

band durch einen vorgegebenen »Zeit-Takt«⁷⁵ zu größtmöglicher Effizienz koordiniert werden und Film einer Sequenzierung einzelner Bilder unterliegt, so versetzt Börlins Choreographie populäre mediale Bilder – »Postkarten« – in eine durchgezählte Abfolge.⁷⁶ Dem Prinzip der Unterbrechung, das sich hier in der radikalen Trennung von Stimmen und Körpern, Sehen und Hören ebenso niederschlägt wie in der Bewegungsstrukturierung in Zählzeiten, steht die Synchronisation der Bewegungen durch die »Phonographen« gegenüber. In der synchronen Zusammenheftung von mechanischen Bewegungen und phonographischen Stimmen werden animiert wirkende Figuren erzeugt, die – wie der nächste Abschnitt zeigt – das Publikum »nicht als Rezipient, sondern als Produzent eines Sinns adressier[en]«.⁷⁷

Cinematische Stimm-Körper

McCarren bezeichnet *Les Mariés* als Ballett und Radiospiel in einem: »*Marié* is thus a ballet in which the characters [...] move and do not speak, and a sort of music-hall or even radio drama, with its speaking cast reduced to two.«⁷⁸ Wenngleich Tanzende und Sprechende in der Aufführung zwar relativ unabhängig voneinander zu agieren scheinen, sind sie doch sowohl strukturell als auch in der Wahrnehmung miteinander verzahnt. *Les Mariés* ist daher vor allem ein Ballett, das filmische Verfahren der Synchronisation von Stimmen und Körpern einsetzt, wie sie bereits seit Ende des 19. Jahrhunderts virulent sind und ab 1927 mit dem Tonfilm von enormer Bedeutung werden.⁷⁹

Die beiden »Phonographen«, die die Szene visuell wie dramaturgisch rahmen, beschreibt Cocteau in seinem Libretto nicht als Maschinen, sondern als *Kostüme*, mit denen die zwei Schauspielenden gekleidet seien. Dabei entspreche der hölzerne Kasten ihrem Körper, der Trichter ihrem Mund (Abb. 9).⁸⁰

mes one of the most significant American imports. The omnipresence of the two, and their interrelation, marks the choreographies of the 1920s and 1930s danced in France.« (McCarren: *Dancing Machines*, S. 29.)

75 Brandstetter: *Bild-Sprung*, S. 164: Taylorismus bedeute »ökonomische Zeit-Unterteilung, und zwar in einem Zeit-Takt, der möglichst kraftsparend und zugleich effektivitätssteigernd ist«.

76 Den gleichen Verbund von ästhetischer, medialer und ökonomischer Moderne betreffend, spricht McCarren in Anlehnung an Étienne-Jules Marey von einer »economy of gesture«: Dabei stehe die Geste, grundiert im Prinzip des photographischen Bildes, in reduzierter, mechanisierter und stereotypisierter Form im Zentrum (vgl. McCarren: *Dancing Machines*, S. 29).

77 Brandstetter: *Bild-Sprung*, S. 177.

78 McCarren: *Dancing Machines*, S. 114.

79 Die ersten experimentellen filmischen Vorführungen von Bild und Ton in Synchronizität gab es bezeichnenderweise auf der Pariser Weltausstellung 1900 im sogenannten *Phono-Cinéma-Théâtre*. Nicht zufällig sind es abgefilmte bzw. aufgenommene Szenen des Theaters und Tanzes – u.a. mit Sarah Bernhardt und Cléo de Mérode –, die hier gezeigt wurden. Da Bild und Ton nicht wirklich synchron waren (die Projektionen wurden manuell an das Tempo der Phonographen angepasst), hat sich die Methode nicht durchgesetzt und geriet in Vergessenheit. Erst 1961 wurde dieses frühe Experiment wiederentdeckt (vgl. Laurent Mannoni (o.): *Phono-Cinéma-Théâtre*, <https://www.cinematheque.fr/catalogues/restaurations-tirages/film.php?id=117674#autour-du-film> (letzter Zugriff: 01.10.2023)).

80 Vgl. Cocteau: *Les Mariés de la Tour Eiffel*, S. 52.

Abb. 9: Foto »Jean Cocteau [l'Auteur] devant le micro«
in *Les Mariés de la Tour Eiffel*, unbekannte Quelle,
Dansmuseet Stockholm.



Den »Phonographen« als technologischen Objekten stellt Cocteau eine Sprechweise gegenüber, die Natürlichkeit und Präsenz suggerieren soll. Er fordert für ihren durch das Libretto genau vorgegebenen Text eine sehr laute, sehr schnelle, jede Silbe betonende Sprechweise,⁸¹ die den sichtbaren Figuren stereotype Stimmklänge verleiht: »Deux phonographes humains récitent le texte, utilisant l'un et l'autre différents timbres de voix qui sont à la diction ce que sont à la typographie les lettres capitales, les italiques, etc. [...] Tout, ici, est aussi simple, aussi »gros« que les phrases des syllabaires d'enfants.«⁸² Eine Kritik der Aufführung in New York 1923 beschreibt den Effekt der »Phonographen« folgendermaßen: »There is a spoken obligato to this number by two talking-machines, which keep up an incessant, but not always clearly audible, dialogue of explanation and comment from either side of the stage.«⁸³ Die floskelhafte Einfachheit des Textes führt zu einem improvisiert wirkenden Sprechfluss in dauerndem Wechsel beider »Phonographen«, bei dem der *Effekt* vokaler Natürlichkeit wichtiger ist als der semantische Ge-

81 Vgl. ebd.

82 Cocteau z.n. Dietrich: *Die Schwedischen Ballette – Les Ballets Suédois*, S. 227. Übers.: »Zwei menschliche Phonographen rezitieren den Text, wobei sie jeweils verschiedene Stimmfarben verwenden, die für die Diktion das sind, was Großbuchstaben, Kursivschrift usw. für die Typographie sind. [...] Alles hier ist so einfach, so »groß« wie die Sätze in den Silbenbüchern von Kindern.«

83 Unbekannte:r Kritiker:in über *Les Mariés de la Tour Eiffel* 1923, in New York Library for the Performing Arts, Swedish Ballet, Dance Clipping File, Signatur: MZGR.

halt.⁸⁴ Literarische und theatrale Konventionen des Sprechens werden hier substituiert durch das, was mit Bezug auf die etwa zeitgleichen ersten Radiosendungen als »gestaltete Natürlichkeit«⁸⁵ bezeichnet werden kann, die »etwas Neues, Zupackendes, Frisches«⁸⁶ vermitteln sollte.

Im starken Kontrast zwischen Authentizität vermittelnden Stimmen und mechanischer Puppenhaftigkeit der Figuren fungieren Erstere als Mittel der Animierung Letzterer. In einer zeitgenössischen Kritik wird *Les Mariés* als »animated story book«⁸⁷ beschrieben, wobei es in der Macht der Stimmen und der stilisiert »natürlichen« Sprechweise der »Phonographen« liegt, den tanzenden Puppen »Leben einzuhauchen.«⁸⁸ Diese Macht der Stimme, den Effekt von Beseeltheit zu erschaffen, wird nicht erst mit den technologischen Verfahren um 1900 evident, sondern findet sich bereits in viel älteren theatralen Praktiken wie beispielsweise der Bauchrederei. Besonders hervorzuheben ist dabei der Einfluss der Stimme auf die Wahrnehmung des körperlichen Ausdrucks. Indem die Wahrnehmung die Stimmen auf die Körper projiziert, vergrößert sich, so Steven Connor, seine Expressivität und der räumliche Radius der Gesten:

»It may then appear that the voice is subordinate to the body, when it [sic] fact the opposite is experientially the case; it is the voice which seems to colour and model its container. When animated by the ventriloquist's voice, the dummy, like the cartoon character given voice, *appears to have a much wider range of gestures, facial expressions, and tonalities* than it does when it is silent. The same is true of any object given a voice; the doll, the glove puppet, the sock draped over the hand, change from being immobile and inert objects to animated speaking bodies. Our assumption that the object is speaking allows its voice to assume that body, in the theatrical or even theological sense, as an actor assumes a role, or as the divinity assumes incarnate form; not just to enter and suffuse it, but to produce it.«⁸⁹

Voraussetzung dieser Animierung ist die Synchronisation von Bewegungen und Stimmen. Im Kontext des Films bezeichnet Michel Chion Momente, in denen ein auditives und ein visuelles Phänomen in der Wahrnehmung verschmelzen, als Synchrese. Diese steht in einem engen Bezug zu choreographischen Verknüpfungen von Hör- und Sichtbarem. Nicht zufällig greift Chion zur Beschreibung des Effekts auf die Metapher des Tanzes zurück, wenn er schreibt, Bild und Ton interagieren »like a couple of perfectly

84 Dies belegen neben Kritiken auch Aufnahmen mit Jean Cocteau aus dem Jahr 1958, Bibliothèque nationale de France Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8807573b#> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

85 Gaby Hartel / Frank Kaspar: Die Welt und das geschlossene Kästchen: Stimmen aus dem Radio – und über das Radio. In: Felderer (Hrsg.): *Phonorama*, S. 132–144, hier S. 138.

86 Felderer (Hrsg.): *Phonorama*, S. 383.

87 Kritiker:in über *Les Mariés de la Tour Eiffel* 1923, in New York Library for the Performing Arts, Swedish Ballet, Dance Clipping File, Signatur: MZGR.

88 In diesem Zusammenhang spricht Bernhard Waldenfels von Phonotechniken als Biotechnik. Ihnen sei ein »Pygmalioneffekt« eigen, da sie Leben – oder besser, den Eindruck von Lebendigem – erschaffen würden (vgl. Bernhard Waldenfels: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 201).

89 Connor: *Dumbstruck*, S. 36–37.

matched dancers«. ⁹⁰ Der Begriff Synchronese ist zusammengesetzt aus Synthese und Synchronismus und bezieht sich damit auf zwei wesentliche Facetten der Synchronisation, wie sie seit den Anfängen des Tonfilms oberstes Gebot waren: einerseits eine zeitliche Struktur, aufbauend auf einer gemeinsamen Taktung von Bild und Ton; andererseits ein symbolisches ›Zusammenpassen‹ von Stimmen und Körpern im Sinne der Reproduktion von jeweiligen kulturellen Gewohnheiten, Normierungen und Stereotypisierungen. ⁹¹ Nach Chions filmtheoretischer Analyse wird eine Stimme in der Wahrnehmung nur bis zu dem Grad mit einem Körper verknüpft, wie »realist conventions of verisimilitude regarding gender and age are respected (a woman's voice goes with a shot of a woman, an old man's voice with an old man's body).« ⁹² Filmische Synchronisation ist so aufs Engste verknüpft mit interdependenten Fragen der Verkörperung von Gender. ⁹³

Wie im Film erfordert die Synchronisation von Stimmen und Bewegungen in *Les Mariés* eine gemeinsame Zeitstruktur, die vermutlich von der durchgezählten Choreographie vorgegeben wurde, wobei die »Phonographen«, die die Tanzenden sehen konnten, ihr Sprechen nach deren Bewegungen ausgerichtet haben. ⁹⁴ Dies entspricht der mit Dubbing bezeichneten Form der Synchronisation, wie es sie bereits seit dem frühen Tonfilm Ende der 1920er Jahre gab. ⁹⁵ Im Gegensatz zur Verkörperung einer aufgezeichneten Stimme per Playback (wie *Liquid Loft* es zu ihrer signature practice gemacht haben), handelt es sich hier um das ›Übersprechen‹ einer sich bewegenden Figur. Wenn es mit Chion verschiedene Intensitäten von Synchronisation gibt, ⁹⁶ dann kann in Bezug auf *Les Mariés* von einer eher losen Verknüpfung gesprochen werden. Denn die maskierten Tänzer:innen sind nicht durch Mundbewegungen, sondern ausschließlich durch Gesten und Posen als Sprechende zu erkennen. Stimme ist hier völlig losgelöst vom Mund. Sie findet eine doppelte Verkörperung: im repräsentativen Trichtermund der »Phonographen«

90 Michel Chion: *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press 1994, S. 64.

91 Vgl. Chion: *The Voice in Cinema*, S. 129 sowie Chion: *Audio-Vision. Sound on Screen*, S. 64. Connor spricht in diesem Zusammenhang von der Produktion plausibler Körper (vgl. Connor: *Dumbstruck*, S. 36).

92 Chion: *The Voice in Cinema*, S. 132.

93 Der erste Tonfilm mit Dialogen wird erst um 1927 datiert. Wie in der Historiographie des Tonfilms betont wird, steigt mit der neuen vokalen Ausdrucksebene der Charaktere das Bestreben naturalistisch-essenziellistischer Verkörperungen. Dies betrifft insbesondere weibliche Filmstars, aber auch rassistische Klischees etwa hinsichtlich einer vermeintlich spezifischen afroamerikanischen Stimme (vgl. Jessica Taylor: *Speaking Shadows: A History of the Voice in the Transition from Silent to Sound Film in the United States*. In: *Journal of Linguistic Anthropology* 19,1 (2009), S. 1–20). Siehe auch Veit Erlmann: *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening, and Modernity*. Oxford / New York: Berg 2004, S. 11: »But early film sound technology also left a complicated legacy in its wake. Through its association with progress and rationality and by constructing (in theory at least) a citizenry of technical experts and technically savvy consumers of audio-visual technologies, the ›talkie‹ played a role in shaping notions of governance far more effective than the imposition of Western standards through discursive reasoning.«

94 Genaue Aufzeichnungen zur Produktionsweise fehlen. Diese Annahme speist sich aus verschiedenen Berichten, denen zufolge die Tanzenden durch die Kostüme nicht hören und nur sehr reduziert sehen konnten.

95 Vgl. Macho: *Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme*, S. 143.

96 Vgl. Chion: *Audio-Vision. Sound on Screen*, S. 64–65.

und in den reduzierten Bewegungen der Tanzenden: dem Neigen des Kopfes, dem Setzen von Schritten, einzelnen Hand- und Armgesten. Statt Bewegungen von Mund und Lippen werden hier *Gesten synchronisiert*.

Das mit dem Tonfilm einhergehende Paradigma essenzialistischer Synchronisation nimmt *Les Mariés* parodistisch vorweg, durch stereotype Übertreibung einerseits und die offensichtlich artifizielle Montage von Stimmen und Körpern andererseits. Während Gabriele Brandstetter in Tanz und Film das moderne Prinzip der Unterbrechung als Modus Operandi identifiziert, so wäre hier aus audiovisueller Perspektive mit Chion vielmehr von einer *Narbe* zu sprechen, die die prekären Zusammenfügungen von Hör- und Sichtbarem sowie deren kulturelle Konditionierungen akzentuiert:

»This operation leaves a scar, and the talking film marks the place of that scar, since by presenting itself as a reconstituted totality, it places all the greater emphasis on the original non-coincidence. Of course, via the operation called synchronization, cinema seeks to reunify the body and voice that have been dissociated by their inscription onto separate surfaces (the celluloid image and the soundtrack). But the more you think about synchronization, the more aware you can become, [...] of the arbitrariness of this convention, which tries to present as a unity something that from the outset *doesn't stick together*.«⁹⁷

Die zwischen Körpern und Stimmen verlaufende Narbe in *Les Mariés* macht folgendes Zitat eines zeitgenössischen Kritikers evident: »L'idée n'est pas mauvaise, mais la voix humaine surprend, trop naturelle parmi les masques. Il fallait la travestir aussi. Que les auteurs se souviennent de la ›pratique‹ de Polichinelle, si nécessairement associée à sa double bosse!«⁹⁸ Die erwähnte Stimmpraxis Pulcinellas ist vermutlich auf eine Pfeife bezogen, die der harlekinesken Figur in Korrespondenz zu ihrer stilisierten Körperlichkeit eine künstliche, metallisch klingende Stimme verleiht.⁹⁹ Während Pulcinella zwar durch seine mechanisierte ›Andersheit‹ polemisiert, so ist es doch eine in sich schlüssige Figur. Nicht zufällig war ein Auftreten ohne jene Pfeife Puppenspieler:innen in Frankreich etwa verboten.¹⁰⁰ Denn die Überlagerung von natürlich und artifiziell, belebt und unbelebt Erscheinendem in ein und demselben Körper irritiert entschieden kulturell gezogene Grenzen. Statt ein mit sich selbst identes Subjekt zu erzeugen, betont dies vielmehr dessen unüberwindbare Inkonsistenz, der Mensch erscheint als eine »burlesque assemblage of body and voice«¹⁰¹. Die Narbe zwischen Hör- und Sichtbarem in *Les Mariés* verläuft entlang nur notdürftig zusammengewachsener Stimm-Körper: In ihrer Synchronisation hypostasieren einerseits normative Subjektvorstellungen der bürgerlichen französischen Gesellschaft der Jahrhundertwende. Andererseits erfährt diese Darstellung Brü-

97 Chion: *The Voice in Cinema*, S. 126, Herv. i.O.

98 Louis Laloy: *Les Mariés de la Tour Eiffel*. In: *Comoedia*, 20.06.1921. Übers.: »Die Idee ist nicht schlecht, aber die menschliche Stimme überrascht, sie ist zu natürlich zwischen den Masken. Sie müsste auch verkleidet [travestir] werden. Die Autoren sollten sich an die ›Praxis‹ von Polichinelle erinnern, die so zwangsläufig mit seinem Doppelbuckel verbunden ist.«

99 Vgl. Giorgio Agamben: *Pulcinella oder Belustigung für Kinder*. München: Schirmer 2018, S. 138–143.

100 Vgl. ebd., S. 142.

101 Chion: *The Voice in Cinema*, S. 131.

che durch die zwischen Authentizität und Konstruktion, belebt und unbelebt, Handlungsmacht und Automatisierung situierte ästhetische Differenz von Hör- und Sichtbarem.