

Johannes von Moltke / Hans-J. Wulff Trümmer-Diva: Hildegard Knef

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren*. Hrsg. v. Thomas Koebner. München: Text und Kritik 1997, S. 304-316.

Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-68>.

Jeder stirbt für sich allein - so behauptet der Titel eines Films mit Hildegard Knef in der Hauptrolle. Aber Stars leben in Gesellschaft. Es gibt Patenschaften und Erbfolgen, Rivalitäten, Schwesterliches - und auch Mutter-Tochter-Beziehungen: „Romy sitzt allein an der Schmalseite eines langen Tisches mit rot weiß kariertem Bauerndecke, starrt auf ihr weit entfernt sitzendes Gegenüber, als wolle sie ihn hypnotisieren. Kaum, daß mein Mann und ich am Tisch angelangt, springt sie auf, gleichzeitig drängelt sich ein Volltrunkener zwischen uns, grölt: ‚Na wat macht'n dein süßer Alaing. War wohl nischt. Hättste eben bei uns bleib'n soll'n. War'n dir wohl nich fein jenuch...‘ [...] Romy rennt, beide Hände vor den Mund haltend und mehrere Gläser umstoßend, die enge Wendeltreppe hinunter, die zu Toiletten und Keller führt. Nachdem sie eine halbe Stunde verschwunden, gehe ich ihr nach, remple sie auf düsterer Stiege an. ‚Ist dir schlecht?‘ Sie schüttelt den Kopf. ‚Laß dich von Idioten nicht kleinkriegen. Was glaubst du, was sie mir nach der *Sünderin* geboten haben. Von Anspucken bis ‚Nutte‘ war noch das Liebenwerteste‘. Sie starrt mich an, sagt kleinmütig geduckt: ‚Ich begreif das alles nicht““ [1].

Die Diva als Biographin: in ihrer ‚Betrachtung‘ von Romy Schneiders Leben läßt Hilde Knef keine Gelegenheit aus, sich zu Romy in Beziehung und sich selbst in Szene zu setzen. Dabei entstehen nicht nur Parallelen zwischen zwei Frauen, mit denen es Deutschland anscheinend nicht immer gut gemeint hat: Die Knef stilisiert sich unter der Hand auch noch zum mütterlichen Ersatz für Romys Rabenmutter.

Für den Star als Mutterersatz gibt es in der Biographie der Knef wiederum ein Vorbild, und wieder spiegelt sich die Ältere in der zu Bemutternden: „Sie ist wie ich, als ich jung war“, sagt Marlene bei der ersten Begegnung [2]. Die zentrale Stellung der Dietrich im *Geschenkten Gaul*, dem ‚Bericht‘ aus Hildes eigenem Leben, kommt nicht von ungefähr. Vielmehr greift sie eine schon früh kursierende Image-Assoziation auf, die Katz in seiner *Macmil-*

lan International Film Encyclopedia auf die Formel bringt, Hilde sei „the thinking man's Marlene Dietrich.“

Aber doch eine etwas andere Dietrich. Aber auch, wie die vielen Bildvariationen, die Apotheosen und Denunziationen zeigen: eine etwas andere Hayworth, Signoret, Bardot. Keine Leuwerik, Schell, Ziemann Ein bißchen Dean? Alraune als Queen Christina? Ähnlichkeit und Differenz kreisen das Image der Knef ein.

Die Stars eines Zeitraums bewegen sich in einem diskursiven Universum, das die Institutionalisierung im Starsystem gar nicht voraussetzt - viel wesentlicher bedarf es zur Produktion von Starimages eines ‚Systems der Stars‘, deren Beziehungen als ein Ensemble und ein Gefüge von Relationen gelesen werden können, die bedeutungsfähig sind und auf Bedeutungen beruhen. In einem solchen diskursiven Raum werden Bedeutungen durch Differenzen ausgedrückt, wie es in der strukturalistischen Sprachtheorie heißt. Der einzelne Star ist so nicht für sich bestimmbar, sondern bedarf des Feldes anderer Stars. Die diskursive Größe ‚Hildegard Knef‘ ist bestimmbar als ein Wert im Sinne der Saussureschen *valeur* in Beziehung und in Abgrenzung zu den anderen Stars der Zeit.

Den einzelnen Positionen in diesem Feld sind Attribute zuordenbar, die ein System semantischer Differentiale, von Oppositionen von gemeinsamer Kategoriezugehörigkeit etc. ausbilden. Die Attribute zu gewinnen, ist Aufgabe der Analyse des Sekundärmaterials. Diese ist also, daß die Kenntnis der jeweiligen zeitgenössischen Systeme der Stars Teil des kulturellen Wissens ist und in den sekundären Systemen Verlautbarungen zu einzelnen Stars, zu neuen Filmen, in Leserbriefen und dergleichen mehr artikuliert und modifiziert wird. Die Beschreibung des Stars ist so zugleich eine Lokalisierung im System der Bedeutungen, die ihm wesenhaft zugehören.

Es ist selbst in der Abbeviatur, die wir hier vorlegen und in der die Namen der Stars nur Positionen in einem darunterliegenden Gewebe von Bedeutungen bezeichnen, deutlich, daß das System der Stars einen "repräsentativem" Aspekt und eine tiefe „ideologische“ Dimension umfaßt: Es verweist auf ein diskursives Universum.

Der symbolische Gehalt, der sich in der Figur der Knef bündelt, ist recht heterogen, wir werden es im folgenden in einzelnen Blitzlichtaufnahmen noch näher beleuchten.

Hier zunächst nur einige methodische Zwischenbemerkungen:

- (1) Systeme der Stars sind in beständigem Wandel begriffen; es ist nötig, sie in strikter diachronischer Folge zu modellieren. Vereinfacht gesprochen: Das System der Stars zum Beispiel von 1951 darf mit dem von 1959 nicht vereinigt werden - weil sich der diskursive Unterboden, auf dem sich die Bedeutungen, mit denen Star-Personen attribuiert sind, selbst in der Zeit verändert hat, möglicherweise so gravierend, daß die beiden Systeme von 1951 und 1959 nicht zu einem einzigen synthetisiert werden dürfen.
- (2) Biographische Gesamtdeutungen erweisen sich oft als Fiktionen und Erfindungen, weil sie von der Werthaftigkeit des Stars, von seiner Bindung in die Systeme der Stars und von der historischen Relativität der mit ihm assoziierten Bedeutungen absehen.
- (3) Das Modell der Systeme der Stars sieht die Möglichkeit des Imagewechsels und des Imagebruchs vor. Zwar hat man es mit der gleichen Star-Person zu tun, mit dem gleichen Namen und dem gleichen Gesicht, doch repräsentiert das alles eine andere Einheit im Feld der anderen.
- (4) Die historische Folge der Systeme der Stars konstituiert ein ganz eigenes Feld intertextueller Bezugnahmen. Hier entsteht insbesondere ein Feld ikonographischer Analyse, das noch kaum erschlossen ist. Bilder der Knef verweisen auf ältere Bilder der Garbo und der Dietrich, auf zeitgenössisches Bildgut und auch auf Späteres wie die Bildwelten David Bowie.

Wir wollen aber zum Anfang zurückgehen.

Die Karriere der Knef beginnt nicht so sehr mit einem Aufbruch oder, wie unzählige Starbiographien uns versichern, mit einer schweren Kindheit, sondern mit einer Rückkehr: „Gleichsam Phönix aus der Asche entstieg sie den Trümmern der deutschen Fil-

mindustrie“, heißt es bei Christa Bandmann [3]. Die banale Metapher läßt den Beginn einer Biographie in einem Diskurs über Nationalität aufgehen: Knefs Rolle in den ersten deutschen Nachkriegsfilmen - DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (1946, Wolfgang Staudte), ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN (1947, Harald Braun) und FILM OHNE TITEL (1947, Rolf Jugert) - ist gleichzeitig die mythische „Wiederkehr“ der anderen Deutschen, als die die Knef immer wieder gelobt und beschimpft wird, und als die sie sich nach wie vor selbst stilisiert. Doch die globalisierende Festschreibung der Knef auf ihr Image als „Deutschlands liebstes Trümmermädchen“ [4] simplifiziert einen komplexen Vorgang, in dem ein Starimage authentisiert und umgehend auch mythisiert wird. Aus den dokumentaristisch rezipierten Trümmerfilmen geht in den gängigen Einschätzungen der Knef eine Figur hervor, die einerseits als „erfrischend echt“ und keinesfalls als „launische Diva“ gilt, die jedoch andererseits mit Erlösermetaphern konnotiert ist. So trägt ihr Image schon früh - gleich zu Anfang - die Last nationaler Symbolisierungen: In einer ständigen Balance zwischen hoher Repräsentativität und Distanzierung wird die Knef historisch verschiedene Versionen von Deutschsein identifizieren. 1975 wird ihr „für die Verdienste, die sie sich in der Welt um die BRD erworben hat“, das Bundesverdienstkreuz erster Klasse überreicht, und noch der Käutner-Preis zeichnet sie 1993 als „Kulturbotschafterin unseres Landes“ aus. Andererseits legt die Knef selbst immer Wert auf die Feststellung, sie habe zeitlebens „randaliert“, um es mit einem Lieblingswort von ihr zu bezeichnen. Somit stellt sie mindestens in ihren Selbststilierungen den Grad ihrer ungebrochenen Repräsentativität in Frage. Wie Georg Seeßlen richtig feststellt, konnte Hilde folglich „nicht werden, was anderswo Marilyn Monroe, Brigitte Bardot oder Gina Lollobrigida waren. Irgend etwas stimmte nicht zwischen Deutschland und dieser Frau, die den Mut hatte, hier und da zu widersprechen“ [5]. Als „Germania“ haftet ihr etwas Widersprüchliches an, wobei die Frage noch offen bleiben muß, ob der Gegendiskurs (also das „Randalieren“) nicht auch einen stabilisierenden Effekt auf den nationalen Diskurs gehabt hat; schließlich läßt sich die typisch Knefsche „Zivilcourage“, die sie in ihren eigenen Buch- und Liedtexten gern besingt, ja stets auch im Sinne der freiheitlich demokratischen Grundordnung auslegen.

Helma Sanders-Brahms schlägt dazu eine somatisierende Lesart vor, auf die wir bei einem anderen Knefschen Comeback zurückkommen werden: „Das

Größte an ihr ist, daß sie das alles aushalten wollte, daß sie das immer noch aushalten will, daß sie immer noch die Quadratur des Kreises versucht, den Deutschen und den anderen ein Bild von diesem Land zu geben, das sich in ihr verkörpert. Kein Wunder, daß sie so krank ist“ [6].

Bedeutungen wohnen den Stars nicht inne, sondern müssen attribuiert werden. Es sind die Filme, die dem attributiven Geschehen zuliefern, aber sie sind es nicht alleine. Und sie können nicht einmal determinieren, zu welchen „Stimmen und Wissensformen“ [7] sich jenes diskursive Geschehen entwickelt, in deren Zentrum die Star-Person steht. Die Gewichte verkehren sich: Der Star ist der Name von Bedeutungsprozessen, die sich im Wissen über die Person und in Nachrichten über sie nicht erschöpfen.

Der Star ist weniger ein Symbol als vielmehr ein Index oder ein Zeiger, und er ist ein Katalysator, der dazu hilft, Bedeutungen zu präzisieren und im System der Stars prägnant zu artikulieren. Will man verstehen, was den Star ausmacht, muß man die Attribuerungen, die ihn hervorbringen, rückverfolgen. Der Star ist im lebendigen kommunikativen Verkehr verankert, und das Wissen über Stars ist ein „Wissen, das nur im Rahmen seiner Zirkulation existiert. Die Geschichten, die es beinhaltet, müssen stets erneuert und reaktiviert werden. Es ist [...] prozeßhaftes Wissen, Gerücht und Klatsch, und nicht ein offizielles Wissen von Tatsachen und Beweisen“ [8].

Stars ziehen nicht nur Bedeutungen auf sich, sondern dienen als Orientierungsmarken, als Aushängeschilder, als Sticker und Mitgliedsausweise. Sie sind Bojen auf dem Meer der diskursiven Prozesse und Beziehungen. Stars sind kulturelle Produkte, kein Zweifel; weil sie aber keine Macht haben, zu determinieren, was mit ihnen assoziiert wird verweisen sie zurück auf jene, die die Assoziationen tragen und verantworten. Stars sind ‚offene Texte‘, und die Formationen von Bedeutung, die sie auf sich ziehen, sind immer auch Formationen des gesellschaftlichen Verkehrs, verbunden mit gesellschaftlicher Macht, mit Differenzierung und mit Auseinandersetzungen um Realitäten, Zulässigkeiten und Geltungen.

Wir plädieren dafür, Staranalyse als Kulturanalyse zu betreiben: so wie Richard Dyer es in seinem Buch *Heavenly Bodies* angegangen ist; so, wie Jackie Stacey in *Star Gazing* nach der Bedeutung von Filmstars in den Erinnerungen von Frauen an die Kriegs-

zeit geforscht hat; und so, wie Stephen Lowry 1994 in theoretischer Absicht hinsichtlich des Problems der Imageanalyse argumentiert hat [9]. Kulturanalyse also nicht in einem primär soziologischen, sondern in einem diskursanalytischen Verständnis.

Comebacks sind Prüfsteine für sedimentierte Attribuerungen. Der Star, die Diva, die wiederkehrt, wird daraufhin überprüft, ob sie noch die alte ist, ob sie nach wie vor die gleichen Versprechen bereithält, ähnliche Projektionen zuläßt - kurz: ob ihr Image sich bestätigt oder neue Wege einschlägt. Hatte die Karriere der Knef mit einem Comeback aus den Trümmern begonnen, so scheint ihre Rückkehr sechs Jahre später das Trümmermädchen mit einem zweiten, völlig neuen Image zu überlagern. Die Knef verdankt dieses zweites Comeback außer dem Kölner Kardinal Frings nach eigener Aussage Willi Forst:

Ich habe den Film DIE SÜNDERIN nur angenommen, weil ich erstens das Drehbuch noch gar nicht kannte und weil zweitens Willi Forst mir ein Telegramm schickte und sagte: „Könnten Sie in 24 Stunden in Deutschland sein und die Titelrolle in meinem ersten Nachkriegsfilm spielen?“ Nun, wer wird Willi Forst absagen, wenn man drei Jahre in Hollywood nicht gearbeitet hat, weil man Deutsche ist? Also, ich raste rüber, weil ich auch das Geld langsam brauchte [10].

Drei Jahre hatte die Knef arbeitslos, wenn auch bei Selznick unter Vertrag, den Umgang mit Hollywood-Glamour gepflegt und eine Art ‚Imagepause‘ eingelegt. Nun kehrt sie nach Deutschland zurück und vollzieht mit einer einzigen exponierten Filmrolle den Umschwung von der Repräsentantin der Nation zu deren ‚Watschenfrau‘, wie sie es selbst bezeichnet [11]. Der Skandal, den sie mit der SÜNDERIN (1951, Willi Forst) produzierte, ist bekannt und gehört auch heute noch zu den geläufigsten Assoziationen zur Person Hildegard Knef. Obwohl Marina / Hildegard Knef im Film feststellen muß, „mein berühmter Sex-Appeal war zum Teufel“, wird nun nach dem Trümmermädchen eben jener Sex-Appeal als neues Image der Knef stabilisiert. Anhand des Films und der diskursiven Begleiterscheinungen entsteht ein zweites Image der Knef, das sich bis heute gehalten hat: die laszive Sünderin als deutsche Verkörperung der *femme fatale*.

Heide Fehrenbach hat in ihren detaillierten historischen Analysen zur SÜNDERIN die spezifischen allegorischen Funktionen dieser Figur herausgearbeitet,

die durch den Skandal besonders scharfe Konturen annehmen [12]. Dabei fällt der Knef, die im öffentlichen Diskurs umstandslos mit der sündigen Filmfigur identifiziert wird [13], insbesondere die Aufgabe zu, den Kampf um die Neuformierung des Geschlechterdiskurses zu Beginn der Adenauer-Ära zu symbolisieren: „In its treatment of masculine and feminine roles, *DIE SÜNDERIN* could be read as an allegory of postwar German gender relations and illustrated that German masculinity had lost its potency“ [14]. Ihr Image wird zu diesem Zeitpunkt vielleicht noch stärker, jedenfalls aber expliziter an eine spezifische „kulturelle Thematik“ (Bateson) angebunden, als das im allgemeinen bei Stars der Fall ist.

30 Jahre später wird Hanna Schygulla die Maria Braun als fiktionale „Mata Hari des Wirtschaftswunders“ verkörpern. Die Knef war schon damals dessen *femme fatale*.

Im Zentrum des Modells, dem wir in der Lektüre der Knef-Bilder gefolgt sind, steht weder die Person noch deren symbolhafte Bedeutung, sondern das kulturelle Bedeutungssystem eines Diskurses. *Die Knef* ist ein Signifikant, dem ebenso flüchtige wie komplexe Signifikate zugeordnet sind. Die Knef-Bilder verweisen auf die symbolische Praxis von Zeitgenossen, und wir wissen, daß wir an dieser Stelle differenzieren müssen: Nicht für jeden und nicht zu jeder Zeit ist *Die Knef* von gleicher Zentralität, nicht alle teilen die Attribute, die sie in den verschiedenen Phasen ihrer Imageentwicklung auf sich gezogen hat. Ein Sonderfall sind die Fans, in deren symbolischer Umgebung *Die Knef* mit ganz besonderen Formen der Zuwendung verbunden ist.

Wir wissen natürlich auch, daß ein Wissen über *Die Knef* nicht unbedingt dazu führt, ein Fan zu werden; es kann auch Abwendung formieren, überhaupt nur neutrale Kenntnisnahme sein - oder in wissenschaftlichen Texten über den Knef-Diskurs seinen Ausdruck finden.

Starforschung richtet sich auf ein komplexes Feld historischer gesellschaftlicher Praxis. Diskursivität ist uns die Schlüsselkategorie, weil sie die Heterogenität der Manifestationen des Stars zu bündeln gestattet, gleichgültig, in welcher Form das geschieht.

Diskursivität markiert schließlich jene Schnittstelle, an der der Star an jene kollektiven Prozesse angegeschlossen ist, die Zeitgenossenschaft ausmachen.

Stars sind nicht nur exponierte Persönlichkeiten, sondern haben auch exponierte Körper. Wenn wir also hier von der Diskursivität von Star-Images reden, so erfaßt diese unweigerlich auch die scheinbare ‚Materialität‘ scheinbar individueller Körper. Richard Dyers wundervoller Titel *Heavenly Bodies* trägt dieser Einsicht ebenso Rechnung wie Judith Butlers Analysen in *Bodies That Matter* (Deutsch: *Körper von Gewicht*) [15]. So läßt sich das Image der Knef hinsichtlich der verschiedenen Diskursivierungen ihres Körpers lesen, auch und gerade dort, wo dessen *heavenly / himmlische* Qualitäten mit dem Sex-Appeal der Sünderin nichts mehr zu tun haben. Denn spätestens seit Beginn der siebziger Jahre sind es gerade ihre Krankheiten, die den Körper der Knef in den Mittelpunkt ihres Images treten lassen. Mit der Krebsdiagnose wird der Körper der Diva zum Fluchtpunkt eines Diskurses über Krankheit, Leiden und Tod. Daran ist die Knef aktiv beteiligt: gegen ihre Funktion als „mater dolorosa der Boulevardpresse“ (Luft) schreibt sie mit einem 350seitigen Bericht an, in dem sie nicht nur den Krebs thematisiert, sondern letztlich vor allem das Überleben. Der Körper wehrt sich gegen den Krebs, und die Knef ist wieder da. Sanders-Brahms, zweifellos eine ausgewiesene Leidensexpertin, greift daher zu kurz, wenn sie in ihrer Hommage an Hildegard deren „stellvertretendes Leiden“ als ihr tragisches Schicksal diagnostiziert [16]. Das entspricht weder der selbstthematizierenden Literarisierung dieses Schicksals in „Das Urteil oder der Gegenmensch“ noch seiner diskursiven Funktion im öffentlichen Image der Knef.

Auffallend am Umgang mit Knefs Körper, an dessen öffentlicher Vivisektion, ist vielmehr die Verfügbarkeit seiner einzelnen Teile. Der Körper des Stars wird zum Baukasten, mit dem nicht nur die Boulevardpresse bastelt, sondern auch die Erzählerin Hildegard Knef: In *Das Urteil...*, von ihr selbst als „Enttabuisierungsversuch des Schicksals ‚Krebs‘“ bezeichnet [17], diagnostiziert und beschreibt die Knef ihren Körper als zerfallende Einheit. In einem für das Krebs-Buch typischen Verfahren distanziert sich die Erzählerin von sich selbst und beschreibt sich in der dritten Person: „Sie setzt sich aus einer Unzahl unzusammenfügbarer Partikel zusammen und hat es seit längerer Zeit aufgegeben, mit ihnen zu kokettieren. Sie ist sich der Uneinheit bewußt, verbringt einen Großteil ihres Lebens mit dem laienhaften und also erfolglosen Versuch zu kitteln. Doch, wie man ahnt, die Klebstellen lösen sich bei leisester Belastung“ [18].

Eines der vielleicht losesten , Partikel , des Knefschen Körpers bleibt dessen Sexualität. Auch wenn sie selbst „bei leisester Belastung“ immer wieder ihre „Heterosexualität und Mütterlichkeit herauskehrt“ [19], so bleibt es doch den anderen Diskurs teilnehmerinnen überlassen, eventuell sich lösende Klebstellen anders wieder zu ‚kitten‘. Unübersehbar jedenfalls die Androgynität, die zumindest Raum läßt für andere als scheinbar eindeutige heterosexuelle Lesarten. Wichtiger als die Tatsache, daß ihre Jungenhaftigkeit glaubwürdig genug war, um im Volkssturm als „Schütze Dingsbums“ [20] an der Seite ihres Geliebten zu kämpfen, scheinen uns in dieser Hinsicht diejenigen Bilder, die nicht mit Eindeutigkeit, sondern mit der Verwirrung kokettieren: Da ist das Bildnis, das in ALRAUNE von ihr gemalt wird, und auf dem sie der Garbo in QUEEN CHRISTINA so ähnlich sieht, daß sogar „Film und Frau“ hier ein „knabenhaft schlankes Wesen mit dämonische(m) Sex-Appeal“ erkennt.“ Knabenhaft [21] - da ist die Knef in LULU, die gelegentlich Jack Lemmon alias Daphne aus Billy Wilders SOME LIKE IT HOT zum Verwechseln ähnlich sieht; kein Wunder, daß die Presse in Panik vor dem Homoerotischen ausbricht und feststellt, diese Rolle mache die Knef „auch nicht sympathischer“ [22]. Da ist aber wohl vor allem ihre rauchige Stimme, deren erotische Faszination anscheinend sublimiert und entschärft werden muß: „Rauch in der Kehle hat die Chanson-Sängerin Hildegard Knef. Ihre faszinierende Stimme macht müde Männer munter. Auch Frauen sind begeistert“, heißt es Mitte der sechziger Jahre [23]. Als wir in Berlin den neuesten Knef-Film von Wolfgang Harich sahen (FÜR MICH SOLL 'S ROTE ROSEN REGNEN, sinnigerweise im Verleih der Diwa), schien das Matinee-Publikum außer uns nur aus Menschen über 50 und aus Lesben zu bestehen.

Ein anderes Stichwort, ein anderer Diskurs, der beständig in den Quellen auftaucht: Die *Nobilitierung* der Niederkultur, die Aufwertung des Schaffens einer Frau, die zeitweilig ganz dem Boulevard zugehören schien. Dazu nur einige Stichwörter: Das Singen der Knef ist Chanson, nicht Schlager! In dem Buch *Tournee, Tournee*, das 1980 bei Goldmann erschien, erfolgt die Beglaubigung des „kulturellen Anspruchs“ durch Prof Barlog und die Drs. Meissner & Pflicht! [24]

Die *Literatin* Knef hat nicht nur einen Bestseller geschrieben sondern mit Autobiographischem und Gedichtbüchern auch den Schritt in die Feuilletons geschafft!

Kurz: An der Knef entfaltet sich auch jener eigenartige *Kulturkampf*, jene Auseinandersetzung um *Das Hohe* und *Das Niedere* in unserer Kultur, die sich vor allem um das Fernsehen gruppiert hat und in der der Zusammenhang von symbolischer *Arbeit* und *Macht* so deutlich greifbar ist.

Anlässlich der Tournee, die auf die Zeit der Krebserkrankung folgt, kommentiert *Die Zeit* einen der Liedtitel aus der neuen Show: „*Doch neue Ziele setz' ich mir*. Diese Empor-Fanfare ist das Motto der ganzen Tournee, wenn nicht der Knefschen Lebensunternehmung überhaupt“ [25]. Der latente Sarkasmus des Rezensenten trifft das Image der Knef besser als die um Authentizität und feministische Solidarität bemühte Karin Struck, die von ihrer Interviewpartnerin behauptet: „The show must go on: Prinzip ihres Lebens, Prinzip ihrer Arbeit, Prinzip ihres Sterbens.“

Aus unseren bisherigen Ausführungen ergibt sich die methodologische Einsicht, daß solche resümativen Image-Zuweisungen stets an der Komplexität der Diskurse scheitern, die sie auf einen Nenner zu bringen versuchen. Die Widerständigkeit der Knef gegen solche Zuschreibungen ist in dieser Hinsicht geradezu exemplarisch: ihr Image ist wie kaum ein anderes von Diskontinuität und Brüchen geprägt, die insbesondere das zusammenfassende Bild einer einzigen, unaufhaltsamen Show unpassend erscheinen lassen. Wenn wir abschließend dennoch ein Muster herausgreifen, unter dem die Brüche der Knefschen Karriere systematisch lesbar werden, dann können wir nur ein Modell anbieten, das die Diskontinuitäten mitreflektiert. Es geht uns - wir haben es bereits mehrfach angedeutet - um die Permanenz des *Comeback* im Image der Hildegard Knef [26]. Von ihrer engelhaften Erscheinung im ersten deutschen Nachkriegsfilm bis zu ihrer für 1996 angekündigten Rückkehr auf die Chanson-Bühne, gut zehn Jahre nach ihrer ersten Abschiedstournee: die Knef kommt wieder.

So ist es nur konsequent, wenn sie sich das stete *Comeback* selbst in ihre Liedtexte schreibt. Ein früher Titel heißt sinnigerweise: „Ich gebe alles auf und fang von vorne an“; aber besonders an einem ihrer berühmtesten Texte, von ihr selbst als „persiflierte Autobiographie“ bezeichnet, läßt sich die Struktur des *Comeback* als Subtext ausmachen:

Ich kam im tiefsten Winter zur Welt
Hab' drei mal geniest, mich müde gestellt
Der Vater war wütend, er wollt' einen Sohn
Ich sah mich so um und wußte auch schon:

Von nun an geht's bergab.

Anschließend hatte ich nicht viel zu tun
Man ließ mich wachsen und zwischendurch ruhn

Aber nach ein paar Jahren, da sprach man spontan:
Du mußt jetzt was lernen. Der Ärger begann:
Von nun an ging's bergab [27]

Noch in jeder Wiederkehr des Staccato-Refrains
„Von nun an ging's bergab“ schwingt doch das
,bergauf' schon mit, mit welchem jeweils die folgen-
de Strophe beginnt. Die Persiflage liegt also in der
narzißtischen falschen Bescheidenheit des lyrischen
Ich, denn die ewige Abwärtsbewegung, die der Re-
frain auch musikalisch beschwört, bietet nichts als
den Widerstand, dessen Überwindung zum nächsten
Comeback in der neuen Strophe führt. Folgerichtig
quittiert die Kritik dem Comeback-Girl Hildegard
Knef: „Daß sie wieder da ist, allein das schon ist Er-
eignis“ [28].

Anmerkungen

[1] Romy. Betrachtung eines Lebens. Hamburg 1983, S. 34f.

[2] Hildegard Knef; Der geschenkte Gaul. Bericht aus einem Leben. Wien 1970, S. 232.

[3] Christa Bandmann: Hildegard Knef. Das Fräuleinwunder Nummer eins! In: Es leuchten die Sterne. Aus der Glanzzeit des deutschen Films. München 1979.

[4] Adolf Heinzlmeier Hildegard Knef. Das Trümmermädchen. In: Adolf Heinzlmeier / Berndt Schulz / Karsten Witte: Die Unsterblichen des Kinos. Glanz und Mythos der Stars der 40er und 50er Jahre. Frankfurt am Main 1980, S. 114.

[5] Georg Seeßlen: Die andere Frau: Hildegard Knef. In: epd Film, H. 1 (1991) S. 18.

[6] Helma Sanders-Brahms: Hilde. In: epd Film, H. 4 (1985), S. 8.

[7] John Fiske: Elvis: Body of Knowledge. In: Montage/AV 2, H. 1 (1993), S. 21.

[8] Ebd., S. 51.

[9] Vgl. Richard Dyer: Heavenly Bodies: Film Stars and Society. London 1986; Jackie Stacey: Star Gazing. New York, London 1993; Stephen Lowry: Filmstars. Theoretische Fragen für die Imageanalyse. In: Britta Hartmann / Eggo Müller (Hg.): 7. Film- und Ferasehwissenschaftliches Kolloquium / Potsdam 1994. Berlin 1995, S. 170-178; vgl. auch Stephen Lowry: Heinz Rühmann als Filmstar - innerfilmische Imagebildung. In: Helmut Körte / Stephen Lowry (Hg.): Heinz Rühmann - ein deutscher Filmstar. Materialien und Analysen. Braunschweig (IMF-Schriften 1) 1995, S. 65-92.

[10] Ursula Bessere Hildegard Knef - Star oder Anüstar? In: Trümmer und Träume. Nachkriegszeit und fünfziger

Jahre auf Zelluloid. Deutsche Spielfilme als Zeugnisse ihrer Zeit. Bochum 1989, S. 231.

[11] So schnell stirbt sich's auch wieder nicht. Karin Struck über Hildegard Knef und ihren Bestseller >Das Urteil< In: Der Spiegel, H. 42 (1975), S. 207.

[12] Vgl. Heide Fehrenbach: Cinema in Democratizing Germany. Reconstructing National Identity after Hitler. Chapel Hill 1995; DIE SÜNDERIN OF Who Killed the German Male. Early Postwar Cinema and the Betrayal of Fatherland. In: Sandra Frieden u.a. (Hg.): Gender and German Cincina. Feminist Interventions. Bd. 2. Providence 1993, S. 135-160; Cinema, Spectatorship, and the Problem of Postwar Identity. In: Reiner Pommerin (Hg.): The American Impact on Postwar Germany. Providence 1995, S. 165-195.

[13] Vgl. die Einschätzung von Erich Pommer „Noch nie wurde eine Schauspielerin mit einer Rolle so sehr identifiziert wie in diesem Fall.“ Zit. nach Adolf Heinzlmeier, a.a.O. (1980), S. 117.

[14] Heide Fehrenbach: Cinema in Democratizing Germany. Reconstructing National Identity after Hitler. Chapel Hill 1995, S. 109.

[15] Judith Butler: Bodies That Matter. On the Discursive Limits of ‚Sex‘. New York/London 1993; in deutsch erschienen als: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin 1995.

[16] Vgl. Helma Sanders-Brahms, a.a.O. (1980), S. 8.

[17] Hildegard Knef: Das Urteil oder der Gegenmensch. Wien/München/Zürich 1975, S. 359.

[18] Ebd. (1975), S. 83.

[19] So in den Interviews mit Struck (Spiegel), als auch mit Andre Müller. In: Stern vom 18.9.1980, S. 165ff.

[20] Heike Sander / Barbara Johr (Hg.): Befreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigungen, Kinder. München 1992, S. 112.

[21] Film und Frau, Jg. 4, Bd. 21 (1952): Verhängnis über Alraune, S. 8f.

[22] Cf. Sammlung Unruh, unveröffentl. Zeitungsausschnittsmappe am Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften, Freie Universität Berlin.

[23] Ebd.

[24] Barlog, Boleslav u.a.: Hildegard Knef. Tournee, Tournee... Die Schauspielerin, der Filmstar, die Autorin, der Showstar. Mit den Chansontexten von Hildegard Knef und Originalbeiträgen von Boleslav Barlog und anderen. München 1980.

[25] Manfred Sack: Und nirgendwo sind Nuancen. In: Die Zeit vom 26.9.1980.

[26] Undenkbar, daß die Knef eines Tages aufhören sollte, ihre ‚Comebacks‘ zu machen. „Tschüs und winke, winke. Ich komm' wieder, sonst wär' ich nicht die Knef“ - so unterschreibt die Zeitschrift „Für dich“ im August 1990 ein Photo von der winkenden Knef mit einem Strauß roter Rosen im Arm. Renate Ennepner Hosianna und Kreuzigung, ha: Für Dich, H. 36 (1990), S. 16f. - Nun, 5 Jahre später ist es wieder einmal soweit. Das Leitmotiv von Wolfgang Harrichs Dokumentation FÜR MICH SOLL'S ROTE ROSEN REGNEN bilden immer wiederkehrende Studioszenen, in denen die Knef bei der Arbeit an einer neuen Aufnahme ihrer großen Lied-Erfolge zu sehen ist: wir beobachten sie, wie sie Songs wie „Von nun an ging's bergab“ oder „Eins und eins, das macht zwei“ mit Anleihen bei Rap und Tecchno gewissermaßen *up to date* bringt. Deut-

lich arbeitet sie nach einer langen Pause und der ersten Abschiedstournee vor nunmehr ca. 10 Jahren hier an einem Comeback, das sie 1996 mit einer Tournee vor allem durch Ostdeutschland besiegeln will: „Auftritte im Osten Deutschlands sind lange überfällig. Ich war da drüben 28 Jahre lang verboten - keine Ahnung warum! Ein Diplomingenieur aus Leipzig schrieb mir, er sei zum Grabredner

degradiert worden, weil man eines meiner Bücher bei ihm fand. Da sind Sachen passiert in der DDR, irrwitzig. Auf jeden Fall möchte ich unbedingt drüben auftreten.“ („Ich könnte laut schreien vor Wut.“ Hildegard Knef im Gespräch. In: Cinema, Oktober 1995, S. 142.
[27] Idole: Hildegard Knef. Hannover, o.J.
[28] Renate Enneper, a.a.O. (1990), S. 20.