geschlechterverhältnisse analysieren.

Narrative der Krise als Konstruktionen von Weiblichkeit und Männlichkeit

Der zentrale historische Referent im Film *Eva* ist die Krise, die sich gewissermaßen als strukturelle Leerstelle formuliert und die narrative Bewegung des Films antreibt: Es fehlt der Chef, der die Krise überwindet, es geht um ein Unternehmen ohne Führung, das ist der Ausgangspunkt. Das Unternehmen, eine

Porzellanfabrik, ist als familialer Kosmos dargestellt. Anstelle des bereits verstorbenen Sohnes der adeligen Besitzerin Malvine von Hochheim (Adele Sandrock) führt als provisorischer Betriebsleiter der Prokurist Wimmer (Hans Moser) die Geschäfte, der im Film »Onkel« Wimmer genannt wird und damit metaphorisch als Mitglied der Fabrikfamilie positioniert ist. Georg von Hochheim (Hans Söhnker), der Enkel der Fabrikbesitzerin, ist zu Beginn des Films auf der Rennstrecke und in Nachtclubs unterwegs, er wird aber im Laufe der Handlung in den Raum der Fabrikfamilie repatriert.²⁰

Die weibliche Hauptfigur, das »Fabrikmädchl Eva« (Magda Schneider), ist für die Arbeiter und auch für die Betriebsleitung »unsere« Eva, die Frau ohne Geschichte, ohne eigene Eltern, dafür mit hundert Vätern und Müttern, da sie als Ziehtochter des Werkmeisters das Patenkind der Belegschaft ist und damit als symbolische Tochter der Fabrikfamilie erkennbar wird. Eva bezeichnet sich selbst als »Mädchen für alles« und benennt damit unfreiwillig ihre Position, nämlich die bevorzugte Projektionsfläche für alle narrativen Bewegungen im Film zu sein. Darüber hinaus erfahren wir wenig von Eva, außer dass sie zwanzig Jahre alt ist, dass ihre Mutter bei der Geburt starb und ihr Vater infolge eines Unfalls in der Fabrik ums Leben kam, als sie drei Jahre alt war. Die Zeit der Geschichte – also die diegetische Zeit und die Zeit der Filmproduktion, beide 1935 – deuten durch diesen biographischen Hinweis auf das referentielle Datum 1918, das den Verlust des Vaters mit dem Ende der Habsburgermonarchie und dem Wechsel des politischen Systems in Österreich synchronisiert.

Evas Gegenspielerin, die Schauspielerin Olly (Mimi Shorp) tritt im Film als glitzernde Begleiterin Georg von Hochheims auf. Sie repräsentiert im Gegensatz zu Eva, dem »natürlichen« und »unschuldigen« Arbeitermädchen, den nicht weniger stereotypen Weiblichkeitstypus der sexuell aktiven, an äußerlichen und materiellen Werten

orientierten Frau. Olly wird im Verlauf des Films von Georg wegen Eva verlassen und umgehend an den Kaufmann Riegele (Heinz Rühmann) weitervermittelt, der zwar eigentlich Eva liebt, sich aber schließlich ebenso wie Olly in das Schicksal fügt, zweite Wahl zu sein.

Stefan (Franz Schafheitlin) ist im Film darüber definiert, dass er Arbeiter ist und dass er Eva liebt. Schon in der ersten Einstellung, in der er an einem Porzellanrelief arbeitet, wird klar, dass Stefan eigentlich ein Kunst-Handwerker sein möchte und dass sein beruflicher Identitätskonflikt mit seiner Liebe zu Eva engstens verknüpft ist. Das Motiv »Eva im Paradies«, an dem Stefan künstlerisch arbeitet, trägt die Züge jener Eva, die als Sortiererin in der Fabrik arbeitet und dem Film als »reale« Verkörperung des Bildes paradiesischer Weiblichkeit den Namen gibt.

Georg von Hochheim, Fabrikbesitzerenkel und zukünftiger Chef, verliebt sich, nachdem er den Rennsport aufgegeben hat, um sich unter falscher Identität in der Porzellanfabrik einzuarbeiten, ebenfalls in Eva, was das anfänglich harmonische Gleichgewicht in der familial organisierten Fabrik ohne Chef erheblich durcheinanderbringt und damit die Handlung vorantreibt. Nachdem Georg seine wahre Identität zu erkennen gegeben hat, veranstaltet er zu Ende des Films ein Fest in seiner Villa, zu dem er nicht nur seine Freunde aus der »besseren« Gesellschaft, sondern auch Eva eingeladen hat. Wenn dann die Arbeiter, allen voran Stefan, geschlossen in die Villa des neuen Chefs ziehen, um »ihre« Eva von dem Fest zurück in die Fabrik zu holen, wird zum Schein ein Klassenkonflikt inszeniert, der sich in erster Linie als Konflikt zwischen Männern um das Eigentumsrecht an einer Frau darstellt und sich auch ganz in diesem Sinn auflöst. Georg rechtfertigt gegenüber den Arbeitern Evas Anwesenheit bei seinem Fest damit, dass er mit ihr verlobt sei, was er gleich darauf seinen Freunden gegenüber als strategische Lüge ausgibt. Das wiederum wird von Eva

belauscht, die enttäuscht davonläuft. Erst durch die »echte« Verlobung mit dem »echten« Chef, auf die der Film bis zu der letzten Szene ihrer Verkündigung vor dem Fabrikator konsequent zusteuert, wird der Tochter-Status von Eva schließlich in den der Mutter der Fabrikfamilie transformiert und damit Klassenharmonie in einer neuen kollektiven Familien-Ordnung hergestellt.

Es ist die adelige Fabrikbesitzerin und Großmutter, die in einer der ersten Sequenzen des Films das Programm der Zukunft formuliert: »Wir brauchen neues Blut, neue Ideen«, Prokurist Wimmer antwortet darauf: »Wir brauchen einen neuen Kredit«. Mit einem Verweis auf die Verantwortung gegenüber der Familiengenealogie zwingt die Großmutter daraufhin den abenteuerlustigen Enkel zurück in die krisengeschüttelte Porzellanfabrik. »Ich bin weder Kaufmann, noch Fachmann, ich bin Rennfahrer, ich lebe davon«, sagt Georg am Anfang des Films von sich selbst. »Du bist ein echter Hochheim«, sagt die Großmutter zu ihm. Es geht also um die Frage der Vereinbarkeit eines traditionellen und eines modernen Modells männlicher Identität, folgert daraus das Publikum. Der Geburtsstand allein reicht in einer sich modernisierenden Gesellschaft nicht mehr zu erfolgreicher Führung. Leistung, Management und Kontrolle sind die Voraussetzungen für die Etablierung der neuen alten Ordnung. Von Hochheim gibt zum Schein seinen Status als adeliger Fabrikbesitzer auf und kehrt als Arbeiter getarnt in die Fabrik zurück. Einzig Prokurist Wimmer wird zum Komplizen des Identitätsschwinds, auch wenn er sich anfangs dem Modernisierungsauftrag des neuen Chefs widersetzt. Hans Moser spielt wieder einmal den scheinbaren Verlierer der bevorstehenden Veränderung, das Opfer, das allerdings im rechten Moment erkennt, dass es die Seiten wechseln muss, um die neue Autorität, die neue Machtstruktur zu legitimieren und mitzutragen.²¹

Der Schwindel besteht pikanterweise darin, dass Georg von Hochheim die Identi-



Abbildung 1

tät eines arbeitslosen Friseurs annimmt, der sich in der Fabrik um einen Job bewirbt. Zu Beginn der Sequenz kündigt sich die Arbeitslosigkeit in Form eines schwarzen Schattens eine Sekunde lang bedrohlich hinter der Milchglasscheibe des Kontors an (Abb. 1). In dieser Einstellung konfrontiert die operettenhafte Filmkomödie für einen Moment lang sich selbst und das Publikum mit dem Schatten einer existenziellen ökonomischen Bedrohung. Dann tritt der arbeitslose Friseur Max Schmid in das Privatkontor des Fabrikbesitzers ein. Georg von Hochheim bietet ihm allerdings keine Arbeit, sondern Geld an. Für ein Taschengeld kauft er dem Arbeitssuchenden sein Arbeitsbuch und damit seine (berufliche) Identität ab. Der Arbeitslose verschwindet daraufhin für immer aus dem Film. In einem Jahr mit einer extrem hohen Arbeitslosenrate in Österreich²² setzt die Komödie *Eva* nicht etwa auf die konventionell eskapistische Ausblendung des aktuellen sozialen Problems, sondern auf ein durchaus zynisches Lösungsmodell: Der Körper des Arbeitslosen wird unsichtbar, sein Name und seine Papiere werden zur Grundlage der auf einem Identitätswechsel basierenden Karrierestrategie des zukünftigen Chefs. Der Weg zum souveränen Subjekt der Macht führt in *Eva* über die Inkorporierung von anderen Identitäten. Georg besetzt nicht nur die Position des Arbeitslosen, sondern auch die des Arbeiters, des Rennfahrers, des Friseurs, des Tellerdrehers, des Adeligen und

des modernen Managers, um sich schließlich als »wahrer« Chef der Fabrik zu etablieren.

Die wesentlichen »Anderen«, an denen Hochheims Männlichkeit Kontur gewinnt, sind der Prokurist Wimmer, der Kaufmann Riegele und der Arbeiter Stefan. Während Prokurist Wimmer als zumindest hypothetischer Konkurrent um die Führungsposition in der Fabrik bereits im ersten Zusammentreffen vom skeptischen zum loyalen Untergebenen mutiert und damit als Konkurrent ausscheidet, bleibt Riegele im ersten Teil des Films neben dem jungen Arbeiter Stefan einer von zwei männlichen Gegenpolen zu Georg von Hochheim, in deren Konkurrenz um die Frau, also um Eva, sich Männlichkeit konstituiert.

Die Lächerlichkeit und das heißt zugleich die Impotenz des Konkurrenten Riegele wird ebenfalls bereits in der ersten Einstellung, die diesen ins Bild setzt, visuell festgelegt. Nach einer Rennwagenszene, in welcher der Held von Hochheim die Kurven einer Waldstraße entlang rast,²³ schneidet der Film abrupt und nur kurz auf den sich auf einer einsamen Landstraße mit einem klapprigen Automobil dahinwälzenden Riegele, der sich mit einem Defekt seines Wagens, der offensichtlich nicht zu den modernsten Modellen zählt, herumzuplagen hat. Das Publikum weiß es zu diesem Zeitpunkt noch nicht, aber Riegele, das ist der »kleine« Chef (das heißt der Kleinbürger) im Film. Er trägt im Gegensatz zu dem Arbeiter Stefan oder der Arbeiterin Eva zwar den bürgerlichen Namen Riegele, die Konnotationen dieses Namens aber erzählen von Beschränktheit, während der Name des eigentlichen Chefs Größe, Hausmacht und Heimat assoziieren lässt. Riegele hat zwar ein Auto, aber keinen Rennwagen, er ist Besitzer eines Porzellanwarengeschäfts, aber eben keiner Fabrik, er bekommt am Ende des Films eine Frau, aber nicht die von ihm begehrte Eva, sondern die Schauspielerin Olly, die Georg von Hochheim zu Gunsten von Eva zurückgelassen hat. In der komischen Figur des Kleinbürgers Riegele sind an dieser Stelle filmdrama-

turgisch allerdings auch jene ambivalenten Momente angelegt, in denen der Film die eigenen widersprüchlichen Propagandaprojekte zu durchkreuzen scheint und zu einer Kritik autoritärer Verhältnisse tendiert. Das gilt besonders für jene völlig konstruierte und parallel zum Sujet der Chefwerdung Georgs geführte Verwechslungsgeschichte, in der Riegele aufgrund eines Missverständnisses als vermeintlicher Mörder von Georg festgenommen und in den Gemeindearrest gesteckt wird. Während der kurzen, beklemmenden Szenen in dem mit harten Kontrasten ausgeleuchteten Gefängnisraum bricht völlig unvermittelt eine Politik der Einspernung und der staatlich-diktatorischen Autorität, verkörpert in der Figur des Gemeindeväters (Fritz Imhoff), in den Film ein. Die dramatisierende Visualisierung des Zusammenhangs von Staatsgewalt und Bedrohung kulminiert in einer kurzen Einstellung, in der in einem harten, unvermittelten Rhythmus von Georg, der sich gerade als Fabrikchef zu erkennen gibt, auf Riegeles Gesicht geschnitten wird, das in Nahaufnahme leinwandfüllend hinter Gitterstäben zu sehen ist (Abb. 2). Riegele blickt aus der Zelle direkt in die Kamera und schreit verzweifelt und anklagend: »Ich will hier raus.« Diese düstere Gefängniszene passt weder narrativ noch filmästhetisch in den Operettenfilm, der Kleinbürger verkörpert in ihr rätselhafteste Momente einer impliziten Systemkritik.

Stefan verkörpert von der ersten Sequenz des Films an das Proletariat. Die Konkurrenz Georg von Hochheims mit Stefan, dem



Abbildung 2

jungen Arbeiter, ist an die Möglichkeit der Herstellung eines Kollektivs gekoppelt. Stefan ist definiert durch seinen Körper und die Verbindung mit seiner männlichen Kollegenschaft. Mit ihm stellt sich Georg von Hochheim als Arbeiter verkleidet direkt dem körperlichen Wettbewerb in der Fabrik. Nach jener Sequenz, in der Stefan und seine Kollegen losziehen, um Eva aus der Villa ihres Chefs zurückzuholen, und Georg von Hochheim erstmals als definitiver (Haus-) Herr agiert und die Arbeiter hinauswirft, verschwindet nach dem Arbeitslosen Max Schmid auch Stefan für immer aus dem Film. Als Unterlegener wird er unsichtbar. Wie alle anderen Fabrikarbeiter geht er in der entindividualisierten Masse, die dem neuen Chef und »seiner« Eva am Ende des Films zujubelt, auf beziehungsweise unter.

Wenn zum Schluss das Paar im Rennwagen vor die Tore der Fabrik fährt, um die Verlobung öffentlich zu machen, so beginnt die Sequenz mit einem harten Schnitt von einer Kusszene der beiden auf einen Bahnübergang in einer Totalen, die im Bildhintergrund einen wartenden Wagen erkennen lässt. Ein Zug bewegt sich diagonal von rechts hinten nach links vorne durch das Bild, bis sich die Bahnschranke im Bildvordergrund hebt und den Weg bzw. den Blick freigibt auf einen Rennwagen, der auf die Kamera zufährt und die Gleise überquert, um sie hinter sich zu lassen. In dieser Einstellung deutet sich die Konkurrenz von Schiene und Straße als Signatur einer politischen Situation an, in der die Bahn als Mobilitätszeichen der Arbeiterschaft den Kürzeren zieht.

Das Automobil ist in *Eva* ein zentrales Technoartefakt, das sowohl als Referenz auf den Klassencharakter des Verkehrswesens im allgemeinen funktioniert, als auch Differenzen im sozialen Status der ProtagonistInnen markiert (etwa: Hochheim: Rennwagen, Riegele: defektes, älteres Modell).²⁴ Der Rennwagen ist es aber auch, der den adeligen Helden mit Modernität ausstattet und Männlichkeit ganz wesentlich über Mobilität definiert. Schon relativ zu Beginn

des Films, in jener Sequenz, die Georg als Rennfahrer einführt, steigt Olly, die Schauspielerin, in den Rennwagen und verleiht ihrer Bewunderung für Georgs technologisch begründete Macht (über Leben und Tod) Ausdruck, indem sie versichert, mit ihm angstfrei auch »in den Himmel fahren zu wollen.« Georg antwortet ironisch mit einem kriegskonnotierten Kosewort: »Steig' ein Heldenbraut!« Nach dem Zwischenspiel als Arbeiter, in dem er nicht Auto fährt, greift Georg im letzten Teil des Films als Fabrikdirektor wieder auf den Rennwagen zurück, als er zu Eva fährt, um die Ernsthaftigkeit seiner Verlobungsabsichten zu beteuern. Er bringt zur Versöhnungsszene nicht etwa Blumen, sondern den Rennwagen und ein Grammophon – ein weiteres zentrales Technoartefakt des Films – mit. Im Zentrum der Sequenz, die den erotischen Höhepunkt des Films markiert, fungiert das Grammophon als materialisierter Rhythmusgeber für das Spannungsverhältnis von Verzicht und Verführung. Analog zur filmischen Darstellungskonvention von Sexualität in Revuefilmen der 30er Jahre wird das Begehren auch in der zentralen Liebesszene zwischen Eva und Georg primär musikalisch und nicht körperlich repräsentiert. »Wär' es auch nichts als ein Traum vom Glück, wär's nur ein Trugbild, ein Wahn, ein Phantom, wär's ein Versinken im wirbelnden Strom, sag' ich zum Glück komm, komm!«, singen die beiden im Duett und tanzen sozusagen den Walzer der Sublimierung, der aus dem Grammophon erschallt.

Auch Eva wird technologisch identifiziert. Auch sie, die ihren Lieblingswalzer das erste Mal im Radio hört und von ihrem Ziehvater das Grammophon geschenkt bekommen hat, wird zur Trägerin der durchaus ambivalenten Spielereien des Films mit dem »modernen« Lebensgefühl und mit neuen Technologien der Kommunikation und des Transports. Zum 20. Geburtstag erhält Eva als Geschenk von der Belegschaft der Fabrik wieder ein Technoartefakt, dieses Mal eine moderne Kaffemühle, was als lapidare Antizipation

des hausfraulichen Eheglücks auf der Basis technisierter Hausarbeit gelesen werden kann. Eva, die noch zu Beginn des Films resolut an den Maschinen hantiert, als sie den vermeintlichen Arbeiter Max Schmid in die Produktionsabläufe der Fabrik einführt, wird damit, so wie auch die zweite weibliche Hauptfigur Olly, nach anfänglicher Berufstätigkeit zumindest symbolisch in ein konservatives Hausfrauenideal rückgeführt. Olly singt zu Beginn des Films auf Wunsch Georgs für seine Rennfahrerfreunde das *Lied vom Leichtsinn* mit dem tiefsinnigen Refrain: »Herrgott, lass mir doch meinen Leichtsinn, lass mich denken nur an heut', lass mir meine Frohnatur, mach mich bitte nicht zu g'scheit!« Der Film zeigt, dass Olly sich »in Wirklichkeit« nichts mehr wünscht, als die Aufgabe ihres »leichtsinnigen« Berufs zugunsten der Ehe. »Ich will weg vom Theater, hinein in die Ehe«, sagt sie weinerlich, bevor sie zum Lied auf den Leichtsinn die Stimme erhebt. Das Ende des Films zeigt sie an der Seite des Kaufmanns Riegele als mithelfende Kaufmannsfrau hinter der Kasse, am Ladentisch, und schreibt sie damit ebenso wie Eva in die Ordnung einer geschlechterpolitischen Verfasstheit des Austrofaschismus ein, der mit dem sogenannten Doppelverdienergesetz 1934 auch die Grundlage für den Abzug von Frauen vom Arbeitsmarkt schuf.

Eva zeigt und affirmiert durch die spezifische Anordnung des Figurenensembles einerseits relativ unverhohlen ein ständisches Gesellschaftsmodell: die adelige Fabrikbesitzerin, der angestellte Prokurist, die Arbeiter, der befreundete Kaufmann. Die ökonomische Krise, welche die Handlung vorantreibt, weil sie das familiäre Fabrikkollektiv sozusagen »von außen« bedroht, wird durch die Inthronisierung des neuen Chefs als Protagonist der Modernisierung gelöst. Die Filme der 1930er Jahre arbeiten, so formuliert Thomas Elsaesser in Bezug auf Deutschland treffend, unablässig an der Herstellung eines Kollektivs.²⁵ Im Fall des Films *Eva* entspricht das Fabrikkollektiv dem rückwärts projizierten Ideal der bäuerlichen Hausge-

meinschaft austrofaschistischer Prägung. Die Krise innerhalb des familiären Kosmos der Fabrik, die sich zunächst als »Vaterlosigkeit« und im weiteren Verlauf als Klassenkonflikt darstellt, wird mit der Verlobung von Georg und Eva im Sinne des Aschenputtelmotivs beseitigt. Die Überwindung der Krise ist zugleich eine Geschichte der Verabschiedung effeminierter bzw. unbesetzter Positionen von Männlichkeit, die zu Beginn des Films dominieren. Die anfänglich zentralen Figuren des »genusssüchtigen« und ausschweifenden Rennfahrers Georg von Hochheim, des »schwachen« Ersatzchefs, des Prokuristen Wimmer oder des Kaufmanns Riegele, der ebenfalls als »schwach«, »komisch« und damit »weiblich« konnotiert ist, treten gegen Ende des Films hinter die Figur des Fabrikchefs und zukünftigen Ehemannes Georg von Hochheim zurück. Die anfängliche Allianz, welche die weibliche Hauptfigur Eva in den ersten Einstellungen, in denen sie zu sehen ist, mit einer mächtigen alten Frau (der Großmutter und Fabrikbesitzerin) verband, verschwindet parallel dazu, so wie auch die Großmutter selbst, gegen Ende ebenfalls aus dem Film.

Das Paradies, von dem in *Eva* die Rede ist, stellt die »Überwindung« der Fabrik als Familie dar, in der die Antagonismen von Modernisierung und Antikapitalismus, Natur und Technik, Stadt und Land, von Weiblichkeit und Männlichkeit im Walzertakt harmonisch verschmolzen waren. Am Ende sehen wird das aus der Fabrik und der Rennstrecke hervorgegangene Paar, das die neue Ordnung symbolisiert. Applaudierend legitimiert die Belegschaft die neue Ordnung und nimmt damit die Form einer individualisierten Masse an, die ihre eigene Formierung bejubelt.

Die Farbe Weiß: Semantiken der (Un)Sichtbarkeit

Eva beginnt mit einem Bild des ultimativen Anfangs: In Großaufnahme und leinwandfüllend sehen wir ein weißes Porzellanrelief,

das eine halbnackte Frau zeigt, die einen Apfel vom Baum pflückt. Aus dem Off fragt die bekannte Stimme von Hans Moser: »Was stellt das eigentlich vor?« Eine andere Männerstimme antwortet: »Na, das ist Eva im Paradies«. Langsam gibt die Kamera die Sicht frei auf die Träger von Stimme und Blick. Zu sehen sind der Arbeiter Stefan, der an seinem Kunstwerk aus Porzellan herummodelliert, und der Prokurist Wimmer, der Stefan zu verstehen gibt, dass die Fabrik nur mit der Herstellung von Gebrauchsgegenständen, nicht aber mit Kunsthandwerk Profite machen wird. Der Blick dieser beiden Männer auf das weiße Porzellanrelief von Eva im Paradies bestimmt die Ausgangssequenz des Films und weist darüber hinaus. In einem Motiv mit langer Tradition, in dem das Begehren durch ein Bild ausgelöst/dargestellt wird, verhalten sich die Codes von Verlangen und Sehen in einer geschlechterpolitischen Blickordnung. Die idealisierte Weiblichkeit, entkörperlicht im Bild aus weißem Porzellan, wird zur Voraussetzung der Bewegung und Konstituierung der Geschichte dieses Films, nämlich der Transformierung des männlichen Helden von einem jungen Lebemann in den Direktor einer Porzellanfabrik. Ein weiterer konstitutiver Bestandteil der Geschichte, der in der ersten Einstellung bereits antizipatorisch angelegt erscheint, ist jener der »Ersetzung« der »realen« Person Eva durch das »reine« Bild von Weiblichkeit. In dem hell ausgeleuchteten Porzellanbildnis von Eva im Paradies wird wirksam, was Mary Ann Doane als dominante Konstruktion von weißer Weiblichkeit beschreibt: »Sie ist einfach da, unverkleidet symbolisiert sie von Natur aus alles, was der Mann bewahren will – weiße Unschuld, weiße Kultur, die weiße Haltung.«²⁶

Richard Dyer hat sich in seinem Buch *White* Gedanken über Repräsentation und visuelle Konstruktionen von whiteness innerhalb der westlichen Kultur gemacht.²⁷ Im Kapitel »the light of the world« befragt Dyer die modernen Technologien der Sichtbarkeit – Kino und Photographie – auf den

historischen Prozess der Herstellung und Privilegierung von whiteness im Wechselspiel von Licht, Maske und filmischem Material. Dyer widmet den Strategien der Identifizierung von whiteness und Weiblichkeit einen großen Teil seiner Überlegungen, die für die Interpretation von *Eva* hilfreich sind. »The identification of women with whiteness, and men as searchers after whiteness, is central to the construction of skin white people.«²⁸

Die Identifikation von Eva mit der Farbe Weiß funktioniert im Film *Eva* auf mehreren Ebenen. »Sie war ein kleines, blasses Kind«, eröffnet der Werkmeister und Ziehvater Evas seine Ansprache anlässlich einer Feier zu ihrem 20. Geburtstag, die zu einer Art nachgereicher Lebensgeschichte in drei Sätzen gerät. Das weiße Kopftuch, das Eva gelegentlich trägt, symbolisiert von ihrem ersten Auftritt an die »unschuldige Weiblichkeit«. Das weiße Kopftuch verdeckt ihr dunkles Haar und bleibt damit ein relativ eindeutiges Symbol der Kastrierung weiblichen Begehrens. Wenn Georg als vermeintlicher Friseur in den Fabrikkosmos eintritt und befindet, dass Eva zwar schönes Haar hätte, »aber ein bisschen dunkel, was sich aber ändern lässt«, verweigert sich Eva und besteht darauf, ihr Haar nicht färben, sondern ondulieren zu lassen. Der Preis für diesen Eigensinn freilich ist, dass der Pseudofriseur Georg ihr langes Haar mit der Brennschere nicht ondulieren, sondern abbrennen wird. In dieser Schlüsselszene des Films, welche die Liebesgeschichte der beiden initiiert, trägt Georg von Hochheim einen weißen Mantel wie eine weiße Panzerung gegen die Bedrohlichkeit des Begehrens in einer Situation relativer körperlicher Intimität. Eva ist in dieser Szene zur Gänze in einen weißen Bademantel verschnürt (Abb. 3). Wie in einer Schleife greift der Film die allererste Sequenz wieder auf, in welcher der Arbeiter Stefan an seinem Porzellanrelief Evas im Paradies arbeitet. Jetzt modelliert sein Gegenspieler Georg von Hocheim als Friseur verkleidet das Haar der »realen« Eva. Durch ein Missgeschick wird Eva gewissermaßen »zufällig« in das Ideal-



Abbildung 3

bild »neuer« Weiblichkeit mit Kurzhaarschnitt verwandelt. Dabei wird auch gleich die im langen Haar als »dunkel« kodierte Weiblichkeit miteliminiert. Georgs Requisit in dieser Szene ist die Brennschere. Eva hält, während der falsche Friseur ihr Haar modelliert, einen Spiegel in der Hand. Es geht um Sexualität und Identität. Die Frau mit Spiegel ist ein traditionsreiches Motiv westlicher Repräsentationspolitik, das Frau-Sein und Bild-Sein in eins setzt und damit den männlichen Blick adressiert und bedient.

Die gewaltsame Transformation von Eva zur »neuen« Frau und »modernen Weiblichkeit«, die sich im neuen Kurzhaarschnitt symbolisiert, hat die Form eines Unfalls aus der Hand eines Mannes.²⁹ Er brennt ihr das lange, schwarze Haar ab. Für den Bruchteil einer Sekunde wird die Leinwand in weißen Rauch gehüllt, Eva und Georg verschwinden für das Publikum in einer hellen Wolkenwand. Der Akt der Transformation, der Zerstörung oder auch der Unterdrückung von Sexualität wird somit für das Publikum in Form gelöschter Sichtbarkeit inszeniert. Der Blick des Publikums auf Eva und Georg ist durch eine weiße Nebelwand verstellt, die die affektiven Interpretationsräume, die mit dem körperlichen Akt des Haarschnitts angedeutet sind, gleichermaßen verdeckt und aufruft. Wie sehr der Film *Eva* traditionelle Muster der symbolischen Geschlechterpolitik darüberhinaus zur Stilllegung von Klassenkonflikten benutzt, wird darin

deutlich, dass die handwerkliche Arbeit des Tellerdrehers Stefan an dem Porzellanrelief Evas aufgrund der Modernisierung der Fabrik ebenso zum Scheitern verurteilt ist wie sein Werben um die »reale« Arbeiterin Eva. Georgs »Arbeit« an der »realen« Figur/Frisur Evas hingegen führt zur »erfolgreichen« Herstellung eines Bildes modernisierter Weiblichkeit wie auch zur Verlobung mit dessen »realer« Verkörperung.

»Wohin das Auge blickt, helles Porzellan.«³⁰ So eröffnete eine zeitgenössische Filmzeitschrift 1935 einen Bericht über die Drehabreiten. Die Porzellanfabrik und auch das Porzellanwarengeschäft als zentrale Innenräume des Films sind gefüllt mit weißer Materialität. Weißer Rohstoff, weiße Tassen, weiße Teller und weiße kleine Figuren stehen in hellen Regalen und gut ausgeleuchteten Räumen. Alles in der Fabrik ist in ein hygienisches, weißes Licht getaucht. Die Menschen bewegen sich vor oder zwischen hellen Stell- und Bürowänden. Auch die Kostüme der Figuren am Fabrikschauplatz werden von der Farbe weiß als Grundfarbton der narrativen und moralischen Zentren des Films bestimmt. Selbst die Arbeiter in der Fabrik tragen helle Hemden und Kappen oder weiße Schürzen und Hauben. Dort, wo es nicht so weiß und hell ist, sind die kontrastiven Nebenschauplätze Varieté, Wirtshaus, Theater als die dunklen Räume des Films markiert. Die wenigen Außenaufnahmen rund um den Innenraum Porzellanfabrik zeigen undefinierbare Landschaften in Weiß, leere Straßen im Schnee. Kontrapunktisch zu den Innenaufnahmen erscheinen in diesen Szenen die Straßen, auf denen Georg, der Held, dahinstottert, oder Riegele, der komische Held, dahinstottert, als gähnend leere Betonbänder in weißer Natur.

Extreme Weißheit, exzessiv markiert wie in diesem Film, ist funktional für die Konstruktion der Weißheit als privilegierter Norm. Machtverhältnisse werden im Feld der Sichtbarkeit hergestellt. Die Farbe weiß ist darin durch das Paradox definiert, die ultimative, ideale Farbe und gleichzeitig

keine Farbe, neutral, unsichtbar und damit universal zu sein.³¹ In dieser gedoppelten symbolischen Repräsentation funktioniert der Einsatz der Farbe weiß in *Eva* als Benennungspraxis moralischer und ästhetischer Bewertungen von ProtagonistInnen oder Handlungsräumen wie auch als strukturelle Bezeichnung einer Norm, die auf der ihr eigenen Unsichtbarkeit und damit der gleichzeitigen Abwesenheit des »Anderen« beruht. »The ideal white is absence: to be really, absolutely white is to be nothing.«³² Das ideale Weiß existiert nicht. Die Unmöglichkeit der absoluten Weißheit ist die Voraussetzung für die dominante Artikulation der weißen Norm. Unschuld, das Gute und Schöne, Reinheit, Ewigkeit werden in dieser Logik der Repräsentation zu Funktionen der Abwesenheit von Sünde, Verantwortung, Sex und Sinnlichkeit. Das Bild von Eva im Paradies konstruiert vor diesem Hintergrund das Bild der weißen Frau als Abwesenheit, in die sich die Position männlich weißer Identität hineinprojizieren lässt. Die zentrale moralische Bedeutung, die der Farbe bzw. dem Symbol Weiß im Film zukommt, zielt auf Entsexualisierung und Bereinigung, auf die Repräsentation dessen, was da ist, aber als abwesend repräsentiert werden muss.

Das Bild der Stadt als öffentlicher Raum ist abwesend. Urbanität ist im Varieté, im Klub, im Salon der Bankiers lokalisiert – also in den antithetischen Innenräumen zur Porzellanfabrik, in denen Georg von Hochheim sein Leben verbringt, bevor er Verantwortung für die Fabrikfamilie übernimmt. Die großenteils abwesende Stadt ist als Raum der Ausschweifung und Dekadenz kodiert und definiert damit den zentralen Schauplatz der Porzellanfabrik als nichturbanen, gewissermaßen vormodernen Raum der Peripherie.

Die Referenz auf den Originaldrehort im Vorspann, der aus dem Film hinausweist in die Wirklichkeit des Produktionsortes und der Produktionszeit, Wien 1935, ist insbesondere deshalb interessant, als es im Film selbst kaum definitive Bezugnahmen auf konkrete Orte und Räume gibt: *Eva* spielt

in einem namenlosen Irgendwo. »Die Original-Fabriksaufnahmen erfolgten in der Porzellanmanufaktur Augarten – Wien«,³³ heißt es in einem Hinweis, der signifikant länger als andere Produktionsdaten des Vorspanns im Standbild auf das Publikum wirken kann und 1935, ein Jahr nach der blutigen Niederschlagung des Aufstandes der österreichischen Arbeiterschaft, zweierlei bedeuten mochte: einerseits die Suggestion von Authentizität und die Aufladung des folgenden fiktiven Films mit so etwas wie Realitätsqualität, andererseits eine strukturelle Ent-Realisierung der konkreten historischen Wirklichkeit der Wiener Augarten-Fabrik durch ihre Transformierung in eine Filmkulisse.

Die unendlich vielen weißen Porzellanfiguren und -tassen, die im Film auf den Regalen der Fabrik und im Porzellangeschäft Riegeles, in Evas sortierenden und Georgs produzierenden Händen zu sehen sind, bleiben durch den Vorspann untrennbar mit der Idee des Wiener Augarten Porzellans verknüpft, das ein zentrales Symbol für die Tradition des Österreichisch-Habsburgischen ist. Die berühmte Augarten-Porzellanfigur des Reiters auf einem nur auf den Hinterbeinen stehenden Lipizzaner³⁴ wird dementsprechend zu einer wichtigen symbolischen Figur des Films. Georg beschädigt als »falscher« Arbeiter bei dem Versuch, die Figur zu brennen, unabsichtlich die Reiterstatuette aus Porzellan. »Was machen wir mit dem verhunzten Reiter?« fragt Eva. »Wir hauen ihn kaputt«, antwortet Georg und macht damit klar, dass für ihn die Zerstörung die Grundlage für die Etablierung des Neuen darstellt.³⁵

Manches in diesem Film ist eng, hermetisch, bewegungslos. Vieles ist aber auch unentschieden und doppeldeutig. Der Film oszilliert zwischen Kritik und Affirmation und verfehlt wahrscheinlich gerade damit sein Publikum. Die beklemmende Wirkung, die der Film trotz Operettenhaftigkeit hinterläßt, kommt vielleicht auch von dem Thema der ultimativen Abwesenheit, die sich

im vielfachen Einsatz der Farbe Weiß latent symbolisiert und die sowohl als strukturelle Idealisierung von Nichtexistenz, Geschichtslosigkeit und Tod, aber auch als Signatur der Warnung und Bedrohung lesbar wird. Die nicht-repräsentierbare Zukunft trägt in der Schlusssequenz folgerichtig den Ton der Sirene. Wenn Georg die Fabriksirene in Gang setzt als Zeichen der Veröffentlichung seiner Verlobung und als Zeichen des Neubeginns, so ersetzt er damit nicht nur den im Sirenenton gespeicherten Zeitrhythmus der Fabrikarbeit durch eine »neue« Zeit paradiesischer Liebe, sondern verkündet auch den Ton der Katastrophe, die zu vergessen die stilisierte Gegenwart des inthronisierten »Führers« verspricht.

Anmerkungen

- 1 Dieser Beitrag ist eine überarbeitete Fassung meines Aufsatzes, EVA – EIN FABRIKS-MÄDEL – Johannes Riemann (1935) in: Gottfried Schlemmer/Brigitte Mayr (Hg.), Der österreichische Film von seinen Anfängen bis heute. 2. Lieferung, Wien (SYN-EMA-Publikationen) 1999.
- 2 *Eva* (A, 1935), Produktion: Atlantis Wien, Regie: Johannes Riemann, Drehbuch: Ernst Marischka nach der gleichnamigen Operette von Arthur Maria Willner; Länge: 96 Minuten; Erstaufführung: 25.7.1935 (Berlin); 20.8.1935 (Wien).
- 3 In der dreibändigen Kinogeschichte Österreichs von Walter Fritz etwa kommt der Film *Eva* nicht einmal im Titelregister vor. Walter Fritz, Kino in Österreich. 1929–1945, Bd. 2: Der Tonfilm, Wien 1991.
- 4 Karsten Witte, Paradies-Vorstellungen. Deutsche Filmkomödie im Produktionsjahr 1939, in: Kinoschriften-Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie 1, Wien 1998, 185.
- 5 In einem anderen österreichischen Film aus den 50er Jahren, der ebenfalls mit dem Eva-Mythos im Titel spielt, *Eva erbt das Paradies* von Franz Antel aus dem Jahr 1951, wird die Geschichte der Modernisierung als Verwandlung eines ruinösen Hotels in eine moderne Hotelanlage erzählt. Die Erbin Eva ist hier die Trägerin der Erneuerung im Sinne touristischer Logik. Vgl. Elisabeth Büttner/Chris-

- tian Dewald, Anschluss an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart, Wien 1997, 311 ff.
- 6 Zu den notwendigen Präzisierungen der Begriffe Moderne/Modernisierung in Hinblick auf den (deutschen) Film der 30er Jahre vgl. Thomas Elsaesser, Moderne und Modernisierung. Der deutsche Film der 30er Jahre, in: *montage/av – Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Heft 2/1994: NS-Film: Modernisierung und Reaktion, 5–23.
- 7 Willy Schmidt-Gentner, der für die musikalische Bearbeitung in *Eva* zuständig war, avancierte in den 40er Jahren zum privilegierten Filmkomponisten der Wien-Film und schrieb den Score für einige der zentralen NS-Unterhaltungs- bzw. Propagandafilme wie *Mutterliebe* (1939) oder *Heimkehr* (1941); zu *Heimkehr* vgl. die Filmkritik von Johannes von Molke in *WerkstattGeschichte*, Heft 46 (2007).
- 8 Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang, dass 1935 in den Verwertungsbedingungen der »unsterblichen« Lehár-Melodien eine wesentliche Veränderung einsetzte, die die enge, auch personelle Verflechtung von Musiktheater und (Film)Musikgeschäft in den 30er Jahren deutlich macht. Die Urheberrechte eines Großteils von Lehárs Werken lagen bis 1935 beim Musik-Verlag Karczag (Eigentümer Hubert Marischka). Mit Stichtag 1.1.1935 gingen diese an den Verlag des Komponisten Franz Lehár selbst über (vgl. Nachlass Hubert Marischka, Österreichisches Theatrumuseum, Karton 100, Mappe Lehár). Hubert Marischka, der jüngere Bruder des Drehbuchautors Ernst, war nicht nur selbst Filmemacher, sondern auch Direktor der bedeutenden Operettenspielstätte Theater an der Wien, die 1935 in einer existentiellen personellen und finanziellen Krise steckte. Diese hatte einerseits mit der zunehmenden Konkurrenz mit dem Tonfilm zu tun – in der Spielzeit 1934/35 wurden in Wien noch 92 Operetten und Revuen aufgeführt, 1936/37 waren es nur mehr 35. Andererseits begann der nationalsozialistische »Arierparagraph« in Deutschland auch im Bereich der Operette bereits zu wirken. Die Operette war, so Oliver Rathkolb, ein Genre, in dem die Nationalsozialisten immer schon eine »semitische« Dominanz vermuteten. Oliver Rathkolb, Kulturbetriebskultur 1938, in: *Wien 1938. Katalog zur Ausstellung des Historischen Museums Wien*, Wien 1988, 361 ff.
- 9 Vgl. Marie von Peteani, Franz Lehár: Seine Musik – sein Leben. Erweiterte Ausgabe, Wien 1985, 108 ff.
- 10 *Kino-Journal*, Nr. 1284 vom 16.3.1935, 11.
- 11 Johannes Riemann (1888–1959), Berliner Schauspieler, führte in acht Filmen zwischen 1934 und 1937 Regie, neben *Eva* u. a. in *Ave Maria* (1936), *Kinderarzt Dr. Engel* (1936) und *Gauner im Frack* (1937).
- 12 Vgl. Gerhard Renner, Der Anschluss der österreichischen Film Industrie seit 1934, in: Oliver Rathkolb/Wolfgang Duchkowitsch/Fritz Hausjell (Hg.), *Die veruntreute Wahrheit. Hitlers Propagandisten in Österreich*, Salzburg 1988, 1–34.
- 13 Vgl. Georg Tillner, Österreich, ein weiter Weg. Filmkultur zwischen Austrofaschismus und Wiederaufbau, in: Ruth Beckermann/Christa Blümlinger (Hg.), *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos*, Wien 1996, 175–197, hier 178.
- 14 Vgl. dazu Monika Schnürer, *Der österreichische Film der dreißiger Jahre – ein Produkt ökonomischer und politischer Abhängigkeiten*, Wien 1987 (Diplomarbeit); Armin Loacker, *Die ökonomischen und politischen Bedingungen der österreichischen (Ton-) Spielfilmproduktion der 30er Jahre*, Wien 1992 (Diplomarbeit); Siegfried Matzl, *An der Peripherie. Staatliche Filmbegutachtung und Filmkultur*, in: Beckermann/Blümlinger (Hg.), *Ohne Untertitel*, 81–101.
- 15 Vgl. Institut für Filmkultur, *Gesamtverzeichnis der in Österreich erschienen abendfüllenden Tonfilme 1929–1935*, hg. von Arnulf Hesse, Wien 1938, 12: *Eva* »Operette« – Kategorie II (einwandfreie Unterhaltung).
- 16 Zum Fassungsraum der Wiener Kinos vgl. Klaus Christian Vögl, *Kino in Wien 1918–1938*, Wien 1993 (Dissertation), 75 ff.
- 17 »Nazi Kinos« wurden jene Kinos genannt, in denen es bereits im Mai 1933 Sondervorstellungen mit NS- Filmmaterial gegeben hatte.
- 18 Vgl. *Mein Film*, Nr. 479 (1935), 9 f.
- 19 Vgl. auch die wenig enthusiastischen Reaktionen der zeitgenössischen Filmkritik u. a. in: *Filmwoche*, 32 (1935), 1026; *Mein Film*, 503(1935), 13.
- 20 Die Figur des Rennfahrers in *Eva* ist 1935 vor dem Hintergrund der zunehmenden Bedeu-

- tung deutscher Fahrer und Automobilmarken im Rennsport zu sehen. Die sogenannten »Herrenfahrer« wie Manfred von Brauchitsch oder Hans von Stuck gaben als adelige Fabrikantensöhne anscheinend die Vorbilder für die Figur des Georg von Hochheim ab.
- 21 Zu Hans Moser vgl. Georg Seeßlen, Hans Moser oder vom traurigen Dienstmann, dem alten Glück und der neuen Zeit, in: Beckermann/Blümlinger (Hg.), Ohne Untertitel, 121–143.
- 22 Vgl. Roman Sandgruber, Ökonomie und Politik. Österreichische Wirtschaftsgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Wien 1995, 384.
- 23 Es handelt sich dabei möglicherweise um Teile der damals in Bau befindlichen Höhenstraße. Zum einen drehte die Wien-Film Außenaufnahmen zu dieser Zeit zumeist in der Nähe der Ateliers in Sievering, zum anderen erfolgte nur wenige Wochen nach der Premiere von *Eva* die Eröffnung der ersten beiden Bauteile der Wiener Höhenstraße, die einer der wichtigsten Prestigebauten des austrofaschistischen Ständestaats gewesen ist und deren Errichtung von 1934 bis 1938 eng mit den politischen und kulturellen Entwicklungen in Österreich verbunden gewesen ist. Vgl. Erich Bernard, Das leuchtende Band im Wienerwald. Die Prestigebauten Wiener Höhenstraße und Kahlenberger Restaurant, in: Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956, Wien 1994, 230–236; Georg Rigele, Die Wiener Höhenstraße. Autos, Landschaft und Politik in den dreißiger Jahren, Wien 1993.
- 24 Zwischen 1919 und 1937 stieg der Pkw-Bestand in Österreich um das Siebenfache. Vgl. Roman Sandgruber, Ökonomie und Politik. Österreichische Wirtschaftsgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Wien 1995, 373.
- 25 Elsaesser, *Moderne*, 39.
- 26 Mary Ann Doane, *Dunkle Kontinente*, in: *Feminismus und Medien*, Bern 1991, 6–65, hier 35.
- 27 Richard Dyer, *White*, London/New York 1997.
- 28 Ebd., 74.
- 29 Eva rechtfertigt dem Ziehvater gegenüber die neue, ihr auf diese Art zugemutete Identität mit ihrem langjährigen Wunsch nach einem »Bubikopf«.
- 30 *Mein Film*, 479 (1935), 9.
- 31 Dyer, *White*, 45.
- 32 Ebd., 7.
- 33 Die Wiener Porzellanmanufaktur wurde 1744 unter staatliche Verwaltung Maria Theresias gestellt (historisches Bindenschild des Hauses Habsburg), 1864 geschlossen und 1924 im Augarten neuerlich in Betrieb gesetzt. Für *Eva* wurden nur die Außenaufnahmen vor dem Fabriktor im Augarten gedreht, die Innenaufnahmen der Porzellanfabrik erfolgten in den Sieveringer Studios.
- 34 Diese Figur des Porzellan-Lipizzaners mit Reiter ist eine zentrale Ikone des »Österreichischen«, sowohl im Sinne des habsburgischen Mythos, wie auch im Sinne der Tradition »österreichischen« Handwerks, die noch in der ersten Familienserie des österreichischen Fernsehens zum dauerpräsenten Ausstellungsstück des familialen Wohnzimmers wird. Vgl. Monika Bernold, *Das Private Sehen. Die Familie Leitner, nationale Identitätskonstruktion und mediale Konsumkultur. Österreich nach 1945*, Wien/Berlin 2007.
- 35 Für den Kleinbürger Riegele hingegen ist die Basis dafür, dass es aufwärts geht, die Selbsttäuschung, die in die profitable Täuschung anderer transformiert wird. Riegele kauft zunächst Eva aus »blinder« Liebe den schiefen Porzellan-Reiter ab, den Georg produziert hat. Am Ende des Films verkauft Riegele gemeinsam mit der domestizierten und in ein weißes Kleid gehüllten Olly an der Seite ebendiesem schiefen Reiter an ein entlang antisemitischer Stereotypen gezeichnetes Kundenpaar. Aus dem Preis, den er für den schiefen Reiter erhält, leitet der hinter einer »National« Kassa stehende Kaufmann Riegele ab, »dass es aufwärts geht«.

Der Abdruck der Filmfotos erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Atlantis Film GmbH i.L.