Zeitschrift: Jahrbuch der Gesellschaft für Innerschweizerische Theaterkultur

Herausgeber: Gesellschaft für Innerschweizerische Theaterkultur

Band: 1 (1928)

Artikel: Wandlungen in Sprachform und Stil unseres vaterländischen Schauspiels

Autor: Greyerz, Otto von

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-986437

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: 12.07.2025

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

Wandlungen in Sprachform und Stil unseres vaterländischen Schauspiels

Von Otto von Greyerz

Literaturgeschichte, von innen betrachtet, ist Geistesgeschichte, von außen betrachtet, Sprachgeschichte. Wenn der Geist eines Zeitalters sich wandelt, wandelt sich unfehlbar die Sprache mit; und wer feinhörig genug wäre, könnte den Geist jedes Zeitalters bis in seine Schwankungen und Uebergänge aus der Sprach- und Stilform erkennen. Man lese nur wenige Zeilen von Hagedorn, dann von Haller und dann von Klopstock, so fühlt man es wie einen seelischen Ruck aus der Fläche zur Höhe, vom zierlichen Schritt des Spaziergängers zum freien Gedankenflug. Und nun die Sprache des jungen Goethe, des jungen Schiller, die Sprache Keists, Heines, Gotthelfs, Kellers usw. Sie alle schreiben Deutsch, schreiben unsere Sprache, aber wie anders jeder! Im Wie des Ausdrucks viel mehr als im Was des Inhalts liegt das Geheimnis der Anziehung und der Abstoßung, der Reiz des Einmaligen und Einzigartigen, das unbeschreiblich Persönliche. Zwar auch das Gedankliche kann Eigentum, Neuschöpfung des Dichters sein, doch untersteht es der Willkür des wählenden und ordnenden Verstandes, während die Sprachform ihr tausendfach entschlüpft und ungewollt das Eigene, Verborgene verrät.

Auch die Geschichte des Schauspiels kann als Sprach- und Stilgeschichte ins Auge gefaßt werden, und diejenige unseres vaterländischen Schauspiels rechtfertigt den Versuch aus besondern Gründen. Denn sie spiegelt getreu den eigentümlichen Gang der Sprachentwicklung unseres Landes. Bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts hatten wir für unsere Dichtung eine Einheitssprache, ein schweizerisches Schriftdeutsch, das, abgesehen von landschaftlichen Unterschieden im Wortschatz, die staatliche Geschlossenheit der alten Eidgenossenschaft zum Ausdruck brachte. In diesem Deutsch waren die alten volkstümlichen Spiele gedichtet, unter denen das Urner Spiel von Wilhelm Tell als vaterländisches Stück vereinzelt dasteht. Es wurde von dem Zürcher Jakob Ruof 1545 in wesentlich gleicher Sprache erneuert. Dasselbe Deutsch brauchte noch Valentin Boltz von Basel in seinem „Weltspiegel" (von 1550), der zwar nicht vaterländische Geschichte darstellt, sie aber doch zu

politischen Betrachtungen heranzieht. In Michael Stettlers von Bern nie aufgeführten vaterländischen Dramen (Ursprung der Eidgenossenschaft, 1605, und Erbauung Berns, 1609) erstirbt das altschweizerische vaterländische Schauspiel im Papier.

Unterdessen ist die Eidgenossenschaft im Glauben und in der Sprache gespalten worden. Die Glaubensspaltung trennt Ort von Ort, die Sprachspaltung aber trennt in allen Orten die höheren von den niederen Ständen. Das gedruckte Buch schafft die Trennung: der bücherlesende „Gebildete" nimmt die neuhochdeutsche Schriftsprache an, langsam zwar und mit Unbehagen, dem Nichtlesenden bleibt sie fremd. Aber auch der Gebildete ist in seinem Sprachgefühl gespalten: er müht sich mit dem neuen Deutsch ab und denkt doch im Grunde mundartlich. Mit der alten sprachlichen Einheit der Nation ist es vorbei, und eine neue ist noch nicht geschaffen. Der Gegensatz zwischen volkstümlicher und literarischer Kunst wird noch verschärft durch das Latein der Schulkomödien, die, auch wenn sie ins Deutsche übersetzt wurden, was im Jesuitentheater der späteren Zeit häufig geschah, sich durch ihren fremdländischen Stoff dem Verständnis der großen Menge entzogen.

In der Uebergangszeit von etwa 1600 bis 1750 entsteht darum nichts von sprachlich schweizerischem Gepräge. Für das volkstümliche vaterländische Bühnenspiel ist es fast eine tote Zeit. Ein steifes Alexandrinerstück wie Josua Wetters von St. Gallen „Karl von Burgund" (1653) oder ein in allen Stilgattungen flimmerndes Barockdrama wie das „Eydgenössische Contrafeth" des Zugers Joh. Kasp. Weißenbach (1672) waren dürftige Oasen in der geistigen Oede jener Zeit. Ihnen gegenüber bedeutet das 1755 in Solothurn aufgeführte „Großmütige und befreyte Solothurn", obgleich es noch in Alexandrinern abgefaßt ist, schon eine schwache Annäherung ans Volkstümliche. Sein Verfasser, der Solothurner Stiftskantor Franz Jakob Hermann, brachte das Stück durch eine von ihm gegründete Liebhabergesellschaft selber auf die Bühne; es erwies sich als lebenskräftig und wurde über Jahrzehnte hinaus, sogar noch 1810, wiederholt, wogegen die von Joh. Jak. Bodmer seit 1747 unermüdlich fabrizierten Schweizerdramen im besten Fall nur gelesen wurden. Die vaterländische Begeisterung, von der Helvetischen Gesellschaft entfacht, rief in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts eine Reihe von Dramatikern auf den Plan, die bald der leidenschaftlichen Prosa von Sturm und Drang, bald der
2 abgemessenen Jambensprache des klassischen Dramas nacheiferten:

die Luzerner Jos. Ignaz Zimmermann und Franz Regis Krauer voran, dann die Müller-Friedberg, Ambühl, Kaiser, Hottinger der Aeltere, Heinrich Keller, David Adrian Grob — die beiden letzten schon ins 19. Jahrhundert hinüberreichend. Ihre bevorzugten Stoffe sind der Tell, Morgarten, Kaiser Albrechts Tod, Winkelried und die Sempacherschlacht, Karl von Burgund, Hans Waldmann, verschiedene Mordnächte; auch ein Orgetorix und eine Julia Alpinula tauchen auf . . . Bei allen Vorzügen, die diese Stücke im einzelnen aufweisen mögen, fehlt ihnen doch die zwingende Macht einer in sich wahren und zugleich allem Volk verständlichen Sprache. Ist die Sprache schlicht, wie etwa bei Zimmermann, so wirkt sie trocken und langweilig; ist sie geistreich literarisch, wie bei Ambühl, so bleibt sie unverstanden. Erst Schillers „Tell" vereinigte beides: geistige Höhe und gemeinverständliche Form. Er offenbarte uns, er, der die Schweiz nie gesehen und unsere Sprache nur aus Chroniken kannte, daß ein vaterländisches Drama von nationaler und zugleich allgemein dichterischer Bedeutung möglich sei. Daß Schillers „Tell" unser erstes wahres Nationalschauspiel wurde und hundert Jahre seinen Rang behalten konnte, zwingt auch den Widerstrebenden zur Bewunderung von Schillers Genius.

Das 19. Jahrhundert förderte mehr als genug vaterländische Dramen zutage; die meisten fahren im Kielwasser des unerreichten Vorbildes. Aber allmählich, unter dem Einfluß des realistischen Kunstgeschmacks und der veränderten Einschätzung der Volksmundart, zeigt sich ein Streben nach verschärfter Charakteristik des Schweizerischen in Sprachform und Sprechart. Die edle Jambenrhetorik Schillers läßt die Ecken und Knorren des Schweizertums nicht hart genug hervortreten; sie umgießt es mit einem idealen Glanz, den der nüchterne Tatsachensinn des Schweizers als unwahr empfindet. Die Liebe zur entschwundenen alten Schweizerart sehnt sich nach einer dramatischen Sprache, in welcher die Blutsverwandtschaft jenes Heldengeschlechts mit unserm Geschlecht sich deutlicher zu erkennen gibt.

Welche Sprach- und Stilmittel können dem Dramatiker zu diesem Zwecke dienen?

Vier verschiedene Wege sind, soviel ich sehe, begangen worden. Der erste war **das Archaisieren** der Sprache, d. h. das Vortäuschen eines älteren Schweizerdeutsch oder einer Sprechweise, die dafür angesehen werden kann. Das älteste mir bekannte Beispiel findet man bei einem bisher ungewürdigten Dramatiker, Joh. Rudolf

Maurer von Zürich, der in seinem vieraktigen Schauspiel „Wildhans von Breitenlandenberg oder Die Belagerung von Greifensee" (aufgeführt 1789) ein volkstümlich gefärbtes Schriftdeutsch mit eingestreuten Mundartformen wie z. B. entrunnen, gletzt, gsein, wir han, bheben usw., verwendet. Man möchte vermuten, daß ihm Goethes „Götz" als Muster vorgeschwebt habe. Ein anderes Beispiel ist der „Hans Waldmann" des Zürcher Bildhauers und Dichters Heinrich Keller, 1814 gedruckt. Das Stück, obgleich in Blankversen und stellenweise schwungvoll gedichtet, ist mit kernigen Schweizerwörtern gespickt und läßt namentlich in den Volksszenen einer altertümelnden Sprache Raum. So z. B. in einer Wirtshausszene des zweiten Aufzugs, wo man liest:

Wirt: Geb dir nen Rath und merk dir's waidlich, Huber:
Der Burgermeister laßt sich uf die Nasen
Nüd trummeln; züglet üre spitze Zunge!
Du schwätzest auch zuwylen ziemlich vorlut.

Huber: I will mir's hinder d'Ohren schryben; gföhrlich ischts,
Es habens Etlich thür genug gebüßt.
Wurd Peter Krut, myn bester Fründ, nüt eben
Um loses Reden willen durch den Henker
Im See vertränkt? Der Burgermeister spaßt nüd,
Das hat myn Junker eben erst erfahren.

Archaistisches Deutsch zu schreiben ist nicht jedermanns Sache. Fast hundert Jahre lang wagte sich, wenn man von Usteris chronikalischen Erzählungen absieht, keiner mehr daran. Weit besser ausgerüstet durch Kenntnis des alten Schweizer Schriftdeutsch, unternahm es in unserer Zeit **C. A. Bernoulli**, ein ganzes fünfaktiges Schauspiel in altertümlichem Deutsch zu schreiben. Sein **„Ulrich Zwingli"** von 1905 weist zwar im Ganzen neuhochdeutschen Lautstand auf, ist aber durchtränkt vom Geiste der alten Landesmundart, von ihrer Kraft und herben Nüchternheit. Bewundernswert ist die innere Echtheit der Sprache besonders in den nicht seltenen und oft umfänglichen Reden über abstrakte Gegenstände, wie über Fragen des Glaubens und der Staatsweisheit. Hören wir z. B. Zwingli, wie er dem Vater Gilg, einem schwärmenden Waldbruder, den Wert gewissenhafter Bibelforschung klar zu machen sucht:

„Es schlupfet sich gleitiger in ein neu Kuttenhemd dann in einen neuen Glauben. Guten Freund, das mag uns zu einem guten heiteren Beispiel dienen. Wer fernab von der Welt oben in einer Schluft die Händ im Schoß hat und, so er etwas tut, nichts tut als Horen singet und Metten läutet — dem reichet auch ein minderer Verstand heiliger Wort und Sachen füglich aus. Weß Stand und Boden aber mitts in der Welt ist, mit seinen beiden Füßen zu gahn und zu stahn, mit seinen beiden Händen zu wirken und zu streiten, der macht sich frei von Pfaffenwerk und Helgentand."

Und man höre denselben Zwingli auf dem Schlachtfeld, inmitten seiner Getreusten, den nahen Tod vor Augen und diese Augen doch glückverklärt vom Gefühl, eins zu sein mit seinem Volk:

„Was bin ich selber anders dann ein Minderer und Einfältiger aus dem Volk? Still und rein ist es hie, als ständ ich wieder am wilden Haus im Toggenburg mitts unter meinen Geißen, den Säntis und die Kurfirsten und die Vorarlberger mit ihren hellen stolzen Häuptern zu guten Alpgesellen rings um mich har. Ihr liebet den Sennen in mir und den Hirtenbub — das spür ich heut mit heißem Sinn" ... „O, wie tausendfach schwillt mein Dank! Aufgahn im Volk! Mich auswechseln an den Biedermann mir zur Rechten oder Linken und es tief innen spüren: der hie neben dir staht, das ist dein Nächster! Der hat dich lieb und weiß, daß du es redlich mit ihm meinst. O ihr Freunde, wie war mir oft einsam, wann ich unter euch gestanden hab im dichtesten Gewühl, wann ich erdrückt war von euern Leibern, gespießt und gemordet von euern Blicken ...."

Wie anders schwingt die Seele des Helden, wie viel unmittelbarer aus dieser Sprache an unser Herz als aus der üblichen Jambenrhetorik! Eine Wärme, wie sie mir aus andern Werken Bernoullis nicht bekannt ist, zieht uns in die Nähe und Vertraulichkeit dieses Gewalthabers, dessen Antlitz von schlichter Menschlichkeit durchleuchtet ist! Ohne gelehrt und pedantisch zu wirken, viel ungekünstelter als etwa Gerhart Hauptmanns Sprache in seinem „Florian Geyer", strömt dieses nur leicht historisch gefärbte Zwingli-Deutsch eine Zeitstimmung aus, die weit mehr ausrichtet als historisches Kostüm und Gebaren; die Umrisse des innern Menschen verschärfen sich, sein Wesen wird fühlbarer, vertrauter. Ohne Zweifel, hier ist eine Lösung der dramatischen Sprachfrage, die Beachtung verdient, aber freilich auch eine seltene Meisterschaft, die nicht allein gelehrte, sondern künstlerische Sprachbeherrschung erheischt.

Ein anderer Weg zum Realismus führt über **die Mundart**, die wirkliche, heute gesprochene. Im Schwank und Lustspiel war sie schon in den Dreißigerjahren des letzten Jahrhunderts durch Jakob Stutz und Arnold Halder verwendet worden. Stutz wagte sie sogar an ein groß angelegtes ernstes Sittenstück („Der Brand von Uster", 1836). Zum historischen Schauspiel, das man sich nur im Heldenton denken konnte, schien sie zu alltäglich, zu gemein. Leider war es ein gänzlich Unberufener, der das Wagnis unternahm: Rudolf Salzmann, der Mitbegründer der Sammlung „Schweizerisches Volkstheater". In seinem historischen Drama „Der Tod versöhnt oder Das alte Bern im letzten Kampfe" (1870) führte er die Berner Mundart in Blankversen durch und lieferte

das abschreckendste Beispiel von Stilwidrigkeit, das man sich denken kann. Wie ein Schützenfestredner schlimmster Sorte deklamiert sein General von Erlach vor der Schlacht am Grauholz:

Dä Herrscherstolz ist wohl berechtigt gsi,
Ist ds Erbteil gsi vo üsne Heldeväter;
Das heilig z'halte üsi Pflicht verlangt.
I ha ne zue-n-em Ruehm vo myne Ahne
Mit übercho; er chunt mit mir i ds Grab!

Jeder Satz bei Bernoulli, obgleich in neuhochdeutschem Lautstand, ist besser schweizerdeutsch als diese gefälschte Mundart. Erst gegen Ende des Jahrhunderts und zu Anfang des unsrigen, nachdem Meinrad Lienert, dann Rudolf v. Tavel und Samuel Pletscher gezeigt hatten, wie man historische Novellen in echter Mundart erzählt, mehrten sich die Versuche im mundartlichen historischen Schauspiel; zuerst waren es heitere Einakter, wie z. B. Adolf Frey's „Schweizerkuh" von 1912, dann aber auch ernstere und größere Stücke wie Karl Grunders „Bärewirts Töchterli" (1906) mit dem Hintergrund von 1798 und desselben „Schmied von Höchstetten" (1913) aus dem Zeitalter des Bauernkrieges. In den Anfang des 18. Jahrhunderts griff Elise Leuthold zurück mit ihrem sorgfältig lokalisierten Guggisberger Schauspiel „Zu Vrenelis Läbzite" (1913), ins Ende desselben Jahrhunderts Martin Schmid mit seinem anmutigen, fein humoristischen Zeitbild „A Churer Tanzgamedi" (1921). Allein die ganze Durchschlagskraft, den ganzen Ernst der Mundart offenbarte erst **Paul Schöcks** schwyzerdeutscher „Tell" von 1920 (gedr. 1923). Hier steht ein Dichter so völlig im Bann seiner alten Heimatsprache, daß sie zur schöpferischen Kraft in ihm wird. Er spielt nicht mit ihr, er läßt sich nicht zu ihr herab, hilft ihr nicht empor, damit sie mehr scheine als sie ist; er lernt von ihr, läßt sich von ihr führen, tragen, begeistern, denn er weiß wohl: es ist der alte Schweizergeist, der in ihr lebt, derselbe Geist, der die Tellsage, ja, der die Eidgenossenschaft geschaffen hat. Aus dem Geist dieser Sprache bauen sich seine Gestalten auf, ihr Gattungscharakter, ihre Handlungsweise; denn sie handeln so, wie sie kraft dieser Sprache handeln müssen. Hier ist das Schweizertum an der Wurzel gepackt. Es gibt Stellen, bei denen uns ein ehrfürchtiger Schauer überläuft, als sei die Stimme unserer Vorväter von 1307 leibhaftig geworden. Und doch ist dieses Schwyzerdeutsch weder ausgesucht altertümlich, noch dichterisch hochgesteigert, sondern so einfach und ehrlich wie diese Menschen selber: wie dieser herr-

liche alte Wirz auf der Sust in Brunnen, dieser staatsmännisch gefaßte und verhaltene Stauffacher, der heißblütige Suter, die kluge, selbstsichere und doch feurige Gertrud Wirz. Aber auch untergeordnete Leute wie der „erste Hirt" (im ersten Aufzug) haben die Macht des Wortes, weil sie mit den Geschichten und Angelegenheiten des Staates vertraut und von der Schicksalsfrage ihres Landes erfüllt sind. Man lese den packenden Bericht, den der alte Wirz als Augenzeuge von der Unterzeichnung des Bundesbriefes von 1291 abstattet, oder höre den erwähnten Hirten, wie er vom Verlust der altererbten Rechte und Freiheiten zu reden weiß:

„We mängisch hed's sider gheiße, jetz gieng's de bachnidsi mit dene Ekerlänte (Sackermentern), und alls hed d'Ohre gstrußet und zum Land us glost und gugget und gmeint, jetz müeß äs z' änd si mit dem Stribuliere. Abr jaha: nä-ä! Eistig meh hend sä si ignüelet, as we d'Schärmüs im Brachet, und alls z'underobsi ghid. Ei Ture um der ander isch us üsem Almigbode use gwachse und eis Rächt um's ander hend's ergudlet, ergattered und erstole, — öppis trurigs! Und über dem hed nu mehdigs schigar da und dete ä Junge vergässe, daß die nider Grichtsammi, der Twing und Bann äbe so guet we ds Frävelgricht einzig und älei d'Sach vo üsere frye Marchgnossammi sött si und vo üsem frye Richsadel und dä Meiere; daß das, wo si sich da usenähnd, grad so wenig Richsbotmäßigkeite sind we all die ugsatzte bsäßne Stüre."

Nach dem Bekanntwerden von Geßlers Ermordung durch Tell, als der sonst so bedächtige Landammann Stauffacher das Zeichen zum Sturmläuten gibt und der alte Wirz es nicht zu glauben wagt, daß nun die Zeit der gewaltsamen Selbsthilfe gekommen sei, spricht Stauffacher:

„Der Täll hed jetz befohle, Wirz! Dunde i der hohle Gaß. As gid nümeh anders! Harrus zäntume! Mr mönd dä Habsburgere i allem z'vorus cho! . . . . Dr Grind vom Wurm isch abgstoße, Wirz! Was si da nu ringlet und rodt, das streckt si vo sälber! Isch der Schwizerbode afig einisch suber, so sind d'Urner Bsatzige we abgschnüert. Und Undrwalde isch ohnehin uf sich gstellt.

Wirz. Und de d'Folge!? D'Rach vo Östrich!?

Stauffacher. Die wemmer uf üs näh!

Wirz. Landamme! So glaubid iehr jetz — !!?

Stauffacher. Use jetz! Und zämegnu, was nu deheime lid! Dahieda und dur's Tal uf! Und mit nä we dr Tüfel gäge d'Schwanau! Ich rite vorus! Jage d'Schwyzer und d'Steiner uf! Alles witeri wird z'Seewe agreiset und agla!

Von den übrigen Vorzügen dieser Telldichtung, ihrer in Raum und Zeit zusammengerafften Handlung, die sich während zweier Tage in derselben Wirtsstube zur Sust abspielt, der überlieferungstreuen und folgerichtig durchgeführten Charakterzeichnung Tells u. a. m.,

kann hier nicht weiter die Rede sein. Die Sprache gibt dem Stück seinen Stil, einen bisher unübertroffenen Schweizerstil; und auf diesen Meistergriff hingewiesen zu haben, muß uns genügen. Damit sollen andere Versuche im vaterländischen Mundartschauspiel keineswegs verkannt sein, wie z. B. Andreas Zimmermanns „Patriot" mit seinem trefflich ausgeführten Zeitbild aus der Luzerner Helvetik, oder Marie Winkler's fünfaktiges Schauspiel „1847", das zum erstenmal einen Stoff aus der Geschichte des Sonderbundskrieges mundartlich und zwar mit abgewogener Mischung von Scherz und Ernst behandelt. Diese Stücke, beide 1924 erschienen, haben den Vorteil unverbrauchten Stoffes aus der Lokalgeschichte; Schöck dagegen wagt sich an den ehrwürdigsten Stoff unserer Nationalgeschichte und nimmt es mit einem Meisterwerk von Schiller auf. Hier mit Ehren zu bestehen, will etwas bedeuten.

Auffallen muß, daß ein so volkstümlicher Stoff wie der Bauernkrieg, trotz immer erneuter Dramatisierung (z. B. durch Jos. Joachim, A. Heimann, A. Huggenberger, Bernh. Moser) noch keine rechte Bewältigung in der Volkssprache gefunden hat. Die neuesten Versuche in dieser Richtung, von K. Grunder (Der Schmid von Höchstetten, 1913) und von W. Ständer (Dr Burechünig, 1928) können nicht befriedigen.

Seit alters beliebt und namentlich aus Shakespeare bekannt ist der Brauch, **die dramatischen Personen nach ihrem Stande sprachlich zu unterscheiden,** d. h. die Helden und Standespersonen eine edlere Sprache, meist in gebundener Form, das niedere Volk dagegen gemeine Alltagssprache oder Mundart reden zu lassen. Auch dieser Weg ist in unserm vaterländischen Schauspiel betreten worden; zuerst, soviel ich sehe, in einem von den vielen historischen Stücken des Unterwaldner Arztes August Feierabend, der in seinem „Kampf zu Gislikon im großen Bauernkrieg" (1864) die Mundart verwendet, den Oberkommandierenden aber durch Schriftsprache auszeichnet. Das bedeutungsvollste Beispiel aber liefert **Arnold Ott's** großes Volksschauspiel **„Karl der Kühne und die Eidgenossen"** (1896), in welchem der ganze zweite Aufzug (Im Gebirg), die großen Volksszenen des dritten und vierten und eine kurze Szene des fünften in Mundart, sogar in verschiedenen kantonalen Mundarten abgefaßt sind. Es ist wohl kein Zweifel, daß die gewaltige Massenwirkung, die das Stück bei den Dießenhofner Freilichtaufführungen erzielte, zum guten Teil auf den für jene Zeit überraschenden Naturalismus der Volkssprache zurückzuführen ist. Dieser Naturalismus ist

im vaterländischen Schauspiel erst von Paul Schöck wieder erreicht worden. Umso höher müssen wir Arnold Otts herzhafte Tat bewerten. Das Volk in seiner unverfälschten Art und Sprache mitten in ein Heldendrama hineinzustellen und es in seiner Urwüchsigkeit so ernst zu nehmen wie die Herrschaften der glänzenden Rollen, ist sein Gedanke gewesen; daß er mit der Mundart allein nicht auskommen konnte, lag schon am Stoff seines Dramas, wie es am Stoff des Tell lag, daß Schöck es konnte. Für vaterländische Dramen und Festspiele, deren Handlung und Personal den engen Kreis des Volkslebens und -denkens überschreiten, wird die sprachliche Zweiteilung noch oft die richtige Lösung und Otts „Karl der Kühne" dann ein Vorbild sein.

Es gibt noch einen vierten Weg zum sprachlichen Realismus: das ist die **mundartliche Färbung der Schriftsprache.** Mehr oder weniger unfreiwillig kommt sie in den meisten vaterländischen Schauspielen des letzten Jahrhunderts vor; so, um nur ein gutes Beispiel zu nennen, in verschiedenen Stücken des Obwaldners Hartmann v. Baldegg (J. J. v. Aa.) In seinem „Hans Waldmann" (1896) tönt durch alle schriftdeutsche Prosa ein treuherziges Schweizerdeutsch hindurch. Und viel anders ist es nicht im „Bruder Klaus" und im „Arnold Winkelried". Man kann sich diese Sachen kaum anders als schweizerisch ausgesprochen denken. Bühnenaussprache ginge schon gar nicht. Das liegt viel weniger am Wortschatz und am grammatischen Bau als an der Wortzahl, dem redensartlichen Ausdruck und dem Satzton. Dieses Deutsch, obgleich schulmäßiges Schriftdeutsch, ist doch ganz mundartlich empfunden, darum konnte es auch so volkstümlich wirken. Es ist das Hochdeutsch, wie das Volk es versteht und wie die alten Schullehrer auf dem Lande es noch lehren. Unser heutiges, besser geschultes Sprachgefühl nimmt Anstoß an diesem Zwitter; wir fordern gutes Deutsch oder gute Mundart. Allein das ist moderne Forderung; mehrere Geschlechter vor uns haben in der Schule und auf der Volksbühne nur dieses Zwitterdeutsch gekannt und sogar genossen, und im Geiste dieses Deutsch haben die meisten unserer vaterländischen Dramatiker gedichtet.

Neu ist aber, daß für schweizerisches Hochdeutsch im Schauspiel mit vollem künstlerischen Bewußtsein auch schweizerisch-mundartliche Aussprache gefordert wird. Das tut der Verfasser des nach Gotthelf gedichteten fünfaktigen „Dorngrüt", Hans Corrodi (1926), wenn er im Nachwort zu seinem Schauspiel empfiehlt, das Schriftdeutsch ungefähr so auszusprechen, wie es in Gemeindeversammlungen von

sprachlich nicht besonders geschulten Leuten gesprochen zu werden pflege, also z. B. mit -scht und -schp für -st und -sp und mit gutturalen ch und kch. Folgerichtig müßten wohl auch die mundartlichen Kürzen (in haben, sagen, leben usw.), die Doppellaute (in Liebe, Güete, Mueter usw.) und sonstige vokalische Eigentümlichkeiten (z. B. lär, schwär, gewüß, früsch) gewahrt bleiben. Damit würde freilich jede Ziererei in der Aussprache bekämpft, vielleicht auch ein natürlicheres Spiel begünstigt. Aber sollen wir wirklich ein solches Mischdeutsch empfehlen? Und kommt der Vorschlag nicht für die meisten dramatischen Vereine zu spät? — Wie wäre es mit einem andern Vorschlag, der, soviel ich weiß, bisher noch nicht gemacht worden ist: dem Vorschlag, ein echt mundartlich empfundenes Schriftdeutsch zu schreiben und es beim Aufführen in der reinen ortsüblichen Mundart sprechen zu lassen? Ich denke an ein Deutsch, wie es z. B. W. J. Guggenheim in seinem Schauspiel „Das Dorf Sanct Justen" (1927) geprägt hat.

Wiederholt haben unsre Volksdramatiker auch versucht, das Schriftdeutsch nicht nur in Satzbau und Wortwahl, sondern auch in gewissen Wortformen der Mundart anzunähern, so z. B. Emma Hodler, die in ihrem historischen Zeitbild „Am Grauholz" von 1897 eine bernische Bauernfrau Mareili folgendermaßen ihr Herz ausschütten läßt:

> „Der Zwiespalt in meinem Herzen ist nit zu beschreiben — nit zu beschreiben!" (Es verlangt's auch niemand!) — „Paul! Paul! Warum bin i nit mehr frei? A Leben an deiner Seite — laß mich das Paradies nit ausdenken — nit ausdenken, Vater im Himmel. — Auf der ganzen Welt ein einziger Mensch, ein einziger unter all den Millionen — und dieser einzige getrennt von mir durch eine unüberbrückbare Kluft. — Gebunden an einen solchen Mann! — Wenni wenigstens frei wär! — O mein Erlöser (sie fällt auf die Knie), Jesus, steh mir in Gnaden bei, reinige mein Herz, laß keinen sündhaften Wunsch aufkommen! (Sie ringt die Hände.) Mein Heiland, mein Heiland, in Herzen bin i a Mörderin. Wenn a Wunsch Macht hätt, so müßt mein Mann sterben" usw.

Daß ein solches Getue in Sprache und Gebärden weder bernisch noch schweizerisch, vielleicht anzengruberisch oder noch eher ganghoferisch ist, leuchtet wohl jedem Kenner ein. Ebenso deutlich verrät sich das bayrisch-österreichische Vorbild in Cäsar von Arx' „Rot Schwizerin" (von 1921), wo sogar ein reicher, stolzer Bauer, angeblich am Urnersee ansässig, vor einem jungen Weib auf den Knien herumrutscht:

> „Da, schau, auf den Knien lieg ich vor dir, ich, der Königshofbauer, — vor dir! Und ich bitt dich wie ein Bettler: Geh! Laß ab von meinem Bub, hörst, ich geb dir Geld, soviel du willst — aber geh! Bring meinet-

wegen dein Kind zur Welt, wo du willst, ich schick dir all' Jahr' Geld fürs Kind — nur mach, daß du fortkommst, weit weg, und laß meinen Bub in Ruh! Um meiner Seligkeit willen bitt' ich dich: laß ab von meinem Bub, heirat einen andern, ich kauf dir dein Brautfuder — "

Wer nur ein wenig hineinzuhören vermag, hört ganz deutlich den bayrisch-österreichischen Lautstand und Tonfall heraus und sieht das Tegernseer Theater vor Augen. Wir sollen es aber für schweizerisch halten, denn derselbe Königshofbauer sagt noch im gleichen Akt zu Liberi: „Und wenn ich auch stirb — ... Nüt bekommst, kein Schüfeli Dreck!"

Immerhin, Süddeutsch ist doch nicht Berlinerisch. Aber auch vor dem Berlinerischen sind wir nicht sicher. In den Volks-, besonders Wirtshausszenen von Heinrich Studers Tragödie „Waldmann" (1918) glaubt man sich eher in eine norddeutsche Großstadt als in das Zürich des 15. Jahrhunderts versetzt. „Wollt ihr nicht bei mir pennen?" ruft der Wirt seinen Gästen zu. Und „Nur keine Bange!", „Da guckste, was!", „Mein liebes Muttchen!" und dergleichen dient zur Veranschaulichung des Zürcher Volkslebens. Lazarus Göldi (so!) spricht von Waldmanns „hochmütiger Visage", und Waldmann selbst tituliert das Volk als „Lümmels" und „Hundepack". Wie denn überhaupt das ganze Schauspiel einen fremdländischen Zuschnitt hat und Waldmann zum hochmütigen Volksverächter und gewissenlos schwelgerischen Renaissance-Tyrannen verzerrt ist.

Unschweizerisch im höchsten Grad, auch ohne mundartliche Färbung, ist die Sprache in Bernhard Mosers fünfaktigem Drama „Adam Zeltner" (1921), das den kraftgenialen Stil der Sturm- und Drangzeit wieder aufnimmt.

„Freiheit brauchen wir, nicht Tränen", ruft der Bauernführer Schibi im zweiten Aufzug; „die werden die Unterdrücker weinen, wenn wir sie auf der Folter ihrer Vaterrechte abschwören lassen, derweil ihre Paläste wie Siegesfeuer unserer Rache zum Morgenhimmel lodern!" Und zwei Szenen später: „Zum Wildstrom werde, Felsenquell der Freiheit, der eingeklemmt im Moor der Knechtschaft wühlt, und breche mit dem Wetterkeile der Naturkraft das Faulgebälke dieses Landes auseinander!"

Und nicht anders der schlichte, friedliebende Zeltner im dritten Akt:

„Aus der Wurzel meines Widerstandes gegen die Tyrannei schoß wie eine Giftblüte das Unglück dieser Nacht. Das ist die Ichsucht oberherrlicher Gewalt; mit den Seilen ehrloser Gnade webt sie das Fangnetz ungerechter Willkür!"

In den Lagerszenen bei Wohlenschwil im vierten Aufzug kann sich die Sprache im Krassen fast nicht ersättigen. Ein Verwundeter ruft seinem Nachbar zu:

„Bist wohl auch so ein Lümmel, der das Vaterland zu einer Amme machen würde, wenn sie dir Gift zu saufen gäbe. Schnaps her, Mädel, der schmeckt besser! Vaterland? Was heißt das? Wer mir zu fressen gibt, dem gebe ich das Vaterland zum Trinkgeld."

Nach solchen Proben kehrt man gerne zu dem maßvolleren, aber keineswegs schlaffen und für die Landesart bezeichnenderen Prosa-Stil älterer Schauspiele zurück, wie etwa zu Lina Maria Webers „Hans Waldmann" (1892), Heinrich Davids „Herzogin Yolanthe und die Bande vom tollen Leben" (1906), die beide ein besseres Schicksal verdient hätten, oder zu Alfred Huggenbergers „Bauernkönig" (1903), der uns immer noch die beste Dramatisierung des Klaus Leuenbergers-Stoffes scheint.

Von historischen Schauspielen der neusten Zeit schließen sich dieser Stilgattung an: **Friedrich Donauers „Hans Waldmann"** (1927) und **Heinrich Brankmay's „Jürg Jenatsch"** (1927).

Donauer, ein geborener Schwyzer aus Küßnacht, bemüht sich nicht um sprachliche Lokal- oder Zeitfarbe. Er hat es auch nicht nötig; seine Sprache ist auch in ihrer schriftgemäßen Form von volkstümlicher Kraft und Kürze, der Dialog von natürlicher Lebhaftigkeit, mit sachlichen Gedanken gesättigt, ohne lyrischen Schmuck und insofern dem eher nüchternen Volkscharakter entsprechend. Auch in der Grundauffassung von Waldmanns Charakter und Schicksal — sein Tod ist die Sühne für den an Hans Theiling begangenen Gewaltsakt — steht er dem Volksempfinden viel näher als jene Dramatiker, die Waldmann als schuldloses Opfer des Spießbürgersinnes verherrlichen. Schade, daß das Stück mit seinen 157 Druckseiten über das wirksame Maß des Umfangs hinausgeht. Da ist **Brankmay,** der aus Rußland eingewanderte und in der Schweiz naturalisierte dreisprachige Genfer Arzt, ein anderer Formkünstler. Sein „Jürg Jenatsch", 1927 in Basel aufgeführt, zeigt in der lakonischen Knappheit der Sätze eine fast übertriebene, im Deutschen jedenfalls fremd berührende stilistische Strenge. Das Volk ist ausgeschaltet. Die Handlung spielt sich fast nur zwischen Patriziern, Offizieren und bürgerlichen Würdenträgern ab; die blank geschliffene Redeform ist daher gerechtfertigt und mit C. F. Meyers Stil in Uebereinstimmung. Unsere deutschschweizerischen Dramatiker, die immer zur Weitschweifigkeit neigen, könnten viel daraus lernen.

Der Ueberblick über die Sprach- und Stilarten unseres vaterländischen Schauspiels wird gezeigt haben, daß sehr verschiedene Wege zum Ziel führen können. Möge er auch gezeigt haben, daß die Wahl der richtigen Sprachform eine Angelegenheit ersten Ranges und für den deutschschweizerischen Dramatiker durch die mancherlei Möglichkeiten besonders erschwert ist. Und möge die alte Wahrheit einleuchtend geworden sein, daß ein Stil, der nicht wahr ist von innen heraus, unter keinen Umständen ein guter Stil ist.