Hamburg gegen deutsche Kunst undankbar und gefühllos gemacht hätten, die Antwort nicht schuldig und deckte die Mängel am deutschen Theater auf. Sie tadelte die Langweiligkeit der Vorstellungen, höhnte über den Kanzelton, vermißte gute Konversation und Gewandtheit im Spiel, beschwerte sich über den seit Schröders Rücktritt immer fühlbarer werdenden Mangel an guten Schauspielern; ja ein Anonymus, der sich als „unpartheyischen Beobachter" bezeichnet, verstieg sich in der Flugschrift „Wahrheiten ohne Schminke über das Hamburger deutsche Theater und Herrn Schröder nebst einem Wort über das französische Schauspiel und Mad. Chevalier", 1796, zu der Behauptung, daß das deutsche Theater die schlechteste unter allen Bühnen in Deutschland sei und noch unter den Wandertruppen stehe, die sich in die Mittelstädte wagten! — Zwischen beiden Parteien standen die wahren Freunde der Kunst, die das Schöne aufsuchten, wo es zu finden war. Sie hofften, daß der Eifer für das französische Schauspiel nicht erkalten möchte, freilich unbeschadet der deutschen Bühne.

An Beziehungen zwischen beiden Theatern konnte es nicht fehlen. Sie waren in der ersten Zeit nicht der freundlichsten Art, denn die deutschen Schauspieler waren zeitweise tief entmutigt über die Erfolge ihrer glücklichen Nebenbuhler. Sie mußten aber doch wohl oder übel dem bitteren Rate folgen, den ihnen der deutsche Theaterberichterstatter[1]) giebt, und sich an den gewandteren Franzosen bilden. Zumal eine deutsche Schauspielerin benutzte jeden freien Abend, um im französischen Theater Mme Berthéas zu sehen, bis Hamburg 1797 diese Künstlerin samt der trefflichen Mlle Camille an das französische Theater des Prinzen Heinrich in Rheinsberg verlor[2]). Auch Meyer-Bramstedt giebt zu, daß die deutschen Schauspieler manches Gute von den Fremden lernten. Aber Schröder war unversöhnlich. Wenn er nach Meyers Bericht „nicht alles für echt hielt, was seine Schauspieler von jenen annahmen", so lautet zwar scheinbar sein Urteil nicht gerade schroff; aber wir lesen zwischen den Zeilen, wenn wir die Behauptung seiner Gegner dagegen halten, daß er jeden von seinen Leuten abdanke, der nur irgend einen Verkehr mit den Fremdlingen habe.[3]) Die Franzosen hatten im Jahre 1797 Gelegenheit, wegen seiner feindseligen Haltung an ihm Rache zu nehmen. Nach einem Streite mit seinen Schauspielern, der mit der Entlassung von sieben streikenden Mitgliedern endete, sah sich Schröder genötigt, im Winter 1797 auf 1798, an dessen Ende er sich ganz nach Rellingen zurückzog, bis zum Eintreffen des Ersatzes wieder auf der Bühne zu erscheinen. Die französische Gesellschaft hatte von den Meinungsverschiedenheiten am deutschen Theater den Nutzen und erlebte einen starken Zulauf. Sie nahm auf Schröders Lage mit treffendem Spotte Bezug und gab an dem Abende, an dem er seine Thätigkeit als Künstler wieder aufnahm, am 1. Dezember 1797, den *Impatient* von Lantier, den *Intendant Comédien malgré lui* und die Oper *Le Directeur dans l'Embarras* von Cimarosa. An der Absichtlichkeit läßt sich um so weniger zweifeln, als noch in den Nachrichten vom 29. November statt der beiden genannten Lustspiele das *Souper de Famille* angezeigt war.

3. Blütezeit der französischen Bühne.

Nach der Aussage von Zeitgenossen konnte Hamburg sehr gut zwei Bühnen erhalten. Der Wettkampf wirkte zunächst sogar förderlich auf die Leistungen ein; er steigerte auch die alte Lust und Liebe am Theater, und oft waren beide Häuser so voll, daß kein Apfel zur Erde fallen konnte.

[1]) Schmieder, Journal für Theater und andere schöne Künste 1797. II, S. 80.
[2]) Schmieder a. a. O. III, S. 179.
[3]) Wahrheiten ohne Schminke u. s. w. S. 21.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Aber die französische Bühne erfreute sich doch der Beliebtheit in höherem Grade. Und nicht unverdient, denn die Kunst der Franzosen bewegte sich offenbar in aufsteigender Linie, besonders seit sie ein neues Theatergebäude hatten und ihren Bestrebungen nicht mehr beengende räumliche Schranken gezogen waren. Der kleine Saal am Valentinskamp hatte sich bei dem lebhaften Zuspruch längst als zu eng erwiesen. Ein größerer war in Hamburg nicht zu haben. Da errichtete in kurzer Frist ein französischer Baumeister — vielleicht der Franzose Ramée, der damals in Mode war — auf der großen Drehbahn ein neues Schauspielhaus für die französische Bühne. Den Grund und Boden gab Fürst Potocky her, der viel mit den Emigranten verkehrte und dessen Haus an der Dammthorstraße 33 lag.[1]) Das neue Theater war 100 Fuß lang und 40 Fuß breit,[2]) also kleiner als das deutsche mit 110 und 59 Fuß, zudem leicht gebaut, sicher Fachbau wie jenes auch, aber es enthielt außer dem schön dekorierten Theaterraume, der vom Erdgeschosse die drei Ränge hinauf genügend Zuschauer fassen konnte, in Anbauten eine Zahl von Sälen, die geselligen Zwecken dienten. Nicht weit vom Zuschauerraum öffnete sich eine Thür in den einen Anbau mit dem „Coffeesaal", la salle du café, dessen Namen man nicht buchstäblich nehmen muß[3]): das dampfende Getränk, das hier, wie der Theaterkritiker in den Nachrichten anpreisend bemerkt, in vorzüglicher Beschaffenheit für einen mäßigen Preis genossen wurde, war ein köstlicher Grog, während die gewöhnlichen Theaterschänken für teures Geld einen dünnen Trank mit wenig Rum oder Arrak zu bieten wagten. Das Café wurde aber auch von M. de Milon geführt, der die Restauration im Hotel Potocky leitete.[4]) Nicht viel später wurde auch ein zweiter Flügel[5]) fertig, in dem eine Anzahl guter Bücher den Theaterbesuchern zur Verfügung stand. Ja, die findigen Franzosen hatten Modewaren zum Verkauf ausgestellt und rechneten schwerlich falsch, wenn sie annahmen, daß die Männer, durch Genüsse aller Art angeregt und befriedigt, vielleicht geneigt sein würden, ihren Hausfrauen mit dem Neuesten aus der Mode eine Freude zu machen. Zwei Thüren führten aus dem Theaterraume hinab in den Garten, durch den eine Verbindung mit dem berühmten Speise- und Kaffeehaus des Herrn C. A. Devaux in dem ehemaligen Hotel Potocky bestand. Hier eröffnete am 6. November 1796 M. Thibault seinen *salon de lecture françoise dramatique;* und hier trug er des Sonnabends oder am Sonntag Abend, wenn kein Schauspiel war, klassische Dramen vor. In der Folge wirkten hierbei auch Mitglieder der französischen Gesellschaft mit, wie Thibault andererseits 1798 ein paarmal auf der französischen Bühne auftrat. Als später das Potockysche Erbe mit dem dazu gehörenden französischen Theater in den Besitz des Secretarius Dr. Anderson überging und Rainville nach Rückkehr der Emigranten an Devaux' Stelle trat, erhob sich — im Jahre 1804 — an der Drehbahn zwischen Theater und dem bisherigen Hotel Devaux ein großes Ball- und Konzerthaus, der Salon d'Apollon, der durch Galerieen mit dem Theater verbunden wurde.[6]) So stießen hier drei Schöpfungen der Emigranten zusammen, Kaffeehaus, Schaubühne und Ball- und Konzertsaal, zu denen dann noch die

---

[1]) Es ging bald in Devaux' Hände über und diente anderen Zwecken. Siehe später.

[2]) J. L. v. Hess, Topographie von Hamburg II, 1811. S. 26.

[3]) Vgl. die Bezeichnung Punsch- und Kuchenzimmer für die Schänke im deutschen Theater. Nachr. 1802, S. 604.

[4]) Fornéron, Histoire générale des Emigrés I, S. 376.

[5]) Ob des Theaters selbst, oder des Hotels, ist nicht ganz zweifellos. Es ist zu bemerken, daß die Bezeichnung Hotel Devaux auch auf das Theater angewendet wird. Nachr. 1796, St. 17.

[6]) Nachr. 1804, S. 989. 1805, S. 153.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

französische Reitbahn in der Nähe des Theaters kam. Für ein Foyer war im Theatergebäude kein Platz zur Verfügung. Man half sich aber, als im Jahre 1804 Rainville den Apollosaal mietete, und richtete zu diesem Zwecke im Vordergebäude vor dem Konzertsaale einen großen Raum her, der ebenfalls mit dem Theater in Verbindung stand und zugleich als Lese- und Spielzimmer diente. Der Jahresbeitrag für die Benutzung betrug sechs Speziès.[1])

Von vornherein trugen die Franzosen für zweckmäßige Heizung und Beleuchtung, sowie für weiche Polsterung der Sitze Sorge. Von der Decke, die als Himmelsgewölbe erschien, hing der große Kronleuchter herab und ergoß ein helles Licht über den ganzen Raum. Als i. J. 1802 eine Krone neuer Erfindung an seine Stelle trat, wurde die Lichtfülle den Zuschauern sogar zuviel und mußte vermindert werden! Die Logenträger stellten Palmbäume dar, deren Blätterkronen sich in den erwähnten Himmel erstreckten, und die Logenbrüstungen wurden später mit den Büsten französischer Theaterdichter und Komponisten geschmückt. Der Vorhang vom Jahre 1797 zeigte die Thalia umgeben von Genien auf einem Sockel, dessen Inschrift:

Sine benevolentia
Aditum frustra
Thalia docet

den Grundsatz geradezu ausspricht, nach dem wir die Franzosen handeln sehen, und eine Wahrheit enthält, die dem deutschen Theater unbekannt zu sein schien. Die Genien weisen einen vielfach gewundenen Pfad hinauf zu einem Tempel, der bezeichnender Weise dem Genius des Geschmackes gewidmet ist. So enthielt der Vorhang ein ganzes Programm.[2]) Wie empfindlich berührte dagegen die Dürftigkeit im deutschen Theater! In welche Stimmung mußte schon der unerfreuliche Anblick des Vorhangs versetzen, auf welchem der selige Lessing in einem braunen Rocke mit Patentstrümpfen schmachvoll hingekleckst sich in wenig anmutender Stellung darbot! Der Vergleich drängte sich geradezu auf, sodaß man sich gezwungen sah, Wandel zu schaffen.[3])

Diese Bemühung der französischen Truppe, ihren Gönnern einen angenehmen Aufenthalt zu schaffen, fand allseitige Anerkennung. Ein wahrer Festtag für diese war der 5. Oktober 1795, an dem der neue Musentempel mit einem für den Abend verfaßten Festspiele — *Dispute des Artistes ou La louable Ambition* — eröffnet wurde, in dem außer Versprechungen gewiß auch verbindliche Artigkeiten nicht fehlten. Die Franzosen unterließen ein solches Liebeswerben auch später nicht, das dem Einzelnen wohlthat und ein inniges Verhältnis zwischen Bühne und Zuschauerraum herstellte. Auch am Anfange des neuen Theaterjahres, am 30. März 1796, eröffneten sie die Vorstellung mit einem für den Abend gedichteten Vorspiel *Cri du Coeur ou l'Elan du Zèle,* das in allegorischer Einkleidung mit Liederspiel und eingeflochtenen Tänzen den Dank der Theatergesellschaft aussprach und von dem bis in den letzten Winkel besetzten Hause mit Beifall aufgenommen wurde; besonders schmeichelhafte Lieder mußten auf stürmisches Verlangen wiederholt werden. Und wieder am 2. Januar 1798 führten sie ein Gelegenheitsstück

---

[1]) Hamb. Adreßbuch 1804.

[2]) Als die Gesellschaft nach Rückkehr der Emigranten in ihr Vaterland fast allein auf die Bewohner der Stadt angewiesen war, nahm ein neuer Vorhang vom Jahre 1802 mehr auf Hamburg Bezug: man erblickte das Baumhaus, den Gott Merkur und die Flaggen der verschiedensten Völker.

[3]) Schmieder a. a. O. I, S. 78 und 157. — Briefe über Schauspielkunst, Theater und Theaterwesen in Deutschland. Hamburgs deutsche und französische Bühne (von Rohde). Hamburg 1798 S. 95. — Annal. d. Th. 1802 IV, S. 17—20.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

auf — *Les Etrennes*, — in dem Melpomene, Thalia, Euterpe, das Drama und das Vaudeville um den Vorrang streiten, den Zuschauern ihre Gaben darzubringen, und das Vergnügen — Mme Bonnet — entscheidet, daß sie alle sich wetteifernd dem Dienste der Besucher widmen sollen.[1])

In den weiteren Räumen des neuen Hauses eröffnete sich dem Kunsteifer ein größerer Wirkungskreis, zumal als am Ende des Jahres die „Aktionisten" das französische Theater ganz auf eigene Rechnung übernahmen und die beträchtliche Summe von 42000 ℔ einzahlten, sodaß jetzt die Mittel vorhanden waren, um bedeutende Künstler heranzuziehen und nun auch Stücke zu bringen, die einen größeren Aufwand nötig machten. Die ökonomische Oberaufsicht führte nun ein angesehener Hamburger Kaufmann,[2]) dessen Name leider nicht genannt ist. Die litterarische Leitung übernahm ein französischer Gelehrter. Devaux, jetzt Mitglied der Gesellschaft, wurde von ihr zum Direktor gewählt und verteilte die Rollen. Dem Schauspieler Bultos lag das innere Bühnenwesen ob. Infolge der Anwerbung neuer Kräfte belief sich die Zahl der Mitglieder auf mehr als fünfzig Personen; und mit dem Eintritt der Mme Chevalier vom Théâtre italien in Paris, die durch ihr anmutiges Spiel die Zuschauer zu begeistertem Beifall hinriß, begann der Aufschwung und wurde rasch die Blütezeit der französischen Bühne heraufgeführt. Ein eigener Zauber ging von dieser Schauspielerin aus. Ihr feines, gewandtes Spiel, ihre lebenswahre Darstellung, die natürliche Lebhaftigkeit und Ausdrucksfähigkeit in Mienen und Bewegungen fesselte die Kenner. In der Oper *Nina ou La Folie par Amour* von d'Alayrac spielte sie die Nina mit einer sinnbethörenden Leidenschaftlichkeit und stellte dann wieder als Joset in den *Deux petits Savoyards* von demselben Tondichter die Gutmütigkeit des drolligen Savoyardenknaben in gleicher Vollendung dar. Auch der vielgespielten Oper *Blaise et Babet* von Dezède, einem schönen ländlichen Gemälde, verhalf sie zum Erfolge und bewies besonders in den Schmoll- und Versöhnungsscenen ihr echt französisches Temperament. Der Eindruck wurde noch verstärkt durch die ihr von der Natur verliehene klangreiche Stimme und die Schönheit ihrer Erscheinung, die sie besonders auch im Tanz zur Geltung zu bringen wußte; etwas Koketterie, von der sie nicht freizusprechen war,[3]) dürfte der schönen Schauspielerin bei vielen Besuchern nicht geschadet haben. Solche Vorzüge wußte auch die Direktion gebührend zu schätzen. Mme Chevalier spielte zuerst am 1. Dezember 1795 die Virginie in der Oper *Paul et Virginie* von Kreutzer und hatte schon am 8. Dezember, bei ihrem vierten Auftreten, eine Benefizvorstellung, die erste auf dem französischen Theater überhaupt. Die Theatermitglieder hatten nämlich bis jetzt gleichen Anteil am Reingewinn gehabt, und auch in den nächsten Jahren ist auf den Zetteln von Benefizen für sie keine Rede. Nur ausnahmsweise bewilligte die Gesellschaft am 10. Januar 1798 der Balletttänzerin Mlle Mercier, der ihre ganzen Habseligkeiten gestohlen waren, in rühmenswerter Einmütigkeit einen Vorteilsabend. Um so mehr tritt der Vorzug hervor, den Mme Chevalier genoß: in demselben Winter folgten noch zwei Benefizvorstellungen und ein Benefizkonzert, obwohl sie schon 9000 ℔ festes Einkommen bezog. Und dabei trat Mme Chevalier, die sich kostbar zu machen wußte, im ganzen Winter nur 24 mal auf.

Mit dem Eintritt der Mme Chevalier beginnt die Glanzzeit der Oper, und bald ging noch ein neuer Stern in der Person der Mme Gasser auf. Das Opernrepertoire wird in kurzem

---

[1]) Nachr. 1796, St. 41. 1798, St. 11. Journal für Theater 1798 S. 80 ff.: „Le public est flatté de trouver le plaisir, — Sous tel aspect qu'il l'envisage!"

[2]) Nachr. 1796, St. 12.

[3]) Wahrheiten ohne Schminke S. 22.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

stattlich erweitert, und wenn auch noch Grétry das Übergewicht behauptet, d'Alayrac, der Meister in der französischen komischen Oper, tritt ihm ansehnlich zur Seite, Dezèdes behauptet seinen Platz, und Champein *(La Mélomanie, Les Dettes)*, Monsigny *(L'Enfant trouvé, Rose et Colas, Le Déserteur)*, Méhul *(Euphrosyne)*, Lemoyne *(Les Prétendus)*, Martini *(Le Droit du Seigneur)*, Philidor *(Le Maréchal Ferrant)*, Dittersdorf *(Le Médecin et l'Apothicaire)*, Paesiello *(Le Maître généreux)* u. a. m. bringen nun auch in die Oper Abwechselung. Zu den Zugstücken, die selbst in der Sommerszeit das Theater oft bis auf den letzten Platz füllten, gehörten besonders *Didon* mit der Musik von Piccini, die in Deutschland noch unbekannt war, und *Oedipe en Colone* von Sacchini. Diese Oper bildete eine der besten Leistungen des französischen Theaters; wenn sie zeitweilig von der Bühne verschwindet, so ist das ein Zeichen, daß der Bestand der Opernmitglieder lückenhaft geworden ist. Aber in der ersten Aufführung trieb ein tückischer Zufall seine Possen: ein Balletttänzer wurde in seinen Pas jäh unterbrochen, ein Sänger setzte mit der unrechten Arie ein, nur mit Mühe konnte M. Paris den Beharrlichen in die rechte Bahn bringen, und Oedipus — es war der berühmte Mees — legte seine Blindheit so unglücklich an den Tag, daß er zum Souffleur hinabstürzte. Wie vernichtend würde das Urteil gelautet haben, hätte ein solches Mißgeschick das deutsche Theater betroffen! Gegen die Franzosen übte man Nachsicht. Sie hatten einmal die Gunst des Publikums, das ihre redlichen Bestrebungen anerkannte und ihnen schon etwas nachsah. In ihrem Bemühen, die Oper würdig auszustatten, betrieb die französische Bühne einen Aufwand an Kostümen und Dekorationen, gegen den das deutsche Theater meistens traurig abstach. Durch glänzende Ausstattung zeichneten sich besonders zwei Grétrysche Opern aus, *Panurge dans l'Isle de Lanternes* und *La Caravane de Caire*, die gleich den vorhergenannten Opern ein fester Bestand des Repertoires blieben, wenn es nicht an Mitteln zu ihrer Aufführung gebrach. Schon die neuen Gewänder im Panurge kosteten 3000 ℔, aber diese Ausgaben machten sich reichlich bezahlt. Denn das vortreffliche Spiel und die geistvolle Grétrysche Musik führten die gebildeten Theaterfreunde in demselben Maße solchen Vorstellungen zu, wie der große Haufe deutscher und französischer Abkunft durch die Pracht der Feenoper angezogen wurde. Am Schlusse des Panurge erschien Mme Mees — die Göttin — in einer riesenhaften Laterne, in der sie hinter Florgazen, umgeben von ihrer Dienerschaft, schlummerte. Mehr Aufsehen noch machte die Karawanenoper, in der sich besonders Mees als Bassa hervorthat. Die französischen Zuschauer, die ihre Lieblinge auszuzeichnen pflegten, spendeten ihm stürmischen Beifall, aber der Schauspieler störte die Täuschung nicht durch eine dankende Verneigung, die dem Bassa nicht geziemt hätte, sondern machte nur stillstehend eine Bewegung des Horchens in den dichtgefüllten Saal. Das Ballett wurde von M. Chevalier, dem Gatten der Schauspielerin, und von ihrem Bruder M. Auguste geführt. Die neuen Gewänder aus Atlas und Samt mit goldener Stickerei waren von einer Pracht, wie sie sonst nur an Hofbühnen entfaltet wurde. Überraschend wirkten die Dekorationen. Im ersten Aufzuge zog die Karawane vor einer wilden Berggegend vorüber, bunt gemischt aus den verschiedenfarbigen Gläubigen, sogar mit „Kamelmaschinen" in ihrer Mitte. In dem zweiten Aufzuge erblickte man den Säulengang im Garten des Serails, und im dritten den Saal des Bassa, in dem die Audienz stattfand.[1])

[1]) Die Karawanenoper liefert auch einen Beleg zu dem Einflusse, den die französischen Emigranten im Bereich der Mode ausübten: sie beschenkte Hamburg außer anderem mit dem Karawanenhut, einer runden Kappe mit vorstehendem Schirm, die mit Seide und Band von beliebiger Farbe bezogen war. Schmieder II, S. 175.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Diese genauere Kenntnis von dem französischen Theater verdanken wir außer den Theaterzetteln, die mehr eine stumme, wenn auch verständliche Sprache reden, dem Journal für Theater und andere schöne Künste von Dr. Schmieder, Hamburg 1797, und den Besprechungen in den Hamburger Nachrichten seit dem Jahre 1796. Diese haben den Kanzleisekretär Schütze in Altona, der auch die Hamburgische Theatergeschichte geschrieben hat, zum Verfasser.[1]) Wir lesen zwischen den Zeilen, daß die französischen Vorstellungen ihm ein ungleich größeres Interesse einflößen als die deutschen. Er besucht die Proben, um sich ein Urteil zu bilden. Er bemerkt mit Genugthuung, daß seine Besprechungen nicht vergebens geschrieben sind, da die Franzosen seine Winke beherzigen, während alle Mühe an das deutsche Theater verschwendet ist. Das Lob, das er jenen spendet, klingt wärmer, obgleich er offenbar gerne die deutschen Vorstellungen loben möchte und jeden kleinen Aufschwung, jedes Gastspiel dankend anerkennt.

Während die Oper aufblühte, verlor indessen das Lustspiel keineswegs an Bedeutung. Es war immer noch die Stärke der Truppe, deren Leistungen sich sogar noch vervollkommneten, zumal da sie jetzt durch tüchtige Künstler wie André, Calais, Vanhove und das Ehepaar Pierson mit ihren Kindern einen stattlichen Zuwachs bekam. Als besonders gelungen mögen die *Epreuve nouvelle* von Marivaux, *Monsieur de Pourceaugnac* von Molière, *Soliman II ou Les trois Sultanes* von Favart und die *Mariage secret* genannt werden. Die letztere wurde mit großer Feinheit und Einstimmigkeit gespielt. Schütze empfiehlt dringend, sie nicht zu versäumen, wäre es auch nur, um Mlle Mees in ihrer natürlichen Verschämtheit und kleinen Verlegenheit zu sehen, und zumal das Meisterspiel des Adam zu bewundern, der von dem dummklugen Liebhaber ein köstliches Bild gab und mit jeder Handbewegung und jedem Schritte, mit seinem dummen Gelächter und endlich der Betroffenheit, wenn er sich angeführt sah, so ganz im Geiste seiner Rolle war. Viel Glück machte auch der *Monsieur de Pourceaugnac*, der in Deutschland noch wenig bekannt war und in Hamburg jetzt zuerst aufs Theater gebracht wurde, eine feine Verspottung der Aerzte und Landjunker. Der Theaterberichterstatter ist überzeugt, daß nur wenige diese Posse ungesehen lassen werden, und empfiehlt sie jedem, der sich einmal von Herzen auslachen will, aufs wärmste. Der eigentliche Komiker der Gesellschaft, Bergamin, der den Herrn v. „Schweinichen“ gab, zeichnete sich schon durch seine Maske aus: steife Wachslocken und ein altfränkisches Gewand von geblümtem Seidenstoff mit einer langschößigen befranzten Weste. Er versetzte durch seine überwältigende Komik alle Zuschauer in die glückseligste Stimmung. Der Jubel steigerte sich noch, wenn er ins Orchester hinabstieg, an einem Seile zu den Logen hinaufkletterte, dann wieder durchs Parterre lief und endlich aus dem Souffleurkasten auf die Bühne zurückkroch, überall verfolgt und geängstigt von den Apothekerburschen mit ihren schrecklichen Spritzen. War diese Posse, die auch in den trübsten Zeiten des französischen Theaters nicht wieder von der Bühne verschwunden ist, den Hamburgern neu, so erinnerte das Lustspiel *Soliman II ou Les trois Sultanes*, das auch im Vaterlande des Dichters einen ungeheuern Erfolg gehabt hatte, die älteren Hamburger an die schöne Zeit, wo Charlotte Ackermann, Schröders vielbeklagte Schwester, in der Rolle der Roxolane auf der Bühne geglänzt hatte. Aber diese Erinnerung schadete der Vorstellung im französischen Theater nicht.

---

[1]) Dies ergiebt sich aus Sutor, Cadeaux d'amitié et de reconnoissance d'un ami du théâtre françois ornés du Portrait de Madame Chevalier dans le Costume d'Isaure Raoul. Manuscript pour ses amis à St. Petersbourg. 4. édition Hambourg 1800 S. 7, jedenfalls für die Stücke 12 im Jahrgang von 1796, 18 und 28 in dem von 1797, aus inneren Gründen aber auch für die anderen Berichte dieser beiden Jahre.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Mlle Mees als Roxolane hielt den Vergleich mit ihrer berühmten Vorgängerin aus und erfuhr eine öffentliche Anerkennung in dem Correspondenten (1797, Nr. 51):

De votre jeu l'esprit et la finesse
Dans Roxolane enchante tour à tour,
D'un trône asiatique en devenant maîtresse
Vous vous placez sur celui de l'amour!

und Bergamin — Osmin — fand für sein vortreffliches Spiel an Iffland, der ihn auf der französischen Bühne sah, einen warmen Lobredner.[1]) Auch im Lustspiel kamen die Franzosen, die sich überhaupt von Einseitigkeit frei hielten, der Neigung des Publikums nach Abwechselung entgegen und unterhielten die Zuschauer durch kleine witzige Nachspiele, in denen sie Meister waren, und von denen man nicht genug sehen konnte. Dies gilt besonders von den erheiternden proverbes des fruchtbaren Dorvigny, von denen die oft wiederholten *La Fête de Campagne ou L'Intendant Comédien malgré lui* und *On fait ce qu'on peut, non pas ce qu'on veut* erwähnt sein mögen. Diese kleinen Theaterstücke waren voll launiger Anspielungen auf das Bühnenwesen. Sie gaben einem jüngeren Schauspieler, André, Gelegenheit, seine glänzenden Gaben zu entfalten und seine erstaunliche Gewandtheit im Achtrollenspiel an den Tag zu legen: in schneller Aufeinanderfolge erschien er als Clairville, Directeur de Comédie, als Garçon de Cabaret, Perruquier, Musicien, Machiniste, Habilleuse, als stotternder Souffleur und als ewig reimender Theaterdichter und brachte jedes Mal nicht nur eine neue Maske, sondern meistens auch einen veränderten Sprachton mit. Den Reiz der Neuheit hatten die Harlekinaden, in denen die Kinder Pierson auftraten, viel versprechende Talente, denen es an Aufmunterung nicht fehlte. Dagegen fanden die Theaterbesucher, fremde und einheimische, an Trauerspielen weniger Gefallen: wer ins französische Theater ging, wollte erheitert sein. Aber ganz wurde auch das ernste Drama nicht vernachlässigt, und die Aufführungen des *Mahomet* und der *Zaire* von Voltaire, sowie des *Nadir ou Thomas Koulikan,* des einzigen Trauerspiels von Dubuisson, mit dem er in Frankreich Erfolg gehabt hatte, lieferten den Beweis, daß die französischen Schauspieler in allen Sätteln gerecht waren. Dabei ist es erstaunlich, zu sehen, wieviel sie sich in Einübung neuer Stücke zumuteten. Im September 1796 finden wir auf den Theaterzetteln nicht weniger als zehn erste Aufführungen angezeigt, und in den fünf ersten Oktobertagen folgen diesen schon wieder drei neue Stücke.

Bisher hatte man sich im Ballette mit der Allemande, die Mme Chevalier in unnachahmlicher Anmut mit ihrem Bruder tanzte, und mit der Anglaise und einigen andern eingelegten Pas de trois begnügt; Monsieur Chevalier spielte eine Nebenrolle, er war eben nur der Mann seiner Frau. Dann aber gaben ihm die großen Opern Gelegenheit, zu zeigen, welch schätzenswerte Kraft er als Ballettmeister und ausübender Tänzer war. Selbst den Viganos vom Hofballette Friedrich Wilhelms II., die im französischen Theater bei erhöhten Preisen Ballette ihrer eigenen Erfindung aufführten, liefen Chevalier und M. Auguste den Rang ab. Das Ballett nahm einen immer breiteren Raum in der Oper und auch im Interesse der Theaterbesucher ein; es nahm auch von dem Lustspiele Besitz, und der *Bourgeois Gentilhomme* von Molière z. B. war reichlich damit ausgestattet, wie die Theaterzettel ausdrücklich bemerken, und endete stets

[1]) Im Anfange dieses Jahrhunderts wurde das Favartsche Lustspiel auch wieder auf dem deutschen Theater gegeben, das überhaupt viele Stücke französischen Ursprungs, besonders Opern, aufführte, die gleichfalls im französischen Schauspielhause gespielt wurden. Die Annalen des Theaters 1801—1803 II, S. 545. 562. 706, urteilen über die deutsche Vorstellung schonungslos ab und entrüsten sich unter anderem auch über die Geschmacklosigkeit, Soliman den Sorbet aus einer Punschbole von weißem englischen Steingut trinken zu lassen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

mit einem türkischen Ballette. Und inzwischen war das Ballett selbständig geworden, hatte sich von der Oper losgelöst und war zum musikalischen Tanzschauspiel herangewachsen. Einige kleinere Balletterfindungen Chevaliers: *Le Contraste de l'Amour et de l'Amitié* und ein *Divertissement pastoral* eröffneten den Reigen; dann folgten, nachdem die Verwaltung im Sommer des Jahres 1796 einen Vertrag mit ihm abgeschlossen hatte, der ihn zur Komposition von Balletten verpflichtete, *Le Mariage de Paul et Virginie*, *L' Héroine villageoise* und die großen Pantomimen von drei Aufzügen *Le Déserteur* und *L'Enlèvement ou les Voleurs*. Duquénay lieferte die Musik, soweit sie nicht wie im Déserteur verwandten Opern entlehnt war. Aufzüge von Soldaten, Kämpfe mit Räubern, Hirtenscenen, Jagden und eingeflochtene Tänze spielten sich in bunter Reihenfolge vor den Augen der Zuschauer ab, deren Ohr sich gleichzeitig an der schönen Musik erlaben konnte. Es wurden aber auch alle Mitglieder der Truppe aufgeboten; manche mußten zwei, ja drei Rollen übernehmen, und dazu kamen noch außer den Statisten die Hamburger Stadtsoldaten. Schwerlich hatten diese prächtigen Ausstattungsstücke künstlerischen Wert, aber sie kamen einer in Hamburg nun einmal vorhandenen Neigung entgegen, der vor vielen Jahren schon Schröder und vor ihm Ackermann aus Rücksicht auf die Kasse hatten nachgeben müssen, und führten der Theatergesellschaft reiche Einnahmen zu. Der glückliche Verfasser ließ von den beiden großen Pantomimen eine Beschreibung drucken, deren Verlag der Buchhändler Fauche am Jungfernstieg übernahm, und widmete Les Voleurs dem Dänischen Grafen Schulenburg und den Déserteur der Prinzessin v. Holstein-Beck, der großmütigen Beschützerin des französischen Theaters.[1])

In einer Reihe von Konzertaufführungen wurden von dem vortrefflich geschulten Orchester Symphonieen von Mozart und Haydn, vereinzelt auch ein Musikwerk des Tenoristen Duquénay zu Gehör gebracht. Im Winter 1795 auf 1796 gesellten sich zwei Künstler aus Paris, der Romanzensänger Garat und der bekannte Geiger und Tondichter Rode, ihren Landsleuten in Hamburg zu und gaben unter Mitwirkung von Mees und Duquénay, Mme Chevalier und M. le Pin — der ein Pianokonzert komponiert hatte —, die berühmten Garatkonzerte, für die man den doppelten Preis gerne bezahlte. Später erschienen auch andere Künstler: Bianchi und Amazi; auch Hamburger ließen sich hören: Mlle Grund, Mme Lange, Herr Eule, die beiden letzten vom deutschen Theater; und am 1. Oktober 1796 gab Elise Hahn, die geschiedene Gattin Bürgers, ein deklamatorisch-dramatisches Konzert und trug unter anderem den Kaiser und den Abt von Bürger, und Klopstocks Frühlingsfeier vor.

Im Sommer des Jahres 1796 öffnete das französische Theater seine Räume auch der Muse Terpsichore und veranstaltete im Mai den ersten der glänzenden Emigrantenbälle, die später ins Hotel Devaux verlegt wurden und durch den auf ihnen entwickelten feinen Geschmack und den großen Aufwand, besonders aber durch den entzückenden Tanz der Franzosen Aufsehen erregten; selbst die Gegner mußten eingestehen, daß die Herren Franzosen wenigstens zu tanzen verständen. So der Domherr Meyer. Die Direktion zeigte auf den Theaterzetteln an, daß sie für „diese neue Veranlassung in Hamburg, sich zu divertieren" keine Mühe und Kosten scheuen werde, und hatte den ganzen Theaterraum in einen Garten verwandeln lassen, hinter dem aus einem Walde die Weisen eines unsichtbaren Orchesters hervordrangen, während vier Grotten, in denen reich besetzte Schänktische aufgestellt waren, zum Eintritt einluden. Wer durch die Saalthüren in den Garten hinabstieg, fand hier zwei große Zelte errichtet, in denen

[1]) Schmieder a. a. O. I, S. 75 f. Vergl. Nachr. 1796, S. 656.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

er kalte Speisen, Pasteten, alle Arten Wein und auch englisches Bier nach einer ausgehängten Preistafel haben konnte. Gestatteten ihm seine Mittel ein warmes Essen, so fand er dazu Gelegenheit auf der rechten Seite des Theaters, doch mußte er eine bis zwei Stunden im voraus bestellen und den Preis vereinbaren; für weniger als sechs Personen wurde aber nicht angerichtet. Auch die übrigen Säle waren hell erleuchtet und boten Gelegenheit, sich zu ergehen oder ein Spielchen zu machen. Diesen bals parés folgten im nächsten Winter zwei, und in den folgenden Jahren vier Maskenbälle, die um 10 Uhr begannen und um 3 Uhr ihr Ende fanden. Sie wurden eine wichtige Einnahmequelle und zogen auch die Hamburger Bevölkerung an, da sie die spießbürgerlichen Maskeraden im deutschen Theater ganz in den Schatten stellten. Auch die Verpflegung wurde gerühmt — wogegen vor den Speisen und Getränken auf den deutschen Maskenbällen geradezu gewarnt wird, — und überdies stellte ein bedeckter Gang durch den Garten, der durch viele Lampen erhellt war, die Verbindung mit der Rotunde des Hotels Devaux und der Flucht seiner Speisesäle her. Diese Maskenbälle glichen allerdings mehr Karnevalslustbarkeiten, weil die Unzahl von Masken das Tanzen fast unmöglich machte. In späteren Jahren fand um die Mitternachtsstunde auf den Fastnachtsmaskeraden die Aufführung eines burlesken Spiels oder einer Pantomime statt; selbst Feuerwerk „ohne Rauch“ wurde geliefert. In der Theatergarderobe mußten die Besucher Degen und Stöcke ablegen; auch konnten sie hier Masken und ganze Kostüme mieten. Das Theater wurde an solchen Tagen nicht ausgesetzt, es begann nur um 5½ Uhr, also eine halbe Stunde vor der gewöhnlichen Zeit.

In den Sommermonaten wurden die Vorstellungen damals nicht durch Ferien unterbrochen, doch spielten die Franzosen im Sommerhalbjahre ein- bis zweimal wöchentlich auf dem Theater am Pall Mall in Altona, — wo das Schauspiel auch Sonnabends erlaubt war —, bis die Nachbarstadt im September 1796 eine eigene Bühne, das Nationaltheater, bekam. Nur ausnahmsweise mußte Hamburg im Sommer 1797 das französische Theater auf 1½ Monat entbehren, als die Gesellschaft nach Pyrmont berufen wurde, um vor dem Könige Friedrich Wilhelm II. zu spielen, der hier Genesung zu finden hoffte. Die Schauspieler erhielten außer dem Reisegelde und freiem Aufenthalt die Summe von 1000 Louisdor und fanden auch den Beifall des Königs. Sie führten unter anderem ein von dem Schauspieler Plumetet verfaßtes Lustspiel auf, *Le Retour désiré ou Les trois Mariages interrompus,* das die Wiederherstellung des leidenden Monarchen zum Gegenstande hatte.[1]) Die Freunde des französischen Theaters hatten die Truppe nur ungern ziehen lassen und am Abende vor der Abreise stürmisch Frau Chevalier zur Allemande herausgerufen. Devaux hielt es für nötig, durch eine Anzeige im Correspondenten das Publikum zu beruhigen, und versicherte, daß die Gesellschaft bald wiederkehren und bestimmt noch den folgenden Winter in Hamburg bleiben werde. Im Jahre 1800 waren sie noch einmal auf kurze Zeit abwesend und spielten gegen eine wöchentliche Zahlung von 1000 ℛ℔ in Schwerin, als Stadt und Adel für den Einzug des Erbgroßherzogs und seiner jungen Gemahlin Helena Paulowna glänzende Empfangsfeierlichkeiten veranstalteten. Ein Festspiel mit Gesang *L'Union de l'Hymen et de l'Amour* war ebenfalls von Plumetet gedichtet.[2])

---

[1]) Schmieder a. a. O. II, S. 277. III, S. 179.

[2]) Brief von Clémentine de Neuilly an ihre Mutter aus Tessin in Mecklenburg vom 27. Januar 1800 in „Souvenirs et Correspondance du Comte de Neuilly“ publ. par Maurice de Barberey, Paris 1865 S. 178. — Theaterzettel vom 23. Februar 1800.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die Theater wurden inzwischen von einem Rat- und Bürgerschluß betroffen, der sie vom 1. Mai 1796 an zur Besteuerung heranzog. Man wird es nur billigen können, daß ihnen hierbei eine ungleiche Behandlung widerfuhr: von den Fremden wurde nämlich der achte Teil der Bruttoeinnahme erhoben,[1]) während das deutsche Theater nur acht vom Hundert zu zahlen hatte. Es war eine erkleckliche Summe, die auf diesem Wege in die Staatskasse floß, denn die deutsche Bühne hatte im Spieljahre 1796 auf 1797 eine Einnahme von 162000 ℔, und als das französische Theater nur noch ein Schatten seiner einstigen Größe war, wurden die Einnahmen immer noch auf 150000 Frcs. geschätzt![2]) Aber die Theater erhöhten nun die Preise um 4 ß für die drei ersten Plätze, und im französischen Theater mußten die Olympbewohner ihrem Achtschillingsstücke noch einen Schilling zulegen, während Schröder aus Dankbarkeit gegen seine „Gönner" es bei dem alten Preise beließ.

Im Sommer des Jahres 1796 drohte dem französischen Theater eine ernste Gefahr. Die 42000 ℔ der Aktionisten hatten zum Aufschwunge das Ihre beigetragen, aber sie waren schon in einem halben Jahre zerronnen, und die Buchführung gab über den Verbleib nur mangelhaften Aufschluß. Die Aktionisten waren nicht wenig entrüstet, als bei der Rechnungsablage der Thatbestand an den Tag kam. Ein Antrag auf weitere Einzahlungen wurde entschieden abgelehnt und nach stürmischen Verhandlungen der Beschluß gefaßt, das Theater seinem Schicksale zu überlassen. Den Schauspielern ging die Weisung zu, am nächsten Abende, am 8. August 1796, die „Abkündigung", die stets vor dem letzten Stück geschah, zu unterlassen, und das Ende schien gekommen. Das Gerücht von dem, was bevorstand, hatte sich im Zuschauerraum verbreitet, und als nun nach dem Lustspiel *Les Etourdis ou Le Mort supposé* von Andrieux laute Rufe „annoncez" erschollen und man statt aller Antwort mit der Vorstellung von *Blaise et Babet* begann, da erhob sich ein furchtbarer Lärm. Babet, die schöne Chevalier, der Liebling des Parterre, mußte zweimal dem Pochen und Zischen der erregten Menge weichen. Mit Mühe wurde Ruhe geschafft und die Oper zu Ende gespielt. Am folgenden Tage fand demnach keine Vorstellung statt. Aber die Mitglieder waren sofort entschlossen und führten das Theater auf eigene Rechnung unter persönlichen Opfern fort. Nach Einholung der Erlaubnis des Rates begannen sie ihr Spiel wieder unter der alten Bezeichnung „Société française dramatique et lyrique." Die Schauspielergehalte wurden beträchtlich herabgesetzt: Mme Chevalier erhielt nunmehr statt 9000 ℔ nur 5000 ℔, Mlle la Chassaigne statt 5000 ℔ die Hälfte; unnötige Ausgaben wurden fortan vermieden, es wurde ordentlich Haus gehalten, und neuer Eifer beseelte die Schauspieler, seitdem sie wieder auf sich selbst gestellt waren. So kam wieder alles ins alte Geleise, und das Publikum hatte Ursache, mit dem Fortgange des Theaters zufrieden zu sein, denn an den Vorstellungen wurde nicht gespart, und der Aufwand an Kostümen und Dekorationen machte sich durch erhöhte Einnahmen reichlich bezahlt![3])

Seit dem August 1796 ruhte also die Leitung wieder in den Händen der Truppe; sie wurde von den Einsichtigsten und Tüchtigsten abwechselnd geführt und hat das Theater mit Glück weiter zu heben verstanden.

---

[1]) Zettel vom 1. Mai 1796: D'après l'arreté du vénérable Sénat et de la Bourgeoisie qui ordonne que l'on doit payer à commencer du premier du May le huitième brut de la recette et de l'Abonnement. Le public est averti que l'on a été obligé d'augmenter les places à compter de ce jour savoir u. s. w.

[2]) Meyer a. a. O. II, 1. Teil S. 314. 2. Teil S. 80.

[3]) Schmieder a. a. O. I, S. 70—73. Nachrichten 1796, S. 542 u. 655.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf