

»Ich hab' noch einen Trolley in Shanghai«

Irmgard Knef, ein Spiel mit Chansongeschichte und Genderperformances

Clémence Schupp-Maurer

»Als neunzehnhundert – noch vor der Währungsreform – achtundvierzig zwei völlig alberne und auch nur leidlich begabte Backfische, Alice und Ellen Kessler – die Kessler-Zwillinge – ihre allerersten größeren Achtungserfolge hatten, hat Hildegard zu mir gesagt: ›Irmgard, vergiss es! Der Markt ist voll! Der Bedarf ist gedeckt! Diese Nachfrage ist gesättigt! Ich mach 'ne Solokarriere! Wenn auch du unbedingt etwas im Film, im Showbiz, im Theater machen möchtest: Es gibt ja auch schöne Berufe hinter der Bühne!«¹

Seit 20 Jahren erzählt Irmgard Knef – die vermeintliche Zwillingsschwester der Schauspielerin, Schriftstellerin und Chansonsängerin Hildegard Knef – die parallelen Biographien der ›beiden‹ Knefs auf der Kabarett-Bühne – und dies mit einem solchen Erfolg, dass im Publikum eine gewisse Verwirrung entstanden ist: Ist Irmgard Knef nun eine Kunstfigur oder ist sie doch eine reale Person? Irmgard Knef ist eine Bühnenfigur, die der Autor und Darsteller Ulrich Michael Heissig Ende der 1990er Jahre erschaffen hat. Heissig entwickelte seitdem mehrere Chansonkabarett-Programme mit der Figur Irmgard Knef, in denen diese als vorgebliche Schwester von Hildegard Knef auf der Bühne ihre eigene Biographie nach-erzählt und ihre eigenen Lieder singt. Dabei sind Aussehen, Körperlichkeit und Stimme der Kunstfigur Irmgard Knef an die historische Sängerin Hildegard Knef angelehnt – so dass im Publikum die historische Person Hildegard Knef, die Kunstfigur Irmgard Knef und der Kabarettist Ulrich Michael Heissig gerne verwechselt werden.

Mit seinem Konzept der ›Zwillingsschwester‹ distanziert sich Heissig von einer verbreiteten Form des Musikgeschichtstheaters:² Hier wird keine historische

1 Auf der CD von Ulrich Michael Heissig: *Ich, Irmgard Knef*, Con Anima, 2000, Tr. 2. Leicht geändert auch in Ulrich Michael Heissig: *Irmgard, Knef und ich. Mein Leben, meine Lieder*, Berlin, 2016, S. 11.

2 Zum Begriff ›Musikgeschichtstheater‹ vgl. Anna Langenbruch: »Wenn Geschichte klingt. Musikgeschichte auf der Bühne als geschichtstheoretischer Impuls«, in: dies. (Hg.): *Klang als*

Musikerin auf der Bühne inszeniert, sondern eine fiktive Figur, die behauptet, eine Verwandte einer Musikerin zu sein, und Aussehen und Körperlichkeit ihres historischen Alter Ego annimmt. Jedoch, so meine These, wird in diesen Chansonkabarett-Programmen Chansongeschichte verhandelt, und die (fiktive) biographische Erzählung und die körperliche Performance verleiten dazu, sich letztlich mit Hildegard Knef auseinanderzusetzen. Wird bzw. wie wird Chansongeschichte auf der Bühne und im Publikum dabei konstruiert? Und wie gehen Kabarettist und Publikum mit der Genderperformance um? Deutet die Annahme, Irmgard Knef sei eine reale Person, nicht darauf hin, dass Heissig nicht mehr als Darsteller wahrgenommen wird – was hieße, dass er Gender als ein Konstrukt entblößt?

Diese Fragen lassen sich nicht allein mit einer Analyse von Ulrich Michael Heissigs künstlerischem Konzept beantworten, denn sie zielen vornehmlich auf die subjektiven Wahrnehmungen und Erfahrungen verschiedener Akteur*innen im Zusammenhang mit Chansongeschichte im Musikkabarett. Die folgende Analyse basiert also unter anderem auf einem Aufführungsbesuch von Ulrich Michael Heissigs Kabarettprogramm *Irmgard Knef. Ein Lied kann eine Krücke sein*.³ Dabei bildeten meine eigenen Erfahrungen als Forscherin und Zuschauerin einen Ausgangspunkt meiner Analyse – ganz im Sinne eines phänomenologischen Ansatzes einer theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse –,⁴ aber auch die Erfahrung verschiedener Zuschauenden, wie ich sie während der Aufführung beobachten konnte, nahm ich in meinen Betrachtungen auf. Dem ethnologischen Ansatz gemäß gaben mir meine Erwartungen an das Stück zu denken,⁵ die z.B. von meiner Beschäftigung mit Darstellungen historischer Sängerinnen durch

Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung (Musikgeschichte auf der Bühne 1), Bielefeld 2018, S. 73-98. Im Verlauf der Recherchen zu meinem Dissertationsprojekt *Chanson- und Jazzsängerinnen im populären Musiktheater seit 1970: (Re-)Produktion von Musikgeschichten und Genderkonzepten* an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg konnte ich feststellen, dass die meisten Stücke, die sich mit Chansongeschichte beschäftigen, eine historische Person darstellen. Vgl. dazu »Teilprojekt 3: Musikgeschichte im populären Musiktheater ab 1970«, in: Emmy Noether-Nachwuchsgruppe »Musikgeschichte auf der Bühne«: *Musikgeschichte auf der Bühne: Konstruktionen der musikalischen Vergangenheit im Musiktheater*, <https://uol.de/musikgeschichte-auf-der-buehne/teilprojekte/3-musikgeschichte-im-populaeren-musiktheater-ab-1970> (abgerufen am 29.01.2021) sowie die Repertoire-Datenbank zum Musikgeschichtstheater der Emmy Noether-Nachwuchsgruppe an der Universität Oldenburg. Vgl. zu letzterer auch den Beitrag von Anna Langenbruch in diesem Band.

3 Aufführungsbesuch am 12.09.2018 im Theater Bar jeder Vernunft, Berlin.

4 Jens Roselt: »Kreatives Zuschauen. Zur Phänomenologie von Erfahrungen im Theater«, in: *Der Deutschunterricht* (2004), H. 2, S. 46-56.

5 Zu Methoden der Feldforschung vgl. z.B. Gregory F. Barz und Timothy J. Cooley (Hg.): *Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, Oxford 2008; Georg Breidenstein u.a.: *Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung*, Konstanz 2013.

Männer in den Wochen vor meinem Aufführungsbesuch geprägt waren. Auch die Besonderheit des Aufführungsorts, der Berliner Bar jeder Vernunft, in der wir eng beieinandersaßen, und die Zusammensetzung des Publikums beeinflussten meine Wahrnehmung des Stückes – darauf komme ich später noch einmal zurück. In einem Interview, das ich mit Heissig führen konnte,⁶ stand weiterhin die persönliche Sicht des Kabarettisten im Vordergrund: seine Erfahrungen auf der Bühne und seine eigene Beschäftigung mit Chansongeschichte. Schließlich beziehe ich mich noch auf Heissigs Buch *Irmgard, Knef und ich*,⁷ in dem Liedtexte, Teile des Textbuches von Heissigs erstem Kabarettprogramm und Erzählungen des Autors rund um die Aufführungen zu finden sind, die eine Ergänzung zu der Analyse von Rezensionen als Publikumsstimme anbieten. Anhand dieser Quellen möchte ich zeigen, wie verschiedene Akteur*innen der Musikkabarettproduktion sich mit Chansongeschichte beschäftigen, diese wahrnehmen und selbst mitkonstruieren.

I. Das Alter Ego: Eine kontrapunktische (Musik-)Geschichte

Verkannt, verleugnet, vergessen: Aufgestanden aus Ruin: So hieß das erste, im Jahr 2000 in Mainz uraufgeführte Kabarettprogramm von »Irmgard Knef«, in dem diese zum ersten Mal öffentlich machte, dass Knef nicht nur eine Schwester gehabt habe, sondern dass diese Schwester auch genauso wie Hildegard Knef eine künstlerische Karriere angestrebt habe. Auch sie sei Filmschauspielerin gewesen, sei am Broadway aufgetreten, habe Liedtexte verfasst, Bücher geschrieben und Lieder gesungen. Sie sei Sängerin, Schauspielerin und Schriftstellerin gewesen, wie ihre bekannt gewordene Schwester – nur mit viel weniger Erfolg. Irmgard habe Liedtext und Bücher verfasst, wie z.B. ihre Autobiographie *Der gebuchte Hengst* (Hildegard Knef schrieb *Der geschenkte Gaul*), und sie sei von ihrer Schwester ausgenutzt worden.

Heissig konstruiert seine Kunstfigur Irmgard Knef aus Hildegard Knefs Biographie heraus: Was Hildegard professionell und privat erlebte, habe Irmgard auch erlebt – wenn auch anders. Heissig folgt dem Lebensweg der ersten, um die Biographie der zweiten zu erfinden, erzählt die Biographie der historischen Person durch die fiktive Biographie der »Zwillingsschwester«. Das heißt, Hildegard Knef wird durch die Figur Irmgard Knef erzählt und Irmgard wird in die Biographie von Hildegard eingefügt. Der Kabarettist nutzt ein musikalisches Bild, um sein Vorgehen zu beschreiben: »[Ich mache] sozusagen einen Kontrapunkt zur Melodie der Hildegard Knef.«⁸ Zu einer schon vorhandenen »Melodie« wird eine zweite

6 Clémence Schupp-Maurer: Interview mit Ulrich Michael Heissig, Berlin 13.09.2018.

7 Heissig, *Irmgard, Knef und ich*.

8 Schupp-Maurer, Interview mit Ulrich Michael Heissig [Transkript], S. 2.

Stimme ›komponiert‹ und auf der Bühne sind beide Stimmen zu hören. Dadurch wird nicht nur eine fiktive Biographie konstruiert, sondern auch mit der Biographie einer historischen Person gehandelt: Das Publikum wird aus der Perspektive der Zwillingsschwester durch Stationen des Lebens von Knef geführt.

Zwischen den beiden Karrieren werden beständig Parallelen gezogen, der einzige Unterschied ist der (Mangel an) Erfolg. Die Kunstfigur wird also als Gegenpol zu der historischen Künstlerin geschaffen: Hildegard Knef sei die erste, erfolgreiche, berühmte Künstlerin, Irmgard Knef nur die zweite, erfolglose, vergessene. Heissig nutzt nach eigener Aussage das »Spiel mit Kontrasten, mit Gegenteilen« zwischen fiktiver Figur und historischer Person, um die Biographie von Knef umso klarer herauszuarbeiten.⁹ Durch die Wechselbezüge zwischen den Biographien soll Hildegard Knefs Geschichte in den Vordergrund treten, obwohl das Kabarettstück eigentlich das Leben ihrer Schwester erzählt. Im Vergleich zu Irmgards tragischem Leben erscheint die historische Musikerin und Schauspieler*in umso mehr als erfolgreiche verehrte Künstler*in.

Die Lieder, die Heissig zwischen seinen Erzählungen singt, konstruieren diese Parallele auf einer musikalischen Ebene weiter. Es handelt sich größtenteils um Lieder aus Hildegard Knefs Repertoire, deren musikalische Arrangements sich auf originale CD-Aufnahmen der historischen Musiker*in stützen.¹⁰ Heissig arbeitete dafür z.T. mit Musikern und Tontechnikern zusammen, die Knef in ihrer musikalischen Karriere begleitet hatten. Die Liedtexte schrieb der Kabarettist jedoch um. Die neuen Liedtexte zitieren die Originale von Knef, allerdings in verzerrter Form: Der Inhalt bleibt zwar ähnlich, er wird jedoch so geändert, dass auch hier ein Kontrast zu den Originalen entsteht. Aus dem »Lied vom einsamen Mädchen« wird das »Lied vom zweisamen Mädchen« und der »Koffer in Berlin« verwandelt sich in einen »Trolley in Shanghai«. Wie in Knefs Liedrepertoire haben die Liedtexte von Heissig meistens eine (hier fiktive) biographische Ebene und erzählen die gemeinsame Biographie der beiden Schwestern. Die Lieder gehen auf die Beziehung der Geschwister und ihre Karriere ein:

⁹ Ebd.

¹⁰ In den letzteren Kabarettstücken von Heissig werden auch eigene Kompositionen im Stil von Knef oder Chansons und Schlager von anderen Musiker*innen benutzt. Als Heissig Irmgard Knef zum ersten Mal darstellte, nutzte er auf der Bühne originale Aufnahmen von Knef, aus denen er die Stimme von Knef rausgeschnitten hatte, als Playback für seinen Gesang. Der Kabarettist wird inzwischen auch von Live-Musiker*innen begleitet, z.T. von solchen, die selbst bereits Hildegard Knef begleitet hatten (z.B. der Pianist Kai Rautenberg). Siehe Schupp-Maurer, Interview mit Ulrich Michael Heissig [Transkript], S. 6.

»Runter ging's den Bach« Text: U. M. Heissig*	»Von nun an ging's bergab« Text: H. Knef**
Mit vierzehn hatte ich eine Idee, ich wollte zur UFA, Mutter sprach Nee, Die andre will auch schon – eine reicht voll, Und ich wusste nicht, was ich sonst machen soll. Und runter ging's den Bach.	Mit fünfzehn hatte ich eine Idee, ich wollt' zum Theater, Mama sagte Nee, man hätt' mich enterbt, doch wir hatten kein Geld, und ich folgte dem Ruf auf die Bretter der Welt: von nun an ging's bergab.

* Heissig, *Ich, Irmgard Knef*, Tr. 9.

** Musik von Hans Hammerschmidt, Erstveröffentlichung 1967. Hildegard Knef: *Halt mich fest*, Telefunken, 2000, Tr. 2.

Ein Vergleich zwischen der dritten Strophe des Liedes »Von nun an ging's bergab« und der des Liedes »Und runter ging's den Bach« zeigt, dass Heissig ähnliche Aussagen wie Hildegard Knef vermittelt und ähnliche Wörter nutzt. Aus »Mama sagte« wird »Mutter sprach«, während die schauspielerische Lust der Figur in beiden Fällen von der Mutter nicht unterstützt wird. Der Text ist jedoch so verändert, dass eine sprachliche und inhaltliche Diskrepanz zwischen diesem und dem originalen Lied entsteht. In Heissigs Version scheint die Figur etwas hilflos (»ich wusste nicht, was ich sonst machen soll«), Knefs Formulierung schildert dafür eine hoffnungsvolle Hingabe (»ich folgte dem Ruf auf die Bretter der Welt«). Die bearbeiteten Versionen von Knefs Chansons sind also nicht nur in dem Sinne Teil der biographischen Konstruktion, dass in den Liedtexten Knefs Biographie verhandelt wird. Das originale Lied wird auch thematisch und sprachlich zitiert und das Ersetzen originaler durch neu geschriebene Texte erzeugt intertextuelle Bezüge. Zudem beschäftigt sich Ulrich Michael Heissig intensiv mit Hildegard Knefs Musik: Er zitiert sie, ordnet sie neu ein, stellt sie in neue Kontexte und schafft damit eine alternative Geschichte.

II. Ein Spiel mit dem musikhistorischen Wissen des Publikums

Ulrich Michael Heissig bedient sich in seinen Kabarettprogrammen mit Irmgard Knef eines parodistischen Verfahrens. Sowohl aus biographischer als auch aus musikalischer Sicht wird dort eine Vorlage zu komischen Zwecken imitiert und umgearbeitet.¹¹ Mit dem Ersetzen alter Liedtexte durch neue, bei gleich bleibender Melodie, knüpft er an eine gängige musikalische Praxis an, die z.B. bereits in Opern-

11 Zum Phänomen der Parodie siehe z.B.: Andreas Böhn (Hg.): *Formzitate, Gattungsparodien und ironische Formverwendung: Gattungsformen jenseits von Gattungsgrenzen* (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft 19), Röhrig 1999; Beate Müller: *Komische Intertextuali-*

parodien des achtzehnten Jahrhunderts verbreitet war.¹² Die Parodie verlangt vom Rezipienten eine Kenntnis des Parodierten, wie Andreas Böhn schreibt, denn »um eine Parodie als Parodie verstehen zu können, muß man den Unterschied zwischen Analogem und Differentem bemerken.«¹³ Das Kennen und Erkennen der Vorlage ermöglicht die Parodie, die ein Spiel mit dem Wissen des Publikums ist, überhaupt erst. Ob Irmgard Knef als eine lustige Figur und ihre Lieder als amüsante Unterhaltung wahrgenommen werden oder ob sie im Vergleich mit der historischen Vorlage zusätzlich als Parodie wirken, hängt von der Bekanntheit von Hildegard Knef im Publikum ab. Heissigs Konzept setzt insofern musikhistorisches Wissen voraus. Das Kennen und Erkennen von Anspielungen auf Knefs Biographie, ihre Liedtexte und ihre Musik fügen der Figur Irmgard Knef und ›ihrer‹ Musik eine weitere Interpretationsmöglichkeit hinzu.

Während auf einer textlichen Ebene viele Andeutungen von Heissig direkt entschlüsselt werden, fordert die musikalische Ebene maßgeblich das Wissen des Publikums. Die Liedtexte beziehen sich nämlich auf verschiedenen Ebenen auf Knefs Musik und Leben. Ich habe schon die Ähnlichkeit von Aussagen und Wörtern erwähnt, die an die originalen Texte angelehnt sind. Dazu kommen musikhistoriographische Andeutungen: In »Ja so schön war das nicht« – Parodie von »Aber schön war es doch« – erzählt Irmgard Knef, wie sie an einem Chanson-Wettbewerb teilnimmt und dort aufgefordert wird, nie wieder zu singen. Wer sich mit der Rezeption von Knefs musikalischer Arbeit auskennt, wird vielleicht damit einen Vergleich ziehen können – Hildegard Knef wird im populären Diskurs gerne als eine Sängerin ohne Stimme betrachtet, was wiederum einen Topos der Diseusen-Geschichtsschreibung aufgreift.¹⁴ An diesem Beispiel wird deutlich, dass das Wissen über Hildegard Knef nicht nur für die Wirkung der Parodie entscheidend ist, sondern es beeinflusst auch die Wahrnehmung von Chansongeschichte. Ohne jegliche Kenntnis von Hildegard Knef und ihren Chansons werden ausschließlich dann Bezüge zu historischen Ereignissen hergestellt, wenn Ulrich Michael Heissig

tät: *Die literarische Parodie* (Horizonte. Studien zu Texten und Ideen der europäischen Moderne 19), Trier 1994.

- 12 Siehe insbesondere die Praxis des Vaudevilles in Pariser Opernparodien. Dazu z.B. Pauline Beaucé: *Parodies d'opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique* (Le spectaculaire. Série Théâtre), Rennes 2013.
- 13 Andreas Böhn: »Formzitate, Gattungsparodien und ironische Formverwendung im Medienvergleich«, in: ders. (Hg.), *Formzitate*, S. 7–57, hier S. 30.
- 14 Die Musikerin und Schriftstellerin Yvette Guilbert betrachtete schon im Jahr 1928 in ihrer Einleitung von *L'art de chanter une chanson* die Kunst der »chanteuses sans voix«, die eher im Spielen als im Singen liege. Vgl.: Yvette Guilbert: *L'art de chanter une chanson*, Paris 1928, hier insbesondere S. 12. Siehe dazu auch Sandra Danielczyk: *Diseusen in der Weimarer Republik. Imagekonstruktionen im Kabarett am Beispiel von Margo Lion und Blandine Ebinger*, Osnabrück 2017. Zur Rezeption von Knefs Stimme vgl. Christian Schröder: *Hildegard Knef*, Berlin 2004, hier S. 209f.

diese explizit anspricht, das heißt z.B., wenn er direkte Vergleiche zwischen den ›Schwestern‹ zieht. Die Nähe zur ›Vorlage‹ Hildegard Knef lässt aber für ein informiertes Publikum zugleich die Entwicklung von Assoziationen und die Aktivierung von musikhistorischem Wissen zu – und damit eine Auseinandersetzung mit Musikgeschichte.

Dieses Wissen muss allerdings nicht bewusst eingesetzt werden. Die biographischen und musikhistorischen Hinweise, die in den Liedern verstreut sind, können ein mehr oder weniger implizites Wissen des Publikums ansprechen. Implizites Wissen definiert Michael Polanyi als ein Wissen, »das sich nicht in Worte fassen lässt.«¹⁵ Das heißt, dass »wir mehr wissen, als wir zu sagen wissen«:¹⁶ Wir können z.B. ein Gesicht oder auch ein Musikstück unter vielen anderen erkennen, wir können jedoch oft nicht sagen, wie wir es erkennen können. Diese Art von Wissen basiert auf Erinnerungen und Erfahrungen und ist ein wesentlicher Bestandteil unseres Wissens. In einer Aufführungssituation rekurren die von Heissig gesungenen Lieder z.T. auf implizites Wissen. So würde wahrscheinlich ein Großteil des Publikums nicht unbedingt den genauen Liedtext des originalen Liedes von Hildegard Knef zitieren und sagen können, wo die Unterschiede und Ähnlichkeiten liegen. Dennoch erkennen die Zuschauer*innen möglicherweise das Original hinter der neuen Version, und dies nicht zuletzt dadurch, dass die Komposition der gesungenen Chansons und Heissigs Gesangsperformance sich beide auf Hildegard Knefs Tonaufnahmen stützen und diese zitieren. Hier ist die Hörerfahrung während der Aufführung von besonderer Bedeutung und war bei meinem Aufführungsbesuch von *Irmgard Knef. Ein Lied kann eine Krücke sein* erkenntnisbringend.¹⁷ Als der Darsteller eine bearbeitete Version von »Ich hab' noch einen Koffer in Berlin« auf der Bühne sang, erkannte ich z.B. sofort durch die Melodie und Heissigs Gesangsstil die originale Version.¹⁸ Ich erkannte aber auch eine inhaltliche Diskrepanz zwischen den beiden Versionen, ohne die genauen Unterschiede zum originalen Text im Detail beschreiben zu können. Wegen dieser Diskrepanz, die ich nicht hätte formulieren können, nahm ich aber das Lied als komische Umarbeitung einer Vorlage wahr. Das verarbeitete Chanson rief ein implizites musikhistorisches Wissen

15 Michael Polanyi: *Implizites Wissen*, Frankfurt a.M. 1985, S. 17.

16 Ebd., S. 14. Hervorhebung im Original.

17 In diesem Sinne betrachtet Lydia Maria Arantes die sinnliche Erfahrung (und darunter die Hörerfahrung) als eine »erkenntnisgewinnende Instanz im ethnographischen Forschungsprozess«. Vgl. Lydia Maria Arantes: »Kulturanthropologie und Wahrnehmung. Zur Sinnlichkeit in Feld und Forschung«, in: dies. und Elisa Rieger (Hg.): *Ethnographien der Sinne. Wahrnehmung und Methode in empirisch-kulturwissenschaftlichen Forschungen* (Edition Kulturwissenschaften 45), Bielefeld 2014, S. 23–38, hier S. 23.

18 Erinnerungsprotokoll vom Aufführungsbesuch am 12.09.2018 im Theater Bar jeder Vernunft, Berlin, S. 4.

auf. Hier wird also deutlich, dass die Beschäftigung mit Chansons und Chansonsgeschichte nicht nur auf der Bühne erfolgt, sondern auch im Publikum, durch die individuelle (Hör-)Erfahrung der Zuschauenden in der Aufführung, die von einem Vorwissen beeinflusst wird.

III. Die Chansonsängerinnen Knef und Knef und die Konstruktion ›zweier‹ Künstlerinnen-Bilder

Irmgard Knef löst Verwirrung aus. Wie der Kritiker Peter Zander in der *Berliner Morgenpost* berichtet, ist es nicht für jeden Menschen im Zuschauerraum selbstverständlich, wer eigentlich auf der Bühne sitzt und singt: Ist es Hildegard Knef?¹⁹ Ist es ihre Schwester? Oder nur ein Schauspieler, der die Schwester – die wirklich existiert – nachahmt?²⁰ Diese Verwirrung entsteht überwiegend durch Heissigs Aussehen und Körperperformance auf der Bühne. Eine hellblonde Perücke, lange Wimpern, die hinter einer großen Brille mit leicht getönten Gläsern noch zu sehen sind, und Lippenstift, der einen breiten Mund betont, schaffen eine grobe Ähnlichkeit mit dem Aussehen von Hildegard Knef in den 1990er Jahren. Zitternd und die Arme locker auf die Sessellehne gelegt übernimmt der Darsteller auch die Mimik und Gestik einer alternden Knef, die er mit Hilfe von Fernseh-Talkshow-Aufnahmen studierte.²¹ Die stimmliche Performance des Kabarettisten ist ebenfalls wichtig: Sowohl beim Sprechen als auch beim Singen stützt sich Heissig auf Knefs Sprachduktus, ahmt die Betonung von Konsonanten nach, die gutturalen Brüche, bis hin zum Nuscheln und zum Berliner Dialekt. Knefs tiefe Stimme ermöglicht zudem, dass Heissig die Lieder von Knef oft in der originalen Stimmlage singen kann. Wolfgang Schweiger berichtet im *Traunsteiner Tagblatt*, dass »die Zuhörer ihren Ohren kaum trauen« könnten, wenn Heissig singt, und beschreibt weiter: »Sie haben fast den Eindruck, die echte Knef stünde auf der Bühne.«²² Damit entsteht eine Ähnlichkeit auf mehreren Ebenen: Während die Liedtexte und die Biographie von Irmgard Knef absichtlich einen Gegenpol zu der historischen

19 So Peter Zander über Heissigs Bühnenprogramm in einer Rezension zum Schauspiel für Musik *Hildegard Knef. Der Teufel und die Diva* von Fred Breinersdorfer und Katja Rüder, vgl. Peter Zander: »Diese Berliner Revue hat Hilde Knef nicht verdient«, in: *Berliner Morgenpost*, 03.06.2013, www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article116783435/Diese-Berliner-Revue-hat-Hilde-Knef-nicht-verdient.html (abgerufen am 15.10.2019).

20 So Heissig über sein Publikum in: Schupp-Maurer, Interview mit Ulrich Michael Heissig [Transkript], S. 25f.

21 Ebd., S. 6 und S. 8.

22 Wolfgang Schweiger: »Hildegard Knefs Zwillingsschwester Irmgard zu Gast im Traunreuter k1«, in: *Traunsteiner-tagblatt*, 10.03.2017, https://www.traunsteiner-tagblatt.de/startseite_artikel-hildegard-knefs-zwillingsschwester-irmgard-zu-gast-im-traunreuter-k1_arid,322693.html (abgerufen am 15.10.2019).

Person bilden, sind Aussehen, Stimme und Körperlichkeit eine deutlich erkennbare Nachahmung von Knef. Aus der Entfernung sei die Ähnlichkeit zunächst so groß gewesen, dass ein Teil des Publikums den Darsteller gelegentlich mit Knef verwechselt habe, als die Musikerin noch lebte, wie Heissig im Interview sagte.²³

Diese Verwirrung erlebte ich selbst während meines Aufführungsbesuches von *Ein Lied kann eine Krücke sein* auf einer musikalischen bzw. stimmlichen Ebene. In Heissigs stimmlicher Performance erkannte ich Merkmale von Knefs Gesang, so dass ich Heissigs Gesang mit dem der historischen Musikerin assoziierte. Die visuellen Ähnlichkeiten und die allgemeine körperliche Performance von Heissig mögen diese Wahrnehmung der Stimme unterstützt haben. Die stimmliche Ähnlichkeit wirkte während des Hörens einer CD-Aufnahme von Heissig z.B. weniger überzeugend. Während der Aufführung verwechselte ich also für einen Moment die Stimme des Darstellers mit derjenigen der historischen Musikerin. Die gesungenen Texte bildeten zwar einen starken Kontrast zu den originalen Liedern, diese waren jedoch in meiner Wahrnehmung durch die musikalische Faktur, die Ähnlichkeit der Stimme und die Textbezüge »mitzuhören«. Das heißt: Ich bezog mich auf die Lieder von Knef und rekonstruierte sie während des Hörens der Parodie. Hildegard Knef wird in Heissigs Stück also nicht dargestellt, sie wird aber immer wieder erinnert, erwähnt, imitiert. Sie ist – wie 2010 Aneka Schult in der *Celleschen Zeitung* berichtet – »die ganze Zeit präsent: im Knef'schen Gebaren, in ihren Al-lüren, ihrem Alterszittern und rauchzarten Timbre, in Wahrheit und Fiktion.«²⁴ Dadurch fordert Heissig sein Publikum auf, einen ständigen Vergleich zwischen historischer Person bzw. originaler Musik und fiktiver Figur bzw. Bearbeitung zu ziehen und sich auf die Suche nach dem »Original« zu begeben.²⁵

Die Beschäftigung mit und die Konstruktion von Chansongeschichte entstehen im Zuschauerraum – und enden nicht mit der Bühnenvorstellung. Im Falle von Irmgard Knef spielen Rezensionen mit der Idee einer »Halbwahrheit« und konstruieren diese mit. Dafür ist die gesangliche Performance von Heissig besonders relevant: »[W]ir glauben unseren Ohren nicht zu trauen«, ist zum Beispiel in der *Zeit* zu lesen: »Da ist alles, was wir kennen und lieben, nur anders: das rauchig-

23 Schupp-Maurer, Interview mit Ulrich Michael Heissig [Transkript], S. 9.

24 Aneka Schult: »Hommage an die Knef«, in: *Cellesche Zeitung*, 24.10.2010, <https://www.cellesche-zeitung.de/Celle/Aus-der-Stadt/Celle-Stadt/Hommage-an-die-Knef> (abgerufen am 15.10.2019).

25 Diese Art der aktiven Teilnahme während der Aufführung mag an Heissigs Konzept liegen. Das Publikum scheint aber einen ähnlichen Prozess zu erleben, wenn die historische Person selbst (und nicht ihr fiktives Alter Ego) auf der Bühne dargestellt wird. Während eines Aufführungsbesuches des musikalischen Schauspiels *Edith Piaf* von Ingo Putz, hörte ich z.B., wie eine Zuschauerin den Uraufführungsort des Chansons »Non, je ne regrette rien« von Piaf erwähnte (die Pariser Music Hall Olympia), während dieses Lied auf der Bühne gesungen wurde, und damit die Bühnen-Darstellung historiographisch ergänzte.

raue Timbre, die verschluckten Endsilben, das beseelte Bibbern – die größte Sängerin ohne Stimme, hat Ella Fitzgerald gesagt, nur: Welche von beiden hat sie gemeint?»²⁶ Ella Fitzgerald wird häufig zitiert, um Kneps Stimme zu beschreiben,²⁷ die Kritikerin reproduziert hier also eine übliche Präsentation von Kneps Stimme, wendet sie aber auf die fiktive Figur an. Die Frage, ob Ella Fitzgerald eher Irmgard oder Hildegard Knef gemeint habe, spielt mit dem Gedanken weiter, die Zwillingsschwester würde existieren. Andere Zeitungen bezeichnen Irmgard Knef als »Chanson-Legende«²⁸ oder als »Grande Dame des Chansons«.²⁹ Wie ihre »Schwester« Hildegard Knef? Denn die Rezeption von Irmgard Knef wirkt sich auch auf die Konstruktion des Künstlerbildes von Hildegard Knef aus. Die historische Musikerin wird in Rezensionen zu Heissigs Auftritten als »Disease«,³⁰ »Heroine des Nachkriegschansons«³¹ und als »Chansonette«³² beschrieben, im Vergleich oder in Anlehnung an die Kunstfigur Irmgard Knef. Und wenn Irmgard die »Loser-Diva«³³ ist, erscheint ihr Gegenpol Hildegard Knef als erfolgreiche »Diva«. Aus dem Vergleich konstruiert sich ein Diskurs, der sich mit der Karriere und der Rezeption von Hildegard Knef beschäftigt und ihre Darstellung prägt. So stellt Heissigs Chansonkabarett z.B. die musikalische Karriere von Hildegard Knef besonders in den Vordergrund, indem Kneps Liedrepertoire einen herausragenden Platz auf der Bühne einnimmt. Dadurch verfestigt sich – in Abgrenzung zur Kunstfigur – die Bedeutung von Knef für die Chansongeschichte.

26 Renate Klett: »Irmgard Knef. Ulrich Michael Heissig erfindet das Bühnen-Leben der vergessenen Schwester«, in: *Zeit Online*, 08.06.2000, https://www.zeit.de/2000/24/Irmgard_Knef (abgerufen am 15.10.2019).

27 Schröder, *Hildegard Knef*, S. 209.

28 [o. A.]: »Knef-Hommage oder ein lettischer Akkordeon-Star? Chanson-Legende Irmgard Knef gastiert in der Bar jeder Vernunft, in der Philharmonie spielt die lettische Akkordeon-Künstlerin Ksenija Sidorova«, in: *B. Z. Berlin*, 22.03.2017, <https://www.bz-berlin.de/berlin/knef-hommage-oder-ein-lettischer-akkordeon-star> (abgerufen am 15.10.2019).

29 Daniela Barth: »Die Kopie ist das Original. So war's: Schwesterseelenallein im Schnürschuh Theater«, in: *Die Tageszeitung*, 10.02.2003, <https://taz.de/!816089/> (abgerufen am 15.10.2019).

30 Joachim Kronsbein: »Milde von Hilde. Ein Berliner Kabarettist hat eine komische Kunstfigur geschaffen: Irmgard Knef, die verkannte Zwillingsschwester der großen Hildegard«, in: *Der Spiegel*, 10.01.2000, <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-15376051.html> (abgerufen am 15.10.2019).

31 Ebd.

32 Friedhelm Teicke: »Ein Lied kann eine Krücke sein. 90 Jahre Hilde und Irmgard Knef«, in: *Zitty*, 19.01.2016, <https://www.zitty.de/90jahreknef/> (abgerufen am 15.10.2019).

33 [o. A.]: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.01.2003, zitiert auf der Internetseite von Heissigs Agentur: <https://marionwaechter.de/irmgard-knef-pressestimmen/> (abgerufen am 15.10.2019).

IV. Gender als Konstrukt: Eine weitere Interpretationsmöglichkeit von Irmgard Knef

Dass das Publikum Ulrich Michael Heissig bzw. Irmgard Knef mit Hildegard Knef verwechselt, hat nicht nur Auswirkungen auf die Wahrnehmung und Konstruktion von Musikgeschichte. Dieses Verwechseln bedeutet nämlich, dass das Publikum Heissig nicht mehr als ›Mann‹ wahrnimmt, was ein Ausgangspunkt für eine Reflexion über Genderkonstruktionen sein kann. Wie einige wenige Rezensionen zu Heissigs Auftritten erwähnen – die meisten Kritiken thematisieren die Genderperformance einfach gar nicht – bietet Hildegard Knef eine ideale Vorlage für Travestien: Die langen Wimpern, die Sonnenbrille, der Hosenanzug und nicht zuletzt die tiefe Stimme erleichtern Männern die Darstellung, und so wie Marlene Dietrich und Zarah Leander wird auch Knef gerne von Männern gesungen und imitiert.³⁴ Die Darstellung von Heissig übernimmt zwar diese Tradition, ist jedoch nicht als eine Drag-Queen oder Camp-Performance zu verstehen. Der Kabarettist spielt in keiner Weise mit dem Unterschied zwischen Anatomie und ausgeführtem Gender – das wäre nach Judith Butler ein typisches Merkmal einer drag-Performance.³⁵ Die Diskrepanz zwischen Heissigs und Knefs Geschlecht wird auf der Bühne nicht offen thematisiert, sie wird mit keinem Hinweis im Gestus oder in der Stimme aufgedeckt. Der Kabarettist bleibt in der Rolle seiner erschaffenen Figur Irmgard Knef, auch während des Applauses, sogar z.T. wenn er nach der Vorstellung Autogramme gibt. Er begibt sich ganz in seine Theaterrolle und lässt dabei den Darsteller hinter der Figur nicht vermuten, so dass die Illusion eines anderen Geschlechtes vollkommen gelingen kann. Dass er ein Mann sei, sei vielen Zuschauer*innen nicht bewusst:

»Also viele glauben das auch gar nicht, ne? Weil, wenn ich die Perücke runternähme oder wenn ich irgendwas machen würde, was sozusagen auch mit dem Geschlechterunterschied kokettiert, aber das spielt ja gar keine Rolle mehr und das spielt auch in dem Alter nicht mehr so 'ne Rolle. [...] Alte Menschen sind einfach alte Menschen, [...] die sind nicht mehr extrem männlich oder extrem weiblich, sondern sie sind in irgendeiner Form dann androgyn, ja? Und Knef war ja von Anfang an androgyn und ich hab' ja überhaupt keine Accessoires zum Beispiel, die in diese Richtung gehen. Auch Travestie also, keine Federboa, kein Kleid, oder kein

34 Dietrich Dee Novak, G r me Castell, Georgette Dee, Quince, Chris Kolonko sind einige Interpreten und Darsteller von Marlene Dietrich und/oder Hildegard Knef. Für Zarah Leander siehe: Andres Mario Zervignon: »A magnificent distraction? The drag cult for Nazi-era film Diva Zarah Leander«, in: *Australian and New Zealand journal of art* 6 (2005), H. 1, S. 89-113.

35 Judith Butler: »From Interiority to Gender Performatives«, in: Fabio Cleto (Hg.): *Camp: queer aesthetics and the performing subject. A reader* (Triangulations: Lesbian/Gay/Queer Theater/Drama/Performance), Ann Arbor 1999, S. 361-368, hier S. 364.

Rock. Es ist immer ja Hose [...] Weil's auch so selbstverständlich ist, glauben das die Leute auch.«³⁶

Heissig distanziert sich von einer Travestie-Praxis bzw. einer *drag*-Performance, die auf den Geschlechtsunterschied eingehen würde, indem er weder aus der Rolle aussteigt – durch Absetzen der Perücke – noch auf entsprechend konnotierte Accessoires zurückgreift, wie Federboa oder Kleid. Dieses Verharren in der Rolle führe dazu, dass sein Publikum ihn als ›Frau‹ selbstverständlich annehme. Heissig erklärt die erfolgreiche Darstellung zudem durch das Alter seiner Figur: Die Darstellung einer älteren, und daher ohnehin androgynen Person erleichtere diese Rezeption. Über die Androgynie von älteren Menschen lässt sich diskutieren, genauso wie über die Androgynie von Knf. Diese Androgynie wird in keiner der analysierten Rezensionen erwähnt, Figur und Schauspieler werden ohnehin in ihrer Selbstverständlichkeit angenommen.³⁷ Ulrich Michael Heissig überzeugt einfach genauso als ›Mann‹ wie als ›Frau‹. Die Genderperformance ist vielleicht weniger sichtbar dadurch, dass sie eventuell von einem Teil des Publikums nicht als solche wahrgenommen wird – einige Zuschauer*innen glauben fest an die getrennte Existenz des Kabarettisten und seiner erfundenen weiblichen Figur. Dennoch ist diese Performance auch in ihrer Unsichtbarkeit wirksam: Heissig zeigt, dass das soziale Geschlecht ein Konstrukt ist, indem er es imitiert. Damit entfällt die Idee einer Einheit zwischen Gender und biologischem Geschlecht. Hier lässt sich Butlers Lesart von *drag*-Performance auch auf Heissigs Performance beziehen: »In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself – as well as its contingency.«³⁸ Gender hat also keine stabile Struktur, es ist nicht eindeutig einem Geschlecht zuzuordnen. Mithilfe von ein paar Accessoires und wenig Make-up überzeugt der Kabarettist als ›Frau‹ auf der Bühne, genauso wie er als ›Mann‹ im Alltag überzeugt.

Nicht alle Zuschauer*innen halten Irmgard Knf für eine reale Person. Publikum und Rezensent*innen sind sich oftmals bewusst, dass ein Schauspieler auf der Bühne steht – auf Plakaten, auf seiner eigenen Internetseite oder denen der Aufführungsorte, auf CDs und in Büchern wird Ulrich Michael Heissig als Autor und Darsteller deutlich vermerkt. Die Assoziation von Heissig mit der Figur ist in der Rezeption jedoch z.T. so stark, dass beide austauschbar scheinen. Während meines Aufführungsbesuches von *Ein Lied kann eine Krücke sein* habe ich mich mit einer Zuschauerin unterhalten, die jedes Mal die doppelten Pronomen »er/sie« nutzte, um

36 Schupp-Maurer, Interview mit Ulrich Michael Heissig [Transkript], S. 25.

37 Einzig Joachim Kronsbein drückt deutlich aus, dass Heissigs Performance sich von »jeglichem Transvestiten-Juchhu« distanziert. Hier wird die Genderperformance von Heissig deshalb positiv bewertet – dafür die üblichen Transvestiten-Performances geringgeschätzt. Siehe Kronsbein, »Milde von Hilde«.

38 Butler, »From Interiority to Gender Performatives«, S. 364.

den Kabarettisten und die Figur zu bezeichnen, ohne jemals die Figur und den Kabarettisten klar zu benennen und zu unterscheiden. Sie berichtete z.B. wie witzig es sei, dass er/sie die alten Lieder von Knief mit neuen Texten sänge. Damit erkannte sie implizit beide Erscheinungen von Heissig in ihrer Selbstverständlichkeit an.

Informierten Zuschauer*innen ist letztlich eine weitere Lesart eröffnet: Wer hinter der Figur den Schauspieler wahrnimmt, könnte die zahlreichen Liebeserzählungen und anzüglichen Bemerkungen von Irmgard Knief im Verlaufe des Abends aus einem heterosexuellen Kontext herausholen und sie dafür unter einem homoerotischen Aspekt betrachten. So beeinflusste die wechselnde bzw. gleichzeitige Wahrnehmung von Figur und Kabarettist zum Beispiel meine Wahrnehmung während der Aufführung von *Ein Lied kann eine Krücke sein*. Die Wahrnehmung der Anzüglichkeiten als homoerotische Andeutungen assoziierte ich wiederum mit der Begeisterung eines schwulen Publikums für Hildegard Knief,³⁹ die ich in der Aufführungssituation zu erleben glaubte. In dieser Aufführungssituation verlagerte ich z.B. die Verehrung einiger Zuschauer für Irmgard Knief in diesem historischen Kontext. Diese Verehrung zeigte sich unterschiedlich: Durch das Mitsingen von Irmgard Kniefs Liedern, durch das Vervollständigen ihrer Sätze, oder auch durch das Werfen von Rosen, als Heissig die umgeschriebene Version des Liedes »Für mich soll's rote Rosen regnen« sang. Am Ende des Liedes kam ein Zuschauer auf die Bühne und reichte dem Darsteller einen Rosenstrauß. Die Zusammensetzung von Publikum und Mitarbeitern des Theaters – offensichtlich eine Mischung von Menschen unterschiedlicher Geschlechter, sexueller Orientierungen und Genderperformances – beeinflusste sicher meine Wahrnehmung, sowie es auch meine Beschäftigung mit Zarah Leander und Hildegard Knief als »Schwulenikonen« vor der Aufführung tat.⁴⁰ Mit diesem Beispiel aus meiner eigenen Erfahrung möchte ich verdeutlichen, dass die Rezeption von Chansongeschichte – hier die Assoziation von Hildegard Knief mit ihrem schwulen Publikum – von der subjektiven Wahrnehmung der/des einzelnen Zuschauer*in abhängt. Diese ist nicht nur von einem spezifisch musikhistorischen Vorwissen abhängig – wie im zweiten Abschnitt dieses Aufsatzes ausgeführt –, sondern auch von persönlichen Erfahrungen oder Erwartungen und von der Aufführungssituation selbst: »Eine Aufführung übermittelt nicht andernorts bereits gegebene Bedeutungen, sondern bringt die Bedeutungen, die sich in ihrem Verlauf von den einzelnen Teilnehmern

39 Hildegard Knief war und ist immer noch eine Schwulenikone. Ein Hinweis dazu geben die Ausstellungen des Berliner Schwulen Museums*, z.B. »Nobody is perfect – Filmidole von Lesben und Schwulen« (1999) und »Hilde Knief – Halt mich fest (Erinnerungen-Erkenntnisse-Impulse)« (2005).

40 Bezüglich Zarah Leander siehe Brian Currid: »Es war so wunderbar!« Zarah Leander, ihre schwulen Fans, und die Gegenöffentlichkeit der Erinnerung«, in: *Montage/av 7* (1998), H. 1, S. 57-94, https://www.montage-av.de/a_1998_1_7.html (abgerufen am 26.06.2018).

konstituieren lassen, allererst hervor.«⁴¹ Entsprechend hoffe ich gezeigt zu haben, dass musikhistorische Bedeutungen von Musikgeschichtstheater während der Aufführung in Interaktion mit den verschiedenen Akteur*innen dieser Aufführung entstehen und durch subjektive Erfahrungen und Wahrnehmungen dieser Teilnehmer*innen konstruiert werden.

Im Laufe der 22 Jahre, in denen Ulrich Michael Heissig mit Irmgard Knef auf Kleinkunst- und Theaterbühnen stand, hat der Kabarettist sich von Hildegard Knefs Biographie immer weiter distanziert. Das Leben im Alter, in Religion und Politik nehmen mehr Raum in seinen Programmen ein als die Erzählung der kontrapunktischen Biographien: Irmgard Knef erhält als Figur ein Eigenleben, sie hat selbst ihre eigene Biographie und ihre eigenen Fans. Mit diesem selbstständigen ›Leben‹ von Irmgard Knef wird allerdings immer wieder Hildegard Knefs Biographie verflochten, ihre Musik in einen intertextuellen Kontext gesetzt und somit an die Künstlerin erinnert: »Irmgard Knef ist längst eine Figur eigenen Rechts«, konnte man 2016 im *Tagesspiegel* lesen, »[u]nd hält die Erinnerung an Hildegard, die mit den Jahren im Nebel verschwindet, am Leben«.⁴² Musikgeschichtstheater erzählt, konstruiert, erinnert – auf und außerhalb der Bühne. Wahrnehmungen sind subjektiv, Erfahrungen individuell, und Irmgard Knef wird je nach Wissen, Vorurteilen und Aufführungssituation unterschiedlich interpretiert. Dadurch eröffnet die Kunstfigur eine Vielfalt an Interpretationsmöglichkeiten, nicht zuletzt für die Chansongeschichte.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

- [o. A.]: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.01.2003, zitiert auf der Internetseite von Heissigs Agentur: <https://marionwaechter.de/irmgard-knef-pressestimmen/> (abgerufen am 15.10.2019).
- [o. A.]: »Knef-Hommage oder ein lettischer Akkordeon-Star? Chanson-Legende Irmgard Knef gastiert in der Bar jeder Vernunft, in der Philharmonie spielt die lettische Akkordeon-Künstlerin Ksenija Sidorova«, in: *B. Z. Berlin*, 22.03.2017, <https://www.bz-berlin.de/berlin/knef-hommage-oder-ein-lettischer-akkordeon-star> (abgerufen am 15.10.2019).

41 Erika Fischer-Lichte: Art. »Aufführung«, in: dies., Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005, S. 15–26, hier S. 15.

42 Udo Badelt: »Ich hab mir den Arm ausgegoogelt. Prima: Irmgard Knef feiert in der Bar jeder Vernunft mit dem Programm ›Ein Lied kann eine Krücke sein‹ ihren Eintritt ins biblische Alter«, in: *Tagesspiegel*, 23.01.2016, <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/queerspiegel/irmgard-knef-live-ich-hab-mir-den-arm-ausgegoogelt/12868852.html> (abgerufen am 15.10.2019).

- Udo Badelt: »Ich hab mir den Arm ausgegoogelt. Prima: Irmgard Knef feiert in der Bar jeder Vernunft mit dem Programm ›Ein Lied kann eine Krücke sein‹ ihren Eintritt ins biblische Alter«, in: *Tagesspiegel*, 23.01.2016, <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/queerspiegel/irmgard-knef-live-ich-hab-mir-den-arm-ausgegoogelt/12868852.html> (abgerufen am 15.10.2019).
- Daniela Barth: »Die Kopie ist das Original. So war's: Schwesterseelenallein im Schnürschuh Theater«, in: *Die Tageszeitung*, 10.02.2003, <https://taz.de/!816089/> (abgerufen am 15.10.2019).
- Ulrich Michael Heissig: *Ich, Irmgard Knef*, Con Anima, 2000.
- Ulrich Michael Heissig: *Irmgard Knef. Die letzte Mohikanerin*, Con Anima, 2005.
- Ulrich Michael Heissig: *Irmgard Knef: Mein Wien*, ORF, 2007.
- Ulrich Michael Heissig: *Irmgard, Knefund ich. Mein Leben, meine Lieder*, Berlin 2016.
- Renate Klett: »Irmgard Knef. Ulrich Michael Heissig erfindet das Bühnen-Leben der vergessenen Schwester«, in: *Zeit Online*, 08.06.2000, https://www.zeit.de/2000/24/Irmgard_Knef (abgerufen am 15.10.2019).
- Hildegard Knef: *Der geschenkte Gaul. Bericht aus einem Leben*, Hamburg 1982.
- Hildegard Knef: *Halt mich fest*, Telefunken, 2000.
- Joachim Kronsbein: »Milde von Hilde. Ein Berliner Kabarettist hat eine komische Kunstfigur geschaffen: Irmgard Knef, die verkannte Zwillingsschwester der großen Hildegard«, in: *Der Spiegel*, 10.01.2000, <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-15376051.html> (abgerufen am 15.10.2019).
- Aneka Schult: »Hommage an die Knef«, in: *Cellesche Zeitung*, 24.10.2010, <https://www.cellesche-zeitung.de/Celle/Aus-der-Stadt/Celle-Stadt/Hommage-an-die-Knef> (abgerufen am 15.10.2019).
- Clémence Schupp-Maurer: Interview mit Ulrich Michael Heissig, Berlin 13.09.2018.
- Wolfgang Schweiger: »Hildegard Knefs Zwillingsschwester Irmgard zu Gast im Traunreuter k1«, in: *Traunsteiner-tagblatt*, 10.03.2017, https://www.traunsteiner-tagblatt.de/startseite_artikel,-hildegard-knefs-zwillingsschwester-irmgard-zu-gast-im-traunreuter-k1-_arid,322693.html (abgerufen am 15.10.2019).
- Friedhelm Teicke: »Ein Lied kann eine Krücke sein. 90 Jahre Hilde und Irmgard Knef«, in: *Zitty*, 19.01.2016, <https://www.zitty.de/90jahreknef/> (abgerufen am 15.10.2019).
- Peter Zander: »Diese Berliner Revue hat Hilde Knef nicht verdient«, in: *Berliner Morgenpost*, 03.06.2013, <https://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article116783435/Diese-Berliner-Revue-hat-Hilde-Knef-nicht-verdient.html> (abgerufen am 15.10.2019).

Literatur

- Lydia Maria Arantes: »Kulturanthropologie und Wahrnehmung. Zur Sinnlichkeit in Feld und Forschung«, in: dies. und Elisa Rieger (Hg.): *Ethnographien der Sinne. Wahrnehmung und Methode in empirisch-kulturwissenschaftlichen Forschungen* (Edition Kulturwissenschaften 45), Bielefeld 2014, S. 23-38.
- Gregory F. Barz und Timothy J. Cooley (Hg.): *Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, Oxford 2008.
- Pauline Beaucé: *Parodies d'opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique* (Le spectaculaire. Série Théâtre), Rennes 2013.
- Andreas Böhn (Hg.): *Formzitate, Gattungsparodien und ironische Formverwendung: Gattungsformen jenseits von Gattungsgrenzen* (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft 19), Röhrig 1999.
- Georg Breidenstein u.a.: *Ethnographie. Die Praxis der Feldforschung*, Konstanz 2013.
- Judith Butler: »From Interiority to Gender Performatives«, in: Fabio Cleto (Hg.): *Camp: queer aesthetics and the performing subject. A reader* (Triangulations: Lesbian/Gay/Queer Theater/Drama/Performance), Ann Arbor 1999, S. 361-368.
- Brian Currid: »Es war so wunderbar!« Zarah Leander, ihre schwulen Fans, und die Gegenöffentlichkeit der Erinnerung«, in: *Montage/av* 7 (1998), H. 1, S. 57-94, https://online.www.montage-av.de/a_1998_1_7.html (abgerufen am 26.06.2018).
- Sandra Danielczyk: *Diseusen in der Weimarer Republik. Imagekonstruktionen im Kabarett am Beispiel von Margo Lion und Blandine Ebinger*, Osnabrück 2017.
- Erika Fischer-Lichte: Art. »Aufführung«, in: dies., Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005, S. 15-26.
- Yvette Guilbert: *L'art de chanter une chanson*, Paris 1928.
- Anna Langenbruch: »Wenn Geschichte klingt. Musikgeschichte auf der Bühne als geschichtstheoretischer Impuls«, in: dies (Hg.): *Klang als Geschichtsmedium. Perspektiven für eine auditive Geschichtsschreibung* (Musikgeschichte auf der Bühne 1), Bielefeld 2018, S. 73-98.
- Beate Müller: *Komische Intertextualität: Die literarische Parodie* (Horizonte. Studien zu Texten und Ideen der europäischen Moderne 19), Trier 1994.
- Michael Polanyi: *Implizites Wissen*, Frankfurt a.M. 1985.
- Jens Roselt: »Kreatives Zuschauen. Zur Phänomenologie von Erfahrungen im Theater«, in: *Der Deutschunterricht* (2004), H. 2, S. 46-56.
- Christian Schröder: *Hildegard Knef*, Berlin 2004.
- Andres Mario Zervignon: »A magnificent distraction? The drag cult for Nazi-era film Diva Zarah Leander«, in: *Australian and New Zealand journal of art* 6 (2005), H. 1, S. 89-113.