

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

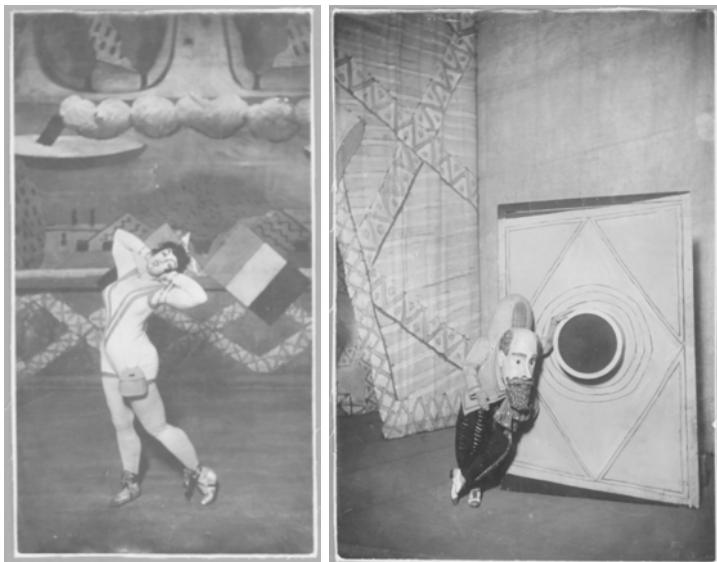
Die Tänzer:innen tragen in *Les Mariés de la Tour Eiffel* gänzlich entindividualisierende Ganzkörperkostüme mit teils übergroßen Masken. Für den Entwurf zu den Kostümen dienten Jean Hugo Abbildungen im Lexikon Larousse zu den Einträgen Löwe, Braut und Badende als Vorlage.<sup>50</sup> Die Figuren streben 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 ›plappern-den‹ »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. »fumisterie« 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=Elysées, 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

Abb. 7–8: Fotos von »Badende aus Trouville« und »Photograph« in *Les Mariés de la Tour Eiffel*, unbekannte Quelle, Dansmuseet Stockholm.



Durch die aus Draht konstruierten, mit Wolle geformten Kostüme<sup>53</sup> hypostasieren die Tanzenden im wahrsten Sinne des Wortes zu ausgestopften Repräsentant:innen des französischen Bürgertums. Das heißt, sie ähneln bürgerlichen Subjekten der Jahrhundertwende, sollen diese aber zugleich nach Cocteau als monströs und atavistisch markieren.<sup>54</sup> Die überzeichneten Karikaturen wirken wie Verkörperungen von Edward Gordon Craigs Kritik am Schauspieler, der ihm zufolge wie ein Bauchredner, ein ausgestopftes Tier oder auch wie ein Photoapparat versuche, die Natur zu imitieren.<sup>55</sup>

Die Kostüme verleihen den Tanzenden artifizielle, aufgeblähte Konturen, die jegliche natürliche Physiognomie verdecken, so tanzt etwa Börlin selbst häufig unerkannt die Badende.<sup>56</sup> Choreographische Notizen Börlins und Fotos verweisen auf stereotyp zugeordnete Bewegungsmuster, wobei die Bewegungen der meisten Figuren durch die Kostüme auf Gesten von Armen oder Händen, Positionen der Beine oder Füße und Neigungen von Kopf oder Rumpf eingeschränkt werden.<sup>57</sup> Die männlichen Figuren wie »General«, »Jäger« oder »Photograph« zeichnen sich durch raumgreifende Haltungen mit weiten

---

automatons, puppets and mannequins, often faceless, with hollow heads, blind or staring into space.« (McCarren: *Dancing Machines*, S. 37.)

53 Vgl. Cocteau: *Après Les Mariés de la Tour Eiffel*. A Jean Börlin, S. 61.

54 Vgl. ebd., S. 60.

55 Vgl. Edward Gordon Craig: *On the Art of the Theatre*. London / Melbourne / Toronto: Heinemann 1957 (1911), hier S. 64–65.

56 Auch Jolanda Figoni tanzt wiederholt die Rolle des Jungen (vgl. Aschengreen: *Jean Cocteau and the Dance*, S. 106).

57 Vgl. Archiv Dansmuseet Stockholm: *Les Mariés de la Tour Eiffel* / Manuscripts / Choreography notes, 3 pages, no date.

Ausfallschritten sowie beredte pantomimische Handgesten aus. Neben den pantomimischen Aktionen gibt es vier ›echte‹ Tanzszenen: »Marche nuptiale«, Tanz der »Baigneuse de Trouville«, eine Gruppe aus New York hereinflatternder Telegramme und ihr »Valse des Dépêches« sowie eine von der Hochzeitsgesellschaft getanzte »Quadrille«. Die Tanzszenen integrieren populäre Tanzstile.<sup>58</sup> Mit dem Hochzeitsmarsch treten die Figuren paarweise mit je spezifischen Gangarten auf: »en marchant comme les chiens dans les pièces de chiens«,<sup>59</sup> zu einer Polka nimmt die »Badende« erotisch konnotierte Positionen mit zurückgelegtem Kopf und den Körper berührenden Händen ein, wie sie auf Postkarten der Jahrhundertwende kursierten; die »Dépêches«, »who looked like the Tiller girls«<sup>60</sup>, führen eine Einlage zwischen revueartigen Showgirl-Formationen und Ballett-parodie auf.

Die gepolsterten Ganzkörperkostüme und Masken bedingen eine spezifisch mechanistische Produktionsweise, denn die Tanzenden können darin *nichts hören* (und auch kaum etwas sehen). Diese ›Gehörlosigkeit‹ der Musik und den »Phonographen« gegenüber führt zu einer in geradezu mathematischer Präzision durchgezählten Choréographie. Die unhinterfragte Verbindung von Bewegung und Ohr wird unterbrochen, indem Zählen das Hören ersetzt in der Choréographie, die genauestens festlegt, wer, wann, was tut. Diese präzise Strukturierung kommt nicht zuletzt Börlins Abneigung gegen Improvisation entgegen.<sup>61</sup> Während Poetiken des freien Tanzes und des Ausdruckstanzes gerade mit einer Umkehrung der Hörrichtung von der Musik hin zu den organischen Rhythmen des eigenen Körpers wie Atem, Herzschlag oder Schwung einhergingen,<sup>62</sup> zeugt *Les Mariés* von einer modernistischen Produktionsweise, die den Hörsinn zur Gänze *aussetzt* und damit die technologisch bedingte Trennung der Sinne in die choreographische Produktion überträgt. Dieser Ansatz hat nicht nur starke Bezüge zu den einschlägigen späteren Verfahren der Trennung von Musik und Tanz durch John Cage und Merce Cunningham. Es scheint darüber hinaus kein Zufall, dass die erste Zusammenarbeit von Cage und Cunningham eine Fassung von *The Marriage at the Eiffel Tower* (1938–39) war.<sup>63</sup> Im Gegensatz zum Verständnis eines nach innen gerichteten Hörens, das das Individuum und dessen Expressivität ins Zentrum rückt, geht mit der Negation des Hörsinns eine Entindividualisierung und Abstraktion einher. Das Phantasma des »perfectly autonomous,

58 Vgl. Lynn Garafola: Rivals for the New. The Ballets Suédois and the Ballets Russes. In: van Norman Baer (Hrsg.): *Paris Modern*, S. 66–85, hier S. 81.

59 Cocteau: *Les Mariés de la Tour Eiffel*, S. 54. Übers.: »marschieren wie die Hunde in den Hundestücken«. Die Gangarten hat Cocteau vorgegeben (vgl. Aschengreen: *Jean Cocteau and the Dance*, S. 106).

60 Garafola: *Rivals for the New*, S. 81. Die in den 1920er Jahren ungemein populären *Tiller Girls* können mit ihren exakt synchronisierten und entindividualisierten ›Bein-Shows‹ als weibliche Bühnenvariante des industriellen Taylorismus gesehen werden (vgl. McCaren: *Dancing Machines*, S. 142–146).

61 Roland Manuel in o.V. (Hrsg.): *Les Ballets Suédois dans l'Art contemporain*, S. 152: »Berlin [sic] est le grand ennemi de l'improvisation.« Übers.: »Berlin [sic] ist der große Feind der Improvisation.«

62 Vgl. Kunst: *The Voice of the Dancing Body*; siehe auch Ostwald: Choréografien des Lachens und Lallen sowie Christina Thurner: »I was seeking and finally discovered the central spring of all movement«. *Configurations of Energy Discourses in Dancers' Autobiographies*. In: Sabine Huschka / Barbara Gronau (Hrsg.): *Energy and Forces as Aesthetic Interventions*. Bielefeld: transcript 2019, S. 71–84.

63 Dabei handelt es sich um eine Produktion von Bonnie Bird an der *Cornish School*, bei der Cunningham als Tänzer und Cage als Komponist beteiligt waren.

self-creating, liberated body of the modern dancer«<sup>64</sup> wird hier vielmehr ersetzt durch die sich ausdrucklos bewegenden Puppen. In einem Interview mit Jean Börlin fragt der einflussreiche Pariser Tanzkritiker André Levinson:

»Alors l'artiste danseur *n'écouterera plus* le démon de son corps, du muscle sollicité par le rythme? Il s'adressera au peintre qui organise la surface plane, à l'aide de procés picturaux? – Non, répondit Borlin; le rythme restera toujours l'élément principal et le plus mystérieux de la création chorégraphique, mais la peinture peut être le point de départ de l'inspiration première.«<sup>65</sup>

In dieser Passage klingt an, dass das produktive Moment für Börlin nicht im Hören auf körpereigene innere Rhythmen liegt, sondern in rhythmisch in Bewegung gesetzten Tableaux. Piktoralität und »rhythmic subtlety«<sup>66</sup> – besonders in Armgesten – sind charakteristisch für Börlins von Michel Fokine geprägten Stil.<sup>67</sup> Über den thematischen Bezug von *Les Mariés* zur Photographie hinaus liegen in dieser choreographischen Herangehensweise, die Bildhaftigkeit und Rhythmus betont und die Ohren verschließt, deutliche Annäherungen zwischen Tanz und Photographie beziehungsweise Film. Wenn Tanz historisch vielfältige Bezüge zu Puppen, Automaten und Mechanisierung aufweist,<sup>68</sup> dann ist dieser Topos in der Ästhetik der *Ballets Suédois* cinematisch durchdrungen.<sup>69</sup> Damit

64 McCaren: *Dancing Machines*, S. 36.

65 André Levinson z.n. Tugal in o.V.: *Les Ballets Suédois dans l'Art contemporain*, S. 159, (Herv. J.O.). Übers.: »Der Tänzer hört also nicht mehr auf den Dämon seines Körpers, auf den Muskel, der vom Rhythmus beansprucht wird? Wird er sich an den Maler wenden, der die flache Oberfläche mit Hilfe von malerischen Verfahren organisiert? – Nein, antwortete Borlin [sic]; der Rhythmus wird immer das wichtigste und geheimnisvollste Element der choreographischen Kreation bleiben, aber die Malerei kann der Ausgangspunkt für die erste Inspiration sein.«

66 Erik Näslund: *Animating a Vision*. In: van Norman Baer (Hrsg.): *Paris Modern*, S. 38–55, hier S. 47. An anderer Stelle spricht Levinson in abwertender Weise von Börlins Tanz als ‚Afrikanisierung‘ (vgl. McCaren: *Dancing Machines*, S. 127), die er mit Rhythmus in Verbindung bringt: »The dancer who is nothing more than the slave and the ape of rhythm is reduced to nothingness.« (André Levinson z.n. McCaren: *Dancing Machines*, S. 127.)

67 Fokine bezeichnet Börlin als »mon élève«, der »cherchant sans cesse celle qui pourrait être la meilleure expression du sujet choisi. C'est pourquoi il n'avait pas, il ne pouvait pas avoir une forme définitive de la danse, du geste, de la mimique.« (Fokine in o.V.: *Les Ballets Suédois dans l'Art contemporain*, S. 150 und S. 156.) Übers.: »mein Schüler«, »ständig nach dem besten Ausdruck für das gewählte Thema suchend. Deshalb hatte er nicht, konnte er nicht, eine endgültige Form des Tanzes, der Geste, der Mimik finden.« Insbesondere die Kollaborationen mit Cocteau wie *Les Mariés* sind einflussreich für Börlin. Im Gegensatz zu den auf dem klassischen Tanz aufbauenden Arbeiten der *Ballets Russes* stellt Garafola bzgl. Börlin fest, er »did not only incorporate idioms into his work but did so at the expense of both the classical and modern idioms on which it had previously rested.« (Garafola: *Rivals for the New*, S. 79.)

68 Vgl. McCaren: *Dancing Machines*, S. 36.

69 Dies belegen zahlreiche Kritiken wie diese: »La force vitale des Ballets Suédois ne pouvait pas ne pas toucher toute une autre catégorie d'artistes: les cinéastes. A une époque où le cinéma avait initié les spectateurs à la beauté du geste, les Ballets Suédois montrèrent mieux encore tout ce que ce mode d'expression pouvait apporter à l'art pour traduire des conceptions restées jusqu'alors inédites.« (O.V.: *Les Ballets Suédois dans l'Art contemporain*, S. 89; Übers.: »Es konnte nicht ausbleiben, dass die vitale Kraft der Ballets Suédois eine andere Kategorie von Künstlern berührte: die Filme-

wandelt sich das Verständnis von Körper und Bewegung.<sup>70</sup> Cinematische Elemente bestimmen die Choreographie von *Les Mariés* in zweierlei Hinsicht. Erstens erscheinen die Figuren und ihre Gesten im »Postkartenstil« als medial vermittelte. Sie verbinden auf hybride Weise theatrale und cinematische Konditionen. Wenn Walter Benjamin der Präsenz der Bühnenschauspieler:innen das durch die Kamera vermittelte Agieren der Filmschauspieler:innen entgegenstellt,<sup>71</sup> dann gilt für die kostümiert Tanzenden, dass sie diese Medialität des Films in die theatrale Situation übertragen. Dabei nähert sich die Choreographie zweitens durch ihre ausnahmslos mechanisch nach Zählzeiten strukturierten Bewegungen filmischen Verfahren an. Statt eines »organischen« Bewegungsflusses führt das Zählen zur Aneinanderreihung einzelner Momente zu Bewegung. In gleicher Weise basieren moderne Bildtechnologien wie Photographie, Film und sein Vorgänger die Chronophotographie auf dem Prinzip der Teilung von Bewegung in einzelne Bilder. Gabriele Brandstetter spricht vom »stroboskopische[n] Prinzip [...] – ein Prinzip der Unterbrechung also«<sup>72</sup> – als einer grundlegenden »Wahrnehmungskonstellation der Moderne«,<sup>73</sup> das sich nicht nur in (tanz-)theatralen Körper- und Bewegungskonzeptionen niederschlägt, sondern ebenso neue Medientechnologien und ökonomische Neuerungen des Taylorismus betrifft.<sup>74</sup> Wie die tayloristischen Bewegungen am Fließ-

---

macher. In einer Zeit, in der das Kino die Zuschauer mit der Schönheit der Geste vertraut gemacht hatte, zeigten die Ballets Suédois noch umso mehr, wie diese Form des Ausdrucks der Kunst helfen konnte, bis dahin unbekannte Vorstellungen umzusetzen.«)

- 70 Während Tanzkritiker:innen diesen Zugang bemängeln (vgl. u.a. Kritik Alexander Woollcott. In: *The Stage*, 26.11.1923, New York Public Library for the Performing Arts, Swedish Ballet, Dance Clipping File, Signatur: MZGR; siehe auch Levinson: *La Danse d'Aujourd'hui*, S. 389–407), heben Filmmacher euphorisch eine neue Bedeutung der Geste hervor. So heißt es zum Beispiel: »La force vitale des Ballets Suédois ne pouvait pas ne pas toucher toute une autre catégorie d'artites: les cinéastes. A une époque où le cinéma avait initié les spectateurs à la beauté du geste, les Ballets Suédois montrèrent mieux encore tout ce que ce mode d'expression pouvait apporter à l'art pour traduire des conceptions restées jusqu'alors inédites.« (O.V.: *Les Ballets Suédois dans l'Art contemporain*, S. 89; Übers.: »Es konnte nicht ausbleiben, dass die vitale Kraft der Ballets Suédois eine andere Kategorie von Künstlern berührte: die Filmemacher. In einer Zeit, in der das Kino die Zuschauer mit der Schönheit der Geste vertraut gemacht hatte, zeigten die Ballets Suédois noch umso mehr, wie diese Form des Ausdrucks der Kunst helfen konnte, bis dahin unbekannte Vorstellungen umzusetzen.«) Auch René Clair hebt die Beziehung der *Ballets Suédois* zu Cineasten hervor, da beide die Geste rehabilitieren würden, und bezeichnet die Truppe als »le jeune sang qui circule à travers la vieille Europe.« (o.V.: *Les Ballets Suédois dans l'Art contemporain*, S. 89; Übers.: »das junge Blut, das durch das alte Europa fließt.«) Ganz ähnlich spricht Eugène Marsan davon, Börlin und die *Ballets Suédois* würden »introduire dans la gesticulation de la danse des lignes neuves.« (o.V.: *Les Ballets Suédois dans l'Art contemporain*, S. 87; Übers.: »in die Gestikulation des Tanzes neue Linien einführen.«)
- 71 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (1935), S. 23: »Definitiv wird die Kunstleistung des Bühnenschauspielers dem Publikum durch diesen selbst in eigener Person präsentiert; dagegen wird die Kunstleistung des Filmdarstellers dem Publikum durch eine Apparatur präsentiert.«
- 72 Brandstetter: *Bild-Sprung*, S. 163.
- 73 Ebd.
- 74 Nach McCarren sind Kino und Taylorismus maßgeblich für die Ästhetik des französischen Tanzen der 1920/30er Jahre: »The two domains of work-science and cinema, in spite of their French and European roots, develop after World War I an American flavor. Taylorism, like U.S. cinema, beco-

band durch einen vorgegebenen »Zeit-Takt«<sup>75</sup> zu größtmöglicher Effizienz koordiniert werden und Film einer Sequenzierung einzelner Bilder unterliegt, so versetzt Börlins Choreographie populäre mediale Bilder – ›Postkarten‹ – in eine durchgezählte Abfolge.<sup>76</sup> 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]«.<sup>77</sup>

## 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.«<sup>78</sup> 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.<sup>79</sup>

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).<sup>80</sup>

---

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: Taylorism 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.J.): *Phono-Cinéma-Théâtre*, <https://www.cinemathéque.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.