

Hans J. Wulff:

Der Tanz der Puppen: Die Kessler-Zwillinge und ihre Performances

Eine gekürzte Druckfassung erschien in: In: *Montage AV* 24,1, 2015, S. 158-170.

URL dieser Fassung: <http://www.derwulff.de/2-206>.

Alice und Ellen Kessler

Deutsche Musikinterpreten, die internationale Karrieren machten, sind in der Musikszene der 1950er und frühen 1960er rar. Zu ihnen rechnen die tanzenden Zwillinge Alice und Ellen Kessler. Mit ihrem Engagement im Pariser Revuetheater „Lido“ (1955-60) erlangten sie schnell internationalen Ruhm, traten auf Revuebühnen in aller Welt auf. Sie blieben auf den Tanz als Ausdrucksform festgelegt, waren über Jahrzehnte auf den Live-Bühnen und vor allem im Fernsehen für ein Massenpublikum präsent. Auszeichnungen erhielten sie erst in den 1980ern – und dann eher für ihre Leistungen als internationale Kulturvermittler denn als Tanzkünstler (darunter den Fernsehpreis „Goldene Rose von Montreux“, das „Bundesverdienstkreuz am Bande“ und – explizit für ihre Verdienste um die deutsch-italienische Verständigung – den „Premio Capo Circe“).

Das eineiige Zwillingsspaar wurde am 20.8.1936 in Nerchau (Sachsen) geboren. Schon als Kinder bekamen sie Ballettunterricht, tanzten im Kinderballett der Leipziger Oper. 1952 siedelte die Familie in die BRD um. Im Düsseldorfer *Palladium* begann eine beispiellose Karriere, beginnend mit Auftritten im Pariser Lido (1955), dessen Direktor die beiden im *Palladium* gesehen hatte; sie zogen nach Paris; Auftritte auf zahlreichen anderen europäischen Revuebühnen folgten. Über zwanzig Spielfilme aus Italien, Frankreich, Deutschland und den USA folgten [1]; nach 1965 agierten sie diverse Male im Fernsehen; Gastspiele in den USA und Auftritte in bekannten US-Shows (wie der *The Perry Como Show*, 24.4.1963) machten sie auch international bekannt (seitdem werden sie in den USA manchmal als *continental twins* bezeichnet [13]). 1962 gingen die Schwestern nach Italien, änderten den Familiennamen von „Kaessler“ nach „Kessler“. Sie blieben im Gedächtnis des Publikums präsent; spektakuläre Auftritte in Shows (wie etwa 1967 in der *Caterina-Valente Show*) und Gast- und Nebenrollen in populären TV-Unterhaltungsformaten (darunter *Ein Schloß am Wörthersee: Hoppla – Zwillinge*, 31.10.1991, und im *Tatort: Das Dorf*, BRD 2011, 4.12.2011, sogar in

der Seifenoper *Dahoam is dahoam: Alois sieht doppelt*, BRD 2014, 18.2.1914).

Die Kesslerzwillinge galten als Inkarnation des „deutschen Fräuleinwunders“, ein Begriff, der anfangs der 1950er im Amerikanischen aufkam und der junge, attraktive, moderne, selbstbewusste und begehrenswerte Frauen des Nachkriegsdeutschlands bezeichnete [2]. Der sich schnell abzeichnende internationale Erfolg machte sie zu „Exportschlagern der Bundesrepublik“ (Friedrich Nowotny). Dass sie als „deutsche Weltstars“ wahrgenommen wurden, obwohl sie in Frankreich und später in Italien wohnten, verwundert – vor allem angesichts der scharfen Kritik in der *yellow press*, auf die Romy Schneiders Umzug nach Paris seinerzeit gestoßen war. Die Auftritte in diversen Filmen der 1950er und frühen 1960er beschränkten sich meist auf Nebenrollen und Gastauftritte; oft traten sie nicht unter Rollennamen auf, sondern als „Kessler-Zwillinge“. Das öffentliche Image entstammte nicht der Popularität der Rollen (wie etwa Romy Schneider die Inkarnation der Sissy-Figur war), sondern anderen Quellen der Unterhaltungsöffentlichkeit (Fernsehauftritte einschließlich der Teilnahme am *European Song Contest* [1959] kamen erst gegen Ende der 1950er dazu). Langbeinigkeit („langhaxerd“ heißt es in einem Interview mit Erich Hallhuber [15]), perfekter Körperbau, blondes Haar, perfekter und professioneller Synchronanz, Weltläufigkeit, Extravaganz – es waren eine ganze Reihe von Attributen, die den Zwillingen zukamen [3].

In den späten Auftritten in narrativen TV-Formaten ironisieren die Schwestern nicht nur ihren Status als deutsche Weltstars, sondern auch das Zwillingssmotiv: In *Dahoam is dahoam: Alois sieht doppelt* (Sendung: 18.2.1914) ihre Karriere als Stars einer vergangenen Epoche, wenn der Titel-Alois (gespielt von Erich Hallhuber) ein Treffen mit den Kessler-Zwillingen in einem Preisausschreiben gewonnen hat und Schlaftabletten zur Bekämpfung seiner wachsenden Nervosität einnimmt; in *Tatort: Das Dorf* (Sendung: 4.12.2011) haben die Kesslers (inzwischen immerhin 75 Jahre alt) einen Gastauftritt

mit dem Lied „Sag' mir quando, sag' mir wann“ – einem ihrer großen Erfolge, der sogar in einem 16mm-Scopitone-Film dokumentiert wurde (zugänglich auf Youtube); der Tanz ist dem Gehirntumor des Kommissars Murot (Ulrich Tukur) zu verdanken, der ihm regelmäßig die wirrsten Halluzinationen beschert; die Zwillinge treten auf, weil er als Kind mit seinen Eltern die Schwestern auf der Bühne gesehen hatte – und eine ältere Dame erinnert ihn an jene Zeit, er geht zum Klavier, stimmt „Sag' mir quando“ an, woraufhin hinter ihm die Dame sich verdoppelt und die Schwestern eine Performance des Liedes auf das Parkett legen. In *Ein Schloß am Wörthersee: Hopp-la – Zwillinge* (Sendung: 31.10.1991) sind die beiden (als Anita und Erika Strassberg) Akteure einer Verwechslungsgeschichte, in der zudem noch ein falscher Adriano Celentano auftritt.

Die Figur der Revuetänzerin und das *German Icon*

Die Beschreibung des Tanzstils der Kessler ist kompliziert. Jedenfalls ist die Beschreibung der Schwestern als „statuarische Blondinen“ [10] irreführend – auffallendes Kennzeichen ihrer Tanzauftritte ist gerade die Nutzung manchmal großer Flächen. Sicherlich tragen sie auch Züge des Statuarischen: Sie sind in zahllosen Modephotographien aufgetreten, haben Werbung u.a. für die Strumpfhosen von *Nur die* gemacht, traten als Mannequins auf Modenschauen auf etc. Doch die Filmauftritte sind gerade nicht statuarisch, sondern höchst beweglich. Nicht umsonst werden sie oft als „Königinnen des Tanzes“ bezeichnet.

Dennoch wirken manche der Performances der Tanz-Schwester heute sehr befremdlich. Eine ganz eigenartige Nummer stammt aus dem Film *Mein Schatz ist aus Tirol* (BRD 1958, Hans Quest): In einem Tanzlokal stimmen Lolita und Jimmy Makulis das Lied „Mit etwas Liebe“ an, zu dem pünktlich die Kessler-Zwillinge als Blumenmädchen in den Raum eintreten, sich synchron im Takt wiegend hinter den Tisch der Singenden tretend, nach den Reimen einen Pfiff in die Musik einstreudend. Lolita und Makulis erheben sich, wiegen sich im Takt, bewegen sich bis vor die Damen-Kapelle, wenden sich – angekommen – dem Publikum zu; die Kessler treten ihnen zur Seite, beginnen zunächst, Blumen ins anwesende Publikum zu streuen – doch als das Lied noch nicht zu Ende ist, sondern mit großem Orchester instru-

mental fortgesetzt wird, bewegen sie sich pünktlich auf die glänzende Tanzfläche in der Raummitte; nach Art der Revuefilme erfasst eine sehr hohe Kamera ihren nun einsetzenden Synchronanzug, wird aber auf Augenhöhe wieder zurückgenommen. Ein letztes Mal wird der Refrain gesungen – Applaus.

Trotz der Perfektion des Synchronanzuges, trotz der zumindest angedeuteten Vertikalisation des Raums, trotz der ausgreifenden und exzessiven Bewegung – der Eindruck einer reflexiven, von den Tänzerinnen selbst empfundenen Intensität des Leib-Erlebens mag sich nicht einstellen. Statt dessen dominiert der Eindruck des Mechanischen, als agierten die beiden wie Roboter. Es mag sein, dass hier (wie in allen ihren Tanzeinlagen des Films auch) die Verdoppelung der Bewegung wie ein Hinweis auf eine Automatisierung wirkt, die die agierenden Körper gerade von der Intensität der Selbstwahrnehmung der eigenen Körperlichkeit ablenkt. Es mag aber auch sein, dass die Synchronisierung gerade als Hinweis auf die Nicht-Natürlichkeit der Bewegung zu lesen ist, als ausgestellte Perfektion eines einstudierten Bewegungsmodells, das der Funktion als Selbstausdruck strikt entgegensteht. Beiden Fragen gilt es nachzuspüren.

Zu den symbolischen Strategien des Pop gehört es, das Reale durch das Symbolische zu ergänzen oder sogar abzulösen. Im Falle des sexuellen weiblichen Körpers haben wir es dann zu tun nicht mehr mit „normalen“ Erscheinungsweisen weiblicher Attraktivität, sondern mit Bildern derselben. Nicht mehr die reale Figur ist sexuell attraktiv, sondern ihre Ikone. Ein klassisches Beispiel ist Marilyn Monroe, man kann aber auch auf Brigitte Bardot und andere verweisen. Die Monroe wurde schnell zu einem *American icon*, weil ihre frühen Performances zahllosen Photographen, Künstlern und auch Fans als Ausgangspunkt dazu diente, ihre Erscheinung in Filmzonen, zunehmend auch in Privatphotos, Paparazzi-Photos der *yellow press* und anderem mehr in eine riesige Bildproduktion einmünden zu lassen, die immer mehr die reale Monroe durch ihre Bilder überlagerte. Ein Bild, das die in die Lektüre der letzten Seite von James Joyce' *Ulysses* vertiefte Monroe zeigt [4], irritiert bis heute zutiefst, weil es so sehr gegen das Monroe-Bild verstößt, zu dem sich die Bilder synthetisieren und das eine kulturelle Einheit des kollektiven Wissens geworden ist. Dabei ist es eine Synthese vor allem aus den Interpretationen von Sexualität, Kommerzialisierung und Ausbeutung der

weiblichen Körperlichkeit, nicht aus der Auseinandersetzung mit der realen Person. Monroe ist ein Sex-Symbol geworden, weil sie dazu gemacht wurde; die Monroe des Wissens ist eine Monroe aus Bildern, Entwürfen, Phantasmagorien – sie bündelt soziale Phantasien, ist ein Gespinst aus Träumungen.

Natürlich nimmt die Inszenierung der Monroe Elemente ihres *icons* auf, unterwirft sich dem Bild, das wiederum zum Teil ihres *brandings* als Ware wird, verstärkt damit die öffentlichen Phantasien. Es entsteht ein Teufelskreis, in dem das Reale sich dem Bild annähert, nicht umgekehrt.

Natürlich bietet die kulturelle Praxis nicht-individuelle Entwürfe der Darstellung weiblicher Körperlichkeit und Sexualität an, denen man sich unterwerfen und die man wie eine Maske zur öffentlichen Darstellung des Ich benutzen kann. Für die Kessler-Zwillinge gibt die Figur der *Revuetänzerin* – der ja die Kessler-Zwillinge zugeordnet sind, ihre zahllosen Auftritte auf Revuebühnen wie dem *Lido* unterstreichen die Beziehung zur Genüge – ein erkennbares Leitbild ihrer Erscheinung in den 1950ern und 1960ern ab [5]. Die Gestalt der Revuetänzerin changiert zwischen der Ausstellung des weiblichen Körpers und seiner Transformation in die künstlerische Performance (als wesentliches Element der Musik-Tanz-Kombination). Die Figur zerfällt in zwei Wesenheiten gleichzeitig – den sexuellen Körper und seine artifizielle Maskierung (durch den Tanz, durch die Bühne-Zuschauerraum-Trennung, die Konventionalität der Bewegungen, durch das Kostüm). Die Kessler unterwerfen sich diesem Rollenbild, das bereits in den 1890ern in den Folies Bergère, später auf Revuebühnen in den Metropolen der westlichen Welt formiert worden war, perfektionieren es, tanzten sich in Paris an die Spitze der *Bluebell Girls* (das sind die Tänzerinnen des *Lido*, die in den 1950ern als extravagantere und ambitionierte Tänzerinnengruppe der Welt galten), begannen eine Kette weltweiter Auftritte. Ihre Fama umfasst beide Elemente der Revuetänzerin – sie gelten ebenso als Inkarnation des Fräuleinwunders wie als keusch, als Ideale einer neuen, nach-mütterlichen weiblichen Körperlichkeit wie aber auch als Stars oder *models*, deren kalte Unerschbarkeit sie gleich mitinszenieren. Die Kessler-Zwillinge werden zu einem *German Icon*, sexualisieren und entsexualisieren das Weibliche gleichzeitig [6].

Natürlich brechen sie damit das Weibliche aus den Verwertungskontexten, denen es unter der Vorgabe nazistischer wie katholischer Biopolitik gestanden hatte, heraus und kündigen zumindest symbolisch eine selbstbestimmte Weiblichkeit an, die aber durch die Behauptung der sexuellen Enthaltbarkeit gleich wieder unterlaufen wird. Wie die Monroe inszenieren sie sich öffentlich unter Vorgabe und Nutzung der einmal gewonnenen Iconhaftigkeit, stellen gerade dadurch ihre Warenhaftigkeit unter Beweis (begeben sich also in einen neuen, symbolischen Verwertungskontext).

Doppelung und Reproduktion

Die Ikonhaftigkeit ihrer Erscheinung und die Sublimierung oder Transformation des natürlichen sexuellen Körpers in das Bild desselben wird von den Kessler-Zwillingen noch unterstrichen, weil sie als Doppel auftreten, in gewisser Weise in ihrer eigenen Performance das wiederholend, was eigentlich symbolische Strategie ist und in die Doppelwahrnehmung der Revuetänzerinnen einmündet. Doppelung ist im Revuetanz eine Strategie der Entkörperlichung gewesen. Für Busby Berkeley arbeitete eine ganze Kompanie junger Frauen, die oft scherzhaft als *Berkeley Girls* bezeichnet wurden – Berkeley achtete darauf, dass sie einander möglichst ähnlich waren, so dass sich der Blick des Zuschauers nicht mehr an der einzelnen Tänzerin fixieren konnte und er die Aufmerksamkeit ganz auf die choreographischen Arrangements lenken konnte, in die die zahlreichen Tänzer und Tänzerinnen auf der Bühne eintraten. Gerade die Nicht-Individualität wurde Berkeley als Ent-Individualisierung vorgeworfen, doch lässt sich die Casting-Strategie auf das künstlerische Interesse ebenso beziehen wie auf eine ironisch-selbstreflexive Grundhaltung (Brinckmann?).

Der Eindruck der Entkörperlichung stellt sich auch angesichts des Synchronanzes der Kesslerschwester ein. Die präzise Synchronisierung der Bewegungen war zeitlebens ein Ziel, das die beiden nie aufgegeben haben. Es brachte durchaus Schwierigkeiten mit sich – Alice Kessler sagte in einem Interview, „dass man immer im Doppelpack auftreten muss, kann manchmal ein Problem sein. Man kann nie spontan sein und das Bein mal höher werfen als geplant, wenn einem danach ist. Man ist ein bisschen in einer Zwangsjacke“ [16]. Synchronanz erfordert höchste Körperkontrolle, die Exzessivität des

Selbsterlebens im Tanz, das etwa die Tänzerin Germaine Damar in diversen Filmen der 1950er zum Ausdruck bringt, muss dabei wohl zurückgenommen werden.

Ein weiteres tritt hinzu: Die Schwestern werden nicht mehr als Einzeltänzerinnen wahrgenommen, sondern jede konstituiert ihren als Körper im Spiegel der anderen. Allerdings ist in der Spiegelmetapher unklar, wer das Original und wer die Spiegelung ist. Die eine ist ebenso Spiegelbild wie Person vorm Spiegel. Der Eindruck der Reproduktion drängt sich auf – der eine Körper reproduziert den anderen und der andere den einen. Die Frage von Original und Doppel kann nicht mehr beantwortet werden. Die Zwillinge wirken wie eine Art „symbolischer Klone“ [7]. Identisches Reproduzieren heißt, sich ein eineindeutiges Bild anzulegen. Das ist ganz etwas anderes, als wenn wir davon sprechen, dass sich „Züge des Vaters“ im Sohn wiederholen, dass es „Familienähnlichkeiten“ gibt und ähnliches. Hier steht neben der Ähnlichkeit mehrerer Körper immer auch die Differenz zur Diskussion. Die Kessler-Zwillinge stehen aber für einen anderen Vorgang der Abbildung – derjenige der verwechselnden Ähnlichkeit von Original und Puppe oder sogar der Reproduktion von Puppe und Puppe. Man könnte fast von „seriellen Subjekten“ sprechen, für die man die Frage nach dem Original nicht mehr stellen kann, weil jedes Original und Abbildung zugleich ist. Es geht nicht mehr um Lebendigkeit und die Variabilität resp. Einzigartigkeit alles Lebendigen. Hier haben wir es vielmehr mit einer Erscheinungsweise des Industriellen zu tun. Wenn Walter Benjamin von der *Reproduktion* als Kennzeichen der Moderne spricht, könnte man im Human-Gesellschaftlichen gerade diese Entindividualisierung als semiotische Strategie der Reproduktion benennen.

Dabei geht es nicht darum, das Weibliche in der Reproduktion als Puppe für Zerstückelungs- und Vernichtungsphantasien zugänglich zu machen wie noch in manchen Ausprägungen des Surrealismus [12], sondern sie ins Semiotische zu transformieren, ihr Sinnlichkeit symbolisch zuordnend und gleichzeitig absprechend. Die Figur der Revuetänzerin führt die Zeichen weiblicher Attraktivität vor, ohne dass man sie sinnlich-körperlich erlangen könnte – sie gehört dem Imaginären an, lässt sich darum nur symbolisch aneignen, aber nicht körperlich. Dass die Kessler-Zwillinge so hohen Ruhm als Revuestars erlangt haben, hängt möglicherweise gar nicht an ihrer Fähig-

keit zum ausdrucks- und kunstvollen Tanz als an der Tatsache der Doppeltheit ihrer Erscheinung [11]. Der permanente Hinweis darauf, dass sie unverheiratet waren, keine Drogenexzesse gefeiert haben und auch nicht der Vergnügungswelt des Jet-Set angehörten, dass sie auch an attraktiven Männern der Zeit desinteressiert gewesen seien, den sie in zahllosen Interviews gegeben haben und der auch in der *yellow press* geduldig wiedergekaut wurde, dass sie den „normalen Menschen“ zugerechnet werden müssten und sich als Schwestern immer selbst genügt hätten, unterstreicht nur noch die Differenz zwischen privater Person und öffentlicher Figur, zwischen realer Tänzerin und *German Icon*. Noch das Klischee des „Ballettmädchens“ war um den so anderen Zug selbstbewusster, aber unkontrollierter Körperlichkeit, Momenten der Promiskuität, der Verführbarkeit und der Erreichbarkeit der sexuellen Begegnung zentriert. Das ist bei den Kesslers anders – sie sind auch nur der Idee der Verfügung des Zuschauers entzogen, befinden sich in einem anderen, rein semiotischen oder ästhetischen Zustand, der sich schon ontologisch scharf von der Realität der Zuschauer abhebt.

Gäste in diegetischen Welten

Ich hatte oben schon festgehalten, dass die Kesslers meist nur in Gast- und Nebenrollen auftraten. Sie werden zwar dann meist locker in die Handlung eingebunden, doch kann die Integration in das narrative Universum bis zur Unkenntlichkeit zurückgenommen werden. Sie wirken dann – immer synchron tanzend – wie Gäste aus einer anderen Wirklichkeit. Eine derart ganz eigentümlich mit der Handlung kaum verbundene Rolle spielen sie in *Mein Schatz ist aus Tirol* (BRD 1958, Hans Quest), eröffnen den Film selbst mit dem gepiffenen Motiv „Mein Schatz ist aus Tirol“; man sieht sie, jede einen Koffer in der Hand, auf einer Münchner Straße, synchron tanzendgehend; ein Schornsteinfeger kommt ihnen entgegen, die drei vereinigen sich zu einem kurzen Tanz *à trois*. Die beiden sind Tänzerinnen auf der Suche nach einem Engagement; sie schleichen sich in ein Studio, in dem gerade Aufnahmen mit einer Damenkapelle gemacht werden; man weist sie vor der Tür des Studios ab. Ob der Absage unbekümmert tanzen die beiden zum Klang des nun im Studio gesungenen Titelliedes, synchron in den Flur hinein, bis sie vor einer weißen Wand sind – nun wird das Bild ausgeschnitten, zum Bildfeld in den folgenden Titelta-

fehn. Sie verschwinden aus der Handlung, werden erst später (0:16) von der Leiterin der Kapelle grob abgewiesen. Als sie erfahren, dass die Damenkapelle nach Meran fahren wird, wird erneut auf die beiden umgeschnitten, die als Zimmerleute auf der Walz verkleidet sind, wiederum im Takt der Titelmelodie synchron tanzend-wandernd; ausgerechnet die Damenkapelle nimmt sie im VW-Bus mit (0:34). In Meran nehmen sie eine Arbeit als Zugehfrauen und Kellnerinnen an; man sieht sie bei einem Tanz am Swimmingpool (0:43), beim Aufbau eines Buffets (0:51) oder als „Zigarettegirls“ (1:15, zu dem oben schon genauer vorgestellten Lied „Mit etwas Liebe“ von Lolita und Jimmy Makulis) – immer in synchronisierter Bewegung, als Tanz oder im Übergang von Alltagsbewegung zum Tanz. Sie werden erneut abgewiesen (1:18), beschließen, wieder als Zimmerleute auf die Walz zu gehen (1:18); erst als einer der Protagonisten sie nach Meran zurückfährt, können sie die einzige narrative Funktion erfüllen, die ihnen der Film zubilligt: Die Damenkapelle wird nur einen Vertrag bekommen, wenn es gelingt, die beiden „reizenden Tänzerinnen“ mitzuverpflichten, als „große Attraktion“ (1:22) – ganz am Schluss können sie auf einem Weinfest noch in Zimmermannskleidung mittanzen.

Die Zwillinge sind von der Handlung des Films ansonsten unberührt, als seien sie Gäste in der Geschichte, munter um Eintritt in die diegetische Welt anstehend. Allerdings sind es weder Nebenrollen noch Gastauftritte – diese sind klar gekennzeichnet als Teil der Handlung oder als „diegetische Inseln“, als eigenständige Elemente. Die Auftritte der Kesslers dienen dagegen eher als Zwischenszenen, als Übergänge, die mit der diegetischen Welt nur insofern verbunden sind, als das Zwillingpaar körperlich dieser Welt zugehört. Dabei geben sie aber einem motorischen Modus Ausdruck, der Bewegung ständig in tänzerische Eleganz zu übersetzen sucht. Eine modale Einlassung, vielleicht sogar als Hinweis auf die körper-involvierende Rezeption der dargebotenen Musik? Wichtiger im genannten Beispiel scheint aber, dass die nicht-nominierten Figuren ohne jede narrative Vorbereitung als „große Attraktion“ der kommenden Show ausgewiesen werden, offenbar Bezug nehmend auf ihren Status als internationale Revue-Stars.

Stärker eingebunden sind die Zwillinge – die in den Titel als „Gäste“ angekündigt werden – als „Tilli“ und „Milli“ in der Operettenadaption *Hochzeits-*

nacht im Paradies (Österreich 1962, Paul Martin). Sie kommen mit zwei Männern (offensichtlichen Liebhabern) in ein Hotel, in dem sie auf den Operettenstar Ulrich Hansen (Peter Alexander) stoßen, der sich aber als Hotel-Rezeptionist vor Ehefrau und ihm nachstellender Kollegin gleichermaßen verstecken muss. Die Schwestern waren einst mit Ulrich zusammen im „Tanz-Terzett“ aufgetreten. Der schwer betrunkene Sänger erkennt die beiden als „Kesse Zwillinge“ (eigentlich bleibt aber der Ausdruck des Unbekannt-Seins mimisch erhalten). Auf das Stichwort „Tanz-Terzett“ hin hebt er an, das Lied „Ich spiel mit dir“ (1:20) zu singen, das zu dritt auch teilsynchronisiert getanzt wird. Die Kesslers haben eine längere Synchronpassage, dabei einen kleinen Treppenabsatz wie einen Bühnenaufbau nutzend. Die beiden Männer, mit denen die Schwestern im Hotel ein Zimmer genommen hatten, bemerken die Performance und zerren die beiden Frauen in die Zimmer. Damit ist der nur zweiminütige Gastauftritt beendet. Auch hier entsteht der Eindruck des Zusammenbruchs jeglicher narrativer Kontinuität (was in den verwirrenden Intrigen eines Schwanks noch mehr auffällt als in einer linear erzählten Geschichte). Die Performance der Kesslers wirkt wie ein Einbruch einer anderen Sphäre der Realität in die Diegese, wie ein Ausflug in die weite Welt der Operetten- und Theaterunterhaltung. Die offensichtliche Promiskuität der Schwestern unterstreicht zwar die Frage der Treue und der Brüchigkeit des Vertrauens in Liebesbeziehungen, doch wirkt sie aufgesetzt und künstlich – und setzt zudem noch einen ironischen Akzent, weil sie zudem in klarem Kontrast zu der von den Kesslers immer reklamierten Zurückhaltung im Eingehen sexueller Beziehungen steht.

Das Maskenhafte, das den Auftritten den Schwestern ablesbar ist, wird noch unterstützt, wenn sie im Kostüm des falschen Geschlechts auftreten. In *Mein Schatz ist aus Tirol* treten sie als Zimmerleute auf der Walz auf. Sie bieten hier in der tanzenden und fast wortlosen [8] Performance einem synthetischen Körper (oder Wesen) Ausdruck, der eine Zukunftskleidung Menschen falschen Geschlechts anlegt. Das Spiel mit den Anzeichen des Geschlechts geht so weit, dass der tatsächliche Tänzerinnenkörper mit verschiedensten Attributen anderer Geschlechtlichkeit inszeniert werden kann, was die ästhetische Distanz, die der Ambivalenz der Revuetänzerin innewohnt, nur verstärkt.

Die Kessler-Zwillinge: Figuren aus einer anderen Welt. Einer Welt der Repräsentationen, der Modelle und Entwürfe. Entfernt und nahe zugleich ist die Welt der Sinnlichkeit, der sexuell fundierten Affinität der Zuschauer zum Tanz der Schwestern. Faszination an der roboterhaften Präzision der Widerspielung der einen in der anderen, der exakt vermessenen Synchronität der Bewegungen, dazu ein faszinierendes Spiel mit weiblicher Körperlichkeit [14]. Sie bedienen Elemente der (der Realität so fernen) Diva, mischen dieses Figurenmodell aber mit dem des Pinup-Girls. Ihre Popularität in den 1950ern und danach entspricht wohl den Widersprüchen ihrer Imago und korrespondiert dem schleichenden Wandel der Vorstellungen des Weiblichen in der jungen BRD.

Anmerkungen

[*] Die Anregung zu diesen Überlegungen verdanke ich Simone Vreckowski.

[1] Die biographischen Daten wurden verschiedenen gedruckten und online zugänglichen Quellen entnommen. Auf eine Dokumentation der Live- und TV-Auftritte habe ich verzichtet. Die Filme in chronologischer Folge: Solang' es hübsche Mädchen gibt (BRD 1955, Arthur Maria Rabenalt); Der Bettelstudent (BRD 1956, Werner Jacobs); Vier Mädels aus der Wachau (Österreich 1957, Franz Antel); Scherben bringen Glück (aka: Sieben Jahre Pech, Österreich 1957, Ernst Marischka); Die Zwillinge vom Zillertal (aka: Zillertal, du bist mei Freud, BRD 1957, Harald Reinl); Mit Rosen fängt die Liebe an (Österreich 1957, Peter Hamel); Der Graf von Luxemburg (BRD 1957, Werner Jacobs); Gräfin Mariza (BRD 1958, Rudolf Schündler); Das Posthaus im Schwarzwald (aka: Mein Mädchen ist ein Postillion, BRD 1958, Rudolf Schündler); Mein Schatz ist aus Tirol (BRD 1958, Hans Quest); Tabarin (Tabarin, Frankreich 1958, Richard Pottier); Le bellissime gambe di Sabrina (Mädchen mit hübschen Beinen, Italien/BRD 1959, Camillo Mastrocinque); La Paloma (BRD 1959, Paul Martin); La française et l'amour (Die Französin und die Liebe [Episode: L'Adultère, Frankreich 1960, Jean Delannoy]); Les magiciennes (Tödliche Begegnung, Frankreich 1960, Serge Friedman); Gli invasori (Die Rache der Wikinger, Italien 1961, Mario Bava); Sodom and Gomorrah (Sodom und Gomorrha, USA/Italien/Frankreich 1962, Robert Aldrich); Der Vogelhändler (BRD 1962, Géza von Cziffra); Hochzeitsnacht im Paradies (Österreich 1962, Paul Martin);

Maskenball bei Scotland Yard (Österreich/Italien 1963, Domenico Paolella); Canzoni bulli e pupe (Italien 1964, Carlo Infascelli); Die Tote von Beverly Hills (BRD 1964, Michael Pflughar); I complessi (Einmal zu wenig, einmal zu viel [Episode: Guglielmo il dentone; Italien 1965, Luigi Filippo D'Amico]).

Es mag interessant sein zu vermerken, dass die Kesslers weder als wichtige Filmdarsteller noch als TV-Aktirien geführt werden, sondern immer in der Rubrik „Tanz/Revueanz/Unterhaltung“ geführt werden. Ernst Probst stellt sie gar anderen „Königinnen des Tanzes“ an die Seite (in seinem Buch gleichen Titels, Mainz-Kostheim: Probst 2002, 71ff).

Als Quellenmaterial kann auch die Autobiographie der Schwestern dienen: Kessler, Alice / Kessler, Ellen: *Eins und eins ist eins. Die Autobiographie*. [Aufgezeichnet von Herbert Maria Christian.] München: Ed. Ferenczy bei Bruckmann 1996. Die m.W. einzige selbständige Publikation zu den Kesslers ist der Bildband: Marinozzi, Paolo (a cura di): *Quelli belli come noi. Omaggio ad Alice & Ellen Kessler*. [Palazzo Marinozzi, Montecosaro (MC), 5-7 giugno 1998] / Centro del Collezionismo. Grottammare (AP): Stamperia dell'Arancio 1998, die ich aber nicht habe einsehen können; allerdings geht es hier wohl tatsächlich um eine Hommage, nicht um eine wissenschaftliche Untersuchung. Eigenständige Analysen sind mir nicht bekannt geworden.

[2] Ausgangsfigur war wohl das Berliner Mannequin Susanne Erichsen, die 1950 in Baden-Baden die erste Miss Germany-Wahl der BRD gewann. Sie ging zwei Jahre nach ihrer Wahl als „Botschafterin der deutschen Mode“ in die USA. Eine letzte – und nun klar sexualisierte – Inkarnation des „Frauleinwunders“ war die aus Mannheim stammende Schauspielerin Christiane Schmidtmer, die in diversen Hollywoodfilmen nach 1965 auftrat und als Frau mit dem größten natürlichen Busen des internationalen Films in die Annalen Hollywoods einging, aber schnell auf die Rolle der Sexbombe reduziert wurde. Die Modellvorstellung des weiblichen Körpers, die im Konzept des *Frauleinwunders* gefasst war, sah noch anders aus – langbeinig, schmalhüftig, groß gewachsen, überaus schlank (zur Zeit ihres Lido-Engagements hätten die Schwestern gerade 50kg gewogen, behauptet Ellen Kessler in einem Interview [Pohl, Nicola: Alice & Ellen im Jungwunderland. In: *Bild*, 14.8.2011]).

Zum Model-Körperschema, das auch die Kesslers erfüllten, rechnet auch die Barbie-Puppe, die 1959 auf den Markt kam und der in der BRD populären Comic-Figur der *Bild-Lilly* nachempfunden war, einer Comicfigur des Zeichners Reinhard Beuthien, die von 1952 bis 1961 in der *Bild* erschien. Zur Geschichte der Barbiepuppe vgl. Lord, M.G.: *Forever Barbie. The Unauthorized Biography of a Real Doll*. New York: Walker 2004, sowie den Ausstellungsband Schrey, Karin / Dorfmann, Bettina: *Busy Girl. Barbie macht Karriere* [...]. Gelsenkirchen: Arachne 2004. Die Unterstellung einer unmittelbaren Beziehung der Barbie-Puppe zum Körperideal des deutschen Fräuleinwunders lag der Ausstellung *40 Jahre Barbie-World. Vom deutschen Fräuleinwunder zum Kultobjekt in aller Welt* ([Katalog,] hrsg. v. Wolfram Metzger. Schloss

Bruchsal: Förderverein Museum Mechanischer Musikinstrumente 1998) im Schloß Bruchsal (1998-99) zugrunde.

[3] Eine der schönsten Beschreibungen: „Groß, blond und vier lange Beine“ (Schultejeans, Brigitte: Der doppelte Männertraum auf langen Beinen wird 75. In: *Die Welt*, 20.8.2011). Die gleiche Formulierung findet sich auch anderenorts (etwa in: Anon.: Ein Leben im Doppelpack. In: *Stern*, 20.8.2011).

[4] Das Bild findet sich als Umschlagbild von Spinks, Lee: *James Joyce. A Critical Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2009. Den Hinweis verdanke ich Olaf Koch.

[5] Ohne hier auch nur eine Geschichte der Bühnenrevuen andeuten zu wollen, wenige Bemerkungen zum historischen Kontext der Revuetänzerin: Die Anfänge der Revue lagen wohl in Paris. Die erste, weit in die Folgezeit wirkende Bühne waren die *Folies Bergère*. Die Tänzerinnen waren von 1890 bis 1930 auf dem Höhepunkt ihrer Bekanntheit. Sie waren gutaussehend, trugen extravagante Kleidung und agierten in paradeartigen Aufstellungen auf der hell erleuchteten Bühne. Vor allem der Cancan machte sie weltberühmt. In London wurde der Revuetanz von John Tiller weiter präzisiert und durchgestaltet; für Tiller tanzten die *Tiller Girls*. Tiller baute um 1900 die allseits beliebten Märsche und Paraden in seine Shows ein. Die Inszenierungen wurden schnell immer aufwendiger. In der Show *Vanities* agierten 1924 184 Tänzerinnen auf einer gigantischen rotierenden Show-Treppe – das Spektakuläre hatte das Virtuose abgelöst, die einzelne Tänzerin wurde nicht mehr wahrnehmbar: Die Tänzerinnen formierten sich zu Kollektivkörpern. Zunehmend wurde auch der Bühnenbau der Revuen an die Opulenz der Inszenierungen angepasst. Als wegweisend gelten die Bühnenbauten der Revuen des New Yorker Theaterbesitzers Florenz Ziegfeld, der für die nun üblichen Treppen, auf denen sich die Choreographien entfalteten, eigens den *Ziegfeld Walk* entwickeln ließ – eine Bewegungsform, die es Tänzerinnen gestattete, in vollem Kostüm tanzend Treppen hinauf- und hinunterzulaufen; erdacht hatte sie der Choreograph Ned Wayburn 1917. Ziegfeld stellte seine Revuen auch in einen weiteren diskursiven Kontext: Die von 1907 bis 1931 veranstalteten *Ziegfeld Follies* dienten dazu, „to glorify the American girl“. Zu den Ziegfeld-Revuen vgl. Mizejewski, Linda: *Ziegfeld Girl. Image and Icon in Culture and Cinema*. Durham, NC [...]: Duke University Press 1999, die auch die latent rassistischen Momente der Shows herausarbeitet. Zur Geschichte der Revuen vgl. auch Klooss, Reinhard / Reuter, Thomas: *Körperbilder. Menschenornamente in Revuethater und Revuefilm*. Frankfurt: Syndikat 1980, die vor allem die Inszenierung des Ornamentalen als Wesensmerkmal der Revuen herausarbeiten.

[6] Die These ist angelegt auch in Überlegungen, die sich finden in: Simonson, Mary: *Body Knowledge. Performance, Intermediality, and American Entertainment at the Turn of the Twentieth Century*. New York: Oxford University Press [2013], v.a. 27ff.

[7] Zumindest assoziativ kann man derartige Filmkörper mit der Barbiepuppe in Verbindung bringen, die gelegentlich zu den „posthumanen Körpern“ gestellt wurde; vgl. dazu Toffoletti, Kim: *Cyborgs and Barbie Dolls. Feminism, Popular Culture and the Posthuman Body*. London [...]: IB Tauris 2007, v.a. 57ff. Es sollte allerdings klar sein, dass die Kessler-Zwillinge nicht selbst „posthuman“ sind, dass ihre Imago allerdings mit schematisierten Vorstellungen der Reproduzierbarkeit, der Bildhaftigkeit und der Idealisierung von Körperbildern zusammenhängt.

[8] Zumindest die Anekdote besagt, dass der Verzicht auf Sprechrollen darauf zurückzuführen sei, dass die Zwillinge während ihres Engagement im Düsseldorfer Palladium zusammen 150 Mark verdienten, für jedes sächselnd ausgesprochene Wort aber mit einem Groschen zur Kasse gebeten wurden – „da haben wir dann irgendwann den Mund nicht mehr aufgemacht, weil die ganze Gage draufging“ (berichtet in: Kraushaar, Elmar: Die Unzertrennlischen. In: *Berliner Zeitung*, 19.8.2006).

[9] Ob die Zwillinge in der schwulen Subkultur einen ähnlichen Status innehaben wie andere Künstlerinnen (wie etwa Zarah Leander) auch, kann hier nicht entschieden werden; immerhin sind sie auf der Parade des *Christopher Street Day* 2012 in Köln aufgetreten; vgl. Hüdaverdi, Nadin: Kessler-Zwillinge: „Die Schwulen lieben uns einfach“. In: *Kölner Stadtanzeiger*, 6.7.2012.

[10] Weniger, Kay: *Das große Personenlexikon des Films. [...] 4. H-L*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2001, 368.

[11] Auch Elmar Kraushaar (Die Unzertrennlischen. In: *Berliner Zeitung*, 19.8.2006) moniert das „Mittelmaß an Tanz, Gesang und Schauspielerei“, das einzig durch die Tatsache, dass die Schwestern im Doppel aufgetreten seien, aufgewertet worden sei.

[12] Vgl. zu diesem Aspekt surrealistischer Kunstproduktion Spiegler, Almuth: Lust und Angst. Sexpuppen in der Kunst. In: *Die Presse*, 23.1.2013. Vgl. dazu auch: Schade, Sigrid: Die Medien/Spiele der Puppe. Vom Mannequin zum Cyborg. Das Interesse aktueller Künstlerinnen und Künstler am Surrealismus. In: *MedienKunstNetz*, [2004], URL: http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/puppen_koerper/, sowie die dort verarbeitete Literatur.

[13] Etwa in *Billboard*, 11.7.1964. Die Bezeichnung ist deshalb interessant, weil sie darauf hindeutet, dass man die Zwillinge in der US-Unterhaltungsbranche offenbar als abweichend vom amerikanischen Revuestandard wahrgenommen hat. Immerhin könnte man ja auch die These aufstellen, dass die Schwestern hinsichtlich Körper und Performance ein amerikanisches Ideal in Europa realisiert hätten. Dem ist aber offenbar nicht so.

[14] Zu den immer wieder kolportierten Geschichten, die sich um die Zwillinge ranken, gehört nicht nur, dass sie in italienischen TV-Shows in den 1950ern ungehörig viel Bein zeigten, sondern auch, dass sie sich 1975 für die italienische Ausgabe des *Playboy* ablichten ließen, was wie-

derum dazu führte, dass die Ausgabe binnen drei Stunden ausverkauft war. Vgl. dazu *Stern*, 20.8.2011.

[16] Vgl. Schultejan, Brigitte: Der doppelte Männertraum auf langen Beinen wird 75. In: *Die Welt*, 20.8.2011.

[15] *BRD-Online*, 14.2.2014.