

ein gigantisches Grammophon, aus dem das »Herz« Walt Whitmans »birst«, die Börlins avantgardistischen Stil laut Cendrars bestimmen würden.<sup>10</sup> Cendrars' Assoziationskette umschreibt den Rahmen, aus dem heraus die *Ballets Suédois* in Kollaboration mit namhaften Künstler:innen aller Disziplinen im Sinne ihrer herausgeschrienen Zeitgenossenschaft eine neuartige theatrale Form zu finden versuchen,<sup>11</sup> die zugleich zutiefst in der kolonialen Matrix situiert ist.

## Phonographie – Photographie – Choreographie

Die Uraufführung des surrealistischen Balletts *Les Mariés de la Tour Eiffel* (Die Hochzeit auf dem Eiffelturm) findet am 18. Juni 1921 im *Théâtre des Champs-Élysées* statt. Das Libretto stammt von Jean Cocteau, der ebenfalls die Inszenierung und gemeinsam mit Jean Börlin die Choreographie zu großen Teilen verantwortet. Die Musik wird von Georges Auric, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre und Arthur Honegger komponiert, das Bühnenbild entwirft Irène Lagut, die Kostüme Jean Hugo. Cocteau konzipiert die Inszenierung als »harlequinade of the French bourgeoisie«<sup>12</sup> in Tradition von Molières Comédie-Ballets unter Ludwig XIV,<sup>13</sup> in denen unter dem Deckmantel der Unterhaltung die Parodie lauert. Cocteaus erklärtes Ziel und Mittel ist die Inszenierung des »Gemeinplatzes«,<sup>14</sup> der alle Ebenen der Produktion durchzieht und *Les Mariés* zu einem parodistischen Nationalballett macht. Wenngleich die Premiere widersprüchlich rezipiert wird und viele Kritiker:innen zunächst Unverständnis äußern, scheint die

10 Vgl. Cendrars: Jean Borlin.

11 Vgl. Jean Cocteau: *Après Les Mariés de la Tour Eiffel*. A Jean Borlin. In: o.V. (Hrsg.): *Les Ballets Suédois dans l'Art contemporain*. Paris: Trianon 1931, S. 58–61, hier S. 54–55: *Les Ballets Suédois* »qui n'est pas le ballet proprement dit et qui ne trouve sa place ni à l'Opéra, ni à l'Opéra-Comique, ni sur aucune de nos scènes du boulevard. Ce genre nouveau, plus conforme à l'esprit moderne, et qui, s'ébauchoir jusqu'à dans le music-hall, rest encore un monde inconnue, riche en découvertes. [...] Grâce aux Ballets Suédois, les jeunes pourront mettre en oeuvre des recherches où la féerie, la danse, l'acrobatie, la pantomime, le drame, la satire, l'orchestre, la parole se combinant, réapparaissent sous une forme inédite [...]«. Übers.: »Dies ist kein Ballett im eigentlichen Sinne und es findet weder in der Oper noch in der Komischen Oper oder auf einer unserer Boulevardbühnen seinen Platz. Dieses neue Genre, das dem modernen Geist besser entspricht und das sich bis in die Music Hall hinein entwickelt, bleibt noch eine unbekannte Welt voller Entdeckungen. [...] Dank der Ballets Suédois können junge Menschen Forschungen umsetzen, bei denen Feerien, Tanz, Akrobatik, Pantomime, Drama, Satire, Orchester und Sprache kombiniert in neuer Form erscheinen [...]«.

12 Programmheft z.n. Lawrence Gilman: *The Swedish Ballet Comes to Town, With Some Musical Moderns in its Train*. In: *New York Tribune*, 26.11.1923, New York Public Library for the Performing Arts, Swedish Ballet / Clipping File, Signatur: MGZR.

13 Vgl. Jean Cocteau: *Les Mariés de la Tour Eiffel*. Préface de 1922. In: Ders.: *Théâtre I*. Paris: Éditions Gallimard 1948, S. 41–49, hier S. 46–47 und Jean Cocteau: *A Vol d'Oiseaux sur >Les Mariés de la Tour Eiffel*. In: *La Danse* Juni (1921), o.S.

14 Cocteau: *A Vol d'Oiseaux sur >Les Mariés de la Tour Eiffel*.

Inszenierung den Zeitgeist getroffen zu haben, denn sie wird fünfzig Mal aufgeführt im Laufe des fünfjährigen Bestehens der *Ballets Suédois*.<sup>15</sup>

Die Handlung ist schnell erzählt: Eine bürgerliche Hochzeitsgesellschaft im *Belle Époque*-Stil der Weltausstellung von 1900 findet sich am 14. Juli auf der ersten Plattform des Eiffelturms ein, um eine Photographie aufnehmen zu lassen.<sup>16</sup> Die wiederholten Versuche des »Photographen« scheitern: Statt ein Bild aufzunehmen, *entsteigen* seiner Kamera in menschlicher Größe jedes Mal, wenn er seinen Spruch »Ne bougeons plus, un oiseau va sortir« gesprochen hat, andere Figuren. Zunächst ist es ein Vogel Strauß, dann eine Radfahrerin, eine Badende »from a cheap Parisian postcard«<sup>17</sup> und das zukünftige Kind des Brautpaares. Schließlich tritt ein Löwe auf, der den Ehrengast der Gesellschaft, den General, auffrisst, der zuvor von seinen Begegnungen mit Tigern in Afrika berichtet hat, dass sie nichts als optische Illusionen gewesen seien. Zuletzt gelingt es dem »Photographen«, ein Bild zu machen. Die zum Bild erstarrte Gesellschaft wird selbst von einem Kunsthändler als »primitive Kunst«<sup>18</sup> an einen amerikanischen Kunstsammler verkauft, um dann gänzlich vom »Photoapparat« verschluckt zu werden.

Die eigentlichen Protagonist:innen von *Les Mariés* sind der »Photoapparat« und zwei rechts und links der Bühne situierte »Phonographen«<sup>19</sup> (Abb. 6). In Letzteren verbergen sich Cocteau und ein weiterer Schauspieler, die die etwa 40-minütige Produktion mit einem atemlosen Dauerdiallog »bestimmen«. Die »Phonographen« verknüpfen ästhetisch nach Cocteau antiken Chor und Präsentatoren einer Revue.<sup>20</sup> Sie wechseln permanent die Position zwischen allwissenden, akusmatischen Erzähler:innen beziehungsweise Kommentator:innen der Szene und Sprachrohren der Figuren, denen sie ihre Stimmen verleihen. Entsprechend beschreibt Cocteau das Genre der Produktion so: »Ballet? Non. Pièce? Non. Revue? Non. Tragédie? Non. Plutôt une sorte de mariage secret entre la tragédie à l'antique et la revue de fin d'année, le chœur et le numéro de music-hall.«<sup>21</sup>

- 
- 15 Vgl. Erik Aschengreen: *Jean Cocteau and the Dance*. Kopenhagen: Gyldendal 1986, S. 114. Cocteau beschreibt *Les Mariés* später als die Inszenierung, mit der er wesentlich zu seinem eigenen Stil gefunden habe.
- 16 Vgl. Raymond Cogniat: Jean Hugo, Décorateur Théâtral. In: *L'Oeuvre. Revue Internationale des Arts du Théâtre* (1924–1925), S. 78–80, hier S. 79.
- 17 Programmheft z.n. Gilman: *The Swedish Ballet Comes to Town*.
- 18 Vgl. Jean Cocteau: *Les Mariés de la Tour Eiffel*. In: Ders.: *Théâtre I*, S. 51–67, hier S. 64.
- 19 Zu Phonograph siehe Patrick Feather: Phonograph. In: Morat / Ziemer (Hrsg.): *Handbuch Sound*, S. 348–352, hier S. 348: »Unter einem Phonographen versteht man im weitesten Sinn jedes Gerät, das Geräusche durch Einschreibung in oder auf eine Oberfläche vergegenständlicht und damit festhält [...]. Heutzutage wird das Wort »Phonograph« üblicherweise im engeren Sinn mit einer historischen Kategorie von Maschine assoziiert.«
- 20 Vgl. Cocteau: *Les Mariés de la Tour Eiffel*. Préface de 1922, S. 42.
- 21 Cocteau: *A Vol d'Oiseaux sur »Les Mariés de la Tour Eiffel«*. Übers.: »Ballet? Nein. Theaterstück? Nein. Revue? Nein. Tragödie? Nein. Eher eine Art geheime Ehe zwischen der antiken Tragödie und der Jahresend-Revue, dem Chor und der Music-Hall-Nummer.«

Abb. 6: Bühnenbild *Les Mariés de la Tour Eiffel* von Irène Lagut mit »Phonographen« und dem »Valse des dépêches«, unbekannte Quelle, Dansmuseet Stockholm.



Zwischen den »Phonographen« wird von den stummen Tänzer:innen die »action ridicule«<sup>22</sup> getanz und gemimt. Dabei unterstreicht die Orchestermusik die Verknüpfung von Hoch- und Populärkultur, Ernst und Unterhaltung:<sup>23</sup> Die Kompositionen integrieren populäre Rhythmen, Tanzstile und Instrumentierungen angelehnt an die Lautheit und Hyperbolik von Zirkus<sup>24</sup> und »Coney Island«<sup>25</sup>. Sie sind als einzelne Nummern wie in der »music-hall«<sup>26</sup> aneinandergereiht. Den Rahmen dieser Inszenierung bildet das Bühnenbild von Irène Lagut, das die erste Etage des Eiffelturms zeigt sowie zugleich den Blick von dort auf Paris aus der Vogelperspektive (Abb. 6).

In der Forschung wird hinsichtlich modernistischer Verflechtungen von Film und Tanz primär *Rêlâche* (1924), die letzte Produktion der Schweden, als Beispiel herangezogen. Wenngleich hier erstmalig eine filmische Projektion Teil eines Balletts wird und filmische Verfahren der Montage und Unterbrechung die Inszenierung auf verschiedenen Ebenen durchziehen,<sup>27</sup> kann *Les Mariés* als frühes Beispiel eines Balletts dienen, das strukturell nicht nur visuelle Verfahren des (Stumm-)Films aufgreift, sondern ebenso

22 Cocteau: *Les Mariés de la Tour Eiffel*. Préface de 1922, S. 42.

23 Die Musik des Balletts umfasst folgende Kompositionen: Ouverture (Georges Auric), Marche nuptiale (entrée) (Darius Milhaud), Discours du Général (Francis Poulenc), La Baigneuse de Trouville (Francis Poulenc), La Fugue du massacre (Darius Milhaud), Valse des Dépêches (Germaine Tailleferre), Marche funèbre (Arthur Honegger), Quadrille (Darius Milhaud).

24 Vgl. Cocteau: *A Vol d'Oiseaux sur »Les Mariés de la Tour Eiffel«*, o.S.

25 Pitt Sanborns: *Dancing Swedes*. In: *Evening Mail*, New York, 26.11.1923, New York Public Library for the Performing Arts, Swedish Ballet, Dance Clipping File, Signatur MZGR: »The music is Coney Island seen refracted and enriched through the very sophisticated temperaments of five members of the »Groupe Des Six«.

26 Marcel Rieu: »Les Mariés de la Tour Eiffel« au Th. des Champs=Élysées, 19.06.1921. In: *Comoedia*, 19.06.1921, S. 1.

27 Siehe dazu u. a. Gabriele Brandstetter: *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*. Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 169–177.

das intermodale Zusammenspiel von Bild und Klang des Tonfilms vorwegnimmt. In seinem Mensch-Maschine-Gefüge verbindet *Les Mariés* Bild- und Klangtechnologien der Moderne mit nationalen und inhärent kolonialistischen Bezügen. Um diesen Zusammenhang zu verdeutlichen, ist es daher sinnvoll zunächst einen kontextualisierenden Blick auf die für die Inszenierung wesentlichen modernen Objekte Eiffelturm, Kamera und Phonograph zu werfen.



*Les Mariés* kann als ein parodistisches französisches Nationalballett bezeichnet werden: Wir haben es mit »caractères nationaux«<sup>28</sup> zu tun, die am Nationalfeiertag auf dem Nationalmonument »Gemeinplätze«<sup>29</sup> von sich geben. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang Cocteaus doppeldeutige Verwendung des Wortes Klischee, das den Gemeinplatz, zugleich aber auch das Klickgeräusch der Kamera bezeichnet.<sup>30</sup> Ein Verweis auf die Verknüpfung zeittypischer Vorstellungen des »Französischen« mit dem Photographischen, wie sie sich im »Postkartenstil«<sup>31</sup> der Inszenierung widerspiegelt. Zentrales Objekt sowohl des Stücks als auch der um 1900 nicht zuletzt durch französische Kolonien zirkulierenden Postkarten ist der Eiffelturm. Entsprechend bezeichnet eine zeitgenössische US-amerikanische Kritik den Stil der Produktion als »Eiffel towerism«<sup>32</sup>. Das Bühnenbild recurriert laut Cocteau explizit auf jene zeittypischen Postkartenansichten des Eiffelturms,<sup>33</sup> die als Inbegriffeiner im Bild hypostasierten Idee nationaler Identität fungieren. Diese papiergewordene Verflechtung von Nationalismus, Kolonialismus und technologischer Reproduktion kann darüber hinaus mit dem dekolonialen Denker Rolando Vázquez als eine spezifische Schulung des modernen Blicks verstanden werden. Vázquez spricht in diesem Zusammenhang vom Eiffelturm als »optical apparatus«,<sup>34</sup> der durch die Vogelperspektive den distanzierten kolonialistischen Blick der Moderne nicht nur verkörpere, sondern auch schule. Die Postkartenansichten vom Turm verweisen ihm zufolge darauf, »how we have been made to imagine the world«<sup>35</sup> im Sinne distanzier-

28 Cocteau z.n. Marcel Rieu: »Les Mariés de la Tour Eiffel« au Th. des Champs=Élysées, 18.06.1921. In: *Comoedia*, S. 1.

29 Vgl. Cocteau: *Les Mariés de la Tour Eiffel*. Préface de 1922, S. 43. Die Bedeutung des Gemeinplatzes (»le lieu commun«) hebt Cocteau in seinen zahlreichen Texten zu *Les Mariés* hervor, siehe besonders Cocteau: *A Vol d'Oiseaux sur »Les Mariés de la Tour Eiffel«*.

30 Vgl. Frank W. D. Ries: *The Dance Theatre of Jean Cocteau*. Binsted: Dance Books 2014 (1986), S. 76: »Cocteau uses the word »cliche« in both its meanings: the click of the camera or something that is passé, mundane.«

31 Vgl. Cocteau z.n. Rieu: »Les Mariés de la Tour Eiffel« au Th. des Champs=Élysées, 18.06.1921, S. 1. Original: »un style [...] carte postale«.

32 O.V., Kritik 1926 in *Swedish Ballet*, Clippings New York Public Library for the Performing Arts, Signatur: MZGR.

33 Vgl. Cocteau: *A Vol d'Oiseaux sur »Les Mariés de la Tour Eiffel«*, o.S.

34 Rolando Vázquez: *Vistas of Modernity. Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary*. Prinzenbeek: Jap Sam Books 2020, S. 27.

35 Ebd., S. 4.

ter Zuschauender einer auf Repräsentation reduzierten Welt.<sup>36</sup> *Les Mariés de la Tour Eiffel* überträgt jenen distanzierten Postkartenblick wiederum in das Bühnenbild und Setting der Inszenierung.

Der Eiffelturm ist aber nicht nur Symbol des modernen *Blicks*, er verkörpert ebenso die Obsession der Moderne mit der akusmatischen, das heißt von einer sichtbaren Quelle getrennten Stimme. Bereits kurz nach seiner Eröffnung 1889 beginnt die Nutzung als strategisch wichtige militärische Telegraphenstation, ab 1921 geht das zivile *Radio Tour Eiffel* als erster französischer Radiosender auf Sendung – wiederholt spielt das Ballett auf diese Nutzung an, wenn der Eiffelturm »démouille du télégraphe«<sup>37</sup> genannt wird oder in einer Szene Tänzer:innen als »Depeschen« hereintanzen, wie sie um 1900 vom Eiffelturm aus versendet wurden. Emblem der modernen Erfahrung der Stimme ohne (menschlichen) Körper ist der Phonograph. Seit Ende des 19. Jahrhunderts als Massenmedium primär zur Reproduktion von Stimmen (und Musik) genutzt, ist er wesentlicher Teil westlicher Klangtechnologien im Kontext von Moderne und Kolonialismus.<sup>38</sup> Im phonographischen Ensemble menschlicher Stimme und Maschine verbindet sich ein Posthumanismus *avant la lettre* mit der modernen westlichen Konstruktion des ›Anderen‹. Alexander Weheliye spricht von einer kulturellen Operation der Wiedereinschreibung menschlicher Präsenz:

»If we follow Hayles' notion of the posthuman as an embodied virtuality, then recording and reproducing human voices certainly falls into the force field of the posthuman. Because technologically mediated human voices were considered nonhuman due to their mechanical embodiment, various cultural mechanisms had to be instantiated in order to reinscribe humanness and presence [...].«<sup>39</sup>

So wird das Unheimliche und Nicht-Humane der Stimme aus der Maschine etwa in den frühen Phonographen überwunden, indem diese mit kleinen Skulpturen versehen werden.<sup>40</sup> Diese Figuren stellen fast ausschließlich People of Color, ›Frauen‹ oder Tiere dar –

36 Vgl. ebd., S. 27. In Anlehnung an Walter Benjamins Hinweis zur Nähe der photographischen Vogelperspektive zu politischer Vereinnahmung und Inszenierung von Massen unterstreicht auch Lynette Miller Gottlieb in ihrer musikwissenschaftlichen Analyse von *Les Mariés* die inhärent politische Intention: »The vertiginous bird's-eye view of Paris from the Eiffel Tower in *Les Mariés* is similarly manipulated to show a multiplicity of outwardly extending (political) views: Paris, France, French identity and culture at large, invested in a break from romantic and pre-war traditions of music specifically and life generally.« (Lynette Miller Gottlieb: *Technology, and Music: The Ballets Suédois and ›Les Mariés de la Tour Eiffel‹*. In: *The Musical Quarterly* 88,4 (2005), S. 523–555, hier S. 539.)

37 Cocteau: *Les Mariés de la Tour Eiffel*, S. 56. Übers.: »Telegraphenfräulein«.

38 Vgl. Sterne: *The Audible Past*.

39 Weheliye: *Phonographies*, S. 25. Annette Schlichter bringt das Posthumane im Kontext moderner Klangtechnologien in Verbindung mit dem Potenzial nicht normativer (vokaler) Verkörperungen von Gender: »that ›the post human‹, in the form of a human body sound machine assemblage, might have been a condition of possibility of the discourse of gender performativity right from its conception as a form of resistance against phonocentric notions of identity«. (Schlichter: *Do Voices Matter? Vocality, Materiality, Gender Performativity*, S. 50.)

40 Die Stimme aus dem Automaten verkörpert das Freud'sche Unheimliche par excellence. Dieses ist im Vertrauten, Bekannten situiert und zeichnet sich gerade durch die Ambivalenz aus. Entspre-

mit anderen Worten: »[U]nter den imitierten Lebenwesen, die die aufgenommenen Töne getreu wiedergeben, [befinden sich] keine männlichen, weißen Figuren.«<sup>41</sup> In umgekehrter Weise sind es wieder genau jene, die assoziiert werden mit dem vom Phonographen provozierten »unmediated mimetic listening«.<sup>42</sup> Das heißt, es wird ›Frauen‹, ›Wilden‹ und Tieren zugeschrieben, sich durch ihr vermeintlich nicht-rationales, distanzloses Hören von der akusmatischen Stimme täuschen zu lassen. Paradigmatisches Beispiel dafür ist das einschlägige Logo *His Master's Voice* des Grammophonherstellers *Victor Talking Machine Company* mit dem Hund, der der Stimme seines Herren lauscht. Vergleichbar inszenierte Photographien von Indigenen, gruppiert um einen Phonographen, kursieren um 1900 mit großer Popularität durch die westliche Welt.<sup>43</sup> Beide Darstellungen zeugen nicht nur von der Verknüpfung von Stimmtechnologie und Macht, sondern auch vom inszenierten »Primitivismus des mimetischen Vermögens«.<sup>44</sup>

Im Kontext der von Kolonialismus, Kapitalismus und beginnender medientechnologischer Durchdringung geprägten Gesellschaft Anfang des 20. Jahrhunderts ist Cocteau mit *Les Mariés* nicht an Originalität gelegen, sondern an einer überhöhten Darstellung der Realität »plus vraie que le vraie«<sup>45</sup>. Diese nimmt sich ausgehend von den mimetischen Maschinen »Phonograph« und »Photoapparat« die Ähnlichkeit zum Maßstab.<sup>46</sup> So rekurriert die Inszenierung im ›Postkartenstil‹ einerseits auf repräsentative Photographien nationaler Klischees. Dabei parodiert *Les Mariés* jedoch den modernen Glauben an Fortschritt und technologische Kontrolle, indem die Kamera statt futuristischer Visionen die Mode von Vorgestern erscheinen lässt und die Figuren ihre Kontrolle über die Technologien lediglich vortäuschen. Als Leitspruch von *Les Mariés* kann in diesem Sinn die Aussage des »Photographen« dienen: »[P]uisque ces mystères me dépassent, feignons d'en être l'organisateur.«<sup>47</sup> Darüber hinaus transferiert Cocteau jenes zuvor

---

chend zählt Freud u.a. Puppen und Automaten als Figurationen des Unheimlichen auf, die charakterisiert seien durch den Zweifel daran, ob sie »beseelt« (S. 250) seien oder nicht. Ebenso mit dem Unheimlichen verbunden seien Doppelgänger und die belebende Kraft des »Animismus der Primitiven« (S. 263). Die Stimme aus dem Körper der Maschine erfüllt alle Kategorien zugleich: Sie animiert den Maschinenkörper und stellt dessen Beseeltheit zugleich auf unsicheren Boden. Die entwendete Stimme findet in der Maschine zudem einen zweiten Körper (vgl. Sigmund Freud: *Das Unheimliche* (1919). In: Alexander Mitscherlich / Angela Richards / James Strachey (Hrsg.): *Sigmund Freud, Studienausgabe in 10 Bänden mit Ergänzungsband* (Bd. 4). Frankfurt am Main: Fischer 1970, S. 243–274).

41 Michael T. Taussig: *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*. Konstanz: Konstanz University Press 2014, S. 288. Zur Verflechtung des konstruierten Menschen mit dem von der hegemonialen Norm ausgeschlossenen ›Anderen‹ seit den Automaten des 18. Jh. siehe auch Macho: *Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme*, S. 138.

42 Weheliye: *Phonographies*, S. 28.

43 Siehe zu Photographie und Phonographie im komplexen Verhältnis von Moderne und Kolonialismus Taussig: *Mimesis und Alterität*, S. 261–290.

44 Ebd., S. 285.

45 Cocteau: *A Vol d'Oiseaux sur ›Les Mariés de la Tour Eiffel‹*. Übers.: »wahrer als das Wahre«.

46 Vgl. Cocteau: *Après Les Mariés de la Tour Eiffel*. A Jean Borlin. Vgl. zum Begriff mimetischer Maschinen Taussig: *Mimesis und Alterität*, S. 267.

47 Cocteau: *Les Mariés de la Tour Eiffel*, S. 57. Übers.: »Da diese Mysterien über mich hinauswachsen, lassen Sie uns vorgeben, ihr Organisator zu sein.« Auffällig ist zudem, dass die vom »Photoapparat« produzierten Figuren – Frauen, Tiere und Kind – als ›Erscheinungen‹ fungieren, die das Selbst-

beschriebene Verständnis eines ›primitiven‹ Hörens, wie es die koloniale Phonographie geprägt hat, auf sein bürgerliches Publikum, wenn er davon spricht, dass es durch die »Phonographen« betrogen werden würde: »[T]hen there are the phonographs which speak with voices more exaggerated than natural; you rebel against this, my audience! They do not understand the double sense of these phonographs. You do not understand you have been insulted!«<sup>48</sup> *Les Mariés* ist ein Ballett, das die komplexen, für die Moderne konstitutiven distanzierten Hör- und Seherfahrungen inszeniert, die die Trennung von sinnlicher Erfahrung und Welt, von Stimme und Körper sowie die Distribution technologisch reproduzierter Sinneseindrücke betreffen und die inhärent eingebunden sind in die koloniale Matrix.<sup>49</sup> Aber auf welche Weise werden Photographie, Phonographie und Film strukturell in diese Parodie des Nationalen und des Fortschritts im Ballett *Les Mariés* eingebunden? Wie werden Stimmen und Körper im Detail modelliert, wie zusammengefügt? Diesen Fragen gehen die folgenden Abschnitte erstens anhand der Choreographie und zweitens mit Bezug zur Synchronisation von Bewegung und Stimmen nach.

## Choreographie gehörloser Puppen

Die Tänzer:innen tragen in *Les Mariés de la Tour Eiffel* gänzlich entindividualisierende Ganzkörperkostüme mit teils übergroßen Masken. Für den Entwurf zu den Kostümen dienten Jean Hugo Abbildungen im Lexikon Larousse zu den Einträgen Löwe, Braut und Badende als Vorlage.<sup>50</sup> Die Figuren streben nicht nach Originalität, sie sind vielmehr nach stereotypen Schablonen entworfen, die jeweils »une catégorie d'individus«<sup>51</sup> repräsentieren. Während technologische Objekte der Moderne in der Inszenierung anthropomorphisiert werden – wie der ›eigensinnige‹ »Photoapparat«, die ›plappernden‹ »Phonographen« oder ein Schwarm ›erschrockener‹ »Depeschen« –, verdinglichen die Figuren des Balletts die Hochzeitsgesellschaft zu einer Gruppe »of expressionless dummies«<sup>52</sup> (Abb. 7–8).

---

verständnis des »Photographen« als Mann der Technik sowie des »Generals« als Mann des Krieges und der Nation irritieren und unterlaufen.

- 48 Vgl. Cocteau z. n. Ries: *The Dance Theatre of Jean Cocteau*, S. 192. Ähnlich sind die Kritiken der Presse, die von »loufoquerie« (in Swedish Ballet, Dance Clipping File, Signatur: MZGR, New York Public Library for the Performing Arts) sprechen und de Maré u. a. »fumerie« vorwerfen (ebd.).
- 49 McCarren verweist bzgl. moderner Maschinenchoreographien auf deren inhärente Verknüpfung mit intersektionalen Kategorien des Ausschlusses: »Race, color, or sex remain foundational to the image of the ›dancing machine‹, even as these qualities are erased or abstracted in modernist machine aesthetics and its choreographies.« (McCarren: *Dancing Machines*, S. 32.)
- 50 Vgl. Bengt Häger (Hrsg.): *Ballets Suédois (The Swedish Ballet)*. New York: H.N. Abrams 1990, S. 150.
- 51 Cocteau z. n. Rieu: »Les Mariés de la Tour Eiffel« au Th. des Champs=Élysées, 18.06.1921, S. 1. Übers.: »eine Kategorie von Individuen«.
- 52 Programmheft z. n. Gilman: *The Swedish Ballet Comes to Town*. McCarren identifiziert in den mechanischen Choreographien von Puppen und Automaten in der Moderne eine Kritik an Aufklärung und technologischem Fortschritt: »[T]he avantgarde's radical critique of the principles of bourgeois enlightenment and its glorification of progress and technology were manifested in scores of paintings, drawings, sculptures, and other art objects in which humans are presented as machines and