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

Artikel: Hans Trog als Theaterkritiker
Autor: Burger, Lydia
Kapitel: Das kritische Werk
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: 20.08.2025

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

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.