

Zeitschrift: Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Band: 8 (1936)

Artikel: Dialekt und Bühne
Autor: Greyerz, Otto von
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986557>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 26.04.2025

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

Dialekt und Bühne

Die Grundgedanken jenes Aufsatzes (von Kaspar Freuler im Februarheft des «Schweizer-Spiegel») sind gegen den Schluß hin vom Verfasser so klar und gedrängt zusammengefaßt worden, daß sie sich in Kürze folgendermaßen wiedergeben lassen:

Unsere Mundartbühne sollte sich auf heitere Stücke beschränken, denn ihr Erfolg beruht, wie bei anderer Ware auch, auf einem angemessenen Verhältnis von Angebot und Nachfrage. Dieses Verhältnis aber spricht zugunsten heiterer Stücke; denn

1. Das Publikum des Mundarttheaters begehrt nur Lustspiele und Schwänke, um sich angenehm zu zerstreuen.

2. Der Schriftsteller, der mit seinen Stücken bei Spielgesellschaften und Verlegern ankommen will, schreibt deshalb heitere Stücke, was auch viel leichter geht, da der Dialekt in ernsten schwer zu handhaben ist.

3. Die Spielgesellschaften bevorzugen heitere Stücke, weil sie mehr Publikum anziehen und weniger geistige Anstrengung erfordern als ernste Stücke.

All das stimmt. So ging es und geht es noch heute. Und dem praktischen Geschäftssinn leuchtet dieser Zustand auch vollkommen ein. Wenn es nur auf ihn ankäme, so wäre alles in Ordnung und es könnte so weiter gewurstelt werden. Bleiben wir einen Augenblick bei der Wurst. Gesetzt, auf einer Eisbahn sei große Nachfrage nach warmen Würstlein, so müßte doch der Bratwurstler ein Trottel sein, wenn er nicht so schnell und massenhaft wie möglich warme Würstlein lieferte. Gerade so macht es der Dichter, wie Herr Kaspar Freuler ihn sich denkt: wenn er nicht ein Trottel ist, so schreibt er eben Schwänke soviel als möglich und so saftig und schmalzig, wie das liebe Publikum sie gern hat. Dann hat das Dichten doch einen Sinn und wird zu einem immer größern Vergnügen; denn die Lust zur Dichtkunst wächst mit den Tantièmen. Dann ist nicht nur der Dichter zufrieden, sondern auch das werthe Publikum und die Spielvereine; das Publikum, weil es die Nah-

rung bekommt, die seinen Gaumen kitzelt, ohne ihm Beschwerden zu verursachen, und die Spielvereine, weil sie mit der geringsten geistigen Anstrengung gute Geschäfte machen. Sonnenklar, nicht? Na also!

Nun gibt es aber immer noch Leute, die sich bei dieser Bratwurstelogik nicht beruhigen, weil sie ein wenig über ihre Nase hinaussehen. Man findet solche Leute unter den Schriftstellern, den Spielgesellschaften und selbst unter dem von Herrn Freuler so niedrig eingeschätzten und doch so hochgeehrten Publikum. Diese Leute haben sich in der Vergangenheit unseres Theaterwesens und unserer Mundartdichtung umgesehen und etwas entdeckt, was Herrn Freuler nicht bekannt scheint und was ihn auch «auf seinem grünen Hügelchen», wo er Tantièmen addiert, wenig bekümmert. Sie haben nämlich entdeckt, daß es auf diesen Gebieten, wie auf allen geistigen, so etwas wie eine Entwicklung gibt. Es ist ihnen bekannt, daß die Mundart im Lauf von gut hundert Jahren an Ansehen und Kunstübung merkwürdig gewonnen hat. Einst von den maßgebenden Sprach- und Kunstrichtern als Pöbelsprache verachtet und als der Dichtung ganz unwürdig angesehen, hat sie sich nach und nach aus ihrer Erniedrigung emporgehoben und in Werken von vollgültiger Poesie eine ungeahnte Geltung erworben. Man braucht nur Namen wie Hebel, Gotthelf, Reuter, Groth, Hauptmann, Lienert, Stavenhagen usw. zu nennen, um den Aufstieg anzudeuten, den sie, zuerst in der lyrischen, dann in der erzählenden, endlich in der dramatischen Dichtung, genommen hat. Sie hat sich Dichtungsgattungen erobert, die man ihr vor 80 Jahren rundweg abgesprochen haben würde: das religiöse Gedicht, die geschichtliche Novelle, die Gedankenlyrik, den geschichtlichen Roman, das Versidyll, das tragische Epos (Fritz Reuters «Kein Hüsung» ist von 1858), das soziale Drama und das Trauerspiel (Fritz Stavenhagens Hauptdramen stammen von 1903 und 1905).

Im ernsten Mundartstück sind wir in der Schweiz etwas später aufgerückt als die Niederdeutschen, aber die Entwicklung hat nirgends einen solchen Aufschwung genommen wie bei uns. Ich erwähne nur: Paul Hallers «Marie und Robert» (1916, neu aufgelegt 1935), Alfred Fankhausers «Chrüzwäg» (1917), Jakob Bührers «Marignano» (1918), Simon Gfellers «Schwarmgeischt» (1921), Paul Schoecks «Tell» (1923), Hans Wagners «Daheime» (1925), Nold Halders «Vatter» (1925), Martha Ringiers «E schwäri Stund» (1926),

Simon Gfellers «Geld und Geist» (1925), Hermann Schneiders «Spiel vom liebe Gott» (1926), Ernst Balzlis «Schatte» (1927), Oskar Eberles «Bruder Klausenspiel» (1929), Hans Corrodus «Dorngrüt» (berndeutsch 1930), Ernst Balzlis «Hagmattjümpferli» (1931), Werner Jukers «Friedenspfarrer» (1935), Emil Andres' «Krysezyt» (1936).

Alle diese Dramen sind wiederholt aufgeführt worden, manche von ihnen mit großem Erfolg, einige kehren immer wieder auf der Liebhaberbühne, veraltet ist kaum eines. Bombenerfolge, wie Herr Freuler sie mit seinen Lustspielen und Schwänken erlebt, haben sie nicht zu verzeichnen, aber sie haben das Liebhaberspiel mit neuem Leben, neuem Ernst und höhern Zielen beschenkt, das gedankenlose Publikum zum Denken erzogen und den Beweis geliefert, daß die Mundart, wie im Leben, auch auf der Bühne wahrer Ausdruck tiefsten Empfindens sein kann. Sie haben fast alle großen Sätze, die Herr Freuler in seinem Artikel aufstellt, widerlegt. Er sagt:

Der Dialektdichter schrickt vor ernstern Bekenntnissen zurück — diese Dichter sind nicht zurückgeschrocken.

Die Dialektbühne lehnt ernste Liebeskonflikte ab — die Dialektbühnen, die diese Stücke aufführten, haben ernste Liebeskonflikte nicht abgelehnt.

Auch der Verleger lehnt sie ab — diese Stücke sind alle von meist angesehenen Verlegern angenommen worden.

Auch die Spieler riskieren problematische Stücke nicht gern — im Gegenteil, nach meiner Erfahrung spielen sie sie gern, weil sie spüren, daß ihre Kunst dabei gewinnt und daran hinaufwächst.

Nur einer von Herrn Freulers Sprüchen ist grundwahr: «Nicht jeder», sagt er, «hat den Mut, Probleme des Lebens, so wie er sie für sich löst, nun auch von der Bühne herunter zu lösen.» Damit hat er den Nagel auf den Kopf (vielleicht auf den eigenen) getroffen. Denn Mut braucht es in der Tat, sich selbst und eine teure Wahrheit vor der bunten Menge zu bekennen; Mut, den herrschenden Vorurteilen eines gedankenfaulen Publikums ins Gesicht zu lachen; Mut, Dinge in der Alltagssprache zu sagen, die man sonst auf der Bühne in schönen Versen oder bilderreicher Prosa zu hören oder zu überhören pflegt; und Mut vor allem, Herr Freuler, braucht es, sich mit ganzer Kraft und Inbrunst einem dramatischen Werke hinzugeben, das vielleicht von den Spielvereinen oder den Verlegern oder dem Publikum oder der Presse oder von allen zusammen abgelehnt und zum Tod verurteilt wird.

Alle die vorhin Genannten haben diesen Mut gehabt. Und ihr Mut hat ihnen recht gegeben. Hätten sie auf Stimmen wie die Ihrige gehört, so wären die Stücke ungeschrieben geblieben, und das Liebhabertheater wäre im lieben alten Schlendrian der amüsanten Schwänke (mit Konsumation und nachherigem Tanz) weitergegendelt. Jene Mundartdramatiker haben wohl gewußt (so gut wie Sie), daß man etwas «riskiert», wenn man Liebeskonflikte nach unbürgerlicher Moral auf die Bühne bringt («Marie und Robert», «Hagmattjümpferli»); wenn man ernste religiöse Probleme zur Diskussion stellt («Schwarmgeischt», «Friedenspfarrer»), wenn man überhaupt religiöses Innenleben auf der Bühne und im Dialekt zum Ausdruck kommen läßt («Spiel vom liebe Gott», «Bruder Klausenspiel»); wenn man tiefe Ehekonflikte in den bekannten Farben unseres heutigen Lebens ans Bühnenlicht reißt («Chrüzwäg», «Marignano»), tieffraurige, ja grausige Konflikte zwischen Eltern und Kindern («Vatter», «Dorngrüt», «Geld und Geist») oder zwischen Geschwistern («E schwäri Stund») — sie haben es gewußt. Auch die Spielgesellschaften haben es gewußt, daß damit nicht volle Kasse zu machen ist; die Verleger haben es gewußt, daß kein Geschäft daraus blüht; das Publikum hat es gewußt, daß man sich dabei nicht «amüsiert» — und dennoch. Es ist einen Ruck vorwärts gegangen mit unserer Mundartdramatik, einen Ruck vorwärts auf dem Weg zu einem schweizerischen Theater — aber freilich, er mußte erkämpft werden. Wir gönnen den Nachtretern des alten Herkommens des unverbesserlichen Durchschnittsgeschmacks ihren billigen Erfolg; sie haben ihren Lohn dahin. Genützt haben sie der größeren Sache, um die es geht — nichts.

Eigentlich, sagt der Verfasser an einer Stelle eines Artikels, wo der bessere Mensch in ihm sich regt, eigentlich sei es für den Dialektschriftsteller «kein Kompliment, sich vom Publikum Wege vorschreiben zu lassen» (S. 61) — «doch», diese unzweckmäßige Regung rasch abschüttelnd — «das ist eine Sache für sich». Ja, das ist eine Sache für sich; jedenfalls nicht eine Sache für Herrn Freuler. Bahn zu brechen für eine neue Idee und sich den Weg nicht vom Publikum vorschreiben zu lassen, dieses edle Vorrecht freier Geister räumt er gerne andern ein.

Seine irrigen Angaben über die Möglichkeiten des mundartlichen Dramas beruhen, wie wir gesehen haben, auf mangelhafter Kenntnis der besseren schweizerischen Mundartbühnen und ihres neueren Spielplanes. Wer mit dem Lesen eigener Stücke so viel

zu tun hat, findet wahrscheinlich keine Zeit, sich mit dem Stand der heutigen ernsten Mundartdramatik vertraut zu machen. Es ist da für einen Schwankdichter auch nichts zu holen. Aber daß sich ein Verfasser von unzähligen Mundartschwänken und -lustspielen in der M u n d a r t, seinem Kunstwerkzeug, so schlecht auskennt, von dem Umfang ihres Stoffbereiches und den Möglichkeiten ihrer dramatischen Verwendung eine so geringe Meinung hat, das ist schon weniger verzeihlich.

Also unser Schweizerdeutsch ist dem ernsten Schauspiel ein Hindernis. «Sobald das Dialektstück irgendwie gehoben werden soll, Naturschilderungen malt» (so steht's: Schilderungen malt!), «Sonnenuntergänge, blühende Wiesen oder den Schmerz um einen Toten oder wo es nach hochdeutschem Vorbild» (warum denn gerade nach diesem?) «eine Liebeserklärung weit und breit ausbauen will, da wird es automatisch übertrieben, kitschig, süß, abstoßend, unwahr, denn sofort stellt sich der Gedanke ein: Ä, so redt doch bi üs kä Mäntsch!» (S. 56).

Ja, allerdings, es gibt solche Theatermache. Und nicht nur auf der Liebhaberbühne. Unsere pathetisch sein wollenden Fest- und Vereinsredner verstehen sich auch darauf, wenn sie rednerische und dichterische Floskeln in ihre Mundart einflechten. Sie sind längst zum Spott geworden und verdienen es auch von der Bühne herab nicht besser. Aber ist da die Mundart dran schuld? Nein, nicht die Mundart, sondern die Redner und Dramatiker, die keine Mundart mehr können, die, vom guten Geist der Volkssprache verlassen, den Mangel echten Gefühls mit papierenen Blumen verkleiden und so die Mundart verfälschen. Muß das etwa sein? Ist es soweit gekommen, daß, wer in der Mundart Naturgefühl, Liebesleidenschaft, Schmerz und Lust und was sonst das Herz höher schlagen macht, aussprechen will, nicht anders als verstiegen, süß und kitschig reden muß? Wäre es so, dann würden wir besser mit unserer Mundart abfahren. Dann wären wir auf jenem Nullpunkt sprachlicher Entartung angelangt, den S c h i l l e r mit dem furchtbaren Wort kennzeichnet:

Kaum gibt wahres Gefühl noch durch Verstummen sich kund. Aber so ist es nicht und war es von allem Anfang nicht. Gleich zu Beginn unserer neueren Mundartdichtung steht einer, der es in gutem Alemannisch mit Naturschilderungen und Herzensergießungen aufnahm und kein falsch tönendes Wörtlein durchschlüpfen ließ, P e t e r H e b e l. Ob er nun den Aufbruch des Frühlings

oder den Abendstern oder den Lauf der «Wiese» malte oder das junge Herzeleid des Agethli am Grabe des Paten wiedergab oder (in der «Vergänglichkeit») den Ätti auf dem Weg von Steinen nach Brombach die schaurige Schönheit des Weltunterganges beschreiben ließ:

... der Bode wankt, ass d'Chilchtürm guuge; d'Glogge schlagen a und lüte selber Bättzit wit und breit, und alles bättet. Drüber chunnt der Tag; o, bhüet is Gott, me bruucht kei Sunn derzue; der Himmel stoht im Blitz und d'Welt im Glast...

immer blieb er dem Geiste der Mundart treu; und wo sie verstummen wollte, weil sie für den Ernst, die Größe und Tiefe des Gegenstandes keine Worte zu haben schien, da lehrte er sie reden, gab ihr die Worte und Bilder, die sie brauchte, um das Unausgesprochene aussprechen zu können, ohne ihre Natur zu verleugnen. Und das ist die Kunst des Mundartdichters, der, indem er aus der Alltagssprache schöpft, sie zugleich umschafft zu neuer Beredsamkeit.

So fand jener zweite Meister der Mundart, unser Jeremias Gott-helf, den ungeschminkten Naturlaut für die Leidenschaften und Herzenserschütterungen seiner Emmentaler Bauern. So fand er den ergreifenden Ausdruck für die Mutterliebe der jungen Schulmeistersfrau am Sterbebett ihres zweiten Kindes. Recht im Gegensatz zu den starren Formeln des gedruckten Gebetes, das ihr Mann ihr zum Troste vorlesen wollte, sucht und findet sie Erlösung im mundartlichen Gebetsschrei, wie das Herz ihn eingibt: «Ach Vatter, lah-n-is das Ching, nimm's nit wider; es söll nüüschti dys blibe, es söll üses Ängeli u dys Ängeli blibe, un üsem Heiland wei mer's bringe alli Tag, bis es nimme von ihm laht... Aber das Ching, das Ching, nimm mer's nit, das lah-n-is, der tuusig Gottswille!»

Wie kann man angesichts solcher Beispiele, die uns seit hundert und mehr Jahren vorliegen und in jedermanns Händen sind, unserer Mundart die Kraft absprechen, starken Gefühlen wahren Ausdruck zu geben! Aber vielleicht könnte eingewendet werden, das seien Beispiele aus der Erzählungskunst, nicht aus dem Drama. Wie steht es mit diesem? Findet sich in den von mir erwähnten ersten Dramen auch nur eine Stelle, in welcher die Sprache der Liebenden als süß und kitschig bezeichnet werden dürfte? Hat uns nicht Paul Haller in seinem Meisterwerk («Marie und Robert», 1916) ein überzeugendes Beispiel dafür gegeben, daß die Sprache der

leidenschaftlichsten Liebe auch auf der Bühne möglich ist, ohne daß der Mundart ein Härchen gekrümmt wird? Man lese doch jene Stelle im dritten Aufzug nach, wo Marie, die unglücklich verheiratete Wirtsfrau, Mutter zweier Kinder, um die Seele Roberts, des Fabrikarbeiters, ringt; wo sie in der Gewißheit, daß es einen Entscheidungskampf gilt, die letzten Liebeskräfte aufbietet, um sich das Herz, von dem sie weiß, daß es im Grunde ihr gehört, zu erobern. Es ist freilich eine ungewöhnliche Sprache, die man da zu hören bekommt, aber in aller Wildheit und Inbrunst so hinreißend durch Wahrheit und Schönheit, daß die Zuhörer von Schauer ergriffen atemlos stillschweigen.

Und so könnte ich fortfahren, Stellen aus ernsten Mundartstücken, die Herr Freuler offenbar nicht kennt, aufzuführen, um den Beweis zu liefern, daß es schlechterdings nichts gibt im ganzen Bereich des Gefühls, was die Mundart auf ihre Weise nicht auszudrücken vermöchte. Kennt Herr Freuler jene erschütternde Szene in Fankhausers Tragödie «Der Chrüzwäg» nicht, wo der von wütender Eifersucht gequälte Gatte um die verlorene Liebe seiner Frau wirbt? Oder jene noch mehr ans Herz greifende Szene in Gfellers «Schwarmgeist», wo eine in den Wahnsinn verirrte junge Mutter am leeren Bettchen ihres gestorbenen Kindes Schlafliedchen singt? Oder jene dritte in Werner Jukers «Friedenspfarrer», wo der wegen seines Antimilitarismus von der Gemeinde gewählte und beschimpfte Dorfpfarrer das Unservater in der Mitte abbrechen muß, weil er das «Wie auch wir vergeben unsern Schuldner» dem tief verletzten Herzen nicht abringen kann?

Solche Auftritte und ihre Wirkung von der Bühne herab muß man erlebt haben, um an die geheimen Kräfte zu glauben, die in der Mundart schlummern und die ein wirklicher Dichter, der Gewalt über sie hat, wie Feuer aus dem Stein schlägt. Da verstummt jenes höhnische «So redt doch kän Mäntsch!» Denn diese Sprache, klingt sie auch ungewohnt auf unserer Mundartbühne, hat den untrüglichen Ton der Wahrheit. Und wenn «kän Mäntsch» in der Wirklichkeit so reden würde, so findet eben der Dichter für ihn die Worte, zu sagen, was er leidet.

Das war immer und bleibt die Gnade des Dichters, ob er nun Mundart brauche oder Schriftsprache. Unnötig beizufügen, daß jede von beiden ihre eigenen Stilgesetze hat und daß, wer diese bricht, es nicht ungestraft tut. Es ist die beleidigte Wahrheit, die sich an ihm rächt. Niemand wird von Schwankfiguren erwarten,

daß sie tiefe Gefühle aussprechen; sie haben ja keine Tiefe. Und niemand so töricht sein, Goethesche Hymnen ins Schweizerdeutsche zu übertragen. Aber daran glauben wir und arbeiten wir, daß die Mundartbühne vor keiner noch so hohen Aufgabe zurückzuschrecken brauche, die sich ihr aus der Tragik des Einzelschicksals und dem geistigen Suchen und Ringen unseres Volkes zu-
drängt.

Prof. Dr. Otto von Greyerz, Bern.

