

Brian Currid

"Es war so wunderbar!"

Zarah Leander, ihre schwulen Fans, und die
Gegenöffentlichkeit der Erinnerung¹

*Zarahs Stimme, die noch lang in deutschen
Ohren liegen wird, hält die Agonien wach.
Karsten Witte (1982)*

Zunehmend rückt die Starkultur ins Zentrum der aktuellen Debatten über die Massen- bzw. Populärkultur: die Film- und Medienwissenschaften erörtern am Starwesen seit einiger Zeit die verschiedenen Wahrnehmungsweisen des Publikums, und die Queer Theory beziehungsweise die Gay- and Lesbian Studies haben gerade an den Stars die problemlose Produktion von Heteronormativität in der Massenkultur thematisiert.² In Abkehr von den als monolithisch kritisierten Zuschauerkonzepten in der kognitivistischen und psychoanalytischen Theorie verortet die Queer Theory den Zuschauer im gesellschaftlichen Kontext, um dessen potentiell subversive Bedeutungsproduktionen aufzuzeigen: die Aufmerksamkeit gilt den Lektüren, die das Kino gegen den Strich bürsten, seine Interpellationen verweigern und die

¹ Die Recherchen zu diesem Artikel wurden durch ein Promotionsstipendium des DAAD gefördert; der Text entstand mit finanzieller Unterstützung des Chicago Humanities Institute an der Universität Chicago. Teile davon wurden 1996 bei der Jahrestagung der American Musicological Society vorgetragen. Bedanken möchte ich mich vor allem bei Wilhelm Werthern, der bei der Übersetzung eine entscheidende Rolle gespielt hat, und Paul Seiler, der mir in der Anfangsphase dieser Studie sehr großzügig geholfen hat. Weiterhin danke ich Philip Bohlman, Temby Caprio, Miriam Hansen, Berhold Hoeckner, Dana Seitler, Katie Trumpener, Candace Vogler, den Mitarbeitern des Film Studies Center an der Universität Chicago und den Herausgebern dieses Themenheftes.

² Zum Zuschauer im US-amerikanischen Stummfilm siehe Miriam Hansen (1991) — v.a. ihre Überlegungen zu Rudolf Valentino und seinen Fans (245-294). Ein wichtiger Sammelband über den Star allgemein ist Gledhill (1991). Siehe auch Mayne (1993, 123-141) und Stacey (1994).

Heterogenität des Publikums herausstellen (vgl. Doty 1993; Mayne 1993, 157-172; v. Moltke 1994).³

Die zentralen Studien arbeiten in dieser Hinsicht nicht nur an einer Synthese der soziologischen und semiotischen Aspekte der Starforschung, sondern bemühen sich auch um ein Umdenken beider Pole dieses Forschungsfeldes (Dyer 1979, 2).⁴ Ironischerweise besteht jedoch in der Star- bzw. Publikumsforschung jetzt die Gefahr, daß sich nach allen strukturalistischen Befragungen und post-strukturalistischen Entstabilisierungen des Subjekts wieder ein voluntaristisches liberales Verständnis gesellschaftlichen Handelns einschleicht. Während die Wiederentdeckung einer gewissen Handlungsmächtigkeit in der Fankultur der Film- und Medienwissenschaft zweifellos einen wichtigen neuen Schwerpunkt brachte, gibt allein schon die Tatsache, daß schwul-lesbische Sehweisen fast ausschließlich mit Bezug auf die Starkultur thematisiert werden, zu denken: worin besteht in diesem Falle die tatsächliche gesellschaftliche Bedeutung subkultureller Praktiken, wie weit reicht ihr widerständiges Moment und wie tief greift deren kritisches Potential? Wo existieren und wie funktionieren subkulturelle Praktiken jenseits der zumindest implizit hegemonialen Form des Vergnügens, der Identifikation und des entpolitisierten Spektakels im Starkult?

Wichtiger noch ist allerdings die Tatsache, daß diese Literatur das Problem des Vergnügens und seiner Beziehung zum Politischen oft ignoriert. Zugespitzt: Das "Politische" scheint in den Untersuchungen zur Aktivität des Zuschauers oft einfach das zu sein, was "uns" Film- und Medienwissenschaftlern gerade gefällt. Ob aufgrund einer Abwehrhaltung gegen Formen der ästhetischen Avantgarde oder als Symptom des Neoliberalismus der 80er und 90er Jahre, es fehlt offenbar das Interesse daran, politische Prakti-

³ Dieser Trend spielt in den Medien- und Kulturwissenschaften allgemein eine Rolle. Siehe auch die Literatur über Madonna und ihre Publikumsformationen, besonders Cindy Pattons Versuch (1998), die Birminghamer Subkulturtheorie umzufunktionieren. Vgl. auch Mercer (1991) and Wise (1990).

⁴ Dyers Arbeit (1979) bietet immer noch einen nützlichen Überblick über die wesentlichen Themen der Star-Forschung; siehe vor allem seine "dialektische" Auffassung von Stars in "constant movement between the sociological and the semiotic (and between the theoretical and the empirical)" (2). Die meisten Zuschauerstudien sind in gewisser Weise Richard Dyer und der Cultural-Studies Tradition, auf der er aufbaut, zu verdanken: siehe vor allem Dyers Arbeit über Judy Garland (1986, Kap. 3).

ken und Erfahrungen zu untersuchen, die sich nicht mit dem idealen Konsumverhalten des *gay market* vereinbaren lassen. Zweifellos hat der Trend, im Kino und speziell im Star die Subversion von Herrschaft zu suchen, wichtige neue Denkansätze hervorgebracht: neue Handlungskonzepte sind beschrieben worden, die Geschichtlichkeit der Filmwahrnehmung ist inzwischen etabliert, und der Begriff der Hegemonie in der Massenkultur ist neu gefaßt worden. Ebenso war die (Selbst-)Wahrnehmung und Beschreibung eines Publikums, das dominante Images und die Heteronormativität der Massenkultur in Frage stellt, ausschlaggebend für die Produktion schwul/lesbischen politischen Bewußtseins und der korrespondierenden "identity politics." Dennoch birgt die Tendenz, das "Subkulturelle" im amorphen Kinopublikum zu verabsolutieren und zu feiern, ein zutiefst unpolitisches Konzept des "Vergnügens" und der Herrschaft im Kapitalismus.⁵ Wenn nämlich die subkulturelle Aktivität nicht über die affirmative Wiedererkennung hinausgeht und bloß über den Klatsch und die "sekundäre Identifikation" mit dem Star auf der Leinwand auf die Kohärenz schwul-lesbischer Identität abzielt, dann ist dieses Zuschauerverhalten womöglich weit weniger ideologiekritisch als andere, weniger deutlich ausgeprägte soziale Praktiken. Was für Praktiken wären das?

Der Fall Zarah Leander eignet sich besonders gut für eine neue Erörterung dieser Fragen und Debatten. Das Starimage Zarah Leanders ist nicht nur

⁵ Z.B. Andrea Weiss' (1995, 39) Studie über lesbische Subkultur und den Film: "Doch diese junge Homosexuellensubkultur der 30er Jahre bestand erst einmal aus Menschen, denen es noch an genügend Selbstbewußtsein mangelte, um sich als Angehörige einer Minderheitengruppe zu begreifen. (...) Für alle, die um Selbsterkenntnis kämpften, wurden Hollywoodstars wichtige Vorbilder bei der Ausbildung ihrer homosexuellen Identität. Der Subtext bot zudem die Möglichkeit, in bestimmten Gesten und Verhaltensweisen lesbische Erfahrungen bestätigt zu sehen, etwas, das sich - wie flüchtig auch immer - kaum sonstwo finden ließ, geschweige denn in einem ähnlich populären Medium." Weiss verwirft hier die kritischen Implikationen von Dyers Arbeit über den Begriff der Persönlichkeit. Stattdessen macht sie sich für eine Art sekundäre Identifizierung stark, die ihrer Meinung nach "Selbsterkenntnis" und "lesbische Erfahrung" zeige; diese wiederum ermöglicht es der lesbischen Subkultur vermittels einer "shared language of gossip and rumor", sich selbst zu definieren und zu ermächtigen ("empower"). Das ist sicherlich ein Modell für eine schwul-lesbische "Identitätspolitik", aber es ist ein Modell mit einem mehr oder weniger deutlichen liberalen Programm, verkörpert im souveränen liberalen humanistischen Subjekt.

wegen seiner Rolle innerhalb der schwulen Subkultur interessant; vielmehr dient dieses Image auch dazu, die heteronormative Organisation einer spezifisch deutschen "imagined community" zu thematisieren, denn zweifellos kommt Zarah Leander und der Entwicklung ihres Images ein Sonderstatus in der Produktion eines nationalen Imaginären zu.⁶ "Die Leander", die gleichzeitig den Vamp und die Übermutter verkörperte, war der wichtigste weibliche Star des "Dritten Reiches". Ihr Image artikuliert das Verhältnis von Weiblichkeit und Nation; zur Zeit ihres größten Erfolgs Anfang der 40er Jahre drohte dieses Image, unter der Doppelaufgabe, sowohl die Aura einer exotischen Erotik als auch die Heiligkeit einer implizit nationalen Mutterschaft zu verkörpern, beinahe zusammenzubrechen. Vor allem in Filmen wie *HEIMAT* (D 1938, Carl Froelich) und *LA HABANERA* (D 1937, Detlef Sierck), in denen Mutterschaft explizit mit Aspekten nationaler Identität verbunden wird, verwies Leander auf das konstituierende "Andere" der nationalen Fantasie, und gleichzeitig ikonisierte sie deren soziale Reproduktion.⁷ So ist der "queere" Anteil an Zarahs Image nicht nur im Verhältnis zur Heteronormativität interessant, sondern gerade auch mit Blick auf deren nationale Form.

Darüberhinaus gibt die Leander auch Aufschluß über die Diachronizität von Starimages und deren Produktion durch die Fankultur. In dieser Hinsicht ist ihr Image dem von Judy Garland verwandt, das ebenso den Nexus zwischen Geschichte und Sexualität thematisiert. Hier geht es um mehr als das bloße Recycling eines Stars in seinen alten Filmrollen, wird doch auch und gerade dessen *Zerfall* von der schwulen Subkultur thematisiert. So zwingt uns das Image und der Umgang der Fans dazu, das Verhältnis von Subkultur und Nation ebenso zu überdenken wie die subkulturelle Arbeit am massenmedialen Geschichtsbild dieser Nation.

Hier setzen die folgenden Überlegungen an, indem sie den "queeren" Zuschauer im Kontext der semantischen Produktion der deutschen Nation verorten. Zu diesem Zweck werde ich zunächst Leanders Karriere während und nach der Nazizeit erörtern und ihr Starimage anhand einer kurzen Analyse von zwei Leander-Filmen vor und nach 1945 untersuchen. Auf dieser Grundlage werde ich dann in einem zweiten Schritt die schwule Rezeption Leanders in der Nachkriegszeit skizzieren, um sie abschließend mit Fragen der nationalen Imagination in Verbindung zu bringen. Queere Elemente in

⁶ Der Begriff der "imagined community" stammt aus der Arbeit Benedict Andersons (1983).

⁷ Siehe Trumpener (1994) über *LA HABANERA* und Exotismus.

und um Leanders Starfigur bilden, so meine These, ein metaphorisches Antidenkmal, das kritische, gegen nationale Normalität gerichtete Bedeutungen artikuliert.

Zarah Diva: Die grosse Liebe und Gabriela

1907, oder 1902, oder 1900 — je nachdem, welcher Quelle man Glauben schenkt — wurde Zarah Leander in Karlstad, Schweden geboren (Seiler 1985, 21). Obwohl diese Verwirrung an sich weder erhellend noch originell ist, deutet sie auf die Gestalt eines Problems hin: auch andere Stars altern, aber Zarahs Alter scheint nicht nur als bloßes Faktum einer Starbiografie. Ihre Biografie läßt sich — auch in Hinsicht auf die unterschiedlichen Datierungen, welche im Verhältnis zu den historischen Abläufen bedeutungsvoll werden — als ein einzigartiger Kommentar zur deutschen Geschichte Deutschlands lesen.

Beim Thema Star — vor allem bei den Stars der Nazizeit — entsteht oft die Versuchung, sich nur auf die filmischen Texte zu beziehen und sie nach Beweisen faschistischer Ideologie zu durchkämmen oder, was nur die Umkehrung desselben Verfahrens ist, nach widerständigen Momenten der Filmästhetik oder der Starbiographie zu suchen. Derartige Vorgehensweisen haben ihr Komplement in Lesarten, die sich nur auf die Produktionsverhältnisse und den politischen Kontext beziehen und dabei die Filme der Nazizeit als absolute Korrelate des "echten" Laufs der Geschichte (in der Politik bzw. in der Ökonomie) verstehen. In der Starforschung führt dies zur Feststellung entweder der tragischen Hilflosigkeit oder der gescheiterten Moral des Stars außerhalb des Filmtextes. In beiden Fällen fehlt eine Analyse, die die Stars selber als Teil des Laufs der Geschichte versteht und die historische Wirkung und Entwicklung von Starimages in den Blick nimmt. Obwohl die Produktionsverhältnisse der Filmindustrie während der NS-Zeit ebensowenig unterschlagen werden dürfen wie die Analyse nazistischer Aspekte der Filme, sollen diese beiden Fragestellungen hier zugunsten eines anderen Problems in den Hintergrund treten: es geht mir um die Erinnerung und die fortwährende Zirkulation des Nazi-Stars. Die Analyse von zwei Leander-Filmen — der eine aus der Nazizeit, der andere aus der Adenauer-Republik — zeigt im Zusammenhang mit der deutschen Geschichte und der Starbiografie, wie das Leander-Image seine eigene historische Dynamik entwickelt.

Zarahs deutschsprachige Filmkarriere begann mit dem österreichischen Film PREMIERE (1937, Geza von Bolvary). Die Ufa nahm ihr Leinwand-

debüt ebenso wahr wie ihren Erfolg auf der Wiener Bühne (*Axel an der Himmelstür*) und reagierte prompt. Nachdem sie Leander unter Vertrag genommen hatte (worin u.a. festgeschrieben wurde, daß 53% ihres Gehalts auf ihr schwedisches Konto zu überweisen sind), drehte die UFA zehn Filme mit dem Star. Schon vor Leanders erster deutscher Filmrolle initiierte die Gesellschaft eine vorher nie gesehene Propaganda, um sie dem Publikum als Garbo und neue Dietrich des deutschen Films vorzustellen.

Zarah spielte vor allem melodramatische singende Mütter bzw. Ehefrauen mit Vergangenheit. Der Hauptgrund ihres Erfolgs lag aber in der besonderen Qualität ihrer Stimme, die fast ein Bariton war und mit der die Leander die stereotypische "deutsche" Diva weiter führte als irgendjemand vor oder nach ihr. Für einen deutschen Publizisten aus der Nachkriegszeit hatte die Leander

eine Stimme, die, als die weichen, tiefen, erotischen Frauenstimmen modern wurden, unbedingt über alle den Sieg davontragen mußte, die noch die Kühnheit hatten, hoch zu zwitschern oder rein und klar — nämlich mit der Stimme und nur mit der Stimme — zu singen. Diese Stimme hat sie immer noch, und der Saal dröhnt von großem Publikumsentzücken (Marein 1949).

Nicht nur wegen ihres Umfangs, sondern auch wegen ihrer Vortragsweise war Leanders Stimme einzigartig. Die langen, überemphatisch gesungenen Konsonanten und das gerollte "r" waren ihr Markenzeichen. Sie gerieten zu Anzeichen für ein merkwürdiges Verlangen, als ob die verschobene Abnahme ihrer Silben das Wegschleichen der Vergangenheit aus der Gegenwart bedeute. Dies wird vor allem an Leanders berühmtester Aufnahme deutlich: "Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehen" (Musik: Michael Jary, Text: Bruno Balz). Die Techniken, die hier angewendet wurden, gehen nicht nur auf Zarah zurück: Jarys Melodie, mit ihrer im Mittelpunkt von Zarahs Stimmumfang perfekt platzierten Anfangssexte, trug auch dazu bei, jene Endzeitstimmung zu artikulieren, die diesem Lied oft zugeschrieben wird.⁸ Ursprünglich in dem Film *DIE GROSSE LIEBE* (D 1942, Rolf Hansen) gesungen, geriet diese Aufnahme zur Synekdoche für Leanders

⁸ Witte schreibt, die herkömmliche Deutung dieses Liedes — als eines der sogenannten Durchhaltelieder — sei ein Fehler, da das Jahr seiner Aufnahme immer noch vor dem Wendepunkt 1943 lag (1995, 228). Obwohl Witte hier natürlich Recht hat, sollten wir uns auch darüber im Klaren sein, daß der Krieg — wie Mason (1995) und andere schon gezeigt haben — nie so populär war, wie das Propagandaministerium das gern gehabt hätte; das galt auch schon lange vor den Verlusten von Stalingrad. Siehe auch Lowry (1991, 124-125).

gesamte Karriere und stellte einen Affekt her, dem sie sich immer wieder anzunähern suchte.

1943, ungefähr ein Jahr nach der Premiere jenes Films, der ihr erfolgreichster wurde, fand Leanders Karriere als "Nazi-Sirene" ihr Ende, als sie Deutschland verließ und nach Schweden zurückkehrte. Wie die Lieder aus der GROSSEN LIEBE so kann auch der Film selbst als der Höhepunkt von Leanders Karriere während der Nazizeit verstanden werden. Nicht nur seiner Popularität⁹ wegen, sondern auch, weil seine Handlung einige Elemente zusammenbrachte, die in ihrem Image eine wichtige Rolle gespielt hatten, und weil die hier aufgeführten Filmschlager für ihre Karriere vor und nach 1945 so zentral waren.¹⁰

Der Film erzählt die Liebesgeschichte zwischen dem Revuestar Hanna Holberg (Leander) und dem Luftwaffenpiloten Wendlandt (Viktor Staal). DIE GROSSE LIEBE bleibt einer der wenigen musikalischen Filme der Nazizeit, die explizit im Krieg spielen, und wurde deutlich für das überwiegend weibliche Publikum in Deutschland gedreht.¹¹ Letzteres wird nicht allein mit der Handlung und mit dem Versuch, sowohl die Schwierigkeiten im Alltag der Heimatfront als auch die Unterbrechung der alltäglichen heterosexuellen Normalität zu rechtfertigen, deutlich gemacht, sondern auch durch die Hervorhebung männlicher (militärischer) Körper — vor allem Viktor Staals.¹² Zweimal erscheint Staal ohne Hemd: im Kontext des Films und des allgemeinen männlichen Starimages der Zeit scheint diese Fleischschau vollkommen grundlos zu sein. Wenn man die relative Nacktheit Staals mit den hyperkostümierten Auftritten Leanders vergleicht, ist Leander überhaupt kein Sexsymbol — zumindest nicht in der Darstellung ihres

⁹ DIE GROSSE LIEBE war einer der größten kommerziellen Erfolge der Filmindustrie im "Dritten Reich". Siehe Schulte-Sasse (1996, 288); Lowry (1991, 118-119).

¹⁰ Andere Interpretationen dieses Filmes finden sich in Witte (1995, 227-228), Lowry (1991, 152-201), Schlüpmann (1988), Schulte-Sasse (1996, 293-294 und 299-301); Rhode (1979, 134-136) und Belach (1979, 184-186). Siehe auch die Literatur über *La Habanera*, u.a. Rentschler (1995, 135-141) und Trumppener (1994).

¹¹ U.a. werden in dem Film ein Luftangriff, eine pseudo-kritische Einstellung gegenüber der Volksgemeinschaft (Grethe Weisers Witze), und das kontinuierliche Problem des Kriegsmangels (vor allem Kaffee und Essen) gezeigt, und dabei verharmlost (Lowry 1991, 127).

¹² Über Heimatfrontfilme und ihr Publikum vgl. Lowry (1991, 117-120).

Körpers. Der Schwerpunkt liegt hier wie auch in späteren Leander-Filmen eher auf der körperlichen Ausführung des "Stars" und auf den dazugehörigen Kostümen als auf Leanders Körper selbst. Die visuelle Erotik des Films wendet den Blick der ZuschauerInnen eher auf den Körper des männlichen Soldaten — oder auf die Körper mehrerer Soldaten in Uniform.



"Mein Leben für die Liebe", Wendtlandt/Staal in DIE GROSSE LIEBE

Es gibt drei musikalische Hauptnummern in dem Film: "Mein Leben für die Liebe" (Jary/Balz), "Davon geht die Welt nicht unter" (Jary/Balz) und "Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehen". Jede dieser Nummern wird — dem Revuegenre getreu — vor Publikum aufgeführt: die erste in Berlin, die zweite vor einem militärischem Publikum in Paris und die dritte in Rom, diesmal wieder auf der Revuebühne. Bei jedem der drei Auftritte ist Leanders Stimme nur eine von vielen, die wir hören. Stets begleitet sie entweder ein reiner Männer- oder ein gemischter Chor. Der hinter der Sängerin massierte Chor ist freilich im deutschen Revuefilm jener Zeit nicht

einzigartig,¹³ aber in der GROSSEN LIEBE stellt die Beziehung zwischen dem Chor, der Solostimme, und dem Publikum eine besondere Fantasie der nationalen Akustik¹⁴ dar.

Nationen lassen sich sicher als Formen der Erzählung oder der Ikonizität begreifen (Bhabha 1990; Berlant 1991); sie haben aber auch eine akustische Dimension. Benedict Anderson versucht, diese Akustik näher zu bestimmen, wenn er die "Unisonalität" der Nation im Singen eines Nationallieds beschreibt (1983, S.132-133). Diese Akustik bedarf aber nicht des Singens eines Nationalliedes, sondern erscheint immer, wenn die Simultaneität der Nation als Klang hervorgerufen wird. Das Singen der Leander produziert diese Akustik, und die Resonanz ihrer Stimme im diegetischen Saal und erst recht im Kino erzeugt ein affektives räumliches und zeitliches Erlebnis der Nation, in dem die institutionelle Materialität des faschistischen Staates gehört (und gesehen) wird (vgl. Poulantzas 1978).

Die ersten zwei Sequenzen des Films sind der Einführung von zwei Hauptfiguren gewidmet und skizzieren ihre Beziehungen zueinander, zum Kollektiv, und letztendlich zum Staat. Die erste Szene findet in Nordafrika statt, wo Wendlandt mit seinen Kameraden Flugübungen unternimmt. Die nicht-diegetische wagnersche Musik und die Syntax der Einstellungen wecken in diesen ersten Momenten des Films Assoziationen an den Wochenschaustil; diese Assoziation wird später verstärkt, wenn die ZuschauerInnen dazu veranlaßt werden, das Abbild eines Flugzeugs innerhalb eines Wochenschaufilms für ein "echtes" Flugzeug zu halten. Während der Pilot über die nordafrikanische Küste fliegt, schauen die ZuschauerInnen aus "seiner" Perspektive herunter auf das Land. Nach Wendlandts Bruchlandung in der Wüste wird ihm und seinem Freund befohlen, sich zur Berichterstattung beim Luftfahrtministerium in Berlin zu melden. Die zwei erscheinen nach einem Schnitt vor einer Rückprojektion des Ministeriums, und die ZuschauerInnen hören, wie sie für den Abend Pläne machen. Szenenwechsel in die Scala, wo die Kamera ein Schild fokussiert, das jedoch umgehend von einem heruntergerollten Werbeplakat für die abendliche Vorstellung verdeckt wird. Das Ausrollen dieses Plakats zeigt Lean-

¹³ Marika Röck und der massierte Chor von tanzenden Männern in der Nummer "In der Nacht ist der Mensch nicht gern alleine" (M.: Franz Grothe, T: Willy Dehmel) aus dem Film DIE FRAU MEINER TRÄUME (D 1944, Georg Jacoby) ist nur ein weiteres Beispiel.

¹⁴ Der Begriff der nationalen Akustik wird in meiner Dissertation (Currid 1998 b) weiter ausgeführt.

der/Holberg in einem überlebensgroßen Porträt; man sieht Soldaten, die darunter laufen, um sich nach Karten zu erkundigen. Der Stil dieses Bildes mit seinen melodramatisch herunterschauenden und mit ausgeprägten Wimpern und Brauen geschmückten markanten Augen, mit dem zur Seite gelegten, von etwas wirren Haaren bedeckten Kopf zeigt dem Zuschauer nicht nur die Figur Holbergs, sondern suggeriert darüberhinaus sowohl die Person "hinter" dem Revuestar, als auch den Star hinter der Rolle.



Plakat für Hanna Holberg aus DIE GROSSE LIEBE (D 1942, Rolf Hansen)

Dies nicht lediglich deswegen, weil der Star im Film mit derselben Ikonografie wie Leander selbst charakterisiert wird,¹⁵ sondern auch, weil das extreme Pathos dieser Darstellung später als ein Ausdruck der hinter den Kulissen versteckten Person Hanna Holberg lesbar wird. In der letzten Nummer, "Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehen", schauen die

¹⁵ Gerade dieses Motiv — Leanders Status als Star — erscheint immer wieder in ihren Rollen aus der Nazizeit. Auch ihr erster Film, *PREMIERE*, zeigt die Leander singend auf der Bühne vor einer riesigen, diesem Bild nicht unähnlichen Porträt des Stars.

Augen hoch, und eine Träne fällt - ganz so, als ob auch dieses Lied genau wie das erste keine bloße Vorführung, sondern Ausdruck der wahren Persönlichkeit und Subjektivität des Stars sei. Jene Träne scheint die mannigfaltigen, den Star als solchen konstituierenden Niveaus zu transzendieren.



Holbergs Träne aus DIE GROSSE LIEBE (D 1942, Rolf Hansen)

Obwohl die Show ausverkauft ist, dürfen die Soldaten natürlich hinein. Sie gehen in dem dunklen Saal in der auf die Revue wartenden Masse auf.¹⁶ Die Kamera folgt nun nicht mehr den Soldaten, sondern erhebt sich über die Köpfe des Publikums in den letzten Reihen. Der Vorhang öffnet sich mit einem Schwung, und die Filmerzählung konzentriert sich vollkommen auf das Spektakel auf der Bühne. Damit ist sie auch nicht länger an die private Welt der Soldaten gebunden, sondern an die Erfahrung der Masse. Eine weite Einstellung von vier Gruppen männlicher Tänzer, die um den Mittelpunkt der Bühne arrangiert sind und in Sequenz beleuchtet werden, führt den Zuschauer zu dem Scheinwerferlicht, das den Mittelpunkt der

¹⁶ Vgl. die Deutungen dieser Sequenz bei Lowry (1991, 152-164) und Schlüpmann (1988).

Bühne erhellt. Zum ersten Mal ertönt die Stimme und erscheint die Figur Leanders, die langsam die ersten Worte des Liedes "Mein Leben für die Liebe" singt. Ihre Stimme hallt so wider, daß für die Filmzuschauerin die Illusion entsteht, sie säße selbst in dem dargestellten Saal. Bei dem Wort "Jawohl!" erfolgt ein Schnitt hin auf eine Großaufnahme von Zarah, mit der auch die Stimme "nah" heranrückt. Diese Einstellung und der Ton lassen sich als der Beginn einer Liebesgeschichte verstehen, da die Einstellungen des Stars nun mit Gegenschüssen von Wendlandt zu korrespondieren beginnen und der Klang von Leanders Stimme jetzt dessen Gedankenwelt zu entsprechen scheint.

Das Singen des Liedes selbst verstärkt den doppelten Fokus der Sequenz: der Star singt für das Publikum im Saal bzw. im Kino, scheinbar aber auch für Wendlandt. Die Filmzuschauer werden sowohl in das "fiktive" Publikum der Erzählung, und damit auch in das "reale" imaginäre Publikum der Nation, als auch in die strukturelle Position Wendlandts hineininterpelliert. Das Spiel zwischen diesen Niveaus versucht, die Nation zu orchestrieren, und das Zuschauersubjekt dadurch fantasmatisch neu zu integrieren. Teile der Revuenummer sind Leander allein gewidmet, und dabei wirkt ihr Stil leise und intim. Aber wenn der Männerchor singt und wenn schließlich die Kamera wieder über dem Publikum hängt und der letzte akrobatische Höhepunkt der Revue gezeigt wird, kippen diese Momente der Innerlichkeit zurück ins Theatralische.

Das eigentliche Projekt dieses Films besteht darin, die Erotik und das Melodrama, mit dem jene verständlich gemacht wird, explizit mit dem Staat zu verbinden. Die ganze Sequenz, in der Hanna und Wendlandt sich "kennenlernen", wird von seinem "nationalen" Dienst für den Staatsapparat (durch seine Instrumentalisierung innerhalb des Militärs) gerahmt. Aber die Beziehung der Person Wendlandt mit dem Staat wird hier in eine Beziehung zum Star umgewandelt. Da das vorhergehende Flüstern mit seinem Kameraden jetzt seiner stillen Bewunderung des Stars weicht, wird die homosoziale Konstellation, mit der der Film anfang, trotz (wegen?) Wendlandts militärischen Kostüms jetzt in der Dramatisierung der Heterosexualität ausgeklammert: Wendlandt erscheint im Publikum als einzelner Mann, anscheinend separat vom Staatsapparat.¹⁷ Masse, Militär, und Star werden im Saal dadurch miteinander in Verbindung gebracht; das Kinopublikum wechselt von Wochenschau-Zuschauern zu Revuebesuchern, zum (zukünft-

¹⁷ Zum Verhältnis zwischen "homosocial" und "homosexual" vgl. Sedgwick (1985).

tigen) Liebhaber. Die Grenzen zwischen privat, öffentlich, und staatlich, die hier (in Verbindung mit der vorher gesehenen Szene) inszeniert und entschärft werden, plazieren das Kinopublikum inmitten eines voll artikulierten nationalen und "persönlichen" Erlebnisses, und dabei wird die institutionelle Materialität des (faschistischen) Staates auf dem Grund des Zuschauersubjekts gefestigt.



Leander in ihrer Jugend.
ZU NEUEN UFERN
(D 1937, Detlef Sierck)

Leander als älterer Star.
Aus ZARAH DIVA
(ZDF, 1962)



Die Resonanz der Stimme Leanders/Holbergs soll demnach zusammen mit dem Chor die Verbindung von Begehren und Staat materialisieren. Dies wird in der zweiten Nummer noch deutlicher, wenn die jetzt als Truppenbetreuerin in Paris selber im Staatsdienst engagierte Holberg die walzenden Worte singt: "Davon geht die Welt nicht unter", während sie dabei das rhythmisch schunkelnde und mitsingende militärische Publikum dirigiert. Einstellungen von mehreren Soldaten im Publikum thematisieren explizit oder implizit "echte" erotische Verbindungen (Holberg-Wendlandt, bzw. die Beziehungen zwischen den fehlenden Frauen und den gezeigten Män-

nern), die in der Logik des Films für den Staat geopfert werden müssen. Um jene Erotik im Verhältnis zwischen Star und militärischem Publikum und in der Identifizierung des Kinopublikums mit Leander sublimieren zu können und dabei eine gelenkte Erotisierung des Militärs beim Kinopublikum zu erzeugen, orchestriert der Film das Militärspektakel mit Leanders Stimme.

Nach dem Krieg wurde Leanders Karriere zu einer Serie von Comebacks. Diese Entwicklung beginnt schon mit den Filmen aus den 50er Jahren, die ihre frühere Filmpersona reproduzieren. Sie setzt sich mit ihren Bühnen- und Fersehauftritten sowie Konzerttourneen der 60er und 70er hartnäckig fort. Aber im Gegensatz zu ihrer Karriere während der Nazizeit kann die der Nachkriegszeit als eine Serie des Scheiterns charakterisiert werden. Ihre auffällige Erscheinung (ihr eigenwilliger Sinn für Mode, ihre unpassenden Brille, ihr schriller Modeschmuck — von ihrer Liebe für Wodka ganz zu schweigen) führte im Alter zum Verlust der Fähigkeit, die einzigartige Rolle des mütterlichen Vamps zu spielen.

GABRIELA (BRD 1950, Geza von Cziffra) war Leanders erste Rolle im Nachkriegsfilm. Wie bei anderen Leander-Film auftritten der 50er, handelt es sich hier um eine Mischung von Themen und Handlungen aus ihrer Karriere vor 1945 (z.B. HEIMAT, LA HABANERA, und DAMALS [D 1943, Rolf Hansen]). In diesem Fall handelt es sich jedoch auch um den Versuch, die alltägliche Normalität um die Starfigur wiederherzustellen. Was an den Nachkriegsfilmen zuallererst auffällt, ist deren relativ geringe technische Qualität: ein einfacher Grund, weshalb die Leander nach dem Krieg letztendlich kein richtiges Comeback schaffte, war der Mangel an nötigen Ressourcen, um die unmögliche Starfigur, die Leanders einzige Funktion war, aufrechtzuerhalten. Da ihr ganzes Starimage auf einem gewissen Grad visueller (und teurer) Exzesse basierte (vom riesigen Bühnenbild bis zum resonanten Filmchor), war die Leander nie für kleine Filmbudgets gedacht; die Nachkriegsfilme mit ihren viel kleineren Rollenbesetzungen und eher intimen Schauplätzen konnten die sie nur als Anachronismus erscheinen lassen. GABRIELA kann in diesem Zusammenhang ähnlich wie DIE GROSSE LIEBE für die Nazizeit als Synekdoche der frühen Entwicklung und als Bild für den Verlauf ihrer Nachkriegskarriere verstanden werden: Der mütterliche Vamp wurde zunehmend zur vampischen Mutter, und die Rollen konzentrierten sich immer öfter darauf, die Starfigur Leanders noch einmal neu zu beleben, ohne jedoch diese Rolle noch einmal richtig inszenieren zu können; im Mittelpunkt dieser Bemühungen stand immer wieder das gebrochene Verhältnis zur Geschichte.

GABRIELA erscheint in gewisser Weise als eine Fortsetzung von der GROSSEN LIEBE, da u.a. das weibliche Paar jenes Films, Grethe Weiser und Leander, hier in der gleichen Konstellation erscheint: Weiser spielt die Berlinerin, die komische Figur, und auch die Freundin und Dienerin der Diva. Beide Filme zeigen zu Beginn dieses Paar hinter den Kulissen doch nimmt in GABRIELA dieser innere Raum Gabrielas Verlassen des öffentlichen Lebens vorweg, während in der GROSSEN LIEBE die Persönlichkeit hinter den Kulissen gerade mit dem Image auf der Bühne vereinigt werden sollte.

Der Staat, der in der GROSSEN LIEBE gleichzeitig als Technik der Erotik und deren Sublimierung erscheint, nimmt in GABRIELA in Gestalt von Polizei und (gefälschten) Papieren eine rein repressive Form an. Das Milieu, in dem Leanders Charakter singt, ist auch Formen der staatlichen Sanktion unterworfen; im Gegensatz zur Revuebühne in der GROSSEN LIEBE, oder ihrer Widerspiegelung in Form des in Paris schunkelnden Militärs sind hier die Vergnügungen *der Leander* immer gegen den repressiven Druck des Staates gerichtet, dessen Verhältnis zum Alltag nicht in Spektakel, Technik, oder Architektur dargestellt wird, sondern nur als Gerücht, als nicht gesehene Macht empfunden wird und unerklärt und unerklärlich bleibt.

In GABRIELA handelt es sich fast explizit um eine Art Vergangenheitsbewältigung: die vielen Hinweise auf "die Polizei" und "Papiere" hatten natürlich in den frühen Jahren der neuen Bundesrepublik — im Zusammenhang mit der Nachkriegspolitik der Entnazifizierung — eine besondere Resonanz. Aber der Film erzählt auch eine Geschichte mit Flashbacks über den Star und ihr Kind, das aus einer gescheiterten Ehe hervorgegangen ist, und das von ihrer guten Mutter aus den Händen eines kaltherzigen Vaters gerettet wurde. Natürlich werden durch diesen melodramatischen Einfall keine Informationen über *die* Geschichte preisgegeben: Der Film tut so, als ob er sich letztendlich nur für die Rolle des Stars als Mutter, Frau, und Geliebte in der Gegenwart interessiere. Weil es sich bei diesem Film jedoch um Leanders filmische Wiederkehr nach Deutschland und somit um ein Comeback im doppelten Sinne handelt, spricht aus dieser Geschichte viel mehr als nur die mütterliche Aufopferung für ihr Kind; hier wird versucht, die Vergangenheit des Leander-Starimages zu bewältigen. Die Beziehung der Handlung zur "Wirklichkeit" wirkt manchmal fast unheimlich: Sogar das Verschwinden des Stars und die Wiederkehr nach Deutschland scheinen hier eine Art ahistorische Erklärung im persönlichen Leben der Figur zu finden.

Die zentrale Beziehung in diesem Film ist die zwischen Mutter und Tochter, und der Hauptschlager des Films, "Wenn der Herrgott will" (Musik: Michael Jary, Text: Kurt Schwabach), stammt aus der Geschichte dieses Verhältnisses. In diesem als Wiegenlied stilisierten Lied, das Gabriela/Leander für ihr Baby singt, läßt sich der Affekt wiederfinden, der schon die Jary-Lieder in der GROSSEN LIEBE charakterisiert hatte. Da der langsame Takt es dem Star wieder erlaubt, ihre Konsonanten besonders zu dramatisieren, kann Leander ein ähnliches Verlangen hervorrufen, wie er uns schon in Liedern wie "Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehen" begegnet ist. Der Text verschärft mit seinem Schnee- und Wiegenliedkitsch den in jenen Liedern so prononcierten nostalgischen Impuls, aber diesmal ist dieser Affekt nicht für die Öffentlichkeit berechnet. Hier wird eine private Szene inszeniert, weitab von der mysteriösen Polizei und dem Unanständigen des Variété-Milieus: zu Hause, im re-normalisierten Alltag der familiären Idylle.¹⁸

In den 70er Jahren gerann Leanders Karriere endgültig zu einer überdehnten Serie von letzten Auftritten. Nachdem sie 1973 ihre europäische Abschiedstournee gegeben hatte, wollten die Abschiede bis zu ihrem Gastauftritt beim ZDF-Sonntagskonzert im Jahr 1978 kein Ende nehmen (Seiler 1985, 173, 181). Die Bühnen, auf denen Leander auftrat, waren nicht mehr die, die aus ihrer Filmkarriere bekannt waren. Auf Kaffeefahrten und in kleinen Cabarets war Leander weder der Star der Revue, noch blieb sie — wie in Cziffras Film — "bei Gabriela";¹⁹ stattdessen erschien sie

[b]ei den Wühlmäusen an der Lietzenburger Straße: viel zu klein diese Örtlichkeit für ihr Genre. Die Leander auch viel zu nah an den Leuten. Sie sieht so krank aus und muß einige Titel im Sitzen singen. Bei aller Verehrung wünschen die Freunde, daß sie es schaffen möge, aufzuhören (Marie Luise Scherer im *Spiegel*, 1981, zitiert nach Seiler 1985, 180-81).

Das Mißverhältnis zwischen Leanders Image und der kleinen Welt des Tingeltangels beschreibt präzise das generelle Problem ihrer Nachkriegskarriere: mit ihrem melodramatischen Übermaß, bedurfte Leander eines im Nachkriegsdeutschland unvorstellbar gewordenen Starstatus. Ihr Versuch, diese Größe zu behalten oder neu zu erzeugen, konnte nur scheitern, und kann als die Zwangswiederholung dessen, was nie wiederholt werden

¹⁸ Der Film bringt Leanders Figur schließlich doch wieder zur Bühne, aber diesmal als eine gute Frau und Mutter, die privat und öffentlich gut trennen kann.

¹⁹ Die Name des Lokals im Film, sowie auch eine Zeile in einem Lied, das dort gesungen wird.

konnte, verstanden werden. Dieser Wiederholungszwang kann indes nicht der Leander allein zugeschrieben werden, sondern einem Deutschland, das nicht mehr existiert, bzw. existieren kann. Die Unmöglichkeit Deutschlands findet hier ihr Symptom.



*Leander "bei Gabriela", aus
GABRIELA (BRD 1950, Geza von
Cziffra)*

Zarahs schöne Junggesellen

Leanders Nachkriegskarriere hat ein besonderes jüngeres Publikum ange- lockt. Von der Presse als "kaum glaubliche Scharen junge Männer," oder "ganze Gruppen schöner Männer in schwarzen Samtanzügen" beschrieben (Seiler 1985, 173, 176), sind die "Junggesellen" um Leander nicht nur ein deutliches, öffentliches Phänomen in ihrem empirischen Publikum, sondern auch ein wesentlicher Bestandteil ihres zerfallenden Starimages der 60er und 70er Jahre.

Drei Dinge braucht Zarah: Beifall, Musik, und junge Männer...Ihr[en] Mann, der sie stets auf dem Klavier begleitet, [stören vor allem] die blonden, schönen Jünglinge, die ständig in ihrer Nähe sind. Sie liegen Zarah Leander zu Füßen. Und an ihrem Swimming-pool in Lönö. Sie fischen in ihren Fischteichen und lösen abends mit Zarah Leander Kreuzworträtsel. "Ich habe die Nase voll," sagt Arne Hülphers. Da strahlt ihn seine Frau wie ein junges Mädchen an: "Aber Arne, du weißt doch, daß du nur eifersüchtig sein mußt, wenn mal ein richtiger Mann kommt!" (Plogmann 1975)

In Richard Dyers (1986) Beschreibung der schwulen Fans von Judy Garland wird eine Reihe von Faktoren aufgezählt die den Star für die anglo-

amerikanische schwule Fankultur so attraktiv machen: Androgynie, "camp" und Gewöhnlichkeit ["ordinariness"]. Versucht man analog bei Leander die entsprechenden Aspekte ihres Images herauszupräparieren, so sind die folgenden drei Faktoren für ihre "queere" Anziehungskraft entscheidend: das transvestitenhaft Künstliche, Mutterschaft, und eine extravagante Sexualität. Diese Formen sind, wie Dyer auch beim Garland-Kult feststellt, bestimmt nicht beliebig;²⁰ ob sie als Erklärung für die schwule Verehrung der Leander hinreichen, bleibt allerdings fraglich. In diesem Abschnitt beschreibe ich die drei Modi "queerer" Präsenz in ihrem Starimage. Dabei zeigt sich allerdings, daß diese Art von Beschreibung schließlich noch nicht ausreicht, um eine historisch spezifische Theoretisierung des Phänomens zu leisten.

Über das Verhältnis zwischen *queerness* und Geschlechtsperformativität oder über die Künstlichkeit der Geschlechtsidentität ist schon mehr als genug geschrieben worden.²¹ "Die Leander" und ihre queeren Aneignungen lassen sich mindestens teilweise als Versinnbildlichung dieser Künstlichkeit verstehen. Leander selbst behauptete, ein Publizist habe es so beschrieben: "Die Leander hat im Grunde nie verschiedene Rollen gespielt, nur verschiedene Toiletten gewechselt" (1972, 126). Dies wurde schon in einem Film wie *DIE GROSSE LIEBE* thematisiert: hier sind nicht nur die Revueszenen extravagante Kostümfantasien; die Zuschauer bekommen auch einen Blick hinter die Kulissen, wo die blonde Perücke der Revuediva ausgezogen wird, und die berühmten roten Haare Leanders erscheinen. Schon in den 30er und 40er Jahren war ihr Starimage von einem deutlichen Übermaß an Geschlechtsperformativität gekennzeichnet; in ihrer Nachkriegskarriere ist die Künstlichkeit ihrer weiblichen Selbstinszenierung noch extremer geworden

In seinem Nachruf auf Leander schreibt Rosa von Praunheim: "Zarah wirkte wie ein Transvestit: Starker Körper, große Hände, große Füße, kleiner Busen, und eine herrliche Männerstimme" (1981, 158-159). Die vielen Leander-Imitatoren "biologisch" männlichen Geschlechts besetzen die dadurch eröffnete Kluft zwischen der unweigerlich performativen Dimen-

²⁰ "There is nothing arbitrary about the gay reading of Garland; it is a product of the way homosexuality is constructed, without and within the gay subculture itself...Looking at, listening to Garland may get us inside how gay men have lived their experience and situation, and made sense of them" (Dyer 1986, 194).

²¹ Siehe vor allem Butler (1991a, 1991b) und Tyler (1991). Für einen musikspezifischen Versuch siehe Currid (1995).

sion des Geschlechts im Leander-Image und Leanders Versuch, die Stabilität der Geschlechtsontologie und der Heterosexualität überhaupt zu befestigen. Leanders transvestitenhafte Aufführungen und noch mehr die Aufführungen ihrer männlichen Nachahmer offenbaren "die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher — wie auch ihre Kontingenz" (Butler 1991a, 202).



Transvestit? Aus ZARAH DIVA (ZDF, 1962)

Der zweite Faktor im schwulen Fankult um Leander ist die Überidentifikation mit Mütterlichkeit. Nicht nur in ihren Filmrollen während der Nazizeit

(LA HABANERA, HEIMAT, DAMALS), sondern auch in ihren Nachkriegsfilmen (GABRIELA, AVE MARIA [BRD 1953, Alfred Braun]) hat die Leander immer wieder die gute Mutter gespielt, die alles für ihr Kind aufopfern würde. Schwule Fans beschwören diese perfekte Mutterschaft gerne pathetisch. Das wiederholte Beschwören von Zarah als Mutter durch ihre schwulen Fans ist bemerkenswert — peinlich und armselig, aber gewiß auch interessant. Einerseits ist dieser Wunsch nach einer Starmutter ein Kommentar zur gesellschaftlichen Form der Familie und deren Ausgrenzung der "Perversion", andererseits ist er fast eine Parodie seiner selbst. Dieser selbstironische Zug im queeren Verhältnis zwischen Zarah und ihren Fans tritt noch prägnanter in der Bedeutung von Sexualität für ihr Starimage hervor.



*Zarah Übermutter. Aus DER
BLAUE NACHTFALTER (BRD 1959,
Schleif)*

Zarahs Mutterrollen wurden oft mit einer exzessiven Sexualität verbunden. Leander stellt immer wieder die gute Frau und Mutter dar, doch wird in jeder ihrer großen Rollen irgendein unkonventionelles sexuelles Verhalten gefeiert. Die Exzesse ihrer Sexualität, die allerdings von der Handlung letztendlich immer eingeholt werden, waren für die Identifikationen ihrer schwulen Fans der Nachkriegszeit von großer Bedeutung. Als die zwei bekanntesten Beispiele seien hier nur genannt: "Kann denn Liebe Sünde sein?" (aus dem BLAUFUCHS [D 1938, Viktor Tourjansky; Musik: Lothar Brühne, Text: Bruno Balz]) und die "zweite Fassung" dieses Liedes, "Und

wenn's auch Sünde wär" (aus CUBA CABANA [BRD 1952, Fritz Peter Buch; Musik: Heino Gaze, Text: Bruno Balz]).²² Da sich aber die Performativität des Geschlechts bei Leander überhaupt als problematisch erweist, kann man sich fragen, welche Leander im Starimage eigentlich die "echte" war: Vampsexualität und Mütterlichkeit funktionieren im schwulen Fankult weniger als zwei entgegengesetzte Pole im Kontinuum der Geschlechter, sondern vielmehr als nahe beieinander liegende Formen der weiblichen Selbstinszenierung, die im Leander-Image beide bis zum Exzeß überhöht werden.

Obwohl die hier beschriebenen drei Faktoren — Künstlichkeit, Mütterlichkeit und Sexualität — eine wichtige Rolle gespielt haben, kann diese Aufzählung weder Leanders Bedeutung für ihre schwulen Fans noch die Bedeutung von Leanders queerem Publikum selbst erklären. Dyer hält die schwulen Lesarten von Garland keineswegs für "beliebig", denn sie lassen sich aus der historisch spezifischen Konstruktion von Homosexualität in der schwulen Subkultur erklären. Das trifft für die "queere" Deutung Leanders sicherlich genauso zu, doch kommt hier noch eine weitere Determination hinzu: das *Queer* in der deutschen schwulen Fankultur Leanders ist vor allem Leanders nationalem Rang zuzuschreiben.

Nostalgie, Denkmal und Abscheu

Der Zarah-Kult muß im Zusammenhang mit anderen Formen der musikalischen Nostalgie in einer nationalen Tonart betrachtet werden. Das Spielen und Hören der (deutschen) Populärmusik aus vergangenen Epochen sind wichtige Formen, in denen sich das Diachronische artikuliert und gleichzeitig die natürliche Reproduzierbarkeit der Nation, ihre synchronische, ewige Natur, behauptet wird. Die fragmentarische Geschichte der Musik in der Massenkultur wird um ein nationales Zeitverständnis herum organisiert und dabei durch den Diskurs von Generationen implizit mit der Produktion von Heteronormativität verbunden.²³ Nicht nur wird dadurch eine bestimmte

²² Dazu zählen ferner: "Nur nicht aus Liebe weinen" aus ES WAR EINE RAUSCHENDE BALLNACHT (D 1939, Carl Froelich; M.: T. Mackeben, T.: H. F. Beckmann) und "Jede Nacht ein neues Glück" aus DAMALS (D 1943, R. Hansen; M.: L. Brühne, T.: B. Balz).

²³ Über die historische Zeitlichkeit der Nation, siehe Anderson (1996) und Bhabha (1990). Über Generationalität und Heteronormativität siehe Case

Erzählung der nationalen Geschichte zusammengefaßt, wo die "homogene und leere Zeit" der Nation mit den Liedern der Vergangenheit erfüllt werden soll (Vgl. Benjamin 1977, 260; Anderson 1991) die Lieder haben als ihr Komplement die Fiktion eines nationalen Publikums, dessen historische Fragmentierung hinter dem Alibi der Generation und der ordentlichen Reproduktion des Volkes versteckt werden soll. Da diese Lieder die beliebten Lieder "unserer" Vorfahren sein sollen, wird durch das Erlebnis des Erkennens die Inszenierung einer nationalen Familie ermöglicht, wo die Schlager von gestern als Momente einer heteronormativ gestalteten nationalen Biografie erkannt werden. Insofern dieses Moment des Erkennens persönlich und kollektiv zugleich ist, wird die "private" Geschichte des Subjekts mit der kollektiven Geschichte der Nation intim verbunden. Die CD-Sammlausgaben der Populärmusik aus jener Zeit liefern hierfür ein deutliches Beispiel. Dieser Modus nationaler Nostalgie, der in seiner ideologischen Funktion und politischen Wirkung relativ durchsichtig bleibt, produziert die Nation immerhin als Paradoxon: einerseits historisch und andererseits zeitlos fand und findet die deutsche "Nation" ihr Vergnügen in den "Goldenen Schlagern der 30er Jahre" oder in der Tanzmusik aus "Deutschlands dunkelsten Jahren."²⁴

Obwohl sie auch mit dieser Nostalgie verflochten ist, funktioniert Zarah aber etwas anders; ihr spezifischer Bezug zur nationalen Nostalgie durchkreuzt die unkomplizierte Wiederherstellung von Normalität und Nationalität. Hier kann die Fortführung des Vergleichs mit Garland sich als hilfreich erweisen: denn auch Judy Garland spielt, wenn auch im amerikanischen Kontext, eine hypernationale Rolle. In Filmen wie *THE WIZARD OF OZ* (USA 1939, Viktor Fleming), der für lange Zeit eine zentrale Position im jährlichen Rhythmus der US-amerikanischen Fernsehprogrammgestaltung gespielt hat, und *MEET ME IN ST. LOUIS* (US 1944, Vincente Minnelli), wird Garland zur paradigmatischen Identifikationsfigur der US-amerikanischen Film- und Medienlandschaft. Dieses medial verfaßte nationale Nostalgieerlebnis kann mit einem übergreifenden nostalgischen Impuls in Garlands Karriere verbunden werden: Ihre Stimme und die Lieder, die sie singt (vor allem die, die auf die blackface-Traditionen des Vaudeville zu-

(1991). Wichtig für meinen Zugang zu diesem Thema ist Freeman (1996) und ihre Kritik an Anderson und Bhabha.

²⁴ *Die Goldenen Schlager der 30er Jahre*. Public Domain (ZYG-Music GmbH) PD 2007-2. *Tanzmusik aus Deutschlands dunkelsten Jahren 1942-1948*. Koch International 330147.

rückgreifen), lassen ihre Karriere nach 1950 als nostalgische Wiedererfindung einer "authentischen" US-amerikanischen Unterhaltungstradition erscheinen, die auf der Geschichte der amerikanischen Rassenideologie basiert (vgl. Currid 1998).²⁵

Dieses Element der Nostalgie im Garland-Image wird in ihrer queeren Rezeption umgewandelt. Die schickliche Reproduktion eines nationalen Authentizitäts-Affekts wird in der queeren Vereinnahmung des Judy-Images zum Zerfall und zur Disfunktionalität eben jenes nationalen Imaginären umgedeutet, welches dieser nostalgische Affekt zu fabrizieren versuchte. Das Queere, das aus dem Reich der heterosexuellen Normalität exiliert werden muß, unterbricht das Funktionieren dieses Systems, indem es seine Momente des Scheiterns entblößt. Die Comebacks und Falldowns, die das Zentrum der queeren Fankultur um Garland darstellen, sind der Versuch, eine nationalen Authentizität zu (re)produzieren, um letztendlich zu zeigen, wie dieser Versuch unter dem Druck der Zeit, der Politik, und der Geschichtlichkeit zum Scheitern verurteilt ist.

Diente Judy Garlands Karriere der Herstellung einer queeren Beziehung zu dieser spezifisch amerikanischen Form nationaler Nostalgie, so zeichnen sich in Zarahs Starimage ähnliche Tendenzen für den deutschen Kontext ab: die Leander wird zum Ort, an dem sich eine queere Beziehung zur nationalen Nostalgie der Nachkriegszeit konstruieren läßt. Leander wird ebenso wie Garland in ihren queeren Aneignungen zur Chiffre eines nationalen Imaginären; und genau wie Garland durchkreuzt sie dessen normal(isierend)e Funktion. Inwiefern unterscheidet sich jedoch dieser Prozeß von der Verherrlichung der "guten alten Schlager" aus der Nazizeit? Wie konstituiert *und* zerstört sich das nationale Imaginäre im Image der Leander?

Ich möchte an dieser Stelle auf einen diskursiven Aspekt von Leanders Image eingehen, der für das Verhältnis zwischen Starimage und Geschichte, gerade in Deutschland, besonders relevant ist: es handelt sich um die Diskursivierung des Denkmals. Deutschland ist (schon lange) von nationalen Denkmälern besessen. Wenn Deutschland auch nicht unbedingt mehr Denkmäler produziert hat als andere Nationen, und wenn sich die deutschen monumentalen Exzesse und Mnemotechniken von denen der anderen nicht

²⁵ Über blackface und US-amerikanische Identität siehe vor allem Lott (1995) und Rogin (1992); über "black music" und Amerika siehe Radano (1996). Über Authentizität, Jazz, und Garland siehe Dyer (1991, 138-139).

wesentlich unterscheiden, so macht die offensichtlich fragmentierte Form deutscher Geschichte und Geographie den Exzeß des Denkmals doch besonders sicht- und hörbar. Nicht nur gibt es zu viele nationale Orte; diese Orte scheinen in Deutschland viel kontroverser als anderswo zu sein.²⁶

Die Gründe dafür liegen auf der Hand; eine der vielen Debatten über nationale Mnemotechniken in Deutschland²⁷ beschäftigt sich damit, was Form und "Inhalt" eines nationalen Holocaust-Denkmals in Berlin sein sollen. Die Art und Weise, in der an die Nazizeit erinnert werden soll, war und bleibt eine zentrale Frage der deutschen Öffentlichkeit; dies zeigt, in welchem Ausmaß diese Debatte eigentlich Bestandteil eines zutiefst *nationalen* Imaginären ist. In diesen Debatten ist womöglich der Umriß eines neuen Denkmals in Berlin weniger wichtig für eine echte Aufarbeitung der deutschen bzw. europäischen Vergangenheit; es handelt sich hierbei vielmehr um einen Versuch, die Geschichte des Faschismus konkreter und weniger exotisch zu machen, die Verbindung zwischen der Produktion der Normalität allgemein mit deren Herstellung im Faschismus zu verdeutlichen.²⁸ Die Stoffe dieser Erinnerung zirkulieren schon im Alltag, doch findet dieser zunehmend in einer Landschaft des strategischen Vergessens statt, auf dem sich die Nation neu imaginieren läßt.²⁹ Leander liegt potentiell quer zu dieser Form des "Denkmals", insofern ihre queere Rezeption ein kritisches

²⁶ Siehe Mosse (1993). Auch Kaes (1987): "Mehr als in jedem anderen Land, so scheint es, arbeiten sich in der Bundesrepublik Politiker, Journalisten, Wissenschaftler, Künstler und Schriftsteller an der Geschichte und Identität ihres 'schwierigen Vaterlands' ab" (6).

Vgl. auch die Arbeiten Wolfgang Hardtwigs über Denkmäler (1990a, 1990b, 1990c). "Die auftrumpfenden, martialischen und mitunter auch komisch wirkenden Bekundungen nationalen Selbstbehauptungswillens...sind dem heutigen Bewußtsein in Deutschland allerdings ziemlich fremd geworden...Je monumentaler die Form, desto mehr hat sie immer das untergründige und berechtigte Gefühl dokumentiert, daß die nationale Identität nicht nur von außen, sondern auch von innen her bedroht sei" (1990a, 311-312).

Interessant in diesem Zusammenhang und wichtig für diese Arbeit ist auch Negt und Kluges Theorie der "deutschen" Identität. Siehe Negt und Kluge (1982, 375-413).

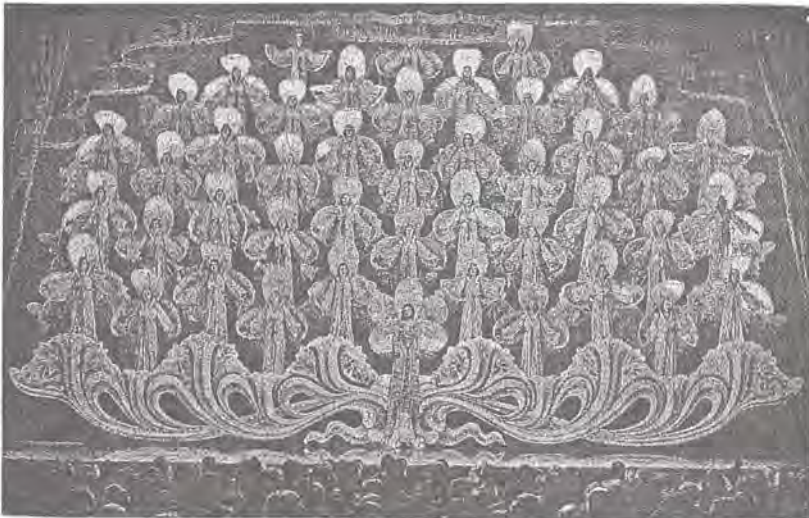
²⁷ Weitere Beispiele sind der zu befürchtende Wiederaufbau des Berliner Schlosses und der geplante Abriß des Palasts der Republik.

²⁸ Siehe Peukert 1987.

²⁹ Über das Vergessen und die nationale Symbolik, siehe Berlant (1991, 39). Die Begriffe der nationalen Phantasie und der nationalen Symbolik stammen aus ihrer Arbeit.

Erinnerungsvermögen mobilisieren kann, welches außerhalb des assimilierenden Zugriffs eines hegemonialen nationalen Imaginären bleibt.

Etwas in Zarah ruft das Monumentale hervor. Nicht nur die Resonanz ihrer tiefen Altstimme, sondern auch die Größe ihres Starkörpers scheinen den akustischen und visuellen Attributen moderner Techniken der nationalen Produktion nahezukommen. Sogar ihr erster deutschsprachiger Film mobilisiert den Star in seiner monumentalen Form. In der GROSSEN LIEBE ist oft Leanders körperliche Haltung — die die "Nobilität" eines modernen bürgerlichen Denkmals hervorruft — und ihre majestätische Stimme dem Stil eines Monuments ähnlich; das Revuebild wird in gewisser Weise Denkmal, inszeniert von der resonanten Stimme Leanders.³⁰



Revuebild oder Denkmal? Aus DIE GROSSE LIEBE (D 1942, Rolf Hansen)

Nach dem Krieg war es anscheinend nicht zu vermeiden, daß diese Monumentalität stets weiter ins Zentrum ihres Starimages rückte. In einem Zeitungsartikel aus den späten 50er Jahren wird diese Monumentalität Leanders so beschrieben, daß die Probleme eines Denkmals dieser Zeit einerseits verneint, andererseits in dieser Verneinung hervorgehoben werden.

³⁰

Vgl. auch die "klassischen" Nummern in HEIMAT.

Zarah Leander ist die große Ausnahme des Films von heute. Sie hat etwas von der Zeitlosigkeit eines Denkmals an sich, ohne dabei zu einem Denkmal ihrer selbst zu werden. Nein — das ist das seltsame, ja das einmalige Erlebnis, das sie von der Leinwand herab verschenkt: Zarah Leander ist immer noch unverwechselbar und unwandelbar Zarah Leander (Tschechne 1959).

Während der Autor hier darauf zielt, Leander als ein richtig *funktionierendes* nationales Denkmal, das das Unverwechselbare und Unwandelbare verkörperte, in Anspruch zu nehmen, schreibt Karsten Witte nach Leanders Tod, daß die Monumentalität der Diva in dem Versuch, innerhalb eines nationalen Imaginären zu funktionieren, *gescheitert* sei:

Am Ende war sie ein unzeitgemäßes Fossil, das sich auf der Drehbühne der Unterhaltung ahnungslos in der falschen Kulisse zeigt. Ein Glanz und Glitzermonument mit überdehnter Stimme, die dem Echo ihres ewigen Damals nachseufzt. [...] Ihr Comeback nach dem Krieg war in Wirklichkeit ein zwanzig Jahre währendes Abschiedskonzert (Witte 1982).³¹

Das Monumentale an Zarah wirkt irgendwie peinlich; Zarah anzuhören, ihre Filme aus der Nazizeit anzuschauen, und das Ableben ihrer Nachkriegskarriere zu verfolgen: all dies erzeugt einen Affekt, der einzigartig scheint. Sie ist anderen deutschen Stars der Nazizeit — z.B. dem Image Heinz Rühmanns und seiner vermuteten Harmlosigkeit, oder Hans Albers' "Widerstand" — unähnlich, weil ihr Starrium nicht in irgendeine Art weißgewaschene nationale Nostalgie reintegriert werden kann.

Aleida Assmann weist darauf hin, daß Denkmäler immer ein Index des nationalen Scheiterns sind: Diese Techniken des nationalen Gedächtnisses tendieren dazu, die Nation als einen unerfüllbaren Wunsch des Alltags zu produzieren. Über ihre Zeithaftigkeit schreibt Assmann:

Gemessen an der ostentativen Monumentalität der Denkmäler und ihrer steinernen Ewigkeits-Geste wird ihr markanter Zeitindex zum Paradox. Bis ein

³¹ Seiler zitiert Günther Rühle in einer Kritik aus der FAZ, 15. November 1973: "Ist das noch die Leander von damals? Die alten Lieder haben noch die alten Details: Der Winnnnnd-e, der kurze Nachschlag des überartikulierten 'd', die lyrischen Frakturen, die abrupten Übergänge vom Dröhnen auf das Flüstern, das Pathos, das sich immer des Wortes Liebe bedient; aber die rrrrrs rollen jetzt noch lauter, der Schmemrrrrrz rattert länger, die Seufzer (ach - auf was?) sind noch deutlicher, alles ist isolierter voneinander, noch monumentaler, als wolle sie die persönliche Attitüde von einst noch einmal — Erwartungen bediendend, Erinnerungen verstärkend — vergrößern" (Seiler 1985, 175; siehe auch 105).

Denkmal entworfen, finanziert und realisiert ist, ist seine Zeit meist schon längst wieder vorbei. Nicht selten ist es vom Einweihungstage an bereits ein Denkmal seiner selbst (1993, 56).

Zarah verkörpert buchstäblich Assmanns Denkmals-Paradox. Es ist unmöglich zu verstecken, wie die zerfallende Zarah, die Vulgarität ihrer Nachkriegsrollen und die Absurdität ihrer Nazifilme, die nationale Zeitlichkeit des Fortschritts heimsuchen. Darüberhinaus versinnbildlicht *und* durchkreuzt das exzessive nationale Starimage Zarah Leanders den Konjunktiv jedes Denkmals: "Wirklichkeit in der Aura des 'Möge'...möge die Wirklichkeit und insbesondere die Zukunft den Anspruch, den es formuliert, erfüllen" (Assmann 1993, 55).

Der Affekt, den Zarah zu produzieren scheint, ist nicht einfach national, sondern auch *abscheulich*. Das "Nationale" an Zarahs Image besteht mit anderen Worten paradoxerweise in der Artikulation eben jener Zonen des Abscheulichen, die das nationale Imaginäre zu eliminieren versucht. Dieser Zusammenhang wird in einer Episode sechs Monate nach ihrem Tod deutlich als in Berlin Bestandteile ihres Erbes versteigert werden. Paul Seiler, der oft als "professioneller Fan" Leanders bezeichnet wird und Autor mehrerer Bücher über die Diva ist, beschreibt diese Szene mit Enttäuschung:

Um die zahlreichen Menschen, die sich eingefunden hatten, in die richtige Stimmung zu versetzen, führten Travestie-Künstler zu Tonbandmusik Roben des Stars vor. Am Ende johlten die Besucher vor Begeisterung, als Haareile und Perücken angeboten wurden. Zum Abschluß parodierte ein Transvestit mit wegnickenden Füßen die Altersgebrechen von Zarah Leander. Genauso, wie ich sie nicht in Erinnerung behalten möchte (Seiler 1985, 183-184).

Das Pathos von Seilers Beschreibung, das eigentlich sein ganzes Werk durchzieht und seine Arbeit motiviert, scheint einzigartig zu sein, nicht aber das billige Ende der Diva, das sich in der Massenkultur ständig wiederholt. Das spezifische Interesse an Zarahs verfallendem Image liegt aber in den Bezügen zwischen diesem Verfall und der deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert. Andere deutsche Schlagerstars der Nazizeit erlebten nach dem Krieg ebenfalls billige, gescheiterte, peinliche Comebackkarrieren und wurden zum Teil deswegen auch schwule Ikonen — z.B. Evelyn Künেকে; andere Ikonen wie z.B. Gustav Gründgens sind zu Chiffren des Mitläufertums geworden. Kein anderer Star spielt(e) jedoch eine ähnlich zentrale Rolle im faschistischen Imaginären wie die Leander, und in keinem anderen Image artikuliert(e) sich eine so deutliche Verbindung mit der Nichtbewältigung der Vergangenheit.

Das Abscheuliche der Leander ist direkt mit der gescheiterten Produktion der Heteronormativität verbunden. Dieser Zusammenhang läßt sich bis in die frühe Nachkriegszeit zurückverfolgen: im Bericht über Leanders Wiederkehr nach Deutschland aus dem *Sozialdemokraten* wird sie als "Abnormität" und als "umgekehrter Kastrat" bezeichnet (Seiler 1985, 103). Doch auch im "privaten" Leben der Diva konnte die Heteronormativität um den Star nicht geschützt werden. In der folgenden Beschreibung von Arne Hülphers, Leanders Begleiter und dritter Mann, sehen wir, wie der Alltag vom Gespenst der Starvergangenheit beunruhigt wird; die Passage findet sich in Leanders Autobiografie, *Es war so wunderbar! Mein Leben* — ihr eigener Versuch, ihre Vergangenheit zu bewältigen:

In dieser Zeit wurde ich zur Premiere von Zarah Leanders erstem deutschen Film eingeladen [...] Der Film war eine schreckliche Schnulze, ein Kitschfabrikat schlimmster Sorte. Ich kicherte an diesem Abend mehrfach an der falschen Stelle, zur großen Verwunderung und zum großen Ärger des Reichsmusikkammerfritzen, der mich dazu eingeladen hatte [...] Bei der Schlußszene war es aus mit mir. Das Publikum sah Zarah an der Seite Viktor Staals durch die Kirche zum Altar wandeln — und es heulte selig. Ich sah dasselbe — und prustete los. Zarah hatte irgend etwas Krinolinienähnliches an, darin war sie voluminöser als nötig, sie füllte den ganzen Kirchengang aus. Neben ihr nahm sich Viktor Staal recht jämmerlich aus. Mir kam es vor, als strebe hier ein kleiner, eifriger Schlepper mit einem gewaltigen Überseedampfer im Schlepptau dem Kai zu...

Ich brüllte vor Lachen und konnte nicht aufhören. Das Publikum wurde wütend und zischte mir Schweigen zu [...] An diese komische Szene erinnerte ich mich fast zwanzig Jahre später vor meiner eigenen geplanten Trauung mit dieser mehrfach erwähnten Zarah Leander, die in der alten Kirche von Örgryte stattfinden sollte. Im letzten Moment machte ich einen Rückzieher, nicht aus der Ehe, denn die findet immer noch statt, aber vor der kirchlichen Trauung. Das Risiko, an Zarahs Seite den Mittelgang der Kirche entlangzuwandeln und an diesen Film denken zu müssen, war mir zu groß. Ganz gewiß soll man auf seiner eigenen Hochzeit fröhlich sein, wann denn sonst? Aber man soll möglichst nicht vor Lachen brüllen, bevor man beim Altar angelangt ist. Es wurde eine standesamtliche Trauung, sicherheitshalber (1973, 152-153).

Hülphers merkwürdiger Kommentar über die Vergangenheit seiner Frau scheint explizit die Erfahrung der Abscheulichkeit mit Leanders Starsein zu verbinden, indem ihre Verwicklung mit dem Staatsapparat der Nazizeit unterstrichen wird. Noch wichtiger: Dieser Text registriert die Gefahr, das Risiko, welches Leanders Geschichte für das Reproduzieren der heterosexuellen Normalität darstellt. Hülphers brüllendes Lachen wird dem Leser als eine Art Abwehr gegen den Abscheu angeboten. Trotzdem scheint die

ritualisierte Reproduktion der Heteronormativität in seiner Hochzeit mit Leander durch den Zusammenhang zwischen Leanders fast parodistischer Darstellung dieses Rituals und ihrer Funktion als Nazi-Star bedroht zu sein. Gleichzeitig bilden sich hier die Voraussetzungen einer kritischen Verbindung der alltäglichen Heteronormativität mit den Mechanismen der Normalität und Normalisierung, die der Nazistaat in seinem Alltag verkörperte. Hülphers Trauung mit Leander kann weder kirchlich noch standesamtlich ihre Unschuld beweisen.

Julia Kristeva beschreibt den Abscheu als "das Verworfenene ..., was aus dem Körper ausgestoßen, als Exkrement ausgeschieden und literal zum 'Anderen' gemacht worden ist" (zit. nach Butler 1991a, 196). Der Abscheu erzeugt Unordnung:

Im Abscheu taucht bedrohlich eine jener gewalttätigen dunklen Revolten des Seins auf, gerichtet gegen eine Drohung, die auszugehen scheint von einem ungeheuerlichem Innen oder Außen, herausgeworfen aus dem Kreis Reich des Möglichen, des Erträglichen des Denkbaren. Er liegt da, ganz nah, aber er kann nicht assimiliert werden ... vom Ort seine Verbannung, der Abscheu läßt nicht davon ab, seinen Meister zur Rede zu stellen. (Kristeva 1982, 1f).

Beim Abscheulichen handelt es sich nicht nur um die bedrohliche Zone des von Sozialen Ausgegrenzten; vielmehr ist Abscheu auch von einer zeitlichen Dimension gekennzeichnet. Kristeva beschreibt diese Zeitlichkeit so: "Die Zeit des Abscheus ist verdoppelt: eine Zeit der Vergessenheit und des Donners, der Unendlichkeit und des Augenblicks, in dem die Offenbarung hervorbricht." (Kristeva 1982, 4)³²

Im Rekurs auf Benjamins Begriff der messianischen Zeit bestimmt Kristeva die kritische Funktion des Abscheus.

³² Der Abscheu ist für Kristeva auch mit ihrer "Erfahrung" von industrialisiertem Massenmord verbunden: "In den dunklen Hallen jenes Museums, das von Auschwitz übrig blieb, sehe ich einen Haufen Kinderschuhe oder etwas ähnliches, etwas, das ich schon anderswo gesehen habe, unter einem Weihnachtsbaum zum Beispiel, Puppen, glaube ich. Die Abscheulichkeit des Naziverbrechens erreicht ihren Gipfel wo der Tod, der mich auf jeden Fall umbringt, in das eingreift, was mich im Universum des Lebens vor dem Tod retten soll: Kindheit, Wissenschaft ..." (1982, 4) Kristeva verbindet den Abscheu nicht nur mit den Spuren des Faschismus und seines Massenmordes, sie setzt diese Verbindung dort in Szene, wo sie in der gesellschaftlich vermittelten Produktion des Gedächtnisses, stattfindet: im *Museum*, "das von Auschwitz übrig blieb".

Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen 'wie es denn eigentlich gewesen ist'. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt. (Benjamin 1977, 253)³³

Das Queer in und um Zarah funktionalisiert den Abscheu als einen Modus potentiell transformierender Erkenntnis, als die historische Artikulation eines vergangenen Moments. Wenn sich diese Abscheulichkeit als eine Art kritischer Erkenntnis lesen läßt, "als kritisches Hilfsmittel im Kampf darum, genau [die] Bedingungen der symbolischen Legitimität und Intelligibilität neu zu fassen" (Butler 1997, 24), so wird gleichzeitig die Unmöglichkeit der Vergangenheitsbewältigung im Rahmen der Nation deutlich.

In dem widersprüchlichen Affekt der queeren Resonanz von Leanders Stimme, wo die Grausamkeit der deutschen Geschichte wieder präsent wird, zerfällt die "Ewigkeitsgeste", die das Nationale zu definieren versucht. Als Monument steht Leander für eine besondere Macht des Erinnerns, die sich von der für andere Denkmäler charakteristischen "ordentlichen" Erinnerung unterscheidet. Die queere Leander-Rezeption nach dem Krieg lehnt die "historische Armut" des bürgerlichen Denkmals ab: in Leander wird das Nationale nur in Form der "Brüche der Entwicklung", die diese Fankultur nicht überdecken kann, sichtbar und hörbar (Negt/Kluge 1972, 447). Die Leander stellt eine Ruine dar; und die Präsenz ihrer queeren Zuschauer (die mehr und weniger als ein schwules Publikum sind) erlaubt es, die Geschichte der deutschen Nation und ihr weiteres Funktionieren im Alltag der Heteronormativität kritisch miteinander in Verbindung zu bringen und zu destabilisieren.

Das "queer" in und um das Zarah-Image ist natürlich auch eine Version von "camp". Im deutschen Kontext kann "camp" einen national affirmativen Zuschauermodus in Frage stellen und die Kohärenz dieser Publikumsformation aufbrechen, wie Johannes von Moltke am Beispiel Fassbinder gezeigt hat (vgl. Moltke 1994). Die "camp"-Lektüre rückt Fassbinder freilich in "revisionistische" Positionen; in seiner eigenen "Revision" eines Diskurses über den neuen deutschen Film und die Geschichte schlägt Moltke vor, daß eine "camp"-Mnemonik die Darstellung deutscher Geschichte mit "einem bleibenden Sinn des Spektakels und der Performativität" unterfüttere (1994, 103; vgl. auch Bathrick 1994; Zizek 1991, 29).

Aber "camp" ist nur ein Aspekt des Zarah-Images. Wo nur dieser Aspekt betont wird, riskieren wir das bloße Feiern einer Art klassenspezifischer

³³ Siehe auch Benjamin (1982) und Buck-Morss (1989).

Ironie, die von einer Logik des Geschmacks ermöglicht wird; der Versuch, den von Leander produzierten Affekt genauer zu verstehen, bleibt auf der Strecke. Der kritische Aspekt des queeren Zarah-Kults ist weniger der des lachenden Insiders, der sich an der Kenntnis über Zarahs Nachkriegscomebacks und ihrem schlechten Modegeschmack vergnügt. Eine kritische Funktion hat vielmehr die Rezeptionshaltung von Fans, die sich von der Stimme der alten Zarah, ihren glänzenden Tränen, "verführen" lassen, um zu erfahren, daß in dieser Resonanz und in diesem Schein der Genuß des Hörens und des Sehens das nationale Melodram mit Abscheu durchsetzt ist. Der Glanz der Tränen wandelt sich zum billigen Schein des alten Requisitenschmucks; die jetzt noch tiefer gewordene Stimme, die im bundesdeutschen Fernsehen noch einmal auftritt, klingt in diesem Medium ganz anders und doch ähnlich, und wir hören, wie die Nation doch eine Geschichte hat, die nicht als Fortschritt zu verstehen ist. Wenn der queere Kult um Zarah ein "camp"-Verhältnis zur deutschen Geschichte darstellt, dann wird der Begriff "camp" etwas ernstes, und das unübersetzbare englische Wort wird ein spezifisch nachkriegsdeutsches Idiom, wo die Massenkultur und die Systeme des Normalen, die in deren Funktionieren stets neu garantiert werden, immer wieder auf die verdrängte Präsenz des Massenmordes treffen.³⁴

Gegenöffentlichkeit der Erinnerung

Der queere Kult um Zarah liefert dann nicht nur eine kritische (Re)vision der bundesdeutschen Nachkriegsgeschichte, er verbietet auch die positive Minderheitenpolitik für eine affirmative, "befreite" Sexualität. In der Theoretisierung der Subkultur und ihrer Beziehung zum Starimage fehlt eine Betrachtung der Negativität; stattdessen wird die widerspruchsvolle Erfahrung des queeren Zuschauers vorschnell in einen affirmativen Begriff von "Gemeinschaft" übersetzt; dabei wird unvermeidlich die dazugehörige Assimilationspolitik unterstützt. Dieses Modell der Politik, wo fast autonome Subjekte mit voll artikulierten Interessen und Wünschen, die zusammengefaßt als Identität verstanden werden, eine Minderheit ergeben,³⁵ versteht die Massenkultur als Unterdrückung eines "authentischen" sexuellen Ausdrucks; diese "Verdrängungshypothese", die man schon bei Vito Russo

³⁴ Diesem Projekt fehlt eine Betrachtung des Zarah-Images in der DDR, und es ist (nicht nur) deswegen nur der Anfang eines längeren, vergleichenden Projekts über die Erinnerung und die Populärmusik in der BRD und der DDR.

³⁵ Vgl. Spivak (1988).

(1990) erkennen kann, grenzt verschiedene Rezeptionsformen im Rahmen eines Minderheitenbegriffs ein. Es handelt sich also keineswegs um ein rein theoretisches Problem, sondern um eine reelle Gefährdung der Wirksamkeit jeder Art oppositioneller Sexualitätspolitik.

Die Minderheitenpolitik scheint in Deutschland mittlerweile genau so verbreitet zu sein, wie die entsprechenden "identity politics" in den USA. Schon die Bezeichnung der jährlichen Schwulendemos in deutschen Städten als "Christopher Street Day" illustriert allzu deutlich wie vollkommen das US-amerikanische Modell die mitteleuropäische Schwulenpolitik erobert hat. Anstatt die Fetischisierung dieses Modells in der (west)deutschen Schwulenbewegung einfach zu akzeptieren, gilt es, an die zweifelhaften "Erfolge" dieser Politik in den USA zu erinnern. Wenn man auf die zunehmende, allzu einfache Assimilierung einer schwul-lesbischen Minderheitenpolitik in eine Politik des dramatischen sozialen Abbaus und des erneuten nationalistischen Bewußtseins der "New Democrats" in den USA blickt, kann man die deutsche Schwulenbewegung nur vor diesem Stil und Modell der Schwulenpolitik warnen.

Mein Plädoyer bestünde darin, die politische Rolle des Zuschauers in seinem queeren Modus gegen ein voluntaristisches liberales Modell ins Feld zu führen, welches in der individuellen Umdeutung der Zeichen der Massenkultur den Ausdruck "privater Werte" feiert (vgl. Weiss 1995). Das mag kein gutes Rezept für eine politische Praxis darstellen, und soll es auch nicht. Vielmehr sehe ich in der queeren Rezeption eine potentiell nutzbare Erfahrung der Abscheulichkeit, die gegen die Normalisierung und Renationalisierung "deutschen" Bewußtseins gerichtet ist; insofern liegt hier eine Gegenöffentlichkeit begründet, wie sie Miriam Hansen im Unterschied zur "community" beschreibt:

Das Ideal einer Gemeinschaft ["community"] basiert auf einem Modell der Assoziierung, das nach Familien- und Verwandtschaftsverhältnissen gestaltet ist, und auf den Voraussetzungen der Authentizität, Homogenität, und Kontinuität, des Ein- und Ausschließens von Identität und Differenz beruht. Der Begriff der Gegenöffentlichkeit hingegen deutet auf ein spezifisch modernes Phänomen, das gleichzeitig mit bürgerlichen und Produktionsöffentlichkeiten existiert und ihnen entspricht. Die Gegenöffentlichkeit beinhaltet Formen der Solidarität und Reziprozität, die in einer kollektiven Erfahrung der Marginalisierung und der Enteignung begründet sind. Diese Formen werden aber notwendig als vermittelt erfahren, und nicht mehr in zwischenmenschlichen Verhältnissen [face to face relations]; sie sind diskursiven Konflikten und Verhandlungen unterworfen (Hansen 1993, xxxvi).

Hansen macht hier klar, daß die Gemeinschaftsoption schließlich eine Nachahmung der bürgerlichen bzw. Produktionsöffentlichkeiten darstellt; also bietet sie doch eine gewisse, aber letztendlich nostalgische Politik, die der jetzigen politischen Komplexität nicht gerecht werden kann. Die Annahme einer "gemeinschaftlichen" Rezeption, die sich in der Literatur zum Filmzuschauer findet, kann schließlich keine radikale Politik begründen und arbeitet affirmativ gegen eine wirksame Kritik des Bestehenden.³⁶ Die fragmentierte Erfahrung queerer Abscheulichkeit hingegen, die ich hier nachgezeichnet habe, läßt sich nicht in eine klar abgegrenzte Gruppierung nationaler Subjekte assimilieren, sondern wirkt vielmehr potentiell als eine Störung in der Formierung nationaler Subjekte überhaupt. In diesem Sinne repräsentieren diese Publikumsformationen Formen der Gegenöffentlichkeit — eine Gegenöffentlichkeit der Erinnerung.

Die Nation ist die Stelle, an der der industrialisierte (Massen)mord normalisiert wurde und wird. Die Wiederherstellung der Nation in Deutschland, ein Phänomen, das nicht erst 1989 beginnt, riskiert ironischerweise, daß das Regime der Normalität, dessen die Nation für ihr alltägliches Funktionieren bedarf, kritisch mit dem industrialisierten Massenmord in Verbindung gebracht wird, den der Mythos der Stunde Null so erfolgreich in die außer-nationale Vergangenheit der nicht "normalen" Perversion und "Psychopathologie" des Naziregimes verbannt hatte.³⁷ Hier habe ich vielleicht das Potential in der Abscheulichkeit von Zarahs Fankultur übertrieben; als Symptom für einen allgemeineren Zustand stellt dieses Potential aber vielleicht eine Herausforderung für die Normalisierung der Nation dar. Der Trend, den Massenmord zu monumentalisieren, d.h. auch diese Geschichte in das Zeichen einer grundlegend nationalen Zeitlichkeit zu verwandeln, opponiert gegen die kritische Reartikulierung, auf die Zarahs Abscheu-

³⁶ Für eine Interpretation dieses Trends in den (US-amerikanischen) linken Kulturwissenschaften, siehe Berlant (1997). "The hegemonic achievement of Reaganite conservatism is also evident in its effects on its adversaries on the left. For example, a growing number of scholars and activists who speak from identity movements celebrate the way U.S. subalterns develop tactics of survival from within capitalist culture [...]. Yet for all the importance of survival tactics, a politics that advocates the subaltern appropriation of normative forms of the good life makes a kind of (often tacit) peace with exploitation and normativity..." (9). Berlant fantasiert über eine queere Politik, die die Beziehung zwischen Identität und Empfinden im Rahmen der Nation kompliziert.

³⁷ Diese Vergangenheitsbewältigung durch Verbannung ist nicht nur ein deutsches Phänomen. Siehe Mizejewski (1992).

lichkeit deutet. Diese Gegenöffentlichkeit der Erinnerung, die im Kult um Zarah steckt, erlaubt nicht nur die Zirkulierung einer anderen Art der Information über die deutsche Vergangenheit; anders als zum Beispiel die Versuche der Geschichtswerkstätten, stellt diese Form der Gegenöffentlichkeit die Konsituierung der nationalen Gegenwart in Frage, indem die Nation metonymisch als Ruine bloßgestellt wird. Wir haben es hier mit einer Art potentieller Wirksamkeit zu tun, die den notwendigen Schock über die *anhaltende* Katastrophe der Gewalt, über die Strukturen von Herrschaft und Normativität, die diese Gewalt verteilen und regulieren, hervorrufen kann. Dieser Schock kann die Zerbrechlichkeit der gesellschaftlichen Ordnung, die dieses Andauern sichert, aufzeigen.³⁸

In einem anderen nationalen und politischen Kontext haben Lauren Berlant und Elizabeth Freeman für eine queere Gegennationalität plädiert. Sie betonen die Notwendigkeit

den Raum der Negativität, der queere/US-amerikanische Identität kennzeichnet, in ein diskursives Feld umzuwandeln, das stark genug ist, um im heißen Krieg von Worten über Sex und Amerika eine neue Rasse [breed] von lexikalischen Spezialisten zu züchten, die den Code des kollektiven Lebens entschlüsseln (1993, 225).

Die nationale Abscheulichkeit, die einerseits den queeren Leander-Kult ermöglicht, andererseits von ihm produziert wird, enthält diese Möglichkeit auch für den deutschen Zusammenhang. Dieser Kult suggeriert eine Art des "Genusses", der seine Beziehung zur Geschichte nicht verleugnet und deren Präsenz in der Massenkultur erkennt. Die Abscheulichkeit erlaubt es, die normalisierenden Techniken der Nation im Alltag zu bekämpfen, und auf der Störung zu bestehen, die nur die schockierende Resonanz dieser Geschichte im alltäglichen Spektakel der nationalen Gegenwart bewirken kann. Zarahs Stimme, das Starsystem und die Fankultur um sie, machen die Akustik der Nation materiell, nur um ihre Zerbrechlichkeit zu illuminieren und ihren Zerfall zu beschleunigen.

Alle Textstellen, die aus fremdsprachigen Quellen zitiert wurden, wurden auf Wunsch des Autors eigens ins Deutsche übersetzt.

³⁸ Zur Kultur der Erinnerung in der BRD und zur Möglichkeit einer Gegenöffentlichkeit, vgl. Geyer (1996, 194-195).

Literatur

- Althusser, Louis (1977) Ideologie und ideologische Staatsapparate. In: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Hamburg: Verlag für das Studium der Arbeiterbewegung.
- Anderson, Benedict (1983) *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso.
- Assmann, Aleida (1993) *Arbeit am nationalen Gedächtnis: eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee*. Frankfurt/M.: Campus Verlag.
- Bathrick, David (1994) Inscribing History, Prohibiting and Producing Desire: Fassbinder's Lili Marleen. In: *New German Critique* 62, S. 35-53.
- Belach, Helga (1979) ...als die Traumfabrik kriegswichtig wurde. In: *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945*. Hrsg. v. Helga Belach. München: Carl Hanser Verlag, S. 139-207.
- Benjamin, Walter (1977) Über den Begriff der Geschichte. In: *Illuminationen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 251-261.
- (1982) N [Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts]. (Aus dem *Passagen-Werk*.) In: *Gesammelte Schriften* V,I. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 570-611.
- Berlant, Lauren (1991) *The Anatomy of National Fantasy: Hawthorne, Utopia, and Everyday Life*. Chicago: University of Chicago Press.
- / Elizabeth Freeman (1993) Queer Nationality. In: *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Hrsg. v. Michael Warner. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 193-229.
- (1997) *The Queen of America Goes to Washington City*. Durham: Duke University Press.
- Bhabha, Homi K. (1990) DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation. In: *Nation and Narration*. New York: Routledge, S. 291-322.
- Buck-Morss, Susan (1993) *Die Dialektik des Sehens: Walter Benjamin und das Passagen-Werk*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Butler, Judith (1991a) *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- (1991b) Imitation and Gender Insubordination. In *Inside/Out*, Hrsg. v. Diana Fuss. London: Routledge, S. 13-31.
- (1997) *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Case, Sue Ellen (1991) Tracking the Vampire. In: *differences* 3,2, S. 1-20.
- Currid, Brian (1995) "We Are Family": House Music and Queer Performativity. In *Cruising the Performative: Interventions into the Representation of Ethnicity, Nationality, and Sexuality*. Hrsg. v. Sue-Ellen Case, Philip Brett und Susan Foster. Bloomington: Indiana University Press, S. 165-196.
- (1998a) "Ain't I People?": Voicing National Fantasy. In: *Music and the Racial Imagination*. Hrsg. v. Philip V. Bohlman und Ronald Radano. Chicago: University of Chicago Press.

- (1998b) *The Acoustics of National Publicity*. Dissertation, Dept. of Music, University of Chicago.
- Doty, Alexander (1993) *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dyer, Richard (1979) *Stars*. London: British Film Institute.
- (1986) Judy Garland and Gay Men. In: *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. London: Macmillan, S. 141-194.
- (1991) A STAR IS BORN and the Construction of Authenticity. In: *Stardom. Industry of Desire*. London: Routledge, S. 132-140.
- Foucault, Michel (1984) Nietzsche, Genealogy, History. In: *The Foucault Reader*. Hrsg. v. Paul Rabinow. New York: Pantheon, S. 76-100.
- Freeman, Elizabeth Stone (1996): *The Wedding Complex: Sex Norms and Fantasy Forms in Modern American Culture*. Dissertation, Department of English Literature and Language, University of Chicago.
- Geyer, Michael (1996) The Politics of Memory in Contemporary Germany. In: *Radical Evil*. Hrsg. v. Joan Copjec. London: Verso, S. 169-200.
- Gledhill, Christine, Hrsg. (1991) *Stardom: Industry of Desire*. London: Routledge.
- Hansen, Miriam (1991) *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge/Mass.: Harvard University Press.
- (1993) Foreword. *Public Sphere and Experience*. Oskar Negt and Alexander Kluge. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. ix-xlii.
- Hartwig, Wolfgang (1990a) Zeichen der Erinnerung. Zum Stand und zur Geschichte der Denkmalsdebatte. In: *Geschichtskultur und Wissenschaft*. München: dtv, S. 310-314.
- (1990b) Nationsbildung und politische Mentalität. Denkmal und Fest im Kaiserreich. In: *Geschichtskultur und Wissenschaft*. München: dtv, S. 264-301.
- (1990c) Bürgertum, Staatssymbolik und Staatsbewußtsein im Deutschen Kaiserreich 1871-1914. In: *Geschichte und Gesellschaft* 16, S. 269-295.
- Jameson, Fredric (1981) *The Political Unconscious*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kaes, Anton (1987) *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München: edition text+kritik.
- Kristeva, Julia (1982) *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Übers. von Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Leander, Zarah (1973) *Es war so wunderbar!* Hamburg: Hoffmann and Campe.
- Lott, Eric (1995) *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford: Oxford University Press.
- Lowry, Stephen (1991) *Pathos und Politik: Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen: Niemeyer.
- Mason, Tim (1995) The domestic dynamics of Nazi conquests. A response to the critics. In: *Nazism, Fascism and the Working Class*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, S. 295-322.

- Marein, Josef (1949) Zarah Leander singt. In: *Die Zeit*. 17. Februar, Nachdruck in Seiler (1991), S. 157.
- Mayne, Judith (1993) *Cinema and Spectatorship*. London: Routledge.
- Mercer, Kobena (1991) Skin Head Sex Thing: Racial Differences and the Homoerotic Imaginary. In: *How Do I Look? Queer Film and Video*. Hrsg. v. Bad Object Choices. Seattle: Bay Press, S. 169-222.
- Mizejewski, Lina (1992) *Divine Decadence. Fascism, Female Spectacle, and the Makings of Sally Bowles*. Princeton: Princeton University Press..
- Moltke, Johannes von (1994) Camping in the Art Closet: The Politics of Camp and Nation in German Film. In: *New German Critique* 62, S. 77-106.
- Mosse, George L. (1993) *Die Nationalisierung der Massen. Politische Symbolik und Massenbewegungen von den Befreiungskriegen bis zum Dritten Reich*. Frankfurt/M.: Campus.
- Negt, Oskar / Kluge, Alexander (1972) *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag.
- / --- (1982) *Geschichte und Eigensinn*. Frankfurt/M.: Zweitausendeins.
- Patton, Cindy (1993) Embodying Subaltern Memory: Kinesthesia and the Problematics of Gender and Race. In: *Madonna-Connection: Representational Politics, Subcultural Identities and Cultural Theory*. Hrsg. v. Cathy Schwichtenberg. San Francisco: Westview, S. 81-106.
- Peukert, Detlev (1987) Alltag und Barbarei. In: *Ist der Nationalsozialismus Geschichte?* Hrsg. v. Dan Diner. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 51-60.
- Plogmann, Bernd (1975) Drei Dinge braucht Zarah: Beifall, Musik und junge Männer. In: *Bild*, 7. Oktober, Nachdruck in Seiler (1991), S. 231.
- Poulantzas, Nicos (1978) *L'Etat, le pouvoir, le socialisme*. Paris: Presses universitaires des France.
- Praunheim, Rosa von (1981) Die Baßamsel singt nicht mehr. In: *Der Spiegel* 35,27, S. 158-159.
- Radano, Ronald (1996) Denoting Difference: The Writing of the Slave Spirituals. In: *Critical Inquiry* 22, S. 506-544.
- Rentschler, Eric (1996) *The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and its Afterlife*. Cambridge/Mass.: Harvard University Press.
- Rhode, Carla (1979) Leuchtende Sterne. In: *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945*. Hrsg. v. Hegla Belach. München: Carl Hanser Verlag, S. 139-191.
- Rogin, Michael (1993) Black Face, White Noise. The Jewish Jazz Singer Finds His Voice. In: *Critical Inquiry* 18,3, S. 417-453.
- Russo, Vito (1990) *Die schwule Traumfabrik: Homosexualität im Film*. Berlin: Bruno Gmünder.
- Schlüppmann, Heide (1988) Faschistische Trugbilder weiblicher Autonomie. In: *Frauen und Film* 44/45, S. 44-66.

- Schulte-Sasse, Linda (1996) *Entertaining the Third Reich*. Durham: Duke University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1985) *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire*. New York: Columbia University Press.
- Seiler, Paul (1985) *Zarah Leander*. Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt.
- (1991) *Zarah Leander: Ein Mythos lebt*. Berlin: Druckpunkt.
- Shaviro, Steven (1993) *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988) Can the Subaltern Speak? In: *Marxism and the Interpretation of Culture*. Hrsg. v. Cary Nelson und Lawrence Grossberg. Chicago: University of Illinois Press, S. 271-313.
- Stacey, Jackie (1994) *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London: Routledge.
- Trumpener, Katie (1994) Puerto Rico Fever. Douglas Sirk, LA HABANERA (1937) and the Epistemology of Exoticism. In: *Neue Welt/Dritte Welt*, Hrsg. v. Sigrid Bauschinger und Susan Cocalis. Francke Verlag, S. 115-139.
- Tschechne, Wolfgang. (1959) Zarah Leander ist wieder da. In: *Hannoversche Allgemeine*. 28. August, Nachdruck in Seiler (1991), S. 171.
- Tyler, Carole-Anne (1991) Boys Will Be Girls: The Politics of Gay Drag. In: *Inside/Out*, Hrsg. v. Diana Fuss. London: Routledge, S. 32-70.
- Weiss, Andrea (1995) *Vampires & Violets. Frauenliebe und Kino*, Dortmund: edition ebersbach.
- Wise, Sue (1990) Sexing Elvis. In: *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. Hrsg. v. Simon Frith und Andrew Goodwin. New York: Pantheon, S. 390-398.
- Witte, Karsten (1982) Der Himmel war nie heiter. Zarah Leander in einem Kult-Buch. In: *Frankfurter Rundschau*, 27. November.
- (1995) *Lachende Erben, Toller Tag: Filmkomödie im Dritten Reich*. Berlin: Verlag Vorwerk 8.
- Zizek, Slavoj (1991) *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge: The MIT Press.