

Les Ballets Suédois *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921)

»New media do not pass the body by or make it obsolete; they extend it and supplement it. We might call this the archaism of new media. The latest media do not surpass the old media of face, voice, presence: they return to and reinforce them.«¹

John Durham Peters

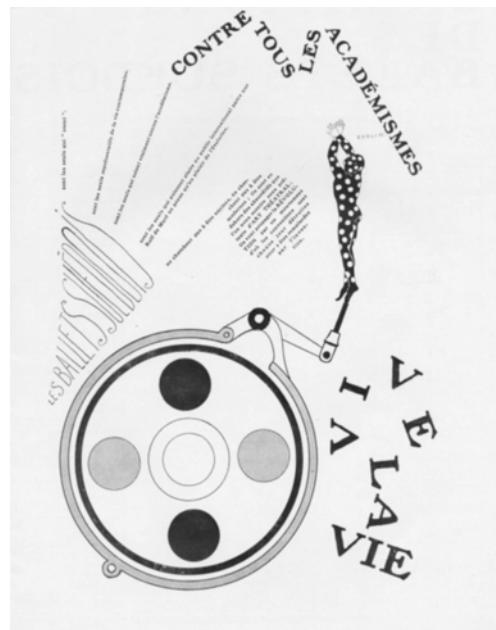
Dieses Kapitel untersucht mit der Inszenierung *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921) ein Ballett, in dem Stimmen und Körper – angelehnt an die modernen Technologien Phonographie, Photographie und Film – produktionsästhetisch radikal getrennt werden. Damit nimmt die Inszenierung nicht nur filmische Verfahren der Trennung und Synchronisation von Stimmen und bewegten Körpern vorweg, sie stellt zudem eine radikale Gegenposition dar zu Konzepten der verinnerlichten Stimme, wie sie freien Tanz und Ausdruckstanz prägen.² In dem Gefüge von Mensch und Maschine erscheint – so die These – vielmehr die Kategorie des Posthumanen *avant la lettre*.

Die avantgardistische Tanzcompagnie *Les Ballets Suédois* wird 1920 vom schwedischen Kunstsammler und Globetrotter Rolf de Maré in Paris gegründet. Ihre Heimstatt findet die Truppe in den fünf Jahren ihres Bestehens im modernistischen Pariser *Théâtre des Champs-Elysées* unweit des ehemaligen Weltausstellungsgeländes mit dem Eiffelturm. Der junge schwedische Tänzer Jean Börlin, ein Schüler Michel Fokines, wird von de Maré als Choreograph und Solotänzer für die rein schwedisch besetzte Compagnie gewonnen. Die *Ballets Suédois* verstehen sich als Rivalen der *Ballets Russes* und positionieren sich programmatisch an der Spitze der Avantgarde, wie zahlreiche manifestartige Typographien betonen.

¹ Peters: The Voice and Modern Media, S. 95–96.

² Siehe dazu Ostwald: Chorografien des Lachens und Lallens.

Abb. 5: Francis Picabia: *Contre tous les Académisme*.
In: *La Danse* Nov.–Dez. 1924. © Bildrecht, Wien 2023.



Auf Francis Picabias Plakat »Contre tous les Académismes« (Abb. 5) wird ihre Modernität paradigmatisch aus dem trichterförmig wie ein Lautsprecher gedruckten Schriftzug *Les Ballets Suédois* ausgerufen: »[I]ls vont propager la RÉVOLUTION par un mouvement d'où les conventions sont chaque jour détruites pour y être remplacées par l'invention.« Weiter heißt es, die *Ballets Suédois* seien »les seuls représentatifs de la vie contemporaine« und »les seuls qui puissent plaire au public internationale«.³ Neben den aus dem Lautsprecher tönen Wörtern versetzt ein maschinelles Getriebe eine menschliche Figur – beschriftet mit »Börlin« – passiv in eine gedachte Auf-und-ab-Bewegung. Börlins gesamter Körper ist, abgesehen von den Händen, mit einem Muster weißer Punkte auf schwarzem Grund bedeckt, das einen Bezug herstellt zu den auf der Maschine gezeichneten Punkten. Die Geste der nach oben gestreckten, überkreuzten Hände der Figur ist das einzige Residuum menschlicher Bewegung auf diesem Plakat der *Ballets Suédois*. Am Beispiel dieses Bildes lassen sich drei Aspekte festmachen, die die Ästhetik der Schweden allgemein und *Les Mariés de la Tour Eiffel* im Besonderen bestimmen: erstens die Einbindung neuer Technologien, die die gleiche Bedeutung wie menschliche Körper erfahren; zweitens ein Verständnis von Tanz, das den tanzenden Körper nicht in den Vordergrund stellt, sondern in ein transdisziplinäres Geflecht der

3 Francis Picabia: *Vive la Vie. Contre tous les Académisme*. In: *La Danse* Nov.–Dez. (1924), o.S. Übers.: »[S]ie werden die REVOLUTION durch eine Bewegung verbreiten, in der Konventionen jeden Tag zerstört werden, um durch Erfindungen ersetzt zu werden.« Die *Ballets Suédois* seien »die Einzigsten, die das zeitgenössische Leben repräsentieren«, sowie »die Einzigsten, die dem internationalen Publikum gefallen können«.

Künste einbindet;⁴ drittens der modernistische Anspruch des Kosmopolitischen,⁵ der sich in den eklektischen Referenzen ihrer Inszenierungen, dem »international character of their repertoire«⁶ widerspiegelt, gerichtet an ein internationales, tatsächlich aber westliches, Publikum. Aus dieser Position heraus zeichnen sich die Arbeiten der Schweden durch ein thematisches Spektrum aus, das in paradigmatischer Weise die einander bedingenden Facetten der Moderne von ›Primitivismus‹ und ›Technologisierung‹ umfasst.⁷ Der Autor Blaise Cendrars nennt *Les Mariés* eine von Börlins wichtigsten Arbeiten. Dessen Stil charakterisiert er dabei mit einer Aufzählung von Ähnlichkeiten: So stellt er Börlin zunächst in eine Reihe mit im zeittypischen europäischen Diskurs als ›wild‹ und ›primitiv‹ markierten Figuren.⁸ Im gleichen Atemzug setzt Cendrars Börlins Tanz gleich mit technologisierten Orten der Bewegung wie Bahnhöfen, Flugplätzen oder Autorennbahnen, die im Kontext der kosmopolitischen Moderne als Zonen interkulturellen Kontakts verstanden werden können.⁹ Schließlich seien es Lautsprecher wie

4 Vgl. ebd.: »Le Ballet moderne, c'est la Poésie, la Peinture, la Musique autant que la Danse: Synthèse de la Vie Intellectuelle d'aujourd'hui.« Übers.: »Das moderne Ballett ist Poesie, Malerei, Musik und Tanz in einem: eine Synthese des heutigen intellektuellen Lebens.«

5 So spricht Picabia in Bezug auf die *Ballets Suédois* von einer »cosmopolitan generation« (Picabia z.n. Nancy van Norman Baer: *The Ballet Suédois. A Synthesis of Modernist Trends in Art*. In: Nancy van Norman Baer (Hrsg.): *Paris Modern. The Swedish Ballet, 1920–1925*. Seattle: University of Washington Press 1995, S. 10–37, hier S. 12.) Jean Börlin äußert sich ähnlich: »The modern ballet must [...] dedicate itself to the eclectic spirits of all countries.« (Börlin z.n. Karin Dietrich: *Die Schwedischen Ballette – Les Ballets Suédois. Getanzte Visionen im Paris der 1920er Jahre*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2015, S. 68.) Janet Lyon verweist auf die Verknüpfung der Konzepte des Kosmopolitischen und der Moderne in mehrreli Hinsicht. Beide basieren auf expandierenden kapitalistischen Märkten, Massenmedien und -transport sowie Kolonialismus. Beide Konzepte erzeugen Räume von »contact among cultures« und sind mit spezifischen urbanen Orten assoziiert wie »metropoles, maritime communities, colonial and decolonized regions, international cities, universities, bohemian quarters, migratory crossroads, trade routes«. Dieser Aufzählung wären Theater hinzuzufügen, wie die Inszenierungen der *Ballets Suédois* evident machen. Kosmopolitanismus ist darüber hinaus verknüpft mit der westlichen Idee des Universellen und dem globalen Norden als seinem Zentrum (Janet Lyon: *Cosmopolitanism and Modernism*. In: Mark Wollaeger / Matt Eatough (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Global Modernisms*. Oxford: Oxford University Press 2012, hier S. 388).

6 O.V.: Next the Swedish Ballet. In: *The New York Times Magazine*, 11.11.1923.

7 Der Tanzkritiker André Levinson situiert die Ästhetik der *Ballets Suédois* z.B. zwischen skandinavischem Folklorismus und modernem Urbanismus (vgl. André Levinson: *La Danse d'aujourd'hui*. Paris: Editions Duchartre et Van Buggenhoudt 1929, S. 389–407). Viele Produktionen evozieren Stereotype von Tänzen anderer Kulturen, z.B. *Derviche* (1920), *Iberia* (1920), *La Création du Monde* (1923), aber auch nordische Folklore wie *Nuit de Saint Jean* (1920), die ebenso als ›primitiv‹ klassifiziert wird: »a perfect evocation of the Northern ›primitive‹« (Kritiker z.n. van Norman Baer: *The Ballet Suédois*, S. 15). Andere Stücke wie *Within a Quota* (1923) mit Musik von Cole Porter oder *Skating Rink* (1921) rekurrieren auf die technologische Moderne, assoziiert mit Attributen wie Urbanität, Jazz, Amerika.

8 Vgl. Blaise Cendrars: Jean Börlin. In: *La Danse* Nov.–Dez. (1924), o.S. Die Liste umfasst: »des matelots, des soldats, des mulâtres, des nègres, des hawaïens, des sauvages«. Cendrars Aufzählung gebe ich hier im Original wieder, da sie von der Einbindung künstlerischer Praktiken der modernen Avantgarden in die koloniale Matrix zeugt, die ich nicht verschleiern will.

9 Vgl. ebd. Zur Verbindung urbaner Orte und Kosmopolitanismus in der Moderne vgl. Lyon: *Cosmopolitanism and Modernism*.

ein gigantisches Grammophon, aus dem das »Herz« Walt Whitmans »birst«, die Börlins avantgardistischen Stil laut Cendrars bestimmen würden.¹⁰ 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,¹¹ die zugleich zutiefst in der kolonialen Matrix situiert ist.

Phonographie – Photographie – Choréographie

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-Elysées* statt. Das Libretto stammt von Jean Cocteau, der ebenfalls die Inszenierung und gemeinsam mit Jean Börlin die Choréographie 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«¹² in Tradition von Molières Comédie-Ballets unter Ludwig XIV,¹³ in denen unter dem Deckmantel der Unterhaltung die Parodie lauert. Cocteaus erklärtes Ziel und Mittel ist die Inszenierung des »Gemeinplatzes«,¹⁴ 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 Berlin.

¹¹ Vgl. Jean Cocteau: *Après Les Mariés de la Tour Eiffel. A Jean Berlin*. 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'ébauche jusque 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*.