

Hans Jürgen Wulff

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

2015

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3506>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wulff, Hans Jürgen: Der Tanz der Puppen. Die Kessler-Zwillinge und ihre Performances. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 24 (2015), Nr. 1, S. 159–170. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3506>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/2015_24_1_MontageAV/montage_AV_24_1_2015_159-170_Wulff_Der_Tanz_der_Puppen.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Der Tanz der Puppen

Die Kessler-Zwillinge und ihre Performances¹

Hans J. Wulff

Deutsche Musikinterpreten, die internationale Karrieren machen, 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 internationalen Ruhm, traten auf Revuebühnen in aller Welt auf. Die beiden blieben auf den Tanz als Ausdrucksform festgelegt, waren über Jahrzehnte auf den Live-Bühnen und vor allem im Fernsehen für ein Massenpublikum präsent. Auszeichnungen wurden ihnen erst in den 1980er Jahren zuteil – und dann eher für ihre Leistungen als internationale Kulturvermittler denn als Tanzkünstler (unter anderem erhielten sie 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 Zwillingspaar wurde am 20. August 1936 in Nerchau (Sachsen) geboren. Früh nahmen sie Ballettunterricht, tanzten im Kinderballett der Leipziger Oper. 1952 siedelte die Familie in die Bundesrepublik um. Im Düsseldorfer *Palladium* begann eine beispiellose Karriere; sie zogen nach Paris, es folgten die Auftritte im *Lido* und auf zahlreichen anderen europäischen Revuebühnen. Sie wirkten mit an zwanzig Spielfilmen aus Italien, Frankreich, Deutschland und den USA;² nach 1965 agierten sie diverse Male im Fernsehen; Gast-

1 Die Anregung zu diesen Überlegungen verdanke ich Simone Vrckowski.

2 Die biografischen Daten wurden verschiedenen gedruckten und online zugänglichen Quellen entnommen. Eine Filmografie findet sich am Ende dieses Textes. Vermerkt sei, dass die Kesslers weder als Filmdarsteller noch als TV-Aktiricen geführt,

spiele in den USA und Auftritte in bekannten US-Shows (z.B. THE PERRY COMO SHOW, 24.4.1963) machten sie international bekannt. 1962 gingen die Schwestern nach Italien, änderten den Familiennamen von Kaessler nach Kessler. Im Gedächtnis des Publikums blieben sie durch spektakuläre Auftritte in Shows präsent (wie 1967 in der CATERINA VALENTE SHOW), durch Gast- und Nebenrollen in populären TV-Unterhaltungsformaten (darunter EIN SCHLOSS AM WÖRTHERSEE: HOPPLA – ZWILLINGE, 31.10.1991; TATORT: DAS DORF, 4.12.2011; oder die Seifenoper DAHOAM IS DAHOAM: ALOIS SIEHT DOPPELT, 18.2.2014).

Die Kessler-Zwillinge galten als Inkarnation des «deutschen Fräuleinwunders», ein Begriff, der Anfang der 1950er Jahre im Amerikanischen aufkam und junge, attraktive, moderne, selbstbewusste und begehrenswerte Frauen des Nachkriegsdeutschland bezeichnete.³ Der sich schnell abzeichnende internationale Erfolg machte sie zu Exportschlagern der Bundesrepublik. Dass sie als «deutsche Weltstars» wahrgenommen wurden, obwohl sie in Frankreich und später in Italien gelebt haben, verwundert – vor allem angesichts der scharfen Kritik an Romy Schneider in der *yellow press* wegen ihres Umzugs nach Paris. Die Auftritte der Schwestern in diversen Filmen der 1950er und frühen 1960er Jahre beschränkten sich zumeist auf Nebenrollen, oft traten sie gar nicht unter Rollennamen auf, sondern schlichtweg als «Kessler-Zwillinge». Das öffentliche Image entstammte nicht der Popularität der Rollen (so wie Romy Schneider die Inkarnation der Sissy-Figur war), sondern anderen Quellen der Unterhaltungsöffentlichkeit.⁴ Langbeinigkeit, perfekter Körperbau, blondes Haar, perfekter

sondern immer in der Rubrik «Tanz/Revuetanz/Unterhaltung» verzeichnet werden. Ernst Probst (2002, 71ff) stellt sie gar anderen «Königinnen des Tanzes» an die Seite (in seinem Buch gleichen Titels). Als Quellenmaterial kann auch die Autobiografie der Schwestern dienen (Kessler/Kessler 1996). Die m.W. einzige selbständige Publikation zu den Kesslers ist ein Bildband (Marinozzi 1998), wissenschaftliche Analysen sind mir nicht bekannt.

- 3 Ausgangsfigur war wohl das Berliner Mannequin Susanne Erichsen, das 1950 in Baden-Baden die erste Miss-Germany-Wahl gewann. Sie ging zwei Jahre später als «Botschafterin der deutschen Mode» in die USA. Eine letzte – und nun klar sexualisierte – Inkarnation des «Fräuleinwunders» war die aus Mannheim stammende Schauspielerin Christiane Schmidtmer, die in diversen Hollywood-Filmen nach 1965 auftrat und als Frau mit dem größten natürlichen Busen des internationalen Films in die Annalen einging. Sie wurde schnell auf die Rolle der Sexbombe reduziert. Die Modellvorstellung des weiblichen Körpers, die im Konzept des *Fräuleinwunders* gefasst war, sah noch anders aus – langbeinig, schmalhüftig, groß gewachsen, überaus schlank. Zur Zeit ihres *Lido*-Engagements hätten die Schwestern gerade 50 kg gewogen, behauptet Ellen Kessler in einem Interview (Pohl 2011).
- 4 Fernsehauftritte einschließlich der Teilnahme am *European Song Contest* (1959) kamen erst gegen Ende der 1950er Jahre dazu.



1 Filmstill aus der 819. TATORT-Folge *Das Dorf* (Justus von Dohnanyi, D 2011): Die Kessler-Zwillinge tanzen und singen für den Wiesbadener Kommissar Felix Murot (Ulrich Tukur)

und professioneller Synchronanz, Weltläufigkeit, Extravaganz – den Zwillingen kamen eine ganze Reihe von Attributen zu.⁵

In den späten Auftritten in narrativen Fernsehformaten ironisieren die Schwestern nicht nur ihren Status als deutsche Weltstars, sondern auch das Zwillingmotiv: In *DAHOAM IS DAHOAM: ALOIS SIEHT DOPPELT* (Sendung: 18.2.1914) etwa ihre Karriere als Stars einer vergangenen Epoche, wenn Alois (Erich Hallhuber) in einem Preisausschreiben ein Treffen mit den Kessler-Zwillingen gewonnen hat und Schlaftabletten zur Bekämpfung seiner Nervosität einnimmt. In *TATORT: DAS DORF* (Sendung: 4.12.2011) haben die Kesslers (inzwischen 75 Jahre alt) einen Gastauftritt mit dem Lied «Sag’ mir quando, sag’ mir wann» – einem ihrer großen Erfolge (Abb.1). Der Tanz ist dem Gehirntumor des Kommissars Murot (Ulrich Tukur) und den dadurch bedingten wirren Halluzinationen zu verdanken; die Zwillinge treten auf, weil er sie als Kind auf der Bühne gesehen hatte. Eine ältere Dame erinnert ihn an jene Zeit, er geht zum Klavier, stimmt «Sag’ mir quando» an, woraufhin die Dame hinter ihm sich unversehens verdoppelt und die Schwestern eine Performance des Liedes aufs Parkett legen. Und in *EIN SCHLOSS AM WÖRTHESSEE: HOPPLA – 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.

5 Eine der schönsten Beschreibungen: «Groß, blond und vier lange Beine» (Schultejeans 2011) Die gleiche Formulierung findet sich auch anderenorts (etwa in anon. 2011).

Die Figur der Revuetänzerin und das German Icon

Den Tanzstils der Kessler zu beschreiben erweist sich als kompliziert. Die Bezeichnung der Schwestern als «statuarische Blondinen» (Weniger 2001, 368) ist jedenfalls irreführend – auffallendes Kennzeichen ihrer Tanzauftritte ist gerade die Nutzung manchmal großer Flächen. Allerdings sind sie auch in zahllosen Modefotografien aufgetreten, haben Werbung für die Strumpfhosen von *Nur die* gemacht, arbeiteten als Mannequins etc. Doch ihre Filmauftritte sind gerade nicht statuarisch, sondern höchst beweglich.

Dennoch wirken manche der Performances heute befremdlich. Eine ganz eigenartige Nummer findet sich in dem Film *MEIN SCHATZ IST AUS TIROL* (Hans Quest, BRD 1958): In einem Tanzlokal stimmen Lolita und Jimmy Makulis das Lied «Mit etwas Liebe» an, zu dem die Kessler-Zwillinge als Blumenmädchen den Raum betreten, sich synchron im Takt wiegend hinter den Tisch der Singenden begeben und nach den Reimen jeweils einen Pfiff in die Musik einstreuen. Lolita und Makulis erheben sich, wiegen sich im Takt, bewegen sich bis vor die Damenkapelle und wenden sich, dort angekommen, den Zuschauern zu. Die Kessler treten ihnen zur Seite, beginnen zunächst, Blumen ins Publikum zu streuen – doch als das Lied nicht etwa verklingt, sondern mit großem Orchester instrumental fortgesetzt wird, bewegen sie sich auf die glänzende Tanzfläche; nach Art der Revuefilme erfasst eine sehr hohe Kamera ihren nun einsetzenden Synchronanz. Ein letztes Mal wird der Refrain gesungen – Applaus beschließt die Nummer.

Trotz der Perfektion des Synchronanzes, trotz der zumindest ange deuteten Vertikalisierung 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 in diesem Film) die Verdoppelung der Bewegung wie ein Hinweis auf eine Automatisierung wirkt, welche die agierenden Körper von der Intensität der Selbstwahrnehmung der eigenen Körperlichkeit ablenkt, oder aber 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 Selbstaussdruck strikt entgegenseht.

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 nicht mehr mit

«normalen» Erscheinungsweisen von Attraktivität zu tun, sondern mit Bildern derselben. Nicht mehr die reale Figur ist sexuell attraktiv, sondern ihre Ikone. Ein klassisches Beispiel ist Marilyn Monroe. Die Monroe wurde schnell zu einem *American icon*, weil ihre frühen Performances zahllosen Fotografen, Künstlern und auch Fans als Ausgangspunkt dienten, ihre Erscheinung in Filmszenen, privaten Aufnahmen, Paparazzi-Fotos und anderem mehr in eine riesige Bildproduktion einmünden zu lassen, die immer stärker die reale Monroe durch ihre Bilder überlagerte. Ein Foto, das die in die Lektüre von James Joyces *Ulysses* vertiefte Monroe zeigt,⁶ irritiert bis heute, weil es so sehr gegen das Monroe-Bild verstößt, das eine kulturelle Einheit des kollektiven Wissens geworden ist. Dabei ist dieses Bild eine Synthese vor allem aus den Interpretationen von Sexualität, Kommerzialität und Ausbeutung der weiblichen Körperlichkeit. 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. Die Inszenierung nimmt Elemente ihres *icon* auf, unterwirft sich dem Bild, das wiederum zum Teil des *branding* als Ware wird und verstärkt damit wiederum die öffentlichen Fantasien – ein Prozess, in dem das Reale sich dem Bild annähert, nicht umgekehrt.

Die kulturelle Praxis bietet aber auch 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 gibt die Figur der *Revetänzerin* ein Leitbild ihrer Erscheinung in den 1950ern und 1960ern ab.⁷ Die Gestalt der Revuetänzerin changiert zwischen dem

6 Das Bild findet sich auf dem Umschlag von Lee Spinks (2009) *James Joyce. A Critical Guide*. Edinburgh: Edinburgh UP. Den Hinweis verdanke ich Olaf Koch.

7 Zum historischen Kontext der Revuetänzerin: Die erste, weit in die Folgezeit wirkende Bühne waren die Pariser *Folies Bergère*, von 1890 bis 1930 standen deren Tänzerinnen auf dem Höhepunkt ihrer Bekanntheit. Sie sahen gut aus, trugen extravagante Kleidung und agierten paradeartig auf der erleuchteten Bühne, vor allem der Cancan machte sie weltberühmt. In London wurde der Revuetanz von John Tiller weiter durchgestaltet; für ihn tanzten die *Tiller Girls*. Tiller baute um 1900 die beliebten Märsche und Paraden in seine Shows ein. Die Inszenierungen wurden immer aufwändiger. In der Show *Vanities* von 1924 agierten 184 Tänzerinnen auf einer rotierenden Show-Treppe – das Spektakuläre hatte das Virtuose abgelöst: Die Tänzerinnen formierten sich zu Kollektivkörpern. Zunehmend wurde auch der Bühnenbau an die Opulenz der Inszenierungen angepasst. Als wegweisend gelten die Bauten des New Yorker Theaterbesitzers Florenz Ziegfeld, der für die Showtreppen eigens den *Ziegfeld Walk* entwickeln ließ – eine Bewegungsform, die es gestattete, in vollem Kostüm Treppen hinauf und hinunter zu tanzen. Ziegfeld stellte seine Revuen auch

Ausstellen des Körpers und seiner Transformation in die künstlerische Performance. Die Figur zerfällt in zwei Wesenheiten – den sexuellen Körper und seine artifizielle Maskierung (durch den Tanz, durch die Trennung von Bühne und Zuschauerraum, die Konventionalität der Bewegungen, durch das Kostüm). Die Kesslers unterwerfen sich diesem Rollenbild, perfektionieren es, tanzten sich in Paris an die Spitze der *Bluebell Girls* (die Tänzerinnen des *Lido*, die in den 1950ern als extravaganteste Gruppe 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 Körperlichkeit wie als Stars oder Models, deren kalte Unerreichbarkeit sie gleich mitinszenieren. Die Kessler-Zwillinge werden zu einem *German icon*, sexualisieren und entsexualisieren das Weibliche zugleich (vgl. Simonson [2013], v.a. 27ff).

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

Gäste in diegetischen Welten

Ich hatte oben festgehalten, dass die Kesslers meist nur in Gast- und Nebenrollen auftraten. Sie werden dann zwar 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 eigentümlich mit der Handlung kaum verbundene Rolle spielen sie in *MEIN SCHATZ IST AUS TIROL* (Hans Quest, BRD 1958): Die beiden eröffnen den Film mit dem gepfeffenen Motiv «Mein Schatz ist aus Tirol»; man sieht sie, jede einen Koffer in der Hand, auf einer Münchner Straße synchron tanzend-gehend; ein

in einen weiteren diskursiven Kontext: Die von 1907 bis 1931 veranstalteten *Ziegfeld Follies* hatte die Aufgabe, «to glorify the American girl». Zu den Ziegfeld-Revuen vgl. Mizejewski (1999), die auch die latent rassistischen Momente der Shows herausarbeitet; zur Geschichte der Revue und speziell zur Inszenierung des Ornamentalen als ihr Wesensmerkmal vgl. Klooss/Reuter (1980).

Schornsteinfeger kommt ihnen entgegen, sie vereinigen sich zu einem kurzen *danse 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 stattfinden werden; man weist sie vor der Tür ab. Ob der Absage unbekümmert tanzen sie zum Klang des nun im Studio gesungenen Titellieds in den Flur hinein, bis sie vor einer weißen Wand stehen – nun wird das Bild ausgeschnitten und wandelt sich zum Grund der folgenden Titeltafeln. Die Kessler-Zwillinge verschwinden aus der Handlung, werden erst später von der Leiterin der Kapelle erneut abgewiesen. Als sie erfahren, dass man in Meran gastieren wird, erfolgt erneut ein Umschnitt auf die beiden, nunmehr verkleidet als Zimmerleute auf der Walz, wiederum im Takt der Titelmelodie synchron tanzend-wandernd; ausgerechnet die Damenkapelle nimmt sie im VW-Bus mit. In Meran nehmen sie eine Arbeit als Zugehfrauen und Kellnerinnen an; man sieht sie bei einem Tanz am Swimmingpool, beim Aufbau eines Buffets oder als «Zigaret tengirls» (zu dem oben schon vorgestellten Lied «Mit etwas Liebe» von Lolita und Jimmy Makulis) – immer in synchronisierter Bewegung, als Tanz oder im Übergang von der Alltagsbewegung zum Tanz. Sie werden erneut abgewiesen und beschließen, wieder als Zimmerleute auf die Walz zu gehen. 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 dann einen Vertrag bekommen, wenn es gelingt, als «große Attraktion» die beiden «reizenden Tänzerinnen» zu verpflichten – ganz am Schluss dürfen sie auf einem Weinfest, noch in Zimmermannskleidung, mittanzen.

Ansonsten sind die Zwillinge von der Handlung des Films unberührt, als seien sie Gäste, munter um Eintritt in die diegetische Welt anstehend. Allerdings handelt es sich hier weder um Nebenrollen noch Gastauftritte – diese wären klar gekennzeichnet als Teil der Handlung oder aber als «diegetische Inseln», eigenständige Elemente. Die Auftritte der Kesslers dienen dagegen eher als Zwischenszenen, als Übergänge, die mit der diegetischen Welt nur insofern verbunden sind, als das Zwillingspaar ihr körperlich zugehört. Dabei geben sie indes einem motorischen Modus Ausdruck, der Bewegung in tänzerische Eleganz zu übersetzen sucht. Eine modale Einlassung, vielleicht sogar als Hinweis auf die den Körper involvierende Rezeption der Musik? Wichtiger im genannten Beispiel scheint aber, dass die nicht-nominierten Figuren ohne jede narrative Vorbereitung als «große Attraktion» ausgewiesen werden, Bezug nehmend auf den realen Status der Kessler-Zwillinge als internationale Stars.

Stärker eingebunden sind die Zwillinge – im Vorspann als «Gäste» angekündigt – als «Tilli» und «Milli» in der Operettenadaption HOCHZEITSNACHT IM PARADIES (Paul Martin, A 1962). Sie kommen mit zwei Männern (offensichtlich ihren Liebhabern) in ein Hotel, in dem sie auf den Operettenstar Ulrich Hansen (Peter Alexander) stoßen, der sich aber als Rezeptionist vor seiner Ehefrau und einer ihm nachstellenden Kollegin verstecken muss. Die Schwestern waren einst gemeinsam mit ihm im «Tanz-Terzett» aufgetreten. Der schwer betrunkene Sänger erkennt die beiden als «Kesse Zwillinge» (wobei aber der Ausdruck des Unbekannt-Seins mimisch erhalten bleibt). Auf das Stichwort «Tanz-Terzett» hin hebt er an, das Lied «Ich spiel mit dir» zu singen, das die drei dann teilsynchronisiert tanzen. Die Kesslers haben eine längere Synchronpassage, für die sie einen kleinen Treppenabsatz wie einen Bühnenaufbau nutzen. Die beiden mitgebrachten Männer bemerken die Performance und zerren die Frauen in ihre Zimmer; der zweiminütige Gastauftritt ist beendet. Auch hier entsteht der Eindruck des Zusammenbruchs jeglicher narrativer Kontinuität (was in den verwirrenden Intrigen eines Schwanks stärker auffällt als in einer linearen Geschichte): Die Performance der Kesslers wirkt wie der Einbruch einer anderen Sphäre in die Diegese, wie ein kurzer Ausflug in die weite Welt der Operetten- und Theaterunterhaltung. Die offensichtliche Promiskuität der Schwestern unterstreicht die Frage der Treue und der Brüchigkeit von Liebesbeziehungen, zugleich wirkt sie aufgesetzt und künstlich – und sie setzt einen ironischen Akzent, weil sie in klarem Kontrast steht zu der von den Kesslers reklamierten Zurückhaltung im Eingehen sexueller Beziehungen.

Doppelung und Reproduktion

Die Ikonenhaftigkeit ihrer Erscheinung und die Sublimierung oder Transformation des natürlichen sexuellen Körpers in deren Bild wird von den Kessler-Zwillingen noch unterstrichen, weil sie als Doppel auftreten und damit in gewisser Weise in ihrer eigenen Performance das wiederholen, was eigentlich symbolische Strategie ist und in die Doppelwahrnehmung der Revuetänzerinnen einmündet. Vervielfachung ist im Revuetanz eine Strategie der Entkörperlichung: 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 sahen, so dass sich der Blick des Zuschauers nicht mehr auf die einzelne Tänzerin fixieren konnte, sondern die Aufmerksamkeit ganz auf die choreografischen Arrangements

gelenkt wurde. Gerade die Nicht-Individualität wurde Berkeley als Entindividualisierung vorgeworfen, doch diese Casting-Strategie lässt sich auf das künstlerische Interesse ebenso beziehen wie auf eine ironisch-selbstreflexive Grundhaltung (Brinckmann 1993).

Der Eindruck der Entkörperlichung stellt sich auch angesichts des Synchronanzes der Kessler-Schwestern ein. Die präzise Synchronisierung der Bewegungen war 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» (Schultejeans, wie Anm. 5). Synchronanz erfordert höchste Körperkontrolle, die Exzessivität des Selbsterlebens im Tanz, das etwa die Tänzerin Germaine Damar in diversen Filmen der 1950er Jahre zum Ausdruck bringt, muss dabei zurückgenommen werden.

Ein Weiteres tritt hinzu: Die Schwestern werden nicht mehr als Einzeltänzerinnen wahrgenommen, sondern jede konstituiert ihren Körper im Spiegel der anderen. Allerdings ist in der Spiegelmetapher unklar, wer das Original und wer die Spiegelung ist. Jede ist ebenso Spiegelbild wie Person vorm Spiegel. Der Eindruck der Reproduktion drängt sich auf – der eine Körper reproduziert den anderen, der andere den einen. Die Frage von Original und Doppel lässt sich nicht beantworten. Die Zwillinge wirken wie «symbolische Klone».⁸ Identisches Reproduzieren heißt, sich ein eindeutiges Bild anzulegen. Das ist ganz etwas anderes, als wenn wir davon sprechen, dass sich Züge des Vaters im Sohn wiederholen, dass es «Familienähnlichkeiten» gibt. Hier steht neben der Ähnlichkeit zweier Körper immer auch die Differenz zur Diskussion. Die Kessler-Zwillinge stehen für einen anderen Vorgang der Abbildung: den 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 beide Original und Abbildung zugleich sind. Es geht nicht mehr um Lebendigkeit und die Variabilität respektive Einzigartigkeit alles Lebendigen; vielmehr

8 Zumindes assoziativ kann man derartige Filmkörper mit der Barbiepuppe in Verbindung bringen, die gelegentlich zu den «posthumanen Körpern» gestellt wurde; vgl. dazu Toffoletti (2007, v.a. 57ff). Es sollte allerdings klar sein, dass nicht die Kessler-Zwillinge selbst «posthuman» sind, sondern ihre Imago mit schematisierten Vorstellungen der Reproduzierbarkeit, Bildhaftigkeit und Idealisierung von Körperbildern zusammenhängt.

haben wir es 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 wird das Weibliche in der Reproduktion nicht, wie in manchen Ausprägungen des Surrealismus, als Puppe für Zerstückerungs- und Vernichtungsfantasien zugänglich gemacht. Vielmehr geht es darum, die Puppe 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, nicht körperlich. Dass die Kessler-Zwillinge so hohen Ruhm als Revuestars erlangt haben, hängt möglicherweise weniger an ihrer Fähigkeit zum ausdrucks- und kunstvollen Tanz als an ihrer doppelten Erscheinung.⁹ Dass sie unverheiratet waren, keine Drogenexzesse gefeiert haben und auch nicht der Vergnügungswelt des Jet-Set angehörten, dass sie auch an attraktiven Männern desinteressiert gewesen seien – diesen Hinweis haben sie in zahllosen Interviews gegeben und er wurde in der Boulevardpresse geduldig wiedergekaut. Die Behauptung, dass sie den «normalen Menschen» zugerechnet werden müssten und sich als Schwestern immer selbst genügt hätten, unterstreicht noch die Differenz zwischen privater Person und öffentlicher Figur, zwischen realer Tänzerin und *German icon*. Selbst das Klischee des «Ballettmädchens» war um den so anderen Zug selbstbewusster, aber unkontrollierter Körperlichkeit, Momenten der Promiskuität, der Verführbarkeit und der Erreichbarkeit sexueller Begegnungen zentriert. Das ist bei den Kesslers anders – sie sind bereits der Idee einer Verfügung durch den Zuschauer entzogen, befinden sich in einem anderen, rein semiotischen oder ästhetischen Zustand, der sich ontologisch scharf von der Realität des Publikums abhebt.

⁹ Auch Elmar Kraushaar (2006) moniert das «Mittelmaß an Tanz, Gesang und Schauspielerei», das einzig durch die Tatsache, dass die Schwestern im Doppel auftraten, aufgewertet worden sei.

Literatur

- anon. (2011) Ein Leben im Doppelpack. In: *Stern*, 20.8.2011.
- Brinckmann, Christine N. (1993) Busby Berkeleys Montageprinzipien. In: *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. Hg. v. Hans Beller. München: TR-Verlagsunion, S.204–220.
- Kessler, Alice/Kessler, Ellen (1996) *Eins und eins ist eins. Die Autobiographie*. Aufgezeichnet von Herbert Maria Christian. München: Ed. Ferenczy bei Bruckmann.
- Klooss, Reinhard/Reuter, Thomas (1980) *Körperbilder. Menschenornamente in Revuetheater und Revuefilm*. Frankfurt: Syndikat.
- Kraushaar, Elmar (2006) Die Unzertrennlichen. In: *Berliner Zeitung*, 19.8.2006.
- Marinozzi, Paolo (Hg.) (1998) *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.
- Mizejewski, Linda (1999) *Ziegfeld Girl. Image and Icon in Culture and Cinema*. Durham, NC [...]: Duke University Press.
- Pohl, Nicola (2011) Alice & Ellen im Jungwunderland. In: *Bild*, 14.8.2011.
- Probst, Ernst (2002) *Königinnen des Tanzes*. Mainz-Kostheim: Probst.
- Schade, Sigrid (o.J. [2004]) Die Medien/Spiele der Puppe. Vom Mannequin zum Cyborg. Das Interesse aktueller Künstlerinnen und Künstler am Surrealismus. In: *MedienKunstNetz* [URL: http://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/puppen_koerper/].
- Schultejan, Brigitte (2011) Der doppelte Männertraum auf langen Beinen wird 75. In: *Die Welt*, 20.8.2011.
- Simonson, Mary (o.J. [2013]) *Body Knowledge. Performance, Intermediality, and American Entertainment at the Turn of the Twentieth Century*. New York: Oxford University Press.
- Spiegler, Almuth (2013) Lust und Angst. Sexpuppen in der Kunst. In: *Die Presse*, 23.1.2013.
- Toffoletti, Kim (2007) *Cyborgs and Barbie Dolls. Feminism, Popular Culture and the Posthuman Body*. London/New York: I.B.Tauris.
- Weniger, Kay (2001) *Das große Personenlexikon des Films. 4. Bd. H–L*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.

Die Filme der Kessler-Zwillinge in chronologischer Folge

- SOLANG' ES HÜBSCHE MÄDCHEN GIBT (Arthur Maria Rabenalt, BRD 1955)
- DER BETTELSTUDENT (Werner Jacobs, BRD 1956)
- VIER MÄDELS AUS DER WACHAU (Franz Antel, A 1957)
- SCHERBEN BRINGEN GLÜCK (auch: SIEBEN JAHRE PECH, Ernst Marischka, A 1957)

- DIE ZWILLINGE VOM ZILLERTAL (auch: ZILLERTAL, DU BIST MEI FREUD, Harald Reinl, BRD 1957)
- MIT ROSEN FÄNGT DIE LIEBE AN (Peter Hamel, A 1957)
- DER GRAF VON LUXEMBURG (Werner Jacobs, BRD 1957)
- GRÄFIN MARIZA (Rudolf Schündler, BRD 1958)
- DAS POSTHAUS IM SCHWARZWALD (auch: MEIN MÄDCHEN IST EIN POSTILLION, Rudolf Schündler, BRD 1958)
- MEIN SCHATZ IST AUS TIROL (Hans Quest, BRD 1958)
- TABARIN (Richard Pottier, F 1958)
- LE BELLISSIME GAMBE DI SABRINA (MÄDCHEN MIT HÜBSCHEN BEINEN, Camillo Mastrocinque, I/BRD 1959)
- LA PALOMA (Paul Martin, BRD 1959)
- LA FRANÇAISE ET L'AMOUR (DIE FRANZÖSIN UND DIE LIEBE [Episode: L'ADULTÈRE; Jean Delannoy, F 1960])
- LES MAGICIENNES (TÖDLICHE BEGEGNUNG, Serge Friedman, F 1960)
- GLI INVASORI (DIE RACHE DER WIKINGER, Mario Bava, I 1961)
- SODOM AND GOMORRAH (Robert Aldrich, USA/I/F 1962)
- DER VOGELHÄNDLER (Géza von Cziffra, BRD 1962)
- HOCHZEITSNACHT IM PARADIES (Paul Martin, A 1962)
- MASKENBALL BEI SCOTLAND YARD (Domenico Paoella, A/I 1963)
- CANZONI BULLI E PUPE (Carlo Infascelli, I 1964)
- DIE TOTE VON BEVERLY HILLS (Michael Pfluegar, BRD 1964)
- I COMPLESSI (EINMAL ZU WENIG, EINMAL ZU VIEL [Episode: GUGLIELMO IL DENTONE; Luigi Filippo D'Amico, I 1965])