

Selbstbehauptung. Rollenfiktion zwischen Starimage und Authentizitätsanspruch als Harmonisierung kultureller Oppositionen in Hildegard Knefs *Für mich soll's rote Rosen regnen*

Jan-Oliver Decker, Universität Passau

Summary. The article examines the historical mental functions of the hit song ('Schlager') *Für mich soll's rote Rosen regnen* by Hildegard Neff (aka Hildegard Knef) using the categories 'language', 'music' and 'star image'. The central semantics, in particular the concept of person, which in the interplay of text and context makes up the meaning of the 'Schlager', is worked out. Finally, it will be explained how these semantics are adapted to the present in the adaptation history of the song, in order to sound out the cultural reference space of the 'Schlager'.

Zusammenfassung. Der Beitrag untersucht mit Hilfe der Kategorien ‚Sprache‘, ‚Musik‘ und ‚Starimage‘ die mentalitätsgeschichtlichen Funktionen des Schlagers *Für mich soll's rote Rosen regnen* von Hildegard Knef. Dabei werden die zentralen Semantiken, insbesondere die Konzeption der Person, herausgearbeitet, die im Zusammenspiel von Text und Kontext die Bedeutungen des Schlagers konstituieren. Erläutert wird abschließend, wie diese Semantiken in der Adaptiongeschichte des Schlagers an neue Gegenwarten angepasst werden, um den kulturellen Referenzraum des Schlagers auszuloten.

1. Einleitung: Referenzprobleme

Zwischen der Person Hildegard Knef und dem Chanson *Für mich soll's rote Rosen regnen* gibt es in der Populärkultur eine zeichenhafte Beziehung: Das Lied steht stellvertretend für die ganze Person Hildegard Knef, als deren authentische Selbstaussage es bewertet wird. Der sprachlich-musikalisch hergestellte Text verweist in unserer Alltagskultur gleichsam natürlich auf die Sängerin, die ihn hervorbringt. Beispielhaft zeigt dies Kai Wesels *Hilde* (BRD 2009) bei seiner Inszenierung von Knefs berühmtem Kon-

zert in der Berliner Philharmonie 1968.¹ Heike Makatsch als Hildegard Knef leitet ihre performative Simulation von Leben und Song mit den Worten ein: „Das hier ist Hildegard Knef“ und zeigt in großer Geste demonstrativ auf die Bühne im Konzertsaal. Die in der Diegese des Films inszenierte Bühne wird innerhalb der dargestellten Welt von der intradiegetischen² Hildegard Knef in ihrer Rolle als Sängerin mit der privaten Person gleichgesetzt. Ganz ähnlich zeigt aber auch der Film als Ganzes selbstreferenziell dem Zuschauer im Kinosaal eine durch den Film inszenierte und von Heike Makatsch verkörperte Person, den Star Hildegard Knef, die Knef, in einem audiovisuellen Filmerlebnis. Hier vermischen sich also zwei Ebenen miteinander: Die Inszenierung innerhalb der filmischen Erzählung verweist durch die Inszenierung des Lebens als Leben auf einer Bühne auf die Produktion eines Images des Stars Hildegard Knef durch Medien wie den Spielfilm selber und auf die referenzierte, konkrete Person. Einerseits werden hier also im Film Konstruktionsprinzipien der Imagebildung durch die audiovisuellen Zeichensysteme des Spielfilms transparent gemacht, gezeigt und ausgestellt; andererseits werden durch diese Inszenierung gleichzeitig die Inszenierung der Person mittels arrangierter Zeichen und die authentische Person Hildegard Knef unmittelbar und untrennbar aufeinander bezogen. Die Inszenierung des Films setzt dabei audiovisuell die Identität von Lied und Person in Szene. Diesen Referenzen zwischen dem Lied *Für mich soll's rote Rosen regnen* und der Sängerin Hildegard Knef möchte der folgende Beitrag mit Hilfe des mediensemiotisch definierten Begriffs des Starimage skizzieren.

2. Methodische Vorbemerkungen zum Starimage

Unter einem Starimage versteht die mediensemiotische Forschung in Anlehnung an Dyer (1987), Dyer (2007) und Lowry (1997) die rein medial existente, als solche im kulturellen Wissen abgespeicherte Vorstellung von einer realen Person, die eine außerordentliche darstellerische Leistung in den (audiovisuellen) Medien erbringt. Das Starimage speist sich als bloß mediales Zeichengeflecht dabei intertextuell, medienübergreifend und interdiskursiv aus allen veröffentlichten Texten verschiedener medialer Provenienz mit dem Star und über den Star. Die Texte mit dem Star formen dabei nach Decker (2005) in Modifikation von Lowry (1997) das innerfiktionale Image, das analytisch vom faktualen Image zu trennen ist. Das faktuale Image ergibt sich aus Texten über den Star (beispielsweise Presseberichterstattung, Public Relations, autorisierte und nicht autorisierte Biographien, Fernseh-Features usw.). Das innerfiktionale Image wird dagegen bei Filmstars vor allem aus Filmen mit dem Star, im Falle mythischer Musikstars wie Madonna oder Michael Jackson vor allem durch Musikvideos oder auch Konzertmitschnitte mit dem Star gespeist (vgl. Decker 2016). Das aus beiden Teil-Images zusammengesetzte multimediale Starimage wird dabei im kulturellen Wissen mit einer realen, es verkörpernden

Starpersona identifiziert und ist im kulturellen Gedächtnis (vgl. zum Begriff aus kulturwissenschaftlicher Sicht einfürend Assmann 1988 und dann aus semiotischer Perspektive präzisierend Titzmann 1989) als auf diese reale Person referenzierendes, gerichtetes Wissen gespeichert. Im Starimage vermischen sich also identifizierbare Vorstellungen über die pseudo-reale Person mit Rollen-Verkörperungen durch die Person.

Dabei kann das Starimage je nach gebrauchendem soziokulturellem Funktionskontext synchron und diachron unterschiedliche mentalitätsgeschichtliche Bedeutungen aufweisen, sich wandeln oder auch an kultureller Bedeutung verlieren (Lowry und Korte 2000). In den 1930er, 1940er und 1950er Jahren bauen beispielsweise die Studios in Hollywood und in Europa gezielt Starsysteme auf, die von den Images der Stars der 1960er und 1970er Jahre überwunden werden (Butler 1991; Gledhill 1991; McDonald 2000). Im Image von Marilyn Monroe zum Beispiel überdeckt nach ihrem Tod bis heute ihr faktuales Image ihr bis zu ihrem Tod dominantes innerfiktionales Image (vgl. Decker 2014a). Monroe kann in der Gegenwart als Zeichen einer populärkulturellen Erzählung vom scheiternden Versuch weiblicher Emanzipation gelesen werden, die immer noch aktuell ist (vgl. Decker 2016). Dagegen sind wandlungsfähige Stars des frühen 20. Jahrhundert wie Joan Crawford oder Lilli Palmer heutzutage weitgehend vergessen, weil sie keinerlei aktuelle Referenz im populärkulturellen Gedächtnis der Gegenwart mehr erfüllen. Semiotisch gesprochen werden sie vergessen, weil sie keine symbolische Funktion für die Gegenwartskultur mehr übernehmen können. Sie werden als Zeichen nicht mehr aktualisiert und bleiben leere Zeichen, die allenfalls als Index für vergangene (Medien-)Kulturen fungieren. Wandlungsfähige Schauspieler der Gegenwart wie Dustin Hoffman und Robert de Niro gelten dagegen als Schauspielstars, weil sie so wandlungsfähig sind und damit die Pluralität innerpersoneller Persönlichkeiten in postmoderner Zeit anzeigen können. Zu fragen ist aktuell vor diesem Hintergrund, ob Celebrities wie Kim Kardashian oder Youtube-Stars wie Bianca Heinicke (*Bibis Beauty Palace*) Stars im eigentlichen Sinne sind und welche Merkmale und Funktionen ihre Starimages für unsere Alltagskultur übernehmen.

Starimages werden dabei vor allem aus Gründen der Vermarktung von Medienproduzenten systematisch aufgebaut, um Zuschauererwartungen für neue Medienprodukte zu kanalisieren und Konsumenten dauerhaft zu binden (so genannte „Starvehikel“). Im innerfiktionalen Image werden zum einen bestimmte Genremuster, Rollenfächer und Figurenstereotype, aber auch bestimmte audiovisuelle Inszenierungsformen sowie körperliche, gestische und mimische Muster mit dem Star verbunden, die bestimmte kulturelle Werte und Normen repräsentieren. Beispielsweise kann bei der Inszenierung einer vom Star verkörperten Figur das Starimage als paradigmatische Folie der Figur benutzt werden, um gezielt und implizit die Figur zu charakterisieren.

Im faktualen Image werden zum anderen diese im innerfiktionalen Starimage kodierten Werte und Normen zum Teil aufgegriffen und der jeweili-

ge Star mit einer konkreten, individuellen Biographie versehen. Dabei ergeben sich auf einer Skala verschiedene, variable Grade der Beziehung von innerfiktionalem und faktuellem Image: Auf der einen Seite der Skala herrscht eine weitgehende Identität. Hier schimmert in einer fiktionalen Figur zugleich die vermeintlich konkrete Person durch (und umgekehrt sind in einem faktualen Text Rollenmerkmale erkennbar, umgangssprachlich gesprochen: „der Star spielt sich selbst“). Auf der anderen Seite der Skala können innerfiktionales Image und faktuales Image weitgehend auseinandertreten, wenn beispielsweise ein Star in einer Enthüllungsbiographie demontiert wird oder aber wenn er sich als Schauspielstar wie Dustin Hoffman gerade dadurch auszeichnet, als konkrete Person eben hinter den unterschiedlichsten Rollen zu verschwinden.

Aus einer zeichentheoretischen Perspektive ist Hildegard Knef heute interessant, da ihr Song *Für mich soll's rote Rosen regnen* einerseits immer noch gespielt, gekannt und mit ihr verbunden wird. Andererseits ist die Knef ein Star, die als „Trümmer-Diva“ (vgl. von Moltke und Wulff 1997) wie keine andere aus der heutigen Perspektive mit der Zeit des Wiederaufbaus in der BRD verbunden wird. Semiotisch geht es mir dabei im Folgenden um die Frage, ob und welche unterschiedlichen medialen Entwürfe der *P e r s o n* systematisch im Medienverbund als Einheit zusammenhängen. Dabei soll es auch um Fragen gehen, welche kulturellen Werte und Normen bezüglich der Konzeption der Person Hildegard Knef, der Geschlechterrollen und der Erotikkonzeptionen, des Gesellschaftsentwurfes und des Umgangs mit ideologisch *E i g e n e m*, *A n d e r e m* und *F r e m d e m* (Todorov 1985) in der Tiefenstruktur ihres Images repräsentiert sind.³

3. Der Liedtext 1: weiblicher Autonomieanspruch

Der Songtext von *Für mich soll's rote Rosen regnen* ist so allgemein, dass er in ganz unterschiedliche Zuhörergemeinschaften eingebettet werden kann, die seit der Erstveröffentlichung 1968 von den Auftritten der Knef in unzähligen Fernsehshows, über die Oldie-Sendungen im Autoradio, bis hin zur offiziellen Adaption des Songs in Punk-Kontexten bei Nina Hagen 2006 und durch die Band Extrabreit 1992 oder durch Daniel Kübelböck 2011, Till Brönner 2012 oder Conchita Wurst 2018 und unzählige private Nachvertonungen bei Youtube reichen.⁴ Dies mag ein wichtiger Erfolgsfaktor sein: Die Passung des Songs in unterschiedliche Zuhörergemeinschaften.

Dabei bildet das Chanson *Für mich soll's rote Rosen regnen* als ästhetisch konstruierter Text eine Schnittstelle zwischen vielfältigen kulturellen Oppositionen: Denn das Lied verbindet erstens im kulturellen Gedächtnis die konkrete, individuelle Person Hildegard Frieda Albertine Knef (geboren am 28.12.1925, gestorben am 01.02.2002, geschiedene Kurt Hirsch, geschiedene David Cameron, verheiratete Paul von Schell) mit dem kulturellen Wissen über die *K n e f*. Die *K n e f*, das ist erstens derjenige deutsche Nachkriegsstar, der als Trümmernädchen im ersten deutschen Nachkriegs-

film aus den Ruinen Berlins aufersteht (*Die Mörder sind unter uns*, DEFA 1946, Wolfgang Staudte); das ist zweitens der Star, der dann mit einer Nacktszene in Willi Forsts *Die Sünderin* (BRD 1950) die katholische Kirche und das biedere Adenauer-Deutschland entrüstet. Sie ist drittens der Star, der daraufhin als Hildegard Neff Karriere in den USA macht (u.a. mit dem Film *Schnee am Kilimandscharo*, USA 1952, Henry King) und 1955/56 in 675 triumphalen Aufführungen von Cole Porters Musical *Silk Stockings* am Broadway unter der Regie von Cy Feuer auftritt; viertens der Star, der danach auch als Buchautorin erfolgreich ist (u.a. *Der geschenkte Gaul. Bericht aus einem Leben*, Wien, München und Zürich: Fritz Molden 1970); und schließlich fünftens der Star, der von Beginn ihrer Gesangs-Karriere an als „the greatest singer in the world without a voice“⁵ (Ella Fitzgerald) und erfolgreichste deutschsprachige Chansonsängerin zur Meisterin der Selbstvermarktung in den Medien, vor allem im Fernsehen, avanciert (z.B. mit den Dokumentationen *Eine Berlinerin – Hildegard Knef*, BRD 1968, Matthias Walden, Lothar Kompatzki; *Die Knef – Bericht über ein Konzert*, BRD 1969, Dieter Finnern; *Hildegard Knef und ihre Lieder*, BRD 1975, David Hamilton, Gerard Vandenberg, François Reichenbach; *A Woman and a Half*, BRD 2001, Clarissa Ruge und schließlich *Für mich soll's rote Rosen regnen*, BRD 1995, Walter Harrich). Die letztgenannte Fernsehdokumentation setzt schon im Titel Song und Person schließlich identisch und als austauschbar. Spätestens hier ist davon auszugehen, dass in der Gegenwart Hildegard Knef weniger als Filmschauspielerin – beispielsweise als die der *Sünderin* – in Erinnerung bleibt, sondern durch ihren ‚Signature Song‘ im kulturellen Wissen identifiziert werden kann.

Der Erfolg des Chansons *Für mich soll's rote Rosen regnen* erklärt sich zweitens vor allem dadurch, dass er in seiner Eigenschaft als künstlerischer Text ein Symbol für kollektive Haltungen, Einstellungen und Mentalitäten ist, die Konstellationen von übergeordneten sozialen Werten und Normen und Vorstellungswelten in unserer Kultur verhandeln. Man kann den Song damit als eine Art ideologischen Text in dem Sinne lesen, als er zeichenhaft eine wünschenswerte Welt verdichtet vorstellt, die in ihrer Produktionskultur relevante Aspekte der Konzeption der Person verhandelt. Im kulturellen Gedächtnis repräsentiert das Lied nämlich eine bestimmte Konzeption der Person, die über die konkrete Person Hildegard Knef hinaus auf eine ideale, in unserer Kultur wünschenswerte Konzeption der Person verweist, nämlich die der autonomen, starken Frau/Person, die sich unabhängig von Vorgegebenem selbst verwirklicht, sich dabei konstant treu bleibt, aber trotzdem sozial anerkannt ist:

Für mich soll's rote Rosen regnen,
 mir sollten ganz neue Wunder begegnen.
 Mich fern vom Alten neu entfalten,
 von dem, was erwartet, das meiste halten.
 Ich will. Ich will.

Im Sinne einer Akkumulation/Diarese wird der Wunsch „Für mich soll's rote Rosen regnen“ zu einer Konzeptmetapher, die in einzelne Teilglieder aufgespalten wird und dabei kulturelle Oppositionen zwischen einem autonom lebenden Ich und trotzdem seiner sozialen Kompatibilität harmonisiert. Die Person will einerseits besondere, nicht-alltägliche Erlebnisse haben und ihre in ihr angelegten Potenziale entfalten, andererseits aber auch den sozialen Erwartungen anderer weitgehend entsprechen.

Die rauchige Stimme der Knef, ihre schnoddrige, Ironie signalisierende Artikulationsweise ermöglicht dabei drittens eine Distanzierung des Sprecher-Ichs vom Gesprochenen. In der Artikulation des Selbst schwingt gleichzeitig schon der Bruch mit dem Ausgesagten, seine eigene Relativierung mit. Diese Ambivalenz der Knef beruht einerseits auf ihrer androgynen Stimmlage, die einen Projektionsraum für die Überschreitung der Geschlechtergrenzen eröffnet. Hier ist der Ort für die Aneignung der Knef in subkulturellen Kontexten wie beispielsweise durch ihre kabarettistische Travestierung als „Irmgard Knef“⁶ (Ulrich Michael Heisig), Hildegards fiktiver Schwester und Alter Ego oder aber auch in der Adaption durch Conchita Wurst (siehe unten). Andererseits bezieht sich die Ambivalenz der starken und zugleich gebrochenen Figur auch auf den Körper der Knef, dessen Kampf mit dem Krebs und seine kosmetischen Veränderungen und medizinischen Eingriffe von ihr selbst literarisch erfolgreich thematisiert werden, vgl. *Das Urteil oder Der Gegenmensch* (1975).

4. Der Liedtext 2: Konzeption der Person und ihrer Lebensphasen

Zwischen den Bedeutungen der Knef in den Kontexten von Hoch- und Subkultur, zwischen den Geschlechtergrenzen, zwischen ‚gesund‘ vs. ‚krank‘, zwischen ‚deutsch‘/‚eigen‘ vs. ‚fremd‘/‚anders‘ und zwischen ‚individueller‘ vs. ‚kollektiver‘ Erinnerung vermittelt *Für mich soll's rote Rosen regnen* Merkmale einer Person, die zeittypisch für die deutsche Mentalität im Jahr 1968 stehen kann. Die Knef steht in unserer Kultur für eine Person, die sich selbst zwischen Anpassung und Revolution, zwischen Auflehnung und Resignation ansiedelt:

Mit sechzehn sagte ich still: Ich will.
 ‚Will groß sein, will siegen, will froh sein, nie lügen.
 Mit sechzehn sagte ich still: Ich will,
 will alles! Oder nichts. [...]

Und später sagte ich noch: Ich möchte
 verstehen, viel sehen, erfahren, bewahren.
 Und später sagte ich noch: Ich möchte
 nicht allein sein und doch frei sein. [...]

Und heute sage ich still: Ich sollt'
 mich fügen, begnügen, ich kann mich nicht fügen,
 kann mich nicht begnügen, will immer noch siegen,
 will alles! Oder nichts.

Der Liedtext entfaltet die Geschichte eines (weiblichen) Sprecher-Ichs, das auf sein Leben zurückblickt und drei Stationen Revue passieren lässt: vor-ausblickende Jugend, reflektierende Reife und zurückblickendes Alter.

Die individuelle Biographie beginnt zunächst mit 16 Jahren, dem Alter des Schulabschlusses für die meisten Jugendlichen in der Produktionszeit des Chansons, der stellvertretend für die Geschlechtsreife und damit für die körperliche Reife der Person steht. Von dieser Basis aus will sich dieses Ich selbst verwirklichen und entfalten. Es ist dabei einerseits angepasst, denn es artikuliert sich nur für sich, gleichsam als innere Stimme, als eigenes (Selbst-)Bewusstsein. Zum Ausdruck kommt dabei andererseits, gar nicht demütig, der umfassende Anspruch auf eine vollständige Entfaltung des gesamten **Persönlichkeitspotenzials**. So gibt der Refrain immer wieder ein als ultimativen Wert postuliertes, in sich aber vage bleibendes, **emphatisches Leben** als Erfüllung der Selbstverwirklichung und selbst gesetztes, Sinn gebendes Ziel für die Person vor:

Für mich soll's rote Rosen regnen,
 mir sollten sämtliche Wunder begegnen.
 Die Welt sollte sich umgestalten
 Und ihre Sorgen für sich behalten. [...]

Das Glück sollte sich sanft verhalten.
 Es soll mein Schicksal mit Liebe verwalten.[...]

Für mich soll's rote Rosen regnen,
 mir sollten ganz neue Wunder begegnen.

Das Sprecher-Ich unterwirft sich hier auf der einen Seite unbestimmten, äußeren Größen wie Welt, Schicksal und Glück, die dem Ich auf der anderen Seite ein Leben nach seinen individuellen Vorstellungen in Selbstbestimmung und Autonomie ermöglichen sollen. Das Ich selbst entwirft in seiner Äußerung also einen Widerspruch, bei dem sich Fremd- und Selbstbestimmung, persönliche Freiheit und Schicksal harmonisch im Liedtext vereinen sollen: „Die Welt sollte sich umgestalten [...]“ vs. „Ich möcht' [...] bewahren“, und in einem Satz: „Ich möcht' nicht allein sein und doch frei sein.“

Die Konzeptmetapher „Für mich soll's rote Rosen regnen“, mit dem der Refrain die einzelnen Strophen verbindet, soll innerhalb des Widerspruchs zwischen Selbst- und Fremdbestimmung des Subjekts vermitteln: Für sich allein genommen bedeutet dieses Bild zum einen, dass eine unbestimmt bleibende, äußerliche, übergeordnete Norminstanz (Welt, Glück und Schick-

sal) dem Individuum außergewöhnliche, die Realität übersteigende Erlebnisse bereitet. Zieht man kulturelle Kontexte hinzu, dann kann zum anderen das Bild der herabregnenden Rosen weiter konkretisiert werden: Rosen regnen aus dem Zuschauerraum und von den Rängen eines Theaters auf die Bühne, wenn einer Primadonna, einer Diva, für ihre außergewöhnliche, in ihrer Persönlichkeit liegende, einzigartige Darstellungskunst gehuldigt wird. Das Bild von den regnenden roten Rosen kann damit als Verbindung von ganz allgemeinen und vagen Vorstellungen und Werten mit dem Wissen über Hildegard Knef im kulturellen Gedächtnis dienen. Durch dieses Bild ergibt sich als Bedeutung, dass die Sängerin Hildegard Knef potenziell aus ihrer persönlichen Erfahrung auf diejenige Weise über sich singt, dass ihre im Liedtext ins Allgemeine verschobenen Erfahrungen ganz universale Werte und Normen auch der Zuhörer überformen können. Hildegard Knef repräsentiert in ihrem Chanson *Für mich soll's rote Rosen regnen* auf der einen Seite die autonome, jenseits der Konventionen selbst verwirklichte Person, die auf der anderen Seite als erfolgreiche Künstlerin zugleich aber berühmt und anerkannt und also sozial integriert ist.

Das singende Ich Hildegard Knef fungiert im mythologischen Sinne damit als *Trickster* (Claude Lévi-Strauss), als Figur einer in der Zeit verlaufenden Geschichte, die zwischen an sich unvereinbaren kulturellen Oppositionen vermittelt. Denn es ist die in den Medien immer wieder inszenierte und im kulturellen Wissen gespeicherte Biographie der Knef, die immer wieder aufs Neue das serielle Streben des Sprecher-Ichs nach Selbstverwirklichung im Liedtext als echt beglaubigt: Genau so wie die Knef immer wieder von vorne anfängt und dabei persönliche Integrität beweist, entwirft sich auch das Ich im Liedtext. Die Performance der Knef dient dabei als Projektionsfläche für die Wünsche und Bedürfnisse des Publikums nach Autonomie und Selbstvergewisserung der eigenen Ansprüche auf Selbstverwirklichung. Das Chanson dient als Stellvertreter, als mediales und virtuelles Probehandeln. Seine sprachlich entwickelten Werte und Normen kann man sich beim Zuhören und Mitsummen immer wieder in Serie aneignen. Notwendig muss der Song dabei textuell-sprachlich vage bleiben, damit er mit den eigenen Biographien des Publikums assoziativ aufgefüllt und verknüpft werden kann.

Auch die Struktur des Chansons aus dreimal Strophe und Refrain vollzieht dabei immer wieder aufs Neue die zeitliche Abfolge von sich wandelnden Lebensstation(en) in den Strophen auf der einen und dazwischen geschobenem, unveränderlichem Selbstverwirklichungsanspruch im Refrain auf der anderen Seite, von einerseits Wandel und andererseits Konstanz der Person gleichzeitig in *einer* Biographie und in *einem* Song. Dieses formale Strukturprinzip auf der Ebene des Ausgesagten setzt sich auf der Ebene der Aussageformen des Chansons im Refrain mit der Verwendung des Konjunktivs sowie in der Verknüpfung von Versmaß und musikalischer Struktur fort.

Einerseits wünscht sich das Sprecher-Ich im Refrain, dass es aktuell, vom Sprechzeitpunkt aus gesehen, in der Zukunft rote Rosen regnen, sich

also k ü n f t i g ein emphatisches Leben erfüllen soll. Gleichzeitig blickt das Ich aber andererseits auch auf sein Leben zurück und bewertet die damalige Entwicklungsstufe der Person aus der Perspektive des bis dahin noch nicht erfüllten Wunsches nach emphatischem Leben: „mir s o l l t e n [Hervorhebung J.O.D.] sämtliche Wunder begegnen“. Das Ich formuliert, wenn schon nicht sein Wissen um die Unerfüllbarkeit seines Wunsches nach absoluter Selbstverwirklichung, zumindest seine Zweifel an der Verwirklichung seiner Autonomiewünsche. Diese Erkenntnis führt aber gerade nicht dazu, dass das Ich seinen Wunsch nach Selbstverwirklichung aufgibt. Vielmehr beweist sich das Ich als autonomes Ich, indem es immer wieder in jeder Lebensphase wider besseren Wissens und eigener Erfahrungen immer noch an sich und seine Selbstverwirklichung und die Erfüllung des emphatischen Lebens glaubt und wieder von vorne beginnt.

5. Die Bedeutung der Musik

Zieht man die musikalische Ebene hinzu, dann zeigt sich, dass die ästhetische Gestalt des Chansons mit zusätzlicher Bedeutung aufgeladen wird: *Regelmäßig unregelmäßig* werden durch den Liedtext in dem durch die Sprache *vorgegebenen* Betonungsmuster Senkungen und Hebungen in den einzelnen Strophen und im Refrain miteinander verbunden. Die musikalische Struktur gibt dagegen konstant genau einen Rhythmus vor, den Drei-Viertel-Takt. *Für mich soll's rote Rosen regnen* ist ein langsamer Walzer, ein so genannter Boston oder English Waltz, der als Rhythmus konstant dem daktylischen Versfuß Hebung / Senkung / Senkung in der deutschen Sprache entspricht. Der regelmäßige musikalische Rhythmus wird sprachlich also nicht vollständig gefüllt. Es bilden sich in der Kombination von Liedtext und Musik *freie Strukturreserven* (Lotman 1993: 75), Leerstellen, die durch die Performance der Knef und die für sie typische Phrasierung des Liedtextes aufgefüllt werden. Einerseits ordnen sich der Text und der Gesang der Musik unter. In diesem vorgegebenen Rahmen werden aber kunstvoll gesetzte Pausen, Dehnungen, Betonungen und Verschleifungen vorgenommen. Das Ich passt sich also der musikalischen Struktur freiwillig an. Es unterwirft sich ihr aber nicht sklavisch, denn es gestaltet sie künstlerisch individuell aus.

6. Mentalitätsgeschichtlicher Kontext

Das Versprechen eines *Freiheitspotenzials* durch das Chanson, der harmonisch, ästhetisch überstrukturiert zwischen Selbst- und Fremdbestimmung, zwischen Anpassung und Aufbegehren moderiert, ist im Erscheinungsjahr 1968 mit seinen gesellschaftlichen Umwälzungen nicht nur für Frauen ein erstrebenswerter Schwebezustand. Die ästhetische Struktur erschafft einen virtuellen, medialen Vorstellungsraum, der auf abstrak-

te Art und Weise sowohl gesellschaftliche und kulturelle Verarbeitungen von zeitgenössischem Wissen als auch quasi mythisch konzipierte Einstellungen und Haltungen der Produktionszeit repräsentiert.

In diesem Zusammenhang zeigt die Adaption des Chansons durch die Band Extrabreit im Jahr 1992 die Anpassung des Liedes an eine neue Zeit (durch die Referenzen aus Punk-Rock) und zugleich auch die Konstanz des vom Liedtext entworfenen Weltmodells durch seine Neuinszenierung. Im Video sieht und hört man Hildegard Knef und Extrabreit zusammen auf einer Bühne mit zwei Stimmen das Lied singen. Einstellungen, die Hildegard Knef alleine zeigen, werden so verfremdet, dass sie körnig sind und auf diese Weise gealtertes Filmmaterial anzeigen. Farbe für das Videomaterial der Gegenwart und schwarz/weiß als Anzeichen historischen Filmmaterials wechseln einander ab und auch die Musik, die zunächst mit dem Originalchanson im Walzertakt beginnt, wird mit dem Rock-Beat von Extrabreit verknüpft. Einerseits inszeniert sich Hildegard Knef in konstanten Posen und musikalischen Formen. Andererseits werden sie und ihr Lied an eine neue Zeit angepasst und einer Neuinszenierung unterworfen. Dementsprechend führt das Video auch seine eigene mediale Inszenierung als Video vor, das aufgenommen wird. Der Zuschauer sieht das Musikvideo, also das Endprodukt, und seine Herstellung gleichzeitig in einem Clip. Das Video und die Version von Extrabreit sind *Pastiche*, also zitierende Simulation des Originals (nach Genette), und *Bricolage*, also ein neues Arrangement vorgefundener Zeichen und fremder Materialien und vorgefundener, zitierter Texte (nach Lévi-Strauss). Die im Liedtext entworfene Spannung und Ambivalenz von Konstanz und Wandel der Person, von Selbstbestimmung und Unterwerfung unter bestehende Ordnungen projiziert sich aus dem Song heraus auf diese Weise auch auf die Geschichte seiner Adaptionen im 20. Jahrhundert. Die Kooperation von Extrabreit zusammen mit Hildegard Knef (EastWest 1992) stellt damit eine Schnittstelle dar, an der zwischen der Vergangenheit des Stars Hildegard Knef und der Gegenwart vermittelt wird. Einerseits repräsentiert das Chanson damit Hildegard Knef als Person, andererseits wird die Aussage des Chansons, der in ihm ausgedrückte Wunsch nach Autonomie und Emanzipation an die Gegenwart der Pop- und Rockmusik transferiert.

Genau hier knüpfen dann nach Extrabreit die folgenden Adaptionen des Chansons an. Zwischen 2002 und 2003 covern unter anderem die Schlagersängerinnen Wencke Myhre und Bianca Graf den Song. Nina Hagen interpretiert *Für mich soll's rote Rosen regnen* zusammen mit dem Capital Dance Orchestra 2006 auf ihrem Album *Irgendwo auf der Welt* (Island 2006), welches nur aus Covern berühmter Schlagerstandards besteht. Hier wird *Für mich soll's rote Rosen regnen* als Klassiker in eine Riege mit *Some-where Over the Rainbow* und anderen Standards der internationalen Unterhaltungsmusik gestellt. Einerseits wird Knefs deutschsprachiges Chanson damit aufgewertet. Andererseits bleibt fraglich, ob das Chanson in anderen nationalen Kulturen überhaupt gekannt wird. Durch das Album von Nina Hagen werden zumindest ansatzweise internationaler Erfolg und Bekannt-

heitsgrad des Songs simuliert, der doch eher für ein deutschsprachiges Publikum mit der Person Hildegard Knef verbunden ist.

2011 veröffentlicht Daniel Küblböck *Für mich soll's rote Rosen regnen* auf dem Album *Jazz Meets Blue* (Blue Cat Music 2011), das seine Abkehr vom Pop-Schlager und seine Reifung als ernster Künstler markieren soll. 2012 interpretieren Till Brönner und das Opersänger-Quintett Adoro *Für mich soll's rote Rosen regnen* auf dem Album *Für Dich* [Hervorhebung von J.O.D.] *soll's rote Rosen regnen – Stars singen Hildegard Knef* (Koch Universal 2012); der einzige Song von Hildegard Knef, der zweimal auf dem Album vertreten ist und stilistisch mit Jazz vs. Operschlager die breit variable Adaptierbarkeit und damit zugleich *Zeitlosigkeit* von *Für mich soll's rote Rosen regnen* suggeriert. Interessanter Weise wird durch die Abwandlung des Songtitels als Albumtitel durch den Austausch des Personalpronomens das Album insgesamt auch als ein Appell verstehbar, dass ein Kollektiv an Stars dem Star Hildegard Knef seine Reverenz erweist und die im Albumtitel gerade nicht genannten Stars namentlich hinter ihr zurücktreten. Da der Austausch der Personalpronomenen nur auf dem Fundament der kollektiv kulturell gewussten und mitgedachten Referenzbeziehung zwischen Song und Künstlerin funktioniert, zementiert sich hier die Verbindung des Songs *Für mich soll's rote Rosen regnen* mit der Person Hildegard Knef auch nach ihrem Tod 2002 als Bezugspunkt für Stars der Gegenwart.

2018 interpretiert schließlich Conchita *Für mich soll's rote Rosen regnen* auf ihrem Album *From Vienna with Love* (RCA 2018), ebenfalls Coverversionen berühmter Songs (unter anderem auch eine Selbst-Cover mit *Rise Like a Phoenix*). Das Besondere des Albums sind dabei die Arrangements der Songs für die Wiener Symphoniker.⁷ Zentral erscheint mir hier zu sein, dass sich Conchita mit ihrem zweiten Album an Referenzen internationaler Stars abarbeitet, wie dies typisch in der Pop-Musik für Newcomer ist, um sich selbst aufzuwerten und in eine Traditionslinie zu stellen (vgl. zur Funktion der Fremdreferenz auf andere Stars zu Beginn der Karriere zu Madonna Decker 2005: 530f. und zu dieser Funktion allgemein auch Rehbach 2018: 13). Aufgeführt hat Conchita den Song *Für mich soll's rote Rosen regnen* zuerst in der ORF-Sondersendung zu Christiane Hörbigers 80. Geburtstag (13.10.2018) mit dem Titel *Eine Filmlegende wird 80 – Die Christiane Hörbiger Gala 2018* (ORF 2 am 22.09.2018) als Schluss- und Höhepunkt der Show. Der Moderator Peter Fässlacher kündigt den Song als „Geburtstagslied“ an, das am Ende der Personality-Show, welche die künstlerischen Höhepunkte der Karriere von Christiane Hörbiger mit ihrem Leben verknüpft, den Star Christiane Hörbiger besonders ehren soll. Der Song *Für mich soll's rote Rosen regnen* wird hiermit zu einem Emblem für das Leben der Schauspielerin Hörbiger, das durch ihn abgebildet und zusammengefasst werden kann. Hier wird der Song endgültig zu einer Metapher für den Lebensweg eines (weiblichen) Ichs an sich, die beliebig auf andere (weibliche) Lebensläufe übertragen werden und diese emblematisch bezeichnen und überhöhen kann.

Damit zeigt Conchitas Interpretation des Songs eine Semiose an, die sich als beispielhaft extrapolieren lassen kann: Die Identitätsbildung des *singenden Ich* erfolgt durch eine musikalische Überformung des eigenen Selbst als *besungenes Ich*. Dabei ist das textuelle manifeste besungene Ich ein Ich, welches wenig bis kaum auf die konkrete Starpersona bezogen werden kann. Die Aussagen sind dagegen eher allgemeine Aussagen, die als Versatzstücke kulturell prototypischer Lebensläufe montiert werden. Das besungene Ich fungiert auf diese Weise als *künstlerisches Anderes*, das in Distanz zur *personalen Identität* der konkreten Starpersona Hildegard Knef steht. Das solchermaßen künstlerische ‚Anderer‘ des besungenen Ich steht in einem nächsten Schritt in den Adaptionen dann zwischen der konkreten Starpersona Hildegard Knef als ursprüngliches singendes Ich und dem dazu ‚Fremden‘, der *fremden Identität* der den Song der Knef covernden Starpersona Conchita als aktuellem singendem Ich. Das künstlerisch überformte Ich ist damit ein *semiotisch manifestes Anderes*, das zwischen *eigen* und *fremd* vermittelt und eine Aneignung fremder Selbstaussagen als *eigene Selbstaussagen* ermöglicht. Auf diese Weise liegt ein reziproker Prozess zwischen *Authentifizierung* und *Authentisierung* vor: Das singende Ich authentifiziert sich durch künstlerisch überformte Selbstaussagen als Künstlerpersönlichkeit, also durch Gesangsakte, die umgekehrt das singende Ich als Künstlerin authentisieren. Dieser reziproke Zusammenhang zwischen authentifizierendem Gesangsakt einerseits und authentisierter Künstlerin andererseits beglaubigt dann in der Performance individuelle Merkmale der konkret singenden Person als künstlerische Qualitäten: Stimmlage, Phrasierung und Aufführungskontexte des gecoverten Songs verweisen auf die jeweils covernde Sängerin, die ihre Qualitäten als Star mit dem Igematerial des fremden Stars verknüpft und durch diese Aneignung zu eigenem Igematerial macht. Der in der Geburtstagssendung für Christiane Hörbiger gecoverte Song *Für mich soll's rote Rosen regnen* von Hildegard Knef zeigt also in einem demonstrativen indexikalischen Gestus letztlich auch ähnlich wie in Kai Wessels Inszenierung in *Hilde*: ‚Das hier ist Conchita (Wurst)‘⁸. Das Chanson wird zum ‚Emblem‘, das unter einem Thema einen audiovisuellen Bedeutungsraum eröffnet, der unterschiedlich ausgedeutet und in dem oben abgesteckten semantischen Rahmen mit eigenen persönlichen Vorstellungen durch die Interpret*innen und Rezipient*innen gefüllt werden kann.

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu auch den Dokumentarfilm *Die Knef – Bericht über ein Konzert* (BRD 1969, Dieter Finner), in dem Auftritte, Proben und Reaktionen der Zuschauer gegeneinander montiert werden und so die Konstruktion des Stars Hildegard Knef und seine Wirkung transparent machen. Insbesondere erzeugt der Film eine Ambi-

valenz zwischen ‚inszeniert‘ vs. ‚authentisch‘, die für das Image der Knef prägend sein wird (siehe unten).

- 2 Vgl. zum methodischen Inventar der Filmsemiotik Gräf u.a. 2017. Intradiegetisch meint im Vergleich zu extradiegetisch in der Narratologie nach Genette, dass ein Element Bestandteil des Weltentwurfs eines Kommunikats ist.
- 3 Vgl. Todorov 1985, der von Decker 2014b für die Analyse medialer Konzeptionen des ‚Eigenen‘, ‚Anderen‘ und ‚Fremden‘ auf die Lotman’sche Raumsemantik übertragen worden ist.
- 4 Vgl. zur kulturellen Funktion der Adaptionen weiter unten, vgl. die Liste mit ausgewählten Adaptionen im Anhang dieses Beitrags.
- 5 Der Ursprung dieses immer wieder kolportierten Bonmots ist nicht rekonstruierbar. Seine Validität für das Image der Knef zeigt es beispielsweise im Nachruf des *Guardian* vom 02.02.2002, einen Tag nach dem Tod der Knef: „Knef’s great stage success was a 10-year span on Broadway, from 1954-65, playing *Ninotchka* 675 times in Cole Porter’s musical comedy, *Silk Stockings*. The role proved so successful that she began a fabled career as, in Ella Fitzgerald’s words ‘the world’s greatest singer without a voice““, vgl. <https://www.theguardian.com/news/2002/feb/02/guardianobituaries.filmnews> (letzter Zugriff am 20.08.2019).
- 6 Vgl. <https://irmgardknef.de/irmgardknef/> (letzter Zugriff am 20.08.2019): Statt *Für mich soll’s rote Rosen regnen* lautet die Songparodie *Auch ich wollt’ Autogramme geben*. Irmgard ist die verdrängte jüngere Zwillingsschwester, die von Hildegard ausgebeutet wird, weil sie der eigentliche Mastermind hinter den Songtexten, Büchern und Rollen der Knef ist, die diese umarbeitet und damit Erfolge feiert. Interessant ist bei Irmgard Knef die selbstreflexive Ebene, welche durch die paratextuelle Bildung im Sinne Genettes erzeugt wird: Irmgard Knef entfaltet ihre parodistische Wirkung durch die Travestie des Inszenierungsstils der Knef, welche die satirische Inszenierung als das Eigentliche setzt, von dem die Inszenierung der echten Knef als das verfremdende Andere abgegrenzt wird. Damit wird der im Image der Knef immer wieder reproduzierte Gegensatz gleichzeitig inszeniert und authentisch auf einer Metaebene thematisch.
- 7 Interessanterweise ist nicht, wie man aufgrund des abgewandelten Titels vermuten könnte, ein Cover des Bond-Songs *From Russia With Love* (Matt Monro, United Artists 1963 zum gleichnamigen Film aus dem Jahr 1963 unter der Regie von Terence Young) auf dem Album, sondern das Album beinhaltet zwei Cover der Bond-Songs *Writings on the Wall* (Sam Smith, Capital Records 2015, Academy Award und Golden Globe für den besten Filmsong) zu *Spectre* (GB 2015, Sam Mendes) und den Titelsong zu *Moonraker* (gesungen von Shirley Bassey, EMI 1979; der Film unter der Regie von Lewis Gilbert, UK 1979). Die Arrangements auf dem Album von Conchita Wurst vermengen dabei zum Teil ganz unterschiedliche Referenzen miteinander: Die Cover-Version von *All by Myself* (Eric Carmen, Arista 1975, berühmt in der Gegenwart durch das Cover von Céline Dion, Columbia/Epic 1996) integriert passagenweise Auszüge aus dem zweiten Satz von Rachmaninoffs *Klavierkonzert Nr. 2* (1900/1901), deren Melodie Eric Carmen selbst zur Grundlage von Teilen seiner Komposition gemacht hat.
- 8 Tom Neuwirth hat die Kunstfigur Conchita Wurst in zwei Figuren aufgespalten: Conchita repräsentiert eine weibliche Seite, eine Diva; Wurst ist ein junger Musi-

ker, der innovativen Elektropop machen will. Die Verbindung der ‚Chonchita‘, die auf ein – aus österreichischer Perspektive – ethnisch weibliches Anderes referiert, das zeichenhaft als Muschel mit einer Vagina korreliert ist, und der ‚Wurst‘ als Tabuwort für den Penis wird aufgelöst. Die kulturellen Gegensätze lassen sich nur temporär im Konzept einer Person vereinen.

Musik

Bibliographische Angabe zum Song

Erstveröffentlichung: *Für mich soll's rote Rosen regnen* (Musik: Hans Hammerschmid, Text: Hildegard Knef), Musik-Edition Europaton Peter Schaeffers, aufgenommen am 1.10.1968.

Cover-Versionen von Für mich soll's Rote Rosen regnen (chronologisch)

Für mich soll's Rote Rosen regnen (Single, Extrabreit und Hildegard Knef, EastWest 1992)

Viva La Diva (Album v. Wencke Myhre, Koch International 2002)

1000 Rosen (Album v. Bianca Graf, DSR 2003)

Irgendwo auf der Welt (Album, Nina Hagen and the Capital Dance Orchestra, Island 2006)

Jazz Meets Blue (Album, Daniel Kübelböck, Blue Cat Music 2011)

Für Dich soll's rote Rosen regnen – Stars singen Hildegard Knef (Album, Koch Universal 2012, darin eine Version von Till Brönner und eine des Opernsänger-Quintetts Adoro)

From Vienna with Love (Album, Conchita, RCA 2018)

Filmografie

Fiktionale Filme mit Hildegard Knef (Auswahl)

Die Mörder sind unter uns (DEFA 1949, Wolfgang Staudte)

Die Sünderin (BRD 1950, Will Forst)

The Snows of Kilimanjaro (Schnee am Kilimandscharo, USA 1952, Henry King)

Fiktionale Filme über Hildegard Knef (Auswahl)

Hilde (BRD 2009, Kai Wessel)

Dokumentationen über Hildegard Knef (Auswahl)

Eine Berlinerin – Hildegard Knef (BRD 1968, Matthias Walden und Lothar Kompatzki)

Die Knef – Bericht über ein Konzert (BRD 1969, Dieter Finnern)

- Hildegard Knef und ihre Lieder* (BRD 1975, David Hamilton, Gerard Vandenberg und François Reichenbach)
A Woman and a Half (BRD 2001, Clarissa Ruge)
Für mich soll's rote Rosen regnen (BRD 1995, Walter Harrich)

Literatur

- Assmann, Jan (1988). Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Jan Assmann und Tonio Hölscher (eds.). *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, 9–19.
- Butler, Jeremy G. (ed.) (1991). *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*. Detroit: Wayne State University Press.
- Decker, Jan-Oliver (1999). Die Leidenschaft, die Leiden schafft, oder wie inszeniert man eine Stimme? Anmerkungen zum Starimage von Zarah Leander. In: Hans Krahl (ed.). *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute* (= LIMES – Literatur- und Medienwissenschaftliche Studien – KIEL, 1). Kiel: Ludwig 1999, 97–116.
- Decker, Jan-Oliver (2005). *Madonna: „Where's That Girl?“ – Starimage und Erotik im medialen Raum* (= LIMES – Literatur- und Medienwissenschaftliche Studien – KIEL, 3). Kiel: Ludwig.
- Decker, Jan-Oliver (2008). Madonna. Die Konstruktion einer Popikone im Musikvideo. In: Gerhard Paul (ed.). *Bilderatlas des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 590–597.
- Decker, Jan-Oliver (2014a). Marilyn Monroe. In: Stephanie Wodianka und Juliane Ebert (eds.). *Metzler Lexikon moderner Mythen. Figuren, Konzepte, Ereignisse*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 266–270.
- Decker, Jan-Oliver (2014b). Jagdszenen aus Niederbayern. Konstruktionen des ‚Eigenen‘, ‚Anderen‘ und ‚Fremden‘ im Medienverbund von Bühnenstück, Erzählung und Verfilmung. In: Jan-Oliver Decker und Hans Krahl (eds.). *Skandal und Tabubruch – Heile Welt und Heimat. Bilder von Bayern in Literatur, Film und anderen Künsten*. Passau: Stutz, 155–181.
- Decker, Jan-Oliver (2016). Starmythen – Mythische Stars. Stars als ‚Trickster‘ im 20. und 21. Jahrhundert am Beispiel von Michael Jackson, Marlene Dietrich, Marilyn Monroe und Madonna. In: Stephanie Wodianka und Juliane Ebert (eds.). *Inflation der Mythen? Zur Vernetzung und Stabilität eines modernen Phänomens*. Bielefeld: transcript, 79–108.
- Decker, Jan-Oliver und Hans Krahl (eds.) (2008). *Zeichen(Systeme) im Film*. Themenheft der *Zeitschrift für Semiotik* 30, 3–4. Tübingen: Stauffenburg.
- Dyer, Richard (1987). *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. London: bfi Macmillan 1987.
- Dyer, Richard (2007). *Stars*. London: bfi Publishing. [zuerst 1979].
- Faulstich, Werner und Helmut Korte (eds.) (1997). *Der Star. Geschichte, Rezeption, Bedeutung*. München: Wilhelm Fink.
- Gledhill, Christine (ed.) (1991). *Stardom. Industry of Desire*. London und New York: Routledge.

- Gräf, Dennis, Stephanie Großmann, Peter Klimczak, Hans Krah und Marietheres Wagner (2017). *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. 2. Auflage. Marburg: Schüren.
- Knef, Hildegard (1970). *Der geschenkte Gaul. Bericht aus einem Leben*. Wien, München und Zürich: Fritz Molden.
- Knef, Hildegard (1975). *Das Urteil oder Der Gegenmensch*. Wien, München und Zürich: Fritz Molden.
- Krah, Hans und Michael Titzmann (eds.) (2017). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau: Schuster.
- Lévi-Strauss, Claude (1977). *Strukturelle Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lotman, Jurij M. (1993). *Die Struktur literarischer Texte*. 4. Auflage. München: Fink.
- Lowry, Stephen (1997). Stars und Images. Theoretische Perspektiven auf Filmstars. *montage a/v*, 6/2, 10–35.
- Lowry, Stephen und Helmut Korte (2000). *Der Filmstar*. Stuttgart und Weimar: Metzler.
- McDonald, Paul (2000). *The Star System. Hollywood's Production of Popular Identities* (= Reihe Short Cuts. Introductions to Film Studies). London: Wallflower.
- Moltke, Johannes von und Hans-Jürgen Wulff (1997). Trümmer-Diva: Hildegard Knef. In: Thomas Koebner (ed.) (1997). *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren*. München: edition text+kritik, 304–316.
- Rehbach, Simon (2018). *Medienreflexion im Musikvideo. Das Fernsehen als Gegenstand intermedialer Beobachtung*. Bielefeld: transcript.
- Titzmann, Michael (1989). Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 99, 1, 47–61.
- Todorov, Tzvetan (1985). *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Trimborn, Jürgen (2005). *Hildegard Knef. Das Glück kennt nur Minuten. Die Biographie*. München: Dt. Verlagsanstalt.

Prof. Dr. Jan-Oliver Decker

Professur für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft/Mediensemiotik

Universität Passau

D-94032 Passau

E-Mail: Jan-Oliver.Decker@uni-passau.de