

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

Artikel: Hans Trog als Theaterkritiker
Autor: Burger, Lydia
Kapitel: Die kritische Persönlichkeit
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: 10.01.2026

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

DIE KRITISCHE PERSÖNLICHKEIT

TROGS VERHÄLTNIS ZUR PRESSE

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

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

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

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

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

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

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

zückt und in Tätigkeit hält. Und wenn's einer dazu auch mit der Sachlichkeit und einem so unbestechlichen Sinn tut wie Dr. Trog, dann ist er doppelt im Mittelpunkt der bösen öffentlichen Meinung. »²¹ Trog ist ihr nie ausgewichen und hat unmißverständlich zu antworten gepflegt. Bei der Rezension einer juristischen Studie über «Les devoirs de la presse en matière de critique d'art» kommt er auch auf den Berichtigungzwang zu sprechen und zitiert dabei den Fall eines Musikers, dessen impertinente Erwiderung auf eine Kritik von der «Gazette de Lausanne» abgedruckt worden war. «Sie ging offenbar von der ganz richtigen Ansicht aus, daß man gewissen Leuten die Möglichkeit, sich selber öffentlich zu richten, nicht nehmen soll. »²² Trog kommt dann zum Schluß, daß man – wenn auch kein Berichtigungzwang herrsche – von diesem Modus «Künstlern, Autoren usw. gegenüber, die die Minderwertigkeiten ihrer Leistungen durch Grobheiten gegen den Kritiker noch zu bekämpften Lust haben, Gebrauch machen »²³ sollte. Persönlich hat er ihn auch angewandt: als nämlich Adolf Vögtlin sein Volksdrama «Hans Waldmann» zu verteidigen suchte, ließ Trog dessen Brief, der ihn zu einem Kritiker stempelte, der seine ganze Lebenskenntnis aus der Literatur schöpfe²⁴, drucken und versah ihn lediglich mit der nötigen Randbemerkung.

Auch in der Art, wie Trog seine Referate zu signieren pflegte, kommt eine bestimmte Auffassung in Hinsicht auf die Presse zum Ausdruck. In der Mitteilung der «NZZ» an die Leserschaft über den erfolgten Hinschied von Hans Trog wird von dem immer fördernden, schlagfertigen, unerschöpflichen, auch oft umstrittenen «T» gesprochen²⁵. «Fast nie begab sich Dr. Trog aus dem Gehäuse seiner Initiale. Am liebsten hätte er überhaupt die englische Sachlichkeit, die Methode der ungezeichneten Kritiken, wie im Litterary Supplement der „Times“, bevorzugt. »²⁶ Während der Basler Redaktionszeit hat sich Trog ausschließlich der Minuskel bedient, während in Zürich die Majuskel als jenes Zeichen galt, das «den Meister kündete»²⁷ und auch bei den Lesern stärker haften blieb als das unscheinbare «t». «Er war wie ein Symbol, dieser ruhig, aber sicher hingesetzte Buchstabe, der nach oben in die Breite ging, beherrschend, weil er fest gegründet war. »²⁸ Der tiefere Grund des Signaturwechsels ist nicht eindeutig ersichtlich: Trog hätte zum Beispiel den Zweck verfolgen können, einen zweiten Mitarbeiter vorzutäuschen (wie Widmann, der sich etlicher Pseudonyma bediente, um verschiedene Mitarbeiter zu fingieren); ihm eine solche Absicht unterschieben, fällt uns jedoch schwer. Eine inhaltliche Unterscheidung wird eher deutlich; es zeichnet sich nämlich im großen ganzen eine Linie ab: während die eigentlichen Theaterkritiken meistens mit «T» signiert sind, weisen Voranzeichen oder Artikel bescheideneren Umfangs – meistens figurieren sie unter «Kleine Chronik» – das

kleine «t» auf. Aus dem «Gehäuse seiner Initiale» trat er selten und meistens nur dann, wenn er jemand persönlich ehren wollte, so zum Beispiel Arnold Böcklin²⁹ auf dessen 70. Geburtstag hin, beim Nekrolog von Conrad Ferdinand Meyer³⁰ oder auch beim Verabschieden von den Lesern der «ASZ»³¹. Ungezeichnete Artikel finden sich relativ wenige, in der Basler Redaktionszeit noch mehr als in der zürcherischen.

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

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

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

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

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

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

WESEN UND AUFGABEN DER KRITIK

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TROG ALS STILIST

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

zum farbigen Bild: das Rot des Teppichs auf dem Ruhelager in Rhodopens Gemach steht schlecht zu dem Feuerrot des Gewandes, das die Darstellerin der Rhodope im ersten Akt trägt.»⁹⁹ Hat ein Farbakzent symbolische Bedeutung erhalten und weist leise-unaufdringlich auf wesentliche Vorgänge hin, registriert er ihn mit der ganzen Liebe und Empfindsamkeit einer Schönheitsdurstigen Seele und scheut sich nicht, laut und vernehmlich dieser Begeisterung Ausdruck zu geben. Bei der Macbeth-Inszenierung vom Jahre 1909, bei der auf geschickte Weise Vorhänge verwendet wurden, schildert er die überaus suggestiven Bühnenbilder, die sich daraus ergeben: «zum Beispiel König Duncan mit seinen Männern vor dem blau und goldenen Vorhang in ihren farbigen Gewändern und dem blitzenden Metall ihrer Rüstung; dann wieder Macbeth und die Lady vor dem schwarzen Vorhang – das deutet gewissermaßen symbolisch den Stimmungsgehalt... im letzten Akt das in dem Kampf von Hell und Dunkel wahrhaft Rembrandteske Bild des Treppenhauses, wo die weißgekleidete Lady mit der brennenden Ampel aus dem Licht in den Schatten hinuntersteigt und rechts zur Seite der schwarzgekleidete Arzt fast gespenstisch in der Helligkeit steht...»¹⁰⁰ Es kommt auch vor, daß Trog mit Farben ein Geschehen deutet; er faßt zum Beispiel bei Hofmannsthals «Elektra» mit zwei einzigen Farbstrichen das Zentralmotiv: «Das brennende blutige Rot der Rache auf dem Tiefschwarz unermeßlichen Leidens»¹⁰¹ so eindrücklich zusammen, daß man sich dieser Farbwirkung schwerlich entziehen kann. Kainz als Hamlet erinnert Trog an den Lorenzo Medici-Kopf auf Vasaris Porträt in den Uffizien¹⁰², die blinde, schwerhörige, nach dem Tode sich sehrende Greisin in Hauptmanns «Weber» an eine «jener alten Frauen, die Kalckreuth auf einem seiner besten Bilder so ergreifend geschildert hat»¹⁰³. Mit solchen Bezügen eröffnen sich neue, reiche Vergleichsmöglichkeiten, die oft schlagartig eine bestimmte Situation erhellen und präzisieren; zugleich ergeht an den gebildeten Leser, der an Hand der Kritik sein eigenes Urteilsvermögen prüfen will, die Forderung, sich die in einem solchen Zusammenhang erwähnten Kunstgegenstände in Erinnerung zu rufen. Und der große Erzieher im Kritiker darf einen pädagogischen Erfolg buchen, um den er sich expressis verbis nicht einmal bemüht hat.

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

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

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

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

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

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

Trog verwendet auch Wörter, die im heutigen Sprachgebrauch nicht mehr so lebendig sind; für Gelächter setzt er «Lache», in dem entschieden eine größere Intensität geballt scheint, wenn er zum Beispiel sagt: «... wem gellt nicht noch in den Ohren die gräßliche Lache, die Christine (in Schnitzlers «Liebelei». Verf.) aufschlägt, da man ihr Mut zum Weiterleben und Überwinden des Leides zusprechen will»¹¹⁶. Bei der «Komödie der Irrungen» heißt es: «Eine satirische Lache schlägt hier Ibsen an»¹¹⁷. Als «Niete» kann sowohl ein Schauspieler¹¹⁸ wie auch eine einzelne Aufführung¹¹⁹ gelten. Bezaubernd hingegen, wenn er von der Olivia im gelben Kleid spricht, der ein rotes Schleiertuch über Hals und Arme fließt – «ein Farbeneindruck von „jubelhafter“ Schönheit»¹²⁰.

TROGS STELLUNG IN DER NEUEREN DEUTSCHEN THEATERKRITIK

Wolfgang Seidl¹²¹ hat an Otto Brahm, Hermann Bahr, Alfred Kerr, Alfred Polgar, Siegfried Jacobson, Paul Fechter, Herbert Ihering und Bernhard Diebold¹²² die geistige Haltung der «neueren»¹²³ deutschen Theaterkritik entwickelt, von der Auffassung ausgehend, daß diese acht bedeutenden Kritiker die wesentlichen Strömungen repräsentativ vertreten. Hans Trog figuriert in dieser wohl subjektiven, aber nicht unbegründeten Auswahl nicht; die Materialbeschaffung hätte gegebenenfalls schon zu einem Verzicht führen müssen, denn von Trogs über tausend Theaterkritiken liegen keine Sammelbände vor.

Bei einer Konfrontation Trog mit diesen namhaften Kritikern darf sich unser Interesse nicht darauf beschränken, ob und in welchem Maße er für Zürich richtungsweisend geworden ist, vielmehr soll es uns interessieren, ob er als Kritiker einer schweizerischen Bühne, einer sogenannten «Provinzbühne», wie sie nicht selten von hochtrabenden Berlinern spöttisch bezeichnet wurde, mit seinem Standpunkt europäische Gültigkeit erlangte. Der Anteil der Schweiz an der Entstehung des modernen Bühnenbildes greift bis in seine Anfänge zurück: die Goethesche Inszenierung des «Wallenstein» 1798 in Weimar wird in der Theatergeschichte als erste Aufführung bezeichnet, in der ein Maler einen Gesamtentwurf für eine Schauspielinszenierung schuf; Heinrich Meyer aus Stäfa war daran wesentlich beteiligt¹²⁴. Die Schweizer Festspiele des 19. Jahrhunderts überragen in ihrer Bedeutung für die europäische Bühnenreform sogar die deutsche Shakespearebühne, die nach verschiedenen früheren Versuchen Ende der achtziger Jahre in München errichtet worden war¹²⁵. Der Genfer Adolphe Appia wird um die Jahrhundertwende europäischer Begründer der stilisierten Raumbühne und der Lichtregie. Der Landsmann Emil Jaques-Dalcroze beeinflußt mit seiner rhythmischen Gymnastik die europäische Inszenierung und auch das Bühnenbild entscheidend, denn durch den Einfluß des Sportes und des Tanzes – so betont Appia immer wieder – distanziert sich der menschliche Körper von der Dekoration und führt naturnotwendig den Tod des Bühnennaturalismus herbei¹²⁶. An den weltweiten Erfolgen des Theatergenies Max Reinhardt hat der Schweizer Carl Walser großen Anteil: er war nicht nur Entwerfer von dekorativen Bühnenbildern und Kostümen – sondern vielmehr mitarbeitender Regisseur und praktischer Bühnengestalter, der als einer der ersten freien Maler Europas versuchte, «das Bühnenbild von der malerischen Impression her zu reformieren»¹²⁷.

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

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

Semestern 1884/85 die ersten entscheidenden Theatereindrücke erlebt; weltoffenen Sinnes stand er allen Fragen des Theaters gegenüber und hielt sich ständig auf dem laufenden, indem er sich nebenbei mit bewundernswürdiger Gewissenhaftigkeit durch Berge von Zeitungen und Zeitschriften las. Als aufmerksamer Beobachter konnte ihm die Art der Theaterkritik, wie sie um die Jahrhundertwende von einigen Vertretern gepflegt wurde, nicht entgehen. Alfred Kerr, der Prototyp der impressionistischen Theaterkritik, sollte ihn bald beschäftigen. Anfänglich mit Mißtrauen. Als Sudermann im Jahre 1902 sich heftig gegen Kerr wandte, weil er ihm alle seine Theaterstücke in Fetzen zerriß, blieb der Angegriffene die Antwort nicht schuldig. Zunächst holte er im «Tag», wo seine Theaterkritiken jeweils veröffentlicht wurden, zum Schlag aus; dann ließ er eine Broschüre erscheinen als kritisches Vademecum mit dem schönen, echt Kerrschen Titel: Herr Sudermann, der D . . Di . . Dichter¹²⁹. Trog befaßte sich mit dieser Auseinandersetzung eingehend und erklärte sich in den meisten Fällen mit der Kerrschen Kritik einverstanden, soweit sie das Wesen der Dramatik Sudermanns betraf. « . . . kein Zweifel aber auch, daß die Form, in die Kerr seine Einwendungen kleidet, vielfach eine wenig angenehme, ja stellenweise eine widerwärtige ist. Er gibt da Stellen, die im Grunde nur dem eitlen Drang nach Geistreichheit à tout prix, dem Bestreben recht pikant zu sein, ihre Entstehung verdanken. So liest man dieses Schriftchen mit sehr gemischten Gefühlen, und man mag nun von der Polemik Sudermanns gegen die Verrohung der Theaterkritik, das heißt genauer der Berliner Theaterkritik denken, was man will, eines wird man nach der Lektüre der Broschüre Kerrs Sudermann doch zugestehen müssen: die Art, wie jener sein Kritikeramt versieht, kann nur mit sehr starken Vorbehalten gutgeheißen werden. Mißtrauisch gegen die Objektivität Kerrs macht uns überdies der Enthusiasmus für Hauptmann . . . dann erwachen in uns bedeutend kritische Bedenken gegen den von seinem Geistesolymp herab seine scharfgespitzten, leider hie und da auch vergifteten Pfeile auf Sudermann abschießenden Theaterkritiker Alfred Kerr. »¹³⁰ Die Gegensätze zwischen diesen beiden Kritikern liegen offensichtlich da, denn nach Kerr erstrebt «wahre Kritik nie Vollständigkeit; sondern Wesentlichkeit»¹³¹. Oder: «Dies Werk ist zwar ein Werk „über“ – aber zunächst ein Werk „von“». »¹³²

Eine kurze Charakterisierung des Impressionismus, vom Geistesgeschichtlichen her, scheint uns hier angebracht. Richard Hamann hat nachgewiesen, daß der europäische Impressionismus des 19. Jahrhunderts nur als Spielform des impressionistischen Stils überhaupt begriffen werden kann, daß der künstlerischen Ausdrucksform Impressionismus – wie jedem echten Stil – ein bestimmtes Leben und Weltgefühl entspricht¹³³.

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

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

lieren kann. «Wasser zu ballen ist kaum schwerer als durch schriftliche Reproduktion eine Leistung der Mimik und des lebendigen Wortes zu fixieren, so daß wir sehen und hören, was im Augenblick verschwunden und verklungen ist», bemerkt Erich Schmidt zu Lessings Schauspielercharakterisierung¹³⁵. Die stilistischen Mittel, mit denen ein dem Augenblick zugehöriger, vergänglicher Eindruck – in unserem Falle ein Theaterabend – für die Leser reproduziert werden muß, bedarf der Differenziertheit bis an die Grenze der Verständlichkeit, des Farbenreichtums und der Treffsicherheit jedes einzelnen Wortes. Als Verlust muß sich jedoch für jede Kritik die Abwendung vom Objektivitätsstreben auswirken; das bezöge sich in unserem Falle auf die andere Grundkomponente einer Theaterkritik: auf Wertung und Urteil. Die Überbetonung der Form führt zur Aufgabe der Bindung an die Wahrheit; die Unterordnung der Kritik unter das zu kritisierende Kunstwerk wird abgelehnt; die Kritik ist Selbstzweck geworden. «Wert hat, wie ich glaube, nur Kritik, die in sich ein Kunstwerk gibt: so daß sie noch auf einen Menschen wirken kann, wenn ihre Inhalte falsch geworden sind (oder der Besprochene verschimmelt ist).»¹³⁶ Das gewohnte Verhältnis zwischen künstlerischer Produktion und Kritik wird geleugnet, die Funktion des Kritikers als Vermittler zwischen Kunstwerk und Publikum ignoriert, das Objekt der Besprechung ist lediglich Anlaß.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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