**Zeitschrift:** Schweizer Theaterjahrbuch
**Herausgeber:** Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
**Band:** 24 (1955)

**Artikel:** Hans Trog als Theaterkritiker
**Autor:** Burger, Lydia
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-986604

**Nutzungsbedingungen**
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 13.12.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# SCHWEIZER THEATER-JAHRBUCH XXIV DER SCHWEIZERISCHEN GESELLSCHAFT FÜR THEATERKULTUR 1955

---

HERAUSGEGEBEN VON

OSKAR EBERLE

# HANS TROG
# ALS THEATERKRITIKER

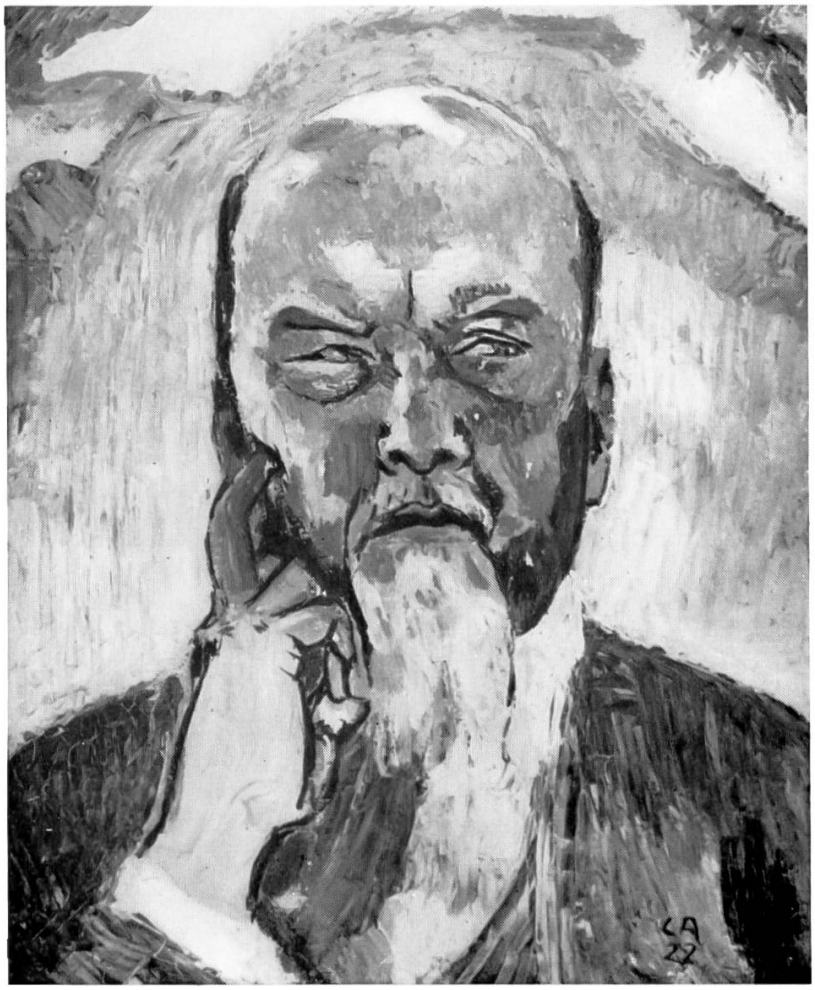
LYDIA BURGER

*Aus dem schweizerischen Theaterleben*
*1887–1928*

THEATERKULTUR-VERLAG THALWIL-ZÜRICH

Dissertation der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich

Druck: Buchdruckerei der Neuen Zürcher Zeitung, Zürich




HANS TROG

gemalt von Cuno Amiet · 1922

# VORWORT

«Hans Trog ist uns wert, weil er das Amt eines Kunstrichters an einer Tageszeitung in einer vorbildlichen Weise verwaltet und sein Bestes getan hat, um dem Beruf des Journalisten – der in diesen Zeitläuften großen Verführungen ausgesetzt ist und ihnen oft unterliegt – die Würde zu erhalten und zurückzugewinnen. Es ist nichts Kleines, jahrzehntelang im Tageskampf der Kunst zu stehen, halb zu berichten und halb Werturteil zu fällen, nach vielen Seiten wider Willen verwunden zu müssen, weil die Sache es will. Immer streng im Dienste der Idee zu sein und zugleich gütig gegen die Menschen... Hans Trog hat alles dieses in einer Weise geleistet, die jedem Kenner seiner im tieferen Sinne entsagungsvollen Arbeit Achtung abnötigen muß. Er ist auf seinem Platz ein Muster geworden.»[1]

Kein Geringerer als Karl Scheffler hatte mit diesen Worten seinen «Arbeitsgenossen»[2] geehrt. Ich versuche ein Gleiches, indem ich mich der nicht geringen Mühe unterzogen habe, die vielen Bände der «Allgemeinen Schweizer Zeitung», Basel, und der «Neuen Zürcher Zeitung», Zürich, in welche Trog während 40 Jahren unermüdlich geschrieben hat, auf sein kritisches publizistisches Lebenswerk hin zu sichten und zu prüfen. Die Auslese ist schon zahlenmäßig eine so gewaltige, daß ich mich zu einer Einschränkung gezwungen sehe. Ungefähr vier Fünftel der Kritiken entfallen auf Schauspiel und bildende Kunst, der restliche Teil auf Literatur, vorwiegend fremdsprachige, Kulturgeschichte, Philosophie usw.

Die Zürcher Kunstgesellschaft hat ihm das Neujahrsblatt 1929 gewidmet, worin Fritz Widmann, der, «vom Vater die Lust des Fabulierens geerbt»[3], «als Freund des Unvergeßlichen»[4] versucht hat, dessen Verdienste festzuhalten. Daß er als Kunstmaler und Beauftragter der Zürcher Kunstgesellschaft sich vorwiegend mit Trog als Kunstkritiker auseinandersetzte, schien gegeben und ist auch quantitativ begründet, denn das kunstkritische Schaffen macht allein gegen 45 Prozent der gesamten publizistischen Tätigkeit aus. Was Trog hingegen auf dem Gebiet der Schauspielkritik geleistet hat, ist in diesem Gedenkblatt wohl nebenbei erwähnt, aber nicht eingehend besprochen worden. Groß ist die Zahl der Nekrologe von Freunden und Berufsgenossen; das Verwaltungskomitee der «Neuen Zürcher Zeitung» hat die ihrigen in einem Separatdruck «In memoriam Dr. Hans Trog» herausgegeben.

Wenn ich mich entschlossen habe, vorwiegend die Schauspielkritik zu untersuchen und die Ergebnisse in dieser Arbeit vorzulegen, war ein weiterer, wichtiger Grund entscheidend: Hans Trog ist nämlich an der Glanz-

zeit der «Aera Reucker»[5], unter welchem Namen die Epoche des Zürcher Stadttheaters in den Jahren 1901–1921 bereits in die Theatergeschichte eingegangen ist, wesentlich mitbeteiligt. Trog wurde im gleichen Jahr als Feuilletonredaktor an die «Neue Zürcher Zeitung» in Zürich berufen, in dem Alfred Reucker seine Stelle als Oberregisseur am Königlich Deutschen Landestheater in Prag mit derjenigen des Direktors am Stadttheater in Zürich vertauschte. Beide waren fast gleichaltrig – Reucker vier Jahre jünger, beide treue, hingebungsvolle Diener an der Kunst, am Schönen schlechthin. Reucker hätte sich für seine künstlerischen Intentionen keinen aufmerksameren, gerechteren und klügeren[6] Kritiker wünschen können, als er ihn in der Person von Hans Trog fand; unermüdlich unterstützte Trog die Bemühungen des Theaterdirektors um eine zweite ständige Bühne[7] und fand auch jederzeit warme Worte der Anerkennung für das Theater und dessen Leiter, wenn ihm «ein gelungener Wurf künstlerischer Inszenierung des Rühmens wert erschien»[8]. Es war wiederum Trog, der 1921 beim Rücktritt Reuckers den langjährigen, vorbildlichen Bühnenleiter gegenüber der Undankbarkeit des Verwaltungsrates und vieler ahnungsloser Theaterbesucher eindrücklich verteidigte[9].

Um die Vielseitigkeit und Kompetenz künstlerischen Wertens dieses an Geistesgaben so reich ausgestatteten Kritikers dennoch annähernd würdigen zu können, habe ich den ersten Teil der Arbeit, den mehr biographischen, so angelegt, daß mit Hilfe einzelner Lichter sich die geistige Physiognomie Trogs in ihrer Vielfalt aus dem Dunkel heraushebt. Ich bin mir dabei der Gefahr eines bloßen Katalogisierens bewußt geworden, die sich bei der Betrachtung eines publizistischen Lebenswerkes von ungefähr 5000 Beiträgen leicht ergeben könnte. Dem zweiten Teil der Arbeit, der Prüfung des theaterkritischen Werks, liegt die Gesamtheit der Theaterkritiken Trogs zugrunde. Sie finden sich in den Bänden der «Allgemeinen Schweizer Zeitung», Jahrgänge 1890–1901, der «Neuen Zürcher Zeitung», Jahrgänge 1901–1928, und der Zeitschrift «Wissen und Leben», der Vorläuferin der «Neuen Schweizer Rundschau», Jahrgänge 1907 bis 1914. Der letzte Teil soll die weltweiten Ausstrahlungen Hans Trogs im Brennpunkt der Presse fassen, der er ein Leben lang «sein Bestes»[10] gab. Ihm «gebührt der Dank aller Berufsgenossen, weil er den Stand mit einer Vornehmheit ohne Steifheit, mit einer Gewissenhaftigkeit ohne Pedanterie repräsentiert, weil er künstlerische Dinge künstlerisch angreift und das Vorbildliche tut, als sei es selbstverständlich»[11].

An dieser Stelle möchte ich allen jenen danken, die auf Anfragen hin, schriftlich oder mündlich, Auskunft gegeben haben, vor allem Herrn Dr. Welti, Feuilletonredaktor der «Neuen Zürcher Zeitung» in Zürich und der Tochter Hilda Trog in Basel; ferner Herrn Prof. Forrer von der

Zentralbibliothek Zürich für das verständnisvolle Zuweisen eines Arbeitsplatzes, an dem ich ungestört arbeiten konnte, sowie den Angestellten für die stete, freundliche Bereitschaft, die Bände der «Allgemeinen Schweizer Zeitung» und der «Neuen Zürcher Zeitung» herzubringen.

Herrn Prof. Weber gilt der besondere Dank für seine Anteilnahme und Förderung der Arbeit.

# DER WEG ZUM KRITIKER

## JUGEND- UND STUDIENZEIT 1864–1887

Hans Trog wurde am 20. Januar 1864 in Basel geboren als Sohn eines Kaufmanns und Enkel des damaligen Direktors der Zentralbahn, der nach «1848 dritter Nationalratspräsident und Bundesrichter ... eines der beliebtesten Mitglieder der neuen eidgenössischen Behörden»[1] gewesen war. Der Vater starb nach kurzem Eheglück an den Folgen eines Hundebisses; der Sohn wuchs in der «ängstlichen und engen Obhut der Mutter»[2] heran. Er besuchte bis zum neunten Lebensjahre eine Privatschule, dann das Gymnasium. 1882 bestand er die Maturität und immatrikulierte sich im Sommersemester als «studiosus philosophiae» an der Universität Basel für Geschichte, Kunstgeschichte, Philosophie und alte Sprachen. 1884/85 verlebte er zwei reiche Semester in Berlin «mit dem hinreißenden Treitschke und der beglückenden Anregungskraft der Museen und der Wohltat großer Eindrücke in Theater und Musik. Eine stattliche Zahl deutscher Kunststädte wurde im Zusammenhang mit der Berliner Reise besucht»[3]. Im Dezember 1886 schloß er das Studium «insigni cum laude» ab.

## PRIVATDOZENT UND KRITIKER BEI DER «ALLGEMEINEN SCHWEIZER ZEITUNG» IN BASEL 1887–1901

Hans Trog wollte die akademische Laufbahn einschlagen und sich zunächst um ein Lehramt bewerben, aber dann ergab sich «das Einlenken in die nicht gesuchte, aber auch nie verschmähte journalistische Karriere»[4]: Arnold Joneli, der ausgezeichnete Redaktor an der «Allgemeinen Schweizer Zeitung»[5] in Basel war durch Andreas Heusler auf den vielversprechenden jungen Akademiker aufmerksam gemacht worden; am 1. März 1887, also kurz vor dem Doktorexamen[6], das er am 16. Juli des gleichen Jahres bestand, trat er in die Redaktion dieser Zeitung ein, wo er vierzehn Jahre lang über Kunst, Theater, Literatur referierte und noch am Auslandteil mitzuwirken hatte. «Für das Studium in Basel war Jacob Burck-

hardt die Sonne. Ohne ihn könnte ich mir den geistigen Verlauf meines Lebens nicht vorstellen»[7] ist tiefstes, persönliches Bekenntnis und Testament Hans Trogs. Bereits in der obersten Klasse des Gymnasiums[8] war Burckhardt sein Lehrer in Geschichte gewesen, an der Universität hörte er ihn über Kunst- und Kulturgeschichte dozieren, und auch nach Abschluß des Studiums pflegte er den Kontakt mit diesem «in jeder Hinsicht großen Manne»[9]. Noch zwei Tage vor seinem Tode durfte er sich seines hellstrahlenden Geistes erfreuen, was Trog als «unnennbares Glück»[10] betrachtete. Im Nekrolog der «Allgemeinen Schweizer Zeitung» kommt seine persönliche Trauer und diejenige Basels in ergreifenden Worten zum Ausdruck. «Mit Burckhardts Namen verbindet sich für Hunderte und Tausende die Erinnerung an Stunden des feinsten Genusses, die ihnen ein eminent geistvoller Mann, der zugleich ein Künstler des Wortes war, aus der unerschöpflichen Fülle seines Wissens bot. Kein Name eines Hochschullehrers ist denn auch wohl populärer gewesen und geblieben als der Jacob Burckhardts. Der Verstorbene war stolz darauf, und er äußerte gerne seine Freude darüber, daß ihn durch seine Vorträge viele Leute in Basel lieb gewonnen hätten; das schien ihm fast höherer Gewinn als die literarische Berühmtheit.»[11]

Hans Trog erhielt kurz darauf den Auftrag, für das «Basler Jahrbuch»[12] die erste Biographie seines unvergeßlichen Lehrers zu schreiben; «mit liebevollstem Verständnis, wie es eben nur dem glühend verehrenden Schüler möglich sein konnte»[13], aus einer völligen Beherrschung des Stoffes heraus und einer langjährigen Vertrautheit mit der Gedankenwelt Jacob Burckhardts hat er in der erstaunlich kurzen Zeit von zweieinhalb Monaten dessen Züge nachgezeichnet und verewigt. 1898 betreute er im Auftrag der Verlagsbuchhandlung C. F. Lendorff, Basel, die Erstausgabe von Burckhardts «Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien»[14]. «Manches Urteil Burckhardts über Kunstwerke, manche Stellungnahme zu Streitfragen werden da und dort überraschen. Auf die Selbständigkeit und Unabhängigkeit der Meinungsäußerung wie auf die Freiheit der Meinungsänderung hat auch der alte Burckhardt nicht verzichtet»[15], schreibt Trog in einem kurzen Vorwort dazu. Hierin sollte auch er seinen Meister nie verleugnen.

Wir müssen hier mit dem Thema Burckhardt abbrechen, das wie ein roter Faden sich durch das ganze Lebenswerk seines Schülers zieht, und versuchen im folgenden, die journalistische Tätigkeit bei der «Allgemeinen Schweizer Zeitung» zu umschreiben. Die erste nachweisbare Notiz unseres «t»[16] finden wir bereits am 11. März 1887[17]; es ist eine Berichterstattung über die Doktorpromotion Ferdinand Kuglers in der Aula, bei welcher Gelegenheit die «Platonische Frage» aufgerollt wurde. War solches

Beginnen für den jungen Zeitungsmann nicht in zweifacher Hinsicht ereignishaft? Erstens sollte er selber vier Monate später im Mittelpunkt einer solchen Promotionsfeier stehen, und zweitens war die Beziehung Trogs zur universitas litterarum zeitlebens eine konstante, rege und befruchtende; noch im späten Mannesalter scheute er es nicht, sich mitten unter die Studenten in ein Kolleg zu setzen, vorwiegend Kunstgeschichte, wenn es darum ging, sich neue Erkenntnisse anzueignen, oder wenn die Person des betreffenden Dozenten in jeder Hinsicht für Bereicherung und Vertiefung eigenen Wissens garantierte[18].

Historische Werke wurden besprochen: Tauschers «Geschichte der Jahre 1815–1871» ist nach Trog «für Schweizer Leser nicht empfehlenswert»[19], da sich der Autor als zu königstreu erweist; bei Ferdinand v. Arx' «Illustrierter Schweizergeschichte für Schule und Haus» findet er die Einteilung für den Schüler verwirrend; er ist für Weglassen der Urzeit und vergleicht mit Ranke, der auch den «vorweltlichen Kram»[20] beiseite gelassen hätte. Der Erzieher in Trog, der er zeitlebens blieb, hat sich bereits hier zum Wort gemeldet. Auch Dierauers I. Band «Geschichte der Schweizerischen Eidgenossenschaft»[21] wird mit Ranke eingehend verglichen. Vergleichendes Werten ist bei diesem Kritiker eminent typisch; auf allen Kunstgebieten wendet er es an und gibt damit Zeugnis einer umfassenden Bildung, eines Wissens, das er stets präsent hat.

Anläßlich Huttens 400. Geburtstag[22] beginnt Trog mit der Reihe jener Gedenktagefeuilletons, die sich wie Marksteine in seinem publizistischen Lebenswerk ausnehmen und womit er Wesen und Werke bedeutender Personen aus allen menschlichen Daseinsbereichen durch das Medium der Zeitung seinen Mitbürgern nahe zu bringen versuchte, sei es anläßlich des Todes- oder Geburtstages. Goethe war hierin ein besonders Bevorzugter: der 28. August war jeweils äußerer Anlaß, um unter dem Strich das Unvergängliche seiner Dichtungen zu preisen[23].

Auch sozialen Problemen gegenüber bleibt Trog aufgeschlossen: wie das erste Heft der «Vierteljahrsschrift zur Erforschung der Gesellschaft» vom Archiv für soziale Gesetzgebung und Statistik herausgegeben wird, bespricht er es eingehend und hofft, der «streng wissenschaftlich und objektiv prüfende Charakter»[24] der Zeitschrift möge erhalten bleiben, der allein die Grundlage bilde zu einem «wahrhaft humanen Geiste»[25] für die arbeitenden Klassen. Zeitschriften mit Niveau haben in Trog stets einen beredten Anwalt gefunden: Ferdinand Avenarius' «Kunstwart» wird «des feinen Geschmacks, der ehrlichen Offenheit, der anregendsten Darstellung»[26] gerühmt und «aufs wärmste»[27] empfohlen.

Liebevolles Einfühlen in lyrische Ausdrucksmöglichkeiten zeigt Trog bei der Besprechung von Gedichten; der Didaktiker in ihm kann es zwar sel-

ten unterlassen, mitzuteilen, *wie* man Gedichte zu lesen habe: «Was uns bei langsamer Lektüre bald draußen im goldenen Sonnenschein, im Schatten eines Baumes, bald im stillen Zimmer beim Lampenschein... erfreut»[28] oder wie Staiger sagt: «Ganz aber blüht ein lyrisches Stück nur in der Stille einsamen Lesens auf.»[29]

Fleischers «Gotthardarbeiter»[30] in der Kunsthalle Basel bilden dann den Auftakt zu den vielen, liebevoll in das Kunstwerk einfühlenden und einführenden kunstkritischen Besprechungen. Die erste nationale Kunstausstellung im Jahre 1890, der schweizerische «Salon» in Bern, erfährt in neun aufeinanderfolgenden Feuilletons[31] eingehende Würdigung: Trog wird dadurch «erster Diener der schweizerischen Kunst und engster Freund der schweizerischen Künstler»[32]; die Anzahl der Besprechungen weist auf den Umstand, wie ernst es ihm darum war, wie er seine Aufgabe als Publizist und Kritiker sah und erfüllte. «Denn nicht, *daß* der und jener gemalt oder gebildnert hat, sondern *wie* er gemalt oder gebildnert hat, gibt ihm ein Anrecht auf Beachtung.»[33] Der Kritiker soll als seine höchste Aufgabe betrachten, «in dem Werke die note personnelle, den Zauber der Persönlichkeit herauszufühlen, zu verstehen und zu würdigen»[34]. Bei der Besprechung des Katalogs kritisiert Trog das Fehlen der Geburtsdaten der Künstler und die Angaben, die sich auf ihre Ausbildung beziehen: «... man sollte dem Publikum, das sich nicht nur schablonenhaft auf diese Dinge einläßt, den Einblick in die künstlerische Entwicklung des Einzelnen ermöglichen.»[35]

Die erste Aufführungskritik eines Theaterabends datiert vom November 1890 mit Sudermanns «Ehre»[36]. Wieder setzt sich Trog mit dem Publikum auseinander, weil bei dem Erfolg dieser Aufführung die Tendenz offensichtlich den Sieg über das Kunstwerk errungen hat. «Es ist Aufgabe der Kritik, nach den Gründen dieser Erscheinung zu fragen, sich klar darüber zu werden, ob sich die literarische Wertung des Stückes deckt mit derjenigen, die ihm von seiten des großen Publikums zuteil ward und immer noch wird[37]». Trog kommt dann auf die alte Erfahrung zu sprechen, daß je allgemeiner eine Anklage sei, desto mehr könne der Einzelne für sich eine Ausnahmestellung konstruieren, in der er sich wohl fühle – im Bewußtsein, daß die übrige Menschheit bodenlos schlecht und gemein sei; der Kritiker erklärt diese Tatsache psychologisch in einer «zunehmenden Demokratisierung der Geister, in dem Frontmachen gegen die individuelle Sonderexistenz» (heute würden wir vielleicht den moderneren Ausdruck «Vermassung» anwenden)[38].

Dem zeitungswissenschaftlichen Begriff der «Aktualität» spricht Trog einmal in einer Theaterkritik augenfällige Bedeutung zu, indem er Ibsens «Volksfeind» mit der aktuellen Politik, nämlich einer Abstimmung, ver-

gleicht, die kurz vorher in Basel stattgefunden hatte[39]. Die Rubrik «unter dem Strich» kommt unter normalen Verhältnissen einer strengen Teilung zwischen Politik und Künsten gleich, darum sind wir prinzipiell gegen eine solche Durchdringung des Stoffes, es sei denn, es fehlte an wachsamen Geistern «über dem Strich». Die jüngste Geschichte hat uns in dieser Beziehung eindrückliche Beispiele geliefert. So wissen wir, daß zum Beispiel in der «Frankfurter Zeitung» bis zu ihrem endgültigen Verbot in der Sparte Feuilleton versteckt Widerstand geleistet wurde. Prof. Karl Schmid deckt in seinem Artikel «Geist und Politik»[40] problematische Bezüge auf, die in einer eindrücklichen Mahnung an die Intellektuellen gipfeln, sich vor der Politik nicht zu verschließen, denn «ist einmal ein Jahr 1933 eingetreten, so kann kein Widerstreben des Geistes aufholen, was das Beiseitestehen verloren hat»[41]. Und er kommt zum Schluß, daß «Güte und Würde eines Staates»[42] aufs stärkste davon abzuhangen scheinen, «in wie vielen seiner Bürger die Grenze zwischen Geist und Politik eben keine Trennungslinie ist... »[43].

Der vielseitig beschäftigte Journalist und Redaktor findet nebenbei noch Zeit, Vorträge auszuarbeiten und zu halten. Schon 1889 nimmt er ein soeben erschienenes Buch von Alfred Stern, Zürich, und Lomenie, Paris, zum äußern Anlaß, um ein Bild zu entwerfen, wie Mirabeau[44] zum großen Redner der Revolution heranreift. Im gleichen Jahr schrieb er das Neujahrsblatt der «Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen»; «Die Schweiz vom Tode Karls des Großen bis zum Ende des burgundischen Reichs»[45] lautet der Titel dieser historischen Studie. 1890 spricht er über Montesquieu[46], 1894 über den Türkenprinzen Djem, wobei er sich auf Schriften von Thuasne stützt[47]. Dann verschiebt der Hauptfachhistoriker merklich seine Geleise und bekundet ausgesprochenes Interesse an ästhetischen Fragen (die Historie mochte ihm in dieser Hinsicht nicht genügen): 1896 hält er in der Aula des Museums sechs Vorträge über Conrad Ferdinand Meyer in einem jener Vortragszyklen, die von der Erziehungsbehörde ins Leben gerufen wurden, um den Gedanken der «University Extension»[48] in Basel zu verwirklichen. Trog gab diese Vorträge noch zu Lebzeiten des Dichters gedruckt heraus[49]; sie haben historische Bedeutung, weil sie den ersten Beitrag zur Conrad Ferdinand Meyer-Forschung darstellen. Dieses letztere Faktum war 1924 ausschlaggebend, «Plautus im Nonnenkloster» in der Reihe der «Zürcher Drucke» Hans Trog zu widmen.

Am 13. Februar 1899 habilitiert sich Hans Trog an der Universität Basel für «moderne Literatur der Kulturvölker» und liest im Sommersemester über «Das Drama des 19. Jahrhunderts» und über «Henrik Ibsen»; im Winter 1899/1900 über «Das moderne Drama» und über

«Goethe und Schiller in ihren Dramen»; im Sommersemester 1900 über «Deutsche Lyriker des 19. Jahrhunderts» und als Fortsetzung «Goethe und Schiller in ihren Dramen»; im Winter 1900/01 über «Jeremias Gotthelf, Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer» und hält zudem noch Übungen in «literarischer Kritik». Diese Vorlesungen weisen uns schon eindeutig die Richtung, die Trog in diesen Jahren einschlägt und wo er sich zu vertiefen gedenkt: im Drama, das als Realisation die Bühne verlangt; neben den Klassikern Goethe und Schiller vor allem die modernen Dramatiker des 19. Jahrhunderts; daneben die wichtigsten schweizerischen Epiker: Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer, die für Trog zeitlebens des Rühmens und Zitierens würdig geblieben sind.

In die neunziger Jahre fallen noch einige Auslandreisen, die vornehmlich kunsthistorischen Studien gelten: 1891 nach Stuttgart an eine Gemäldeausstellung[50], im folgenden Jahr nach Innsbruck; er gesteht diesmal seinen Lesern in aller Offenheit zu, daß ihn diese «landschaftlichen Herrlichkeiten, dieses frohe Wandern in der großen schönen Natur mehr entzückten und fesselten als die Kunstschätze des durch den Aufenthalt Erzherzog Ferdinands und der Philippine Welser berühmt gewordenen Schlosses Ambras»[51]. 1893 zieht es ihn an den Arno: in sechs Feuilletons[52] schildert er seine Reiseerlebnisse in Florenz, die anschaulich Gegenwärtiges mit Vergangenem verknüpfen; zwei Jahre später wird er von Rom durch jene Eindrücklichkeit und Wucht betroffen, wie es die Ewige Stadt kunstliebenden Fremdlingen aus dem Norden gegenüber seit jeher verspüren ließ. Jürg Jenatsch, der kurz vorher in italienischer Sprache herausgekommen war, hatte ihn nach dem Süden begleitet; von Rom aus sandte Trog zum 70. Geburtstag des Dichters ein Referat, in welchem die Einflüsse Italiens in Meyers Dichtungen nachgewiesen wurden[53].

Noch etwas scheint uns für diesen Zeitabschnitt bemerkenswert: wir finden 1893 einige Feuilletons «im engeren Sinn». Feuilletons «im weiteren Sinn» ist nach Groth[54] gleichbedeutend mit der Sparte Feuilleton, die wesensverschiedene Stoffe enthalten kann; Feuilleton «im engeren Sinn» ist hingegen kaum eindeutig definierbar, so daß sich Haacke in seinem «Handbuch des Feuilletons» zu einer «Arbeitsformel» entschloß: «Ein Feuilleton ist ein Stück sauberer, gehobener und ansprechender Prosa, in welchem ein dichterisches Erlebnis mit literarischen Mitteln bei Innehaltung journalistischer Kürze unter Hinzufügung einer philosophischen Unterbauung oder Auslegung zu moralischer Perspektive, gehalten in einer betont persönlichen Schilderung, welche jedoch die Nachempfindbarkeit für die Allgemeinheit nicht schwächt, sondern hebt, so dargestellt wird, daß sich Alltägliches mit Ewigem darin harmonisch und erfreuend verbinden.»[55] In dem einen Feuilleton «Ein „moralischer" Träumer»[56]

schildert Trog humorvoll das Entstehen eines Buches, indem er – wie im Märchen – mit «Es war einmal... » beginnt; eine lange Regenperiode ist ihm ein anderes Mal Anlaß, über «Regentropfen»[57] zu philosophieren, und zum Jahresende gibt er – auf der Titelseite – Rückblick und Ausblick, indem er das Feuilleton «im weiteren Sinn» kurz noch einmal belichtet und politische Gedanken – wie es sich für eine solche Betrachtung geziemt – nicht ganz außer acht läßt[58]. Im folgenden Jahr schreibt er ein Feuilleton zur bevorstehenden Fastnacht, für einen Basler an einer Basler Zeitung – so will es uns wenigstens scheinen – nichts Außergewöhnliches[59]. Streng genommen nach der Definition Haackes sind diese eben erwähnten Feuilletons «im engeren Sinn» die einzigen während seiner ganzen fruchtbaren Tätigkeit an der Zeitung geblieben. Für uns ist ein solches Fazit nicht überraschend; es entsprach seinem so ausgeprägt sachlichen Wesen nicht, über irgendein Thema, einen Stoff oder ein Problem mehr oder weniger witzig zu plaudern.

Die Jahrhundertwende wird für Trog zum entscheidenden Lebensabschnitt: er wird auf den 1. Mai 1901 von Dr. Bissegger als Feuilletonredaktor an die «Neue Zürcher Zeitung» berufen, um die Nachfolge Albert Fleiners anzutreten. Mit Hebbels «Gyges und sein Ring», der am 25. März zum erstenmal in Basel aufgeführt wurde, verabschiedet er sich von den Lesern der «Allgemeinen Schweizer Zeitung»: «Dem Schreiber dieser Zeilen bedeutete der gestrige Abend einen um so weihevolleren Epilog dieser Saison, als es der letzte Schauspielabend war, den er in Basel nach langjähriger Referententätigkeit kritisch zu beurteilen hatte. Mit einem großen erhabenen dramatischen Eindruck durfte er aus dem Theater seiner Vaterstadt scheiden, dem er so manche geistige und seelische Anregung und Bereicherung zu verdanken hat.»[60] Mit dem Appell, der Bund möge Mittel und Wege finden, um die Studien Stückelbergs für das große Frescowerk am Urnersee «ungeschmälert und als ein Ganzes»[61] den künftigen Geschlechtern zu überliefern, schließt er seine kunstkritische Tätigkeit in Basel ab. Seine Kollegen auf der Redaktion bedauerten seinen Weggang «aufs lebhafteste»[62], denn sie wußten am besten, was er auf den verschiedenen Gebieten geleistet hatte.

# FEUILLETONREDAKTOR UND KRITIKER DER «NEUEN ZÜRCHER ZEITUNG» IN ZÜRICH 1901–1928

In der Vollkraft seiner Jahre, dem Zenit zustrebend, fand dieser Wechsel statt. Hans Trog hatte sich von nun an mit Fritz Marti, einem «Aufspürer junger Talente»[63], einem «Ermutiger der Stillen im Lande»[64], der 1899 als Nachfolger von J.C.Heer in die Redaktion der «NZZ» eingetreten war, im Aufgabenkreis des Feuilletons «im weiteren Sinn» zu teilen. Theater- und Kunstkritik sollten wieder im Mittelpunkt seiner Tätigkeit stehen, wie es sich bereits gegen Ende der Basler Zeit herauskristallisiert hatte; Marti hingegen hatte «fortan das erzählende Feuilleton, das jeweils im Mittagblatt erscheint, auszuwählen, daneben die ganze lyrische und epische Dichtung, soweit sie deutsch war, zu besprechen»[65]. Jacob Burckhardt, der 1855–1858 am Polytechnikum Dozent für Kunstgeschichte gewesen war, hatte sich in Zürich nie völlig wohl gefühlt; ganz anders sein Schüler Trog, dem der lebhafte Unternehmungsgeist, die Regsamkeit und der Tatwille der Bevölkerung eine freiere Entfaltung seiner selbst zu gewährleisten schienen.

Die Musik hatte wohl den Vorrang zur Zeit der glanzvollen Aera Friedrich Hegars, aber auch die andern Künste erfreuten sich eines wachsenden lebhaften Interesses. So konnte die zürcherische «Künstlergesellschaft» schon 1887 in ihrem Heim, dem «Künstlergut»[66], das sie bereits 1812 erworben hatte, ihr hundertjähriges Bestehen feiern; 1895 wurde der «Verein für bildende Kunst» gegründet, der mit außerordentlichem Elan das seit langem bestehende Problem der Platzfrage für Ausstellungen aufgriff und noch im gleichen Jahr an der Börsenstraße ein permanentes Ausstellungsgebäude, das «Künstlerhaus»[67], schuf. Aus der Notwendigkeit heraus, eine ersprießliche Zusammenarbeit zu sichern, wurde 1896 die Fusion des neuen Vereins mit der alten Künstlergesellschaft vollzogen: es entstand die «Zürcher Kunstgesellschaft;» diese verwirklichte dann nach langwierigen Verhandlungen das Projekt eines «Kunsthauses»[68], das 1910 eingeweiht werden konnte[69].

Die Literatur hatte im Lesezirkel Hottingen eine liebevolle Heimstätte gefunden, der 1882 aus Mitgliedern des Turnvereins gegründet worden war; mit Zirkulieren von Lesemappen, dem Anlegen einer Bibliothek und dem Abhalten von öffentlichen Vorträgen wollten die Eifrigen die «mens sana in corpore sano» pflegen, daneben in familiärem Rahmen der Geselligkeit huldigen. 1896 übernahm die Pestalozzi-Gesellschaft die volksbildnerischen Aufgaben; dadurch durfte der Lesezirkel seine Ziele weiter

spannen und wuchs zu einer «Literarischen Gesellschaft» mit Namen, Ansehen und einer großen Mitgliederzahl heran. Bald wurde der Wunsch nach einer festeren und zugleich intimeren Organisation laut: 1902 wurde der «Literarische Klub» gegründet, ein Herrenklub, der sich während des Winterhalbjahres jeweils an den Samstagabenden im «Seehof»[70] zu treffen pflegte[71]; er sollte «über die mannigfaltigen Erscheinungen des literarischen Lebens aufklären und namentlich die Kenntnis neuerer und neuester Literatur vermitteln. Unter den einzelnen Darbietungen ... literarische Vorträge mit Vorlesungen von ganzen Dichtungen oder Proben aus größeren Werken... »[72].

Goethe schreibt im Vorwort zu Dichtung und Wahrheit: «... daß man wohl sagen kann, ein jeder, nur zehn Jahre früher oder später geboren, dürfte, was seine eigene Bildung und die Wirkung nach außen betrifft, ein ganz anderer geworden sein»[73]; wir möchten diese gewichtigen Worte für Trog dahin abändern und sagen, daß, wenn er zehn Jahre früher oder später nach Zürich gekommen wäre, seine Wirkung nach außen sehr wahrscheinlich eine andere geworden wäre, denn – wie wir vorher kurz resümierten – lagen um die Jahrhundertwende die Dinge doch so, daß in allen Künsten schöpferische Kräfte am Werke waren. Um noch die dramatische Muse anzuschließen: 1901 war Alfred Reucker als Direktor an das Zürcher Stadttheater gewählt worden; am 1. Juli trat er sein Amt an, also gerade zwei Monate nach Trog. In seiner zwanzigjährigen Tätigkeit hat er das Schauspiel, das vorher «armes, vernachlässigtes Stiefkind»[74] gewesen war, zu neuer Blüte entfaltet und ihm zu einer ständigen Bühne, im Pfauentheater, mitverholfen. Das Erdreich war gut, die Saat gestreut; es bedurfte nur noch der liebevollen Pflege, der ständigen Wartung: noch fehlte der Kritiker als Vermittler zwischen Kunstwerk und Publikum; er kam in der Person von Hans Trog.

Der neue Feuilletonredaktor der «NZZ» trat gleich dem Lesezirkel Hottingen und der Zürcher Kunstgesellschaft als Mitglied bei und stellte beiden Vereinigungen seine ganze Persönlichkeit zur Verfügung. Den Auftakt zu den geselligen Anlässen bildete am 7. Juli 1901 die Sommerfahrt des Lesezirkels nach der Ufenau und Rapperswil, bei welcher Gelegenheit Hedwig Bleuler-Wasers Festspiel «Das Fest des Fischerkönigs» aufgeführt wurde. Der Tag war von «herrlichstem Wetter begünstigt»[75], so daß der Berichterstatter einer tiefen, begeisterten Empfindung für die neue Heimat, die Seelandschaft, Ausdruck geben konnte: «Blauer Duft lag über der Ferne, ein zarter Silberton breitete sich über See und Ufer.»[76] Trog durfte den Zürchern ein erstes Geständnis machen, das wir für seine weitere Wirksamkeit als recht verheißungsvoll betrachten wollen: «Wir wissen nicht, ob der Hottinger Lesezirkel schönere Feste gefeiert hat; aber

der Referent bekennt gerne, daß er für seine Person nicht viele köstlichere Stunden festlicher Freude erlebt hat... »[77] Am 6. Dezember 1902 findet die konstituierende Sitzung des «Literarischen Klubs» statt, die Trog mit einem Referat über Björnstjerne Björnson einleitet, während Alfred Reucker den 70. Geburtstag des Dramatikers dazu benützt, um aus dessen Schauspiel «Der König» vorzulesen.

Hans Trog war von 1907 bis 1918 Präsident dieses Klubs; nicht weniger als 37mal hat er in den Jahren seiner Mitgliedschaft einen Abend persönlich bestritten. «Als Mann der Presse richtete er den Blick nicht nur auf die Gedenktage der Kunst und Literatur, sondern auf alles neu Auftauchende, zeitlich Fesselnde. An der Uhr der Zeit las er ab, was dem Klub frommte »[78], sagt Louis Gauchat, der in einem Rückblick die Periode der Präsidentschaft Trogs als «die markanteste des Klubs »[79] bezeichnet hat, und zwar nennt er sie in bezug auf «Fülle und Güte des Gebotenen »[80] außerordentlich fruchtbar. Man brauche nur die Zahl der Sitzungen mit später zu vergleichen[81]. Um auch hier Trogs reiches Wissen, seine vielfältigen Interessen demonstrieren zu können, scheint es uns angebracht, aus der Summe dieser Vorträge und Sitzungen einige mit Namen zu erwähnen; das eine Mal sprach er über die «Croquis de route» von Gaspard Vallette, dem Genfer Schriftsteller und persönlichen Freund, dann über Gottfried Kellers Heimat, die im «Grünen Heinrich» dichterische Verklärung fand, oder er las aus Briefen von Theodor Fontane an dessen Familie; es wurde Henrik Ibsens gedacht, die Beziehungen Gottfried Kellers zum Ästheten Friedrich Theodor Vischer untersucht, der hundertste Todestag der Frau Rath Goethe würdig gefeiert und einige Jahre später auch Christianens gedacht; es folgte ein Nachruf auf Otto Julius Bierbaum, Kissners Übersetzung von Ariosts «Rasendem Roland» wurde unter die Lupe genommen, dem jungen Schiller gehuldigt, der Zürcher Fund «Wilhelm Meisters theatralische Sendung» gebührend gefeiert, die serbische Volksdichtung anläßlich der Kämpfe im Ersten Weltkrieg in ihrem gemütsreichen Gehalt untersucht, Heinrich von Kleist in seinen Briefen und Erzählungen gedeutet, Shakespeares Stellung in Frankreich herauskristallisiert, aus Dantes «Göttlicher Komödie» vorgelesen usw.[82] Trog selber wird im Klub bei seinem 50. Geburtstag geehrt; beim 60. im Jahre 1924 wird die Feier geradezu emphatisch, indem Louis Gauchat, Otto Waser, C. F. Wiegand, Hans Bodmer und Eduard Korrodi Reden wechseln, während der Gefeierte einen Rückblick über sein Leben gibt, der seine Rundung in Burckhardt als Zentrum erhält. Einer weiteren Erwähnung würdig scheint uns – neben den persönlich gehaltenen Referaten – die Gestaltung der übrigen Abende, was vornehmlich zur Aufgabe eines jeden Präsidenten gehört. Auch hier lassen wir Louis Gauchat sprechen:

«In seiner Eigenschaft als Kritiker der „NZZ" besaß Trog eine ungewöhnliche Autorität. Man buhlte um seine Gunst, und Vortragsanträge kamen ihm von selbst zugeflogen. Seinerseits verstand er es, die schwerfälligsten Talente mobil zu machen, brachte Gaben, die er ahnte, zur Entfaltung und Übersteigerung. Wenn er einem sagte: „Könnten Sie nicht bei Anlaß des . . . über . . . reden?", so hätte ihm niemand zu widerstehen vermocht. Das war das Geheimnis des stets gedeckten Tisches.»[83] Daß er in der Leitung der Sitzungen «ganz eigenartig und eigenmächtig»[84] war, geht aus folgendem hervor: «Mit knappen, wohlvorbereiteten Worten stellt er, wenn nötig, den Vortragenden oder das Thema vor. Es war ein Genuß, zu sehen, mit welch gespannter Aufmerksamkeit er zuhörte, hie und da den Bleistift ergreifend, um wichtige Punkte festzunageln.»[85] In der üblichen darauffolgenden Diskussion verstand es Trog meisterlich, den Sinn des Vortrages in einer gehaltvollen Zusammenfassung wieder aufleuchten zu lassen, «ihn mit Burckhardtschem Geist in einen großen Zusammenhang zu stellen, allfällige unkluge Worte der Versammlung im voraus abschneidend oder eine unnötige Diskussion im Keime erstickend. Es geschah aber auch, daß er strenge Kritik an dem Gehörten übte. Zwar nie in verletzender Form, obgleich mit feinen, originellen Sarkasmen, wozu ihn seine überragende Persönlichkeit wohl berechtigte. Ich höre ihn noch sagen, er lasse sich nicht benützen ad melius informandum papam (verstehe: Theaterdirektor). Übrigens sei zur Ehre des Klubs gesagt, daß er es auch selber verstand, durch große Kälte ein nicht genehmes Dichterwerk abzulehnen und daß er eine gehobene Stimmung nicht durch öde Zerpflückung aufzuheben pflegte.»[86]

Wenn Trog nachgerühmt wird, es sei ihm gelungen, für die «NZZ» «einen großen Stab von gelehrten Mitarbeitern schweizerischer und ausländischer Herkunft zu sammeln, deren Leistungen zu bewährt waren, als daß ihnen das Hinuntersteigen von der Hochschule in das Parterre das Ansehen geschmälert hätte»[87], ist der Lesezirkel Hottingen nicht unwesentlich daran beteiligt: in diesem erlauchten Kreise wurde mit rührigen, vielseitig interessierten Geistern in mehr oder weniger leidenschaftlichen Diskussionen erste «Tuchfühlung» genommen, die dann in ein distanziert-freundschaftliches Verhältnis mündete, das – unter besonders glücklichen Umständen – sich bis zur Herzlichkeit entwickeln konnte. Nähere persönliche Freunde der Nachbarschaft fanden sich in späteren Jahren in einem Privathaus am Zürichberg zu regelmäßigen Vortragsabenden zusammen, wo Trog «in drei Wintern über Gottfried Keller, Jeremias Gotthelf und, als unvergeßliches Hauptstück, über „Goethes Faust" sprach, eine reiche Gabe unter Beiziehung einzelner Partien aus Schumanns Faustmusik und Vorweisung der Fresken vom Campo Santo

in Pisa; lichtvollste Stunden für die, welche dieses Glückes teilhaftig waren und die „unbeschreiblich hohen Werke" so ausgelegt erhielten»[88].

In der Kunstgesellschaft äußerte sich Trogs Mitarbeit auf andere Weise. In der Eigenschaft als Kritiker hielt er zwar einen Sitz im Vorstand der Gesellschaft als nicht zulässig; hingegen betätigte er sich in den Kommissionen der Sammlung und der Bibliothek als treuer Helfer und zuverlässiger Berater; laut Widmann soll er gewissermaßen doch der «wirkliche geheime Rat» der Gesellschaft gewesen sein[89]. Die publizistischen Möglichkeiten seiner Stellung schöpfte er in reichem Maße aus: unermüdlich berichtete er über die Bestrebungen der Kunstgesellschaft; ferner hat er – was uns noch wichtiger scheint – die «regelmäßige»[90] Kunstberichterstattung, die erst Mitte der neunziger Jahre durch Albert Fleiner in der «NZZ» eingeführt worden war, ausgebaut und vertieft und hat so mit seinen ausführlichen Referaten die besten Vermittlerdienste zwischen Kunstwerk und Publikum geleistet. «Hier hatte der Kunsthistoriker in ihm seine Lehrkanzel gewonnen und lehrte sehen und Kunst verstehen. Und dankbar lauschte der Schülerkreis gerade auf dieses Wort; man sah den jungen Studenten mit dem Kunsthausbericht von Hans Trog in der Hand die Säle durchwandern und lernen. Der Lehrer mit der Feder in der Hand wurde Erzieher. Zum Schönen, Wahren, Guten...»[91] Alle mehr oder weniger bedeutenden Kunstausstellungen in der Schweiz erfuhren durch Trog eingehende Würdigung, und auch die kleinen Kunstsalons durften auf seine Beachtung zählen. Wichtige Ausstellungen in Deutschland, Frankreich und Italien besuchte er nach Möglichkeit persönlich oder beauftragte die Korrespondenten der «NZZ», darüber zu berichten. Den «Modernen» spürte er mit der ihm eigenen «seltenen und löblichen Neugier für geistige Dinge»[92] liebevoll nach, immer bereit, das Neue in seiner Neuheit auszusprechen und in der eigenen Gesamtkonzeption alles Schöpferischen einzuordnen.

1904 schrieb Hans Trog der Kunstgesellschaft das Neujahrsblatt über den am 1. Juli 1901 verstorbenen Basler Maler Hans Sandreuter[93]. Schon während seines Kritikeramtes an der «Allgemeinen Schweizer Zeitung» hatte er sich mit dessen Werk zu befassen gehabt, das anfänglich – teils mit Unrecht – zu sehr der Nachahmung Böcklins bezichtigt worden war. «Wenn man aber die Schuld daran» – so schreibt Trog und setzt sich damit wieder einmal mehr mit der Problematik der publizistischen Kritik auseinander – «hauptsächlich kunstkritischen Auslassungen in der damaligen Presse beimißt, so übersieht man unseres Erachtens folgendes: daß nämlich auch die glänzendste zustimmende Kritik kaum einen Künstlerruf begründet, sondern daß es unvergleichlich wichtiger ist für einen angehenden Künstler, wenn er Gönner – es brauchen deren nicht viele zu

sein – findet, die an sein Talent glauben und ihm zunächst einen kleineren, aber soliden Ruhm schaffen. Die Schack-Galerie hat für Böcklins Bekanntwerden unendlich mehr geleistet als alle Kunstschreiberei für und gegen ihn zusammengenommen, und daß vollends Böcklin Ende der 1870er Jahre mit seinen „Gefilden der Seligen", einem Werke seines neuen Stils, in die Berliner Nationalgalerie einzog, war sehr viel bedeutungsvoller für ihn, als wenn alle Kritiker Deutschlands das Werk in den Himmel erhoben hätten und dieses schließlich im Besitz seines Autors geblieben wäre. Also: man möge doch die Kritik ja nicht überschätzen, weder in ihren Fehlern, die sie mit aller menschlichen Hantierung gemein hat, noch in ihren Treffern, die gar nicht so selten völlig ignoriert werden oder doch gerade bei denen wirkungslos bleiben, denen das freundliche Bündnis von Kunstinteresse und Geldmitteln ein heilsames Eingreifen bei jungen Talenten ermöglichen würde.»[94] Mit einem solchen Argument, das auch die realen Seiten eines Künstlerdaseins berücksichtigt, hat Trog immer wieder aufgemuntert, Bilder zu kaufen; er wußte zu sehr um die Existenznöte der schaffenden Künstler.

Das Neujahrsblatt 1911[95] sollte durch die Feder Trogs die wichtigsten Etappen der Jahre dauernden Bemühungen um ein permanentes Ausstellungsgebäude, das mit der Einweihung des Kunsthauses am Heimplatz im Frühling 1910 seine Verwirklichung gefunden hatte, für Zeitgenossen und spätere Generationen festhalten. Mit diesem Rückblick, der an Hand von Protokollen und Vereinsberichten mühsam erschlossen werden mußte, ist der Kritiker zum Chronisten der Zürcher Kunstgesellschaft geworden. «Mit wahrlich nicht unberechtigtem Stolz dürfen wir auf das zäh Erstrebte und glücklich Erreichte zurückblicken; an diesem Rückblick aber – und nur darum lohnte sich diese Darstellung – soll der Mut derer, die heute der Kunstgesellschaft und ihren Interessen dienen, als Mitglieder des Vorstandes und der Kommissionen wie als einfache Gesellschaftsmitglieder, sich stählen zu fernerer treuer Pflege und Mehrung des unergründlichen Schatzes, den ein gütiges Schicksal in der Kunst uns beschert hat»[96], sind seine aufmunternden Schlußworte. Adolf Frey dünkte es eine artige Fügung, «daß der Mann, der jahraus jahrein des vom Augenblick geforderten kritischen Amtes gegenüber den neuen Bildern waltet, so anziehend den Posten eines Historiographen unserer Kunstgesellschaft versehen hat»[97].

Noch ein Neujahrsblatt hat Trog zum Autor: Max Buri[98], der am 21. Mai 1915 aus reichstem Schaffen heraus plötzlich abberufen wurde, findet durch ihn liebevolle Würdigung. «Die herrlichste Nänie auf den großen Maler»[99] hatte ein Vierteljahr nach dessen Tod die Gedächtnisausstellung im Zürcher Kunsthaus gesungen. «Ihre Signatur war das kraftvollste, blühendste Leben. Zu einem Fest ward sie für unser Auge,

für unser Herz.»[100] Wir spüren, daß die erdverbundene Kunst Buris in ihrer Farbigkeit und Fülle beim Verfasser innerste Töne zum Schwingen bringt. Fast scheint es, als ob leise Sehnsucht nach solch unbeschwerter Daseinsfreude durch die Zeilen klänge. Die Goethische Aussage, wonach «Klarheit der Ansicht, Heiterkeit der Aufnahme, Leichtigkeit der Mitteilung» das sei, was uns in der Kunst entzücke, betrachtet Trog als charakteristisch für Buris Malerei[101].

1910 überwacht Trog die Herausgabe der Briefe Burckhardts an «Ribbecks»[102], 1912 die «Briefe an einen Architekten»; letztere betreffen die Korrespondenz Burckhardts an Max Alioth[103]. 1924 setzt er sich für den Zürcher Künstler Hermann Huber ein, indem er zu einer reich mit Abbildungen versehenen Monographie[104] die einleitenden Worte über «Huber als Maler» schrieb, während Curt Glaser «Huber als Graphiker» einer kritischen Würdigung unterzog. Trog war sich bewußt, daß sich über einen erst 35jährigen Künstler kaum etwas Abschließendes sagen läßt; er hat sich deshalb in seiner Interpretation begnügt, auf die entscheidenden Einflüsse von Hodler und Renoir hinzuweisen, die Huber in einer Synthese zwischen Form und Farbe zu vereinigen sucht.

Eine eingehende Würdigung der Schauspielkritik Hans Trogs darf ich mir an dieser Stelle ersparen, da sie ohnehin im Zentrum meiner Untersuchung steht. Hingegen möchte ich es nicht versäumen, auf die befruchtenden Beziehungen Trogs zum «*Théâtre du Jorat*», dem westschweizerischen «Bayreuth»[105], in Mézières hinzuweisen; sie können als persönliches Verhältnis und Bedürfnis zur welschen Kultur gewertet werden, als Bekenntnis zum Französischen schlechthin. «Die culture latine ist doch kein leerer Wahn»[106], schrieb er einmal. Im Jahre 1908 wurde das von René Morax ins Leben gerufene Theaterunternehmen mit «La Dîme», einem der Lokalgeschichte entnommenen ländlichen Drama, eröffnet. Neben einer ausführlichen Besprechung des Theaterbaues, der Bühnenbilder, der agierenden Chöre fand es der Kritiker nicht für müßig, auch den Weg nach Mézières zu beschreiben[107] und das Erscheinen illustrer Gäste, wie Philipp Godet, Gaspard Vallette, Josef Viktor Widmann, Ferdinand Hodler usw., publizistisch zu verwerten[108]. Die Aufführung von Glucks «Orpheus» erhält in Trogs Besprechung eine begeisterte Zustimmung; das größte Verdienst sieht er diesmal darin, daß man sich Glucks Opernmusik überhaupt angenommen hat. Unmißverständlich gibt er seiner Hoffnung Ausdruck, es möge von Mézières ein Funke nach Zürich überspringen[109]. Der Wink scheint dann an den maßgebenden Stellen richtig gedeutet worden zu sein, denn schon am 11. November des gleichen Jahres fand die Aufführung im Stadttheater statt. «Man kann es nicht laut genug betonen: es ist wirklich der Orpheus der Mézières-Aufführung,

was wir auf unserer Bühne zu sehen bekommen... » und Trog schließt mit dem beschwörenden Aufruf: «Kommt zum Orpheus, denn es gibt auch noch andere Götter neben Wagner! »[110] Beim «Verpflanzen» der Oper in der ursprünglichen Inszenierung von Mézières nach Zürich sieht der Kritiker die kulturelle Bedeutung in dem «so wichtigen, möglichst engen Zusammenhang des geistigen und künstlerischen Lebens in der französischen und in der deutschen Schweiz »[111]. Im Mai 1914 wurde im selben Theater Morax' «Tell» uraufgeführt. Ein kühnes Unterfangen, meint Trog, denn schon das Thema scheidet als Dramenstoff in neuer Bearbeitung für die Deutschschweizer, die mit Schillers Drama «großgeworden und für immer aufs innigste verwachsen sind »[112], aus[113]. Die künstlerischen Mängel sind die ähnlichen: wie bei Schiller gehen auch bei Morax die individuelle Tat und die des Volkes nebeneinander, ohne sich völlig zu durchdringen. Noch eine Episode im Zusammenhang mit Mézières muß hier erwähnt werden, da sie für Trog außerordentlich charakteristisch ist: wenn nämlich die Kunst zu bewundern ausbleibt, bleibt immer noch etwas sehr Erhabenes zu bewundern übrig: die Natur; infolge eines Tramdefektes von Lausanne nach Mézières kamen viele Besucher für die Aufführung des «Le roi David» zu spät, unter ihnen der Kritiker der «NZZ». Zwei Episoden des ersten Teils hatten auf der Bühne ihre Verkörperung bereits gefunden, was an sich sehr bedauerlich war; aber gerade der ruckweisen Fahrt auf das hochgelegene Plateau von Mézières verdankte Trog ein intensives Betrachtenkönnen der Landschaft. «Bei herrlichstem Wetter genoß man mit der schönsten Bequemlichkeit die wonnige Jorat-Landschaft mit den leuchtenden windbewegten Wiesen und den Säumen der Wälder in allen Nuancen vom Grün bis zum tiefsten Tannendunkel, und dann wuchsen immer herrlicher die Berge empor, die savoyischen, die Waadtländer Alpen mit den wild zerrissenen Rochers de Naye, die Dent du Midi entfaltete sich immer königlicher, und der Seespiegel breitete sich in seinem seidenen Blau, schimmernd bis in die hellsten Tinten hinein, in lauter funkelnde Lichtflächen ohne bestimmte Farbe. »[114]

Aus den anderweitigen kulturellen Beziehungen zur Westschweiz greife ich die Schriftsteller Philipp Monnier und Gaspard Vallette im besonderen heraus, da eine persönliche Freundschaft diesem Verhältnis zugrunde liegt. Von der künstlerisch-schöpferischen Geistigkeit der beiden Genfer hat sich Trog immer wieder bezaubern lassen. Mich dünkt jene Randbemerkung, mit welcher er die Besprechung von Vallettes «Reflet de Rome» und Monniers «Venise au XVIII^e siècle» einleitete, so geistreich-liebenswürdig, daß ich sie nicht vorenthalten möchte: Trog sagt nämlich, der Stadt am Tiber gebühre der Vortritt, «wie ihn der heilige Markus dem heiligen Petrus auch selbstverständlich lassen würde »[115]. Beide waren

Jahre hindurch Mitarbeiter der «NZZ» gewesen; beide hatten dem deutschschweizerischen Schrifttum großes Interesse entgegengebracht. Vallette berichtete jeweils über die «Annales J.-J. Rousseau», Trog hatte «sein feines Französisch in das geliebte Deutsch zu übertragen... ein Vergnügen, wenn auch kein müheloses»[116]. Vallette wird als der «intelligenteste, feinfühligste, belesenste Vermittler deutschschweizerischer Literatur in der romanischen Schweiz»[117] beschrieben; schon durch die Einführung der Rubrik «La vie en Suisse» in der «Semaine littéraire» hätte er sich «unverlöschliche Dankbarkeit»[118] erworben. Im Sommer 1911 starb Philipp Monnier; sein Freund Vallette schrieb den Nekrolog in der «NZZ», in dem er ihn einen der «letzten unserer großen Humanisten, den echten Schüler eines Jacob Burckhardt»[119] nennt. Liegt nicht allein in diesem Satz die geistige Formel freundschaftlicher Beziehungen Trogs zu den Genfern? Als zweieinhalb Wochen darauf, «der Freund dem Freunde, in unendlichem Schmerz über dessen Verlust, ins Reich der Schatten folgt»[120], ist es Trog, der die Nänie anstimmt. Seine Worte erschüttern uns, weil der Mann, der sonst seine Gefühle in äußerster Zurückhaltung zu verbergen suchte, diesmal rückhaltlos seinen Empfindungen freien Lauf läßt. «Vom Freunde Vallette kann ich nicht sprechen; dazu sind Herz und Hand nicht ruhig genug; der Verlust kam wie ein Blitz und will sich noch immer nicht fassen lassen. Es ist ein prächtiger Mensch, der uns geraubt ward; einer der unbedingt zuverlässigen; einer, dessen Verkehr den Geist reich und das Herz warm macht; einer, den man nie vergißt . . . Ja, es ist wahr, lieber Freund: die Todesgöttin, die dich von uns hinwegnahm, hat wahre Tränen zum Fließen gebracht.»[121]

Deutsch und Welsch vermittelnd zu verbinden, ergab sich für Trog des öftern im Ersten Weltkrieg. Mit der Zerstörung der belgischen Stadt Löwen durch die Deutschen fing es an. Trog empfand dieses militärische Strafgericht als eine «grauenhafte Sache»[122]. Und mahnend-prophetisch fährt er fort: «So wird man uns allen, denen die Kunst eine höchste Angelegenheit der Kultur bedeutet, gestatten müssen, die Vernichtung Löwens tief zu beklagen, und wir lassen uns auch durch den Vorwurf eines übertriebenen, den Realitäten des Krieges gegenüber unberechtigten Ästhetentums in der Meinung nicht irre machen, daß da etwas geschehen ist, das man später in Deutschland sehr gerne ungeschehen machen würde.»[123] Dann kam der «Fall Zahn», weil der Schriftsteller ein «Sturmlied» schrieb und zudem dem Deutschen Roten Kreuz tausend Mark überweisen ließ. Große Entrüstung in der Westschweiz: C.-F. Ramuz, René Morax, Paul Budry u.a. erklären unverzüglich ihren Austritt aus dem Schweizerischen Schriftstellerverein, den Ernst Zahn damals präsidierte. «Daß es Ernst Zahn, an dessen schweizerisch patriotischer Gesinnung auch

nur im leisesten zu zweifeln nicht der mindeste Anlaß vorliegt, nicht von ferne einfallen könnte, Deutschland als sein Vaterland zu bezeichnen, bedarf keines weiteren Nachweises. Daß er in diesen aufgeregten Zeitläuften freilich besser getan hätte, auch nicht den geringsten Anlaß zu einem Mißverständnis zu geben, darf daneben ebenfalls gesagt werden.»[124] Sich an die Westschweizer richtend, nimmt Trog anschließend Bezug auf jene Äußerung von Prof. Abel Lefranc im «Temps», aus der deutlich hervorgeht, daß die Sympathien in Genf einstimmig nach Frankreich zeigen. «Das schreibt also ein Genfer Vertreter der Wissenschaft, nicht ein Dichter. Wie zahm nimmt sich dagegen die Äußerung unseres schweizerischen Erzählers aus! Und der Professor des neutralen Landes ist just so sehr von der gerechten Sache Frankreichs überzeugt wie der Dichter in dem neutralen Land von der Deutschlands.»[125] Trog empfahl zum Schluß beiden, in Jacob Burckhardts «Weltgeschichtlichen Betrachtungen» das Kapitel über «Glück und Unglück» zu lesen. Bald darauf mußte er Ferdinand Hodler gegenüber deutschen Presseangriffen verteidigen; der Genfer Künstler hatte den Protest gegen die Beschießung der Kathedrale von Reims mitunterschrieben[126]. Daß man die künstlerischen Fähigkeiten eines Hodler nach dieser Manifestation bagatellisieren wollte, mußte Trog aufs empfindlichste treffen und zu einer scharfen, eindeutigen Stellungnahme zwingen. Das geschah alles 1914. Weitere Beispiele ließen sich aufzählen; aber wir wollen diese Auseinandersetzungen, die einen kulturbewußten Menschen wie Hans Trog aufs schmerzlichste trafen und mürbe machten, schließen. Wie sehr ihm der Erste Weltkrieg zusetzte, ist auch aus der Bemerkung ersichtlich, daß er Lichtwark, der vor 1914 starb, «darum aufrichtig»[127] beneidete.

Auch der italienischen Geistesgeschichte gegenüber zeigte sich Trog sehr aufgeschlossen. Benedetto Croces Zeitschrift «La Critica» hatte er seit Erscheinen des ersten Heftes aufmerksam verfolgt und die Bedeutung dieses Philosophen und Literaten, den er einmal als «eine der feinsten Intelligenzen des heutigen gelehrten Italien»[128] bezeichnet hat, gleich erkannt. Immer wieder empfahl er diese geistvolle Zeitschrift der «Beachtung eines gebildeten, des Italienischen kundigen Leserkreises»[129]. Diese Bemerkung ist uns zugleich Stichwort, um auf Trogs Sprachtalente hinzuweisen. Neben den antiken Sprachen Griechisch und Latein beherrschte er Italienisch und Französisch «so vollkommen, daß er sich jederzeit getrauen konnte, in diesen Sprachen einen Originalbeitrag für eine Zeitung zu liefern»[130]; im «Journal de Genève» findet sich zum Beispiel ein Artikel über J.V.Widmann[131]. Daß er fremdsprachige Manuskripte von Mitarbeitern persönlich übersetzte, haben wir bereits im Zusammenhang mit Vallette erwähnt.

Im Jahre 1907 gab Trog aus den Kolloquien des Erasmus zehn Gespräche heraus[132], die er aus dem Lateinischen übersetzte und mit einem gehaltvollen Vorwort versah. Beim Lesen dieser einleitenden Worte regt sich förmlich die Lust, Vergleiche zwischen den beiden Humanisten anzustellen. «Diese feinen Augen, die so andächtig dem Schreibrohr folgen, als wenn die Paraphrase des Markus-Evangeliums das Wichtigste in der Welt wäre, diese Augen halten außerhalb des Studierzimmers schärfste Umschau, und nichts entgeht ihnen, weil alles sie interessiert; und der Lust am Beobachten entspricht die Fähigkeit, das Beobachtete frisch und lebendig zu schildern, ohne allen Schulstaub mit einem ausgesprochenen Sinn für das Spannende und Dramatische der Situationen, zugleich mit spöttischem Behagen, da, wo es Verkehrtheiten und Torheiten lächerlich zu machen gilt, mit temperamentvollem Hohn, ja unter Umständen mit aufwallendem Zorn, wenn Verderbtheit von Menschen und Einrichtungen oder freche Anmaßung an den Pranger zu stellen sind.»[133] Auch Trog hatte Sinn für das Dramatische; allgemein auf die publizistische Tätigkeit bezogen, könnte man es mit dem Sinn für das Aktuelle schlechthin in Beziehung setzen: jenem Phänomen, das erst den Tageskritiker stempelt, stündlich bereit, sich den Ereignissen vorerst anheimzugeben, um dann vom sichern Hort seines Wissens, seiner Begabung, seines Menschseins überhaupt sich über die Dinge zu stellen. Trog unterließ es nicht, bei der Fixierung der äußerlichen Erscheinung Erasmus' auf dessen «zierliche, gepflegte Hand»[134] hinzuweisen; Korrodi, der seinen langjährigen Vorgesetzten Trog «in der Tat und nicht im kontemplierenden Augenblick»[135] sah, dünkte, «es sei sein inneres Antlitz, die zutiefst wirkende Feinheit des Wesens»[136] nicht so sehr aus den Porträts von R. Löw, Amiet, Würtenberger, Roederstein oder der Büste von Hermann Haller[137] zu lesen, als «aus seiner unbeschreiblich fein gegliederten Hand»[138].

«Der Journalismus hat Vallettes Geisteskraft nicht zersplittert und zermürbt. Er fand immer wieder den Weg zur Konzentration...»[139] Mit diesen Worten, die auch für Trog Gültigkeit haben, möchte ich noch kurz einige kleinere Publikationen streifen. Im «Zürcher Taschenbuch» 1908 beleuchtet er auf 25 Seiten die Beziehungen Friedrich Theodor Vischers zu Gottfried Keller[140]. Am 30. Januar 1907 waren es hundert Jahre seit der Geburt des Ästheten, der elf Jahre an den Zürcher Hochschulen gewirkt hatte. Es würde der Stadt Zürich «vielleicht nicht schlecht angestanden haben, wenn an offizieller Stätte dieser Tag seine Ehrung erhalten hätte»[141], schreibt Trog und entschuldigt sich gleichzeitig, daß diese Publikation erst nachträglich erfolge. Es werden keine neuen Forschungsresultate ausgebreitet; es geht dem Autor lediglich darum, durch Verknüpfung und Gruppierung längst gedruckten Materials «das Bild dieses ertrag-

reichen Freundschaftsbundes »[142] in möglichst unmittelbarer Form vor dem Leser erstehen zu lassen. 1913 gedenkt er im Vorwort zu J.V.Widmanns «Ausgewählten Feuilletons »[143] in liebenswürdiger Art des langjährigen journalistischen Streiters am «Bund». 1925 gibt Trog aus dem Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreundes «Schelmen-, Scherz- und Judengeschichten »[144] Johann Peter Hebels als zweiten Froschauerdruck heraus. Im Nachwort spiegelt sich des Herausgebers Freude an diesem gelassenen «Weltüberblicker »[145] Hebel, dessen Wiege ebenfalls in Basel stand. Im gleichen Jahr steuert er zu einer Auswahl von dreißig Gedichten, die der Lesezirkel Hottingen zum 100. Geburtstag von Conrad Ferdinand Meyer herausgab, die Einleitung bei, die in feingewählten Worten dem Gegenstand huldigt und einen Überblick über das lyrische Schaffen des Dichters gibt.

Auch in der zweiten Lebenshälfte, der Zürcher Zeit, erweitert Trog seinen Horizont durch Auslandreisen: 1907 zur 300-Jahr-Feier nach Mannheim, 1909 nach München und auch später wieder, 1911 nach Frankfurt und nach Perugia, 1912 nach Dresden, wo er gleichzeitig die Bildungsanstalt von Emile Jaques-Dalcroze in Hellerau besuchte, 1914 nach Wien, 1925 nach Spanien, wo er als Eingeladener des Männerchors Zürich die kunsthistorischen Führungen durch den Prado und andere Sehenswürdigkeiten betreute, um nur einige der wichtigsten zu nennen. Vorträge hält er auch noch außerhalb des Lesezirkelrahmens: so 1902 in Olten (dessen Bürgerrecht er neben demjenigen Basels besaß) über Martin Disteli anläßlich dessen 100. Geburtstages[146]; 1911 übernahm Trog aus Entgegenkommen den Vortrag des lyrischen Teils bei einem Huggenberger-Abend in der Kantonsschule Frauenfeld, den der Korrespondent zu rühmen weiß: «Der tiefe Stimmungsgehalt, der in der Huggenbergerschen Lyrik verborgen liegt, kam durch die einfache und vornehme Vortragsweise Trogs, die nur mit inneren Mitteln arbeitet und auf jede äußere Effekthascherei mit klugem Bedacht verzichtet, zu reiner, starker Dichtung. Meines Erachtens ist Dr. Trog als Huggenberger-Interpret einem Berufsrezitator bei weitem vorzuziehen. Denn nur seine natürliche, innerliche Art kann diesem Dichter ganz gerecht werden. »[147] 1921 hält er im Rahmen von Frauenbildungskursen eine Vortragsreihe «Aus der Welt künstlerischen Schaffens». «Mit feinem pädagogischem Geschick lehrte uns der Vortragende herrliche Gotteshäuser schauen, von der in sich selbst ruhenden Harmonie des Tempels von Paestum bis zur überwältigenden, sehnsüchtig aufwärtsstrebenden Gebärde des gotischen Domes. Vermöge seiner hohen Kunstbegeisterung versteht es Dr. Trog, die Zuhörer in die ehrfürchtige und andachtsvolle Stimmung zu bringen, die beim Schauen des wahren Kunstwerkes über uns kommen soll »[148], berichtet der Korrespondent diesmal. Die hier erwähnten Vorträge sind nicht die einzigen geblieben.

Das Bild des unermüdlichen Streiters für das Schöne und Echte wäre hingegen nicht von allen Seiten beleuchtet, wenn wir nicht noch kurz sein Wirken im schweizerischen Heimatschutz erwähnten. Im Juli 1905 war in Bern die schweizerische Vereinigung für Heimatschutz gegründet worden, im August des gleichen Jahres die Sektion Zürich. Trog besuchte als «begeisterter Freund der Heimatschutzideale»[149] die Gründungsversammlung und wurde gleich in den Vorstand gewählt, dem er bis 1927 treu blieb. «Als einer der regelmäßigsten Besucher der Vorstandssitzungen nahm er stets an dessen Geschäften regen Anteil... als Stellvertreter des Obmannes übernahm er in bereitwilliger Weise die Abfassung des Geschäftsberichtes 1923/24 und leitete die Jahresversammlung in Maschwanden im Mai 1925.»[150] Bei den Aktionen des Heimatschutzes griff er jeweils selber zur Feder, um sich für die Schönheit eines Landschaftsbildes oder den Unterhalt eines historisch oder künstlerisch wichtigen Gebäudes einzusetzen; auf zürcherischem Boden sei an die Erhaltung des Muraltengutes erinnert.

Es kamen die zwei bangen Jahre der Krankheit[151]. «Es lag eine ungeheure Tragik darin, daß diesem Manne der Kunst und Schönheit, dem Verehrer der Antike und der Humanität in weitestem Ausmaße, der Tod nicht nahte als der schöne Jüngling mit gesenkter Fackel, sondern als der erbarmungslose, quälende, grausame Würger.»[152] In der großen Burckhardt-Ausgabe, worüber er die Leser der «NZZ» am 5. Mai 1928 noch kurz orientierte[153], sollte er die «Frühen Schriften» herausgeben. «Es war ihm in dieser Ausgabe auch anvertraut: Die Kultur der Renaissance in Italien – Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien – Erinnerungen aus Rubens; Aufsätze zur griechischen Kunst. In dem weiten, freudig übernommenen Pflichtteil, der Hans Trog in dieser Gesamtausgabe Burckhardts, seines großen Lehrers und geistigen Erziehers, vorbehalten war, kommt die hohe Wertschätzung, die große Zuständigkeit und das künstlerische Vertrauen zum Ausdruck, das ihm entgegengebracht wurde in allen Dingen, die Burckhardt, sein Leben, sein Werk und sein Erbe angehen. Neben und mit Otto Markwart, Jacob Oeri, Carl Neumann und Heinrich Wölfflin hat niemand wie er so nachhaltig, pflichtbewußt und streng das Erbe Burckhardts in edlem Enthusiasmus betreut als eine hohe Lebensaufgabe, als höchste kulturelle Verpflichtung für einen, der wie wenige um den einzigartigen Wert seines Lehrers wußte und an dem er sein Leben lang in ergreifender Treue Dank übte.»[154] «Fieberhaft arbeitete er daran.»[155] Trog sollte die «Frühen Schriften» nicht mehr beenden können. In der «Fahnenkorrektur»[156] wurden sie dann dem Nachfolger, Emil Dürr, übergeben.

Vom Krankenzimmer im Rotkreuzspital aus schleppte er sich noch in den letzten Tagen ins Kunsthaus; «unter Aufgebot übermenschlicher

Willenskraft»[157] begann er die Besprechung der Nationalen Kunstausstellung; zehn Tage vor seinem Tode erschien sie[158]. Sie galt dem Schutzengel von René Auberjonois, den er als religiöse Kunst «im besten Sinne»[159] pries und zugleich beschwörend-bittend mahnte, große Kunst dürfe bei den Konfessionen nicht haltmachen.

«Ich habe versucht» – so heißt es in den Personalien Trogs – «mein Leben auf hohe geistige und künstlerische Hervorbringungen zu richten; auch das religiöse Bedürfen ohne alle konfessionelle Bindung und Verpflichtung kam dabei auf seine Rechnung.»[160] Der Glaube an ein Ewiges war bei ihm der Glaube an den Geist, der göttlich ist. «Dieses ganze Streben, Menschen zu bilden und zu ihrer Eudämonie beizutragen, die Fähigkeit, das Lernen als das ewige Wunder des Geistes zu begreifen, die ganze cultura animi als humanitas, das stete Fragen nach der großen Menschlichkeit in den Dingen und Personen, die Wertung von Kunst und Literatur als einer Welt von Geistesformen, die persönliche Arbeit auf Durchgeistigung der Welt – wie wäre das denkbar ohne diesen Glauben?»[161]

Wenige Zimmer von ihm entfernt starb in der Nacht vom 28. auf den 29. April 1928 der Dichter Heinrich Federer. Das mußte ihn, der selber um seine nahe Stunde des Abschiedes wußte, besonders schmerzlich treffen. Dem Erinnerungsblatt in der Literarischen Beilage der «NZZ» steuerte er noch einen Beitrag über die Totenmaske Federers bei. «Der Eindruck des Toten, des armen Menschen, der von der Bitternis des Leidens zu melden wußte und von dem in Schmerz errungenen Frieden, wird dem Besucher der Totenkammer nicht so bald verlöschen.»[162] Wie nahe standen hier beide einander, die – jeder nach Art und Begabung – der Presse vom Schöpferischsten gaben. «Denn ich bin ein Mensch gewesen, und das heißt ein Kämpfer sein»[163]: in diesen Worten klingt Trogs Nänie aus; was er über des Dichters Menschsein damit aussagen wollte, gilt in noch stärkerem Maße für ihn selber.

# DAS KRITISCHE WERK

# DIE THEATERKRITIKEN

Wir stellen uns die Aufgabe, einen Theaterkritiker an Hand der in einer Tageszeitung veröffentlichten Kritiken zu beurteilen. Was dürfen wir von einer guten, aufbauenden, verantwortungsbewußten Theaterkritik erwarten? Daß sie von der Gesamtleistung ausgehe! Das schlösse demnach Autor, Regisseur, Dramaturg, Bühnenbildner und Schauspieler ein; sie müßte sich ferner mit dem Spielplan befassen, das Steigen und Sinken einer Bühne registrieren und das Publikum nicht außer acht lassen.

Nehmen wir den *Autor* als Ausgangspunkt: das, was er uns – seien wir nun Zeitgenossen oder eine spätere Generation – zu sagen hat, wird durch den *Regisseur* verwirklicht, im besten Falle zu höchster Vollendung gesteigert; er interpretiert des Dichters Aussagen und setzt sie in Ton, Gebärde und Gestalt um. Viele Möglichkeiten sind ihm gegeben, aber nur in wenigen, vielleicht nur in einer einzigen, wird er so aussagen können, daß er durch seine künstlerische Sensibilität den Zuschauer betroffen zum Wort führt, das immer Ausgangspunkt ist und Ziel bleiben soll. Heißen wir es Werktreue in einem spürbar durchgängigen Rhythmus mit Ausspielen der theatralischen Gegenwart. Der *Dramaturg* und *Bühnenbildner* helfen die Vision des Regisseurs verdichten. Der *Schauspieler* hingegen ist als Darsteller das Material, das vorerst der Formung und der Führung durch den die Idee Verlebendigenden bedarf, um – dem Meister nacheifernd – uns den Schüler vergessen zu lassen. Und das *Publikum?* Ihm zum tiefgreifenden Erlebnis, zur oberflächlichen Zerstreuung, zur köstlichen Erheiterung in Szene gesetzt. Auch von ihm, dessentwillen seit urdenklichen Zeiten Theater gespielt worden ist – auch von ihm hat der Kritiker zu berichten – – –

Wenn Prof. Hans Knudsen «in Universitätsübungen zur Theaterkritik den Studenten die Aufgabe stellt, sie sollen etwa über einen Schauspieler, den sie nicht mehr selbst gesehen haben – sagen wir: Sauer, Steinrück, Bassermann –, aus den Kritiken Alfred Kerrs das Material zusammenbringen, um daraus ein Bild dieses Schauspielers und seiner Ausdrucksmittel zu zeichnen: man ist stets von neuem erstaunt, wie wenig dabei herauskommt, weil einfach die Aussage zu gering ist»[1]. Kerr erstrebte eben «nie Vollständigkeit; sondern Wesentlichkeit»[2]. Stellen wir an die Theaterkritiken Trogs die Forderung, sie der Rekonstruktion einzelner Aufführungen zugrunde zu legen oder aus ihnen die Ausdrucksmittel eines bestimmten Schauspielers herauszulesen, müssen wir gestehen, daß ein Großteil seiner Kritiken dieser Forderung sehr nahe kommt und in etlichen Fällen restlos entspricht. Wenn sich der Kritiker bei künstlerisch mittel-

mäßigen oder schwachen Aufführungen über die Inszenierung mehr oder weniger ausschweigt, dürfen wir es ihm nicht verargen; wir erwarten hingegen, daß er bei einem gelungenen Wurf künstlerischer Inszenierung sich um so ergiebiger darüber ausspreche; auf Trog bezogen, denken wir im besonderen an die Gyges-Aufführung im März 1908, wo in Zürich das erste Mal die vereinfachte Inszenierung auf der Reliefbühne zu großartiger Wirkung gesteigert wurde; wir denken ferner an alle jene Neuinszenierungen von Reucker, die seinen Ruhm über die Grenzen trugen und die Zürcher Bühnen zu den avantgardistischen Europas stempelten. Bei den Gastspielen waren diejenigen Max Reinhardts für eine eingehende szenische Besprechung zweifellos am interessantesten, weil es seine Inszenierungskünste waren, die ihm den Titel eines Theatergenies eingebracht hatten; sie fanden denn auch bei Trog 1917 eine derart eingehende farbige und in ihrem Szenenablauf so konstruktive Darstellung, daß es ein relativ Leichtes sein müßte, aus der Beschreibung heraus die Aufführung zu wiederholen.

Über die Ausdrucksmittel einzelner Künstler hat Trog oft in unnachahmlicher Weise ausgesagt; Schilderungen berühmter Schauspieler in ihrem Rollenfach sind so lebendig und so anschaulich gehalten, daß wir, die spätere Generation, beim Lesen vermeinen, die Gestalten vor unserem geistigen Auge agieren zu sehen. Wie ist er dem Zeichnerischen der Gertrud Eysoldt liebevoll nachgegangen; wie hat er die königliche Haltung einer zutiefst im Innersten getroffenen Rhodope der Maria Vera in immer neuen Formulierungen seinen Lesern vor die Seele gezaubert; wie oft hat er die stimmlichen Mittel eines Alexander Moissi in ihrer Modulationsfähigkeit beschrieben, die wunderbare Beweglichkeit und Elastizität des Körpers eines Josef Kainz geschildert oder die herrliche Seelenkündigerin Eleonore Duse in Stimme, Gesichtsausdruck, Gestus und Körperhaltung gerühmt. Doch davon später.

## A. THEATERAUFFÜHRUNGEN IM GESCHLOSSENEN RAUM

### *Das aufgeführte Werk*

Für die literarische Kritik der Theaterstücke brachte Trog als Privatdozent für moderne Literatur auf vergleichender Grundlage die denkbar besten Voraussetzungen mit. Sein umfassendes literarisches Wissen mag

mithin der Grund gewesen sein, der literarischen Kritik schon raummäßig die gewichtigere Bedeutung zuzumessen. Einem starren Schema ist Trog jedoch keineswegs gefolgt; schon aus publizistischen Gründen hätte er ein solches ablehnen müssen; er schrieb auch niemals «um des Rezensenten willen»[3] wie Kerr, sondern um der Sache willen. Bei öfters aufgeführten Dramen der Klassiker verzichtete Trog im allgemeinen auf eine Inhaltsangabe und ein literarisches Werturteil, weil er sie bei seinen gebildeten Lesern als bekannt voraussetzte. Hingegen pflegte er öfters in solchen Fällen, das Zentralmotiv der Dichtung kurz zu beleuchten und herauszustellen, etwa in der Art wie bei Shakespeares «Julius Cäsar», weshalb wir den Beginn dieser Kritik hier anfügen: «T. Nur einer von den Verschworenen, denen Julius Cäsar zum Opfer fällt, schätzt den Marc Anton richtig ein, der scharfäugige Cassius: „er wird sich uns gewandt in Ränken zeigen, und ihr wißt, daß seine Macht, wenn er sie nutzt, wohl hinreicht, uns allen Not zu schaffen. Dem zu wehren, fall' Cäsar mit Antonius zugleich". Aber der Ideologe Brutus glaubt ihm nicht: „Denkt nicht an ihn! liebt er den Cäsar, so vermag er nichts als gegen sich: sich härmen, für ihn sterben, und das wär' viel von ihm, weil er der Lust, der Wüstheit, den Gelagen sich ergibt." Und man läßt Marc Anton am Leben. Dieser aber stirbt nicht für Cäsar, sondern er lebt für ihn als sein Rächer, und er handelt für ihn und zugleich für sich als Mitbewerber um sein politisches Erbe. Alle in Marc Anton latenten Kräfte der schlangenklugen Diplomatie, des hetzenden Demagogentums, des ehrgeizigen Strebens entbindet Cäsars Ermordung. Aus seinem Genüßlingsdasein hat sie ihn emporgescheucht. Er wird der Mann, der die Situation beherrscht, und darum der designierte Sieger (wenigstens vorläufig, bis der junge Octavianus auch über ihn Meister wird, was Shakespeare bereits knapp ahnen läßt, zu Beginn des 5. Aufzuges, in zwei Versen: „Was kreuzt Ihr mich, da die Entscheidung drängt?" wirft Antonius dem die Schlachtordnung anders disponierenden Octavianus ein, und dieser antwortet kurz: „Ich kreuz' Euch nicht, doch ich verlang' es so." Die gewaltige Tragödie „Antonius und Kleopatra" – oh daß wir sie einmal mit Kainz zu hören bekämen! – bringt dann das Schlußringen).»[4] Aus dieser kurzen Exposition der Dichtung heraus konzentriert sich der Kritiker auf die Hauptfigur, auf Marc Anton, und verfolgt sie bis zum Schluß, bis zum kurzen Panegyrikus auf Brutus: «Dies war ein Mann!»[5] Von der Vorstellung selbst will Trog nicht mehr reden. «Sie gehört als schauspielerische Leistung nicht zu unseren erfreulichen Bühnenerlebnissen. Aber wer denkt daran! Kainz spielte den Marc Anton. Das genügt.»[6] Oft gibt Trog ein Psychogramm des Helden. Da ein Othello[7], ein König Lear[8], ein Romeo[9], ein Hamlet[10] u. a. zu den bevorzugten Rollen von Gastspielen gehören, ergibt es sich, daß der Kritiker der Gestal-

tung der Rolle vom Schauspielerischen her sich nähert und mit Vorliebe Vergleiche anstellt, so etwa zwischen Kainzens und Moissis Hamlet[11]; «... diese ungeheur schwierige, von ungezählten Kommentatoren belastete und verwirrte Rolle»[12] wird kaum je in ihrem ganzen Gehalt ausgeschöpft und in «eine völlig zwingende und einheitliche Form»[13] gegossen. Es ist Trogs Überzeugung, daß man zu einem Hamlet-Darsteller nie restlos ja sagen kann. «Wenn er uns nur geistig interessiert, seelisch beschäftigt, innerlich zum Aufhorchen zwingt – dann haben wir zum Dank allen möglichen Anlaß.»[14] Mit Vorliebe gibt Trog auch die Grundstimmung der Werke an. «Wie es euch gefällt» stellt er der Pastoralsinfonie Beethovens zur Seite: «Dasselbe beglückte Ausruhen in friedvoller Natur bestimmt die Tonart der beiden Werke»[15]; beim «Sommernachtstraum» ist das «Wesentliche, das Entscheidende, der Ton, der alles durchklingt: germanische Waldesromantik»[16], bei Othello das «Chaos»[17]. (Es ist für Trog unbegreiflich, daß der «feine Friedrich Gundolf in seiner Othello-Übersetzung ... den klaren Wortlaut: When I love thee not, chaos is come again ... zu: Wenn ich dich nicht liebe, dann geht die Welt zu Grunde» verwässert hat.)

Trog nimmt jede Gelegenheit wahr, von den neuesten literarischen Forschungsresultaten wissenschaftlicher Publikationen in seine Kritiken einzustreuen; er stellt dadurch nicht nur der eigenen geistigen Beweglichkeit und kritischen Urteilsfähigkeit das beste Zeugnis aus, sondern gibt zugleich publizistisch einen Maßstab für das Niveau seiner gebildeten Leser. So erwähnt er Bielschowsky, des «sonst so feinen»[18], den er als Verfechter eines neidischen und hämischen Antonio Tasso gegenüber nicht unterstützen kann, weil der Schluß des Stückes sonst in keinerlei rationelle Verbindung gebracht werden könnte; ebenso Gundolf, der das Tasso-Drama im Zusammenhang mit Goethes Erleben und Entsagen «so fein und tief»[19] gedeutet habe. Der Literarhistoriker zitiert ebenfalls mit Vorliebe Briefstellen oder andere persönliche Aussagen eines Autors. Nach Erscheinen der Jubiläumsausgabe von Goethes Werken ist es direkt auffällig, wie er immer wieder daraus zitiert. Den getreuen Eckermann vor allem. Bemerkenswert in ihrem Gehalt und Aufbau dünkt uns jene Kritik, in der er zuerst Goethe via Eckermann zitiert, um ihn nachher als Kronzeugen der Aufführung anzurufen: «Hier in Weimar hat man mir wohl die Ehre erzeigt, meine Iphigenie und meinen Tasso zu geben; allein wie oft? ... Das Publikum findet sie langweilig. Sehr begreiflich! Die Schauspieler sind nicht geübt, die Stücke zu spielen, und das Publikum ist nicht geübt, sie zu hören.»[20] «Was wohl der gestrenge Goethe zu unserer Aufführung gesagt hätte?»[21] lautet des Kritikers Frage, die er dann selber zu beantworten versucht; vielleicht hätte er das «schreckliche, melancholische

Weiß» des Gewandes beanstandet. In diesem Punkt hätte ihm Trog nicht unbedingt recht gegeben, weil die Feuerbachsche Iphigenie schon zu sehr im Bewußtsein des modernen Menschen verhaftet sei. Zur Gluckschen Ouverture würde Goethe hingegen seinen «freudigen Segen gegeben und auch der Inszenierung durch Direktor Reucker seine Zustimmung erteilt haben. Und der Beifall der Hörer hätte dem Dichter bewiesen, daß es auch heute noch „reine Menschen" gibt, die seine „an innerem Leben reiche, aber an äußerem arme" herrliche Dichtung nicht langweilig finden»[22]. Um weiter bei Goethe zu bleiben: als Reucker im Jahre 1909 Faust I und II in eine Aufführung zusammendrängte, war Trog literarischer Beirat gewesen. Trotz großen Streichungen, vor allem im II. Teil, bekannte sich Trog herzhaft zu diesem Experiment, dessen Ziel darin bestand, Faust in seiner Größe vollenden zu sehen. Trog empfand den größten Gewinn darin, daß der Abschluß, den man am Anfang erwarte, tatsächlich eintreffe. «Goethes Faust kann seiner ganzen Natur nach auch an einem so furchtbaren Erlebnis wie dem mit Gretchen nicht zugunde gehen; aus der tiefsten Tragik findet er den Weg der Heilung durch die Tat. Und diese entscheidende große Tat Faustens ist natürlich nicht sein Auftreten am Hof, der Gang zu den Müttern, das Heraufholen Helenas und sein flüchtiges Liebesglück mit dieser, die doch nur ein schönes Schemen ist, sondern seine mächtige kühne praktische kolonisatorische Arbeit im Dienst der Menschheit.»[23] Eine fünfstündige Schauspielaufführung übersteigt entschieden die physischen Kräfte der Zuschauer; das gleiche Problem stellt sich auch bei der Wallenstein-Trilogie. Trog bezeichnet die getrennte Aufführung der einzelnen Teile als «eine Art Vandalismus»[24], da die peinliche Spannung, in die man bei den ersten zwei Teilen gerate, keine Auslösung finde, was – ästhetisch gesehen – ein denkbar widerwärtiges Gefühl erzeuge. Der Kritiker verdichtet diese Aussage bildlich mit einem Eichbaum, dessen Schönheit man auch nicht empfinden könne, wenn ihm die Krone abgeschnitten sei.[25] Als Reucker am Pfingstmontag 1916 alle drei Teile aufführte, und zwar das «Lager» morgens um 11 Uhr, die «Piccolomini» nachmittags um 3 Uhr und «Wallensteins Tod» abends um 7 Uhr, bezeichnete er dieses Ereignis als «einen Festtag im Zürcher Theaterleben»[26].

*Schiller* erhielt in Trog einen verständnisvollen Interpreten. Der Kritiker fühlte sich in dessen Dramen ästhetisch und ethisch angesprochen; seine Begeisterung steigerte sich gelegentlich bis zur Berauschung. Daß die «Räuber» neben Beaumarchais' «Hochzeit des Figaro» die «beiden dröhnenden Trompetensignale der nahenden Revolution»[27] gewesen waren – dies nie zu vergessen, mahnt der Kritiker die Theaterbesucher; beim «Fiesco» weist er auf den Sprung im dramatischen Guß hin, der

Schiller zwar nicht entgangen sei, weshalb er eine Umarbeitung geschrieben habe, die dann aber «schlechthin unerträglich ausgefallen»[28] sei. Trog zieht die ursprüngliche Fassung vor, weil sie «für den menschlichen und historischen Scharfblick Schillers so aufschlußreich zeuge»[29]. Bei Tell-Aufführungen wird der Kritiker zum feurigen Patrioten, der besonders an die Jugend appelliert, die für «ihren Idealismus und Patriotismus eine edlere Nahrung nirgends finden könne»[30]. Bei der «Jungfrau von Orleans» vernehmen wir ähnliche Töne, wenn Trog sagt, der «hinreißende patriotische Zug»[31], der durch diese romantische Tragödie gehe, tue der Jugend gut. «Demetrius», das selten aufgeführte Fragment, erweckt des Literarhistorikers Interesse ganz; hier darf er auch voraussetzen, daß die Leser nicht so genau Bescheid wissen, weshalb er der referierenden und wertenden literarischen Betrachtung großen Raum gewährt[32]. Die Marfa rechnet er zu «Schillers schönsten Eingebungen»[33].

Als liebevoller Deuter erweist sich Trog bei den *Grillparzerschen* Dramen. Als Liebender – wäre man fast geneigt, zu sagen – tritt er an «Des Meeres und der Liebe Wellen» heran: «Heros naive schöne Sinnlichkeit – das Wort im edlen Schillerschen Sinn verstanden –»[34] fasziniert ihn, die zu verkörpern nur «besonders begnadeten Schauspielerinnen»[35] möglich ist. «Sappho» als «Dichterkonfession»[36] Grillparzers, wie «Tasso» jene Goethes, bezaubert den Kritiker schon durch das Formale[37], durch die «Süße»[38], durch den «Grillparzerschen Klang, der in ihr immer wieder durchbricht»[39]; ihr Dank- und Bittgebet an die Götter ist für ihn «vom Schönsten»[40], was Grillparzer gedichtet hat. Daher mußte Trog über Wilamowitz herfallen, der Sappho eine «liebebedürftige, geistreiche Frau»[41] genannt hat, die sich von einer Kunstreise «einen schmucken Bengel»[42] mitbrachte und dann ins Wasser ging, «teils aus Edelmut, teils aus Enttäuschung»[43], als ihr Liebhaber der «verblühten Rose eine Knospe»[44] vorzog. Bei der «Jüdin von Toledo» geht Trog vom Literarhistorischen aus und weist auf Lope de Vega als Quelle hin: «das Weib als solches, nichts als ihr Geschlecht»[45] als Zentrum der Dichtung, die Trog als psychologisch interessant bezeichnet. Bei «Esther» empfindet er den fragmentarischen Charakter nicht als störend, da die Handlung in den ersten zwei Akten sehr geschlossen ist. Die Szene zwischen Esther und Ahasverus, die «zum Herrlichsten und Feinsten»[46] gehört, veranlaßt Trog, den Psychologen Grillparzer dem Dramatiker Grillparzer gleichwertig gegenüberzustellen[47]. «Weh dem, der lügt», in Zürich 1901 zum erstenmal aufgeführt, hat die «Relativität des Wahrheitsbegriffes»[48] als echtes Lustspielthema «so gut wie in „Minna von Barnhelm" die Heilung Tellheims von seinem übertriebenen soldatischen Ehrbegriff»[49]. Trog weist dann auf die Schwäche des Stückes hin: auf die plumpe Komik der

Barbarenwelt. In diesem Zuviel des Lachhaften und Grotesken liegt eine große Gefahr für das fein Komödienhafte, was jedoch durch den Regisseur, wenn nicht ganz vermieden, so doch zum größten Teil vermindert werden kann[50].

Mit Bewunderung für das Formale, die Rundheit der Charaktere, die Motivierung der Handlung aus dem Psychischen geht der Kritiker an *Hebbels* Dichtungen heran. «Gyges und sein Ring» wird in Zürich durch die erste Reliefinszenierung epochemachend, mit ein Umstand, daß es in der Aera Reucker zu dem meistgespielten Hebbelschen Drama wird. Aber auch der Kritiker hat sich immer wieder gerade für diese tiefgrabende[51] Tragödie eingesetzt. Bei der literarischen Besprechung breitet er vorerst die naive Fabel Herodots vor den Lesern aus, fügt das Märchenmotiv vom unsichtbarmachenden Ring, das Hebbel in Platos Politeia fand, an, um dann die metaphysischen Tiefen zu durchleuchten, in die der Dichter den Stoff entrückt hat; bedeutsam, wie er einzelne Bezüge aufdeckt: Gyges als Grieche, damit er schon durch die Herkunft seine Empfindsamkeit dem Kleinasiaten gegenüber herausstelle, Kandaules, der Vorurteilslose, der in stürmischer Ungeduld an das traurige Beharren der Welt rührt und sie in ihrem Schlafe aufweckt. Der scharf rechnende Verstand des «dramatischen Architekten»[52] entgeht Trog nicht. Aber als Ganzes entzückt ihn das Werk «durch die Schönheit des Aufbaus, die Reinheit der Linien und die fast untadelige Politur des Äußeren»[53], und er ordnet es vom Sprachlichen her zu den Dramen der Größten: «es liegt über ihm stellenweise derselbe Glanz, den Goethes „Iphigenie" und „Tasso" ausstrahlen»[54]. Bei der «Genoveva» weist Trog vorwärts zu den Gestalten späterer Dramen, zu Mariamne, zu Rhodope, «die daran zugrunde gingen, daß ihre Gatten am Edelsten, Reinsten, Tiefsten, Stärksten ihrer weiblichen Natur gefrevelt und dadurch sie erniedrigt, entweiht, verunreinigt haben»[55], die «Judith» vergleicht er mit Wildes «Salome», mit Hofmannsthals «Elektra»[56], bei der «Maria Magdalene» entrüstet er sich 1903, daß dieses Drama nur sporadisch im Repertoire auftrete, obwohl es im Grunde «alle die Prinzipien, die der Naturalismus der Jüngstdeutschen in sein Kredo aufgenommen»[57] habe, in geradezu «klassischer Vollendung»[58] enthalte: die objektive Milieuschilderung, Charaktere, die das Gepräge ihrer Umgebung tragen; hingegen genüge ihm ein «normales Deutsch»[59], er brauche nicht etwa einen bestimmten Dialekt zur Erhöhung der Lokalfarbe; mit den Modernen habe er wieder gemeinsam das Quälende, Erschütternde, Furchtbare in der Führung der Handlung wie in der Enthüllung des Seelenlebens. Modern berühre das allmähliche Klarmachen eines Geschehnisses, das vor dem Beginn des Dramas liege; daß Trog bei dieser Technik mit Ibsen vergleicht, ist folgerichtig. Der Kritiker versucht

auch zu erklären, warum Ibsen in Deutschland besser verstanden werde als Hebbel: das Übersetztwerden sei an und für sich schon eine glänzende Empfehlung, zudem kleide er seine Probleme in moderne Gewandung und stelle die Gegenwart vor quälende Fragen der individuellen und der sozialen Ethik.[60]

Trog sah in *Ibsen* den kühnen Verkünder, der die Probleme der Zeit in seinen Dramen zur Sprache brachte. Das ethische Pathos traf ihn zu innerst, ebenso die formale Vollendung, mit der Ibsen Menschen und Geschehnisse gestaltet. Trog billigte nicht nur den Schritt der «Nora» ins Freie, sondern «atmete völlig auf, als in die Stickluft dieser auf Tändelei und Egoismus, auf Schein und Oberflächlichkeit beruhenden Ehe die Blitze der großen Abrechnung Noras mit ihrem Gatten reinigend hineinzündeten»[61]. Der Kritiker hätte es geradezu als Beleidigung, als Unmoral empfunden, wenn Nora an der Seite dieses Mannes bliebe, «der den Wert der Frau nur nach der sinnlichen Schönheit, nicht aber nach ihren seelischen Qualitäten abzumessen imstande ist»[62]. Als ein Triumph des Ethischen erscheint ihm der Schluß des Dramas, obwohl es in seiner ganzen Tendenz antisozial sei. Die «Gespenster» nennt er nach ihrem Aufbau und ihrer Entwicklung, bei völliger Wahrung der Einheit von Zeit und Ort, ein «mustergültiges Kunstwerk»[63], das Thema ein Ehemartyrium einer edlen Frau: «Ihr ganzes Leben, von der Ehe an mit einem Manne, dem ihr Herz nie recht gehört hat, war, wenn man so sagen darf, eine Versündigung gegen ihre eigenste Persönlichkeit. Das ist ihre Tragik, das macht diese Frau zu einer der ergreifendsten Gestalten in der ganzen Literatur.»[64] Trog weist immer wieder auf das fundamentale Problem Ibsens hin: auf das Sich-Versündigen am eigenen Herzen, das wie ein Postulat in den «Gespenstern», im «Fest auf Solhaug» deutlich wird. Den «Volksfeind» nennt der Kritiker eine «dramatisierte Quittung für krankenden Unverstand und böswillige Ungerechtigkeit»[65]. Auch die irrealen Züge in Ibsens Dramen bleiben Trog nicht verschlossen: die Dämonisierung der toten Natur, die als Schicksalsmacht über den Menschen waltet: bei «John Gabriel Borkman» singen die Erze und rufen nach ihm, «daß er sie befreie und nutzbar mache»[66], bei der «Frau vom Meer» rauscht «das weite Meer mit seiner Sehnsucht erweckenden Macht»[67] überall herein. Die bis zum Raffinement ausgebildete Technik: das langsame Ausbreiten der Ereignisse, die eigentlich hinter dem Stück liegen, das «wie mit eisernen Klammern»[68] Ineinandergreifen der Motive, das vielmaschige und doch durchsichtige Geflecht der Handlungslinien hat Trog immer wieder fasziniert.

In der Gegenüberstellung zu *Ibsen* hat Trog auch *Hauptmann* zu würdigen versucht und die Position der beiden festgelegt; bei einem Ver-

gleich «John Gabriel Borkman» zu «Kollege Crampton» wird die ganz verschiedene Art der Charakterschilderung deutlich: «bei Hauptmann die bloße Freude des Naturalisten an dem Fall, das feinste Ausmalen der Zustandsformen des Alkoholikers, damit das Krankheitsbild ja recht getreu sei... »[69]. Trog verwahrt sich, diese Charakterstudie eines in Alkohol versunkenen Akademieprofessors, die Hauptmann als Komödie bezeichnet hatte, gar mit Lustspiel zu übersetzen, «denn das Versumpfen eines begabten Menschen wird hoffentlich jederzeit für das gesunde Empfinden ein niederdrückendes, betrübliches Schauspiel sein »[70]. Als ästhetisch verfehlt betrachtet der Kritiker die bloße Existenzschilderung, welche Sache der prosaischen und nicht der dramatischen Kunstform sei. «Wenn uns der Kollege Crampton dramatisch wirksam entgegentreten sollte, müßten wir nicht nur sehen, *daß* er ein Alkoholiker geworden ist, sondern *wie* er ein Alkoholiker geworden ist. »[71] Der literarische Wert des Dramas entgeht Trog jedoch nicht: die Existenzschilderung, die Fähigkeit des Detailbeobachtens vom Größenwahnsinn bis zum trunkenden Elend, von der überspannten Selbstschätzung bis zur völligen Lumpenhaftigkeit und Selbstpreisgabe, von den zeitweiligen Regungen eines im Grunde edeln und zarten Empfindens bis zum zynischen Behagen an Schmutz und Gemeinheit. «Hannele» nennt Trog «eine dramatisierte Fiebervision, in den Rahmen eines armseligen Proletariatslebens hineingespannt »[72], und er gibt Hauptmann den Rat, er solle bei Grillparzer gründlich studieren, wie man ein solches Wagnis angreife; die poetischen Schwächen deckt er «in dem vielen Unkindlichen und Gespreizten dieses Mädchentraumes, in dem Naivseinwollen um jeden Preis, in dem Mangel an feiner Seelenanalyse »[73] auf. Beim «Biberpelz» ist es wieder «die Masse der genauesten, photographisch treuen Einzelbeobachtungen »[74], die aber vom Verfasser nicht deutlich und klar genug herauskristallisiert worden seien; der Eindruck am Schluß sei daher nicht nur der «des Befremdens, sondern geradezu der des Unbehagens »[75]. Bei den «Einsamen Menschen» hat sich Trog ein schlagendes Argument nicht entgehen lassen: bei der Uraufführung am Deutschen Theater in Berlin war mit dem Segen des Autors der dritte Akt gestrichen worden. «Ein Drama, aus dem sich ein ganzer Akt streichen läßt... ist von vornherein ein schlechtes Drama, sei sein Inhalt im übrigen, wie er wolle. Das beweist zur Genüge, daß der dramatische Rahmen ein mehr oder minder zufälliger ist. »[76] Das Los des Johannes Vockerat empfindet der Kritiker «wohl als ein trauriges, nicht aber als ein tragisches »[77]. Jahre später rückt Trog die tiefsten Wesenszüge der Hauptmannschen Menschen mehr in den Vordergrund: ihre Halbheit und Zerbrechlichkeit, ihre krankhafte Reizbarkeit; er spürt das große Mitleid des Dichters mit seinen Menschen. So beim «Michael Kramer», wo das Menschliche im

letzten Akt am meisten auferblüht, «diese echt Hauptmannsche weiche, tiefe Menschlichkeit, um derentwillen wir ihn lieben»[78]. Anläßlich Hauptmanns 50. Geburtstag nennt ihn Trog eine «germanische Sucherseele, einen, der in menschlichste Angelegenheiten seinen forschenden, fragenden, heischenden Blick bohrt»[79].

## *Die Ausführenden*

### a) Regisseur, Dramaturg, Bühnenbildner und Direktor

Hat der Literarhistoriker im Kritiker die geistige und künstlerische Absicht des Autors gedeutet, erklärt und beurteilt, bleibt noch die Aufführung zu besprechen übrig. Für die Aufführungskritik wird die erste wichtige Frage dahin lauten, ob die szenische Wiedergabe den Intentionen des Werkes entspreche; ferner ob die Bühnenbilder zur Verdichtung des Geschehens, des Vorganges beitragen; ob am Text zum Vor- oder Nachteil der Verständlichkeit gestrichen wurde; ob die Bühnenbearbeitung veraltet sei, das Tempo der einzelnen Szenenabläufe dem Rhythmus des Ganzen entspreche usw. usw. Schon aus dieser Fragestellung wird deutlich, daß der Kritiker in jedem Fall den Text des Stückes kennen muß, und zwar nicht nur dem Sinngehalt nach, sondern aus dem Gesamtwerk des Autors und seiner Zeit heraus. Erst so vorbereitet, wird er sich ins Theater begeben dürfen, Auge und Ohr für die Eindrücke der Bühne, die vorwiegend sinnlicher Art sind, geschärft.

«Die größte Schwierigkeit der Theaterkritik ist eigentlich die Regiebeurteilung. Verhältnismäßig leicht ist diese für den sachlich zuständigen Kritiker in bezug auf Stil und Auffassung einer Aufführung. Der Grad der Werktreue eines Regisseurs ist bald ersichtlich. Und Werktreue wird doch wohl das erste Kriterium des Kritikers bleiben dürfen, um so mehr als ja der Regisseur sehr oft in erster Linie die theatralische Auswertbarkeit eines Werkes im Auge hat... Gerade die Verschiedenheit der Standpunkte von Regisseur und Kritiker kann die Wahrheit fördern.»[80] Damit sind die Stellungen bezogen: dem Regisseur wird die Theaterwirksamkeit eines der wichtigsten Anliegen bedeuten, der Kritiker hat – oft als Verteidiger des Autors – die Grenzen abzustecken, wo das eine mit dem andern die künstlerisch vollkommenste Synthese erreicht.

Es verhält sich bei den Aussagen Trogs über Regie und Inszenierungen etwa so wie bei den Aussagen über die Schauspieler: Ist die Leistung

künstlerisch unbefriedigend, mittelmäßig bis schwach, wird von ihr nicht gesprochen oder sie wird in wenigen Worten abgetan, die aber so scharf und schneidend formuliert sind, daß nichts Unklares zwischen den Zeilen liegen bleibt; sind hingegen für die szenische Gestaltung neue Ausdrucksmöglichkeiten angewandt worden, die *für* das künstlerische Wagnis sprechen, dann ist Trog der erste, der darauf hinweist und auch die entsprechenden Worte des Lobes, des Dankes und der Aufmunterung an Regisseur und Bühnenbildner findet, denn nach Trogs eigenen Worten ist das Loben «ein sehr viel angenehmeres Geschäft als das Tadeln»[81]. Aus diesen Gegebenheiten heraus enthalten Kritiken über künstlerisch bedeutsame Inszenierungen weit ausführlichere Angaben sowohl referierender als auch wertender Art.

Das erste große Bühnenereignis spielte sich in Zürich am 3. März 1908 ab, als erstmals auf der *Reliefbühne* der moderne Stil in der Inszenierung von Hebbels «Gyges und sein Ring» seinen Einzug hielt. «Es muß ein verblüffender Augenblick für die Zuschauer gewesen sein, als sich der Vorhang zum erstenmal vor dieser Inszenierung hob und man statt vor dem üblichen naturalistisch-illusionistischen Theaterfirlefanz vor einem Bühnenbild von monumentaler Größe und Einfachheit stand, einem Bühnenbild, das diesem Drama einen durch und durch stilvollen, zeitlosen Rahmen schuf. Durch nichts wurde der Zuschauer vom ergreifend Menschlichen der Tragödie abgelenkt, im Gegenteil, das Bühnenbild war würdigster Träger, Künder und Ausdeuter des dichterischen Wortes.»[82] Trog, der – wie Reucker berichtet – «unter den Ergriffensten»[83] stand und «unter den Letzten»[84] wegging, sprach von einem Erlebnis schlechthin und bezeichnete diese Bühneneinrichtung als «das Ei des Kolumbus»[85]; er begann seine Kritik referierend mit dem Äußeren, mit der Inszenierung: «Also: vier mächtige oblonge graue Pfeiler, die ein Gebälk tragen, dann eine wenig Stufen erhöhte Terrasse, abgeschlossen durch eine einfache Balustrade, dahinter der graublaue Himmel – gleichsam ein Blick ins Unendliche, Raumlose. Für die Szenen, die in Rhodopens Gemach spielen, wird diese Terrasse durch einen dunklen, weich fallenden Vorhang dem Blick entzogen, und an Stelle der schlichten grauen Bank, die unterhalb der Terrasse angebracht ist, tritt ein Ruhelager mit einem Teppich. Sonst nichts, aber auch rein nichts. In der letzten Szene, die sich im Tempel der Hestia beim Licht der Altarflammen abspielt, tritt an die Stelle des Vorhanges eine graue Bespannung, und in der Mitte ist das Götterbild aufgestellt. In diesem architektonischen Gefüge, bei dem nichts den Blick zerstreuend ablenkt, wickelt sich die Handlung ab. Kein Dekorationswechsel, daher die Möglichkeit der sozusagen pausenlos verlaufenden Aufeinanderfolge der Aktion.»[86] Bei der Voranzeige zur zweiten Aufführung fügt Trog

dieser Inszenierung noch «ein kleines kritisches Fragezeichen»[87] bei: Hebbel schrieb nämlich für die letzte Szene Fackeln vor; die vier hier verwendeten, unruhig flackernden kleinen Flammen kamen der Sichtbarkeit der Personen und ihrer Aktion nicht zustatten. Nach der zweiten Aufführung (Trog besuchte die drei ersten aufeinanderfolgenden Vorstellungen; diese Tatsache bürgt schon für das Interesse, das er dieser Inszenierung entgegenbrachte) konnte er berichten, die Beleuchtung hätte die Figuren diesmal sichtbarer erscheinen lassen, hingegen sei «infolge der ewig unruhigen Flammen der vier Altäre eine recht mißliche optische Täuschung»[88] entstanden; es hätte zeitweise geschienen, als ob sich die Statue der Hestia bewegte. Eine weitere Bemerkung, daß «das Rot des Teppichs auf dem Ruhelager in Rhodopens Gemach»[89] schlecht stehe zu dem «Feuerrot des Gewandes»[90], ist echtester Trog, ebenso die Mitteilung, der Souffleurkasten sei verschwunden, was «dem Bühnenaspekt natürlich nur zum Vorteil»[91] gereiche. Nach der dritten Vorstellung darf Trog mit Genugtuung feststellen, daß seine kritischen Einwände weitgehend berücksichtigt worden sind[92], ein klassisches Beispiel für die schöpferische Mitarbeit der Kritik, das dem Regisseur wie dem Kritiker das beste Zeugnis ausstellt und zugleich beweist, daß ein verantwortungsbewußter, sachlich zuständiger Kritiker niemals auf verlorenem Posten steht. Dieser Fall steht nicht allein in Trogs theaterkritischem Schaffen.

Allen weiteren Neuinszenierungen auf der Reliefbühne stand Trog erwartungsvoll gegenüber. Die Schlußvorstellung der Schauspiel-Sommersaison 1908 brachte die nächste Überraschung: Shakespeares «Was ihr wollt». «Was waren das für malerische Eindrücke! Man müßte sie Szene für Szene schildern, und das Wort wäre doch nur ein schwacher Ersatz für die Wirklichkeit.»[93] Selbstverständlich ist Trog nicht beim Stammeln geblieben; er hat die szenischen Bilder eingehend besprochen und an Lob nicht gespart. «Es ist bewundernswert, wie Direktor Reucker im Verein mit unserem trefflichen Theatermaler Albert Isler das in München Geschaute in so kurzer Zeit schon für Zürich nutzbar und uns damit der neuesten Errungenschaft im Bühnenwesen so rasch teilhaftig gemacht hat.»[94] Bei Lessings «Nathan» berichtet Trog von einem «neuen Sieg der vereinfachten Inszenierung»[95] und rühmt das große Geschick, mit welchem die Theaterleitung die Errungenschaften der Aufführung des «Gyges und sein Ring» und «Was ihr wollt» nutzbar gemacht hätte. Auch die «Macbeth»-Inszenierung 1909 mit ihren überaus suggestiven Bühnenbildern erfährt eine eingehende Würdigung der szenischen Mittel, die «das Vorbildliche und bleibend Wertvolle dieser Aufführung»[96] ausmachen. Der farbentrunkene Ästhetiker erliegt beinahe der Suggestion, die «wundersame Bilder»[97] ausstrahlen, und er schließt seine Impres-

sionen (ein einmaliger Besuch konnte auch bei dieser Aufführung nicht alles ausschöpfen) mit einem «Heil unserem Direktor, der dieses Wagnis unternommen und so glorreich durchgeführt hat. Shakespeare Heil!»[98]

Noch ein anderes wichtiges Bühnenereignis fällt in dieses Jahr: Faust I und II in einer Aufführung von fünf Stunden Dauer. Unter literarischem Beirat, dem – wie wir bereits vermerkten – auch Trog angehörte, wurden die Textstreichungen vorgenommen. Diese Mitarbeit – so dünkt uns – fordert geradezu eine eingehendere Betrachtung. «In drei Abteilungen verläuft der „Faust" in der Einrichtung, die in allem Wesentlichen und Entscheidenden Direktor Alfred Reucker zu danken ist. Sie seien kurz markiert. Erstens: Prolog im Himmel, das heißt Wette zwischen Mephisto und dem Herrn bis zum Pakt Faustens mit Mephisto. Zweitens: die Gretchen-Tragödie von der ersten Begegnung bis zur grausamen Trennung im Kerker. Drittens: von der Belehnung Faustens mit dem Küstenstrich bis zu seiner Rettung für die lichte, reine Geisteswelt und zur seligen Wiedervereinigung mit der geliebten Büßerin, die nunmehr seine Führerin und Lehrerin wird. Also auf drei mächtigen Stufen die drei Hauptetappen in Fausts Entwicklung: der Faust der höchsten Gelehrsamkeit, die ihm aber die Seele leer und schal läßt, weil sie die goldenen Früchte an des Lebens grünem Baume nicht zu pflücken ihn gelehrt; der Faust des feurigen Lebensgenusses, der aber, weil nur Genuß, seine Seele schließlich nur belastet und in den Staub drückt; der Faust der Tat, wie sie schon dem Übersetzer des Johannes-Evangeliums vorgeschwebt hat; der weitausschauenden, das Individuelle ins allgemein Menschliche steigernden und ausdehnenden Tat, vor deren reiner, großer Absicht auch einzelnes persönliches Verschulden in den Hintergrund treten muß, und der gegenüber die allgewaltige Sorge nicht das letzte Wort sprechen darf. Sondern dieses spricht das Reich der lichten Geister, verstehend, verzeihend, verklärend.»[99] In einem zweiten langen Feuilleton befaßte sich Trog sehr eingehend mit der Bühneneinrichtung[100], die zu den entscheidendsten Taten Reuckers gezählt werden darf. Über eine so starke Beschneidung des Textes, wie es vor allem bei Faust II vorgenommen wurde, wird man immer geteilter Meinung sein; wenn sich Trog so ausschließlich dahinter stellte, waren es ethische Gesichtspunkte. «Eine Perspektive in die Zukunft des Faust gibt es aus Gretchens Kerker nicht.»[101] Als 1919 Faust nochmals in dieser Bearbeitung gespielt wurde, bleibt für Trog der Gewinn der gleiche: «wir werden nicht entlassen mit dem Eindruck eines nach all dem himmelhohen Erkenntnisdrang aus einem Liebesdrama recht kläglich sich davonmachenden Faust, sondern eines mit seinen höheren Zwecken wachsenden und darum in seinem Wirken und Wesen nicht der Vernichtung anheimfallenden mächtigen Geistes»[102].

Dadurch, daß Trog seine Theaterinteressen nicht auf Zürich beschränkte, sondern am gesamten europäischen Theaterschaffen regen Anteil nahm, war ihm auch ein Maßstab gegeben für die Leistungen der eigenen Bühne. In jenen Jahren war es vor allem *Max Reinhardt*, der durch seine Phantasie bei jeder Inszenierung von sich reden machte; wenn er auch nicht immer Zustimmung der maßgebenden Kritik erhielt, so überraschte er nahezu jedesmal durch seine Einfälle; er war gewissermaßen der Theatergott geworden, zu dem man aufblickte, der Maßstab schlechthin. Trog beliebte gelegentlich, Reuckersche Inszenierungen mit solchen Reinhardts an Hand des Buches von Jacobsohn, das die Jahre 1902 bis 1909 Reinhardtscher Regiekunst umfaßt, in Vergleich zu setzen. Konnte er zu der szenischen Zustimmung noch bemerken, Reucker sei dabei «selbständige Wege»[103] gegangen, wie zum Beispiel bei Shakespeares «Der Widerspenstigen Zähmung», dann war ein solches Lob doppelt gewichtig. Im Herbst 1911 wurde Hofmannsthals «Oedipus» in der Inszenierung Reinhardts gespielt. In Trogs beiden Referaten[104] wird die Regiekunst ausgebreitet und findet den Höhepunkt in der Schilderung des Agierens der Massen, die Reinhardt so zu verlebendigen verstand; in der raffinierten «Kunst der Dynamik des An- und Abschwellens der Stimmen (im Grunde eine liebevoll übernommene und gemehrte Erbschaft der Meininger)»[105]. (Trog wollte den Meiningern ihre Ruhmestaten nicht schmälern; er benützte gerne die Gelegenheit, sie in Schutz zu nehmen gegen die vorlauten Kritiker, die ihnen plötzlich alles Künstlerische absprechen wollten.) Kritiklos ist Trog diesem ungeheuren szenischen Aufgebot nicht gegenübergestanden; auf gewisse Effektsteigerungen hätte er gerne verzichtet und eine Reduktion der Volksmasse für gegeben erachtet. Die erschütternde Wucht dieser Aufführung rechnete er jedoch dem Protagonisten, Alexander Moissi als Oedipus, zu. 1917 kam Reinhardt persönlich mit dem Ensemble des Deutschen Theaters in die Schweiz, nach Zürich, Basel, Bern, St. Gallen. Als «Imperator»[106] stellt ihn Trog seinen Lesern vor. «Mit dieser Regiekunst muß sich heute jeder auseinandersetzen. Auch unser Schauspiel hat von da aus schon stärkste Antriebe erfahren.»[107]

Anläßlich der *Theaterausstellung* in Zürich vom Jahre 1914 wurde Trog mit Gordon Craig persönlich bekannt, der für die neue Bühnengestaltung in erster Linie vom Plastischen ausging und wie Appia dem Licht eine bedeutsame Rolle zuteilte. «... man wird inne, welch stimmungsvolle Poesie von der Belichtung ausgeht, wie der Wechsel von Licht und Schatten dem strengen architektonischen Aufbau gleichsam die Schwere nimmt, die Linien weicher und geschmeidiger macht.»[108] Trog kam die «Fülle der Gesichte»[109] in dieser Ausstellung erstaunlich und verwirrend vor, aber

der Ruf nach dem Stilvollen war doch als dominierendes Prinzip herauslesbar. «Nicht in dem Sinn, daß man nach möglichster historischer Stiltreue trachtet, sondern in dem weit höhern, wertvollern, vergeistigtern.»[110] Die dadurch deutlicher gewordenen neuen Stilprinzipien werden von jetzt an in Trogs Kritiken dahin präzisiert, daß er sich vermehrt mit dem Licht als entscheidender Gestaltungskraft befaßt und darauf hinweist. Schon im Mai 1914 erprobte Reucker Craigsche Inszenierungskünste an Shakespeares «Othello» aus. Trog nahm davon dankbar Notiz, wenn auch «das Erreichte dem Erstrebten nicht ganz entsprach»[111]. Im vierten Akt verspürte der Kritiker deutlich den Hauch der eigenartigen Bühnenkunst des Engländers: «da war durch die Kombination der kahlen grauen Wände um einen vierseitigen Pfeiler herum und den Lichteinfall durch einen schmalen Spalt im Hintergrund links eine Wirkung von hohem künstlerischem Reiz erzielt worden. Aus dem Grau leuchteten die weißen Stufen der Treppe auf, über die, rechts im Hintergrund, die Personen auf die Szene herunterstiegen, bald deutlich im Licht sichtbar, bald in die Schatten geheimnisvoll eintauchend.»[112]

Während wir bis jetzt Trog gefolgt sind, wie er als Kritiker alle neuen Stilmöglichkeiten mit wachem Geiste und scharfen Sinnen kritisch überprüft, bleibt uns auch noch die Pflicht, von dem andern zu berichten: wenn kein Genius das Wirken des *Regisseurs* überschattet. Es mußte ihn doppelt schmerzlich berühren, wenn gerade bei einem so feinen Werk wie Grillparzers «Des Meeres und der Liebe Wellen» die ganze Ausrüstung der Bühne von einer Stimmungs- und Stillosigkeit ohnegleichen war: «natürliche Pflanzen waren unmittelbar mit gemalten zusammengestellt, die lächerlichen Statuen des Hymenäus und des Amor standen glücklich so, daß man ihre Pappdeckelhaftigkeit genau sah; die durch den Schattenumschlag deutlich markierten Säulenvorhallen des Tempels wurden illusorisch gemacht, indem das Blumengewinde um die Tempeltüre (wie bei einem Sängerfest) die Säulen überschnitt. Kurz: man vermißte schmerzlich den Sinn für ein feines Abtönen der Farben, für eine schöne einfache Harmonie des szenischen Ganges»[113]. Warum man eine fünfaktige Tragödie von nicht übermäßiger Länge kurzerhand in eine vieraktige verwandle, fragt der Kritiker mit Recht bei Grillparzers «Medea». «Wäre es wirklich so ungemein zeitraubend gewesen, der Schlußszene die ausdrücklich vorgeschriebene, ihre Wirkung so ungemein vertiefende Dekoration einer „wüsten einsamen, von Wald und Felsen umschlossenen" Gegend zu gönnen? Ein Dichter wie Grillparzer scheint uns ein heiliges Recht auf solche Pietät gegenüber seinen Vorschriften zu besitzen.»[114] Bei der Iphigenie muß er die klassisch-griechische Szenerie beanstanden, denn das Taurerland, aus dem weg sich Iphigenie nach Hellas sehnt, muß sicher

grauer, wilder, unwirtlicher als Landschaft sein. Wie sagt doch Iphigenie? «Und wie den Klippen einer wüsten Insel der Schiffer gern den Rücken wendet: so lag Tauris hinter mir.» «Das müßte das Kolorit des ganzen Bildes ergeben.»[115] Bei Dreyers «Die Siebzehnjährigen» beanstandet er den geschmacklosen Raum, den sich ein Ästhet wie der Major a. D. nicht gefallen lassen würde. «Diese Bildchen und Metallteller und Schilde an der Wand und die Draperie und die Nippsachen – schauderbar!»[116] Wenn bei Hamlet für die Unterredung zwischen ihm und dem Geist des Vaters als Prospekt «eine Gebirgslandschaft mit Tannen und einem Bächlein»[117] gewählt wird, kann der Kritiker nur staunen, «daß man so rasch von der Terrasse des Schlosses von Helsingör ins Tirol gelange»[118]. Bei Stegemanns «Niklaus von Flüe» sprachen der Chronologie Hohn «der Ofen in der Stube des Pfarrers Heim und das hoch an der Wand angebrachte Landschaftsbild im Stile der holländischen Schule des 17. Jahrhunderts»[119].

Trog hat für künstlerische Eigenwilligkeiten, für *Regieeinfälle* volles Verständnis, vorausgesetzt, daß sie glücken, wie zum Beispiel, wenn Reucker Goethes «Egmont» im zweiten Akt auf dem Platze in Brüssel zu Pferde auftreten läßt (wovon bei Goethe nichts steht); er findet es sogar stattlich, «vor allem wenn das Pferd artig ist und seinen Reiter im vernehmlichen Reden nicht durch Getrappel stört»[120]; ebenso aufmerksam vermerkt er, wenn Moissi als Franz Moor in den «Räubern» für den Selbstmord eine neue Version findet: «nicht mehr an der hohen Stuhllehne knüpft er sich auf, sondern – wie dies Schiller lakonisch vorschreibt – mit eigener Hand erdrosselt er sich, liegend»[121]; oder wenn Moissi als Hamlet den Monolog «Sein oder Nichtsein» früher stehend, jetzt auf der Treppe kauernd spricht, Kainz hingegen auf dem Ruhebett liegend[122]. Trog fordert, die Pappenheimerszene müßte wieder einmal gründlich vorgenommen werden, weil das Finale des dritten Aktes nicht genügend packe. «Ist die Tradition der Meininger, die das unvergeßlich gemacht haben, schon so vollständig verblaßt?»[123] Oder er richtet an den Regisseur die Frage, ob der Stuhl, in dem die Tischlersfrau in Hebbels «Maria Magdalene» sterbe, nicht ins Profil und etwas nach hinten gerückt werden könnte, «damit die leidige volle En-face-Stellung der Toten vermieden»[124] würde. Als Stilbruch zwischen Realismus und Stilisierung empfindet Trog die Walddekorationen in Hebbels «Genoveva»: «Diese natürlichen Bäumchen und Büsche fallen ganz aus dem Rahmen der glücklich vereinfachten, mehr andeutenden als ausführenden, gewissermaßen symbolisierenden Inszenierung.»[125]

In den langjährigen Bemühungen Reuckers, die Pfauenbühne für das Schauspiel zu verwerten, ist ihm in Trog ein Helfer erwachsen, der nicht

müde wurde, auf die Vorzüge dieser Bühne hinzuweisen, besonders wenn es sich um intimere Stücke handelte. Es ergab sich hie und da, daß ein Stück die Premiere im Stadttheater erlebte und erst für die zweite Aufführung auf die Pfauenbühne verpflanzt wurde. In solchen Fällen pflegte der Kritiker auch diese zweite Vorstellung zu besuchen und zu besprechen; der Eindruck war in den meisten Fällen ein weit stärkerer und tieferer, so bei Wildes «Salome»[126]. Bei Shakespeares Neuinszenierung «Was ihr wollt» rühmt er sie «als ein unvergleichlicher kostbarer Besitz unseres Stadttheaters»[127]; einmal sitzt er im Stadttheater und sieht sich Grillparzers «Sappho» an und muß nachher gestehen, daß die Ausstattung «brennende Sehnsucht nach der Einfachheit des Pfauentheaters»[128] geweckt hätte; in diesem Falle durfte er es erleben, daß die Wiederholung sich auf der Pfauenbühne abspielte. Wir dürfen nicht annehmen, daß der Kritiker allein ausschlaggebend war für den Wechsel der Bühne; seine Äußerungen waren jedoch immer ernst genug, als daß man sie hätte ignorieren dürfen.

Fast etwas belustigend wirken Äußerungen, die sich auf den Souffleurkasten beziehen; Kritik zu üben war selbstverständlich dann gerechtfertigt, wenn die Schauspieler so in Abhängigkeit dieses Magneten gerieten, daß er sie an der natürlichen Bewegung hinderte[129]. «Dem Souffleurkasten wurde eine Verehrung gezollt, als wär's die Kaaba»[130]; ein anderes Mal spricht Trog gar von «unerlaubten Beziehungen zum Souffleurkasten»[131].

«Das Theater braucht die Kritik in doppelter Hinsicht: als Beurteilerin der abendlichen Einzelleistung und als Beurteilerin der Summe aller Einzelleistungen. Anders: die Kritik hat die zweifache Aufgabe, Darstellungskritik und Spielplankritik zu sein, sich zu jeder Einzelleistung an sich und zugleich im Hinblick auf ihre Summe zu stellen. Sie hat im Teil schon das Ganze und den Teil wiederum aus dem Ganzen zu betrachten.»[132] In dieser Zielsetzung erlangt die schöpferische Mitarbeit des Kritikers brennende Aktualität; sie setzt jedoch eine vollbewußte, moralische Mitverantwortung voraus, den persönlichen Standpunkt.

Hans Trog war zu sehr Fackelträger im hehren Dienst der Künste, als daß er sich um die Gestaltung des Spielplans nicht gekümmert hätte; in voller Verantwortung hat er sich jederzeit dieser Aufgabe unterzogen, wohl wissend, daß das Repertoire – schon aus finanziellen Gründen – für gemischte Kost Sorge tragen muß. Die finanziellen Verhältnisse der Theater AG waren während der Aera Reucker öfters so zugespitzt, daß das eine Mal ein großzügiger Erblasser in letzter Minute zu Hilfe eilte, ein anderes Mal mit Theaterhilfstagen das Defizit zu decken versucht wurde. «Es war ein harter, unerfreulicher Kampf, den Verwaltungsrat und Direktor zu

kämpfen hatten, ein Kampf, der nur unter Einsatz aller Kräfte und größter persönlicher Opfer erfolgreich bestanden werden konnte.»[133] Sie waren schließlich im Jahre 1921 für die endgültige Abtrennung der Pfauenbühne vom Stadttheater ausschlaggebend, die dann an Direktor Wenzler aus Berlin verpachtet wurde.

Um die Jahrhundertwende war das Schauspiel in Zürich «armes, vernachlässigtes Stiefkind»[134] gewesen. Trog forderte, daß die Klassiker den Kern des Repertoires bilden sollen. Das Niveau des Theaters ist die Höhe der Zeit.[135] Immer wieder hat er diesem Wunsch in seinen Theaterkritiken ausgesprochen und in vielerlei Tonarten variiert, «denn die Schaubühne sollte bilden, im besten Wortsinne als moralische Anstalt. Wahrhaftig nicht in pedantischer Moralpredigt, wohl aber im Gewinn fruchtbarer Lebenskenntnis und sinnreicher Lebenswerte»[136]. Als 1904 bei einer Aufführung «Richard III.» das Theater schlecht besucht war, rief Trog aus, ob am Ende Shakespeare im Schauspiel das gleiche Los in Zürich zuteil werde wie in der Oper Mozart? «Selten genug erscheinen allerdings der gewaltigste Dramatiker und der herrlichste Opernkomponist auf unserer Bühne, um nachgerade den Theaterbesuchern Fremdlinge zu werden. Wir hoffen es noch zu erleben, daß hier eine gründliche Sinneswandlung eintreten wird.»[137] Die Statistik der Aera Reucker gibt darauf eindeutig Antwort: Shakespeare steht mit 287 Aufführungen an erster Stelle, Schiller mit 284 an zweiter und Ibsen mit 156 an dritter[138]. Selbstverständlich dürfen wir ein solches Resultat nicht allein auf das Konto des Kritikers setzen, denn sehr oft beeinflussen die Inszenierungen das Repertoire. Hingegen fällt dem Kritiker die Aufgabe zu, dem Regisseur in seinen künstlerischen Intentionen zu folgen und künstlerische Großtaten laut und vernehmlich zu registrieren. Reucker hat u. a. einige treffliche Shakespeare-Inszenierungen auf seinem Konto; Schiller besaß ohnehin Tradition, und die beiden Zyklen sämtlicher Dramen 1905 zum 100. Todestag und 1909 zum 150. Geburtstag haben das ihrige beigetragen. Um auf den Kritiker zurückzukommen: im Falle Trog ist das Ergebnis eindeutig zu seinen Gunsten ausgefallen; das ständige Werben um die zeitlosen dichterischen Güter der Menschheit wurde belohnt.

Selbstverständlich hat sich Trogs Interesse auf alle bedeutenden Dramatiker erstreckt. Neben Shakespeare und Schiller scheinen Ibsen und Hebbel fast wie Bevorzugte. Aus dem Verhalten der Theaterbesucher bei Maeterlincks «Monna Vanna» folgerte der Kritiker für die Theaterleitung die ernste Verpflichtung: «wenn ein Publikum vorhanden ist, das den psychologischen Finessen dieses Stückes zu folgen vermag und durch starken Beifall sein Interesse daran bezeugt, dann hat es auch ein Recht auf Werke wie Hebbels „Herodes und Mariamne" und „Gyges und sein Ring".

Gewiß ist Maeterlinck ein Dichter, aber ein noch größerer ist Hebbel»[139]. Die Statistik entscheidet auch hier zugunsten Trogs: Hebbel steht mit 106 Aufführungen an elfter Stelle.[140] Hauptmann fand in Trog einen verständnisvollen Deuter seiner Werke, auch wenn der Kritiker nicht umhin konnte, auf das mangelnde Dramatische hinzuweisen; Schnitzler schätzte er um seiner verfeinerten Sinnlichkeit willen; als Wedekind sehr häufig hintereinander aufgeführt wurde, sehnte sich Trog bei «Frühlings Erwachen» nach Ibsen[141]. Wir ersparen uns hier eine weitere Aufzählung und geben lediglich unsere Feststellung bekannt: wenn Trog ein Stück literarisch wertvoll erschien, hat er auch keine Gelegenheit versäumt, es bei der Direktion in Erinnerung zu rufen.

Trog ging es nicht nur darum, daß bestimmte Stücke von Zeit zu Zeit im Spielplan erschienen; er sorgte sich darum, daß sie zu einer Zeit gespielt wurden, wo man auf regen Besuch hoffen durfte; so beanstandete er es, daß Schnitzlers «Lebendige Stunden» in der Nachsaison gespielt wurde: «glaubt die Theaterleitung wirklich, es sei für die Spielenden besonders anregend, einem gähnend leeren Hause gegenüber ihr bestes Können einzusetzen?»[142] Hebbels «Nibelungen» wurden 1908 nicht eben glücklich in den Wagnerschen «Nibelungenring» eingeklemmt, daneben gab es noch populäre Konzerte: «das war eine musikalische Konkurrenz, gegen die, wenigstens heute noch, das Schauspiel, und handelte es sich um ein Werk von dem gewaltigen dichterischen Ausmaß des Nibelungen-Dramas Friedrich Hebbels, nicht aufzukommen vermag»[143]. Das ist nicht bloß Erklärung für den spärlichen Besuch, es ist eindeutig Kritik an der Einteilung, am Spielplan. Nach Trog hätte man besser auf die Aufführung verzichtet, als sie leeren Bänken auszuliefern[144].

Nach Reuckers Weggang im Jahre 1921 hieß es für den Kritiker, dem Amt des Wächters noch mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Siegfried Geyers «Mary», die in Berlin und Wien schon über 500mal in Szene gesetzt worden war, konnte Trog nicht beirren, wie er auch sonst allen etwaigen Erfolgsmeldungen einzelner Theaterstücke aus dem Ausland skeptisch gegenüberstand. Es hieß nicht vereinzelt: «von Zürich nach Berlin würde das Stück die Reise sicherlich nicht gemacht haben»[145]. «Kann unser Schauspielhaus seine Existenz nur dadurch sichern, daß Sachen wie „Die Mary" aufgeführt werden, so wird derjenige hievon nur mit tiefem Bedauern Notiz nehmen, welcher das schauspielerische Können nicht an Aufgaben verschwendet sehen möchte, die ihr Gesetz nur von dem Bereich des Sinnlichen empfangen, mit Ausschaltung alles Geistig-Künstlerischen»[146], tönte es besorgt nach der Aufführung dieses «traurigen Schmarrens»[147]. Mit Wilhelm Speyers «Rugby» sollte es zu einem eigentlichen Theaterskandal kommen. Jakob Welti, der 1919 in die Redaktion

der «NZZ» eingetreten war, hatte diesmal das Amt des kritischen Berichterstatters inne; er erinnerte Direktor Wenzler an sein gegebenes Versprechen, «das klassische Schauspiel und die gute moderne Produktion nach Gebühr zu berücksichtigen»[148] und stellte ihm die Frage, wo die gewissenhafte Erfüllung des Programms bleibe. In der Aufführung vom 20. Februar 1922 protestierten die Studenten gegen diesen Schmarren, indem sie nach dem 3. Akt die Leute aufforderten, den Saal zu verlassen; diese Demonstration richtete sich eindeutig gegen die Theaterleitung. Direktor Franz Wenzler reagierte darauf mit einer Proklamation, laut der Mißfallenskundgebungen in den Räumen und auf dem Areal des Pfauentheaters strikte verboten seien und Zuwiderhandelnde wegen Hausfriedensbruchs Strafanzeige zu gewärtigen hätten.[149] Die Studenten erließen ebenfalls eine Mitteilung, in der es u. a. hieß: «Die akademische Jugend hat Anrecht darauf, daß ihr auf der einzigen Schauspielbühne Zürichs etwas Vollwertiges, künstlerisch und kulturell Hochstehendes geboten wird.»[150] Trog hielt mit seinem Standpunkt nicht zurück: wenn er auch an sich die akademische Selbsthilfe, wie sie gehandhabt wurde, nicht gutheißen durfte, fand er doch, daß sie in diesem Moment der einzige Weg gewesen sei[151]; er wehrte sich auch für das Zürcher Theaterpublikum, das keineswegs prüde sei und «Kühnstes in künstlerischer Prägung»[152] ertrage. Trog durfte mit gutem Gewissen die Kritik «von Schuld und Fehle frei sprechen. Aber auf eines wollte sie sich unter dem neuen Herrn, dem sie von Anfang an das lebhafteste, wärmste Interesse entgegenbrachte... nicht einlassen; daß wir als Frucht des Systems wechselnder Schauspielkräfte innerhalb des Ensembles eine Bühne erhielten, die nicht mehr darnach frägt, was wir in Zürich wollen und bedürfen, sondern darnach, was der und jener ausgezeichnete Schauspieler, die und jene routinierte Schauspielerin als ihre Ruhmesspezialität in Berlin und Wien pflegen, mochte das dramatische Produkt, an dem diese Virtuosität sich emporrankte und darstellte, das nichtsnutzigste sein».[153] «Der Haushalter hielt sein Haus rein, in Treuen.»[154] Als im März darauf Shakespeares «Kaufmann von Venedig» erfolgreich aufgeführt wurde, durfte der Kritiker Direktor Wenzler den Hinweis geben, «daß sich auch mit den Klassikern erträgliche Geschäfte machen lassen»[155]; Trog hätte zugleich kein größeres Lob spenden können, als er es mit der Bemerkung tat: «man fühlte sich wieder in der guten alten Atmosphäre»[156]. Und bei Lessings «Nathan», der eine Woche später aufgeführt wurde, konnte er nicht umhin, zu sagen, daß «das helle klare Licht Lessingschen Geistes über unserem Schauspielrepertoire aufgestiegen»[157] sei. Zu Beginn der folgenden Schauspielsaison äußerte Trog einige prinzipielle Gedanken; er hatte auch in früheren Jahren öfters Ende oder Beginn der Saison jeweils zum Anlaß genommen,

um rück- oder vorblickend eine Art Spielplankritik zu geben. Wenzler hatte kurz zuvor mitteilen lassen, er mache die Gestaltung des Repertoires in gewissem Sinne von der «jeweiligen Anteilnahme»[158] der Schauspielbesucher abhängig. Mußte so etwas nach dem Vorhergegangenen nicht befremdlich erscheinen? «Nicht die Direktion will das Publikum erziehen, sondern dieses soll gleichsam die Theaterleitung in ihren Darbietungen betreuen»[159], lautet Trogs erstaunte Frage. So etwas mußte ihn schlechthin befremden. Als 1925 das Basler Stadttheater in Zürich Paul Ilgs «Mann Gottes» spielte im Austausch gegen Steffens «Viergetier» der Zürcher in Basel, empfahl Trog diese «durchaus vernünftige, begrüßenswerte Ökonomie der Kräfte»[160], weil damals das Engagement tüchtiger Schauspieler in eine Konkurrenz der deutschen Bühnen zu den schweizerischen auszuarten schien. 1926 wurde ein fünfjähriger Vertrag zwischen der Theater AG und den Gebrüdern Rieser abgeschlossen; das Versprechen des Direktors, aus dem Personal ein Ensemble heranzubilden, begrüßte Trog als «das Herrlichste»[161]; das Amt des Wächters mußte er jedoch bald in andere Hände geben.

Die Art, wie Trog sich des Theaterzettels, des Programms annimmt, ist für ihn überaus typisch; nichts entgeht seinen geschärften Sinnen, und die Zeitangabe der jeweiligen Aufführungsdauer unterwirft er immer wieder einer besonders eingehenden Kontrolle. Endet die Vorstellung früher als angegeben, spricht er vielleicht von einer artigen Überraschung, auch wenn «eine so irrige Zeitdauerangabe»[162] nicht vorkommen dürfte; ist die Differenz gar größer als eine Stunde, drückt er ein besonderes Verständnis aus für «diejenigen, die sich abholen ließen»[163], oder er weist mit Nachdruck auf diesen «Mißstand»[164] hin, wenn ihn dünkt, die Unpräzision der offiziellen Zeitangaben reiße nachgerade ein. Es gibt noch andere Dinge, die Trog am Theaterzettel stören können: wenn zum Beispiel Hebbels bürgerliches Trauerspiel mit «Maria Magdalena»[165] bezeichnet wird anstatt «Maria Magdalene»: «man sollte sich vielleicht doch daran halten, wenn uns auch die Magdalena geläufiger ist; schließlich hat ein Autor wohl auch das Recht am Titel seines Werkes»[166]. Das Weglassen des «von» bei Heinrich von Kleist findet Trog «etwas zu demokratisch»[167], bei Schiller heißt es hingegen: «Wann wird einmal das lächerliche „von" Schiller vom Theaterzettel verschwinden»[168], und als die «Münchner Kammerspiele» Goethes «Tasso» aufführten, bedeuteten Trog «die Kürzung des Dramentitels in „Tasso" und die Angabe des Autornamens Wolfgang „von" Goethe kleine Schönheitsfehler, die gerade bei einem sonst durch und durch künstlerisch arbeitenden Theaterunternehmen gerügt werden dürfen»[169]. Als Wenzler bei seiner ersten Aufführung die Namen der Darsteller auf dem Theaterzettel verschwieg, meldete sich der Kritiker

prompt: «Ob diese Anonymität der Spielenden fester Brauch wird, kann ich nicht sagen; als Schutz gegen die Kritik mag sich das Verfahren empfehlen; empfehlenswerter war doch wohl der frühere Zustand.»[170] Bei der nächstfolgenden Aufführung gönnte der Direktor dem Publikum «alle Namen der Mitwirkenden»[171], bemerkte Trog lakonisch.

Als selbstverständlich erwartete der Kritiker, daß gegebenenfalls auf dem Theaterzettel der Name des Bearbeiters und der Name des Übersetzers figurieren. Unklarheiten aufzudecken gab es auch hier: zum Beispiel wenn der Theaterzettel behauptete, Ibsens «Baumeister Solness» liege die Schlenthersche Übersetzung zugrunde und trotzdem das nordische Wesen des Troll durch das mißverständliche Wort des Unhold – wie bei Reclam – wiedergegeben werde. «Also Schlenther korrigiert durch Reclam?»[172] lautet des Kritikers Frage. Wenn in Shakespeares «Viel Lärm um nichts» die beiden Rüpelgestalten, die durch die Schlegel-Tiecksche-Übersetzung als Holzapfel und Schlehwein Heimatrecht erlangt haben, auf dem Theaterzettel als Ambrosius und Cyprian aufgeführt werden, muß es ihn interessieren, wer «diese Umtaufe auf dem Kerbholz»[173] hat, «da doch in einigen Häusern Shakespeare-Übersetzungen vorhanden sind und sogar gelesen werden»[174]. Spöttischer und vielsagender läßt sich so etwas kaum ausdrücken.

Ähnliche Beispiele ließen sich häufen; wir haben sie nicht erwähnt, um Trog etwa als kleinlichen Nörgler hinzustellen, vielmehr darum, weil sie ganz einfach zu seiner Art gewissenhaften kritischen, auf gründlicher literar-wissenschaftlichen Kenntnis beruhenden Betrachtens gehören; es ging ihm eben um Wahrheit und Wahrhaftigkeit im kleinsten wie im größten.

### b) Schauspieler

Bei einer verantwortungsbewußten Würdigung der Leistung einzelner Schauspieler besteht das wichtigste Kriterium darin, ob Darsteller und dargestellte Person zur vollkommenen Einheit geworden sind, etwa so, wie Alfred Kerr über Moissis «Maler Dubedat» in Shaws Ärztekomödie schreiben durfte: Moissi sei vor drei Jahrzehnten erschaffen worden, «um diese Rolle zu spielen. Und dieser Mensch in diesem Werk zu sein»[175]. Wenn dieser Idealfall nicht eintritt, hat der Kritiker mit dem tiefgründigen Wissen des Literaten und der Hellhörigkeit des Theatererfahrenen die Differenzen, die sich zwischen Schauspieler und der vom Dichter gestalteten Rolle ergeben, aufzuzeichnen. Letzten Endes ist immer der Autor die Instanz, nach der sich Regisseur und Schauspieler auszurichten haben; es sei denn, der Dichter habe in der Durchformung seiner Gestalten Spiel-

raum gelassen, der aber nicht in der Weise mißbraucht werden darf, daß Regisseur und Schauspieler gleichsam ein neues, eigenes Werk aufführen, zu dem der ursprüngliche Autor lediglich den Namen geliehen hat.

Bei Gastspielen berühmter Schauspieler setzte sich Trog vorwiegend mit dem Hauptrollenträger auseinander, meistens auf Kosten der übrigen Darsteller oder einer eingehenden literarischen und szenischen Kritik. Eine scheinbar so einseitige und ausschließliche Beschäftigung mit dem Gaste lag ganz im Wesen dieser Gastspiele, die Trog publizistisch vorbildlich verwertete – im Dienste seiner Zeitung und dem des Theaters. Gewöhnlich pflegte er seine Leser auf ein solches Ereignis aufmerksam zu machen und vorzubereiten, indem er aus Sammelbänden zeitgenössischer Theaterkritiken (zum Beispiel von Kerr, Bahr, Jacobsohn u. a.) Stellen zitierte, die sich auf den betreffenden Schauspieler bezogen, oder er versuchte, aus persönlichen Erinnerungen und Kenntnissen heraus, die erwarteten Gäste kurz zu porträtieren. Wir geben an dieser Stelle eine Theaterkritik in extenso, bei der Kainz als Gast den Romeo spielte und die in ihrem Aufbau für viele solcher Gastspielkritiken Gültigkeit besitzt: «T. Wie an ein wunderbares Erlebnis denkt man an den Romeo von Josef Kainz zurück: ein Fünfzigjähriger mit der siedenden Feuerglut und der stürmischen Beweglichkeit dieses Jünglings, dem südliche Sonne die Sinne frühzeitig reif und das Blut heiß gemacht hat, dem die Liebe der Taumelbecher des Lebens ist, den er gierig mit einem Zuge leert, auch wenn der Tod auf seinem Grunde lauert, denn lieber rasch im Genuß verlodern, als bedächtig und vorsichtig eine Existenz temperierter Lebensfreude ruhig ins Alter hinübersteuern. Vom ersten Auftreten an bringt Kainz dieses Zentrum in Romeos Wesen, die dunkle, quälende, drängende Sehnsucht nach dem Weibe, in unnachahmlicher Weise zum Bewußtsein, und wie dann von der spröden Rosalinde der Funke überspringt zu Julien und all der angehäufte Zündstoff seines Herzens in Brand gerät, da setzt im Spiel des Künstlers ein Wirbel der Liebesraserei ein, vor dem man wie vor einem grandiosen, Bewunderung und Furcht erregenden Naturschauspiel steht. Man muß die Balkonszene und Romeos Zusammentreffen mit Julia beim Bruder Lorenzo erlebt haben, um von der vulkanischen Gewalt dieses Leidenschaftsgemäldes sich einen Begriff zu machen. Unbedenklich streift Kainz hier die Grenze des Nüchterne fast komisch berührenden Übermaßes: wie er emporhüpft am Balkon, um Juliens Hand zu fassen; wie er dann emporklettert, um wenigstens an Julias Schleiertuch, wie an einem elektrischen Leitungsdraht, seine heißen Küsse emporzusenden; wie er sie stürmisch vor dem Bruder an sich reißt, sich gleichsam in sie vergräbt – das waren Momente, die in ihrem Naturalismus kaum zu überbieten sind, und die doch nur dem lächerlich erscheinen können, der in das Wesen dieser

Tragödie des Leidenschaftsübermaßes niemals mit scheuem Jubel eingedrungen ist. Hier wird das Maßlose gewissermaßen künstlerische Forderung. Wie Kainz in unübertrefflicher Weise das klar macht, das bildet den höchsten Ruhmestitel seines Romeo. Und maßlos wie die Freude über den raschen süßen Besitz ist der Schmerz über den ebenso raschen bitteren Verlust. Die Szene bei Lorenzo, da Romeo die Kunde von seiner Verbannung erfährt, war in dieser Hinsicht das erschütternde Gegenstück zu jener ersten Liebesbegegnung mit Julia bei dem Pater. Und wie herrlich, wenn dann aus dem rasenden Schmerz Romeo übergeht zu dem jauchzenden Glück, das ihm bevorsteht in der einzigen Nacht, die er bei Julia verleben darf: alle Wolken sind auf einmal weggeblasen, und nur der lachende Himmel wölbt sich über seiner Seele – das Aprilwetter einer schrankenlos impulsiven Natur. Zu unendlich ergreifender Elegie flutet dieser Feuerstrom ab beim Anblick der im todähnlichen Schlummer ausgestreckten Julia – nach dem seligen Glück des Hochzeitsbettes das unsagbare Herzweh des Totenbettes, das Romeo auch sich nun zurüstet – „und so im Kusse sterb' ich" ... Fräulein Herterich als Julia war ausgezeichnet. Das hinreißende Spiel ihres großen Partners löste ihre letzten, tiefsten Künstlerkräfte aus. So wie am Donnerstag hat sie die Balkonszene und die Begegnung mit Romeo beim Pater, so aber auch noch nie den Abschied von Romeo, die Auseinandersetzung mit den Eltern, den großen Monolog vor dem Schlummertrank und das furchtbare Erwachen in der Totengruft gespielt: alles war von stärkster seelischer Empfindung durchtränkt, und sieghaft wuchs in ihrer Darstellung die plötzlich in Leidenschaft verstrickte Jungfrau zum reifen, den Kampf mit dem feindlichen Schicksal im Zeichen seliger Liebe aufnehmenden Weibe heran. – So denkt man an diese Aufführung zurück als an etwas durch und durch Beglückendes, bei aller Tragik Festliches. Ein herrlicheres Finale hätte dieses kurze und doch so reiche und wundersam anregende Gastspiel von Joseph Kainz nicht finden können. Es möge recht bald sich wiederholen!»[176] Der zündende Funke, der von Romeo zu Julia überspringt, wird hier vom Kritiker auf den Leser übertragen, und der Sinnentaumel Romeos, der in seinem «Naturalismus kaum zu überbieten» ist, wird vom Kritiker ebenfalls sehr naturalistisch geschildert, wenn er gar den Vergleich mit einem «elektrischen Leitungsdraht» wagt. Bei der Besprechung Hamlets, zwei Tage vorher, hatte sich Trog auch eingehend über das Äußere dieses begnadeten Schauspielers ausgesprochen: «Ein mißtrauisch beobachtendes, rasch schweifendes Auge; ein ausdrucksvoll beweglicher Mund, aus dem Spott und Verachtung und Ekel wie hurtige Blitze zucken; nervöse feine Hände ... die beständig mitsprechen und wie ein empfindlichster Apparat alle Kurven seiner Seelentemperatur zeichnen.»[177]

Es stellt sich für den Kritiker, der ein mehrtägiges Gastspiel zu besprechen hat, auch die Frage, in jedem Referat neue Wesenseigenheiten des betreffenden Schauspielers aufzuzeigen, ohne daß der Eindruck entsteht, es hätte davon schon in einem vorhergehenden die Rede sein müssen. In dieser Beziehung hat Trog aus seiner theatralischen Empfindsamkeit heraus und mit Hilfe seiner differenzierten stilistischen Mittel die Leser der «ASZ» und «NZZ» immer wieder durch glänzende Referate überrascht und derart faszinierende Eindrücke wiedergegeben, daß sie der indirekten Aufforderung, ins Theater zu gehen, kaum widerstehen konnten. Trog hat es normalerweise so gehandhabt, daß bei Gastspielen an aufeinanderfolgenden Tagen die Besprechung jeweils im Abendblatt des nächsten Tages bereits zu lesen war; die letzte Aufführung ausgenommen, bei der die publizistische Wirkung nicht mehr so an den Tag gebunden war.

Trog hat in seiner 40jährigen Tätigkeit als Kritiker viele berühmte Sterne am Schauspielerhimmel aufgehen und versinken gesehn: 1903 Eleonora Duse (ihr erstes Gastspiel in Zürich hatte sie bereits 1899 gegeben, um das Trog die Zürcher «von Basel aus beneidete»[178]); bei ihrem Tode pries er sie in Superlativen und zauberte aus dem Schatz der Erinnerungen die Gestalt dieser Seelenkündigerin nochmals hervor[179]. Trog war aber jedem Startum, das zum Selbstzweck wurde, abhold und ließ es an den nötigen Zurechtweisungen nicht fehlen, wenn der betreffende Schauspieler mit seinen Eigenheiten brillieren wollte und auf das Ensemble keine oder zu wenig Rücksicht nahm; er bezog in solchen Fällen eine klare Stellung, oft zum Erstaunen des im Ausland angebeteten Stars. Reuckers Äußerung, Trog sei einer der «gefürchtetsten, aber auch einer der gerechtesten Kritiker»[180] gewesen, verdient in diesem Zusammenhang erwähnt zu werden. Als Fumagalli in Ibsens «Gespenster» als Gast den Oswald spielte, kritisierte Trog dessen Virtuosenleistung, da sie aufdringlich aus dem Ensemble heraustrete und es aufs empfindlichste störe.[181] Was hatte diese Kritik zur Folge? Trog durfte drei Tage später mitteilen, die Kritik habe «in diesem Falle die fast unerhörte, jedenfalls höchst seltene Wirkung gehabt, den Schauspieler von ihrer Richtigkeit zu überzeugen»[182], indem Fumagalli die Rolle des Oswald so gestalte, daß das Pathologische nicht aufdringlich in den Vordergrund trete. Trog galt dies als Beweis einer ungewöhnlichen geistigen Energie und «eines sehr achtungswerten künstlerischen Ehrgeizes»[183].

Zu den Virtuosen des alten Stils gehörte u. a. auch Ernst Possart. In den neunziger Jahren ließ sich Trog immer wieder von dessen Sprachorgan, auf dem er «als ein vollendeter Meister»[184] spielte, bezaubern, daß er sogar manches in Kauf nahm, was schauspielerisch nicht die volle künstlerische Höhe erreichte: «das Ohr schwelgt förmlich in dieser virtuosen Beherr-

schung des Wortes, das außerdem durch den stimmlichen Wohlklang in seiner Wirkung so unvergeßlich unterstützt wird»[185]. Als Possart 1912 als ein Siebzigjähriger zum letztenmal auftrat, war es Trog bewußt geworden, daß die Requisiten des alten Stils: das Pathetische, die aufs Runde, Weiche bedachte Linie, die kunstgerechte Kantilene des Sprechens, der Kult der gefälligen, sich selbst genießenden Pose dem modernen Bedürfen nicht mehr entsprach. «Seelisch hat er uns nichts mehr zu geben. Wir grüßen respektvoll eine Kunst, die nicht mehr die unserer Zeit... ist.»[186] Die Gestaltungsprinzipien der neuen Schauspielergeneration lauteten: Natürlichkeit in Rede, Mimik und Gestus. Mit greifbarster Deutlichkeit und erschütternder Eindruckskraft verkörperte ein Bassermann dieses neue, impressionistische Gestalten. «Moissis Hamlet, Bassermanns Othello: sie sind beredte Zeugen einer eminent modernen Kunstanschauung, und als solche haben wir sie zu werten. Und Shakespeare würde wohl zum einen wie zum andern ja gesagt haben, denn sein für jede Zeit in neuer Weise lebendiger Genius leuchtet aus beiden Künstlern entgegen.»[187] Geradezu mit Nachsicht deckt Trog die Kehrseiten der Bassermannschen Vorzüge auf: die absolute Freiheit, mit der er die Verse behandelt, «um den äußeren Rhythmus völlig unbekümmert, selbst auf die genaue Verständlichkeit keineswegs erpicht»[188]. Wie oft hatte Trog die Schleuder ergreifen müssen, um gegen unverständliches Sprechen anzukämpfen: «der Hörer hat ein unbedingtes Recht darauf, zu verstehen, was der Dichter sagt; am Wort des Dichters darf so wenig gerüttelt werden als an einem Königswort»[189]. Bei diesen ganz Modernen, die ihre Menschen klar und greifbar zu gestalten versuchten, mochten ihn die Vorzüge vielfach entschädigen, daß ein Vernachlässigen der Sprache nicht mehr so ins Gewicht fiel.

Auch bei Else Lehmann feierte der Natürlichkeitsstil einen seiner größten Triumphe. «Ein vollständigeres Bild vom Lieben, Leiden und Zugrundegehen des armen Bauernmädchens Rose Bernd... wird uns keine Schauspielerin vermitteln... es gibt da Momente, wo man aufschluchzen möchte in heißem Erbarmen.»[190] Als Frau Alving erscheint sie dem Kritiker schlechthin als «mater dolorosa», die eine Kette ergreifendster Abstufungen der unerhörten Seelenmarter entrollt[191]. Oder als Waschfrau Wolff im «Biberpelz» mit ihrem wunderbar beweglichen Mund und den Spitzbubenaugen: «wenn sie das rechte zudrückt und mit dem linken so ausgepicht schlau dreinschaut; wenn das ganze Behagen siegreicher Heuchelei, triumphierender Pfiffigkeit blitzschnell über dieses Gesicht läuft, um dann wieder dem Ausdruck vollendeter Einfalt und tiefster Gewissensruhe oder gar der Entrüstung über die Verderbtheit der Menschen Platz zu machen... Alles steht auf der gleichen Höhe vollkommener, der Natur

genial abgelauschter und nachgebildeter Wahrheit»[192]. «Nicht mit der Schönheit, mit dem Geist»[193] siegt Gertrud Eysoldt als Schauspielerin. Ist das nicht höchstes Lob, das ein Kritiker zu vergeben hat? Als Elektra rühmt er die stumme und doch so beredte Sprache ihrer Glieder: «die starren, harten Vertikalen, wenn sie mit dem dicht an den Leib herunterhängenden Armen unbeweglich dasteht; dann die aufzuckenden spitzigen Bewegungen der Arme, das straffe In-den-Nacken-Werfen des Kopfes, um den die lose flatternden Haare wirr tanzen»[194]. Johanna Terwin, die 1905 an das Zürcher Stadttheater gekommen war, um es nach einem kurzen meteorhaften Aufstieg schon 1909 mit dem Münchner Hoftheater zu vertauschen, hat in Trog einen ihre künstlerische Entwicklung aufmerksam beobachtenden Kritiker gefunden. Ihre Anhänglichkeit an Zürich, die Trog als «etwas menschlich so Seltenes und Schönes»[195] rühmen durfte, äußerte sich in einer Reihe von Gastspielen. Ihre Begabung für die Charakteristik aparter, anormaler Willens- und Nervenzustände feierte in der Rolle als Fräulein Julie «wahre Triumphe»[196], und Trog setzte sie der Eysoldt gleich, bei deren Gastspiel 1905 er geschrieben hatte, man dürfe Strindbergs «Fräulein Julie» nicht wiederholen, «wenn man keine Eysoldt zur Verfügung»[197] habe. Maria Vera ist als Rhodope mit dem erhabenen Eindruck der ersten Reliefinszenierung unverlöschbar geblieben. Schon «nach der äußeren Erscheinung hin ließ sich ein vornehmeres, edleres Frauenbild... kaum denken»[198]. Alle späteren Darstellerinnen der Rhodope mußten sich gefallen lassen, daß dem Kritiker jedesmal die Erinnerung an Maria Vera kam, der stilvollen Verkörperung dieser Frauengestalt. Als sie 1921 die Zürcher nochmals mit einem Gastspiel als Rhodope beehrte, hatte Trog eine neue Vergleichsmöglichkeit: sie war inzwischen «reifer, bewußter, beweglicher, nuancierter in ihrer Kunst geworden; aber etwas von jenem unnachahmlichen Zauber der einstigen Verkörperung der Rolle ist dieser reicher glänzend gewordenen Technik zum Opfer gefallen»[199].

Einer der vornehmsten und schwersten Aufgaben der Theaterkritik, der Förderung des Schauspielernachwuchses, hat sich Trog ebenfalls mit dem ihm eigenen Verantwortungsbewußtsein angenommen. In einer solchen Zielsetzung hat sich der Kritiker mit dem Bühnenleiter zu teilen, der in erster Linie den jungen Menschen ein «wahrhafter Führer» sein sollte, «ebenso befähigt, deren Talent zu entwickeln, wie zu erkennen, wo sie mit Bestimmtheit auf einen anderen Weg verwiesen werden sollten»[200]. Trogs schöpferische Mitarbeit äußerte sich häufig so, daß er den Wunsch ausdrückte, diese oder jene Rolle wäre jetzt beim Anfänger auszuprobieren, nachdem ihm in einer bestimmten Rollenverkörperung neue Möglichkeiten darstellerischer Kunst aufgegangen waren.

«Künstler: Wir sprechen von der Zeitungskritik. Von ihrer Beeinflussung der Öffentlichkeit. Sie rauben uns den Atem: das Publikum, ohne das wir Theaterleute nicht leben können, so wenig wie ihr Kritiker leben könntet ohne uns auf der Bühne.

Kritiker: Wir geben Ihnen den Atem, wenn wir dem Publikum sagen: dieser Schauspieler ist ein Gottbegnadeter; denn die Menge erkennt den Gott nicht ohne uns...

Künstler: Die Menge kritisiert also nicht?

Kritiker: Sie fühlt. Sie läßt sich ansprechen, anrühren, ergreifen, packen, erschüttern. Das ahnende, erregte, begeisterte Publikum füllt das Theater. Läßt sich beglücken und beglückt den Künstler. Trotz Ablehnung und trotz Zustimmung der Kritiker.

Künstler: Gott sei Dank! Es lebe das Publikum!»[201]

Das Theaterpublikum ist «ein weiter Begriff und so wenig homogen wie irgendeiner dieser nie recht faßbaren, halb anonymen und zufälligen Kollektivexistenzen. Als Zustimmung wie als Widerstand eine Macht, mit der zu rechnen ist. Geheimnisvolles Instrument aller Regungen irgendwelcher Massenseele, Stimmung, Atmosphäre und Beziehung schaffend, bald Gott, bald Teufel...»[202]. Man unterscheidet nicht mit Unrecht das Premierenpublikum vom Sonntagspublikum, das der Abonnemente von dem der geschlossenen Aufführungen. Aus der Wechselbeziehung Zuschauerraum–Bühne resultiert bei intensiver Anteilnahme des Publikums eine suggestive Kraft, die sich stimulierend auf die künstlerische Ausdrucksfreudigkeit der Schauspieler auswirkt, bei Kälte und Teilnahmslosigkeit kann sie ebensosehr herabdrücken. Eberle spricht vom Theater als einer «mystischen Einswerdung zwischen Rollen-Darstellern und Rollen-Erlebenden»[203] und fordert daraus für den Theaterkritiker, daß er dem Publikum die gleiche Aufmerksamkeit schenke wie den Schauspielern. Praktisch wird der Berichterstatter schon aus Platzgründen dieser Forderung nicht in dem Ausmaß genügen können; das Publikum gar totzuschweigen oder nur in einer Randbemerkung von seiner Beifallsfreudigkeit, seinem Ergriffen- oder Erheitertsein Kunde zu geben, entspräche hingegen keinesfalls dem umfassenden Kritiker.

Hans Trog hat sich mit seinem Theaterpublikum sehr oft auseinandergesetzt. Über die Art des Beifalles, die Anzahl der Vorhänge oder auch von Blumenspenden zu berichten, betrachtete er gleichsam als Aufgabe des Chronisten, und es existieren wenige Kritiken, in denen davon nicht die Rede wäre; oftmals leitet er sein Referat damit ein, gleichsam um die Neugierigen über den scheinbaren Erfolg oder Nichterfolg sofort zu orien-

tieren, oder er vermerkt es am Schluß, nicht selten in einem isolierten Nachsatz. Tadel auszuteilen gab es in ungleich stärkerem Maße als Lob. Heiliger Zorn entlud sich, wenn an Stellen gelacht wurde, wo der Dichter in tragische Tiefen zündete; so bedurfte es bei Gorkis «Nachtasyl» stellenweise «energischen Zurechtzischens, um die Lachbolde in die Schranken zu weisen... jedes laute Gelächter aber zeigt nur, daß der Dichter gröblich mißverstanden wird, und das ist doch eigentlich immer das Schmerzlichste, was man im Theater erleben kann, es ist das, was schon mehr als einem feinern Menschen den Besuch des Theaters für immer verekelt hat»[204]. Grillparzers Drama «Des Meeres und der Liebe Wellen» bedarf nach Trog nicht nur einer vorzüglichen Hero, sondern «auch eines verständnisvollen Theaterpublikums, um das naiv Gedachte auch naiv aufzunehmen, um diese Welt poetisch verklärter Sinnlichkeit rein auf sich wirken zu lassen»[205]. An einem solchen Publikum gebrach es in den meisten Fällen. Wenn gar eine der poetischsten Stellen, da Leander um ein Pfand der Liebe, um einen Kuß, bittet und Hero die Lampe wegstellt, um nicht dem hellen Licht ausgesetzt zu sein, einem «blöden widerlichen Lachen»[206] ruft, darf es uns nicht überraschen, wenn dadurch der ästhetische Genuß des Kritikers in Frage gestellt wird[207]. Ohne Beschönigung gibt Trog seinem Empfinden Ausdruck, wenn er zum Beispiel schreibt, daß bei Ibsens «Nora» ein «Teil des Freitagspublikums»[208] die Vorstellung dazu benützt hätte, «um sich über seine totale Unkenntnis des Dramas durch unmotiviertes, wahrhaft beschämendes Lachen auszuweisen»[209]. Auch bei Strindberg kam solches vor: «Unter den zahlreichen Hörern gab's einige widerwärtige Harmlose, die in den furchtbaren Einakter des Schweden („Fräulein Julie." Verf.) in einer Weise fröhlich hineinlachten, als handle es sich um Kadelburg oder um sonst einen deutschen Schwankier.»[210]

Auch an der Art der Beifallsbezeugung erkennt der Kritiker sein Publikum. Zu loben gab es immer dann, wenn es sich über Taktgefühl auswies. Wir verstehen in einem solchen Falle die Freude des Kritikers, der es für wichtig genug erachtet, ihr unmittelbar Ausdruck zu geben: «Ein Äußeres zunächst für ein Inneres: an beiden Abenden, die uns den zweiteiligen Totentanz (von Strindberg. Verf.) brachten, verließ das stattliche Auditorium das Haus ohne irgend eine laute Beifallsbezeugung. In diese Welt hinein wollte sich nichts Lautes fügen»[211]; auch bei Hebbels «Gyges und sein Ring» war die Wirkung «eine so tiefe, feierliche, daß ohne jede laute Beifallsbezeugung das Theater sich leerte»[212]. Bei Maeterlincks «Aglavaine und Sélysette» hatte sich das Publikum ebenfalls so verhalten. Wie dem Kritiker zu Ohren kam, es habe sich bei diesem Stillschweigen eindeutig um die Ablehnung des Stückes gehandelt, wehrte er sich mit aller Nach-

drücklichkeit gegen eine solche Deutung. «Es ist gewiß kein schlechtes Zeichen für ein Theaterauditorium, wenn es an einzelnen Abenden – es ist dafür gesorgt, daß sie in verschwindender Minderheit bleiben – über dem rein künstlerischen, dichterischen Eindruck den lauten Dank an die Vermittler dieses Genusses als eine Störung des innern Erlebnisses, gewissermaßen auch als einen Verstoß gegen den guten Geschmack betrachtet.»[213] Trog vergleicht dann die Schauspielbühne mit dem Konzertsaal, wo man bei gewissen erhabenen Musikwerken, «wie den Passionen Bachs»[214] den Applaus ebenfalls zu unterlassen pflegt. Trog scheute sich auch nicht davor, allzu beifallsfreudige Hände «mit claquenmäßigen Klatschern»[215] zu identifizieren, auch wenn es sich um keine gedungenen Beifallsklatscher handelte; bei Grillparzers «Sappho» hatte er gefordert, es sei den «Herren Claqueurs» unbedingt klarzumachen, «daß sie mit ihren Händen zuzuwarten haben, bis der Vorhang gefallen»[216] sei; die Theaterdirektion hatte sich dann gegen einen solchen Vorwurf gewehrt. «An eine bezahlte Claque habe ich nie gedacht. Es sind vielleicht doch einige allzu beifallsbereite Hände da, denen ein behutsameres Funktionieren nahegelegt werden könnte.»[217]

Zu spätes Kommen wurde unnachgiebig gegeißelt und der Direktion auch nahegelegt, es sei im Schauspiel dieser Unsitte zu steuern wie in der Oper, wo man Zuspätgekommene einfach bis nach der Ouverture zurückbehalte. Trog durfte diesmal auch den Erfolg für sich buchen, daß man sich bei der entsprechenden Instanz verpflichtete, wenigstens bei Aufführungen dichterisch bedeutsamer Stücke die Türen gleich bei Beginn zu schließen. «Die feiner innervierten Theaterbesucher werden diese Maßregel aufs wärmste begrüßen.»[218] Trog fand es auch ganz in Ordnung, daß über den Kleideranstand gewacht wurde; als eine Ungehörigkeit mußte ihm jener Wichtigtuer erscheinen, der sich, mitten im Parkett des Stadttheaters, in einem leinen Malerkittel niedergesetzt hatte, «auf dessen Rückseite ein Frauenkopf mit großem Hut gemalt war; in der Seitentasche steckten eine Legion von Pinseln, außerdem hatte er eine lange Pfeife mitgebracht»[219]. Trog gab seiner Verwunderung unverhohlen Ausdruck, warum dieser «auf den genialen Bohémien anspielende Herr nicht kurzerhand aus dem Theaterraum weggewiesen worden sei»[220].

Auch bei der Wahl von Blumenspenden an die Schauspieler versuchte Trog, geschmacksbildend auf sein Publikum einzuwirken; er verabscheute «jene geschmacklosen Riesenräderkränze, mit denen man wenigstens die Damen verschonen dürfte»[221]. Daß er seine Theater- und Literaturfreunde geradezu beschwor, künstlerisch wertvolle Aufführungen zu besuchen, brauchen wir an dieser Stelle nicht besonders zu erwähnen. Gastspiele, die vorwiegend im Stadttheater aufgeführt wurden, wickelten sich

oft vor halbleeren Bänken ab; teils mochten erhöhte Eintrittspreise ausschlaggebend sein, weshalb Trog beim Gastspiel der Duse im Jahre 1903 die Bemerkung sich erlaubte, der Schweizer zahle im Ausland ohne weiteres hohe Eintrittspreise, nicht aber in der Schweiz selber [222].

Zweifellos lag Trog unter der anonymen Masse Publikum die Jugend – die Jungmannschaft, wie er sie so gerne zu benennen pflegte – besonders am Herzen; wir glauben, nicht fehl zu gehen, in der Annahme, daß in dieser väterlich-liebevollen Fürsorge der große Erzieher sich jeweils zum Worte meldete. Er registrierte nicht nur ihre Anwesenheit, sondern gab, wenn er es für angezeigt hielt, der Direktion den Hinweis, es wäre dieser oder jener Klassiker wieder einmal zu spielen; oder er wünschte dringend, «daß auf einen sinngetreuen, den dichterischen Reichtum zu seinem vollen Rechte bringenden Vortrag ein genaues Augenmerk geübt würde» [223], weil die Samstag-Aufführung von der Jugend stark besucht würde.

Wehe, wenn Trog die Jungmannschaft während der Aufführung in ihren Reclam-Bändchen lesen sah. Da trat er gleichsam als Schulmeister auf und riet diesen eifrigen Hörern, sie möchten die Stücke künftig *vor* der Aufführung genau lesen und den Text nicht mitnehmen, und scheute sich nicht, den Vergleich mit der Präparation *in* der Schule zu bringen, was «ja auch eine recht faule Sache» [224] sei. Oder der Kritiker appellierte an «die Herren Deutschlehrer an den oberen Schulen» [225], sie möchten einmal ein kräftiges Wörtlein zu ihren Schülern sprechen. «Dieses Nachlesen ist ja ein wahrer Hohn auf allen ästhetischen Genuß, geradezu eine Barbarei. Dixi.» [226] Häufiger durfte er jedoch die Anwesenheit der Jungmannschaft als etwas durchaus Erfreuliches buchen, und an ihrem unbeschwerten Lachen und Geplauder in den Pausen sonnte sich der Kritiker: «ein dankbareres Auditorium als die frische begeisterungsfähige Jugend kann sich kein Schauspieler wünschen; von der Kritik pflegt sie ja noch nicht angesteckt zu sein» [227].

Trog schrieb einmal: «Wenn wir als Kritiker auch einmal dem Publikum gegenüber unser Amt ausüben *dürften*...» [228]; uns dünkt nach Durchsicht der Gesamtheit der Theaterkritiken, daß er das Publikum in harte Zucht nahm, wann immer dessen Gebaren eine kritische Strenge forderte. Tausendmal lieber hätte er sich jedoch in Lobesbezeugungen an sein Publikum gewandt; mit einer solchen anläßlich einer Aufführung des «Cyrano de Bergerac» möchten wir deshalb hier schließen: «... ein lückenlos besetztes Haus, eine Fülle eleganter Toiletten, ein Beifall von spontaner Gewalt, der nicht selten – mitten in das Spiel hineinprasselte – man glaubte beinahe nicht in Zürich zu sein...» [229]

## B. THEATERAUFFÜHRUNGEN IM FREIEN

Das Theaterspielen im Freien hat im Laufe des 20. Jahrhunderts eine Intensivierung erfahren, die bis in die heutigen Tage anhält. Hans Trog hatte öfters Gelegenheit, sich prinzipiell dazu zu äußern.

Wir versuchen zunächst die Klärung der Begriffe «Freilichttheater», «Naturtheater». Arthur Kutscher baut seine Stilkunde des Freilicht- und Naturtheaters auf folgenden Grundsätzen auf: «Jedes Naturtheater ist ein Freilichttheater, aber nur ganz wenige Freilichttheater sind Naturtheater, die meisten das Gegenteil. Was das Naturtheater vom Freilichttheater unterscheidet, ist die grundsätzliche Mitwirkung der umgebenden Natur, genauer noch der durchgehende Bedacht auf ihren stimmungsmäßigen Einfluß.»[230] Edmund Stadler differenziert bei seiner Untersuchung über das neuere Freilichttheater in Europa und Amerika[231] folgendermaßen:

«1. Freilichttheater ohne Einbeziehung der Naturstimmung.

Das Urtheater im freien Feld, die einfache Podiumbühne der antiken Mimen und ihrer Nachfahren, die mittelalterliche Simultanbühne auf offenen oder geschlossenen Plätzen, die Marktbühne der Renaissance mit Brettergerüst und abschließenden Vorhängen, die barocken Gartentheater und Volksbühnen mit oder ohne Dekorationen, neuere Aufführungen in geschlossenen Höfen oder auf hofartigen Plätzen.

Mischformen Freilicht- und Innentheater:

Das römische Theater mit Sonnensegel und Vorhang, die englische Volksbühne zur Zeit Shakespeares, das barocke Schloßtheater mit zu öffnendem Hintergrund, die barocke Volksbühne unter freiem Himmel mit Guckkastenbühne im Mittelfeld, das „Teatro diurno" seit dem 18. Jahrhundert, das „Tivoli-Theater" des 19. Jahrhunderts, das „Opernhaus ohne Dach" und der „Carro di Tespi" des 20. Jahrhunderts.

2. Freilichttheater mit Einbeziehung der Naturstimmung oder Naturtheater.

Die Gartentheater seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (mit Ausnahme der „Tivoli-Theater"), die nationalen Landschaftstheater in freier Landschaft oder vor architektonischem Hintergrund (einschließlich der wiederbelegten antiken Theaterruinen und den neueren Spielräumen auf offenen Plätzen oder in offenen Höfen).

Mischformen Natur- und Innentheater:

Die Theater mit zu öffnendem Hintergrund seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die nachbarocken Volkstheater mit gedeckten Guckkastenbühnen (im Mittelfeld oder Hintergrund oder zu beiden Seiten), die neueren Inszenierungen mit Simultanschauplätzen innerhalb und außerhalb geschlossener Räume.» [232]

Im Sommer 1907 hatte Rudolf Lorenz, Hofschauspieler, mit der Freilichtaufführung von Schillers «Braut von Messina» in den antiken Theaterruinen von Vindonissa ungeheuren Erfolg gehabt. Ermutigt durch ein beinahe unbeschränktes [233] Lob, das er aus allen Teilen der Schweiz entgegennehmen durfte, hatte er ein Projekt für ein ständiges Freilichttheater auf der Insel Lützelau im Zürichsee ausgearbeitet, für das er in der Presse [234] und in öffentlichen Vorträgen Interessierte, Freunde und Verbündete warb. Es meldeten sich auch Gegner: namhafte Persönlichkeiten, wie Carl Friedrich Wiegand, Otto Schabbel, Rudolf Wilhelm Huber, Emanuel von Bodmann, Konrad Falke und Hans Trog, lehnten dieses Projekt in einer öffentlichen Orientierung [235] ab. Ihre Bedenken waren finanzieller und ästhetischer Art. «Wir haben gegen die Freilichtbühne auf der Lützelau im Sinne des Herrn Lorenz schwerwiegende ästhetische Bedenken, die bei diesem Anlaß wenigstens im Prinzip ausgesprochen seien. Selbst wenn wir Herrn Lorenz' ideale Absicht, aus der lieblichen Insel einen reinster Tempelkunst geweihten Wallfahrtsort zu machen, vollen Glauben schenken und eine restlose Verwirklichung seiner Ideen annehmen, so lehnen wir doch sein Projekt ab, weil wir mit absoluter Strenge an dem Grundsatz festhalten: *Kunst ist Kunst* und *Natur ist Natur!* Gewiß wird die Kunst immer ihre besten Kräfte aus der Natur ziehen; aber Kunst in die Natur hineinstellen, sie mit ihr vermischen, kann nur zum Schaden der Kunst geschehen, die von der Größe der Natur einfach „verschluckt" wird; Kunst verlangt nun einmal (wie ein Gemälde seinen Rahmen) als erste Vorbedingung zu ihrer Wirkung scharfe Abgeschlossenheit. Mag also Herr Lorenz für das „Priesteramt auf der Lützelau" an Stelle der von ihm verabscheuten „Komödianten" immerhin „Menschen, keusche Künstlernaturen" anwerben; mag auch die Witterung, die schon mit einem Luftzug, geschweige mit einem Unwetter das Verständnis des Dialogs illusorisch machen kann, seinen Vorstellungen günstig sein: wir glauben doch niemals, daß so intime, wesentlich aufs Wort gestellte Dichtungen wie die von ihm in Aussicht genommenen („Sappho", „Sommernachtstraum", „Des Meeres und der Liebe Wellen") zu ihrer spezifischen Wirkung gelangen werden. Wir erblicken in dieser als Tempel- und Höhenkunst angepriesenen Rückkehr zur Natur keine Verjüngung und

Stärkung der Kunst, sondern einen von wahrer Kunst weit entfernten groben Naturalismus.»[236] Mit einer ungleich stärkeren Vehemenz lehnten die Unterzeichneten jedoch aus finanziellen Gründen das Freilichttheaterprojekt Lützelau ab, dessen Verwirklichung eine Summe von Fr. 100000.– erfordert hätte. Sie wußten zu gut um die ständigen Geldnöte des Theaters. «Wir halten es deshalb für unsere Pflicht, uns dem so verlockend ausgemalten Lützelau-Projekt gegenüber ablehnend zu verhalten und dafür zu sorgen, daß die für die dramatische Kunst überhaupt zur Verfügung stehenden Geldmittel der Berufsbühne zugeführt werden.»[237] Der eindrückliche Erfolg der Reuckerschen Inszenierung von Hebbels «Gyges und sein Ring» im Jahre 1908 durfte ermutigen, «das intime Pfauentheater» für das immer regere literarische Leben als «das Theater der Zukunft»[238] zu betrachten.

In seiner Antwort[239] versuchte Rudolf Lorenz, vor allem die ästhetischen Argumente zu entkräftigen. Daß bei den Gegnern des Projektes die finanzielle Frage im Vordergrund stand, empörte den «Kunstjünger», der selber nicht in den Fehler fallen wollte, wirtschaftliche Momente zu berühren, sondern auf rein künstlerischem Gebiete blieb[240]. Hans Trog fühlte sich veranlaßt, auf diese Entgegnung, ebenso auf die ausführlichen Artikel Lorenz' in der «Schweiz»[241] persönlich einzugehen[242]. «Der Blick wird nach allen Seiten auseinandergezogen; der ideale Bühnenraum – den die nicht unbegabten Schöpfer der Freilichtbühne, die Griechen, architektonisch so streng betonten – geht verloren; die Natur mit ihren Zufälligkeiten drängt sich vorlaut hinein, und ihr gegenüber wird sich die menschliche Gestalt vielfach nicht durchsetzen können.»[243] Trog erinnert dann an die Szene in Vindonissa, die er schon im Referat nach der ersten Aufführung[244] zum Gegenstand eines kritischen Einwandes gemacht hatte, wo Beatrice rechts hoch oben vor ihrem «Gartensaal»[245] den Monolog sprach, und, vom Zuschauer aus betrachtet, vom unbegrenzten Raum oder von der Natur einfach verschluckt wurde[246]. Sich der realen Verhältnisse gar zu schämen, konnte für die Unterzeichneten keine Geltung haben. «Wir, die wir wissen, wie in concreto das Stadttheater um seine Existenz zu kämpfen hat, wie sehr es immer wieder für alle außerordentlichen Leistungen auf die Hilfe großmütiger Theaterfreunde angewiesen ist: wir bringen diese Sorte von spottbilligem, aber gut tönendem Idealismus nicht auf.»[247] Sich in phantastische Projekte verlieren, mußte Trogs ausgesprochenem Realitätssinn zuwiderlaufen. Rudolf Lorenz organisierte auf Sonntag, den 10. Mai 1908, eine Fahrt nach dem kleinen Eiland. Eine stattliche Schar leistete der Einladung Folge. Trog schildert in seiner Berichterstattung anschaulich[248], wo und wie Bühne und Zuschauerraum gedacht sind[249] und unterstreicht aufs neue seine ästhetischen Bedenken.

Das Projekt kam nicht zustande. Hingegen eröffnete im Jahre 1909 Rudolf Lorenz als erster Direktor das Freilichttheater Hertenstein[250]. Es ist auffallend, daß Trog, der sonst gesamtschweizerischen Bestrebungen um das Theater ein beredter Anwalt sein konnte, nur in zwei Referaten von Theateraufführungen in Hertenstein berichtet. Das eine Mal, als 1911 Paul Ernsts «Brunhild»[251] im Kastanienhain gespielt wurde, das andere Mal, als 1916 Mitglieder des Zürcher Schauspielensembles unter Leitung von Direktor Reucker Shakespeares «Der Widerspenstigen Zähmung»[252] für internierte deutsche Soldaten spielten und Trog sich zufällig am Vierwaldstättersee befand. Wir dürfen wohl annehmen, daß Paul Ernst, der durch die Herausgabe ästhetischer Schriften in literarischen Kreisen ernsthaft diskutiert wurde, für Trog zum äußeren Anlaß dieses Theaterbesuches wurde, ebenso aus Interesse für den Nibelungenstoff, der hier in neuer dramatischer Form vorlag. Wieder fühlt sich Trog veranlaßt, sich mit dem Freilichttheater als solchem auseinanderzusetzen[253]. Die Einheit des Schauplatzes im Drama käme ihm zwar zustatten, aber die Wirkung im gewöhnlichen Bühnenraum würde eine konzentriertere gewesen sein, besonders weil bei Ernst alles so sehr aufs Wort und nicht auf die äußere Aktion gestellt sei. «Es gab in jener Aufführung Momente, wo der Besucher dem geheimnisvollen Rauschen des lauen Windes in den Blättern des Kastanienhaines andächtiger lauschte als dem Wort der Spielenden.»[254] Das darf uns nicht überraschen, denn Trog empfand das Großartige der Natur jederzeit und kündete von ihr, wo immer er Gelegenheit fand. Max Widmann äußerte ähnliche Empfindungen. Als in den ersten Januartagen des Jahres 1915 der Götterhain den Flammen zum Opfer fiel, schrieb er in einem Feuilleton: «War Hertenstein auch nur eine Episode in der Geschichte des Theaterlebens der Schweiz, so knüpfen sich doch für manchen an den Ort schöne Erinnerungen an leuchtende Sommertage, die er dort verlebt. Aber seltsam! In diesen Erinnerungen sind es nicht die Eindrücke, die man vom Theater erhielt... sondern es drängen sich die Bilder vor, die man von der lieblichen Szenerie der Gegend... im Gedächtnis behalten hat; man denkt an den schimmernden See, die einschmeichelnden Schönheiten des Parkes, die zackigen Linien der Bergketten, den Kastanienhain, und man fragt sich: War es nicht ein Fehler, in diese so überwältigend schöne Gegend ein Theater hineinzusetzen... das nur eine schwache Sprache reden konnte gegenüber der großen Gebärde der Natur?»[255]

Ebenfalls 1911 wurde in Morschach ob Brunnen C. F. Wiegands «Marignano» uraufgeführt. Trog stand diesem neuen Freilichttheaterprojekt «sympathisch berührt»[256] gegenüber, handelte es sich doch um ein nationales Volksdrama. Die Uraufführung mußte zweimal wegen Regen unterbrochen werden, und Trog durfte einmal mehr das Argument von der

Abhängigkeit der Witterung geltend machen. «Es ist wohl das stärkste Bedenken, das man dem Freilichttheater als solchem entgegensetzen kann, daß man sich in ihm zu sehr in des Himmels Hand spürt.»[257] Als im folgenden Winter «Marignano» im Stadttheater Zürich von Berufsschauspielern, unter der gleichen Regie von Rogorsch, gespielt wurde, hatte Trog eine neue Vergleichsmöglichkeit. Für den Platz vor dem Rathaus in Schwyz, auf dem die drei ersten und der fünfte Akt spielen, war der weite Raum, den das Freilichttheater bot, von vornherein günstiger. Hingegen brachte die geschlossene Bühne für den vierten Akt, der sich auf dem Schlachtfeld von Marignano abspielt, einen ganz erheblichen, entscheidenden Gewinn. «In Morschach war in dem weiten kupierten Gelände, in dem sich der Schlachtakt abspielte, alles verzettelt; die Menschen verloren sich in der Natur (was ja die höchste Gefahr aller Freilichtbühnen bedeutet); die Handlung wurde auseinandergerissen und gelangte nirgends zu packenden Akzenten.»[258]

Als der Lesezirkel Hottingen 1910 für sein Nachtfest auf der Halbinsel Au Goethes Singspiel «Die Fischerin» aufführte, das aus luminaristischer Liebhaberei entstanden war, fand Trog begeisterte Worte: «Es war einfach zauberhaft, dieses Lichtfest in der Nacht bei den Bäumen an der kleinen Bucht, die der See dort bildet: das Eintauchen der Personen im Licht, ihr plötzliches Wiederverschwinden im Dunkel, das Hereinfahren der Kähne mit Fackeln in die Bucht, das Auflodern der Feuer dem Ufer nach, die huschenden Lichter in den Bäumen, und über allem die leuchtenden Sterne.»[259] Hier verhält es sich eben umgekehrt: die Freude am Lichteffekt hat diese Dichtung ins Leben gerufen, die, auf einer geschlossenen Bühne aufgeführt, ihren Stimmungszauber verlieren müßte.

Noch einmal wird Goethes im Freien gedacht: 1913 erhält der Lesezirkel Hottingen eine Einladung ins Schloß Buonas am Zugersee, in dessen Park das Singspiel «Jery und Bätely», eine Frucht von Goethes Schweizer Reise des Jahres 1779, auf einem nach dem See abfallenden Wiesenhang aufgeführt wird. «Lieblichkeit und Großartigkeit der Natur verbinden sich hier aufs schönste... Ein nettes gebräuntes Bauernhäuschen mit Geranien vor den Fenstern und einer Laube... diese Dekoration wirkte so natürlich, fügte sich so harmonisch, an einen breiten (echten) Obstbaum angelehnt, in das Landschaftsbild, daß die angenehmste Illusion der Wirklichkeit entstand... Gegen dieses Freilichttheater ließ sich nun schlechterdings nichts einwenden.»[260] Wir glauben, abschließend sagen zu dürfen, daß Trogs prinzipielle Bedenken gegenüber Freilicht- oder Naturtheatern noch heute weitgehend Gültigkeit besitzen. Je nach dem dichterischen Gehalt und der Gattung des aufzuführenden Werkes werden die Nachteile gegenüber geschlossenen Bühnen variieren; Vorteile

dürften sich ergeben bei Theaterstücken, die eigens für Freilicht- oder Naturbühnen geschrieben wurden.

Zweifellos erhält die Bühne des Freilichttheaters neue, eigene Elemente, die zu nützen des inszenierenden Regisseurs künstlerische Aufgabe sein wird. Außer den verschiedenen Möglichkeiten, die sich aus der Art und der Anlage der Bühne ergeben, können zum Beispiel als Beleuchtung das natürliche Tageslicht, Mondschein, die Helle einer Sternennacht, Fackeln, Brände, Feuerwerke u. a. m. verwendet werden. Auch erhält die mimische Körperbewegung im Freien ungeahnte Möglichkeiten, während die Sprache niemals so differenziert werden kann wie auf der geschlossenen Bühne. Das Dichterwort dürfte demnach zum entscheidenden künstlerischen Kriterium werden.

Ob letzten Endes die künstlerische Existenzfrage eines jeden Freilichttheaters von der Illusionskraft des Zuschauers und nicht von der realen Erscheinungsform der Bühne abhängt, wie es Stadler formuliert hat[261], möchten wir nicht unterschreiben. Theoretisch mag daran vieles wahr sein; praktisch jedoch wird kein Regisseur den Forderungen eines Freilichttheaters in Bühne, Aufführungsstil und Spielplan künstlerisch so gerecht werden können, daß keine Mängel auftreten. Damit nämlich der Zuschauer sich dem Spiel, der Naturstimmung hingeben kann, braucht er vor allem einen Standort, von wo aus sich der ganze Spielraum überblicken läßt. Der Entscheid über die Anzahl der zu schaffenden Sitzplätze, die diese ideale Forderung erfüllen, wird meistens durch finanzielle Überlegungen bestimmt.

# DIE KRITISCHE PERSÖNLICHKEIT

# TROGS VERHÄLTNIS ZUR PRESSE

Hans Trog hatte die journalistische Karriere nicht gesucht; wie er aber auf sie hingelenkt wurde, hat er sie auch nie verschmäht. Mit einer Leidenschaftlichkeit, die nur Berufenen eigen ist – wie hätte er sonst kurz vor seinem Tode einem um eine Generation jüngeren Kollegen schreiben können: «Der Himmel schenke Ihnen Gleiches»[1] –, hat er sich vierzig Jahre lang für die Bedürfnisse einer guten Presse eingesetzt und sein umfassendes Wissen, seine persönlichen Beziehungen, seine Kraft und seine Gesundheit bedingungslos zur Verfügung gestellt: er war ihr Diener – im besten Sinne des Wortes – geworden. Fritz Widmann und andere Freunde haben es geradezu bedauert, «daß er den Lehrstuhl einer Professur verfehlen mußte»[2], weil eine «unvergleichliche Lehrkraft»[3] in ihm steckte; wir aber, die von der Zeitungswissenschaft her sein reiches, vielfältiges Lebenswerk zu überblicken versuchen, halten es darin mit Peter Meyer, der den Feuilletonleiter einer großen Zeitung mit einem «Weber am sausenden Webstuhl der Zeit»[4] vergleicht, oder mit einem «Steuermann auf leckem Schiff»[5], der im «sintflutartig steigenden Meer von Geistlosigkeit die Trümmer unserer überkommenen Kultur zu sammeln strebt»[6]. Und Meyer fährt fort: «Der in sein Fachgebiet zurückgezogene Schriftsteller hat es leichter, sich vom Ärger und den Anfechtungen des Tages abzusondern, der Zeitungsmann steht aber gerade mitten im Getriebe, er darf sich nicht vom Ekel überwältigen lassen, sondern in immer frischer Spannkraft muß er die Anregungen und Zufälle von allen Seiten auffangen, wie sie ihm der Tag gerade zuwirft, und als geschickter Fechter parieren, er muß auf alles eingehen können, und trotzdem sein Maß, das Niveau seiner Persönlichkeit und Bildung, überall durchsetzen... Je höher aber diese Maßstäbe sind, desto qualvoller, problematischer, verdienstlicher muß diese Arbeit werden. Die Leichtigkeit, sich rasch von einem Thema zum andern umzustellen, ist auf tiefer Stufe Oberflächlichkeit, der ernster Strebende verliert sie dann vielleicht, um sie erst auf ganz hoher Stufe wieder zu gewinnen: wenn der persönliche Bildungsumfang so groß geworden ist, daß die Unterschiede der einzelnen Teilgebiete untereinander, also etwa zwischen Malerei, Theater, Literatur, daneben geringfügig geworden sind. Wenn der Stoff so beherrscht ist, daß man gar nicht mehr nötig hat, ihn als solchen auszubreiten. Erst Feuilleton, auf dieser Stufe geschrieben oder geleitet, wird fruchtbar; dann aber vielleicht fruchtbarer als ganze, auf Schulen verlorene Jahre. Denn unsere Schule, sogar viele Kurse unserer Hochschulen, geben nur totes Material ohne Gesichts-

punkte; das Feuilleton ist verhindert, sich zu tief im Stoff zu verlieren, so muß es aus der Not eine Tugend machen und sich auf das Wesentliche beschränken: auf den Standpunkt.»[7]

Wir haben Peter Meyer so ausführlich sprechen lassen, weil seine Worte Trog persönlich betreffen; er hatte mit diesem Aufsatz dem «Mehrer des geistigen Reiches»[8] auf seinen 60. Geburtstag hin Dank sagen wollen. Daß Trog «im Hauptamt ein ganz vorzüglicher akademischer Lehrer»[9] geworden wäre, bezweifeln wir keinen Augenblick, denn schon als Privatdozent in Basel Ende der neunziger Jahre war ein Erfolg offensichtlich; aber durch das Medium der Zeitung war es ihm vergönnt, zu einer ungleich größeren Anzahl Interessierter und Liebhaber der Künste zu sprechen, und zwar tagtäglich, jahraus – jahrein. Dadurch war ihm eine Wirkung in die Breite gesichert; bei den «gebildeten Lesern»[10], «Literatur- oder Theaterfreunden»[11], an die er sich immer wieder mit besonderem Nachdruck wandte, durfte er auch auf eine entsprechende Tiefenwirkung hoffen. Dieses Bewußtsein mußte den geplagten Zeitungsmann in Stunden großer Enttäuschung immer wieder davon überzeugen, daß keine Anstrengung unnütz war, auch wenn ein positives Resultat nicht offensichtlich zutage trat.

«Die Presse als eine bloße Unterhaltungsinstitution»[12] war ihm «in der tiefsten Seele verächtlich»[13]; ihr hätte er auch niemals «verfallen»[14] können, wie er einmal – sehr bezeichnend – das persönliche Verhältnis zu ihr ausdrückte. Nur aus einem solchen Spannungsbereich heraus war es ihm gegeben, zu jenem Kritiker und Feuilletonleiter heranzureifen, der diesem Amt «eine neue und eigene Bedeutung»[15] verlieh. Wie hoch er von der Presse und ihrer Aufgabe dachte, ist aus seinem ganzen Schaffen ersichtlich. Schon in jungen Jahren kämpfte er gegen die damals noch sehr verbreitete Ansicht, Journalist sei ein minderwertiger Beruf: bei der Besprechung von Taines «Derniers essais de critique et d'histoire» erwähnt Trog im besonderen, mit welcher Sympathie Taine von Männern wie Sainte-Beuve, M. de Sacy, Edouard Bertin sprach, die der Tagespresse dienten. «Das sind insgesamt keine Leute, die ihren Beruf verfehlt haben, wie dies Bismarck leider mit so viel Berechtigung von den deutschen Journalisten gesagt hat; man könnte im Gegenteil behaupten, diese Leute hätten ohne die Arbeit für die Presse in gewissem Sinn ihren eigentlichen Beruf verfehlt. Sie haben mit dazu geholfen, daß die französische Presse noch heute einen so hohen Rang behauptet und alle wirklichen Talente gleichsam magnetisch anzieht. Daß Taine in dieser Beziehung keine Ausnahme macht, wissen wir gerade aus den Essays... Man kann angesichts des lächerlichen Hochmutes, mit dem noch so manche sich unendlich weise dünkenden Leute auf die journalistische Arbeit herabblicken, als sei sie

ein minderwertiger Beruf, nicht stark genug dieses hocherfreuliche französische Gegenbild hervorstellen und zur Nachahmung empfehlen; anderseits enthält es freilich auch für die Journalisten selbst eine bedeutsame Mahnung: für eine Presse, die sich selbst achtet, ist nicht das erste Beste, sondern das Beste gerade gut genug; und nur dann wird sie, was sie in Frankreich fast immer war, ein Focus des geistigen Lebens, eine intellektuelle Macht im besten Sinne des Wortes.»[16]

Als Hans Trog im Jahre 1901 an die «NZZ» berufen wurde, mußte er den damaligen Chefredaktor, Dr. W. Bissegger, gleich enttäuschen, weil das, was Albert Fleiner sich «ebenfalls hatte getrauen dürfen: das Opernreferat, das wäre dem Nachfolger zu leisten unmöglich gewesen»[17]. Es ist uns jedoch bekannt, daß Trog zur Musik eine besondere innige Beziehung hatte; schon in Basel hatte er oft und gerne «im Hause Huber, dem damaligen Basler Musikzentrum»[18] verkehrt. Wenn immer es ihm die Arbeit gestattete, besuchte er Konzerte und setzte sich auch publizistisch dafür ein, daß wichtige musikalische und schauspielerische Darbietungen jeweils nicht auf den gleichen Abend fielen. Oder er gab gleichsam ein Rezept, wie man beides verbinden könne, wie zum Beispiel als Sarah Bernhardt 1910 die Zürcher mit einem Gastspiel als Moreaus Jeanne d'Arc beehrte: «Daß diese französische Vorstellung, die eine so berühmte Künstlerin wie Sarah Bernhardt nach Zürich bringt, auf denselben Abend fällt wie die zweite Kammermusikaufführung des Tonkünstlerfestes, die uns Hermann Suters feines Streichquartett und überdies die Uraufführung eines Klavierquartetts von Max Reger beschert... wird aufrichtig bedauern, wer beide Genüsse sich gerne bereitet hätte. Immerhin sei hervorgehoben, daß das Konzert um 6 Uhr 30 beginnt, daß dagegen Sarah Bernhardt nur im zweiten und dritten Akt auftritt.»[19] Der Kritiker selber hielt sich tatsächlich an dieses Rezept. Auch die – wie ihm schien – überspitzte Huldigung an Wagner geißelte er gelegentlich in einer eindrücklichen Randbemerkung; wir haben bei Glucks «Orpheus» bereits einmal darauf hinweisen können. Trotzdem erscheint fast in jeder Besprechung, die einem Ereignis galt, das von musikalischen Darbietungen eingerahmt wurde, die fast stereotype Wendung, er sei in der Musik ein «Laie»[20] und müsse die Kritik des musikalischen Teils dem Fachreferenten überlassen. An solchen Beispielen dokumentiert sich die Strenge seines Maßstabes: er, der wie kaum ein zweiter unter den Presseleuten sich in mehreren Wissensgebieten gründlich auskannte, bekundete in jenen Fächern, wo es ihm an einer eigentlichen Schulung fehlte, vor aller Welt, ein Laie zu sein.

«Kritikerlos ist ein herbes Schicksal, denn keiner steht so mitten zwischen Wohlwollen und Ablehnung seitens der ganzen Umwelt wie der, welcher aus Berufung und Beruf zugleich den Stift der Kritik allzeit ge-

zückt und in Tätigkeit hält. Und wenn's einer dazu auch mit der Sachlichkeit und einem so unbestechlichen Sinn tut wie Dr. Trog, dann ist er doppelt im Mittelpunkt der bösen öffentlichen Meinung.»[21] Trog ist ihr nie ausgewichen und hat unmißverständlich zu anworten gepflegt. Bei der Rezension einer juristischen Studie über «Les devoirs de la presse en matière de critique d'art» kommt er auch auf den Berichtigungszwang zu sprechen und zitiert dabei den Fall eines Musikers, dessen impertinente Erwiderung auf eine Kritik von der «Gazette de Lausanne» abgedruckt worden war. «Sie ging offenbar von der ganz richtigen Ansicht aus, daß man gewissen Leuten die Möglichkeit, sich selber öffentlich zu richten, nicht nehmen soll.»[22] Trog kommt dann zum Schluß, daß man – wenn auch kein Berichtigungszwang herrsche – von diesem Modus «Künstlern, Autoren usw. gegenüber, die die Minderwertigkeiten ihrer Leistungen durch Grobheiten gegen den Kritiker noch zu bekräftigen Lust haben, Gebrauch machen»[23] sollte. Persönlich hat er ihn auch angewandt: als nämlich Adolf Vögtlin sein Volksdrama «Hans Waldmann» zu verteidigen suchte, ließ Trog dessen Brief, der ihn zu einem Kritiker stempelte, der seine ganze Lebenskenntnis aus der Literatur schöpfe[24], drucken und versah ihn lediglich mit der nötigen Randbemerkung.

Auch in der Art, wie Trog seine Referate zu signieren pflegte, kommt eine bestimmte Auffassung in Hinsicht auf die Presse zum Ausdruck. In der Mitteilung der «NZZ» an die Leserschaft über den erfolgten Hinschied von Hans Trog wird von dem immer fördernden, schlagfertigen, unerschöpflichen, auch oft umstrittenen «T» gesprochen[25]. «Fast nie begab sich Dr. Trog aus dem Gehäuse seiner Initiale. Am liebsten hätte er überhaupt die englische Sachlichkeit, die Methode der ungezeichneten Kritiken, wie im Litterary Supplement der „Times", bevorzugt.»[26] Während der Basler Redaktionszeit hat sich Trog ausschließlich der Minuskel bedient, während in Zürich die Majuskel als jenes Zeichen galt, das «den Meister kündete»[27] und auch bei den Lesern stärker haften blieb als das unscheinbare «t». «Er war wie ein Symbol, dieser ruhig, aber sicher hingesetzte Buchstabe, der nach oben in die Breite ging, beherrschend, weil er fest gegründet war.»[28] Der tiefere Grund des Signaturwechsels ist nicht eindeutig ersichtlich: Trog hätte zum Beispiel den Zweck verfolgen können, einen zweiten Mitarbeiter vorzutäuschen (wie Widmann, der sich etlicher Pseudonyma bediente, um verschiedene Mitarbeiter zu fingieren); ihm eine solche Absicht unterschieben, fällt uns jedoch schwer. Eine inhaltliche Unterscheidung wird eher deutlich; es zeichnet sich nämlich im großen ganzen eine Linie ab: während die eigentlichen Theaterkritiken meistens mit «T» signiert sind, weisen Voranzeigen oder Artikel bescheideneren Umfangs – meistens figurieren sie unter «Kleine Chronik» – das

kleine «t» auf. Aus dem «Gehäuse seiner Initiale» trat er selten und meistens nur dann, wenn er jemand persönlich ehren wollte, so zum Beispiel Arnold Böcklin[29] auf dessen 70. Geburtstag hin, beim Nekrolog von Conrad Ferdinand Meyer[30] oder auch beim Verabschieden von den Lesern der «ASZ»[31]. Ungezeichnete Artikel finden sich relativ wenige, in der Basler Redaktionszeit noch mehr als in der zürcherischen.

Daß jedoch der Inhalt und nicht die Initiale eines Artikels ausschlaggebend sei, hat Trog bei einer andern Gelegenheit deutlich ausgesprochen: als nämlich Prof. Bovet, der Herausgeber von «Wissen und Leben», wieder einmal der freien Meinungsäußerung das Wort geredet hatte und im gleichen Heft – wie ein Paradigma zu diesem Aufsatz – ein Artikel über «Bundesarchitektur» erschien, und zwar anonym; die Redaktion hatte lediglich versichert, er stamme von einem unbeteiligten Verfasser, damit ein eventueller Verdacht, es handle sich um einen mißgünstigen, unzufriedenen, sich zurückgesetzt glaubenden Architekten, zum vornherein wegfalle. «Je mehr ein solcher Artikel» – schreibt daraufhin Trog in der «NZZ» – «rein nur nach seinem Inhalt und nicht nach seinem Autor beurteilt wird, desto besser für die Sache, die er vertritt; nur zu gern pflegt sich bei uns die Kritik auf das Gebiet des Persönlichen zu verirren, und man hört nur zu oft den billigen Vorwurf, der und der sei ja gar nicht kompetent, seine Ansicht daher von vornherein der Beachtung nicht wert. Das sollte dadurch verhindert werden, und die Erklärung der Redaktion genügt vollkommen, um dem Artikel alles Odium unsachlicher Objektivität zu nehmen.»[32]

Haacke betrachtet das Feuilleton in der Zeitung als diejenige Sparte, «in deren Bereich sich die Persönlichkeit des verantwortlich zeichnenden Redakteurs durch *seine* Auswahl, *sein* Arrangement, *seine* Themenstellung gemeinsam mit den Gesichtern aller seiner hervorstechenden Mitarbeiter für den Leser am deutlichsten abzeichnet, ja in welcher am ehesten die gleichsam persönliche Bekanntschaft mit dem Leser... täglich von neuem zu schließen ist»[33]. Wenn auch Trog die Sparte Feuilleton nicht allein zu verwalten hatte (bis 1914 mit Fritz Marti, ab 1915 mit Eduard Korrodi), war doch er die «Instanz»[34], vor der man bangte und zitterte und die einen zugleich zu höchster Achtung nötigte. «Er war der persönliche Vertrauensmann der erlesenen Mitarbeiterschaft, deren teilweise an ihn geknüpfter Besitz seiner Zeitung eine unter deutschsprachigen Organen eigentümliche Stellung gibt.»[35] Gerade in der sorgfältigen Auswahl der Mitarbeiter spiegelt sich Trogs hohe Auffassung von der Presse und ihren kulturellen Aufgaben. «Diese Sammlung der Geister wäre aber nicht möglich gewesen, wenn Dr. Trog, von Natur mit einer seltenen und löblichen Neugier für geistige Dinge ausgestattet, seine Mitarbeiter nicht immer

wieder erstaunt hätte durch sein großartiges Wissen, sein echtes Verständnis für die geistigen Erbgüter, aus denen wir uns nähren, und endlich, wenn er nicht Proben seiner Einfühlung auch in die Gebiete der ihm ferner liegenden Fakultäten gegeben hätte.»[36] So durfte er auch den vielsagenden Ausspruch tun, es scheine ihm, «als ob noch nie die Gilde der Professoren zeitungsfreundlicher gewesen sei. Es gilt geradezu als Talentausweis eines Gelehrten, wenn er zeigen kann, daß er sich auch ohne alles wissenschaftliche Beiwerk schriftstellerisch frei und elegant und anregend zu bewegen weiß»[37]. Eine solche «Zeitungsfreundlichkeit» lag damals keineswegs im Zeitgeist; wenn sich Trog dessen rühmen durfte, lag es eben am Steuermann, dessen kostbarem Schiff man gerne eigene Güter anvertraute.

Daß Trog im Schoße des Lesezirkels Hottingen bedeutende Mitarbeiter gewinnen konnte, haben wir auf Seite 23 bereits erwähnt. Nicht selten pflegte er, auch an in- oder ausländischen Tagungen, neue Leute zur Mitarbeit heranzuziehen. Hermann Uhde-Bernays schildert uns in seinen Lebenserinnerungen eine solche persönliche Kontaktnahme. Beim Bankett, das anläßlich der Drei-Jahrhundert-Feier der Stadt Mannheim offeriert wurde, war unter vielen Ansprachen für Uhde nur eine bemerkenswert: «die Erwiderung des Feuilletonredakteurs der „Neuen Zürcher Zeitung", Hans Trog, im Namen der ausländischen Presse... Als ich mich Trog vorstellte und mit ihm anstieß, begrüßte er mich mit gewinnender Liebenswürdigkeit, sprach befriedigt über meinen Aufsatz und erbat sich für sein Blatt meine Mitarbeit... Aus dieser Begegnung erwuchs eine Freundschaft, zu der ich mich stolz bekannte und die ich schätzte, weil Trog zu den höchstgebildeten Journalisten jener Zeit gehörte und in seiner Heimat einen maßgebenden Ruf besaß und weil es wieder ein Schweizer war, der mir, wie einstens Widmann, sein Vertrauen schenkte»[38]. Ein ähnliches Bekenntnis legte Willy Hellpach, Badischer Minister a. D., in der letztjährigen Weihnachtsnummer des «DU»[39] ab. Auch die ständigen Korrespondenten der «NZZ» in ausländischen Metropolen sahen den Maßstab journalistischer Bravour in Trog. Wie schrieb doch Max Meyerfeld, der seit 1901 seine Theaterbriefe aus Berlin an die Leser der «NZZ» sandte: «Für wen schreibt man eigentlich? Gewiß nicht für die Polloi, die Vielzuvielen, sondern – mit Lessing zu reden – für wenig Edle. Der erstrebenswerteste Zustand ist es: sich in Gedanken an einen einzigen idealen Leser zu wenden. Ich habe länger als ein Vierteljahrhundert einen solchen besessen in der Person Dr. Hans Trogs, der mir Aeropag und Akademie zugleich war.»[40]

Hermann Uhde-Bernays hat uns eine ausgezeichnete Schilderung über Hans Trog hinterlassen; sie sei an dieser Stelle wiedergegeben, weil neben

der äußeren Porträtierung auch Trogs Auffassung zur Presse, zur Journalistik zur Sprache kommt: «Was Trogs Aussehen anbelangt, hat man zwischen ihm und der Herme des Sokrates eine Ähnlichkeit aufzufinden geglaubt. Mir schien er, wenn er stand und sprach, unbeweglich, mit einer schweren, tiefen, energiebewußten Stimme, weit eher den alten urschweizerischen Ratsherren zu gleichen, deren Mannhaftigkeit, Zuverlässigkeit, Schweigsamkeit der ehrliche Hans Asper von Zürich gemalt hat. Das Rassige der Herkunft verleugnete sich weder in Statur noch in Gesicht und Benehmen. Ein ungeheurer kahler Schädel stand wie ein Dach über spitz, fast in einem Dreieck zusammengehenden Backenknochen als Trägern des Antlitzes, welches der dichte Vollbart symmetrisch abschloß. Hinter der Brille blickten die Augen mit einer kühlen Gründlichkeit, nur der leidenschaftlich bewegte Mund widersetzte sich der überall, am schönsten über der Fläche der Stirne lagernden Ruhe und Weisheit. Die Charaktereigenschaften des Menschen, die Waffen des geistigen Kämpfers waren offen sichtbar. Seine eidgenössische Wirksamkeit hielt Trog sehr hoch, und wie Burckhardt den Ruf nach Berlin als Nachfolger Rankes ablehnte, wies auch sein Schüler auf dem Zürcher kurulischen Redaktionssessel alle Anträge für leitende Stellungen an deutschen Zeitungen zurück (er hatte u.a. auch eine Berufung nach Berlin erhalten. Verf.). Von Jahr zu Jahr steigerte sich sein Mißtrauen, mehrte sich sein Haß gegen die Oberflächlichkeit der Journalistik, namentlich in Deutschland, gegen die er mit bitterer Fehdeansage zu Felde zog, ein trefflicher Hüter der literarischen Standesehre.»[41]

## WESEN UND AUFGABEN DER KRITIK

«... Ich schaue zurück auf mein Leben. Das Ganze hat man, wie jede Einzelheit, sprechend oder stumm verbucht; hergebeugt oder weggeboxt; geküßt oder bespuckt – aber meistens geküßt. Ja, wenn man in möglichster Wachheit und wahnlos, richtend-sichtenden Mutes, zwar das Unzureichende stärker fühlt als andere Menschen: fühlt man doch die Schönheit gleichfalls stärker; und vermag sie besser zu sagen; leidenschaftlicher und gestufter und inniger und erkenntlich – wenn man ein Kritiker ist.

Ich sehe zurück. Ich war ein Kritiker.»[42] So heißt es bei Kerr. Auch Trog war ein Kritiker, wollte nichts als Kritiker sein; auch er hat das Unzureichende wie das Vollkommene stärker gefühlt und leidenschaftlich darüber auszusagen gepflegt mit jenen differenzierten Mitteln, die ihm

ein wacher Verstand, ein hohes Verantwortungsbewußtsein und die Liebe zum Schönen, Wahren und Guten bereithielten. Gerade weil eigene Talente zu dichterischer Produktion oder zeichnerischer Gestaltung ausblieben, die ihm gegebenenfalls eine vorurteilslose Sicht hätten einschränken oder verunmöglichen können, spürte er im eigentlichsten Sinne Lust, Kritik zu üben und sich so in das Werk eines andern zu vertiefen, daß aus der andauernden Übung fraglos die Kompetenz zum Werten und Richten erwuchs. «Wer demnach irgendeine rechtmäßige Autorität in irgendeinem Fache erlangt hat, suche sie billig durch fortwährendes Hinweisen auf das Rechte als ein unverletzliches Heiligtum zu bewahren »[43], ist schon Goethes Aufforderung.

Trog suchte möglichst objektiv an das zu Besprechende heranzugehen, ohne das Subjektive auszuschalten, denn hätte er «der Liebe nicht» gehabt, wie es schon im Evangelium heißt, wären seine Äußerungen andere gewesen, vielleicht weniger mit Herzblut gefärbt, wahrscheinlich auch weniger überzeugend. Daß die Kritik, wenn ihr Fehler unterlaufen, sich eben im Bereich «aller menschlichen Hantierung»[44] abspiele, sei auch der Grund, sie nicht zu überschätzen. Bei einer andern Gelegenheit hat Trog die Grenzen der Kritik noch eindrücklicher abgesteckt, und zwar im Zusammenhang mit Widmann, bei dem man mit dem Vorwurf zu großer Milde nicht gespart hatte. «... ich gestehe offen, daß mir solche Fehlgriffe so wenig Herzeleid bereiten wie gelegentlich Verkennungen. Ein unfehlbarer Kritiker wäre etwas Fürchterliches; denn das würde einen Menschen voraussetzen, der ständig auf der Wache läge gegen seine subjektiven Wallungen; der sich wie ein Uhrwerk immer genau zu regulieren wüßte; der in kühler Objektivität über allem schwebte; der den Herzschlag stets aus seinem Urteil ausschalten könnte. Was für ein fabelhaft langweiliger, temperamentloser, unpersönlicher Mensch müßte das sein? Man suche in der ganzen Reihe der großen Kritiker nach einem solchen Unfehlbaren. Man wird ihn nicht finden, zum Glück nicht finden.»[45]

Das Credo des Kritikers tritt in diesen Zeilen offen zutage. Ihm ist das Temperament, das Herzblut, die Persönlichkeit, die man jeden Augenblick des Lebens in die Waagschale zu werfen bereit ist, wesentlicher und wichtiger als die Unfehlbarkeit, deren man ihn bezichtigen könnte und die er geradezu als «fürchterlich» empfände. Ein solcher emotionaler Ausbruch, der mit Bildern und Gleichnissen nicht spart, um seine Eindrücklichkeit zu dokumentieren, ist für uns nur denkbar im Zusammenhang mit Trogs Stellung als Kritiker einer Zeitung, auf den das Meer der Tagesereignisse von allen Seiten zurollt, der aber – allen Anfeindungen zum Trotz – unverrückbar auf seinem Postament steht und, wenn nötig, mit Donnerstimme die Brandung zu übertönen sucht.

Das Recht der freien Meinungsäußerung und -änderung, das jedem Menschen zukommt und das in einem demokratischen Staatsgebilde als höchste Maxime zu gelten hat – dieses Recht ließ sich Trog nie nehmen; auch hierin ein vorbildlicher Schüler seines vorbildlichen Lehrers, dem er im Vorwort zu den «Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien» dieses Recht als eminent Burckhardtisch zugebilligt hatte. Eine Charakterisierung Schefflers durch Trog gibt uns zugleich die Bestätigung für den Autor: Scheffler weiß festen Boden unter seinen Füßen, «den er sich in eigener Arbeit zu selbständigem Besitz gemacht hat. Das will aber nicht im Sinne eines Beharrens auf einem Standpunkt um jeden Preis verstanden sein. Scheffler will vielmehr – und das zeigt nicht zuletzt, was für ein wahrhaft freier Geist er ist – er will vielmehr auch dem Kritiker das Recht der Meinungsänderung und das Recht, diese Neuorientierung offen einzugestehen, durchaus gewahrt wissen, mag auch das Publikum, das vom Kritiker „die Allüren der Unfehlbarkeit" erwartet, von solchen Meinungsmodifikationen noch so wenig erbaut sein»[46].

Wir haben schon verschiedentlich auf das erzieherische Element in Trogs Kritiken aufmerksam gemacht; es ist Ausfluß einer starken ethischen Persönlichkeit. Er wollte nicht bloß referierender Vermittler zwischen Kunstwerk und Publikum sein; er wollte vielmehr das einmal richtig Erkannte auch bei seinem unbekannten Gegenüber, dem Zeitungsleser, als anerkannt voraussetzen dürfen. Daß eine solche Zielsetzung ein langer, beschwerlicher Weg ist, wußte Trog; er hat zur Verwirklichung sein ganzes Leben daran gewendet; die Enttäuschung, die einem bei solch hochgesteckten Idealen selten erspart bleibt, konnte er nicht immer verbergen. Glücklicherweise trug er «Sternbilder in sich, die wir im Unvergänglichen zu suchen haben»[47]; der «mitten in die Vergänglichkeit der Dinge gestellte Diener des Tages»[48] pflegte ja seinen Tag «mit der Erquickung eines Buches erster Klasse»[49] zu beginnen: mit einem Gesang aus Dantes «Divina comedia» oder mit Augustins «Bekenntnissen», um so gestärkt «dem Tag zu dienen, ohne sich an ihn zu verlieren»[50]. Trog maß ein Kunstwerk aber nie *nur* nach ethischen Gesichtspunkten; sein erstes Anliegen bestand vielmehr darin, das rein Ästhetische aufzudecken und auszubreiten. Er ging nicht mit einem bestimmten System an das zu Besprechende heran, sondern versuchte vor allem, die Gesetze aus dem Kunstwerk heraus abzuleiten. Wenn er bei einzelnen dramatischen Werken Hebbels und Ibsens dem rein Formalen vom höchsten Lob zu spenden gewillt war, weil die logische Verknüpfung der einzelnen Geschehnisse den begabten dramatischen Baumeister erkennen ließ, so war er anderseits bei den ersten, die Hauptmanns Milieuschilderungen, bei denen von einem dramatischen Fluß kaum gesprochen werden kann, in ihren

Wesenseigenheiten erfassen und würdigen konnte. Hätte er sich auf ein bestimmtes System festgenagelt, hätte er dem Neuen niemals so vorurteilslos gegenübertreten können. Wurde er beim dramatischen Kunstwerk ästhetisch *und* ethisch angesprochen und befriedigt, war er ein lauter Verkünder dessen. Niemals hätte er sich, wie zum Beispiel bei Ibsens «Nora», für den versöhnlichen Schluß begeistern können, den der Dichter, auf besonderen Wunsch einer Schauspielerin hin, umgearbeitet hatte, weil sie es persönlich nicht übers Herz gebracht hätte, ihre eigenen Kinder zu verlassen und es auch auf der Bühne nicht spielen wollte; so rügt Trog auch bei Sudermanns «Johannisfeuer», der Konflikt sei nicht zum Austrag gebracht worden, der Dichter hätte ihn lediglich umgebogen. «Im Leben mag das so geschehen, im Drama empfinden wir ein solches Fazit als schwächlich und verwerflich.» [51]

Wie sehr Trog daran gelegen war, seine Leser stets auf dem laufenden zu halten, kommt auch in den vielen Voranzeigen zum Ausdruck. Sie beziehen sich auf Gastspiele einzelner Schauspieler wie auch auf solche ganzer Truppen; oder er hoffte, mit der vorläufigen literarischen Besprechung eines Stückes Theaterbesucher wie Theaterdirektion dafür zu interessieren. Unter «Kleiner Chronik» figurierten regelmäßig Nachrichten von ausländischen Theatern und ihren Belangen. Hatte der ausländische Korrespondent der «NZZ» ein Stück kritisiert, das bald darauf auch in Zürich gespielt wurde, pflegte der Kritiker seine Leser auf jene Besprechung aufmerksam zu machen, der er entweder seine Zustimmung gab oder entsprechende Korrekturen anbrachte; es hieß dann etwa: «... in bezug auf die ästhetische Würdigung können wir uns dem dort Gesagten im großen ganzen anschließen.» [52] Da Trog sich bewußt an «gebildete Leser», an «Theater- und Literaturfreunde» wendet, setzt er das Interesse für Theater schlechthin voraus und begnügt sich mit einem solchen Hinweis. So schließt er «Doppelspurigkeit» aus; fragwürdig bleibt jedoch die publizistische Wirkung auf den großen, eher oberflächlichen Leserkreis. Für Trog war eine solche Fragestellung nicht relevant, weil sein Wort Kongenialität erwartete, «und wo es sie fand, erhob es sich über die Flüchtigkeit des Moments und zerflatterte nicht mit dem Papier der Zeitung» [53].

Anläßlich der Hausweihe der «NZZ» am 30. Oktober 1909 hieß es über das Wesen der Kritik: «Die literarische und die Kunstkritik teilt das Schicksal des politischen Urteils, ewig bestritten zu werden und den Widerspruch herauszufordern. Auch sie hat ihre Wehr zu suchen in der subjektiven Wahrheit, in der Überzeugung, die ihrerseits zu überzeugen, nicht zu kommandieren sucht, im maßvollen Ton und in der vornehmen Form. In Sachen des Geschmackes ist die Intoleranz mindestens so mächtig wie in denen der Gesinnung, und der Kritiker kommt oft genug in die Lage,

an die Einsicht eines künftigen Geschlechts Berufung einzulegen.»[54] Gerade dieses Wissen um die Intoleranz in ästhetischen Fragen mußte einen Dialektiker wie Hans Trog anspornen, die subjektive Wahrheit immer wieder neu zu erfahren und zu überprüfen, um sie dann in der ihm eigenen suggestiven Art: zu überzeugen versuchend – an andere, durch das Medium der Zeitung, weiterzugeben.

## TROG ALS STILIST

Die Untersuchung über den Stil des Kritikers beschränken wir ebenfalls auf die Theaterreferate. Daraus soll nun nicht geschlossen werden, daß Trog bei jedem besonderen Kunstgegenstand sich auch eines besonderen Stils beflissen hätte; es soll vielmehr heißen, daß er seine Stilmittel dem zu besprechenden Gegenstand unterzuordnen wußte und dadurch dessen Besonderheiten auch stilistisch prägte. Im Hinblick auf den zu betrachtenden Gegenstand weisen Theater und bildende Kunst die größten Gegensätzlichkeiten auf, da jeder eine besondere Art des Sehens voraussetzt. Gegenstände der bildenden Kunst gestatten dem Kritiker, einmal gewonnene Erkenntnisse durch wiederholtes Betrachten zu vertiefen, oder auch zu korrigieren, und die Spannweite der momentanen Empfindsamkeit und Eindrucksfähigkeit so zu begrenzen, daß das Subjektive maßvoll zurücktritt. Allein schon aus diesen Fakten ist eine ruhigere Vortragsweise angemessen. «Es ist, wie wenn in den Räumen, da nur, durch die Augen in den Verstand geleitet, eine intime Zwiesprache zwischen Kunstwerk und Beschauer stattfindet, Trog es für angezeigt hielt, zurückzuhalten, die Stimme gewissermaßen zu dämpfen und auf alle Fälle lautes Gelächter wie im Komödienhaus zu vermeiden.»[55] Ein Theaterabend hingegen bietet durch die Einmaligkeit des Abrollens der Geschehnisse keine Überprüfungsmöglichkeit. Wohl kann der Kritiker unter Umständen mehrere Male eine Vorstellung des gleichen Werkes besuchen; der Eindruck muß schon daher jedesmal ein anderer sein, weil es sich um keine toten Gegenstände, sondern um agierende Menschen handelt. Auch publizistisch betrachtet kommt für die eigentliche Besprechung nur die Premiere mit ihrer Spannungsgeladenheit in Frage, die selten genug zugleich einen künstlerischen Höhepunkt darstellt.

Die Bedeutsamkeit, die der Kritiker dem einzelnen künstlerischen Ereignis zubilligt, ist schon aus dem Umfang, der Länge der Besprechung deutlich sichtbar; ebensosehr ist im Verhältnis des Umfanges der litera-

rischen zur darstellerischen Kritik ein Maßstab gegeben, ob und wie weitgehend der Dichter auf der Bühne verwirklicht wurde oder ob die Darstellenden, die Rollenträger, über den Autor, über das Bühnenwerk triumphierten. Daß in besonderen Fällen ein Spezielles auf Kosten der allgemeinen, die Gesamtleistung würdigenden Kritik betont wurde, habe ich im zweiten Teil meiner Arbeit an entsprechenden Stellen erwähnt.

«Was Hans Trog schrieb, es war überlegt, geistvoll, aber nicht geistreichelnd, die Phrase war ihm stets verhaßt... Unklarheit hat man bei ihm nie gefunden. Aber ebensowenig die überscharfe, gesuchte Pointierung expressionistischer Art.»[56] Es ging ihm in erster Linie um die Sache; die sollte so klar, so wahr und so eindrücklich wie möglich dargestellt werden – also niemals l'art pour l'art. Unpersönlich ist sein Stil trotzdem nicht; der Ethiker in ihm wollte vor allem überzeugen. In allen seinen Kunsterlebnissen ist nicht nur der Verstand beteiligt, auch die Seele schwingt mit, und wenn gar der Enthusiast in Trog sich zum Worte melden darf, sind hymnische Aufschwünge nicht so selten. Und der Polemiker in Hans Trog? Er besaß jederzeit den Mut, seine Überzeugung furchtlos auszusprechen, und wenn es Proteste von allen Seiten hageln sollte. Schonungslos bis zur gegenseitigen Erbitterung wurde der Kampf ausgefochten; der Basler verfügte meistens am längsten über Pfeile in seinem Köcher, und wenn er sie vorerst in Witz, Ironie und Sarkasmus tränken mußte – sie wurden abgeschossen und verfehlten ihr Ziel selten. «Nicht nur daß er, des geschriebenen Wortes in hohem Maße Herr, es in täglicher Werkstattarbeit zwang, von seiner geistigen Leuchtkraft durchsichtige Härte und von seinem wetzenden Witze überlegenen Zuschnitt anzunehmen – er schnitt durchaus und überall die Grenzen seines Stiles tief ein, und wenn es sein mußte, mitten durch das wilde Fleisch der Zeit.»[57]

Die Fähigkeit, sich dem Gegenstand stilistisch weitgehend anzupassen, hat man Trog schon bei der Berichterstattung zugesprochen. «Seine Referate wissenschaftlicher Vorträge waren mit Recht als Meisterwerke einer bescheidenen Gattung berühmt. Der Redner des Vortrages wurde, häufig in zwei aufeinanderfolgenden Nummern der Zeitung, mit einer Widerspiegelung seiner Darlegungen beschenkt, die ohne ein Wort des direkten Urteils, in durchsichtigster Analyse das Organische aufzeigend und nachschaffend, die Grenze der Interpretation schon fast streifte, ohne sie zu überschreiten, und die ihm bewies, daß kein Tropfen seiner Ergießung an dem Gefäße dieser vorsichtig andachtsvollen, im höchsten Maße frommen und liebenden Aufnahme vorbei verschwendet war.»[58] Bei den Theaterreferaten wird die Ergriffenheit, Begeisterung oder Enttäuschung des Kritikers ebenso ausdrücklich in den Stilmitteln deutlich. Maeterlincks «Pelléas und Mélisande» hat ihn zum Beispiel zutiefst bewegt; aus dem

Grundton des Stückes ergibt sich auch seine Melodie: «So ziehen diese Menschen in dem märchenhaften Drama mit dem balladenmäßigen Aufbau, der symbolischen Umdeutung des Realen, der zarten Dämpfung des Ausdrucks, mit seinen Weisheiten und seinen Grausamkeiten, an uns vorüber, und sie rühren uns in ihrer Süße und in ihrer Befangenheit, in ihrem flüchtigen Glück und in ihrem tiefen Leid, in ihrer unwirklichen Wirklichkeit...»[59]

Georg Kaiser ahmt er in seinem knappen, gegenständlichen, holzschnittartigen Telegrammstil in der Weise nach, daß sich der Leser der Suggestionskraft dieses apokalyptischen Dramatikers des Expressionismus kaum entziehen kann: «Jeder Darsteller stand an seinem Platz. Alle gewissermaßen mechanisiert, ob Arbeiter, ob Bürolist, ob Fabrikherr, ob Verwaltungsmensch. Gebärde, Zeichen, ewige Wiederkehr des Gleichen, Uniformität – das charakterisiert diese Welt. Es sticht uns in die Augen, kein Ausruhen, Verschnaufen wird gestattet. Die Sprache des Autors kommandiert scharf, schrill, knapp. Lauter zuckende, harte Linien. Höchste Suggestions-Virtuosität...»[60] Oder er würzt die Inhaltsangabe eines Stückes derart, daß schon daraus eine indirekte Kritik abzulesen ist, wie zum Beispiel bei Bissons «Die fremde Frau»: «Der reuige Gatte hat, obwohl er Staatsanwalt ist, seine Frau nicht mehr ausfindig machen können. Sie ist spurlos verschwunden. Natürlich über den Ozean. Natürlich ins Lasterleben hinein; was könnte eine Staatsanwaltsgattin anderes werden als eine Dirne vom Augenblick an, wo sie selbständig im Leben sich umtun muß? Sie wird überdies Alkoholikerin und Opiomanin (zur Betäubung ihres Herzeleids: ihr Sohn in Europa!).»[61] Wehe, wenn Autor und Regisseur den Kritiker beleidigen: «Die psychologisch bis ins Mark faule Handlung (von Philippis „Das große Licht". Verf.) sekundiert würdig der Stil der Schauspieler, der in seiner Plattheit und Phrasenhaftigkeit kaum mehr zu überbieten ist. Er bereitete dem Hörer geradezu physische Qualen. Was sind das nun für Kunstgespräche. Trivialeres läßt sich nicht denken. Das Stück ist geradezu beleidigend ordinär.»[62]

Das Epitheton ornans erfährt bei Trog eine so bewußte Kultivierung, daß wir es als eines seiner typischsten Stilmittel ansprechen dürfen. «Wenn der Cicerone kein anderes Verdienst hätte als das, daß er die Kunstsprache in ganz unvergleichlicher Weise bereichert hat, so würde er schon deshalb als ein Markstein in der Entwicklungsgeschichte kunsthistorischer Forschung dastehen: das charakterisierende Adjektiv gewinnt hier ein ganz neues, ungeahntes, beherrschendes Leben...»[63] Die Vorliebe zum schmükkenden Beiwort ist Trog scheinbar durch Burckhardt erwachsen. Korrodi, sein langjähriger Mitarbeiter, bestätigt diese gewissenhafte Obhut beim Auswählen der Adjektiva folgendermaßen: «Der Setzer, der in einer

Kunstchronik manchmal drei, vier charakterisierende Adjektive durch ein fünftes ersetzt sah, mußte ahnen, daß dieser Kritiker sein Wort auf die Waage»[64] legte. Die Grenzen einer Häufung der Adjektiva: Schwächung der stützenden, hervorhebenden Wirkung des Substantivs hat er jedoch erkannt und auch vor einer Adjektiv-Manie gewarnt, zum Beispiel bei der Besprechung von Stegemanns «Erntenovellen»: «... es ist etwas unendlich Schönes um das treffende charakteristische Beiwort... aber das Streben nach solchen prägnanten Beiwörtern kann auch zur Manier führen, zum Beispiel „rötlicher" Stolz, „werktätiger" Hunger...»[65] Beispiele mit drei und vier aufeinanderfolgenden charakterisierenden Beiwörtern finden sich sehr häufig bei Trog; so spricht er vom «munteren, flinken, witzigen»[66] Kotzebue, von «starken, tiefen, erschütternden»[67] Eindrücken; die Eysoldt als Hedda Gabler erscheint ihm als ein boshaftes animal mit «grausamen, lüsternen, heimtückischen, perversen»[68] Zügen, Schnitzlers Wienerkultur als «differenziertere, reichere, farbigere, menschlichere»[69] Lebensauffassung; usw. Abschließend dürfen wir wohl sagen, daß Trog gerade durch die Häufung der charakterisierenden Beiwörter am meisten Dichte und Stimmung erreichte, was seinem eher sachlich-nüchternen Stil sehr zugute kam.

Der Wille zum Ordnen, zu einer klaren Herausstellung gegebener Phänomene spiegelt sich auch in der Vorliebe zur Antithese. Durch die vergleichende Literaturbetrachtung, ebenso aus der bewußt geübten Betrachtungsweise heraus, hervorragende Schauspieler in den nämlichen Rollen einander gegenüberzustellen, wurde die Antithese als Stilmittel geradezu gefordert: «Das Thema (Strindberg: Fräulein Julie, Schnitzler: Liebelei. Verf.), wenn man will, ein ähnliches: ein Mädchen geht an einem Mann zugrunde. Aber welcher Abgrund klafft zwischen den zwei Behandlungen dieses Motivs! Dort alles messerscharfe Zerlegung der Charaktere, grausame Bloßlegung des Psychischen und Physischen; hier weichflutende Stimmung, Frühlingslyrik, die Tragik gefühlvoll gedämpft, auch der Todesgang des Mädchens in schluchzende Ahnung gehüllt; dort am Schluß das Rasiermesser...; hier das Entgleiten eines armen Menschenkindes.»[70] Die Veränderung Fausts: «Aus dem grauen gealterten Gelehrten ist durch den Zaubertrank in der Hexenküche ein feuriger Kavalier, aus dem Mann des grübelnden Gedankens der Mann der raschen Tat, aus dem Verehrer des Geistigen der Verehrer des Sinnlichen geworden.»[71] Oder als Werturteil für die Aufführung: «Das Inferno Strindbergs war zu einem Paradiso der Bühnenkunst geworden.»[72]

Im häufigen Gebrauch des Doppelpunktes kommt ebenfalls der Wille zur Klarheit zum Ausdruck; dadurch entsteht eine Retardierung, der Fluß wird unterbrochen, der Leser hält unbewußt etwas inne, zum Beispiel bei

Ibsen: «Brand hat in seiner Jugend eines nicht gekannt: die Liebe»[73], bei Molières «Tartuffe» heißt es: «Es ist ja alles doch nur ein Spiel: so scheint es einem entgegenzutönen.»[74]

Zitate hat Trog sparsam verwendet, obwohl sein Gedächtnis daran «reich war»[75]. Meistens handelt es sich um vielgerühmte, deren Kenntnis er bei seinen gebildeten Lesern voraussetzen durfte; er konnte damit gleichsam «eine ganze Welt von Vorstellungen aller Art entfesseln, und man dankte ihm für dieses Rühren tausender Fäden...»[76]. Goethes «Absicht spüren» wurde vielfach variiert; zum Beispiel als Agnes Sorma Sardous «Cyprienne» spielt und beweisen will, daß tollste Beweglichkeit mit dem Geburtsjahr nichts zu schaffen habe, schreibt er: «Diese Absicht merkt man etwas, und was daraus folgt, sagt uns ein berühmtes Dichterwort»[77]; oder er empfindet in Björnsons «Dagland», daß Germanisches und Romanisches eben absichtlich gemischt worden sei: «man merkt die Absicht zu sehr und wird verstimmt»[78]. Auch das «Ereignis werden» erfährt Bezüge; zum Beispiel Johanna Terwin als Julia: «Die einzigartige Poesie der Gestalt wird nicht Ereignis»[79], hingegen bei Wedekinds «Erdgeist»: «... das Animalische wird hier Ereignis.»[80] Oder bei Paillerons «Maus»: «... wir wissen schon um halb acht Uhr, daß der Max die Marthe heiraten wird; aber Ereignis wird dieses Unumgängliche erst um 11 Uhr. Und das ruiniert unsere Nerven.»[81] Einmal beginnt Trog eine Theaterkritik mit: «Das Land der Griechen mit der Seele suchend, saß ich in der Antigone-Aufführung.»[82] Einer solchen suggestiven Antönung der Sehnsucht des nordischen Menschen nach dem klassischen Süden wird sich der Leser kaum entziehen können. Aesops Fabel mit dem sprichwörtlich gewordenen «hic Rhodus, hic salta» zieht er bei Faesis «Odysseus und Nausikaa» heran: «Es ist nun einmal so: sein volles Leben gewinnt ein echtes Drama doch nur auf der Bühne; hier ist sein Rhodus, hier gilt's zu springen.»[83]

Wortspiele entspringen verschiedenen Quellen; teils liegt die tatsächliche Freude an der Sprache, am Spiel der Worte zugrunde; vielfach wird damit auch ein Doppelbezug hergestellt, oder es macht sich eine leise Ironie darin breit, die sich bis zum spöttischen Witz steigern kann. Hejermans «Hoffnung auf Segen» variiert Trog gleich zweifach: «Kein Zweifel: das Stück fand einen starken Beifall; bleibt ihm dieser Erfolg treu, so kann es für die Pfauentheaterbühne zu einer reellen Hoffnung auf Segen werden. In dramatisch-künstlerischer Hinsicht täuscht es die Hoffnung auf Segen sehr empfindlich.»[84] Bei der «Dame von Maxim» habe es sich gelohnt, die «maximenlose Dame auf die Karnevalszeit hin wieder auftreten zu lassen»[85]. Oder bei Shaws «Cäsar und Cleopatra»: «Kein Zweifel: Shaw, der Respektlose, hat vor Julius Cäsar einen sehr großen Respekt.»[86] Bei

Strindbergs «Brandstätte» gar: «Und die verzeihende Resignation oder die resignierte Verzeihung hat das letzte Wort.»[87] Bei Shakespeares: «Wie es euch gefällt» redet er seine Leser gleich an mit «Wie es euch gefiel?»[88], der Kontakt ist damit sehr eindrücklich hergestellt, der Kritiker drängt aber sofort weiter und erteilt die Antwort: «es war wundervoll»[89].

Der Vergleich wird vorwiegend aus der sinnlichen Sphäre geholt; meistens dient er dazu, einer bereits gegebenen Charakteristik, einem Werturteil noch einen ganz bestimmten Akzent beizufügen. Von Maeterlincks «Mélisande» heißt es: «Und so scheidet sie ab, leise veratmend wie ein Vögelchen»[90]; in diesem Diminutiv gipfelt zudem der ganze Stimmungszauber, der über der Sterbenden liegt. Die Tilla Durieux als Hedda Gabler «weiß wundervoll zu schreiten, behutsam gleitend, unhörbar weich, der Katze vergleichbar»[91]; hier werden die fein umschriebenen Eigenschaften ihres katzenartigen Ganges der Katze schlechthin gleichgesetzt.

Bei einem Kritiker mit dem umfassenden Wissen Hans Trogs darf es uns nicht überraschen, wenn ihm aus Literatur, bildender Kunst oder auch der Musik reichlich Assoziationen herfließen. Ergreifend – so scheint uns –, wie sich ihm die Vision der Arlésienne immer wieder vor sein geistiges Auge drängt und wie er sie damit auch vor das der Leser zaubert: «... ein rundes Meisterwerk, das Leben bleiben wird, wenn man sonst eines Tages nichts mehr von Daudets übrigen Schöpfungen weiß. Kein Wort zu viel, keines zu wenig. Unübertrefflich in der Knappheit.»[92] Wie oft erinnert es ihn an die Formulierung dieser Wahrheit in Daudets unsterblichen Worten: «c'est un peu fort pourtant que le mépris ne puisse pas tuer l'amour», u.a. bei Grillparzers «Jüdin von Toledo»[93], bei René Morax' «Quatembernacht»[94], bei Hauptmanns «Elga»[95]. Auch Rodins «L'éternelle idole», die «furchtbar großartige Symbolisierung der Macht der Sinnlichkeit»[96] drängt sich bei Wedekindschen Dramen in Trogs Bewußtseinssphäre und steigert sich zu einer unvergeßlichen Vision: «bei der „Simson" gewinnt das Motiv der éternelle idole... eine poetische Größe, die vielleicht doch niemand Wedekind zugetraut hätte»[97]; auch die «Lulu»[98] erinnert ihn an Rodin.

Assoziationen zur bildenden Kunst sind aus Trogs Theaterkritiken nicht wegzudenken; seine kunsthistorische Schulung ermöglichte es ihm, auch in künstlerischen Fragen, die bei der Inszenierung, bei der Kostümwahl, bei Bühnenbildern eine große Rolle spielen, ein entscheidendes, gewichtiges Wort mitzusprechen. Der Kunstkritiker in ihm hatte in jahrelanger Übung sein Auge an der sinnlich wahrnehmbaren Sphäre geübt; es reagiert aufs empfindlichste auf falsche Farbtöne, falsche Dimensionen; schwerlich entgeht ihm etwas, das der Harmonie entgegenwirkt, als Beispiel «Gyges und sein Ring»: «Schließlich noch eine kleine Bemerkung

zum farbigen Bild: das Rot des Teppichs auf dem Ruhelager in Rhodopens Gemach steht schlecht zu dem Feuerrot des Gewandes, das die Darstellerin der Rhodope im ersten Akt trägt.»[99] Hat ein Farbakzent symbolische Bedeutung erhalten und weist leise-unaufdringlich auf wesentliche Vorgänge hin, registriert er ihn mit der ganzen Liebe und Empfindsamkeit einer schönheitsdurstigen Seele und scheut sich nicht, laut und vernehmlich dieser Begeisterung Ausdruck zu geben. Bei der Macbeth-Inszenierung vom Jahre 1909, bei der auf geschickte Weise Vorhänge verwendet wurden, schildert er die überaus suggestiven Bühnenbilder, die sich daraus ergeben: «zum Beispiel König Duncan mit seinen Mannen vor dem blau und goldenen Vorhang in ihren farbigen Gewändern und dem blitzenden Metall ihrer Rüstung; dann wieder Macbeth und die Lady vor dem schwarzen Vorhang – das deutet gewissermaßen symbolisch den Stimmungsgehalt... im letzten Akt das in dem Kampf von Hell und Dunkel wahrhaft Rembrandteske Bild des Treppenhauses, wo die weißgekleidete Lady mit der brennenden Ampel aus dem Licht in den Schatten hinuntersteigt und rechts zur Seite der schwarzgekleidete Arzt fast gespenstisch in der Helligkeit steht...»[100] Es kommt auch vor, daß Trog mit Farben ein Geschehen deutet; er faßt zum Beispiel bei Hofmannsthals «Elektra» mit zwei einzigen Farbstrichen das Zentralmotiv: «Das brennende blutige Rot der Rache auf dem Tiefschwarz unermeßlichen Leidens»[101] so eindrücklich zusammen, daß man sich dieser Farbwirkung schwerlich entziehen kann. Kainz als Hamlet erinnert Trog an den Lorenzo Medici-Kopf auf Vasaris Porträt in den Uffizien[102], die blinde, schwerhörige, nach dem Tode sich sehnende Greisin in Hauptmanns «Weber» an eine «jener alten Frauen, die Kalckreuth auf einem seiner besten Bilder so ergreifend geschildert hat»[103]. Mit solchen Bezügen eröffnen sich neue, reiche Vergleichsmöglichkeiten, die oft schlagartig eine bestimmte Situation erhellen und präzisieren; zugleich ergeht an den gebildeten Leser, der an Hand der Kritik sein eigenes Urteilsvermögen prüfen will, die Forderung, sich die in einem solchen Zusammenhang erwähnten Kunstgegenstände in Erinnerung zu rufen. Und der große Erzieher im Kritiker darf einen pädagogischen Erfolg buchen, um den er sich expressis verbis nicht einmal bemüht hat.

Hie und da gestattet sich der Kritiker, persönliche Erlebnisse oder Stimmungen, die mit dem zu besprechenden Theaterabend zusammenhängen, kurz zu beleuchten: «aus schimmernder Maienpracht, wie sie kein Dichter schöner ersinnen könnte, trat man um 8 Uhr, die warme Sonne wohlig im Leibe und in den Augen Bilder von blumigen und bunten Faltern, von einem stromumrauschten alten Städtchen, kühlen Schattenpfaden mit leuchtenden Ausblicken im lichten Grün, von geisterhaft-

silberblauer Gebirgsmajestät in den jüdischen Ansiedlungsrayon im nordwestlichen Rußland»[104]; so begann Trogs Referat bei Tschinikows «Die Juden». Oder: «zur Aufführung „Was ihr wollt" ist nicht viel zu sagen. Mir schien das herrliche Frühlingswetter der Heiterkeit der Dreikönigsnacht-Komödie ziemlich starken Abbruch zu tun, das heißt ich fand die frisch auflachende Natur, den warmen lauen Nachthimmel mit dem Sternengeflimmer weit lustvoller als die Karnevalslaunen der zwei Saufbrüder und des frechen Kammerkätzchens, als die rohe Verulkung des Hofmeisters, als die Späße der Narren. Damit ist nicht gegen das Stück etwas ausgesagt, sondern gegen den Frühling, der dem Theater illoyale (aber nicht unangenehme) Konkurrenz macht; vielleicht auch, freilich, ein wenig gegen die Aufführung.»[105]

Aus dem Reiche der Musik, der er leidenschaftlich ergeben war, holt sich Trog Termini, um musikalische Stimmungen oder besonders Rhythmisches in sonst unerreichbarer Eindrücklichkeit wiederzugeben; so tönen in Schnitzlers «Liebelei» die «Mollaccorde sofort hinein; und sie werden immer mehr zur führenden Tonart, bis im Finale das Leid eines zu Tode gehetzten Herzens zu mächtigem und doch nicht aufdringlich pathetischem Ausdruck gelangt»[106]. Als Tasso hat Moissi «die Rolle, wenn man so sagen darf, durchinstrumentiert, mit einem kaum überbietbaren Raffinement im Sprachlichen, koloristisch und rhythmisch; dem unerhörten Reichtum der Klangnuancen gesellen sich Ritardanti und Accelerandi, seltsame Cäsuren und schwere Fermaten»[107]; der Schluß des zweiten Aktes von Schillers «Kabale und Liebe», «der wohl in der ganzen dramatischen Literatur wenige seinesgleichen hat, entbehrte des hinreißenden Rhythmus, des bis zu gewaltigstem Fortissimo sich steigernden Crescendo»[108].

Auch der Mode zollt der Kritiker seinen Tribut und stellt, wenn sich die Gelegenheit bietet, mit sichtlichem Behagen hübsche Wechselbeziehungen zur derzeitigen Modeströmung her. «Der Kontrast dieses weit ausladenden Kleides, dessen Trägerin jeweilen ein ganzes Sofa für sich nötig hat, und aus dem die Taille mit dem tiefen viereckigen Ausschnitt so wespenhaft zart emporsteigt, zu den Fesselröcken der heutigen Mode war an sich schon ein Lustspieleffekt»[109], heißt es einmal bei Lessings «Minna von Barnhelm».

Von stereotypen Wendungen sind die Theaterkritiken Trogs nicht frei. Wenn wir die ungeheure Produktion seines Schaffens in Betracht ziehen und uns auch vergegenwärtigen, daß ihm in den meisten Fällen wenig ungestörte Zeit für die Abfassung einer Kritik zur Verfügung stand, sind sie entschuldbar, um so mehr als es sich bei diesen Wendungen meistens um Dinge handelt, die gewissermaßen vom Chronisten mitgeteilt worden

sind; zum Beispiel über die Anzahl der Vorhänge, der Art des Beifalls, der gespendeten Blumen usw. Sehr oft wird darüber in einzelnen Sätzen ausgesagt, die zu Beginn, nach einem Abschnitt oder am Ende der Kritik isoliert stehen; dadurch tritt das Stereotype eben noch viel stärker in Erscheinung. Über den Erfolg eines Stückes spricht er sich etwa so aus: «Von einem Bühnenerfolg des Stückes kann nicht gesprochen werden»[110], oder «dem Beifall nach zu schließen, dürfte das Lustspiel noch mehrere Wiederholungen erleben»[111], oder «von einem durchgreifenden Erfolg läßt sich freilich nicht sprechen»[112]. Hat er bei den Schauspielern die wichtigsten Rollenträger eingehend geschildert, dann erledigt er sich der andern etwa mit folgenden Worten: «Die übrigen Rollen bieten zu keinen besonderen Bemerkungen Anlaß; ihre Inhaber gaben, was sie zu geben vermochten.»[113] Oftmals findet er eine Aufführung «mustergültig»[114] und empfiehlt sie dann auch «aufs wärmste»[115].

Trog verwendet auch Wörter, die im heutigen Sprachgebrauch nicht mehr so lebendig sind; für Gelächter setzt er «Lache», in dem entschieden eine größere Intensität geballt scheint, wenn er zum Beispiel sagt: «. . . wem gellt nicht noch in den Ohren die gräßliche Lache, die Christine (in Schnitzlers «Liebelei». Verf.) aufschlägt, da man ihr Mut zum Weiterleben und Überwinden des Leides zusprechen will»[116]. Bei der «Komödie der Irrungen» heißt es: «Eine satirische Lache schlägt hier Ibsen an»[117]. Als «Niete» kann sowohl ein Schauspieler[118] wie auch eine einzelne Aufführung[119] gelten. Bezaubernd hingegen, wenn er von der Olivia im gelben Kleid spricht, der ein rotes Schleiertuch über Hals und Arme fließt – «ein Farbeneindruck von „jubelhafter" Schönheit»[120].

## TROGS STELLUNG IN DER NEUEREN DEUTSCHEN THEATERKRITIK

Wolfgang Seidl[121] hat an Otto Brahm, Hermann Bahr, Alfred Kerr, Alfred Polgar, Siegfried Jacobson, Paul Fechter, Herbert Ihering und Bernhard Diebold[122] die geistige Haltung der «neueren»[123] deutschen Theaterkritik entwickelt, von der Auffassung ausgehend, daß diese acht bedeutenden Kritiker die wesentlichen Strömungen repräsentativ vertreten. Hans Trog figuriert in dieser wohl subjektiven, aber nicht unbegründeten Auswahl nicht; die Materialbeschaffung hätte gegebenenfalls schon zu einem Verzicht führen müssen, denn von Trogs über tausend Theaterkritiken liegen keine Sammelbände vor.

Bei einer Konfrontation Trogs mit diesen namhaften Kritikern darf sich unser Interesse nicht darauf beschränken, ob und in welchem Maße er für Zürich richtungsweisend geworden ist, vielmehr soll es uns interessieren, ob er als Kritiker einer schweizerischen Bühne, einer sogenannten «Provinzbühne», wie sie nicht selten von hochtrabenden Berlinern spöttisch bezeichnet wurde, mit seinem Standpunkt europäische Gültigkeit erlangte. Der Anteil der Schweiz an der Entstehung des modernen Bühnenbildes greift bis in seine Anfänge zurück: die Goethesche Inszenierung des «Wallenstein» 1798 in Weimar wird in der Theatergeschichte als erste Aufführung bezeichnet, in der ein Maler einen Gesamtentwurf für eine Schauspielinszenierung schuf; Heinrich Meyer aus Stäfa war daran wesentlich beteiligt[124]. Die Schweizer Festspiele des 19. Jahrhunderts überragen in ihrer Bedeutung für die europäische Bühnenreform sogar die deutsche Shakespearebühne, die nach verschiedenen früheren Versuchen Ende der achtziger Jahre in München errichtet worden war[125]. Der Genfer Adolphe Appia wird um die Jahrhundertwende europäischer Begründer der stilisierten Raumbühne und der Lichtregie. Der Landsmann Emil Jaques-Dalcroze beeinflußt mit seiner rhythmischen Gymnastik die europäische Inszenierung und auch das Bühnenbild entscheidend, denn durch den Einfluß des Sportes und des Tanzes – so betont Appia immer wieder – distanziert sich der menschliche Körper von der Dekoration und führt naturnotwendig den Tod des Bühnennaturalismus herbei[126]. An den weltweiten Erfolgen des Theatergenies Max Reinhardt hat der Schweizer Carl Walser großen Anteil: er war nicht nur Entwerfer von dekorativen Bühnenbildern und Kostümen – sondern vielmehr mitarbeitender Regisseur und praktischer Bühnengestalter, der als einer der ersten freien Maler Europas versuchte, «das Bühnenbild von der malerischen Impression her zu reformieren»[127].

Wir wollen im folgenden nachzuweisen versuchen, ob auch ein Schweizer als Theaterkritiker einer schweizerischen Bühne durch seine schöpferische Kritik an der Theaterentwicklung des 20. Jahrhunderts Anteil hat. Beredte Zeugnisse von deutscher Seite liegen vor. So hat zum Beispiel Rudolf Borchardt von einem großen Schweizer gesprochen, der an der Stelle, an der sein Griffel zur Waffe werden konnte, das Schweizer Theater «gegen die mit Flugfeuern über die Nordgrenzen schlagende Entartung»[128] durch Jahre hindurch verteidigt habe.

In Fragen des Theaters glaubte damals Berlin, tonangebend zu sein. Max Meyerfeld, seit 1901 der ständige Korrespondent der NZZ in der deutschen Metropole, berichtete auf unterhaltsame Weise von den dortigen Theaterereignissen, in Wien war es Paul Stefan, der Burgtheaterluft vermittelte, und in Paris Felix Vogt. Hans Trog hatte in seinen zwei Berliner

Semestern 1884/85 die ersten entscheidenden Theatereindrücke erlebt; weltoffenen Sinnes stand er allen Fragen des Theaters gegenüber und hielt sich ständig auf dem laufenden, indem er sich nebenbei mit bewundernswürdiger Gewissenhaftigkeit durch Berge von Zeitungen und Zeitschriften las. Als aufmerksamer Beobachter konnte ihm die Art der Theaterkritik, wie sie um die Jahrhundertwende von einigen Vertretern gepflegt wurde, nicht entgehen. Alfred Kerr, der Prototyp der impressionistischen Theaterkritik, sollte ihn bald beschäftigen. Anfänglich mit Mißtrauen. Als Sudermann im Jahre 1902 sich heftig gegen Kerr wandte, weil er ihm alle seine Theaterstücke in Fetzen zerriß, blieb der Angegriffene die Antwort nicht schuldig. Zunächst holte er im «Tag», wo seine Theaterkritiken jeweils veröffentlicht wurden, zum Schlag aus; dann ließ er eine Broschüre erscheinen als kritisches Vademecum mit dem schönen, echt Kerrschen Titel: Herr Sudermann, der D . . Di . . Dichter[129]. Trog befaßte sich mit dieser Auseinandersetzung eingehend und erklärte sich in den meisten Fällen mit der Kerrschen Kritik einverstanden, soweit sie das Wesen der Dramatik Sudermanns betraf. « . . . kein Zweifel aber auch, daß die Form, in die Kerr seine Einwendungen kleidet, vielfach eine wenig angenehme, ja stellenweise eine widerwärtige ist. Er gibt da Stellen, die im Grunde nur dem eitlen Drang nach Geistreichheit à tout prix, dem Bestreben recht pikant zu sein, ihre Entstehung verdanken. So liest man dieses Schriftchen mit sehr gemischten Gefühlen, und man mag nun von der Polemik Sudermanns gegen die Verrohung der Theaterkritik, das heißt genauer der Berliner Theaterkritik denken, was man will, eines wird man nach der Lektüre der Broschüre Kerrs Sudermann doch zugestehen müssen: die Art, wie jener sein Kritikeramt versieht, kann nur mit sehr starken Vorbehalten gutgeheißen werden. Mißtrauisch gegen die Objektivität Kerrs macht uns überdies der Enthusiasmus für Hauptmann . . . dann erwachen in uns bedeutend kritische Bedenken gegen den von seinem Geistesolymp herab seine scharfgespitzten, leider hie und da auch vergifteten Pfeile auf Sudermann abschießenden Theaterkritiker Alfred Kerr.»[130] Die Gegensätze zwischen diesen beiden Kritikern liegen offensichtlich da, denn nach Kerr erstrebt «wahre Kritik nie Vollständigkeit; sondern Wesentlichkeit»[131]. Oder: «Dies Werk ist zwar ein Werk „über" – aber zunächst ein Werk „von".»[132]

Eine kurze Charakterisierung des Impressionismus, vom Geistesgeschichtlichen her, scheint uns hier angebracht. Richard Hamann hat nachgewiesen, daß der europäische Impressionismus des 19. Jahrhunderts nur als Spielform des impressionistischen Stils überhaupt begriffen werden kann, daß der künstlerischen Ausdrucksform Impressionismus – wie jedem echten Stil – ein bestimmtes Leben und Weltgefühl entspricht[133].

Reizsamkeit, Psychologismus, allgemeine Relativierung, Formauflösung, Subjektivismus, Überhandnehmen der Artistik sind die spezifisch impressionistischen Gestalt- und Ausdrucksformen. «... der Impressionismus stellt tatsächlich zunächst nichts als die konsequente Weiterentwicklung des naturalistischen Prinzips dar. Der Naturalist versucht die Welt so wiederzugeben, wie sie tatsächlich ist, seine Darstellung nicht beeinflussen zu lassen durch ein Äußeres, das sich zwischen betrachtendes, darstellendes Subjekt und betrachtetes, dargestelltes Objekt stellt. Der Impressionist übernimmt diese Forderung, erkennt aber sehr rasch, daß es die „objektive" Wirklichkeit, die der Naturalist darstellen will, ja gar nicht gibt, daß der Künstler immer nur die Erscheinung fixieren kann, in der sich das Objekt im Augenblick der Darstellung ihm darbietet... Es ist klar, daß mit dieser Erkenntnis und ihrer Realisierung eine Abwendung vom Objektivitätsstreben verbunden sein muß... Als Folge dieses Strebens, nicht mehr das Ding darzustellen, sondern seine momentane, stets wechselnde Erscheinung, ergibt sich zunächst eine ungeheure Steigerung des Erlebens und Erleidens – ganz allgemein der Reaktionsfähigkeit des Künstlers (Reizsamkeit). Die gesteigerte, nervöse Reizempfindlichkeit im Künstler erzwingt nun folgerichtig eine ungeheure Verfeinerung der artistischen Ausdrucksmittel, um in der Darstellung dem Erlebnis noch gerecht werden zu können, womit ein Überhandnehmen der Artistik eingeleitet wird, die bis zu Narzißmus und größtmöglicher Verneinung des dargestellten Objekts führt... In der Kunst ist auf das Objektivitätsstreben des Naturalismus der impressionistische Subjektivismus gefolgt; auf die naturalistische Überbetonung des Inhalts die impressionistische Überbetonung der Form und weitergehend der Formgebung. Der Auflösung der Substanz folgt die Auflösung der Form, an deren Stelle die Formulierung tritt. Soziologisch führt diese Entwicklung zu einer Beziehungslosigkeit zwischen Künstler und Publikum, das der übersteigerten Verfeinerung der Aufnahme-, Genuß- und Darstellungsmittel nicht mehr zu folgen vermag, einer Darstellungskunst, die Altenberg als „Telegrammstil der Seele" definiert hat.»[134]

Es stellt sich nun die Frage, ob die Einflüsse des Impressionismus auf die Theaterkritik Verlust oder Gewinn bedeuten und welcher Art sie sind. Mit dem Fixierenwollen der Erscheinung haben wir soeben die Verfeinerung der artistischen Ausdrucksmittel als folgerichtig erkannt. Sie ergeben eine lebendige Anschaulichkeit der Schilderung, was wir als eigentliche Errungenschaft des Impressionismus bezeichnen dürfen und für die Theaterkritik von großer Bedeutung wird. Der Kritiker hat ja die Aufgabe, nicht nur Urteil zu geben sondern auch Schilderung, damit der Leser einen möglichst plastischen Eindruck von der Aufführung erhält, den er durch persönlichen Besuch des Theaters vertiefen und zugleich kontrol-

lieren kann. «Wasser zu ballen ist kaum schwerer als durch schriftliche Reproduktion eine Leistung der Mimik und des lebendigen Wortes zu fixieren, so daß wir sehen und hören, was im Augenblick verschwunden und verklungen ist», bemerkt Erich Schmidt zu Lessings Schauspielercharakterisierung[135]. Die stilistischen Mittel, mit denen ein dem Augenblick zugehöriger, vergänglicher Eindruck – in unserem Falle ein Theaterabend – für die Leser reproduziert werden muß, bedarf der Differenziertheit bis an die Grenze der Verständlichkeit, des Farbenreichtums und der Treffsicherheit jedes einzelnen Wortes. Als Verlust muß sich jedoch für jede Kritik die Abwendung vom Objektivitätsstreben auswirken; das bezöge sich in unserem Falle auf die andere Grundkomponente einer Theaterkritik: auf Wertung und Urteil. Die Überbetonung der Form führt zur Aufgabe der Bindung an die Wahrheit; die Unterordnung der Kritik unter das zu kritisierende Kunstwerk wird abgelehnt; die Kritik ist Selbstzweck geworden. «Wert hat, wie ich glaube, nur Kritik, die in sich ein Kunstwerk gibt: so daß sie noch auf einen Menschen wirken kann, wenn ihre Inhalte falsch geworden sind (oder der Besprochene verschimmelt ist).»[136] Das gewohnte Verhältnis zwischen künstlerischer Produktion und Kritik wird geleugnet, die Funktion des Kritikers als Vermittler zwischen Kunstwerk und Publikum ignoriert, das Objekt der Besprechung ist lediglich Anlaß.

Kehren wir zur Gegensätzlichkeit Kerrscher und Trogscher Kritikauffassung zurück: Kerr nimmt einen Theaterabend zum Anlaß, um ein literarisches Kunstwerk zu schaffen, Trog um möglichst umfassend darüber zu referieren und ein Urteil zu fällen über Autor, Regie, Schauspieler und Publikum. Kerr nimmt keinerlei Rücksicht auf seine Leser, ein kleiner Kreis Eingeweihter vermag vielleicht mit Hilfe der literarwissenschaftlichen Stilanalyse ermitteln, was der Kritiker sagen wollte; Trog wendet sich zwar auch nur an eine bestimmte Art Leser, an «gebildete», an «Literatur- und Theaterfreunde», aber nicht aus Überheblichkeit: er will damit vielmehr zeigen, von welcher Plattform aus er spricht und was er an literarischem Wissen bei seinen Lesern voraussetzt. Hier gilt das gleiche, was er bei seinen Vorträgen als relevant betrachtete: «... nicht allzusehr zum Auditorium herabzusteigen und vor lauter Popularität trivial zu werden, sondern den Hörer an gespannte Aufmerksamkeit und an eigenes Nachdenken und Urteilen zu gewöhnen.»[137] Kerr huldigt einem schrankenlosen, selbstsicheren Subjektivismus und lehnt normative Ästhetik ab, bei Trog tritt die Subjektivität des Kritikers hinter die Objektivität des Gegebenen, teils anerkennt er a priori festliegende und verpflichtende ästhetische und ethische Normen; andererseits weiß er, daß jedes Kunstwerk sein inneres Gesetz hat, dem nachzuspüren des Kritikers Aufgabe ist. Kerr gibt «Endpunkte von Empfindungen, Reflexionen, Assoziationen an,

nicht aber deren Zusammenhang und Reihenfolge»[138], weshalb der Leser mühsam, vielleicht mit Erfolg, rekonstruieren muß; bei Trog ist das Streben nach Erkenntnis und Aufzeigen der Gesamtzusammenhänge deutlich; Kerr will «Kernbelichtung»[139], Trog eine Gesamtbelichtung.

Die Gegensätzlichkeit wird schon im graphischen Bild deutlich, bei den einzelnen Sätzen. «Man wird im ganzen Werk Kerrs kaum eine einzige längere Periode finden. Ganz kurze Sätze stehen neben einander, oft nur einzelne, abgerissene Worte, dazwischen immer wieder Ausrufezeichen, Gedankenstriche, Pünktchen, die sich der Leser selbst ergänzen muß.»[140] Trog schwelgt oft mit Vorliebe in längeren Perioden; die Satzzeichen verwendet er sparsam und gewichtig; das Semikolon, an dem die Fähigkeit zu interpunktieren geradezu erkannt werden soll, wird zuchtvoll gehandhabt. Nichts bleibt dem Leser verborgen, wozu er seine eigene Phantasie zu Hilfe rufen müßte. Kerr ist hochbegabter Schriftsteller, der in prägnanten, eindrucksvollen Wendungen Wesentliches auszusagen vermag, Trog ist hochgebildeter Journalist, «der durch Jahrzehnte hindurch kaum je eine unkontrollierte oder ungefeilte Zeile unter der Feder hat hervorgehen lassen»[141] und der bei der «NZZ» als «das sprachliche Gewissen»[142] galt.

Seidls Untersuchung über die impressionistische Methode und Technik des Sehens wie des Darstellens zeitigt als Resultat für die Kritik einen sehr erheblichen Gewinn einem sehr ernst zu nehmenden Verlust gegenüber. Ist das eine notwendig mit dem andern verknüpft? Die Antwort lautet so: «Impressionismus führt notwendig zum Verlust der Verbindlichkeit, insofern er beherrschendes Lebensgefühl ist. Impressionismus braucht nicht notwendig zum Verlust der Verbindlichkeit zu führen, insofern er Technik ist. Impressionismus als Technik fördert die Kritik, Impressionismus als geistige Möglichkeit verneint die Kritik.»[143] Für Trog läßt sich eine impressionistische Tendenz eher im Technischen als im Geistigen nachweisen, in seinem Stil, der uns durch Anschaulichkeit, Differenziertheit, Nuancenreichtum, Plastizität immer wieder entzückt; demnach ist der Impressionismus als gewinnender Faktor in seinen Kritiken zum Ausdruck gekommen.

Mit Hilfe einer Typologisierung versuchen wir, die Einordnung weiter zu treiben. Bernhard Diebold kommt uns hier zu Hilfe, der drei Typen von Kritikern aufzählt, «nämlich die inhaltserzählenden Referenten, die gesetzgebenden Methodiker und die bekenntniszwitschernden Impressionisten. Der Referent sagt: So ist's. Der Methodiker sagt: So soll es sein. Der Impressionist sagt: Wie es mir gefällt»[144]. Nach Seidl läßt sich gerade Diebold nicht in das von ihm aufgestellte Schema einfügen. «Er selbst vertritt einen vierten, begrifflich schwer faßbaren Typ des Kritikers, indem er die Sachlichkeit des Referenten zu verbinden weiß mit der Anschau-

lichkeit und dem subjektiven Bekenntnis des Impressionisten und sich zugleich dem Typ des Methodikers nähert, insofern er sich verantwortlich weiß und bewußt publizistische Wirkung anstrebt.»[145] Jede Schematisierung geht auf Kosten der Individualität. Vorausgesetzt, daß wir ein Fluktuieren der einen Möglichkeit zur andern akzeptieren, läßt sich auch Trog einreihen, und zwar gehört er wie Diebold zum vierten «schwer faßbaren» Typ des Kritikers, der sehr im Gegensatz zur kritischen Gepflogenheit seiner Zeitgenossen sich um Totalität des Sehens, Erkennens, Bewertens bemüht. «Dieser „synthetischen" Sicht und Absicht entspricht es, wenn Diebold das Theater nicht isoliert betrachtet, sondern es einbezogen sieht in die Gesamtheit des menschlichen Daseins, wenn seine Kritik von vorneherein über das Theater hinausgehend auf den ganzen Menschen abzielt. Jedoch nicht in der Weise, daß damit das Theater als Theater, die Theaterkritik als Theaterkritik nicht mehr ernstgenommen würde, sondern im Gegenteil so, daß Theater und Theaterkritik, weitergehend alle Kunst überhaupt, in vollem Umfang ernstgenommen werden, aber nicht als rein und ausschließlich ästhetische Belange, sondern als Teil und Ausdruck menschlichen Seins überhaupt. Und auch nicht so, daß der Kritiker, über das Ästhetische hinausgehend, in philosophischer Spekulation verharren würde, sondern so, daß er, mit der in diesem Transzendieren gewonnenen Tiefe der Sicht und des ethischen Verantwortungsbewußtseins, auf die Kunst, auf das Theater und über das Theater hinaus auf den Menschen tätig einzuwirken sich bemüht... Seine Kritik will Übersicht geben und Ordnungsmacht sein.»[146] Diese Charakterisierung dürfen wir nahezu wörtlich auf Trog übernehmen.

Seidl sieht in Diebold eine, beziehungsweise *die* Möglichkeit zur Weiterentwicklung der Kritik. «Wenn die Theaterkritik unter den veränderten Umständen noch eine Existenzberechtigung haben soll, wenn sie ihre Stellung als geistige Macht nicht behaupten, denn davon kann gar keine Rede mehr sein, sondern wieder erobern will, dann wird sie auf dem von Diebold eingeschlagenen Weg weitergehen müssen....»[147] Und wir fügen an: Trog hat zeitlebens von einem schweizerischen Standort aus *so* Kritik gehandhabt, daß sie geistige Macht war; sie hatte Existenzberechtigung; der Weg führte geradlinig weiter. Ist es Zufall, daß in Trog wie Diebold diese Möglichkeit gelegt ward, die beide nach bestem Können nutzten und so zukunftsweisend geworden sind? Wird dem Schweizer kritischer Geist angeboren? Ist nicht er schuld daran, daß neue Strömungen überhaupt nicht oder nur langsam über die Landesgrenzen hereindringen können? Die Geschichte gibt dafür Beweise genug.

Wir sprechen von der aufbauenden Kritik, die außer kritisch abwägendem Geist Weltoffenheit und Liebe zur Sache verlangt. Trog besaß

von diesen Gütern in verschwenderischem Maße; er war «Urschweizer und dennoch Europäer, ja Weltmann, ebenso geistig ernst wie gesellig amüsant, ein Prachtsexemplar von einem Literaten»[148], sagt Hellpach über ihn.

Die Anteile schweizerischer Künstler an der modernen Theaterentwicklung haben wir bereits erwähnt; uns bleibt nur noch das geistige Porträt Hans Trogs als glänzenden Vertreters schweizerischer Theaterkritik anzufügen; auch er wird in die Theatergeschichte eingehen.

# SCHLUSSWORT

Hans Trog durfte einmal «einem Besucher, der sich dem Schreiber rasch verblichener Zeitungsartikel gegenüber auf die Liste seiner Bücher berief, antworten: Ja, aber das Riesenbuch der Zeitung ist wenigstens einmal von Tausenden gelesen worden. Das mögen ihm unaufgeschnittene Bücher neiden.» [1] Bei *einem* Buch hätte er für unaufgeschnittene Blätter keine Sorge tragen müssen: der Sammlung seiner eigenen wichtigsten Beiträge. Das Buch existiert aber leider nicht. Daß Trog sie zu Lebzeiten nicht herausgab – unser Wunsch kreist vor allem um die Theaterkritiken – läßt sich erklären. Prinzipiell war Trog sicher nicht dagegen, denn wie hätte er sonst so oft aus Kerrs «Welt im Drama», aus Bahrs «Glossen» und «Rezensionen» zitiert und bei jedem neu erschienenen Sammelband der zeitgenössischen Kritiker seine Dankbarkeit bekundet. Bei Josef Viktor Widmann hat er für den Band «Ausgewählte Feuilletons» das Vorwort beigesteuert, in dem es unter anderem heißt: «Findet diese Sammlung bei dem so großen Kreis derer, die einst zu jedem Feuilleton und zu jeder J. V. Widmann-Besprechung mit freudiger Spannung griffen, und die sich diesem Journalisten in einer Weise verbunden und verpflichtet fühlten, wie dies bei Zeitungslesern nicht die Regel zu sein pflegt, eine gute Aufnahme, dann würde nichts leichter fallen, als diesem ersten Band einen zweiten gleich reichhaltigen, gleich fesselnden, gleich charakteristischen folgen zu lassen.» [2] Und als Roland Fleiner seines Vaters Feuilletons «Mit Arnold Böcklin» herausgab, war es ebenfalls Trog, der dem Sohne dankte, «daß er diese Zeitungsblätter, die den lebhaften, frischen, aufgeschlossenen Geist Albert Fleiners in so ungemein fesselnder Weise spiegeln, der Vergänglichkeit der Tagespresse entrissen hat» [3]. *Dagegen* spräche höchstens die eigene Kritik, denn wenn er schon gegen andere streng war, war er es in erster Linie gegen sich [4].

Von seinen Feuilletons existieren zwar zwei kleine Sammlungen: die Florentiner Tage, sechs Feuilletons als Separatdruck der «ASZ», und F. Hodler, acht Feuilletons zur Erinnerung an die Hodler-Ausstellung im Zürcher Kunsthaus, Sommer 1917. Von vielen Seiten war der Wunsch und die Anregung an den Verfasser gegangen, «durch Sammlung dieser Feuilletons dem Los der raschen Vergänglichkeit aller Erzeugnisse der Tagespresse zu begegnen. Die Bedenken gegen ein solches Verfahren habe ich nicht leicht überwunden. Da auch die Abbildungen in erster Linie der Erinnerung an das unvergleichliche Ereignis jener Ausstellung dienen, ergab sich wenigstens eine Einheit von Wort und Bild. Am Text wurden nur wenige Retouchen vorgenommen; sie galten nirgends dem Inhalt, nur

der Form.»[5] Aber was ist das für ein Verhältnis: 14 Feuilletons zu 4844? Um auf Trog zurückzukommen: die Bedenken hat er im Falle Hodler überwunden, weil mit den beigefügten Abbildungen die Einheit von Wort und Bild garantiert wurde. Wie stände es damit bei den Theaterkritiken? Nur der Film vermag Stimme, Bewegung, Mimik einigermaßen arteigen wiederzugeben. Nicht aber das geschriebene Wort. Das ist an seine Grenzen gebunden, auch wenn der Kritiker spielend über die Klaviatur der Sprache verfügte. Zur Rekonstruktion des Bühnenbildes ließen sich Photographien oder Zeichnungen zu Hilfe nehmen; die Stimmung des Theaterabends muß sich hingegen in den Worten des Kritikers zu einer einzigen Impression zusammenfassen, die sich beim Liebhaber des Theaters, aus seiner Bereitschaft und Hingabe heraus, zu einer Vision verdichten kann.

Vielleicht sind wir der Wahrheit dann am nächsten, wenn wir sagen, daß Trog so sehr der Aktualität verpflichtet war, daß er sich gar keine Zeit genommen hätte, eigene Feuilletons herauszugeben. Zudem wissen wir um seine große Bescheidenheit, die «mit Recht vorbildlich»[6] genannt wurde; «nie hätte er ein „Aufhebens" von der eigenen Tätigkeit gemacht, in der er nichts anderes sah, als eine Pflichterfüllung, die man als eine Selbstverständlichkeit beschweigt. Er, der nichts anderes kannte als Arbeit, rastloses Schaffen und endloses Sich-Mühen für andere, denen er in die Steigbügel half, war frei von aller Eitelkeit, daraus für sich ein besonderes Verdienst abzuleiten.»[7] Wo hätte er auch die Zeit dazu finden sollen? Wir wissen ja, daß er sich bis zum Tode um freie Stunden für die Arbeit an der Burckhardt-Ausgabe mühte.

«Seine Theaterkritik des deutschen Bühnenverfalles greift über diese Grenzen in den deutschen Vorgang unmittelbar ein. Es ist zu hoffen, daß diese glänzenden und siegreichen Seiten gesammelt werden; sie werden zeigen, daß die Anmaßung der Gottschedischen falschen Normen, deren Ausbreitung an der Schweiz scheiterte, und die Anmaßung der heutigen Falsch-Normwidrigen die gleiche Bewegung mit verschiedenen Vorzeichen in verschiedener Jahrhundertlage sind, und daß Trog nicht zufällig stand, wo Bodmer und Breitinger gestanden waren.»[8] So lautet die Stimme Rudolf Borchardts; es ist nur eine unter vielen. Wir schließen uns seinem Wunsche an und glauben, daß wir Trogs 25. Todestag am 10. Juli 1953 mit der Herausgabe seiner wichtigsten Kritiken am besten geehrt hätten.

# ANHANG

«Schlägt man nun unsere alten Jahrgänge auf und sucht man die erste Spur Dr. Hans Trogs – ich finde sie am 22. Mai 1901[1], als er sich hiebsicher gegen den Verkauf von Böcklins Tritonen aus Basler Privatbesitz ins Ausland auflehnte – und verfolgt man diese Spur bis zu Trogs letzter Kunstchronik zehn Tage vor seinem Ende, und überlegen wir noch, daß er in der Woche, auch nur gelinde gerechnet, dreimal mit einem Beitrag im Blatt vertreten war, so ergäbe sich die Jahressumme von 150 Beiträgen, denn selten gönnte sich der Rastlose mehr als zwei Wochen Ferien. Vervielfachen Sie dieses Jahresergebnis mit siebenundzwanzig und Sie erhalten über 4000 mit „T" gezeichnete Artikel. Man hat die 1200 Rezensionen des großen Albrecht v. Haller gezählt, so darf es ruhig auch bei einem Tageskritiker einmal geschehen, denn der Fall dürfte sich nicht so bald wiederholen. Es ist eine quantitative Messung, und wir haben sie nur erwähnt, um die dynamische Energie des Kritikers in einem Zahlenbilde auszudrücken.»[2] Wir haben Korrodis Überschlag nachgeprüft und sind auf einen Jahresdurchschnitt gekommen, der den gemutmaßten tatsächlich übertrifft: nämlich 157 Beiträge pro Jahr. Das Total der Beiträge in der «NZZ» beläuft sich auf 4411. Dazu kämen noch die Beiträge in der «ASZ»: es sind 433, ein Jahresdurchschnitt also von 30 Beiträgen. Die Addition ergibt demnach für «ASZ» und «NZZ» ein Total von 4844 Beiträgen. Schon aus diesen Angaben wird die große Differenz des Jahresdurchschnittes der beiden Tätigkeitsbereiche deutlich; 30:157 entspricht einer verfünffachten Produktion. Anders ausgedrückt: der lebhafte Unternehmungsgeist der Zürcher hat sich in einer kaum zu erwarteten schöpferischen Tätigkeit des aus Basel Gekommenen ausgedrückt.

Im Jahre 1911 erreicht die Jahresproduktion das Maximum von 195 Beiträgen, während 1902 (die Krankheitsjahre 1926–1928 durften in diesem Zusammenhang nicht berücksichtigt werden) das Minimum mit 137 Beiträgen darstellt. Um auch noch das Verhältnis der Schauspiel- zur Kunstkritik und zu den übrigen Referaten (wir bezeichnen sie der Einfachheit halber mit Diverses) aufzeigen zu können, greifen wir einige Jahre heraus.

| Jahr | Schauspielkritik | Kunstkritik | Diverses |
|---|---|---|---|
| 1890 | 10% | 70% | 20% |
| 1895 | 22% | 33% | 45% |
| 1900 | 70% | 17% | 13% |

| Jahr | Schauspielkritik | Kunstkritik | Diverse |
|---|---|---|---|
| 1905 | 26 % | 49 % | 25 % |
| 1910 | 35 % | 44 % | 21 % |
| 1915 | 24 % | 56 % | 20 % |
| 1920 | 23 % | 54 % | 23 % |
| 1925 | 33 % | 49 % | 18 % |

Dieses Zahlenbild sagt relativ wenig aus; es bestätigt lediglich, daß die Kunstkritik gegen die Hälfte der Beiträge ausmacht. Bei der Schauspielkritik dürfen wir höchstens bemerken, daß es die Anlässe selber sind, die gewissermaßen den Anteil diktieren; außer daß je nach dem künstlerischen Niveau einer einzelnen Aufführung der Kritiker sich bemüßigte, mehrere Male darüber zu referieren. Am imposantesten erscheint uns die Zahl des Totals von 4844 Beiträgen allein für die «NZZ» und «ASZ». Wie uns bekannt ist, hat Trog nebenbei auch noch in Zeitschriften geschrieben; «Wissen und Leben» steht darunter an erster Stelle mit über 100 Beiträgen, wovon auf das Theater allein zwei Drittel entfallen. Wenn wir uns weiter vergegenwärtigen, was Trog daneben noch alles geleistet hat (ich verweise hier auf den ersten Teil meiner Arbeit), so drängt sich einem tatsächlich die Frage auf, wann und wie dies alles bewerkstelligt werden konnte. Auf die Frage, wann er eigentlich schreibe, soll Trog einmal geantwortet haben: «In den Intervallen der Arbeit.»[3] Für uns bleibt er beispielhaft in der Treue gegen sich selbst und gegenüber der Presse, der er so leidenschaftlich verpflichtet war.

Je ein maschinengeschriebenes Exemplar der Bibliographie der Theaterreferate Trogs findet sich in der Zentralbibliothek Zürich, in der Universitätsbibliothek Basel, in der Schweizerischen Theatersammlung Bern (Depositum der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur in der Schweizerischen Landesbibliothek) und bei der Geschäftsstelle der Gesellschaft für Theaterkultur Thalwil (Dr. Oscar Eberle, alte Landstraße 57).

# ANMERKUNGEN

Abkürzungen: «ASZ» = «Allgemeine Schweizer Zeitung»
«NZZ» = «Neue Zürcher Zeitung»
Mo = Morgenausgabe
Mi = Mittagsausgabe
A = Abendausgabe
B = Sonntagsausgabe (Blatt)
Beil = Beilage

(Von 1914 an sind die einzelnen Blätter der «NZZ» numeriert, weshalb sich von diesem Zeitpunkt an eine nähere Umschreibung der Ausgabe erübrigt.)

## *Vorwort:*

1 «NZZ», Jg. 1924, Nr. 94
2 ebenda
3 «NZZ», Jg. 1919, Nr. 619
4 Fritz Widmann: Hans Trog, Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1929, Vorwort, S. 3
5 Guido Frei: Das Zürcher Stadttheater unter der Direktion Alfred Reucker 1901–1921, Diss., Innsbruck 1951, S. 7
6 Hans Trog war von Reucker als «der gefürchtete Kritiker der „NZZ", aber auch der gerechtesten und klügsten einer» benannt worden (in: Festschrift 100 Jahre Zürcher Stadttheater, Zürich 1934, S. 13).
7 Es handelt sich bei dieser zweiten Bühne um das heutige Schauspielhaus im Pfauen, das bis zur Jahrhundertwende ein «notleidendes Operetten- und Possenunternehmen mit Biertischen und Wackelstühlen» gewesen war. Am 3. November 1901 konnte Reucker die von der Theater AG gepachtete Bühne mit Goethes «Die Mitschuldigen» eröffnen.
8 In memoriam Dr. Hans Trog, S. 11
9 «NZZ», Jg. 1921, Nr. 134/597
10 In memoriam, S. 9
11 «NZZ», Jg. 1924, Nr. 94

## *Der Weg zum Kritiker:*

1 Fritz Widmann, a. a. O., S. 7
2 In memoriam, S. 16
3 ebenda
4 ebenda, S. 7
5 Zur Charakterisierung der «Allgemeinen Schweizer Zeitung» zitieren wir Karl Weber: Die Entwicklung der Presse in Baselstadt und Baselland (in: Das Buch der Schweiz. Zeitungsverleger, S. 851): «Als die „Basler Nachrichten" den Konservativen verloren gingen, gründeten diese 1873 die „Allgemeine Schweizer

Zeitung", in der Absicht, einer einseitig radikalen Gestaltung der in Beratung liegenden Bundesverfassung entgegenzuwirken. In Übereinstimmung mit den Grundsätzen der 1874er Verfassung vertrat die „Allgemeine Schweizer Zeitung" während ihres 30jährigen Bestehens die Politik des aus protestantisch und katholisch Konservativen zusammengesetzten „Eidgenössischen Vereins". Zwanzig Jahre war Arnold Joneli in der Redaktion tätig. Ihre Aufgabe konnte die „Allgemeine Schweizer Zeitung" als erfüllt betrachten, als 1902 die „Basler Nachrichten" wieder an die aus der konservativen Partei entstandene liberale Partei übergingen. Auch die Redaktion mit O. Zellweger und Dr. Fritz Baur machte den Übertritt zu den „Basler Nachrichten" mit.»

[6] Das Thema der Dissertation lautete: Rudolf I. und Rudolf II. von Hochburgund, Basel 1887.

[7] In memoriam, S. 16

[8] Jacob Burckhardt erteilte vom Frühling 1874 bis Frühling 1883 Geschichtsunterricht an der oberen Klasse des Pädagogiums (s. Hans Trog: Jacob Burckhardt, eine biographische Skizze, Basel 1898, S. 125 f.).

[9] In memoriam, S. 16

[10] ebenda

[11] «ASZ», Jg. 1897, Nr. 185

[12] Die biographische Skizze von Jacob Burckhardt erschien 1898 als ein Band von 172 Seiten in der Verlagsbuchhandlung R. Reich separat; es war dabei – wie Trog im Vorwort bemerkt – «die leise Hoffnung maßgebend, daß auch außerhalb Basels und außerhalb des Jahrbuch-Leserkreises der eine und andere sich für das Leben und Wirken des Mannes interessieren werde, der uns den Constantin, den Cicerone, die Kultur und die Geschichte der italienischen Renaissance geschenkt hat.» Gewidmet war es Dr. Otto Markwart in Zürich «in Erinnerung an unseren großen Lehrer».

[13] Fritz Widmann, a. a. O., S. 9

[14] Jacob Burckhardt: Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, mit Vorwort von Hans Trog, Basel 1898

[15] ebenda, S. IV

[16] Wie Trog seine Artikel zu signieren pflegte, ist auf S. 80 ersichtlich.

[17] «ASZ», Jg. 1887, Nr. 59

[18] Wir denken hier im besonderen an Vorlesungen von Heinrich Wölfflin an der Universität Zürich.

[19] «ASZ», Jg. 1887, Nr. 114

[20] «ASZ», Jg. 1887, Nr. 132

[21] «ASZ», Jg. 1887, Nr. 297

[22] «ASZ», Jg. 1888, Nr. 95

[23] Außer 1905, 1906, 1910 (1910 hat Jonas Fränkel einen Goethe-Beitrag geschrieben) hat Trog von 1902 bis 1927 jedes Jahr zum 28. August ein Feuilleton geschrieben. Sehr oft brachte er darin neue Resultate der Goethe-Forschung zur Sprache, oder er wählte irgend ein Thema aus Goethes Leben und Dichtung, das er in sinniger Weise zu aktualisieren verstand.

[24] «ASZ», Jg. 1888, Nr. 219

[25] ebenda

[26] «ASZ», Jg. 1889, Nr. 258

[27] «ASZ», Jg. 1889, Nr. 106

[28] «ASZ», Jg. 1889, Nr. 197

[29] Emil Staiger: Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1946, S. 51.

[30] «ASZ», Jg. 1888, Nr. 295

[31] «ASZ», Jg. 1890, Nr. 114–118/120–122/125

[32] In memoriam, S. 33

[33] «ASZ», Jg. 1890, Nr. 114

[34] ebenda

[35] «ASZ», Jg. 1890, Nr. 115

[36] «ASZ», Jg. 1890, Nr. 270

[37] ebenda

[38] ebenda

[39] «ASZ», Jg. 1890, Nr. 278

[40] «NZZ», Jg. 1953, Nr. 409

[41] ebenda

[42] ebenda

[43] ebenda

[44] Trog hielt diesen Vortrag am 5. Dezember 1889 in der Historischen Gesellschaft, Basel.

[45] Hans Trog: Die Schweiz vom Tode Karls des Großen bis zum Ende des burgundischen Reichs (in: 67. Neujahrsblatt der «Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen», Basel 1889).

[46] Trog hielt diesen Vortrag am 14. Dezember 1890 im Bernoullianum, Basel; er ist in der «ASZ», Jg. 1891, Nr. 4–10 erschienen.

[47] Dieser Vortrag ist in der «ASZ», Jg. 1894, Nr. 232/233/235/236/238/241/242 erschienen.

[48] Hans Trog: Conrad Ferdinand Meyer, Sechs Vorträge, Basel 1897, Vorwort, S. V

[49] ebenda

[50] «ASZ», Jg. 1891, Nr. 92–95

[51] «ASZ», Jg. 1893, Nr. 42

[52] «ASZ», Jg. 1893, Nr. 212/218/224/230/236/248; diese sechs Feuilletons wurden von der «Allgemeinen Schweizer Zeitung» unter dem Titel «Florentiner Tage» als Separatdruck broschiert herausgegeben.

[53] «ASZ», Jg. 1895, Nr. 240

[54] Otto Groth: Die Zeitung, Mannheim-Berlin-Leipzig 1928

[55] Wilmont Haacke: Handbuch des Feuilletons, Emsdetten 1952, Bd. II, S. 305

[56] «ASZ», Jg. 1893, Nr. 188

[57] «ASZ», Jg. 1893, Nr. 206

[58] «ASZ», Jg. 1893, Nr. 307

[59] «ASZ», Jg. 1894, Nr. 35

[60] «ASZ», Jg. 1901, Nr. 143

[61] «ASZ», Jg. 1901, Nr. 198

[62] «ASZ», Jg. 1901, Nr. 203

[63] Eduard Korrodi: Das Feuilleton der «NZZ» (in der Jubiläumsausgabe 150 Jahre «NZZ», 1930)

[64] ebenda

[65] F. Störi: Fritz Marti, sein Leben, der Dichter und Kritiker, Konstanz 1920, S. 35 f.

[66] Das «Künstlergut» befand sich an jener Stelle, wo sich heute die Universität erhebt.

[67] Das «Künstlerhaus» befand sich an der Börsenstraße; es wurde kurz nach der letzten Ausstellung im Jahre 1910 abgebrochen.

[68] Vgl. Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1911.

[69] Vgl. Hans Trog: Künstlergut – Künstlerhaus – Kunsthaus, Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1911, das ausführlich die Entwicklung der Kunstvereine und ihrer Ausstellungsgebäude von 1887 bis 1910 behandelt.

[70] Das Sitzungslokal des «Literarischen Klubs» befand sich 1902–1907 im «Seehof», 1908–1912 im «Weißen Kreuz», 1913–1916 im «Bellevue», 1917–1919 im «Freudenberg», 1920–1928 im «Zunfthaus zur Waag».

[71] Vgl. Hedwig Bleuler-Waser: Leben und Taten des Lesezirkels Hottingen, von seiner Geburt bis zu seinem 25. Lebensjahr, 1882–1907, Zürich 1907. Anschaulich und reich dokumentiert wird die Entwicklung dieses Zirkels geschildert, der die ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts in Zürichs künstlerischen Bestrebungen tonangebend werden sollte.

[72] So heißt es im Paragraph 1 der Statuten des «Literarischen Klubs» (in: «Der Lesezirkel», Jg. 15, S. 121).

[73] Goethe: Dichtung und Wahrheit, Artemis-Ausgabe, Bd. 10, S. 14

[74] Alfred Reucker: Zürich 1901–1921 (in: Festschrift 100 Jahre Zürcher Stadttheater, Zürich 1934, S. 11)

[75] «NZZ», Jg. 1901, Nr. 187 A

[76] ebenda

[77] ebenda

[78] Louis Gauchat: 25 Jahre Literarischer Klub, II. unter Hans Trog (in: «Der Lesezirkel», 15. Jg., S. 128)

[79] ebenda, S. 127

[80] ebenda

[81] ebenda

[82] In: «Der Lesezirkel», 15. Jg., S. 3 ff. findet sich eine Liste sämtlicher Veranstaltungen des Literarischen Klubs von 1902 bis 1928.

[83] Louis Gauchat, a. a. O., S. 127 f.

[84] ebenda, S. 130

[85] ebenda

[86] ebenda

[87] In memoriam, S. 8

[88] Fritz Widmann, a. a. O., S. 50

[89] ebenda, S. 31

[90] Eduard Korrodi: Das Feuilleton der «NZZ» (in der Jubiläumsausgabe 150 Jahre «NZZ», 1930)

[91] In memoriam, S. 21 f.

[92] ebenda, S. 8

[93] Hans Trog: Hans Sandreuter, Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich 1904

[94] ebenda, S. 20

[95] Hans Trog: Künstlergut – Künstlerhaus – Kunsthaus, 1887–1910, Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich 1911

[96] ebenda, S. 49

[97] «NZZ», Jg. 1911, Nr. 18 Mo

[98] Hans Trog: Max Buri, Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich 1917

[99] ebenda, S. 3

[100] ebenda

[101] ebenda, S. 18

[102] Jacob Burckhardt: Briefe an Ribbecks, Neue Rundschau, November 1910

[103] Jacob Burckhardt: Briefe an einen Architekten 1870–1889, München 1913

[104] Hermann Huber. Eine Monographie. Mit einführenden Aufsätzen von Hans Trog, Zürich, und Curt Glaser, Berlin, Potsdam 1924

[105] Edmund Stadler: Das schweizerische Bühnenbild von Appia bis heute, Zürich 1949, S. 11.

[106] «NZZ», Jg. 1911, Nr. 191 A

[107] «NZZ», Jg. 1908, Nr. 130 B

[108] «NZZ», Jg. 1908, Nr. 132 Mo

[109] «NZZ», Jg. 1911, Nr. 191 A

[110] «NZZ», Jg. 1911, Nr. 317 A

[111] ebenda

[112] «NZZ», Jg. 1914, Nr. 834

[113] Morax' Tell war nicht nur die erste welschschweizerische Darstellung der Befreiungsgeschichte, sondern die erste schweizerische Dramatisierung des Stoffes nach Schiller. Fritz Müller glaubt, daß Morax mit seinem Tell vielleicht den Anstoß zu der ganzen Reihe der neuen Tellbearbeitungen gab (in: Die Gestalt Wilhelm Tells in der modernen schweizerischen Dichtung, Aarau 1950).

[114] «NZZ», Jg. 1921, Nr. 870

[115] «NZZ», Jg. 1909, Nr. 139 B

[116] «NZZ», Jg. 1911, Nr. 218 A

[117] ebenda

[118] ebenda

[119] «NZZ», Jg. 1911, Nr. 203 A

[120] «NZZ», Jg. 1911, Nr. 218 A

[121] ebenda

[122] «NZZ», Jg. 1914, Nr. 1274

[123] ebenda

[124] «NZZ», Jg. 1914, Nr. 1281

[125] ebenda

[126] «NZZ», Jg. 1914, Nr. 1405

[127] Hans Trog: Lichtwarks Reisebriefe (in: «Der Lesezirkel», 11. Jg., S. 50)

[128] «NZZ», Jg. 1911, Nr. 67 Mo

[129] «NZZ», Jg. 1903, Nr. 210 A

[130] Fritz Widmann, a. a. O., S. 50

[131] Journal de Genève, 10. November 1911

[132] Gespräche des Erasmus, ausgewählt, übersetzt, eingeleitet von Hans Trog, Jena 1907

133 ebenda, Vorwort, S. 11
134 ebenda
135 In memoriam, S. 30
136 ebenda
137 Im Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1929 über Hans Trog sind die Porträts Würtenbergers und Roedersteins wie auch die Büste Hermann Hallers reproduziert, dasjenige von Amiet in: «Der Lesezirkel», 15. Jg., S. 113.
138 In memoriam, S. 30
139 «NZZ», Jg. 1911, Nr. 218 A
140 Hans Trog: Friedrich Theodor Vischer und Gottfried Keller (in: «Zürcher Taschenbuch» 1908)
141 ebenda, S. 249
142 ebenda, S. 250
143 Josef Viktor Widmann: Ausgewählte Feuilletons, hg. von Max Widmann, Frauenfeld 1913
144 Johann Peter Hebel: Schelmen-, Scherz- und Judengeschichten, aus dem Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreundes, Auswahl und Nachwort von Hans Trog, Zürich 1925
145 ebenda, S. 58
146 Der Vortrag über Disteli erschien in der «NZZ», Jg. 1902, Nr. 150 B, 151–154 jeweils im Mo.
147 «NZZ», Jg. 1911, Nr. 344 Mo
148 «NZZ», Jg. 1921, Nr. 269
149 In memoriam, S. 41
150 «Der Heimatschutz», Jg. 1928, S. 90
151 Trog starb an Zungenkrebs.
152 In memoriam, S. 24
153 «NZZ», Jg. 1928, Nr. 829
154 Emil Dürr (in: Jacob Burckhardt: Frühe Schriften, Basel 1930, S. XII f.)
155 In memoriam, S. 11
156 Emil Dürr, a. a. O., S. XVI
157 In memoriam, S. 46
158 «NZZ», Jg. 1928, Nr. 1207
159 ebenda
160 In memoriam, S. 18
161 In memoriam, S. 27
162 «NZZ», Jg. 1928, Nr. 916
163 ebenda

## *Das kritische Werk:*

1 Hans Knudsen: Theaterkritik als Hochschulfach (in: XX. Schweizer Theater-Jahrbuch, Einsiedeln 1952, S. 104)
2 Alfred Kerr: Die Welt im Drama, Berlin 1917, Bd. I, S. X
3 ebenda, S. 11
4 «NZZ», Jg. 1909, Nr. 77 A

[5] ebenda
[6] ebenda
[7] «NZZ», Jg. 1913, Nr. 176 A
[8] «ASZ», Jg. 1892, Nr. 50
[9] «NZZ», Jg. 1908, Nr. 103 B
[10] «NZZ», Jg. 1908, Nr. 100 A
[11] «NZZ», Jg. 1911, Nr. 11 A
[12] «NZZ», Jg. 1906, Nr. 52 Mo
[13] ebenda
[14] «NZZ», Jg. 1916, Nr. 1664
[15] «NZZ», Jg. 1915, Nr. 168
[16] «NZZ», Jg. 1917, Nr. 31
[17] «NZZ», Jg. 1911, Nr. 104 B
[18] «NZZ», Jg. 1904, Nr. 261 A
[19] «NZZ», Jg. 1918, Nr. 498
[20] «NZZ», Jg. 1907, Nr. 262 Mo
[21] ebenda
[22] ebenda
[23] «NZZ», Jg. 1909, Nr. 243 A
[24] «ASZ», Jg. 1898, Nr. 269
[25] ebenda
[26] «NZZ», Jg. 1916, Nr. 951
[27] «ASZ», Jg. 1898, Nr. 8
[28] «NZZ», Jg. 1918, Nr. 615
[29] ebenda
[30] «NZZ», Jg. 1907, Nr. 182 Mo
[31] «NZZ», Jg. 1917, Nr. 2324
[32] «NZZ», Jg. 1905, Nr. 129 A
[33] «NZZ», Jg. 1915, Nr. 1513
[34] «ASZ», Jg. 1893, Nr. 68
[35] ebenda
[36] «NZZ», Jg. 1905, Nr. 181 B
[37] «ASZ», Jg. 1900, Nr. 58
[38] «NZZ», Jg. 1908, Nr. 318 B
[39] ebenda
[40] «NZZ», Jg. 1905, Nr. 181 B
[41] «ASZ», Jg. 1900, Nr. 104
[42] ebenda
[43] ebenda
[44] ebenda
[45] «NZZ», Jg. 1907, Nr. 100 Mo
[46] «NZZ», Jg. 1901, Nr. 207 B
[47] ebenda
[48] «NZZ», Jg. 1901, Nr. 308 Mo
[49] ebenda

[50] «NZZ», Jg. 1915, Nr. 1481
[51] «ASZ», Jg. 1901, Nr. 143
[52] ebenda
[53] ebenda
[54] ebenda
[55] «NZZ», Jg. 1915, Nr. 1155
[56] «NZZ», Jg. 1907, Nr. 94 Mo
[57] «NZZ», Jg. 1903, Nr. 119 Mo
[58] ebenda
[59] ebenda
[60] «NZZ», Jg. 1904, Nr. 43 A
[61] «ASZ», Jg. 1901, Nr. 41
[62] ebenda
[63] «NZZ», Jg. 1902, Nr. 38 A
[64] ebenda
[65] «NZZ», Jg. 1906, Nr. 95 A
[66] «ASZ», Jg. 1899, Nr. 69
[67] «NZZ», Jg. 1907, Nr. 113 A
[68] «NZZ», Jg. 1905, Nr. 179 Beil
[69] «ASZ», Jg. 1899, Nr. 69
[70] «ASZ», Jg. 1899, Nr. 53
[71] ebenda
[72] «ASZ», Jg. 1896, Nr. 22
[73] ebenda
[74] «NZZ», Jg. 1901, Nr. 308 A
[75] ebenda
[76] «ASZ», Jg. 1901, Nr. 69
[77] «NZZ», Jg. 1902, Nr. 21 A
[78] «NZZ», Jg. 1915, Nr. 425
[79] «NZZ», Jg. 1912, Nr. 318 Mo
[80] Elisabeth Brock-Sulzer: Kritik am Schauspieler (in: XX. Schweizer Theater-Jahrbuch, Einsiedeln 1952, S. 49 f.)
[81] «NZZ», Jg. 1905, Nr. 181 B
[82] Guido Frei, a. a. O., S. 38 f.
[83] Alfred Reucker: Zürich 1901–1921 (in: Festschrift 100 Jahre Zürcher Stadttheater, Zürich 1934, S. 13).
[84] ebenda
[85] «NZZ», Jg. 1908, Nr. 65 Mo
[86] ebenda
[87] «NZZ», Jg. 1908, Nr. 68 B
[88] «NZZ», Jg. 1908, Nr. 71 Mo
[89] ebenda
[90] ebenda
[91] «NZZ», Jg. 1908, Nr. 68 B
[92] «NZZ», Jg. 1908, Nr. 80 A

[93] «NZZ», Jg. 1908, Nr. 182 A
[94] ebenda
[95] «NZZ», Jg. 1908, Nr. 362 Mo
[96] «NZZ», Jg. 1909, Nr. 55 A
[97] ebenda
[98] ebenda
[99] «NZZ», Jg. 1909, Nr. 243 A
[100] «NZZ», Jg. 1909, Nr. 244 A
[101] ebenda
[102] «NZZ», Jg. 1919, Nr. 942
[103] «NZZ», Jg. 1911, Nr. 244 B
[104] «NZZ», Jg. 1911, Nr. 269 Mo und A
[105] «NZZ», Jg. 1911, Nr. 269 A
[106] «NZZ», Jg. 1917, Nr. 13
[107] ebenda
[108] «NZZ», Jg. 1914, Nr. 306
[109] ebenda
[110] ebenda
[111] «NZZ», Jg. 1914, Nr. 755
[112] ebenda
[113] «NZZ», Jg. 1905, Nr. 296 Beil
[114] «NZZ», Jg. 1903, Nr. 100
[115] «NZZ», Jg. 1903, Nr. 260 Beil
[116] «NZZ», Jg. 1905, Nr. 344 Beil
[117] «ASZ», Jg. 1900, Nr. 144
[118] ebenda
[119] «NZZ», Jg. 1902, Nr. 354 A
[120] «NZZ», Jg. 1911, Nr. 276 A
[121] «NZZ», Jg. 1911, Nr. 176 Mo
[122] «NZZ», Jg. 1913, Nr. 176 A
[123] «NZZ», Jg. 1911, Nr. 284 A
[124] «NZZ», Jg. 1913, Nr. 278 A
[125] «NZZ», Jg. 1915, Nr. 1155
[126] «NZZ», Jg. 1908, Nr. 124 Mo
[127] «NZZ», Jg. 1908, Nr. 182 A
[128] «NZZ», Jg. 1908, Nr. 348 Mo
[129] «NZZ», Jg. 1902, Nr. 121 Beil
[130] «NZZ», Jg. 1905, Nr. 179 Beil
[131] «NZZ», Jg. 1905, Nr. 137 Mo
[132] Fritz Weiß: Spielplan und Kritik (in: XX. Schweizer Theater-Jahrbuch, Einsiedeln 1952, S. 45)
[133] Guido Frei, a. a. O., S. 149 ff.
[134] Alfred Reucker, a. a. O., S. 12
[135] Artur Kutscher: Grundriß der Theaterwissenschaft, München 1949, S. 95
[136] In memoriam, S. 21

[137] «NZZ», Jg. 1904, Nr. 75 Beil
[138] Guido Frei, a. a. O., S. 177
[139] «NZZ», Jg. 1903, Nr. 17 Mo
[140] Guido Frei, a. a. O., S. 177
[141] «NZZ», Jg. 1917, Nr. 2161
[142] «NZZ», Jg. 1902, Nr. 243 Mo
[143] «NZZ», Jg. 1908, Nr. 86 A
[144] «NZZ», Jg. 1908, Nr. 94 Mo
[145] «NZZ», Jg. 1908, Nr. 75 B
[146] «NZZ», Jg. 1922, Nr. 169
[147] ebenda
[148] «NZZ», Jg. 1922, Nr. 220
[149] «NZZ», Jg. 1922, Nr. 240
[150] «NZZ», Jg. 1922, Nr. 242
[151] «NZZ», Jg. 1922, Nr. 244
[152] ebenda
[153] ebenda
[154] In memoriam, S. 21
[155] «NZZ», Jg. 1922, Nr. 330
[156] ebenda
[157] «NZZ», Jg. 1922, Nr. 370
[158] «NZZ», Jg. 1922, Nr. 1125
[159] ebenda
[160] «NZZ», Jg. 1925, Nr. 74
[161] «NZZ», Jg. 1926, Nr. 1533
[162] «NZZ», Jg. 1909, Nr. 293 A
[163] «NZZ», Jg. 1914, Nr. 755
[164] «NZZ», Jg. 1917, Nr. 303
[165] «NZZ», Jg. 1903, Nr. 119 Mo
[166] «NZZ», Jg. 1921, Nr. 1725
[167] «NZZ», Jg. 1910, Nr. 83 B
[168] «NZZ», Jg. 1903, Nr. 361 A
[169] «NZZ», Jg. 1925, Nr. 1073
[170] «NZZ», Jg. 1921, Nr. 1264
[171] «NZZ», Jg. 1921, Nr. 1277
[172] «NZZ», Jg. 1909, Nr. 131 A
[173] «NZZ», Jg. 1912, Nr. 260 Mo
[174] ebenda
[175] «NZZ», Jg. 1910, Nr. 22 B
[176] «NZZ», Jg. 1908, Nr. 103 B
[177] «NZZ», Jg. 1908, Nr. 100 A
[178] «NZZ», Jg. 1924, Nr. 598
[179] ebenda
[180] Alfred Reucker, a. a. O., S. 13
[181] «NZZ», Jg. 1902, Nr. 38 A

182 «NZZ», Jg. 1902, Nr. 41 A
183 «NZZ», Jg. 1902, Nr. 43 A
184 «ASZ», Jg. 1892, Nr. 58
185 «ASZ», Jg. 1896, Nr. 283
186 «NZZ», Jg. 1912, Nr. 120 A
187 «NZZ», Jg. 1911, Nr. 104 B
188 ebenda
189 «NZZ», Jg. 1907, Nr. 318 Mo
190 «NZZ», Jg. 1908, Nr. 336 A
191 «NZZ», Jg. 1908, Nr. 334 A
192 «NZZ», Jg. 1906, Nr. 350 A
193 «NZZ», Jg. 1905, Nr. 247 A
194 ebenda
195 «NZZ», Jg. 1910, Nr. 74 Mo
196 «NZZ», Jg. 1909, Nr. 111 A
197 «NZZ», Jg. 1905, Nr. 248 Mo
198 «NZZ», Jg. 1913, Nr. 78 A
199 «NZZ», Jg. 1921, Nr. 925
200 Elisabeth Brock-Sulzer: Kritik am Schauspieler (in: XX. Schweizer Theater-Jahrbuch, Einsiedeln 1952, S. 53)
201 Oskar Eberle: Dialog als Prolog (in: XX. Schweizer Theater-Jahrbuch, Einsiedeln 1952, S. 11 f.)
202 Siegfried Streicher: Theaterkritik und Publikum (in: XX. Schweizer Theater-Jahrbuch, Einsiedeln 1952, S. 64)
203 Oskar Eberle: Notizen an den Rand von Kritiken geschrieben (in: XX. Schweizer Theater-Jahrbuch, Einsiedeln 1952, S. 83)
204 «NZZ», Jg. 1905, Nr. 52 Beil
205 «ASZ», Jg. 1893, Nr. 68
206 ebenda
207 «ASZ», Jg. 1898, Nr. 249
208 «NZZ», Jg. 1911, Nr. 75 B
209 ebenda
210 «NZZ», Jg. 1921, Nr. 727
211 «NZZ», Jg. 1913, Nr. 107 A
212 «NZZ», Jg. 1913, Nr. 78 A
213 ebenda
214 ebenda
215 «NZZ», Jg. 1908, Nr. 252 A
216 «NZZ», Jg. 1908, Nr. 318 B
217 «NZZ», Jg. 1908, Nr. 320 Mo
218 «NZZ», Jg. 1908, Nr. 156 Mo
219 «NZZ», Jg. 1910, Nr. 129 A
220 ebenda
221 «NZZ», Jg. 1909, Nr. 24 B
222 «NZZ», Jg. 1903, Nr. 252 A

223 «NZZ», Jg. 1902, Nr. 21 A
224 «NZZ», Jg. 1902, Nr. 83 A
225 «NZZ», Jg. 1906, Nr. 342 A
226 ebenda
227 «NZZ», Jg. 1902, Nr. 21 A
228 «NZZ», Jg. 1902, Nr. 83 A
229 «NZZ», Jg. 1902, Nr. 156 Beil
230 Artur Kutscher, a. a. O., S. 270 ff.
231 Edmund Stadler: Das neuere Freilichttheater in Europa und Amerika, Einsiedeln 1951
232 ebenda, S. 63 f.
233 Trog machte in seiner Besprechung «NZZ», Jg. 1908, Nr. 230 Mo einige kritische Einwände.
234 Vgl. die illustrierte Halbmonatsschrift «Die Schweiz», Jg. 1908, S. 43 ff. und S. 57 ff.
235 «NZZ», Jg. 1908, Nr. 78 A
236 ebenda
237 ebenda
238 ebenda
239 «NZZ», Jg. 1908, Nr. 82 B
240 ebenda
241 Rudolf Lorenz: Die Freilichtbühne auf der Lützelau (in: «Die Schweiz», Jg. 1908, S. 43 ff. und S. 57 ff.)
242 «NZZ», Jg. 1908, Nr. 84 A
243 ebenda
244 «NZZ», Jg. 1907, Nr. 230 Mo
245 Vgl. Abb. in: «Die Schweiz», Jg. 1907, S. 408 und S. 431
246 «NZZ», Jg. 1908, Nr. 84 A
247 ebenda
248 «NZZ», Jg. 1908, Nr. 137 B
249 Vgl. Situationsplan und Spezialplan für Bühne und Zuschauerraum nach Skizzen von Architekt Adolf Gandy, Rorschach, in: «Die Schweiz», Jg. 1908, S. 60 f.
250 Edmund Stadler, a. a. O., Abb. des Freilichttheaters Hertenstein auf S. 12 und S. 42.
251 «NZZ», Jg. 1911, Nr. 249 Mo
252 «NZZ», Jg. 1916, Nr. 880
253 «NZZ», Jg. 1911, Nr. 249 Mo
254 ebenda
255 «NZZ», Jg. 1915, Nr. 57
256 «NZZ», Jg. 1911, Nr. 192 A
257 ebenda
258 «NZZ», Jg. 1911, Nr. 333 A
259 «NZZ», Jg. 1910, Nr. 183 Mo
260 «NZZ», Jg. 1913, Nr. 166 Mo, vgl. auch «Der Lesezirkel», 1. Jg., S. 240 ff.
261 Edmund Stadler, a. a. O., S. 42

[1] Tages-Anzeiger, Jg. 1928, Nr. 161
[2] Fritz Widmann, a. a. O., S. 19
[3] ebenda
[4] Peter Meyer: Hans Trog zum 60. Geburtstag (in: «Wissen und Leben», Jg. 1924, S. 381 ff.)
[5] ebenda
[6] ebenda
[7] ebenda
[8] ebenda
[9] In memoriam, S. 41
[10] «ASZ», Jg. 1898, Nr. 255
[11] «NZZ», Jg. 1908, Nr. 71 Mo; 1911, 8 B
[12] In memoriam, S. 17
[13] ebenda
[14] Hans Trog in «Wissen und Leben», Jg. 1914, S. 161
[15] Otto Waser: Hans Trog zum 60. Geburtstag (in: «Der Lesezirkel», Jg. 1924, S. 63)
[16] «ASZ», Jg. 1894, Nr. 172
[17] «NZZ», Jg. 1926, Nr. 780
[18] Fritz Widmann, a. a. O., S. 16
[19] «NZZ», Jg. 1910, Nr. 145 Mo
[20] «NZZ», Jg. 1912, Nr. 338 Mo, 294 Mo
[21] Der Freisinnige, Jg. 1928, Nr. 158
[22] «Wissen und Leben», Jg. 1912, S. 142 f.
[23] ebenda
[24] «NZZ», Jg. 1912, Nr. 86 Mo
[25] In memoriam, S. 6
[26] ebenda
[27] ebenda, S. 19
[28] ebenda
[29] «ASZ», Jg. 1897, Nr. 243
[30] «ASZ», Jg. 1898, Nr. 281
[31] «ASZ», Jg. 1901, Nr. 198
[32] «NZZ», Jg. 1908, Nr. 14 A
[33] Wilmont Haacke: Handbuch des Feuilletons, Bd. I, S. 55
[34] Rudolf Borchardt: In memoriam Hans Trog (in: «Der Lesezirkel», Jg. 1928, S. 114)
[35] ebenda
[36] In memoriam, S. 8
[37] Hans Trog: Wissenschaftliches Material in der Tagespresse (in: «Academia», Schweiz. Hochschulzeitung, Jg. 1911)
[38] Hermann Uhde-Bernays: Im Lichte der Freiheit, Insel-Verlag 1947, S. 380
[39] Willy Hellpach: Meine Begegnung mit der Schweiz (in: «Du», Jg. 1952, Nr. 12, S. 19)

[40] Max Meyerfeld: Rückblick, Einblick (in der Jubiläumsausgabe 150 Jahre NZZ, 1930)
[41] Hermann Uhde-Bernays, a. a. O., S. 381 f.
[42] Alfred Kerr, a. a. O., Bd. I, S. XXII
[43] Goethe: Schriften zur Literatur, Artemis-Ausgabe, Zürich 1948 Bd. 14, S. 128
[44] Hans Trog: Hans Sandreuter, Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1904, S. 20
[45] Hans Trog (in: «Wissen und Leben», Jg. 1911, S. 281)
[46] Hans Trog (in: «Der Lesezirkel», Jg. 1917, S. 36)
[47] In memoriam, S. 11
[48] ebenda
[49] ebenda, S. 27
[50] ebenda
[51] «ASZ», Jg. 1900, Nr. 589
[52] «NZZ», Jg. 1904, Nr. 51 A
[53] In memoriam, S. 19
[54] «NZZ», Jg. 1909, Nr. 301 Mo
[55] Fritz Widmann, a. a. O., S. 43 f.
[56] In memoriam, S. 19
[57] Rudolf Borchardt: In memoriam Hans Trog (in: «Der Lesezirkel», Jg. 1928, S. 115)
[58] ebenda
[59] «NZZ», Jg. 1916, Nr. 1750
[60] «NZZ», Jg. 1921, Nr. 1558
[61] «NZZ», Jg. 1909, Nr. 62 A
[62] «NZZ», Jg. 1902, Nr. 260 A
[63] Hans Trog: Jacob Burckhardt, eine biographische Skizze, Basel 1898, S. 83
[64] In memoriam, S. 29
[65] «ASZ», Jg. 1894, Nr. 187
[66] «NZZ», Jg. 1909, Nr. 5 A
[67] «NZZ», Jg. 1909, Nr. 55 A
[68] «NZZ», Jg. 1909, Nr. 161 Mo
[69] «NZZ», Jg. 1912, Nr. 141 Mo
[70] «NZZ», Jg. 1916, Nr. 972
[71] «ASZ», Jg. 1900, Nr. 523
[72] «NZZ», Jg. 1917, Nr. 68
[73] «NZZ», Jg. 1912, Nr. 152 B
[74] «NZZ», Jg. 1917, Nr. 184
[75] In memoriam, S. 20
[76] ebenda
[77] «NZZ», Jg. 1902, Nr. 301 A
[78] «NZZ», Jg. 1905, Nr. 6 A
[79] «NZZ», Jg. 1915, Nr. 819
[80] «NZZ», Jg. 1907, Nr. 292 A
[81] «NZZ», Jg. 1912, Nr. 44 A
[82] «NZZ», Jg. 1918, Nr. 848

[83] «NZZ», Jg. 1913, Nr. 342 Mo
[84] «NZZ», Jg. 1907, Nr. 20 B
[85] «NZZ», Jg. 1907, Nr. 34 B
[86] «NZZ», Jg. 1917, Nr. 1789
[87] «NZZ», Jg. 1915, Nr. 1235
[88] «NZZ», Jg. 1915, Nr. 168
[89] ebenda
[90] «NZZ», Jg. 1916, Nr. 1750
[91] «NZZ», Jg. 1913, Nr. 347 A
[92] «NZZ», Jg. 1916, Nr. 626
[93] «NZZ», Jg. 1907, Nr. 100 Mo
[94] «NZZ», Jg. 1903, Nr. 29 Mo
[95] «NZZ», Jg. 1910, Nr. 96 Mo
[96] «NZZ», Jg. 1913, Nr. 164 B
[97] «NZZ», Jg. 1914, Nr. 373
[98] «NZZ», Jg. 1913, Nr. 164 B
[99] «NZZ», Jg. 1908, Nr. 71 Mo
[100] «NZZ», Jg. 1909, Nr. 55 B
[101] «NZZ», Jg. 1909, Nr. 99 B
[102] «NZZ», Jg. 1908, Nr. 100 A
[103] «NZZ», Jg. 1902, Nr. 288 A
[104] «NZZ», Jg. 1916, Nr. 817
[105] «NZZ», Jg. 1916, Nr. 539
[106] «ASZ», Jg. 1896, Nr. 295
[107] «NZZ», Jg. 1914, Nr. 952
[108] «NZZ», Jg. 1905, Nr. 122 A
[109] «NZZ», Jg. 1911, Nr. 340 Mo
[110] «NZZ», Jg. 1906, Nr. 8 A
[111] «NZZ», Jg. 1907, Nr. 340 B
[112] «NZZ», Jg. 1907, Nr. 148 A
[113] «ASZ», Jg. 1896, Nr. 302
[114] «ASZ», Jg. 1899, Nr. 6
[115] «ASZ», Jg. 1894, Nr. 61
[116] «NZZ», Jg. 1901, Nr. 302 A
[117] «NZZ», Jg. 1906, Nr. 311 Mo
[118] «NZZ», Jg. 1902, Nr. 121 Beil
[119] «ASZ», Jg. 1898, Nr. 32
[120] «NZZ», Jg. 1908, Nr. 182 A
[121] Wolfgang Seidl: Die geistige Haltung der neueren deutschen Theaterkritik, entwickelt an Otto Brahm, Hermann Bahr, Alfred Kerr, Alfred Polgar, Siegfried Jacobsohn, Paul Fechter, Herbert Ihering und Bernhard Diebold, Diss. Masch.-Schrift, München 1951
[122] Bernhard Diebold war die letzten Jahre seines Lebens (1940–1945) Theaterkritiker der «Tat», somit auch Referent einer schweizerischen Bühne. Da er aber seine wichtigsten, entscheidenden Lebensjahre in Deutschland verbrachte (er war 1912–1915 Dramaturg und Spielleiter am Münchner Schauspielhaus,

1917–1935 Redaktor der «Frankfurter Zeitung», weilte aber seit 1928 in Berlin) und seine Wirksamkeit in der Schweiz in eine Zeit fällt, da Trog schon über zehn Jahre tot war, dürfen wir in diesem Zusammenhang von Trog als dem einzigen repräsentativen schweizerischen Theaterkritiker sprechen.

123 Mit dem Begriff «neuere» deutsche Theaterkritik grenzt Seidl nach Fontane ab, den er noch zum bürgerlichen Zeitalter rechnet, das mit Lessing begann.

124 Edmund Stadler: Das Schweizerische Bühnenbild von Appia bis heute, Zürich 1949, S. 5

125 ebenda

126 ebenda, S. 7

127 ebenda, S. 8

128 Rudolf Borchardt: In memoriam Hans Trog (in: «Der Lesezirkel», Jg. 1928, S. 116)

129 Alfred Kerr: Herr Sudermann, der D.. Di.. Dichter. Ein kritisches Vademecum, Berlin 1903

130 «NZZ», Jg. 1902, Nr. 340 Mo

131 Alfred Kerr: Die Welt im Drama, Bd. I, S. X

132 ebenda, S. XVIII

133 Richard Hamann: Der Impressionismus in Leben und Kunst, 2. Auflage, Marburg 1923

134 Seidl, a. a. O., S. 105 ff.

135 Erich Schmidt: Lessing, Geschichte seines Lebens und seiner Schriften, Berlin 1923, Bd. I, S. 546

136 Alfred Kerr: Die Welt im Drama, Bd. I, S. 12

137 Hans Trog: Conrad Ferdinand Meyer, sechs Vorträge, Basel 1897, S. V

138 Seidl, a. a. O., S. 29

139 Alfred Kerr, a. a. O., Bd. I, S. 8

140 Seidl, a. a. O., S. 28 f.

141 Otto Waser: Hans Trog zum 60. Geburtstag (in: «Der Lesezirkel», Jg. 1924, S. 63)

142 Eduard Korrodi: Das Feuilleton der NZZ (in der Jubiläumsausgabe 150 Jahre «NZZ», 1930)

143 Seidl, a. a. O., S. 121

144 «Neue Schweizer Rundschau», Dezember 1927, S. 1119

145 Seidl: Bernhard Diebold (in: XX. Schweizer Theater-Jahrbuch, Einsiedeln 1952, S. 98)

146 ebenda

147 Seidl, a. a. O., S. 143

148 Willy Hellpach: Meine Begegnung mit der Schweiz (in: «DU», Jg. 1952, Nr. 12, S. 19)

## *Schlußwort:*

1 In memoriam, S. 27

2 Josef Viktor Widmann: Ausgewählte Feuilletons, Frauenfeld 1913, S. VIII

3 «NZZ», Jg. 1915, Nr. 1244

4 In memoriam, S. 20

[5] Hans Trog: F. Hodler, Zürich 1918, S. 7

[6] Fritz Widmann, a. a. O., S. 51

[7] ebenda

[8] Rudolf Borchardt: In memoriam Hans Trog (in: «Der Lesezirkel», Jg. 1928, S. 116)

## *Anhang:*

[1] Dieses Datum bezieht sich nur auf die Zeit, wo Trog als Feuilletonredaktor der «NZZ» waltete. Die erste Spur findet sich bereits 1897, wo er den Nekrolog Jacob Burckhardts von Basel aus schrieb.

[2] In memoriam, S. 28

[3] ebenda, S. 9

# QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

## *Zeitungen und Zeitschriften*

Allgemeine Schweizer Zeitung
Der Lesezirkel
Die Schweiz
Neue Zürcher Zeitung
Theaterillustrierte (Festschrift) 100 Jahre Stadttheater, Zürich 1934
Wissen und Leben

## *Literatur*

Bahr Hermann: Rezensionen, Berlin 1903
Glossen, Berlin 1907

Bleuler-Waser Hedwig: Leben und Taten des Lesezirkels Hottingen 1882–1907, Zürich 1907

Bohla Karl: Paul Schlenther als Theaterkritiker, Leipzig 1935

Brahm Otto: Kritische Schriften, hg. v. Paul Schlenther, Berlin 1915

Devrient Eduard: Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Berlin-Zürich 1929

Diebold Bernhard: Anarchie im Drama, 3. Auflage, Frankfurt 1925

Erinnerungsblätter 1891–1916, Die ersten 25 Jahre im neuen Haus, hg. von der Theater AG, Zürich 1916

Frei Guido: Das Zürcher Stadttheater unter der Direktion Alfred Reucker 1901 bis 1921, Diss., Innsbruck 1951

Gauchat Louis: 25 Jahre Literarischer Klub, II. unter Hans Trog (in: «Der Lesezirkel», 15. Jg.)

Greiner Trudi: Der literarische Verkehr zwischen der deutschen und welschen Schweiz seit 1848, Diss., Bern-Leipzig 1940

Günther Johannes: Der Theaterkritiker Heinrich Theodor Rötscher, Leipzig 1921

Hamann Richard: Der Impressionismus in Leben und Kunst, Marburg 1923

Haacke Wilmont: Handbuch des Feuilletons, Emsdetten 1951/1952

Hellpach Willy: Meine Begegnung mit der Schweiz (in: «Du», Jg. 1952, Nr. 12)

In memoriam Dr. Hans Trog (Separatabdruck aus der «Neuen Zürcher Zeitung») 1928

Katalog der Theaterkunstausstellung in Zürich 1914

Kerr Alfred: Die Welt im Drama, Berlin 1917

Knudsen Hans: Theaterkritik, Berlin 1928

Koplowitz Oskar: Otto Brahm als Theaterkritiker, Zürich 1936

Korrodi Eduard: Das Feuilleton der «NZZ» (in der Jubiläumsausgabe 150 Jahre «NZZ», 1930)
In memoriam Dr. Hans Trog, Separatabdruck aus der «NZZ», 1928

Krüger Werner Adolf: Spitteler und die Journalistik, Diss., Straßburg 1937

Kutscher Artur: Grundriß der Theaterwissenschaft, München 1949
Meyer Peter: Hans Trog zum 60. Geburtstag (in: «Wissen und Leben», Jg. 1924)
Meyerfeld Max: Rückblick, Einblick (in der Jubiläumsausgabe 150 Jahre «NZZ», 1930)
Müller Eugen: Schweizer Theatergeschichte, Zürich 1944
Müller Ursula: Josef Viktor Widmann als Feuilletonist und Feuilletonredaktor, Diss. Masch.-Schrift, Bern 1951
XX. Schweizer Theater-Jahrbuch: Theaterkritik, Einsiedeln 1952
Schwengeler Arnold: Heinrich Federer im Spiegel seines journalistischen Schaffens, Diss., Bern 1931
Seidl Wolfgang: Die geistige Haltung der neueren deutschen Theaterkritik, entwickelt an Otto Brahm, Hermann Bahr, Alfred Kerr, Alfred Polgar, Siegfried Jacobsohn, Paul Fechter, Herbert Ihering und Bernhard Diebold, München 1951, Diss. Masch.-Schrift
Spitzer Leo: Stilstudien, München 1928
Stadler Edmund: Das schweizerische Bühnenbild von Appia bis heute, Zürich 1949
Das neuere Freilichttheater in Europa und Amerika, Einsiedeln 1951
Stamm Rudolf: Geschichte des englischen Theaters, Bern 1951
Störi F.: Fritz Marti, sein Leben, der Dichter und Kritiker, Konstanz 1920
Trog Hans: Rudolf I. und Rudolf II. von Hochburgund, Diss., Basel 1887
Die Schweiz vom Tode Karls des Großen bis zum Ende des burgundischen Reichs, 67. Neujahrsblatt der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen, Basel 1889
Conrad Ferdinand Meyer, sechs Vorträge, Basel 1897
Jacob Burckhardt, eine biographische Skizze, Basel 1898
Hans Sandreuter, Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1904
Gespräche des Erasmus, ausgewählt, übersetzt, eingeleitet, Jena 1907
Friedrich Theodor Vischer und Gottfried Keller, Zürcher Taschenbuch 1908
Künstlergut – Künstlerhaus – Kunsthaus 1887–1910, Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1911
Max Buri, Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1917
Hermann Huber. Eine Monographie. Potsdam 1924
Uhde-Bernays Hermann: Im Lichte der Freiheit, Insel-Verlag 1947
Waser Otto: Hans Trog zum 60. Geburtstag (in: «Der Lesezirkel», Jg. 1924)
Widmann Fritz: Hans Trog, Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1929
Wälterlin Oskar: Schiller und das Publikum, Diss., Basel 1918

# INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort . . . . . 7

DER WEG ZUM KRITIKER

Jugend- und Studienzeit 1864–1887 . . . . . 13
Privatdozent und Kritiker bei der
«Allgemeinen Schweizer Zeitung» in Basel 1887–1901 . . . . 13
Feuilletonredaktor und Kritiker bei der
«Neuen Zürcher Zeitung» in Zürich 1901–1928 . . . . . 17

DAS KRITISCHE WERK

Die Theaterkritiken . . . . . 37
A. Theateraufführungen im geschlossenen Raum . . . . . 38
Das aufgeführte Werk . . . . . 38
Die Ausführenden . . . . . 46
a) Regisseur, Dramaturg, Bühnenbildner und Direktor . . 46
b) Schauspieler . . . . . 58
Die Genießenden . . . . . 64
B. Theateraufführungen im Freien . . . . . 68

DIE KRITISCHE PERSÖNLICHKEIT

Trogs Verhältnis zur Presse . . . . . 77
Wesen und Aufgaben der Kritik . . . . . 83
Trog als Stilist . . . . . 87
Trogs Stellung in der neueren deutschen Theaterkritik . . . . . 95

Schlußwort . . . . . 103

Anhang . . . . . 105

Anmerkungen . . . . . 108

Quellen- und Literaturverzeichnis . . . . . 125