



Thierry L.
Jaquemet

Flora Fabbri
Eine
Kämpferin
trägt Tüll

rüffer & rub biografie

FLORA FABBRİ BRETIN

Nel Ducale Teatro di Parma,
Nella Primavera 1843.

rüffer & rub biografie



FLORA FABBRÌ BRETIN

Nel Ducale Teatro di Parma.
Nella Primavera 1843.

Thierry L. Jaquemet

Flora Fabbri
Eine
Kämpferin
trägt Tüll

Der Autor und der Verlag bedanken sich für die
großzügige Unterstützung bei

stiftung **corymbo** 

**Karin Jaquemet, Urs Jaquemet, Lieseli Keller-Fähndrich,
Martin Keller und André Keller**

Gedruckt mit Unterstützung der Ulrico Hoepli-Stiftung, Zürich.

Der rüffer & rub Sachbuchverlag wird vom Bundesamt
für Kultur mit einem Strukturbeitrag für die Jahre
2021–2024 unterstützt.

Erste Auflage Frühjahr 2022

Alle Rechte vorbehalten

Copyright © 2022 by rüffer & rub Sachbuchverlag GmbH, Zürich
info@ruefferundrub.ch | www.ruefferundrub.ch

Schrift: Arnhem, AkkuratStd Regular

Druck und Bindung: Livonia Print Ltd., Riga

Papier: Munken print white, 80 g/m², 1.8

ISBN 978-3-907351-02-4

| | | |
|---|------------------|---|
| I | Einleitung | 8 |
|---|------------------|---|

| | |
|--------------------------|----|
| Die E Levin | 12 |
|--------------------------|----|

| | |
|---------------------------|----|
| Die Fleißige | 20 |
|---------------------------|----|

| | |
|------------------------|----|
| Die Perle | 64 |
|------------------------|----|

| | |
|----------------------------------|-----|
| Die Weltenbummlerin | 156 |
|----------------------------------|-----|

| | |
|-----------------------------|-----|
| Die Gestandene | 186 |
|-----------------------------|-----|

| | |
|-----------------------------|-----|
| Die Vergessene | 214 |
|-----------------------------|-----|

ANHANG

| | |
|------------------|-----|
| Anhang A-D | 223 |
|------------------|-----|

| | |
|------------------|-----|
| Danksagung | 241 |
|------------------|-----|

| | |
|--------------------|-----|
| Bibliografie | 242 |
|--------------------|-----|

| | |
|-------------------|-----|
| Anmerkungen | 246 |
|-------------------|-----|

| | |
|--------------------|-----|
| Bildnachweis | 260 |
|--------------------|-----|

| | |
|-----------------------|-----|
| Werkverzeichnis | 262 |
|-----------------------|-----|

| | |
|---------------------------|-----|
| Personenverzeichnis | 265 |
|---------------------------|-----|

La poésie c'est le bonheur de l'esprit.

Poesie ist das Glück des Geistes.

Flora Fabbrì



—

Einleitung

Wer kennt das nicht: Man stößt auf einen Namen, den man aufgrund seiner beruflichen oder persönlichen Interessen eigentlich kennen sollte, der einem aber nichts sagt. Im Fall der romantischen Ballerina Flora Fabbri muss das niemandem peinlich sein, denn sogar unter Fachleuten ist sie höchstens dafür bekannt, unbekannt zu sein. Das überrascht, weil ihre Karriere nicht weniger glanzvoll verlief als jene der herausragendsten und noch immer viel gerühmten Balletttänzerinnen der Romantik wie Marie Taglioni, Fanny Elssler, Carlotta Grisi oder Fanny Cerrito.

Flora Fabbri tanzte die Hauptrollen in zahlreichen Werken, dank denen dem Ballett im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts die endgültige Etablierung als eigenständige Kunstform gelang und die teilweise bis heute einen wesentlichen Bestandteil des Repertoires großer Ballettcompagnien weltweit bilden. Genauso ist unsere heutige Idealvorstellung einer Ballerina stark von den künstlerischen und technischen Entwicklungen während ihrer aktiven Zeit geprägt. Flora Fabbri erfreute europaweit das Publikum, gab Kritikern den Anlass zu schmeichelhaften Lobesreden, inspirierte Dichter und bildende Künstler, empfing teure Geschenke von Mitgliedern der allerhöchsten Gesellschaft – und ging vergessen, kaum zog sie sich von der Bühne zurück.

Seit ich in der Sammlung eines pensionierten Filmsetdekorateurs und Antiquitätenhändlers ein Bild Flora Fabbri entdeckte, frage ich mich: Wer war diese Frau und was fehlte ihr, um in Erinnerung zu bleiben?

Anlässlich von Flora Fabbri 200. Geburtstag soll das vorliegende Buch die Tänzerin ins Scheinwerferlicht zurückholen. Weil gerade einmal eine Handvoll Rechercheure vereinzelt Aspekte ihrer Karriere untersucht haben (dazu gehören Ivor Guest, Knud Arne Jür-

gensen, Parmenia Migel, Spire Pitou, Jesús Rivera-Rosado oder Roberto Staccioli), ist es unerlässlich, auf Zeitschriften, Zeitungen und andere zeitgenössische Publikationen zurückzugreifen. Es ist in erster Linie Francesco Reglis Kulturzeitschrift »Il Pirata – Giornale di letteratura, belle arti e teatri« zu nennen, die dank eines dichten Netzes an Korrespondenten während mehr als einem Jahrzehnt über Italien hinaus quasi jeden von Flora Fabbris (Tanz-)Schritten mitverfolgte. Ebenfalls jahrelang beobachteten »La Fama – Giornale di scienze, lettere, arti, industria e teatri« oder »The Musical World« die Tänzerin. Um Flora Fabbris internationalen Karriere gerecht zu werden, ist es indes genauso wichtig, lokale Medien zu berücksichtigen. Diese mögen zwar nur über einen kurzen Zeitraum hinweg über sie berichtet haben, geben dafür jedoch einen authentischen Eindruck von Flora Fabbris Rezeption an den jeweiligen Orten wieder.

Manuskripte und Archivmaterialien wurden für das vorliegende Werk, abgesehen von der Pariser Opéra, nur in beschränktem Maße hinzugezogen. Solche Quellen systematisch zu verfolgen ist aufgrund der geografischen Verstreuung ein schier unrealisierbares Unterfangen. Da bisher weder Lebensbericht noch Tagebuch oder Briefsammlungen von Flora Fabbri aufgetaucht sind, repräsentieren meine Ausführungen in erster Linie die öffentliche Meinung über Flora Fabbri. Es bleibt denkbar, dass ihr Wirken an einzelnen Theatern in deren Archiven noch tiefer studiert werden kann. Nichtsdestotrotz lohnt sich die Auseinandersetzung mit der Karriere dieser Ballerina. Denn die veröffentlichten Quellen zeichnen ein differenziertes Bild Flora Fabbris als eine Ausnahmetänzerin. Wer ihren Spuren folgt, findet sich in den europäischen Kulturzentren

des 19. Jahrhunderts wieder, stößt auf namhafte zeitgenössische Künstler und erfährt den Zeitgeist der damaligen Ballettkunst.

Thierry L. Jaquemet

Februar 2022

MADemoiselle
FLORA FABBRI

Die Fleißige

In der Mitte des 19. Jahrhunderts pflegten insbesondere in Italien die meisten Theater kein eigenes Repertoire. Stattdessen funktionierten sie nach dem Stagionesystem: Theaterbesitzer (Gemeinden, Genossenschaften oder Grundbesitzer) überschrieben die Verantwortung eines Hauses durch befristete Pachtverträge an eine Leitung, die dann für eine Stagione, eine Saison, lang den Spielplan festlegte. Weil ein Kalenderjahr teilweise in mehrere Stagiones aufgeteilt war, war es unmöglich, eigene Truppen kontinuierlich zu unterhalten. Stattdessen heuerte jede Leitung andere Künstler an. Theaterschaffende mussten demzufolge extrem mobil sein. Praktisch alle paar Monate wechselten sie von einem Theater zum anderen, und damit von einer Stadt in die nächste. Die Mobilität wurde dadurch verstärkt, dass es eine Art inoffizielles Ranking der Theater gab. Wenn sich also eine Künstlerin an einem renommierten Theater ein Engagement ergattern konnte, verbrachte sie nach Möglichkeit mehr Spielzeiten dort als an einem weniger angesehenen. Flora Fabbri erste Jahre als fertig ausgebildete Tänzerin sind ein Abbild dieser Konsequenzen. Dementsprechend viele Städte bereiste sie in jener Zeit.

Eine wichtige Rolle in diesem Künstlerverkehr spielten die Agenturen, die den Pächtern teilweise ganze Compagnien zusammenstellten. Nach dem erfolgreichen Engagement in Venedig wurde Flora Fabbri zusammen mit ihrem Vater durch die Agentur Cirelli an das Teatro Nuovo in Padua vermittelt. Sie trat dort erneut in »Oreste« sowie in einer fünftaktigen Neuproduktion ihres Vaters mit dem Titel »Corso Donati« (Geschichtsträchtiges Oberhaupt einer florentinischen Patrizierfamilie, ca. 1250–1308) auf. Sie zeichnete sich darin so gut aus, dass ihr am 18. Juli 1840 erstmals ein

eigner Benefizabend gewährt wurde; sprich, eine Gala-
vorstellung, deren Einnahmen vollumfänglich ihr zu-
gutekamen.

Währenddessen erfüllte Louis Bretin ein Engage-
ment am Londoner Her Majesty's Theatre. Der Bedau-
ernswerte musste aber nach kurzer Zeit feststellen, dass
er damit nicht das große Los gezogen hatte. Seine Tanz-
partnerin, Mlle Albertine, war nämlich weniger für ih-
ren Tanz als für ihre Affären in den höchsten gesell-
schaftlichen Kreisen berühmt-berüchtigt. Im Grunde
war sie nur deswegen nach London gegangen, weil ihr
der französische König Louis-Philippe I., nachdem sie
seinen Söhnen den Kopf verdreht hatte, die skanda-
löse Summe von 80 000 Französischen Francs (heute
ca. 480 000 Euro) für einen einjährigen Aufenthalt im
Exil in Aussicht gestellt hatte – ein sehr kostspieliger
Versuch, sie von ihnen fernzuhalten. Nach weniger als
drei Monaten kursierten in London bereits Gerüchte,
Prinz Albert habe Gefallen an ihr gefunden und dafür
den Missmut der Königin Victoria geerntet. Bevor es zu
einem weiteren Eklat kommen konnte, flüchtete Mlle
Albertine entgegen der Abmachung mit dem französi-
schen König zurück nach Paris. Von seiner Tanzpart-
nerin versetzt, verließ auch Louis Bretin London. Der
Franzose durfte sich aber auf einen wesentlich ange-
nehmeren Empfang freuen als seine Landsfrau; er reis-
te nach Padua, um an Flora Fabbris Benefiz teilzuneh-
men. Dies zeigt, dass sich die beiden hervorragend ver-
standen.

Gemäß Medienberichten sollte Flora Fabbri drei
Jahre in Padua angestellt bleiben. Aber eben – Mobili-
tät und vertragliche Flexibilität waren angesagt. Noch
während sie in der letztgenannten Stadt auftrat, hieß
es, sie stünde nun bei der Agentur von Zenone Cazzio-

letti und Benelli aus Florenz unter Vertrag. Der Wechsel des Vertragspartners machte sich bezahlt: Denn nach einem kurzen Abstecher nach Este in der Provinz Padua konnte ihr die Agentur für die *carnovale*-Stagione 1840 in Verona wieder eine Stelle als *prima ballerina assoluta* sichern.

Im Kreis von Literaten

Im Frühling 1841 kam in Triest ein Wiedersehen mit Louis Bretin zustande. Offensichtlich schätzte Letzterer die heranwachsende Flora Fabbri hochgradig, denn er band sie in sein Benefiz vom 24. März im Amfiteatro Mauroner ein. Dafür erweiterte er Emanuele Viottis »Torvaldo e Dorliska« um ein neues Pas de cinq, das er für Flora Fabbri, sich sowie drei französische Elevationen gestaltete. Außerdem ließ er Flora Fabbri – ebenfalls im Rahmen seines Benefizabends – an seiner Seite die weibliche Hauptrolle im mystischen Ballett »Ariano e Bacco« desselben Choreografen interpretieren. Die beiden beendeten das Stück mit einem Pas de deux, nachdem sich der Erfolg ihrer noch jungen Zusammenarbeit bereits akustisch abzeichnete: Der Beifall der rund 2000 Zuschauer fiel ohrenbetäubend aus. »Die armen Köpfe, die eine Migräne erlitten!«, klagte ein Journalist im »Il Pirata« und bewunderte gleichzeitig die Bodenständigkeit der beiden. »Bescheiden trotz allem Ruhm, krönten sie sich gegenseitig«, schrieb er.¹⁴

Hier in Triest fiel der Advokat Antonio Gazzoletti, der nebenberuflich als Kulturkritiker für die Zeitschrift »La Favilla« arbeitete und auch als Lyriker bekannt war, mit seinen Kritiken als großer Bewunderer Louis Bretins auf. Durch das Lokalblatt war er mit damals be-

kannten italienischen Schriftstellerpersönlichkeiten wie Niccolò Tommaseo oder Francesco Dall'Ongaro verbunden. In diesem geografischen Schlüsselort mit seinen italienischen, slawischen und österreichischen Einflüssen nahmen sie allesamt eine aktive Rolle im Kulturleben der Stadt Triest und in den Revolutionen von 1848/1849 ein. Obwohl die persönliche Beziehung zwischen Antonio Gazzoletti und Louis Bretin nicht genau eingeschätzt werden kann und einer tieferen Untersuchung bedürfte, sollte diese Bekanntschaft wenige Jahre später künstlerische Früchte tragen. In einer Zusammenarbeit würden beide ihre jeweiligen Talente kombinieren können. Zunächst allerdings bemühte sich der nebenberufliche Kulturkritiker um das Image von Flora Fabbris Tanzpartner, indem er das lobende Gedicht einer frankophonen Zuschauerin abdruckte, das man in dieser blumigen Form eher für eine weibliche Tänzerin erwarten würde:

Le vent de l'espérance
Sur un flot argenté
Des rives de la France
Jusqu'à nous t'a porté.

Sur la terre étrangère,
Où brille ton renom,
De ta forme légère
On cherche ancor le nom,

Esprit, sylphe, ou génie
Tu sais nous transporter,
Par ta grâce infinie
Toujours nous enchanter.

Toi qui franchis l'espace
Comme le fait l'oiseau
Volant à la surface
Mais sans effleurer l'eau,

Qui l'herbe diaprée
Foulerait sans ternir
La corolle azurée
Des fleurs du souvenir;

Ces fleurs frêles mais belles,
Que peut flétrir un jour,
Tu les rends immortelles
Pour toi dans ce séjour!¹⁵

Bevor sich Flora Fabbris und Louis Bretins Wege erneut trennten, nutzten sie die verbleibende Zeit für ein paar wenige Vorstellungen am Teatro San Samuele in Venedig. Das Publikum empfand hier weniger Begeisterung, sondern viel mehr Bedauern über die kurze Aufenthaltsdauer des Tanzpaares.

An der Benefizvorstellung der Schwester Elena

Ob in Voghere, Reggio, Bologna oder Brescia; überall zog Flora Fabbri das Publikum in ihren Bann. Die Erfolgswelle rief neue Theateragenten auf den Plan: Mit Agostino Marchesi aus Bologna riss sich alsbald ein weiterer um sie. Die Vertragszeiten überlappten immer mehr und wurden zudem von vereinzelt Teilnahmen an Benefizvorstellungen anderer Künstler erweitert. Sie verbesserte sich technisch stetig weiter und

wurde bald als Synonym für die Blüte des Tanzes in Italien gehandelt. Ein lebhaftes Beispiel dafür war Flora Fabbris Beitrag an das Benefiz ihrer Schwester in Badia Polesine im September 1841. Die Vorfreude auf die junge Tänzerin war so groß, dass ihr bei der Ankunft zahlreiche Tanzliebhaber mitsamt Musikkapelle entgegengingen. Eine speziell für den Anlass eingerichtete Fassadenbeleuchtung verriet den Theaterbesuchern schon von Weitem, dass das Benefiz der mittlerweile zur Primadonna hochgestiegenen Opernsängerin Elena Fabbri mit dem viel gerühmten Tanzgast den »Höhepunkt des Theaterfestes in Badia« bedeutete. Obwohl der Eintritt doppelt so viel kostete, hätten sich die Zuschauer in den Rängen gedrängt, berichtete ein Journalist im »Pirata«. Zusammen mit Louis Bretin habe die Schwester der begünstigten Sängerin unter anderem ein ernstes Pas de deux aufgeführt, das »beispiellose Begeisterung« ausgelöst habe und einen »tiefgründigen Eindruck« auf die Zuschauer hinterlassen habe.¹⁶ Des Weiteren standen eine von Flora Fabbri getanzte polnische »Bréslavienne« sowie ein von Louis Bretin dargebotenes englisches Herrensolo namens »The Hornpipe« auf dem Programm. Der Erfolg dieser Tanznummern war enorm: Sowohl das Pas de deux als auch die beiden Charaktertänze mussten die Tänzer als Reaktion auf den nicht enden wollenden Beifall hin wiederholen. Es macht den Eindruck, die Tänzerin habe der Begünstigten regelrecht die Show gestohlen.

Es dauerte lange, bis der Vorhang ein letztes Mal fiel und die Künstler endlich ihren wohlverdienten Feierabend bekamen. Doch als sich Flora Fabbri und Louis Bretin gemeinsam auf den Heimweg machen wollten, erwartete sie eine Überraschung: Vor der Kutsche, die sie zu ihrer Herberge bringen sollte, standen statt

Pferden Nobelherren der Stadt, die das Paar als Zeichen der Anerkennung bis vor ihre Tür zogen. Trunken vor Enthusiasmus begleitete die beiden ein Teil der Zuschauer. Hunderte Enthusiasten standen mit Fackeln am Wegrand und beleuchteten den Pfad. Die Musikkapelle rundete den feierlichen Umzug mit einer Serenade ab.¹⁷

Louis Bretin: Vom Förderer zum Tanz- und Lebenspartner

In Louis Bretin, der zwischenzeitlich als »Idol der italienischen Theatergänger«¹⁸ gehandelt wurde, fand Flora Fabbri den Tanzpartner für ihre Karriere. Das neue Beziehungsnetz, das er ihr eröffnete, hatte einen prägenden Einfluss auf ihre weitere Entwicklung. Wiederholt führte er sie in jener Zeit zum Studium in seine Heimatstadt Paris. Dort eignete sie sich ein französisches Repertoire an, das ihre Auftritte in Italien in den folgenden Jahren immer stärker prägte. Insofern war er ihr Schlüssel weg von den weltlichen Figuren, die sie bisher in Italien getanzt hatte, hin zu den in Paris so angesagten ätherischen Geschöpfen. Als die Studien mehr Zeit in Anspruch zu nehmen begannen, siedelten Flora Fabbri und Louis Bretin nach Paris über.

Letzterer kannte sich hier bestens aus. Am 13. Mai 1810 war er in der französischen Hauptstadt als Sohn von Jean Bretin und dessen Ehefrau Marie Louise Tacherau zur Welt gekommen. Zum Tanz war er sehr wahrscheinlich durch seine Tante, Madame Duvernay (geborene Madeleine Bretin),¹⁹ gekommen. Sie war selbst Tänzerin gewesen und lebte ihre Leidenschaft für den Tanz in erster Linie durch ihre Tochter, Pau-

line Duvernay, weiter. Die Ausbildung ihrer zwei fast gleichaltrigen Schützlinge war eng aneinandergekoppelt gewesen. Etwa zur selben Zeit als Louis Bretin unter Romain erste Tanzschritte gewagt hatte, war auch seine Cousine in die Tanzschule der Opéra eingetreten. Die ehrgeizige Madame Duvernay war dabei stets in der Nähe. Deswegen hatte sie zum Beispiel mitbekommen, dass die Opéra die Auszahlung von versprochenen Geldleistungen an ihren Neffen, mit denen er den Unterricht aus eigener Tasche bezahlt hatte, einmal verschlampt hatte. Ihre Reaktion war nicht lange ausgeblieben: Sie hatte schriftlich Partei für den angehenden Tänzer ergriffen, der sich bereits verantwortungsvoll um seine Finanzen gekümmert hatte.²⁰ Auch für ihre talentierte Tochter hatte sie sich unermüdlich eingesetzt, beispielsweise indem sie 1829 mit ausdauernder Hartnäckigkeit mehrere Briefe an den Direktor der Opéra geschrieben und so ihre Umschulung in Auguste Vestris' *classe de perfectionnement* erwirkt hatte. Zur selben Zeit hatte auch Louis Bretin bei dieser Legende mit dem Übernamen »Gott des Tanzes« den letzten tänzerischen Schliff vor dem Übertritt ins Berufsleben bekommen. Die Beziehung zu seiner Cousine (und damit auch zu seiner Tante) war damit noch enger geworden. Bei seiner Abschlussprüfung im Juni 1830 hatte er mit seiner Cousine zusammen sogar ein Pas de deux gezeigt. Das Prüfungsergebnis musste Madame Duvernay mit Genugtuung zur Kenntnis genommen haben: Die neun Mitglieder der Prüfungskommission hatten Louis Bretin einstimmig die Eigenschaften bestätigt, die sie für eine erfolgreiche Tänzerkarriere als notwendig erachtet hatten. Unverzüglich war beim Generaldirektor der bildenden Künste das Einverständnis für sein Debüt eingeholt worden.²¹ Pau-

line Duvernay war ein Jahr später direkt zur Solistin ernannt worden; eine Stelle, die sie bis 1836 innegehalten hatte. Mit diesem Hintergrund wusste Louis Bretin bei seiner Rückkehr in den 1840er-Jahren genau, wie dieses Theater funktionierte und was eine Tänzerin wie Flora Fabbri brauchte, um sich ein heiß begehrtes Engagement zu ergattern.

Obschon seine Tanzpartnerin während Reisen immer auf eine männliche Begleitung angewiesen war, wäre es gesellschaftlich undenkbar gewesen, dass das unverheiratete Paar eine gemeinsame Wohnung bezog. Deswegen mieteten sie sich in verschiedenen Wohnhäusern ein: Flora Fabbri an der Rue Ollivier 2 (heutige Rue Châteaudun 14), Louis Bretin an der Rue du Faubourg Montmartre 66. Beide Wohnungen lagen in Gehdistanz zum damaligen Spielort der Opéra an der Rue Le Peletier und verkörperten den Zweck ihres Aufenthalts. Der getrennten Wohnungen zum Trotz ging die Partnerschaft der beiden schon bald über ihre berufliche Beziehung hinaus. Am 12. November 1842 gaben sie sich in der Kirche Notre-Dame-de-Lorette in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft das Jawort.²² Ihre zivile Trauung hatte zwei Tage davor stattgefunden.²³

Die Leichtigkeit eines Schmetterlings

Ein Merkmal des romantischen Balletts ist die Vielfalt an übernatürlichen, feenartigen Wesen, die eine magische Anziehungskraft auf den männlichen Protagonisten ausüben. Eines der wichtigsten Attribute einer Ballerina war deswegen wohl »luftig«. Da kam der Spitzentanz ins Spiel. Während er schon früher als akrobatische Attraktion in Varietétheatern existiert hatte, war



Faubourg Montmartre
(de la rue des Saussaies)

es Marie Taglioni, die ihn um 1830 als höchst effektvolles Stilmittel im Ballett eingeführt und eine Illusion des Schwebens erzeugt hatte. Er war technisch noch nicht sehr ausgefeilt (zumal es noch keine eigentlichen Spitzenschuhe gab), sondern diente als eine Verlängerung anmutiger Posen. Die wenigen Zentimeter Unterschied zum *relevé* (der halben Spitze) erzeugten beim verblüfften Publikum den Eindruck, die Tänzerin halte sich tatsächlich knapp über dem Boden auf. Wie genau Flora Fabbri die Taglioni'sche Kunst des Spitzentanzes auf ihren Bildungsreisen studierte, geht aus einem Artikel des »Il Pirata« vom 12. Oktober 1841 hervor. Über ihren Auftritt im von Louis Bretin kreierten Pas innerhalb von Gaetano Donizettis lyrischen Tragödie »Eustorgia da Romano« am Teatro Comunitativo in Bologna hieß es: »Die wesentliche Anmut der Kunst erstrahlt in [Flora Fabbri und Louis Bretin], strotzend vor Grazie und Poesie. Unübertreffliche Leichtigkeit, graziöser Schwung und eine liebevolle Haltung sind die Hauptwerte der Fabbri, die an einen leichten Schmetterling erinnert, sobald sie leicht, leicht vom einen zum anderen Punkt der Bühne tanzt und schwebt.«²⁴

Die Vorliebe für mystische, schwebende Frauenfiguren, die ihre Inspiration oft in der romantischen deutschen Literatur fand, verdrängte langsam die männlichen Heroen, Götter und Könige, die noch die Ballette des 18. Jahrhunderts dominiert hatten. Damit einherging ein schwindendes Interesse am männlichen Balletttänzer. Seine Aufgabe verkümmerte immer mehr zu der eines simplen Darstellers. Deutlich erklärte dieses

Blick auf die damalige Rue du Faubourg Montmartre in Paris mit Flora Fabbris Wohnhaus in der Bildmitte an der Abzweigung in die Rue Olliver auf der linken Straßenseite.

Phänomen ein französischer Journalist in einem Artikel im »Constitutionnel« aus jener Epoche: »Und wenn männlicher Tanz heute nicht mehr erfreut und attraktiv ist«, meinte er, »dann nur, weil weder eine Sylphide noch sonst eine magisch-geflügelte Fee zu einem solchen Wunder imstande ist, etwas zu tun, das an einem männlichen Tänzer erträglich wäre.«²⁵ Die Abneigung des Publikums gegenüber männlichen Tänzern ging so weit, dass ihre Partien nicht selten von Frauen in Travestierollen übernommen wurden. Darin lag wohl der Grund, weshalb Louis Bretin, der sich dieser Entwicklung sicherlich bewusst war, sein Augenmerk immer mehr auf das Choreografieren richtete. Im Fall vom besagten Pas in »Eustorgia da Romano« gelang es ihm, nicht nur seine Partnerin ins richtige Licht zu rücken, sondern interessanterweise auch seine eigenen tänzerischen Qualitäten. »Für Staunen sorgen bei Bretin der gewagte Sprung, die unermüdlichen Pirouetten, die Romantik seines Tanzes, die anmutigen und malerischen Bewegungen, die veranschaulichte Fluglinie in der Luft«, schwärmte der Kritiker des »Il Pirata« über die Leistung des Tänzers.²⁶

Ähnlich gute Rückmeldungen erhielten die zwei Solisten für ihren Beitrag an das große Ballett »Malvina, ossia I pescatori di Napoli« (Malvina, oder Die Fischer von Neapel) von Livio Morosini, das zur selben Spielzeit an jenem Theater gespielt wurde. Es ist deswegen wenig verwunderlich, dass das Benefiz zum Abschied der beiden gut besucht war. Zusätzlich zu den gängigen Produktionen zeigten sie ihre gewohnten Charaktertänze und wurden dafür neben dem Erlös des Abends mit viel Applaus und Blumengirlanden belohnt.

Ein Armband von der Herzogin

Charaktertänze – die stilisiert auf Volkstänzen beruhen – bilden zwar einen harten Kontrast zu dem Feenhaften und Mystischen im romantischen Ballett, aber erfreuten sich in jener Epoche genauso großer Beliebtheit. Die Kunstgattung Ballett kam damit der Vision Jean-Georges Noverres nach. Der (nicht unumstrittene) Erfinder des Handlungsballetts, in dem ein Drama durch Tanz erzählt wird, war bereits im vorhergehenden Jahrhundert der Ansicht gewesen, das Ballett müsse die Sitten und Bräuche aller Völker der Welt widerspiegeln. Dass Flora Fabbri neben dem mystischen Spitzentanz auch das lebendige Tanzgenre des Charaktertanzes beherrschte, belegen die Kritiken aus Parma vom Winter 1841/42. Nach einer sehr erfolgreichen Aufführungsreihe im dortigen Teatro Ducale (heute Teatro Regio) wurden der Primaballerina und ihrem Gatten zusätzliche Vorstellungen eingeräumt. In diesem Rahmen brachten sie unter anderem einen eigens zusammengestellten Charaktertanz zur Aufführung, der sich an den spanischen »Jaleo de Jerez« anlehnte. Das Paar erntete damit enormen Applaus und wurde am Ende einer Vorstellung sechsmal vom Publikum zurückgerufen. Den bleibenden Eindruck, den die beiden auf die Parmigiani machten, brachte ein Bewunderer in einem 55 Zeilen starken Gedicht zum Ausdruck. Die Zeitschrift »Teatri, arti e letteratura« zählte die beiden fortan zu »den besten Tänzern unserer Tage«. ²⁷

Parma stand zu jener Zeit unter der Verwaltung der Herzogin Marie-Louise, der ehemaligen französischen Kaiserin und ältesten Tochter des Kaisers Franz I. von Österreich. Die Aufregung um die aufstrebende Ballerina war bis zu ihr vorgedrungen, sodass die Her-

zugin beschloss, am Benefiz zugunsten der Tänzerin in ihrer Loge des von ihr selbst in Auftrag gegebenen Teatro Ducale Platz zu nehmen. Sie beschränkte sich nicht darauf, die Vorstellung allein durch ihre Anwesenheit zu ehren, sondern gehörte bei jedem Zwischenapplaus zu den Ersten, die klatschten. Von der Künstlerin zeigte sie sich so stark beeindruckt, dass sie nach der Darbietung nach ihr schickte. Sie deckte sie mit schmeichelhaftem Lob und wohlwollenden Ermunterungen ein und wollte sie nicht gehen lassen, ehe sie ihr ein Andenken überreicht hatte. Weil sie jedoch ohne Mitbringsel gekommen und von der überwältigenden Leistung überrascht war, nahm sie schließlich ihr eigenes Armband ab und überreichte es der Tänzerin.

Benefize als Thermometer des Erfolgs

Von der materiell wie geistig wertvollen Wertschätzung in Parma beflügelt, zog das Paar weiter nach Regio, Padua und Cremona. Es arbeitete unter anderem mit dem bekannten Choreografen Antonio Monticini zusammen, den Louis Bretin aus früheren Jahren kannte; so zum Beispiel in dessen »I riti dell'Indostan« (Indische Rituale), das der Choreograf ursprünglich für das Teatro alla Scala kreiert hatte und nun am Teatro Nuovo in Padua mit dem französisch-italienischen Tänzerpaar inszenierte. Die beiden sorgten dort mit ihren viel gefeierten Auftritten dafür, dass »Euterpe lachte und Terpsichore weinte«.²⁸ Mit dieser Metapher meinte der Kritiker des »Il Pirata« nichts anderes, als

Flora Fabbri als Sylphide am Teatro Apollo in Rom in der Karnevalssaison 1842/1843.



FLOHA FABRI-BREIT
nell'applauditissimo ballo la Salka

Quonchè al pie leggero,
 Al sorriso, al bel sembiante
 D'una Salka arrocchiando
 Vera imagine sei hè

Chi può meglio del tenere
 Far visibile il diletto
 Chi a un' anima l'afello
 Sa col gesto esprimere più

Nel Gran Teatro di Apollo in Roma Carnevale 1853
 In Segue di Sima gli annunciatori G. C. 1853