

**Abhandlung über Gesellschafts-Tänze nebst Beschreibung der Arlequinaden.
Aus dem Französischen von A. Freising.**

Freising, A.
[n.p., 188-?]

<http://hdl.handle.net/2027/nyp.33433011367913>

HathiTrust



www.hathitrust.org

**Public Domain in the United States,
Google-digitized**

http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

We have determined this work to be in the public domain in the United States of America. It may not be in the public domain in other countries. Copies are provided as a preservation service. Particularly outside of the United States, persons receiving copies should make appropriate efforts to determine the copyright status of the work in their country and use the work accordingly. It is possible that current copyright holders, heirs or the estate of the authors of individual portions of the work, such as illustrations or photographs, assert copyrights over these portions. Depending on the nature of subsequent use that is made, additional rights may need to be obtained independently of anything we can address. The digital images and OCR of this work were produced by Google, Inc. (indicated by a watermark on each page in the PageTurner). Google requests that the images and OCR not be re-hosted, redistributed or used commercially. The images are provided for educational, scholarly, non-commercial purposes.

NYPL RESEARCH LIBRARIES



3 3433 01136791 3

ReCap



*MGW

ARJON

Abhandlung

über

Gesellschafts = Tänze

nebst

Beschreibung der Arlequinaden.

Aus dem Französischen

von

A. Freising.

Als Manuscript gedruckt.



Dancing - Hist.

1. OK

2. Dancing, Social

Abhandlung

über

Gesellschafts = Ganze

nebst

Beschreibung der Arlequinaden.

Aus dem Französischen

von

A. Freising.

Als Manuscript gedruckt.



Imp. 180-11
RBJ



955167A



Der Tanz bei den Griechen, Ägyptern, Römern.

Der Tanz vertritt bei den Alten einen Charakter, wesentlich verschieden von dem, welchen wir ihm heute beilegen. Seine Bedeutung ist viel ausgebreiteter, und seine Anwendung erscheint uns unter vervielfachten Gesichtspunkten. In Athen, Sparta und Lacedämonien wurde er wie die Wissenschaft aller Geberden und Bewegungen betrachtet; er sollte die Sprache ausdrücken, von den verschiedensten lebenden Leidenschaften bis zu den sanftesten, auspruchlofesten Empfindungen; mit einem Wort, er sollte zum Geist sprechen, die Augen amüsiren und die Herzen interessiren. Der Tanz sollte vollständig an der Erziehung Theil haben, und Lycurgus stellt für die Jugend beider Geschlechter Gesetze fest, welchen man sich mit großem Eifer hingab. Für den Gesetzgeber war der Tanz die Quelle der Gesundheit und der Stärke. Im Alter von 60 Jahren nahm Sokrates Stunden in dieser Kunst bei einem Bürger Aspasia; der strenge Platon selbst ordnete in seinem Buch Tanzgesetze an, und der Tanz ist offiziell als die feinste Beschäftigung der Jugend anerkannt, denn er hat an militärischen Uebungen Theil.

Der Tanz, der Zeichen der Wissenschaft, der Choregraphie oder Schreibkunst beraubt, konnte uns von den Griechen keinen gebräuchlichen Pas in ihren Tänzen übermitteln; man kann sich nichtsdestoweniger aber einige von alten Sculpturen und ägyptischen Hieroglyphen vergegenwärtigen; in der That haben diese Zeichen ihren Ursprung vom Tanz. Der gelehrte Egyptologe Letrone hat bei Firmin-Didot im Jahre 1872 ein kostbares und

unbedingt nothwendiges Buch veröffentlicht von der Kenntniß der Hieroglyphen, welche in der sprechenden Sprache dargelegt sind. Einige Stellungen, einige Haltungen sind wieder erkannt und erhalten, unter andern diejenigen von Priape und von Tan Saltater, sowie die gewisser Mimen und Komiker, welche man in dem Werk von de l'Aulnaye über römische Geberdenkunst nachlesen kann. Wenn die Dokumente über die griechischen Tänze unter praktischen Gesichtspunkten Fehler haben, so haben sie dagegen Ueberfluß an historischem Werth, denn beinahe verschaffen Alles die alten Autoren, sei es direkt oder indirekt, interessante Beweise von der Tanzkunst. Lucien, Jules, Pollux, Athene, Pluton gestatten uns die ersten Zeitabschnitte der Geschichte, vorzüglich Lucien, wiederherzustellen. Das 33. Gespräch über den Tanz, zwischen Lycimus und Craton, kann als erster historischer Beweis über den alten Tanz betrachtet werden, daß er wirklich eine Rechtfertigung und ein Lob der Kunst sei, sein Buch ist ein lehrendes Werk, durchzogen von Noten und Einzelheiten, sogar selbst von Vorschriften über den bürgerlichen, religiösen und militärischen Tanz.

Man weiß nicht den Namen oder das Land derjenigen, von denen die Griechen die ersten Grundzüge des Tanzes empfangen; einige Schriftsteller sprechen von einem gewissen Sicilien Andron de lataue. Lucien legt die ersten Grundzüge des Tanzes der Göttin Rhéa bei, welche sie ihren Priestern in Phrygien gelehrt haben soll. Die Zahl der griechischen Tänze ist unberechenbar. Meursius kommt in seiner Abhandlung *De saltatione antiquâ reterum* im ganzen auf 200; Angénor in den *Fêtes et Courtisanes Griechenlands* auf überraschende Zahlen.

Diese Tänze waren eingetheilt in vier verschiedene Theile, in Betreff ihrer Anwendung und Ziel: Die bürgerlichen und religiösen Tänze, die militärischen Tänze, die theatralischen Tänze, die geheimen und besonderen Tänze.

Einige dieser Tänze sind als berühmt erhalten und ihre Namen sind stark in der Geschichte geblieben, solche

sind: Pyrrhique, militärischer Tanz; Memphitique, gleichfalls ein militärischer Tanz; Emmélie, Symbol der Feinheit und Sanftheit; Hormos als Zeichen der Unschuld und Sittenreinheit.

Was ihre theatralischen Tänze anbetrifft, hatten sie weniger zahlreiche als oft sehr gelehrte; sie waren begleitet oder vielmehr sie begleiteten sie durch Chöre; Eschylle war der erste, welcher den Tanz in seinen Tragödien verwendete und Aristophane bildete ihn in seinen Lustspielen nach; die erste Schöpfung des traurigen Genres war Emmélie, die zweite, die komischen Genres, Cordace und Likinuis.

Die geheimen und besonderen Tänze würden ein ganzes Folio verlangen, wenn man sie alle citiren wollte; sie fanden statt bei Festlichkeiten, Lustbarkeiten, Hochzeiten, sie wurden einstudirt entweder durch die Gäste selbst, oder durch Tänzer, welche reichlich besoldet wurden. Athéni in seinem gelehrten Buch, le Banquet des sarauts, Xenophon in seinem Buch über Belustigungen, verdienen mit Nutzen durch ihre Reden berathen zu werden, deren Komik ermüden würde.

Die Griechen übertragen den Römern ihren Geist und Geschmack im Tanze, wie in allen andern Künsten und wir finden bei diesem Volke dieselben Tänze, Ideen, Grundzüge. Die Pantomime indessen erhebt sich um einen Grad zu solcher Vollendung unter der Regierung Augustus, daß seine Deuter Pylade und Bathylle als legendenhaft zurückgeblieben sind. Es sind diejenigen, welchen wir die ersten großen Ballets von bekannten Handlungen verdanken unter dem Namen des italienischen Tanzes. Fortgejagt von Rom durch Trojan, der Aufstände wegen, versuchten es die Schauspieler und Tänzer in den Theatern, sie erschienen nur nach dem Tode dieses Kaisers wieder, aber die gemeine, unzüchtige Art, welche sie begünstigten, zwang ihre schließliche Vertreibung, bestärkt noch sehr lange durch die christlichen Priester.

Die ersten Gallier hatten einige Kriegstänze, aber ihr

1*

Romadenleben, ihre häufigen Ausflüge konnte ihnen nicht eine Kunst gefüglich kultiviren lassen wie der Krieg.

La Pavane.

Wir stehen jetzt bei einer schwierigen Periode auf den Tanz überzugehen, am Ende einer Art von Verfolgungen in Folge unternommener Mißbräuche durch die Römer. Im Jahre 554 veröffentlichte Childebert I. ein Edikt, verbietend die Tänze während der Feiertage und Sonntage, als auch in einigen Theilen des Königreichs, wo die Kirchen noch ihre heiligen Tänze aufrecht erhielten, denn die Kirchenversammlungen hatten sie noch nicht angekündigt. Unter Philippe le Bon, im Jahre 1453, spricht die Geschichte von einer abgehaltenen Festlichkeit zu Lille durch den Herzog von Bourgogne, in welchem 12 Damen, jede eine Tugend darstellend, und 12 Herren, reich gekleidet, einen großen Tanz ausführten, um das Fest zu beschließen.

Während des dreißigjährigen Krieges, welcher Frankreich verwüstete, waren alle Künste gefährdet; weder die Verschwörung Amboise's noch die Saint-Barthelemy's konnten das Volk aufheitern und zum Tanz bewegen. Die Thronbesteigung der Bourbonen führt die Stille und Glück zurück, erlaubt den Künsten wieder ihr Eigenthum zu nehmen, und durch Heinrich III. ermuntert, erscheint der Tanz wieder, aber diesmal unter einem ganz neuen Tageslicht. Gelernt von den Königen, den Prinzen, den Herren und Damen vom Hofe, griff er in die Sitten des Volkes hinein, und machte den Herren, Bürgern, Vasallen Vergnügen. Es war unter Heinrich III., wo das erste Buch über den Tanz erschien, das erste Handbuch der Kunst; unter dem Titel Orchesographie hat ein Kanonikus von Langres, mit Namen Jean Tabourot, die Theorie des Tanzes, bekannt in der Epoche, veröffentlicht. Die Seltenheit dieses Buches hat sehr nachtheilig auf die Geschichte des Tanzes gewirkt, herbeigeführt durch neue Verfolgungen, gegen die Tänzer gerichtet. Es erklärt dies der Anagramm von Thoinet-Arbeau, angewandt

durch Jean Tabouret; sein Titel als Kanonikus unterfagte ihm jede Art von Arbeit, in den Augen seiner Vorgesetzten sowohl leichte, als auch lustige.

Dem jungen Kanonikus lebhaft und aufrichtig denkend, dessen Gelehrsamkeit uns die Tabulatur oder Beschreibung der alten Tänze überbracht hat. Habe ich nicht oft für einen Kostümball sie hervorholen müssen, in welchen alle die choreographischen Uebertragungen treu erhalten zu sein schienen. Der Tanz unter Heinrich III. regelt sich und unterwirft sich Gesetzen, welche einem Rhythmus unterworfen, nach dem Takte der Musik ihm einen großen Horizont öffnen: zwei Arten des Tanzes und zwei Arten der Takte sind eingerichtet, und die Wissenschaft des Thoinot-Arbeau sagt, den Tanz hoch oder gesprungen zu machen, und der Tanz niedrig oder gleitend auf der Erde, gehalten im zwei- oder dreitheiligen Takt, d. h. in zwei oder drei Zeiten. Es sind die ersten Entwürfe zur Tanzkunst und zur Tanzmusik, die erste Steinschicht der Choreographie.

Die vorzüglichsten Tänze, angeführt in der Orchesographie von Thoinot-Arbeau, sind la Pavane, welcher nicht springend getanzet wird; la Volte, welcher hoch oder gesprungen getanzet wird; la Courante, la Gaillarde, la Bocane und unter diesen können nur zwei in unseren Salons angewendet werden: la Pavane und la Volte. Diese letztere ist seit langer Zeit in Gebrauch, da la Volte und la Valse gleichbedeutend sind, nur la Pavane ist wenig bekannt und verdient berücksichtigt zu werden.

Von allen sanften Tänzen, schreibt Thoinot-Arbeau, ist la Pavane der schönste und schwerste, der anständigste, für hochgestellte Personen, vorzüglich für Damen und Jungfrauen. Er paßt für Könige, Prinzen und Herren, um sich zu zeigen bei feierlichem Festtage, aufgeführt mit Wichtigkeit, sowie auch für Mädchen mit einer unterthänigen Haltung, die Augen gesenkt, die Vorübergehenden mit züchtiger Schamhaftigkeit anblickend; die Königinnen, Prinzessinnen und Damen lassen ihre großen Schleppen herunter und ziehen sie nach sich, manchmal von Mädchen getragen.

Und diese besagten Pavanes werden von Hautboisten und Posaunen gespielt, und sie dauern fort, bis die, welche sie tanzen, zwei oder drei Touren des Tanzes gemacht haben, durch Umzüge und Märsche, selbst wenn sie den Tanz nicht gern mögen. Diese Pavanes passen auch, wenn man eine Maskerade unternehmen will. Endlich wird la Pavane getanzt und gespielt bei Hochzeiten, angefichts der heiligen Kirche, bei einer Tochter aus gutem Hause, und dann wurde sie geführt von Priestern, von Vorstehern und von Gevattern der Bruderschaft. Unsere Redensart, sich brüsten (pavaner), kommt von Ziererei, von erkünstelter Schwerheit, welche sich auf den Pfau zurückbezieht, und in dem Tanz la Pavane gebraucht wird.

Magarethe v. Valois, welche Brautöme die anmuthigste Dame der Welt nennt, zeichnete sich in la Pavane und la Volte aus. Heinrich III. zeichnete sie selbst schon prächtig bei Hoffesten aus, umgeben von allen seinen Lieblingen.

La Courante, die spanische Sarabande, der Tordion, die Bocane folgen der Pavane, und, mehr bekannt gemacht durch Tänzer, erheischen sie nicht wie diese die imponirende und majestätische Gravität und verfallen schnell.

La Courante.

Dieser Tanz, wesentlich französisch, ist vorübergehend gewesen; er wurde getanzt von zwei Personen und hatte einen feinen und zierlichen Charakter; besonders bei Hofe zugelassen, diente er den Ball zu eröffnen. Nach den Berichten der Tänze am Hofe Louis XIV. fand man ihn mit seiner Eleganz und seiner gewöhnlichen Würde zuträglich, und hatte für diesen Tanz eine Anziehung. Zur Hochzeit des Herzogs von Bourgogne tanzte der Monarch mit der Königin von England eine Courante, mit soviel Grazie und soviel Vollendung, daß der ganze Hof ihm Bewunderung bezeugte.

Das Schicksal der Pavane passirte auch der Courante, und die imposante Menuet, beschützt durch adlige Damen und

Herrn, bahnte sich einen breiten Weg in den Vergnügungen von Versailles. Bevor wir davon sprechen, wollen wir noch einiger Seiten zweier Tänze gedenken, welche sich eines Plazes bemächtigten, und viel auf den alten Bällen getanzet wurden: la Gaillarde und la Bocane.

La Gaillarde.

Die Gaillarde war unter dem Namen Romaine oder Romanesque bekannt, sie hatte zwei verschiedene Charaktere: der eine ein italienischer, der andere ein gaillardischer oder romanischer; sie wurde in drei Zeiten getanzet, in einem lustigen und lebhaften Rhythmus, bald gleitend, bald springend; die Tänzer gingen lang, breit und quer durch den Saal; beim Volke war sie unbekannt. Dachten sie sich nicht genug Gaillarde, wir wissen es nicht, es steht immer fest, daß die Gaillarde von hübschen Damen und Edelmännern getanzet wurde. Gemäß Thoinot-Arbeau war sie zusammengesetzt aus fünf Pas oder Figuren und fünf Beinstellungen, welche die Tänzer, der eine vor, der andere mit mehreren Passagen, machten.

Die Encyclopädie von Diderot giebt die vollständige Theorie der Gaillarde, und von seinen Pas nach vorn, nach hinten und von der Seite.

La Bocane.

La Bocane hatte großen Gefallen bei Hofe; sie hat ihren Namen von ihrem Autor, ein wahres Vorbild, welches in unsern Tagen sehr grausam erschüttert wurde. Piganiol de la force enthüllt uns den zweiten Band seiner Schrift von Paris, Römische Einzelheiten über diesen Lehrer unserer Alten.

Jacques Cordier, sagt er, bekannt unter dem Namen Bocan, welcher einen kleinen Theil der Picardie inne hatte, welche ihm der Herzog von Montpensier gegeben, dessen er sich aber niemals erfreut hat, war nur Tanzlehrer für Frauen, aber in seiner Art war er der seltenste Mensch, welchen es dort

jemals gegeben hat. Er wußte nicht zu lesen, nicht zu schreiben, und kannte nicht eine Note der Musik, indessen war er auf der Geige das Wunder seines Jahrhunderts, um gerechte, angenehme und harmoniereiche Melodien zusammenzusetzen. Er war krummbeinig, gichtig, hatte krumme Hände und schiefe Füße, und dessen ungeachtet, unterrichtete er allein die Schüler, stellte sie gut in ihren Körpern, daß er ihnen alle Arten des Tanzes beibrachte.

Er hatte die Ehre, der Königin von Frankreich, von Spanien, von England, von Polen und von Dänemark das Tanzen zu zeigen. Karl I., König von Groß-Brittanien, schätzte ihn so besonders, daß er ihn mit Geschenken überhäufte, und ihn oft zu seinem Tische bat. Man weiß nicht das Jahr seines Todes, aber er starb vor diesem Fürsten, welcher ihn viel bedauerte. Von Kompositionen dieses seltenen Menschen ist nur ein Tanz geblieben, genannt la Bocane, heute unbekannt, aber ich habe ihn noch in meiner Jugend tanzen sehen.

La Sarabande

Die Sarabande, aus Spanien stammend, zieht während einiger Zeit die Gunst der Tänzer auf sich, indem sie den Damen gefiel, denn sie verrieth in ihren Pas und Bewegungen ihren ausgeprägten Urtext des leidenschaftlichen Charakters der Spanier, die kleinen bündigen und schnellen Pas erinnerten sehr häufig an die maurischen Tänze; man hat viel über diesen Tanz gesprochen, warum man ihn nicht ausgeführt hat. Die Roman-schreiber sagen von der Sarabande, als sei er der Triumph der Ninon de l'Enclos und des Herzogs von Chartres, besonders wenn er ihn mit der Prinzess de Conti tanzte. Warum diesen Vorbehalt? Gehen wir und kommen wir in das goldene Alter des Tanzes.

Das Jahrhundert Louis XIV. war für den Tanz das goldene Zeitalter, weil dieser allen Künsten ein Gönner war, indem er die bescheidensten wie die größten Künstler ermutigte, schuf dieser Monarch jeden Tag Helden der Kunst, welche wir

nur bewundern können. In allen Kunstarten erhebt sich sein Ruhm auf's Höchste: Malerei, Musik und Tanz, Bildhauerei und Architektur sind die schönsten Vorrechte seiner Krone, durch die er immer der große König genannt werden wird.

In diesem Zeitalter stellt der Tanz, in drei Worten kurz gefaßt, die Zeichen aller schönen Künste dar. Das große Ballet, die Menuet, die Gavotte. Die Namen der Musiker sind zu bekannt, um sie hier zu wiederholen, aber diejenigen der Tänzer fordern ihre Plätze und Lobbezeugungen, welche ihnen gebühren. Gardel, Dauberval, Duport, Vestris, Noverre, Camargo &c. haben ihre Titel zur öffentlichen Bewunderung in den Annalen der Kunst mit unvergänglichen Lettern eingeschrieben. Auf der anderen Seite, Pécour, Feuillet, Magny als Balletdichter, haben uns die choregraphischen Schätze der Kunst überbracht. Louis XIV. fand in der Tanzkunst nicht allein eine Quelle angenehmer Vergnügen für seinen Hof, sondern auch die nothwendigen Elemente für eine feine und vollendete Erziehung, welche er bei denjenigen suchte, welche sich ihm näherten; er wollte den Tanz mit neuem Reiz umgeben, indem er an der Seite seines Lehrers Prévost in den glänzendsten Ballets des Hofes mitwirkte, umgeben vom ganzen Hof.

Jean Etienne Desprieux preist ihn in folgenden Versen in seinem poetischen Werk über den Tanz:

Im Jahrhundert der schönen Künste, als der höchste Führer sich erheben wollte von der Last seines Diadems,

Umgeben von seinem Hofe, spielte er selbst in den prächtigsten Ballets mit, so daß ihn Frankreich bewunderte.

Er ging selbst so weit, als Colbert dem Mazarin im Jahre 1661 folgte, er einen königlichen Befehl erließ, welcher eine Tanz-Akademie schuf, als zweite von ihm gegründet; die erste war eine Maler-Akademie. Das Patent eingeschrieben und gezeichnet mit dem Siegel Mazarin und dem königlichen Siegel, lautete:

„Louis, durch Gottes Gnade &c.“

So die Tanzkunst immer bekannt gewesen ist als eine der Nothwendigkeiten, um den Körper zu formen, geben ihm die ersten und natürlichsten Stellungen der ganzen Art von Uebungen, und unter andern diejenigen der Armee, und demnach die einen die vortheilhaftesten und nützlichsten für unsern Adel, und die andern, welche die Ehre haben, sich uns zu nahen, nicht allein in Kriegszeiten in unsern Armeen, sondern auch in Friedenszeiten in unsern Ballets; demungeachtet ist es in der besagten Kunst wie in allen andern Künsten untersagt, während der Verwirrungen und Unordnungen der letzten Kriege eine so große Zahl von entstehenden Mißbräuchen, um sie ihrem unerseßlichen Verfall entgegen zu tragen zc. zc.; Viele Unwissende sind versucht, sie zu verunstalten und zu vernichten, selbst von dem größten Theile der vornehmen Welt. Dieser ist Willens, daß wir davon ein wenig an unserm Hofe sehen und demnach die Befähigten in unsere Ballets eintreten, daß wir sie dort auszeichnen können. Wir wünschen die besagte Kunst in ihrer Vollendung herzustellen, und um sie zu vergrößern, so viel sich machen läßt, haben wir zu dem Zweck beschlossen, in unserer guten Stadt Paris eine königliche Tanz-Akademie zu errichten, zusammengesetzt aus 13 der Erfahrensten dieser besagten Kunst:

Mr. Galand du Désert, Tanzlehrer der Königin.

Mr. Prévost, Tanzlehrer des Königs;

Jean Renaud, Tanzlehrer de Monsieur Bruder des Königs.

Guillaume Raynal, Tanzlehrer des Herrn Douphin.

Guillaume Guérin.

Hilaire Dolivet, Jean de Grigny.

Bernard de Meuthe, Guillaume Renaud.

Jean Reynal, Jean Piquet.

Nicolas de Lorges, Florent Galand du Désert."

Die Glieder dieser Vereinigung genossen alle zu erwerbenden Rechte der Hofbeamten des königlichen Hauses und von diesem das Recht, sich nur vor den Obergerichten stellen zu dürfen. Sie trugen den Degen und das Hofkostüm. Diese Künstler-

vereinigung von großem Werth erstreckte unglücklicherweise sich nicht so weit, als man von ihr im Recht war, zu erwarten; nichts ist uns durch diese Lehrer erhalten geblieben, welche sich in einer schlechten Aneipe vereinigten, genannt l'Épée-de-Bois, und dort fröhlich Festschmause hielten, anstatt ernstlich am Fortschritt der Kunst zu arbeiten, ihrer Sorgen und ihrer Verdienste vertrauend.

Die gebräuchlichsten Tänze am Hofe und in der Stadt unter Louis XIV. waren die Menuet, die Gavotte, die Passacaille und der Passapieds. Im Mittelstande und im Volke kamen vor die Braule's, die Cotillon's, die Ronde, die Contre-Tänze, die Brandon, ferner eine Menge anderer kleiner städtischer Kompositionen, ausgeführt in einem wesentlich ländlichen Charakter.

Die Passacaille kommt aus Italien, wie man es in der Etymologie findet, ihr Name abgeleitet vom italienischen Passaglia, welches in Vaudeville bezeichnet; ihre schwere und langsame Bewegung in drei Zeiten war sowohl grazios als auch harmonisch, auch wurde dieser Tanz hauptsächlich durch die Dame ausgeführt. Die langen Kleider der Epoche spielten in der Passacaille eine wichtige Rolle. Louis XIV. tanzte ihn in mehreren Ballets bei Hofe, und Despraux zeigt ihn uns

in göttlichen Kleidern allein zu Versailles
tanzen die schwere Passacaille mit würdigen Pas.

Der Passapieds spielt lange eine große Rolle bei den Tänzern am Hofe; die Lebhaftigkeit seiner Pas, in welchen die Füße sich kreuzten, und schnell sich unter einander kreuzten, gaben bei dem Tanz eine neue Anregung und wurde er von den ausgezeichnetsten Kavalieren ausgeführt.

Der Passapieds war eine Art von lebhaftem Menuet, und Moverre bezeichnet ihn in seinen Schriften über den Tanz sehr klar, daß er sagt, von Mlle. Prévost von der Oper sprechend, daß sie ihn mit Grazie tanzt, der leichte Passapieds muß ein kurzer Galopp sein. Mme. de Sévigne scheint für diesen Tanz Geschmack gehabt zu haben, auch kündigt das Mme. de Grignau,

ihre Tochter, an, denn sie bespricht ihn lange in ihren Schriften. Uebrigens war ihre Tochter für eine der besten Tänzerinnen seiner Zeit bekannt, als auch Mm. de Lomaria, de Coetlogon, de Chaulnes durch die Edelmänner.

In einem ihrer Briefe vom 5. August 1671 schrieb sie an ihre Tochter, in dem sie einen gegebenen Ball bei M. de Chaulnes besprach.

Nach dem Essen tanzten Mm. de Lomaria und Coetlogon mit zwei Bretagnerinnen die schönsten Passépieds und Menuets mit einer Lust, daß sie bei weitem die Bürger übertrafen; sie machten dort Böhmische und Nieder = Bretonische Pas mit einer Feinheit und Genauigkeit, welche reizend war.

Les Branles, les Brandons, les Rondes spielten auch eine große Rolle in der Vergnügungszeit; überhaupt les Branles, durch welchen fast alle Bälle begonnen wurden. Thoinot-Arbeau giebt uns in seiner Orchésographie die Namen und Figuren mit Theorie an, sowie eine große Zahl von Branles, wie sie ehemals getanzt wurden. Die Branles du Haut Barrois, du Moustier en Der, de Haynaut, d'Avignon &c. Diejenigen von Poitou und Ecosse unterschieden sich von diesen Letzteren dadurch, daß man sie in drei Zeiten tanzte. Thoinot spricht von einem Branle, genannt Branle des Lavandières, welcher oftmals in unsern Vaudevilles aufgeführt wurde und immer bei den Zuschauern Geschmack fand. Die Tänzer führen sich dabei, indem sie, wie in der Ronde von Carillon oder Dunkerque, in ihre Hände schlagen. Mehrere andere Branles kommen in den Contretänzen vor, wo man sie wiederfindet bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts und wo man ihnen heut noch selbst auf den Dudelsackbällen begegnet; solch einer ist der Holzschuhbranle, welcher bei den ländlichen Bewohnern der Auvergne vorkommt. Der Gil Blas wollte am 28. Oktober 1882 diese Bälle, zu wenig in Paris bekaunt, wiederherstellen und wurde dadurch ungerechterweise verschrieen. Die Kohlenhändler vereinigten unter sich gewisse Schranken und tanzten den Holzschuh Tanz, in-

dem sie laut auf die Erde klopften, mit Kraft Hous riefen. Von diesen besagten Bällen kann keiner auf die übrigen öffentlichen Bälle zurückgeführt werden, und ich liefere dafür folgende Beweise, welche ich aus Jean Richepin entlehne: Hier finden sie die wirklich ländlichen Bälle, abgehalten durch die Auverpin zugleich Mastroquets und Kohlenhändler, besucht von Auverpins, Wasserträgern, Kommissionären, Bohnern, Kutschern, Köchinnen und Kindermädchen, welche die Gluth und den schmachhaften Geruch der Kohlsuppe verbreiten, um den rothen Schaum des schwarzen Weins des Landes zu genießen auf dem Holzboden, welcher schallte, als wenn sie ein Hackbrett unter den Füßen hatten, das ländliche Bergvolf ausposaunten; endlich angefüllt mit ihrem ländlichen Gesang, schnurrend wie eine Kaze, zwitschernd wie ein Vogel, knarrend wie eine Baumgrille. . . . Und diese ansehnlichen Mädchen, die Fäuste in den Hüften, alle grade, unermülich, mit den Beinen tänzelnd, haben Lust einen alten kriegerischen Tanz zu tanzen, indem sie ihre Hous ausstoßen gleich dem Geschrei der Amazonen.

Aber zurückkommend zu unsern Branles und mit diesen schließend, sagt Torche, wurden sie abwechselnd von einem Herrn und einer Dame ausgeführt, in der Hand ein Licht oder angezündete Fackel haltend; Margarethe v. Valois und der Herzog d'Alençon tanzten mit Vergnügen diesen letzteren Branle zusammen. Im Jahre 1802 war der Tanz der Brandons noch im Gebrauch in mehreren Landkreisen und in einer großen Anzahl von Dörfern; er fand statt am ersten Fastsonntag, welchen man auch den Sonntag des Brandons nannte.

Compan führt ihn in seinem Dictionär in den kleinsten Einzelheiten an. Einige Bauern, schlecht unterrichtet, sagt er, gingen die Nacht vor diesem Tage mit Strohfackeln oder brennendem Tannenholz an den Bäumen ihrer Gärten und Obstgärten vorbei, und die einen und die andern auredend, sie drohend, wenn sie nicht Frucht trügen dieses Jahr, sie zu füllen und zu verbrennen. Dies ist ein Recht des Aberglaubens, welchen die

Alten im Monat Februar ausführten, welcher davon Zebruarius, a Fébruando genannt wurde, weil, wie ein Schriftsteller sagt, die Payens während 12 Tagen dieses Monats, welches der letzte ihres Sonnenjahres war, die Nächte mit brennenden Fackeln tanzend verbrachten, um rein zu werden und um den Seelen ihrer Eltern und Freunde Ruhe zu verschaffen. Dieser Gebrauch hat sich erhalten, um vielleicht zu Anfang des Frühlings die Bäume von Würmern zu säubern, die sich bei der ersten Wärme entwickeln. An mehreren Orten giebt es Kinder, welche die Strohfackeln tragen, aber nur des Abends in den Straßen, und ohne den Aberglauben zu markiren. Einige Schriftsteller, wenig bekümmert um die Wahrheit, haben den Tanz der Brandons mit den Feuern des Saint-Jean verwechselt, weil sie einen religiösen Charakter haben; es ist leicht ihren Irrthum wiederzuerkennen, nach der Beschreibung, welche man beim Lesen bekommt. Die Cotillons und Contretänze waren von Alters her zahllos und sehr ausgebreitet unter das Volk, welche mit der großen Gesellschaft einen maßlosen Geschmack für den Tanz theilte.

Von den älteren Cotillons haben wir gleichzeitig unser Cotillon zurückgeführt und von den älteren Contretänzen unsere Quadrille.

Menuet.

In seiner Choreographie hat uns Magny die Theorie der Grundzüge des Menuets überliefert, aber man erstaunt, dies dort nicht zu finden, dessen Ruf auf immer berühmt bleiben wird, desjenigen, welcher in einem Wort fast während eines Jahrhunderts das Entzücken des Hofes und der Stadt war. Man dürfte dies voraussetzen, weil Magny, ein Rivale von Prévost, Tanzlehrer des Königs, nicht unter der akademischen Vereinigung der Dreizehn war, er sich eine kleine Rache seines Handwerks erlaubte, mit Stillschweigen die Menuets bei Hofe zu belegen. Trotz allem spricht es von der Königin, aber dies Menuet ist, er muß es sagen, eine Composition von Marcel, einem berühmten

Lehrer, sehr geschmeichelt bei Hofe und von einem unstreitigem Vorzug für ihn.

Alle älteren Menuets beschränken sich auf vier: Das Menuet Dauphin, das Menuet der Königin, das Menuet von Exaudet und das Menuet vom Hofe. Einige Personen haben diesen Winter von dem Menuet de Don Juan gesprochen, eingeschaltet in der Mozartoper, aber er muß zugeben, daß dieses Hauptwerk von viel später her ist, als aus der Epoche, welche uns beschäftigt, und was mehr ist, daß die gekünstelten Stellungen, die kostbaren Bewegungen aus denen es sich zusammensetzt, ihm die Thür des Salons untersagte; ebenso ist es prächtig und fein auf dem Theater ausgeführt worden durch Tänzer des Theaters, als auch es die Augen und den Geschmack bei den Stadttänzern anstößig machte.

Das Menuet bei Hofe ist von Alters her das gewesen, was jetzt unsere Quadrille ist, ein gebräuchlicher Tanz, es ist dies denn von ihm allein, mit dem wir uns beschäftigen werden, und bei dem man sehr weit finden wird die neue Theorie, angepaßt unserer jetzigen Tanzart. Einige Schriftsteller schreiben ihn dem Marcel zu; aber es steht noch im Zweifel. Vor Marcel hielt Bécour, ein gelehrter choreographischer und ausgezeichnete Tänzer der Oper, die Menuets, getanzt auf der Bühne, für die Salons geeignet, und seine Bemühungen gelangen vollständig, denn man gab sich Mühe, soweit der Enthusiasmus reichte, diese neue Composition zu erlernen. Man muß die Denkschriften alle und die Zeitschriften gelesen haben, um überzeugt zu sein, daß die Edelmänner die Worte des Professors Marcel sehr streng nahmen, indem sie schrieen: „Was für Sachen in einer Menuet!“ Die Mode selbst bürdete allen Tänzern einen solchen Schmerz auf, daß jeder, der nicht in diesem Tanz hervorragte, eine unzureichende und unbrauchbare Person bei den adeligen Damen war. Das Menuet bei Hofe wurde von zwei Personen getanzt, Herr und Dame, und in gemäßigter Bewegung in drei Zeiten. Lange Zeit nach 1685 leitete man es von der Gavotte ab, sehr springend

und graziös getanz, in welcher Marie Antoniette ihre bewunderungswürdige Anmuth und vornehme Haltung zur Geltung brachte.

Gehen wir schnell über die traurigen Jahre der Revolution, finstere Jahre ohne alle Künste, und kommen wir zum Directorium. Tanzte man viel? Ich glaube es nicht, trotzdem jeder den größten Wunsch bezeugte sich wieder zu belustigen. Edmond und Jules de Goncourt scheinen meine Meinung in ihrer Geschichte über die französische Gesellschaft unter dem Directorium zu theilen.

La Carmagnole, la Ça-ira, la Monaco hatten gesiegt, und ihre Art und Weise erlaubten ihnen nicht, die verwirrten Zeiten von 1793 zu überleben. Von 1795 bis 1799, d. h. von der Zeit des Directoriums bis zum Consulat, sind einige Proben einer neuen Gavotte versucht worden und einige neue Contretänze sind aus England eingebracht worden. Die Gavotte ist die, welche wir erhalten haben, sowie der Tanz, als auch die Musik; man schrieb sie Gardel zu, und was die so zahlreichen Contretänze betrifft den Tanzprofessoren, welche von allen diesen Lehrern herrühren, und wurden nur sehr oft in ihren Sälen angewendet. Auf dem Lande finden wir noch einige Spuren von alten Tänzen wieder, les Bourrées, les Rigaudons, les Branles, les Montagnards, le Boulangère, le Carillon de Dunkerque, le Grand père. Diese drei letzteren Tänze wurden hauptsächlich Dorf-Hochzeiten gewidmet.

Gleichzeitiger Tanz.

Von 1830 an gerechnet, wohnen wir einem vollständigen Wechsel im Tanz und Tänzer bei. Bis zu jener Zeit waren die Bälle das Besizthum der hohen Gesellschaft geblieben. Die Bürgerchaft nahm Revanche und Paris zählte sowohl geheime, als auch öffentliche Bälle. Da sie sich in ihren zu kleinen Salons nicht vereinigen konnten, kamen die Tänzer auf den öffentlichen Bällen zusammen, glänzend eingerichtete Salons in Mitten von Gärten. Der Ranelay, Beaujon, der Park von Sceaux, Tivoli

sind sowohl durch ihre Ausstattung als auch durch die Würde ihrer Gesellschaft berühmt geblieben. Andererseits kommen diejenigen Bälle hinzu, welche wir betrachten müssen als die Prämissen von la Chaumière, du Prado, von la Closerie des Lilas, in einem Wort Studentenbälle und Grisettenbälle. Während in den Einen die ehrbaren Familien sich ein wenig dem Vergnügen des Tanzes hingaben, so betäubten sich in den andern durch Cancan und Chahut, einer Art freier Tanz, die begierige, verführerische Jugend. Allmählich sah man die ersteren verschwinden, und die zweiten an Zahl zunehmen, welche uns in Erstaunen setzen wird, wenn man sie kennen lernen wird.

Alfred Delbeau hat sie beinahe alle in seinem unauffindbar gewordenen Buche *Cythires parisiennes* angeführt. Ohne mich hier gegen die Presse erheben zu wollen, kann ich nicht umhin, zu bedauern, daß sie soviel Besorgniß für die *Cythires* gezeigt hat, als auch Gleichgiltigkeit für die großartigen Gärten von Tivoli und Sceaux.

Charles de Boignes lud in seinen Feuilletons des *Constitutionnel* im Jahre 1843 die Pariser Jugend ein, die Königin Pomari bewundern zu kommen. Der *Charvari* weihte Artikel dem großen Pritchard, den Helden von Mabilly; nicht einer würdigte seine Einladungen zu den reizenden Vereinigungen der Familien, indem jede Woche in den Montagnes Russes und im Beaujon, welche abgehalten wurden, der Skandal gelang; die Einfachheit, die Bescheidenheit verschwanden rasend durch ihn.

Delbeau, von dem ich sprechen werde, bringt die Zahl dieser öffentlichen Bälle auf 63; eine gute Zahl existirt nicht mehr unter ihnen, und seit diesem Winter hält Bullier noch allein einige Studentenbälle. Der Cancan, die sonderbare Quadrille, von Pas und Geberden zusammengesetzt, was auch immer von dem Tanz zu halten sei, sowie auch von der Art des Tanzes, waren die einzig gebräuchlichsten Tänze, aber im Jahre 1844, mit Einfall der Polka, drohten die dröhenden Tänze sie zu entthronen. Von der Polka wurden die Polka-macurka, die Schottische Polka abgeleitet, und sowohl in den Salons mit Feuer, als auch auf den öffentlichen Bällen angewendet.

Von dieser Eingenommenheit folgt sogleich eine sehr charakterisirende Gleichgiltigkeit; die jungen Leute von 20 Jahren tanzten nicht mehr, wenigstens strebten sie, es zu sagen, einige Mal suchten sie es dadurch zu beweisen, daß sie die Quadrillen, frömmelnd marschirend, eröffneten. Sich wieder dem Walzer hingebend, indem sie in ihm allen Zauber des wahren Tanzes zu zweien finden, lassen sie diese abgetretene Kunst wieder durch sich aufleben, nicht ohne einige Gewissensbisse. Endlich in diesen letzten Jahren eroberten sich die Walzer und Quadrillen die Aufmerksamkeit der Tänzer zu einem solchen Punkt, als die ruhige französische Quadrille der lebhaften amerikanischen Platz machte; sowohl die englische Gigue von Sir Roger de Coverley, als auch die Boulangère, der ungestüme Walzer zu Zweien, genügten nicht mehr ihren Anforderungen. Hat man nicht während dieses letzten Jahres für die Wiedergewinnung der alten Tänze aufgefordert, solche wie das Menuet, die Farandole? Jede Hauslehrerin lernte von Neuem, und der geistreiche Gil Blac hat nicht eingestellt, jeden Tanz den wiederkehrenden Bericht von seinen Bällen einzutragen durch seine Tänzer und ihren Anzügen, und manche Feste erinnern an die des großen vergangenen Jahrhunderts. Das kurze Beinkleid, die rothen Kleider, die Costume Walleau, während dieses Winters wieder hervorgebracht, sind für den Tanz von einer günstigen Wahrsagung; so erschienen sie 1883 auf einigen Bällen wieder, 1884 wird man sie unstreitig auf allen fordern, denn:

Die Mode mit ihrer Laune unterwirft unsern Geschmack,
Sie führt in ihrer Weise die Weisen und die Narren.

Diese alten Reproduktionen beziehen wir nebenher als eine mehr oder weniger gückliche Entlehnung, gemacht von fleißigen Tänzern, von dem amerikanischen Tanz. Le Boston sucht wirklich sein Bürgerrecht bei uns zu erwerben, begünstigt durch junge Leute, welche fremde Salons besuchen. Wünschen wir ihm baldiges Verschwinden, und lassen wir unsern Walzer bestehen, welcher sich den Sitten und dem französischen Charakter so anpaßt.

Fremde Tänze.

Obgleich die Grenzen dieses historischen Ueberblicks vom Tanze

mir die fremden Tänze untersagen, ist es unbedingt nothwendig mit mehreren Bekanntschaft zu machen, welche seit einiger Zeit Zutritt zu haben suchen auf unseren Bällen. Solches sind die spanischen Tänze Fandango, Bolero und Cachucha. Uebergangen wir mit Stillschweigen diesen letzteren, dessen Anwendung unserer Tanzart unmöglich scheint, weil sie von einem Mann oder einer Frau allein getanzet wird. Es ist außer Zweifel, daß wir nie einwilligen werden, allein in der Mitte eines Salons zu erscheinen, wie auch immer unsere Anmuth, unser Talent sei, selbst unser Wunsch sei, daß wir dem bezaubernden Geschlecht gefallen möchten. Davon nicht ausgeschlossen ist selbst der Fandango, welcher, in Spanien von zwei Personen getanzet, sich bei uns mit leichteren Figuren, um ihn mit mehreren Paaren auszuführen, gebrauchen läßt. Mehrere Pariser Salons haben ihn diesen Winter tanzen geiehen, um unter den Tänzern eine hinreißende Lustigkeit zu verbreiten. Das Geräusch der Castagnetten, die lebhaften Bewegungen der Füße, die rythmische Musik, eigenthümlich durch ihre muntere Weise, Alles trug zur Erheiterung des Balles bei. Die spanischen Tänzer zeichnen sich in ihrem Fandango so aus, daß man wie Blasís sagen kann: Alles ist nur Leben und Handlung im Fandango. Gleichwohl haben sie dort so viele Modificationen vorgeführt, welche ihn vom Alten unterscheiden; sie haben ihn mehr in Verbindung mit dem Stadttanz gebracht, indem sie gewisse Uebergänge unterdrückten, da sie viel an den Theatertanz erinnerten, und gaben ihm einen weniger unzüchtigen Charakter. In den alten Fandango's wurde die Moral nicht immer respectirt, wie man es aus folgender Erzählung von Marino in seiner Dichtung Adonis lesen kann:

Ein junges Mädchen, von beherztem Charakter hält in ihren Händen zwei klingende Castagnetten von Holz; vermittelst ihrer Finger macht sie ein sehr starkes Geräusch, indessen sie zu demselben mit graziösen Bewegungen der Füße Takt schlägt.

Ein junger Mann hält eine Schellentrommel; er bewegt daran die kleinen Schellen, indem er seine Begleiterin einzuladen scheint, ihn in seinen Geberden zu begleiten. Sie spielen tanzend dieselbe Weise und denselben Takt schlagend; Alles dies ist unzüchtig, Alles beleidigt

2*

die Sittsamkeit und könnte die Unschuld und Ehrbarkeit zerstören, wenn sie so dargestellt würde. Sie grüßen sich abwechselnd, indem sie liebliche Blicke austauschen; sie geben ihren Hüften eine unzüchtige Bewegung, wenn sie sich treffen und sich heftig umarmen. Ihre Augen erscheinen halbgeschlossen und sie scheinen, selbst tanzend, sich in einer lieblichen Entzückung zu nähern.

Was den Bolero betrifft, welcher immer feiner und bescheidener war wie der Fandango, so wurde auch er von zwei Personen getanzt und die verschiedenen Figuren, aus denen er zusammengesetzt, erlauben ihn zu ordnen, sei es zur Quadrille, sei es wie zum Zwischentanz.

Der Bolero setzt sich aus fünf Theilen zusammen:

1. Einleitung, in Form einer Promenade um den ganzen Saal, genannt *passo*;
2. die einen Tänzer wechseln die Plätze wie in unserer *chaîne anglaise* und kreuzen sich durch die Hände, um ihre Plätze wieder einzunehmen, genannt *traversias*;
3. die Aenderungen der *Bas*, Art von *balancé*, während die anderen Tänzer kleine *Bas* auf dem Platz ausführen — genannt *differencias*;
4. das Finale, in welchem die Tänzer vorgehen, *traversiren*, auf ihre Plätze zurückkommen;
5. endlich eine zierliche Stellung oder Gruppe des Herrn und der Dame, indem sie sich mit einer Hand um die Taille fassen und die andere hoch oder der Länge nach halten, genannt *Bien parado*.

Allein diese letzte Figur würde im Widerspruch mit unsern Gebräuchen stehen, aber es würde sehr leicht sein, dafür eine Begrüßung oder Reverenz zu setzen.

Die Musik der Boleros ist im zwei Vierteltakt und sehr verschieden; sie hält sehr Takt, welches ihr das Gepräge einer ganz speziellen Originalität giebt. Die gebräuchlichen *Bas* in Spanien sind immer kurz gemacht worden und leicht gleitend.

Alles in diesem Tanze verpflichtet uns, ihn in unsern Bällen aufzunehmen, indem er in zierlichem und kokettem spanischen Costüm getanzt, das Vergnügen aller guten Tänzer sein wird.

Theorie und Geschichte.

Vom Walzer in drei Zeiten.

Im Handbuch vom neuen und angemessenen Tanze, der Mode, nimmt der Walzer einen Ehrenplatz ein, denn er beherrscht alle unsre Bälle und würde unsere Quadrille ohne Einführung der amerikanischen entfernt haben. Bevor wir uns der Theorie des Walzers nähern, wollen wir seine Nationalität auf das französische zurückführen und durch unwiderlegliche Schriftstücke den Irrthum zerstören, welcher ihm eine deutsche Abstammung gibt. Heinrich III. tanzte den ersten Walzer à trois temps unter dem Namen la Volte, und die Beschreibung von den ersten Pas, gegeben in der Orchestographie vom Jahre 1589, stellt es klar fest, gemäß des Dictionärs von Trévoust, Saltatio duorum in gyrum, d. h. der Tanz zu Zweien, indem sie sich drehten. Ferner findet man in der ersten Theorie folgende Worte:

„Sie werden sich fortgesetzt links zu drehen haben, so lange es ihnen gefällt, und wenn sie einmal die Volte rechts tanzen wollen, müssen sie ihre rechte Hand um den Rücken der Dame legen und die linke Hand unter ihrer Krümmung. Die Rehrseite der Tablatur weiter oben gedreht, und bemerkt, daß er dort habe die Fähigkeit, gegen sie die Dame zu fassen und zu ziehen, denn er muß dies ausführen, führt dies im Dreitakt aus, geht auf die Erstere zu, um sich vor sie hinzustellen, und am Ende des zweiten Taktes setzen sie ihm die eine der Hände in die Hüfte, die andere auf den Busen um im dritten Takte die Pas der Tablatur beginnen zu drehen.“

Thainot Arbeau.

Alle Walzertänzer werden die Pas des Walzers à trois temps wiedererkennen, festgesetzt durch die Zeitpunkte; und alle guten Tänzer

werden überzeugt sein, daß besagter Walzer das Gegentheil, d. h. gedreht von links nach rechts, sich auf das sechszehnte Jahrhundert und nicht auf das neunzehnte bezieht; was noch mehr sagen will, waren die Schwierigkeiten, welche er in unseren Tagen bereitet, dieselben, weil es schon Geschicklichkeit erfordert gemäß Thainot. So haben wir lange Zeit unsern Walzer deutsch vermuthet, weil man ihn in Deutschland getanz hat als nationalen Tanz, einen Tanz, genannt l'Allemande, aber weil er von einem Herrn ausgeführt wurde, zwischen zwei Damen gestellt und nicht nur aus Armbewegungen bestand, gleitenden Bewegungen vor und rückwärts, konnte man keine Aehnlichkeit zwischen diesen beiden Tänzen finden.

Unser Walzer hat den Weg von Italien in die Schweiz genommen, in Deutschland Halt machend und dort selbst nur im Norden, wo er wie Walzer à trois temps angewendet worden ist; im Süden besteht der Walzer der jungen Welt in zwei Pas, nur der à trois temps ist bei den Landbewohnern erhalten geblieben. Lothringen und Elsaß, welches sich nicht mit Deutschland vermischt, hat den Walzer à trois temps angenommen, das ist wahr, aber wendet ihn nicht in derselben Form an; sie drehen ihn langsam, automatisch marschirend, um so zu sagen, während die Deutschen ihn schwingen und ihn lebhaft drehen, indem sie viel Raum durchheilen.

Ich bitte gehorsamst alle unsere großen Dictionair-schreiber um Verzeihung, aber meine kleinen Recherchen entfernen mich von ihren Urtheilen über den Walzer; warum sind ihre gegenseitigen Plagiaten verbreitet so voll von falschen Ideen über den Tanz. Ich weiß sehr wohl, daß diese Art unter ihnen sehr nichtswürdig war und es ist offenbar, daß Vittri und Larousse vielmehr voll weiser Gelehrsamkeit waren, als die Walzertänzer voll Biagsamkeit. Wenn Vittri gezwungen worden wäre, die Pas, welche er beschrieb, zu machen, zweifle ich, daß er sie gemacht hätte, denn Niemand kennt einen Walzer, zusammengesetzt aus fünf glissé's, gefolgt von einem assemblé. Alle die Gelehrten haben nicht glücklich das Beispiel dieser Abschreiben nachgebildet, denn la Patrie inserirte am 17. November 1882 folgende Zeilen, ausgezogen aus einer Geschichte über den Walzer:

„Ein Gelehrter will die Legende zerstören, indem er die Neuerung des Walzers den Deutschen zuschreibt. Der Ursprung des Tanzes würde französisch sein, Murger nennt ihn den Sturmschritt der Liebe.

Der Walzer hat nicht seinen Geburtsort in Deutschland, denn nach einem Manuskript des zwölften Jahrhunderts wurde er zu Paris zum ersten Male am 9. November 1178 getanzt. Er war schon in der Provence unter dem Namen la Volte bekannt. Der Gesang, welcher ihn begleitete, wurde mit dem Titel Palada bezeichnet. Er kam aus der Provence nach Paris, war in der Mode während des ganzen zwölften Jahrhunderts, und war der Reiz des Hofes der Valois. Die Deutschen nahmen ihn sofort auf und die provencialishe Volta wurde der germanische Walzer.

Einer der Plagiadendichter erzählt in einem Buche, welches den Titel Volta hat, den Ursprung des Walzers so:

Die ursprünglichen Wesen waren halbgrennt geboren. Jupiter, erschreckt durch ihre ungeheuerlichen Gestalten, theilte beide Geschlechter.

So getrennt, verkümmerten Mann und Frau. Venus hatte Mitleid mit ihnen und zeigte ihnen die Volta, welche von Neuem die beiden Wesen vereinigte. Nach dieser poetischen Aufklärung strengte der Schriftsteller sich an, in seinem Rhythmus die Drehung der Walzertänzer nachzubilden.

Zur Zeit tränkte sie ihre Haare mit Blumenessenz
 Und beschrieb den Walzer der Provence,
 Welcher noch ist der unglückliche Grund
 Daß der Zwitter ein süßer Schein,
 Mars, Seite an Seite, zuerst umarmte sie
 Ihn, ganz erfüllt von Liebe, daß sie ihn trug,
 Ohne zu ermüden, tanzte sie den ganzen Abend
 Drehend und wendend auf göttliche Art.

Ein älterer Schriftsteller des sechzehnten Jahrhunderts hat auch die Einführung des Walzers beim französischen Hofe am 9. November 1178 besprochen und tadelte streng Louis VII., diesen Tanz begünstigt zu haben.

Journal la Patrie, 17. November 1882.“

Von diesem ersteren Walzer ist der zurückgeführt worden, von welchem ich viel gesprochen habe und getanzt wurde von der Art des wirklichen Walzers. Die erste Volta wurde gesungen; so scheint es uns schwer, ihn wie einen Walzer zu betrachten; wenn wir gleichzeitig singen und tanzen müßten, so würde uns der Tanz schwer und ermüdend werden. Wir haben Singwalzer, aber die Musik sorgt allein dafür, die Tänzer zu erheitern.

Was den Walzer à deux pas betrifft, so sprechen wir davon nach der Theorie desjenigen zu à trois temps.

Theorie des Walzers à trois temps.

Der Pas des Walzers à trois temps vollführt sich in zwei Musiktaktten, und jeder Pas muß jeden Takt markiren.

1. Takt. Leicht gleitend nach vorn den rechten Fuß, den linken Fuß, den rechten Fuß.

2. Takt. Eine Viertelumdrehung linkerseits mit dem linken Fuß beschrieben, der rechte Fuß sich hinter dem linken nähern und sich auf den Spitzen erheben, indem der rechte Fuß vorn vorbeigeht: den Pas fortsetzend, indem man immer mit dem rechten Fuß wieder anfängt.

Der Pas der Dame ist derselbe wie der des Herrn, aber sie beginnt ihn auf der vierten Zeit des Pas, d. h. mit ihrem linken Fuß, links drehend.

Anwendung des Pas für den Valse. Der Herr kann, wenn er will, ihn mit den drei letzten Zeitpas anfangen und in diesem Falle macht seine Dame die drei ersten, d. h. mit dem rechten Fuß. Einer der beiden Tänzer geht vor, während der andere linkerhand dreht. Wenn man den Valse gegentheilig ausführen will, d. h. ihn im umgekehrten Sinne drehen, kann man die Ordnung der Pas umdrehen, indem man mit dem linken Fuß beginnt, für die ersten drei Zeiten und mit dem rechten Fuß drehend, führt man eine viertel Umdrehung rechterseits aus. Es kommt häufig vor, daß die Tänzer die Umdrehung des Valse durch Promenaden oder Fugen vor- und rückwärts abbrechen. Sie wenden nur statt der drei ersten abwechselnden Zeiten jeden Fuß, um den Pas zu beginnen. Der Herr macht sie, indem er seine Dame vor und gegenseitig vorzieht.

Vom Valse à deux pas.

Genannt Valse à deux temps.

Durch vollendete Kenntniß der Sache, spreche ich dem Valse à deux pas russischen Ursprung zu, denn mein Vater ist der zweite gewesen, welcher ihn in Paris 1839 getanzt hat, ich sage absichtlich der zweite, denn der erste war einer seiner Schüler. Ich habe noch in meinem Gedächtniß folgende Anekdote gegenwärtig, komisch und wenig bekannt über die Einführung des russischen Walzers in Frankreich, denn der Valse à deux pas ist nicht allein russisch, sondern ist noch ihr Nationaltanz. Fügen wir vorübergehend hinzu, daß die Damen und Herren ihn ausgezeichnet tanzten; ihr Schwung, ihr Feuer kam oft dem Unsrigen über.

Im Januar 1839 nahm der Baron de Nienfen, Attaché beim russischen Legat, Stunden bei meinem Vater und nahm sie so, wie sie in der Epoche angewendet wurden, zusammengesetzt aus allen Grundübungen des Tanzes, pliés, battements &c. Unser Baron begab sich eines Abends zu einem großen Ball, gegeben bei dem Comte Molé, Minister der auswärtigen Angelegenheiten, und führte den Valse reizend altrussisch auf; man bat dann seinen Professor denselben mit ihm zu wiederholen. Der Eifer meines Vaters fand, daß der Valse à deux pas mit drei Taktzeiten ein offenerer Unsinn wäre, aber Alles arrangirte sich vorzüglich, als er unsern Baron die Chaffé's des Walzers machen sah, indem er den ersten Takt pas auf die zwei ersten Takte ausführte und den zweiten Takt pas auf den dritten Takt. Sogleich begriff ihn mein Vater, indem er ihn nach der Musik tanzte, zwei Noten können einen Takt in drei Zeiten vervollständigen, indem man die Noten wie Bewegungen annimmt. Schüler und Professor walzten zusammen, und der Schüler zog sich am Abend die Bewunderung aller Damen durch den Valse à deux pas zu. Von diesem Augenblicke an gerechnet, ist der Valse à trois temps wenig zu Ehre in den Salons gekommen, allein die öffentlichen Bälle erhielten ihn; aber um ein Beispiel zu geben, sehr hoch zu halten, schufen die Habituée von Chaumière einen zweiten, einfacheren Valse à deux temps, indem ihnen begnügte, sowohl auf

einem, als auch auf dem anderen Fuße zu schwingen, ohne große Rücksicht auf die Musik zu nehmen.

Der Prinz de Galitzin, der Baron und Graf de Damas, der Marquis de la Beaume sind die ersten Walzertänzer à deux temps in Paris, sie tanzten ihn am folgenden Balle im Amt der auswärtigen Angelegenheiten bei dem Grafen Taumguy Duchâtel, Minister des Innern.

Theorie des Pas des Walzers à deux pas.

Der Pas wird im dreiviertel Takt gemacht und mit einer ein wenig eiligen Bewegung. Erstes Zeitmaß: Der linke Fuß gleitet zur linken und bleibt stehen, indem die Knie ein wenig gebeugt werden während des zweiten Taktes; im dritten Takt nähert sich schnell der rechte Fuß hinter dem linken, indem er ihn vor sich linkerseits schaffirt. Dieser Pas macht sich gleichfalls nach hinten, indem der Fuß hinter sich schaffirt wird, anstatt ihn vorn zu schaffiren.

Die Pas für die Dame sind dieselben.

Anwendung des Walzerpas.

Der Herr beginnt mit dem linken Fuß und die Dame mit dem rechten, zusammen einen Pas vor und einen hinten abwechselnd machen. Diese Richtung nach vorne und hinten muß die Möglichkeit erhaschen, leicht eine schräge Richtung, abwechselnd nach rechts und links machen zu können. Die Tänzer machen gewöhnlich zu Anfang sehr große Touren und verkleinern sie nach und nach, im Verhältniß zu ihren Beinen führen sie leicht die Pas aus.

Vom Boston.

Dieser amerikanische Valse, seit einiger Zeit bei uns durch Fremde eingeführt, hat diesen Winter einen großen Erfolg bei den guten Walzertänzern gehabt. Ich empfehle ihn nur zaghaft denjenigen, deren Gelenkigkeit zu wünschen übrig läßt. Zwei Arten des Boston werden gleichartig angewendet, der eine aufrichtig amerikanisch geblieben, getanzt langsam nach einer Musik ad hoc, der andere pariserisch und getanzt mit mehr oder weniger Schnelligkeit, je nachdem man ihn tanzte, nach Valse, Polka oder Polka-Mazurka.

Theorie des amerikanischen Boston.

Der Pas¹ gebraucht drei Takte Musik, angewendet wie folgt:

1. Takt: Zu machen drei Pas vor, linke Fuß, rechte, linke;
2. Takt: Wieder zu beginnen diese drei Pas, nach hinten marschirt, linke Fuß, rechte, linke;
3. Takt: Zu drehen linkerseits, indem man eine viertel Umdrehung linkerseits, stehen bleibt und sich auf den Spitzen erhebt, indem man den rechten Fuß vor kreuzt wie in unserer Valse à trois temps.

Anwendung des Bostonpas.

Diese Pas, für Herr und Dame gleichartig, sind anzufangen bei dem Einen mit dem linken Fuß und bei der Andern mit dem rechten.

Die Amerikaner drehen wenig den Boston, sie sind freigebig in Promenaden und Gängen. Manchmal ahmen sie selbst die Schlangen nach von Winkel zu Winkel wie in den Manègen, sowie auch doppelt. Daher kommt es, daß dieser Boston weniger angewendet ist, wie der folgende:

Zweite Boston.

Dieser Boston kann nach Valse, Polka und Polka = Mazurka getanzt werden; der Tänzer behält, indem er mehr oder weniger die Knie beugt, die Trägheit oder die nothwendige Schnelligkeit im Takte des Tanzes bei. Wie in dem Ersten, sind die Promenaden, die Variationen nach vorne und hinten sehr im Gebrauch; in einer munteren Weise vollführt und mit einem sehr tüchtigen Pas ist er eine sehr leichte Ausführung inmitten der anderen Tänze.

Theorie des Bostonpas.

Um diese Theorie zu vereinfachen, gebe ich sie in einem Takte von zwei Zeiten, Bewegung der Polka; ein einziges Wort würde genügen, ihn in einen drei Vierteltakt zu ordnen.

1. Zeit: Gleiten, beide Knie beugend, den rechten Fuß seitwärts;
2. Zeit: Der linke Fuß nähert sich hinter dem rechten, indem er sogleich gehoben und sehr schnell der rechte Fuß.

Man beherrscht den Pas, indem zurückschiebt und fallen läßt den rechten Fuß zur Erde, um den linken Fuß nach hinten zu stellen; man nähert hernach den rechten Fuß, während der linke Fuß sich erhebt nach vorn und so jeder Fuß abwechselnd, bald nach vorn, bald nach hinten.

Gebrauch des Pas.

Der Herr beginnt mit dem linken Fuß und die Dame mit dem rechten, indem sie zusammen einen Pas nach vorne und einen nach hinten abwechselnd ausführen. Wenn der Boston nach einem Walzer getanzt wird, ist die Kniebeuge der ersten Takte zu vergrößern um einen halben Takt, gefolgt von einem halben Takt der Ruhe; wenn der Tänzer ihn bei Polka-Mazurka anwenden will, muß er seine Kniebeuge und seine erste Bewegung um einen Takt vergrößern. Er verwendet dann zwei langsame Takte auf den ersten Theil des Pas, und einen Takt allein auf den Zweiten.

Boston imitatif.

Einige Tänzer haben einen dritten Boston aufgenommen, sowohl leicht zu lernen, als auch gut anzuwenden; er besteht darin, den Pas der Polka im drei Vierteltakte auszuführen, langsam wird er dem Takte der Polka-Mazurka angemessen, sehr lebhaft, wenn das Orchester einen Walzer spielt. In diesen zwei Fällen sind die Pas mehr gleitend und verlängert als in der gewöhnlichen Polka, und der dritte Takt hebt sich hervor durch einen leichten Schlag der Ferse zur Erde. Der Herr beginnt mit dem linken und die Dame mit dem rechten Fuß; alle die verschiedenen Richtungen in den andern Bostons sind auch in diesem auszuführen.

Von der Polka.

Im Jahre 1844 erregte die Polka eine ordentliche Revolution im Tanze: sie verbreitete sich mit einem solchen Eifer auf den Bällen, in den Salons, Magazinen, selbst auf den Straßen von Paris, daß man erwartete, zu sehen, daß das Deputirtenhaus seine Sitzungen schließe, um Polka zu tanzen. Die vierzig Mitglieder der französi-

ſchen Akademie unterbrachen ihre Reden, um den böhmischen Paß zu tanzen; der Miniſter der öffentlichen Lehrbarkeit gab einen Schulfeiertag und erlaubte, ſich in dieſer neuen Cordace einzuweihen. Endlich erließ der Polizei-Präfekt einen ſtrengen Befehl, welcher die Straßen-Polkatänze unterſagte, da dieſelben die Circulation durch ihre üppigen Polka's hemmen.

Man hat behauptet, daß Louis Philipp auf ſeinem Thron beim Worte Polka zitterte und er tanzte eines Tags, begierig zu wiſſen, worin dieſe Quelle der ſo leidenschaftlichen Bewegung beſtand, den Polka mit der Königin von England. Die Lättermäuler der Zeit ſangen einen Geſang, welcher mit folgenden Worten anſing:

Es iſt der große König Louis Philipp,
Welcher ihr H auf der Erde
Indem er die Polka tanzt
Mit der Königin Victoria.

Die Polka führte nicht allein einen großen Wechſel in den Tanz ein, ſie führte eine Menge Neuheiten mit, von denen einige allein erhalten ſind; la Varsoviana, la Villeika, la Sicilienne haben zur Zeit geſiegt und ſind nur noch zu finden bei Eingeweihten im Prado und Casino Cadet.

Zwei Profefſoren ſtreiten ſich um die Ehre, die Polka in Paris eingeführt zu haben und ihre Rivalität erinnerte im Augenblick an diejenige von Pylade und de Bathylle zu Rom. Es iſt unbestreitbar, daß die Polka zum erſten Male in den Salons von Cellarius getanzt worden iſt und nicht in denen von Laborde, und es erklärt ſich dieſes von ſelbſt. Die Polka, urſprünglicher Tanz der Böhmen, ſeit langer Zeit bei den Fremden bekannt, hauptſächlich bei den Ungarn, Polen, Wallachen, welche alle fleißig die ausgezeichneten Walzerſtunden des beklagenswerthen Dllarius beſuchten. Mehr als einmal ſetzten ſich einige ans Piano und ſpielten nationale Polka's, während die andern ſie tanzten. Ihr Profefſor, ein fleißiger und beſorgter Menſch ſeiner Kunſt, unternahm es, die Neuheit zu veröffentlichen (mit geweihtem Ausdruck) und man ſagt von ihm, daß es ihm glückte. Der Neid und die Eiferſucht bemächtigte ſich ſeines Rivalen Laborde; ſein Zorn fand Luft in Büchern und Zeiſchriften.

So sind einige unauffindbar geworden, manchmal begegnet man noch welchen, wenn man bei den großen Polkatänzern der Zeit, Auguste Vitu, Paul Farièse, anfrägt, und dem geistvollen Schriftsteller des Almanach de la Polka, welchen ich nur nennen kann.

Eigentlich wurde die Polka mit Figuren getanzt, ausgeführt von dem Herrn und seiner Dame; nachdem einige Pas im Drehen gemacht, entfernten sie sich, näherten sich einander, indem sie beide Hände in die Hüften setzten; bisweilen drehten sie sich, indem einer unter den Armen des andern durchtanzte. Alle diese Variationen hielten nur ein Jahr an, so daß sie von allen jungen und alten Tänzern gelernt waren, vom gelehrten Aspirant bis zum Professor Bellat, vom demüthigsten Advocaten bis zum alten Pair von Frankreich.

Theorie des Polkapas.

Der Polkapas wird im zwei Vierteltakte ausgeführt, mäßige Bewegung, in den ersten Jahren wurde er aber mehr beschleunigt. Der linke Fuß linkerseits gleitend, indem er sogleich dem rechten nähert, und Springen auf dem linken Fuß, indessen der rechte Fuß sich erhebt um hinter dem linken Bein zu kreuzen; fortfahrend dasselbe mit dem rechten Fuß; zu zählen mit einer kleinen Pause vier Zeiten.

Gebrauch des Polkapas.

Der Herr fängt mit dem linken Fuß an und die Dame mit dem rechten, drehen und machen einen Pas schräg vorwärts nach links und einen zweiten nach rechts, sich auch schräg zurückziehend. Wie alle Walzer, wird die Polka mit Variationen getanzt, welche in den drehenden Tänzen zugelassen sind. Wenn die Polka umgekehrt getanzt wird, so muß der Herr mit dem rechten Fuß, mit dem linken die Dame anfangen.

Viele vermuthen, daß der Name des Polka-Mazurka diesem Tanz gegeben worden sei, weil er sich zusammensetzt aus entlehnten Pas von einem oder dem anderen. Weit davon, denn der Polka-Mazurka enthält wirklich einen Pas der Polka, aber keinen der Mazurka.

Dieser letzte Tanz, wenig aufgeführt nach der Polka durch die Polen in den Pariser aristokratischen Salons, hat einen gewissen Erfolg gespielt, und um das Andenken daran zu bewahren, setzte Adrien Talety, Pianist von großem Talent, vergöttert von allen Damen, seine reizende Musidora zusammen, welche er Polka-Mazurka nannte und die Tänzer führten dieselbe aus mit zwei Polkapas mit demselben Fuß; sie mußten dann mit erhobenem Fuß den Pas beginnen, anstatt ihn, wie in der ursprünglichen Polka, zur Erde fallen zu lassen. Die Polka-Mazurka ist eine doppelte Polka, ausgeführt in langsamem drei Vierteltakt.

Die ersten Polka-Mazurka wurden mit einer Trägheit getanzt, welche nicht gleich sein kann der eingeführten Gatt unserer Tage. Die Musik ist selbst sogar durch die Verfasser gewechselt worden, welche sich sehr der Bewegung des Walzers à trois temps nähert; übrigens walzen die Tänzer jetzt den Polka-Mazurka, anstatt den alten Pas beizubehalten.

Theorie der Polka-Mazurka.

Zwei Musikttakte sind nothwendig zur Ausführung des Tanzpas.

1. Takt: Gleiten des linken Fußes nach links, indem sich der rechte nähert, springen sogleich leicht auf den rechten Fuß, indem der linke hinter dem rechten Bein erhoben wird, um ihn bereit zu halten, den Pas fortzusetzen.

2. Takt: Auszuführen ein Polkapas wie oben mit dem linken Fuß und Sorge tragen, daß der erhobene rechte Fuß hoch erhalten bleibt, um den Pas zu beschließen. Die folgende Zeit ist der rechte Fuß nach rechts zu nehmen.

Der Pas ist gleich für Herr und Dame.

Gebrauch des Polka-Mazurkapas.

Der Herr und die Dame beginnen der Eine mit dem linken, die Andere mit dem rechten Fuß, indem sie die drei ersten Bewegungen ausführen oder den ersten Takt, indem sie sich nach vorn rechts richten, und auf den Polkapas drehen, d. h. in den drei letzten Zeiten. Diese Drehung muß sehr bestimmt sein, daß die beiden

Tänzer sich wieder gestellt finden, wenn sie den Verbindlichkeiten des Tanzes auf der entgegengesetzten Seite nachkommen wollen, um wieder zu beginnen. Sie setzen denselben Paß mit dem andern Fuß fort.

Polka-Mazurka Valsée.

Zwei Arten sind gebräuchlich um die Polka-Mazurka zu walzen. Die Eine langsam, indem sie den Paß tuchstäblich vom alten Walzer à trois temps anwenden, die Andere lebhaft, indem sie sich des Walzers à deux pas bedienen.

Es ist unnöthig, die Theorie der gewalzten Polka-Mazurka à trois temps zu geben, weil sie nicht anders ist, als der sehr ruhig getanzte Walzer, ausgeführt mit aller Ruhe von unsern Vätern. So getanzt, erinnert die Polka-Mazurka lebhaft an die ersten Walzer des Directoriums, in welchem die Herren und Damen sich langsam drehten, indem sie sich mit den Ellenbogen hielten und mit dem Gesicht zu einander stehen bleibend.

Wenn die Tänzer mit Anwendung des Walzer à deux temps die Polka-Mazurka walzten, so tanzten sie nicht im Takt, ausgeführt dadurch, indem sie die erste Zeit jedes Paß auf die dritte Zeit jeden Taktes machten. Diese Umstände wurden durch den Takt im Tanze und in der Musik bezwungen. Wie in allen Walzern fängt der Herr mit dem linken und die Dame mit dem rechten Fuß an. Ich empfehle den begabten Tänzern mit unempfindlichem Ohre den Takt vielmehr durch Orchesterbässe oder Piano, als durch den geeigneten Gesang vollführen zu lassen, denn die Bässe markiren gewöhnlich diese Umstände mit einem regelmäßigen hellen Klange und mit accentuirter Stärke.

Polka-Mazurka Polkée.

Die Vereinfachung aller Paß sind Geschmacksache einer großen Zahl von Tänzern, ich mache mir ein Vergnügen daraus, denjenigen ihnen anzugeben, welche, kurz gefaßt, einfach wie langsame Polka getanzt werden im drei Vierteltakte und ohne die kleine Pause zu beobachten, indem ich den gewöhnlichen Polkapas vervollständige.

Vom Schottisch oder Scottisch.

Abgeleitet von der Polka und einige Jahre später eingeführt, wurde die Schottisch seit langem bei den Engländern und Deutschen getanzt.

Die Ersteren nannten sie Scottisch, schottischer Tanz, die Letzteren Schottisch, mit einer sehr weichen Aussprache, wie man das „sch“ ausspricht.

Die Engländer wendeten ihn an und wenden ihn noch an mit springenden Pas, während die Deutschen ihn wie eine gleitende Polka mit verlängertem Pas tanzen. Man kann ohne Furcht sagen, das unser Scottisch von England kommt oder vielmehr aus Schottland.

Bei ihrem Auftritt auf französischen Bällen, 1847, tanzten sie alle Tänzer gleichförmig mit der englischen springenden, vorangehend mit zwei Polkapas; aber die Trivialität und die gemeine Art dieser wiederholten Sprünge führten eine glückliche Aenderung ein. Die kleinen Sprünge wurden, da sie an gewisse Thiere erinnerten, welchen man die zweite Tafe auf eine starkerglühte Eisenplatte legte, durch vier Walzerpas à deux pas ersetzt. Von der Zeit an hielten den ersten Scottisch Mabilie und Bullier allein aufrecht, und der Neue wurde allgemein in der Welt aufgenommen. Der Geschmack der Neuheit führte noch eine dritte Variation herbei, gebilligt von guten Tänzern, welche an Stelle der zwei Polkapas vier Galoppas setzten.

Theorie des Schottisch.

Der Pas dieses Tanzes wird ausgeführt in vier Vierteltakt, Bewegung beinahe faust, und vier Musiktakte haben nur einen einzigen Tanzpas.

1. und 2. Takt: Zu machen einen Chassépas nach links und einen zweiten nach rechts, indem man den vierten Zeitabschnitt auf dem Fuß springt, welcher den Polkapas beendet.

3. und 4. Takt: Zwei Mal auf dem linken Fuß springen; zwei Mal auf den rechten, zwei Mal auf den linken, zwei Mal auf den rechten, einen zweiten Pas wieder anfangen und mit dem linken Fuß wieder beginnen.

Schottisch Valsée.

In dem Schottisch Valsée bedienen sich die Tänzer der zwei ersten Polkapas, aber ersetzen durch vier eilige Pas oder vier Chassées serrées die acht gesprungenen Zeiträume wie oben beschrieben.

Neue Schottisch.

Die zwei Polkapas werden durch vier Chassées oder vier Galoppas ersetzt, zwei Mal wiederholt, ein Mal links mit dem linken Fuß und ein Mal rechts mit dem rechten Fuß. Die vier Walzerpas à deux pas endigen den Schottisch.

Anwendung des Schottischpas.

Der Herr beginnt mit dem linken und die Dame mit dem rechten Fuß, machen die zwei ersten Takte, indem sie parallel den Wänden des Saales vor und zurück gehen; um zu drehen, wenden sie die acht gesprungenen Zeitabschnitte an, oder die vier Walzerpas à deux pas. In diesen drei Arten von Schottisch werden die ersten beiden Takte oder Pas immer ohne zu drehen gemacht, gerichtet von links nach rechts und von rechts nach links.

Von La Coquette-Esmeralda.

Die Coquette ist eine Art von lebhafter, lustiger, heiterer, geistreicher Polka und gepflegt vor allen Dingen von Mädchen; sie ist nicht allein ein französischer Tanz, sie ist der wirkliche Ausdruck des Pariser Tanzes. Man muß sie Alexandre Périn zuschreiben, Tanzlehrer von Liverpool und Bruder des reizenden Lehrer von Paris, Charles Périn.

Der Erfolg der Coquette stammt von ihrem Erscheinen im Jahre 1860 her, und man muß ihr den Stempel der freien Lustigkeit als auch der Einfachheit ihrer Zusammensetzung und Leichtigkeit ihrer Ausführung geben.

Dieser Tanz ist schon in den fünfziger Jahren in Berlin getanzt und von A. Freising eingeführt worden.

Theorie der Coquette oder Esmeralda.

Man tanzt selten eine eben besprochene Coquette, man begnügt sich, sie nach gewöhnlichen Volkamotifs in zwei Zeiten zu tanzen. Der Tanzpas verlangt zwei Musikmaasse und wird auf dem Letzten gedreht. Ein glissé mit dem linken Fuß, ein chassé mit dem rechten, und ein chassé ein zweites Mal, das ist der erste Takt.

2. Takt: Ein Volkapas um zu wechseln den Fuß und den Pas fortzusetzen mit dem rechten Fuß.

Gebrauch des Coquettepas.

Der Herr fängt mit dem linken und die Dame mit dem rechten Fuß an, indem sie vorgehend den ersten Takt zusammen ausführen. sie suchen die Pas auf's Möglichste zu verlängern und drehen dann auf den Volkapas, welcher auf den Fuß gemacht wird, indem man mit dem chassé beginnt. Der letzte Pas verlangt nett und lebhaft scandirt zu werden.

Ueber die Haltung des Herrn und der Dame.

Zu allen drehenden Tänzen.

Die leichte Ausführung aller Walzer hängt immer von der beobachteten Regelmäßigkeit der Herren ab, um ihre Damen zu führen. Andre Betrachtungen streiten noch um die Gunst dieser Regeln, denn sie basiren noch auf ununerlässliche Forderungen von feiner und würdiger Haltung. Der Herr stellt sich zur linken Seite seiner Dame, faßt mit dem vorderen Theil des Armes um ihre Taille, und hält mit seiner linken Hand die rechte seiner Dame; der linke Arm des Herrn muß leicht gebogen sein, um dem rechten Arm der Dame die verschiedenen Directionen des Walzers einzulösen. Die rechte Schulter des Herrn muß beständig lothrecht mit der rechten Schulter seiner Dame sein. Die Haltung des linken Armes der Dame erfordert ihre Aufmerksamkeit; wenn ihre Hand allein auf der Schulter des Herrn hängt, so bewahrt sie ihre Leichtigkeit, wo nicht, vermehrt sie das Gewicht; mit einem Wort, in dem einen Fall wird sie von ihrem Tänzer geführt, in dem andern

wird sie alle Mal getragen und geführt. Der Fächer muß, durch weises Maaß von Vorsicht, von der linken Hand der Dame gehalten werden, welche ihn, indem sie ihn in die äußersten Fingerspitzen nimmt, in Schuß hinter den rechten Arm des Herrn bringt. Endigen wir damit, indem wir allen Tänzern empfehlen, um die fatale Lage zu vermeiden, bei allen Walzern der öffentlichen Bälle gebraucht: unter dem Vorwand, der Herr müßte niemals seiner Dame gegenübergestellt sein.

Die munteren Noten könnten während eines Walzers untersagt werden, überhaupt wenn sie die trockene Theorie befestigen sollen; sind wir denn heiter, Leser, wenn man uns unterrichtet und überhaupt, wenn man die Befehle der Walzertänzer anwendet, wie Herr de Saint-Ibald allen Tänzern Aufmerksamkeit empfiehlt. Unsere letzten Worte, bevor wir zu den verschiedenen Quadrillen gehen, sind:

Deine Füße mußt du nach außen wenden,
und deine Beine gleichfalls.
Der Kopf muß immer erhoben sein,
und würdig getragen.
Den rechten Arm legst du um deine Dame,
um sie sicher zu führen.
Deine linke Hand muß leicht sein,
dein linker Arm ebenfalls.
Immer mußt du in deinem Paß gleiten,
deine beiden Füße auch biegsam sein.
Fröhlich und lustig mußt du walzen,
ohne jemals unflug zu springen.
Drei egale, rythmische Paß wirst du machen
in dem alten Walzer à trois temps.
Mit dem linken Fuß mußt du beginnen
und der rechte folgt langsam nach.
Vor, zurück mußt du gehen,
und deine Dame gleichfalls.
Dem Takte mußt du Sklave sein
und deine Walzerin gleichfalls.

Wenn du beendet hast den Walzer,
 mußt du dich höflich bei der Dame bedanken,
 Du führst sie an's Buffet,
 und ihr trinket einen Punsch.

Von den Quadrillen.

Gehen wir schnell über den Ursprung hinweg, welcher unsern ersten Contretänzen streitig gemacht wird, sowohl die englische Country dance, getanzet auf den Dörfern, als auch die andere, aus dem lateinischen Contra salture, vis-à-vis getanzet; geben wir allen Genugthuung, welche sie wünschen und sprechen wir von unserer Quadrille, welche definitiv so aufgestellt ist, daß sie klar die Idee von vier zusammen tanzenden Paaren darstellt.

Die Vereinigung der fünf Figuren, aus welchen unsere Quadrille besteht, stammt her vom Beginn dieses Jahrhunderts, aber mehrere von ihnen waren früher bekannt; die Vereinigung von diesen fünf Compositionen ist nur durch Umstände und folgende Ereignisse hervorgerufen worden, wie folgende Etymologieen beweisen werden. Alle Quadrillen seit 1830 durch Tolbecque und Musard zusammengesetzt, unsere größten Tanzmusikdirectoren, und eingetheilt in einer gleichartigen Weise, beweisen von diesem Augenblick an, daß die Quadrille auf Regeln basirt, von denen man nicht mehr abgeht, indem man die Figur Trénis beschränkt.

Die Quadrille setzt sich aus fünf Figuren zusammen: Pantalon, von Alters her chaîne anglaise genannt, l'épée, ehemals l'avant-deux genannt; la Ponte, la Pastourelle, von welcher man ableitet la Trénis und endlich la Finale, auch chassé-croisé genannt und Saint Simonienne. Die Etymologie dieser fünf Figuren ist wenig bekannt, daß ich sie nach unsern Tänzern beschreibe. 1786 setzte Vincent, Wunder der Oper und Repetent Taglioni's, einen Contretanz zusammen, zusammengesetzt aus ausgeführten chaînes sowohl durch vier Tänzer zusammen, als auch durch zwei Damen; er gab seiner Composition den Namen chaîne anglaise, um an den Ursprung des ganzen Contretanzes zu erinnern. Dieser Name wurde für die erste Figur bis 1830 beibehalten, von da ab gab man ihm den

Namen Pantalón. Der neue Bürgerkönig zog sich den Spott einer guten Zahl seiner Eingeladenen zu, indem er Hosen anzog bei Abhaltung öffentlicher Bälle, anstatt des kurzen Beinkleids, wie es bis dahin gehalten wurde. Der Musikdirector Vincent, Sohn des Wunders mit selbem Namen, taufte die erste Figur mit dem Wort Pantalón, indem er glaubte, also seinen Tänzern zu schmeicheln. Das Wort blieb und ging in Gebrauch über.

L'été ist von demselben Autor und nennt sich so mit Recht nach den ausgeführten Pas, mit denen sie getanzt wird, zusammengesetzt aus chassé's und assemblé's, und dann die Vereinigung von zwei vor und nach hinten nennen sie Pas d'été.

La Poule ist ebenfalls von dem Autor und ist eine seiner letzten Compositionen, sie wurde nur in der Folge den zwei ersten vereinigt. Der Autor nannte sie so, weil sie in ihrer Musik den nachgeahmten Klang dieses Thieres hatte. Könnte es nicht bewirkt werden, daß alle Musikcomponisten immer ihre dritten Quadrillenfiguren in einen sechs Achteltakt setzten; man möchte es eigentlich glauben.

La Pastourelle ist von dem berühmten Bläser Colinet zusammengesetzt nach Motiven der Romanze Gentille-pastourelle. Lange Zeit tanzte man nach der dritten Figur la Trénis, welche ihren Namen von ihrem Autor Trenitz hat. Dieser Tänzer, sowohl ernst als auch sonderbar, erregte 1810 das Vergnügen der Tänzerinnen. Das Solo des Tanzes wurde, um ihm große Wichtigkeit zu geben, ausgeführt durch Sprünge und würdige Sätze, wie die eines Theater-tänzers. Sein Tanz und seine Erfolge brachten ihn ins Irrenhaus, wo er beinahe im Tanzen verstarb. Die Musik zur la Trénis war von Julien, Autor der reizenden Melodie von Rosita.

Die fünfte und letzte Figur nennt sich chassé-croisé, weil die Tänzer zusammen einen Tanzsatz ausführten, in welchem Herren und Damen sich rechts oder links kreuzten, indem einer vorne, der andere hinten vorbeiging, genannt chassé-croisé. Später gab man ihm den Namen des Galopp oder Saint Simonienne; Galopp, weil sie mit einem solchen Pas getanzt wurde, Galopp benannt, und Saint Simonienne mit Recht dadurch, daß in der Figur Damen

und Herren gewechselt wurden. Der Componist wollte in ihrem Titel und Tanz an die Maximen Saint-Simon auf dem Conjungo erinnern.

Drei Namen sind jetzt dieser fünften Figur gegeben, von dem Charakter und den Bewegungen des Tanzes abgeleitet. Derjenige des Finale, weil die Figur die Quadrille beendigt; der zweite, Boulangère, kommt von dem Wecheln der Damen, indem sie sich mit allen Herren nach und nach drehen, erinnerte an den alten Tanz la Boulangère; endlich der, le Corbeille, weil die Damen eine Ronde bildend in der Mitte der Herren, umgeben von ihnen, einem Blumenkorb ähneln.

Theorie der französischen Quadrille.

Die Quadrille kann von zwei, vier oder einer unbestimmten Anzahl von Paaren getanzet werden. Wenn zwei Paare daran Theil nehmen, müssen sie sich gegenüber stellen, einer dem andern, die Herren stehen links von ihren Damen und führen sie mit der rechten oder linken Hand, je nach den verschiedenen Sätzen der Figuren. Wenn die Quadrille von vier Paaren getanzet wird u. s. w.

Von der Quadrille croisé.

Man meint mit Quadrille croisé, daß man zwei Quadrillen verschiedener Art ausführt, indem man die Figuren zur selben Zeit macht; es ist Brauch, um mehr Platz für die Tänzer zu haben, daß man zwei Reihen diagonal stellt und stellt vier Paare den vier Winkeln des Saales gegenüber. Die Figuren sind identisch und verlangen nur Aufmerksamkeit wie in der einfachen Quadrille.

Von der englischen Quadrille oder Lanciers.

Während einiger Jahre vernachlässigt, scheint diese Quadrille den Ruf wieder erlangen zu wollen, den sie im Jahre 1854—55 gehabt hat. Die Révérences und die Menuets dieses Winters haben die Aufmerksamkeit der Tänzer in Anspruch genommen und Herren und Damen tanzen sie mit ängstlicher Sorgfalt, welche diesen Tanz in

Paris eingeführt haben, kein Zweifel, daß sie nun oft in den Salons angewendet wird, denn so wird sie sich ihre ersten Traditionen von Geschmack und Würde erhalten.

Von der amerikanischen Quadrille.

Diese Quadrille ist ganz kürzlich eingeführt und wird nur auf unseren Bällen seit drei Jahren getanzt; sie hat den Ausdruck großen bewegten Gepräges, welcher ihr gewisse Salons untersagt. Dessen ungeachtet ist sie in unser Tanzrepertoire eingetreten und ist selbst während dieses Winters stark gebraucht worden. Sie setzt sich aus fünf Figuren zusammen und wird mit der Musik unserer französischen Quadrille ausgeführt.

Die unaufhörlichen Abänderungen, welche jeden Tag die Modentänzer hier einführen, welche nur oft ihre Augenblickseinfälle darstellen, bestehen darin, daß sie die Theorie schwerer wiedergeben. Alle Mal können ihre Variationen nach dem Urtext zurückgebracht werden und kann man folglich daraus leicht schließen.

Theorie der amerikanischen Quadrille.

1. Figur: La Promenade.

Mehrere Paare können zugleich an der amerikanischen Quadrille theilnehmen, indem man zuläßt, daß sie um das vielfach von zwei zusammensetzen; aber die Quadrille ist besser angebracht und regelrecht, wenn vier Paare allein sie darstellen.

Die vier Paare machen eine Promenade um den Saal, die Herren führen ihre Dame mit der Hand; die Promenade ist beendet, wenn jedes Paar auf seinem Platz angekommen ist; die vier Damen machen zusammen eine chaîne des dames, indem sie zusammen die rechte Hand berühren und die linke dem Herrn vis à-vis geben; sie kehren auf ihre Plätze zurück, indem sie sich ein zweites Mal die rechte Hand geben und drehen, dieses Mal mit ihren Herren.

Zweite Promenade und zweite chaîne des dames endigt die Figur.

2. Figur: Les Moulinets.

Die vier Paare formiren eine Ronde, indem sie sich mit den Händen halten, drehend ein Mal rechts, ein zweites Mal links. Die Herren, den rechten Arm dem linken Arm der Dame gebend, halten durch die linke Hand das Moulinet formirt; sie drehen rechts und ohne die Hände loszulassen, wechseln sie vier Mal die Damen.

Eine neue Ronde wird zur Rechten gemacht, eine letztere zur Linken und die Tänzer nehmen ihre Plätze wieder ein durch *tours de main*.

3. Figur: Les chevaux de Bois.

Die vier Damen formiren eine Ronde in der Mitte des Saales, indem sie sich vis-à-vis ihrer Herren drehen, welche durch einen anderen Cirkel die Ronde der Damen umgeben. Die zwei Ronden drehen im entgegengesetzten Sinne und durchbrechen sie, um auf den Platz der Paare zurückzukommen. Die Herren fassen ihre Damen um die Taille mit dem rechten Arm, um ein Moulinet zu formen, gehalten durch die linke Hand; sie wechseln fortwährend die Damen, ohne die linken Hände loszulassen und drehen rechts nach hinten eine viertel Tour. Dieses Moulinet wird häufig mehrere Male wiederholt; *tours de main* zum Platz endigt die Figur.

4. Figur: La Passe.

Der erste Herr und die erste Dame, mit den Händen sich haltend, erheben die Arme in der Weise, um einen Bogen zu gestalten, unter welchem die anderen Paare durchgehen, welche eine *chaîne* formiren, indem sie sich die Hände geben; die Tänzer gehen sogleich unter den Armen des zweiten, dritten und vierten Paares durch, jeder von ihnen muß abwechselnd an der Spitze der *chaîne* stehen.

5. Figur: La Corbeille et les chevaux de Bois.

Die vier Damen stellen sich in Ronde in der Mitte des Saales, indem sie den Rücken ihren Herren zudrehen; diese Letzteren bilden eine zweite Ronde um dieselben; die zwei Ronden drehen sich nach derselben Richtung. Die Herren erheben die Arme, um die Ronde der

Damen in den ihrigen einzuflechten; diese doppelte Ronde dreht einmal rechts, einmal links, dann erheben die Herren von Neuem die Arme, befreien die Damen, und diese Letzteren ihrerseits verbinden die Ronde der Herren; neue Bewegung der Ronde links, rechts, und die Herren beginnen das Moulinet wieder und das Wechseln der Damen wie oben, d. h. in der dritten Figur, genannt les chevaux de Bois.

Von der amerikanischen Gigue oder d. engl. Sire Roger de Cowerley.

Dieser Tanz, mehr englisch als amerikanisch, ist oft getanzt worden in den intimeren Reunions; er hat Original-Musik, welche übrigens leicht bei den Herausgebern in Paris zu haben ist, hauptsächlich bei Henzel im Ménestrel. Die Bewegung ist im drei Achtel-takt, sehr lebhaft und animirt.

Eine unbestimmte Zahl Paare können die Gigue tanzen, und je größer diese Zahl ist, desto mehr ist der Tanz angenehm.

Theorie der Gigue.

Einige kleine schnelle Pas müssen von den Tänzern angewendet werden und ähneln den englischen National-Tänzen, um der Gigue ihren nationalen Ursprung zu erhalten.

Alle Herren stellen sich in einer Linie, die einen zur Seite der andern und alle Damen bilden eine zweite Linie, indem jede im Gesicht ihres Herrn bleibt.

Der Herr, welcher am Ende der Linie der Herren steht, macht mit der Dame am linken Ende folgende fünf Figuren und ebenso der Herr des linken Endes mit der Dame des rechten.

Ein erstes tour de main mit der rechten Hand; ein zweites mit der linken; ein drittes mit beiden Händen; vis-à-vis einer zum andern vorgehend, drehen sie sich einer um den andern und nehmen ihre Plätze wieder ein, indem sie rückwärts marschiren; sie gehen ein zweites Mal vor, verneigen sich und nehmen ihre Plätze wieder ein.

Der erste Herr mit seiner Dame wenden sich, der eine zur linken und die andre zur rechten; dann, gefolgt von den andern

Tänzern, marschiren sie zur rechten und zur linken vorbei und stellen sich sogleich wie im Anfang, indem sie unter den Armen des ersten Paares durchgehen, welches am Ende stehen bleibt, entgegengesetzt demjenigen Platz, wo sie die tour de main machten.

Das Paar, welches als zweites gestellt war, kommt als erstes und beginnt, die Dame und der Herr des andern Endes, ebenso der Herr und die Dame an den entgegengesetzten Enden, die Bewegungen wie die ersten Paare sie gemacht. Das Vorbeimarschiren hat statt unter den erhobenen Armen des Paares, welches vor der tour de main sich an der Seite des ersten Herrn und der ersten Dame befand. Alle Paare setzen die Figur fort, bis das erste Paar wieder auf seinen Platz gekommen ist, also auch die andern.

Das erste Paar beginnt mit seiner Dame eine fortgesetzte chaîne, wiederholt nach und nach von allen Tänzern. Der Herr dreht mit seiner Dame mit der linken Hand, dann mit der zweiten Dame mit der rechten; er dreht zurück mit seiner Dame vor dem Drehen mit der dritten und folglich ist er angekommen am Ende der Herrenlinie.

Die Dame dieses Herrn macht dieselben tours de main mit allen Herren, einer nach dem andern mit der rechten Hand, indem sie immer wieder zurückdreht mit ihrem Tänzer mit der linken Hand; sie steht still, wenn sie bei ihrem Herrn angekommen ist, am Ende der Damenlinie.

Alle Paare setzen die Figur fort, welche nur dann beendigt ist, wenn sich Alle auf ihren früheren Plätzen befinden.

Passe-Passe-Quadrille.

Neue Quadrille, geordnet durch S. Rémond von der Oper.

Besorgt, allen Punkten unseres neuen Tanzbuchtitels nachzukommen, geben wir die Theorie dieser neuen und reizenden Quadrille gegeben von einem Tanzlehrer von Paris, dessen Werke auf unserer Oper aufgeführt worden sind. Wir erhalten ihr ihre Theorie, indem wir tiefes Bedauern bewahren zu fürchten, daß sie nicht den rechten Erfolge begegnet wird, den sie mit Recht hat.

Die Quadrille passe-passe wird von vier Paaren ausgeführt.

Das führende Paar Nr. 1.

Das Paar vis-à-vis Nr. 2.

Das Paar rechts Nr. 3.

Das Paar links Nr. 4.

Passe-passe wird nach der Musik der Quadrille getanzt.

Erste Figur: Passe-passe.

Der Herr des ersten Paares und die Dame des zweiten transversiren; die zwei Damen geben sich die Hand, die zwei Herren auch; Alle vier transversiren, die Damen unter den hochgehobenen Armen der Herren, welche sich umdrehend, ihren Damen sich zuwenden. Acht Takte.

Dasselbe machen das dritte und vierte Paar. Acht Takte.

Die zwei ersten Herrn und die zwei ersten Damen gehen bis zur Mitte vor; jeder Herr führt seine Dame zu ihrem Platz durch ein demi tour de main zurück. Vier Takte.

Dasselbe durch die andern Paare. Vier Takte.

Die vier Damen gehen zur Mitte vor, dann entfernen sie sich; in diesem Augenblick gehen die Herren ihrerseits vor, dann sich drehend, machen sie demi tour de main mit der rechten Hand mit ihren Damen. Acht Takte.

Zweite Figur: Passera.

Die Paare eins und zwei gehen zur Mitte vor, bilden eine Ronde und machen eine ganze Tour links.

Der Herr und die Dame des ersten Paares erheben die Arme, das Paar zwei transversirt unten durch. Acht Takte.

Chaine anglaise von dem ersten und zweiten Paare. Dasselbe vom dritten und vierten Paare. Vier Takte.

Jedes Paar befindet sich am Platz seines Gegenüber, und um die Figur wieder zu beginnen, nehmen sie ihre Plätze wieder ein.

Dritte Figur: Petite Menuet.

Der Herr des ersten Paares und der des zweiten stellen sich

vor ihren Damen; sie nehmen ihre beiden Hände, traversiren, indem sie sich zurückbewegen und stellen sie zur rechten Seite. Vier Takte.

Dasselbe vom dritten und vierten Paare. Vier Takte.

Alle Paare en avant. Jeder Herr verläßt seine Dame, nimmt die rechte Hand der Dame linkerseits und geht zurück auf den Platz dieser Dame mit ihr. Ein zweites Mal en avant von allen Paaren jeder Herr nimmt seine Dame wieder und rückwärts nach seinem Platz. Acht Takte.

Wiederholung der Figur, um den alten Platz zu gewinnen. Sechszehn Takte.

Vierte Figur: Chaîne de fleurs.

Die vier vorhergehenden Takte noch ein Mal. Chaîne zwischen der Dame des ersten Paares und der Dame an der rechten Seite, die Herren nehmen die Damen, welche zu ihnen kommen, mit der linken Hand und um die Taille; Fortsetzung der chaîne bis die Damen ihre Plätze wieder einnehmen. Dasselbe und zur selben Zeit durch die Dame des zweiten Paares und der Dame rechts von derselben. Acht Takte.

Wiederholung der Bewegungen wie oben, aber dieses Mal mit den Damen zur linken. Acht Takte. Endlich demi chaîne durch die Dame des ersten Paares und der des zweiten. Dasselbe die Dame des dritten und vierten Paares. Acht Takte.

Große Ronde. Acht Takte.

Die Figur wird noch ein Mal ausgeführt, um seine Dame wieder zu erlangen.

Fünfte Figur: Le tour du monde en 16 Heures.

Galopp in der Runde durch alle Paare bis zurück auf den Platz. Acht Takte.

Die vier Damen machen eine halbe Tour im Moulinet und demi tour de main links, mit den Herren bilden sie ein Moulinet, indem sie sich die rechte Hand geben, und demi tour de main links mit ihren Damen. Acht Takte.

Die Damen beginnen wieder das Moulinet und demi tour de main. Die Herren dasselbe. Acht Takte.

Jeder Herr faßt seine Dame um die Taille, vier Galoppas vor gegen die Mitte, vier Pas zurück. Noch vier Pas en avant und vier Pas en arrière. Acht Takte.

Galopp en rond. Acht Takte.

Jeder en avant. Jeder Herr nimmt mit seiner rechten Hand die rechte Hand der Dame zu seiner linken, läßt diese Dame vorbeigehen und stellt sie zu seiner rechten Seite, sich entfernend, so fort bis er seine Dame wiederfindet.

Les Tunnels. — Grand Galop Finale.

Vom Menuet.

Das neue Menuet, diesen Winter in die Salons aufgenommen, ist die Reproduction des alten Menuets bei Hofe; der Tanz und die Musik sind treu übernommen. Es war allemal klar, daß man es nur in Scene setzen konnte durch zwei einzelne Tänzer, es mußten danach die Bewegungen in der gebräuchlichen Tanzart geordnet werden, um ganz die ursprünglichen Tanzmotive beizubehalten und um es dann auch durch mehrere Paare zusammen ausführen zu können.

Das Menuet wurde eingerichtet für zwei oder vier Paare und getanz mit den einfachsten Pas, sehr einfach, leicht und getragen von unseren Tänzern ausgeführt, ohne die reizende Würde seiner Figuren zu verlieren.

Die folgende Theorie ist hauptsächlich angenommen worden, und was die Musik anbetrifft, wurde sie sowohl mit Erfolg als auch Talent ausgeführt durch den ausgezeichneten Dirigenten de Desgranges während der ganzen Saison.

Diese Menuet wurde, wie ich schon in meiner Vorrede gesagt habe, in der Stadt und bei Hofe getanz wie ein gewöhnlicher Tanz. Die anderen Menuets von Graudet, Dauphin &c. wurden verlassen, so bald als das Menuet bei Hofe in Mode gesetzt wurde unter Schutz des gelehrten Marcel. Diese Mode setzte sich bis 1836 fort, und die Großeltern unserer Weltmänner erinnern sich alle, Menuet und Gavotte getanz zu haben.

Die alten Tänze nennen sich mit Recht Menuets, durch die kleinen Pas ausgeführt von den Tänzern.

Theorie des Menuet.

Dies Menuet wurde von einem oder zwei Paaren getanzt, oder selbst von vier, wie in einer Quadrille gestellt; es wurde mit Menuetpas und Marschpas in langsamem drei Vierteltakt ausgeführt.

Pas de menuet. Der rechte Fuß setzt sich kreuzend vor den linken, die Knie gebeugt. Vorgehen des rechten Fußes auf der Spitze und sich gleitend dem linken Fuß nähern, dann sich zurückziehen, indem die Beine gestreckt werden und der Kopf hoch getragen wird.

Der Menuetpas wird vor, zurück und seitwärts gemacht, je nachdem der Fuß vorgeht, nimmt der Eine oder der Andere diese Richtung.

Die neue Menuet.

1. reprise. Der Herr, die linke Hand seiner Dame in seiner rechten haltend, macht mit derselben zwei Menuetpas en avant. Begrüßung und Verbeugung. Sie drehen sich alle Beide auf den Spitzen um, um sich Einer dem Andern gegenüber zu stellen. Begrüßung und Verbeugung, nachdem die Hände losgelassen worden sind. Sie machen vier Marschpas, um auf ihre Plätze zurückzukommen, und sich die Hand wieder gebend, machen sie einen Gruß und Verbeugung.

2. reprise. Der Herr marschirt allein, indem er die Hand seiner Dame losläßt, drei Pas links weg und dreht sich gegenüber seiner Dame um, um sie zu begrüßen; indem er den Gruß ausführt, nähert er langsam den Hut vor sich; er marschirt von Neuem vier Pas, um den Salon zu durchschreiten und um sich gegenüber seiner Dame aufzustellen. Alle Beide verneigen sich. Herr und Dame gehen zusammen vor mit zwei Menuetpas, erheben langsam die rechte Hand, um sie zu berühren, dann die linke; sie erheben ein zweites Mal beide Hände, indem sie zur selben Zeit den Menuetpas machen, schräg in entgegengesetzter Richtung mit erhobener Hand. Herr und Dame, die Hände sehr hoch hebend, machen ein erstes tour de main rechts durch vier Marschpas und ein zweites links, um ihre ersten Plätze wieder einzunehmen.

3. reprise. Der Herr und die Dame geben sich die Hand, machen zwei Menuetpas rechts, gefolgt von einer Begrüßung und Verbeugung; sie beginnen wieder zwei Menuetpas links, indem sie sich begrüßen and verbeugen.

4. reprise. Der Herr und die Dame, sich die Hand gebend, machen vier Menuetpas vor; der Herr erhebt den rechten Arm, um seine Dame unter dem Arm wenden zu lassen und alle Beide erheben sich zur selben Zeit auf den Spitzen. Indem die Hand gewechselt, läßt der Herr seine Dame unter dem linken Arm drehen. Diese Bewegung wird ein drittes Mal begonnen durch den Herrn, indem er unter dem linken Arm der Dame dreht. Die beiden Tänzer kommen auf ihre Plätze zurück durch eine große, langsam ausgeführte tour de main.

5. reprise ou loda. Die erste reprise ist genau so zu beginnen, wie oben.

Nota. Wenn das Menuet von zwei Paaren getanz't wird, kann man es ausführen, ohne die Musikreprise'n zu verdoppeln; wenn man es zu vier Paaren tanzt, spielt das Orchester zwei Mal die Reprise'n und die Tänzer wechseln sie ab, ein Mal auf einer Seite das zweite Mal auf der anderen.

Die Menuetmusik verlangt große Aufmerksamkeit seitens der Tänzer, denn es wird Wort für Wort der Tradition genügt, getanz't und nicht ad libitum, wie es so oft bei unseren Quadrillen der Fall ist.

Von la Boulangère.

Dieser alte Tanz, oder vielmehr Ronde, ist mehrere Male seit einigen Jahren in Gebrauch gebracht worden auf Bällen, seien sie geheime, seien sie die großen Bälle, und wurde oft getanz't im Schlosse von Compiègne zu Festen des Kaisers. Sie war von Alters her sehr im Geschmack bei den Bauern und kleinen Bürgern, welche sich mit der freiesten Lustigkeit ihr hingaben. Sie ist jetzt sehr gebräuchlich auf Kinderbällen, sowie die folgende Ronde von larillon de Dunkerque.

Die Tänzer fangen einfach, indem sie sich drehen, die so bekannten Worte:

Die Bäckerfrau hat Thaler,
welche sie nicht schont.

Sie hat davon, ich habe sie gesehen.

Ich habe die Bäckerfrau gesehen.

Ich habe gesehen.

Ich habe gesehen die Bäckerfrau.

Lassen wir die folgenden Gesänge fort und kommen zur Theorie zurück.

Theorie der Boulangère.

Mehrere Paare, welche Zahl es auch sei, stellen sich en ronde und geben sich die Hände; nachdem sie einmal tourné gemacht, indem sie die Ronde ein Mal links und ein Mal rechts gemacht, stellt sich ein Paar in die Mitte. Der Herr dreht sich mit seiner Dame um, welche in der Mitte der Ronde bleibt und welcher er die rechte Hand giebt; er dreht sich dann mit der zweiten Dame mit der linken Hand, kommt zurück, dreht mit seiner Dame und so fort mit allen Damen. Im Augenblick, wo er zu seinem Platz zurückkommt, fangen die Tänzer die beiden Ronden rechts und links herum wieder an, und das zweite Paar stellt sich in die Mitte der Ronde und wiederholt die tours de main des ersten Paares. Die Figur wird von allen Tänzern fortgesetzt einer nach dem andern.

Man kann, wenn die Zahl der Paare nicht zu groß ist, diese Boulangère wieder beginnen, indem man den Herrn in die Mitte der Ronde stellt; in diesem Falle dreht die Dame mit der linken Hand mit allen Herren, immer zurückkommend mit dem ihrigen mit der rechten Hand drehend. Um noch einige Lebhaftigkeit in diesen Tanz zu bringen, kann man die tours de main machen, indem man sich beide Hände giebt; oft selbst macht man sie, indem man sich in die Ellenbogen hält, indem der Arm des Herrn unter dem der Dame gebracht wird.

Vom Carillon de Dunkerque.

Diese alte Ronde war sehr gebräuchlich auf den Kirmessen im Norden; wenige Hochzeiten fanden statt, ohne daß sie getanzet wurde

und Worte begleiteten die Neuvermählten dazu. Sie ist nur noch auf Kinderbällen gebräuchlich, wo sie in großer Ehre gehalten wird, wegen des Geschreies und Tumultes, welchen sie bietet; man kann sie nur in ursprünglicher Weise tanzen lassen, denn die Bewegungen des Tanzes und die Refrains der Musik fallen stark zusammen.

Theorie des Carillon de Dunkerque.

Eine unbestimmte Anzahl Paare stellt sich en ronde und hält sich mit den Händen fest, die Damen halten sich rechts von ihren Herren. Die Tänzer machen eine Ronde rechts und eine links; jeder Herr und jede Dame stellt sich gegenüber, einer dem andern, machen einige Pas auf dem Platz, gefolgt von einem tour de main mit beiden Händen; sie klatschen sogleich drei Mal in die Hände, und drei Mal auf das Parquet mit den Füßen, und endigen durch eine zweite tour de main. Die Herren, indem sie sich links wenden, beginnen wieder diese Touren und diese Carillons de main und de pieds, machen sie mit allen Damen. Nach der Rückkunft der Herren auf ihre Plätze machen wieder die Tänzer die beiden Ronden und die Damen machen mit allen Herren, einem nach dem andern, die tour de main und die Carillons, wie sie von den Herren ausgeführt worden. Zwei große Ronden endigen den Tanz.

Die alten Carillons waren durch ein großes chassé-croissé vervollständigt, aber diese Figur ist lange nicht mehr gebräuchlich.

Von den Begrüßungen und Verbeugungen.

Die Begrüßung und Reverenz müssen hier einen breiten Platz einnehmen, denn jeder sagt, daß sie von Wichtigkeit in unserm täglichen Verkehr seien. Der Gang, die Weise einzutreten, einen Salon verlassen, bei einem Empfang haben vollständig Theil beim Tanze. Diese Kunst, welche der Arbeit sowohl schwer als auch angenehm obliegt, ist unser allgemeiner Ruf von galanten Franzosen. Es ist der Tanz, welcher uns die Pflicht auferlegt, junge Männer und Mädchen darin vorzubereiten, da man übereingekommen ist, dies ihren Eintritt in die Welt zu nennen. Der Tanz muß diese ersten

Auftreten erleichtern, wenn oft auch penibel und schwer überhaupt bei jungen Mädchen.

Muß ich von allem gewidmet sehen die Vermüschungen der eleganten Apostel über die neue Begrüßung, muß ich hören, wie sie über die Alten herziehen, ich wiedersehe mich energisch ihrer Gewohnheit, daß sie die Begrüßung ihrer Voreltern vernichten. Wie können wir mit ruhigem Blut diese reizenden altfränkischen Galanterien vorüberlassen, diese besten und bewunderungswürdigsten Coquetterien, sowohl weibliche als auch pariserische, wenn der Ausgang uns zwingt, diese prächtigen Schätze intact uns zu erhalten?

Ohne zu recherchiren nach begründeten Beweisen über die Tanzkunst selbst, kennen wir sie von anderen, deren Wirklichkeit die Aufmerksamkeit anziehen muß. Es ist in der That nicht ohne Zwang, daß die Frauen des Hauses auf ihren Bällen mit diesen neuen Begrüßungen empfangen; sie beklagen sich täglich laut und der Gil Blas, welchen man immer mit Vergnügen ließt, wenn er vom Tanze spricht, macht ihnen Echo nach, indem er folgenden Zwischenartikel am letzten 18. Januar produziert:

„Violetta, welche ein wenig überall ist, sagt uns, daß die Habitués des Salons des Herzogs de Nemours festgestellt haben, daß die jungen Frauen nicht mehr wissen zu begrüßen. Dieser schreckliche Ausspruch, welcher die närrischen, jungen Frauen unserer Generation verdammt, ist unglücklicherweise wahr. Sie wissen nicht mehr zu grüßen; die alte Verbeugung, rythmisch bewegt, welche herrscht bei uns im gothischen Menuet, ist ausgestrichen aus den neuen Sitten. Feinde dieses Zwanges grüßen die Pariser auf ungezwungene und männliche Art, welche besteht in einem trockenen Nicken des Kopfes, leicht gesenkt, daß die Brust gerade bleibt und der Blick genau betrachtet.

Nichts mehr als frech. Es steht dies auf gleichen Füßen mit dem amerikanischen Spake-Hand, mit dem galoppartigen, barbarischen Nachfolger des schönen Walzers; erstere hat den Handfuß bei Hofe vertreten.“

Dieses Citat, dem geistvollsten und verbreitetsten Blatte unter unserer jetzigen Jugend entnommen, muß genügen, um zu überzeugen, daß es einen spöttischen Gegensatz bildet, denn indem sie sich würdevoll

zeigen wollen, weil sie grüßen, nehmen sie sich frech aus, indem sie die Personen genau betrachten. Aber gehen wir weiter, indem wir die Lanze in die Wunde senken und suchen wir auszurotten den letzten Keim.

Ehre den Damen, denn, fragen wir sie, warum sie so leicht dieser Verbeugung ab danken, so voll von Würde, von Anmuth, von Hoheit, zu Gunsten dieser Halsverzerrungen, des Kopfes, der Schultern, welche so viel ihrer natürlichen Schönheit schaden. Erinnern sie sich, meine Damen, daß eine Verbeugung, gut ausgeführt, nur die Wiederhervorbringung aller Reize ist, um welche die Fremden sie beneiden, selbst die russischen Frauen, deren Ruf überall beinahe die ihrige Höhe erlangt hat.

Betrachten Sie voraus ihre Seele: wenn sie sie ziehen wird mit ihrer unverwerflichen Treue, ausführend die sympathische Verbeugung ihrer Großeltern, meine Ansicht wird die ihrige sein, denn sie können sie nicht betrügen und ihre natürliche Würde, ihre Liebe zum guten Geschmack, werden ihnen diese unvergänglichen Gesetze dictiren, von welchen ich Ruf verbreite, diejenigen von der Schönheit und der unbedingten Würde bei ihnen Allen. Jetzt grade ihre Brust, indem sie die Schultern zurückziehen, um der Brust einen schönen Vorsprung zu geben, indem sie den Kopf weniger stolz als würdevoll erheben, indem sie harmonisch mit dem Körper die Arme herunterhängen lassen, die Knie ein wenig gebeugt und gleitend den linken Fuß nach hinten; mit gebeugten Knien so lange bleibend, als es nothwendig ist den Grad der Artigkeit zu beobachten, und langsam erheben sie sich, indem sie die Spitze des rechten Fußes beobachten, welche sie der linken nähern. Nur ältere Damen suchen noch diesen reizenden Aufwand zu machen, wenn sie einen hübschen Fuß besitzen, wenn sie ihre Verbeugungen beendigt, ihren gebeugten Fuß mit einer ganz jugendlichen Aufmerksamkeit hervorstrecken.

Letzter Beweis: Was sagen sie, meine Damen, wenn sie auf dem französischen Theater haben Madame Propan gesehen in ihren großartigen Rollen, nachzuahmen ihre Kopfneigungen oder Hüftabdrungen, anstatt dieser feierlichen Verbeugungen, in welchen sie nur bewundert werden würden. Sie müssen alle sein die wichtigen und würdigen Modelle, welche das Theater braucht.

Zu uns, meine Herren, einige Worte allein, denn es ist mir erlaubt mit ihnen anzuwenden, was sie nennen Beweise ad hominem, d. h. sie so zu überzeugen, daß man sie unwiderleglich wiedergeben kann.

Wie denn! Dieses Geschlecht der Füße, welches sie so an sich zu finden lieben; dieses reizende Geschlecht, vor welchem ihre Knie sich mit so viel Vergnügen beugen! Dieses Geschlecht, welches ihr ganzes Sein gefangen hält! Dieses Bild, welches ihr Glück wieder spiegelt, wird nicht mehr von ihnen erwirkt, als Zeichen des Respekts, der Prüfung, der Sympathie, von welchen so viel erworben werden könnte. Wie leider! können sie fortgesetzt einen reizbaren Hals drehen, einen trotzigem Kopf, wenn sie ernstlich vorgebeugt hätten, daß ihre reizenden Tänzerinnen sie begünstigten durch sanfte und würdevolle Blicke; daß, wenn sie ihre nervösen Drehungen annehmen würden, sie es mit Bedauern und Zwang thäten. Ah! wenn sie laut sagten, was sie niedrig denken, das harte Wort würde ihre Ohren beleidigen. Man kann einen Tänzer nicht vor den Spiegel weisen, wie eine kleine Tänzerin, aber man kann und man muß es, ihn auf die alte Theorie verweisen über die einzige Begrüßung, welche immer gewesen ist und angewendet wird von den Menschen der guten und feinen Gesellschaft.

Einer unserer großen Staatsmänner sagte, daß er den Grad der Person erkenne, welche sich ihm vorstellt; an der Manier, wie er eintritt, grüßt und sich zurückzieht. Es ist offenbar, das Wort von Buffon, der Styl ist der Mensch, daß er sich kann unter vielen Beziehungen des Tanzes befeißigen, denn der Gang und die Haltung machen oft den Menschen.

Theorie der Begrüßung der Herren.

In der ersten Position stehend, d. h. die beiden Hacken zusammen und die Spitzen ein wenig getrennt von einander, den Körper recht grade und die Arme herunterhängen lassen, Schultern mit Biegsamkeit, den Kopf würdig erhoben, den rechten Fuß zur zweiten Position, dann *dégagiren*, den linken Fuß an die erste Position heranziehen, langsam Beugen des Körpers vor der zu begrüßenden Person; erheben ihn langsam und gleiten mit dem linken Fuß zurück

und bleiben vor der Person stehen bis zu Ende aller kleinen Umgangssphrasen.

Der Hut muß in der rechten Hand gehalten werden, und folgt der Bewegung des Armes, indem er an dem rechten Bein liegen bleibt und das Futter gegen dieses Bein gedreht. Man wird sich nicht gegen die schlechte Gewohnheit gewisser Herren erheben können, welche mit Aufwand das Ausstellen des Hutfutters suchen in schreienden Farben, in blendenden Initialen, indem sie ihn unter die Augen der Dame halten, welche sie begrüßen. Gleiche Anwendung des Hutes oder des Clacque's zeugt von einem sehr schlechten Geschmack.

Die Einfachheit in der Haltung ist das erste Zeichen der Würde, einziges Ziel der tanzenden Herren und einzige Eigenschaft ihrer Tänzerinnen.

Die Arliquinaden.

Pantalon.

Pantalon, welcher seinen Namen von Hosen- und Schulter-schleppe, alles in einem Stück, hat, ist eine der vier Masken der Comedie dell arte.

In Venedig, sagt M. Taul de Musset, kehren vier komische und stegreisdichterische Masken in allen Stücken wieder. Partaglia, der Stotterer, Truffaldin, Karrikatur aus Bergamo, Brighella, der Redner öffentlicher Plätze und andere populäre Typen darstellend, und endlich der berühmte Pantalon, den venetianischen Bürger personificirend mit all seinen Lächerlichkeiten und dessen Namen von würdiger Abstammung einer Erklärung bedarf.

Dieses Wort kommt von pianta-leone (plante-lion); die alten Kaufleute von Venedig, in ihrem Eifer Landgüter im Namen der Republik zu erwerben, pflanzten bei jeder Gelegenheit den Löwen des Saint-Marc auf den Inseln des Mittelmeeres, und als sie sich ihrer Erwerbungen rühmten, machte sich das Volk über sie lustig, indem sie sie plante-lion taufte. Gemäß anderer Autoren erhielt Pantalon einfach seinen Namen von San Pantaleone, dem alten Patron von Venedig. Pantalon ist bald Vater, Gatte, bald Wittwer oder Jungeselle, träumend noch zu gefallen und dennoch stark lächerlich; bald reich, bald arm, bald geizig und bald verschwenderisch. Er ist immer ein Mensch reifen Alters.

Gebürtig aus Venedig, stellt er gewöhnlich den Kaufmann dar, den soliden Großhändler, Vater zweier sehr schwer zu beobachtender Töchter. Es ist Isabelle und Rosaure, oder Camille und Semeraldine, welche sich mit ihren Soubretten Fiametta, Zerbinette, Olirette oder Catta hören lassen, um die kraftlose Wachsamkeit der gutmüthigen Menschen zu betrügen.

In dieser Lage ist er sehr geizig und sehr mißtrauisch; man kann ihn als Sklaven bezeichnen sagt Strobile zu seinem Lehrer Enclion im l'Autulaire de Plante; der Baustein ist nicht so trocken, als dieser Geizhals da! Er ist so geizig, daß, wenn er schlafen geht, er sich Mühe giebt, den Rachen des Mundes zu verbinden, um zu verhindern, seinen Athem während der Nacht zu verlieren. Wenn er sich wäscht, weint er, daß er nicht nöthig hat, Wasser zu vergießen. Es giebt Zeiten, wo der Barbier ihm die Nägel abschneidet; er sammelt sorgfältig alle Abfälle und um nichts zu verlieren, trägt er sie als kostbar bei sich.

Heute noch stehen ihm die Spottnamen als Lumpenkerl, Knauser, Geizhals, Pantalon dei bisognosi, Pantalon eagh'in aquai vor-trefflich. Die Bologneser und Venetianer machen sich über den Geiz des Pantalon und des Doctor Polanzoni lustig. Sie stellen sie dar, sagt M. Frederic Mercey, sich in Ausschweifungen hingebend, an einem reinen Tische sitzend, von der Suppe des Spions essend, den hellrothen Wein trinkend aus der Fontaine der Ecke geschöpft und sich an dem Ei einer wilden Ente erfreuend, von dem sie das Gelbe für sich aufbewahren, das Weiße ihren Frauen gebend und das milchartige Wasser ihren Kindern; eine Mahlzeit, bei welcher sie sich sicherten, weder Hohheit noch Magenbeschwerden erzeugt zu haben. Aber er ist auch nicht immer geizig, er begnügt sich bisweilen lächerlich zu sein; gekleidet in seine rothen Hosen, mit seinem indischen Gewande, frisiert mit seinem wollenen Hut, angethan mit seinen türkischen Pantoffeln, repräsentirt er gut den alten venetianischen Kaufmann, seinen Geschäften nachgehend, mit der Zunge anstoßend, kaufend, verkaufend, mit starken Reden, Schwüren und Handbewegungen auf dem Platz Saint-Marc.

Er nimmt immer die Ehre als Zeugen; seine alte Redlichkeit ist bekannt, und wenn er einige Streitigkeiten sich erheben hört, ist es unzulässig. Artet die Erörterung in Streit aus, mischt er sich hinein und will dazwischentreten als Vermittler; aber Pantalon ist unter einem schlechten Stern geboren; er macht es, da er selten da ist, so schlau, daß, wenn man in's Handgemein kommt, er die Möglichkeit hat, gute Zahlungen zu erwischen.

Pantalon hat im Spiel immer Pech zu Venedig wie auf dem Festland. Wenn er für eine Promenade ein Pferd geliehen, nimmt er seinen Burschen Arlequin mit. Das Pferd steht plötzlich still, Arlequin giebt ihm, um es weiter zu bewegen, eine Tracht Prügel mit dem Stock. Das arme Thier, ungeduldig, schlägt ihn an den Bauch. Arlequin, wild, hebt einen Pflasterstein auf, und will ihn auf das Pferd werfen; aber er benimmt sich dabei so unbeholfen, daß der Stein seinen Meister Pantalon grob trifft, welcher von seinem Thier nichts gefühlt hat. Er wendet sich um, und bemerkt Arlequin, welcher sich den Bauch hält, laut schreiend. Welche schändliche Bestie hat man uns da gegeben? sagt er mit einer erbärmlichen Miene zu seinem Burschen. Glaubst du, daß zur selben Zeit, da er dich auf den Bauch geschlagen hat, er mir einen großen Fußschlag auf den Rücken gegeben hat.

Pantalon wird durch Jedermann ausgenützt, und machte sein Bursche Arlequin davon Gebrauch, wie man gesehen hat, um phantastische Lügen hinunterzuschlucken.

Arlequin, wenn er sich als Kaufmann verkleidet, sieht sehr naiv aus und bildet sich ein, ihn vorzustellen, wie dieser in Worten:

- 2 Duzend Leinwandstühle von Holland,
- 14 Marzipantafeln,
- 6 Steingutmatrizen, voll von Raspelspanen, von Schwert,
von Heu,
- 1 Bettdecke von Gries,
- 6 garnirte Rissen von Trüffeln,
- 2 Zelte von Leinwand wie Spinnweben, garnirt mit Franzen,
gemacht von Schnurrärten der Schweizer,
- 1 Rlistirspritze vom Schwanz des Schweines, mit feinem Griff
von dreidrätzigem Sammet.

Jeder Artikel ist mit fabelhaften Preisen bezeichnet; aber Pantalon schickte den schlechten Kaufmann mit seiner Nota zu allen Teufeln.

Der Geiz giebt Pantalon bisweilen Geißt; er hatte eines Tages Arlequin für sich allein sagen hören und zu laut, indem er seine Rechnungen machte und seine Zahlen schrieb: Du, du hast keinen Schwanz, willst du einen haben? und alle Nullen wurden zu Neunen.

Pantolon dachte nach, examinirte ihn und sagte zu seinem Burschen: Du, du hast einen Schwanz, du wirst ihn nicht haben. Und alle Neunen verwandelten sich zu Nullen zum großen Schrecken Arlequins. Arlequin stellte ihm außer seinen Rechnungen ganz genaue Preise:

Für ein Stück gebratenes Kalb und für ein Salbenpflaster für Hände	3 b. 10 s.
Für einen Kapaun und ein Bruchband ganz neu für Herrn Pantolon	12 - —
Für eine Pastete für Arlequin und zwei Maß Hafer für den Meister	1 - 10 -
Für ein Buch frischer Butter und für Fegen des Kamins	— 12 -
Für Gedärm und für eine Mausfalle	— 10 -
Für drei Bratwürste und das Wiederbefohlen von einem Paar alter Schuhe	— 15 -
Für Barbiren des Hausherrn und Reinigen der Commodité	1 - 10 -
Total	20 b. 7 s.

Pantolon tabelt nichts am Preise; allein er spielt den Beleidigten, diese so lächerlich verschiedenen Artikel aufgeschrieben zu sehen, wirft das Papier dem Arlequin an die Nase und bezahlt gar nichts.

In Pantolon spetier von Giovanni Bonicelli streitet sich diese Person mit seinem Freunde, dem Doktor, weiser Mensch des Gesetzes, über die Vortrefflichkeiten ihrer beiderseitigen Professionen. Die Unterhaltung endigt durch Faustschläge, aber bald beabsichtigt man sich zu versöhnen a fare pace. Der Doctor giebt Vorschuß und schickt seinem Gevatter zwei Rebhühner in einem Korb. Sein Bursche Arlequin ist beauftragt mit der Botschaft. Pantolon ist geschmeichelt durch diesen Auftrag und giebt einen Viertelducaten dem Arlequin de buona mano. Dieser, feß geworden durch die Wohlthat, macht eine unwahre Ausflucht, kommt zurück und erzählt, daß er in seinem Eifer so schnell gekommen ist, daß seine Schuhe entzwei sind. Pantolon fühlt sich aufgelegt um den Großen zu spielen; er giebt ihm einen andern Viertelducaten, sagend: Paß auf, Junge, ich leihe ihn dir nicht, ich gebe ihn dir zu eigen.

Arlequin führt Pantalon wieder an, indem er sich ein wenig entfernt und kommt nochmals zurück. Es müssen einige Sachen zum Schneider, welcher seine Schultersehleppel ausflicken muß. Der Schneider geizig und grausam, hat ihm gedroht, wenn er ihm nur einen Viertelducaten bringt, daß er ihm beim ersten Begegnen seinen kleinen Hut, seinen hübschen Helmschmuck abschlagen würde.

Wird Pantalon in der Person seines Burschen es gestatten, daß man an seinem Freunde, dem Doctor ein gleiches Unrecht vollführt? Pantalon macht noch einmal gute Miene zum bösen Spiel. Arlequin kommt nochmals zurück, und fragt an, wovon die Schneiderin seiner Mutter zu bezahlen, welche ein Kleid bestellt hat und die Arbeit nicht bezahlen kann. Die Schneiderin will den Stoff behalten, welche Unverschämtheit. Pantalon giebt nochmals, indem er aber erklärt, daß es dieses Mal ein Vorschuß sei. Arlequin ließ sich dies gesagt sein und geht allen Ernstes davon. Pantalon öffnet den Korb, und anstatt der Rebhühner findet er einen Ziegenkopf mit seinen Hörnern. Er ruft Arlequin: „Ich glaube, sagt er, daß sie einige falsche Sachen gegeben haben. Gib mir Alles zurück, daß ich für dies gegen einen guten Ducaten auswechsele. Arlequin sowohl leichtgläubig als auch schlau, giebt das ganze Geld zurück, worauf Pantalon ihm den Ziegenkopf an die Beine wirft, indem er ihm sagt: den Kopf seines Vaters fortzutragen, und droht ihn zu schlagen, wenn er wieder kommt. In seiner Krambude spielt der Apotheker Pantalon mit seinen Klienten die häßlichsten Kunststücke. Er verkauft für Muskatnuß große Nüsse, für Gewürzpuder von der Sonne aus den Sümpfen getrocknetes, für Otterbalsam, Abkochung von Malen. Auch seine Burschen Naue und Mantecha, welche er vor Hunger vergehen läßt, verschlingen ihm seine harmlosen Materialwaaren unter dem Vorwand, daß die schlechten Speisen satt machen. Er streitet sich mit seinen Arbeitern nur um einige Minuten, welche sie ihm schulden. Als die Frage kommt sie zu bezahlen, hat er niemals einen Sou; er kann ihnen selbst nichts geben, wovon sie essen sollen. Endlich, wenn sie zornig werden, bevollmächtigt er sie, sich in seinem Namen einiges in der Schenke zu erbitten in einem kleinen eisernen Mörser, groß wie die Höhle der Hand, ihnen sehr anempfehlend ihn nicht zu zer-

brechen. Seinen kleinen Lehrling Mantecha jagt er zur Zeit zum essen. Tofolo, Mantecha's Vater, kommt für sein Kind um Gnade bittend; Pantalón willigt ein, ihn zu nehmen, aber er müsse nach der Beschäftigung bei seinen Eltern essen.

Er vergißt die Kunststreichche nicht, die man ihm gespielt hat, denn, beim Oeffnen seines Testaments, findet man: Ich vermache meinem Burschen 25 sehr gute Peitschenhiebe, um gemacht zu haben ein Loch im Boden meines orinate und nur Alles mir gemacht zu haben um zu verschneiden in meinem Bett.

Pantalón befindet sich einige Mal in einer hohen und glänzenden Lage. Er ist so fein und so reich daun, daß er gut könnte einen Dogen darstellen. Er hat prächtige Villa's, Millionen in seinen Taschen, dieß ist Don Pantaleone!

Er ist dann in Sammet, Seide und Satin gekleidet; aber er erhält die Form seines Gewandes in der Mode zu Benedig, wo er im Anfang des 16. Jahrhunderts erschienen ist. Er ist der Vertraute von Prinzen, der Rathgeber der Dogen, er ist vielleicht im Richterstuhl der Zehn; dann kommt seine Gelehrsamkeit jeden Augenblick schlecht zu Tage, daß er durch seine Aufklärungen und Rathschläge die höchsten italienischen Marquis erleuchtet. Er ist berufen ihre Meinungsverschiedenheiten zu entscheiden; aber, ob er adlig oder bürgerlich, er vermischt so gut die Karten, daß man um zu endigen zu den Dogen greift, und daß, gezwungen die Kraft anzuwenden um die Neuigkeiten zu besänftigen, er mit seinem damascirten Dolche unbesonnen spielt.

Es ist komisch und interessant, eine Beschreibung des Pantalons im Shakespeare zu finden:

Das 16. Jahr bot einen mageren Pantalón dar, in Pantoffeln, mit Brille auf der Nase und Taschen an der Seite. Die Füße gut erhalten für seine Jugend sind jetzt zu breit für seine mageren Beine; seine Stimme, ehemals stark und böse, ist wie die schwache Stimme eines Kindes, welches nicht mehr kann, als empfindlich mit feiner Stimme pfeifen: (As you like it).

Pantalón ist immer sehr beliebt in ganz Benedig, Bolognesien und Toscana.

Eine überraschende Sache ist, sagte Frédéric Mercey, daß unser Jahrhundert, welches sonst Alles zerstört hat, wenigstens Alles wechselt, nicht gekonnt hat die Maske eines der vier italienischen Komiker zu verwischen. Sie haben dem öffentlichen Wankelmuth Troß geboten, der Tyrannei der Mode, den Grillen der Autoren. Sie haben die venetianische Aristokratie sterben sehen, welche sie mißachtete; sie haben die Republik überlebt, den Rath der Zehn; Pantalon, Arlequin und Brighella, die drei venedischen Masken, haben die drei Glaubensbrüder des Staates begraben. Wer hat sie denn gerettet inmitten der Revolutionen und Katastrophen? Ihre Beliebtheit.

Pantalon beschäftigte sich mit der ganzen Brühe von Italien, besonders gegen das Ende des letzten Jahrhunderts; er hat alle Sorten der Schattirungen gehabt, den Character, alle Arten von Beschaffenheiten, wie der neapolitanische Pulcinella. Er hat mit und ohne seine braune Maske mit grauem Schnurbart gespielt, obwohl es die Tradition erforderte mit der Maske. Riccobini sagt über den Typus des Pantalons im Anfang des letzten Jahrhunderts: Ueber den Character der Person Pantalons in seinem Principe, hat man einen Kaufmann gemacht, einen einfachen Menschen und von Treue, aber immer liebenswürdig, und welcher der Betrogene ist, oder der Nebenbuhler, Sohn, Bursche oder eine Dienstmagd; einige Mal, und überhaupt vor diesem Jahrhundert, hat man aus ihm einen guten Familienvater gemacht, einen Ehrenmenschen, außerordentlich frei in seinen Worten und sehr streng gegen seine Kinder. Er ist immer der Gefoppte derjenigen gewesen, welche ihn umgaben, um ihm Geld aus der Tasche zu ziehen, trotz seiner Sparsamkeit, oder seine Tochter zu verheirathen. Endlich gebraucht man die Person des Pantalons in der Fabel: als man einen tugendhaften Menschen gebrauchte, ist er das Beispiel von Greisen der Bescheidenheit gewesen; aber brauchte man in der Fabel einen einfältigen Menschen, so ist er das Modell eines lasterhaften Greises gewesen. Man hat in diesem die Methode von Plante verfolgt, welcher die Greise seiner Komödien sowohl tugendhaft als auch lasterhaft darstellte, gemäß der Absicht der Fabel, welche er beschrieb. Seit 50 Jahren ist man in Venedig auf den Einfall gekommen, gewisse Landes sitten zu

verbessern, und sie anzuwenden auf die Person des Pantalon. Gemäß dieser Idee hat man sowohl einen Ehemann daraus gemacht, oder einen sehr verliebten Liebhaber, als auch einen Schwelger, Prahler und Andere. Die Kleidung des Pantalon im Jahre 1716 war ein wenig anders in der Form. Er trug nicht mehr seine langen Fuß-Unterhosen, sondern ein kurzes Beinkleid und Strümpfe. Die traditionellen Farben hatte er beibehalten, aber er spielte oft in seiner langen Zimara, welche erst roth gewesen war, nachher in schwarz. Als die Republik Venedig das Königreich Neprepont verloren hatte, legte man Trauer an im ganzen Staat. Pantalon, als guter Bürger, wollte nicht gegen die Gesetze und Gebräuche seines Vaterlandes handeln; er nahm das schwarze Schleppteid an, welches er seitdem immer getragen hat. Indessen, jetzt in unseren Tagen, hat Pantalon seine alte Kleidung abgelegt, ist modernisirt worden. Er trägt eine gepuderte Perrücke und kleidet sich wie Cassandre, d. h. wie zur Zeit Louis XV.

1578 war Giulio Pasquati, geboren zu Padua, bei der Truppe Gelosi engagirt, um die Rollen des Pantalon und Magnifico zu spielen. 1580 wurden die Rollen bei der Truppe Uniti durch einen Schauspieler Il Braga ausgefüllt; 1630 bei der Truppe Fedeli durch Luigi Benotti, geboren zu Sicence.

1645 durch Lialace Arrighi bei der Truppe Maraim, 1653 zu Petit Bourbon, durch Turi, geboren zu Modena, welcher bis 1670 spielte, seinem Todesjahr:

Alle Schauspieler dieser Truppe,
Welche jetzt Glück haben,
Machen ihren neuen Pantalon,
Roth, meiner Treu bis zur Ferse,
Und machen damit Wunder.

1670 hatte die Truppe Niemanden, um diese Rolle des Pantalon auszufüllen; Louis XIV. ließ den Herzog von Modena bitten um einen Schauspieler, welcher Antonio Piccobini wählte. Aber Antonio verweigerte es, da er im Dienste des Herzogs bleiben wollte. Seitdem wechseln die Rollen auf dem italienischen Theater zu Paris

und wurde ausgefüllt durch Romagnesé. In den Entwürfen von Gherardi giebt es nicht einen Pantalon. Die erste Figur des Contredanse hat ihren Namen von der hier bezeichneten Figur Pantalon erhalten.

Docteur.

Le Docteur, so groß er noch heute ist, sowohl ihrer ein wenig in der Mode Italiens vorüber; er wurde auf das Theater gebracht 1560 durch Lucia. Er ist ein Weiser, ein Mensch des Gesetzes, öfter großer Rechtsgelehrter, seltener Mediziner. Der Docteur Graziano oder Baloardo Grazian stammt her aus Bologna. Er ist Mitglied der Academie della Crusca, Philosoph, Astronom, Sprachlehrer, Rhetoriker, Rabalist, Diplomat. Er spricht Alles, bestimmt Alles, aber, trotzdem er sehr lange Zeit studirt hat, weiß er absolut nichts, dies hindert ihn aber nicht, lateinische Texte zu citiren, welche er verstümmelt, sagt M. F. Mercey, oder Auszüge von Fabeln, welche er entstellt, verwechselnd Cyparisse mit Springbrunnen, Biblis mit Cypresse; läßt durch die drei Grazien den Faden unsres Schicksals durchschneiden und läßt die Parzen in der Kleidung der Venus präsidiren, und dies Alles mit Aplomb ohne Gleichen, mit Unverschämtheit und Dummheit.

Wenn er Advokat ist, sieht er nur in den Sachen klar, mit denen er nicht belastet ist, und seine Plaidoyers sind so interessant, daß sowohl der Gerichtshof einschläft, als auch das Publikum sie meidet, welches ihn bittet, zu seinem großen Bedauern, seine Reden etwas kürzer zu fassen. Er ist oft Familienvater; denn seine Tochter, Columbine oder Isabella fluchen über seinen Geiz, welcher ihm den Namen Docteur Rince-Pat gegeben hat. Er macht sich oft so, um den Damen zu gefallen, selbst manchmal Liebhaber, ungeachtet seines Alters und seines Bauches. Dumm und lächerlich in seinen Manieren wie in seiner Sprache, wird er gefoppt von seinen Burschen, wofern sie nicht größere Schafsköpfe sind wie er. Will er angenehm sein, so drehen sich seine Complimente mit Bosheit.

Von 1560 bis zur Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts, trug der Docteur, gekleidet immer schwarz vom Kopf bis zu den Füßen,

die Kleidung der Gelehrten, Professoren und Advokaten des sechszehnten Jahrhunderts. Unter diesem langen Kleid trug er ein sehr kurzes, nur bis zum Knie gehend, und schwarze Schuhe. Es war nur bei der italienischen Truppe, 1653 nach Paris kommend, daß Augustin Solli trug die kurze Hose, die große weiche Halskrause, sein Wamms wie Louis XIV. unten beschnitt und mit Filz sich schmückt um seine Faltenmütze auszufüllen, welche zu egal mit der der Burschen war.

Die Stadt Bologna in Italien, welche das Centrum der Wissenschaften und schönen Künste ist, und wo eine so schöne Universität ist und so viel Schüler fremder Völker, hat uns immer verschafft eine große Zahl Gelehrter, und überhaupt Doctoren, welche die öffentlichen Stühle inne hatten. Diese Doctoren hatten eine Kleidung, welche sie in der Schule und in der Stadt trugen; der Docteur ist ein ewiger Schwäger, welcher seinen Mund nicht öffnet, ohne eine Sentenz oder lateinische Brocken herauszuschreien. Es würde unmöglich sein, diesen Charakter nach der Natur zu kopiren. Wir sehen noch heute Lehrer und Mediziner dasselbe machen. Es hat Komödien gegeben, welche man verschiedentlich auf den Charakter des Docteur erdacht hat. Die einen haben diesen Charakter zu steif hingestellt, die andern zu komisch. Anstatt den Docteur gelehrt zu geben, haben sie ihn unwissend gemacht, welcher das Latein komisch ausspricht. Die schwarze Maske, welche nur die Stirn und die Nase des Docteur bedeckt, seine Backen mit übertriebenen Farben, sind eine Anspielung auf die Gelehrten von Bologna des sechszehnten Jahrhunderts, welche einen großen Weinflecken auf einer Seite des Gesichts hatten.

Der Docteur Balonzoni trug, wie Basile, einen großen Hut, auf beiden Seiten aufgekipppt. Er hat viel Aehnlichkeit mit ihm, oder er ist vielmehr dieselbe Persönlichkeit in einer anderen sozialen Stellung. Er ist dann hauptsächlich Mediziner, welches ihn nicht verhindert, die Alchimie und die geheimen Wissenschaften anzuwenden. Er ist geizig, egoistisch und sehr einfältig, um seinen sinnlichen und groben Lüsternheiten zu widerstehen. Sicht er einen Kranken, behandelt er andre Sachen als die Krankheit, interessirt sich für Tausend Nichts, berührt

Alles, zerbricht Nasen, befühlt den Puls des Kranken durch Erwerb der Wissenschaft, indem er von dem niedlichen Gesicht Colombinen's, oder von der Taille Violetten's spricht. Wenn der Kranke eingeschlafen, sucht er die Dienerin zu quälen oder den Junker zur Tochter oder Herrin des Hauses zu machen. Dieser lächerliche medizinische Typus ist lange Zeit der Gegenstand der Satyre gewesen. In der genannten Truppe Gelosi, welche 1572 nach Frankreich kam, wurde die Rolle des Docteur Graziano ausgefüllt durch Lucio Burchiella, Schauspieler voll Lust und Geist, welcher angestellt wurde in Bologna 1578 durch Lodovico.

1572 kam Bernardino Lombardi nach Frankreich mit der Truppe Confidenti. Er hatte Verwendung für die Docteurs; sowohl guter Dichter, als auch ausgezeichnete Schauspieler, veröffentlichte er in Ferrara 1583 ein Lustspiel in fünf Akten: l'Alchimista, mehrere Male gedruckt. Man findet in diesem, wie in den Stücken der damaligen Zeit, verschiedene italienische Dialekte, unter anderen den venetianischen und den bologneser. Der Docteur Gratian Baloardo wurde bei der Truppe 1653 durch Angelo Augustino Zolli in Bologna gespielt. De Tralaye spricht mit Lob über seine Sitten. Seine Kameraden nannten ihn l'Ange, ohne Zweifel wegen seinem Namen d'Angelo. Er heirathete Srl. Adami, welche als Soubrette bei derselben Truppe spielte. Er starb, sehr alt, am 29. August 1694.

1694 spielte Marc Antonio Romagnesi, bei der Truppe die Väterrollen innehabend, auch einige Male die Docteurs unter französischen Namen, wie z. B. Bassinet.

1690 füllten Giovanni Paghetti und Galeozzo Savorini die Rollen der Docteurs in Italien aus. Paghetti kam nach Frankreich um auf den fremden Theatern zu spielen.

1716 bei der Truppe Régent, durch Francesco Matterazzi, gestorben 1738 im Alter von 46 Jahren. Zur selben Zeit gingen Ganzachi und Luzi von Venedig nach Wien, in der provisorischen deutschen Truppe die Docteurs zu spielen.

1732 wendete Bonaventura Benozzi, Bruder des berühmten Silvia, die Docteurs an. Javi vom 15. Oktober 1760 bis 1767.

H. Biscegliese.

Die Neapolitaner haben auf ihrem Theater einen Typus, welcher sehr ähnelt, sowohl in Charakter als im Kostüm, den Greisen des alten italienischen Lustspiels in Frankreich, wie Pandolio, Gerontio, welche dieselbe Kleidung wie die Greise des Theaters von Molière trugen. Das ist Pangrazio il Biscegliese, so genannt, weil er herkommt von Bisceglia.

Man muß wissen, sagt M. Paul de Musset, daß Bisceglia eine kleine Stadt ist von Pouille, wo man glatt spricht, welches ein Vorrecht darin legt, zur Freude der Neapolitaner, weit entfernt, den Accent wieder zu erkennen. In undenklicher Zeit ist die Person des Don Paçrace auf dem Theater San Carlino ausgefüllt worden durch Biscéliaiser oder Neapolitaner, welche bewunderungswürdig nachzuahmen wissen die Sprache von Pouille. Ihre Lächerfolge kamen weniger durch die Aussprache her, als von dem Talente der Künstler, welches unvergleichliche Lustspiele sind.

Das Publikum lacht voll Vertrauen, bevor Paçrace erscheint. Dem Titel des Stückes mangeln niemals auf dem Anschlagzettel die Worte mit eigenthümlichem Reiz für die Menge: Con Pangrazio biscegliese. Die Wirkung auf unseren Theatern wird durch die Bauernsprache ausgeführt. Man muß sich die Zeit des großen Wilhelm und der Gasconner vorführen, um eine Gleichheit wiederzufinden mit dem berühmten Polichinelle, das Volkslustspiel dell'arte, kostbare und reizende Uebertragung, dessen letztes Act die Kumpelkammer von San-Carlino ist. Dieser populäre Geschmack ist dennoch verursacht durch eine bittere und grausame Ungerechtigkeit. Ein Biscegliaiser kann mehr in Neapel zeigen, ohne daß jemand lacht, auch nur den Mund öffnet; die Tyrannei der Gewohnheit und des Vorurtheils verdammt ihn zum Komikergewerbe, denn es wird ihm nichts bieten, um sich zu ärgern.

Das Verdienst des Pangrazio biscegliese besteht in dem wimmernden Ton des eigenthümlichen Dialekts seines Ortes und in der Aufweisung gewöhnlicher Lächerlichkeiten, welche die Provinzialen in den Hauptstädten trugen. Das Leben der großen Städte, der Luxus,

die Gebräuche, die Sitten, ein wenig nachgelassen, brachten ihm bei jedem Schritt Ausrufe der Ueberraschung, welche seine beschränkten Ideen verdarben. Dies ist nicht mehr also bei uns, sagt er jeden Augenblick, oder besser noch: Bei uns macht er nicht so viel Geräusch, es giebt nicht mehr so viel Leute, welche mit ihm in Berührung kommen, aber am wenigsten kennt ihn Jedermann. Es ist nicht so schön, unser Neapel! Wenn sie Bisceglia gesehen hätten, auf steilen Felsen gebaut! ein kleines Land, bedeckt mit reichen Villen und berühmt durch seine Weine und Rosinen; sie können nicht genug davon sagen. Und dann sehen sie nicht zu Bisceglia soviel Roth und Schmutz, wie in der Stadt Neapel. Endlich, wenn ich meine Geschäfte beendet habe, brauche ich nicht lange Zeit, um mich von Tumult zc. zu entfernen.

Wie Pantalón, stellte er noch mehrere provinziale Typen vor: Kaufleute, Bürger, alte Bauern; aber der Grund seines Charakters ist immer ein wenig geizig, leichtgläubig, und leicht zu hintergehen.

Er ist bekleidet mit einem Wamms und Hose der alten Mode von schwarzem Sammt. Die Ärmel seines Kleides und sein Käppchen sind roth; seine Strümpfe von rother Baumwolle. Heute hat der Biscegliaiser, die Neapolitaner nennen ihn auch Pangrazio Cucuzziello, die Kleidung gewechselt, wie die meisten der anderen italienischen Masken. Er trägt eine fuchsröthe Perrücke, geschmückt mit einem Schwanz wie Bocksbart, ein Gilet nach Louis XV., durchwirkt und gestickt, ähnlich einem Stück Tapissiererei; die Weste und die Hose schwarz, die Strümpfe roth und die Schuhe mit Schnallen.

Le Jettatore, mit Pancrace biscelialis, so ist der Titel eines Stückes, in welchem M. Paul de Musset uns Biscegliesia zeigt, auf der Scene von San Carlino, zu Neapel, handelnd.

Cassandre.

Eine alte, gelbliche Perrücke, deren Faden man sieht, bedeckt mit einer Nachtmütze von fettigem Band, auf einem kahlen Kopf, unter der er mit Mühe die rothen Ohren versteckt, zwei feurige,

5*

graue Augenbrauen beschatteten kleine Glasaugen, argwöhnisch und mißtrauisch anzusehen; ein kupferrothes Weingeficht, beschmiert mit Tabak, fleischige, große Lippen, öffnen sich dumm, wenn er hört und sieht, was um ihn vorgeht, der dicke und kurze Hals bezeichnet ein sanguinisches, jähzorniges Temperament, der hervorspringende Unterleib, zurückgehalten in ein ehemals gesticktes Gilet und in eine alte Hose von Rips, die ganze Umhüllung in einem sogenannten Hauskleid, schmutzige, gelbe Lumpen, welche von fünfzigjährigem Plüsch herkommen, große Beine, wenig bekleidet, endigen in Füßen von einer ungeheuren Breite und Länge, vergraben in Schuhen, welche erinnern an Kohlenschiffe, einen schweren Gang, ein fortwährendes Grunzen, dies ist Cassandre. Die Persönlichkeit des Cassandre wurde 1580 geschaffen bei der Truppe Gelosi unter dem Namen Cassandro da Sienna. Es wurden die Rollen dort ausgefüllt vom strengen Vater, wohingegen Pantalón in den sehr verwickelten Intriguen mit dem Docteur die lächerlichen Personen machte, die verliebten Ehemänner. Zanobio spielte auch zur selben Zeit, aber mit noch verschiedenen Nuancen. Cassandre verschwand von der italienischen Bildfläche, während mehr denn einem Jahrhundert, denn 1732 war es Pévier, welcher diesen Namen nahm, um Lächerliche auf fremden Theatern zu spielen. Desjardins 1736 und Garnier 1739 ahmten ihm nach. Auf der italienischen französischen Bühne trat Robert des Brosses, geboren zu Bonn, in Deutschland zuerst in der Eigenschaft von Musikern in das Orchester. Er debütierte 1744 in Vaterrollen in dem französischen Lustspiel. Dieser Schauspieler, geschätzt durch seine Talente, hat eine große Zahl Ballets und komische Opern gemacht.

1780 spielte Rozière dieselben Rollen auf dem italienischen Theater. Aber der berühmteste aller Cassandres war Chapelle, dessen Leichtgläubigkeit und Naivetät sprichwörtlich war beim Theater. Chapelle war groß und kurz; seine Augen, welche sich fortwährend schlossen und öffneten, waren umgeben von dicken schwarzen Augenbrauen, sein Mund, immer offen, gab ihm eine dumme Miene, seine Beine erschienen wie Elefantensfüße. Wenn sie hinzufügen zu diesem eine schwere Gangart, haben sie eine Idee von Chapelle.

Cassandrino.

Die Römer haben einen Typus, genannt Cassandrino, welcher dasselbe ist, wie ihr Pasquate. Es ist ein guter Bürger von Rom, schon bejahrt, mehr als fünfzig Jahre, aber noch jung an Manieren, flink, gut gepudert, gut frisiert, geschniegelt, immer untadelhafte Wäsche habend, weiße Strümpfe ohne Flecken, Schuhe mit silbernen Schnallen, gut gewichst. Bedeckt mit einem leichten Dreimaster, trägt er Kleid und Hose von feinem rothen Tuch, welches hervorgehoben wird durch ein Gilet von weißem Satin, abschließend mit breiten Schößen. Sein Charakter ist reizend, indem er niemals in Zorn geräth, was auch immer vorkommt, indem er taube Ohren macht gegen schlechte Witze und Scherze, welche ihn umgeben. Höflich, gut erzogen, sehr fein, sehr geistvoll, ist es nicht schwer, in diesem Typus die Personifikation des Guten zu finden, wie Beyle bemerkt hat. M. Frédéric Mercey giebt uns in seinem Théâtre en Italie mehr Berichte über Stücke, welche auf dem Theater Fiano gespielt wurden: *Le Voyage à Civita Vecchia*, *Cassandrino dilettante impresario* etc.

Facanappa.

Die venetianische Bosheit und Fantasie scheinen heute personifizirt zu sein in der Maske Facanappa, erstes Subjekt der Marionettentruppe. Sein Erfolg zu Venedig kommt dem des Bisceglie zu Neapel gleich. Die Anschlagzettel zeigen immer an: *Arlecchino mercante fallito con Facanappa*, *Pantalone spetier con Facanappa*, etc. Jeder seiner Auftritte auf der Scene ist angefüllt mit Beifallsklatschen und Freudenauusrufen. Er hat das Privilegium, alles zu sagen und genirt sich nicht, zahlreiche Anspielungen zu machen, indem er in seinem venetianischen Dialekte die populärsten und gebräuchlichsten Worte anwendet, und neue nach Bedarf dazu fabrizirt. Eine lange Topfsegelnase, umgeben von einem Paar grünen Augengläsern, wie die von Tartaglia, einen flachen Hut mit breiten Krämpfen, eine rothe Cravatte, ein weites Gilet mit goldenen Knöpfen, einen langen weißen Ueberrock, dessen Zipfel die Erde berühren, dies ist die Persönlichkeit, deren Anwendung sehr verschieden ist, aber nach

Grund des Charakters ein Prud'homme zu sein scheint. Zu Anfang des letzten Jahrhunderts trug dieser Typus den Namen Bernardone. Der Schauspieler Leinhaus spielte 1705 auf dem provisorischen Theater zu Wien die lächerlichen Vaterrollen unter diesem Namen mit venetianischer Aussprache, um so viel wie möglich an den Klassiker Pantalon zu erinnern. Zanobio ist noch ein Greistypus in derselben Art, aber er stammt aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Diese Persönlichkeit parodirt mit den Bürgern von Piombino, und hatte eine sehr charakteristische Rolle.

Il Barone.

Es war ehemals in Palermo ein Volkstheater wie in Neapel, aber deren Typen waren ganz verschieden. So der Familienvater il Barone, sicilianischer Herr, gesoppt von seinem Burschen, betrogen von seiner Tochter, war die Personifikation der Landnoblesse und derjenigen der Bürgerschaft, welche nach adligen Auszeichnungen trachtete. Wir wissen nur, daß Lappaajo und sein Nachfolger Pasquinio, zwei berühmte sicilianische Schauspieler, diesen Typus fortpflanzten, aber es giebt auch jetzt noch sicilianische Marionettenstücke ohne den Baron.

Gaultier-Garguille.

Unter den Namen Fleschelles in ernsten Rollen und unter dem Gaultier-Garguille in den Possen spielte Hugues Guéru, geboren in der Normandie, die Vater- und Greisrollen zuerst am Theater Marais 1588, dann zu Bourgogne. Sein Name Gaultier-Garguille kommt von gaultier, welches gut lebend sagen will, vom alten französischen Verbum gaudir und von garguille, welches heißt Traufrinne, großer Schlund. Guéru heirathete die Tochter Tabarins 1620. Er war wenigstens fünfzig Jahre, während seine Frau jung und sehr reich war. Nach dem Tode Gaultiers-Garguille konnte sie mit ihrem eignen Gut und dem ihres Mannes einen Herrn der Normandie heirathen. Gaultier war ein guter und ehrbarer Ehemann, und wenn die schönen Tage kamen, verließ er sein Haus in der Straße Parée-Saint-Saureur, um auf sein Landhaus

bei Montmartre zu gehen, um als freier Bürger zu leben. Er hatte einen mageren Körper, lange Beine und langes Gesicht. Er trug eine grüne Halbmaske mit langer Nase, mit Schnurbart von Katzenhaaren, die Haare steif und weiß, den Bart ein wenig wie Pantalon, die Mütze schwarz, die Schuhe schwarz, das Wamms schwarz mit frischrothen Ärmeln, die Strümpfe frisch schwarz, den Gürtel, die Jagdtasche, den Dold, den Spazierstock. Nach dem Tode von Gaultier nahm Jaquenin Jadot den Platz ein.

Guillot Gorju.

Am Theater zu Bourgogne 1634 war in der französischen Truppe Guillot-Gorju die Personification der Docteurs. Diese Rolle wurde ausgefüllt durch Bertrand Haudouin de Saint-Jacques, welcher Medizin studirt hatte. Er spielte während acht Jahren in Bourgogne, zog sich dann zurück und etablirte sich zu Melun, wo er anfang, seine Medizinstudien zu üben. Aber die Melancholie befiel ihn und er kehrte nach Bourgogne zurück.

Er war ein großer, schwarzer Mensch, sehr häßlich. Er hatte tiefliegende Augen und eine berauschte Nase. Der Docteur Guillot-Gorju war schwarz gekleidet vom Kopf bis zu den Füßen. Er trug das alte Costüm zur Zeit Heinrich IV. Das Wamms zugeknöpft bis zum Kinn, die Arbeitstasche zur Seite, wie ein Einfaltspinsel, und schlichte Schuhe. Zwei Kniebänder, oder vielmehr zwei Bindfaden um das linke Bein, das eine oberhalb, das andere unterhalb des Knie.

Er starb im Jahre 1643 im Alter von fünfzig Jahren. Boniface füllte 1633 zu Bourgogne dieselben Rollen aus wie Guillot-Gorju. Diese Person des Lustspiels bekam dann den Namen Docteur Boniface, ein Name, der sich noch erhalten hat.

La Chanteuse.

Die Griechen hatten nicht Poesie, welche gesungen wurde, nicht Theaterstücke, welche gesungen und begleitet wurden mit Instrumenten. Zur Zeit Homers, sagt M. Charles Magnin, gingen die Sänger, wie unsere Jongleurs des Mittelalters, die Thaten der Helden auf

den Festen zu rühmen, in den öffentlichen Versammlungen und in den Häusern der Könige.

Thepis, in den Schriften, welche er zusammensetzte, ließ seine Gesänge in Chören singen, wie z. B. die Gesänge von Bacchus und Silène. Die Schauspieler deklamirten sogleich. Der Erste, welcher Coryphée genant wurde, zog als Sänger der Chöre. Eschyle fügte eine zweite singende Person hinzu und Perpandro führte die Begleitung mit der Lyra ein; diese Gesänge waren der Ursprung der Oper.

Die Lateiner hatten nicht den Geschmack und die Passion, welche die Griechen für die Musik hatten. Die Gesänge und Begleitungen waren getrennt von der Poesie. Man sagt, daß die Possenspiele zusammengesetzt waren aus Scherzen, Pantomimen, Tänzen und Musik. Einige ihrer Stücke haben viel gleiches mit unseren modernen, komischen Opern, überhaupt mit den Stücken, die früher intermides genannt wurden in Italien, heute opera buffa. Im Alterthum wurde dieser Name intermide allen Stücken gegeben, welche gespielt oder gesungen wurden während der großen Volksvertretung. Die tragischen oder komischen Chöre kamen auf das Proscenium zwischen jedem Akt. Nach und nach füllte man sie durch Mimen, Scherze, Tänze aus, dann durch kleine, kurze Stücke, gemischt mit Gesang, welche den Zuschauern Geduld einflößen mußten während der Zwischenakte. Zur Nachahmung der Alten, sagt M. Costil-Blaze in seinem Histoire de l'opéra italien, führten die Italiener, welche den Chor während der Zwischenakte in ihren Dramen kommen ließen, an derselben Stelle sie aus durch Singstücke und Gesänge.

Ruzzante.

Dies ist nicht unnütze Arbeit. Wie auch immer ein Subject erscheint, dürr oder frivol im Augenblick, wo man es studirt, die Untersuchungen führen immer auf ernste Entdeckungen, welche entschädigen für ihre Mühen.

Dank dir, schöner und guter Ruzzante, groß gestorben, daß wir dich gefunden haben, verborgen in dem Staub der Vergessenheit;

dessen Werk, selten in Italien, unbekannt in Frankreich, uns erlaubt hat, endlich einzusehen die *commedia dell'arte* wie eine Muse desselben Gesanges und derselben Feinheit, wie die von Shakespeare und Molière. Man weiß beinahe nichts vom Leben Shakespeares, man weiß nichts von dem Angelo Beolco, genannt Ruzzante, geboren zu Padua 1502. War er gelehrter Schauspieler oder war er nur Liebhaber, welche die Kunst in Ruf bringen wollten? Die einzige ernste Auskunft existirt auf einer Seite von Bernardino Scardeon. Bernardino Scardeon sagt in dem Werk *De antiquitate urbis Patarii* 1560, daß Angelo Beolco, bekannt unter dem Namen Ruzzaute, gewesen war zu Padua. Was ihn anbetrifft, war er andern Schauspielern zu bevorzugt, daß, als er auf der Scene erschien, das Publikum ihn nur hörte und sah. Es ist für uns gewiß, daß Ruzzante Plante übertroffen im Componiren seiner Lustspiele, und was einen Schauspieler anbetrifft, den *Roscus*. Die Zeitepoche Ruzzante ist glänzend. Es war zur Stunde des Aufwachsens des Lustspieles in Italien, als er sich erhob in der Kraft und Freiheit mit seinem großen originellen Genie. Seine berühmten Vorgänger, Arioste, welcher, zwanzig Jahre alt, 1494 schon componirt hatte und spielen ließ am Hofe des Herzogs von Ferrare sein Lustspiel *i Suppositi*; Nicolas Machiaval, 1469 – 1527, Dichter von *Mandragore* 1504 und von *la Clizia* 1508, das der Papst Leo X. spielen ließ zu Rom durch die *Semperterni* oder *intronati*, akademisch gebildete Schauspieler von Florenz; Bernardo Dovizi, Cardinal von Bibbiena, Dichter von *Calandra*, componirte 1490. Sie schufen weniger was neues, sie gruben wieder aus. Sie verfolgten die Spuren der Alterthumslehrer und überholten sie nicht, wenn sie sie erriethen. Ruzzante, ganz anders, kühn und schöpferisch, vervollständigte und schmückte aus was er behandelte. Außerdem schuf er reelle Lustspiele aus der Mitte waldiger Idyllen der Umgebung.

Ruzzaute ist gewiß der Molière von Italien gewesen; in den letzten Jahren seines Lebens, welches sehr kurz war, er starb von vierzig Jahren, schrieb er die meisten seiner Stücke und reizenden Reden auf. Er bewohnte während des Sommers Coderigo, Villa

des venetianischen Aloysio Cornelio, einem prächtigen und freien Menschen, welcher sein Gönner war und beherbergte ihn so wie seine komische Truppe. Diese Truppe gab ihm häufige Vorstellungen. Nach Scardeon ließ die Stadt Padua ihm große Ehre widerfahren, als er am 17. März 1542 starb. Seine Freunde und zahlreichen Bewunderer setzten ihm 1560 einen Stein zu Padua in der Kirche San Daniel, neben Prato della Valle, mit einer Inschrift in lateinischer Sprache, welche die Bezeugungen der Freundschaft und Bewunderung ausdrückte.

Bernardino Scardeon erzählt uns noch, daß Ruzzaute einen liebenswürdigen und fröhlichen Charakter hatte, immer angenehm und höflich zu jeder Stunde. Seine Figur, nach dem Bild, welches von ihm existirt, bezeichnete einen scharfen Geist, Beobachter, einen geschlossenen Charakter. Beinahe alle Personen seiner Lustspiele haben Beinamen.

Bedloo führte die Hauptrollen in seinen Stücken aus, gekleidet in einem allegorischen Costüm oder Fantasiekleid. Man muß sich erinnern, daß Ruzzante im Anfang des sechszehnten Jahrhunderts lebte.

Stenterello.

Stenterello, Meneghino, Gianduja sind das, was die Italiener *caratterista* nennen, d. h. getrennte, charakteristische Rollen, Rollen welche oft unnütz sind in der Handlung eines Stückes. Was für ein Stück man spielt, die *caratterista* kommt ihre Rolle auszufüllen, ihren Dialekt sprechend, und gekleidet in ihrem traditionellen Costüm, in der Mitte anderer Schauspieler, welche italienisch sprechen und gekleidet sind, wie die Lage des Stückes es erfordert. Stenterello in Toskana, Meneghino in Mailand, Gianduja in Piemont sind derselbe Typus, abgeändert gemäß der Begeisterung und dem eigenen Geschmack jeder Provinz. Jede dieser drei Masken ist heute die einzige Maske ihres Vaterlandes. Sie sind entthront und vertreten im ganzen Norditalien, Arlequin und Brighella sind in den Marionettentheatern gerettet.

Die Herren von Crusca, sagt M. Frédéric Mercey, und im Allgemeinen die Puristen von Florenz sind erklärte Feinde des armen

Stenterello. Sie sprechen nur davon mit Geringschätzung und Zorn, und es ist weniger seine Lieberlichkeit, als die Inkorrektheit seiner Sprache und seine große Vorliebe für die platte Sprache, welche ihren Haß motivirt. Stenterello in Wirklichkeit ist mehr toskanisch als florentinisch. Sie werden ihn zu Pérouse, Arezzo, Pistoie, Sienne begegnen; er ist selbst naturalisirt bei den Lucquois, Pisans und Bolonaises, seinen Nachbarn, und er spricht mit Bewunderung die Sprache, betont wie das Volk dieser Städte, dessen Bürger man glaubt in ihm zu sehen. Aber wenn die Sprache verschieden, die Handlungen sind dieselben. Die Florentiner sagen, daß ihr Stenterello oder Stentarello, Person voll Phantasie, geschaffen wurde, es sind ungefähr vierzig Jahre her, durch einen sehr populären Schauspieler Namens del Buono. Der Schnitt seines Kleides, nach Art wie die von Jocrisse und Jeannot, würde indessen nicht beweisen, daß er aus einer so frischen Epoche wäre; Jocrisse stammt schon von 1625 her und Jeannot, von Giannino kommend, der Florentiner Bursche des sechszehnten Jahrhundert.

Die schreienden und getheilten Farben des Costüms Stenterellos, die drei tiefen und gleichlaufenden Linien, gezeichnet um die Ecken des Mundes, Ueberbringung des alten rictus, wie ihn alle Masken der Renaissance trugen, lassen uns in der That befestigen, wie alle anderen, an einen Typus des sechszehnten Jahrhunderts. Die Meinung, daß diese Typen sich verwandeln und sich mehr improvisiren ist die von M. Frédéric Mercey. Zur Zeit der florentinischen Republik, sagt er, indem er von Stenterello spricht, lebte er in Schlössern; er war in der ganzen Kraft des Alters und in der ganzen Rüstigkeit seines Geistes; er nennt sich Machiaval, Boccace, Arétin, Paggio. Stenterello ist der Enkel, ein wenig verbreitet, aller dieser schönen Geisterkinder, und er hat geerbt ihre Fehler und Schwächen. Heute überwiegt der Name Stenterello, aber er wird immer abgeleitet von dem Verbum stentare, leiden: d. h. daß er der Dulder seines Stats ist. Wie alle Typen des italienischen Lustspiels ist er das treue Bild des Volkes, welches ihn geschaffen hat.

Während des Carneval von Florenz klebten an allen Straßenecken große Vorhänge, auf welchen gemalt waren Thaten und Be-

wegungen Stenterello's. Er gab seine Vorstellungen im kleinen Theater von Piazza vecchia und dem von Borgo ogni Santo. Das niedrige florentinische Volk nahm ein die platea im schwarzen Kleid, die Aristokratie die Logen. Die platea (Barterre) kostet 4 Sous und die schönsten Logen 50 an den besten Tagen. Für denselben Preis gab man ihnen Operetten, während des übrigen Jahres, durch Tenöre außer Beschäftigung und junge Geschöpfe, welche die Nadel verlassen wollten für die schönen Künste. Jedermann gehe dorthin, wenn die großen Theater geschlossen sind und man hört dort Musik von Limarosa, Rossini und selbst von Meyerbeer. Es giebt keine Stücke in Florenz ohne Stenterello. Er ist sowohl Bursche als Meister; sowohl parodirt er einen Helden des Drama, des Lustspiels, oder des Modenromans; er personificirt Leidenschaften und politische Caricaturen eines palpitante actualité und stärkt seine Popularität unter der Ruthe der mißtrauischen Censur, indem er einige Tage in's Gefängniß geht in der Person des Schauspielers, welche er darstellte. Außer den Specialstücken, in denen er der Held ist, kommt er noch in eine Menge Andern vor, wo er seine Persönlichkeit einführt: z. B. Roberto Diavolo mit Stenterello, Don Giovanni mit Stenterello. Das Trauerspiel, das Drama, die erste Oper alle haben einen Platz für Stenterello. Er wechselt freiwillig das Kleid, gemäß Bedürfniß der Stücke. Aber seine triumphartige schwarze Perrücke behält er unwandelbar, welche endigt in einem langen rothen Zopf, leicht gekrümmt, seine schwarzen Augenbrauen in Pfropfenzieher, oder sich endigen an dem Ohr, wie die gewisser alter Masken. Seine drei parallelen Linien, um die Ecken des Mundes gezeichnet, und endlich seine weißgeschminkten Backen, auf welchen er manchmal einen rothen Püdel setzt. Aber das, was ihn charakterisirt, das ist das Zeichen, ohne welchem Stenterello nicht existirt, das ist das Fehlen des Vorderzahns. Der Schauspieler, welcher sich der Aufführung dieser reizenden Persönlichkeit unterwirft, muß vor Allem ihm dies Opfer bringen. Je mehr das Loch schwarz markirt ist, oberhalb des Zahnfleisches, je mehr Erfolg hat er Diesen fehlenden Mittelzahn muß der Schauspieler nachahmen. Stenterello hat die grellen Farben gern. Er trägt gewöhnlich eine

Weste von hellblauem Kamlot mit einem zeifiggelben Gilet, eine schwarze Hose, deren eines Bein manchmal ist wie ein schöner grüner Apfel. Die Strümpfe von Baumwolle, der eine gleichförmig oder geflammt, der andere gestreift, indem der eine bis übers Knie geht. Bei Hofe Louis XIV kommt er ohne hohe Haden, er steckt seinen langen Fuß in einen guten großen Schuh, geschmückt mit riesenartiger Schnalle. Stenterello hat weder die Bosheit noch die Rohheit der meisten italienischen Lustspiele. Man meint, daß er zur Volksmenge hält, dessen erstes Besorgniß ein schwarzer Rock ist und dessen größter Wunsch, daß man ihm ein Gesetz giebt, d. h. daß man ihn anredet in der dritten Person. Die lebhaften Scherze Stenterello's sind nicht unanständig. Sein Erscheinen ist immer angenehm und von einer gewissen Naivetät, die dem toscanischen Volke eigen. Er ist nicht tapfer, er will Niemand tödten, aber er hat große Furcht, daß man ihn tödtete, dünn und leicht, ist er immer bereit, der Gefahr zu fliehen. Sehr leicht zu entflammen, ist er galant gegen alle Frauen, aber es amüßirt ihn nicht, ihnen lange den Hof zu machen, er hat dazu keine Geduld. Nach den Frauen zieht in die Tafel. Die Leckerhaftigkeit macht ihn die Liebe vergessen. Für ein gutes Essen vollbringt er tausend Niederträchtigkeiten, seine Trägheit ist sprichwörtlich und hätte er einige Sous, er würde sowohl geizig wie lasterhaft sein; aber nichts habend, begnügt er sich Frauen und Essen anderer zu wünschen. Er würde dann glücklich sein, wenn er ein mildes Ohr findet, um die eine und die andere schlecht zu machen, er würde vergessen, daß er nichts gegessen hat und würde sich amüßiren über seine guten Worte mehr noch als er andere damit amüßiren würde.

M. Fréd Mercey spricht in seinen Theatre en Italie von mehreren Entwürfen, wo Stenterello die erste Rolle spielt, die ganze Handlung dreht sich um ihn. Er ist verliebt in eine Prinzessin und erklärt ihr seine Liebe, nachdem er eine außerordentliche Toilette gemacht hatte, Weste und Hose vom Flitter, die Perrücke von frischem frisiert.

Der Bologner Stenterello spielt nicht so wichtige Rollen, wie der Florenzer. Er ist vor Allem Bursche, trägt seine Livrée mit

Nachlässigkeit und kleidet sich verkehrt; er trägt wie der Florenzer Stenterello, zwei Strümpfe von verschiedenen Farben. Er ist feige und dumm, aber dies zeichnet ihn eigentlich aus; sein Vorurtheil erscheint manchmal als Blödsinn. Stenterello hat in Bologna ein wenig fantastisches Sein. Seine fortwährenden Erörterungen, seine Manie Geschichten zu erzählen, damit kann er niemals fertig werden und im Augenblick unterbricht er sich, seine Gesten, seine Grimassen. Ein Italiener, passionirter Liebhaber Stenterello's sagt uns, daß er die schwerste Persönlichkeit ist, sie wieder zu geben mit allen italienischen Masken. Die Truppe Bon und Romagnolli, welche in Diensten des Königs von Sardaigne 1833 stand, besaß noch einen Stenterello, welche viel zum Lachen veranlaßten, überhaupt wenn Gottinelli die Meisterrolle spielte im Theater del Corso zu Bologna.

Ricci ist in Florenz der berühmteste der modernen Stenterello's. Er besitzt Fähigkeiten eines Schauspielers, über dem eines Lustspielers. Er spielt mit Geist und Geschmack.

Menighino.

Der moderne Menighino, in Person sowohl Bursche, als Lehrer, als Bauer, den lombardischen Dialekt sprechend, stammt für uns direkt ab von Menego de Ruzzante und von Menighino de la Lena de l'Arioste. Es ist wahr, daß seine Kleidungen von modernem Schlage an die des Stenterello erinnern, aber nüchterner in der Lage der Farben, ähneln nicht viel seinem Großvater Menego. Aber warum wird Menighino mehr betrachtet als andre Masken? Der moderne Brighella ähneln wenig dem des sechszehnten Jahrhunderts. Der Pantalon von heute hat beinahe nichts vom venezianischen Pantalone und so andre:

Menaghino, der Milenser, trägt kurze Weste und die Hose von grünem Tuch mit Knöpfen und rother Borte, das Gilet mit Blumen, die Strümpfe gestreift. Seine Figur, mit einem jovialen Ausdruck, Stülpnase, ist eingerahmt mit einer Perrücke von glatten Haaren, endigend in einem rothen gebundenen Zopf, und sein Hut mit rothen Treffen besetzt, ähneln mehr einer Filzmütze von über-

mäßiger Form, welche die Lustspieler des sechszehnten Jahrhunderts trugen.

Menego oder Menato sind unter zwei verschiedenen Namen dieselbe Person, geschaffen von Marco Aurelio Alvarotto, Schauspieler der Truppe Ruzzante. Es ist dies ein komischer Typus, eine Art naiver und feiger Bauer, auch die Burschenrollen spielend mit Garbino oder Garbinello, Truffa oder Truffo und Tonin. Bei seinem dummen Erscheinen denkt und spricht er in Bauernmanier, oft voll von Sitten und Lastern der Epoche. Der Charakter des Menighino ist derselbe, mit einigen Verschiedenheiten wie der des Stonterello; dasselbe Kleid, dieselbe Anwendung, dieselbe Lustigkeit. Menighino, sagt M. Fred Mercey, hat Arlequin und Brighella geähnelt. Menighino ist das verdorbene Kind der Milaneser, der Theaterheld der Stadera; Sein Talent besteht überall in der Art eines geschickten Benehmens. Seine Zerstreutheiten und Naivetäten sind ärger, wie die des Pierrot. Eine sehr starke Zerstreutheit ist die, sich zu spreizen vor seinem Lehrer in seinem Hauskleid, anzuziehen seine Pantoffel und sich in sein Bett zu legen. Man muß ihn sehen bei Tische, den Zucker nimmt er zur Suppe wie Salz, gießt, um auf Wohl der Gäste zu trinken, ihnen dies über die Perrücken, um sie vor Feuer sicher zu machen. Er nimmt den Leuchter für die Weinflasche und schüttet den Talg in den Salat. Er legt den Braten mit den Stiefeln auf das Brotbrett. Es ist ihm oft passiert, die Kleider seines Meisters aus dem Fenster zu werfen, da er sie für eine Holzbekleidung hielt und so noch tausend ähnliche Sachen.

Gianduja.

Gianduja oder Girolamo ist dieselbe Person. Beim Theater Fiando zu Mailand existirt er noch unter dem Namen Girolamo, und spielt dieselben Rollen, im lombardischen Pathos sprechend, eines geschwägigen, einfältigen Bauern wie Gianduja in Turin und Genua. Die Piemonteser fürchteten sich 1802, als man ihn sah einige politische Sachen mit dem Namen Girolamo spielen, vorgetragen als König und nannten ihn Gianduja. Diese Maske stammt her von

Caglianetto, einem Thal von Ondana, in der Umgebung von Asti, wo er platt spricht. Er ist ein ränkevoller Bauer, spielt den Einfältigen, ein falscher Tropf oder ein falscher Schlaupf. Er hat Geschmack an Geist, welchen man in England den Irländern zuschreibt. Er ist weniger fantastisch wie Stenterello, und seitdem er Gianduja geworden, hat er nichts mehr von der Zerstretheit des Menighino und Girolamo. Gianduja trägt eine kastanienbraune Weste mit rother Borde, ein gelbes Gilet, roth eingefast, eine grüne oder braune Hose, rothe Strümpfe, die Herrücke mit schwarzem, fürbisähnlichen Zopf, genannt à la Jeannot. Seine Physiognomie ist ein Gemisch von Grobheit und Bosheit. Die großen Augen, die sehr ausgebreiteten Augenbrauenbogen, die platte Stumpfnase, die aufgeworfenen Lippen, das fette Kinn und die fleischigen Backen erinnern sehr an das Gesicht des alten Silène.

Gianduja ist mehr als jemals in Gunst in Turin. In la Prise de Delhi, langes und schreckliches Drama von großen Aufzügen, erfreut Gianduja, als Generaladjutant eines indischen Heeres verkleidet, die Anwesenheit durch seine Bemerkungen, seine Einfälle und seine guten Worte, immer piemontesisch. Er geht und kommt inmitten englischer Soldaten in rothen Kleidern und weißen Hosen oder gereißten Highlanders und eingewickelt in ihre klassischen Plaids, als auch unter den Brahmanen im türkischen Costüm, gekleidet in Kleidern garnirt mit Haaren einer Katze und bedeckt mit babylonischen Turbans in Gestalt von Kuchenformen. Gianduja geht durch die Schlachtfelder, steht den Kriegsräthen bei, erzählt die Aufzählung der Todten und Blessirten, ohne beunruhigt zu werden. Er hat Angst überall und über Alles.

Zacometo.

Zacometo, venetianisch, soll heißen Giacometto, und welcher sich noch im letzten Jahrhundert Momolo nennt, ist von venetianischem Charakter. Gekleidet gewöhnlich in weißen Calicot, macht er sich weiß wie Pierrot, einen unbeschadeten breiten Fleck, blutigroth brutal aufgetragen auf eine Backe, und einen rothen Strumpf, wie die

Venetier des fünfzehnten Jahrhunderts. Zacometo, welches Costüm er trägt, bewahrt immer seine rothen Schuhe. Diese Verschiedenheit des Typus wurde vielleicht geschaffen durch den einen Compagnon la Calza. Als er mit Brighella spielt, welcher fein ist, schlau und großer Witzling, ist Zacometo ein Dummer, ein Maulaffe, ein Poffenreißer. In den Baruffe chiozzotte von Goldoni füllt Zacometo die Rolle des Dummen aus; gekleidet als Fischer von Chioggia bewahrt er immer seine Bocke und seinen Strumpf. Er nimmt Theil an dem zerstreuten Charakter Stenterello's, indem er sehr maliciöse Sachen sagt, wobei er aussieht, nicht daran zu zweifeln, beginnt er einen Satz, den er in einem Akt beendigt, oder den er überhaupt nicht beendigt und man kann sagen, daß, wenn der Schauspieler mit dieser Rolle beauftragt, er Talent und Geist haben muß, er muß ihm eine Physiognomie geben, eigen dem Lagunenvolk. Mehr Raschheit als Gefräßigkeit, mehr Geschwätzigkeit als Aufmerksamkeit gegen die Frauen, eine glänzende Faulheit, welche nicht Lebhaftigkeit ausschließt und welche, wie man sagen würde, eine Alternative von zerstreuter Schläfrigkeit und plötzlichem Erwachen ist, und endlich die Hefigkeit und Gewandtheit der Rase. Er stellt oft genug den Charakter des Barcarole dar. Diese Persönlichkeit hat niemals Venedig verlassen und wenn er einige Male vom Theater San Samuel oder San Gollo abwesend ist, so geschieht dies, um unter der Form von Marionetten, die Kaufleute und Fischer zu belustigen.

Jeannot.

Die Persönlichkeit Jeannot's ist ein Bauerntypus, ein naiver Bursche; entstellt den Sinn von dem was man sagt durch Versetzung der Worte, welches auf den wilden Theatern 1779 durch den Schauspieler Volange geschaffen worden zu sein scheint, und ist nichts weniger als ein sehr alter Typus. Von Janni haben die florentinischen Schauspieler Gianni, Giannino und Giannico gemacht, Burschen des Lustspiels in der Pinzocheria und in Servigiale von Cecchi 1561. Von daher Jeannin, Janin, Jennicot, Janicot, Janot, Spaßvögel der französischen Poffen, welche das Volk im sechzehnten Jahr-

hundert wieder schuf, zur selben Zeit wie Jean de l'Épine oder Pont-Alais, genannt Longe-Creux, Jean de Lagny, Tabary und Jehan-des-Vignes, welcher dann sein mußte der König der Gauflerbühnen und verdiente der Held der Marionetten zu sein. Sein Name selbst, leicht verändert und geworden Jean de la Ville ist noch heute derjenige eines gutmüthigen Waldmännchen, drei oder vier Daumen hoch, zusammengesetzt aus mehreren Stücken, welche sich ineinander und auseinanderfügen und was unsere Taschenspieler sehr leicht escamotiren. Jeannot (Giannino) erscheint wieder in den Schriften und Stücken des italienischen Lustspiels zu Ende des siebenzehnten Jahrhunderts und auf dem Theater Gherardi, wo er unter Anderm als Greis spielt, 1694. Jedermann kennt seine Janotismen, er hat verkauft mehr als hundert Stiefel an einen Strohmann, er kauft ein Brod bei einem Butterhändler.

Im Januar 1780 spricht Grimm noch von Jeannot: Jeannot oder M. de Volange, dieser Schauspieler so berühmt auf den Boulevards, dieser einzige Mensch, welcher den ganzen letzten Sommer die Bewunderung und das Entzücken der Stadt und des Hofes auf sich zog, dessen Bild man hatte in zwanzig verschiedenen Arten gravirt, welches man fand auf Sèvres-Porzellan auf Raminen aller unserer netten Frauen, welche man ließ formen in Wachs im Cabinet des Curtius während der Zeit des M. de Voltaire und M. Graf d'Estaing, dieser Mensch endlich, so selten und gefeiert, hat geglaubt, seine großen Talente auf einem Theater entfalten zu müssen, würdiger seines Ruhmes als die Gauflerbühnen der Variétés amusantes. Er trat auf am 22. Februar 1780, auf immer und ewig ein denkwürdiger Tag, am Theater der Comédie-Italienne. Man fand seine Haltung außer Fassung gerathen, seine Stimme hell, sein Spiel nicht allein gemein und trivial, sondern auch kalt und aller Komik beraubt, sagt Voltaire. Es scheine, daß seine Stimme und Figur wenig leihen könne dem Ausdruck des Niedrigen und Dummen. Der Charakter hat gewußt eine sehr pikante Wahrheit zu ergreifen, aber es ist das einzige auch, welches ihm eigen ist; er hat selbst nicht in anderen Rollen das Verdienst einer guten Parikatur. Warum ist er gleich an dem ersten Tag geschätzt worden, ganz Paris hat

ihn sehen wollen, und sein einziges Auftreten hat gewinnen lassen die Comédie Italienne als alle Neuheiten des Jahres. Md. Clairon sagt in ihren Memoiren: ich kenne gar keinen Schauspieler dieser wilden Bühnen, genannt Volange, aber ganz Paris hebt die Vollendung seines Talentés in den Variétés amusantes hervor. Man hat ihn auftreten lassen in der Comédie Italienne, wo die Werke und Talente sich vergleichen können mit denen der Comédie française.

Jocrisse.

Der moderne Jocrisse, welchen die Piemontenser und Milaneser scheinen in ihrem Gianduja kopirt zu haben, und welcher eine ganz neue Persönlichkeit zu sein scheint, stammt aus dem siebenzehnten Jahrhundert, seit 1625 sehen wir ihn paradien auf den Gauflerbühnen mit seiner ganzen traditionellen Dummheit. Es ist darin Gringalet enthalten, welcher 1634 im Gasthaus zu Bourgogne die Rollen des Burschen spielte und diente als Mitsprecher von Guillot-Gorgu, wenn dieser sich an das Publikum richten wollte. Lajingrole so bekannt auf den Marionettentheatern und kürzlich auf dem Theater l'Ours et le Pacha aufgeführt, stammt auch her vom Beginn der Regierung Louis XIII. Wir sahen 1656 in der alten italienischen Truppe zu Paris eine Person in der Art von Jocrisse, unter dem Namen Jean Doucet. Man findet diese Persönlichkeit wieder in dem Ballet l'Amour malade, welches aufgeführt wurde am Hofe am 17. Januar 1657. Zu Anfang dieses Jahrhunderts hat der Boulevard du Temple zwei berühmte Tröpfe gehabt, Bobèche und Galimafré. Mit seiner rothen Weste, seinem grauen Dreihorn, bedeckt mit einem Schmetterling, war Bobèche der Paradenkönig. Sein Ruf war colossal und seine Erfolge waren oft von großer Wahrheit und seine malitiosen Anspielungen zogen oft die Polizei herbei. Bobèche spielte oft bei großen Herren, Ministern, Bankiers. Er machte Touren in die Provinz, gab außerordentliche Vorstellungen, welche die Direction eines Theaters zu Rouen unternahm. Galimafré hatte nicht den Ruf wie Bobèche, er hatte mehr die Figur der Postenreißer, eines dummen Tropfes; auch sein Talent wurde nicht so geschätzt

6*

vom niederen Volke, welches die Boshaftigkeiten Bobèche's seinen großen Lustigkeiten vorzog. Galimafré hat das Theater verlassen, ohne die Bretter verlassen zu haben; er wurde Maschinist der komischen Oper.

Fiorinetta.

Wir sahen, daß bei der Truppe Famosissimo Ruzzante eine Schauspielerin existirte, Namens Fiorina, Geschlechts- oder Theatername. Ruzzante gab ihn mehrere Male seinen Liebhaberinnen sowie mehrere spätere Schauspieler wie Tarabosco 1560, Calmo 1553. Es ist bald Fiore die sanfte Bürgerin, so schön, daß Ruzzante vor Liebe zu ihr stirbt in dem Stück la Fiorina. Es ist bald Fiorinetta, das bürgerliche Lehrmädchen, das die Liebe vor dem Laster bewahrt und würdig Verzeihung zurückgibt. Diese Fiorinetta, es ist Philenie de Démophile und de Plante, kommt wieder ans Tageslicht im sechszehnten Jahrhundert und umgeformt im Geschmack der Renaissance. Es ist sehr komisch, die Umformung dieses Typus zu verfolgen. Auf der alten Scene ist Philenie nur eine bürgerliche Liebhaberin. Argyrippe ist in Wahrheit nicht ihr erster Liebhaber und wird wahrhaftig nicht der letzte sein. Sie ergiebt sich darin, ihre Gunstbezeugungen zwischen Vater und Sohn zu theilen, indem sie sich herabläßt, sich von zwei Sklaven streicheln und lieblosen zu lassen. Sie nimmt diese Makel an voll Liebe gegen den jungen Mann. Fiorinetta ist auch auf andere Weise interessant, und das Stück von Ruzzante ist besser als das von Plante. Jedermann kennt l'Asinaire von ihm. Vaccaria von Ruzzante ist ein wenig unbekannter bei uns. Das Costüm Fiorinetta muß von großer Prüfung und von großem Geschmack sein. Es ist die Zeit, wo die Verfeinerungen der Toilette einen großen Platz in dem Frauenleben einnehmen. Ich weiß sehr gut, sagt Isotta in l'Auconitana von Ruzzante, wie man die Hemden und Kragen machen muß, gestickt in Gold und Seide; wie man eine Dame kleiden muß und welches die vortheilhaftesten Farben sind von braun und blond und welche Bekleidungen am besten die Sinnbilder und Hüllen begleiten; die Farben, welche Liebe, Hoffnung, Eifersucht bezeichnen, und andere Sachen derselben Art;

wie sie die Faldigie tragen müssen, wie die Franzenhaube besser hervortritt, sei es, daß sie versteckt unter den Haaren, sei es, daß man sie einen oder zwei Finger breit sehen läßt; welchen Frauen am besten kleiden Ohrringe und wie man sie besser tragen muß, von Perlen oder Golddraht, in Goldraupe oder Ring; die verschiedenen Corsetformen, um den Hals schön erscheinen zu lassen oder um mehr oder weniger den Busen zu zeigen; die Kolliers, Halsketten, Goldketten, Perlketten, welche die Frau imposanter erscheinen lassen. Ich weiß auch, wie die Finger mit Ringen geschmückt sein müssen, wie die Frau gehen muß, von welcher Art sie lachen muß, die Augen verdrehen, das Compliment machen muß und die Bewegungen, welche Grazie und Ehrbarkeit ausdrücken, wie man muß schmücken eine Bekleidung und die neue Façon zusammenbringen mit Stoffen von verschiedenen Farben, um am hübschesten zu erscheinen. — Einige Frauen tragen ihre Haare verhüllt oder gleich gekämmt, welches einer paßt und der anderen nicht, andere tragen sie wie in Unordnung zc. Aber der Renaissance-Geschmack war mehr aus einer andern Epoche, die Nachahmung der Griechen und Römer. Die Schauspielerinnen trugen wenig Bekleidungen ihrer Zeit außer mit großer Kraft in den Stücken der Wirklichkeit. Alle vorhergehenden Lustspiele von einigen Jahren wurden als alt verbraucht und als antik vorgeführt, d. h. in Fantasiekostümen, wie die Maler sie in ihren Bildern dieser Epoche anwendeten.

Rabelais erzählt in seiner Sciomachie, daß zu Rom 1569 inmitten der Heere, des Militärs, des Fuß- und Reitervolkes, welche ein Turnier darstellen mußten, Diana und ihre Nymphen plötzlich erschienen und eine kleine Scene spielten, welche durch ein scheinbares Entführen einer Nymphe durch einen Kriegsmann endigte. Einwendungen Diana's gegen die Kriegsmänner, eingeschlossen in einer Citadelle von Pappel, Weigerung derselben; Diana und ihre Nymphen lassen um Hilfe bitten und Rache gegen die Herren. Der Sturm wurde gegeben und das Stück beginnt. Diana trägt auf dem Stirnscheitel ein Kreuz von Silber, das blonde Haupthaar zerstreut auf den Schultern, geflochten auf dem Kopf mit einer Lorbeerbaumquirlande, alles introphirt mit violetten Rosen und anderen schönen

Blumen, bekleidet mit einem Priesterrock und Verdügalte von karmoisinrothem Damast mit reichen Verzierungen, mit feiner Leinwand von Sypern, ganz durchschlagen mit Gold, komisch gefaltet, als wenn es ein Chorhemd des Cardinals wäre, reichend bis an die Waden, und darüber ein Leopardenfell, sehr selten und kostbar, befestigt durch große goldene Knöpfe an der linken Schulter. Ihre vergoldeten Halbstiefel, eingekerbt und geknüpft à la nymphale, mit einigen silbernen Schnüren. Ihr Elfenbeinhorn unter dem linken Arm. Ihr Köcher, kostbar verziert mit Perlen, hängt zur rechten Schulter an großen Bändern und weißseidenen und hochrothen Quasten. Sie hält in der rechten Hand einen silbernen Wurfspeer. Die anderen Nymphen unterscheiden sich wenig in Kleidung, ausgenommen, daß sie das silberne Kreuz auf der Stirne nicht haben. Jede hält einen sehr schönen Türkisbogen in der Hand und den Köcher wie die erstere. Einige trugen um ihre Schultern afrikanische Luchs- oder Marderfelle. Von anderen wurden Windhunde am Bande gehalten, oder läuteten mit ihren Tromben. Es war dies sehr schön mitanzusehen. In der Truppe Intronat's 1530—1560 erschienen dort die Liebhaberinnen Lelia 1531, Beatrice und Isabella, den wahren Namen wissen wir nicht. 1570 wurde die schöne Armiani, geboren zu Vicence, sehr berühmt in ganz Italien, ein dichterisches, musikalisches und theatrales Talent. Die Truppe Confidenti, welche 1572 nach Frankreich kam, hatte zur Liebhaberin eine Schauspielerin von großer Schönheit und begabt mit großen litterarischen Talenten. Es war Celia, deren Name Maria Malloni war. Der Cavalier Marino nannte sie im l'Adoni „eine vierte Gracie“ und Pietro Pinelli setzt seinem Lobe ein ganzes Volumen von Versen zu: Corona di lodi alla signora Maria Malloni, detto Celia, comica. Sie spielte gleich gut in der Commedia dell' arte und in der Commedia tostenuta, das Trauerspiel und das Schäferspiel. Sie war überhaupt auffallend in der Rolle der Silvia von l'Aminta gemäß dem Grafen Ridolfo. Zu derselben Zeit besitz die Truppe Gelosi als Liebhaberin die schöne und zarte Lidia von Bagnacarallo, sagt M. Ch. Magnin; ihre eifersüchtige Leidenschaft und sehr wenig verbergend gegen ihren Kameraden Adriano Veterini, läßt einige

wenige Auftritte zu Stande kommen. 1577 kommt die Signora Prudenza, junge Schauspielerin von Verona, mit Flaminia Scala nach Paris und Blois.

Isabella.

1578 engagirte Flaminio Scala in der Truppe Gelosi, nachher in Florenz, ein junges Mädchen, geboren zu Padua 1562, genannt Isabella, kaum sechszehn Jahre alt, schön, mit Talent ausgestattet und sehr tugendhaft. Francesco Andreini, welcher die Brahlhanse in derselben Truppe spielte, verliebte sich in dieselbe und heirathete sie. Das folgende Jahr, 1579, gebar Isabella einen Sohn, G. B. Andreini (Lelio). Zuerst wurde Isabella unter dem Namen Accesa bewundert und hervorgerufen bei ihren ersten Auftritten und war ernanntes Mitglied der Academie Intenti zu Paris. Sie war die berühmteste Schauspielerin ihrer Zeit, geehrt durch berühmte Abstimmungen, so die des Tasse, des Ciabocra, des Marino, ohne zu sprechen von den Cardinälen, Prinzen und Herrschern. Ein gekröntes Bild Isabella's wurde zwischen denen von Pétrarque und Tasse gestellt auf einem Feste, welches einer ihrer größten Bewunderer, der Cardinal Aldobrandini zu Rom ihr gab. Isabella war die Seele, die Ehre, die Stütze der Truppe Gelosi. Sie kam nach Frankreich mit der Truppe 1584 und hier wie in Italien machte sich Isabella im Alter von 22 Jahren nicht weniger ausgezeichnet durch ihre weise und zurückhaltende Haltung, als auch sie bewundert wurde durch die Verschiedenheit ihrer Talente. Du Ryer führt von der schönen Accesa, welche nur in Frankreich unter dem Namen Isabella bekannt war, bei ihrer Abreise 1604 eine Súpplik von Versen auf. Aber dessenungeachtet verließ Isabella Paris. Gezwungen, in Lyon zu bleiben durch einen plötzlichen Zufall, starb sie dort bei einer unzeitigen Geburt am 10. Juli 1604. Die größten Ehren wurden ihr zu Theil. Pierre Mathieu bringt dies in seiner Histoire de France sous le règne de Henri IV. vor und Nicolo Barbieri, welcher Mitglied der Truppe war, erzählt, daß die öffentlichen Behörden der Stadt Lyon die Leiche durch Zeichen der Verehrung ehrten. Der Mann dieser berühmten Frau, Francesco Andreini,

ließ auf einer Tafel eine Inschrift graben, welche man in Mazuchelli lesen kann und welche vielleicht immer in Lyon existirt, wo man sie noch gesehen hat am Ende des letzten Jahrhunderts. Ich füge noch hinzu, daß man eine schöne Medaille schlagen ließ mit dem Bild Isabella Andreini, mit ihrem Namen, gefolgt von zwei Buchstaben C. G., welches bezeichnet Comica Gelosi. Während verschiedener Aufenthalte zu Paris, dessen letzter 1603 statthatte, erwarb sie sich die Bewunderung des Hofes und der Stadt und spielte mit einem ganz eigenartigen Eifer vor Maria de Medicis und Henri IV. Mit ihr starb auch die Truppe Gelosi. Im Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts waren die Liebhaberinnen der verschiedenen italienischen Truppen Renenino, Lucia, Pandolfina, Lucrezia, Virginia, Larinia, deren richtiger Name Diana Ponti war, comica desiosa, Schauspielerin und Dichterin, 1580, fand, nach dem Bericht Riccobini's, in der Erbschaft ihres Vaters, Lustspieler wie sie, eine große Anzahl Entwürfe, angethan mit kostbarer autographischer Unterschrift von Charles Borromée; die Erklärung dieses Fundes ist die: Adriano Valerini war nach Milan gerufen worden. Trotz der Toleranz der italienischen Geistlichkeit für die Spieler ließ der Stadtgouverneur Preis gegeben ich weiß nicht welchem Strupel der Wissenschaft, einstellen die Vorstellungen der Truppe, welche Valerini dirigitte. Dieser reklamirte. Der Gouverneur ließ es ankommen auf die Entscheidung des Erzbischofs, welcher Charles Borromée war. Der gute Prälat befahl das Lustspiel in seiner Gegenwart, er untersuchte es, hörte es, und erlaubte ihm, seine Theater wieder zu eröffnen unter der Bedingung, die Entwürfe ihm zu unterbreiten. Er bezeichnete mit eigener Hand diejenigen, welche er genehmigte. Einer dieser größten Heiligen der Kirche, lesend und genehmigend die Entwürfe der commedia dell' arte war ein Gewohnheitszug. Nicolo Barbieri sagt in seinem Discorso alle commedie, daß Braya, der Pantalon der Truppe Valerini's, als auch Pederlino, noch seiner Zeit besaßen genehmigte und unterzeichnete Manuscripte des heiligen Ch. Borromée. 1601 füllte Virginia Bampani die Liebhaberinnenrollen bei der Truppe Gelosi aus. G. B. Andreini verliebte sich in sie und heirathete sie 1601. Er setzte für sie sein erstes Stück zusammen

unter dem Namen Florinda, weil seine vielgeliebte den Namen am Theater trug. Sie starb gegen 1634. In der französischen Truppe des Hotels Bourgogne spielte 1617 eine italienische Schauspielerin unter dem französisirten Namen Florentine die Liebhaberinnenrollen.

In der Truppe Fedeli 1624 Margarita Luciani, Frau von Girolamo Garacini, starb einige Tage nach ihrem Gatten und demuthvoll. 1635 Lidia, Schauspielerin von großem Verdienst, zweite Frau des Directors der Truppe G. B. Andreini. Gegen 1652, Eularia Loris, junge und reizende Kommödiantin, war eine der letzten Schauspielerinnen, welche aufrecht erhielten durch ihr Talent die Truppe Fedeli, alsdann sehr geschwächt. Sie nahm Theil mit Lidia an dem Erfolg eines dramatischen Stückes mit der Aufschrift *la Maddalena lascivale pénitente*, zum ersten Mal gespielt 1607. Die Liste der Charaktere ist komisch, sagt M. Ch. Magnin; außer Madeleine, Marthe und Lazare sind die hauptsächlichsten Darsteller der Erzengel Michel und mehrere Engel, die göttliche Gnade, drei Liebhaber der Madeleine, ihr Page, ihre Dienerinnen, ihr Kellermeister, ihr Koch, ihre beiden Zwerge, und drei Alte von schlechtem Ruf, *di bassastima*. Agata Caldaroni, bekannt unter dem Namen Flaminia in Italien, war die Großmutter Virginia's Baletti, verheirathet mit Riccobino (Lelio).

Aurelia.

Während Orsola Bianchi, geboren in Venedig, die Liebhaberinnenrollen in Italien inne hatte, wurden sie in Frankreich ausgefüllt durch ihre Schwester Brigida Bianchi, bekannt unter dem Namen Aurélie. Sie kam nach Paris 1640 mit Tiberio Fiorelli, indem sie im folgenden Jahr zurückreiste und wieder zurückkam 1645 mit ihrem Vater Giuseppe Bianchi, Director der Truppe, und ihren Schwestern Luigia und Orsola und ihrem Gatten Marc Romagnesi. Aurelia componirte 1659 ein Stück, *Inganno fortunato*, welches sie der Königin Mutter widmete. Die Königin Mutter fand das Stück nach ihrem Geschmack, und sich bedankend bei Aurélie, machte sie ihr ein Geschenk. Aurélie reiste von Paris ab 1659; aber sie war nur ein Jahr abwesend. Nach dem Tode Romagnesi, ihres

Gatten, kam sie 1660 zurück, trat auf im Theater und zog sich 1683 zurück. Nach ihrem Abschied blieb sie in Paris und lebte noch lange Zeit. Sie wohnte in der Straße Saint-Denis, nahe dem großen Saint-Chaumont, wo sie starb im Alter von 90 Jahren 1703. Es war eine sehr nette Frau, welche großen Geschmack hatte sich zu kleiden, und welche leidenschaftlich die Toilette liebte. Mde. Belmont, Frau des Romagnesi de Belmont. (Léandre) ihr Onkel, sagt sie gefunden zu haben in dem Bett, aber angethan mit der letzten Mode. Aurélia wurde sehr geliebt von Anna von Oesterreich; sie hatte, wie Scaramonche, die Freundschaft der Königin. Orsola Corteze, bekannt am Theater unter dem Namen Eularia, trat auf in Paris 1660 im Alter von 23 Jahren. Ihre Mutter Barlea Corteze, bekannt unter dem Namen Florinda, sagte, daß ihr Gatte fiel mit Fernand Cortez, dem Eroberer von Mexiko. Orsola Corteze heirathete zu Saint-Germain l'Auxerrois, Joseph-Dominique Biancolelli (Arlequin) und hatte mit ihm zwölf Kinder. Sie war groß und gut gehalten, ohne hübsch zu sein; sie war sehr liebenswürdig. Sie spielte die ersten Liebhaberinnen nach dem Rückzug Aurélia's und blieb am Theater bis 1680. 1704 zog sie sich zurück nach Montargis in das Kloster der Filles de la Visitation de Sainte-Marie und starb dort 1718 im Alter von 86 Jahren.

Isabelle.

Françoise-Marie-Apolline-Biancolelli, Tochter des Dominique Biancolelli und der Orsola Corteze, geboren in Paris 1664, trat dort auf 1683 in den Liebhaberinnenrollen unter dem Spitznamen Isabelle; ihre jüngere Schwester trat zur selben Zeit unter die Soubretten unter dem Namen Colombine.

Niemals, sagt Devicé, ist in der Comédie-Italienne so applaudirt worden, wie gegenwärtig. So ist Arlequin unnachahmlich in den verschiedenen Rollen, welche man ihn in diesem Stücke spielen sieht, seine beiden Töchter sind es nicht weniger; die verschiedenen Charaktere welche sie aufführen, sind so gut gemacht, daß sie auf sich ziehen den Beifall von ganz Paris, welches nicht lassen kann sie

zu bewundern. Niemals hat man soviel Einsicht für das Lustspiel gehabt, mit einer so großen Jugendlichkeit; sie ähnelten den Charakteren, welchen sie darstellten so, als wenn sie dazu geboren wären. Françoise Biancolelli, ohne von großer Schönheit zu sein, hatte den Ton zu gefallen, in ihrer ganzen Person verbreitet. Sie hatte Gracie, sehr gut gebaut und eine sanfte und reizende Physionomie. M. de Turgis, Offizier der französischen Garde, verliebte sich in sie und heirathete sie 1691. Sie war siebenundzwanzig Jahr und ihr Gatte einundzwanzig. Der Vater und die Mutter M. de Turgis klagten 1693 gegen ihre Schwiegertochter, indem sie sie der Entführung und Verleitung anklagten. Die Mutter Françoise's Biancolelli, unbekannt mit den Gesetzen Frankreichs und um die Klage der Eltern des Gatten abzuweisen, ließ ihnen sagen und unterzeichnete, daß weder Verabredung, noch Vertrag, noch Heirathsfeier zwischen ihrer Tochter und dem Sohn stattgefunden hätte. 1694 machten die Eltern M. de Turgis ein Testament und enterbten ihren Sohn, um ihn zu strafen für den schändlichen Handel mit Françoise-Marie-Apolline-Biancolelli, im übrigen die Heirath für Null zu erklären. Indem sie Heirathsbeweise hatten, ließen sie ihren Sohn nach Angers verbannen und machten es ihm zur Pflicht zu erklären, daß er sich hätte verleiten und verführen lassen. Vom schwachen Charakter, willigte er ein und unterzeichnete diese Erklärung. Er geht indessen sogleich nachher zu einem Notar, um gegen dieses zu protestiren. Françoise Biancolelli hatte 1695 das Theater verlassen. Der Vater des M. de Turgis starb dasselbe Jahr, aber der Zustand der beiden Gatten verbesserte sich erst 1701. Sie heiratheten sich ein zweites Mal mit Erlaubniß des Cardinal de Noailles in der Kirche Bonne-Nouvelle und erklärten, daß von ihnen unter der Heirathstreue zwei Kinder gezeugt wären, wirklich lebend und heißend: Charles-Dominique de Turges des Chaises, geboren 1692 und eine Tochter, welche später Mdm. Millin de Tressolles war. Seit dieser Zeit ging M. de Turgis öffentlich zu seiner Frau und erschien selbst mit ihr auf den öffentlichen Promenaden. Obgleich er eine Wohnung bei seiner Mutter hatte, wohnte er mit seiner Frau in der Straße Petits-Pères, dort empfing er und verlebte die Tage und oft die

Nächte. Françoise Biancolelli trug dann öffentlich seinen Namen. Die Mutter von M. de Turgis starb am 2. Februar 1704 und erinnerte in ihrem Testamente an die beiden Enterbungsakte, wenn ihr Sohn sich wieder verheirathete mit Frä. Biancolelli, wie als wenn sie unwissend wäre, daß er wieder verheirathet war. M. de Turgis starb am 29. April 1706. Sein Ende nahe fühlend, ließ er seinen Neffen Turgis de Cantellu kommen, im Alter von vierzehn Jahren. Er stellte ihm mit einer fühlenden Weise die traurige Lage seiner Frau und Kinder vor, ließ sie umarmen und empfahl sie ihm. Der junge de Cantellu versprach, daß er niemals weder seine Tante noch seine Cousins verlassen würde. Er hielt Wort, denn, sterbend von 21 Jahren, ließ er dem Charles Dominique, seinem Vetter, achttausend Livre Rente zur Unterhaltung und seiner Cousine vier Tausend. Der Hof erließ 1709 einen Erlaß, welcher Françoise Biancolelli eine magerer Pension von 1000 Livre gewährte, und 1713 ließ der König, um die Dienste Constantins de Turgis zu würdigen, der Wittwe eine Pension von 300 Livre aussetzen.

Mad. de Turgis hinterließ zwei Kinder, Charles Dominique de Turgis, chevalier de Saint-Louis, Officier im Marineheer und Marie-Anne-Reine de Turgis, verheirathet mit Millin de Tressoles

Silvia.

Rosa Zanetta Benozzi, berühmt unter dem Namen Silvia, war nach Paris gekommen mit der Truppe, ernannt durch den Régent 1716. Sie spielte während 42 Jahren Liebhaberinnenrollen mit derselben Lebhaftigkeit, derselben Feinheit und Einbildung. Das unbeständige Publikum erkaltete niemals für sie, sie spielte mit Beifall bis zum Augenblick ihres Todes und nahm mit sich die lebhaftesten Bedauerungen. Sie zeichnete sich überhaupt aus in den Stücken von M. de Marivaux, bei denen sie vollkommen den feinen und geistvollen Dialog erfaßt hatte. Ein Volumen würde kaum genügen, alle Lobbezeugungen herzuzählen, welche sie empfangen hat. Die Rollen der Silvia waren sehr verschieden. In den Stücken von Marivaux, wie le Jeu de l'amour et du hasard, ist sie Schieterin

und Kammermädchen. In anderen Stücken ist sie einfach Zofe, manchmal einfach naive Bäuerin oder unwissende Schäferin, wie in *Arlequin poli par l'amour*, erstes Stück von Marivaux, welches den Italienern gegeben wurde. Silvia war geboren zu Toulouse von italienischen Eltern. Sie verheirathete sich in Paris 1720 mit Joseph Baletti, bekannt unter dem Namen Mario. Silvia starb 1759.

Flaminia.

Zur selben Zeit, als die berühmte Silvia sehr verschiedene Rollen ausfüllte und welche ein wahres Talent verlangten, trat Flaminia, Gattin Louis Riccobini (Lelio), ihre Liebhaberinnenrollen an. Elena-Virginia Baletti war geboren zu Ferrare 1686. Sie durchwanderte in ihrer Kindheit verschiedene Theater Italiens. Ihre Eltern, obgleich arm, gaben ihr eine Erziehung, welche sie über eine große Zahl ihresgleichen stellen mußte. Trotz ihrer zarten Jugend galt sie für eine der besten Schauspielerinnen ihres Landes. Louis Riccobini, schon Direktor einer Truppe von 21 Jahren, sah in den Talenten des Frä. Baletti ein Mittel, um auf der italienischen Bühne den Geschmack wieder aufzuwecken, welcher verloren war.

Er hielt um sie an und sie nahm ihn. Sie kam nach Paris mit ihrem Gatten 1716, um Theil zu nehmen mit ihm an der akademischen Umgestaltung, welche sie vergeblich in Italien versucht hatten, wo die Masken Lehrer des Schlachtfeldes geblieben waren; aber das französische Publikum liebte auch *Arlequin* und *Scaramouche* und die Vorstellung italienischer Hauptwerke hatte nicht den Erfolgen dieser neuen Truppe genügt. Er mußte sich vergleichen und ließ Masken machen. Flaminia zog sich mit Riccobini 1732 zurück. Man ließ den Talenten der Flaminia Gerechtigkeit widerfahren, welche nicht allein als ausgezeichnete Schauspielerin geschätzt wurde, als auch als sehr gelehrte Frau. Sie sprach das spanische und französische wie ihre Muttersprache und hatte eine sehr strenge lateinische Schule gehabt. Hier ein Bild, welches man von ihr macht in den *Lettres historiques*: Flaminia, verheirathet mit Lelio, ist gut gewachsen, aber sehr mager. Es ist eine Frau von großem

Geist und großem Lustfinn. Ein Beweis ihres Geistes ist der, daß sie Mitglied war der Akademie von Rom, Ferrara, Bologna und Venedig. Sie spielte ihre Rollen mit Vollendung; man kann die Gefühle nicht besser herstellen, als sie, welche sie ausführt. Sie ist nicht allein sehr bemüht, ihre Gefühle auszudrücken, sondern sie kann noch durch ihren Geist davon hervorbringen. Des Theaters überdrüssig, verließ sie es plötzlich 1733 und lebte zurückgezogen bis 1771, ihrer Todeszeit.

Maria Laboras de Mézières, geboren in Paris 1713, trat auf am 23. August 1734 in der Rolle der Lucile in la Surprise de l'amour. Sie heirathete François Riccobini's Sohn und zog sich vom Theater zurück 1761. Sie schrieb mehrere französische Scenen in italienischen Texten. Sie übersetzte auch mehrere englische Stücke: la façon de se fixer, la femme jalouse, la fausse Délicatesse, Il est possédé. Sie war einer der schönen Geister ihrer Zeit und starb 1792. Am 3. Mai 1730 trat Anna-Elisabeta Constantine Tochter des Jean Baptiste Constantini de Belmont, an der Comédie Italienne auf, um die Rollen der Isabella und Silvia auszufüllen.

Camille.

Giaccometta-Antonia Veronese, bekannt unter dem Namen Camille, geboren zu Venedig 1735. Sie kam nach Frankreich 1744 mit ihrem Vater Veronese (Pantalon) und ihrer Schwester Anna Veronese (Coraline), kaum neun Jahre alt. Camille debütierte durch den Tanz am 21. Mai 1744, zur selben Zeit, als ihre Schwester und ihr Vater auftraten in Coraline, ein Stück, welches sehr stark in der Mode war. Sie trat dann in Liebhaberinnenrollen auf 1747 im Alter von 12 Jahren, in Entwürfen, welche ihr Vater für sie gedichtet hatte. Camille, sagt ein Schriftsteller der Zeit, hatte die Geberde des Gefühls, welche sich nicht vor einem Spiegel lernt, und den Ton der Natur, welchen die Kunst nicht geben kann, aber zum Herzen greift. Ohne Ehrgeiz und Eifersucht, kannte sie nicht die Nebenbuhlerschaften, welche beinahe immer diejenigen theilen in ihrem Stand. Ihr Charakter zeichnete sich auf ihrer Gestalt ab,

man sah ihn dort an der Feinheit, Freigebigkeit, Geist und Lustigkeit; keine Frau trug so wenig Uneigennützigkeit und Undank. Billioni ließ auf dem Theater Italien das Ballet Pygmalion mit Erfolg aufführen. Dies Subjekt ist zu bekannt, um ihn zu detailliren. Ich bemerke nur, daß Camille, welche darin die Bildsäule darstellte sie mit der einfachen Wahrheit wiedergab; nichts fehlte an der Feinheit ihres pantomimischen Spiels, überhaupt zu dem Augenblick, wo die Bildsäule Leben bekommt; sie stellt die Ueberraschung, ihre Liebe mit einem Ausdruck dar, welcher noch gar nicht gefunden worden ist. Man kann von Camille sagen, daß der Gedanke sogar tanzte. Ich glaube, daß die alte griechische und römische Kunst nicht in dieser Art die Talente Camille's überkommt. *Thémire délivrée* ist der Titel des Pantomimenballets, ausgeführt von Billion, sagt Biglioni, Balletmeister der l'Opéra Comique. *Thémire* (Fräulein Camille), in der Mitte einer Truppe Jäger, giebt ihre Befehle aus, stürmt mit ihnen ab um umherzustreifen und verläßt das Theater schnell.

Zwei Holzhauer und eine Holzhauerin tanzen einen *pas de trois*. Sie ziehen sich zurück wie sie gekommen sind, ohne zu wissen warum. *Thémire* erscheint wieder; sie ist unfreiwillig von der Jagd getrennt. Sie befindet sich allein und bekennt Furcht. Ein Wilder bemerkt sie von der Höhe des Hügel, steigt ungelentig herab und ergreift sie. Sie wird ohnmächtig vor Schreck; der Wilde fesselt sie mit Weidenzweigen und zieht sie in seine Höhle. Die Jäger kommen in in dem kritischen Augenblick an und bemerken die Gefahr *Thémire's*; sie ersteigen den Hügel; Wilde, bewaffnet mit Keulen stürzen sich auf sie. Ah! die arme *Thémire*, was macht sie während der Zeit? Endlich sind zum Glück oder Unglück die Wilden zurückgeschlagen und *Thémire* ist befreit. Man freut sich über die Befreiung *Thémire's*; die Wilden ergötzen sich auch. Trotz diese Abgeschmacktheit fand das Ballet viel Beifall; das macht, weil es vollkommen ausgeführt wurde. Camille starb im Alter von 33 Jahren 1768.

Scapin.

Brighella.

Mit bester Sprache, einnehmenden Manieren, fuchsschwänzerischer Artigkeit, ist Brighella der infamste Schurke, der existirt. Es hat nichts, die freche Kühnheit des Polichinelle auszugleichen mit der Niedrigkeit seiner Gefühle; es ist die Katze, welche schön thut, zieht die Krallen ein und kratzt. Lebhaft und unverschämt gegen die Frauen, Prahler und Schreier mit Greisen oder Feiglingen, kriecht und versteckt er sich, welche ihm den Kopf bieten. Sänger, Tänzer, Musikant, wenn er einen schlechten Streich ausführen will, ist er weniger zu Hause. Er ist ein kostbarer Bursche, welcher seine Talente anzuwenden weiß. Er hat viel Sorgen, es fehlt ihm aiel Geld, er hat nur eine Tochter, eine Frau, in Italien, die er nur weiß zu beschwätzen. Er hat alle Arten Handwerk durchgemacht, Soldat, Mönch, Henkersknecht. Um die Aufmerksamkeit der Galgen von sich abzulenken, zieht er vor, den Liebenswürdigen zu dienen, und es ist mehr durch Geschmack als durch Nothwendigkeit, daß er liebt was er son état nennt; denn wenn er niemand zu dienen hat, arbeitet er für seine Rechnung um sich zu unterhalten und dann sind auch die jungen Mädchen unglücklich, welche er in seine Klaue bekommt. Sie sind für immer verloren, wenn sie seine Vorsätze und Theorien hören. Brighella glaubt absolut an nichts was nicht jeder Tag bringt. So ist der alte Brighella; aber mit den Jahrhunderten und der Civilisation hat er sich ein wenig verbessert. Er hat immer dieselben Naturtriebe, aber er mordet nicht so; sogar Frauen sehen ihn an ohne zu zittern und hören ihn ohne zu glauben. Er ist mehr für die Börse der Greise zu fürchten, weil er mit einer unglaublichen Schnelligkeit escamotirt. Brighella, dessen Name ränkevoll bezeichnet, ist ebenso alt wie Arlequin, sein Compagnon.

Wir haben schon gesagt, daß sie alle Beide Originale aus Bergamo waren. Le slaveró von la Piovana d'Auguste Beolco ist ein richtiger Brighella. Das Kostüm Brighella's im 16. und 17. Jahrhundert bestand in einer Art Weste und langen Beinkleidern aus weißer Leinwand, um seinen ländlichen Ursprung anzuzeigen, mit einer besetzten Faltenmütze, mit grüner Tresse und einem Mantel; die Weste und Hose waren schon auf den Nähten mit grünen Stoffblättchen besetzt, um eine Art Livré vorzustellen. Seine olivenfarbige und behaarte Maske ist, wie die Arlequins, die Uebertragung der alten Sanniones. Heute ist sein Kostüm eine bizarre Vereinigung von alten und neuen Moden geworden. Seine Weste ist aus Wolle oder Flanell und hat die Form eines Paletots mit drei Kragen angenommen; die Farbe desselben, sowie der Hose ist egal weiß und grün besetzt. Seine Faltenmütze, ebenfalls weiß und grün besetzt, und seine braune Halbmaske, bei welcher der Bart die Façon eines großen Backenbarts und eines leichten Schnurrbarts hat, behält er. Der untere Theil des Gesichts ist rasirt. Er ähnelt sehr in diesem Kostüm einem Neger, welcher sich mit einer lächerlichen Livré bekleiden würde.

Brighella ist der Stammvater der Beltrame, Scapin, Mezzetin, Flautino, Gradelino, Truccagnino, Fenocchio, Bagolino und aller betrügerischen und intriganten Burschen der Comédie Française von Sbrigani, Sganarette, Mascarille und La Montagne bis Frontin und Labrauche. Der Anzug allein ist gewechselt worden. Der Charakter ist immer der des Brighella und von Pseudole, griechischer Sklave, bis Figaro, der Bursche da far tutto, war der Typus eines Lügner, Säufer, Dieb, Schwelger und auch ein wenig Mörder. Ein italienisches Lustspiel, bekannt unter dem Namen Briguella, erschien 1671 auf dem Theater der Comédie Italienne. Die beiden berühmtesten Brighella's waren im letzten Jahrhundert in den italienischen Truppen Giuseppe Angeleri, welcher von 1704 bis 1752 die Partien in den Lustspielen von Goldoni und Atanasio Zaroni, von Ferrare eines der besten Lustspiele des 18. Jahrhunderts. Zaroni empfing eine sehr gute Erziehung, aber sein Geschmaç für den Vortrag hatte ihn bedingt, die Theatercarriere zu ergreifen, er trat in die Truppe des berühmten Ant. Sacchi ein,

dessen Schwester er heiratete. Am 22. Februar 1792 von einem prächtigen Abendessen gehend, fiel er in einen tiefen Kanal und starb bald darauf. Man hat von ihm in Venedig 1787 ein Recueil de mots brighellésques, mordants, allégoriques et satiriques veröffentlicht, beglaubigt von Alphonse Zaroni, seinem Sohn.

Fenocchio.

Fenocchio, verschieden von dem Typus des Brighella, erscheint auf der italienischen Bühne 1560. Er wird verwendet in verdrießlichen Liebhabereien und er handelt dort nicht allein für Rechnung des Cello, Leandro oder Zebrino, sondern auch für seine eigene.

Beltrame.

L. Riccoboni sagt, indem er von der Kleidung Beltrames spricht: Sein Kleid ist nicht außergewöhnlich, und ich glaube, daß es nur ein Zeitkleid ist. Er hat eine Maske und dieselbe ist wie die des Scapin. Beltrame war ein Milaneser, die Sprache seines Landes sprechend und auch das Kleid tragend. Sein Kostüm ist dasjenige eines Burschen zu Ende des 16. Jahrhunderts, moderner wie Brighella; in der Truppe Gelosi hatte er eine andere Anwendung wie diejenige eines Schurken und hinterlistigen Gevatters; aber wie Mezzetin und später der französische Sganarelle, spielte er alle männlichen Rollen, indem er manchmal aufschnitt, was er erzählte. Es findet sich einige Jahre zu Bologna diese Persönlichkeit vorübergehend in den Marionetten, darstellend den Bürger, Kaufmann oder alten Juden, und theilend die Vaterschaft der Colombine mit dem alten Tabarino.

Niccolo Barbieri ist der erste Schauspieler, welcher diese Nuance des Brighella in Frankreich bekannt gemacht hat. Unter den Namen Beltrame da Milano kam er mit Flaminio Scala und Isabella Andreini 1600 nach Paris, um zu spielen vor Henri IV. Nach Auflösung der Truppe Gelosi kehrte Beltrame nach Italien zurück und trat in die Gesellschaft Fedeli ein. 1613 kam er nach Paris mit der Truppe zurück, dessen Direktor G. B. Andreini war. Er

blieb bis 1618, kam zurück 1623 und blieb dann bis 1625, einer Epoche, in welcher er selbst Führer einer Truppe war, und wurde berühmt in Italien und Frankreich, nicht allein als Schauspieler, sondern auch als Schriftsteller.

Sein Werk: *La supplica, discorso familiare intorno alle comedie mercenarie*, Lektüre für Männer von Verdienst, welche nicht Tadler sind nach einem von vornherein feststehenden Grundsatz oder vollständige Dummköpfe, ist nur eine Abhandlung zu Gunsten der Schauspieler und des Lustspiels seiner Zeit; dieselbe ist indessen sehr interessant durch die Anekdoten, welche darin erzählt werden und welche eine Idee geben von den damaligen Sitten.

Alle Schauspieler, welche gegen das Lustspiel geschrieben haben, sagt er, haben nicht immer die Erkenntniß dieser Kunst gehabt. Die Einsicht von allen Sachen findet sich wohl unter den Menschen, aber ein Einziger hat nicht die Gabe, Alles zu wissen. Die heiligen oder profanen Schriftsteller können uns nicht richten. Saint Bonaventure macht eine solche Beschreibung von Lustspielen, von welcher man glauben muß, wir würden Alle verdammt.

Um zu beweisen, daß das Lustspiel nicht eine schlechte und niedrige Kunst ist, citirt Beltram eine große Zahl von Lustspielen, welche geschätzt wurden und in hoher Achtung standen, unter diesen Rocius, Freund von Cicéron, Aliturus, Esope im Alterthum und die seiner Zeit, wie Isabella Andreini, Pietro Maria Cecchini, Giovanni Batista Andreini, Cuitio Fidenzi, Maria Mallone, Nicolo Zeccha.

Scapin.

Scapin ist weniger canaille wie sein Vater Brighella. Da wo Brighella mit dem Dolch spielen wird, spielt Scapin nur mit Füßen und Händen. Immer Bursche, wechselt er oft den Meister; intrigant, voll Geist, geschwätzig und Lügenhaft, spielt er mit einem sehr schlechten Ruf. Er ist ein Zänker, Bettler, wenn auch noch so wenig Dieb, aber sehr gut angeschrieben bei den Soubretten; Diese Damen können sich nicht belustigen ohne ihn. Scapin ist der französische Name von Brighella. Er ist dieselbe Persönlichkeit,

7*

955167A

dasselbe Kostüm und derselbe Charakter. Seit Anfang des 17. Jahrhunderts verlor Brighella seinen Namen bei uns und änderte sein Kostüm; aber er blieb immer derselbe unter einer andern Aufschrift. Callot in seinen Petits Danseurs präsentierte den Scapino seiner Epoche, gekleidet mit weiten Gewändern wie Fritellino, die Maske und der Bart, der Mantel, der große Federhut und der Holzsäbel. Dies ist noch ebenso wie Dionis von Mailand, Direktor einer Truppe, diese Burschenrollen spielte 1630.

Aber vorübergehend auf der franz. Scene, vermischt sich sein Kostüm mit dem des Beltrame, Turlupin und Jodelet. Er legt die Maske ab, nimmt grün und weißgestreifte Kleider, seine traditionellen Farben.

Der italienische Scapino, welcher auf der italienischen Bühne vor Paris 1716 erscheint, nahm das Kostüm des Brighella, ein wenig modernisiert und setzte die Rolle fort, geschaffen von dem alten Briguella und durch Mezzetin. Giovanni Bissoni füllte dieses in der Truppe 1716 aus. Geboren zu Bologna begann er seinen Beruf von 15 Jahren in Italien. Er wurde als Seiltänzer in einer kleinen sehr beschränkten Truppe engagiert, unter Direktion eines gewissen Girolamo, Charlatan, welcher seine Salbe als Parademittel 1681 absetzte. Nach einiger Zeit war Bissoni auch gelehrt, wie sein Meister; er wurde zuerst sein Associé und später sein Konkurrent. Bissoni setzte seine Salben zu Mailand ab; aber er fand den Markt besetzt und sterbend vor Hunger, widmete er sich etwas anderem. Er stellte seine Gauklerbühne auf einem benachbarten Platz derjenigen, wo sein Nebenbuhler operierte. Er rühmte mit Gebühr die Ausgezeichnetheit seiner Droguen: „Aber warum sie gut rühmen?“ sagte er zur Menge, „sie kennen alle meine Mittel und diejenigen des Operateurs dort an der Seite sind dieselben, denn ich bin sein Sohn.“ Die Menge, aufmerksam, kaufte nicht allein alle seine Droguen, sondern schenkte ihm noch etwas. Bissoni, gerechtfertigt durch seine Erfolge, fürchtete Aufklärungen und verließ Mailand. Wenige Zeit nachher ließ er das Metier des Charlatans fallen und trat einer Truppe bei, um die Scapin's zu spielen. Er trat sogleich als Hotelmeister in Dienst des M. Albergotti ein, machte eine Reise nach Frankreich mit ihm

und kehrte nach Italien zurück. Riccobini findet ihn, als er eine Truppe für den Herzog von Orleans bildet und engagierte ihn für die Comédie Italienne. Er hatte ein mittelmäßiges Talent, aber er spielte bis zu seinem Tode am 9. Mai 1723. Er war nur 45 Jahre alt. Er ließ durch sein Testament alles was er besaß Riccobini vermachen, welcher ihm oft Dienste geleistet hatte.

Am 2. September 1739 trat Alessandro Ciavarello, geboren Neapel, in der Comédie Italienne auf, um die Scapin's zu spielen. Er starb 1773.

Flautino.

Jean Gherardi kam aus der Stadt Prato in Toscana 1675 nach Paris, um unter dem Namen Flautino den Briguelle der italienischen Truppe auszufüllen. Jean Gherardi debütierte in Arlequin bergos de Lemnos. Jean Gherardi war ein guter Schauspieler, sehr komisch, spielte vollständig die Guitarre und imitirte mehrere Blasinstrumente mit seiner Luftröhre. Er blieb nicht lange beim Theater. Seine verderbten Sitten warfen ihn in eine schlechte Handlung. Er wurde in's Gefängniß gebracht und von dort herauskommend, verließ er Paris. Er hinterließ einen Sohn, Evariste Gherardi, der berühmte Arlequin.

Gradelino.

Gradelino ist noch eine Verschiedenheit vom Typus Brighella. Unter diesem Namen trat Constantin Constantini in Paris 1687 auf, nachher in Italien bekannt.

Constantin Constantini, von einer guten Familie aus Verona, hatte eine Fabrik errichtet und die chemischen Mittel zur Färbung der Stoffe entdeckt. Ergriffen von einem Lustspiel, verließ er nicht allein, um demselben zu folgen, seinen Beruf und Land, sondern er forderte seine Frau und Kinder auf, mit ihm zu kommen. Er ging nach Italien an Seite dieses Lustspiels unter dem Namen Gradelino, begleitet von seinen beiden Söhnen, Angelo und Jean-Baptiste Constantini. Seine Frau starb und Constantin Constantini kam nach Paris, um sein Talent würdigen zu lassen, welches wahr war,

und ihm große Erfolge in Italien einbrachte. Er hatte eine unglückliche Idee, auf der Pariser Bühne einen Gefang zu singen, komponirt in Italien gegen die Franzosen. Er wurde, trotz seines Talentes, ausgepiffen, so daß er nimmer wagte sich zu zeigen.

Mezzetin.

Die ersten Mezzetin's datiren vom Ende des 16. Jahrhunderts, und wurden eingeführt in der Truppe Gelosi. Sie trugen lange Kleider von Leinwand, Maske, Hut, den Tabaro und Holzsäbel des alten Zanni, so hat sie Callot vorgeführt. Er war nur damals eine einfache Abart von Scapino und Brighella. Das Kostüm war dasselbe, der Name allein war verschieden. Aber die Rollen Zanni haben im Anfang des 17. Jahrhunderts eine sehr große Wichtigkeit gespielt, die Schauspieler, welche sie ausfüllten, paßten das Kostüm dem Geschmack ihrer Epoche an, sei es, daß sie es erhielten, sei es, daß sie den Typus veränderten.

Es war Angelo Constantini als erster, welcher die Persönlichkeit des Mezzetin in weiß- und rothgestreiftes Kleid, welches charakteristisch wurde, kleidete. Er wurde in der alten Truppe 1682 aufgenommen, um in der Rolle der Arlequins die Rolle von Dominique Biancolelli zu übernehmen; aber sehend, daß die Truppe nicht einen zweiten Zanni hatte, nahm er den Charakter an und entlehnte den italienischen und französischen Bouffons dieses gestreifte Kostüm, Uebertragung der Sannionnes des Alterthums. Er ließ die Maske fort, welche Briguelle, Beltrame, Scapin und alle vorhergehenden Zanni's, sowohl italienisch, wie französisch, getragen hatten. Man weiß, daß Molière lange Zeit selbst die Burschenrollen spielte. Constantini bildete nach der Tagesmode den Schnitt seiner Kleider. Nach dem Tode Dominique's trug Mezzetin den Rhombus des Arlequin und spielte dieselben Rollen bis zur Ankunft Evariste Gherardi. Mezzetin erhielt dann seinen Anzug wieder und seinen Charakter des listigen Burschen, sowohl für seine eigene Rechnung handelnd, ausfüllend Rollen betrogenen Ehemänner, wie Sganarelle auf Molièrtheater, als auch Bursche des Ottavio oder Cinthio.

Angelo Constantini, Sohn des Constantin Constantini, geboren zu Verona, kam, nachdem er in seinen jungen Jahren in Italien gespielt, 1682 nach Paris und trat auf in Arlequin Protée in der Rolle des Glaucus Mezzetin. Als er Dominique ersetzen mußte, erhielt Constantini Hände der Columbine in einer vorbereiteten Scene, Kleider und Maske des Arlequin, eine Rolle, welche er lange Zeit spielte, aber immer unter dem Namen Mezzetin. Constantini spielte ohne Maske bis Evariste Gherardi kam, um in den Arlequin's zu spielen und hob die Lage mit erstem Schläge auf. Constantini ergriff wiederum diese Art des Mezzetin bis Ende 1697. Mezzetin sang auch, indem er mit der Guitarre begleitete.

Watteau hat ihn gemalt, mit dem Instrumēt, spielend in der Mitte der vornehmsten Schauspieler der Comédie Italienne: Isabelle, Ottavia, Colombine etc.

Er tanzte und sang auch in allegorischen Kostümen in den Ballets, welche die meisten Stücken endigten, wie zu Ende des Stückes les Originaux, wo er in dem letzten Akte, nachdem er die Rolle des Burschen von Ottavio während des ganzen Stückes ausgefüllt hatte, erscheint im amerikanischen Kostüm (costume d'Amérique).

Vier Amerikaner tanzen ein Entrée, welches die Kälte ausdrückt. Darauf avancirt der Amerikaner und siegt; darauf tanzen vier Afrikaner ein Entrée je nach der Lage.

Nach Unterdrückung des Theaters und der Truppe 1697, reiste A. Constantini nach Deutschland, um endlich Anwendung zu finden. Er wurde engagirt in einer Truppe zu Braunschweig, als August I., König von Polen, welcher von ihm gehört hatte, ihm Vorschläge machen ließ. Constantini nahm sie an und wurde durch diesen Prinz belästigt, eine Truppe zusammenzusetzen, welche abwechselnd das Lustspiel spielen mußte und die italienische Oper singen. Er kam 1698 nach Frankreich um diese Truppe anzuwerben, und führte seine Mission so gut aus, daß August I. ihn im nächsten Jahr ernannte zum geheimen Cameriere, Schatzmeister der Taschengelder, und ließ ihn adeln. Aber sein Schicksal, so gut es war, konnte nicht dauern. Mezzetin, unternehmend und kühn, verliebte sich in

die Maitresse des Königs und erklärte ihr seine Liebe. Er suchte den König der Achtung dieser Dame zu berauben. Die Dame war überspannt, sagt man, der König erfuhr alles und verbarg sich in dem Zimmer der Dame, wo diese Constantini ein Rendez-vous gegeben hatte. Er wurde festgenommen und nach der Festung Königstein geführt. Mezzetin blieb 20 Jahre im Gefängniß, bis endlich eine andere Dame am Hofe August's, welche Einfluß auf das Herz und den Geist des Königs von Polen hatte, diesen ersuchte, mit ihm sein Staatsgefängniß besuchen zu dürfen. Sie ließen Constantini kommen, welcher erschien mit einem Bart, welchen er seit seiner Einsperrung hatte wachsen lassen. Er warf sich zu Füßen des Königs, und die Dame unterstützte seine Bitten. August war unerbittlich und verweigerte seine Gnade. Aber die Dame bewirkte doch, daß er nach einigen Monaten freigelassen wurde. Man gab ihm alle seine Sachen mit dem Befehl auszuwandern aus Sachsen. Mezzetin reiste nach Verona, aber er blieb dort nicht lange. Wünschend Paris wiederzusehen und um sich auf einem Theater zu zeigen, wo er so lange Zeit mit Erfolg gespielt hatte, fand er die Truppe des Verwaltungsrathes, welche ihn mit Ueberraschung und Freude empfing. Er richtete sich mit seinen alten Kameraden ein, um in fünf oder sechs Stücken zu spielen, mittelst 1000 Thalern, und trat wieder auf am 5. Februar 1729. Man las im Mercure de France im Monat Februar 1729: „Herr A. Constantini, geboren zu Verona, bekannt unter dem Namen Mezzetin, Lustspieler des alten Hotel Bourgogne, spielte auf demselben Theater und tritt auf in den Rollen, welche er ehemals in dem la Foire Saint-Germain betitelten Lustspiel, gespielt hatte, ausgeführt in seiner Neuheit 1695. Er hatte dort solchen Zufluß von Zuhörern, ungeachtet der Preis der Plätze verdoppelt worden war; er gab fünf Vorstellungen, nach einigen Tagen reiste er nach Verona. Er starb in Italien zu Ende desselben Jahrhunderts, 1729. A. Constantini war verheirathet in Italien mit Aurette, Tochter des Doresi und der schönen Schauspielerin Augiola. Aurette kam nach Paris und spielte auf dem italienischen Theater des Hotel Bourgogne, aber sie hatte keine Erfolge; ihr Talent und ihre Figur waren mittelmäßig. Sie ging nach Deutschland. Aus dieser

Heirath stammt eine Tochter, welche in Chaumont starb, und ein Sohn, genannt Gabriel Constantini, welcher die Arlequins in Italien spielte. Unter dem Namen Mezzetinone war Carot ein ausgezeichnete Lustspieler, welcher 1689 die Rollen des Mezzetin zu Venedig spielte.

Narcisino.

Narcisino oder Narcisin stammt her aus der Stadt Malalbergo, zwischen Bologna und Ferrare. Sein Beiname ist Dessevedo di Malalbergo. Die Boloneser, den Docteur habend, welcher ihre Dialekte sprach, schuf der Schauspieler Ricooni gegen Mitte des 17. Jahrhunderts eine andere Person, welche die Sprache des niederen Volkes sprach, eine Sprache, welche verschieden ist von der, welche man noch heute spricht. Diese Figur war im 17. Jahrhundert sowohl einfältiger Bursche, als auch Meister und spielte auch sehr oft Vaterrollen, Vormundrollen, außerordentlich einfältig und unwissend, starrköpfig und auch niederträchtig wie möglich. Er theilte diese Anwendung mit Tabarino und Fitoncello, Rollen, welche, wie Beltrame und Sganarelle, zwei Zwecken dienten, und welche geschaffen waren oder erneut durch den Schauspieler Bighes zu Bologna.

Narcisin war in großer Achtung und hatte ein großes Ansehen in den fünfziger Jahren in Bologna. Er hatte ein seltenes Rollenfach. Er erschien fast nicht in den Stücken und kam allein auf das Theater um einige Scherze zu sagen oder zu machen. Bekleidet mit einem Strohhut, die Haare lang, um die Bauern nachzuahmen, mit einer Weste und Hose außerordentlich breit, roth und grün gestreift, manchmal den Tabaro auf dem Arm oder einen Fruchtkorb in der Hand, kam er in den Zwischenakten und versuchte vor dem Publikum die Zeitsitten zu kritisiren, erzählte interessante Abenteuer des Faubourg's und des Landes. Dies war eine Art Pasquin oder Bruscombille. Er hatte das Recht, Alles zu sagen, aber immer in einer allgemeinen Gestalt und ohne persönlich zu werden. Heute noch theilt Warlisin seine Wige mit und veredelt selbst seine Manier, aber dies kommt auf den Marionettentheatern

vor. Einen Kreisel machend wie Stenterello nach der Rede, verschwindet er.

Turlupin.

Turlupin wurde geschaffen zu Ende des 16. Jahrhunderts im Hotel Bourgogne durch Henri Legrand, sagt Belleville, welcher ihn spielte während mehr als fünfzig Jahren unter einem Kostüm, viel Aehnlichkeit habend mit dem des Brighella, was die Form anbetrifft und ein wenig die Farben der Arlequin's nehmend. Turlupin war reichhaltig an Scherzen, Paradieshölzern, ungereimtem Zeuge, Unsinn, und diese Art der Vergnügungen gaben ihm den Namen turlupinades (Poffenreißer). Wie die meisten der französischen Poffenreißer nahm er das Vermögen, wo er es fand, aber der Quell der Scherze war überhaupt Rabelais. Er war ein ausgezeichnete Poffenreißer, sagt Sauval, seine Erzählungen waren voll Geist, Feuer und Nichtigkeit, in einem Wort, es fehlte ihm an nichts, nur ein wenig Naivetät; und ungeachtet dieses gesteht jeder, daß er niemals seines Gleichen gesehen hat. Obgleich er fuchsroth war, war er ein schöner Mensch, gut gelaunt und hatte gute Züge. Er war gerade, fein, verstellt und angenehm in seiner Unterhaltung. Er war aufgetreten 1583 und verbrachte sein Leben auf dem Theater. In der französischen Truppe des Hotels Bourgogne, Gros-Guillaume, sagt Tallement, war le Fariné, Gaultier der Greis und Turlupin der Schelm. Er spielte auch die Figur des Zanni und trug dann ein ähnliches Kleid wie Brighella mit kleinem Mantel und Hose. Turlupin war ein solider Mensch, verheirathet, welcher nicht mehr duldet, daß seine Frau sich auf dem Theater zeigte, und welcher als Bürger lebte. Er übte seinen Beruf sehr oft. Louis Legrand, Sohn des Vorhergehenden, behielt die Berühmtheit seines Vaters. Er debütierte unter demselben Namen Turlupin am 15. Dezember 1620 und lebte bis 1655.

Gandolin.

Gandolin, spielend in Paris auf dem Theater Marais 1595 und zu Anfang des 17. Jahrhunderts, scheint ein stellvertretender Schauspieler von Turlupin. Er trägt die Maske von Brighella, den Hut des Arlequin, geschmückt mit seinem Hasenschwanz.

Grattelard.

Grattelard, französischer Poffenreißer von hanzwurstmäßigen Poffen, genannt zum Spott der Baron de Grattelard, ist ein Typus von hinterlistigen Burschen. Sein Kostüm nähert sich viel dem der Trivelino. Er trägt, wie dieser, einen Ueberwurf und eine Hose à l'italienne, sehr lang, besetzt mit imitirten Dreieckzeichen von einer dunklen Farbe auf hellem Grund. Er trägt auch eine Halbmaske, die Kinnbinde und Nachtmütze, die große Halskrause, den schmalen Säbel und die Schuhe von hellem Leder, die Faltenmütze wie Brighella, aber nicht den Mantel. Auf einem Stich befinden sich noch zwei andere Figuren desselben Theaters: Jasmin und Jean Broche oder Boche, welcher eine gewisse Ähnlichkeit mit den italienischen Docteurs hat. Die brillianteste Rolle des Grattelard ist in der Posse der Trois Bossus.

Jodelet.

Jodelet, Poffenbursche, naiv und dumm in der Erscheinung, wurde in der französischen Truppe des Hotel Bourgogne durch Julien Geoffrin von 1610—1660 gespielt. Sein Kostüm ist der Form nach das des Beltrame; was die Farben anbetrifft, trägt er eine schwarze Mütze, den Ueberwurf, die Arbeitstasche und Strümpfe gestreift, die Maske des Brighella und die Kniebinde schwarz, den Mantel, den Geldbeutel und den Holzsäbel, alles ähnlich. Scarron hat für den Schöpfer dieser Figur componirt: Jodelet duelliste, Jodelet maître et valet 1645. Man hat noch: Jodelet astrologue, Lustspiel von d'Ouville 1646; la Feinte mort de Jodelet, Lustspiel von Brécourt 1660. Julien Geoffrin war der letzte, welcher la farce in Frankreich spielte. Für einen naiven Fariné ist er ein guter Schauspieler, sagt Tallement. Jodelet spielte auch manchmal mit der italienischen Truppe. Er starb zu Ende 1660.

Gilotin, Tripolin und Filipin waren die Poffenreißer des Theaters Bourgogne 1655. Filipin, dessen wahrer Name Villiers war, spielte dieselben Rollen wie Jodelet. Scarron machte für ihn le Gardien de soi-même. Er trug die schwarze Maske der italienischen Burschen und die rothe Mütze, geschmückt mit zwei Federn

Goguelu 1635, französische Maske, scheint versucht zu haben auszufüllen Gros - Guillaume im Theater des Hotel Bourgogne; trug eine weite Hose, einen Ueberwurf wie Brighella, den Mantel, die Nachtmütze und den übertriebenen Schnurrbart der italienischen Possenreißer.

Bruscambille, andere Figur des Hotel Bourgogne, geschaffen durch Destauriers, geboren in Champagne, Schauspieler und Schriftsteller, trat auf 1598 auf die Gauflerbühne von Jean Farine und trat 1634 ein beim Hotel Bourgogne.

Scaramouche.

Scaramouche ist Sohn oder Enkel von Matamore, denn sein Name, welcher jagen will petit batailleur und seine einfache Art und Ursprung aus Neapel, reihen ihn in die Kategorie der Capitaine, so in Frankreich mit Tiberio Fiurelli. Diese Figur war nicht zu Allen brauchbar gewesen.

Das Kostüm des Scaramouche ist niemals verändert gewesen, was die Farbe betrifft, es ist immer schwarz gewesen vom Kopf bis zu den Füßen.

Riccobini sagt, daß der Form nach das Kostüm eine Imitation des spanischen wäre, welches, seit langer Zeit in der Stadt Neapel das Kleid des Hofes, des Magistrates und des Kriegsvolks gewesen sei. Gegen 1680 hörten die spanischen Kapitän's auf und der alte Kapitän, Italiener, war seit Langem vergessen, und man war genöthigt, aus Truppen der neapolitanischen Lustspieler einen Schauspieler zu nehmen, welcher den Capitain espagnol ausführte; Scaramouche fand dort Platz.

In Italien hat diese Figur niemals einen anderen Charakter, als den des Kapitän. Sein Charakter scheint der eines Prahlers und Feiglings zu sein. Diese Figur trägt im Ursprung die Maske, wie alle die Arten, welche aus dieser Epoche herkommen. In seinen Petits Danseurs präsentirt Callot den Scaramuccia der Truppe Fedeli, dessen wahrer Name Goldoni war, maskirt und den Degen in der Hand. Sein Kostüm ist wenig verschieden von dem, welches er wenig später mit Fiurelli gehabt hat, außer den langen Schlißen

seiner Aermel an seinem Ueberwurf und seiner federgeschmückten Mütze, welche zeigen die Schöpfung dieser Art zu Ende des 16. Jahrhunderts.

Tiberio Fiorelli, der berühmteste aller Scaramouche, ließ die Maske bei Seite, machte sich das Gesicht mit Mehl weiß und durch Spiele seiner Gesichtszüge war er der größte Mime der Welt. Er trug zuerst ein breites Beinkleid, dann nahm er dasjenige, welches dieser Figur traditionell wurde. Der Gürtel war bald von Stoff wie das Kostüm gewesen, bald von Leder. Die Bortenwirkereien und Knöpfe waren immer von der Farbe der Kleidung.

Scaramouche nennt sich Marquis, Prinz und Seigneur von mehreren Landstrichen, welche auf keiner geographischen Karte existiren.

Scaramouche ist wie der freie Bogenschütze vom Bagnolet, er fürchtet niemals Gefahr. Tiberio Fiorelli war geboren zu Neapel am 7. November 1608. Einziger Sohn eines Kavallerie-Offiziers war er im Alter von 25 Jahren Diener der ersten Schauspielerin einer Truppe in Neapel. Er war was man zu nennen pflegt Lohnarbeiter und spielte von Zeit zu Zeit kleine Rollen. Einige Zeit nach seiner Hochzeit trat Fiorelli und seine Frau in eine Lustspieltruppe ein. Madam Fiorelli, bekannt unter dem Namen Marinette, nahm später den des Scaramouche an.

Angelo Constantini, Schauspieler von Zawie. *Amuse et actions de Scaramouche* sagt, daß Fiorelli der Schöpfer dieses Typus sei, aber er ist darin im Irrthum. Nachdem er mehrere große Städte Italiens besucht hatte, kam er nach Paris mit einer Truppe im Jahre 1640 unter der Regierung Ludwig XIII. und er hatte hier nicht weniger Erfolge. Die Königin amüßte es sehr, ihn Grimassen machen zu sehen. Fiorelli machte häufige Reisen nach Italien, um nach seiner Frau Marinette zu sehen.

Die letzte Reise dauerte sehr lange, er blieb sieben Jahre abwesend und kam erst nach dem Tode seiner Frau nach Paris zurück. Er richtete sich ein und blieb am Theater bis zum Alter von 83 Jahren, sich dann zurückziehend, verliebte er sich in eine junge Person, genannt Fräulein Duvet, groß, gut gebaut und sehr hübsch, Tochter eines Dieners des ersten Präsidenten de Harlay, er heirathete sie.

Die ersten Monate der Flitterwochen gingen ruhig vorüber, aber die eifersüchtige und geizige Laune des Fiorelli entpuppte sich bald. Es war auch ein zu großer Altersunterschied zwischen den Gatten, und die junge Frau war sehr kokett. Scaramouche wollte seine Rechte gebrauchen und seine Autorität, aber die junge Frau wollte sich dem nicht fügen, zog sich zu ihren Eltern zurück, indem sie einen Prozeß auf Scheidung anstrebte. Fiorelli seinerseits klagte sie der Untreue an. Diese Affaire wirbelte viel Staub auf und vier Jahre vergingen, ehe der Prozeß zu Ende geführt werden konnte. Fiorelli starb am 7. Dezember 1696 im Alter von 88 Jahren. Im 83. Jahre hatte er noch so viel Gewandtheit in seinen pantomimischen Szenen, daß er anderen mit dem Fuß eine Ohrfeige gab. Er vereinigte mit einer vortheilhaften Taille, einer Gelenkigkeit des Körpers eine Leichtigkeit und eine außergewöhnliche Stärke. Als Tiberio Fiorelli sich 1693 vom Theater Italien zurückzog, wurden die Rollen des Scaramouche durch Joseph Tortoretti ausgeführt, welcher bis dahin die Pascariels gespielt hatte.

Pasquariello.

Im 16. Jahrhundert war Pasquariello Italiener, ein Länzer, führt alle Kraftproduktionen aus, ebenso wie Meo Squaquara. Diese Figur wurde dargestellt durch Callot. Er war mit einem Jaquet bekleidet, hatte Schellen an den Beinen und trug Säbel und den Tabaro, die Nase mit fantastisch langer Nase, aber er erschien ohne Haartour.

Meo Squaquara scheint überhaupt einen sehr freien Schädel gehabt zu haben. Pasquarello trug den Zunamen Truonno, d. h. der Furchtbare. Dieser Typus kam 1685 nach Frankreich, er wurde dort eingeführt durch Giuseppe Fortoretti oder Tortoritti und wie seine Großeltern war er auch Länzer. Er spielte immer eine Burschenrolle.

Druck von Emil Dreyer in Berlin.

SEP 22 1938



