



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Stahl, Ernst Leopold: Ein englisches Nationaltheater im neunzehnten Jahrhundert : Samuel Phelps und sein Sadlers Wells-Theater in London

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

befinden sich die äußeren Verhältnisse infolge der technischen Erfindungen in ständiger Umgestaltung; Hand in Hand mit ihr, durch sie veranlaßt und beeinflusst, geht die Umwertung fast aller Werte. Die soziale Gesetzgebung, der Satz vom Schutz des wirtschaftlich Schwachen, haben Gedankengänge hervorgerufen, haben Einflüsse auf unser Empfinden geltend gemacht, welche unseren Vätern noch unmöglich erschienen. Wir stehen schwerlich am Abschlusse dieser Epoche; gerade unser Rechtsempfinden wird in absehbarer Zeit noch weitere Wandlungen durchmachen. Die Aufgabe unserer gesetzgebenden Gewalten wird es sein, rechtzeitig diese Wandlungen zu erfassen und die bestehenden Gesetze entsprechend abzuändern.



Ein englisches Nationaltheater im neunzehnten Jahrhundert

Samuel Phelps und sein Sadlers Wells-Theater in London

Von Dr. Ernst Leopold Stahl in Freiburg i. Br.



eit ungefähr einem Jahrzehnt taucht in England in Zeitungsartikeln, Versammlungen und selbst in fachmännischen Werken immer erneut die Forderung nach einem, wie Rudolf von Gottschall sich einmal bei uns in Deutschland ausdrückte, „von dem souveränen Volk geleiteten Nationaltheater“ auf. Man erhofft von ihm, das eine Bühne mit wechselndem Spielplan und einem geschäftlich unabhängigen Direktor werden soll, die lange ersehnte endgültige Erstarkung der in vieler Hinsicht heute schon beachtenswerten englischen Bühnenkunst und ihrer Literatur.

Der Gedanke eines nationalen Theaters, der in Deutschland seit den Tagen der Klassiker häufig einen mehr oder weniger unvollkommenen praktischen Ausdruck in unseren Hofbühnen erhielt, ist für England gleichfalls nicht neu. Er gewann dort auch in einem heute völlig vergessenen, künstlerisch höchst bedeutsamen Unternehmen seit der Mitte der vierziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts feste Form, nämlich im Londoner Sadlers Wells-Theater unter der Direktion von Samuel Phelps. Sadlers Wells war allerdings ein Privatunternehmen, diente aber — und das bleibt schließlich immer die wichtigste und höchste Forderung für ein Nationaltheater — in weitestem Umfange und nahezu ausschließlich dem literarischen Drama seines eigenen Volkes.

Auf der englischen Bühne war seit der Mitte des Jahrhunderts jene von Charles Kean, dem als Regisseur weit mehr denn als Schauspieler begabten Sohne des großen Shakespearedarstellers Edmund Kean, am Princeß Theatre in London eingeführte, auf strengste historische Exactheit und großen äußeren Aufwand bedachte Richtung der Inszenierungskunst maßgebend, die wir heute als das Meinigertum zu bezeichnen gewöhnt sind. In der That wurde ja der jüngere Kean mit allen Vorzügen und vielen Übertreibungen das Vorbild für die Regiebestrebungen des meinigenischen Herzogs Georg.

Wie diese letzteren später in Deutschland, so mußten die ähnlich gearteten Tendenzen Keans in England notwendig einmal eine Opposition hervorrufen, die sich dann gleichfalls zur „Richtung“ auswuchs, sobald sie nur einen geeigneten Führer zur Verfügung hatte. Mit jener Übertreibung, die schließlich jede Parteinahme von vornherein bedingt, ließ sie kein gutes Haar am jüngeren Kean, der in ihren Augen als Schauspieler einfach mit dem guten Namen seines Vaters hochstapelte und als Inszenator zum „Master Showman“ eines Jahrmarktes wurde, dessen Princeß-Theater sich, wie es einmal hieß, einem Etablissement wie dem altberühmten Wachsfigurenkabinett von Madame Tussaud allerdings würdig an die Seite stellen könnte.

Kurz gesagt — so faßt die Opposition ihr wegwerfendes Urteil über den Londoner „Meiniger“ zusammen — „Maler, Schneider und Dekorateur sind Mr. Keans Shakespeare-Interpreten. Zweifellos, jeweils die besten ihrer Art, aber diese sind in unserer Schule des Dramas Schüler und nicht Lehrer.“ Die erste Forderung aller Bühnenkunst, eine gediegene schauspielerische Darstellung, wird vernachlässigt. „The little importance“, sagte der witzige Kritiker Douglas Jerrold, der Verfasser von „Frau Kaudels Gardinenpredigten“, der zum literarischen Wortführer der Anti-Keanites gemacht wurde, „which Mr. Kean attaches to good acting needs no further proof than the fact of his generally taking the principal character himself.“ Die Gegner hielten ihren Gott schon parat: es war Samuel Phelps, der Kean gegenüber immer der bessere Schauspieler, vornehmere Mensch und ehrlichere Shakespeare-Liebhaber gewesen ist. Er trat nach einer kurzen Tätigkeit im Yorkshire Distrikt gerade um die Zeit zum ersten Male in London auf, als Charles Kean begann, sich dauernd dort durchzusetzen, und Macready bereits im Zenith seines Ruhmes stand. Unter Benjamin Websters Direktion spielte er im Oktober 1837 am Haymarket den Shylock mit so durchschlagendem Erfolge, daß Macready, wie er später einmal selber eingestand, für sich zu fürchten begann: ganz überflüssiger Weise, da er selbst noch in alten Tagen der faszinierendere Schauspieler geblieben ist.

Phelps war auch nach dem Urteil seiner guten Freunde nur ein „guter Schauspieler, kein großer“. Es gebrach ihm im Tragischen an der Größe eines David Garrick, an der Leidenschaft eines Edmund Kean sowie an der Wortgewalt eines John Kemble. Daß er Eigenschaften, die ihm von Natur nicht zugefallen

waren, nicht wie die meisten anderen durch Mäzchen zu ersetzen suchte, war sein eigentlichstes, also ein mehr negatives Verdienst als Schauspieler im ernstesten Fach. Er begnügte sich damit, im Technischen ein gelehriger Anhänger der Macready'schen Schule zu sein. Wie das persönliche Leben des einfachen, reklamefremden Mannes, der, wenn er nicht im Kostüm stak, am liebsten als ein „Quiet country gentleman“ drunten in Kent bei den Bauersleuten am River Darent seine Forellen fing, und der gegen seine eigene Profession beinahe die gleiche Antipathie hegte wie Macready, so trug auch sein Spiel einen bürgerlichen Zug: zu sehr ausgeprägt, um eine rechte Größe zu besitzen, aber gerade recht, um Shakespeare dem naiven Publikum, für das er viele Jahre spielte, besonders nahe zu bringen. Selbst sein Shylock hatte manchmal etwas vom bürgerlichen Vater an sich. Er baute oft auf einem sozusagen bürgerlichen Motiv seine Rolle auf. Gern arbeitete er nach französischer Art auf eine grande scène hin im „Kaufmann von Venedig“ etwa auf den Auftritt nach Jessica's Entführung, in welchem man damals die Leidenschaft des Hasses auch auf deutschem Boden, nach Fontanes Ausspruch, „bei keinem Shylock mit größerer Energie und furchtbarer explodieren sehen“ konnte.

Bei Shylock kam Phelps der groteske Humor zu statten, der einige seiner komischen Rollen seinen Zeitgenossen so wertvoll machte. Vor allen sein Bottom im „Sommernachtsstraum“, den er noch 1870 in voller Kraft spielte, mag ein Meisterwerk seiner Charakterdarstellung gewesen sein, die den bis dahin ganz buffomäßig dargestellten Clown mit vielen psychologischen Details ausstattete. Seine Glanzrolle war Falstaff in „Heinrich dem Vierten“ und den „Lustigen Weibern“; Fontane vergleicht in seinen Theaterbriefen aus England den Phelps'schen Falstaff, der die Maske des seit Charles Kemble zum Typus gewordenen materiell veranlagten, jovialen alten Adels Herrn trägt, mit dem damals bedeutendsten der deutschen Bühne von Döring: der Phelps'sche tut nicht ernst, wie dieser, sondern es ist ihm ernst. „Sein Humor ist nicht ein Schild, den er in Bereitschaft hat, um sich in aller Ruhe und mit vollem Bewußtsein dahinter zu decken, sondern er ist völlig unbeabsichtigt“: dieser Falstaff wirkt durch seine unwillkürliche Komik, derer er selbst stets erst nachträglich gewahr wird. In den „Lustigen Weibern“ bildet die „unerlöschliche Seelenruhe eines schamlosen Zynismus, der längst die Vorstellung von Recht und Unrecht verloren und dafür die Sicherheit und Würde eines weißbärtigen Lasters eingetauscht hat“, das ehrwürdige Laster gegenüber dem jovialen aus „Heinrich dem Vierten“, den Grundzug.

Auch diese trefflichsten seiner schauspielerischen Leistungen hätte vielleicht nicht genügt, Phelps als einen der Großen in der Geschichte des englischen Theaters weiter leben zu lassen. Der gute Schauspieler war indessen ein noch besserer künstlerischer Organisator. Nachdem er sieben Jahre unter Webster, Macready und anderen gespielt hatte, unternahm er den tollkühnen Versuch, in der nördlichen Vorstadt Islington eine Volksbühne zu pachten, in der seit zwei Gene-

rationen außer Grimaldi kein Künstler mehr Einkehr zu halten gewagt hatte. Er übernahm 1844 die sozusagen offizielle Heimstätte des wässerigsten Wasser-melodramas, um dort, an Sadlers Wells Theatre, zunächst mit der begabten Mrs. Warner zusammen, Shakespeare zu spielen. Er mußte zuerst die Mäuse unter und den Pöbel auf den Bänken seines neuen Eigentums hinausfegen, ehe er zu spielen begann für ein Publikum, das es da draußen eigentlich noch gar nicht gab. Die sporttollen Rowdies, die bis dahin Pit und Galerie füllten, konnte er als Zuschauer nicht gebrauchen. Auch unter der neuen, an den Eingangstüren schon gestiebten Hörerschaft gab es manchen, den er, wie eine schöne Mär von ihm berichtet, besonders an Sonnabenden, in der Ruhepause zwischen zwei Auftritten, in den langen Theatermantel eingehüllt, eigenhändig als Heiligtumschänder wieder zum Tempel hinauswarf. Volle neunzehn Jahre hindurch spielte dieser ausdauernde Künstler — die längste Zeit in Verbindung mit dem tüchtigen geschäftlichen Leiter Greenwood, zuletzt noch zwei Jahre allein — in immer wechselndem Spielplan den ganzen Shakespeare durch. Auch die sonst selten gegebenen Komödien, die entlegenen Tragödien und die angezweifelte Dramen gewinnen an Sadlers Wells kürzeres oder längeres Bühnenleben. Es fehlten überhaupt nur „Titus Andronicus“, „Troilus und Cressida“ und die drei Teile von „Heinrich dem Sechsten“. Manche in Deutschland vergessenen Stücke wurden bei Phelps von Zeit zu Zeit immer wieder aufgeführt. Von den Komödien hielten sich die schon vor seinen Tagen beliebten „Lustigen Weiber“ — die bei uns Nicolais Oper hat verdrängen können — ständig auf seinem Plan, die „Komödie der Irrungen“ war ein gern gesehenes Possennachspiel nach ernsterer Kost, und „Die beiden Edelleute von Verona“ erwiesen bei ihm von neuem ihre Lebenskraft. Gerade dieses vernachlässigte Spiel mit seinen zarten Liebeszenen und den köstlichen Possenfiguren des Launce und Speed war eine der Glanzleistungen der Phelps'schen Bühne.

Außer Shakespeare fand das Elisabethinische und nachklassische Drama in zahlreichen seiner Hauptwerke hier wieder Eingang. Von Beaumont und Fletcher spielte man vier Dramen: „A King and No King“, „Rule a Wife and Have a Wife“, „The Honest Man's Fortune“ und „The Maid's Tragedy“ (in einer Bearbeitung „The Bridal“), von Massinger drei: „The City Madam“, „A new way to pay old debts“ und das (in Beer-Hoffmanns „Graf von Charolais“ im Deutschen neu bearbeitete) „Fatal Dowry“; von Webster die „Duchess of Malfi“, von Rowe den „Arden of Feversham“, von Otway das sich damals noch allgemein auf der englischen Bühne haltende „Venice Preserved“ (dessen Jaffier zu Phelps' ersten großen Rollen in seinen jungen Jahren unter Macreabys Leitung gehört hatte), einige Komödien und Schauspiele von Rowley, Vanbrugh, Colley Cibber, Cumberland und natürlich Goldsmith und Sheridan. Zu diesem abwechslungsreichen Repertoire an Stücken der Vergangenheit kamen die meisten Autoren der jüngsten Zeit, wie Knowles, Tom Taylor, Bulwer, Byron, dessen „Werner“ und „Manfred“ Phelps die

größten Erfolge im Tragischen einbrachten. Leider war gerade unter den lebenden Dichtern, die Berücksichtigung bei Sadlers Wells fanden, kein einziges kräftiges Theatertalent: so verschwanden Robert Brownings, F. G. Tomlins, Talfourds Dramen, deren man sich annahm, schnell wieder von der Nord-londoner Literaturbühne.

Das künstlerische Programm der Bühne sprach in eben so bestimmter wie bescheidener Form die Vorankündigung der ersten Vorstellung — es war „Macbeth“ — aus: „Dieses Unternehmen beginnt in einer Zeit, wo die Bühnen, welche ausschließlich ‚die nationalen‘ genannt worden sind, entweder ganz geschlossen oder aber Zwecken geöffnet sind, welche sehr verschieden von der Absicht sind, das wirkliche Drama Englands zu zeigen. Und unser Theater wird fernerhin eröffnet zu einer Zeit, wo das Gesetz alle Bühnen in bezug auf das Ansehen gleichgestellt hat — indem es nur noch einen einzigen Unterschied macht: in der Art, wie die Direktion geführt wird.“ Zuvörderst aber sollte der vernachlässigte, vom Zentrum durch den Mangel an geeigneter Verbindung noch weit entfernte Norden der Weltstadt für seine Umwohner eine würdige Stätte erhalten. Sadlers Wells war also der Prototyp des modernen „Suburban Theatre“, des Vorstadttheaters mit großstädtischem Repertoire und Ensemble, wie es heute vor allem in Robert Arthurs verschiedenen Bühnen Außen-Londons ausgebildet ist. Das Hauptkontingent des Publikums stellte wirklich das kleine Bürgertum, das nicht unempänglich für Kunst war, wie man schon aus der Existenz der für die gleiche Stadtgegend damals typischen guten kleinen Rauchtheater schließen kann. Diese Zuschauer, die für ihre ehrlich verdienten zwei Schilling das geräumige Parkett und den oberen Rang allabendlich füllten, tranken zwar vor und nach Shakespeare und in jeder Zwischenpause zur Stummelpfeife ihren Whisky gegenüber in den Middeltou Arms, aber während der Aufführung waren sie so aufmerksam, dankbar und mit der Zeit auch sachverständig, wie irgendeiner von den vornehmen Gästen aus dem vornehmen Westend, die die „teuren“ Plätze auf dem von Phelps neu eingebauten Balkon — sie kosteten auch nie mehr als 3 Mark! — inne zu haben pflegten. Denn schon wenige Jahre nach seiner Wiedereröffnung hielten die modischen Karossen der fashionablen Welt in immer längeren Reihen vor dem Portal des lange verpönten Sadlers Wells-Theaters, und im Januar 1858 schlug Phelps sogar seinen Rivalen Kean zu dessen nie verwundenem Ärger um mehrere Nasenlängen, als er vom Hofe eingeladen wurde, bei der Hochzeit des preußischen Prinzen und späteren Kaisers Friedrich mit seinem Ensemble die Galavorstellung von „Macbeth“ an Her Majestys Theatre zu übernehmen, nachdem er fünf Jahre zuvor schon zur Befriedigung seiner Königin in Windsor Castle mit „Heinrich dem Fünften“ gastiert hatte.

Von der klugen menschlichen und künstlerischen Einsicht des Samuel Phelps, der zudem gegenüber Charles Kean die Priorität der Shakespearebelebung für sich in Anspruch nehmen durfte, da er um volle sechs Jahre früher in Sadlers

Wells einzog als jener in Prince's Theatre, zeugt es, daß er ebenso wenig versucht hat, es jenem an szenischen Effekten irgendwie gleichzutun, als dessen wertvolle Anregungen eigenstinnig zu ignorieren. Phelps besaß als Regisseur einen gesund konservativen Sinn, ohne ein Traditionsreiter zu werden. Seine Inszenierungsweise war weit entfernt von Nüchternheit oder Gleichgültigkeit gegenüber der Schönheit des Bühnenbilds. Der neue Gedanke, das ganze Elfenpiel des „Sommernachtsstraums“ hinter Gazeschleiern vor sich gehen zu lassen, zeugt von der Fähigkeit feinen Einfühlens in die Dichtkunst. Die ersten Hexenszenen des „Macbeth“ rückt er, während in der letzten noch ein opernhafter Zug obwaltet, in ein gespenstisches undeutliches Tiefgrau: „dunkle Gestalten auf dunklem Hintergrund, nur ein paar graue Locken wehen im Winde“. Die Ermordung Duncans war ein Meisterstück, die weite finstere Halle in dem drückenden schweren Normannenstil ein glücklicher Rahmen dafür. Von großer Gewalt ist dann wieder der Moment, wo Macduff des Königs Ermordung entdeckt: „Es ist kein Theaterentsetzen, kein Theaterlärm, den er macht,“ schrieb Fontane damals nach Deutschland, „es ist ein Lärm, wie Philottet auf der griechischen Bühne nicht gewaltiger geschrien haben kann. Das Geschrei ist furchtbar wie die Tat. Er rüttelt und schüttelt an dem alten Mauerwerk, reißt am Glockenstrang und sichts mit dem Schwert um sich her, während er unablässig die Schläfer aus ihrer Ruhe schreit . . . Im Vordergrund, den bleichen Kopf in die entblößten Schultern gezogen, steht regungslos Lady Macbeth, überwältigt von der eignen Tat, altgeworden in einer einzigen Stunde.“

Groß war auch an Sadlers Wells, trotzdem es die Freunde Keans nicht wahrhaben wollten, die Kunst der Massenregie. Das atemlose, angsterfüllte Zusammenlaufen der erschreckten Erweckten in der Mordnacht bei „Macbeth“ oder die Verbannung Coriolans durch den aufgebrauchten knüttelbewaffneten Pöbel, in welchem das ganze spielfreie Solopersonal mitbeschäftigt war, gehörten zum Besten in dieser Hinsicht.

In „Coriolan“ kam es einmal vor, daß das „Volk“, das so wundervoll lebendig gespielt hatte, mit dem ungewohnten Rufe „Supers“ (Statisten) von der begeisterten Gallerie vor den Vorhang applaudiert wurde: ein Publikumslob, daß bei einem anderen als Phelps einen Tadel enthalten haben würde. Er, der auch der schauspielerischen Seite seiner Aufführungen doch immer seine erste und größte Sorgfalt zuwandte, hatte keine Ursache, es so aufzufassen. Allerdings besaß er nie überragende Größen oder Individualitäten in seinem Ensemble. Zwei von ihnen ragen übrigens ins zwanzigste Jahrhundert hinein: Charles Warner, der Mann von Phelps' ursprünglicher Mitdirektorin — 1906 gab er noch Leontes in Trees „Wintermärchen“ — und Hermann Begin, der gute Rezitator, der ein etwas allzu sachlicher kühler Darsteller war. Seinen besten Schauspieler, Creswick, besaß Phelps nur während der ersten vier Jahre. Ein Künstler der Macready'schen Richtung, war Creswick ein vortrefflicher Othello in seiner die Gegensätze von „harmlosem und tigerhaftem Natur-

menschen“, schmelzender Weichheit und afrikanischer Mut sehr geschickt verbindenden Darstellung.

Phelps' Schauspieler waren allesamt vorzügliche Sprecher und meistens sich willig dem Ganzen einordnende Darsteller, und er selber besaß in höchstem Maß die seltene Gabe des Theaterleiters, den rechten Mann auf den rechten Platz zu stellen. Einen steifen, ungelentken Anfänger konnte er noch mit Erfolg als Horatio zeigen, weil er richtig voraussah, wie dessen glockentiefer Bass gleich den schweren Grundakkord der Szene mit dem Geist verstärken helfen würde. Der Erfolg der Phelps'schen Aufführungen lag also durchaus in der Gesamtwirkung, denn gerade die Nebenrollen mußten bei dem ganzen volkstümlichen Zuschnitt von Sadlers Wells oft recht schwächtigen Talenten anvertraut werden. So wenig wie im Szenischen schmor Phelps sich in der Besetzung seiner Rollen auf die Tradition ein. Vielleicht mitbestimmt durch Charles Keans Versuche in dieser Richtung, besetzt er — ich weiß nicht, ob als Erster — den Narr im „Lear“ mit einem ganz jungen Mädchen, wohl in der Absicht, die sentenziöse Blutlosigkeit, die den Shakespeareschen Narren in der Darstellung durch Erwachsene leicht anhaftet, durch den naiv-frischen Vortrag aus dem Mund eines frühreifen Kindes zu ersetzen.

In seiner dramaturgischen Behandlung Shakespeares hielt Phelps vortrefflich die Mitte zwischen den praktischen und literarischen Erfordernissen. Er streicht herzlich, wo das Interesse des Gesamteindrucks es erfordert, und läßt gelegentlich auch eine wichtige oder dankbare Figur weg, wenn sie ihm die einmal vorherrschende Stimmung des Aktes zu zerreißen droht. In „Macbeth“ fehlt darum der Pförtner, aus rein sachlichen, durch die Länge des Stückes bedingten Gründen auch Lady Macduff. Manchmal mutet Phelps der Ausdauer seiner Hörer doch etwas wenig zu, so wenn er ungerechtfertigterweise die kleine Szene des betenden Königs mit Hamlets Monolog im dritten Akte streicht. Im „Coriolan“ reduziert man die 23 Schauplätze so geschickt auf 13, daß das Stück dem Durchschnittszuschauer ohne jede Schwierigkeit und Anstrengung verständlich bleibt: die dramaturgische Kardinalforderung, gegen welche in England bis dahin immer wieder gesündigt worden war.

Im Jahre 1859 war Phelps mit seiner Truppe nach Berlin gekommen, wo man damals über den englischen Theaterimport kaum weniger kritisch denken mochte als heutigen Tages. Trotzdem bedeutete das Gastspiel einen Sieg auf der ganzen Linie. Daß es neben der Poesie des Wortes auch eine Poesie des Bildes auf der Bühne gab, lernte man erst jetzt recht einsehen. Eine einfache Szene wie das Vorbeiziehen von Banquos Geschlecht „im schattenhaft gelichteten Hintergrunde, während die ganze Bühne in einem romantisch-unheimlichen Waldes- und Höhlenzwielicht dämmert“, am Ende des zweiten Aktes von „Macbeth“, wirkt auf Carl Frenzel fast wie eine Offenbarung — kein Wunder, da man damals in Berlin den „Macbeth“ noch zwischen Leinwandssäulen und Pappdeckelkreuzgängen in dem reichen, gänzlich ungeeigneten Tudorstil herunterspielte,

und die Bankettzene mit ihren fünf jammervollen Männlein als Festgästen an dem ausgerechnet weißgedeckten Tisch mit den koketten silbernen Leuchterchen und der Lady in Seide in dem weiten öden Bühnenraum, nach Fontanes ironischer Schilderung, sich ausnahm, als ob eine kleine Judenfamilie ihren Schabbes feierte. Die Berliner Aufführung der Shakespeareschen Lustspiele durch die Truppe von Phelps hat vollends eingeschlagen: denn gerade in diesem Punkte stak die deutsche Bühnendarstellung damals noch in den Kinderschuhen, aus denen sie heute kaum erst recht herausgewachsen ist. Doch hat der Eigensinn der deutschen Theaterleute in der Praxis wenig Gebrauch von dem gemacht, was sie hier hätten lernen können, die Meininger, die auch den heiteren Shakespeare später so geschmackvoll inszenierten, ausgenommen. Die Allgemeinheit deutscher Regisseure kümmerte sich damals um Phelps genau so wenig, wie annähernd ein halbes Jahrhundert später um Trees Komödieninszenierungen, die im Gegensatz zu den tragischen Verzerrungen Shakespeares in Berlin mit allem Recht so viel Anklang beim Publikum gefunden haben.

Ein Vergleich der Phelpsschen Bühne mit dem königlichen Schauspielhaus in Berlin fiel damals, trotzdem dieses über weit größere Mittel verfügte, in den allermeisten Punkten zu ungunsten des letzteren aus. Man wußte hier die überreichen Mittel an Geld, an Raum und an Kunstkräften noch wenig richtig auszunutzen. Theodor Fontane, der Jahre hindurch Gelegenheit hatte, die in ihren Vorbedingungen so ungleichen zwei Bühnen Berlins und Londons zu vergleichen, bekennt bezüglich Sadlers Wells, nachdem er alles aufs Sorgsamste gewogen und erwogen hat, daß „diese kleine Musterbühne in der Tat über all das verfügte, was unsern Hoftheatern im großen und ganzen fehlt, und (noch wichtiger als das) daß sie denselben negativ überlegen sei durch Nichtbesitz all der großen und kleinen Unausstehllichkeiten, die teils der Affektation entspreichen, teils einem mangelnden Verständnis von dem, worauf es eigentlich ankommt.“

Phelps hat nach seinem deutschen Gastspiel noch etwa drei Jahre die Direktion an Sadlers Wells weitergeführt und sie dann, seit 1862, gegen langjährige Gastspielreisen vertauscht. Viele Londoner Theater haben ihn als Star begrüßt. Er hat bis zum Jahre 1873 gespielt und sein letztes Auftreten ist vielleicht das einzige „dramatische“ Geschehen in diesem ruhig dahinfließenden Leben. Wäre Phelps ein minder echter Mensch gewesen, könnte man an einen inszenierten Todeschauer denken. Er spielte 1878 am Royal Aquarium Theatre wieder mal seinen Wolsey. Gleich nach Beginn der letzten großen Rede „Farewell, a long farewell to all my greatness“ überkam ihn eine Schwäche, und er wurde fast ohnmächtig von der Szene getragen, die er nicht mehr betrat. Wenige Monate darauf wurde Phelps im alten Highgate Cemetery zu Grabe getragen. Ohne große Versprechungen im voraus zu machen, hatte Phelps an Sadlers Wells in stetiger Arbeit dem englischen Volk zum erstenmale das geschenkt, was zuvor von vielen als eine Utopie bezeichnet worden war und

heute wieder von denen für eine solche gehalten wird, welchen jene Taten aus ihrem kurzen Gedächtnis schon entschwunden sind. Samuel Phelps schuf mit seinem glänzend eingespielten, ziemlich stabilen Ensemble, mit seinen kultivierten Aufführungen und dem ständig wechselnden, das geisttötende „Serienspielen“ aus Prinzip vermeidenden Repertoire klassischer und moderner Stücke die erste englische Nationalbühne, wenn auch das bescheidene Theaterchen der nordlondoner Vorstadt, wo man demokratisch billig zu wirklichem Kunstgenuß kommen konnte, niemals diesen stolzen Namen führen sollte. Der war immer noch den beiden „privilegierten“ Theatern von Covent-Garden und Drury Lane vorbehalten, auf welchen sich jetzt, in Freiheit dressiert, Löwen der Wildnis und Matten Franzlands tummeln durften.

Die künstlerische Arbeit, die Charles Kean und Phelps geleistet haben, sind das erste greifbare Resultat der englischen Theatergewerbefreiheit. Ohne diese wäre der erstere, wenn er das gleiche Experiment überhaupt gewagt hätte, schon nach kürzester Zeit an einer der beiden Unsummen verschlingenden Hauptbühnen materiell gestrandet, und das Unternehmen von Phelps konnte in der Form, in der es für die Gegenwart und Zukunft des englischen Theaters allein Wert hatte, überhaupt erst an einer mit bescheidenen äußeren Mitteln arbeitenden und mit keiner „Tradition“ belasteten Privatbühne Erfolg haben. Phelps und Charles Kean haben jeder zu seinem Teile den Boden für jenen Aufstieg bereitet, den, wenn nicht alle Zeichen trügen, das zwanzigste Jahrhundert dem englischen Theater endlich bringen wird.



Reisebriefe

Von Fritz Reck-Malleczewen in Stuttgart

1. Exodos



uf nachtschwarzem Grunde ein farbenfrohes Aquarell. In heiterem Lichtreigen versinkt die behäbige Hansestadt hinter uns in der Nacht . . .

Ein Rücken zog in die Welt hinaus und freute sich im voraus der Wunder, die es finden wollte. Weil aber die Fremde kalt war und öde, verlangte es nach dem warmen Flügel der Mutter. Und fand mit Mühe den Hof zurück und war froh, untertriechen zu können. Und ward ein braves Huhn und blieb auf dem Hofe und gackerte allen vor, daß es das beste sei, daheim zu bleiben und sich redlich zu nähren.