

Imago – rol – personage

Zarah Leander in HEIMAT en LA HABANERA

Als iemand een naam noemt als Bette Davis, Lauren Bacall of Brigitte Bardot, verschijnt op je netvlies onmiddellijk een beeld: een uiterlijk en een pose die op een bepaald soort rol duidt. Deze namen roepen een stereotype op, een synthese van een groot aantal aspecten die samen het ster-imago vormen. Deze simplificatie van het fenomeen ster is het uitgangspunt van deze tekst.¹

Ook de Duitse cinema kent in de periode 1933-1945 een *star-system* naar Amerikaans voorbeeld. Hieraan zijn namen als Brigitte Horney, Lida Baarova, Marika Röck, Lil Dagover, Kristina Söderbaum, Olga Tschechowa, Lilian Harvey, Zarah Leander en Marianne Hoppe verbonden.² Iemand kan Zarah Leander noemen en we zien haar voor ons: zo ziet zij er uit, zo doet zij. Dit beeld – we noemen dit het Leander-imago – relateren we aan twee specifieke rollen die zij vertolkt heeft: het personage Astrée in *LA HABANERA* (Detlev Sierck, 1937) en het personage Magda in *HEIMAT* (Carl Froelich, 1937). We onderzoeken in hoeverre deze personages overeenkomen met het Leander-imago. We analyseren hiervoor het begin van de films, het begin van de verhalen, het einde van de films en een cruciale sequentie uit beide films. Dit betekent dat tegelijkertijd de verhaalstructuur onderzocht wordt. Verder vergelijken we deze Duitse melodrama's op grond van enkele thema's en het ster-imago van een aantal actrices met het klassieke Hollywoodmelodrama, toegespitst op die van Douglas Sirk.

Dit artikel is een bewerking van: B. Klasen, 'Eine Frau wird erst schön durch die Liebe. Zarah Leander in *HEIMAT*', geschreven voor een bundel die door J. Schmitt-Sasse wordt samengesteld voor de Verlag des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik.

1. Richard Dyer maakt in *Stars*. Londen (BFI) 1979, o.m. een onderscheid tussen promotie, publiciteit, kritieken en commentaren, die evenzeer van belang zijn voor het al dan niet slagen van een beoogd ster-imago. Sterren kunnen bovendien vanuit verschillende invalshoeken bestudeerd worden: als sociaal fenomeen, als beeld en als teken.

2. Zie voor de Duitse sterren-cultus in de periode 1933-1945 o.m.: Cinzia Romani, *Die Filmdiven im Dritten Reich*. München (Bahia Verlag) 1982.

1. Het stereotiepe ster-*imago* van Zarah Leander

Zarah Leander wordt regelmatig vergeleken met Marlene Dietrich: 'Net zoals Dietrich speelde Leander zangeressen en courtisanes: in *PREMIERE*, *ZU NEUEN UERN*, *LA HABANERA*, *HEIMAT*, *DER WEG INS FREIE* en *DIE GROSSE LIEBE*'.³ Leander wordt ook wel verbonden aan Greta Garbo: 'Leander deelde met Garbo de melancholie en het accent'.⁴ Cinzia Romani merkt over Leander op: 'Ze heeft een warme, rokerige en intensieve altstem'.⁵ Helga Sanders-Brahms noemt Leander een deinende vrouw met een bijna mannelijke stem.⁶ Volgens Romani hoorde het publiek haar liever zingen dan dat het haar zag acteren⁷ en ook Curt Riess benadrukt het belang van haar stem: 'Leander was in staat met een lied, met een chanson, alles over te brengen wat ze voelt... de tragiek van het leven, de vertwijfeling, het plezier... alles... alles'.⁸

Zarah Leander is geen Duitse actrice, maar een Zweedse, een *buitenlandse*: 'Dat ze in haar meeste rollen een buitenlandse speelt, is geen toeval: op de eerste plaats was haar buitenlandse accent een concrete reden hiervoor. De tweede, niet minder concrete reden was de noodzaak het Duitse volk afwisseling te brengen, het iets te bieden dat over de (begrensde) horizon van het Derde Rijk en de oorlog heen reikt'.⁹

Hans Scheugl merkt op: 'Zarah Leander vertolkte vanaf 1937 regelmatig de vrouw met een verleden (waarvan vooral haar "frivole" liederen getuigen), die na veel rampspoed naar de Duitse Heimat terugkeert en daar vrede vindt (*ZU NEUEN UERN*, 1937; *HEIMAT*, 1938)'.¹⁰ Enno Patalas rekent Leander tot het stertype *vamp*. Dit zijn vrouwen die er bewust op uit zijn, vooral door geraffineerde uiterlijke middelen, mannen onder hun bekoring te brengen en te exploiteren. De *vamp* uit de jaren dertig treedt over het algemeen op in legendarische niemandslanden: in een fantastisch Europa, in het Wilde Westen, in een grauw verleden; door ruimte en tijd ontruikt aan de sociale realiteit.¹¹

3. Enno Patalas, *Sozialgeschichte der Stars*. Hamburg (Marion Schröder Verlag) 1963, p. 153.

4. Ibidem.

5. Romani, a.w., p. 85.

6. Helma Sanders-Brahms, 'Zarah', in: *Jahrbuch Film 1981-1982*. München 1981, p. 168.

7. Romani, a.w., p. 85.

8. Curt Riess, *Das gab's nur einmal. Das Buch der schönsten Filme unseres Lebens*. Hamburg (Verlag der Sternbücher) 1956, p. 539.

9. Romani, a.w., p. 86.

10. Hans Scheugl, *Sexualität und Neurose im Film*. München (Carl Hanser Verlag) 1974, p. 239.

11. Patalas, a.w., p. 131.

Leanders stem (accent, alt, zang), haar uiterlijk (groot, donker, deï-nend) en haar afkomst (Zweden) zijn met andere woorden bepalend voor haar succesvolle optreden als zangeres, buitenlandse, *vamp* en als melancholische vrouw: dit alles noemen we het stereotiepe Zarah Leander-imago.

2. *Synopsis van de verhalen*

LA HABANERA

Astrée Sternhjelm is met haar tante op vakantie in Puerto Rico. Ze raakt daar in de ban van de natuur, de bevolking en de muziek. Als het schip dat haar terug zal voeren naar Zweden op het punt van vertrek staat, verlaat zij het schip en trouwt met Don Pedro de Avilla, die zij kort hiervoor ontmoet heeft.

Tien jaar later. Astrée en Don Pedro hebben een zoontje. Astrée kampt met heimwee naar Zweden en zingt liederen over sneeuw voor haar zoontje. Op het eiland breekt ieder jaar een koorts uit, waarvoor nog geen serum bestaat. Twee artsen – één kent Astrée nog van vroeger, in Zweden – ontdekken een serum. Don Pedro laat dit echter vernietigen. Vervolgens wordt hij zelf slachtoffer van de koorts en sterft.

Opnieuw zien we Astrée op een boot. Ditmaal in gezelschap van haar zoontje en de twee artsen. Haar jeugdvriend vraagt hoe ze terugkijkt op haar verblijf op Puerto Rico. Zij antwoordt dat ze er geen spijt van heeft.

HEIMAT

Het verhaal speelt zich af in een Duits residentiestadje. Leopold von Schwarze heeft geen geld om de bruiloft van zijn dochter te bekostigen. Dan bezoekt de beroemde Amerikaanse zangeres Maddalena dall'Orto zijn woonplaats om een concert op te luisteren. Snel blijkt deze Amerikaanse zangeres eigenlijk een Duitse te zijn: Magda von Schwarze, de oudste dochter van Leopold. Zij is acht jaar geleden met ruzie vertrokken. Haar vader wil sindsdien niets meer over haar horen, en zij keert nu terug om vrede te sluiten. Na enige aarzeling en mede door tussenkomst van Magda's vroegere dirigent neemt Leopold zijn dochter weer in zijn huis op.

De vreugde lijkt compleet als Magda de bruiloft van haar zusje wil en kan betalen. Dan bekent zij haar vader een buitenechtelijk kind te hebben uit een korte relatie met de plaatselijke bankdirecteur. Haar vader dwingt haar met deze man, die slechts in haar geld geïnteresseerd



HEIMAT: Magda en de vader van haar kind

is, te trouwen. De strijd lijkt onbeslist als Magda – opnieuw door bemiddeling van de dirigent – naar de plaatselijke kathedraal gaat om de *Mattheus Passion* te zingen.

Ondertussen pleegt de bankier zelfmoord omdat de politie zijn corrupte zaken ontdekt heeft. Von Schwarze gaat met zijn jongste dochter en haar verloofde naar de kathedraal. Daar spreekt een klein meisje hem aan; ze wijst naar boven, naar Magda en zegt: 'Meine Mammi'. Von Schwarze drukt het kind tegen zich aan en samen luisteren ze naar de onwetende Magda.

3. *Het begin van een film: de consequenties van openingsbeelden*

Roger Odin onderzoekt hoe een klassieke film de intrede van de toeschouwer in *zijn* fictie verankert.¹² Hij onderscheidt hierbij het eerste shot, de eigenlijke generiek, een *fade out*, de eerste diëgetische beelden en geluidselementen. Odins benadering fungeert hier als theoretisch referentiepunt.

Het begin van LA HABANERA en HEIMAT

De eerste beelden van *LA HABANERA* laten water (golven) zien. Hieroverheen worden grafische opschriften geprojecteerd. Tegelijkertijd klinken de eerste noten van niet-diëgetische muziek: zij geeft een zekere exotische connotatie, maar meer betekenis heeft ze hier nog niet. Het beeld van het water heeft eveneens weinig betekenis; het vormt een enigma. Water zal een essentiële rol in het verhaal spelen, maar welke is nog onduidelijk: het beeld van water creëert verlangen naar fictie, maar kan zelf moeilijk fictief genoemd worden; daarvoor heeft het nog te weinig betekenis.

Door middel van dit statische, wat vlakke en weinig betekenisvolle beeld krijgt de eigenlijke generiek, de geschreven teksten, meer nadruk. Deze teksten informeren over de enunciatie en worden over het beeld van de golven heen geprojecteerd: *LA HABANERA*, mit Karl Martell, Ferdinand Marian, ein Film von Gerhard Menzel, Bild: Franz Weihmayr, Bau: Anton Weber, Ernst Albrech, Musik: Lothar Brühne, Herstellungsgruppe: Bruno Duday, Darsteller: Astrée Sternhjelm: Zarah Leander, Anna Sternhjelm, ihre Tante: Julia Serda, Don Pedro de Avilla: Ferdinand Marian, Dr. Sven Nagel: Karl Martell, enzovoort. Hierop volgt een *fade out*.

12. Roger Odin, 'L'entrée du spectateur dans la fiction', in: J. Aumont (ed.), *La théorie du film*. Parijs (Albatros) 1980, pp. 198-213.



Begin LA HABANERA

HEIMAT laat totaal andere openingsbeelden zien. Deze film begint niet met een beeld van water of iets vergelijkbaars: de eerste beelden tonen geschreven teksten: Transit Film GmbH München. Op het moment dat we kunnen lezen: den Carl Froelich Film, horen we de lage stem van een vrouw die een lied begint te zingen. Via een overvloeier gaat de volgende geschreven tekst 'mit Zarah Leander' over in een 'medium close'-beeld van een vrouw die we onmiddellijk herkennen: Zarah Leander. De vrouw vertoont een groot aantal karakteristieken van het Zarah Leander-imago: ze heeft donker haar, is fors gebouwd en kijkt melancholisch. Het beeld zelf – een statisch beeld: de vrouw is steeds op dezelfde wijze ingekaderd en we zien alleen haar hoofd, hand en schouders – lijkt op een *glamour-foto*: ze is ongeveer dertig jaar oud en ziet er verzorgd uit. Haar donkere haar is keurig gekapt, een paar gekunstelde lokjes liggen op haar voorhoofd. Haar ogen zijn opge maakt, haar lippen gestift. Haar oren worden opgesierd door grote, doch beschaafde oorbellen en aan een van haar vingers draagt ze een enorme, doch elegante ring. Haar hoofd steunt op haar hand; ze houdt haar handpalm tegen haar kin, de vingers tegen haar slaap; een dromerige of peinzende pose. Haar gezichtsuitdrukking laat zich omschrijven als melancholisch; in haar ogen zien we een wat wazige blik en ze staart voor zich uit. Haar gezicht is zeker niet mager; eerder wat fors. Van haar kleding is slechts het lichte kanten kraagje te zien dat haar hals gedeeltelijk bedekt.

We zien Zarah Leander niet alleen, we horen haar ook: ze *zingt*. De openingsbeelden van HEIMAT worden niet begeleid door een niet-diëgetische 'ouverture sequentie' maar door de donkere altstem (met licht accent) van Leander. Ze zingt met weemoed over *die Heimat*.¹³ Op dat moment kunnen we ook de titel van de film, HEIMAT, lezen en verdwijnt het beeld van Leander. Hierna volgen – begeleid door Leanders

13. De titel van dit lied luidt: 'Drei Sterne sah ich scheinen'; muziek: Theo Mackeben; tekst: Hans Brenner.



Begin HEIMAT

stem – een aantal grafische opschriften die informeren over de enunciatie. Op de tiende titelprent staat: 'Es wirken mit', en op de elfde tot en met veertiende volgen de namen van de belangrijkste acteurs – met uitzondering van Zarah Leander. Dan zien we Leander weer: ze beëindigt haar lied en deze openingssequentie wordt vervolgens ook weer afgerond met een *fade out*.

Odin spreekt in zijn artikel over een competitie tussen geschreven tekst en beelden, een competitie die in zijn voorbeeldfilm en in *LA HABANERA* gewonnen wordt door de geschreven teksten. De competitie bestaat in *HEIMAT* tussen muziek en geschreven tekst. Wanneer we Leander zien en horen is er geen sprake van een competitie, maar van een wederzijdse aanvulling. Hierdoor zal de muziek het ook winnen van de geschreven teksten, hoewel een dergelijke competitie minder exclusief is dan die tussen beelden en geschreven teksten: het is gemakkelijker luisteren en lezen te combineren dan kijken en lezen. De grafische teksten zullen in ieder geval het onderspit delven ten opzichte van het *ster-imago* van Leander.

Aan het begin van *LA HABANERA* zien we het Leander-personage niet onmiddellijk, wat zeer gebruikelijk is in een klassieke speelfilm. Het begin van *HEIMAT* toont het Leander-imago, niet een specifiek Leander-personage. Ook de eigenlijke generiek, de geschreven teksten, vertellen over de inzet van het Leander-imago in beide films. De generiek van *HEIMAT* scheidt Zarah Leander van de andere acteurs en geeft haar naam nog vóór de titel van de film. Bovendien wordt er alleen informatie gegeven over de actrice, niet over de specifieke rol: 'Mit Zarah Leander'.

LA HABANERA geeft eerst de titel van de film en vervolgens de namen van twee mannelijke acteurs: 'Mit Karl Martell, Ferdinand Marian'. Na informatie over enige andere medewerkers van de film zien we de namen van de acteurs en hun personages: dan wordt Zarah Leander als eerste genoemd. *LA HABANERA* is wat minder eenduidig over de belangrijkste acteur.



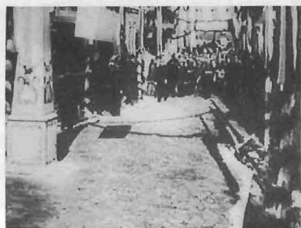
Begin diëgese LA HABANERA

Het beeld van water aan het begin van LA HABANERA kan een iconische opname genoemd worden, die door haar geringe betekenis tussen fictie en niet-fictie ligt. De beelden van het ster-*imago* van Leander aan het begin van HEIMAT hebben daarentegen wel degelijk betekenis en zijn fictief: zij verbeelden ongeveer haar hele *imago*. Dit wordt versterkt door het diëgetische geluid: haar stem. De vraag is alleen, tot welke fictie deze beelden behoren, tot die van het verhaal dat HEIMAT vertelt of tot de fictie van het ster-*imago* van Zarah Leander. Om deze vraag te kunnen beantwoorden is het zinvol eerst de hieropvolgende beelden te bekijken.

4. De eerste diëgetische beelden

LA HABANERA

De eerste diëgetische beelden van LA HABANERA zijn klassiek wat betreft de introductie van het vrouwelijke hoofdpersonage in een melodrama. Na de *fade out* zien we opnieuw het beeld van golven, maar vervolgens ook het land en personages. Via een camerabeweging komen we dichterbij het land dat aan de golven grenst: er staan mensen op de rotsen die water en land scheiden. De camera haalt ze dichterbij: men kijkt naar een optreden in een soort arena. Een exotisch uitziende vrouw danst en wordt begeleid door een zingende gitarist. We zien afwisselend dit optredende paar en het publiek. Tussen de – eveneens exotische – toeschouwers ontdekken we het niet-exotische Leander-personage. Gemotiveerd door de handelingen van het optredende paar, worden dit personage en een ander vrouwelijk personage, dat beduidend ouder is en evenmin exotisch, vervolgens nadrukkelijk door de camera getoond. Het Leander-personage reageert enthousiast op het optreden terwijl het andere vrouwelijke personage zich overduidelijk ergert. De oudere dame loopt weg; het Leander-personage volgt haar. Een man merkt op dat het nog niet afgelopen is en we horen de eerste



Begin diëgese HEIMAT

tonen van *La Habanera*. Het Leander-personage kijkt verlangend over een muur naar het optreden; de oudere dame – haar tante, zo vertelt de dialoog – blijft bij haar standpunt en ze stappen in een taxi.

Wat betreft de *rol* voldoet deze introductie van het Leander-personage zowel aan het klassieke melodrama als aan het Leander-imago. Het melodrama begint met de introductie van het vrouwelijke hoofdpersonage, haar verlangens en obstakels. Zo ook *LA HABANERA* – zij het wat impliciet. Wat betreft het imago: het Leander-personage is een *buitenlandse* vrouw (een Zweedse in Puerto Rico) en wordt nadrukkelijk verbonden aan *exotische, romantische muziek*.

Het *uiterlijk* van dit personage refereert minder eenduidig aan het Leander-imago. We herkennen er het Leander-imago weliswaar in, maar door haar *lichte* kleding (een sjieke tropenjapon met hoedje en witte voile) lijkt ze niet zozeer een deinende, donkere vrouw maar eerder een blond meisje. Dit effect wordt mede tot stand gebracht door haar enthousiaste gebaren en haar verrukte gezichtsuitdrukking en stralende glimlach (en de aanwezigheid van de gezette, oudere, norse tante). Als effect van dit 'lichte uiterlijk' valt ook de donkere, melancholieke altstem minder op.

De eerste beelden van *LA HABANERA* tonen een klassiek melodrama-personage. Wat betreft het Leander-imago is deze introductie minder eenduidig. De rol komt op een aantal punten overeen: het is een buitenlands personage, verbonden aan exotisme en muziek. Maar het uiterlijk van dit Leander-personage camoufleert het imago: het lijkt minder groot, minder deinend, zwaar en donker, en het lijkt jonger.

HEIMAT

Nadat Zarah Leander haar lied beëindigd heeft, zien we opnieuw een titelprint: 'Der Film spielt in einer kleinen deutschen Residenz 1885'. Onder dit beeld horen we marsmuziek. Dan zien we een straat, een militair muziekkorps en wapperende vlaggen. In het volgende shot zien we een wat oudere, dikke man in gezelschap van een dame van

ongeveer dezelfde leeftijd: de man noemt haar zijn schoonzus. Hij vraagt haar om geld voor het huwelijk van zijn dochter. Zij weigert: de jongelui moeten elkaar eerst maar wat beter leren kennen. Door parallel-montage zien we tijdens dit gesprek het muziekkorps dichterbij, dan een meisje langs de kant van de straat. Ze groet een van de militairen; hij zwaait terug en ze lachen. We trekken (terecht) de conclusie dat dit de dochter en haar verloofde zijn. Vervolgens brengt de schoonzuster een zekere Magda ter sprake. De vader wenst niet over haar te spreken: voor hem is zij dood.



HEIMAT: Von Schwarze vraagt zijn schoonzuster geld

In de allereerste beelden toont HEIMAT nadrukkelijk het ster-imago van Zarah Leander, terwijl aan het begin van de diëgese zelfs niet een glimp van een Leander-personage te zien is, dus ook niet van het imago en de rol. Zoals opgemerkt vertelt het begin van een klassiek melodrama over het belangrijkste (meestal vrouwelijke) personage en zijn verlangens en obstakels. Op grond van de eerste diëgetische beelden van HEIMAT moeten we concluderen dat dit de vader, zijn geldgebrek in verband met het huwelijk van zijn dochter en een zekere Magda betreft: geen klassiek begin van een melodrama.¹⁴

In het hieropvolgende zullen we de laatste diëgetische beelden bekijken en relateren aan het Leander-imago en het klassieke melodrama.

5. De laatste diëgetische beelden

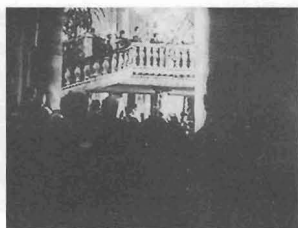
LA HABANERA

Aan het einde van LA HABANERA neemt het Leander-personage Astrée Sternhjelm afscheid van Puerto Rico om naar haar vaderland Zweden terug te keren. Deze sequentie begint met een aantal shots-tegenshots van een groot schip dat op het punt staat Puerto Rico te verlaten en een aantal vissersbootjes die in de haven liggen. We horen de muziek van *La Habanera*. Op een van de bootjes bevinden zich muzikanten en een danseres: ze werpt kushandjes naar een man op het schip. We horen een lage vrouwenstem die met de muziek mee-neuriert.¹⁵ Astrée verschijnt in gezelschap van haar zoontje aan dek. De eerder genoemde man neemt het jongetje mee en Astrée en een man in een licht pak staan naast elkaar tegen de railing. Astrée is in de rouw: ze draagt een donkere jurk en een grote, donkere hoed met een zwarte voile. Om haar hals draagt ze een ketting met een groot kruis. Met een melancholieke blik staart Astrée naar het eiland en zegt: 'Tien jaar geleden, toen ik op het laatste nippertje het schip verliet, leek het eiland het paradijs. Daarna scheen het me de hel te zijn.' De man vraagt: 'En nu?', waarop zij antwoordt: 'Ik heb er geen spijt van.' Haar begeleider pakt haar bij de schouder en leidt haar weg van de railing, weg van het uitzicht op Puerto Rico. Astrée draait zich om en zegt met melancholie in haar stem: 'La Habanera'. Het beeld van Astrée en haar begeleider gaat over in dat van golven. Hierop volgt een *fade out*.

De slotbeelden van LA HABANERA laten een Leander-personage zien dat veel meer overeenkomsten vertoont met het Leander-imago dan aan het begin, zowel wat betreft uiterlijk als rol. Door de donkere kleding (die afsteekt tegen het witte pak van haar begeleider), door haar tekst, maar ook door de cameravoering – we zien het Leander-

14. Dit begin kan – op een overigens nogal afwijkende manier – toch ook weer klassiek genoemd worden. Het spel met het stereotiepe Leander-imago wordt op een ander niveau gespeeld: niet *met* het Leander-personage, maar *tussen twee personages*. Het ster-imago in de eerste beelden (de diëgese over Zarah Leander) maakt het mogelijk de diëgese HEIMAT met een niet helemaal klassiek hoofd-personage te beginnen.

15. De tekst van *La Habanera* luidt: 'Allein bin ich in der Nacht, meine Seele wacht und lauscht. Oh Herz, hörst du, wie es klingt, in den Palmen singt und rauscht? Der Wind hat mir ein Lied erzählt, von einem Glück, unsagbar schön! Er weiss, was meinem Herz fehlt, für wen es schlägt und glüht! Er weiss, für wen. Komm! Komm! Ach! Der Wind hat mir ein Lied erzählt, von einem Herzen, das mir fehlt!' Geciteerd in: Elisabeth Läuffer, *Skeptiker des Lichts. Douglas Sirk und seine Filme*. Frankfurt a.M. (Fischer) 1987, p. 60. Nu, aan het einde van de film, horen we de stem niet 'Komm! Komm!' zingen, maar 'Geh! Geh!'.



Einde HEIMAT

personage nu in close-up, wat haar grootte lijkt te bevestigen. Het is nu inderdaad een donkere, deinende, melancholische vrouw die verbonden is aan het buitenland (Puerto Rico en Zweden), aan het exotisme (Puerto Rico en *La Habanera*), muziek (*La Habanera*) en liefde (*La Habanera*) en een verleden ('ik heb er geen spijt van').

LA HABANERA laat met andere woorden een *verschuiving* zien wat betreft ster-imago en rol van Zarah Leander gerelateerd aan dit specifieke Leander-personage. Aan het begin overheerst het Leander-personage, aan het einde het Leander-imago. Het personage vertoont dan alle Leander-kenmerken op één na: ze is geen zangeres, ze zingt niet.¹⁶

HEIMAT

Wanneer Leopold von Schwarze met zijn dochter en haar aanstaande naar de kathedraal loopt, horen we orgelmuziek: de Mattheus Passion. Dan zien we het Leander-personage Magda in een two-shot met een dirigent: zij staat, hij zit. Ze kijken elkaar aan, hij geeft een teken en Magda begint te zingen.

Als haar solo afgelopen is, gaat Magda zitten. Na een aantal shots van de kathedraal, het koor en het publiek zien en horen we haar weer. Ze zingt met het koor mee: haar donkere stem overstijgt het. Ze staat achter de balustrade in het oksaal en kijkt strak voor zich uit. We zien Von Schwarze en een klein meisje: ze kijken aandachtig naar boven, naar Magda. Het kind kijkt Von Schwarze aan, wijst naar boven en zegt: 'meine Mammi'. Hij kijkt haar aan, naar boven (Magda), weer naar het kind. Het gaat voor hem staan, hij streelt haar gelaat en slaat een arm om haar heen. Dan kijken ze weer in de richting van Magda.

16. Dit Leander-personage zingt gedurende de film wel. In aanwezigheid van haar zoon (dus niet-professioneel) zingt ze o.m. een lied over Zweden: 'Du kannst es nicht wissen...'. Op het feest (voor de dood van Don Pedro de Avilla) zingt ze semi-professioneel – begeleid door een band, voor publiek, in speciale kleding, maar als vrouw van Don Avilla, dus niet als zangeres – *La Habanera*.

Na een aantal shots zien we opnieuw Von Schwarze en het kind: het meisje kijkt naar boven en Von Schwarze heeft de ogen gesloten en streelt de mouw van het jasje van het kind. Hierop volgt een totaal van het publiek in de kerk, dat overgaat in beelden van het monumentale gebouw van buitenaf. Een *fade out* besluit ook dit verhaal.

Het einde van *HEIMAT* toont wat betreft het Leander-personage veel overeenkomsten met het begin van de film: het verhaal over Zahrah Leander – wat niet hetzelfde is als het *HEIMAT*-verhaal. We zien het Leander-personage optreden als zangeres. Zowel wat betreft uiterlijk als rol komt het overeen met het Leander-imago. Ditmaal treedt Leander echter niet zozeer op in een Leander-verhaal, maar in het *HEIMAT*-verhaal: het betreft nu het Leander-personage Magda. Haar optreden wordt nu dus door het verhaal gemotiveerd.

Zowel het einde van *LA HABANERA* als dat van *HEIMAT* refereren relatief meer – in vergelijking tot bijvoorbeeld de eerste beelden van de verhalen – aan het Leander-imago. In *LA HABANERA* voldoet het Leander-personage aan het begin slechts gedeeltelijk aan het Leander-imago, terwijl er aan het begin van het verhaal *HEIMAT* helemaal geen Leander-personage te zien is. We zullen nu de sequentie onderzoeken waarin het Leander-personage in *HEIMAT* visueel geïntroduceerd wordt en die welke de verschuiving in *LA HABANERA* markeert.

6. (Her)introdactie van de Leander-personages

LA HABANERA

Zoals gezegd trouwt Astrée onmiddellijk met Don Pedro. Wanneer we haar opnieuw zien, zijn er tien jaar verstreken. Astrée bevindt zich opnieuw in gezelschap van Don Pedro. Ze draagt een grijzige huisjapon die afgezet is met een lichte, glooiende rand. Hieronder is nog net de rand van haar laag uitgesneden kanten nachtjapon te zien. De dialoog maakt al duidelijk dat het huwelijk geen succes is. Don Pedro verwijt Astrée haar heimwee, en dat ze die op hun zoontje overbrengt. Hij verwijt haar ook haar Zweedse opvoeding: de kleine Juan moet een Puertoricaan worden. Zij verwijt hem zijn jaloezie en vervloekt het Puertoricaanse klimaat: ze voelt zich er niet thuis; ze voelt zich eenzaam.

Wat rol betreft voldoet dit Leander-personage gedeeltelijk aan het Leander-imago: hoe verdrietig ze ook is, ze gaat tegen Don Pedro in, in haar dialoog stelt ze zich niet afhankelijk van hem op. Maar ze is geen *vamp*. Het exotische klimaat bevalt haar niet. Wanneer ze nu *La Habanera* hoort, sluit ze het raam om het geluid tegen te houden. Ze is

daarentegen nog steeds een buitenlandse en haar heimwee duidt op melancholie. In deze sequentie zingt ze geen frivole liederen. Haar leven lijkt echter weer van rampspoed te getuigen.

Haar uiterlijk vertoont veel meer overeenkomsten met het Leander-imago dan aan het begin van LA HABANERA. Ze draagt geen lichte tropenhoed meer, waardoor haar donkere haren aan het begin aan het zicht onttrokken werden. Ze draagt aan een vinger een grote ring en heeft ook opvallende oorbellen. Ze friemelt nerveus met haar vingers. De kamer waarin ze zich bevinden, wordt door blinden verduisterd. Hierdoor ontstaat een broeierige, exotische sfeer, die ook op het uiterlijk van Astrée zijn sporen nalaat: zij praat wat hijgend, wist een beetje transpiratie van haar gezicht, van haar boezem. Ze ziet er niet langer uit als een jong, dartel meisje, maar als een gekwelde, deinende vrouw.

Dit Leander-personage is wat betreft rol getransformeerd ten dienste van het Leander-imago. Deze transformatie wordt aan het einde – gerelateerd aan het imago – bijgeschaafd, in die zin dat de melancholie, het ongeluk van het Leander-personage, wat ingeperkt wordt: aan het einde is zij weliswaar melancholisch, maar sterk en zelfstandig.

Het uiterlijk van het Leander-personage bevindt zich hier – gerelateerd aan begin en einde – in een overgangsfase met betrekking tot het Leander-imago. Aan het begin is zij dartel en licht, aan het einde zwaar en donker: nu is zij grijs.

Gerelateerd aan het klassieke melodrama voldoet deze herintroductie van het vrouwelijke personage: ieder klassiek melodrama kent een episode waarin de crises hun hoogtepunt bereiken.

HEIMAT

Op een station arriveert een trein. Onmiddellijk zien we *medium close* het Leander-personage uitstappen: ze staat even stil en knikt de omstanders toe. Ze draagt een donkere bontmantel met wijduitlopende mouwen en een corsage, donkere handschoenen en op haar hoofd een elegant hoedje dat afgezet is met een bloemenrand. Ze wordt door een man met een handkus en een bos bloemen verwelkomd. Hij spreekt haar in het Engels aan: 'Welcome in Germany, miss Dall'Orto', en stelt zich voor: 'Ludwig von Ilmingen'. Vervolgens stelt hij haar voor aan enkele notabelen van het stadje Ilmingen. Zij bedankt voor de hartelijke ontvangst, maar spreekt Duits: ze vertelt dat ze eigenlijk een Duitse is. Het illustere gezelschap verlaat het perron nagekeken door de omstanders.

Wat rol betreft voldoet ook dit Leander-personage in hoge mate aan het Leander-imago. Miss Dall'Orto is een buitenlandse, een Amerikaanse. Deze kwalificatie wordt echter onmiddellijk herzien: ze is een

Duitse die in het buitenland woont. Ze is en blijft echter een beroemde zangeres en haar wat onduidelijke identiteit geeft haar iets mysterieus. Haar begeleider vertelt aan Von Ilmingen dat zij haar best gedaan heeft om een Amerikaanse te worden, maar dat het nooit is gelukt. Dit geeft haar terugkeer naar Duitsland iets melancholisch: in Amerika is zij niet thuis. Miss Dall'Orto is geen *vamp*, maar wordt wel omringd door bewonderende mannen. Zo bevindt haar tante, die we eerder wel bij een vergadering van de notabelen over het concert van Maddalena dall'Orto zagen, zich bij de ontvangst niet in hun gezelschap; ze staat tussen de massa.

Het uiterlijk van dit Leander-personage vertoont eveneens veel overeenkomsten met het Leander-imago: het is een donker, groot, statig, *glamoureu*s personage. Haar uiterlijk getuigt van rijkdom en zelfvertrouwen: ze is een succesvolle zangeres.

Een dergelijke introductie zien we vaak in een melodrama: de introductie van het belangrijkste personage en de inherente problemen, in dit geval Maddalena's nationaliteit. Deze sequentie is echter niet het begin van het verhaal: is het Leander-personage wel het belangrijkste personage? Opgevat als herintroductie – als ondervraging van de verhaalstructuur en de daaruit volgende consequenties – kan deze sequentie eveneens klassiek genoemd worden.¹⁷

We keren weer terug naar het einde van LA HABANERA en HEIMAT en relateren dit nu aan het *happy-end* van het klassieke melodrama.

7. De klassieke koppelvorming en het happy-end

In het klassieke melodrama betekent het *happy-end* meestal de koppelvorming van een vrouwelijk en mannelijk personage.¹⁸ Hoewel het

17. In WRITTEN ON THE WIND (Sirk, 1956) zien we iets soortgelijks. Na een verwarrende introductie volgt een *flash-back* waarna het begin hernomen wordt. Hieropvolgend zien we een herintroductie van het Hudson-personage Mitch Wayne. Opvallend hierbij is dat in beide gevallen – in HEIMAT en WRITTEN ON THE WIND – deze herintroductie voorafgegaan wordt door een grafische diëgetische introductie. In WRITTEN zien we een krant die het proces tegen Mitch Wayne aankondigt, in HEIMAT een programmaboekje dat het optreden van Maddalena dall'Orto vermeld. Deze diëgetische grafische introducties kunnen opgevat worden als een soort generiek. Dit lijkt onze interpretatie van deze sequenties als herintroducties – als een tweede begin van de films – te bevestigen. Zie hiervoor ook: B. Klasen, 'A faithless lover. Rock Hudson in WRITTEN ON THE WIND', in: *Versus* 1/1990, pp. 123-142.

18. Zie voor de koppeling o.m. E. de Kuyper, *Filmische hartstochten*. Weesp (Wereldvenster) 1984; B. Klasen, 'Het voordeel van de twijfel. Fascinatie voor

doorlopen traject (van eenzaamheid naar tweezaamheid) er steeds voor zorgt dat er aanhalingstekens rond het happy-end geplaatst dienen te worden, zien we aan het einde over het algemeen een koppel, een *paar*. Noch in *HEIMAT*, noch in *LA HABANERA* is er sprake van een duidelijke koppelvorming.¹⁹ Astrée vertrekt in *LA HABANERA* uiteindelijk wel naar Zweden met een man die haar bemint, maar nergens in het verhaal toont zij meer dan genegenheid voor hem. Astrée's liefde (en haat) betreft *La Habanera* en alles wat daar voor staat, zij moet kiezen tussen haar vaderland Zweden en Puerto Rico. Als zij aan het begin besluit



‘Het is vooral *La Habanera* waarvoor ik blijf...’

het schip te verlaten en op het eiland te blijven, is zij overduidelijk: ‘Ik blijf vooral vanwege *La Habanera*, niet zozeer voor jou’, zegt ze tegen Don Pedro de Avilla (en ze trouwen vervolgens zonder meer; er is geen sprake van een problematische liefde). Haar laatste woorden: ‘Ik heb er geen spijt van’ en ‘*La Habanera*’ benadrukken nog eens dat geen

een twijfelend personage en een twijfelachtig happy-end’, in: *Versus* 1/1989, pp. 41–58.

19. Opvallend veel auteurs willen ons doen geloven dat de films wel eindigen met een liefdespaar. Romani, a.w., p. 87, merkt op: ‘Astrée und ihren Sohn erwartet Endes eine bessere Zukunft an der Seite von Dr. Nagel, mit dem sie nach Schweden zurückkehrt.’

enkele keuze voor Astrée een happy-end betekent: zoals zoveel vrouwelijke personages in het melodrama *hoort zij nergens thuis*. De problematiek van de keuze speelt in deze film een belangrijke rol. Deze wordt echter niet gekoppeld aan de liefde voor een man, maar aan liefde voor een land, een sfeer, een manier van leven: de problematiek rond het thema liefde wordt uitvergroot.

HEIMAT is wat betreft het happy-end voor Magda minder dubbelzinnig: zij is ongelukkig aan het einde. Ze heeft ruzie met haar vader, die haar tot een huwelijk dwingt en haar kind niet accepteert. Door de



Astrée huwt Don Pedro de Avila

structuur van de film wordt echter toch een happy-end gesuggereerd: de problemen tussen vader en (klein)dochter zijn immers opgelost, alleen weet Magda dit (nog, zo wensen we aan te vullen, alsof de film verder zou gaan) niet. Ook Magda wordt gerelateerd aan twee landen: Amerika, waar zij succesvol en rijk werd, en Duitsland, haar *Heimat*. En ook zij hoort nergens thuis.

Opnieuw is met name de structuur ervoor verantwoordelijk dat de liefde voor het vaderland een belangrijke functie krijgt: niet het verhaal vertelt hier nadrukkelijk over, maar tijdens de eerste beelden – de diëgese over het Leander-imago – horen we een lied over heimwee naar het vaderland. Doordat dit gezongen wordt door Leander, krijgt

het een extra dimensie en wordt het benadrukt. Ook hier wordt een mogelijke koppelvorming tussen Magda en een mannelijk personage – in dit geval de dirigent – slechts zijdelings aan de orde gesteld. Zowel in *LA HABANERA* als in *HEIMAT* gaat het om mannen die in het verleden verliefd zijn geworden (een liefde die niet beantwoord werd, maar ook niet afgewezen) en daaraan vast blijven houden (zonder hierdoor ongelukkig te worden). Deze liefde komt weer overeen met het ster-*imago* van Leander: een *vamp* maakt – hoe subtiel in beide gevallen ook – gebruik van mannen.



HEIMAT: Heinrich Georg, de juiste partner voor Leander

Deze mannen zijn bovendien niet de juiste partners voor een stereotiep Leander-personage. Heide Schlüpmann merkt terecht over de dirigent in *HEIMAT* op: 'Paul Hörbiger stellt ihm dar: ganz ergeben, aber ohne Hoffnung sie zu gewinnen, denn der eigentliche Partner für diese Frau ist der männliche Mann – Viktor Stahl als Fliegeroffizier oder Heinrich Georg als Patriarch.'²⁰

Deze Duitse melodrama's vertellen dus explicieter over het *unhappy happy-end* dan hun klassieke opvolgers. Bovendien heeft de koppel-

20. Heide Schlüpmann, 'Faschistische Trugbilder weiblicher Autonomie' in: *Frauen und Film*. 44/45, oktober 1988, pp. 59-60.

vorming hier een zijdelingse functie: in *LA HABANERA* gaat het om de keuze tussen *La Habanera* en Zweden en alles wat daar voor staat, in *HEIMAT* om de *Heimat* en afhankelijkheid in alle facetten.

De keuze voor een bepaalde ster heeft gevolgen voor het verhaal. *HEIMAT* is hier – door de nadruk die de film aan het begin op het imago legt – een duidelijk voorbeeld van: het verhaal begint met de introductie van Leopold von Schwarze als belangrijkste personage, terwijl de film het imago van Leander voorop plaatst. Het einde impliceert een *happy-end* voor Von Schwarze, niet voor het Leander-personage. Door de nadrukkelijke aanwezigheid van het Leander-imago wordt evenwel de indruk gewekt dat vanaf het begin van het verhaal het Leander-personage het belangrijkste is, en vergeet je haar *unhappy-end*. Wanneer we deze Duitse melodrama's relateren aan het klassieke Hollywoodmelodrama – hier toegespitst op de films van Sirk – is de volgende vraag interessant: hoe verhoudt het imago van Zarah Leander zich tot dat van de 'Sirk sterren'?

8. *Het imago van Zarah Leander gerelateerd aan vertolksters in melodrama's van Sirk*

Tot de bekendste Amerikaanse melodrama's van Sirk kunnen gerekend worden: *ALL I DESIRE* (1953), *MAGNIFICENT OBSESSION* (1954), *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* (1955), *WRITTEN ON THE WIND* (1956) en *THE TARNISHED ANGELS* (1957).

De actrices Barbara Stanwyck, Jane Wyman en Lauren Bacall vertolken hierin verschillende vrouwelijke hoofdpersonages. Zij kunnen in de ster-typologie van Patalas tot de 'goede kameraden' gerekend worden: 'De actrices van de jaren dertig zijn patente jonge vrouwen, niet onder de twintig en zelden boven de dertig. Ze bezitten noch de vroegrijpe stoutmoedigheid van Clara Bow, noch het rijpe wulpse van West. Ze zijn blond, keurig en sportief en zonder geheimen: het anti-type van de Vamp. Dit zijn ze ook in zoverre ze onmiskenbaar heteroseksueel en monogaam overkomen. Voor de strijd met een donkerharig verleidingstype zouden ze slecht gewapend zijn; maar zowel de verleidsters als de driehoeksverhoudingen komen zelden voor in films uit de jaren dertig. De mannen van het type Cooper en Stewart vinden in hen hun partners, ook al gebeurt dit via omwegen, waarbij ze deze goede kameraad vooral nodig hebben als ze in moeilijkheden verkeren. De vrouw is niet meer het doel van de strijd waarin de mannen betrokken zijn; dit is veel meer een sociaal ideaal. De strijd voor gerechtigheid en vooruitgang wordt immers geacht een mannenkwestie te

zijn; de vrouw kan hem daarbij slechts van dienst zijn als flinke hulp, trouwe begeleider en goede dekmantel.²¹

In de jaren vijftig voert Sirk sterren uit de jaren dertig op als vrouwelijke hoofdpersonages, sterren *op hun retour* in feite. Lauren Bacall in *WRITTEN ON THE WIND* is hiervan een goed voorbeeld.²² Jane Wyman vertolkt in twee films een 'weduwe op leeftijd' en Barbara Stanwyck een moeder met (bijna) volwassen kinderen. Het Zarah Leander-personage heeft in beide films een klein kind. Deze casting heeft uiteraard met de rol te maken, maar het is opvallend dat deze sterren afkomstig zijn uit de 'goede kameraden'-categorie van de jaren dertig, terwijl Leander eerder tot de *vamps* uit dezelfde periode gerekend kan worden: de kwalificatie vamp laat zich moeilijk rijmen met die van moeder.

Het grootste verschil tussen Leander en de 'Sirk-sterren' is echter hun *carrière-traject* op het moment dat ze optreden in de verschillende melodrama's: Zarah Leander is dan een rijzende ster, terwijl de anderen dalende zijn. Dit kan ook een reden zijn voor haar glamoereuze optreden in de twee Duitse melodrama's.

Vergeleken met het klassieke (Amerikaanse) melodrama past het Leander-imago niet goed in het genre. De twee Duitse melodrama's uit de jaren dertig illustreren hoe bijvoorbeeld vroege, Europese varianten zich verhouden tot de Amerikaanse klassiekers, hoe ze op hun (eigen) manier het genre melodrama en het ster-imago hanteren, bespelen en inzetten.

Samenvatting

Deze analyse van *LA HABANERA* en *HEIMAT* is bedoeld als een aanzet voor minutieus onderzoek van dit soort films uit deze periode en dit land, waarbij niet op voorhand het sjabloon van de socio-culturele context wordt gelegd, een sjabloon dat direct bepaalde conclusies aanreikt. *HEIMAT* zet het Leander-imago eenduidiger in dan *LA HABANERA*: laatstgenoemde film laat een verschuiving zien van minder naar meer stereotiep. *HEIMAT* toont een stereotieper Leander-personage, maar lijkt het Leander-personage te gebruiken om – hierdoor verhuld – een mannelijk personage op de voorgrond te plaatsen. De analyse laat zien hoe belangrijk het begin van een film, de toonzetting, is voor de

21. Patalas, a.w., pp. 180 e.v.

22. Zie voor de (on)mogelijke positie van Bacall als vrouwelijk hoofdpersonage in deze film o.m. Jon Halliday, *Sirk on Sirk* Londen (Secker & Warburg/BFI 1971, p. 98; B. Klasen, 'A faithless lover. Rock Hudson in *WRITTEN ON THE WIND*', a.w.

narratie. Uitgaande van het Leander-imago blijkt met name HEIMAT een verrassende structuur te hebben.

In vergelijking tot het Hollywoodmelodrama zijn enkele aspecten aan de orde gesteld, die het verdienen nader te worden onderzocht: het relatief grote gebruik van diëgetische muziek – zang – in de Duitse variant, de relatief geringe aandacht voor de thematiek rond liefde en koppelvorming, en de inzet van verschillende stertypen.

Uit het archief van het Nederlands Filmmuseum komen de foto's op pp. 10, 13, 14, 23, 25, 27, 33, 34, 45, 46, 47, 48, 56, 58, 59, 87, 88, 89, 100 en 106.