

Zeitschrift:	Bündner Schulblatt = Bollettino scolastico grigione = Fegl scolastic grischun
Herausgeber:	Lehrpersonen Graubünden
Band:	7 (1947-1948)
Heft:	1
Artikel:	Zur Sprachschulung der Laienspieler
Autor:	Lorenz, Christian
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-355663

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: 27.01.2026

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

tig sind die Umbauten, die nicht selten fast so viel Zeit beanspruchen wie das Spiel. Darum empfiehlt es sich, besondere Kräfte dafür einzusetzen, die sich dieser Aufgabe voll und ganz widmen können. Der Spielleiter wird dabei berücksichtigen müssen, dass auch der Umbau gelernt und geübt sein will, wie es ja auch für die Spieler von Vorteil ist, wenn die letzten 4—5 Proben mit Umbau gespielt werden. Bei szenisch schwierigeren Stücken wird sogar die Einschaltung einer technischen Probe ohne Schauspieler notwendig sein. Auf jeden Fall sollten die Spieler nicht mit diesen Aufgaben belastet werden, besonders wenn sie sich etwa noch umkleiden müssen. Die Wichtigkeit eines raschen und geräuschlosen Umbaues rechtfertigt eine besondere technische Equipe durchaus.

Gerade in einem Dorf ist es für die Freude und das Interesse am Theater wichtig, dass sich nicht nur schauspielerische Talente, sondern auch handwerkliche Geschicklichkeit in den Dienst einer Aufführung stellen. Möglichkeiten hiezu sind genügend vorhanden. Die Ausnützung dieser Möglichkeiten kommt nicht nur der einzelnen Aufführung zu Gute, diese Beteiligung weiter Kreise ist überdies die Grundlage für eine wirklich lebendige Dorfkultur.

Hans Meuli.

Zur Sprachschulung der Laienspieler

Schon Goethe gab seinen Schauspielern in Weimar Sprechregeln, und seither haben die Bestrebungen, ein einheitliches Bühnendeutsch zu schaffen, nie aufgehört. Im Jahre 1898 fand ein Kongress der Bühnenfachleute und Sprachwissenschaftler statt, und was man damals beschloss, hat Theodor Siebs in einem Buche niedergelegt, das bis heute massgebend geblieben ist. Die Bühnensprache ist ein Kompromiss zwischen mitteldeutschem Sprachzustand und norddeutschem Lautstand. Was Laienspielern Schwierigkeiten bereitet, ist der norddeutsche Lautstand. Das berechtigt aber sicher nicht, eine uns bequemere Hochsprache einzuführen. Seit Jahrhunderten anerkennen wir sie als notwendiges, übernationales Band; die gültigen Werke der grossen Dichter bedienen sich ihrer, und das verpflichtet uns, sie auch als solche zu behandeln und zu pflegen. Damit soll gesagt sein, dass wir die Schriftsprache nicht zu uns «herabziehen», d. h. der Mundart angleichen dürfen, vor allem nicht auf der Bühne. Das bedeutet Tod für die Hochsprache, aber auch Tod für den Dialekt. Darum soll ganz grundsätzlich die saubere Trennung unser Ziel sein. Die Angst, dass unsere Laienspieler dabei zu schnoddrigen «Preussen» würden, ist sicher unbegründet; denn man kann das, was man in 20 Jahren in der Umgangssprache gelernt hat, nicht in 20 Theaterproben ablegen. Aber gerade weil die Schriftsprache etwas wirklich Fremdes ist, lerne man sie auch wie eine Fremdsprache!

Den uns angeborenen Dialekt beherrschen wir mehr oder weniger, und so ist es gegeben, dass wir uns vor allem mit der Hochsprache befassen müssen; aber sinngemäss abgewandelt, wird man auch sprachliche Winke für Mundartaufführungen, die als eine andere und gleichberechtigte Art neben den hochdeutschen stehen, finden. Es kann natürlich keine Rede davon sein,

das der, der diese Ausführungen liest, Hochdeutsch könne; es geht hier nur darum, die wichtigsten Unterschiede zwischen Dialekt und Schriftsprache aufzudecken, und ferner, die besondern Anforderungen der Bühnensprache darzulegen.

Wir beginnen mit der **Atemtechnik**. In der Ruhe atmet der Mensch unbewusst. Er braucht nur eine kleine Menge Luft, und der Atembedarf regelt sich von selbst. Beim Sprechen auf der Bühne soll man aber bewusst atmen. Man stösse zunächst die alte, verbrauchte Luft aus, ziehe dann durch Mund und Nase (aber geräuschlos) frische Luft ein und fülle damit nicht nur den Brustkasten, sondern auch den «Bauch». Wissenschaftlicher ausgedrückt heisst das, dass man nicht nur die Brust-, sondern vor allem die Zwerchfellatmung anwenden soll. Mit der Aufnahme von Luft sei man also «freigebig», mit der Abgabe beim Sprechen dagegen möglichst sparsam! Ist man nämlich beim Sprechen «ausgepumpt», so hat die Stimme gar keine Resonanz mehr, sie klingt matt und hohl. Man spreche einmal Schillers Vers «und atmete lang und atmete tief» mit und ohne Atemstütze, und man wird den Unterschied gleich merken. Tief atmen beruhigt auch und hilft das Lampenfieber bekämpfen!

Im folgenden Abschnitt soll von der **Aussprache der Laute** die Rede sein. Wir Schweizer sind zu Recht als «mu'uidfaul» bekannt. Betrachten wir einen Sprechenden, so stellen wir fast keine Bewegung der Kiefer fest, und auch die Lippen verändern ihre Stellung nicht stark. Sie bilden stets ein liegendes Oval. Das ist falsch. Winkler lehnt zwar die Bewegung der Unterkiefer beim Sprechen ab; aber er verlangt zwischen den Zahnreihen einen Abstand von einem halben bis zu einem ganzen Centimeter für das gewöhnliche Sprechen, und für die Bühne dürfen wir ruhig noch etwas zugeben. Welcher Schweizer aber täte das? Ich halte deshalb die Kieferbeweglichkeitsübungen, die Jacobi empfiehlt, für sehr nützlich. Man öffne und schliesse die Kiefer, mache Kaubewegungen und gähne herhaft! — Die Beweglichkeit der Lippen ist ebenso wichtig und fördert sehr ein leichtes und ungezwungenes Sprechen. Auch das kann man üben: Aufblähen des Mundes und der Wangen, Aufblähen nur des Mundes, Vorschieben des Mundes zu einem kleinen oder grossen stehenden Oval, Zurückziehen und Heben der Mundwinkel und Einziehen der Unterlippe zwischen die Zahnreihen. Man scheue die Grimasse nicht! — Die Zunge ist ein feingegliederter Muskel, äusserst wandlungsfähig, und auch sie soll man beherrschen lernen. Man übe das walzenförmige Schieben zur Mitte, das Bilden einer Mittelrinne, indem die Zungenränder sich gegen die Backenzähne heben, das Herausstrecken der spitzen Zunge, das gelöste Abwärtsgleitenlassen gegen das Kinn und das fächerartige Verschliessen der Mundhöhle. Alle diese vorbereitenden Übungen kann man mit dem Spiegel in der Hand im stillen Kämmerlein, aber auch im «Verein» ausführen.

Und nun zur **Aussprache der Einzellaute**, zunächst der **Konsonanten**! Die Hochsprache verlangt scharfe Artikulation, wir aber sprechen sie sehr liederlich. Die Mitlaute sind das Gerüst des Sprachbaus, und von ihrer Artikulation hängt in erster Linie die Verständlichkeit des Gesprochenen ab. Es ist eine ausgezeichnete Uebung, ganze Szenen in Flüsterstimme lesen zu lassen. Dabei werden die Vokale sozusagen gänzlich aus-

geschaltet, und dennoch versteht oder soll man wenigstens das Gesagte auch noch zuhinderst im Saale verstehen! Wenn man nicht «lugg» lässt, gewöhnt man damit den Spielern auch weitgehend die Mundfaulheit ab. Diese Uebung zeigt aber noch etwas anderes: Lautstärke und Verständlichkeit haben im Grunde nichts miteinander zu tun. Wenn der Regisseur also feststellt, dass man hinten im Saale den Text nicht versteht, soll er nicht rufen «lauter, lauter», sondern «besser artikulieren», sonst erzieht man die Spieler zum dauernden Schreien, was den Stimmen schädlich ist und jede feinere Sprachgestaltung verunmöglicht. Leises Sprechen kann ja auch durch das Stück verlangt sein, und man merke sich: Je leiser man spricht, desto besser soll man artikulieren!

Die moderne Bühnensprache, das muss gesagt sein, ist nicht immer ein Vorbild. Der Laut **r** zum Beispiel, der von Jacobi als Grundpfeiler der Deutlichkeit angesprochen wird, geht bei vielen Schauspielern in ein **a**, also in einen Vokal, über; sie sagen **Mudda** statt **Mutter**, **Owisia** statt **Offizier**, **vahaiaded** statt **verheiratet**, wobei noch eine Vernachlässigung des **t** hinzukommt. Hierin brauchen wir ihnen wirklich nicht zu folgen. Man spreche also ruhig ein deutliches **r**, womöglich ein **Zungen-r**! Sorgfältige Aussprache verlangen auch **m**, **n** und **l**. Ein scharf gesprochenes «**Nneinn**» ist etwas anderes als ein lässiges «**Nein**», auch inhaltlich. — Einen besonders harten Kampf wird der Regisseur ohne Zweifel mit den Konsonanten **t** und **p** (in romanischen Gegenden auch mit **k**) zu führen haben. Wir sprechen sie unbehauft und sagen **Tor**, **Tür** und **Tal**, während wir ausgesprochen **Thor**, **Thür** und **Thal** artikulieren sollten; vor allem leidet aber die Deutlichkeit, wenn wir im Auslaut das Behauchen weglassen. Da geht der Laut unweigerlich gänzlich verloren, und der Zuschauer hört nur: **Ta**, **Hu**, **Tätigkei** statt **Tat**, **Hut** und **Tätigkeit**. Dasselbe gilt für auslautendes **d**: **Win-un-Wetter** statt **Wind** und **Wetter** usw. **d** darf hier wie **t** tönen. — Mit dem Laut **ch** haben viele Schwierigkeiten. Als Regel kann gelten: man spreche ihn immer weicher und weiter «**vorn**» als in den Walserdialekten, nach **i** und **e** so weit oben und **vorn**, als man kann. **chs** wird verschieden gesprochen. Gehört die Lautverbindung zum Stamm, so sage man **x**: **Waxs**, **Daxs**, **Axe**, **Büxe**. In den Steigerungsformen **nächste**, **höchste** sowie natürlich in den Genitivformen (des) **Bachs**, **Buchs** spreche man **ch**. In den Steigerungsformen sagen die Schauspieler heute meist leicht verschärftes **g**: **nägste**, **högste**; man lasse es gelten. Strittig ist auch immer die Aussprache des **g** im Auslaut: **König** oder **Könich**? Jacobi tritt für **g** ein, und ich glaube, dass wir auch dies billigen können. In der Verbindung **ng** dagegen soll der Mitlaut nicht gesprochen werden, sondern nur ein nasaliertes **n**. Den Laut **h** soll man im Anlaut deutlich wahrnehmen können, im Inlaut dagegen nicht: **Höe**, nicht **Höhe** oder gar **Höche**; **Näe**, nicht **Nähe** oder **Näche**. — Der einzige Laut, den wir im Dialekt im Anlaut zu scharf sprechen, ist **s**. Er soll stimmhaft sein; wenn das nicht geht, so soll man wenigstens nicht **ss** sprechen. — Böse Folgen für die Verständlichkeit hat das «**Schmieren**» oder Angleichen der Konsonanten, die Assimilation, die in unsrern Dialekten sehr weit vorgeschritten ist. Wir sagen gern **Auschprache** statt **Aus-sprache**, **Obschpaum** statt **Obstbaum**, **Ang-schweiss** statt **Angst-schweiss**, **Miezins** statt **Miet-zins** usw. Hält man darauf, dass man den ersten Konsonanten sorgfältig und deutlich artikuliert, so fol-

gen die andern viel leichter; man versuche es beispielsweise mit dem Worte **Hauptmann!** — Das Binden über vokalischen Anlaut ist ebenso streng zu meiden, insbesondere dann, wenn sinnstörende Missverständnisse eintreten können. Man verbinde also nie den Konsonanten am Wortende mit dem Vokal des folgenden, sonst heisst es: *i*-Nacht statt *in*-Acht, *ve*-reist statt *ver*-eist, *wo*-leben statt *wohl*-leben. Wir dürfen hier ruhig um der Klarheit willen etwas «hacken». — Und noch eine letzte Warnung: die Endsilben *-en*, *-em*, *-el* soll man nicht «verschlucken», sondern deutlich, wenn auch mit schwachem *e*-Laut, sagen, also nicht *Treppn*, sondern *Treppen*, nicht *erduln*, sondern *erdulden* sprechen.

Die Vokale geben einer Sprache Klangfülle und Schönheit, aber sie «tragen» nur, wenn man gut und richtig atmet. Dazu eignen sich Uebungen wie das lange Aushalten eines einfachen Lautes, das An- und Abschwellen oder das einfache Anschwellen gegen den Schluss hin. Aber die eigentlichen Schwierigkeiten bei der Aussprache der Vokale liegen ja nicht darin, sondern in der Klangfarbe. Ueber schlecht gesprochene Konsonanten wird man sich ärgern, Vokale mit starker Dialektfärbung dagegen stören schwer und sind im Hochdeutschen beinahe unerträglich, wenigstens für den Aussenstehenden. Gerade die Fülle von Selbstlauten, die wir in unsren Dialekten haben und die auf sprachgeschichtlicher Entwicklung beruhen, macht unsere Mundarten eigenartig und schön, und wir möchten sie dort auf keinen Fall missen. Aber auf der Bühne soll man sie meiden. Lange theoretische Erörterungen haben hier gar keinen Sinn; man kann wohl sagen, dass man auf reines *a* halten, kein breites, überoffenes *ä* dulden, das *ei* wie *ai*, *eu* wie *öi* und *ü* sowohl wie *ö* mit stark vorgestülpten Lippen sprechen soll: über die eigentliche Lautqualität kann man schriftlich wenig genug sagen. Praktisch wird nichts anderes übrigbleiben, als dass der Regisseur durch geduldiges Vorsagen und stetes Korrigieren seine Spieler nach Kräften beeinflusst. Bei nahe immer muss der Weg über das Ohr gehen, und gute Radiosendungen, z. B. von anerkannten Schauspielern gesprochene Dialoge, sind hier sicher zu empfehlen. Natürlich möchten wir keinen Spielleiter davon abhalten, beispielsweise das Büchlein von Winkler zu Rate zu ziehen, wo fehlerhafte Laute und ihre physiologische Korrektur besprochen werden.

So schwierig für uns die richtige Aussprache der Vokale ist, so einfach ist die Theorie. Die Faustregel für das Hochdeutsche heisst: lange Vokale spricht man geschlossen, kurze offen. Es gilt für *i* und *e*, *u* und *o*, *ü* und *ö*, weniger für *a*. Beispiele: ziehen, aber sinken; reden, aber Rest; gut, aber Durst; Boot, aber Stock usw. Lang sind in der Regel die Vokale in offener Silbe (auf die Dehnungszeichen kann man sich nicht verlassen!). Offene Silben sind Silben, die mit einem Vokal endigen, z. B. *re-den*, *loh-nen*. Kurz ist eine Silbe in der Regel, wenn sie durch mehrere Konsonanten gedeckt ist: bald, Wald, werfen. Dass es aber hier auch viele Gruben gibt, in die man fallen kann, beweisen die Worte Jagd, Magd, Erde, Wert, Pferd, werden (mit geschlossenem und langem *a* bzw. *e*). In Zweifelsfällen bleibt nichts anderes übrig, als das Wörterverzeichnis bei Siebs zu konsultieren. Auf einen Fehler in unserer Aussprache möchte ich zum Schluss noch hinweisen: wir sprechen *a* und *u* in den Vorsilben an- und un- lang geschlossen statt kurz und offen, sagen also *a-neignen*, *u-neben* statt *an-eignen*, *un-eben*.

Alles, was wir bis jetzt behandelt haben, bezog sich auf das formal richtige Sprechen, und nun müssen wir vom sinnemässen Sprechen reden. Die Sprache ist das wichtigste Ausdrucksmittel des Schauspielers, die menschliche Stimme ein wunderbares und ungemein wandlungsfähiges Organ. Ohne eine sinngemässen Sprachgestaltung sind auch die straffste Handlung, die deutlichste Mimik und die «wildeste» Gestik wirkungslos. Im täglichen Leben sind wir alle der Sprache durchaus mächtig und differenzieren viel mehr, als wir glauben. Aber wir leben in einer uns bekannten Gefühls- und Vorstellungswelt, und der Verkehr mit dem Du macht uns gar keine Mühe. Rede und Wechselrede gehen selbstverständlich hin und her, und die Reaktion ist lebendig und ungezwungen. Das kommt daher, dass wir weitgehend unbewusst sprechen.

Auf der Bühne aber liegt der Fall wesentlich anders. Wir haben uns zunächst in mühsamer Arbeit die Sprachrichtigkeit anzueignen, und dies verlangt bewusste Konzentration. Unser «Gerede» aber ist noch langweilig und tot, es besteht aus blossem Buchstaben und Silben. Jetzt soll der Beseehlungsakt beginnen. Wir müssen uns zunächst damit abfinden, dass wir auf der Bühne sprechen, also in einem ungewohnten Raum. Wie haben einen andern zu spielen und unser Selbst aufzugeben. Namentlich das letztere wird wieder harte Arbeit kosten, und zwar zunächst auch wieder bewusste. Wir müssen nachdenken, wie der Dichter die Rolle gemeint hat. Jeder Satz will etwas bedeuten; Frage und Gegenfrage folgen sich Schlag auf Schlag, in ganz anderer Konzentration als im täglichen Leben. Wir haben auch nicht Zeit, uns durch Rückfragen zu vergewissern, was der andere uns sagen will, sondern sollen sofort und in eindeutiger Weise auf ihn reagieren.

Ein einziges Wort muss vielleicht genügen, um dem Zuschauer einen ganzen Prozess klar zu machen, der sich in unserem Innern abspielt, sonst redet man an ihm vorbei. Und hier kann es nun nicht mehr das Lautgebilde sein, das diese Arbeit leistet, es ist das, was hinter ihm liegt! Denken wir z. B. an das kleine Wörtchen «Ah»! Als phonetisches Gebilde sagt es nichts. Aber es lässt sich dehnen und kürzen, hoch und tief sprechen, kann die Tonhöhe während des Sprechens wechseln — und bekommt jedesmal einen ganz andern Sinn. Es kann aufdämmernde Erkenntnis bedeuten, es kann eine befriedigte Feststellung ausdrücken, es kann eine bange Frage enthalten, es kann ein misstrauisches Ah sein, es kann Zweifel andeuten, es kann kurz und wegwerfend tönen, es kann den Übergang zum entschlossenen Handeln einleiten, es ist aber vielleicht auch das Röcheln eines Sterbenden. Eine von allen diesen Möglichkeiten wird aber die beste, vielleicht die einzige richtige sein, und diese gilt es herauszuholen. Das ist nicht einfach und muss, wie alles, geübt werden. Vielleicht tut der Regisseur gut daran, wenn er einzelne Worte oder kleine Sätze in alle möglichen Stimmungen transponieren lässt: das schult die Ausdrucksfähigkeit.

Hat der Spieler sich diese angeeignet und weiß er, wie er sie in seiner Rolle einsetzen muss, so ist die zweite Stufe erreicht. Aber er weiß es noch zu gut; denn letzten Endes muss auch die sprachliche Gestaltung den Zauber des Unbewussten, vom Willen Losgelösten bekommen. Man soll aus der Seele sprechen, sie ist der Mittelpunkt! «Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen», sagt Goethe. Und in dieser Hinsicht wird es nun nicht jeder gleich

weit bringen. Aber man tröste sich; diese dritte und letzte Stufe ist weder vom Verstand noch von der Bildung abhängig, und «das höchste Glück der Erdenkinder» haben alle mitbekommen, nämlich die «Persönlichkeit».

Als Anhang gebe ich noch einige Literaturhinweise mit einer ganz kurzen Charakteristik.

Theodor Siebs, Deutsche Bühnenaussprache, Hochsprache. Verlag von Albert Ahn, Köln, 1930 (15. Auflage).

(Das Buch ist das offiziell massgebende. Es enthält eine kurze Aussprachelehre, ein Aussprachewörterbuch, in dem alle gebräuchlichen Wörter in einer einfachen Lautschrift wiedergegeben sind, und ein Namenregister, das die Aussprache der Eigennamen in den bekannten Dramen und Opern enthält.)

Franz Jacobi, Kultur der Aussprache. Verlag R. Oldenbourg, München und Berlin, 1927.

(Das Buch stammt von einem Hofschauspieler und enthält eine ausführliche Theorie des Sprechens, oft mit kritischer Stellungnahme zu Siebs. Wertvoll sind die zahlreichen Uebungen, für unsere Bedürfnisse aber wohl zu umfangreich.)

L. Sütterlin, Die Lehre von der Lautbildung, Bd. 60 der Schriften «Wissenschaft und Bildung». Verlag Quelle und Meyer, Leipzig 1925.

(Das Büchlein enthält eine wissenschaftliche Lehre von der Lautbildung mit einem kurzen, aber guten Anhang für die Aussprache des Hochdeutschen.)

Christian Winkler, Sprechtechnik für Deutschschweizer. Verlag Francke, Bern 1934.

(Das Büchlein stammt von einem Lehrer am Basler Seminar und enthält alles Nötige. Es berücksichtigt speziell die Schwierigkeiten des Schweizers, ist im Preise erschwinglich (Fr. 3.60) und vor allem auch sofort erhältlich. Sein einziger Nachteil ist der, dass es nicht speziell für die Bühne geschrieben ist; ich habe aber oben auf gewisse Punkte schon hingewiesen.)

Christian Lorez

Über das Bühnenbild

Situation

Das Bühnenbild, wie es sich heute beim Volkstheater auf vielen Landbühnen noch darstellt, kann den Anspruch auf künstlerische Gültigkeit kaum erheben. Das Betrübliche dabei ist weniger die naive («naiv» im ursprünglichen Sinn!) Gestaltung des Schauplatzes; das Betrübliche dabei ist die Meinung, damit das Richtige zu tun. Viele Dinge allerdings helfen mit, diese Einstellung zu fördern: der Beifall der Besucher; der Name des Malergeschäftes; die Freude an den minutiös gemalten, naturtreu gedachten (und nicht immer ganz schlechten) Hintergründen; endlich die Bequemlichkeit, «fertige» Bilder aufstellen und niederlegen zu können.