

På vilket sätt kan konsten vara en källa till tröst och motstånd? Tiina Rosenberg diskuterar divakulten i allmänhet liksom gaykulturen och den kultur som vuxit fram kring artisten Zarah Leander.

ZARAH LEANDER

DEN QUEERA DIVAN

TIINA ROSENBERG

*Hur dog den firade divan? Tja, det gick så fort.
En ödesdiger dag gick divan själv ner i mjölkbo-
den och köpte sina frukostfranska
– den dagen dog hon för att aldrig mera uppstå.
Zarah Leander¹*

*”Jag älskar Callas röst” är ett annat sätt
att saga att ”Callas röst älskar mig”.
Wayne Koestenbaum²*

”Det hände den 13 augusti 1949 på Malmö Stadsteater. Jag var rädd. Jag hade rampfeber för första gången sedan min debut i Borås Folkets park 1929 och skakade som de berömda asplöven.”³ Så beskrev Zarah Leander känslan minuterna före sin stora come-back-konsert. Hon hade tillbringat åren mellan 1943–49 hemma på Lönö ”utan att ta ton mot andra än huskatten”.⁴ Efter konserten antecknade hon lättad: ”Framgången var oväntad. Recensionerna morgonen efter var som ett champagnerus /.../ Den där kvällen i Malmö 1949, då jag släpptes fri ur en sexårig fångenskap och åter fick stå på en svensk scen, den kvällen erfor jag en stark och lycklig känsla, känslan av att för all framtid vara accepterad och välkommen att åter ’sjunga på svenska för fan’.”⁵

Trots succén i Malmö var Leander rädd för stockholmspubliken när hon två veckor senare med darrande knän stod i konserthusets kuliss. Men framgången från Malmö upprepades. Och morgonen efter kunde jag åter läsa mig berusad på

recensionerna. Bara entréapplåden hade varat i fem långa minuter.⁶ Det fanns en publik som var beredd att förlåta. Ingen är perfekt, men ingen var som Zarah Leander heller. Hon ställde sig på scenen, andades in och sjöng sig in i sin andra karriär: ”Voilà, här är jag, berömd och beryktad, yes sir! Fast många har trott att min bana var lyktad, no sir!”⁷

Leanders återkomst till scenen framkallade ingen större debatt i Sverige 1949. Hon bad aldrig om ursäkt eller förklarade sina år i Nazityskland. Leander kallade sig en ”politisk idiot” som endast ville arbeta och tjäna pengar oavsett vilket land hon befann sig i. Historikern Johan Östling påpekar att det redan 1949 utkristalliserades två biografiska huvudberättelser om Leander och nazismen. Den första handlade om Leander som en opolitisk diva, som farit ut i vida världen och där gjort karriär. Mot denna stod berättelsen om ”Die Leander, en tvivelaktig kvinna i underhållningsbranschen som gärna umgicks med Tredje rikets koryfärer och utan moraliska betänkligheter spelade in nazistiska propagandafilmer”.⁸ Som Östling påpekar, omvärderas det en gång så komprometterande av nya generationer samtidigt som det en gång så imponerande framstår som mer problematiskt.⁹ Leander var, enligt Östling, partiellt stigmatiserad. Hon var förvisso ”en kvinna med ett förflutet”, men kunde inte på grund av sitt kulturella kapital fullständigt marginaliseras.¹⁰ För egen del höll sig Leander konsekvent till berättelsen om den opolitiska divan, en *primadonna assoluta*. Denna tolkning förblev den dominerande även om det inte saknades kritiker. Leander avslutar boken *Vill ni se en diva?* från 1958 med följande deklARATION:

1. Jag har aldrig intresserat mig för politik i någon form.
2. Jag vet inte vad det innebär att vara spion.
3. Jag har aldrig varit nazist, kommunist, fascist, bondeförbundare, högerman, socialdemokrat eller folkpartist – ehuru jag inte kan förneka att Ohlin är vacker.
4. Jag har på min gård på Lönö aldrig hyst tyska soldater, varken till lands, till sjöss eller i luften.
5. Jag har aldrig uppträtt och sjungit i tyska militärförläggningar.
6. Jag har aldrig ägt en skovel mull någon annanstans än i Häradsammars socken i Östra Husby, d.v.s. Lönö gård.
7. Jag har aldrig spelat in någon film med politisk innebörd.
8. Jag har aldrig, som det på sin tid påstods i pressen, varit hedersöverste i tyska armén.
9. Jag har aldrig haft ubåtar förankrade vid min brygga.
10. Jag har alltid önskat en enda sak och ingenting annat; Att få sjunga!¹¹

Zarah Leander och Karl Gerhard

Zarah Leander (Sara Stina Hedberg) föddes 1907 i Karlstad. Hennes inofficiella scendebut var rollen som den onda styvmodern i sångspelet *Snövit* 1927. Den officiella starten för Leanders scenkarriär kan dateras från 1929 i Ernst Rolfs populära revyteaterproduktioner. Hon kom senare i kontakt med Gösta Ekman, men den som hade störst inflytande på Leanders karriär var Karl Gerhard (1891-1964), revyartist, teaterdirektör och kuplettörförfattare. Flera av revyerna som *Oss greker emellan* (Folkan 1934) och *Köpmannen i Nordens Venedig* (Folkan 1936) hade Zarah som primadonna. Gerhard skrev sången "I skuggan av en stövel", som var en protest mot tidens antisemitism, för Leander 1934.

Leander uppträdde därefter i ett antal filmer och scenproduktioner i Sverige, men var verksam från 1936 till 1943 utomlands, till en början i Wien och sedan i Berlin, där hon blev en av den tyska filmindustrins största stjärnor. Leander flyttade tillbaka till Sverige 1943, vilket gjorde att hennes filmstjärnestatus dalade i Tyskland. Efter kriget hade Leander uppträdandeförbud i Sverige, Österrike och Tyskland fram till 1948. Därefter fortsatte hon sin karriär som soloartist fram till pensioneringen 1978, och även denna gång var det Karl Gerhard som starkt bidrog till Leanders återkomst till scenen.

Tillgivenheten och vänskapen mellan Karl Gerhard och Zarah Leander har förvånat många. Karl Gerhard med sin skarpa politiska satir och sin tydligt antinazistiska hållning ser inte vid första anblick

ut att ha något gemensamt med Leander. Allt material tyder dock på att de två var mycket goda vänner och uppriktigt fästa vid varandra. Leander kallade deras relation för ett "okroppsligt äktenskap" med en antydning om Karl Gerhards homosexualitet. Karl Gerhard talade om "ett gammalt strävsamt par av anno dazumal".¹²

Leander kallade deras relation för ett "okroppsligt äktenskap" med en antydning om Karl Gerhards homosexualitet.

Leander erkände öppet att hon hade Karl Gerhard att tacka för mycket och beskrev "begreppet Zarah Leander" på följande sätt: "Och får jag säga det själv, så är Karl Gerhard den som kan ta åt sig 75 procent av äran att det överhuvudtaget blev en artist av mig. Jag brukar roa mig med att sätta ihop en formel för begreppet Zarah Leander, och den formeln ser ut så här:

1. Jag kunde sjunga
2. Ernst Rolf upptäckte mig
3. Gösta Ekman
4. Karl Gerhard
5. Karl Gerhard
6. Karl Gerhard
7. Karl Gerhard¹³

Zarah Leander var en kvinna som gärna omgav sig med homosexuella män. Litteraturvetaren Robert K. Martin skriver att rika och talangfulla heterosexuella kvinnor

ofta omgivit sig med homosexuella män som givit dem frihet och respekt.¹⁴ Sociologen och genusvetaren Arne Nilsson bekräftar detta i boken *Såna*, som handlar om icke-heterosexuella män på Amerikabåtarna på 1950-talet: "Det är rimligt att anta att relationer mellan homosexuella män och kvinnor i mindre utsträckning än relationer mellan heteromän och kvinnor präglas av trycket mot en manlig över- och kvinnlig underordning."¹⁵ Relationen mellan Karl Gerhard och Zarah Leander påminner om den mellan Greta Garbo och Mauritz Stiller. Även om eftervärlden inte vet mycket om den privata Garbo, så fanns det en människa som hon också i offentligheten erkände att hon alltid saknade, den redan 1928 bortgångne homosexuelle filmregissören och närmaste vännen Mauritz Stiller.

Nazidiva

Zarah Leander var en av nazitidens största och mest komplexa filmstjärnor. Politisk idiot eller inte, Leander var en del av Goebbels grandiosa Nazi-Gesamtkunstwerk som hade till avsikt att göra hela det nya Stortyskland till ett enda stort alltkonstverk. Som filmvetaren Antje Ascheid har visat, spelade de mest firade och uppskattade kvinnliga filmstjärnorna – Kristina Söderbaum, Zarah Leander och Lilian Harvey – en avgörande roll i Joseph Goebbels underhållningsindustri i Nazityskland.¹⁶ De tjänade pengar, som inte endast hamnade i deras egna fickor, utan flöt rakt in i den tyska krigsindustrin. Musikvetaren Greger Andersson skriver att dans- och underhållningsmusiken var mycket populär under nazitiden, inte minst bland de

yngre. Den pragmatiskt inriktade Goebbels insåg detta och gav populärmusiken ett större utrymme än som varit fallet med mer ideologiskt inriktade nazister.¹⁷ Den lättare musan förmedlades i första hand genom radio och grammofon, medier över vilka Goebbels hade det största inflytandet. Under 1930- och 1940-talen uppgick andelen musikslag inklusive konstmusikaliska sådana vissa år till nära 70 procent av den totala sändningstiden.¹⁸

Samtliga av de tio filmer Leander gjorde i Nazityskland tog mycket noga vara på hennes status som filmstjärna. Ascheid, som analyserat fem av Leanders mest framgångsrika filmer, skriver att Leanders stjärnstatus alternerade mellan hennes roller som "diva", "självständig kvinna", "martyr", "älskarinna" och "mor". Ascheid framhåller att Leander var speciell i förhållande till exempelvis Söderbaum och Harvey därför att deras filmkaraktärer inte omfattade samma komplicerade vidd av motsägelser som Leanders.¹⁹

Leander kunde aldrig helt frigöra sig från den skam som var kopplad till hennes förflutna. Argumentet "bara underhållning" var inte tillräckligt för att förklara åren i nazitysk underhållningsindustri. Men, som Ascheid påpekar, de kvinnliga filmstjärnorna måste i flera avseenden betraktas som en form av antites till den typiska nazistiska bilden av godkänd kvinnlighet. I synnerhet Leander framstår som den mest motsägelsefulla gestalten under nazitiden. Hon var en lång kvinna med en mörk röst och ett flammande rött hår. Hennes uppgift var att ersätta Marlene Dietrich, som tydligt tagit avstånd från nazisterna och lämnat Tyskland. Hon

skulle också bli en sjungande variant av Greta Garbo. Ascheid påpekar att Leanders persona alltid utgjorts av ett antal motstridiga karakteristika, något som också förklarar hennes enorma popularitet i efterkrigstidens gaykultur.

Leander medverkade i ett antal mindre framgångsrika filmer efter kriget, men det var inte som filmstjärna hon förblivit den sista stora svenska efterkrigsdivan, utan som sångerska och konsertartist. Zarah Leander dog 1981, men hon är fortfarande en av gaykulturens stora divor. Leanders schlagerrepertoar, mörka altröst och sätt att framträda gjorde henne till en kultförklarad konsertartist. En av Leanders största fans, Paul Seiler i Berlin, skriver: ”Vi längtade så efter Zarah, hennes patetiska stil, hennes övernaturligt stora känsloutbrott, Valkyrienframträdanden, den dunkla, nästan manliga rösten /.../ Hon var för många samtidigt både far och mor, hon var också en ersättningsdrog för icke-utlevda känslor.”²⁰

I mitt pågående forskningsprojekt och i denna artikel diskuteras alltså Zarah Leander som queer diva. Leanders mörka altröst, travesti-liknande framtoning och schlagerrepertoar gjorde henne till en av efterkrigstidens största gayikoner på 1950- och 60-talen. Leanders queera kvaliteter återfinns i hennes vokala genusambivalens, något som den gaykulturella divakulten tagit till sig och omvandlat till ett (identitets)politiskt motstånd mot påtvingad heteronormativitet. Orden gay och queer används i denna text inte som varandras synonymer. Medan gay (oftast) betyder manlig homosexualitet, betecknar queer i denna artikel icke-heterosexualitet i bredare bemärkelse och icke-könsnormativitet i betydelsen transgenus.

I synnerhet Leander framstår som den mest motsägelsefulla gestalten under nazitiden.

Den queera divan

Divan (latinets feminina form av divus: gudomlig) har en alldeles speciell plats i gayestetiken. Den extraordinära, tragiska, komiska, ilska, elaka, glamorösa, provokativa, sentimentala och intelligenta divan är i allmänhet en heterosexuell, men inte nödvändigtvis en heteronormativ kvinna. Gaydivor som Judy Garland, Bette Midler, Joan Crawford, Bette Davis, Asta Nielsen, Marlene Dietrich, Edith Piaf, Greta Garbo, Zarah Leander, Maria Callas, Birgit Nilsson, Barbra Streisand och Madonna, för att endast nämna några västerländska divor, är alla artister som på ett eller annat sätt utmanat sociala normer och heteronormativ femininitet.²¹ Centralt för en diva, förutom att vara ”större-än-livet”, är en övertygande erfarenhet av social skam: en överdos av sprit, droger, suicidalt beteende, för mycket sex och allmän slampighet, och definitivt en brist på anständighet, eller åtminstone den form av respektabilitet som sociologen Beverly Skeggs talar om.²²

En klassisk diva i den manligt homosexuella estetiken riktar sig oftast till en man, men hon kan också ha en lesbisk undertext som fallet varit med Asta

Nielsen, Greta Garbo, Marlene Dietrich och Zarah Leander. Det homosexuella tilltalet ”göms” i den heterosexuella kvinnliga divans handlingar. Den lesbiska undertexten uttrycks vanligen genom en särskild genusframtoning, ett tilltal som riktar sig till kvinnor och den ”sopfoniska” rösten, för att använda musikforskaren Elizabeth Woods term.²³

En förklaring till divakulten är svårigheten för homosexuella män, i synnerhet med feminin genusidentifikation, att identifiera sig med den rådande hegemoniska maskuliniteten. Då homosexuella män historiskt sett inte så ofta öppet kunnat rikta sig till andra män har divan kommit att fungera som en ställföreträdare för homosexuella män.²⁴ Teatervetaren Sean O’Connor skriver att de komplikationer som Bette Davis och Joan Fontaine ständigt råkade ut för på filmduken påminde honom om hans eget liv. O’Connor kände att han satt fast i en konservativ liten irländsk stad där det inte var möjligt att flirta med andra killar.²⁵

De divor som kämpade med och mot en trångsynt sexualmoral har en särskild plats i gaykulturen.

De divor som kämpade med och mot en trångsynt sexualmoral har en särskild plats i gaykulturen. Slampan, ”den fallna kvinnan”, som fryses ut ur gemenskapen är en återkommande favorit. Horan och bögen symboliserar förlorad kvinnlighet, konstaterar litteraturforskaren Lee Edelman.²⁶ Men fallet är också symbolen för förlorad manlighet. Fallet, påpekar idéhistorikern Claes Ekenstam, finns som symbol och som grundläggande metafor i flera europeiska språk som beteckning för emotionella genombrott som att tappa behärskningen eller ge upp, allt det som är motsatt självkontroll. Det rör sig om tillstånd där allt kan hända. I den kristna traditionen är associationen mellan fallet och synden, det förbjudna, centralt. Ofta har det varit liktydigt med eftergivenhet för köttsliga impulser. Inte minst sexualiteten utsätter människan för risken, eller om man så vill, möjligheten att falla.²⁷

Divakult handlar inte enbart om traumatisk skamgemenskap utan den fungerar också som en queer motståndsstrategi där den kantstötta divan är *camp*. I queerestetiken är camp en form av motstånd som i motsats till realism och naturalism betonar fantasi, artificialitet och framför allt ironi. I campeestetiken fungerar den medvetna distanseringen genom artificialitet och kitschighet som ironiska gester, något som framför allt har heteronormativiteten som sin främsta måltavla.²⁸

En numera klassisk handbok i queer divakult är Wayne Koestenbaums hyllning till Maria Callas, *The Queen’s Throat*. ”En operabög måste välja en diva”, skriver Wayne Koestenbaum, ”att välja en diva är som att inleda ett erotiskt arrangemang.”²⁹ En annan välmeriterad forskare på området är filmvetaren Ric-

hard Dyer som sedan 1970-talet sysslat med gayinriktad medieforskning där han särskilt fokuserat på filmstjärnor, underhållning och manlig homosexualitet. Både Koestenbaum och Dyer har på ett ingående sätt skildrat den homosexuella subkulturens interna kommunikationssystem där divor och en särskild musikrepertoar är viktiga ingredienser.³⁰ I gaytidningen *Revolt* stod det att läsa 1974: ”Så populär var Zarah Leander bland bögar, att många bögar tyckte illa om henne bara därför att ingen skulle tro, att de var bögar... Det gällde i Sverige och än mer i Tyskland, där stjärnan även efter sin död satte bögaras känslor i svallning. I homosexuella tidningar diskuteras känsloladdat om Zarah var en bra eller dålig idol, om det är fint eller fult att tycka om henne.”³¹

Divakult kan givetvis ha många olika anledningar, men genusambivalens och sexuell mångtydighet hör till grundingredienserna. Greta Garbo var solitär, vertikal och frånvarande i sin närvaro. Marlene Dietrich var förförisk, medan Zarah Leanders scenpersona på 1950- och 60-talen var en blandning av humor och självironi. Hon var märkt av skammen, men hon var cool, för att uttrycka det med en nutida term. Både Leanders och Dietrichs röster var djupa och genusdissonanta, deras sångtexter ofta fräcka, sexuellt explicita och humoristiska. Varken Dietrich eller Leander försökte dölja sina sår eller sin smärta, vilket förstärkte förhöjden den queera publikens beundran för dem. Med sin djupa altstämma, många talar även om en kontraalt, var Leander perfekt för travestin, den genusöverskridande scenrollen. Hennes röst ligger nära en mans och är

lätt att imitera av dragshowartister. Dessutom är hennes schlagerrepertoar perfekt för dragshowen som genre.

Richard Dyer reflekterar över 1950-talets Judy Garland-kult i essän ”Judy Garland and Gay Men”. Filmbolaget MGM kastade ut Garland 1950 och hon gjorde då ett självmordsförsök. Denna händelse bröt, enligt Dyer, med Garlands okomplicerade och ordinära framtoning och synliggjorde hennes särskilda relation till lidande och normalitet. Det är i detta ljus vi bör tolka Garlands relation till gaykulturen, anser Dyer.³² Garland lämnade sin filmkarriär och började ett liv som konsertartist med premiär på London Palladium 1952. Dyer påpekar att av de tolkningar som sedermera gjorts av Garlands karriär har många gjorts i ljuset av denna vändning i hennes karriär, något som liknar Leanders återkomst till scenen i slutet av 1940-talet. Både Garlands och Leanders karriärer som konsertartister underlättades på 1950-talet av televisionen och särskilda biografier som specialiserade sig på en nostalgisk retrorepertoar.³³

Skamdivan

Zarah Leander förblev kontroversiell i sitt hemland Sverige, som dragit nytta av andra världskriget och som av denna anledning hade en intakt infrastruktur efter kriget. Leander var en av de få som i den svenska efterkrigsoffentligheten öppet anklagades för nazisympatier. Journalisten Jutta Jacobi skriver i sin Leander-biografi att Sverige behövde en syndabock, någon som i offentligheten kunde pådyvlas den skam som egentligen angick hela nationen.³⁴ Jacobis populärt hållna biografi presenterar

dock inga nya källor utan sammanställer den existerande litteraturen om Leander. Det rör sig om en äreräddning snarare än om en mer mångfacetterad belysning av Leanders komplexitet. Jacobi viftar undan den debatt som blossade upp på 1980-talet då den finska sångerskan Arja Saijonmaa uppträdde som Leander i musikalen *Stjärnfall*. Den liberala antinazisten Ingrid Segerstedt Wiberg, dotter till Torgny Segerstedt, utlöste debatten med ett angrepp under rubriken "Nazisternas diva får nu beundran".³⁵ Jacobi kallar Ingrid Segerstedt Wiberg för "den gamla damen", något som visar att hon är illa underrättad om att familjen Segerstedt tillhört, och tillhör, de mest rakryggade antinazisterna i Sverige.³⁶ Det fanns dock inga bevis för Leanders politiska samarbete med naziregimen. Även om hon aldrig deltog i direkta propagandasammanhang (om man inte betraktar populärkultur som propaganda) förblir frågan om varför Leander lät nazisterna använda sig av hennes stjärnstatus obesvarad. Det som återstod för Leanders del var skammen.

"Vad ska vi göra med skammen?", frågar queerteoretikern Michael Warner och besvarar sin egen fråga: "Klistra den på någon annan!"³⁷ Den individuella upplevelsen av skam är både en privat känsla och en offentlig händelse. Den skambelagda blir iakttagen, utpekad och förmår inte att undkomma andras blickar. Skammen kan beskrivas som en negativ självkänsla och en social akt. När någon skäms lyfts det egna jaget upp och hålls fram för andras blickar. Denna oväntade synlighet hänger alltid samman med någon form av normkränkning.³⁸

De icke-heterosexuella (bisexuella och homosexuella) och de icke-könsnormativas (transpersoner) normkränkning är en specifik form av social skam som sammanhänger med sexualitet och genus. I fallet Leander rörde det sig om hennes koppling till nazismen. Hon blev en bärare av en politisk skam. Frågan om Sveriges kontakter med Nazityskland är förstås en mycket större fråga än fallet Leander, men den bars länge upp av en berättelse om Sverige som ett litet, neutralt och utsatt land omgivet av mäktiga fiender.³⁹ Johan Östling påpekar att journalisten Maria-Pia Boëthius uppgörelse med den svenska neutraliteten under andra världskriget i *Heder och samvete* från 1991 var ett slags preludium till kontroverserna om Sverige och andra världskriget under det tidiga 1990-talet.⁴⁰ Östling menar att Europas politiska utveckling i slutet av 1980-talet med murens fall, det kalla krigets slut och de kontinentala uppgörelserna med nazismen, som diskussionen om Waldheim, Vichy och Heidegger, banade väg för en ny minneskultur. "Debatten om Leander", skriver Östling, "indikerar att det moraliska betraktelsesättet på andra världskriget vann insteg i slutet av 1980-talet. Under stora delar av efterkrigstiden, åtminstone från tidigt 1950-tal till sent 1980-tal, kunde en partiellt stigmatiserad person som Zarah Leander åtnjuta respekt. Hon var stigmatiserad endast i så måtto att hon själv upplevde sig vara stigmatiserad: hon deklarerade envist sin oskuld också när ingen anklagade henne. Genom att framhäva sin opolitiska hållning kunde hon fortsätta att vara primadonna – förutsatt att hon höll sig utanför politiken. I andra

skeden av historien fanns det inga opolitiska reträttposter. Den nazistiska associationsfären var då inte större men bannstrålens träffyta var det onekligen. Även de partiellt stigmatiserade sveddes.⁴¹

Sett ur detta perspektiv är skammen inte endast ett allmänt socialt problem. Den är i allra högsta grad politisk. De skambelagda stigmatiseras och stigmat blir vanärens synliga tecken. Erving Goffman talar om "spoiled identity" som bäst kan översättas med "skämd" snarare än "förstörd" identitet. Stigmat är permanent medan vissa andra skambelagda handlingar kan passera och till och med förlåtas. Goffman talar om det "stigmafila" – de stigmatiserades värld och det "stigmafoba" som utgörs av de "normalas" värld. Makten är på de normalas sida. Ju mer normalt alla artikulerar sig, desto större chanser att lyckas.⁴² Den stigmafila positionen tilltalade och tilltalar en queer publik, i synnerhet den manliga, som hyllar brännmärkta divor. Traumat, eller såret om man så vill, bör vara synligt och dramatiskt. Författaren Carl-Johan Malmberg skriver om sår i västerländsk kulturhistoria. Som exempel nämner han Maria Callas röst. Den var unik därför att Callas förmådde göra konst av sitt högst privata sår. "Om det vet vi inte mycket men man kan förutsätta att det fanns där, annars hade hon inte kunnat sjunga som hon gjorde. Hon objektiverade sitt sår, delade med sig av det till andra, gripande och samtidigt befriande, sannolikt också för henne själv. Såret blev symbol", skriver Malmberg.⁴³

Leanders sår var skammen över karriären i Nazityskland. Detta symboliska sår aktiverades i hennes konsertframträ-

danden under 1950- och 60-talen. Eftersom det inte längre är möjligt att uppleva Leander live kan känslan endast förmedlas genom inspelningar och samtida vittnesmål. I en av Leanders sista konserter i Berlin antecknade den trogne Leanderbeundraren Paul Seiler: "Jag vänder mig än en gång till den odödliga Zarah: jag ser henne framför mig med huvudet högt och den stolta sorgen i den beslöjade blicken, jag hör den mörka, kärva timbren i hennes voluminösa orgelstämma, som hade förmågan att adla trivialkonst."⁴⁴

Divakult som en reparativ position

Zarah Leanders intensiva, nästan manliga, altröst var som bäst när den sjöng om kärleksbekymmer, rädslan för ensamhet och förföljelse. Tidningen *Der Berliner Lokalanzeiger* skrev i en recension av filmen *Zu neuen Ufern* (1937): "Över alltihop svävar den allt överglänsande rösten. Den är lika berusande som tungt, dunkelt vin. Den har en klang som en mäktig orgel. Den är lika genomskinlig som glas, lika djup som metall. I denna röst finns allt: jubel, lycka, livets berusande melodi och dess vilda smärta."⁴⁵

Filmvetaren Erica Carter påpekar att kritikern i denna recension beskriver de estetiska kvaliteterna i Leanders röst med en hänvisning till det sublimes, snarare än till det sköna. Det sublimes är inte i kantiansk mening kopplad till någon bestämd form utan snarare till gränslösa fenomen. Kant betonade det sublimes dynamik, det sublimes berör medan det sköna lockar till en stilla meditation. Samtidigt öppnas avgrunden (Kants *Abgrund*). Leanders röst fungerar enligt recensionen ovan enligt en

liknande princip: den framkallar ”jubel, lycka, livets berusande melodi och dess vilda smärta”.⁴⁶

Carter drar inga paralleller till den gaykulturella divakult som pendlar mellan extatiska jubelkänslor och en mörkare avgrund. Filmvetaren Brett Farmer utvecklar tanken om det queert sublimala. Han betraktar divakulten som en motståndsstrategi samtidigt som den också är en reparativ praktik. Det är en form av queer utopism, eller snarare ett uttryck för det queert sublimala: ett överskridande av den begränsande heteronormativa materialiteten och den sublimala rekonstruktionen (åtminstone i fantasin) av en öppnare, vänligare och queerare värld.⁴⁷ Han refererar till Daniel Harris, som i *The Raise and Fall of Gay Culture* påpekar att divakulten förlorat mycket av sin forna glans i den moderna gaykulturen som präglas av en allt större öppenhet, men också av en större assimilering. Harris skriver att homosexuella män förr i världen vände sig till divakulten som en form av ”terapi”. Den stod för motstånd, tröst och kunde också handla om en extatiskt triumferande känsla över att vara gay. För yngre homosexuella män har divan idag, enligt Harris, blivit en symbolisk ikon för ett tidigare förtryck, en kvarleva från en tid då många homosexuella män tog sin tillflykt till den eskapism som opera, teater, musik och film kunde erbjuda.⁴⁸ Brett Farmer vill dock inte förpassa divakulten till historiens sophög. Han betonar att det finns en historisk kontinuitet från tidigare epoker till vår egen. I divakultens hjärta finns en specifik homosexuell erfarenhet av utslutning, marginalisering och osäkerhet

samt en önskan att protestera mot den fientliga omgivningen. Wayne Koestenbaum konstaterar att gaykulturen har fulländat divakulten för att de stigmatiserade lättare kan uppleva sig som bekräftade och beundrade.⁴⁹

Det finns många sätt att överleva förtryck och olika marginaliserade grupper utvecklar olika överlevnadsstrategier. Eve Kosofsky Sedgwick kallar en queerkulturell överlevnadsstrategi för reparativ. Det innebär mycket konkret en möjlighet till att reparera tidigare uppståndna skador och/eller uppväga de förluster queera människor på olika sätt varit utsatta för. ”Även om det kan finnas förfärliga överraskningar, kan det också finnas goda. Hoppet, ofta en slitsam, även traumatisk upplevelse, är bland de krafter ur vilka den reparativt positionerade läsaren försöker organisera de fragment och delar hon möter och skapar.”⁵⁰ Det tilltalande i den reparativa läsningen är att den inte endast fäster sig vid det negativa utan att den också förmår synliggöra de queera överlevnadsstrategier som på olika sätt gjort livet mer uthärdligt, stundtals även en smula festligt.

”Davon geht die Welt nicht unter”

Ett exempel på en reparativ läsning är anekdoten om Bruno Balz, homosexuell textförfattare till Zarah Leanders sånger. Balz arresterades av Gestapo på grund av sin homosexualitet, men frigavs senare. Efteråt skrev han en av Leanders mest berömda sånger: ”Davon geht die Welt nicht unter”. Den betraktades länge som en *Durchhaltelied*, en sång som skulle ge de tyska soldaterna kraft och mod vid den

ryska fronten. Men detta synsätt har nu fått konkurrens av en annan tolkning. Gary Philipp, en homosexuell jude som var i koncentrationsläger, har berättat att Leanders sånger "Davon geht die Welt nicht unter" och "Es wird einmal ein Wunder gescheh'n" var mycket populära bland fångarna.⁵¹ Beträktat ur detta perspektiv har många av Leanders mest älskade sånger en

stark queer undertext och uppenbara reparativa kvaliteter. Guido Knopp påpekar i *Hitlers Frauen und Marlene* att Leanders sångrepertoar varit betydelsefull för den tyska gaykulturen under nazitiden och under den efterföljande Adenauereran. Leander var öppet gayvänlig och omgiven av homosexuella män. Hennes svenska mentorer, Gösta Ekman och Karl Gerhard, försökte inte nämnvärt dölja sin sexuella orientering. Gösta Ekman kunde gå i päls och med handväska på stan i Stockholm, medan Karl Gerhard redan som fjortonåring roat sig som damimitatör och excellerade i flera av sina revyer i ombytt könsroller.⁵² Knopp refererar till Leander som en gång berättade hur Ufa-chefen varnat henne för den homosexuella umgängeskrets som fanns runt henne, men att hon då snäst av honom genom att påpeka att det hon gjorde på sin fritid var hennes ensak: "/.../ min svenska moraluppfattning säger mig att ingen av oss bör sätta sig på sina höga hästar och peka finger åt dem som lever på ett annat sätt".⁵³

Den reparativa kvaliteten framkommer också i de beundrabrev till Judy Garland som Richard Dyer analyserat. En homosexuell man beskrev sin beundran för Garland i följande ordalag: "Hon tilltalar mig som gay /.../ därför att hennes sånger uttryckte alla de tvivel och prövningar en homosexuell man så väl kände igen i en fördömande social ordning. 'The Man that got Away' skulle nästan ha kunnat vara homosexuella mäns nationalhymn. /.../ Även andra sånger uttryckte 'våra' begär som minoritet. Den storslagna 'Over the Rainbow' antyder en perfekt värld där även vi skulle kunna leva utan alla begränsningar, och sånger som 'Get Happy' tenderar att uttrycka vår förmåga att hantera 'vår lott' oavsett vad som händer."⁵⁴ Även andra kvinnliga stjärnor som Billie Holiday, Edith Piaf, Shirley Bassey, hade enligt Dyer, denna kvalitet, trots att återkomsten till scenen inte hade samma betydelse för dem som den hade för Judy Garland och Zarah Leander.

Varför tilltalade (och tilltalar) dessa divor den homosexuella manliga publiken? Dyer pekar ut några möjliga förklaringar. Utsattheten, sårbarheten, styrkan, passionen och ironin spelade en stor roll hos dessa artister. De iscensatte sina liv,

Varför tilltalade (och tilltalar) dessa divor den homosexuella manliga publiken? Dyer pekar ut några möjliga förklaringar. Utsattheten, sårbarheten, styrkan, passionen och ironin spelade en stor roll hos dessa artister.

och detta inslag av teatralitet betraktar Dyer som en viktig ingrediens i den manligt homosexuella sensibiliteten (*gay sensibility*). Dessa kvinnors artistiska stil var djärv, de var ofta androgyna och definitivt camp. De sjöng om sina misslyckade kärleksrelationer till män, men också om längtan efter män. Homosexuella män drogs till divor därför att de hade en känsla av att de sjöng för dem, konstaterar Dyer.⁵⁵

I *Kann denn die Liebe Sünde sein (Kann kärlek vara synd), Nur nicht aus Liebe weinen (Fäll inga kärlekstårar), Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n (Jag vet att det kommer att ske ett under), Jede Nacht ein neues Glück (Varje natt en ny lycka), Waldemar, Yes Sir!, Merci, mon ami, es war wunderschön (Tack min vän, det var underbart)*, för att endast nämna några av Leanders mest populära sånger, rörde hon vid flera tabubelagda gränser. Leanders rättframma sätt konfronterade sexuella gränser och genusnormer, något som tilltalade många i hennes stora och påfallande queera publik både i Sverige och utomlands. Guido Knopp påpekar att Leanders blandning av *Übermutter* och vamp garanterade henne den homosexuella publikens kärlek och beundran.⁵⁶ Paul Seiler förklarar det specifika i sin egen, och många andra homosexuella mäns, beundran för Leander som artist: "Hon var en stjärna och agerade så suveränt vid sina konsertframträdanden. Hon kom inte in på scenen, hon uppträdde. Runt henne fanns en aura av upphöjdhet, ett otvunget lugn. Den statuariska kroppen underströk denna utstrålning, och endast de stora gesterna med armar och händer förde in en smula rörelse i hennes framträdanden. Vid de sista takterna reste hon sin arm med en ojämförlig gest i höjden, som ville hon säga: 'Så är jag, och så förblir jag!'"⁵⁷

Divan med en röst

Zarah Leanders filmgenrer var revyfilmer (*Zu neuen Ufern*), filmoperetter och musikfilmer (*Es war eine rauschende Ballnacht*), musikaliska melodramer (*La Habanera, Der Blaufuchs*) och schlagerfilmer. De mest populära sångerna blev storsäljande hits och enligt Erica Carter var det typiskt för en Leander-film att de musikaliska inslagen och sångerna nästan stod för sig själva utanför den egentliga berättelsen. Rörelsen från musikfilm till schlagerfilm fanns redan tidigt i Leanders karriär. Därifrån hämtade Leander väsentliga delar av den repertoar som hon sedan levde högt på under 1950- och 60-talen. Carter sammanfattar Leanders rörelse ut ur filmens värld och in på schlagerscenen som följer: "I dessa ögonblick av stilistiska sprickor blev det tydligt hur Leanders röst började lösgöra sig från filmtextens diegetiska och visuella rum, och anta den identitet den hade i masskulturens publika rum som en okroppslig akustisk närvaro. Om den första formen av representation som försköt Leanders röst från dess placering inom filmtexten var genre, var den andra schlagerkulturen, eller hitlåten, som den utvecklades inom populärmusikindustrin tillsammans med ljudfilmen."⁵⁸

Schlager är ett tyskt ord som betyder en melodi som slår. På engelska heter det hit. Det betyder också slå. Men schlager är inte riktigt samma sak som en hit, även om en schlager också kan bli en hit. Schlageren kan som musikgenre spåras till 1800-talets wieneroperetter och skillingtryck. De senare var ofta drastiska och blodiga med ond bråd död ständigt lurande runt hörnet, till skillnad från låtar som skulle bli den genuina schlageren, de som mest handlar om längtan och (o)lycklig kärlek. Schlageren är uppdelad i flera gener: romantisk schlager, sjömansschlager, krigsschlager, filmschlager, refränger, revyer, allsång, smörsång, för att nämna några exempel. Förr fanns det sånghäften i fickformat med slagertexter. Dessa innehöll de schlager som var populära just då. På det sättet lärde människor sig slagertexterna i väntan på den moderna tekniken.⁵⁹

Leander sjöng schlagers som ”slog”, det vill säga fastnade hos den stora publiken. Carter refererar till filmvetaren Mary Ann Doanes diskussion i essän ”The Voice in the Cinema” beträffande relationen mellan rösten och det filmiska rummet.⁶⁰ Doane noterar hur omställningen till ljudfilm förfinade tekniken inkluderande *spatialiseringen* (förrumsligandet) av rösten, att lokalisera den och ge den djup. Doane identifierar tre rum som är relevanta för den filmiska hanteringen av rösten: det diegetiska rummet, det synliga rummet på den vita duken och biografrummet.⁶¹ Carter beskriver den särskilda kvaliteten i en Leander-performance på den vita duken: ”Den visuella bilden av Leander som en sjungande kropp, och hennes narrativa

positionering omväxlande som revy- och operadiva, som artist under inspelning och som music-hall-stjärna skapade under 1930-talet bilden av en enhet mellan kropp och röst, något som Doane betraktar som huvudkällan till biopublikens njutning. Den harmoniska integrationen mellan åskådare och filmtext, genom fixeringen av rösten vid en kropp inom det

Leander offrade gärna den konventionella skönheten för dramatiken.

diegetiska och visuella rummet, förstärks i Leanders fall genom hennes rösts kapacitet till djup och resonans, kvaliteter som omfattar biopubliken som ett välljudande omslag, något som Doane identifierat som det tredje rummet (auditoriet eller biografen) i artikulationen av kropp och röst.”⁶²

Carter hävdar att Leanders sjungande röst bröt ner länken mellan kropp och röst. Leanders framgång som en sångstjärna berodde på hennes förmåga att bryta sig ut ur den filmiska berättelsen och på hennes extraordinära vokala förmåga att få rösten att ”flyga”. På så sätt flyttade Leander sin röst ut från den vita duken och in på konsertscenen där hennes utstrålning och scennärvaro, enligt samtida vittnesmål, var överväldigande. Leander offrade gärna den konventionella skönheten för dramatiken. Vid sina sceniska framträdanden stod hon rakt upp och lät den djupa altrösten fylla hela rummet. Leander väntade alltid in applåderna mitt i sångerna, hämtade andan och fortsatte

sedan att sjunga. Så småningom lyfte hon sina armar mot taket och rörde sina fingrar i takt med musiken. Hennes hand- och armrörelser blev legendariska. ”Förlåt om det drar när min hand i höjden far”, sjunger hon humoristiskt i schlageren ”Jag har blivit mycket bättre”. Slutgesten var alltid dramatisk: en arm eller båda armar i luften och ansiktet (oftast) i profil. Rösterna, armar och händer, det var allt Zarah Leander använde sig av på scenen. Det låter enkelt, men att skapa en Leander-effekt kunde endast ”Die Leander” göra.

När Zarah Leander höll en rad avskedskonsert i oktober och november 1973 på Theater des Westens i Berlin satt Paul Seiler i publiken och antecknade: ”Insatsen är oerhörd. Den djupa Leander-tonen, som utbryter högt med ’Ich weiß es wird einmal Wunder gescheh’n’, och far dånande genom hela salen (kontraalten förstärks ytterligare av mikrofonen), uppåt över väggar och rader så att man tror att hela galleriet bryter samman, och man sjunker ner i källaren, resonansen i detta bröst måste ha varit lika stor som hela teaterrummet inklusive undervåningen. Aldrig har jag hört en djupare ton än denna; ett regemente sjungande dragoner är rena gosskören jämförd med detta omkullkastande angrepp.”⁶³

Hetero- och homovokalitet

Den genusdissonanta kvinnorösten hör till de mörkare kvinnorösterna. ”Alt” används ofta som en beteckning för kvinnoröster som inte är sopraner, men det rör sig om ett vitt register som omfattar minst fem kategorier. Söker vi oss till rock/popmusikens djupa kvinnoröster, som exempelvis Tracy Chapman, kan ytterligare kategorier adderas till listan. Inom operan utgörs den första kategorin av coloraturmezzo, den andra av lyrisk mezzosopran, den tredje av dramatisk mezzosopran, den fjärde av alt och den femte kontraalt, som är den lägsta kvinnoröststypen. Zarah Leander har beskrivits både som alt och som kontraalt, ibland till och med som baryton. Skillnaden mellan en dramatisk mezzosopran och en kontraalt är inte alltid lätt att definiera. Båda rösttyper har ungefär samma räckvidd, men en kontraalt har en djupare klang. Medan sopraner, och i förekommande fall även mezzosopraner, strävar efter höjdtöner, söker sig kontraalten till den djupare och mörkare delen av sitt vokala register. Det rör sig om en röst som inte klingar skönast i huvudet utan närmast könet.

Jag har tidigare skrivit om byxroller, kvinnor i manskläder på teater- och operascenen, och då främst intresserat mig för mezzosopranen.⁶⁴ Elizabeth Woods kallar röster som tilltalar den lesbiska publiken för sapfoniska. I en sådan röst spårar hon en lesbisk specificitet, men den sapfoniska rösten kan också betecknas som queer eftersom den överskrider genusgränser och därmed sexuella kategorier. ”Det sapfoniska /.../ har övertoner och resonanser i och bortom röstproduktionen och kroppens gömda skrymslen. Jag avser att använda det som ett sätt att

artikulera och beskriva den lesbiska möjligheten för en rad av erotiska och emotionella relationer mellan kvinnor som sjöng och kvinnor som lyssnade.⁶⁵ Wood talar om en imaginär och historisk intimitet mellan kvinnoröster. För henne existerar det lesbiska kontinuum, som Adrienne Rich talar om, i den sapfoniska rösten och i sapfoniska operor.⁶⁶

Wood skriver främst om opera, som inte var en konstform Leander ägnade sig åt. Hon spelade visserligen operasångerska i filmen *Heimat* och sjöng då Orfeus aria ur Glucks opera *Orfeo ed Euridice*, men höll sig i övrigt till sånger, chansons och schlagers. Wood talar om den sapfoniska rösten som en alldeles speciell röst som hänför och hetsar upp henne, och som också kan tillämpas på andra genrer än opera: ”Jag kallar denna röst sapfonisk för dess resonans i ljudrummet betecknande lesbisk olikhet och lesbiskt begär. Dess ljud är karakteristiskt nog mäktigt, utmanande och ofullständig. Dess flexibla förhandling med och integration av ett exceptionellt brett register överskrider gränser mellan olika rösttyper och deras representationer för att utmana gränser mellan genus och sexualitet såsom dessa är socialt och vokalt konstruerade. Den vägrar att inordna sig i kategorier och tar transgressiva risker för att förföra den lesbiska lyssnaren för vilken sångerskan fungerar som en budbärare och hennes röst som ett begärskärl.”⁶⁷

Zarah Leanders röst kan skrivas in i traditionen av sapfoniska röster. Litteraturvetaren Terry Castle har skrivit om sin favoritdiva, operasångerskan Brigitte Fassbaender, och kallar henne homovo-

kal. Hetero/homovokalitet handlar enligt Castle mer om scenisk effekt än vokal teknik. Hon nämner Maria Callas och Brigitte Fassbaender som exempel. Callas är enligt Castle heterovokal därför att hennes röst och sceniska framtoning så tydligt vänder sig till en manlig publik. Fassbaender riktar sig i motsats till Callas till kvinnor både på och utanför scenen: ”I Fassbaenders fall är tilltalet – som också kan kallas den vokala attraktionens direktionalitet – fullständigt annorlunda. Fassbaender tycks vara helt medveten om de kvinnliga lyssnarna och inkludera dem, medan Callas tycks exkludera dem. Den distinkta viriliteten i Fassbaenders sång är kanske mindre en fråga om vokal teknik än en fråga om teatralitet, en specifik attityd gentemot publiken. Hon ger ofta intrycket av att sjunga ’för’ kvinnor och endast kvinnor. Det ser ut som ett medvetet sätt att gestalta roller och rikta dem så att de tilltalar en skara väntande kvinnliga fans. Medan Callas är heterovokal, är Fassbaender homovokal.”⁶⁸

Fassbaenders röst är, enligt Castle, ”butch”, den kompetenta lesbiska stämman. Rösten och halsen är tydliga erogena zoner. Det är ingen slump att Wayne Koestenbaums bok heter *The Queen’s Throat*, den feminint identifierade homosexuelle mannens strupe med en anspelning på både röstproduktion och oralsex. Han skriver att rösten beskrivits som ett duplikat av vagina.⁶⁹ Röststyrkan beror främst på kraften som pressar upp luftströmmen mellan stämbanden. Men rösten blir också allt starkare ju mer resonanslådan, svalget, näshålan och munhålan öppnas. Själva ljudapparaten heter glottis. Det är

där rösten alstras. Glottis består av stämband och den så kallade röstspringan som bildas mellan dem. Stämband är två par elastiska veck av lucker vävnad klädd med slemhinna. Det nedre paret är de äkta stämband, de som ger ton. De övre är mindre och har körtelceller som utsöndrar slem för smörjning av de egentliga stämband. Luce Irigaray skriver att kvinnor har sexuella organ överallt på och i sin kropp, men hon betonar särskilt läpparna (mun och vagina) och handflatorna.⁷⁰ Rösten produceras av de inre och yttre läpparna och upplevs av hela kroppen. De mörkare kvinnorösterna som Marlene Dietrichs, Ella Fitzgeralds, Annie Lennox, Zarah Leanders, k. d. langs, Tracy Chapmans, för att bara nämna några, klingar djupast (och varmest) närmast könet. Det är dessa rösters sapfoniska kvalitet, som naturligtvis kan avnjutas av alla, men som spelar en särskild roll för den icke-heterosexuella åhöraren.

Opera- och schlagerbögen

Hur kan det komma sig att den mest kända skådespelerskan från nazitiden, som dessutom sjöng för de tyska soldaterna under kriget, kunde bli den största tyska gayikonen under efterkrigstiden?, frågar Alice A. Kuzniar.⁷¹ Det är en bra fråga, men det finns inte mycket forskning som empiriskt studerar kopplingen mellan divor, en specifik musikgenre och homosexualitet. Det närmaste man kan komma är teatervetaren Göran Gademans receptionsstudie *Operabögar* som handlar om homosexuella män och opera.⁷² Gademan har genom djupintervjuer undersökt operabögens hela vandel från barndomen och upptäckten av sin sexuella orientering till sin komma-ut-process. Operan har då fungerat som ventil, förebild, spegling, flykt substitut/sublimering och tröst. Opera är förvisso en smalare genre än schlager, men mycket i denna studie torde även äga giltighet för schlagerbögar. Gademan hade till en början också en mindre referensgrupp av operafåtor, men han valde att inte följa upp gruppen. Han har dock berättat för mig att byxrollerna och mezzosopranen hamnade på första plats i den lesbiska referensgruppen.

Genusvetaren Peter Christensen har i uppsatsen "Queerovision Song Contest" genom egna minnesberättelser skrivit om kopplingen mellan manlig homosexualitet och Eurovision Song Contest. Christensen betonar att Eurovision Song Contest har en både tröstande och konstruktiv funktion för den homosexuelle schlagerentusiasten då kategorierna genus och sexualitet omväxlande förstärks, hyllas eller sätts ur spel. Både Gademan och Christensen tillskriver homosexuella mäns opera- och schlagerintresse en emancipatorisk och subversiv potential. Både opera och Eurovision Song Contest kan fungera som queera rum, tillfälliga fristäder, där det marginaliserade lyfts fram och görs till det centrala.⁷³

Gademan påpekar att även om varje informant i hans studie har sin individuella historia, finns det dock ett mönster som de flesta delar med varandra. "En ge-

nomgående tråd löper längs de kvinnliga rollerna och sångarna”, skriver han, ”och gränsen mellan dem är tunn och rentav obefintlig. Det beror på hur sångerskorna utför rollerna snarare än vem kvinnan är bakom masken. Sångerskorna har visat en väg, väckt ett intresse för en viss roll, en viss opera eller för genren överhuvudtaget. Deras roller blir oftast subjektet i föreställningen eller verket, och även om det inte sker genomgående, så ger rollerna ideligen upphov till spegling och reflektion.”⁷⁴

En av informanterna i Gademans undersökning kommenterar den kvinnliga identifikationen: ”Den här dramatisk-romantiska förmedlingen i opera ligger ofta på sopranen, och det är väl den man ofta kan känna igen sig i, eller känna sin önskan i. Man hittar den där längtan som man själv har i hennes förmedling. Isolde kan förmedla mycket i sin kärleksscen i operan. Och hennes förtvivlan också. Det kan jag känna mig mycket i, när jag hör henne. Jag kan känna att det är det jag attraheras av, eller att jag har det där igenkännandet eller längtandet som kan tilltala mig. Just i kvinnorollerna.”⁷⁵ Gademan konstaterar att den genusmässigt tveeggade roll som många homosexuella män upplever också kan få sitt utlopp genom kvinnorollerna: ”Som homosexuell man är man både subjekt och objekt. Man både raggas och låter sig raggas. Och det här passiva, med det starka känslouttrycket som många kvinnogestalter bär i operorna, det är ju en del av min roll som homosexuell man och som har någon betydelse för att jag ska bli bekräftad, och för att jag ska få tag på någon karl eller att någon ska få tag på mig snarare. Eller synas eller nåt sånt. Och där kan jag

tänka mig att det finns någon liten psykologisk grej som man kan spegla sig i, och identifiera sig med.”⁷⁶

Gademan avslutar sin bok med kapitlet ”Jag, en operabög” och skriver in sig i samma självbiografiska tradition som Wayne Koestenbaum och Sam Abel. Operaintresset hade väckts tidigt och i samband med sin komma-ut-process funderade Gademan på hur han skulle kunna träffa en man: ”Vid denna tid minns jag en incident från en gaybar där jag stod och pratade med en ytlig bekant. Han kände

Han sa: ’men det är inte så svårt, det är bara att sätta sig på tredje raden på Operan, så hittar du säkert någon!’

inte till mitt operaintresse och hade det inte själv, och vi diskuterade hur jag skulle träffa någon. Han sa: ’men det är inte så svårt, det är bara att sätta sig på tredje raden på Operan, så hittar du säkert någon!’ Det var första insikten om att det nog finns ett samband, åtminstone förutsätts det inom gaykulturen.”⁷⁷

Den berättelse som Gademan, Christensen, Koestenbaum och Abel återger är den tidiga barndomens erfarenhet av sexuell skam, omtolkad och omsituerad hos den queere vuxne, som nu, beväpnad med ett teoretiskt språk om sin och andras sexualitet, transformerar den tidiga abjektionen, isoleringen och avvisandet till erkännande, gemenskap och kärlek.⁷⁸ ”Gay shame enligt detta scenario,” skriver queerforskaren Judith Halberstam, ”blir den djupa emotionella reservoar på vilken

den vuxna queera sexualiteten byggs, på gott och ont. Och de sexuella och emotionella berättelser som queera liv bygger på, och vilka gör motstånd mot heteronormativitet, står i en märklig tacksamhetskulld till dessa tidiga erfarenheter av skam, förnekelse och bristen på erkännande. När vi nu försöker återerövra gay shame och gör motstånd mot normativiteten i en gay pride-agenda, omfamnar vi dessa udda, ovärdiga och förspillda barndomar och väljer att göra dem till en del av vår egen kultur.”⁷⁹

Queera känslor

”Vad är teori?” undrade Roland Barthes 1971 och konstaterade att teori varken är abstraktion, generalisering eller spekulation utan reflektion.⁸⁰ Utan reflektionen kan inte forskningen inom humaniora komma vidare eller utvecklas inom sin egen samtid. Han talade då om att ”titta bakåt” genom att reflektera. Ordet *réflexion* betecknar genom sitt prefix *ré* en vändning i temporal bemärkelse: att återvända i tid är som att återvända till det egna forskningsområdets rötter.

Om vi ser tillbaka på Zarah Leander och de äldre divorna tycks samtliga vägar leda in i garderoben. Garderoben är det begrepp som betecknar förnekelsen, förtigandet och ignoransen av det queera. Den fungerar både metaforiskt, men också högst konkret rumsligt som en beskrivning för den plats i skymundan dit icke-heterosexuella och icke-könsnormativa varit hänvisade i ett heteronormativt samhälle som aldrig tröttnar på att utpeka heterosexualiteten som det enda naturliga sättet att leva. I *Epistemology of the Closet*

utgår Eve Kosofsky Sedgwick från att analyser av den västerländska 1900-talscivilisationen med nödvändighet förblir ofullständiga om de utesluter den kroniska kris som uppdelningen i homosexualitet och heterosexualitet innebär. Garderoben, skriver hon, är den definierande strukturen för förtrycket av homosexuella under 1900-talet.⁸¹ I ”Imitation and Gender Insubordination” konstaterar Judith Butler en smula torrt att det varken är möjligt att stanna i garderoben eller att komma ut.⁸² Vad är det vi kommer ut till? Idag frågar många queerinriktade teoretiker och aktivister om den nya synligheten i själva verket är en ny garderob?

Hur vi än väljer att kalla den heterokulturella dominansen och marginaliseringen av icke-heterosexuella och icke-könsnormativa är det svårt att komma ifrån den kollektiva upplevelsen av smärta, ilska och frustration som präglar queera historier. Genusvetaren Sara Ahmed skriver i *The Cultural Politics of Emotion* och litteraturvetaren Ann Cvetkovich i *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures* att feministiska och queera insikter grundar sig på känslor av att någonting i världen är fel. Ahmed visar hur den känslomässiga vägen till feminism går genom en rad känslor av smärta och ilska där ilskan är en reaktion på att smärtan är fel.⁸³ Ahmed analyserar ilskan som syresätter feministen och queeraktivisten samtidigt som den ilska personen också måste röra på sig och föra med sin ilska ut till världen. Känslorna stannar därmed inte vid ilska och smärta utan förvandlas till nya feministiska och queera krafter. Cvetkovich återför begreppet trauma till

vardagen och ringar in det i lesbiska och queera kulturer.⁸⁴ Hon talar om vardagstillvaron där traumat inte alltid behöver återföras till ”stora” avgörande händelser som krig eller död. Traumat är lika verksamt i vardagen. Utsuddandet av gränserna mellan ”positiva” och ”negativa” känslor i Cvetkovichs analyser leder till nya kulturella formationer, bland annat till feministiska och queera, utan att medlemmarna i dessa kulturer uppfattar sig som offer. Tvärtom. Ilskan och smärtan politiseras och förvandlas till handlingskraft.⁸⁵

Lee Edelman uppmanar läsaren i boken med den föga uppmuntrande titeln *No Future: Queer Theory and Death Drive* att omfatta det till synes negativa i stället för att försöka leva upp till normer som ändå inte fungerar för queera: ”Snarare än, i enlighet med den liberala diskursen, att ta avstånd från den negativa beskrivningen av queer, borde vi, enligt mitt förmenande, hellre acceptera och även omfatta den.”⁸⁶ Jag skulle vilja kombinera Edelmanns uppmaning med den reparativa ansats som Eve Kosofsky Sedgwick föreslår, något som finner ytterligare stöd hos Ann Cvetkovich. Hon understryker att den queera negativiteten omfattar ”många olika former av kärlek, vrede, intimitet, sorg, skam, och mycket annat som utgör en del av de pulserande queera kulturerna”.⁸⁷

Betraktat ur detta perspektiv framstår divakulten inte endast som en form av eskapism. Den queera divan är inte bara en tröst i mörkret utan också en vägvisare ut ur det. Divakulten vittnar om den kraft och det mod underhållningen och konsten kan var en källa till. Det är inte endast artisten som förmedlar denna kraft till publiken utan publiken ger mycket tillbaka till artisten. Samtidigt aktualiseras frågan om konstens gränser och konstnärens ansvar. Även om Zarah Leander inte framträdde i några explicit politiska propagandasammanhang i Tyskland förblir frågan om hennes verksamhet där komplicerad. Jag har i tidigare forskningssammanhang brottats med frågan om Richard Wagners operor och ställde mig då frågan om ett kritiskt genomskådande med nödvändighet måste innebära ett avståndstagande? Den gången var mitt svar en empatisk läsning. Wagners verk behöver inte uteslutande fungera som en antisemitisk patriarkal röst, utan kan också uttrycka och bejaka existensen av alternativa synsätt.⁸⁸

Med Zarah Leander har jag inte kommit lika långt än. Många frågor återstår, inte minst den mest komplicerade om konstens ideologiska implikationer. När Leander den 15 mars 2007 fyllde hundra år visade det sig att hon inte är helt bortglömd. Den redan omnämnda journalisten Jutta Jacobis nya Leander-biografi kommer att ges ut i svensk översättning. Journalisten Bosse Schön arbetar på en bok om Leanders Säpo-akter. Den holländska regissören Ben Verbong kommer att regissera filmen *Zarah L* samtidigt som Anders Nilsson för närvarande komponerar helaftonsoperan *Zarah* för Folkoperan i Stockholm. Dessutom har det öppnats ett Zarah Leander-museum i närheten av hennes gård Lönö. Den trognaste av alla Leander-fans, Paul Seiler, har bidragit med en ut-

ställning om Zarah Leander på Internet, medan Schwules Museum i Berlin hedrar Leanders minne med en större utställning. Mycket tyder på att den sång som Leander sjöng på sin femtioårsdag 1957 på Berns i Stockholm gäller även idag: ”Jag har blivit mycket, mycket bättre nu på gamla dar /.../ den som spar, den har sin framtid kvar.”⁸⁹

Noter

- 1 Zarah Leander: *Vill ni se en diva?*, Wahlström & Widstrand 1958, s. 7.
- 2 Wayne Koestenbaum: *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*, Penguin 1993, s. 33. Samtliga översättningar från såväl tyska som engelska är mina.
- 3 Leander, 1958, s. 104.
- 4 Leander, 1958, s. 97.
- 5 Leander, 1958, s. 104-107.
- 6 Leander, 1958, s. 105.
- 7 "Yes Sir!" är en sång av Ralph Benatzky från filmen *Zu neuen Ufern* (1937).
- 8 Johan Östling, "Den opolitiska divan", ingår i avhandlingsmanus till *Nazismens sensmoral: Svenska erfarenheter i andra världskrigets kölvatten*, Historiska institutionen, Lunds universitet. "Den opolitiska divan" är ett utdrag och inte paginerad. Jag vill tacka Johan Östling som generöst delat med sig av sitt material.
- 9 Östling, "Den opolitiska divan".
- 10 "Ich bin eine Frau mit Vergangenheit" ("Jag är en kvinna med ett förflutet") är en av Zarah Leanders mest kända sånger, skriven av Peter Kreuder och Karl Farkas.
- 11 Leander, 1958, s. 111f. Leander hänvisar här till Bertil Ohlin, ledare för Folkpartiet 1944-67.
- 12 Åke Pettersson: "Zarah Leander och Karl Gerhard – ett sceniskt kärleksförhållande", *Om vi inte minns fel. Karl Gerhard 1891-1991*, Åke Pettersson & Helge Samuelsson (red.), Tre Böcker 1991, s. 140-165.
- 13 Leander, 1958, s. 28.
- 14 Robert K. Martin: "Ett homseliv för Stonewall", *Kvinneforskning* nr. 3-4:30-31.
- 15 Arne Nilsson: "*Såna*" på *Amerikabåtarna*, Normal, 2005, s. 127.
- 16 Antje Ascheid: *Hitler's Heroines: Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*, Temple University Press 2003.
- 17 Greger Andersson: "Nazismen och musiken", Greger Andersson & Ursula Geisler (red.): *Fruktan, fascination och frändskap. Det svenska musiklivet och nazismen*, Sekel Bokförlag 2006, s. 43. Inom forskningsprojektet "Fruktan, fascination och frändskap. Det svenska kulturlivets och vetenskapssamhällets relation till nazism och fascism 1930-50" vid Lunds universitet har även följande böcker publicerats: Johan Bengtsson & Henrik Karlsson, "*Ovan stridsvimlet: Kungl. Musikaliska Akademien och Tyskland 1920-45*", Sekel Förlag 2006; Henrik Karlsson, *Det fruktade märket. Wilhelm Peterson-Berger, antisemitismen och antinazismen*, Malmö: Sekel Förlag, 2006.
- 18 Andersson, 2006, s. 43f.
- 19 Ascheid, 2003, s. 155-212.
- 20 Paul Seiler: *Zarah Leander: Ein Kultbuch*, Rowohlt 1985: 8; Bernhard Rosenkranz & Gottfried Lorenz, *Hamburg auf anderen Wegen: Die Geschichte des schwulen Lebens in der Hansestadt*, Lambda 2005, s. 132. (MIn övers.)
- 21 Tiina Rosenberg: *Queerfeministisk agenda*, Atlas 2002, s. 129f.
- 22 Beverley Skeggs: *Att bli respektabel: Konstruktioner av klass och kön*, Daidalos 1999. Skeggs menar att de som mest bryr sig om respektabilitet är oftast de som inte anses vara respektabla. Skeggs tar arbetarklassen som exempel, men begreppet respektabilitet kan även omfatta intersektionen mellan genus och sexuali-

- tet.
- 23 Elizabeth Wood: "Sapponics", *Queering the Pitch: The New Lesbian and Gay Musicology*, Philip Brett, Elizabeth Wood & Gary C. Thomas (red.), Routledge 1994.
 - 24 Rosenberg, 2002, s. 131.
 - 25 Sean O'Connor: *Straight Acting: Popular Gay Drama from Wilde to Orton*, Cassell 1998, s. 3.
 - 26 Lee Edelman: *Homographesis: Essays in Gay Literature and Cultural Theory*, Routledge 1994, s. 12.
 - 27 Claes Ekenstam: "Rädd att falla - gråtens och mansbildens sammanflätade historia", *Känsla och estetik: Professorsföreläsningar på DI*, Peter Englund (red.), Dramatiska Institutets skriftserie, nr. 2/2002, s. 45; Tiina Rosenberg: "Schlager, känslor och svensk homokultur", *Queersverige*, Don Kulick (red.), Natur och Kultur 2005, s. 346f.
 - 28 Rosenberg, 2002, s. 132f.
 - 29 Wayne Koestenbaum: *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*; Penguin Books 1993, s. 19-20; se vidare: Sam Abel: *Opera in the Flesh: Sexuality in Operatic Performance*, Westview Press 1996. (Mln övers)
 - 30 Richard Dyer: *Only Entertainment*, Routledge (1993) 2002; *Stars*, British Film Institute 1998; *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, Routledge (1986) 2004.
 - 31 *Revolt*, 1974, s.16.
 - 32 Dyer, 2004, s. 138.
 - 33 Dyer, 2004, s. 139.
 - 34 Jutta Jacobi: *Zarah Leander: Das Leben einer Diva*, Hoffmann und Campe 2006, s. 10.
 - 35 Ingrid Segerstedt Wåberg: "Nazisternas diva får nu beundran", *Göteborgsposten* 3/1 1988; Östling, "Den opolitiska divan".
 - 36 Jacobi, 2006, s. 11.
 - 37 Michael Warner: *The Trouble with the Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*, The Free Press 1999, s. 3.
 - 38 Carl Hegeman (red.): "Die Würde des Menschen ist antastbar. Der kreative Umgang mit der Scham", *Ernedrigung geniessen, Kapitalismus und Depression III*, Alexander Verlag 2002, s. 47f.
 - 39 Maria-Pia Boëthius: *Heder och samvete: Sverige och andra världskriget*, Stockholm: Ordfront, 1991; Ingvar Svanberg & Mattias Tydén: *Sverige och förintelsen*, Arena 1997.
 - 40 Östling, "Den opolitiska divan".
 - 41 Östling, "Den opolitiska divan".
 - 42 Erving Goffman: *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Touchstone (1963) 1986, s. 107.
 - 43 Carl-Johan Malmberg: *Sår: I myt, kult, bild och dikt*, Wahlström & Widstrand 2005, s.9.
 - 44 Seiler, 1985, s. 184.
 - 45 Citerat efter Rosenkranz & Lorenz, 2005, s. 132.
 - 46 Erica Carter: *Dietrich's Ghosts: The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film*, The British Film Institute, 2004, s. 183-184. (Mln övers.)
 - 47 Brett Farmer: "The Fabulous Sublimity of Gay Diva Worship", *Camera Obscura* 59, Volume 20, Number 2/2005, s 170.
 - 48 Daniel Harris: *The Rise and Fall of Gay Culture*, Hyperion 1997, s. 22.
 - 49 Koestenbaum, 1993, s. 133.
 - 50 Eve Kosofsky Sedgwick: *Touching Emotion: Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press 2004, s. 146. (Mln övers.)
 - 51 Guido Knopp: *Hitlers Frauen und Marlene*, C. Bertelsmann Verlag 2001, s. 322.
 - 52 Göran Söderström: "Ögonvittnen", Göran Söderström et al.: *Sympatiens hemlighetsfulla makt, Stockholms homosexuella 1860-1960*, Stockholmia förlag 1999, s. 361f.
 - 53 Knopp, 2001, s. 320, Rosenkranz & Lorenz, 2005, s.132. (Mln övers.)
 - 54 Dyer, 2004, s. 149. (Mln övers.)
 - 55 Dyer, 2004, s. 151.
 - 56 Knopp, 2001, s. 30.
 - 57 Seiler, 1985, s.109. (Mln övers.)
 - 58 Carter, 2004, s. 195f.

- 59 Ove Säverman: *Sånt är livet. Den svenska schlagern*, LL-förlaget 2000, s. 82; Rosenberg, 2005, s. 338f.
- 60 Mary Ann Doane: "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space", *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, Leo Braudy and Marshall Cohen (red.), Oxford University Press 1999, s. 364–366.
- 61 Dieges är en filmtestetisk term för den fiktiva värld en spelfilm bygger upp. Den omfattar rollfigurerna, miljön, händelserna, och alla övriga narrativa element.
- 62 Carter, 2004, s. 193. (Min övers.)
- 63 Seiler, 1985, s. 174f. (Min övers.)
- 64 Tiina Rosenberg: *Byxbegär*, Anamma 2000; Tiina Rosenberg: "The Touch of Opera, or Can a Feminist Forgive Anything for a Good Tune?", *Journal of Theatre and Drama*, Vol. 4, 1998.
- 65 Wood, 1994, s. 27. (Min övers.)
- 66 Adrienne Rich: "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", *Lesbian and Gay Studies Reader*, Henry Abelove, Michèle Aina Barale & David M. Halperin (red.), Routledge 1993, s. 227–254.
- 67 Wood, 1994, s. 28. (Min övers.)
- 68 Terry Castle: "In Praise of Brigitte Fassbaender", *The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture*, Columbia University Press 1993, s. 227, 200–238; Corinne E Blackmer & Patricia Juliana Smith: *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*, Columbia University Press 1995, s. 41. (Min övers.)
- 69 Koestenbaum, 1993, s. 160.
- 70 Luce Irigaray: "This Sex Which Is Not One", *This sex Which Is Not One*, Cornell University Press (1977) 1985, s. 28.
- 71 Alice A. Kuzniar: *The Queer German Cinema*, Stanford University Press 2000, s. 57.
- 72 Göran Gademan: *Operabögar*, Gidlunds förlag 2003. Med receptionsforskning avser han de sammanhang i vilka operamusiken kommer till användning och de funktioner den uppfyller för publiken. Peter Christensen: "Queerovision Song Contest – ett individuellt minnesarbete som med queerteoretisk utgångspunkt och Eurovision Song Contest som exempel fokuserar åskådarens aktiva roll i tolkandet av populärkulturella företeelser", en uppsats inom påbyggnadskursen i genusvetenskap, Rapportserien vid Centrum för kvinnoforskning, Stockholms universitet, Rapport nr 23, 2001.
- 73 Rosenberg, 2005, s. 342.
- 74 Gademan, 2003, s. 231.
- 75 Gademan, 2003, s. 231.
- 76 Gademan, 2003, s. 231.
- 77 Gademan, 2003, s. 239.
- 78 Judith Halberstam: "Queer Studies", *A Companion to Gender Studies*, Philomena Essed, David Theo Goldberg & Audrey Kobayashi (red.), Blackwell Publishing 2005, s. 63.
- 79 Halberstam, 2005, s. 63.
- 80 Roland Barthes: "Kristeva's Semiotike", *The Rustle of Language*, University of California Press (1970) 1989, s. 169.
- 81 Eve Kosofsky Sedgwick: *Epistemology of the Closet*, Penguin Books 1990, s. 71; Tiina Rosenberg, 2002, s. 93.
- 82 Judith Butler: "Imitation and Gender Insubordination" (1990), *Judith Butler Reader*, Blackwell Publishing 2004, s. 119–134.

- 83 Sara Ahmed: *The Cultural Politics of Emotion*, Routledge 2004, s. 174.
- 84 Ann Cvetkovich: *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Duke University Press 2003.
- 85 Tiina Rosenberg: *L-ordet: Vart tog alla lesbiska vägen?*, Normal förlag 2006, s. 136.
- 86 Lee Edelman: *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Duke University Press 2004, s. 4.
- 87 Cvetkovich, 2003, s. 7.
- 88 Tiina Rosenberg: "'Elsa har du väl förstått mig?' Feministiska reflexioner kring Wagners Lohengrin", *Operavärldar: Från Monteverdi till Gershwin*, Torsten Pettersson (red.), Atlantis 2006, s. 191-218.
- 89 "Jag har blivit mycket bättre" från 1957 är en av Leanders mest populära sånger.

Nyckelord

Zarah Leander, queer diva, divakult, gaykultur, underhållning, röst, homovokalitet, genusambivalens, skam

Key words

Zarah Leander, queer diva, diva worship, gay culture, entertainment, voice, homovocality, gender ambivalence, shame.

Summary

The Swedish actress and singer Zarah Leander (1907–1981) was one of the most celebrated female stars in German Nazi Cinema 1936–43. She played a crucial role in Joseph Goebbels entertainment industry, and the profit the Nazi regime made on her and other female movie stars were immediately allocated to the German war industry. Leander never offered any excuses or explanations with regard to her productive years in Nazi Germany. She called herself "a political idiot" who just wanted to work and make money, no matter where and under what circumstances. Leander, the ex-Nazi star, never stepped out of that shame. The argument, "only entertainment", was not sufficient to explain all the years in the Nazi entertainment industry. But Leander must in many ways be seen as the antithesis of the prototypical Nazi female and Leander appears as one of Nazi cinema's most contradictory figures. Her star persona has always been a ne-

gotiation of antagonistic formulations, thus pointing to modes of audience identification and spectatorship issues, most strikingly articulated through her immense popularity in the post-war gay community.

This essay discusses Leander as a queer diva in the way the “phenomenon Leander” emerged in the 1950s and 1960s in Sweden, Germany and internationally. Leander’s dark voice, *travestie*-like persona and her *schlager* repertoire made her a major gay icon in the 1950s. The queer quality of Leander is to be found in her transgressive erotic representation of her vocal gender ambiguity, transformed in the gay male diva worship into counter-political resistance to “normality”. This essay deals merely with gay male Leander worship, but Leander also had her lesbian following.

Tiina Rosenberg

Centrum för genusvetenskap
Lunds Universitet
Box 117
221 00 Lund
tiina.rosenberg@genus.lu.se