

# **Abstrakte Ästhetik und sakrale Tradition: Oskar Eberles Inszenierungen religiöser Spiele in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Schweiz**

Inauguraldissertation

an der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern zur  
Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von **Simone Gfeller**

Promotionsdatum: 17. März 2023

eingereicht bei

**PD. Dr. Heidy Greco-Kaufmann, Institut für Theaterwissenschaft** der Universität Bern  
und

**Prof. em. Dr. Andreas Kotte, Institut für Theaterwissenschaft** der Universität Bern

Simone Gfeller  
Mittelstrasse 14A  
2502 Biel  
gfeller85@gmail.com  
078 634 18 14  
Matrikelnummer: 05-117-866

© 2023. Dieses Werk ist unter einer CC BY 4.0-Lizenz lizenziert.

*Für Heidy und Christian*

## Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung und Fragestellung .....</b>	<b>4</b>
<b>2</b>	<b>Forschungsüberblick .....</b>	<b>7</b>
<b>3</b>	<b>Methodenpluralismus und induktives Vorgehen.....</b>	<b>10</b>
<b>4</b>	<b>Der Nachlass Oskar Eberle: Provenienz, Erschliessung, Beschaffenheit .....</b>	<b>12</b>
<b>5</b>	<b>Oskar Eberle, die katholische Geisteshaltung und der Barock.....</b>	<b>18</b>
<b>6</b>	<b>Abstrakte Ästhetik: Die Bühnenreformbewegung um 1900 .....</b>	<b>24</b>
<b>7</b>	<b>Hauptteil I: Das Bruderklausenspiel von 1929.....</b>	<b>26</b>
7.1	Das Bruderklausenspiel von 1929 als erste grosse Auftragsarbeit .....	27
7.2	Die historische Figur Niklaus von Flüe (1417 – 1487) und die Bruderklausenverehrung in der Schweiz .....	30
7.3	Die Rezeption des Bruder-Klaus-Stoffes in der Schweizer Theatergeschichte.....	34
7.4	Der Katholikentag in Luzern 1929 .....	36
7.4.1	<i>Einschub: Laienapostolat und Katholische Aktion.....</i>	37
7.5	Das Bruderklausenspiel als volkssprachliches Heiligenspiel.....	40
7.6	Die Bekrönungsbruderschaft als religiöse Spielgemeinde.....	48
7.7	Bruderklausenspiel 1929: Produktion und Inszenierung .....	50
7.8	Bruderklausenspiel 1929: Reaktionen und Nachwirkung .....	52
<b>8</b>	<b>Hauptteil II: Die Passionsspiele in Luzern 1934 und 1938 .....</b>	<b>54</b>
8.1	Die Passionsspieltradition in der Schweiz .....	54
8.2	Die Anfänge einer Wiederbelebung: Das Luzerner Passionsspiel 1924 .....	58
8.3	Das Jahr 1933: Aufenthalt in Berlin und fehlende Regieaufträge .....	60
8.4	Zur Entstehung des Spieltextes der „Christ–Königs–Passion“ 1934 .....	65
8.5	Christ–Königs–Passion 1934: Der Bühnenraum im Kunst– und Kongresshaus.....	70
8.6	Bemühungen für eine Wiederaufnahme der Christ–Königs–Passion .....	73
8.7	Das Luzerner Passionsspiel vor der Hofkirche 1938 .....	75
8.8	Die Luzerner Passionsspiele 1938: Werbestrategie und Publikumsentwicklung, Vereinskonkurrenz .....	81
8.9	Wiederaufnahme nach dem Zweiten Weltkrieg.....	84
<b>9</b>	<b>Hauptteil III: Das Welttheater Einsiedeln als religiöses Festspiel.....</b>	<b>86</b>
9.1	Die Anfänge: Das Einsiedler Welttheater von 1924, 1925 und 1930 .....	91
9.2	Das grosse Welttheater 1935 als religiöses Festspiel .....	97
9.2.1	<i>Einschub: Pläne für die Aufführung eines Antichrist–Spiels in Einsiedeln .....</i>	102
9.3	Das Einsiedler Welttheater von 1937 .....	109
9.3.1	<i>Einschub: Oskar Eberles Filmpläne: „Hochzeit in Einsiedeln“.....</i>	114
<b>10</b>	<b>Hauptteil IV: Vom Friedenstifter zum wahren Eidgenossen: „Chlaus vo Flüe. Es Spyl vom Fride“ 1944/1945.....</b>	<b>117</b>
10.1.1	<i>Einschub: Das Volksschauspiel als Theaterform der Schweiz.....</i>	120
10.2	Eberles Inszenierungen im Rahmen der Internationalen Musikfestwochen IMF .....	123
10.3	Organisation und Produktion „Chlaus vo Flüe. Es Spyl vom Fride“ 1944 .....	125
<b>11</b>	<b>Ergebnisse, Fazit und Ausblick .....</b>	<b>128</b>
<b>12</b>	<b>Anhang .....</b>	<b>135</b>
12.1	Literaturverzeichnis.....	135
12.2	Nachweise aus dem Internet .....	145
12.3	Quellenverzeichnis .....	147

# 1 Einleitung und Fragestellung

Bruder Klaus ist im Trend. Der Standpunkt des Obwaldner Eremiten, Mystikers und Friedensstifter Niklaus von Flüe scheint in neuster Zeit wieder gefragt zu sein. „*Was hätte Bruder Klaus getan?*“ titelt das online Newsportal bluewin.ch am 9. Juni 2022.<sup>1</sup> Anlass für den Bezug auf Bruder Klaus war die Wahl der Schweiz in den UNO–Sicherheitsrat am 9. Juni 2022. Die Schweiz nimmt damit, nach ihrem UNO–Beitritt 2002, begrenzt für die Jahre 2023 und 2024, eine wichtige Rolle innerhalb des bedeutsamsten Organs der UNO ein.<sup>2</sup> Die Debatte um die Auslegung der Neutralitätspolitik der Schweiz wurde durch den Ausbruch des Ukraine Krieges wieder entfacht. Während das rechte politische Spektrum befürchtete, die Schweiz werde durch eine Mitgliedschaft im UNO–Sicherheitsrat zu einer Kriegspartei, betonte das linke Lager die diplomatisch–vermittelnde Tradition der Schweiz, die durch eine Mitgliedschaft im wichtigsten UNO–Gremium zum Tragen käme.<sup>3</sup> Nicht nur der Schweizer Nationalheilige erlebt ein Revival. Die Ausstrahlung des „spektakulären Live–Events *Die Passion*<sup>4</sup> zur besten Sendezeit im deutschen Privatfernsehen RTL verdeutlicht, dass religiöse Erzählungen an Popularität gewinnen. Auch die Aufführungen von Nationalhelden–Legenden erleben einen regelrechten Boom. In der Theaterspielzeit 2021/2022 inszeniert der Regisseur Milo Rau am Schauspielhaus Zürich Schillers Wilhelm Tell und feiert grosse Erfolge mit seiner Perspektive auf den Schweizer Nationalhelden.<sup>5</sup> Eine These der vorliegenden Arbeit scheint sich schon in der Einleitung zu bestätigen: In Krisenzeiten werden gemeinschafts– und identitätsbildende Stoffe wieder auf die Bühne und den Bildschirm geholt. Die Helden– und Heiligenstoffe finden gleichzeitig, den unterschiedlichen politischen Lagern entsprechend, als Argumentarium Einlass in den aktuellen politischen Diskurs. Dieses Kontinuum lässt sich auch zu Lebzeiten von Oskar Eberle (1902 – 1956) beobachten. Die Erforschung von Eberles Inszenierungen religiöser Spiele zwischen 1929 und 1944 erhält durch diesen Aktualitätsbezug neue Brisanz. Die vorliegende Untersuchung versucht den theaterhistorischen Nutzen sorgfältiger und umfangreicher Quellenarbeit und die damit verbundene

---

<sup>1</sup> <https://www.bluewin.ch/de/news/schweiz/was-haette-bruder-klaus-getan-1253441.html>. Zugriff: 17.07.2022

<sup>2</sup> [https://www.eda.admin.ch/eda/de/home/aussenpolitik/internationaleorganisationen/vereintenationen/schweizer-engagement/UNO–Sicherheitsrat.html](https://www.eda.admin.ch/eda/de/home/aussenpolitik/internationaleorganisationen/vereintenationen/schweizer-engagement/UNO-Sicherheitsrat.html), Zugriff: 17.07.2022

<sup>3</sup> Auszug aus dem Artikel: „Mischet Euch nicht in fremden Händel“, soll der bekannteste Einsiedler des 15.Jahrhunderts, Niklaus von Flüe, gesagt haben. Er war Soldat, Bergbauer und wurde heiliggesprochen und so zum Schutzpatron der Schweiz. In ihrer Reaktion zur Wahl der Schweiz in den UN–Sicherheitsrat zitiert die SVP Bruder Klaus, wie er im Volksmund genannt wird. Er habe sich stets gegen die Grossmachtpolitik eingesetzt. Nun aber sei die Schweiz dank der Wahl ins UN–Gremium definitiv zur Kriegspartei geworden. Twitter interpretiert die Haltung des vor 535 Jahren Verstorbenen zur heutigen Wahl anders. Ein Nutzer moniert nämlich, dass Bruder Klaus stets ein beliebter Ratgeber war – auch über die Landesgrenzen hinaus. „Unter anderem beriet der den Herzog von Mailand“, heisst es. Der Einsatz der Schweiz sei somit in bester Tradition von Bruder Klaus. Vgl.: <https://www.bluewin.ch/de/news/schweiz/was-haette-bruder-klaus-getan-1253441.html>. Zugriff: 17.07.2022

<sup>4</sup> Vgl.: <https://www rtl.de/sendungen/show/diepassion/>, Zugriff: 8.10.2022.

<sup>5</sup> Vgl.: [https://www.schauspielhaus.ch/de/kalender/21438/wilhelm–tell](https://www.schauspielhaus.ch/de/kalender/21438/wilhelm-tell), Zugriff: 17.07.2022.

fächerübergreifende Kontextualisierung des Untersuchungsgegenstands zu unterstreichen, um einerseits veraltete Hypothesen zu revidieren, andererseits als nachhaltige Grundlage und Quellensammlung für weiterführende theaterhistoriographische Analysen zu dienen.

Erst die Zugänglichkeit von themenbezogenen Quellen kann dieses Vorgehen ermöglichen. Im Falle dieser Dissertation setzen sich die untersuchten Quellen primär aus einem öffentlich einsehbaren Nachlass und dem Zugang zu dem damit in Verbindung stehenden, nicht öffentlich zugänglichen Privatnachlass zusammen. Urheber dieser Nachlässe ist der Innerschweizer Regisseur, Dramatiker und Theaterhistoriker Oskar Eberle. Der Regisseur von religiösen Spielen und prestigeträchtigen nationalen Festspielen gilt als einer der bedeutendsten Protagonisten der Schweizer Theatergeschichte der Zwischenkriegs- und Kriegszeit und trug mit seinen Inszenierungen massgeblich zur Belebung der regionalen und nationalen Laientheaterkultur bei. Neben grossen Theaterprojekten, wie dem Welttheater Einsiedeln und dem Festspiel zur Landesausstellung 1939, realisierte er unter anderem kleinere Inszenierungen von Fastnachtsspielen, konzipierte Unterhaltungs- und Jubiläumsabende für diverse Vereine, plante und kuratierte etliche Theaterausstellungen und veröffentlichte unzählige theaterhistorische und theatertheoretische Aufsätze. Er war Gründungsmitglied der bis heute bestehenden Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur SGTK und legte damit den Grundstein für die Institutionalisierung einer schweizerischen Theatersammlung, die heute als Archiv der Darstellenden Künste SAPA in Bern zuhause ist. Die Gründung eines Instituts für Theaterwissenschaft war seit der Gründung der SGKT, die bei ihrer ersten Jahresversammlung 1927 noch Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur GITK hiess, ein Hauptanliegen von Eberle und seinen Mitstreitern. Eberle liess für seine Inszenierungen von religiösen Spielen die spätmittelalterliche Spielgemeinschaft der Luzerner Bekrönungsbruderschaft wieder auflieben und schuf mit den Luzerner Spielleuten einen weiteren Laienspielverein, der für seine Inszenierungen von profanen Stoffen zum Einsatz kam. In der Person Oskar Eberle verbinden sich Theaterpraxis, Theaterwissenschaft und Theaterkultur.

Die folgende Dissertation fokussiert zwar auf die Untersuchung von Eberles Inszenierungen von religiösen Spielen, gleichzeitig gehen die Ausführungen auch auf den zeithistorischen und biografischen Kontext von Eberles Wirken, auf die Einflüsse seiner Herkunft, seiner Studienjahre und nicht zuletzt seiner künstlerischen und wissenschaftlichen Vorbilder ein. Die vertiefte Beschäftigung mit Oskar Eberles Lebens- und Arbeitsumständen anhand von Quellen aus seinem Nachlass fördern Erkenntnisse zutage, die innerhalb der bisherigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der neueren Theatergeschichte der Schweiz, insbesondere während der Zwischenkriegs- und Kriegszeit, bislang kaum Einlass in die theaterhistorische Forschungsliteratur gefunden haben. Auch in seiner Rolle als Vertreter und Förderer des schweizerischen Laientheaters

fand Eberle bisher wenig wissenschaftliche Beachtung. Setzt man das überaus heterogene Quellenmaterial, dessen Spezifikationen weiter unten präziser ausgeführt werden, in Bezug zu Eberles Arbeit innerhalb von nicht institutionalisierten Theaterstrukturen, festigt sich der Eindruck, dass weder die Entwicklung einer eigenen künstlerischen Sprache noch die Etablierung eines spezifischen Dramaturgiestils im Zentrum seines Praxisbezuges stand. Wenn nicht die Etablierung einer eigenen künstlerischen Handschrift im Zentrum seiner theaterpraktischen Bemühungen stand, welche übergeordneten Ziele und Wirkungsabsichten verfolgte Eberle dann mit seinen Inszenierungen und wie wurden diese gesellschaftlich und kulturpolitisch in der Schweiz rezipiert? Eingeleitet werden die Hauptteile dieser Studie mit Eberles Inszenierung des Bruder-Klaus Stoffes 1929. Während Eberles *Bruderklausenspiel* 1929 im Rahmen des Katholikentages in Luzern im Kontext des damals erstarkenden Milieu- und Politkatholizismus zu verorten ist und mit Eberles katholischer Sozialisierung, seiner Studienzeit an der katholischen Universität in Freiburg und den damit einhergehenden innerkatholischen Diskursen zu betrachten sind, reagierte Eberle mit einer erneuten Adaption des Bruder-Klaus-Stoffes im Jahr 1944 auf die neuen gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse, die sich mit der Erfahrung des Zweiten Weltkrieges fundamental geändert hatten und im Kontext des Kulturkonzeptes der *Geistigen Landesverteidigung* zu untersuchen sind. Zur Veranschaulichung von Eberles Wirken als Förderer des Laientheaters dienen die Untersuchungen zu den Inszenierungen der Passionsspiele in Luzern 1934 und 1938, wobei die Quellen überraschende Erkenntnisse in Bezug auf Wirkungsabsicht zutage fördern. Ein weiteres Kapitel dieser Arbeit beschäftigt sich mit Eberles Welttheater-Inszenierungen in Einsiedeln, wobei ein besonderer Fokus auf den Produktionsbedingungen und der Organisationsstruktur der prestigeträchtigen Aufgabe liegen wird. Kapitel übergreifend werden die Auswirkungen einer fehlenden institutionellen Anbindung, beispielsweise in Form einer Anstellung innerhalb von Stadttheaterstrukturen, für Eberles praktische Theaterarbeit herausgearbeitet. Die quellenbasierte Arbeit hat zum Ziel, Eberles abstrakte Inszenierungsästhetik mit der Wiederbelebung sakraler Traditionen in Verbindung zu bringen und im Licht des Zeitgeschehens zu interpretieren. Durch den Einbezug von unterschiedlichen Quellenarten soll gleichzeitig die Relevanz von theaterfernem Quellenmaterial für die Theaterhistoriografie unterstrichen werden. Quellen, die im Rahmen des Produktionsprozesses einer Inszenierung entstanden sind, können für die historische Einbettung des jeweiligen Theaterereignisses von hoher Aussagekraft sein. Angesichts dessen verzichtete die folgende Untersuchung auf den Versuch einer möglichst präzisen aufführungsanalytischen Rekonstruktion der konkreten Theaterereignisse. Eine rein inszenierungszentrierte Untersuchung läuft Gefahr, die theaterwissenschaftlichen und kulturpolitischen Ebenen von Eberles Leben und Werk zu vernachlässigen. Für das Verständnis seiner Inszenierungsästhetik sind diese Ebenen jedoch unverzichtbar. Die Analyse fokussiert auf

Eberles Inszenierungen von religiösen Spielen und seine Funktion als Promotor des sogenannten *Reformkatholizismus* während der Zwischenkriegs- und Kriegszeit.

## 2 Forschungsüberblick

Eberles Einfluss und Wirken auf die Schweizer Theatergeschichte war bis anhin nur am Rande Gegenstand theaterwissenschaftlichen Forschungen. Eine 24-seitige Würdigung von Oskar Eberles Leben und Werk als Jubiläumsschrift zum 50-Jahr-Feier der SGTK bleibt, neben einer 1990 an der Universität Bern eingereichten literaturwissenschaftlichen Lizentiatsarbeit von Hansruedi Mächler-Weyrich, die einzige Publikation, die sich ausschliesslich mit Oskar Eberle auseinandersetzt.<sup>6</sup> In der Broschüre wird Eberle als Erneuerer des religiösen Laientheaters und Regisseur nationaler Festspiele von Wegbegleitern gewürdigt. Für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Eberle ist diese Schrift lediglich von beschränktem Wert. Eberles publizistischen und kulturpolitischen Aktivitäten werden entweder nur in kurzen Abschnitten behandelt, oder gar nicht berücksichtigt. Auch die Lizentiatsarbeit von Mächler-Weyrich kann diese Lücke nicht füllen.<sup>7</sup> Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Eberle konzentriert sich auf mehr oder weniger ausführliche Abhandlungen innerhalb umfangreicher historischer Überblicksdarstellungen. Eberle rückt besonders ab 1990 im Zuge der Aufarbeitung der schweizerischen Politik der *Geistigen Landesverteidigung* in den Fokus der Wissenschaft. In der Publikation „*Schweizertheater. Drama und Bühne der Deutschschweiz bis Frisch und Dürrenmatt 1930–1950*“ wird Eberles Tätigkeit als Regisseur im Kontext der Festspiellandschaft Schweiz behandelt.<sup>8</sup> Mit Hinweis auf die Komplexität des Forschungsgegenstandes und den noch fehlenden Untersuchungen der entsprechenden Quellen werden in dieser Darstellung keine abschliessenden Aussagen zu den Beziehungen zwischen Schweizer Theaterakteuren und Nazideutschland gemacht. Weitere Untersuchungen zu Eberles Festspiel-Inszenierungen wurden im Kontext des Kulturkonzeptes *Geistige Landesverteidigung* vorgenommen. So beleuchtet beispielsweise Pierre-Alain Tschudi in seiner im Jahr 2000 erschienen Studie zum Festspiel an der Landesausstellung 1939 Eberles Bestreben, „*das Festspiel am Schluss zu einem Propagandastück für die staatapolitischen Revisionsvorstellungen katholisch-konservativer Kreise um Bundesrat Etter*“ zu verwirklichen „*Eberle war damit die Gelegenheit gegeben, seinen alten Traum von der Vereinigung des nationalen und des religiösen Festspiels*

---

<sup>6</sup> MIMOS. Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. Zur 50-Jahr-Feier Oskar Eberle (1902–1956) gewidmet, Nr. 1/1977.

<sup>7</sup> Mächler-Weyrich, Hansruedi: Oscar Eberle. Autor, Regisseur Theaterwissenschaftler. Lizentiatsarbeit philosophisch-historische Fakultät der Universität Bern. s. o. 1990.

<sup>8</sup> Amstutz, Hans; Käser-Leisibach, Ursula u. Stern, Martin: Schweizertheater. Drama und Bühne der Deutschschweiz bis Frisch und Dürrenmatt 1930–1950. Theatrum Heleticum, Bd. 6. Zürich 2000. S. 126–163.

„zu verwirklichen.“<sup>9</sup> Die Einsiedler Welttheater–Tradition und die Inszenierungen von Oskar Eberle wurden 2002 von Anne–Christine Gnekow untersucht.<sup>10</sup>

Mit Eberles Wiederbelebung der Passionsspiele in Luzern hat sich Veronika Voney befasst.<sup>11</sup>

Während Martin Stern Eberles Festspielstätten–Vision in Luzern als *eine Art multimediales schweizerisches Delphi*<sup>12</sup> bezeichnet, die sich klar von der „politisierten Thingspiel Problematik“ unterscheidet, kommt die Literaturwissenschaftlerin Ursula Amrein, zu völlig anderen Schlüssen.

<sup>12</sup>Sie verbindet in ihrer im Jahr 2004 erschienenen Monografie „*Los von Berlin!*“ *Die Literatur– und Theaterpolitik der Schweiz und das „Dritte Reich“* Eberles Festspiel–Ästhetik mit völkisch–nationalen Theaterreformen und verortet ihn als Exporteur der fremdenfeindlichen, antisemitischen und rückwärtsgewandten nationalsozialistischen Theaterpolitik.<sup>13</sup> Zu erwähnen ist ausserdem der 2016 erschienene Sammelband „Bühnenlandschaften. *Theater in der Zentralschweiz*“, in dem Eberle im Kapitel „*Der umstrittene Magier des Schweizerischen Volkstheaters*“ von Joseph Bättig behandelt wird.<sup>14</sup> Bättig konzentriert sich in seinem Beitrag unter anderem auf den Einfluss der „völkischen Ideen“ von Eberles Doktorvater Josef Nadler, der mit seinem Werk *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* zu den führenden Literaturwissenschaftlern des *Dritten Reiches* gehörte und eine „neue nationalsozialistische Dichtung“ proklamierte.<sup>15</sup>

Bislang unerforscht blieb Eberles zwischen avantgardistischer Bühnenästhetik und traditioneller, regional verankerter inhaltlicher Motive oszillierender Inszenierungsstil. Eberles Inszenierungen von religiösen Spielen fanden bis anhin wenig Niederschlag in theaterhistorischen Untersuchungen.<sup>16</sup> Im Zentrum der neueren Forschungsbeiträge zu Oskar Eberles Theaterschaffen in den 1930er– und 1940er–Jahren standen vorwiegend seine Inszenierungen von nationalen Festspielen, beispielsweise im Rahmen der Landesausstellung 1939.

In Verbindung mit nicht weiter kontextualisierten Hinweisen auf seine Kontakte zu problematischen Persönlichkeiten, wurde Eberle eine Nähe zu völkischem und

---

<sup>9</sup> Tschudi, Pierre Alain: Die Konstruktion der christlichen Nation im offiziellen Festspiel der Landi 39. In: expos.ch. Ideen, Interessen, Irritationen. Hg. vom Schweizerischen Bundesarchiv, Bern 2000, S. 197f.

<sup>10</sup> Gnekow, Anne–Christine: Das Einsiedler Welttheater. In: Kotte, Andreas (Hg.): *Theater der Nähe. Welttheater – Freie Bühne – Cornichon – Showmaster Gottes*. Zürich 2002, S. 13–190.

<sup>11</sup> Voney, Veronika: Die Luzerner Passionsspiele von 1924, 1934, 1938. Freiburg (Schweiz) 2004.

<sup>12</sup> Amstutz, Käser–Leisibach, Stern: *Schweizertheater* 2000, S. 134.

<sup>13</sup> Amrein, Ursula: „*Los von Berlin!*“ *Die Literatur– und Theaterpolitik der Schweiz und das Dritte Reich*. Zürich 2004.

<sup>14</sup> Bättig, Josef: Der umstrittene Magier des innerschweizerischen Volkstheaters. In: Isele, Bernd (Hg.): *Bühnenlandschaften*, S. 114–131.

<sup>15</sup> Das Verhältnis zu Josef Nadler während Eberles Studienzeit untersucht Heidy Greco–Kaufmann im Rahmen des SNF–Projekts zu Oskar Eberle: Oskar Eberle (1902–1956): Identitätsdiskurs, Theaterpolitik, Laienspielreform. Die Publikation zum Projekt erschien 2023: Greco–Kaufmann, Heidy u. Hoffmann–Allenspach, Tobias: *Theaterpionier aus Leidenschaft: Oskar Eberle (1902–1956)*, *Theatrum Helveticum* Bd. 23, Zürich 2023.

<sup>16</sup> Ausnahmen bilden die von der Autorin verfassten Studien zu Eberles praktischem Theaterschaffen: Gfeller, Simone: *Heiligenspielrezeption in der Schweiz 1929. Das Bruderklausenspiel von Oskar Eberle*. In: *European Medieval Drama* 18 (2014), hg. v. Jelle Koopmans, Cora Dietl, Katell Lavéant u. Lenke Kovács, S. 159–173.

nationalsozialistischem Gedankengut unterstellt.<sup>17</sup> Erst durch die Untersuchung und Einbindung der themenübergreifenden Quellen aus dem riesigen Quellenkorpus können Analogieschlüsse verhindert werden. Durch die Sichtung, Einordnung und Kontextualisierung des umfangreichen und heterogenen Quellenmaterials aus dem Nachlass wird die Komplexität der damaligen Zeitumstände und die Vielschichtigkeit von Eberles Lebens– und Schaffensbiografie sichtbar. Das Quellenkorpus, bestehend aus öffentlich zugänglichen Dokumenten aus dem Nachlass von Oskar Eberle und dem von seinen Nachkommen zur Verfügung gestellten Quellenmaterial aus dem bislang nicht öffentlich zugänglichen Privatnachlass, wird in einem vom Schweizerischen Nationalfonds SNF finanzierten Forschungsprojekt erstmals genauer untersucht. Das Forschungsprojekt beleuchtet, neben Eberles praktischen Tätigkeiten als Dramatiker und Regisseur, unter anderem auch seine geografische und familiäre Herkunft und damit verbunden seine katholische Sozialisierung, prägende Auslandsaufenthalte während seiner Studienzeit, sein umfangreiches und beeindruckendes Netzwerk mit Verbindungen zu einflussreichen Persönlichkeiten aus der nationalen, aber insbesondere Innerschweizer Kunst– und Kulturszene, seine teilweise prekären Arbeitsbedingungen, seine Nebenbeschäftigung und seine Aktivitäten innerhalb der Organisationsstrukturen verschiedener Vereine und Spielgemeinschaften. Diese multiperspektivische Untersuchung verdeutlicht und präzisiert Oskar Eberles Rolle innerhalb der Schweizer Theatergeschichte der Zwischenkriegszeit, seine Wirkungsabsichten als Regisseur von religiösen Spielen und nationalen Festspielen, sowie sein publizistisches und theaterwissenschaftliches Werk. Die vorliegende Dissertation, die sich auf Eberles Inszenierungen von religiösen Stoffen konzentriert, entstand im Rahmen eines SNF– Forschungsprojektes in Zusammenarbeit mit Dr. Tobias Hoffmann und PD Dr. Heidy Greco–Kaufmann.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Vgl. Amrein 2004, S. 319 – 333.

<sup>18</sup> Oskar Eberle (1902–1956): Identitätsdiskurs, Theaterpolitik und Laienspielreform: Projektbeschrieb: <https://p3.snf.ch/Project-182566>, Publikation: Greco–Kaufmann, Heidy u. Hoffmann–Allenspach, Tobias: Theaterpionier aus Leidenschaft: Oskar Eberle (1902–1956), *Theatrum Helveticum* Bd. 23, Zürich 2023.

### **3      Methodenpluralismus und induktives Vorgehen**

Sich im 21. Jahrhundert wissenschaftlich mit dem dramatischen, theaterpraktischen und theaterhistorischen Werk eines katholisch sozialisierten Regisseurs aus der Innerschweiz zu beschäftigen, erscheint auf den ersten Blick wenig attraktiv. Die Fokussierung auf die künstlerischen Leistungen und kulturpolitischen Einflüsse eines männlichen Regisseurs birgt das Risiko, unwillentlich einer verklärten positivistischen Heldenerzählung zu verfallen. Der Gefahr, mit der Erforschung der Schweizer Theatergeschichte in der Zwischenkriegs- und Kriegszeit anhand von Oskar Eberles Inszenierungen von geistlichen Spielen staubtrockenes, reaktionäres theaterhistorisches Nischenwissen zu reproduzieren, entgeht man deshalb nur durch eine bewusste Absage an ein deduktives Verfahren und den Verzicht auf ein monolineares Narrativ.<sup>19</sup>

Die Fülle und Heterogenität des Eberle–Nachlasses sowie weiterer Zeitdokumente ermöglicht einen multiperspektivischen Zugang zu Person und Werk, der, je nach thematisch spezifischer Quellenlage, auch unterschiedliche methodische Zugänge erfordert. Meine theaterhistoriografische Untersuchung von Eberles Inszenierung geistlicher Spiele in der Zwischen-, der Kriegs- und Nachkriegszeit ist demzufolge nicht an eine einheitliche theaterhistoriografische Methode gebunden. Die Quellenlage bestimmt die wissenschaftliche Perspektive auf das jeweilige Theaterereignis und seinen Kontext. Bei diesem induktiven Verfahren, das immer wieder andere Aspekte ins Licht rückt, muss von einem Vollständigkeitsanspruch Abstand genommen werden. Dennoch sollen wichtige Lücken benannt werden, um Forschungsdesiderate sowie weiterführende Fragestellungen formulieren zu können.

Die Ausgangslage der folgenden Ausführungen bilden die rund 212 SAPA–Archivschachteln des Nachlasses von Oskar Eberle, sowie drei grosse Umzugskartons mit Dokumenten aus dem nicht öffentlich zugänglichen Privatnachlass.<sup>20</sup> Um die Verflechtung von Eberles praktischem und publizistischem Schaffen aufzuschlüsseln, werden neben dem arbeits- und wissenschaftsbezogenen Quellenmaterial auch biografische Quellen in die Arbeit einfließen. Mithilfe von Eberles Tagebuch– und Agenda–Einträgen können einerseits Aussagen zu seiner persönlichen Perspektive auf Erlebnisse und Begegnungen gewonnen werden, andererseits geben die Aufzeichnungen Aufschluss über Treffen und Reisetätigkeiten sowie über sein umfangreiches Netzwerk. Die Quellen aus dem Privatnachlass von Ambros und Vreni Eberle ergänzen den in der SAPA aufbewahrten Werknachlass, der lückenhaft ist und keiner chronologischen Struktur folgt.

---

<sup>19</sup> Vgl. dazu auch: Kotte, Andreas. Theatergeschichte. Eine Einführung. Köln 2013. Sowie Hulfeld, Stefan: Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht. Zürich 2007.

<sup>20</sup> Weiteres Quellenmaterial mit Bezug zu Oskar Eberle findet sich außerdem im umfangreichen Archiv der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK), das seit einigen Jahren im Schweizer Archiv der Darstellenden Künste (SAPA) in Bern einsehbar ist. Weitere Dokumente in Zusammenhang mit Eberles Schaffen findet sich in weiteren Archiven (in den Staatsarchiven Luzern, Zürich, Schwyz, Uri, St. Gallen, in den Stadtarchiven Luzern, im Bundesarchiv und dem Stiftsarchiv Einsiedeln

Die biografischen Quellen aus dem Privatnachlass sind durch einen hohen Grad an Subjektivität gekennzeichnet. Insbesondere bei der Interpretation von Eberles Tagebucheinträgen muss der sehr persönliche, situations- und befindlichkeitsgebundene Betrachtungswinkel des Verfassers in Rechnung gestellt werden. Eberles Agenda-Einträge zeichnen sich hingegen durch ihren hohen Grad an Objektivität aus und eröffnen im Nachvollzug seiner unzähligen Kontakte, Treffen, Reisen und Theaterbesuche neue Kontexte und Perspektiven auf den Forschungsgegenstand, die aus dem Werknachlass nicht ersichtlich werden.

Neben einer sorgfältigen Quellenarbeit, auf die im folgenden Kapitel eingegangen wird, muss bei der Untersuchung von Eberles Inszenierungen dem Raum, in dem seine Theaterereignisse stattfanden, besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden. Wenn Eberle das Passionsspiel 1938 vor der Hofkirche in Luzern inszeniert, tut er dies nicht (nur) aus ästhetischen Gründen. Im Zentrum seiner Wahl des jeweiligen Bühnenraumes steht bei Eberle die historische und religiöse Bedeutung des Raumes.<sup>21</sup> Während die Quellenlage bei allen untersuchten Inszenierungen keine Rekonstruktion des Ereignisses im Sinne einer klassischen theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse zulässt, können einzelne Inszenierungselemente, Organisationsformen und Produktionsbedingungen dank des umfangreichen Quellenkorpus erstaunlich genau rekonstruiert werden. Durch die Quellenlage bestimmt, werden konkrete Produktionsphasen oder Inszenierungselemente der zu untersuchenden Inszenierungen unter die Lupe genommen und kontextualisiert.

Die Arbeit verzichtet auf eingehende Analysen der verschiedenen, von Eberle verfassten Dramentexte. Die (fallweise veröffentlichten) Dramentexte werden in dieser Untersuchung explizit als Spieltexte behandelt. Dabei fokussiere ich mich in der Regel auf die inhaltlichen Aspekte von Eberles Dramatik und weise eher selten auf stilistische oder sprach-künstlerische Elemente hin. Eberle verfasste seine Dramen aus der Perspektive des Theaterpraktikers, denn im Zentrum stand für ihn die Spielbarkeit des Textes und die Vermittlung des Inhaltes an die Mitspielenden und das Publikum.

---

<sup>21</sup> Im Sinne der sich seit den 1980er-Jahren entwickelnden neuen Kulturtheorie des spatial turn werden die Aufführungsorte von Eberles Inszenierung religiöser Spiele in ihren historischen und gesellschaftspolitischen Kontext gesetzt. Der Begriff Spatial Turn wurde 1989 durch den US-amerikanischen Geografen Edward Soja international in die geografische Debatte eingebracht. Mit diesem Anglizismus, alternativ geografische Wende, raumkritische Kehre oder Raumkehren, wird seither insbesondere in den Kultur- und Sozialwissenschaften, aber auch in anderen deutschsprachigen fachlichen Debatten, wie der Sozialen Arbeit, eine neuerliche Fokussierung oder Priorisierung des Raumes gegenüber der Geschichte (Foucault 1991), der Zeit (Schlögel 2006) bzw. der Einzelfallhilfe (Meinholt 2012) verstanden. Diese äussert sich in einer omnipräsenten Rede vom Raum. Mithilfe eines räumlichen Blicks auf soziale Phänomene und Zusammenhänge soll deren wachsende Komplexität präziser gefasst und verstanden werden. Gleichermassen verspricht die Ausrichtung am Raum, die verloren geglaubte Handlungs- und Gestaltungsfähigkeit – insbesondere in politischer oder professioneller Hinsicht – wiederzuerlangen. Vgl.: Reutlinger, Christian, 2020. Spatial Turn [online]. socialnet Lexikon. Bonn: socialnet. URL: <https://www.socialnet.de/lexikon/Spatial-Turn>. Zugriff: 02.09.2022.

Methodisch wird durch die Kontextualisierung der Ereignisumstände auf den Inhalt von Eberles Inszenierungen fokussiert, während durch die Analyse des Theater– und Bühnenraumes Form und Ästhetik eine grössere Bedeutung zukommen. Methoden bestim mend bleibt folglich die Quellenlage.

## 4 Der Nachlass Oskar Eberle: Provenienz, Erschliessung, Beschaffenheit

Der Kaufmann Arnold Otto, wohnhaft in Frick, 170 cm gross und „*vollschlank*“, erwartet von seiner Teilnahme am Volkstheater–Ferienkurs in Rheinfelden im Sommer 1943 eine ‘*Hebung der Allgemeinbildung auf dem Gebiet des Theaters mit besonderer Berücksichtigung des Volkstheaters*’<sup>22</sup> Ruth Reinhold, wohnhaft in Bottigkofen, 168 cm gross und schlank, hat als Spielerin in etlichen Vereinstheaterstücken mitgespielt: vorwiegend „*problematische Charaktere*“<sup>23</sup> Der Gewerbelehrer Melchior Dürst aus Glarus füllt den Fragebogen zum Volkstheater–Ferienkurs in Rheinfelden nicht aus. Er notiert lediglich auf dem Blatt:

„*Lieber Herr Dr.! Sie kennen mich fast so gut, wie ich mich kenne, und so schenken sie mir die Beantwortung der Fragen bis auf die Personalien und die Wünsche. Vom Mitspielen möchten sie mich bitte dispensieren. Ich habe nicht im Sinne, auswendig zu lernen. Beste Grüsse ergeben ihr Melchior Dürst*“<sup>24</sup>

Beim „*lieben Herr Dr.*“, von dem hier die Rede ist, handelt es sich, wenig überraschend, um Oskar Eberle, der als Kursleiter den Theaterkurs in Rheinfelden organisierte, durchführte und der Wissenschaft eine Fülle an dazugehörigen Dokumenten hinterliess. In der Archivschachtel Nummer 134 befindet sich das äusserst heterogene Quellenmaterial, das im Kontext des Theaterkurses aufbewahrt und in den Nachlass integriert wurde. Einerseits verdeutlicht das Material die quantitative, andererseits die qualitative Bandbreite der archivierten Dokumente. So finden sich beispielsweise mit dem offiziellen Kursprogramm und dem im Nachgang des Kurses verfassten Schlussbericht Dokumente, die in direktem Zusammenhang mit der inhaltlichen Ausrichtung des Theaterkurses von 1943 stehen. Gleichzeitig verweist jedoch auch ein Grossteil der Quellen auf den Organisationsprozess des Anlasses. Neben den oben erwähnten Fragebogen, die im Vorfeld der Kursteilnahme verschickt wurden, finden sich mehrere Teilnehmerlisten, Hotelbroschüren, Zeitungsartikel, stenografierte Notizen, Privatkorrespondenz, Programmentwürfe, Bühnenskizzen und weitere Dokumente, die teilweise nur inlosem Zusammenhang mit Organisation und Inhalt des Theaterkurses von 1943 stehen.

<sup>22</sup> NL Oskar Eberle SAPA: Nr. 134: SAPA–Volkstheater 1943\_1945.

<sup>23</sup> Ebenda.

<sup>24</sup> Ebenda.

Gleichzeitig kann nicht ausgeschlossen werden, dass in anderen Zusammenhängen weiteres Quellenmaterial in Bezug auf den Theaterkurs im umfangreichen Nachlass zu finden ist.

Wie kann dieser riesige Materialkorpus aufbereitet und für die Forschung nützlich gemacht werden? Und in welcher Form muss das Quellenmaterial zugänglich gemacht werden, um eine multiperspektivische Untersuchung einer theaterhistorisch wichtigen Persönlichkeit zu ermöglichen? Oder auf andere Art formuliert: Welche archivarischen Prozesse müssen in Gang gebracht werden, um konkrete Fragestellungen über den Theaterkurs von 1943 formulieren zu können?

Bevor das Archivmaterial wissenschaftlich befragt werden kann, muss die Entstehungsgeschichte des Nachlasses, sprich, die Provenienz und Überlieferung der Materialien aufgearbeitet werden. Auf welchen Wegen gelangte der umfangreiche Nachlass von Oskar Eberle an seinen aktuellen Standort im *Archiv der Darstellenden Künste* (SAPA) in Bern und wie wurde der Nachlass nach der Übergabe an die Institution bearbeitet? Diese Fragen stehen in engem Zusammenhang mit Eberles kulturpolitischen Tätigkeiten im Rahmen der von ihm 1927 mitbegründeten *Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur* (GITK). Ziel der noch heute aktiven Gesellschaft, die im Laufe der Zeit mehrmals einen Namenswechsel vornahm, war die Institutionalisierung der Erforschung der schweizerischen Theatergeschichte, sowie die aktive Förderung der Aufführungspraxis des Laientheaters.<sup>25</sup> Die Aktivitäten der Gesellschaft in der Anfangsphase ihrer Gründung 1927 stehen in Zusammenhang mit Eberles Bestreben, die Schweizer Theatergeschichte als eigenständigen wissenschaftlichen Untersuchungsgegenstand zu etablieren. Als Student wurde Eberle in Berlin Zeuge der Gründung des theaterwissenschaftlichen Instituts unter der Leitung von Max Herrmann.<sup>26</sup> Einen praxisbezogenen Zugang zu theaterhistorischen Fragestellungen lernte Eberle während seiner Studienzeit in München bei Professor Arthur Kutscher kennen.<sup>27</sup>

Durch im Nachlass vorliegende Vorlesungsnotizen ist beispielsweise belegt, dass er bei Kutscher die Vorlesung „*Allgemeine Theatergeschichte der Renaissance und des Barock*“ besuchte.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> 1930 wurde die Gesellschaft in „Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur“ und 1947 in „Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur“ (SGTK) umbenannt. Die Namensänderungen widerspiegeln die sich verändernden politischen Gegebenheiten. Vgl. auch: [http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/SGTK\\_-\\_Schweizerische\\_Gesellschaft\\_für\\_Theaterkultur](http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/SGTK_-_Schweizerische_Gesellschaft_für_Theaterkultur). Einen Überblick über die Publikationen und Tätigkeiten der aktuellen Gesellschaft findet sich auf: <https://www.mimos.ch/sgtk/>. Zugriff: 12.5.2021

<sup>26</sup> Eine handgeschriebene Benutzerkarte, die Eberle im November 1923 als Mitglied des Theaterwissenschaftlichen Instituts unter der Leitung von Max Herrmann ausweist, lässt die Vermutung zu, dass Eberle noch vor seiner Studienzeit in Berlin mit Max Herrmann und dem Institut in Kontakt getreten war. Die Benutzerkarte findet sich im Nachlass Oskar Eberle. Vgl.: NL Oskar Eberle SAPA: Nr. 139: 1923.11.14 OE\_Benutzerkarte\_Theaterwissenschaft\_Berlin.

<sup>27</sup> Bayer-Klötzter, Eva-Susanne: Kutscher, Artur, in: Neue Deutsche Biographie (NDB), Bd. 13, Berlin 1982: <https://daten.digitale-sammlungen.de/0001/bsb00016330/images/index.html?seite=362>, Zugriff: 17.3.2020.

<sup>28</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 138: 1922\_1923 OE\_Vorlesungsnotizen\_Kutscher\_München\_Titelblatt. Eberles Studienzeit in Berlin bei Herrmann und München bei Kutscher untersucht Heidy Greco-Kaufmann im Rahmen des SNF-Forschungsprojektes Oskar Eberle. Vgl. auch: Kutscher, Artur, Der Theaterprofessor. Ein Leben für die Wissenschaft vom Theater, München 1960, S. 90.

Kutscher beschäftigte sich mit Laientheatertraditionen und organisierte etliche praxisbezogene Exkursionen.<sup>29</sup> Als Gründungsmitglied der GITK versuchte Eberle mit der Gestaltung der Gesellschaftsaktivitäten die Verbindung von Theatertheorie und Theaterpraxis in die Tat umzusetzen. Er trieb hauptsächlich die publizistischen Aktivitäten der Gesellschaft intensiv voran und war Herausgeber der Jahrbücher und Mitteilungen der Gesellschaft, hielt thematische Vorträge in unterschiedlichsten Kontexten und vermittelte sein praktisches Theaterwissen in Form von Laientheaterkursen. Eine wichtige Tätigkeit der Gesellschaft bestand im Sammeln theaterbezogener Dokumente, um die Errichtung eines Theaterarchivs zu ermöglichen und dadurch explizit die Notwendigkeit einer Erforschung der schweizerischen Theatergeschichte zu begründen. Lange wurde die Sammeltätigkeit privat organisiert. Ab 1943 gelangte die Sammlung als Depositum in die schweizerische Landesbibliothek. Erst mit der Überführung in die Stiftung *Schweizerische Theatersammlung STS* 1978 wurden die seit 1927 gesammelten Dokumente und Ausstellungsobjekte an einem zentralen Ort archiviert, inventarisiert und der Öffentlichkeit umfassend zugänglich gemacht.<sup>30</sup> Im Kontext mit seinem Wunsch nach der Gründung eines theaterwissenschaftlichen Instituts wird die enorme Sammeltätigkeit Eberles nachvollziehbar. Als Theaterhistoriker war er sich bewusst, dass eine gute Quellenlage die wissenschaftliche Erforschung theaterhistorischer Zusammenhänge in der Schweiz befördern könnte.

Die GITK forderte ab 1928 unterschiedliche Theatervereine aktiv auf, Dokumente, Objekte und Bilder für die geplante Gründung eines Theatermuseums zu übersenden. Die Verwaltung des Sammelguts wurde Eberle als Geschäftsführer der GITK überlassen. Es sollte jedoch noch lange dauern bis zur Institutionalisierung der STS im Jahr 1978. Die Provenienz von Eberles Sammelgut ist nicht lückenlos rekonstruierbar. So ist beispielsweise nicht mehr nachvollziehbar, wie viel Quellenmaterial aus den unterschiedlichen und nur rudimentär beschrifteten Archivschachteln, die das Quellenkorpus dieser Arbeit bilden, bei der Überführung in die STS in das Sammelgut der Institution integriert wurden.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Im Nachlass finden sich zwei Szenenfotos von den Passionsspielen 1922 in Oberammergau. Ob auch Oskar Eberle unter den rund 700 Besuchenden war, die auf Initiative von Kutscher per Extrazug nach Oberammergau fuhren, ist nicht überliefert. NL Oskar Eberle SAPA: Nr. 153\_Szenefotos\_Oberammergau\_1922.

<sup>30</sup> Zur Geschichte der STS vgl. auch: Schweizerische Theatersammlung / Collection suisse du théâtre / Collezione svizzera del teatro 1927–1985: Beharrlicher Aufbau von ihren Anfängen bis heute. Mit Beiträgen von Karl Gotthilf Kachler, Silvia Maurer, Martin Dreier und einem Nachwort von Christian Jauslin. TheaterkulturVerlag, Bonstetten 1985. Martin Dreier (Redaktion): Theater in Gegenwart und Geschichte: Ein Führer zur didaktischen Dauerausstellung der Schweizerischen Theatersammlung. Stiftung Schweizerische Theatersammlung, Bern 1993; Karl Gotthilf Kachler: 50 Jahre Schweizerische Theatersammlung, Selbstverlag, Birsfelden 1994. Susanna Tschui: Schweizerische Theatersammlung, Bern BE. In: Andreas Kotte (Hrsg.): Theaterlexikon der Schweiz. Band 3, Chronos, Zürich 2005, ISBN 3-0340-0715-9, S. 1658 f. Schweizerische Theatersammlung / Collection suisse du théâtre / Collezione svizzera del teatro / Collecziun svizra dal teater (= Mimos. Bd. 61, H. 3/4). 2009.

<sup>31</sup> Christian Schneeberger, langjähriger Leiter der Dokumentation der Institution, wurde zu Beginn der 1980erJahre mit der Sichtung des Eberle–Nachlasses beauftragt. Bei der Umverpackung der Materialien wurde eine grobe Aussortierung vorgenommen und ein rudimentäres Inhaltsverzeichnis erstellt. Laut Aussagen von Christian Schneeberger wurden Dokumente, die nicht direkt mit Eberles Werk in Verbindung standen und sich auf allgemeine Themen der Schweizer Theatergeschichte bezogen, teilweise aussortiert und in die bestehende Sammlung integriert.

Aus Platzmangel lagern unter anderem 23 Archivschachteln des Eberle Nachlasses noch immer in der Osteuropabibliothek der Universität Bern. Dieses Konvolut besteht aus Archivmaterial, das sich konkret auf Eberles Werk bezieht und vom restlichen Nachlassmaterial getrennt und neu verpackt wurde. Darunter zu finden sind etliche Manuskripte, Vortragsabschriften, wissenschaftliche Textentwürfe, aber auch private Korrespondenz. Die restlichen, bis anhin nur sehr grob inventarisierten Archivschachteln lagern aktuell in den Räumlichkeiten der SAPA. Erst im Zuge des SNF-Projekts wurde die Inventarisierung und Erschliessung des Nachlasses in Angriff genommen.<sup>32</sup> Das Quellenmaterial bildet Eberles unterschiedliche Tätigkeitsfelder ab. Es vermischen sich innerhalb des Nachlasses Materialien zu konkreten Inszenierungen (Bühnenbildskizzen, Regiebücher, Probepläne) mit theaterwissenschaftlichen Manuskriptentwürfen, produktionstechnischen Quellen, Vereinsakten, Privatkorrespondenz und gesammeltem Material ohne Bezug zu Leben und Werk von Oskar Eberle. Für die Erschliessung der Quellen muss in einem ersten Schritt der Inhalt der einzelnen Schachteln dokumentiert werden. Jedes einzelne Dokument wird kategorisiert und gelistet. Dieses Vorgehen schafft einen Überblick über das zu erschliessende Quellenmaterial.<sup>33</sup> Folgende Erschliessungs-Kategorien wurden während der Sichtung definiert:

- Presseausschnitte (Theaterkritiken, Artikel mit Theaterbezug)
- Veranstaltungspublikationen (Programmhefte, Plakate, Broschüren)
- Korrespondenz (mit den Unterkategorien privat, praxisbezogen, kulturpolitisch)
- Fotografien
- Handzeichnungen und Entwürfe (mit den Unterkategorien Bühnenbildentwürfe, Kostumentwürfe, Skizzen)
- Notizen (mit den Unterkategorien stenografiert, handschriftlich, Schreibmaschine)
- Publikationen O.E. (mit den Unterkategorien wissenschaftlich, theaterpraktisch, kulturpolitisch)
- Entwürfe/Manuskripte (mit den Unterkategorien wissenschaftlich, kulturpolitisch, theaterpraktisch)

---

Jedoch ist an keiner Stelle dokumentiert, welche konkreten Bearbeitungsschritte vorgenommen wurden und welche Materialien aus dem Sammelgut der Institution ursprünglich im Nachlass Eberle enthalten waren.

<sup>32</sup> Im Zuge der Erschliessung wurde die Heterogenität des Materials offensichtlich, was darauf schliessen lässt, dass bis zu Beginn des SNF-Projekts keine bewusste Vorsortierung vorgenommen wurde.

<sup>33</sup> Für das Inventar des Nachlasses Eberle wurden die ursprüngliche Beschriftung und Nummerierung der Archivschachteln übernommen. Rund ein Drittel der Schachteln sind primär nach geographischen Gesichtspunkten beschriftet und beinhalten Dokumente und Presseartikel zu einzelnen Kantonen und deren Volkstheatertraditionen. Ein weiterer Teil des Nachlasses befasst sich mit dem Berufstheater der Schweiz und dem nahen Ausland. Ein weiterer Teil des Nachlasses beinhaltet Dokumente zu Eberles Theaterschaffen und ist dementsprechend mit konkreten Theaterereignissen beschriftet. Der Rest der Schachteln enthält Dokumente zu den unterschiedlichsten, theaterbezogenen Themen.

- Sammelgut ohne Bezug zu Oskar Eberle (Zeitschriften, Broschüren, Kuriositäten)
- Akten (mit den Unterkategorien Protokolle, Verträge, behördliche Schriften)
- Diverses (Abrechnungen, Formulare, Theatereintritte)

Der Inhalt der zu erschliessenden Archivschachteln wurde bei der Erschliessung mithilfe des Kategorienregisters erfasst und geordnet. Wenn möglich wurde die im Nachlass vorhandene Ordnung nach dem Provenienzprinzip übernommen. Dadurch soll vermieden werden, dass die Unterlagen aus ihrem Entstehungszusammenhang herausgerissen werden. In Ausnahmefällen wurden Dokumente, die thematisch aus der Reihe fallen, einer neuen Schachtel zugeordnet. Diese Erschliessungsarbeiten ermöglichen das Erstellen eines Feininventars. Die aufwändige Arbeit bietet einen detaillierten Überblick über die Beschaffenheit des Quellenmaterials. Die Metadaten der Inventarisierung werden im Rahmen des SNF-Projekts zu Oskar Eberle der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.<sup>34</sup>

Das Nachlassmaterial besteht mehrheitlich aus Drucksachen, trotzdem unterscheiden sich die Dokumente stark voneinander, was eine Aufarbeitung und Erschliessung nicht einfach macht. Eine chronologische Strukturierung des Nachlasses Eberle wurde nie vorgenommen. Die Materialien wurden thematisch geordnet, wobei diese thematische Strukturierung nicht im Sinne einer wissenschaftlichen Aufarbeitung vorgenommen und erstellt wurde. Genaue historische Einordnungen mit Jahreszahlen fehlen. Dokumente, die beispielsweise im Zusammenhang mit der *Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur SGTK* stehen, wurden zwar thematisch separat archiviert, tauchen aber auch immer wieder in Verbindung mit anderen Themen in verschiedenen Archivschachteln auf. Dieser Umstand erschwert die wissenschaftliche Arbeit mit den Quellen erheblich, da diese „*Verzettelung*“ der Dokumente einen Überblick nur schwer zulässt. Im Zuge der Inventarisierung konnte ein Teil des Nachlasses systematisch erfasst und überblickt werden.<sup>35</sup>

Während der Phase der Inventarisierung und Erschliessung, muss ein neutraler Blick auf die Materialien gewährleistet sein. In diesem Prozess dürfen die eigenen Forschungsfragen keinen Platz haben. Die Gefahr einer, durch die eigenen Forschungsinteressen geprägten Herangehensweise zu erliegen, ist im Falle des Forschungsgegenstandes „Oskar Eberle“ gering. Durch die Fülle an heterogenem Quellenmaterial und die unterschiedlich strukturierten Nachlass–Elemente (öffentlich, privat und chronologisch, thematisch) wird der ergebnisorientierte Tunnelblick

---

<sup>34</sup> Die Metadaten dieser Erschliessung müssen in einem geeigneten Format dokumentiert werden, damit die Übertragung in eine öffentlich zugängliche Datenbank ermöglicht werden kann. Der Nachlass wird aufgrund seines Umfangs und mangelnder Ressourcen nicht digitalisiert. Die Metadaten verweisen auf die oben genannten Kategorien und werden mit den Standortangaben ergänzt, um eine rasche Orientierung innerhalb der Materialien zu gewährleisten. Die Implementierung der Daten in eine Datenbank wird mithilfe des Schweizer Archivs für Darstellende Künste SAPA 2023 vorgenommen.

<sup>35</sup> Die Erschliessungsarbeiten konnten aufgrund des immensen Materialumfanges und den stetig hinzukommenden Dokumenten aus dem Privatnachlass bis anhin nicht abgeschlossen werden.

verhindert. Gleichzeitig fördert die induktive Methodik Ergebnisse, die aufgrund der Materialfülle nicht immer befriedigend sind. Einen Gesamtüberblick über das Material zu erhalten, ist unmöglich. So muss bei allen Ergebnistendenzen, die sich durch die Untersuchung des Quellenmaterials abzeichnen, berücksichtigt werden, dass stets noch weiteres Quellenmaterial vorhanden sein könnte.<sup>36</sup> Dieser Umstand wird auch in den folgenden Untersuchungen zu Eberles Inszenierungen religiöser Spiele zum Tragen kommen.

---

<sup>36</sup> Neben den strukturellen Herausforderungen stellen sich gleichzeitig auch quellenkritische Fragen an das Material. Je nach thematischem Kontext kann die Frage nach Alter, Entstehungsort und Urheber oder Urheberin der jeweiligen Quelle bedeutsam sein. Vgl. dazu: Budde, Gunilla: Quellen, Quellen, Quellen... In: Budde, Gunilla, Freist, Dagmar und Guenther-Arndt, Hilke. Geschichte: Studium – Wissenschaft – Beruf, Berlin 2010. S. 52 – 66.

## 5 Oskar Eberle, die katholische Geisteshaltung und der Barock

Oskar Eberle, der in der katholischen Innerschweiz aufwuchs, engagierte sich in den späten 1920er- und frühen 1930er-Jahren neben der Erhaltung und Pflege des traditionellen schweizerischen Brauchtums vor allem für die Erneuerung religiöser Theatertraditionen. Eberles Theaterpraxis war von der Reaktivierung religiöser Aufführungstraditionen unter Verwendung neuester Technik und künstlerischer Ausdrucksweisen gekennzeichnet. In seinem Bestreben, religiösen Spiele aus dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit neu zu beleben, vereinten sich Eberles Funktionen als Theaterhistoriker und Theaterpraktiker.<sup>37</sup> Seine Beschäftigung mit dem Katholizismus war geprägt durch seine katholisch geprägte Herkunft und seinen Bildungsweg. Als Student wurde Eberle Mitglied bei der Studentenverbindung „Renaissance“ an der Universität Fribourg. Die Renaissance war innerhalb des Schweizer Katholizismus eine eher progressive Vereinigung und musste verschiedentlich auf Kritik aus katholischen Kreisen reagieren, welche sie für zu ‘liberal’ hielten.<sup>38</sup> Eberle vertrat einen weltoffenen und modernen Katholizismus und haderte als junger Mann stark mit der ideologischen Starrheit des konservativen Katholizismus.<sup>39</sup> Mit der theoretischen Verknüpfung von katholischer Geisteshaltung mit traditionellen Spielformen aus dem 17. Jahrhundert beschäftigte sich Eberle während seiner Studienzeit. Im Wintersemester 1922/23 studierte Eberle an der Ludwigs-Maximilian-Universität in München.<sup>40</sup> Nachweisbar ist Eberles Besuch der Vorlesung „*Allgemeine Theatergeschichte der Renaissance und des Barock*“ bei Professor Artur Kutscher.<sup>41</sup> Heidy Greco-Kaufmann beschäftigt sich im Rahmen des SNF-Projekts zu Oskar Eberle intensiv mit seinen Studienaufenthalten in München und Berlin und veranschaulicht anhand von Tagebucheinträgen und persönlichen Notizen unter anderem auch die existentiellen Krisen und Selbstzweifel, unter denen Eberle in den frühen 1920er-Jahren litt. Greco-Kaufmann zeigt auf, dass es zu jener Zeit absolut unklar war, welchen beruflichen Weg Eberle einschlagen würde.

---

<sup>37</sup> Ebenda, S. 164.

<sup>38</sup> Vgl.: Baumer, Christoph: Die „Renaissance“. Verband Schweizerischer Katholischer AkademikerGesellschaften 1904–1996. Freiburg (Schweiz) 1998.

<sup>39</sup> Siehe Kapitel 2 und 3 in: Greco-Kaufmann, Hoffmann-Allenspach, 2023.

<sup>40</sup> NL Oskar Eberle SAPA: Nr. 136\_1922\_23\_OE\_Vorlesungsnotizen\_Kutscher\_München\_Titelblatt. Vgl. auch: Vorlesungsverzeichnis WS 1922/23, [https://epub.ub.uni-muenchen.de/796/1/vvz\\_lmu\\_1922-23\\_wise.pdf](https://epub.ub.uni-muenchen.de/796/1/vvz_lmu_1922-23_wise.pdf)

<sup>41</sup> Charakteristisch für Artur Kutschers Ausgestaltung der theaterwissenschaftlichen Veranstaltungen gilt die Verbindung zwischen Theorie und Praxis. Kutscher war Vertreter der Mimus-Theorie. Die von Hermann Reich begründete These definierte den Mimus als Hauptform der theatralischen Ausdrucksform. Vgl. auch: Reich, Hermann, Der Mimus: ein Litterar-Entwickelungsgeschichtlicher Versuch, Bände 1–2, Berlin 1903. Zu Kutschers Beziehungen zur Mimus-Theorie vgl. Buglioni, Chiara Maria, „Das strittige Gebiet zwischen Wissenschaft und Kunst.“ Artur Kutscher und die Praxisdimension der Münchner Theaterwissenschaft, Tübingen 2016, S. 199–207.

Folgender Tagebucheintrag steht exemplarisch für Eberles Sinnsuche:

„Seit 10 Jahren frage ich mich jeden Tag 70 x: Was soll ich werden? Meinst du, ich sei heute weiter als vor 10 Jahren? Ach woher! Wenn ich in meiner Verzweiflung jemanden frage: Was soll ich, da heisst, es etwa [ich zitiere aus einem Brief von Pfarrer Odermatt:] „Schaffe dir eine sichere Lebensexistenz durch ein Berufsstudium, das dich einmal sicher ... und dass es dir ermöglicht, nebenbei – nicht als Hauptache, nicht als wichtige Nebensache – sondern zum Vergnügen ein paar unbesorgte Stunden einer Liebhaberei? Zu opfern, mehr aber nicht. Mehr aber nicht, hörst du?! Mehr .... aber .... nicht! Ja, was trole ich da noch auf der Hochschule herum? Da geh ich doch lieber gleich heim und eröffne ein Kolonialwarengeschäft oder eine Wirtschaft. Ich wollt ich wär ein Straßenputzer, da wüsst ich wenigstens was meine Pflicht! Ich kämpfe um meinen Beruf und könnte mir dabei die Haare ausreissen. Alles, alles ... Mit aller Gewalt zieht es mich hin zu meinem Ideal, zur Schönheit, vor der ich im Staube liege und die ich ehre, zur Schönheit in allen Formen der Welt ..., der Formen und Farben allüberall. Abgestossen fühle ich mich stets fort von aller ... Berufsschinderei, sei's Hass, sei's .... Beamtenauge (??)“<sup>42</sup>

Nach seinem Aufenthalt in München hatte sich jedoch die Entscheidung für den Forschungsgegenstand Schweizer Theatergeschichte gefestigt. 1923 schreibt er an den Vorstand der Japanesen–Gesellschaft in Schwyz mit der Bitte um Einsicht in die Akten der Gesellschaft: „Ich beabsichtige eine Geschichte des schwyzerischen Theaterwesens – vielleicht als Dissertation – zu schreiben.“<sup>43</sup> Nach nur einem Semester Studium am neu gegründeten Institut für Theaterwissenschaft in Berlin, kehrt Eberle in die Innerschweiz zurück und beginnt an seinem Dissertationsprojekt zu arbeiten: „[...] ich gehe jede Woche zwei, drei Mal nach Luzern, um an der Diss zu schanzen, alles über das Volkstheater des XVI, XVII, XVIII. Jahrhunderts.“<sup>44</sup>

Im Zentrum von Eberles theaterhistorischen Forschungsinteressen standen religiöse Theaterpraktiken, die Eberle während seiner Studienzeit als historische Vorläufer einer autochthonen schweizerischen Theaterform aus dem „Geiste des Barock“ definierte.<sup>45</sup> Gleichzeitig begriff er den Barock als letzte Epoche einer repräsentativen Ästhetisierung der „katholischen Seelenhaltung“ und verweist mehrfach auf die „katholische Kunst als gottbezogene Kunst“.<sup>46</sup>

<sup>42</sup> NL Oskar Eberle (privat): Tagebücher sind Spiegel der Eitelkeit, 20.02.1923, S. 82f. in Stenografie (übersetzt von Hans Hörni im Rahmen des SNF–Projekts Oskar Eberle: Identitätsdiskurs, Theaterpolitik du Lainspielreform). Alle Zitate werden in der Folge wörtlich übernommen.

<sup>43</sup> NL Oskar Eberle SAPA: Nr. 31\_1923.03.22\_OE\_an\_Japanesengesellschaft.

<sup>44</sup> NL Oskar Eberle (privat): Buch des Sehnens\_1923\_1924, 12.09.1924, S. 96. In Stenografie (übersetzt von Hans Hörni)

<sup>45</sup> Während im protestantischen Zürich ab 1624 ein 150–jähriges Theaterverbot herrschte, blühte das Theater in den katholischen Gebieten mit den aufwändig inszenierten Frömmigkeitspraktiken, religiösen und fastnächtlichen Schauspielen regelrecht auf.

<sup>46</sup> Die Theaterpraxis im 17. Jahrhundert wurde in der Schweiz nachweislich zur Domäne der katholischen Regionen. Vgl.: Eberle, Barock Rationalismus Gegenwart, 1929. S. 572. Vgl. auch: Greco–Kaufmann, Heidy: Zuo der Eere Gottes, vfferbuwwung dess menschen vnd der statt Lucern lob. Theater und szenische Vorgänge in der Stadt Luzern im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. Historischer Abriss (Teilband 1) und Quellenedition (Teilband 2). Theatrum Helveticum, Bd. 11. Zürich 2009. S. 258.

Demgegenüber definierte er die protestantische Kunst als „*Museumskunst, und damit irgendwie Religionsersatz*“ und „*nur ein Protestant (oder allgemein ein rein rational eingestellter Mensch) kann auf die Idee verfallen, der Kunst „Tempel“ zu bauen*“.<sup>47</sup> Nach Eberle war das 17. Jahrhundert für die Protestanten kulturell wenig fruchtbar. Eberle schlussfolgert:

„Was erfahren wir also aus der Erkenntnis des Barock? Dass es im Barock eine Prosa gab im Dienste der Chronik und Legende, aber keinen Roman als Kunstwerk, dass es eine Lyrik gab, die als religiöses oder patriotisches Lied erklang, aber kein Gedicht als Kunstwerk; dass es eine Rhetorik gab in Kirche und Rat, aber keine gesammelten Essays, die den Anspruch auf Kunst erheben; dass es eine Laienbühne gab mit ständisch–höfischen, religiösen und patriotischen Spielen, aber keine Tragik und damit kein Kunstdrama; dass es eine barocke Graphik, Malerei und Plastik gab im Dienste der Kirche oder des Adels oder des Volkes, aber keine Museumskunst; dass es ein hochentwickeltes Kunstgewerbe gab, das Paramente, Kelche, Monstranzen, Kannen, Kreuze und Fahnen schuf, von deren Schönheit der Protestant keine Ahnung hat; dass es eine hochentwickelte Kirchenmusik gab mit Orgeln, Chören und Orchestern, aber freilich keine Konzertsäle und Tonhallen. Kurz und gut, man missversteht den Barock und das Wesen der christlichen Kultur überhaupt, wenn man ihn an den Errungenschaften der protestantischen Welt, also der Konzertsäle, Museen, Theater, Bibliotheken und den schönen Parkfiguren misst, die über sich nur den einen Gott der „reinen Kunst“ dulden. Wir anerkennen und bewundern die „reine Kunst“ und tun dieser Anerkennung keinen Eintrag, wenn wir sie als grundsätzlich anders als die christliche Kunst erkennen.“<sup>48</sup>

In seiner Dissertation *Theatergeschichte der Innern Schweiz. Das Theater in Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden und Zug im Mittelalter und zur Zeit des Barock 1200–1800* konzentriert sich Eberle fast ausschliesslich auf die Tradition des religiösen Spiels. Er setzt dabei den Schwerpunkt auf die Osterspiele, Heiligen– und Bibelspiele. Daneben behandelt er die Tradition der Fastnachtsspiele, welche aber verhältnismässig marginal ausgeführt wird. Die selektive Auswahl der behandelten Spielformen lässt auf einen, im Gegensatz des neueren Ansatzes des Theaters als Form von szenischen Vorgängen, enger gefassten Theaterbegriff schliessen. Eberle geht in seiner Dissertation beispielsweise nicht auf die Überlieferungen von auftretenden Wandertruppen und Jahrmarktkünstlern ein. Er verfolgte mit seiner religionszentrierten Perspektive auf die Innerschweizer Theatergeschichte das Ziel, durch seine Forschung die Gegenwart für die alten Spieltraditionen zu sensibilisieren, um dadurch die Ursprünge eines genuin schweizerischen Theaters wissenschaftlich zu belegen und damit das Fundament für die Erneuerung der Traditionen zu legitimieren.

Für die These des Ursprungs einer schweizerischen Theaterform aus der Tradition des barocken Spiels wurde Eberle zu seinen Studienzeiten massgeblich von seinem Doktorvater Josef Nadler

---

<sup>47</sup> Ebenda, S. 594.

<sup>48</sup> Ebenda, S. 594–595.

beeinflusst. Wie der Kontakt zum Literaturprofessor Joseph Nadler konkret zustande kam, ist auch durch Quellen aus dem Privatnachlass nicht lückenlos nachvollziehbar.<sup>49</sup> Nadlers Definition des *Schweizer Theaters* wird aus seinem Beitrag „*Die Einsiedler Calderónspiele und der Nationaltheatergedanke*“ im Jahrbuch der GSTK aus dem Jahr 1930/31 deutlich.<sup>50</sup> Der Ursprung einer typisch schweizerischen Theaterform lag nach Nadler in den Spielwesen der klösterlichen und religiösen Gemeinschaften. Das Schauspiel galt dabei in seinem Ursprung als nationale und religiöse Kulthandlung.<sup>51</sup> Für die Schweizer Theatergeschichte seien die institutionalisierten Theaterhäuser hingegen nur Episoden und dementsprechend zu behandeln.<sup>52</sup> Das Schweizer Theater benötige keine Grossstadtbühne, sondern eine schweizerische Festspielgemeinde, die das nationale und gemeinschaftsbildende Erlebnis erst ermöglichen könnte. Die Festspiele sollten an geweihten Orten nationales und religiöses Schauspiel darstellen, damit sich das *Volk*<sup>53</sup> als solches bewusst werden könne.<sup>54</sup> Joseph Nadlers Ursprungsthesen zum Schweizer Theater bildeten den theoretischen Überbau von Eberles Dissertationsvorhaben. 1925 veröffentlicht der junge Student in der *Schweizerischen Rundschau* einen Artikel zum Thema „*Schweizerische Theatergeschichte*“, worin er auf die Bestrebungen zur wissenschaftlichen Untersuchung der Schweizer Theatergeschichteeingeht und Joseph Nadler als Forschungspionier des Barocktheaters bezeichnete.<sup>55</sup> Konkreter wird Eberle bei einer anderen Gelegenheit: im Nachgang eines Referates

---

<sup>49</sup> Die enge wissenschaftliche und persönliche Beziehung zwischen dem Studenten Eberle und seinem Doktorvater Nadler ist hingegen durch die Quellen, insbesondere den Tagebucheinträgen aus dem Privatnachlass, belegbar. Rolle, Marianne: „Nadler, Josef“, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 28.10.2010, übersetzt aus dem Französischen. URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/042817/2010-10-28/>, Zugriff: 19.4.2022.

<sup>50</sup> Nadler, Josef: Die Einsiedler Calderónspiele und der Nationaltheatergedanke. In: Eberle, Oskar (Hg.): Geistliche Spiele. III. Jahrbuch der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur, 1930/31. S. 7–12.

<sup>51</sup> Ebenda. S. 9.

<sup>52</sup> Ebenda. S. 10.

<sup>53</sup> Nadler 1930/31, S. 11. Im Kontext dieser Untersuchung wird der Begriff „Volk“ als Begriff für die staatsbürgerliche Gemeinschaft verstanden. Die Problematik einer unreflektierten Nutzung des Begriffes Volk im Zeitalter der digitalen, ökonomischen und kulturellen globalisierten Vernetzung wird aktuell durch die Vereinnahmung des Ausdrückes vonseiten des rechts-extremen politischen Spektrums ersichtlich. Während sich der Begriff im Laufe der Zeit stetig wandelte und zwischen einer ein- oder ausgrenzenden Qualität oszillierte, festigt sich im Zuge der Nationalstaatenbildungen und noch vor dem Ersten Weltkrieg der Volksbegriff als Instrument, Einheit und nationale Selbstbehauptung zu stärken. Als Reaktion auf eine säkularisierte, dynamische und pluralisierte Welt im Zuge der Industrialisierung, festigte sich insbesondere der ausgrenzende Charakter des Begriffes. Höhepunkt einer rassistischen und antisemitischen Ausgrenzung bildete die nationalsozialistische Weltanschauung, nach welcher die Volksgemeinschaft als „natürliche Bluts- und Abstammungsgemeinschaft“ definiert wurde. Die „gemeinschaftsfremden Elemente“, allen voran die Jüdinnen und Juden, wurden aus dieser Gesellschaftskonstruktion ausgeschlossen, wobei ein Eintritt in die Volksgemeinschaft aufgrund „genetischer Differenzen“ ausgeschlossen war. Volk und Volksgemeinschaft sind politisch, kulturell und sozial definierte Gemeinschaften, bei denen um Inklusion und Exklusion, gekämpft wurde. Gegenüber einem essentialistisch, biologisch-deterministischen Volksbegriff steht das Verständnis von Volk als staatsbürgerliche Gemeinschaft, die an den Entscheidungen des Staates beteiligt ist und alle Bürger und Bürgerinnen innerhalb von festgelegten Staatsgrenzen einbezieht. Siehe auch.: Hofmann, Lutz: Das „Volk“. Zur ideologischen Struktur eines unvermeidbaren Begriffs. Zeitschrift für Soziologie, Jg. 20, Heft 3, Juni 1991, S. 191–208, Hartung, Günter: „Völkische Ideologie“ In: Handbuch zur völkischen Bewegung 1871 – 1918. Hrg. v. Uwe Puschner, Walter Schmitz u. Justus H. Ulbricht. Berlin 1996. S. 37.

<sup>54</sup> Die ab 1900 erscheinende katholisch-kulturpolitischen Zeitschrift „Schweizerische Rundschau“ wurde für Oskar zu einem wichtigen Publikationsorgan. Graf, Ruedi: "Schweizer Rundschau", in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/024580/2019-12-10/>, Zugriff: 29.10.2021.

zum Thema *Schweizerisches Barocktheater* im Rahmen der Wintersitzung des Literarischen Clubs in Zürich schreibt er in der Neuen Zürcher Zeitung:

*„Zwei grosse Bewegungen sind zu unterscheiden: Renaissance und Barock. Die Zweite kommt aus religiöser Erneuerung aus katholischer Restauration. Von 1550 bis 1800 sind fürs Theater die katholischen Orte führend. [...] Auf ein erstes Spieljahrhundert 1570 – 1670, dessen Stücke religiös–ideal eingestellt sind, mit dem Heiligen als Hochziel, den Heiligenlegenden als Hauptquelle, folgt ein zweites Jahrhundert höfischer, realistischer Darstellungen, deren Ziel der Held, deren Quelle die Weltgeschichte ist. Das Zentrum ist Luzern, von dem aus Jesuitenkollegien gegründet werden. Als bedeutendstes Spiel vom Ende des 16. Jahrhunderts ist das Bruder–Klausen–Spiel zu nennen. [...] Das Barocktheater wurde bis jetzt vornehmlich von Gryphius her und einseitig beurteilt: Es ist weder Komödie noch Tragödie, sondern eine Zweihheit, in der Dies– und Jenseits gleiche Stimme haben. Seine letzte bedeutende Figur ist Joh. Kaspar Weissenbach von Zug, der einzige wirkliche Schweizer Dramatiker seiner Zeit, dessen „Eidgenössisches Contrafeth“ (1672) eine staatsformende Idee in einer Bilderreihe gibt und in dessen Passionsspiel, dem einzigen grossen der Schweiz, der Held, die christliche Seele Hagiophila ist<sup>55</sup>*

Mit dem Zuger Barockdramatiker Johann Caspar Weissenbach setzte sich Eberle im Rahmen seiner Dissertation sehr intensiv auseinander.<sup>56</sup> Weissenbachs Spiel „*Eydgnößisches Contrafeth auf– unnd abnemmender Jungfrauen Helvetiae*“ wurde 1672 an zwei Spieltagen und von über hundert Laiendarstellern in Zug aufgeführt. Das „*Bilderspiel vom Aufstieg und drohenden Untergang der Eidgenossenschaft*“ zeigt den Entstehungsmythos und die Entwicklung der Eidgenossenschaft aus der Perspektive von Helvetia, der verkörperten Staatsidee.<sup>57</sup> Die Helden in Weissenbachs Passionsspiel „*Traur–Gedancken Einer Christlichen Seelen*“ ist die „*christliche Seele Hagiophilae*“, die in Form von stummen und gesprochenen Szenen den Leidensweg von Jesus Christus begleitet und beobachtet.<sup>58</sup> Ab Mitte des 17. Jahrhunderts „öffnet sich das Tor der Weltgeschichte und nach den Heiligen wandern nun die Helden auf die Bühne“. Als verbindendes Element der barocken Heiligen– und Helden Spiele definiert

---

<sup>55</sup> Eberle, Oskar: Das schweizerische Barocktheater. Auszüge aus dem Clubreferat. In: Neue Zürcher Zeitung, 12.01.1928, Jg. 149. Abendausgabe Nr. 61. S. 5.

<sup>56</sup> Vgl. Seybold, Dietrich: Johann Caspar Weissenbach, in: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Chronos Verlag Zürich 2005, Band 3, S. 2070. Weiterführende Literatur zu Weissenbach: Eberle, Oskar: Der Zuger Dramatiker Johann Kaspar Weissenbach, in: Zuger Neujahrsblatt, hg. von der Gemeinnützigen Gesellschaft des Kantons Zug, Zug 1928, S. 19–25. Eberle, Oskar: Erinnerung an Johann Kaspar Weissenbach. In: Ders. (Hg.): *Das vater–ländische Theater. I. Jahrbuch der Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur*. Basel/Freiburg 1928, S. 56–58. Eberle, Oskar: Johann Kaspar Weissenbach und das schweizerische Barocktheater. In: *Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur*. Jg. 9 / 1929/30, Heft 3, Juni 1929, S. 130.

<sup>57</sup> Eberle, Theatergeschichte der Innern Schweiz, 1929, S. 117 – 122: „Der Titel des Spiels sagt das Wesen seiner Kunstform: Contrafeth: Bild. Nicht die Schweizergeschichte selber jagt Tat um Tat über die Bretter, sondern in unerschöpflichen Bilderreichen wird eine Idee lebendig: Werden und Vergehen der alten Eidgenossenschaft, der einen und freien. Das heisst nicht einen Stoff gestalten, das heisst seinen Sinn verbildlichen. Nicht die schweizerische Geschichte als Stoff reizt den Dichter, sondern die in der Geschichte lebendig gewordene Idee volkshafter Freiheit. Held des Spiels ist nicht bald Tell, bald Bruder Klaus. Helden ist Helvetia als Verkörperung des altschweizerischen Staatsgedankens.“

<sup>58</sup> Eberle, Theatergeschichte der Innern Schweiz, 1929, S. 126–127.

Eberle die „*sittliche und religiöse Weltordnung des Katholizismus*“.<sup>59</sup> Eberles These einer Zweiteilung der barocken Theatertradition in einen religiös geprägten Zeitabschnitt und einen Zeitabschnitt der „*böfischen Darstellungen*“ gilt in der neueren theaterwissenschaftlichen Forschung jedoch als überholt.<sup>60</sup> Im Jahr 1925 folgte Eberle seinem Doktorvater Nadler nach Königsberg und besuchte auch dessen literaturhistorische Vorlesungen und Seminare. Nadler schrieb seine mehrbändige *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*<sup>61</sup> im Zuge des aufkommenden Nationalsozialismus um und trat schliesslich 1938 in die NSDAP ein. Die „*Blut- und Bodenideologie*“ der völkischen Bewegung begründete die nationalsozialistische Ideologie mit schrecklichen Auswirkungen. Nadlers Rolle während des Nationalsozialismus war unrühmlich, jedoch für Eberle, der in Königsberg durch seinen Doktorvater auch mit Vertretern der völkischen Bewegung in Berührung kam, nicht vorhersehbar. Als NSDAP-Mitglied forderte Nadler eine „*neue nationalsozialistische Dichtung*“ für das Dritte Reich.<sup>63</sup> Nach Eberles Abschluss seiner Doktorarbeit 1929 wurde der Kontakt zu Nadler vonseiten Eberle kaum mehr aktiv gepflegt. Der Einfluss von Josef Nadler bedeutete nicht, dass Eberle einen antimodernen Katholizismus vertrat. Seine Erneuerungsbestrebungen werden 1930 aus einem Briefwechsel mit dem katholisch-konservativen Prof. Burkard Frischkopf ersichtlich.<sup>62</sup> Eberle reagierte mit einem Schreiben auf einen Brief von Frischkopf, der sich auf Eberles Vortrag zum Thema „*Schweizerische Kultur*“ an einer katholischen Tagung an der Universität Freiburg bezieht. Darin kritisierte Frischkopf Eberles Ausführungen und warf ihm die Negierung der kulturellen Leistungen des Katholizismus vor. Eberle reagierte mit einem harschen Antwortschreiben auf den Vorwurf:

„Also wählte ich wörtlich das Thema, das man mir tatsächlich aufgetragen hatte: *Schweizerische Kultur*. So ergab es sich von selbst, dass ich die aufgeklärte-liberale Kultur der katholischen gegenüberstellte, und dass sich halt dann ein sehr fühlbarer Abstand zwischen liberalen und katholischen Schöpfungen ergab. Es wäre eine unerträgliche Lüge gewesen, wenn man in dieser Antithese hätte von Katholischen Meisterleistungen sprechen wollen. Ich habe also das Thema nicht, wie Sie glauben, negativ, sondern im Vergleich mit einer anderen Kultur betrachtet. Übrigens bin ich der grösste Optimist, der herumläuft und mein Schlussatz des Vortrags war alles andere als Pessimismus, wenn ich

---

<sup>59</sup> Eberle, Oskar: Johann Kaspar Weissenbach und das schweizerische Barocktheater. In: Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur. Jg. 9 / 1929/30, Heft 3, Juni 1929, S. 134.

<sup>60</sup> Mit dem Epochenbegriff „Barock“ setzt sich Andreas Kotte in seiner Einführung in die Theatergeschichte auseinander. Die Loslösung von einem architekturzentrischen Barockbegriff verhindert eine falsche Gewichtung der religiösen Darstellungsweisen und schliesst das ganze Spektrum szenischer Vorgänge mit ein. Vgl.: Kotte 2013, S. 201, sowie das Kapitel 4 „Die Welt ist (k)ein Theater – das 17. Jahrhundert“: Ebenda, S. 201 – 258.

<sup>61</sup> Nadler, Josef. *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*. 2. Aufl. Regensburg 1923. <sup>63</sup>Vgl. auch: Ranzmaier, Irene: Stamm und Landschaft. Josef Nadlers Konzeption der deutschen Literaturgeschichte. In: Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Band 48 (282). Berlin 2008. Rolle, Marianne: „Nadler, Josef“, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 28.10.2010, übersetzt aus dem Französischen. URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/042817/2010-10-28/>, Zugriff: 12.7.2022.

<sup>62</sup> Vgl. NL Oskar Eberle SAPA Nr. 319: 1930.07.26 Frischkopf an OE.

*sagte, es sei tröstlich, dass wir an Anfang stehen, denn so hätten wir doch die ganze Zukunft vor uns (und es ist folglich für die Liberalen untröstlich, dass sie nur eine grosse Vergangenheit – hinter sich haben).“<sup>63</sup>*

Während Eberle auf der inhaltlichen Ebene auf religiöse Spieltraditionen, nationale Mythen und Helden- und Heiligenlegenden zurückgriff, stand seine Bühnenästhetik im Zeichen eines abstrakten Antinaturalismus, der sich im Zuge der Bühnenreformbewegung um 1900 zu etablieren begann.

## 6 Abstrakte Ästhetik: Die Bühnenreformbewegung um 1900

Kennzeichnend für die Bühnenreformbewegungen um 1900 war das Bestreben, die naturalistische und mimetische Darstellungsweise zu überwinden und eine neue, abstraktere Ästhetik einzufordern, die sich auch gegen die Gepflogenheiten der Berufsbühnen richtete. Durch ihre Kritik an den kommerziellen Berufsbühnen schuf die Bewegung zudem den Nährboden und die Argumente für eine antimoderne Bühnenreformbewegung, die eine „*Erneuerung des Theaters aus dem sakralen Spiel*“ zu verwirklichen suchte.<sup>64</sup> Die Reformen spielten sich auf unterschiedlichen Ebenen ab. Einerseits galt das Drama nicht mehr als alleiniges Zentrum des Theaters, die Funktion des Regisseurs wurde aufgewertet, neue visuelle Komponenten der Beleuchtung und des Bühnenbildes ersetzten den Naturalismus auf der Bühne und das Volkstheater wurde als Gegenpol zum bürgerlichen Bildungstheater definiert. Der Einzug der Moderne in das Theater vollzog sich auf einer ästhetischen und einer ideologischen Ebene. Auf der ästhetischen Ebene wurde die wirklichkeitstreue Abbildung der Realität auf der Bühne verneint, was zu einer Neuinterpretation des Dramas und somit zu einem Funktionswandel des Regisseurs führte.<sup>65</sup> Auf ideologischer Ebene gewannen Richard Wagners Überlegungen zum Volkstheater und zum Festspiel an Bedeutung. Die Forderung nach einem „*Theater für das Volk*“ war das Ziel der Reformer, egal, ob sich ihre ideologische Ausrichtung an antimodernen oder modernen Strömungen orientierte.<sup>66</sup>

Einer der wichtigsten Vertreter der Bühnenreformbewegung war der Schweizer Bühnenbildner Adolphe Appia.<sup>67</sup> Appia postulierte die Hauptelemente der Inszenierung, *acteur, espace, lumière*,

---

<sup>63</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 319: 1930.09.22 OE an Frischkopf.

<sup>64</sup> Amrein 2004, S. 216.

<sup>65</sup> Balme, Christopher (Hg.): Das Theater von Morgen. Texte zur Deutschen Theaterreform (1870–1920). Würzburg 1988, S. 15.

<sup>66</sup> Ebenda, S. 24.

<sup>67</sup> Adolphe Appia wurde 1862 Genf geboren und starb 1928 in Nyon. Er studierte Musik in Genf, Paris, Leipzig und Dresden. Nach prägenden Theatererlebnissen (u. a. Uraufführung des „Parsifal“ in Bayreuth 1882) entschloss er sich, sein Leben der Reform der Inszenierung, insbesondere von Werken Richard Wagners, zu widmen. Er absolvierte Praktika an den Hoftheatern in Dresden (1889) und Wien (1890). 1891 und 1892 schuf er Regiebücher und Skizzen zum „Ring der Nibelungen“, zu den „Meistersingern“ und zu „Tristan“. Seiner ersten Reformschrift „*La mise en scène du drame wagnérien*“ (1895) folgte 1899 das grundlegende Werk „*Die Musik und die Inszenierung*“, das erst 1963 in der Originalsprache („*La musique et la mise en scène*“) herauskam. Vgl. Martin Dreier: „Appia, Adolphe“,

*peinture* (trad.: Akteur, Raum, Licht, Farbe) als hierarchische unveränderbare Ordnung. Die Vorgänge auf der Bühne sollten nicht bloss durch zweidimensionale Elemente, zweckmässig beleuchtete und illusionistisch bemalte Leinwandstücke, angedeutet werden. Der Bühnenraum soll, wie der Körper der Darstellenden auch, dreidimensional aufgebaut werden. Durch den bewussten Einsatz von Licht und Schatten wird dieser abstrakte Raum wahrnehmbar. Appia versteht den Einsatz von unterschiedlich intensiven Lichtquellen als für die Inszenierung stimmungsgebend. Das Licht wird zu einem wichtigen Bühnenmittel und soll durch gezielt inszenierte Projektionen noch unterstützt werden. 1909 und 1910 entwarf Appia seine berühmten *Espaces rythmiques* (trad.: rhythmische Gymnastik) für Emile Jaques-Dalcrozes.<sup>68</sup> In den Jahren vor seinem Tod befasste er sich auch mit Werken Goethes, Shakespeares, Ibsens und Grillparzers. Adolphe Appia hatte zu Lebzeiten wenig Gelegenheit, seine revolutionären Ideen praktisch umzusetzen. Breite Anerkennung fand Appias Werk als Theaterreformer, Inszenierungstheoretiker und Bühnenbildner erst ab der Mitte des 20. Jahrhunderts.<sup>69</sup> Oskar Eberle etablierte die Abkehr vom Naturalismus auf der Bühne auch im Laientheater. Während die Heimatschutztheaterbewegung<sup>70</sup> weiterhin auf eine exakte Wiedergabe der alltäglichen Wirklichkeit baute, verstand Eberle das Theater als „*eine Welt für sich, als poetische Welt mit eigener Wirklichkeit*“.<sup>71</sup> So müsse eine Bühne nach künstlerischen Raum- und Farbgesetzen gebaut werden. Eberle vertrat die Haltung, dass der Raum nicht durch Kulissenmalerei, sondern durch den Einsatz von Licht definiert werden solle. So könne ein Bühnenraum auch mit einem einzigen Raummotiv, beispielsweise mit einer grossen Treppe, gestaltet werden.<sup>72</sup> Die Treppenkonstruktionen, das Markenzeichen der Berliner Avantgarde in den 1920er-Jahren, sollten zu einem stilistischen Merkmal von Eberles Bühnenästhetik werden. Mit seiner aufsehenerregenden Inszenierung von Friedrich Schillers *Wilhelm Tell* im Jahr 1919 etablierte der neue Intendant des Staatlichen Schauspielhauses in Berlin, Leopold Jessner, gemeinsam mit dem Bühnenbildner Emil Pirchan<sup>73</sup> die charakteristische Treppenkonstruktion. Diese markierte den Durchbruch des expressionistischen Theaters in Berlin und gilt als Ausgangspunkt für die

---

in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 07.06.2002. Online: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/009429/2002-06-07/>, Zugriff: 14.8.2022

<sup>68</sup> Die Bühnenbildentwürfe (Originale) von Adolphe Appia befinden sich im Archiv für Darstellende Künste SAPA in Bern.

<sup>69</sup> Zum Beispiel 1903 in Paris, 1912–1913 bei der Eröffnung von Jaques-Dalcrozes Bildungsanstalt in Hellerau bei Dresden („Orpheus“ von Christoph Willibald Gluck), 1923 an der Mailänder Scala mit Arturo Toscanini („Tristan“), 1924 und 1925 am Stadttheater Basel mit Oskar Wälterlin („Rheingold“, „Walküre“). Vgl. Ebenda.<sup>73</sup> Das Heimatschutztheater, das sich der Pflege der heimischen Mundart und ländlich-traditioneller Kultur verschrieben hat, konnte während des Ersten Weltkriegs erste grosse Erfolge verbuchen. Vgl. dazu: GrecoKaufmann, Heidy: Dem Volk in seiner eigenen Mundart an das Herz röhren. Berner Heimatschutztheater, in: dies. (Hg.): *Stadtnarren, Festspiele, Kellerbühnen. Einblicke in die Berner Theatergeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Zürich 2017, S. 235–256. Greyerz, Otto von: Heimatschutztheater Bern, in: *Schweizerische Landesausstellung 1914, Fachberichte*, Bd. 14, Zürich 1916, S. 96–105

<sup>70</sup> Eberle, Oskar: Bühnenbild-Kurs Zug. In: *Schweizerische Theaterzeitung* Nr. 2/1949, S. 4–5.

<sup>71</sup> Ebenda, S. 5.

<sup>72</sup> Mit Emil Pirchan stand Eberle in freundschaftlicher Verbindung: Vgl. auch: Eberle, Oskar: Glückwunsch für Emil Pirchan. In: *Schweizerische Theaterzeitung*, 9. Jg., Nr. 6/1954, S. 9.

Entwicklung des modernen Regietheaters.<sup>73</sup> Jessners schlichter, auf die Darstellenden fokussierter Inszenierungsstil kennzeichnete auch Eberles Regiestil. Die schlichten Bühnenräume sollten das Handlungsgeschehen hervorheben, das nicht von historischer Dekoration und naturalistischer Bühnenmalerei verstellt werden sollte. Jessners revolutionäres Bühnenbildkonzept, die *Jessner-Treppe*, machte Theatergeschichte und wurde fortan unzählige Male nachgeahmt. Bei Jessner wurden Bühnendekoration und Bühnenbildmalerei durch die Bühnenarchitektur abgelöst. Auch Eberle beauftragt für die Umsetzung seiner Bühnenbildideen Architekten, die in der Konzeption dreidimensionaler Raumelemente wie Treppen und Podeste einen nicht zu unterschätzenden Erfahrungsschatz mitbrachten.

## 7 Hauptteil I: Das Bruderklausenspiel von 1929

Eberles Erfolg als Laienspielregisseur muss in Verbindung mit dem Zeitgeist der 1920er– und 1930er–Jahre verstanden werden. Das Bedürfnis nach gemeinschaftsfördernden Aktivitäten war gross. Die allgemeine Vereinskultur erlebte in der Schweiz in den 1920er und 1930er–Jahren einen Aufschwung. Trachtenvereine wurden gegründet, die Pfadfinder–Bewegung entstand und Laienspielgruppen hatten Hochkonjunktur. Einen Aufschwung erlebten auch die katholischen Gemeinschaften. Trotz beginnender Modernisierung und Industrialisierung blieb das volkstümliche Leben um die Jahrhundertwende ein zentraler Bestandteil des kulturellen Alltags der Schweizer Bevölkerung. Anders als in Deutschland führten die ökonomischen Umbrüche in der Schweiz nicht zur Herausbildung einer verarmten Arbeiterschicht oder zu tiefgreifenden sozialen Verwerfungen. Die Stadt–Land–Struktur blieb grösstenteils stabil, was dazu führte, dass die Verbundenheit der Bevölkerung mit einer traditionellen und ländlichen Lebensform und Kultur erhalten blieb. Im Zuge der Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise, die auch die Schweizer Bevölkerung betraf, wuchs gleichzeitig das gesellschaftliche Bedürfnis nach Zusammenhalt und Gemeinschaft, was die Vereinskultur, und damit auch das Laientheater, bieten konnte.<sup>74</sup>

*„Man darf ruhig behaupten, dass eigentlich nur ein Katholik Bruder Klaus ganz verstehen kann und dass man seine Politik nur dann wirklich begreift, wenn man sie nicht vom Standpunkt einer Partei, sondern der Religion sieht.“<sup>75</sup>*

---

<sup>73</sup> „Jessner, Leopold“ in: Neue Deutsche Biographie 10 (1974), S. 427–428, URL: <https://www.deutschebiographie.de/pnd118557491.html#ndbcontent>, Zugriff 9.3.2022, Vgl. auch: Schrader, Bärbel u. Schebera, Jürgen: Kunstmetropole Berlin 1918 – 1933. Die Kunststadt in der Novemberrevolution. Die „Goldenen“ Zwanziger, die Kunststadt in der Krise. (Dokumente und Selbstzeugnisse), Berlin 1987. S. 49 – 67.

<sup>74</sup> Amstutz/Käser–Leisibach/Stern 2000, S. 35.

<sup>75</sup> Eberle, Oskar: Das Bruderklausenspiel am Katholikentag. In: Die Woche im Bild 7. Jg. Nr. 36. 8. September 1929. S. 1059

Im Auftrag von Nationalrat Hans von Matt realisierte Eberle 1929 mit dem *Bruderklausenspiel* seine erste grosse Regiearbeit.<sup>76</sup> Das Heiligenspiel verdeutlicht die Vielfalt und Gleichzeitigkeit von Eberles unterschiedlichen theaterpraktischen und kulturpolitischen Tätigkeiten im Rahmen von Ausstellungsprojekten, Vortragseinladungen und Vereins- und Gesellschaftsgründungen in den späten 1920er-Jahren besonders anschaulich. Vor dem Hintergrund seiner katholischen Sozialisierung in der Innerschweiz werden anhand des *Bruderklausenspiels* konstante Knotenpunkte von Eberles weitverzweigtem Netzwerk herausgestrichen, die einerseits in Luzern zu Eberles erstem Regieauftrag am Katholikentag 1929 führten und andererseits für das Verständnis von Eberles weiterer Regietätigkeit von grossem Erkenntniswert sind. Erst durch diese Kontextualisierung können Thesen über die Inszenierung des *Bruderklausenspiels* formuliert werden, die über einen dramen- oder aufführungsanalytischen Zugang hinausgehen und als Ausgangspunkt für zukünftige historische Untersuchungen dienen können.

## 7.1 Das Bruderklausenspiel von 1929 als erste grosse Auftragsarbeit

Im Juni 1929 wird Oskar Eberle von Nationalrat Hans von Matt mit der Erarbeitung des *Bruderklausenspiels* beauftragt, das anlässlich des Katholikentags in Luzern zur Aufführung gebracht werden soll.<sup>77</sup> Doch wie kommt Eberle zu diesem Kontakt und seinem ersten wichtigen Auftrag?<sup>78</sup> Eberle hatte sich als Regisseur noch keinen Namen gemacht, war jedoch hervorragend vernetzt innerhalb der Kunstszenes der Innerschweiz.<sup>79</sup> Er pflegte Kontakte zu wichtigen kulturpolitisch aktiven Persönlichkeiten, die sich im Rahmen der 1927 gegründeten GITK weiter festigten. Er pflegte langjährige freundschaftliche Beziehungen zu Innerschweizer Intellektuellen und Künstlern. Eberle arbeitete oft in ländlichen und kleinstädtischen Gegenden, was den regelmässigen Kontakt mit den wichtigsten Akteuren aus dem entsprechenden Umfeld förderte. In erster Linie ist hier die Luzerner Malerin und Künstlerin Hedwig Eberle-Giger zu nennen. Mit ihren Kostümwürfen und Bühnenbildskizzen trug sie entscheidend zu den Erfolgen der Produktionen ihres Mannes bei. Mit der Heirat von Oskar Eberle und Hedwig Giger im Oktober

<sup>76</sup> Hans von Matt war der Vater von Eberles gleichnamigem Jugendfreund. Ab 1917 war er Nationalrat und damit einer der führenden Köpfe des parteipolitisch organisierten Katholizismus. Ausserdem war er Mitbegründer der literarischen Zeitschrift „Schweizerische Rundschau“. Vgl. Eva Petrig: „Matt, Hans von“, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/015821/2009-08-11/>, Zugriff: 17.3.2021.

<sup>77</sup> Hans von Matt, seit 1917 Nationalrat, war einer der führenden Köpfe des parteipolitisch organisierten Katholizismus und Mitbegründer der literarischen Zeitschrift „Schweizerische Rundschau“. Er war der Vater des gleichnamigen Bildhauers und Freundes von Oskar Eberle. Vgl. Eva Petrig: „Matt, Hans von“, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), online: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/015821/2009-08-11/>.

<sup>78</sup> Neben seinen Inszenierungen von Andreas Gryphius' *Absurda Comica oder Herr Peter Squenz* an der Universität Fribourg 1925 und Rudolf Borcharts *Krippenspiel* 1927 in Zürich realisierte Eberle bis 1929 nur kleine Regiearbeiten und hatte sich als Regisseur noch keinen grossen Namen gemacht.

<sup>79</sup> Zu seinem Netzwerk, in das er zeitlebens eingebunden war, gehörten unter anderem. der Schriftsteller Meinrad Inglin, der Autor und Architekt Paul Schoeck, der Bildhauer Hans von Matt, der Kunsthistoriker und spätere ETH-Professor Linus Birchler und der Publizist Fritz Flüeler.

1933 verbanden sich gleichzeitig zwei einflussreiche Innerschweizer Familien. Hedwig entstammte mütterlicherseits der Schwyzer Hotelier–Familie Axenstein, während ihr Vater Conrad Giger das Hotel Beau–Rivage in Luzern besass. Zahlreiche Vermählungsglückwünsche von prominenten Innerschweizer Persönlichkeiten zeugen von den beeindruckenden Kontakten, die das Paar vorweisen konnte.<sup>80</sup> Die enge Vernetzung mit der Innerschweizer Kunst– und Kulturprominenz war für Eberles ersten Regieauftrag von Vorteil, handelte es sich doch beim Auftraggeber um den Vater seines Freundes Hans von Matt. Paradigmatisch für Eberles vielseitige Beschäftigung mit dem Innerschweizer Theater waren seine unterschiedlichen Aufträge im Rahmen des Katholikentags 1929 in Luzern. Neben dem Verfassen des *Bruderklausenspiels* und der Organisation der Produktion, die im Stadttheater Luzern zur Aufführung kam, hielt Eberle am 9. September, dem zweiten Aufführungstag seines *Bruderklausenspiels*, im Rahmen der belletristischen Sektions–Tagung einen Vortrag zum „*barocken Geistesleben in der Schweiz*“. Neben Vortrag und Inszenierung war Eberle für die Herausgabe der Sonderausgabe der katholisch–kulturpolitischen Zeitschrift „*Schweizerische Rundschau*“ verantwortlich.<sup>81</sup> Ausserdem konzipierte Eberle eine zum Thema „Bruder Klaus“ passende Theaterausstellung im Luzerner Rathaus. Mit der Ausstellung im Rahmen des Katholikentags sollte das Theaterkulturerbe der Schweiz abgebildet und vermittelt werden. Das zeitgleiche Realisieren von unterschiedlichen Projekten und die damit einhergehende hohe Arbeitsbelastung sollte zu einer Konstante in Eberles Lebenslauf werden. Eine Festanstellung mit regelmässigem Einkommen, beispielsweise im Rahmen einer wissenschaftlichen Karriere, war Eberle aus unterschiedlichen Gründen verwehrt.<sup>86</sup> Das Fehlen eines festen Einkommens trug zu einem hohen ökonomischen Druck bei, den Eberle mit unterschiedlichen Auftragsarbeiten abzufedern versuchte. In einem Briefwechsel vom September 1929 mit dem stellvertretenden Präsidenten des Unterhaltungskomitees des schweizerischen Katholikentags, Josef Halter, beschreibt Eberle sein enormes Arbeitspensum für den Katholikntag und fordert eine angemessene Entlohnung seiner Regiearbeit:

„Nein, ich verlange nicht, dass das Spielkomitee mir auch noch Vortrag, Ausstellung und Barockheft honoriert. Sie stehen im Dienste des Katholikentags [...]. Darf ich also einem Komitee nicht sagen, dass eine bescheidene Vergütung einer Leistung umso gerechtfertigter ist, als drei andere unvergütet bleiben? [...] Ich kann Ihnen freilich keinen

---

<sup>80</sup> Heidy Greco–Kaufmann rekonstruiert im Rahmen des Oskar Eberle–SNF–Projektes das weit verzweigte Netzwerk Eberles: Unter anderem gratulierten der damalige Luzerner Stadtpräsident Zimmerli, viele Hoteliers, aber auch Dr. Josef Scheuber, der Rektor des Kollegi Schwyz. Dr. Paul Hilber, Konservator im Kunstmuseum im neuen Meili–Bau verfasste gar ein Gedicht auf das liebe „Künstlerpaar“. In: NL Oskar Eberle (privat): Schachtel II: Mäppchen mit Gratulationsschreiben

<sup>81</sup> Schweizerische Rundschau. Sonderheft „Die Blütezeit der katholischen Schweiz“. 29. Jg., Nr. 6, Sept. 1929. <sup>86</sup> Im Rahmen des SNF–Projekts zu Oskar Eberle untersucht Heidy Greco–Kaufmann Eberles wissenschaftliche Karriere und seine Bemühungen um eine Professur als Theaterhistoriker. Siehe auch: Greco–Kaufmann, Hoffmann–Allenspach, 2023.

*Stundenplan aufstellen, in dem geschrieben steht, wann ich für das Barockheft, wann für den Vortrag und wann für die Ausstellung arbeitete. Oder vielleicht doch? Ich lege Ihnen mein Abonnement bei, aus dem Sie ersehen, wie oft ich innerhalb eines Monats nach Schwyz reiste, um am Barockheft zu arbeiten. Den Vortrag überlegte ich mir, wie Sie wissen, am Sonntag während dem Umzug auf Ihrem Büro. Die Ausstellungssachen trug ich am Freitag nachmittag zusammen, Freitag auf Samstag nachts von 11–3 Uhr habe ich sie, zusammen mit Bildhauer Hans von Matt im Rathaus aufgestellt. Warum war es mir nicht möglich auf Barockheft, Vortrag und Ausstellung mehr Zeit zu verwenden? Weil ich die ganze Zeit für das Bruderklausenspiel brauchte.“<sup>82</sup>*

Die Höhe des ursprünglich vereinbarten Honorars ist unbekannt. Eberle hat mit seiner Nachforderung über 500 Franken jedoch Erfolg. Am 12. November beschließt das Unterhaltungskomitee eine Aufstockung des Honorars um 250 Franken:

*„Sehr geehrter Herr! Unter Bezugnahme auf Ihre Zuschrift vom 20. Sept. an das Spielkomitee des VII. schweizerischen Katholikentages teile ich Ihnen namens und im Auftrage des Unterhaltungskomitees folgendes mit: Wir haben uns anlässlich der Sitzung vom 6. Nov. a.c. einlässlich mit Ihrer Nachforderung von Fr. 500.— beschäftigt. Rechtlich können Sie wohl den Anspruch nicht geltend machen. Wir stellen uns aber nicht auf den rechtlichen Standpunkt und haben beschlossen, Ihnen vorderhand eine Zahlung von Fr. 250.— zu leisten und haben das Finanzkomitee angewiesen, Ihnen diese Summe zugeben zu lassen. Mehr kann das Unterhaltungskomitee nicht leisten.“<sup>83</sup>*

Wenig später wird Eberle über die Auszahlung des Restbetrags seiner Nachforderung informiert.<sup>84</sup> Das mühsame Aushandeln eines ansprechenden Honorars für seine Leistungen als Regisseur wird Eberle immer wieder beschäftigen und nicht immer sollten die belastenden Verhandlungen von Erfolg gekrönt werden. Eberle verfasst innerhalb von drei Monaten eine Adaption der Bruder-Klaus-Legende und bezeichnet das Spiel als *volkssprachliches Heiligenspiel*: „*Heiligen Spiele nennen wir, im Gegensatz zu den Passions- und Osterspielen, alle Dramen, die Bibel oder Legende darstellen, keine biblische Gesamtschau, sondern ein Einzelgeschick gestalten.*“<sup>80</sup>

Im Nachwort des gedruckten und veröffentlichten Textbüchleins formuliert Eberle das Ziel, ein möglichst umfassendes Bild von Niklaus von Flüe zu vermitteln. Demnach strebte er an, den „*drei fachen Bruder Klaus, den Menschen, den Staatsmann, den Mystiker*“ zu zeigen.<sup>85</sup> Noch während des

<sup>82</sup> NL Oskar Eberle SAPA: Nr. 306\_Katholikentag\_OE an J. Halter 29.9.1929.

<sup>83</sup> Und weiter: „...Damit soll aber nicht definitiv Ihre Mehrforderung abgelehnt sein, sondern wir haben es dem Lokalkomitee unterbreitet, ob es von sich aus Ihnen die weitern Fr. 250.— bezahlen will und kann. Falls die Generalabrechnung des Katholikentages, die heute noch nicht abgeschlossen ist, gut ausfällt, zweifle ich nicht daran, dass das Lokalkomitee Ihrem Wunsche nachkommen wird. Für das Unterhaltungskomitee Der Präsident Fritz Fischer.“ Vgl.: NL Oskar Eberle SAPA: Nr. 114\_Akten\_Fritz\_Fischer\_an\_OE

<sup>84</sup> NL Oskar Eberle SAPA: Nr. 114\_Akten\_OE\_1929.11.23\_Finanzkomitee\_Katholikentag\_an\_OE. <sup>80</sup>Eberle, Theatergeschichte der innern Schweiz, 1929. S. 18.

<sup>85</sup> Eberle, Bruderklausenspiel 1929, S. 75.

Ersten Weltkrieges etablierte sich Niklaus von Flüe als „*Symbolfigur der Einheit zwischen den Sprachregionen und den sozialen Schichten, aber auch zwischen den Konfessionen und Parteien*“.<sup>86</sup> Der Historiker Urs Altermatt verweist in seinem Aufsatz „*Niklaus von Flüe als nationale Integrationsfigur. Metamorphosen der Bruderklausen–Mythologie*“ auf eine neue Qualität der Bruder–Klausen–Philosophie in der Zwischenkriegszeit:

„[in der Zwischenkriegszeit] kam erstmals in aller Deutlichkeit ein Motiv auf, das seither immer wieder zu hören ist: *Niklaus von Flüe als Friedensmann in internationalen Konflikten*. Neutralität und internationaler Völkerfriede waren von nun an Begriffe, die die traditionelle Bruder–Klausen–Philosophie ergänzten. Man gewinnt den Eindruck, dass Niklaus von Flüe damit eine weitere Qualität erhält; er wurde zum Exportartikel unseres Landes, der das aussenpolitische Sendungsbewusstsein des neutralen Kleinstaates zum Ausdruck brachte: Bruder Klaus als Friedensmann für die ganze Welt, die durch die schweren Erschütterungen des Ersten Weltkrieges in ihrer internationalen Ordnung auseinandergebrochen war.“<sup>87</sup>

Niklaus von Flües Leben und Wirken konnte durch zahlreiche Quellen belegt werden. Um die unterschiedlichen Perspektiven auf die Figur zu verstehen, ist die Kenntnis dieser historischen Fakten unerlässlich.

## 7.2 Die historische Figur Niklaus von Flüe (1417 – 1487) und die Bruderklausenverehrung in der Schweiz

Niklaus von Flüe, geboren 1417, war in den ersten fünfzig Jahren seines Lebens in erster Linie Bauer und Vater von fünf Söhnen und fünf Töchtern. 1462 wird er erstmals urkundlich als Vertreter Obwaldens in einem Urteilsspruch erwähnt, der sich auf einen Streit zwischen dem Kloster Engelberg und der Pfarrei in Stans bezog. Durch diesen Verweis kann auf die Beteiligung von Niklaus von Flüe im Obwaldner Gericht geschlossen werden. Welche Rolle er dabei genau einnahm, lässt sich jedoch nicht abschließend nachvollziehen. Sein Einfluss reichte damals nicht über die regionalen Grenzen hinaus. Am 16. Oktober 1467 verlässt Niklaus von Flüe seine Familie, begibt sich auf eine lange Pilgerwanderung und zieht sich nach seiner Reise in einen Wald im Melchtal zurück. In der Nähe seines Hofes errichtet Niklaus von Flüe eine kleine Hütte, in der er fortan lebt. Er wird zum Eremiten. Durch mystische Meditationen und Visionen festigte sich sein Eremitentum. Zwischen 1467 und 1481 erbaten etliche politische Gesandte, aber auch einfache Leute seinen Rat im Flüeli Ranft.<sup>88</sup> Im Zuge des Konfliktes zwischen den acht Stadt- und

<sup>86</sup> Altermatt, Urs: Niklaus von Flüe als nationale Integrationsfigur. Metamorphosen der Bruder–Klausen Mythologie. In: Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte 81 (1987), S. 62.

<sup>87</sup> Ebenda. S. 63.

<sup>88</sup> Walder, Ernst; Stirnimann, Heinrich. Niklaus von Flüe. In: Historisches Lexikon der Schweiz. Version vom 22.11.2014. URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D10224.php>

Landkantonen und der damit einhergehenden Bedrohung einer kriegerischen Auseinandersetzung wird Niklaus von Flüe auch im Dezember 1481 um Hilfe ersucht.<sup>89</sup>

Von Flües Ratschläge trugen massgeblich zu einer Einigung der zerstrittenen Länder- und Stadtkantone bei. Die Einigung, das *Stanser Verkommnis*, behielt bis zum Untergang der Alten Eidgenossenschaft von 1798 seine Gültigkeit. Als falsch erwies sich die Annahme, dass Niklaus von Flüe in Stans anwesend war und persönlich zwischen den Konfliktparteien vermittelte.

Viele Darstellungen und schriftlichen Überlieferungen setzen erst im 16. Jahrhundert ein, was nach Robert Durrer eine „*zeit- und parteigemäße Retouchierung und Umdeutung*“ der Legende förderte.<sup>90</sup> Tatsächlich aber gibt es keine einzige Quelle, die belegen würde, dass das Scheitern der Tagsatzung einen Bürgerkrieg ausgelöst hätte, oder Bruder Klaus einen solchen Bürgerkrieg abgewendet haben soll.<sup>91</sup> Dreissig Jahre später erwähnt der Chronist Diepold Schilling die Gefahr eines Krieges in seiner Chronik.<sup>92</sup> Diese Behauptung findet sich jedoch bei späteren Chronisten nicht mehr. Welchen Anteil Niklaus von Flüe an der Friedensvermittlung hatte, bleibt weiterhin eine offene Frage. Auch wenn der Einfluss seiner Vermittlung nicht nachvollziehbar ist, belegen über zwanzig Zeugnisse aus den Jahren 1481 und 1482 mit direktem oder indirektem Bezug auf den Burgrechtsstreit und die Tagsatzungs-Verhandlungen seine Beteiligung an der Lösung des Konfliktes.<sup>93</sup> Für den Historiker Ernst Walder gründet die Kompromissbereitschaft der Streitparteien massgeblich auf dem Einfluss von Niklaus von Flüe:

„Wegleitend für sein Wirken als Vermittler und Friedenstifter war jener Gedanke, der aus einem echten Bruderklausen-Wort abgeleitet und in unsere Sprache übersetzt worden ist: Gütliche Vereinbarung auf Grund gegenseitigen Verstehens und Entgegenkommens ist besser, weil es die bessere Voraussetzung für einen dauerhaften Frieden darstellt als starres Beharren auf dem Rechtsstandpunkt, als das Versteifen auf ein noch so gut begründetes Recht.“<sup>94</sup>

---

<sup>89</sup> Das Bündnisgeflecht der Schweiz erlebte im 14. und 15. Jahrhundert eine Zerreissprobe. Die unterschiedlichen wirtschaftlichen und politischen Interessen der Orte waren kaum mehr miteinander vereinbar. In dieser Phase versuchten die Tagsatzungsherren in Stans die drohende Aufspaltung der Eidgenossenschaft durch den Einbezug des Einsiedlers Niklaus von Flüe zu verhindern. Die Ratschläge des heiligemässig lebenden Bruder Klaus führten laut historischer Überlieferung zum Stanser Verkommnis und damit zur Einigung der Parteien und der Aufnahme der Städte Freiburg und Solothurn in die Alte Eidgenossenschaft. Vgl. Walder, Ernst: Das Stanser Verkommnis. Ein Kapitel eidgenössischer Geschichte neu untersucht: Die Entstehung des Verkommnisses von Stans in den Jahren 1477 bis 1481. Stans 1994. S. 62.

<sup>90</sup> Durrer, Robert (Hg.): Bruder Klaus. Die ältesten Quellen über den seligen Niklaus von Flüe, sein Leben und seinen Einfluss. 2 Bde. Unveränderter Nachdruck. Sarnen 1981. Bd. 1, S. 31.

<sup>91</sup> Walder, 1994. S. 62.

<sup>92</sup> Ebenda, S. 63.

<sup>93</sup> Ebenda, S. 56.

<sup>94</sup> Walder 1994, S. 73.

Am 21. März 1487 stirbt Niklaus von Flüe in seiner Klause in der Flüeli Ranft in Sachseln. Unmittelbar nach Niklaus von Flües Tod entwickelt sich von Flües Wirkungsstätte zu einem beliebten Wallfahrtsort. 1648/49 wird Niklaus von Flüe selig, und 1947 von Papst Pius XII heiliggesprochen. Eine wichtige Voraussetzung für den bis heute nachwirkenden Einfluss von Niklaus von Flüe bildet die uneingeschränkte Bewunderung für den „nationalen Friedensstifter“, die sich wie ein roter Faden durch die Geschichte der Schweiz zieht. Niklaus von Flüe erlangte besonders in Zeiten politischer und gesellschaftlicher Krisen den Status eines Landesheiligen. Einen Höhepunkt erreichte die Bruderklausenverehrung in der Schweiz während des Kulturkampfes von 1840 bis 1880, als er für die katholisch-konservative Seite zum Schutzpatron für unzählige Vereine und Verbindungen erkoren wurde. Auf säkularer Ebene zementierte sich die symbolische Funktion als Hüter schweizerischer Grundwerte in Zeiten des Krieges und als Vertreter der kulturellen und politischen Einheit der Schweiz. In der Zwischenkriegszeit nahm die Verehrung von Bruder Klaus mit dem Aufkommen der modernen Massenmedien ein bislang unbekanntes Ausmass an. Im Zuge der Bestrebungen, in Rom die Kanonisation von Niklaus von Flüe zu erwirken, wurden in den 1920er-Jahren etliche Vereinigungen gegründet, die eine Heiligsprechung vorantreiben wollten. Durch die Verbreitung zahlreicher Gebetsbüchlein, Erbauungsschriften und Porträtszeichnungen prägten insbesondere die katholischen Vereine den Aufbau und die Durchschlagskraft der Bruder-Klaus-Bewegung in der Zwischenkriegszeit. Der General der Schweizer Armee im Ersten Weltkrieg, Ulrich Wille, gab seinen Soldaten zwischen 1914 und 1919 zu Ehren von Bruder Klaus einen halben Tag frei. Um Niklaus von Flües Bedeutung als Friedensbewahrer im kollektiven Gedächtnis der Bevölkerung zu befestigen, wurden 1917 zum 500. Geburtstag des Eremiten landesweit die Kirchenglocken geläutet. 1927 wird der Bund für die Heiligsprechung von Bruder Klaus gegründet. 1929, im Jahr der Katholikentage in Luzern, gab der schweizerische Post-, Telefon- und Telegrafenbetrieb PTT eine Sondermarke mit dem Abbild von Bruder Klaus heraus. Ab den 1930er-Jahren wurde Sachseln, mit schätzungsweise 50'000 Pilgern im Jahr 1939, neben Einsiedeln zum wichtigsten Pilgerort der Schweiz.<sup>95</sup> Auch der politische Katholizismus bezog sich nun auf Niklaus von Flüe: Im Dezember 1934 distanzierte sich der katholisch-konservative Zuger Bundesrat Philipp Etter in einer Rede in der Grabeskirche in Sachseln mit Berufung auf Bruder Klaus deutlich von den politischen Ideologien der damaligen Zeit und definierte die neutrale Haltung der Schweiz in Zeiten des Totalitarismus als unerlässlich. Durch die politischen Spannungen in Europa folgte die Bruder-Klaus-Philosophie in der Schweiz dem politischen Zeitgeist der *Geistigen Landesverteidigung*. Das Fresko von Robert Durrer in der

---

<sup>95</sup> Jost, Hans Ulrich: Bedrohung und Enge (1914–1945). In: Comité pour une Nouvelle Histoire de la Suisse (Hg.): Geschichte der Schweiz und der Schweizer. 4. unveränderte Auflage. Basel 2006. S. 744. <sup>102</sup>Jost, 2006. S. 731–821.

unteren Ranftkapelle ist für das Land in dieser Zeit von repräsentativer Bedeutung: Zu sehen ist eine von Bruder Klaus behütete, idyllische Schweiz als Insel.<sup>96</sup>

Das Spektrum der unterschiedlichen Funktionen von Niklaus von Flüe innerhalb des nationalen Identitätsdiskurses, wird von Urs Altermatt anschaulich dargelegt: vom Schutzpatron der katholisch-konservativen Seite in den Anfängen des Bundesstaates bis hin zur Funktion eines Landesheiligen nach der Heiligsprechung 1947. Innerhalb dieses Spektrums nimmt Bruder Klaus nach Altermatt unterschiedliche Funktionen ein. Er diente als Symbolfigur der Aussöhnung zwischen Freisinn und politischem Katholizismus im Nachklang des Kulturmobilisierung, als Protektor der krisengeschüttelten Schweiz nach dem Ersten Weltkrieg und wurde zur Projektionsfläche der religiös-kirchlichen Massenmobilisierung in der Zwischenkriegszeit.<sup>103</sup> Als „*Krisenmanager und alternativen Aussteiger*“ definiert Altermatt von Flües Funktion während des Kalten Krieges und im beginnenden Zeitalter der globalen Politik in den 1980er-Jahren:

„Im Zeitalter der globalen Politik gewannen in den achtziger Jahren die internationalen Dimensionen des Bruder-Klausen-Bildes wiederum an Bedeutung. Das Endzeitszenario eines Atomkrieges mit der totalen Vernichtung des menschlichen Lebens gab der Friedensproblematik eine neue Dimension. Der Heilige im Ranft wurde so häufig zum Aufhänger für Reflexionen über den Frieden in der Welt.“<sup>97</sup>

Interessant an Altermatts Ausführungen 1989 ist seine Analyse in Bezugnahme auf Bruder Klaus als Reflektionspunkt einer alternativen, postmateriellen Lebensweise „gleichsam als Schutzheiliger für die Randgruppen und für die Alternativen der postmodernen Gesellschaft, so etwas wie ein Genosse Klaus“.<sup>98</sup> Die mystisch-alternative Seite von Bruder Klaus erlangte ab den 1980er-Jahren und im Zuge einer sich immer weiter verbreitenden Kritik am ökonomischen Wachstum und den damit verbunden Auswirkungen für die Gesellschaft, wieder Bedeutung.<sup>99</sup> Als historische Persönlichkeit, die als

---

<sup>96</sup> Jost, 2006, S. 731–821.

<sup>97</sup> Altermatt, Katholizismus und Moderne, 1989, S. 78.

<sup>98</sup> Ebenda.

<sup>99</sup> Weiter bei Altermatt: „Seit den späten Sechzigerjahren wächst als Folge der rasanten Nachkriegsentwicklung in den westlichen Industrieländern ein Unbehagen in der Modernität, ein Unbehagen, das grundlegende Leitideen und Wertvorstellungen der Wachstumsgesellschaft infrage stellt. Eine steigende Zahl von Menschen ist nicht mehr bereit, die Folgekosten des Modernisierungsprozesses einfach hinzunehmen. Der Stimmungswandel widerspiegelt gesellschaftliche Entwicklungen, Verwerfungen und Brüche. Beobachter sprechen von neuen Werthorizonten und Verhaltensweisen, von einem Paradigmenwechsel, der sich vom materiellen Fortschritt abkehrt und sich den neuen postmateriellen Werten einer alternativen Lebensweise zuwendet. Die westlichen Industriestaaten machen eine stille Revolution von materialistischen zu postmaterialistischen Werthaltungen durch. In dieser allgemeinen Orientierungs- und Sinnkrise suchen die vom Fortschritt desillusionierten Menschen nach alternativen Modellen und Vorbildern. Hier bietet sich die Gestalt von Bruder Klaus als interessanter Reflektionspunkt an. Menschen, die nach einem neuen Lebensstil suchen und sich den Zwängen der modernen Zivilisation entziehen, finden in Niklaus von Flüe einen Propheten. Für manche gilt er als Aussteiger, der sich mit seinem Rückzug in die Klause des Ranfts den Zwängen der Welt verweigerte. Bewegungen, die das Landleben und die Mystik, Bio-Nahrung und ganzheitliche Lebensweise in den Mittelpunkt rücken, geben dem Ranfttheiligen eine grün-alternative Interpretation: Bruder Klaus als Postmaterialist und Antimodernist, gleichsam als Schutzheiliger für die Randgruppen und für die Alternativen der

Bezugspunkt in Krisenzeiten prägend war, fand Niklaus von Flües Biografie als Motiv von Legenden- und Heiligerzählungen Eingang in die schweizerische Theatergeschichte. Weshalb die Tradition der Aufführungen von Bruderklausenspielen auch im 20. Jahrhundert fortgeführt wird, zeigt ein Blick auf die allgemeine Rezeption des Stoffes.

### 7.3 Die Rezeption des Bruder-Klaus-Stoffes in der Schweizer Theatergeschichte

Die erste gedruckte Lebensbeschreibung über Bruder Klaus verfasste der Gerichtsschreiber und leidenschaftliche Gegenreformator Hans Salat im Jahr 1536.<sup>100</sup> Seine Schrift baute Salat auf der ungedruckten Bruder Klaus Biografie von Heinrich Wölflin aus dem Jahre 1501 auf. Heute findet man ein einziges Druckexemplar des Büchleins in der Stadtbibliothek Vadiana in St. Gallen.<sup>101</sup> Über die Form der Beschreibung von Hans Salat schreibt Eberle:

„Und bemerkenswert ist die Form der Legende: kein pausenloses Zuhören und Aufreihen aller Begebenheiten; durch Überschriften in Form gereimter Zweizeiler eine Gliederung der Gedankenmasse und des äusseren Satzbildes, ein immer erneutes Verweisen auf den tieferen Sinn und vielleicht auch darum ein Vorwegnehmen barocker Stilmerkmale.“<sup>102</sup>

Da sich in der Folge auch andere Biografen an Salats Legende orientierten, sprach ihm Eberle eine Vorläufefunktion zu. Die Verweise auf den „tieferen Sinn“ lassen Eberles Vorliebe für eine religiös-mystische Einbettung des Stoffes erahnen. 1550 wurde in Basel an zwei vollen Spieltagen die allegorische Zeitsatire „Weltspiegel“ aus der Feder des Dramatikers und Pfarrers Valentin Boltz aufgeführt.<sup>103</sup> Unter den über 150 Rollen seines Dramentextes, findet sich auch die Figur Bruder Klaus.<sup>104</sup> Im Stück von Boltz wird der auftauchende Bruder Klaus zur Symbolfigur des eidgenössischen Bundesgedankens hochstilisiert.<sup>105</sup> Das reformierte Milieu des Autors wird durch den Fokus auf das politische Wirken der Figur Bruder Klaus erkennbar.<sup>106</sup> Als erste belegte

---

postmodernen Gesellschaft, so etwas wie ein Genosse Klaus.“ Vgl. Altermatt, Katholizismus und Moderne 1989, S. 78.

<sup>100</sup> Durrer, 1981, Bd. 2, S. 662.

<sup>101</sup> Salat, Hans: Rechte ware History, Legend und Leben des frommen, andächtigen, lieben, säligen Nicolausen von der Flü, gebornenn Landsman ob dem Wald inn Unterwalden inn der Eydgnochaffte, den man nennt Bruder Clausen: als ein starck, waar, wolbegündt Fundament des alten waren Christengeloubens, bewerlich durch syn Leben, Acten, Leer und Sterben / J. S. G. S. Z. L. / J. S. G. S. Z. L., i.e. Augsburg 1537. Standort: KB St.Gallen Vadiana. Manuskriptenzimmer | Signatur: VadSlg Inc 915

<sup>102</sup> Eberle, Oskar: Bruder Klaus in der Barocken Legende. In: Schweizerische Rundschau. Monatsschrift für Geistesleben und Kultur. Nr. 9 / 1929/30. S. 585.

<sup>103</sup> Rolf Max Kully: „Boltz, Valentin“, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), URL: <https://hls-dhsdss.ch/de/articles/011581/2004-06-07/>, konsultiert am 10.08.2021

<sup>104</sup> Die Frage nach der Bundeserneuerung musste im 16. Jahrhunderts wieder neu thematisiert werden, denn das Wiederholen des Eides nach jeweils fünf Jahren wurde nach der Reformation nicht durchgeführt, da die Reformierten nur zu Gott und nicht zu Heiligen schwören wollten und die alten Katholiken aber auf den alten Eid bestanden. Vgl. Durrer 1981, Bd. 2, S. 726.

Aufführung eines Bruder-Klausen-Spiels gilt das Festspiel des jesuitischen Dichters Jakob Gretser.<sup>105</sup> Der Anlass des Festspiels „*Comoedia de vita Nicolai Underwaldii Eremitae Helvetii*“ war der Akt der Beschwörung des Bundes der katholischen Orte in Luzern am 5. Oktober 1586.<sup>106</sup> Bei Gretzers Bruder-Klausen-Spiel handelt es sich um das erste Luzerner Heiligenspiel, das ein Einzelschicksal darstellt und das religiöse Moment des Heiligen als Propheten der Gegenreformation ins Zentrum stellt.<sup>107</sup> Bei Gretser Bruder Klausen-Spiel steht nicht die Einheit der Schweiz als staatspolitisches Gebilde im Zentrum. Vielmehr steht bei Gretzers Spiel der gemeinsame katholische Glaube als friedensbringenden Hauptbezugspunkt im Zentrum.<sup>108</sup>

Das Bruderklausenspiel des Sarner Pfarrers Johann Zurflüe wurde am 16. und 17. September 1601 in Sarnen aufgeführt. Das Spiel stützt sich auf die Legende von Witwiler und auf das Spiel von Jakob Gretser. Durch den Wegfall der Stanser Tagsatzung konzentriert sich auch Zurflüe auf die religiösen und mystischen Elemente der Legende um Bruder Klaus. Die zwei Hauptrichtungen der allgemeinen Bruder-Klaus-Rezeption lassen sich auch auf die theaterhistorischen Zeugnisse übertragen: zum einen fokussieren die Legendaufzeichnungen und Heiligen Spiele auf den sittlich–moralisch vorbildlichen Asketen und Mystiker, zum anderen auf den Helfer in schweren Krisen, den politischen Ratgeber und Friedensstifter, der die Eidgenossenschaft einte. Je nach gesellschaftlichen Verhältnissen wird die Figur Bruder Klaus nach der Reformation konfessionalisiert oder nationalisiert.<sup>109</sup> Der *Landesheilige* wird in der älteren Theatergeschichte der Schweiz einerseits als religiöse Symbolfigur, andererseits als politischer Vermittler dargestellt.<sup>110</sup>

Das Sarner Bruderklausenspiel von Johann Zurflüe bringt 1601 zum ersten Mal beide Aspekte zusammen, das Bruderklausenspiel des Zuger Priesters Johannes Mahler verstärkt rund zwanzig

---

<sup>105</sup> Rosmarie Zeller: „Gretser, Jakob“, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), URL: <https://hls-dhsdss.ch/de/articles/011837/2006-01-19/>, Zugriff: 15.8.2021.

<sup>106</sup> Scherer, Emmanuel: Das älteste erhalten gebliebene Bruder-Klausen-Spiel des P. Jakob Gretser, S.J., von 1586. Sarnen 1919.

<sup>107</sup> Durrer, 1981, Bd. 2, S. 851.

<sup>108</sup> Greco–Kaufmann, Heidy: Zuo der Eere Gottes, vfferbuwung dess mentischen vnd der statt Lucern lob. Theater und szenische Vorgänge in der Stadt Luzern im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. Historischer Abriss (Teilband 1) und Quellenedition (Teilband 2). Theatrum Helveticum, Bd. 11. Zürich 2009. S. 567–568. Das 1601 in Sarnen aufgeführte Bruderklausenspiel des Sarner Pfarrers Johann Zurflüe behandelt das Leben des Obwaldner Eremiten mit allen wichtigen Episoden: seine Heirat mit Dorothee Wyss, den Beschluss, Eremit zu werden, die Reise ins Burgund sowie die Niederlassung im Flüeli–Ranft und das dortige Leben. In einer bunten Szenenfolge werden das Leben der Bevölkerung in der Frühen Neuzeit, das Wirken Niklaus von Flües sowie – in klamaukigen Teufelsszenen – die damals herrschenden Ängste vor der Verdammnis vorgeführt. Eindrücklich wird die Wirkung der Worte Niklaus von Flües auf die Bevölkerung im alltäglichen, aber auch auf die personifiziert auftretenden Kantone im politischen Leben der Zeit dargestellt. Vgl.: Greco–Kaufmann, Heidy u. Huwiler, Elke (Hg.): Das Sarner Bruderklausenspiel von Johann Zurflüe (1601). Kommentierte Erstausgabe. Theatrum Helveticum, Bd. 17. Zürich 2017.

<sup>109</sup> Altermatt, Niklaus von Flüe als nationale Integrationsfigur 1987, S. 36.

<sup>110</sup> Der Gerichtsschreiber, Spielleiter des Luzerner Osterspiels (1438) und leidenschaftliche Gegenreformator Hans Salat (1498–1561) verfasste die erste gedruckte Legendenbeschreibung des Eremiten. Seine Schrift baut Salat auf der ungedruckten Bruder-Klaus-Biografie von Heinrich Wölflin aus dem Jahre 1501 auf. Heute findet man ein einziges Druckexemplar des Büchleins in der Stadtbibliothek Vadiana in St. Gallen.

Jahre später diese Tendenz.<sup>111</sup> Mit seinem Bruderklausenspiel von 1929 konzentrierte sich Eberle auf einen konfessionellen und moralisch–sittlichen Zugang zu Bruder Klaus. Eberles katholische Sozialisierung und seine theaterhistorischen Untersuchungen zum religiösen Spiel beeinflussten seine Perspektive auf Niklaus von Flüe. Gleichzeitig bildete der Katholikentag den atmosphärischen Rahmen für die Wirkungsabsicht von Eberles *Bruderklausenspiel*.

## 7.4 Der Katholikentag in Luzern 1929

Vorbild für die schweizerischen Katholikentage, die von 1903 bis 1954 insgesamt zehnmal und an unterschiedlichen Orten durchgeführt wurden, bildeten die Generalversammlungen der deutschen katholischen Vereine ab 1848. Diese Generalversammlungen wurden später *Katholikentage* genannt und fanden regelmässig alle ein bis zwei Jahre statt. Mehrjährige Unterbrüche gab es während des Ersten und Zweiten Weltkriegs. Die Tradition der deutschen Katholikentage lebt bis heute fort, ab 2004 im Zweijahresrhythmus. Das Schweizer Pendant fand in unregelmässigeren Abständen statt.<sup>112</sup> Ziel der Katholikentage in der Schweiz war es, die Einheit der schweizerischen katholischen Institutionen, Verbände und Vereine zu vertiefen und öffentlichkeitswirksam zu demonstrieren. So wurden an den Katholikentagen aktuelle gesellschaftliche, kulturelle, soziale und politische Fragen in Zusammenhang mit einer katholischen Ausrichtung verhandelt.

Durch die bewusste Pflege der christlichen Kultur sollte an diesen Tagen ein Zeichen gegen die Säkularisation gesetzt und für die Gleichberechtigung der Katholiken in der Gesellschaft gekämpft werden. Dem Aufruf zur Beteiligung wurde jeweils zahlreich Folge geleistet: die Anzahl der teilnehmenden Katholiken, es waren mehrheitlich Männer, stieg im Verlaufe der Zeit kontinuierlich und erreichte 1949 mit 100'000 anwesenden Gläubigen einen Höhepunkt.

Der Katholikentag 1929 widmete sich zwar vorrangig gesellschaftlichen und religiös–kirchlichen Fragen, doch die starke Präsenz von Rednern aus dem politisch–katholischen Lager unterstrich die enge Verflechtung von Religion und Politik.<sup>113</sup> Hauptträger der Massenveranstaltung 1929 waren

<sup>111</sup> Mit Zurflüe und später Mahler rückt bei den Katholiken die politische Funktion des Nationalheiligen ins Zentrum der Legende. Mahler stützte sich für sein Bruderklausenspiel auf die Bruder–Klaus–Biografie von Joachim Eichorn (erste Fassung 1613). Der ursprünglich aus einer lutherischen Familie stammende und später in Einsiedeln konvertierte Eichorn betonte darin die Überlieferung der politischen Ratschläge von Bruder Klaus und seine Vermittlungsfunktion an der Tagsatzung Stans, und bei Mahler wird denn auch im Gegensatz zu Zurflüe konkret die Einflussnahme Niklaus von Flües beim Stanser Verkommnis dramatisiert. Damit bildet Eichorns Biografie einen Meilenstein in der Rezeption zur politischen Figur Bruder Klaus. Vgl. auch dazu: Oppikofer–Dedie, Christiane: Johannes Mahlers Bruder Klausen–Spiel (um 1624): „eigentliche historische Beschreibung dess Läbens dess frommen gottseligen andächtigen Einsidel und Eidgnossen Niclaus von der Flüe (Bruder Claus genambt) in Unterwalden ob dem Kernwald geboren ... „, Aarau, Frankfurt am Main, 1993. S. 346–347.

<sup>112</sup> 1903: Luzern, 1906: Freiburg, 1909: Zug, 1913: St. Gallen, 1921: Freiburg, 1924: Basel, 1929: Luzern, 1935: Freiburg, 1949: Luzern, 1954: Freiburg. Die Katholikentage der Schweiz fanden zumeist in katholischen dominierten Orten statt. Der letzte Katholikentag wurde 1954 veranstaltet. Eine ausführliche Darstellung zu den schweizerischen Katholikentagen findet man bei Armin Imstepf: Die schweizerischen Katholikentage 1903–1954. Reihe Religion–Politik–Gesellschaft in der Schweiz, Bd. 1. Freiburg i. Üe. 1987.

<sup>113</sup> Imstepf, 1987, S. 45.

die katholischen Vereine und Verbände, allen voran der *Schweizerische Katholische Volksverein SKVV*.<sup>114</sup> Im Zentrum der Versammlung standen das 25. Jubiläum des *SKVV* und die Festigung der Einigkeit zwischen Vereins– und Politkatholizismus. Der Katholikentag in Luzern verband die katholisch religiösen Veranstaltungen mit dem politischen *Volks–Tag* der katholisch–konservativen Volkspartei, was sich in der Anwesenheit von hochgestellten katholischen Politikern und der Veranstaltung von festlichen Umzügen und Unterhaltungsabenden manifestierte. Die Aktivitäten der politisch orientierten Verbände bildeten einen Schwerpunkt der Tagung. Der politische Katholizismus hatte das Ziel, die religiös–kirchlichen Freiheiten des Katholizismus zu verteidigen und der Kirche im modernen Staat Lebensrecht und Einflussmöglichkeiten zu sichern.

Neben diesen defensiven, auf die Wahrung kirchlicher Rechte und Freiheiten ausgerichteten Grundzielen entwickelte die politische Bewegung des schweizerischen Katholizismus bereits im frühen 19. Jahrhundert ein offensives Programm, das die Gestaltung der Gesellschaft nach katholischen Grundsätzen anstrebte und über die Sektoren der Kultur– und später der Sozialpolitik hinaus eigenständige Postulate vertrat.<sup>115</sup> Der politische Katholizismus stützte sich dabei organisatorisch nicht nur auf die sozialen und religiös kirchlichen Verbände, sondern auch auf die kantonalen Parteiformationen und ihre Zeitungen.<sup>116</sup> Das Zusammengehen des *SKVV*, der *schweizerischen Konservativen Volkspartei SKVP* und des *Christlichsozialen Arbeiterbundes der Schweiz CAB* wurde 1929 in Luzern erstmals einer breiten Öffentlichkeit präsentiert. Die Institutionen stellten ein gemeinsames Wirtschafts– und Sozialprogramm vor.<sup>117</sup> Die bischöflichen Ansprachen konzentrierten auf eine stärkere Verinnerlichung und Vertiefung des religiösen Alltags und propagierten mit Verweisen auf die *Katholische Aktion* die katholische Laienkultur.<sup>118</sup>

#### **7.4.1 Einschub: Laienapostolat und Katholische Aktion**

Ursprünglich war die Katholische Aktion eine Bewegung der italienischen Katholiken. Für die Gesamtkirche bedeutsam wird der Begriff durch Papst Pius XI. Er ging davon aus, dass angesichts der fortschreitenden Säkularisierung der missionarische Auftrag der Kirche nicht allein durch die Kleriker erfüllt werden kann. Auch die Laien müssten bei der Erfüllung des missionarischen Apostolats mitwirken. Daher forderte Pius XI. die nationalen Bischofskonferenzen auf, Bedeutung

---

<sup>114</sup> Vgl. auch: Gernet, Hilmar: Der Schweizerische Katholische Volksverein im Spannungsfeld von Kirche und Partei 1930–1960. In: Altermatt, Urs: Schweizer Katholizismus zwischen den Weltkriegen 1920–1940. Reihe Religion – Politik – Gesellschaft in der Schweiz, Bd. 8. Freiburg i. Üe. 1994. S. 167–183., Vgl. auch Imstepf 1987, S. 2.

<sup>115</sup> Imstepf 1987, S. 5.

<sup>116</sup> Altermatt, Urs: Der Weg der Schweizer Katholiken ins Ghetto. Eine Entstehungsgeschichte der nationalen Volksorganisationen im Schweizer Katholizismus 1848–1919. Zürich 1972, S. 21.

<sup>117</sup> Vgl.: Steiner, Alois. Katholische Aktion. In: Historisches Lexikon der Schweiz. <https://hls-dhsdss.ch/de/articles/016508/2010-11-04/> Zugriff: 4.3.2020.

und Stellenwert apostolischer Tätigkeit der Laien grundsätzlich zu fördern und ihr Apostolat gezielt durch organisatorische Massnahmen zu unterstützen und zu strukturieren.<sup>118</sup>

Das Laienapostolat fordert gläubige Einzelpersonen und Gemeinschaften auf, an der Wertevermittlung der katholischen Kirche mitzuwirken.<sup>119</sup> In Deutschland besteht das Laienapostolat aus einer Bandbreite von katholischen Verbänden und Vereinen, die grösstenteils im 19. Jahrhundert ihre Wurzeln haben. Katholiken schlossen sich damals zusammen, um mehr Einfluss auf gesellschaftliche und politische Entscheidungen nehmen zu können.

Die Bewegungen lebten von zwei Motiven: der Verteidigung der kirchlichen Freiheit und dem Einsatz für soziale Reformen. Ein erstes zentrales Ereignis war die Versammlung der katholischen Vereine vom 3. bis 6. Oktober 1848 in Mainz, die als erster Katholikentag gilt.<sup>120</sup> Insbesondere die zunehmende und zum Teil kämpferische Distanz vieler politischer und gesellschaftlicher Kräfte gegenüber der katholischen Kirche und gegenüber dem christlichen Ethos, der militante Antiklerikalismus und die Trennung von Kirche und Staat gaben Anlass dazu, den Auftrag der katholischen Kirche auf breiterer Basis wirksam werden zu lassen. Die Einbindung der neu entstandenen katholischen Organisationen in den gesamtkirchlichen Kontext geschah seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts über die oben genannte *Katholische Aktion*.<sup>121</sup>

Der Katholikentag 1929 in Luzern stand im Zeichen des Laienapostolats, der katholischen Aktion, der Stärkung des Politkatholizismus, während gleichzeitig durch kulturelle Veranstaltung die Sichtbarkeit und Relevanz katholischer Kulturleistungen gefördert und bestärkt wurde.

Die Organisationsorgane waren ausserdem bestrebt, die Verbindung zwischen dem, durch die Wahl des zweiten katholisch–konservativen Bundesrats Jean–Marie Musy 1919, erstarkten Politkatholizismus und Alltagskatholizismus zu stärken.<sup>122</sup>

---

<sup>118</sup> A. Steinmaus–Pollak: Katholische Aktion, in: Staatslexikon online, URL: [https://www.staatslexikononline.de/Lexikon/Katholische\\_Aktion](https://www.staatslexikononline.de/Lexikon/Katholische_Aktion), Zugriff: 12.10.21

<sup>119</sup> Es kann unterschieden werden zwischen den repräsentativen Organen des Laienapostolats (z. B. Katholikenräte) und einem inoffiziellen Laienapostolat, z. B. beim Einsatz von Einzelnen oder Gruppen zu ethischen Fragen (Abtreibung, Atomenergie, Fairer Handel u. a.). Zum Laienapostolat zählt aber auch die ehrenamtliche Mitarbeit in der Pfarrseelsorge, Kommunionvorbereitung, Besuchsdienst. Vgl.: Heinrich Hamm: Laienapostolat in: Lexikon des Apostolats. Stichworte verantworteten Glaubens, hrsg. von Franz Courth, LahnVerlag, Limburg, 1995.

<sup>120</sup> Weiterführende Literatur zu den Verhältnissen in Deutschland vor und während des Zweiten Weltkriegs: Die Jungmänner Jesu und Hitlers Helden. Emotionale Schwachstellen der deutschen Katholiken in der Zwischenkriegszeit, in: Bürger, Peter (Hg.): „Es droht eine schwarze Wolke“. Katholische Kirche und Zweiter Weltkrieg, Bd. 1, Berlin 2015, S. 16–39.

<sup>121</sup> Eine vergleichende Studie liefert Siegfried Weichlein mit seinem Beitrag zur Religionsgeschichte im deutschsprachigen Raum in der Zwischenkriegszeit: Weichlein, Siegfried: Zwischenkriegszeit bis 1933. In: Handbuch der Religionsgeschichte im deutschsprachigen Raum, Band 6/1: 20. Jahrhundert – Epochen und Themen. Hrsg. v. Lucian Hölscher u. Volkhard Krech. Paderborn 2015. S. 61–110.

<sup>122</sup> Jean–Marie Musy war der zweite Vertreter der Schweizerischen Konservativen Volkspartei SKV im siebenköpfigen Bundesratsgremium. Die SKV ist nicht zu verwechseln mit der späteren Schweizerischen Volkspartei SVP. Erst 1970 wird die SKV in *Christdemokratische Volkspartei CVP* umbenannt. Auf nationaler Ebene schloss sich die CVP 2021 mit der Bürgerlich–demokratischen Partei BDP zur Partei „die Mitte“ zusammen. Bis 2025 wird auf kantonaler Ebene über die Fusion der beiden Parteien entschieden. Vgl.: Altermatt, Urs: Christlichdemokratische Volkspartei CVP. In: Historisches Lexikon der Schweiz. URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/017377/2018-03-13/>. Zugriff: 5.5.2022.

Die kulturpolitische Fruchtbarmachung von Alltags- und Politkatholizismus lässt sich exemplarisch an den Ergebnissen der Tagung der belletristischen Subsektion des SKVV aufzeigen. Den Rahmen dieser Tagung bildeten zwei Referate. Oskar Eberle referierte über „*Das barocke Geistesleben in der Schweiz*“, der Luzerner Kantonsbibliothekar Johann Bättig sprach in einem weiteren Beitrag zum Thema „*Literatur und Volk*.“<sup>123</sup> Der Vorstand der Sektion rief im Anschluss der Referate dazu auf, folgende Resolution zu unterstützen:

„*Die öffentliche Versammlung der belletristischen Sektion des Schweizerischen Katholischen Volksvereins stellt fest, dass die katholische Schweiz einer einheitlichen kritischen Führung auf dem Gebiete des volkstümlichen Schrifttums heute noch vollständig entbehrt. Sie anerkennt das dringende Bedürfnis einer solchen Führung und Beratung im Dienste der katholischen Volkslektüre und der Volksbibliotheken und beschliesst die Organisation einer Arbeitsgemeinschaft, vorab für volkstümliche Buchkritik und Buchberatung, im Anschluss an die belletristische Sektion und die Organe des Schweizerischen Katholischen Volksvereins. Der Sektionsvorstand wird beauftragt geeignete Mitarbeiter zu werben, in Verbindung mit ihnen Arbeitsgrundsätze und Aufgaben festzulegen und eine bildungspfleglich orientierte Literaturberatung zu schaffen.*“<sup>124</sup>

Der Wunsch der Sektion nach einer „*bildungspfleglich orientierten Literaturberatung im Dienste der katholischen Volkslektüre*“ verdeutlicht die Bestrebungen der katholischen Vereine, eine aktive Rolle in der Vermittlung des katholischen Literaturguts einzunehmen, wobei mit dem Verweis auf das „*volkstümliche Schrifttum*“ und „*volkstümliche Buchkritik*“ nicht der etablierte und Literaturbetrieb gemeint war, sondern das literarische Kulturgut des „*katholischen Volkes*“. Dabei ging es nicht die Auseinandersetzung mit traditionell–akademischen literaturwissenschaftlichen Fragen, sondern um die Vermittlung von überlieferten Traditionen und katholischen Werten.

Während sich im Quellenkorpus keine Dokumente finden, die über den Inhalt des Referates „*Literatur und Volk*“ des Luzerner Kantonsbibliothekars Johann Bättig Aufschluss geben könnten, sieht die Quellenlage in Bezug auf Eberles Vortragsthema erfreulicher aus. Obwohl das Referatsmanuskript bis anhin nicht gesichtet wurde, finden sich im Nachlass etliche Artikel, Vortragsabschriften, Zeitungsartikel anderer Autoren und Literaturhinweise zum Thema Barock und Barocktheater in der Schweiz.<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> SAPA NL Oskar Eberle: Katholikentag, Resolution 1929.

<sup>124</sup> SAPA NL Oskar Eberle, Katholikentag, Resolution 1929

<sup>125</sup> Unter anderem: Eberle, Oskar: Das schweizerische Barocktheater. In: Die vierte Wand. Organ der Deutschen Theater–Ausstellung Magdeburg 1927, herausgegeben von der Mitteldeutschen Ausstellungs–Gesellschaft m. b. H. Magdeburg. Heft 16, 1. Juni 1927, S. 11–15.; Eberle, Oskar: Bruder Klaus in der barocken Legende. Notizen zum Thema: Epische Prosa des Barock. In: Schweizerische Rundschau, 29. Jg. 1929/30, Nr. 6, Sept. 1929, Sonderheft „Die Blütezeit der katholischen Schweiz“, S. 580–589.; Eberle, Oskar: Barock, Rationalismus, Gegenwart. Ein Nachwort. In: Schweizerische Rundschau, 29. Jg. 1929/30, Nr. 6, Sept. 1929, Sonderheft „Die Blütezeit der katholischen Schweiz“, S. 590–596.; Eberle, Oskar: Barockforschung. In: Schweizerische Rundschau, 29. Jg. 1929/30, Nr. 8, Nov. 1929, S. 736–741.; Eberle, Oskar: Johann Kaspar Weissenbach und das schweizerische

## 7.5 Das Bruderklausenspiel als volkssprachliches Heiligenpiel

Eberles erste dramatische Adaption der Bruder-Klaus-Legende erschien 1929 im Verlag Räber & Cie. in Luzern und wurde 1937 mit geändertem Titel (*Brouderchlausespiel*) in zweiter Auflage nachgedruckt. Eberles *Bruderklausenspiel* zeigt in fünf Bildern das weltliche und religiöse Leben der historischen Figur Niklaus von Flüe zwischen 1467 und 1481, dem Jahr der Stanser Tagsatzung und der Unterzeichnung des Stanser Verkommnisses. Eberle verbindet historische Fakten und fiktive Ereignisse, um ein möglichst umfassendes Bild des Eremiten zu vermitteln. Obwohl Niklaus von Flüe 1929 noch nicht heiliggesprochen war und ihm somit der offizielle Status eines „Heiligen“ fehlte, bezeichnete Eberle seinen Text dennoch als Heiligenpiel.

In Abgrenzung zu den traditionellen Passions- und Osterspielen definiert Eberle Heiligen Spiele als Dramen, die „*Bibel oder Legende, keine biblische Gesamtschau, sondern ein Einzelschicksal gestalten*“.<sup>126</sup> Eberle verfolgt mit seinem Bruderklausenspiel das Ziel, ein umfassendes Lebensbild von Niklaus von Flüe zu vermitteln, das weder seine Funktion als Heiliger noch als Politiker in den Vordergrund rücken sollte. Im Mittelpunkt von Eberles Umsetzung stand die Darstellung und Vermittlung des „*dreifachen Bruder Klaus, den Menschen, den Staatsmann, den Mystiker*“.<sup>127</sup> Mit der Inszenierung des *Bruderklausenspiels* versucht Eberle an die volkssprachliche katholische Spielkultur der Frühen Neuzeit anzuknüpfen, die er im Rahmen seiner Dissertation erforscht hatte. Eberle schreibt seinen Spieltext innerhalb von drei Monaten. Seine wiederkehrenden Begegnungen mit der Bruder Klaus-Legende in der Vergangenheit und seine damit verbundenen historischen Vorkenntnisse waren für den Schreibprozess sicherlich von Vorteil.

Schon während seiner Kollegi-Zeit in Sarnen, im Konvikt Niklaus von Flüe, kam er mit Bruder Klaus in Berührung. Eberles ehemaliger Schulkollege und späterer Kollegi-Rektor und Priester Bonaventura Thommen schrieb dazu in seinem Nachruf auf Eberle:

„In Sarnen hatte er jedenfalls nach seinem eigenen Geständnis seine erste Begegnung mit Bruder Klaus im Konvikt Niklaus von Flüe und auf ungezählten Spaziergängen nach Sachseln, aufs Flüeli, in den Ranft und nach St. Niklausen. In Sarnen bekam er auch die ersten Anregungen für seinen späteren Beruf als Theatermann, sein erstes Theatererlebnis, als 1917 anlässlich des 500-jährigen Geburtstages von Bruder Klaus Stegemanns „Tag zu Stans“ auf der Kollegibühne gegeben wurde.“<sup>128</sup>

Eberles Tagebucheintrag vom 28. Mai 1927 zeugt von zwei Treffen mit dem Architekten Paul Schoeck, der sich nebenberuflich als Dramatiker betätigte. Sein auf Schwyzer Mundart verfasster

Barocktheater. In: Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur. Jg. 9 / 1929/30, Heft 3, Juni 1929, S. 130–142.; Eberle, Oskar (Hg.): Barock in der Schweiz. Einsiedeln 1930.

<sup>126</sup> Eberle: Theatergeschichte der inneren Schweiz 1929. S. 18

<sup>127</sup> Eberle: Bruderklausenspiel 1929. S. 75.

<sup>128</sup> SAPA\_PA Oskar Eberle: Nachruf\_OE\_Sarner Kollegi-Chronik\_Bonaventura Thommen.

“Tell“ wurde am 6. September 1920 von der *Freien Bühne Zürich* uraufgeführt und feierte grosse Erfolge.<sup>129</sup> Seit 1915 beschäftigte sich Schoeck mit einer eigenen Bruder-Klaus Bearbeitung, die er jedoch nie veröffentlichte. Zehn Jahre später diskutiert er mit Eberle für eine Bruder-Klaus Adaption über die politische Funktion der Figur Bruder Klaus. Ob es sich um eine Überarbeitung der Fassung von 1915 handelte oder um den Versuch eines neuen Zugangs, lässt sich nicht mit Bestimmtheit feststellen. Eberle schreibt jedenfalls in seinem Tagebucheintrag von einem “*neuen Werk, den Bruder Klaus*“.<sup>130</sup> Das Gespräch drehte sich um zwei Deutungsrichtungen, die bis in die heutige Zeit mit Bruder Klaus und seiner Bedeutung für die nationale Identität der Schweiz in Verbindung stehen: ‘*Es stehen eigentlich sich gegenüber zwei Möglichkeiten der Schweiz: eine grosse, weite europäische Schweiz, wie der Berner Schulthess sie vertritt; und eine kleine enge aber tiefe Schweiz, wie sie Bruder Klaus will.*’<sup>131</sup> Diese Gespräche, und vermutlich ähnliche Diskussionen mit anderen Weggefährten, hatten Eberle für die unterschiedlichen Deutungsperspektiven von Niklaus von Flües Einfluss auf die Alte Eidgenossenschaft sensibilisiert. Da der Spieltext veröffentlicht wurde, musste er gewissen formalen Qualitätsprüfungen vonseiten des Verlages standhalten. Eberle sprach seinem *Bruderklausenspiel* jedoch eine künstlerisch literarische Substanz ab. Im Nachwort des Büchleins geht er auf den kurzen Entstehungsprozess ein und konstatiert, dass man dem Text „*manche Flüchtigkeiten*“ anmerke.<sup>132</sup> Handelte es sich dabei um eine Verlegenheitsaussage aufgrund des Zeitdrucks, unter dem das Spiel entstanden war? Oder legte Eberle tatsächlich keinen Wert auf eine literarisch hochstehende Ausgestaltung seines Spiels? Eberles ausdrückliche Anweisung, den Text als Spieltext zu behandeln, spricht für Letzteres. Ein weiteres Indiz für die untergeordnete Rolle der dramatischen Textfassung finden wir in einem Briefwechsel zwischen Eberle und Otto von Greyerz, dem Gründer des Berner Heimatschutztheaters aus dem Jahr 1934. Von Greyerz

---

<sup>129</sup> Charles Linsmayer: „Schoeck, Paul“, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 25.08.2011. URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/012265/2011-08-25/>, konsultiert am 13.08.2022. Zugriff: 17.7.2022

<sup>130</sup> NL Oskar Eberle (privat): Tagebuch Nr. 5 OE\_1927.01.–1929, 28.05.1927. In Stenografie (übersetzt von Sylvia Seeholzer).

<sup>131</sup> Ebenda.: „Heute war Paul Schoeck da und heute wie schon damals vor zwei Nächten sprachen wir über sein neues Werk, den Bruder Klaus. Es sei ihm besonders schwer, den Bruder Klaus organisch mit den Eidgenossen zu verbinden. So, dass Bruder Klausens Vermittlung eine schwere Tat sei und kein leichtes Spiel. Es stehen eigentlich sich gegenüber zwei Möglichkeiten der Schweiz: eine grosse, weite europäische Schweiz, wie der Berner Schulthess sie vertritt; und eine kleine enge, aber tiefe Schweiz, wie sie Bruder Klaus will. Wie der Berner Schulthess die grossen Städte mit allen europäischen Staaten Bündnisse schliessen, um die Schweizer Macht europäisch zu lassen, das ist die eine Seite, die zivilisierte, der Machtgedanke der Schweiz; und wie Bruder Klaus in die engen Grenzen der Heimat, aber in ihre Tiefe, in die innigste und innerlichste Kultur weist; das ist die andere Macht. Die Gegensätze scheinen scharf herausgearbeitet. Ein Drama, das nicht stürmt, sondern sachlich und grundehrlich dahin schreitet. Bruder Klaus geht in Ranft, weil die Obwaldner aus ihm einen Landmann machen wollen. Bruder Klaus geht aus eigenem Willen, nicht aufgefordert durch den Pfarrer von Stans (nochmals?), nach Stans. Der Pfarrer hatte ihn, nach Schoeck, einst gebeten, Familie und Haus nicht zu verlassen. Und Bruder Klaus war doch in die Einöde gegangen. Nun kommt der Pfarrer von Stans herauf zu Bruder Klaus und sagt den Schwur? der Eidgenossen und er, Klaus, habe recht gehabt, aus der Welt zu gehen. Aber da steht Klaus wieder gegen den Pfarrer auf und geht zurück in die Welt sie zu einen. Für ihre Tiefe zu streiten, statt für ihre Weite und ihre äussere Macht.“

<sup>132</sup> Eberle: *Bruderklausenspiel* 1929. S. 74

kritisiert Eberles dramatische Umsetzung der Passionsgeschichte in einem Brief vom 5. April 1934 und verweist auf die „*unübertreffliche Prosa im Klausenspiel*“.<sup>133</sup> Einen Tag später reagiert Eberle:

„Übrigens habe ich mich nie als ‚Dichter‘ gefühlt. Die Passion ist eben so sehr eine Verlegenheitsdichtung wie es seinerzeit das Bruderklausenpiel war. Da ich für beide Aufführungen einen geeigneten Text nicht fand, schrieb ich ihn kurzerhand selber. Daraus erklärt es sich vielleicht auch, dass er literarisch nicht einwandfrei dasteht. Ich sehe in einem Spiel zuerst immer das Optische, die Bewegung der Massen, ihre Gruppierung, ihre Kostüme, und vor allem den Aufbau der Bühne. Und dann erst suche ich nach einem Text, den man meinen Bildern unterlegen könnte. Weil ich so vom Optischen ausgehe, vielleicht finde ich gerade darum nie den rechten Text.“<sup>134</sup>

Eberles primäre Fokussierung auf die visuellen, sinnlichen Aspekte von Theaterereignissen widerspiegeln sich dementsprechend auch in Eberles Inszenierungen. Findet er für seine Wiederaufführungen barocker Stoffe keine geeignete Spielvorlage, erstellt er kurzerhand eine eigene Fassung und verwendet zu diesem Zweck unterschiedliche historische Quellen. Gleichzeitig lässt er sich von bestehenden Spieltext–Vorlagen inspirieren. Im Falle des *Bruderklausenspiels* bedient sich Eberle einerseits aus dem reichen Fundus des umfassenden Quellenwerks von Robert Durrer, andererseits muss ihn der Schriftsteller Heinrich Federer beeinflusst haben, über den er in seinem Nachwort schreibt: „*Heinrich Federer ist es gewesen, der das neue, umfassendere Bild Bruder Klausens zeichnete, des Bauern, der vom Vater, Richter und Ratsherrn zum Staatsmann und Mystiker reist, die konsequenterste und kompromissloseste Gestalt der Schweizergeschichte.*“<sup>135</sup>

Das kurze Vorspiel, das von Eberle in Paarreimen verfasst wurde und von einem Proklamator vorgetragen werden soll, unterstreicht den „*Frieden in Gott*“ als Bruder Klaus‘ wichtigstes Gebot. Der Proklamator wendet sich in direkter Rede an das Publikum und betont, „*Wer d Predigt firchtet, sitzt bi Jass und Wii, Der Tüfel weiss mit ihm de scho wohi.*“<sup>136</sup>

Im ersten von fünf Bildern führt Eberle die Hauptfiguren und die Haupt- und Nebenhandlungsstränge ein. Der Untertitel „*Warum der Bruder Chlaus alli wältliche Ämter, Gschäft und Ehre abgid und öb er e Duckmüsser gsi sig. – Ufem Dorfplatz im Lanzig 1467*“ verweist auf Ort und Zeit der Handlung und den inhaltlichen Hauptfokus der nachfolgenden Szenen.<sup>137</sup>

<sup>133</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr.1/ Leitz–Ordner, von Geyerz an Eberle, 5.4.1934.

<sup>134</sup> „So trefflich, z.t. unübertrefflich ich Ihre Prosa im Klausenspiel gefunden, so anstössig sind mir eine Menge Verse der Passion beim Lesen vorgekommen, und da ich nicht glauben kann und will, dass Sie es bei einem Spiel heiligen Inhalts mit der Form leicht genommen haben sollten, vermute ich, dass Ihnen entweder eine falsche Schulmetrik doziert worden ist oder es Ihnen an rythm. Gefühl fehlt.“ Vgl.: NL Oskar Eberle SAPA. Nr.1/ Leitz–Ordner, von Geyerz an Eberle, 5.4.1934.

<sup>135</sup> Eberle, Bruderklausenspiel, 1929. S. 74.

<sup>136</sup> Ebenda S. 6.

<sup>137</sup> Im Zentrum der Handlung des ersten Bildes steht die Forderung der Obwaldner Bauern, Niklaus von Flüe zum Landammann zu wählen. Dieser Wunsch stösst jedoch auf den Widerspruch des Richters Wildi. Mit der Einführung dieser Figur konfrontiert Eberle seinen Bruder Klaus bereits im ersten Bild mit einem Gegenspieler. Der Richter spricht Bruder Klaus die Fähigkeit zur Ausübung des höchsten politischen Amtes ab und positioniert sich im Verlauf

Auch die Handlung des zweiten Bildes spielt im Jahr 1467. Die Konsequenzen des politischen Rückzugs von Niklaus von Flüe, seine Entscheidung, die Familie zu verlassen und seiner Gottessehnsucht nachzugeben und das Hochzeitsfest von Hans von Flüe und Elisabeth von Einwil bestimmen die Handlung des zweiten Bildes.<sup>138</sup> Die Handlung im dritten Bild setzt 14 Jahre nach von Flües Weggang ein und konzentriert sich auf die Auswirkungen seiner Abwesenheit auf die Gesellschaft und die politischen Entscheidungsprozesse. Eberle fügt hier verschiedene weltliche Einzelschicksale in die Handlung ein, die darauf verweisen, wie schmerzlich von Flüe als Retter in der Not vermisst wird. Gleichzeitig spitzt sich in Eberles Darstellung der politische Konflikt zwischen den *Acht Orten* zu. Das vierte Bild des *Bruderklausenspiels* konzentriert sich auf die Geschehnisse an der Tagsatzung in Stans. Schauplatz ist das Ratszimmer, wo die Länder- und Städteorte verhandeln. Beide Parteien, Länder und Städte, verteidigen ihre Standpunkte: Die Länder argumentieren mit ihrer Angst vor einem Machtverlust, die Städte hingegen drohen mit dem Burgrecht. Die Lage spitzt sich zu, ein Krieg scheint unausweichlich. Dann lässt Eberle die lichtumflutete Gestalt von Bruder Klaus im Ratszimmer auftreten. Bruder Klaus macht den Anwesenden klar, dass nur Einigkeit die Eidgenossenschaft retten könne. Und dass dazu Opfer erbracht werden müssten. Daraufhin einigen sich die Gesandten und vereinbaren, dass die Städte das Burgrecht aufgeben und die Länder im Gegenzug die Städte Solothurn und Fribourg in den Bund aufnehmen würden. Im fünften Bild werden die unterschiedlichen weltlichen Konflikte mithilfe der Ratschläge von Bruder Klaus aufgelöst. Zum Schluss der Handlung spitzt sich der Konflikt zwischen Klaus und dem Richter, seinem Antagonisten, zu. Das Haus des Richters wird vom Blitz getroffen und brennt lichterloh. Durch die Wirkung eines gemeinsamen Gebetes kann von Flüe weiteren Schaden verhindern. Als Schlussbild lässt Eberle aus den Gewitterwolken die Heilige Dreifaltigkeit erscheinen.<sup>139</sup>

---

der Handlung zunehmend gegen ihn. Der Wunsch der Bevölkerung, Niklaus von Flüe als Landammann zu sehen, ist ein wiederkehrendes Motiv und wird bis zum Ende des ersten Bildes durch die Äusserungen verschiedener Figuren weiter verstärkt. Nachdem Niklaus von Flüe vor Gericht Zeuge eines ungerechten Urteils wird und im Wirtshaus zugleich Soldaten für den König von Mailand angeworben werden, entschliesst er sich, seine weltlichen Ämter niederzulegen und sich aus der korrupten Politik zurückzuziehen. Vgl: Gfeller, Simone: Oskar Eberles *Bruderklausenspiel* von 1929. Masterarbeit, Universität Bern 2015.

<sup>138</sup> An dieser Stelle fügt Eberle zwei Visionen Niklaus von Flües ein: Zum einen sieht er ein Pferd, das eine zum Himmel wachsende Lilie auffrisst, zum anderen einen Turm, der bis in den Himmel ragt und einstürzen würde, sollte Niklaus von Flüe seine Familie nicht verlassen. Nachdem er seiner Familie den Segen erteilt hat, verlässt Niklaus von Flüe das Haus. Vgl: Eberle, *Bruderklausenspiel* 1929, S. 25.

<sup>139</sup> Während Bruder Klaus auf dem Hügel steht, knien sich alle Anwesenden auf den Boden und beginnen zu beten. Das Unwetter verzichtet sich und das Feuer erlischt. Noch ganz benommen gehen alle ab, um den vom Feuer betroffenen Menschen in Sarnen zu helfen. Bruder Klaus bleibt auf dem Hügel knien. Aus den Wolken erscheint ihm die Vision der Heiligen Dreifaltigkeit als Haupt mit dreifacher Krone, umgeben mit drei Ringen und drei vom Haupt ausgehenden Strahlen und drei auf das Haupt zugehende Strahlen. In dieser letzten Sequenz des Stücks betet Bruder Klaus sein berühmtes Gebet: „*O mi Herr und mi Gott, nimm alls äwigg vo mier, was mich hinderet z'cho zue dier. O mi Herr und mi Gott gib alles i mier, was mich nächer bringt z'ue dier. O mi Herr und mi Gott, nimm mich i mier, und gib mich ganz zum eigetum i dier.*“ Eberle, *Bruderklausenspiel* 1929, S. 75.

Eberles Dramenkonstruktion entspricht formal der klassischen Tradition griechischer Komödien oder lateinischer Tragödien. Im Nachwort des *Bruderklausenspiels* wird ersichtlich, dass Eberle sich bei der Entscheidung für diesen traditionellen Aufbau von seinen Vorstellungen zum Bühnenraum leiten liess:

*„Der Aufbau des Spiels ist am leichtesten zu erfassen vom Bühnenraum aus. Das erste Bild zeigt den Dorfplatz von Sarnen und bedeutet die öffentliche Tätigkeit Bruder Klausens, aus der heraus er in die Einsamkeit strebt. Das zweite Bild bringt die Wohnstube Bruder Klausens, mit einer Türe in der Mitte, durch die er schliesslich auch die enge Gemeinschaft verliess. Das dritte Bild zeigt eine gewöhnliche Bauernstube; weil es Winter und kalt ist, steht ein Ofen drin; aber durch die Fenster im Hintergrund sieht man zu Bruder Klaus in den Ranft hinunter. Gezeigt soll werden, wie ohne Bruder Klausens Geist des Friedens im politischen, religiösen und familiären Leben alles friedlos und ordnungslos verschoben wird. Das vierte Bild darf keine wirklichkeitsähnliche Ratsstube darstellen; es sei ein hoher, strenger Raum, eine neue höhere Welt, in die Bruder Klaus aus seiner Einsamkeit wieder zurückkommt, nachdem er die alltägliche Welt des politischen und privaten Lebens verlassen hat. Das letzte Bild zeigt einen Ausschnitt aus der Gegend ob dem Ranft und damit den Mystiker Bruder Klaus.“<sup>140</sup>*

Eberle strukturiert sein Spiel durch die räumlichen und zeitlichen Wechsel der Handlung. Der Zeitraum der Haupthandlung erstreckt sich über 14 Jahre, wobei das erste und zweite Bild im Jahre 1467, die nächsten zwei Bilder im Jahr des Stanser Verkommnisses 1481 und das fünfte Bild vermutlich einige Jahre nach 1481 spielen. Den grossen Zeitsprung setzt Eberle zwischen dem Weggang von Niklaus von Flüe und dem Vorabend der Tagsatzung in Stans an. Das dritte Bild verdeutlicht die vergangene Zeit anhand der Konsequenzen des Weggangs von Niklaus von Flüe. Eberle weist schon im Nebentext, der als Untertitel für das dritte Bild fungiert, darauf hin.<sup>141</sup> Das fünfte Bild ist im Untertitel nicht durch eine Jahreszahl zeitlich verortet. Da die Handlungen in diesem letzten Bild nicht mehr an die historischen Ereignisse der Tagsatzung oder des Abschieds von Niklaus von Flüe gebunden sind, hat Eberle unter Umständen bewusst darauf verzichtet. Die Schauplätze des Geschehens sind unterschiedliche Orte: der Dorfplatz von Sarnen, die Stube der Familie von Flüe, die Ratsstube in Stans und die Gegend oberhalb des Flüeli-Ranfts. Zwei Bilder sind im Freien situiert, während die restlichen Bilder jeweils in konkreten Räumen angesiedelt sind. Die verschiedenen Handlungsstränge des *Bruderklausenspiels* sind stets auf die Hauptfigur ausgerichtet und entwickeln sich im Verlaufe des Stückes meist parallel. Haupt- und Nebenhandlungen sind eng mit der Biografie der Hauptfigur verzahnt. Es gibt keine Handlung, auf die Niklaus von Flüe keinen Einfluss ausübt. Die Figur des Richters, der bis zum Schluss des

<sup>140</sup> Eberle, *Bruderklausenspiel* 1929, S. 75.

<sup>141</sup> „Wie alles drunder und drüber gad inere Stube, wo kei Bruderchlausegeist isch, i dr Famili, idr Religion, i dr Politik und sogar im Wätter, es isch nämli dr Abig vo dr Tagsatzig z Stans am 21. Christmonet 1481 und dusse guchsets und schniis, dass mä kei Hund möchte schicke.“ Vgl. Eberle, *Bruderklausenspiel* 1929, S. 32.

Spiels als weltlicher Antagonist Niklaus von Flües gesehen werden kann, bringt die profane Ebene, das alltägliche Gerangel um Macht und Einfluss, ins Stück. Als politische Haupthandlung können die Ereignisse rund um die Stanser Tagsatzung definiert werden. Die religiöse Haupthandlung entwickelt sich rund um den Entschluss der Hauptfigur, als Eremit im Ranft zu leben und alle weltlichen Geschäfte und familiären Bindungen aufzugeben, um Gott zu dienen. Wichtig für die religiös-mystische Handlungsebene sind die Begebenheiten im fünften Bild und die Visionen, die Niklaus von Flüe am Ende des ersten Bildes beschreibt.

Mit knapp 40 Figuren ist das *Bruderklausenspiel* von Oskar Eberle sehr üppig bevölkert.<sup>142</sup> Das Personal des *Bruderklausenspiels* kann in drei Kategorien eingeteilt werden: Hauptfiguren, Nebenfiguren und Statisterie. Die Figuren des *Bruderklausenspiels* bilden einen Querschnitt bezüglich Alter, gesellschaftlicher Stand und Geschlecht ab. Vertreter aus den unterschiedlichen sozialen Schichten kommen zu Wort. Im Figurenarsenal tummeln sich außerdem etliche historisch verbürgte Personen.<sup>143</sup>

Neben dem Haupttext, der Dialog- und Monologreden umfasst, fügt Oskar Eberle Nebentexte in seine publizierte Stückfassung ein.<sup>144</sup> Angaben zur Bühnengestaltung fügt er hingegen nur zu Beginn des Vorspiels an, wobei er verknüpft auf die Situierung von zwei Vorhängen eingeht. Anweisungen zur Gestik und Mimik der Figuren lässt Eberle regelmässig in die Redepassagen

---

<sup>142</sup> Ein Teil der Figuren repräsentiert eine Dorfgemeinschaft, während andere Figuren von aussen zu dieser Gemeinschaft stoßen. Das Aufeinandertreffen von fest gefügter Gemeinschaft und peripheren Figuren kumuliert am offensichtlichsten in der Dorfszene im ersten Bild. Dort prallen Richter, Landsknechte, Niklaus von Flüe, der Schreiber, der Söldnerwerber und die Dorfgemeinschaft aufeinander. Die Bedeutung von Niklaus von Flüe für das einfache Volk wird so in ein Gleichgewicht gesetzt mit seiner Bedeutung als Vermittler an der Tagsatzung in Stans. Eberle verbindet Niklaus von Flüe mit allen Handlungssträngen und definiert ihn dadurch als wichtigen Akteur, Ratgeber und Helfer in allen weltlichen und politischen Belangen.

<sup>143</sup> Darunter fallen neben der Hauptfigur Niklaus von Flüe auch seine Familienmitglieder: seine Frau Dorothea und seine Söhne Hans und Walter von Flüe. Auch der Jugendfreund Anderhalden ist eine historische Figur und wird unter anderem im Kirchenbuch von Sachseln von 1488 genannt. Auch Barbara, die Frau von Walter von Flüe und Tochter von Anderhalden, wird im Kirchenbuch von Sachseln erwähnt. Elisabeth, die Frau von Hans von Flüe, war die Tochter von Niklaus von Einwil, Landammann und Tagsatzungsgesandter von Obwalden zwischen 1454 und 1485. Weiter sind Vertreter des Schwyzer Geschlechts Reding historisch verbürgt. Laut dem historischen Lexikon der Schweiz HLS war Ital Reding der Jüngere von 1447 bis 1463 Landammann von Schwyz und Schiedsrichter 1456 im Streit zwischen Bern und Luzern. In Anlehnung an das Schwyzer Geschlecht trägt bei Eberle der Schwyzer Gesandte ebenfalls den Namen Reding. Bei ihm steht keine konkrete Person, sondern das Familiengeschlecht Reding, das ab dem 15. Jahrhundert in politischen Angelegenheiten eine starke Machtstellung erlangte und über 20 Landammänner stellte, im Vordergrund. Der Vertraute und geistliche Berater von Niklaus von Flüe, Pfarrer Heimo Amgrund, bei Eberle Pfarrer Imgrund genannt, ist ebenfalls eine historische verbürgte Figur. Darauf weisen unzählige Dokumente in der Quellensammlung von Robert Durrer hin. Mit dem Schreiber Schilling weist Eberle auf den Chronisten und Gerichtsschreiber Diebold Schilling hin, der nachweislich an der Stanser Tagsatzung anwesend war und diese auch in seiner Luzerner Chronik festhielt. Weiter ist die Figur Burkhard von Horneck historisch belegt. Es handelt sich dabei um den Leibarzt von König Sigismund von Österreich, der im Jahr 1473 Niklaus von Flüe besuchte und sich von dessen Fasten überzeugen wollte. Die Figur des im fünften Bild auftretenden Mailänder Gesandten könnte an die historische Figur Bernardo Imperiali angelehnt sein. Eberle muss jedenfalls bekannt gewesen sein, dass Niklaus von Flüe auch Mailänder Gesandte empfing. Vgl dazu: Roland Sigrist: „Flüe, Hans von“, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/021148/2005-01-27/>, konsultiert am 26.10.2021.

<sup>144</sup> Die wichtigsten Nebentexte erscheinen in der Form von Untertiteln der einzelnen Bilder. Diese Untertitel fassen in einem Satz Inhalt, Ort und Zeit der Handlung des jeweils nächsten Bildes zusammen. Eberle: *Bruderklausenspiel* 1929, S. 75.

einfließen. Gerade das Fehlen konkreter Angaben zur Bühnengestaltung erstaunt, da das Stück etliche Schauplatzwechsel vorsieht und die Szenerie durch viele Figuren bevölkert ist. Das lässt vermuten, dass Eberle sich während des Verfassens des Stückes schon konkrete Vorstellungen über die Bühnenanordnung und Szenerie gemacht haben muss und er deshalb eine ausführlichere Beschreibung im Stücktext nicht für nötig hielt. Einzig in seinem Nachwort klingen einige Ideen und Vorstellungen zum Bühnenbild an:

*„Das letzte Bild zeigt einen Ausschnitt aus der Gegend ob dem Ranft und damit den Mystiker Bruder Klaus. Ein paar riesige Baumstämme sollen rechts und links vorn auf der Bühne stehen, eine kleine Erhebung steigt nach dem Hintergrund zu an. Dahinter hat man sich Sarnen und die weite Welt vorzustellen.“<sup>145</sup>*

Bei Eberle beschränkt sich die Kommunikation im Drama auf das Gespräch der handelnden Personen. Eine Ausnahme bildet die Rede des Proklamators zu Beginn des Stückes. Eberle charakterisiert seine Figuren im Allgemeinen nicht durch unterschiedlichen Sprachgebrauch. Nur Bruder Klaus hebt sich aufgrund seines sprachlichen Ausdrucks von den anderen Figuren ab. Sein Redestil ist gehobener, bedachter und bildhafter als derjenige der restlichen Figuren. Für Eberle steht der Gebrauch der Schwyzer Mundart nicht als Stilmittel und Instrument der Figurenzeichnung im Vordergrund. Die Mundart ermöglicht lediglich den sprachlichen Realismus, den sich Eberle für sein *Bruderklausenspiel* wünscht. Dieser Realismus entspricht nach Eberle dem „unartistischen und bodennahen Schweizer“ am besten.<sup>146</sup> Weiter schreibt Eberle in seinem Nachwort: „Ich will es gerne andern überlassen, fromme Spiele in glatte Verse zu gessen, und ich hoffe, dass mein Bruder Klaus darum nicht unheiliger erscheint, weil er auch ein Mensch ist, weil er zudem in keiner gottseligen, sondern in der Zeit der Burgunderkriege erscheint [...].“<sup>146</sup> Die Spielfassung in Schwyzer Mundart betont Eberles Bestrebungen, dem schweizerischen Laientheater einen höheren Stellenwert zu verschaffen. Die Berufsbühne gehört nach Eberle nicht zur schweizerischen Theatertradition, da sie seit ihrer Entstehung nicht organisch in die Schweiz eingegliedert wurde und lediglich die bürgerliche und nicht eine genuin schweizerische Kultur repräsentiere. Das Versagen der schweizerischen Dramatik im 19. Jahrhundert verhinderte laut Eberle die Durchsetzung eines schweizerischen Spielplanes auf den Berufsbühnen. Dieses Versagen gründete er auf der Wesensfremdheit der engen und abgeschlossenen Berufsbühne für die schweizerische Staatsidee, die nur im Laien- und Festspiel ihre spezifische Form finden könne.<sup>147</sup> Das *Berner Heimatschutztheater* um Otto von Geyrer habe die Bewegung des Mundarttheaters künstlerisch institutionalisiert und dadurch auch andere

---

<sup>145</sup> Ebenda.

<sup>146</sup> Ebenda.

<sup>147</sup> Eberle, Oskar: Der Kampf um ein schweizerisches Theater. In: Schweizerische Rundschau. Monatsschrift für Geistesleben und Kultur. Nr. 9 / 1928. o.S.

Mundarttheater wie die *Baseldytschi Bühne* in Basel oder die *Freie Bühne* in Zürich geprägt, was dazu geführt habe, dass „*das Erbe des schweizerischen Volkstheaters in den Städten allmählich vom Bürgertum in die sozialistischen Kreise übergeht*“.<sup>148</sup> Laut Eberle fordert das schweizerische Theater auch seine eigene Sprache: die Mundart. Erst ein schweizerisches Ensemble könne dementsprechend die Mundart auf den Berufsbühnen der Schweiz glaubwürdig umsetzen.

Diese Ausführungen von Eberle verweisen schon 1928 auf seine Bestrebungen, den Schweizer Schauspielerstand während der Zwischenkriegszeit zu fördern. Eberles Einsatz der Schwyzer Mundart für das *Bruderklausenpiel* muss deshalb auch vor dem Hintergrund des von breiteren Kreisen getragenen Diskurses über die schweizerische Theaterkultur betrachtet werden. Nun soll also die Sprache des Publikums am Katholikentag 1929 auf der Bühne des Stadttheaters gesprochen werden, um die Notwendigkeit der Pflege der schweizerischen Theaterkultur zu manifestieren und gleichzeitig Volksnähe und Realismus zu vermitteln. Eberle präzisiert 1950 den Grund für seinen Gebrauch der Schwyzer Mundart im Rahmen einer ausführlichen Reaktion, die Diskussion über die „*Ziele und Grenzen der Laienbühne*“<sup>449</sup>:

„In der Mundart meinen Sie, könnte nichts anderes ausgedrückt werden als „regionale oder lokale Treue und Echtheit in Form und Inhalt“. Diese Meinung mag auf die mundartlichen Milieuschilderungen der meisten Berner- und Baslerstücke zutreffen – sie trifft auf keines der Luzerner Spiele meiner letzten zwanzig Jahre. Ich schreibe in meiner Schwyzer Mundart und lasse die Stücke in Luzern aufführen. Keine Spur von „lokaler Echtheit und Treue“ wie in den Berner Stücken – nicht einmal im Dialekt. Ich habe versucht, aus dem Schwyzerdeutschen heraus zu einer eigenen poetischen Sprache des Dramas zu gelangen und die „schwyzerische Echtheit“ war mir nicht oberstes Gesetz, sondern die poetische Gerechtigkeit. Fast alle meine Spiele leben von der Schwyzer Mundart und keines spielt so sehr in Schwyz wie Gfellers Stücke im Emmental. (...) Meine Mundart, die in gereimte Verse gefasst ist, macht keinen Anspruch auf heimatschützerische Bodenverbundenheit. Sie ist für mich nicht die Sprache eines Lokal- sondern, wenn Sie mir erlauben, das zu bemerken, eines Welttheaters. Dass die übergesehenen Kritiker das seit zwanzig Jahren noch nicht gemerkt haben, spricht – hoffentlich – nicht gegen mein Werk.“<sup>50</sup>

Diese klare Distanzierung von der „heimatschützerischen Bodenverbundenheit“ und den Verweis auf die Mundart als die Sprache eines „Welttheaters“ findet man schon in Eberles frühen Publikationen. 1929 steht für Eberle die Notwendigkeit des Mundartgebrauchs für die Erneuerung und Etablierung der Schweizer Volkstheatertradition jedoch noch im Vordergrund:

<sup>148</sup> Eberle, Der Kampf um ein schweizerisches Theater 1928, o.S.

<sup>149</sup> Das Schweizer Theater in unserer Zeit. Diskussion um die Laienbühnen. [Mit Voten von Walter Lesch, Wilhelm Zimmermann, Rudolf Joho, Oskar Eberle, Melchior Dürst und Hermann Schneider.] in: Schweizerische Theaterzeitung, 5. Jg., Nr. 6/1950, S. 4–7.

<sup>150</sup> Ebenda S.6.

*„Daneben hat das Volkstheater sich eines Gebietes bemächtigt, das man bis dahin der Mundart vielleicht am allerwenigsten zugänglich glaubte, das religiöse Spiel. [...] Oskar Eberles Bruderklausenspiel, das im September im Stadttheater in Luzern aufgeführt wurde, ist bereits nicht mehr eine blosse Übersetzung. Es ist, wie ein Kritiker es kennzeichnete, „ein echt schweizerisches Heilenspiel von realistischer Haltung“. Denn im Mittelpunkt des Spiels steht nicht mehr, wie bisher gewöhnlich, der Patriot, sondern der Mystiker und heilige Bruder Klaus. Freilich, wenn Tell schweizerische Mundart spricht, warum sollte es nicht auch der selige Bruder Klaus?“<sup>151</sup>*

Für die Umsetzung seines Bruderklausenspiels mussten nun geeignete Darsteller und Darstellerinnen gefunden werden.

## 7.6 Die Bekrönungsbruderschaft als religiöse Spielgemeinde

Als Vorläufer für die Luzerner Bekrönungsbruderschaft als Spielgemeinschaft gelten die seit dem 11. Jahrhundert von Geistlichen und Laien gebildeten Spielbruderschaften in Italien und Frankreich. Luzern wird im 15. Jahrhundert zum Zentrum des geistlichen Spiels in der Eidgenossenschaft.<sup>152</sup> Nach der Überlieferung entstand 1470 in Luzern die „Fraternität der Bekrönung unsers Herrn“, auch „Bruderschaft zur dörninen Kron“ genannt. Die Satzungen der Bruderschaft hielten fest, dass die Spielgesellschaft im Fünf-Jahres-Rhythmus ein Spiel zum Gedächtnis der fünf Wunden Christi veranstalten soll.<sup>153</sup> 1924 wurde die Spieltradition, die seit Mitte des 17. Jahrhunderts nicht mehr gepflegt worden war, durch die Aufführung eines Passionsspiels wieder aufgenommen.<sup>154</sup> Im Zuge des Erfolges der Wiederaufnahme der Passionsspieltradition wurde die Spielgemeinschaft der Bekrönungsbruderschaft offiziell wieder ins Leben gerufen:

*„Die erneuerte Bruderschaft setzt sich im wesentlichen das gleiche Ziel wie die alte: religiöse Erbauung und Vertiefung, Vergegenwärtigung der katholischen Wahrheiten durch die künstlerische Darstellung auf der Bühne,*

<sup>151</sup> Eberle, Oskar: Vom schweizerischen Mundartspiel. In: Der Dramatiker, 7. Jg., Nr. 12, 15. Dez. 1929, S. 94–96.

<sup>152</sup> Zur Theatergeschichte Luzerns: Vgl.: Greco-Kaufmann, Heidy: Zuo der Eere Gottes, vfferbwung dess mentschen vnd der statt Lucern lob. Theater und szenische Vorgänge in der Stadt Luzern im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. Historischer Abriss (Teilband 1) und Quellenedition (Teilband 2). Theatrum Helveticum, Bd. 11. Zürich 2009.

<sup>153</sup> Die Gründungsgeschichte der „Fraternität der Bekrönung unsers Herren“ oder der „Bruderschaft zur dörninen Kron“ ist nicht belegt. Nach der Überlieferung entstand sie um 1470, also kurz vor den Burgunderkriegen, die offenbar das erste Wirken zeitweise unterbrachen. Der bekannte Luzerner Stadtschreiber und Spielleiter Renward Cysat überliefert, die Bruderschaft St. Petri sei um 1470 in der Bruderschaft der Bekrönung unseres Herrn aufgegangen, die von „gottseligen Burgern“ gegründet wurde. Die ersten Aufführungen nach der Gründung fanden in den Jahren 1481, 1490, 1495, 1500 und 1504 statt. Vgl. Dommann, Hans: Die Luzerner Bekrönungsbruderschaft als religiöse Spielgemeinde. In: Eberle, Oskar (Hg.): Geistliche Spiele. III. Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur 1930/31, Basel/Freiburg [1930], S. 54–68. Vgl. auch: Evans, M. Blakemore: Die Beteiligung der Luzerner Bürger am Passionsspiel. In: Der Geschichtsfreund. Mitteilungen des historischen Vereins Zentralschweiz. Bd. 87, Jg. 1932. S. 304 – 337.

<sup>154</sup> Dommann, 1930, S. 57.

*Förderung der katholischen Kultur aus der Tradition des katholischen Vorortes heraus, eingestellt in die starke religiöse Spielbewegung, die seit dem Weltkrieg auf dem ganzen deutschen Kulturboden aufblüht.“<sup>155</sup>*

Für Eberle war der Miteinbezug der Bekrönungsbruderschaft für das *Bruderklausenspiel* von 1929 von grosser Bedeutung. Davon zeugt Eberles Korrespondenz mit dem Präsidenten des Unterhaltungskomitees des Katholikentages, Franz Fischer: „Ich will noch einmal ausdrücklich darauf aufmerksam machen, dass ich grossen Wert darauf lege, dass die Bruderschaft der Bekrönung das Spiel übernimmt, und nicht ein paar anonym zusammengebrachte Leute.“<sup>156</sup> Dass für die Aufführung des *Bruderklausenspiels* auf die Bruderschaft als Spielgemeinschaft rekurriert wurde, hatte zur Folge, dass sich die Bruderschaft mit den überarbeiteten und bischöflich abgesegneten Bruderschafts-Sitzungen am 24. Juni 1930 auch formal erneuerte.<sup>157</sup> In den Sitzungen wurden auch die Rechte und Pflichten der Mitglieder, die Organisationsstruktur der Spielgemeinschaft und die Mittel zur Verwirklichung des ideellen Zweckes festgelegt.<sup>158</sup> Geleitet wurde die Bruderschaft durch den Bruderschaftsrat, während die religiöse Leitung beim Präses, dem Stadtpfarrer von Luzern, lag. Die Pfarrämter der Stadt stellten im Bruderschaftsrat je ein Mitglied, sodass sämtliche Pfarreien vertreten waren. Für die Organisation und Durchführung der Spiele wurde ein eigenes Gefäss geschaffen:

*„§ 9. Der Bruderschaftsrat wählt alle zwei Jahre einen fünfgliedrigen Spieldausschuss. Dieser organisiert und leitet unter dem Vorsitze des Pflegers – in Verbindung mit dem Regenten oder Regisseur der Spiele – die Aufführungen. Er ist dem Bruderschaftsrat verantwortlich. § 10. Die Leitung der künstlerisch-literarischen Veranstaltungen besorgt der Pfleger. Er wird durch die Bruderschaftsversammlung aus den Laien gewählt, gehört dem Bruderschaftsrat an und ist Präsident des Spieldausschusses.“<sup>159</sup>*

---

<sup>155</sup> Das Passionsspiel fand vom 5. bis zum 13. April, eine umgeschriebene Version des Luzernern Osterspiels vom 20. bis zum 27. April 1924 unter der Regie von P. Schäfer aus Wien statt. Vgl. Dommann, 1930, S. 67.

<sup>156</sup> SAPA NL Oskar Eberle Katholikentag: Oskar Eberle an Franz Fischer, 2.8.1929.

<sup>157</sup> Stadler: Oskar Eberle – Theaterwissenschaftler und Festspielregisseur 1977, S. 2–3.

<sup>158</sup> Auszug aus den Statuten: „C. Mitgliedschaft. § 3. Mitglieder können volljährige unbescholtene Katholiken beiderlei Geschlechts werden, die an der Förderung des Bruderschaftszwecks entweder als Spieler oder durch ihre finanzielle und geistliche Unterstützung mitarbeiten wollen. § 4. Jedes Mitglied zahlt einen Jahresbeitrag von mindestens 2 Franken. § 5. Die Mitglieder verpflichten sich ferner: a) wenn möglich an der Jahrzeit, am Titularfest, an den Bruderschaftsversammlungen und an den Trauerfeierlichkeiten eines Bruderschaftsmitglieds teilzunehmen; b) bei den Aufführungen der Bruderschaft, besonders bei grossen Passionsspielen, der Eignung entsprechend i Spiel oder in der Organisation mitzuwirken; c) wenn möglich an der Fronleichnamsprozession und am Musegger-Umgang in der Bruderschaftsgruppe teilzunehmen; d) persönlich für den katholischen Geist in Literatur, Kunst und Leben einzutreten. § 6. Jedes Mitglied besitzt folgende Rechte: a) Es hat in der Bruderschaftsversammlung aktives und passives Wahl- und Stimmrecht. b) Die Bruderschaft schliesst jedes verstorbene Mitglied in die hl. Messen der Bruderschaftsjahrzeit ein. c) die Mitglieder geniessen die Wohltaten allfälliger erteilter Ablässe. d) Wohläter, die nicht Mitglied sind, erhalten die gleichen geistlichen Vorteile.“ NL Oskar Eberle. Nr. 301. Satzungen Bekrönungsbruderschaft, 24.6.1930. S. 2.

<sup>159</sup> NL Oskar Eberle. Nr. 301. Satzungen Bekrönungsbruderschaft, 24.6.1930. S. 4.

## 7.7 Bruderklausenspiel 1929: Produktion und Inszenierung

Es sind nur wenige Inszenierungszeugnisse zu den Aufführungen des *Bruderklausenspiels* im Stadttheater Luzern erhalten. Auskunft über die Produktionsbedingungen, über das Budget der Inszenierung und über den Arbeitsablauf der Produktion können wir aber den Vertragsdokumenten entnehmen, die im Nachlass von Eberle zu finden sind. Aussagekräftig ist besonders der Vertrag zwischen dem Unterhaltungskomitee des Katholikentages und dem Regisseur. Das Dokument klärt in acht Punkten die organisatorischen und finanziellen Bedingungen, die das Komitee dem Regisseur vorgibt. Geregelt wurden die Zuständigkeiten bei der Rollenverteilung, die Aufgaben des Komitees gegenüber dem Spielleiter Oskar Eberle in Bezug auf die technische Einrichtung im Stadttheater Luzern, die unbedingte Einhaltung des Budgets, Eberles Honorar und die Zuständigkeiten bei Unstimmigkeiten zwischen Eberle und dem Komitee. Demnach sollte Eberle gemeinsam mit dem Spielkomitee die Auswahl der Rollen, die Organisation der Proben und die Oberaufsicht an den Aufführungen planen.<sup>160</sup> Auch bei der Auswahl der Kostüme, der Anleitungen für die Bühnenmaler und der Beleuchtung setzt man auf die gemeinsame Absprache zwischen Regisseur und Spielkomitee. Punkt zwei im Vertrag verpflichtete Eberle, das „*Einstudieren zu fördern, dass die Aufführung erstmals am 8. September 1929 abends stattfinden kann.*“<sup>161</sup> Als Gegenleistung kümmerte sich das Komitee um die Organisation aller Belange im Stadttheater und stellte der Spielgemeinschaft einen Proberaum zur Verfügung. Als Honorar für Oskar Eberle wurden laut Vertrag für das Verfassen des Spieltextes 500 Franken und für die Regie und für die Funktion als Spielleiter weitere 500 Franken festgelegt.<sup>176</sup> Am 1. August 1929 schreibt Frank Fischer folgende Zeilen an Eberle:

„*Die Zeit ist nun schon ausserordentlich vorgerückt und muss ich Sie daher entschieden bitten, so rasch wie nur möglich das Spiel fertig zu erstellen und Ihr Manuscript der Firma Räber zuzustellen. Auch bitte ich Sie besonders, mit der Korrektur rasch vorwärtszumachen. Es ist nämlich ausgeschlossen, dass wir bereits die Leute, die spielen sollen, zusammentreiben können, bevor wir diesen das Spiel gedruckt vorlegen können. Alle bessern Spieler, die wir bisher angefragt haben, verlangen zu wissen, was für eine Rolle sie hätten. Von diesen ist vorher also keine Zusage erhältlich. Als letzte Frist betrachten wir den 7. August, bis zu welchem Datum unbedingt das vollständig gedruckte Spiel korrigiert vorliegen muss. Erfährt die Sache weitere Verzögerung, so können wir nicht garantieren, dass wir noch genügend Spielende auffinden werden.*“<sup>162</sup>

<sup>160</sup> Das Unterhaltungskomitee ernannte ein Spielkomitee mit folgenden Mitgliedern: J. Halter (Kassier der katholischen Kirchengemeinde), K. Kronenberger (Schlossermeister), Prof. Dommann. Vgl. SAPA NL Oskar Eberle, Katholikentag: F. Fischer an OE, 1.8.1929.

<sup>161</sup> SAPA NL Eberle, Nr. 301 Katholikentag. Vertrag Bruderklausenspiel 1929. S. 1–2.

<sup>162</sup> SAPA NL Oskar Eberle, Katholikentag: F. Fischer an OE, 1.8.1929.

Wie gross der zeitliche Druck für Eberle gewesen sein muss, deuten auch die nächsten Zeilen des Briefes an:

*„Es war seinerseits die Rede davon, dass Sie auch etwas musikalische Begleitung oder Zwischenaktmusik vorgesehen hätten. Herr Dir. J. B. Hilber, den wir mit dem Arrangement dieses musikalischen Teiles betraut haben, hat von Ihnen noch gar keine Weisungen und höhere Details erhalten, was Sie wünschen. Auch er reklamiert und sagt, dass er dann die Sache nicht erst im letzten Momente zusammenstellen könne. Ich ersuche Sie daher, ihn sofort ebenfalls zu orientieren und mit ihm Verbindung aufzunehmen.“<sup>163</sup>*

Die Proben begannen am 14. August 1929. Die Endproben fanden ab dem 27. August im Stadttheater statt. Geprobt wurde das *Bruderklausenspiel* bis zum 27. August im katholischen Jünglingsheim in Luzern. Auf dem Probeplan zu den Endproben appellierte Eberle an die Spielenden:

*„Spieler: Seid Euch bewusst, dass Ihr am Schweiz. Katholikentag ein Festspiel aufführt, dass an diesem Tage die ganze katholische Schweiz auf Euch blickt. Setzt Eure Ehre darein, zu einer mustergültigen Aufführung das Beste beizutragen. Besucht pünktlich und regelmässig alle Proben. Die Zeit ist so kurz, dass wir keine Absenzen mehr gestatten können. Vom Dienstag an wird im Stadttheater geprobt. Die Rollen sind auswendig vorzutragen. Die Souffleuse wird da sein. Das Katholikentag-Komitee zählt auf Euch.“<sup>164</sup>*

Die Kostüme zu Eberles *Bruderklausenspiel* wurden von Hedwig Giger konzipiert. Die Malerin und Kunstgewerblerin war, wie Oskar Eberle auch, bestens vernetzt in der Innerschweizer Kunstszenе und bekannt mit Eberles Freundeskreis.<sup>165</sup> Die magere Quellenlage zum konkreten Aufführungsergebnis lässt darauf schliessen, dass Eberles Sammeltätigkeit zu diesem Zeitpunkt noch nicht eingesetzt hat. Zu seinen späteren Inszenierungen von nationalen Festspielen können im Teilnachlass ganze Archivschachteln, gefüllt mit vielfältigen Dokumenten entdeckt werden. Probepläne, Produktionsbudgets, Korrespondenzen, Fotografien, Bühnenpläne und Kritiken ermöglichen einen besseren Einblick in Eberles Arbeitsweise und seinen Inszenierungsstil.

Glücklicherweise verweist der Spieltext auf die unterschiedlichen Requisiten, die den Figuren des *Bruderklausenspiels* zugeordnet wurden: die Schwerter, Fackeln, Kerzen, Fahnen, Laternen, Glocken und Kelche gehörten zu den wichtigsten dinglichen Attributen der Inszenierung.

---

<sup>163</sup> Ebenda. S. 2.

<sup>164</sup> SAPA NL Oskar Eberle Nr. 312. Probenpläne zum Bruderklausenspiel 1929.

<sup>165</sup> Heidy Greco-Kaufmann dokumentiert im Rahmen des SNF-Projekts zu Oskar Eberle unter anderem die familiäre Verbindung zwischen Oskar und Hedwig und zeichnet die turbulente Beziehungsgeschichte der zukünftigen Eheleute auf. Vgl.: SNF-Projekt Oskar Eberle: Identitätsdiskurs, Theaterpolitik und Laienspielreform. Die Publikation erschien 2023.

Die Kostüme wurden stark stilisiert. Die zusätzlichen Requisiten verwiesen dabei auf die Funktion der unterschiedlichen Figuren: Die Fahnen als Zugehörigkeits- und Identitätselement, die Kutte von Bruder Klaus als Symbol für das Glaubensbekenntnis, die Glocken als religiöse Orientierungshilfe, die Laternen als Verweis auf das ewige Licht und die Allgegenwärtigkeit Gottes, die Kerzen als Versinnbildlichung der Vergänglichkeit und der Messkelch als Verweis auf die Liturgie. Ob und in welcher Form diese im Spieltext erwähnten Requisiten tatsächlich auf der Bühne des Stadttheaters auftauchten, ist auch aus den spärlichen Zeitungsberichten nicht ersichtlich.

Durch die modern gestaltete Simultanbühne, die keine eindeutigen Schlüsse auf Ort und Zeit des Bühnengeschehens gibt, erhalten Kostüme und Ausstattung bei Eberle eine sinnkonstituierende Funktion. Die Wahrung der Distanz war für Eberle das wichtigste Gesetz für das geistliche Spiel. Die Handlung des Heiligenspiels musste mit allen Mitteln der Bühne, Raum, Kostüm, Maske, Gruppierung, Bewegung, aus dem Geschehen des Alltags losgelöst und in einen unwirklichen oder heiligen Raum gestellt werden. Erst dadurch werde die Allgemeingültigkeit einer religiösen Idee sichtbar.<sup>166</sup>

## 7.8 Bruderklausenspiel 1929: Reaktionen und Nachwirkung

Die Reaktionen auf das *Bruderklausenspiel* waren durchwegs positiv und Eberles Erfolg als Autor und Regisseur beträchtlich. Laut Edmund Stadler wurde das Stück neben dem schon erwähnten „Tell“ von Paul Schoeck gestellt.<sup>167</sup> Auch im offiziellen Bericht zum Katholikentag wird das *Bruderklausenspiel* nur lobend erwähnt:

„Die Aufführung vom Montag hinterliess denn auch einen Eindruck, der weit über einen rein künstlerischen Genuss hinausging. Eben: eine Verlebendigung der Volkskräfte, der religiösen wie der heimatlichen, ist ja eingeleitet worden. Im Dienste dieser Verlebendigung gaben die Schauspieler, obwohl Dilettanten, ihr Bestes her, konnten es hergeben, weil das Spiel sie eben an den tiefsten Wurzeln ihres Seins packte. [...] Mit ihm [dem Werk] ist die katholische Theaterbewegung, die katholische Volksbühne um ein Stück bereichert worden, das richtungsweisend auf das Schaffen unserer Literaten und auf den Geschmack unserer Theaterinstanzen zu wirken vermag. Es ist der Anfang zu einer Besserung, der erste Schritt zu einem Aufstieg. [...] Das Stück lässt erkennen, wie verbunden der Verfasser der Tradition und dem Volke ist [...].“<sup>168</sup>

Durch die spezielle Gestaltung des Auftritts des Heiligen, der umgeben von Licht auf der Bühne erscheint und unbemerkt die Szenerie wieder verlässt, verdeutlicht Eberle die christliche

---

<sup>166</sup> Eberle, Bruderklausenspiel 1929, S. 82.

<sup>167</sup> Stadler 1977, S. 3.

<sup>168</sup> Schweizerischer katholischer Volksverein 1929, S. 286.

Vorstellung des Heiligen: das Heilige als Vollkommenheit, die sich von der profanen Welt unterscheidet und der himmlischen Sphäre zugehörig ist. Aber ebenso wie die Heiligkeit wird in Eberles Figurengestaltung auch die Erdgebundenheit des Protagonisten in Szene gesetzt. In vielen Szenen erscheint Niklaus von Flüe als fest im Alltag verwurzelter Mensch. Durch die Darstellung der Wundergeschehnisse im Stück erhält er die Legitimation des Heiligen. Die Gemeinschaft kann sich – eine Kernaussage des Stücks – nur durch den Glauben an den Heiligen weiterentwickeln und so ihr Seelenheil finden. Die wunderwirkende Kraft des Glaubens wird in Eberles *Bruderklausenspiel* verdeutlicht durch den Umstand, dass das Feuer von Sarnen vom Heiligen erst gelöscht wird, als sich alle Anwesenden durch das Gebet zu ihm bekennen. Dieses Glaubensritual ist zweifellos ein Bekenntnis zum Katholizismus – was im Rahmen eines Katholikentages wenig erstaunlich ist. In der Verklärung des Heiligen durch die veränderte Darstellung der historischen Realität, verbunden mit der volksnahen Charakterzeichnung, zeigen sich verschiedene Wirkungsabsichten. Einerseits versucht Eberle durch die Wunderdarstellungen das sakrale Moment im Theater zu betonen, was seiner Absicht der Erneuerung des Schweizer Theaters durch das sakrale barocke Spiel entspricht, andererseits zeigt sich durch die betonte Volksnähe, die sich auch in der Sprache ausdrückt, seine Bestrebung, das Schweizer Volkstheater zu fördern und den Barock wieder aufleben zu lassen. In der Verknüpfung des *Bruderklausenspiels* mit dem Katholikentag 1929 verbinden sich die unterschiedlichsten Ebenen von Eberles frühen theatertheoretischen Schriften. Einerseits vertrat das *Bruderklausenspiel* durch die Mundart und das Laienspiel die Theaterform des *Volkstheaters*, andererseits vermittelte das Stück inhaltlich die katholischen Grundwerte und zeigte verschiedene Funktionen des Heiligen, die für Spieler und Publikum, für Katholik und Patriot gleichermaßen Allgemeingültigkeit erlangen konnten. Im offiziellen Bericht des Katholikentages wird Eberles Spiel als Sinnbild einer neuen Zeit, die eine weltabgewandte moderne Haltung überwindet und die *Volkskräfte* mobilisiert, definiert.<sup>169</sup>

---

<sup>169</sup> „Wir spüren, dass ein Strom von schöpferischem Wollen und Können, der seit einem Jahrhundert stockt, wieder zu fliessen beginnt und all den Schlamm, der sich in den stillen Wassern einer weltabgewandten Ghettohaltung angehäuft hat, hinwegschwemmt. Und Volkskräfte sind es, die in Fluss kommen und diesen Strömen Wucht und Durchschlagskraft verleihen. An Mittel und Ziele der Volksbühne lehnt Eberle vielfach an bei seiner Wiedererweckung der Bruderklausengestalt für das katholische Volk. Und das katholische Volk versteht diese Anlehnung, ist ihr dankbar, kommt in Scharen ins Luzerner Stadttheater. Von Unterwalden her treffen die Dankesbezeugungen in corpore besonders zahlreich ein: Es ist ja der Selige vom Ranft, der Selige der Tagsatzung von Stans, den Eberle als den besten Vertreter katholischen und schweizerischen Wesens auf die Bühne stellt und von der Bühne wie von einer Kanzel zu seinem Volke reden lässt.“ Schweizerischer katholischer Volksverein 1929, S. 285–286.

## 8 Hauptteil II: Die Passionsspiele in Luzern 1934 und 1938

*„1. Erste Anregung. 1922 München Kolleg Kutscher. Plan die Geschichte der Passionsspiele zu schreiben. Daraus entstand die Geschichte des Innerschweizerischen Theaters 1200 – 1800. 2. Erstes Spiel 1924. Erneuerung der alten Spiele mit unzulänglichen Mitteln. – Plan einer Erneuerung anlässlich des Katholikentages 1929. Anregung dazu 1928 an die Pfarrämter und an Nationalrat von Matt sel.“<sup>170</sup>*

Diese kurze Notiz über die Anfänge einer Wiederbelebung der Luzerner Passionsspiele unterstreicht die Konstanz von Eberles Auseinandersetzung mit der Luzerner Tradition. Eberles Bestrebungen, die sich auf theoretischer Ebene in seiner Dissertation manifestierten, waren schon im Rahmen des *Bruderklausenspiels* klar: Er wollte die Passionsspieltradition in Luzern wiederaufleben lassen. Aus den Plänen für die Erneuerung der Passionsspiele im Sinne Eberles wurde 1929 bekanntlich vorerst nichts. Erst im Jahr 1934 konnte er sein Vorhaben verwirklichen und das Projekt mit der Bekrönungsbruderschaft in Angriff nehmen. Um Eberles Passionsspielinszenierungen in Luzern in einen grösseren Kontext zu setzen, muss zuerst auf die Passionsspieltradition in der Schweiz eingegangen werden.

### 8.1 Die Passionsspieltradition in der Schweiz

In seinem Aufsatz „*Schweizerische Passionsspiele*“ aus dem Jahre 1930 zeichnet Eberle die Passionsspieltradition der Schweiz nach. Bis ins tiefte 19. Jahrhundert dominierten laut Eberle die „*letzten Ausläufer barocker Passionsspielkunst*“ in der Schweiz:

*„Die Passionsspiele in Somvix und Lumbrein im Graubünden, die noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts im Freien aufgeführt wurden, sind die letzten Ausläufer barocker Passionsspielkunst in der Schweiz. Die Ölbergsszene spielte ausserhalb des Dorfes in einem Obstgarten, die Gerichtsszene stellte man auf ein Bühnengerüst über einem Brunnen mitten ins Dorf hinein; dann zogen Volk und Spieler im Kreuzweg aus dem Dorf hinaus Hügel hinan zur Kreuzigung. Die bündischen Passionsaufzüge haben sich also zum Unterschiede von der Passionsprozession in Mendrisio im Tessin bis zum gesprochenen Spiel entwickelt, wenn auch bis tief ins 19. Jahrhundert hinein der Prozessionscharakter der Spiele erhalten blieb“<sup>186</sup>*

Für die weitere Entwicklung der Passionsspieltradition in der Schweiz seit den 1890er-Jahren macht Eberle eine wichtige Unterscheidung. Einerseits definiert er eine Strömung von Theatergruppen, die sich aus der Konzentration auf die Musik und auf die „*lebenden Bilder*“ heraus entwickelte, andererseits beobachtet er eine zweite Gruppe, die sich auf das Wort der Bibel und

---

<sup>170</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 133 \_Entstehung Passionsspiel 27.09.1933.

somit auf ein "regelrechtes religiöses Spiel" konzentrierte.<sup>171</sup> Unter Letzterem versteht Eberle „*Spiele in Wort und Gebärden*“, in denen die Musik bloss Bühnenmittel wie Dekoration, Kostüm oder Text darstellt und nicht das stumme Bild, sondern das gesprochene Wort im Zentrum steht.<sup>172</sup> Eberle stellt fest, dass die unterschiedlichen Formen der „*dramatischen*“ und „*musikalischen*“ Passion auf die jeweilige Spielgemeinde passen müssen und keine allgemeingültige Form bestimmbar sei:

„Es gilt, den wesentlichen Unterschied der musikalischen und der dramatischen Passion mit ihren zahlreichen Zwischenstufen zu erkennen nicht [sic.], dass alle schweizerischen Passionsspiele nach dem gleichen Plane aufgeführt werden, ist zu wünschen, sondern dass jede Spielgemeinde sich auf die ihre – und nur ihr allein – entsprechende Form besinne.“<sup>173</sup>

In einem Aufsatz zu den Passionsspielen in der Schweiz aus dem Jahr 1936 wird Eberle konkreter:

„Es ist in den letzten Jahren in der Schweiz beinahe Mode geworden, die Passion wieder aufzuführen. Die Anregungen kamen meist aus dem Ausland, entweder von frommen Spielleitern, die von heiligem Eifer getrieben bald da und dort eine Dorfschaft zu Aufführungen überredeten, denen sie in keiner Weise gewachsen waren oder von herumziehenden Komödianten, denen das Heiligste gerade gut genug war, um es auf wackeligen Thespiskarren mitzuschleppen. Doch nicht von diesen unzulänglichen Versuchen frommen Eifers oder trauriger Geschäftsmacherei sei hier zum Schluss die Rede, sondern von der neuen Luzerner Passion, von der die Kritik sagte, dass ihr „künstlerischer Gestaltungswille vorbildlich für spätere geistliche Spiele werden sollte“.<sup>174</sup>

Mit der „*Neuen Luzerner Passion*“ bezieht sich Eberle auf seine eigene Inszenierung von 1934. Inwiefern sich seine eigene Inszenierung von den kritisierten Formen abgrenzt, wird in diesem Kapitel noch eine Rolle spielen. Doch zuerst muss Eberles Kritik an den damaligen Formen verständlich gemacht werden. Zum einen seien die angereisten Spielleiter der inhaltlichen und organisatorischen Verantwortung nicht gerecht geworden, zum anderen hätten umherziehende Truppen eine Kommerzialisierung des religiösen Kerns bewirkt. Dass in Eberles Augen besonders die religiösen Motive für kommerzielle Zwecke instrumentalisiert wurden und nicht an erster Stelle der Wirkungsabsicht standen, störte ihn ungemein. In seiner Kritik an den Passionsspiel-Wandertruppen steckt aber noch mehr. Einerseits galten die ausländischen Truppen grundsätzlich als Konkurrenz gegenüber den einheimischen Bühnenkünstlern, andererseits entsprach die ästhetische Umsetzung nicht Eberles Vorstellung von einer Wiederbelebung der Passionsspieltradition in der Schweiz. Schon im Rahmen einer Radioansprache aus dem Jahr 1932

---

<sup>171</sup> Ebenda S. 73.

<sup>172</sup> Ebenda S. 73.

<sup>173</sup> Ebenda S. 73.

<sup>174</sup> Eberle, Passionsspiele in der Schweiz, 1936. S. 23.

formulierte Eberle Kritik an den reisenden Kompanien, die Profiteure der sakralen Tradition und ein Auswuchs einer vorübergehenden Mode, lediglich anstrengende Nachahmungen bereits existierender, insbesondere deutscher Tradition seien.<sup>175</sup> Die Passionsspielwandertruppen waren, trotz der Kritik, beim Publikum beliebt, zogen von Stadt zu Stadt und führten Spiele auf, die sich an den Oberammergauer Passionsspielen orientierten. Die Theatergruppe um die Gebrüder Fassnacht aus Bayern spielte beispielsweise 1919 in St. Gallen, Zürich, Luzern, Bern, Fribourg, Lausanne, Genf und Basel. Die Aufführungen der Gebrüder Fassnacht in Luzern wurden bewilligt, während es anderen Wandertruppen untersagt wurde aufzutreten. Wie Veronika Voney aufzeigt, wurden schon 1920 und 1922 Wandertruppen in Luzern abgelehnt, weil man ihnen „*Geldmacherei*“ unterstellte.<sup>176</sup> Die Kritik an der Kommerzialisierung des Passionsspielstoffes wurde von den Behörden schon in den 1920er-Jahren formuliert. In Abgrenzung von den kommerziellen Spielformen definierte Eberle das „*regelrechte religiöse Spiel*“, umgesetzt als eine Serie „*lebender Bilder*“, als angemessene Form für die Erneuerung der Passionsspieltradition. Ausschlaggebend für die Wahl der jeweiligen Form war für Eberle die lokalhistorische Verankerung der Tradition. Als Musterbeispiel für eine durch *lebende Bilder* dargestellte Passion führt Eberle die Passionsfeier in Mendrisio an:

„Man kann sich keinen wirklicheren Kreuzweg denken. Jede Bühne mit ihrer Kulissenherrlichkeit, ihren Statisten und pathetischen Sprüchen wirkt ärmlich gegenüber dem Ernst dieses nächtlichen Zuges. So wird aus Mendrisio mit seinen engen Gassen und alten Palästen ein Jerusalem, wie es eindrücklicher und echter keine Theaterbühne der Welt darstellen könnte.“<sup>177</sup>

Am Ende seiner detaillierten Beobachtungen zu der Passionsfeier in Mendrisio schwärmt Eberle:

"Es ist ein Gottesdienst von einer barocken Pracht und Sinnfälligkeit, von einer Religiösen und glutvollen Frömmigkeit, wie wir sie erst in den Karwochenprozessionen in Spanien wiederfinden. Denn in der Tat: dieser theatergemäße Kreuzweg vom hohen Donnerstag, der sich zur symbolischen und gottesdienstlichen Grablegungsprozession am Karfreitag steigert, ist wohl kaum eidgenössischen Ursprungs. Er entstand zur Zeit, als die Spanier Herren der Lombardie waren. Der treubehüteten Überlieferung der Bevölkerung von Mendrisio aber ist

---

<sup>175</sup> Eberle, Radiovortrag Typoskript 1932. S. 4.

<sup>176</sup> Voney, 2004. S. 38.

<sup>177</sup> NL Oskar Eberle SAPA. Radiovortrag Typoskript 1934. S. 5. Weiter schreibt Eberle: „Seit dem Barock bis heute haben sich die Kreuzwegprozessionen am hohen Donnerstag und die Grablegungsprozession am Karfreitag in Mendrisio im Tessin erhalten. Wer in der Karwoche in den Tessin hinunterfährt, wird vielleicht irgendwo an einer Kirche ein bescheidenes, kleines Plakat sehen, das auf die Prozessionen in Mendrisio hinweist. Das Volk kennt und liebt sie, die Fremden aber haben sie Gottseidank noch kaum entdeckt. Am

*es zu danken, wenn dieses stilreine und überwältigende Kunstwerk barocker Frömmigkeit sich bis heute erhalten hat.*<sup>178</sup>

Eberle war regelrecht ergriffen von den *lebenden Bildern* in Mendrisio, mit seiner eindrücklichen Dorfkulisse, den unzähligen Laiendarstellern und der gottesdienstähnlichen Atmosphäre. Dies prägte Oskars Vorstellung von einer gelungenen Inszenierung. Obwohl Eberle den Ursprung des „*theatergemässen Kreuzwegs*“ und die „*gottesdienstliche Grablegungsprozession*“ nicht in der Schweiz, sondern in der Lombardei verortete, hatte die Feier in Mendrisio aufgrund ihrer „*glutvollen Frömmigkeit*“ für Eberle trotzdem seine Daseinsberechtigung. Seine Eindrücke müssen ihn nachhaltig beschäftigt haben, denn viele Elemente der Passionsprozession in Mendrisio finden sich Eberles theoretischen Ausführungen wieder und beeinflussten gleichzeitig auch sein praktisches Theaterschaffen.

---

<sup>178</sup> NL Oskar Eberle SAPA. Radiovortrag Typoskript 1934. Zumachten kommt man am hohen Donnerstag in Mendrisio an. Volk steht dichtgedrängt in allen Gassen. Wenn man in die Hauptstrasse einbiegt, steht man überrascht vor einer leuchtenden Transparenz, das sich wie ein Triumphbogen über die enge Gasse spannt. Und dann auf einmal sieht man Transparente an allen Häusern und über alle Balkone geschmiegte aus prachtvollem Goldgrund leuchten Darstellungen der Passion, Propheten und Apostel in wallenden Gewändern, leuchtende Brücken wölben sich von Haus zu Haus und aus tiefen Hausgängen blicken aus Transparenten Heilige dich an. Transparent durchleitete Kreuzwegstationen stehen auf dem Wege zur hochgelegenen Kathedrale hinauf und drei riesige leuchtende Kreuze stehen unter ihren drei Portalen. Wo man an einer Kirche vorbei kommt rüsten sich Mitglieder der Bruderschaften zur Prozession. Kerzen flackern auf und in farbiger Kutte versinkt der Alltagsmensch. In Höfen werden Pferde von kostümierten Reitern mit bunten Schabracken bedeckt. Auf einmal verlöschen die elektrischen Lichter der Stadt. Golden schimmern über Gassen und an Häusern die Transparente. Wie ausgestorben liegt jetzt die Via del Ginnasio da, durch die ich wandere, Mauern streben dunkel empor und darüber steht ein heller österlicher Sternenhimmel. Dort unten steht als barocke Silhouette das kleine Türmlein der Chiesa di Santa Maria. Auf einmal klingen die Tuben ganz nah. Pferdegetrappel wird hörbar und dann wächst die Kreuzwegprozession wie ein Spuk aus vergangener Zeit aus der engen Gasse heraus. Voran kommt ein barockes transparentes Kreuz, Greise, in blaue Kutten geholt, mit weissen Stricken gegürtet, tragen Laternen in den mannigfachsten und unbeschreiblichsten Formen, Pyramiden sind dabei, Blumenkelche, Polyeder, viele tragen kleine Laternen auf denen Heilige gemalt sind, Propheten und Apostel, in der Hand. Dann wieder treten Pferde aus dem Dunkel, von fackeltragenden Knaben geführt, und von Fanfarenbläsern beritten. Aus dem Dunkel wachsen sie in unbestimmten Umrissen heraus, werden immer grösser und kommen mächtig auf einen zu, gehen vorbei und dann folgt der ganze Kreuzweg, Krieger hoch zu Ross mit Lanzen und dem Feldzeichen der römischen Legion, Knaben tragen Marterwerkzeuge, Knechte Leitern und schwarze Fahnen mit der Inschrift: Crucifige eum. Violette und rote Mäntel römischer Reiter sieht man vorüberfahren und dann schwankt mitten unter eine Horde römischer Kriegsknechte im roten Rock, schwer unter die Last des Kreuzes gebeugt, Christus vorüber. In dem Hause, vor dem er unter dem Kreuze fällt, geht die Sage, stirbt jemand noch dieses Jahr und wenn er fällt läuft Veronika hinzu und reicht ihm das Tuch. Die drei Marien werden von Männern gespielt – im alten kultischen Theater durften Frauen ja nie mitspielen – sie tragen Krönlein auf den Häuptern, sind tief verhüllt und zu einer einzigen Gruppe verschmolzen. [...] So zieht der Aufzug geisterhaft durch die endlos langen, schmalen Gassen, unter leuchtenden Bögen hindurch, an flackernden Transparenten vorbei, mitten durch die Volksmenge, die rechts und links sich an die Häuser drängt.“

## 8.2 Die Anfänge einer Wiederbelebung: Das Luzerner Passionsspiel 1924

1924 wurde in Luzern die 300 Jahre lang schlafende Passionsspieltradition von geistlichen Kräften erneuert.<sup>179</sup> Unklar bleibt, wie es 1924 konkret zur Wiederbelebung der Luzerner Passion gekommen ist. Während einige Pressedokumente andeuten, dass die Passion auf ausländische Initiative erneuert wurde, wird in einem Artikel des „*Christlichen Hauskalenders*“ dagegegen gehalten. Demnach gab der junge Pfarrhelfer Dr. J. Buholzer den eigentlichen Anstoss. Gehör fand er beim späteren Bischof von Basel und Lugano Joseph Ambühl. Als Buholzer verstarb, hielten es seine Freunde für „ehrenpflichtig, den Herzenswunsch des Verblichenen zu verwirklichen“.<sup>180</sup> Rasch wurde ein Komitee gegründet, das sich der Organisation der Passionsspiele annahm. Die Leitung der Spiele unterstand den katholischen Pfarreien der Stadt Luzern.<sup>181</sup> Nun musste die Frage geklärt werden, welcher Regisseur das Passionsspiel inszenieren sollte und die Organisatoren traten mit dem Salzburger Pater Josef Schäfer und dem geistlichen Dichter Hermann Dimmler in Kontakt. Beide waren gemeinsam an mehreren Passionsspielaufführungen in Österreich beteiligt und setzten sich für die Erneuerung der Spiele ein. Da man in Luzern schon über die Spieltexte von Renward Cysat (1545–1614) verfügte, brauchte das Organisationskomitee nur noch einen erfahrenen Spielleiter, der das Projekt in kurzer Zeit verwirklichen konnte.<sup>182</sup> So übernahm Josef Schäfer die Spielleitung und Hermann Dimmler überarbeitete die Texte von Renward Cysat und adaptierte sie in sprachlicher Hinsicht an die Gegebenheiten des 20. Jahrhunderts.<sup>199</sup> Die rund 300 Mitspielenden wurden von den Pfarreien rekrutiert. Einzig die Rolle von Jesus Christus wurde mit einem professionellen Darsteller besetzt.<sup>183</sup> Die Erneuerung der Luzerner Passion wurde mit Begeisterung und Wohlwollen aufgenommen. Ein Oster- und Passionsspiel in so kurzer Zeit aufzuführen, war ein Wagnis für die die Luzerner Pfarrämter gewesen. Schliesslich konnte Luzern nicht mit Oberammergau oder Selzach verglichen werden. Insbesondere die katholische Presse gab den Organisatoren in ihren Bestrebungen recht und berichteten äusserst positiv über die Spiele.<sup>184</sup> Doch auch über die Kantongrenzen hinaus wurde dem Ereignis grosse Bedeutung beigemessen. Die Premiere wurde intensiv beworben, zahlreiche Zeitungsredaktoren waren eingeladen. Besonders in

---

<sup>179</sup> Eberle, Geistliche Spiele 1930, S. 76.

<sup>180</sup> Voney 2004, S. 38.

<sup>181</sup> Präsident des Komitees war Professor Carl Robert Enzmann, ein bekannter Pfarrer und Dichter. Ehrenpräsident war der Stiftsprobst von St. Leodegar Dr. Segesser, Präsident des Spielkomitees war Dr. Hans Dommann, Professor der Kantonsschule. Auch Stadtpfarrer Josef Ambühl war im Organisationskomitee vertreten.

<sup>182</sup> Fritz Glauser: "Cysat, Renward", in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 15.03.2005. Online: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/011751/2005-03-15/>, konsultiert am 14.08.2022. Vgl auch Spiegel dess überflusses vnd missbruchs. Renward Cysats 'Convivii Process' Kommentierte Erstausgabe der Tragicocomedi von 1593, hg. von Heidy Greco-Kaufmann. (Theatrum Helveticum 8), Zürich 2001.

<sup>183</sup> Engagiert wurde Alois Kaindl, der schon 1923 in Salzburg die Rolle des Jesus verkörperte. Alle anderen Rollen wurden von Luzernern und Luzernerinnen gespielt, die teilweise noch nie einen Auftritt auf einer Bühne absolviert hatten.

<sup>184</sup> Ebenda, S. 41.

der einheimischen Zeitung „Vaterland“ war das Spiel ein nahezu täglich aufgegriffenes Thema.<sup>185</sup> Die Berichterstattung konzentrierte sich auf die katholischen Presseorgane. Die liberale Tageszeitung „Luzerner Tagblatt“ berichtete 1924 auffällig zurückhaltend über die Passionsspiele. In der nicht parteigebundenen Zeitung „Luzerner Neuste Nachrichten“ LNN erschien ein seltener kritischer Artikel, indem unter anderem die ausländische Beteiligung an den Passionsspielen kritisiert wurde.<sup>186</sup> Der Erfolg der Spiele gab den Organisatoren aber recht. Die kostspieligen Plätze, je nach Sicht- und Hörverhältnissen kostet ein Platz zwischen zwei und sieben Franken, waren regelmässig ausverkauft. Das Spiel wurde von rund 25000 Zuschauern besucht und wurde auch finanziell ein voller Erfolg. Die Reichweite des Luzerner Passionsspiels von 1924 war überraschend gross. Aus der ganzen Schweiz reisten Menschen nach Luzern, um dem Spektakel beizuwohnen, obwohl die Eintrittspreise für die damalige Zeit recht hoch waren. Die Schweizerische Bundesbahn SBB organisierte sogar Sonderzugfahrten aus allen Teilen der Schweiz. Die Presse nutzte alle möglichen Werbekanäle, um die Bemühungen der Geistlichen in Luzern zu unterstützen.<sup>187</sup> Die erfolgreichen Aufführungen der Passion 1924 nahmen die Beteiligten zum Anlass, die Erneuerung der Bekrönungsbruderschaft in Angriff zu nehmen. Am 30. April 1924 wurde die Neugründung der Bekrönungsbruderschaft mit der Wahl des Vorstands und der Absegnung der Statuten beschlossen. In den folgenden Jahren verzeichnete die Bruderschaft jedoch keine Aktivitäten. Die anfängliche Begeisterung und der Elan der Bekrönungsbruderschaft hielt nach 1924 nicht lange an. Die enorme Arbeit, die für die Realisation einer neuen Passion aufzubringen war, wollte niemand mehr auf sich nehmen. Der eingeschlafene Verein wurde erst 1929 im Rahmen des *Bruderklausenspiels* in Luzern erneut zum Leben erweckt. Im Juni 1930 wurde die Erneuerung der Satzungen auch formal abgesegnet. Dass die Passionsspiele finanziell ein grosser Erfolg waren, spielte vermutlich auch eine Rolle für die Erneuerung der Bruderschaft. Der erwirtschaftete Überschuss kam nämlich den katholischen Institutionen zugute. Der Gewinn über rund 13'000 Franken wurde unter dem Kirchenbaufonds der Pfarrei St. Karl und der Ferienversorgung der städtischen Jugend aufgeteilt.<sup>188</sup> Auch Oskar Eberle war einer der rund 25'000 Besucher und Besucherinnen des Passionsspiels 1924. In einem Radiovortrag aus dem Jahr 1932 beschreibt er seine Eindrücke:

„Als Luzern 1924 nach einem Unterbruch von 300 Jahren seine erstmals über die Grenzen des Schweizerlandes hinaus berüümte [sic.] Passionsspiele erneuerte, da hat es sich zum Glück nicht von irgend einem jener „barocken“ Passionsspiele anregen lassen, die in ihrem unkünstlerischen Gemisch von gesprochener Scene und lebendem Bild den

---

<sup>185</sup> Ebenda, S. 42.

<sup>186</sup> Ebenda, S. 43.

<sup>187</sup> Ebenda.

<sup>188</sup> Voney 2004, S. 8.

*künstlerisch anspruchsvollen Zuschauer abstösst. So beschränkte man sich denn auf die Darstellung der Passion vom Einzug in Jerusalem bis zur Kreuzigung, schuf sich einen dramatisch bewegten, sich von Scene zu Scene steigernden Text und stellt das ganze Spiel in einen für 1924 recht modern anmutenden szenischen Rahmen.“<sup>189</sup>*

Auffällig ist, dass Eberle in seinem Vortrag aus dem Jahr 1932 nur sehr verknappt auf die Passionsspiele von 1924 eingeht. Seine Ausführungen zu den Prozessionen in Mendrisio oder zu den Spielen in Selzach fallen bedeutend detaillierter und anschaulicher aus. In Eberles Notizen zur Entstehungsgeschichte der Passionsspiele 1934 lässt sich dann auch folgende Erkenntnis finden: „Erstes Spiel 1924: Erneuerung der Spiele mit unzulänglichen Mitteln“<sup>207</sup>.

Eberles Aufzeichnungen zur Entstehung der Passionsspiele 1934 gewähren uns, neben dem nüchternen Urteil über die Spiele von 1924, einen Einblick in die Anstrengungen, die Eberle unternommen hat, um seinen Plan 1934 zu verwirklichen. Demnach skizzierte Eberle am 4. April 1930 im Rahmen einer Besprechung mit Prof. Dr. Dommann über die Erneuerung der Bekrönungsbruderschaft, einen Passionsspieltext. Mit der Genehmigung der offiziellen Satzungen der Bekrönungsbruderschaft am 24. Juni 1930 durch den St. Galler Bischof Josephus Meile, institutionalisierte sich rund drei Monate später auch die Spielgemeinschaft und eine Phase der regelmässigen Spieltätigkeit der Bruderschaft begann.<sup>190</sup>

### 8.3 Das Jahr 1933: Aufenthalt in Berlin und fehlende Regieaufträge

Eberles immer grösser werdender Einfluss auf die Innerschweizer Theaterlandschaft zeichnete sich erstmals in den frühen 1930er-Jahren ab. Für die Besetzung des Regiepostens für die Tellspiele von 1934 und 1935 wird Eberles Expertise eingeholt. Der Präsident der Tellspielgesellschaft Altdorf, Alois Müller-Muther, verdeutlicht in einem vertraulichen Schreiben an Eberle die Grundvoraussetzungen, die ein Regisseur für das Engagement erfüllen sollte:

*„Im Vordergrund steht nun für uns die Regiefrage, indem die Person und die Fähigkeiten des Regisseurs für unsere Aufführungen von grosser Wichtigkeit sind. Wir müssen von unserem Regisseur verlangen, dass er 1. als Mensch und Künstler geachtet ist. 2. dass er fähig ist, die Tellspiele zu leiten und soweit nötig künstlerisch neu zu gestalten, 3. dass er die Hauptrollen, speziell den „Tell“ und eventl. den Staufacher, in Ersatz; oder in unvorhergesehenen Fällen selbst spielen kann. [...] Für uns sind auch die persönlichen moralischen und Charaktereigenschaften des Spielleiters von Wichtigkeit, indem wir einen Menschen haben müssen, der nebst Bildung die volle Achtung und das Vertrauen der Mitwirkenden erwerben kann und damit eine erspriessliche Zusammenarbeit zu leisten im Stande ist. Dass unser*

<sup>189</sup> SAPA PA Eberle, Oskar: Radiovortrag vom 18.6.1932 / S. 4 (schriftliche Version).

<sup>190</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 133. OE Entstehung Passionsspiel 27.9.1933. Vgl. dazu: „4. Die Spiele der Bruderschaft: 1930: Weihnachtspiel, 1931: Der Verlorne Sohn (beim liberalen Stadtrat durchgesetzt); Weihnachten 1931: Weihnachtsspiel im Stadttheater. Christkönigstag 32: Werber Gottes vor den Kirchen NL Oskar Eberle SAPA Nr. 317 1930\_Satzungen Bekrönungsbruderschaft. SAPA Bern – S. 6

*Spielleiter vor der Presse und der Theaterkritik muss bestehen können und damit das gute Gelingen der Spiele durch seinen Namen und Bekanntenkreis zum voraus gewährleistet, ist für den finanziellen Erfolg notwendig. Die Zeiten sind ungünstig und werden wir nur dann gut abschliessen können, wenn wir die Spiele wenn immer möglich noch verbessern können. Das gute Gelingen dieser Spiele ist für unsere Gesellschaft so wichtig, dass für uns Sein oder Nichtsein abhängt. Aus diesem Grunde können wir nicht irgend einen stellenlosen schweiz. Schauspieler mit der Regie betrauen, sondern müssen hiefür auf eine anerkannte erste Kraft bedacht nehmen.“<sup>191</sup>*

Eberle schreibt am 14. August an den Präsidenten der Tellspielgesellschaft und empfiehl die beiden Regisseure Oskar Wälterlin, der später das Schauspielhaus Zürich leiten wird und Fritz Ritter für den offenen Regieposten.<sup>192</sup> Eberle fügt dem Schreiben einen Zusatz in eigener Sache an: „*Privatim möchte ich beiliegendem Schreiben noch hinzufügen, dass ich selber mich für die Inszenierung der Tellspiele interessieren würde.*“ Nach einer Auflistung seiner seit 1929 realisierten Inszenierungen schreibt Eberle:

*„Ich möchte mich mit diesen Zeilen keineswegs aufdrängen und ich bin jederzeit gerne bereit, Ihnen einen Spielleiter suchen zu helfen, auch wenn ich für Sie als Spielleiter unter keinen Umständen in Frage komme. Ich habe meine Regiearbeiten nur darum erwähnt, – weil ja doch niemand für mich selber sprechen wird!“<sup>193</sup>*

Eberle ist frustriert. Während er sich mit seinen Empfehlungen für seine Berufskollegen starkmacht, deutet seine letzte Zeile an, für sich selbst nicht dieselben Dienste von seinen Regiegefährten erwarten zu können. Ein Blick in Eberles Agenda von 1933 zeigt im Gegenzug aber auch, dass es Eberle nicht an Arbeit mangelte. Bedenkt man den Umstand, dass er im August 1933 mitten im Schreibprozess für seine Christ–Königs–Passion steckte, sich intensiv mit dem Aufbau der Luzerner Festspielgemeinde, mit der Organisation und Durchführung von Laienspielkursen, theaterwissenschaftlichen Vorträgen und Ausstellungsprojekten und nicht zuletzt mit dem Verfassen von Aufsätzen für die Publikationen der GITK beschäftigte, wundert die Fülle der unterschiedlichen Projekte und Eberles Bewerbung für die Tellspielregie nicht. Denn trotz voller Agenda bleibt der Kampf um das finanzielle Auskommen bestehen. Viele Projekte und Aufträge wurden schlecht oder gar nicht entschädigt. Eine Anstellung als Tellspielregisseur hätte für Eberle ein gesichertes Honorar und die Aussicht auf weitere Engagements mit schweizweiter Ausstrahlung bedeutet. Doch Eberle eine Absage der Tellspielgemeinde:

---

<sup>191</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 49. 1933.08.08 Müller–Muther an OE. S. 1.

<sup>192</sup> „Ich könnte sowohl Wälterlin als auch Ritter in künstlerischer menschlicher Hinsicht empfehlen. Ob sie freilich Tell oder Staufacher selbst zu spielen gewillt wären, ist eine andere Sache. Aber es wäre ja immerhin denkbar, dass man für diese Rollen einen anderen Ersatzmann fände, der jederzeit einspringen könnte.“ NL Oskar Eberle SAPA Nr. 49. 1933.08.14 OE an Müller–Muther, Vgl. auch: Christine Wyss: "Wälterlin, Oskar", in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/009571/2013-08-20/>, Zugriff: 10.9.2021.

<sup>193</sup> Ebenda.

*„Ihre freundliche Bereitwilligkeit zur Übernahme der Regie verdanken wir Ihnen. Mit Rücksicht jedoch auf die von uns gestellten Forderungen und den Wunsch als Spielleiter einen Berufs–Schauspieler und Regisseur zu erhalten, müssen wir verzichten derselben Folge zu leisten. Dagegen nehmen wir sehr gerne Kenntnis, dass Sie gleichwohl bereit wären, uns weiterhin mit Rat und Tat zu unterstützen und uns zu helfen einen guten, tüchtigen Regisseur für unsere Tellspiele zu gewinnen.“<sup>194</sup>*

Als Laienspielregisseur wurde Eberle die Inszenierung der Tellspiele mit Berufsschauspielern und Berufsschauspielerinnen zu diesem Zeitpunkt nicht zugetraut. Müller–Muther sichert Eberle jedoch zu, einen inländischen Spielleiter auszuwählen und somit einem wichtigen Kriterium Eberles Rechnung zu tragen. Fritz Ritter erhält schlussendlich den Regieauftrag.<sup>195</sup> Wie Eberle auch noch ein Engagement für die Tellspiele organisiert hätte, bleibt ein Rätsel. Der finanzielle Druck muss gross gewesen sein in diesen Jahren. Die Perspektive auf weitere einträgliche Engagements hätten Eberles Existenzängste vermutlich gemildert.<sup>196</sup> Zu Beginn des Jahres war Eberle in Berlin, wo er sich seit November 1932 und bis zum 2. Februar 1933 aufhielt.<sup>197</sup> Heidy Greco–Kaufmann konnte mit Hilfe der Agenda aus dem Jahr 1933 nachweisen, dass Eberle während seinem Berlin Aufenthalt ein regelmässiger Besucher des theaterwissenschaftlichen Instituts war und entsprechende Kontakte knüpfte.<sup>198</sup> Die Vermutung liegt nahe, dass Eberle am Berliner Institut seine Habilitation verfassen wollte. Gleichzeitig wollte Eberle Unterstützung für die Schaffung eines theaterwissenschaftlichen Instituts in der Schweiz finden. Doch die Machtergreifung von Adolf Hitler führte dazu, dass der Institutsleiter Max Hermann aufgrund seiner jüdischen Abstammung in den Ruhestand versetzt wurde. Eberles Freund, der Jude Oskar Fischel, musste die Flucht ergreifen und andere Institutspersönlichkeiten traten aus Solidarität mit Hermann aus dem Institut aus, während ab 1933 ein Nationalsozialist die Leitung übernahm. Eberles Habilitationspläne lösten sich in Luft auf und eine Habilitierung bei Josef Nadler war keine Option. Die Vorbereitungen für die Aufführung der Christ–Königs–Passion 1934 manifestierten sich schon in der Gründung einer kleinen Spielgruppe, deren Spieler und Spielerinnen von Eberle

---

<sup>194</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 49 2.9.1933 Müller Muther an OE. S. 2.

<sup>195</sup> Der Nachweis für Ritters Regie–Engagement findet man auf der Website der Tellspiele Altdorf: <https://www.tellspiele-altdorf.ch/kopie-von-inszenierung-1938-1949>, Zugriff: 19.5.2022.

<sup>196</sup> Am 10. Januar 1933 notiert Eberle in seine Agenda: „Arm wie eine Kirchenmaus“. Vgl.: NL Oskar Eberle (privat): Agenda 1933 in Steno (übersetzt von Hans Hörmann)

<sup>197</sup> Im Jahr 1933 ist Eberles nationale und internationale Reisetätigkeit hoch. Allein im Jahr 1933 besucht er – nach Berlin zu Beginn des Jahres – die Städte München, Paris, Metz, Strasbourg, Mailand und Frankfurt. Vgl. NL Oskar Eberle (privat): Agenda 1933 stenografiert (transkribiert von Hans Hoerni).

<sup>198</sup> Am 26.11.1932 vermerkt Eberle: „Satori–Neumann [...] Bühnenvorstände [...] Knudsen. Erstmals erwähnt ist das „Theaterinstitut“ am 29.11.; am 8.12. „Sprechstunde Hermann“; am 14.12. „Institut“; 9.1.1933 „Institut“; 22.1. „Fischel anrufen“, 25.1. „5–7 Aulagegebäude Fischel“, 28.1. „Presseball, Fischel“, 29.1. „Fischel abends 10 Uhr“, 2.2. „Vortrag Fischel, „Gliese“ Vgl. NL Oskar Eberle (privat): Agenda 1933 stenografiert (transkribiert von Hans Hoerni)

ab Mai 1933 speziell für die Passionsspielaufführungen geschult wurden. Die Ausgestaltung dieser Schulung ist nicht bekannt. Eberle merkt lediglich an, dass er unter der Bedingung der Durchführung der Passionsspiele auf eine Entlohnung verzichtete.<sup>199</sup> Organisatorisch begannen die Arbeiten noch früher. Schon im November 1932 beschloss die Bruderschaft die Aufführung von Passionsspielen. Eberles Frust war gross, als während des ganzen Jahres 1933 keine weitere Initiative von der Bruderschaft ausging. Es lag also am Spielleiter, die Organisation der Spiele in die Hand zu nehmen. In einem Dokument, betitelt „*In eigener Sache. A. wie das Luzerner Passionsspiel 1933 entstand*“, dokumentiert Eberle die wichtigsten Stationen der Entstehungsgeschichte und geht besonders deutlich auf die Spieltextentstehung ein:

*„6. Passion. Im Januar hatte die Bruderschaft Organisationsschema, Budget, Verträge mit O.E. in der Hand, Aber nichts geschah. Der Passionsspieltext wurde mit Romano Guardini vorbesprochen, noch in Berlin. Es gibt keinen geeigneten Spieltext, also musste einer geschaffen werden. Guardini schlug als Verfasser Hasenkamp oder Mell vor – Beschlüsse fasste die Bruderschaft nicht, so wurde alles bis im Sommer 33 verschleppt. Der Text entstand endlich Juni – September. – Die Plakat- und Kostümkonkurrenz ist eröffnet. Die Spieler werden gesucht. Die Vorfinanzierung wird versucht (20000 Fr. entliehen auf Grund von persönlichen Bürgschaften). Da: am 27. oder 26. Sept. erklärt Pfarrer Beck den Rücktritt als Präses – warum? (Wegen O.E. und den Intrigen gegen ihn).“<sup>200</sup>*

Noch vor Beginn der Niederschrift des Spieltextes, besprach Eberle sein Konzept mit dem bekannten Theologen und Religionsphilosophen Romano Guardini in Deutschland.<sup>201</sup> Guardini war ein einflussreicher katholischer Denker und wirkte als Prediger an der Universitätskirche St. Ludwig in München. Er war Mitbegründer der katholischen Akademie in München und prägte mit seiner Schrift „*Vom Geist der Liturgie*“ schon früh die sogenannte *Liturgische Bewegung*.<sup>202</sup>

Mit seinem 1918 erschienenen Werk schuf er eine programmatische Zusammenfassung der Bewegung. Sein zentrales Anliegen war die „*Weltzuwendung aus der Mitte des Glaubens*“, und er sah „*die eigentliche Würde des Menschen im Vollzug der Liturgie*“. Dabei stand nach wie vor die Teilnahme an

---

<sup>199</sup> Ebenda.

<sup>200</sup> NL Oskar Eberle SAPA, Nr. 133, „*In eigener Sache. A. wie das Luzerner Passionsspiel 1933 entstand*“

<sup>201</sup> NL Oskar Eberle (privat): Agenda 1933 in Stenografie (übersetzt von Hans Hörni)

<sup>202</sup> Romano Guardini (1885–1968): <https://de-academic.com/dic.nsf/dewiki/1197015> Zugriff: 17.5.2022. Vgl. auch Connelly, John. Juden – Vom Feind Zum Bruder: Wie die katholische Kirche zu einer neuen Einstellung zu den Juden gelangte. Paderborn 2016, S. 62: Die katholische Jugend traf sich vornehmlich zu Gemeinschaftsaktivitäten, der Quickborn beispielsweise im Schloss Rothenfels in Niederfranken unter Führung von Romano Guardini, einem der großen Theologen des Jahrhunderts. Die nicht mehr so jugendlichen Mitglieder des Katholischen Akademikerverbandes kamen im mittelalterliche Benediktinerkloster Maria Laach in der Eifel zusammen.

Gemeinsam bildeten sie einen Teil der deutschen katholischen „liturgischen“ Bewegung, der daran lag, alten Ritualen frisches Leben einzuhauchen. Den Reformen des Zweiten Vatikanums voreiligend forderte die Bewegung Gebrauch der Volkssprache und aktive Beteiligung des „Volkes Gottes“ an der heiligen Messe. Die Mitglieder der Bewegung sehnten sich danach, in der „Gemeinschaft“ aufzugehen, und zweifelten gewaltig daran, ob eine zersplitterte Demokratie jemals die Bedingungen für ein lebenswertes Leben erfüllen würde.

der Liturgie im Vordergrund. Wichtiges Instrument war dabei die Verwendung der *Volkssprache* für gemeinschaftliche Elemente zusätzlich zum Latein der priesterlichen Liturgie. Guardini engagierte sich in der katholischen Jugendbewegung, initiierte die katholische Zeitschrift „*Die Schildgenossen*“, die sich als Organ der katholischen Jugend– und Kulturbewegung etablierte. Er lehrte katholische Wertanschauung und Religionsphilosophie an der Friedrich–Wilhelm–Universität in Berlin. Unter seinen Hörern fanden sich bald auch Intellektuelle aus dem protestantischen und laizistischen Umfeld. Seine Predigten, die er in Berlin vor Studenten hielt, wurden 1937 veröffentlicht und gelten als Zeugnisse des Widerstandes gegen die nationalsozialistische Weltanschauung:

*„Guardini wandte sich gegen die von den nationalsozialistischen „Deutschen Christen“ propagierte Mythisierung der Person Jesu und verwies auf die enge Verbundenheit von Christentum und Judentum mit dem Hinweis auf die Historizität Jesu. Im Jahr 1939 wurde Guardini von den Nationalsozialisten die Lehrerlaubnis an der Berliner Universität entzogen.“<sup>203</sup>*

Im Bruderschaftsrat war man sich lange nicht einig, wer als Autor eines neuen Luzerner Passionsspieltextes bestimmt werden sollte. Auch Guardini wurde diesbezüglich um Rat gefragt und machte im Rahmen des Treffens mit Eberle entsprechende Vorschläge.<sup>204</sup> Den Beteiligten war jedenfalls klar, dass das Spiel von 1924 nicht mehr zeitgemäß war. Eberle stellte den Antrag, dass man ihn damit beauftragen solle, was nach einigen Diskussionen im Bruderschaftsrat gutgeheissen wurde. Ein Spiel nach „*Oberammergauer Art*“ kam für Eberle auf keinen Fall in Frage. Um bibelgetreue Figuren darzustellen, liessen sich die Oberammergauer Schauspieler beispielweise Haare und Bärte wachsen. In seiner Kritik zum Freiburger Passionsspiel von 1933 hebt Eberle am 10. Oktober in der Luzerner Zeitung *Vaterland* besonders die musikalische Umsetzung mit einem Knabenchor und den a–capella gesungenen gregorianischen Chorälen positiv hervor. Doch Kostüm– und Bühnenbild gefielen Eberle nicht. Auch die Leistung des Spielleiters überzeugte ihn nicht:

*„So hat es denn an den Voraussetzungen zu einer guten Aufführung wirklich nicht gefehlt. Wenn wir auch das Verdienst Herrn Martes in Freiburg eine alte Spielüberlieferung wieder zum Leben erweckt zu haben in keiner Weise schmälen möchten, so müssen wir um der Wahrheit willen doch sagen, dass seine Leistungen als Regisseur und Bühnenausstatter für die Universitätsstadt Freiburg nicht genügen. Die Kostüme und Dekorationen, die er aus Österreich mitbrachte, waren von einer schreienden Buntheit und die Farben nicht aneinander abgetönt. Die Spielführung blieb, mit wenigen Ausnahmen [...], im herkömmlich Vereinsmässigen stecken.“<sup>205</sup>*

<sup>203</sup> Vgl: <https://www.erzbistum-muenchen.de/im-blick/seligsprechung/cont/85025>, Zugriff 8.4.21

<sup>204</sup> Unter anderem schlägt er den österreichischen Dichter Max Mell (1882 –1971) vor.

<sup>205</sup> 1933.10.10\_OE\_Passionsspiele\_Freiburg\_Kritik\_Vaterland.

Noch deutlicher wird Eberle in einem Brief an seinen Freund Bonaventura Thommen:

*„Ich habe mich im „Vaterland“ in meiner Besprechung ja möglichst vorsichtig ausgedrückt. Aber ich meine vor allem, Herr Marte ist bei allem religiösen Eifer, den ich ihm nicht abspreche, einfach nicht der Mann, in einer Universitätsstadt, die doch gewisse künstlerische Verpflichtungen hat, eine Passion aufzuführen. Ausser den Knabenchören und der Orgelmusik war doch fast alles unzulänglich – sogar die Spielleistungen, die von der Regie irreggeführt waren. Ich empfinde es als eine schwere Sünde, mit so unzulänglichen Mitteln einen so hohen Gegenstand darzustellen. Warum hat man das Gefühl der Sündhaftigkeit solchen menschlichen Schwächen gegenüber nicht?“<sup>206</sup>*

Für Eberle kam ein derartiger unzulänglicher „Rückfall ins Mittelalter“ nicht in Frage.<sup>207</sup> Ihm schwebte ein schlichtes Spiel vor, das in den Zeitgeist der 1930er Jahre passte.<sup>208</sup>

#### 8.4 Zur Entstehung des Spieltextes der „Christ–Königs–Passion“ 1934

Etliche Agenda Einträge aus den Jahren 1932 und 1933 bestätigen die Entstehungsgeschichte der Christ–Königs–Passion. So ist aus Eberles Agenda 1933 detailliert zu entnehmen, wie der Spieltext für die Passion innerhalb von drei Monaten entstanden ist:

*„2.3. Gründung der Spielgruppe der Bekrönungsbruderschaft. 4.8. [...] Leben Jesu von Willeram gelesen, Vorstudie zur Passion. [...] 6.8. Willeram ? weitergelesen, Vorstudie zur Passion. 8.8. [...] Willeram weitergelesen. Der erste Akt der Passion nimmt Gestalt an, langsam. 17.8. [...] Vormittags: konnte Reihenfolge der Szenen für den ersten Akt der Passion notiert; Akt zwei vorbereitet [...]. 18.8. Grundriss der Passion zweiter und dritter Akt geschrieben, aber es fehlen Anfangs- und Schlusspointen! [...] 22.8. [...] Passion fertig bis Einzug Jerusalem. 25.8. Erster Akt der Passion vollendet! [...] 26.8. [...] Zweiter Akt Passion begonnen. 28.8. Passion? Ölberg? Szene begonnen. 4.9. [...] 3. Akt Passion begonnen. 5.9. Gerichtsszene vor dem hohen Rat fertig. 7.9. Passion gearbeitet. 8.9. 3. Akt Passion vollendet. 9.9. 3. Akt Passion abgeschrieben. 19.9. Passion. 14.9. Passion vollendet bis auf „Totentanzszene“ [...]. 17.9. Passion letzter Akt abgeschrieben. Ordnung gemacht Rollen revidiert. [...] 21.9. [...] Kurzer Besuch von Emma Hermann: wegen Passion. Büromgehilfin von Passion angestellt.“<sup>209</sup>*

Interessant sind die Einträge, die auf „Besprechungen“ verweisen. Am 17. September liest Eberle seinen Text auch vor dem Bruderschaftsrat.<sup>210</sup> In einem Brief an seine Ehefrau Hedwig schreibt Eberle:

<sup>206</sup> NL Oskar Eberle (privat) 1933.10.21 OE an Thommen/Vermählung/Passionsspiel Freiburg

<sup>207</sup> 125\_1936.02.24\_Mueller\_an\_OE

<sup>208</sup> Voney, 2004, S. 50–52.

<sup>209</sup> Ebenda.

<sup>210</sup> Ebenda: „17.9. Passion letzter Akt abgeschrieben. Ordnung gemacht. Rollen revidiert. Abends die Passion der Rat/Ruth vorgelesen.“

*„Ich las also gestern die Passion, man fand es sei viel Handlung drinn. Die Maria dürfe nicht in Ohnmacht fallen. Und Judas sei zu nationalistisch eingestellt, was Missverständnisse erwecken könnte. Im übrigen wollen die Pfarrherren den Text lesen und dann sagen, was ich ändern müsse. Das ist alles. Ein gescheites Wort wusste (?) niemand. Herzlich Oskar.“<sup>211</sup>*

Am 1. Oktober 1933 bespricht Eberle seinen Text mit dem Theologen und Schriftsteller Otto Karrer.<sup>212</sup> Die Besprechung muss ergiebig gewesen sein, denn Eberle entwirft im Nachgang der Besprechung das Bühnenbild für mehrere Akte: „*Vormittags bei Karrer: Text besprechen – Nachmittags und abends: Bühne entwerfen: 2 und 3. Akt. 4. Akt.*“<sup>213</sup> Eberle liest seinen Text verschiedenen Personen vor, die entweder familiär oder beruflich mit ihm in Verbindung standen. Dieses stetige Vergewissern, Abwägen und Überprüfen seines Textes verdeutlicht seinen Fokus auf die Spielbarkeit der dramatischen Vorlage. Schon im Januar 1933 schreibt Eberle an sein Vorbild Max Reinhardt von seinem „*neuen Text des Luzerner Passionsspiels*“:

*„In einigen Monaten hoffe ich, Ihnen auch endlich den neuen Text des Luzerner Passionsspiels, an dem ich eben arbeite, zu unterbreiten, für den Sie sich seinerzeit interessierten. Die Uraufführung findet März 1934 in Luzern statt. Ich fahre in nächster Zeit nach Paris in der Hoffnung, Honegger für die Schaffung der Musik zur Passion zu gewinnen. Im August hoffe ich in Salzburg sein. Wenn es in Berlin nicht mehr möglich sein sollte ergibt sich vielleicht dann in Salzburg Gelegenheit, über die geplanten Luzerner Festspiele einmal sich auszusprechen.“<sup>214</sup>*

Eberles Zeilen an Reinhardt verdeutlichen wie intensiv sich Eberle – neben seinen Festspielplänen für Luzern – um die Wiederbelebung der Luzerner Passionsspieltradition bemühte. Am 3. März 1933 reist Eberle nach Paris, vermutlich um Honegger zu treffen.<sup>215</sup>

Und doch betont er gegenüber Reinhardt, dass es sich um einen „*neuen Text für das Luzerner Passionsspiel*“ und um eine „*Uraufführung*“ handelt.<sup>216</sup>

Die stetige Absicherung und Auseinandersetzung mit seinem Passionsspieltext deutet darauf hin, dass innerhalb der Bruderschaft unterschiedliche Interessen bezüglich der Ausrichtung des Passionsspieltextes vertreten wurden. Heidy Greco-Kaufmann konnte nachweisen, dass sich

---

<sup>211</sup> NL Oskar Eberle (privat): 1933.09.18 OE an Hedwig.

<sup>212</sup> Ebenda. Vgl. auch: Victor Conzemius: "Karrer, Otto", in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/009895/2014-11-26/>, Zugriff: 2.4.2021.

<sup>213</sup> NL Oskar Eberle (privat): Agenda 1933, Eintrag 1. Oktober 1933.

<sup>214</sup> NL Oskar Eberle SAPA 1933.02.25\_OE\_an\_Reinhardt

<sup>215</sup> Mit Honegger ist der zu jener Zeit in Paris lebende Schweizer Komponist Arthur Honegger gemeint. Vgl. auch: Kurt von Fischer: "Honegger, Arthur", in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/009493/2008-01-15/>, Zugriff: 7.8.2020. Ein mögliches Aufeinandertreffen von Eberle und Honegger in Paris ist nicht bisher nicht belegbar.

<sup>216</sup> NL Oskar Eberle SAPA 1933.02.25\_OE\_an\_Reinhardt

Eberle, während seines Berlin–Aufenthaltes mit Vertretern des christlich–antifaschistischen Widerstandes traf. Dazu gehörte auch der oben genannte Romano Guardini.<sup>217</sup>

Wie schon sein *Bruderklausenspiel* von 1929 bleibt auch die Christ–Königs–Passion ausdrücklich Gebrauchstext und kein literarisches Werk. Eberle nennt sein Spiel von 1934 nicht „*Passionspiel*“, sondern explizit „*Christ–Königs–Passion*“. Der Titel bezieht sich auf die Einführung des Christ–Königs–Festes, das Papst Pius XI nach dem Ersten Weltkrieg initiierte und welches 1925 von über 700 Bischöfen eingeführt wurde. Das Fest sollte jeweils am letzten Sonntag im Oktober gefeiert werden und den Alltagskatholizismus ins Zentrum stellen:

„Wenn (...) die Menschen die königliche Macht Christi im persönlichen und öffentlichen Leben anerkennen würden, so würden notwendigerweise unglaubliche Wohltaten, wie gerechte Freiheit, Ordnung und Ruhe, Eintracht und Friede, die bürgerliche Gesellschaft beglücken.“<sup>218</sup>

Eberles ursprüngliche Idee war es, die gesamte Passion in Mundart zu verfassen. In einem Interview zum Thema „*Innerschweizer Literaturgeschichte*“ aus dem Jahr 1933 meint Eberle dazu:

„Nun gehen wir aber einen Schritt weiter und wollen auch die neue Passion, die im Frühjahr des nächsten Jahres in Luzern gespielt wird, in Mundart zu schreiben versuchen, um endlich einmal von jedem Oberammergauer Schema und von allen ausgewaschenen Wortprägungen wegzukommen zu einer eigenen und ursprünglichen Gestalt. Vielleicht darf man bei der Gelegenheit daran erinnern, dass die Mundart übrigens schon in den alten Luzerner Osterspielen des 16. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle spielte.“<sup>219</sup>

Eberle verwarf allerdings die Idee für den Dialektgebrauch als Abgrenzungselement zu den Spielen nach Oberammergauer Art und teilte den hochdeutschen Spieltext in insgesamt fünf Akte ein.<sup>220</sup> Wie im Rückblick festgestellt wurde, bestand das Publikum der Christ–Königs–Passion von 1934 zu einem grossen Teil aus Gästen aus dem nahen Ausland. Ob dies der Grund für die Abkehr von der Mundart als Spielsprache war, bleibt unklar. Unklar ist auch, ob das Ausbleiben der einheimischen Bevölkerung, was gerade in finanzieller Hinsicht einen grossen Einfluss auf die neue Luzerner Passionsspieltradition hatte, mit Eberles Sprachwahl in Zusammenhang stand. Die

---

<sup>217</sup> Eine detaillierte Rekonstruktion von Eberles Berlin–Aufenthalt leistet Heidy Greco–Kaufmann im Rahmen des SNF–Projektes zu Oskar Eberle.

<sup>218</sup> „Im ausgehenden 19. und im frühen 20. Jahrhundert verlor die katholische Kirche an Einfluss und war konfrontiert mit antikirchlichen und antiklerikalen Strömungen. [...] Papst Pius XI. betonte schon in seiner Antrittsenzyklika *Ubi arcano* vom 23. Dezember 1922, dass nach dem Ersten Weltkrieg weder die einzelnen Menschen noch die Gesellschaft und die Völker den wahren Frieden gefunden hätten. [...] Das Fest sollte aber auch eine Verurteilung der gottlosen Gesellschaft sein, die Pius XI. für den Unfrieden verantwortlich machte.“ Vgl.: <https://www.kirchenzeitung.ch/article/die-entstehung-des-christkoenigssonntags-10995> Zugriff: 6. Mai 2021.

<sup>219</sup> Innerschweizer Literatur. Ein Gespräch am Mikrofon zwischen Dr. Oskar Eberle und Dr. Jakob Job. In: Schweizerische Rundschau, Monatsschrift für Geistesleben und Kultur. 1933, Heft 6, S. S. 505–506.

<sup>220</sup> NL Oskar Eberle (privat): Agenda 1933

Entscheidung könnte jedoch auch in Zusammenhang mit der Wirkungsabsicht des Passionsspiels stehen. Denn die intensive Diskussion mit den Vertretern des christlichen Antifaschismus schlug sich im Spieltext nieder.

Eberle strukturiert sein Passionsspiel in ein Vor- und Nachspiel und zehn „Bilder“. Die inhaltlichen Eckpunkte von Eberles Christ–Königs–Passion bilden das letzte Abendmahl, die Verhaftung Jesu, seine Verurteilung und die Kreuzigung auf Golgatha. Im Nachspiel wird Jesus als König der Erde gekrönt, was als Verweis auf den Christ–Königs–Gedanken interpretiert werden kann. Die handlungsweisenden Szenen schreibt Eberle sehr schlicht und schmückt wenig aus. Wie sehr es ihm um die Darstellung der Atmosphäre ging, verdeutlichen die Eingangsszenen des Spiels, die ein lebendiges Marktleben in Jerusalem beschreiben: Händler, Marktschreier, Bettler, Römer und ganze Kinderscharen treiben sich umher in dieser Szenerie und ergeben schon beim Lesen des Spieltextes ein eindrückliches Stimmungsbild:

*„Erstes Bild. Aufgang zum Tempel. Priesterchor. Die Tempeltreppe verwandelt sich in einen Markt: Welcher und Krämer aller Art schlagen ihre Buden auf, Männer, Frauen und Kinder, Pharisäer und Priester, Bettler und Reiche bevölkern die Treppen.“<sup>221</sup>*

Mit diesem Fokus auf das bunte Treiben auf dem Markt in Jerusalem und mit den Auftritten einfacher Händler, die Eberle zu Wort kommen lässt, schafft er eine Verbindung zwischen dem Alltag der dargestellten Menschen und der Leidensgeschichte Jesus. Gleichzeitig nutzt er zeitgenössische Elemente, um die historische Distanz zu überwinden und Bezüge zu der Lebensrealität des Publikums herzustellen. Eberle selber beschreibt Vorstellungen für eine gelungene Christ–Königs–Passion im Januar 1933 in einem Brief an Werner Johannes Guggenheim:

---

<sup>221</sup> Eberle, Christ–Königs–Passion 1934, S. 7.

*„Legen sie einmal den Oberammergauer Text – oder irgend einen – daneben, um zu ermessen, ob er wenigstens anständig mir gelang. – Die Aufgabe war, die biblischen Berichte möglichst getrenn wiedergeben und doch eine folgerichtige Handlung an Stelle der früheren Bilderspiele zu setzen. So ist auf alle Extravaganzen verzichtet worden. Die ganze Passion spielt sich auf einer grossen Treppe ab – im neuen Kunsthause – vielleicht kann ich Ihnen in einigen Tagen Photos der Bühne senden. Die Kostüme von Anton Flüeler und meiner Frau entworfen – sind im Gegensatz zu jenen des Verlorenen Sohns sehr einfach gehalten. Ich hoffe, Sie zu einer der ersten Aufführungen zu sezen in Luzern. Sagen Sie mir aber auch ruhig, was Ihnen an meinem Text missfällt. Die augenblicklich gedruckte Fassung ist ein rasch gedrucktes Manuskript, um den Spielern Rollen in die Hand geben zu können. Im ersten Akt ist manches vereinfacht und umgestellt.“<sup>222</sup>*

Eberle schuf – erneut innert kürzester Zeit – einen neuen Text, der vom üblichen Spielschema, das neben dramatischen Szenen abwechselnd Opernchöre und lebende Bilder zeigte, abwich. Eberle schrieb den Spieltext der Passionsgeschichte als eine sich aufbauende dramatische Handlung. Unnötiges „theatralisches Beiwerk“ sollte vermieden werden, um die Handlung eindrücklicher zur Wirkung zu bringen.<sup>223</sup>

Bemerkenswert am Spieltext ist, dass Christus als „Messias“, „Rabbi Jesus“ und „König“ bezeichnet und somit eindeutig als Jude erkennbar ist. Die enge Zusammenarbeit mit den katholisch–antifaschistischen Vertretern Guardini und Karrer, das Einholen der Gutachten von Max Reinhardt und Johannes Werner Guggenheim und nicht zuletzt das Engagement der Jüdin Nina Brodsky, die mit der Herstellung der Lichtbilder beauftragt wurde, legt nahe, dass Eberle keine antisemitischen Ressentiments hegte.<sup>224</sup> Eberles Christ–Königs–Passion kann als Zeichen gegen die Vorgänge im Nationalsozialismus verstanden werden. Ob die antifaschistische Botschaft vom Publikum verstanden wurde und wie sie sich auf der Bühne konkret manifestierte, ist nicht überliefert. Die Presse ging nicht auf diese Bedeutungsebene ein, unterstrich jedoch die moderne Umsetzung der Passionsgeschichte. Insbesondere im Dunstkreis von den katholisch–konservativen Vertretern der Bekrönungsbruderschaft kam die abstrakte Ästhetik von Eberles Inszenierung nicht besonders gut an. Man warf Eberle eine kommunistische Haltung vor. Kritisiert wurde die offenbar klar erkennbaren Anspielungen auf die politische Grosswetterlage.<sup>225</sup> Anhand des Quellenmaterials können diese Anspielungen nicht belegt werden.

---

<sup>222</sup> NL Oskar Eberle SAPA: Nr. 126. 1934.01.22 OE an Guggenheim.

<sup>223</sup> NL Oskar Eberle SAPA: Nr. 127 1934.03 Passionsspiele Programm

<sup>224</sup> Nina Brodsky, Tochter einer jüdischen Kaufmannsfamilie aus Kiew, die sich auf der Flucht vor den Bolschewisten zuerst in Berlin und dann – vermutlich ab 1932 – in Basel niedergelassen hatte, hatte Eberle gemäss Agenda–Aufzeichnungen am 1.6.1932 in Basel kennen gelernt: NL Oskar Eberle (privat): Agenda 1932 stenografiert (transkribiert von Hans Hoerni)

<sup>225</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 124: 1933.10.28 Staffelbach an OE

## 8.5 Christ–Königs–Passion 1934: Der Bühnenraum im Kunst– und Kongresshaus

Im Mai 1933 stellte der Bruderschaftsrat beim Stadtrat das Gesuch für die Nutzung des Saales im gerade neu gebauten Kunst– und Kongresshaus.<sup>226</sup> Der Stadtrat entsprach dem Gesuch, stellte aber die Auflage, dass man sich für die Nutzung des Saales mit anderen Vereinen absprechen müsse.<sup>227</sup> Ins Zentrum der imposanten Bühnenkonstruktion wurde als wichtigster Schauplatz eine Treppenkonstruktion eingebaut. Da es sich 1934 beim neu gebauten Kultur– und Kongresshaus noch nicht um eine etablierte Veranstaltungsinstitution mit eigenem Bühnentechnik– und Garderobenpersonal handelte, war das Organisationskomitee dafür verantwortlich, neben dem umfangreichen Bühnenpersonal, auch die Helfenden hinter der Bühne organisieren. Der Neubau hatte, wie aus dem Protokoll der Bruderschafts–Sitzung vom 5. Januar zu entnehmen ist, eine grosse Schwäche:

*„Verschiedene Spieler sind an den Bruderschaftsrat gelangt wegen der grossen Erkältungsgefahr im Kunsthause, indem auf der Bühne ein starker Luftzug besteht. Da wichtige Rollen nur einfach besetzt sind wäre bei Erkrankung von Spieler (!) ein grosses Risiko für die Aufführung des Spiels.“<sup>228</sup>*

In einem Brief an den Präsidenten des Bruderschaftsrats macht Eberle einige Tage vor der Sitzung auf das Problem aufmerksam:

*„Schwierigkeiten bereiten uns außerdem die Proben. Vor allem räumlich. Im Kunsthause–Saal zieht es derartig (durch die offenbar nicht richtig eingebaute Ventilation), dass alle Spieler in beständiger gesundheitlicher Gefahr leben. Hier müsste das Baukomitee sofort zum rechten sehen.“<sup>229</sup>*

Ob und wie das Problem behoben werden konnte, wird aus den Quellen nicht ersichtlich. Auch im Schlussbericht des Spielkomitees wird nicht mehr darauf eingegangen.

---

<sup>226</sup> Für Eberle war der Bau nicht für Theaterproduktionen geeignet. Mit Architekt Armin Meili versucht er schon 1932 Einfluss auf die Konzeption der Bühne zu nehmen. Tobias Hoffmann untersucht im Rahmen des SNF–Forschungprojektes Eberles Konzept von Festspielen als Nationaltheater. Die Forschungsergebnisse wurden 2023 publiziert: Greco–Kaufmann, Hoffmann–Allenspach, 2023.

<sup>227</sup> 1935 übernimmt Eberle das Gesuch für die Miete des Veranstaltungsaals für die Inszenierung des Thomas–Morus–Spiels gleich selbst. Mit einer offiziellen Anfrage zur Saalmiete schrieb Eberle an das Baukomitee der Stadt Luzern: „Die Bekrönungsbruderschaft beabsichtigt, in der kommenden Fastenzeit im Kunsthause Luzern ein Thomas–Morus–Spiel aufzuführen, und bittet Sie, ihr den Saal für 8–10 Aufführungen wiederum freundlichst zur Verfügung zu stellen. [...] Es würden die gleichen Einbauten benutzt, wie bei der Passion, die darauf bedacht nehmen, dass am Kunstaussaal nichts beschädigt wird. Die Einbauten sind so konstruiert, dass der Saal in keiner Art und Weise durch sie in Mitleidenschaft gezogen wird (durch Nageln usw.). [...] Die Erfahrungen anlässlich der Passion haben sogar den Beweis erbracht, dass die Akustik mit unseren Einbauten sich bedeutend verbessert, was z. B. Herr Direktor Schultze–Reudnitz nach einem Orchester–Konzert bezeugte.“ Vgl.: NL Oskar Eberle SAPA Nr. 124 2.12.1934 OE an Baudirektion

<sup>228</sup> NL Oskar Eberle SAPA: Nr. 320 1934.01.05 Sitzung Bruderschaftsrat Protokoll.

<sup>229</sup> NL Oskar Eberle SAPA: Nr. 320 1934.01.01 OE an Beck

Kein Wunder, denn das Problem der Zugluft im Kunsthause wurde in Laufe der Zeit von anderen Schwierigkeiten abgelöst. Ins Zentrum der Kritik des Bruderschaftsrats geriet die „Rekrutierung der Spielleute“. Die Proben und die Organisation wären durch die ferngebliebenen „gebildeten katholischen Kreise“ erschwert worden. So hätte man die Spielleute „dort zu holen, wo sie eben zu finden waren.“<sup>230</sup> Die vielen Rollen für die Christ–Königs–Passion konnten nicht ausschliesslich durch die Mitglieder der Bekrönungsbruderschaft besetzt werden. Zu finden waren die Mitspielenden, bei der von Eberle 1934 mitbegründeten und aus der Bekrönungsbruderschaft entsprungenen Spieltruppe der Luzerner Spielleute, die neben den religiösen Spielen im Rahmen der Bruderschaft auch das weltliche Theaterspiel pflegten.<sup>231</sup> Den Spielleuten war es untersagt, eigenständig religiöse Stoffe auf die Bühne zu bringen. Für die Passion von 1934 wurden sie jedoch ins Boot geholt, um die Durchführung zu gewährleisten. Die Leistung der Spielleute wurde im Schlussbericht anerkannt, „weil sie aus weniger guten Grundlagen mit vermehrter Mühe und Opfergesinnung das grosse Werk zum gelingen führten“.<sup>232</sup> Dass viele Mitglieder der Spielleute auch Teil der Bekrönungsbruderschaft waren, klammerte der Verfasser aus.<sup>233</sup> Der Bruderschaftsrat sollte zukünftig bei ähnlichen Vorhaben erst dann die Durchführung beschliessen, wenn an der Generalversammlung der Bruderschaft der Nachweis erbracht wurde „dass die notwendigen Kräfte zur Verfügung stehen“.<sup>234</sup>

Auf der Treppenkonstruktion und den Nebenschauplätzen am Rande der Bühne tummelten sich schlussendlich abwechselnd insgesamt rund 195 Personen. 98 männliche Mitspieler, darunter auch prominente Mitglieder des Bruderschaftsrates wie Professor Hans Dommann oder spätere Weggefährten Eberles bei den Luzerner Spielleuten wie Adalbert Oetterli und Anton Husistein, 63 Mitspielerinnen, 21 Kinder und 13 Sänger des Männerchors *Liederkranz*. Doch auch hinter der Bühne halfen mit rund 50 Saaldienern unzählige Freiwillige mit. Acht Personen teilten sich die Arbeit an der Einlasskasse und insgesamt 14 „Garderoben–Damen“ waren für den Unterhalt und die Bereitstellung der zahlreichen Kostüme besorgt.<sup>235</sup> Das künstlerische Leitungsteam bestand aus dem Spielleiter Eberle, dem Komponisten Johann Baptist Hilber und der Kostümbildnerin Hedwig Eberle–Giger.<sup>236</sup>

---

<sup>230</sup> NL Oskar Eberle SAPA: Nr. 320 1934.12.06 Schlussbericht Passionsspiele 1934.

<sup>231</sup> Die Gründungsphase der Luzerner Spielleute untersucht Tobias Hoffmann im Rahmen des SNF–Projektes zu Oskar Eberle. Vgl. auch: Luzerner Spielleute (Hg.): 50 Jahre Luzerner Spielleute 1934–1984. Luzern 1984.

<sup>232</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 320: 1934.12.06 Schlussbericht Passionsspiele 1934.

<sup>233</sup> Die Animositäten zwischen Bekrönungsbruderschaft und Spielleuten sind bei Tobi Hoffmanns Ausführungen im Rahmen des Oskar Eberle Forschungsprojektes nachzuvollziehen.

<sup>234</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 320: 1934.12.06 Schlussbericht Passionsspiele 1934.

<sup>235</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 126: 1934 Verzeichnis Spielende

<sup>236</sup> Bernhard Hangartner: "Hilber, Johann Baptist", in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/020679/2007-12-13/>, Zugriff 15.09.2020. Vgl. auch: NL Oskar Eberle SAPA: Nr. 126 1934 Verzeichnis Spielende.

Für die Konzeption des Bühnenbildes zeigte sich der Regisseur verantwortlich. Der Literaturprofessor August Rüegg beschreibt 1934 in der *Schweizerischen Rundschau* seinen Eindruck von Eberles Bühnenidee:

*„Wir denken vor allem an das, was beim Betreten des Saales zuerst in die Augen fällt: die Bühne, besser den Schauplatz. Er sieht zunächst wohl etwas enttäuschend aus; von Vorhang keine Spur; abgesehen von einigen architektonischen Attrappen rechts und links nichts als Treppen und immer Treppen, Treppen bis in fast schwindelnde Höhen. Aber gerade diese Treppen bilden den Clou, das eigentliche Geheimnis der Bühnenkunst Eberles. Diese Treppen gaben ihm die Anregung zu Bühnenbildern von einzigartiger Schönheit und mächtiger Wirkung. Sie sind so recht eigentlich die Unterlage alles dessen, was die besondere dramatische Wucht und den Reichtum der Bewegung, das heißt, die besondere Schönheit und Größe seines Passionsspiels bildet. Es ist wirklich wunderbar, was Eberle alles mit diesen Treppen macht; mit welcher Gewalt in einzelnen Szenen die leidenschaftlich erregten Volksmassen von unten aufwallen und aufschäumen, und mit welch triumphaler Monumentalität der Geste die in den Hauptpersonen gipflende Handlung von oben herunter bis in die Tiefen der Volksmassen wirkt; und alles das vollzieht sich in schlichtestem Realismus ohne Mache, ohne Phrase, ohne merkbar absichtliche Pose.“<sup>237</sup>*

Gespielt werden sollte die Christ–Königs–Passion jedoch in der Tradition der Passionsspiele des 15. und 16. Jahrhunderts, was sich mit der avantgardistischen Bühnenästhetik wunderbar vereinbaren liess. Das Prinzip der Simultanbühne, das Nebeneinander und Ineinanderfliessen von unterschiedlichen Handlungssträngen, konnte durch die stilisierte Bühne erfolgreich umgesetzt werden. Durch die eigene theaterhistorische Forschung begründet, sah Eberle die Simultanbühne als einzige angemessene Inszenierungsform des Passionsspiels. Er war auch davon überzeugt, dass der dramatische Text für die Wiederbelebung der Luzerner Tradition nur von untergeordneter Bedeutung war; viel wichtiger war aus seiner Sicht, die Art und Weise, wie das Stück inszeniert wurde. Alle fünf Akte der Christ–Königs–Passion wurden im Saal des Kunst– und Kongresshaus aufgeführt. Die Musik, komponiert von Johann Baptist Hilber, trat fast völlig in den Hintergrund. Durch den sparsamen Einsatz von musikalischen Elementen wurde eine sentimentale und emotionsevozierende Atmosphäre, die Eberle in anderen Passionsspielen kritisierte, fast ausgeschlossen. Musik wurde nur dann eingesetzt, wenn sie für die Handlung nützlich erschien. Die geschickte Verknüpfung von Text, Pantomime und Licht trug zu einem flüssigen Ablauf des Handlungsgeschehens bei.<sup>238</sup> Die Bühne im Saal des Kunsthause war nicht durch einen Vorhang vom Publikum getrennt. Auf der rechten und linken Seite der Bühne waren zwei hohe Türme installiert.

---

<sup>237</sup> Rüegg, August: Die Luzerner Christ–Königs–Passion von Oskar Eberle. In: Schweizerische Rundschau, Heft 2, Jg. 1934. S. 172.

<sup>238</sup> Voney 2004, S. 41–43.

Zwischen ihnen führte eine riesige Treppe hinauf. Im Hintergrund arrangierte die Bühnenbildnerin Hedwig Eberle–Giger eine Leinwand, auf die die verschiedenen Schauplätze der Handlung mithilfe der Lichtbilder von Nina Brodsky projiziert wurden. Die offene Bühnenkonstruktion und der Einsatz der Bildprojektionen ermöglichen die Inszenierung von ineinanderfliessenden Massenszenen. Dabei durften die Darstellenden während ihrer langen Auftritte nicht aus der Rolle fallen und mussten in pantomimischem und stummem Spiel geübt sein. Die Bühnenkonstruktion war in gedeckten Farben gehalten. Die Schlichtheit der Inszenierung manifestierte sich auch in den Kostümen von Hedwig Eberle–Giger. Die Farbgebung der Kostüme kennzeichnete die unterschiedlichen Figurengruppen auf der Bühne, trat aber nicht in Konkurrenz mit der Bühne.<sup>239</sup> Inspiriert durch die eigenen Schauerlebnisse in Mendrisio und Graubünden, beabsichtigte Eberle durch den Prozessionscharakter seiner Inszenierung bei den Zuschauern ein Gefühl der Zusammengehörigkeit zu erzeugen. Auf Eberles Wunsch wurde auf dem Dach des Gebäudes ein riesiges Kreuz installiert, das in den Wochen der Aufführungen jeweils nachts beleuchtet wurde und an die Aufführungen erinnern sollte.<sup>240</sup> Obwohl Eberle davon überzeugt war, dass die Passion unter freiem Himmel gespielt werden sollte, sind keine besondere Bemühungen für eine Freilichtaufführung des Passionsspiels im Jahr 1934 überliefert.<sup>241</sup> Aus unbekannten Gründen musste Eberle seine Vision im Inneren des Kunsthause umsetzen. Es sollte noch vier weitere Jahre dauern, bis Eberle 1938 das Passionsspiel als Freilichtinszenierung vor der Luzerner Hofkirche inszenieren konnte.

## 8.6 Bemühungen für eine Wiederaufnahme der Christ–Königs–Passion im Sommer 1934

Finanziell gesehen war die Aufführung von 1934 kein durchschlagender Erfolg. Das Organisationskomitee rechnete insgesamt mit mehr Publikum, enttäuschend war vor allem das Fernbleiben der einheimischen Bevölkerung. Das Dilemma war klar: traditionelle Inhalte in modernem Gewand war nicht das, was die Luzerner und Luzernerinnen zu Begeisterungsstürmen hinriss. Die avantgardistische Bühnenästhetik und das vornehme Umfeld des neu erbauten Kunst- und Kongresshauses könnten dazu beigetragen haben, dass die Luzerner Bevölkerung dem Spiel mit Zurückhaltung begegnete. Diese Umstände führten 1934 zu einem Defizit in der Schlussabrechnung von 5'330 Franken. Obwohl die Bruderschaft die Spiele nicht aus wirtschaftlichen Gründen veranstaltete, sondern in erster Linie aus religiösen Motiven, war dieses Defizit sehr schmerhaft.

<sup>239</sup> SAPA NL Oskar Eberle, Nr. 127 Luzern Passion 1934, 1938, ‘Konzeptionsnotizen’.

<sup>240</sup> SAPA NL Oskar Eberle, ‘Nr. 15 Luzern Passion 1934’, Arbeitsprogramm Passionsspiele, p. 4.

<sup>241</sup> Eberle, Oskar: Bühnenmittel im geistlichen Spiel (Zu den Bildern). In: Ders. (Hg.): Geistliche Spiele. III. Jahrbuch 1930/31 der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur. Basel [1930], S. 100–102.

Mit verschiedenen kleinen Aufführungen hatte man sich übernommen, das Vermögen der Bruderschaft war aufgebraucht. Glücklicherweise wurde das finanzielle Loch durch einen entsprechenden Nachtragskredit und von der Stadt Luzern gestopft.<sup>242</sup>

Trotz finanziellem Defizit will Eberle seine Christ–Königspassion im Sommer 1934 noch einmal zur Aufführung bringen. Dazu sollte erneut der grosse Saal des Kunst– und Kongresshauses in Luzern angemietet werden. Ende März 1934 verbindet Eberle nun seine beiden Funktionen im Rahmen der Bekrönungsbruderschaft einerseits und der Festspielgemeinde Luzern andererseits und versucht eine Wiederaufführung der Christ–Königspassion unter dem Dach der im Frühjahr neu gegründeten *Festspielgemeinde Luzern* zu erwirken.<sup>243</sup> Doch zuerst muss der Bruderschaftsrat von dieser Idee überzeugt werden. Eberle schreibt etliche Briefe und Aufrufe zur Unterstützung der Projektidee. So auch am 29. März an den Bruderschaftspräsidenten Pfarrer Beck:

*„Die Bekrönungsbruderschaft ist der Exponent des religiösen Spiels in der katholischen Schweiz. Es wäre ein nicht wieder gutzumachender Fehler, wenn die Bekrönungsbruderschaft die Gelegenheit, die sich ihr durch die Festspielgemeinde bietet, nicht ergreifen und die Passion im Sommer vor noch weiteren Kreisen aufführte. Ich halte mich hier ans Wort eines Pfarrherrn der nach der Aufführung vom letzten Dienstag zu mir sagte: „Sie sind eigentlich der Beste Mitarbeiter der Kirche und bewirken mit ihren Aufführungen vielleicht mehr als 20 Predigten es vermöchten“. Warum entschliessen wir uns eigentlich so schwer? Sie waren bisher einer unserer besten Helfer. Ich hoffe, dass Sie uns nächsten Dienstag mit ihrem „Beck“–Temperament beistehen werden.“<sup>244</sup>*

Doch die Bekrönungsbruderschaft bleibt skeptisch. Eberle wendet sich erneut an den Rat und argumentiert mit Bezug auf die katholische Aktion und das Laienapostolat:

*„Zweck der Bekrönungsbruderschaft ist katholische Aktion und Laienapostolat durch das Mittel der geistlichen Spiele. Wenn es unsere Aufgabe ist, in diesem Sinne zu wirken, wie dürfen wir gerade dann auf eine Wiederaufführung der Passion verzichten, wenn sie noch weitere Volkskreise zu erfassen vermag als im Winter?“*

---

<sup>242</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 13: Kanton Luzern 1934.12.28: Luzern, 28. Dez, ag. Der Grosse Stadtrat stimmte dem Antrag des Stadtrates über Ausrichtung einer Winterbeihilfe an bedürftige Arbeitslose im Winter 1934/35 zu. Es sollen wie in den letzten Jahren Beiträge bis zu 150 Fr. je nach der Zeit der Arbeitslosigkeit und der Grösse der bedürftigen Familie ausgerichtet werden. In Betracht kommen etwas 700 bis 800 ausgesteuerte Arbeitslose. Eine dringlich gestellte Interpellation der sozialistischen Fraktion über die Ausdehnung der Krisenunterstützung das Baugewerbe und weitere von der Krise betroffene Berufe wurde vom Stadtrat dahin beantwortet, dass der Stadtrat in dieser Hinsicht schon Schritte unternommen habe und dass die Interpellation durch einen bezüglichen Bundesratsbeschluss als erledigt zu betrachten sei. Der Interpellant erklärte sich befriedigt. Bei der Behandlung der Nachtragskredite in der Höhe von 197 561 Fr. wurde von sozialistischer Seite Streichung des Beitrages von 5000 Fr. an das Defizit der Passionsspiele verlangt. Stadtpräsident Dr. Zimmerli verteidigte den Posten mit dem Hinweis darauf, dass durch diese Veranstaltung der Stadtkasse rund 12 000 Fr. zugeflossen sind. Mit grosser Mehrheit wurde der Posten genehmigt. Ebenso die gesamten Nachtragskredite [...].

<sup>243</sup> Die Geschichte der Festspielgemeinde Luzern wird von Tobias Hofmann im Rahmen des SNF–Projektes zu Oskar Eberle untersucht.

<sup>244</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 126: 1934.03.29 OE an Beck

*Wir sollten es als besondere Ehre hoch anrechnen, wenn die Luzerner Passion für würdig gefunden wird, die schweizerischen Festspiele einzuleiten.*“<sup>245</sup>

Eberle reicht ein provisorisches Budget für die Aufführungen im August 1934 beim Bruderschaftsrat ein und budgetiert „Mehreinnahmen 4380,–“<sup>246</sup>. Doch seine Bemühungen bleiben ohne Erfolg. Etwas später, nämlich schon am 19. April 1934, wurde das Thema endgültig abgeschlossen. Eberle schreibt an das Baukomitee des Stadtrats Luzern:

*„Wir danken Ihnen herzlich für das Verständnis, dass Sie dadurch bekundeten, dass sie uns die Säale [sic.] des Kunst- und Kongresshauses für eine Wiederaufführung der Passion zur Verfügung stellten. Zu unserem Bedauern müssen wir Ihnen mitteilen, dass es uns nicht gelungen ist, die Bekrönungsbruderschaft zu einer nochmaligen Aufführung der Passion im Sommer zu bewegen. Die Säale [sic.] stehen also wieder zu Ihrer Verfügung.“<sup>247</sup>*

## 8.7 Das Luzerner Passionsspiel vor der Hofkirche 1938

Vier Jahre nach den Aufführungen der Christ-Königs-Passion im Kunst- und Kongresshaus wird Eberles Passionsspiel im Rahmen der ersten *Internationalen Musikfestwochen IMF* vor der Hofkirche aufgeführt.<sup>308</sup> Schon vor der Gründung der IMF gastierten namhafte Orchester und berühmte Dirigenten in Luzern und die Stadt wurde zu einem wichtigen Treffpunkt für Musiker und, wenn auch seltener, Musikerinnen aus ganz Europa. Mit der Eröffnung des Kunsthause im Jahr 1933 war die nötige Infrastruktur gegeben, um die Durchführung eines grossen Festivals zu gewährleisten. Das Organisationskomitee war zuversichtlich, dass das Festival dem Tourismus neue Impulse geben würde. Gleichzeitig war die politische Situation in den Nachbarländern für die Ziele des Komitees von Vorteil: Viele Künstler konnten aufgrund ihrer ethnischen Herkunft oder ihrer politischen Ausrichtung nicht in Bayreuth oder Salzburg, den damals renommiertesten Festspielorten, auftreten. Aus diesem Grund wartete die erste Ausgabe des Festivals mit einer überraschend bemerkenswerten Bandbreite an Künstlern auf, was zu einem großen internationalen Medienecho führte.

---

<sup>245</sup> Und weiter schreibt Eberle: „Ein Vergleich mit Salzburg lehrt uns: Als Max Reinhard die Salzburger Festspiele aufbaute – nachdem er bekanntlich vorher ohne Erfolg mit Luzern verhandelt hatte – dachte er zunächst nur an Aufführungen sakralen Charakters. Darum spielte er – und heute immer noch mit gleich grossem Erfolg alle Jahre – den „Jedermann“ vor dem Dom – Calderons Hoffmannthals „Welttheater“ in der Kollegienkirche, das „Mirakel“ in dem zu einem Mysterientheater umgebauten Winterreitschule der Salzburger Erzbischöfe. Erst später kamen weltliche Aufführungen (Faust, Opern usw.) dazu. Wir folgten also bewährten Vorbildern, wenn wir die Möglichkeit schaffen, im Rahmen der Festspiele die Passion zu wiederholen.“ Vgl.: NL Oskar Eberle SAPA Nr. 126: 1934 Bemerkungen zur Wiederaufführung der Passion im Sommer.

<sup>246</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 126: 1934.03.28 OE Passionsspiele August provisorisches Budget. S. 1.

<sup>247</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 126: 1934.04.19 OE an Baukomitee.

Nach langem Ringen gelang es Eberle 1938 endlich, die Ratsmitglieder der Pfarrei St. Leodegar davon zu überzeugen, seine Vision zu unterstützen, das Passionsspiel vor der Hofkirche zu inszenieren. Die Vorderseite der Kirche mit ihrer riesigen Treppe diente als Bühne für die Aufführung des Passionsspiels. Diese Anordnung erinnerte an die Inszenierung des Passionsspiels von 1934. Ähnlich wie damals wurden die verschiedenen Figurengruppen auf der Bühne nicht durch räumliche Trennung, sondern durch die Farbgebung ihrer Kostüme unterschieden. Anstelle der Projektionen von 1934 verwendete Eberle eine differenzierte Bühnenbeleuchtung, um verschiedene Spielorte zu erzeugen und den Eindruck einer mittelalterlichen Simultanbühne zu erzeugen.<sup>248</sup>

Auf dem offiziellen Ankündigungsprospekt werden die Passionsspiele von 1938 als „*Passionsspiele Luzern*“ und in den später gedruckten Programmheften als „*Passion Luzern*“ bezeichnet.<sup>249</sup> Die Referenz auf das Christ–Königs–Fest bleibt zwar im gedruckten Spieltext erkennbar, als werbewirksamerer Weg wurde 1938 aber der Bezug auf die Stadt Luzern in den Vordergrund gestellt. In Anbetracht des internationalen Publikums im Rahmen der Musikfestwochen erscheint diese Entscheidung vom *Propagandakomitee* der Passionsspiele einleuchtend. Gleichzeitig streicht der klare Bezug auf die Stadt Luzern die Fortschreibung einer jahrhundertalten Tradition heraus, was sich in den Ankündigungstexten zu den Passionsspielen niederschlug:

„Seit 500 Jahren Passionsspiele Luzern: Weit über die Grenzen der alten Eidgenossenschaft hinaus waren die alten Passionsspiele berühmt. Die Gesandten des Papstes, der Könige von Spanien und der Herzöge von Savoyen fehlten an keinem Spiel. Noch heute besteht die Bekrönungsbruderschaft (Bruderschaft der Dornenkrone Unseres Herrn), die älteste noch bestehende Spielgemeinde Europas. Zuerst spielte man in der Hofkirche, seit 1470 auf dem Weinmarkt, der noch heute fast unverändert dasteht. Es ist geradezu erstaunlich, wie vollständig das Material über das Luzerner Passionsspiel erhalten blieb. An Hand der schriftlichen Dokumente wäre es zum Beispiel möglich, die grossartige Aufführung vom Jahre 1583 genau so auf dem Weinmarkte in Szene zu setzen, wie dies die Luzerner vor mehr als 350 Jahren getan haben. Nun kehrt die Passion in den Raum zurück, aus dem sie einst hervorging,

---

<sup>248</sup> „Die Festspielgemeinde Luzern will alljährlich im Sommer Aufführungen festlichen Charakters, religiösen und weltlichen Gehaltes organisieren. Die künstlerische Qualität und die starke Wirkung der Luzerner Passion veranlassen uns, Ihnen die Frage vorzulegen, ob es nicht möglich wäre, sie in das erste Festspielprogramm im Sommer 1934 aufzunehmen. Dem besonderen religiösen Charakter der Passion würde dadurch Rechnung getragen, dass sie die einzige theatralische Aufführung bliebe, dass also durch das Gegenüberstellen von weltlichen Aufführungen nicht der Eindruck entstände, sie seien ein Bühnenwerk, wie irgend ein anderes. Wie wir hören, sind die Unkosten der Aufführungen im Frühjahr sehr gross, so dass es kaum möglich sein wird, sie zu decken. Da für die Luzerner Passion im In- und Ausland starkes Interesse vorhanden ist, zweifeln wir nicht daran, dass sie auch im Sommer zahlreich besucht wird, sodass vielleicht die Möglichkeit bestehe, einen Teil des finanziellen Ausfalles des Frühjahrs wieder einzuholen. Die Festspielgemeinde würde vor allem die Auslandpropaganda übernehmen. Die Passion würde auch im Rahmen der Festspielgemeinde als Veranstaltung der Bekrönungsbruderschaft angezeigt, sodass ihr volle Selbstständigkeit unter allen Umständen erhalten bliebe. Wir würden uns freuen, wenn Sie sich entschliessen könnten, die Passion, deren Propaganda noch wirksam ist, im Sommer noch einmal aufzuführen. Wir bitten Sie um baldige Mitteilung Ihrer Entschlüsse. Einzelheiten könnten in einer gemeinsamen Besprechung noch durchberaten werden.“ NL Oskar Eberle SAPA Nr. 126: 1934.04.19 OE an Baukomitee.

<sup>249</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 122: Programmheft Passion Luzern 1938

*vor die altehrwürdige Hofkirche. Hier wird das Luzerner Passionsspiel zu einer eindrucksvollen und erschütternden Wiedergabe gelangen.“<sup>250</sup>*

Die Anpreisung der Passionsspiele als Luzerner Tradition steht in Zusammenhang mit der Werbestrategie des Organisationskomitees der IMF und der wirtschaftlichen Bedeutung der Tourismusbranche für die Stadt Luzern. Gleichzeitig reagierte man vermutlich auch auf den Umstand, dass ein wesentlicher Anteil des Passionsspiel-Publikums schon vier Jahre zuvor aus Besuchenden aus dem Ausland bestand. Die Bruderschaft organisierte das Spiel von 1938 auf eigene Verantwortung und trug dementsprechend das alleinige finanzielle Risiko, obwohl die Spiele im Rahmen der IMF aufgeführt wurden. Das Budget für die Betreuung und Belieferung der Presse wurde im Spiel von 1938 im Vergleich zu den Aufführungen von 1934 mehr als verdoppelt.<sup>251</sup> Da die Passion 1934 aus finanzieller Sicht ein Reinfall war, mussten vier Jahre später die anderen Komitees Budgetkürzungen in Kauf nehmen. An der Sitzung des Spielkomitees der Passionsspiele 1938 vom 23. März im Hotel Raben Luzern, wurde ausführlich darüber diskutiert, wie man die vielen Mitspieler für die Mitwirkung anwerben könnte.<sup>252</sup> Die vielen Rollen konnten unmöglich einzeln von den Stammspielern der Bekrönungsbruderschaft besetzt werden. Deshalb wurden bei den Luzerner Pfarrämtern spielfreudige Laiendarsteller und Laiendarstellerinnen angeworben:

*„Der Spielleiter wünscht, dass die Apostelgruppe von der Pfarreiungsmannschaft St. Paul übernommen werden möchte. [...] Die Gruppe der Priester und Schriftgelehrten sind bereits vorhanden ebenso die der Tempelwache. Sie wird von der Spielschaf [sic.] St. Leodegar übernommen. [...] Die Gruppe der Römer fehlt noch. Man einigt sich, dass noch einmal mit dem Gesellenverein, dem Bürgerturnverein und mit dem kath. Turnverein Rücksprache genommen werden muss.“*

Die Bemühungen waren von unterschiedlichem Erfolg gekrönt. An der nächsten Sitzung des Spielkomitees trug Professor Dommann das Resultat seiner Anwerbungen an die Anwesenden zurück. Im Protokoll findet sich dazu folgende Stelle:

*„Herr Prof. Dommann hat mit Herrn Faeh vom kath. Turnverein Rücksprache genommen. Er wäre nicht abgeneigt gewesen, die Gruppe der Römer aus Mitgliedern seines Vereins zu stellen. Herr Holenstein der Leiter der Herrenriege hat aber prinzipiell abgesagt. [...] Der Leiter des Bürgerturnvereins erklärte, dass das kantonale Turnfest seinen*

---

<sup>250</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 128: 1938.04.06 Protokoll Spielkomitee

<sup>251</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 124: Passionsspiel 1938 General-Abrechnung.

<sup>252</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 128: 1938.03.23 Protokoll Spielkomitee: „Spielkomitee der Passionsspiele: Prof. Dommann, Prof. Fischli, Herr Inspector Lang, Herr Husstein, Dr. Eberle, Dr. Schnieper und der Pfleger, Hochw. Herren Pfarrer Beck und Bossardt“.

*Verein zu sehr beschäftigte. Man will noch einmal versuchen mit Persönlichkeiten des Gesellenvereins zu unterhandeln.“<sup>253</sup>*

Obwohl noch nicht alle stummen Rollen verteilt werden konnten, wurden die Sprechrollen an der Sitzung vom 6. April provisorisch besetzt. Wenn man die Rollenverzeichnisse der Spiele von 1934 und 1938 vergleicht, gibt es nur ein paar wenige Schauspieler, die sich vier Jahre später wieder zur Verfügung stellten. Die meisten Personen, die bei beiden Spielen mitwirkten, waren Mitglieder der Luzerner Spielleute und leidenschaftliche Laienspieler und Laienspielerinnen. Die Hauptrollen wurden fast alle ausgewechselt, der Zeitaufwand für das Rollenstudium im Rahmen des Passionsspiels schien vielen Beteiligten der Christ–KönigsPassions–Aufführungen von 1934 zu umfangreich zu sein.<sup>254</sup> Da sich die Suche nach Mitspielenden bis zum Schluss schwierig gestaltete, setzte Oskar Eberle einen Vertrag auf, der es den Luzerner Spielleuten gestattete an den geistlichen Spielen der Bekrönungsbruderschaft mitzuwirken, während der Bekrönungsbruderschaft das lokale Monopol für die Aufführung geistlicher Spiele zugesprochen wurde.<sup>255</sup> Für die Spiele von 1934 wurde die Beteiligung der erst frisch gegründeten Luzerner Spielleute noch nicht vertraglich geregelt, was zu Konflikten zwischen der Bruderschaft und den Spielleuten führte. Durch die vertragliche Vereinbarung sollten Missverständnisse und Konflikte vermieden werden.<sup>256</sup>

---

<sup>253</sup> NL Oskar Eberle Nr. 128: 1938.04.06 Protokoll Spielkomitee

<sup>254</sup> Die „Apostel“ von 1934 liessen sich komplett auswechseln, der „Jesus“ von 1934, Richard Hollermeyer, verstarb 1936, er wurde durch Alois Meyenberg ersetzt. Die einzige Konstante bildeten Kantonsschulprofessor Hans Dommann als „Kaiphas“ und Anton Husistein als „Annas“ bei den Männern. Bei den Frauen spielte die junge und noch unbekannte Margrith Winter als „Ehebrecherin“ und „Maria Magdalena“ zweimal mit, sowie Agnes Wermelinger, die bei beiden Spielen die „Magdalena“ spielte. Die Rollen der „Heiligen Frauen“ wurden jeweils doppelt besetzt. Vgl. Voney 2004, S.32.

<sup>255</sup> „Vertrag: Die Bekrönungsbruderschaft Luzern und die Luzerner Spielleute haben folgendes vereinbart: 1. Die „Luzerner Spielleute“ verpflichten sich keine geistlichen Spiele aufzuführen und zur Zeit der Einübung und Aufführung von geistlichen Spielen durch die Bekrönungsbruderschaft auf eine Aufführung und Einübung von weltlichen Spielen, sofern zwischen den Spielleitungen der beiden Vertragsparteien nichts anderes vereinbart wird, zu verzichten. 2. Mindestens 3/4 der Zahl der Mitglieder der „Luzerner Spielleute“ und des Vorstandes der „Luzerner Spielleute“ müssen zugleich Mitglieder der Bekrönungsbruderschaft sein. Zur Feststellung dieser Tatsache wird dem Pfleger der Bekrönungsbruderschaft alljährlich ein Mitgliederverzeichnis der „Luzerner Spielleute“ zugestellt. 3. Die Bekrönungsbruderschaft überlässt den „Luzerner Spielleuten“ ihre Kostüme und Requisiten zur unentgeltlichen aber sorgfältigen Benutzung. Für über die ordentliche Abnutzung hinausgehenden Schaden haften die „Luzerner Spielleute“. 4. An Reingewinnen, die die Bekrönungsbruderschaft bei geistlichen Spielen erzielt und an denen die „Luzerner Spielleute“ soweit erforderlich ist, teilnehmen, erhalten die „Luzerner Spielleute“ einen Anteil von mindestens 10 % des Reingewinns. Den genauen Prozentsatz bestimmt endgültig der Bruderschaftsrat. 5. Aus diesem Vertrag sich ergebende Streitigkeiten entscheidet letztinstanzlich ein Schiedsgericht, bestehend aus einem Obmann und je einem Vertreter der Vertragsparteien. Der Obmann wird gemeinschaftlich von den beiden Vertretern der Parteien ernannt. 6. Der Vertrag kann von beiden Parteien bei dreimonatiger Kündigungsfrist gekündigt werden. Eine Kündigung während der Vorbereitungs– und Spielzeit eines geistlichen oder weltlichen Spieles darf nicht erfolgen. Luzern den 1935. Vgl. NL Oskar Eberle SAPA Nr. 127: Entwurf Vertrag Spielleute Bekrönungsbruderschaft

<sup>256</sup> Die unterschiedlichen Konflikte zwischen der Bruderschaft und den Spielleuten werden von Tobias Hoffmann im Rahmen des SNF–Projektes zu Oskar Eberle aufgearbeitet.

Eberle ordnete das Figurenpersonal seines Passionsspiels in verschiedenen Gruppen an. Er machte die Unterscheidung zwischen Männer– und Frauengruppen, wobei jeder Gruppe eine leitende Person vorstand. Diese Gruppenführer und Gruppenführerinnen wiederum trugen, gemeinsam mit ihren jeweiligen Stellvertretern, die Verantwortung für einen reibungslosen Proben– und Aufführungsablauf. In einem Appellbüchlein wurde die An– oder Abwesenheit der Mitspieler dokumentiert. Diese militärisch anmutende Organisation der Proben hatte den Vorteil, dass die gefühlte Verantwortung für eine erfolgreiche Aufführung geteilt wurde und sich nicht nur auf den Spielleiter konzentrierte. Einen Einblick in die aufwändige Logistik und den Aufgabenbereich der Gruppenführer und Gruppenführerin gestattet die strikte Spielordnung des Passionsspiels:

*"Pflichten der Gruppenführer(innen): 1. Appell: Vor den Proben und vor den Aufführungen ist ein Appell ihrer zugeteilten Gruppe durchzuführen. (Das Appellbüchlein ist vor der Probe bzw. Aufführung vom Präsidenten des Spielkomitees oder seinem Stellvertreter zu verlangen und nach erfolgter Eintragung wieder demselben abzugeben. 2. Die Gruppenführer (innen) haben vor dem Spielbeginn ihre Gruppe geschlossen an den Standort zu bringen, daselbst für Ruhe und Disziplin (Rauchverbot) zu sorgen und sie nach der Aufführung in die Garderobe zurückzubegleiten. Während den Proben und Aufführungen ist besonders darauf zu achten, dass die Gruppen beisammen bleiben. 3. Die Kontrolle der Kostümierung und Requisiten ist Sache der Gruppenführer(innen), ebenso die Sorge um schonende Behandlung der Requisiten. Die Gruppenführer(innen) und ihre Stellvertreter(innen) sind für das richtige Vorhandensein der Requisiten verantwortlich. 4. Die Gruppenführer(innen) haben allen andern Mitspielern mit gutem Beispiel voran zu geben und ihre Anordnungen stets freundlich zu treffen. Gruppenführer(innen) die von den Proben oder Aufführungen unentschuldigt fernbleiben, werden ihres Amtes enthoben."*<sup>257</sup>

Die Forderung nach mehr Disziplin während den Proben und Aufführungen, die von der Bruderschaft im Nachgang der Spiele von 1934 formuliert wurde, sollte durch eine militärisch anmutende Hierarchisierung der Spielgruppen umgesetzt werden. Inwiefern diese Massnahmen von Erfolg gekrönt waren, ist nicht überliefert. Durch die neuen Mitspieler und Mitspielerinnen wird sich auch die Dynamik innerhalb der Spielgruppen verändert haben.

Für die Aufführungen vor der Hofkirche kamen die Kostüme der Inszenierung von 1934 erneut zum Einsatz. Hinzu kamen zum Kostüm passende Requisiten, die zur visuellen Unterscheidung der Figurengruppen beitrugen. So trug beispielsweise die Männergruppe der Krämer Requisiten wie Krüge, Körbe, Eimer und Käfige mit sich, um ihren Berufsstand zu verdeutlichen. Die Tempelwächter wurden mit Spiessen ausgestattet, die Gruppe der Verkäuferinnen trug wiederum Krüge und Körbe mit sich. Hedwig Eberle–Gigers künstlerischer Ansatz verschreibt sich im Rahmen der Passionsspiele der mittelalterlichen Tradition. Im Mittelalter, genauer zur Hochzeit

---

<sup>257</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 127: Entwurf Vertrag Spielleute Bekrönungsbruderschaft. S. 4.

der geistlichen Spiele in Europa, spielte die Kennzeichnung der exakten Handlungszeit keine Rolle. Die Kostüme blieben anachronistisch, mischten unterschiedliche Formen und Stile und dienten der Kennzeichnung der Funktion der Figurengruppen. Die Heiligen wurden mit Insignien der Geistlichkeit ausgestattet, die allegorischen Gestalten durch eine besondere Farbsymbolik hervorgehoben und die übrigen Figuren nach der zeitgenössischen Mode gekleidet und durch deren Standesmerkmale unterschieden.

Das Passionsspiel 1938 wurde erneut von Johann Baptist Hilber musikalisch untermalt. Er dirigierte die extra für die Passionsspiele komponierten Musikstücke. Doch Hilber war im Sommer 1938 mit dem Auftrag im Rückstand. Am 8. Juni, also rund drei Monate vor der Premiere, schreibt Eberle an Hilber:

*„Wie lange noch, fährst Du allen Männerhören nach? Wenn die Luzerner Passionsspiele eingegliedert werden in den Rahmen der Internationalen Musikfestwochen, dann sollten wir uns, wie mir scheint, alle erdenkliche Mühe geben, dass unser „Volk“ und die „Engel“ einigermassen anständig singen. Ausserdem ist es nun allerhöchst Zeit, dass Du Dir die Orgelbegleitung der Spiele genau überlegst. Spätestens Samstag, den 25. Juni, muss der Gesamtorgelpart für die Passionsspiele klappen. Besonders schwierige Partien, wie Anfangs- und Schlusschor, sowie die Begleitung der Versucher-Scene am Oelberg sollten schon vorher feste Gestalt annehmen. [...] Sei heftig aufgerüttelt!“<sup>258</sup>*

Im Nachlass von Oskar Eberle findet sich ein Konzeptpapier zum Musikeinsatz für die Passionsspiele 1938. Eberle merkt am Schluss des Papiers an:

*„Notwendig für das Spiel ist also ein Männerchor, der die Gruppe der Engel darstellt und nebenbei die Psamlen im Hintergrund singt. Ausserdem die übrigen Chöre verstärken hilft; vielleicht könnte der Männerchor Liedertafel diese Gruppe übernehmen, der über 100 Mitglieder hat. Genügen für den Engelchor 12 gute Stimmen? Verstärkung aus den Kirchenhören? Eventuell zwei Chöre die sich abwechseln?“<sup>259</sup>*

Die musikalische Rahmung des Spiels bestand aus unterschiedlichen Chorgesängen und dem Einsatz der Orgel für die Hintergrundmusik in einzelnen Szenen. Zu Beginn und zum Schluss der Aufführungen wurden die Kirchenglocken der Hofkirche eingesetzt, mit dem Ziel, die religiöse Ebene der Inszenierung in den Alltag des Publikums tragen.

---

<sup>258</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 127: 1938.06.08 Eberle an J.B. Hilber

<sup>259</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 128: Konzeptpapier „Musik“ Passionsspiele 1938

## 8.8 Die Luzerner Passionsspiele 1938: Werbestrategie und Publikumsentwicklung, Vereinskonkurrenz

Die Einbettung der Passionsspiele in die Internationalen Musikfestwochen schlug sich insbesondere im international ausgerichteten Werbekonzept des sogenannten Propagandakomitees der Passionsspiele 1938 nieder. An der Komitee–Sitzung vom 7. April wurden verschiedene Strategien für die Bewerbung der Spiele aufgezeigt. Neben den gedruckten Plakaten für die Hängung an den Plakatsäulen in den grossen Städten, sollten die Eisenbahnen mit Aufschriften bestückt, Hotels und Restaurants mit Werbematerial versorgt und Inserate in Zeitschriften geschaltet werden. Für die Werbung wurden Fotografien von der Passion 1934 verwendet, von Professor Frischknecht eine Predigt zum Passionsspiel geschrieben, katholische Institute proaktiv angeschrieben, Lastwagenfahrer gebeten das Spiel mit Aufdrucken auf ihren Camions anzukündigen, eine Pressekonferenz organisiert, die Tourismusverbände ins Boot geholt, die Schaufenster des Luzerner Kleingewerbes mit Plakaten und Aushängen bestückt und internationale Vertretungen gebildet. Besonders die internationale Bedeutung der Passionsspiele 1938 sollte hervorgehoben werden. So besuchte der damalige Luzerner Verkehrsdirektor Luigi Pessina rund 180 Reisebüros in Frankreich, Luxemburg, Belgien und Holland und versorgte diese mit Werbeplakaten zu den Passionsspielen in Luzern. In einem weiteren Schritt wurden Extrazüge organisiert, die das Publikum aus allen Ecken der Schweiz nach Luzern bringen sollten. Eberle setzte sich dafür ein, dass neben der internationalen Musik–Ausstellung im Rahmen der IMF auch eine Theaterausstellung zum Thema „*Luzerner Passionsspiele*“ eingerichtet werden soll.<sup>260</sup>

Die starke Fokussierung auf die Bewerbung der Passionsspiele spiegelt sich auch im Budgetvoranschlag und später in der Gesamtabrechnung der Spiele wider. Insgesamt 9000 Franken wurden für die Werbung budgetiert.<sup>261</sup> Rund ein Viertel der Gesamtausgaben fiel damit für die Werbung an. Aus der Schlussabrechnung ist zu entnehmen, dass die effektiven Werbekosten das Budget überschritten und mit 10709,20 Franken zu Buche schlugen.<sup>262</sup> Beim Spiel von 1938 waren jedoch die Baukosten relativ gering, da mit der Fassade der Hofkirche, der Treppe davor und der dazugehörigen Umgebung die ideale Kulisse gefunden wurde. Es musste nur die viel diskutierte Zuschauertribüne gebaut werden, sie verschlang rund 4000 Franken der gesamten Baukosten. Die Ausgaben für die Kostüme waren im Vergleich ebenfalls niedriger. Weil sämtliche Kleider und Requisiten aus dem Spiel von 1924 an andere Passionsspiele weitergegeben wurden, war die Ausstattung der Spielenden 1934 enorm teuer, konnte aber für die Spiele von 1938 erneut benutzt werden. Gleichzeitig war man aus finanziellen Gründen darauf angewiesen, dass die Beteiligten ihre Kostüme teilweise auch selbst nähten.

<sup>260</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 127: 1936.04.07 Protokoll Sitzung Propagandakomitee

<sup>261</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 128: Passionsspiele 1938 Luzern, Kostenvoranschlag

<sup>262</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 128 Passionsspiele 1938 Luzern, General–Abrechnung

1938 litt das Spiel unter dem regnerischen Sommerwetter. Nur 15'000 Besucher kamen vor die Hofkirche, das waren im Schnitt 535 Zuschauer pro Aufführung bei insgesamt 803 Sitzplätzen. Neben dem unbeständigen Wetter trug das Fernbleiben der Luzerner Bevölkerung zu den geringen Publikumszahlen bei. Schon wieder musste ein herber Rückschlag eingesteckt werden. Warum die Aufführungen auf ein so geringes Echo stiess, ist unbekannt. Vermutlich war der Besuch für die einfache Stadtbevölkerung zu teuer. Mit der ganzen Familie die Spiele zu besuchen, konnten sich die Wenigsten leisten. Der Eintrittspreis betrug zwischen zwei und acht Franken. Gleichzeitig waren die IMF im Verständnis der Lokalbevölkerung vielmehr ein Anlass für die wohlhabende Elite und Besuchende aus dem Ausland. Mit Arturo Toscanini wurde 1938 ein weltbekannter Dirigent verpflichtet, der Menschen aus aller Welt nach Luzern lockte, sie bezahlten viel Geld für die Reise und das Konzert.<sup>325</sup> Ein weiterer Grund war möglicherweise, dass nicht alle Teile der Luzerner Öffentlichkeit hinter der erneuerten Passionstradition standen: „*Da die Passionsspiele vor allem von katholischen Persönlichkeiten abhängig war stellten sich die liberalen Kräfte dagegen*“.<sup>326</sup> Die hohen Eintrittspreise und die moderne Bühnenästhetik von Eberle erschwerten einen niederschwelligen Zugang zu den Aufführungen. Um das Fernbleiben der Luzerner Bevölkerung grundsätzlich zu vermeiden, wurde innerhalb des Bruderschaftsrats ausgemacht, dass die einzelnen Pfarreien keine weiteren eigenen Spielgruppen gründen und pflegen sollten. Dass dies nicht immer funktionierte, zeigt ein Briefwechsel zwischen Eberle und dem Bruderschaftsrat aus dem Jahr 1935. Der Brief wurde von den Luzerner Spielleuten mitunterzeichnet und betonte die Monopolstellung der Bekrönungsbruderschaft für die Aufführungen von geistlichen Spielen:

*„An den Bruderschaftsrat der Bekrönungsbruderschaft Luzern: Hochwürdiger Herr Präses, sehr geehrte Damen und Herren, Spieler der Bekrönungsbruderschaft und der Luzerner Spielleute erlauben sich, den Bruderschaftsrat um eine offizielle Stellungnahme zur Gründung von Spielgruppen für geistlichen Spiele ausserhalb der Bruderschaft freundlich zu bitten. Als die Luzerner Spielleute sich zusammantaten, hat die Bruderschaft sich für Luzern das alleinige Aufführungsrecht geistlicher Spiele jeden Umfangs vorbehalten, gestützt auf die von allen Pfarrämtern und vom hochw. Herrn Bischof Dr. J. Ambühl gutgeheissenen und genehmigten Satzungen, die als Mittel zur Vernirklichung des Bruderschaftszweckes u.a. nennen: Jährliche Aufführungen von kleineren und grösseren religiösen Spielen alter und moderner Dichter (Sakramentspiele, Heiligen spiele, Krippenspiele usw.) im Rahmen der Gesellschaft für christliche Kultur oder von Pfarrei- und katholischen Vereinsanlässen. Die Spieler der Bruderschaft und der Luzerner Spielleute sehen in der Gründung der Spielschar Sankt Paul, die kürzlich ein Dreikönigsspiel darstellte, eine Verletzung der Bruderschaftssatzungen. Eine Konkurrenzierung der Bruderschaft, die mit ihren rund 20000 Fr. Schulden kein Konkurrenzieren verträgt, eine Unbilligen gegenüber den Spielleuten, denen die Aufführung geistlicher Spiele strikte untersagt ist, eine Entwertung und Verflachung des Geistlichen Spiels überhaupt, das seine Zugkraft verlieren muss, wenn es zu etwas Alltäglichem wird. Wie wir hören, sollen auch neue Spielgruppen in den*

*andern Pfarreien gegründet werden, in Santa Maria, Sankt Karl und Sankt Leodegar. Wie stellt sich der Bruderschaftsrat dazu?“<sup>263</sup>*

Viele Mitspielende von Oskar Eberles Inszenierungen engagierten sich also einerseits für die Bekrönungsbruderschaft, konnten aber andererseits als Mitglieder der Luzerner Spielleute auch bei weltlichen Produktionen mitwirken. Um eine mögliche Konkurrenzsituation innerhalb der Luzerner Spielgruppen zu verhindern und die Exklusivität der religiösen Spiele zu wahren, wurden Abmachungen getroffen, die einerseits zu neuen Synergien führten, andererseits jegliche Konkurrenzsituation verhindern sollten. Diese Synergien führten gleichzeitig zu einem immer einheitlicher werdenden Aufführungsstil, der sich langsam, aber sicher bei den Luzerner Spielleuten und der Bekrönungsbruderschaft durchsetzen sollte. Aloys Meyenberg, Jesus Darsteller und Obmann der Spielleute, schreibt dazu in einer Jubiläumsschrift zu den Luzerner Spielleuten:

*„Worin liegt aber das Wesentliche dieses Stils? Es ist die Abwendung von dem überschwenglichen Pathos und der sentimental Rühseligkeit hin zu einem aus dem Wort des Textes schöpfenden seelisch mitschwingende [sic.] Erleben der Rolle bei sparsamer Gestik und möglichst wahrem Ausdruck der Darstellung; einfache Dekoration und nur unumgänglich nötige Requisiten, stilvolle Kostüme in geschmackvollen Farben, notwendige Beleuchtung ohne kitschige Effekte.“<sup>264</sup>*

Dieser eigentümliche Stil der Luzerner Spielleute reformierte laut Meyenberg auch die Laienspielbewegung in der Schweiz, die von der Vereinstheatertradition mit „seinen kitschigen Unterhaltungsstücken“ und der „schädlichen Nachahmung des Berufstheaters“ geprägt war.<sup>265</sup> In diesem Zusammenhang steht auch die Predigt–Mitteilung, die während den Passionsspielaufführungen in den städtischen Kirchen verlesen werden sollte. Denn auch hier steht die Laienbewegung im Zentrum: „Das Passionsspiel in Luzern entsprang der tiefreligiösen Epoche des Mittelalters und wird durch die "Bekrönungsbruderschaft unseres Herrn" in traditioneller Weise erhalten. Sie vollbringt damit eine katholische Aktion von grösster Bedeutung“<sup>266</sup>

---

<sup>263</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 126 1935.01.06 Konkurrenz geistliche Spiele

<sup>264</sup> Luzerner Spielleute 1934–1959. Jubiläumsschrift zum 25. Bestehen der Luzerner Spielleute Luzern. S. 14.

<sup>265</sup> Weiter schreibt Meyenberg: „diese Feststellung sei noch damit belegt, dass Dr. Eberle, der aus Kenntnis der Theatergeschichte der Schweiz für seine Aufführungen aus der Tradition schöpfte, trotzdem aber neue Wege der Inszenierung ging, die er vor allem in Deutschland holte. Er kannte auch die Laienspielbewegung und einige der führenden Männer persönlich. Er war es auch, der die Spielleute zuerst mit den Laienspielen bekanntmachte; Allerdings mit Zurückhaltung, und als Anregung, um schweizerisches Spielgut vorerst zu fördern. Dr. Eberle war mit mir der Meinung, dass die anfangs etwas extremen Richtlinien des deutschen Laienspiels sich mässigen werden, dass wir aber für die Schweiz in unserer Eigenart etwas Ähnliches in Gattung und Stil finden sollten, um das Volkstheater in die neue Zeit zu retten“. Vgl. Ebd. S. ff.

<sup>266</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 126 Predigt Mitteilung Passionsspiel 1938, S. 1.

Die Predigt-Mitteilung ist auch aus einem anderen Grund bemerkenswert. Durch die Fokussierung auf das Leiden Jesus wurde eine christliche Lebensweise propagiert, die sich klar von einer Vereinnahmung durch das nationalsozialistische Deutschland abgrenzen sollte:

*"Artfremd, lebensfeindlich, ja sogar kommunistisch wird heute in der Welt die Persönlichkeit Jesu hingestellt und mit der Beihilfe einer neuheidnischen Presse täglich den breiten Massen des Volkes mit unablässigem, fanatischem Eifer vorgeführt. Gewinnt aber nicht bei deiner Geistesauffassung unserer Zeit die Bestrebung die Persönlichkeit Jesu den Menschen anschaulich und ergreifend vor die Augen zu führen eine ganz ausserordentliche Bedeutung? Und ist nicht gerade die Darstellung seiner Passion, die den Zuschauern wieder so recht eindrucksvoll zum Bewusstsein bringt, was er als Gottmensch für alle Menschen gelitten hat, damit sie durch ihn leben? Die Aufführung des Passionsspiels in Luzern während dieses Sommers ist daher nicht nur als eine lokale Manifestation religiöser Tradition zu bewerten, sondern ebenso sehr als eine Veranstaltung durch die das Innerste Empfinden und die seelische Orientierung wieder auf die Persönlichkeit Jesu hingeleitet wird. Die tatkräftige Unterstützung des Luzerner Passionsspiels ist daher eine Ehrenpflicht und wir ermuntern Euch zu recht zahlreichem Besuch. Dieses Unternehmen bedeutet auch immer eine grosses Wagnis und erfordert von den zweihundert Mitwirkenden eine Unsumme von Arbeit und Bemühungen. Demgegenüber dürft ihr Euch, als gläubige Christen nicht interesselos verhalten, denn eines jeden Bemühen soll es sein, "dass auf jede Weise Christus verkündet werde" (Phil. 1.18) Helfet daher alle mit, dass Christus in seiner ganzen gottmenschlichen Grösse und Bedeutung immer von neuem vor unserem christlichen Volk erstebe!"<sup>267</sup>*

Die Passionsspiele von 1938 vermittelten die Werte der liturgischen Bewegung und können gleichzeitig als Vorbild für den Beginn einer reibungslosen Umsetzung der *Geistigen Landesverteidigung* in das soziokulturelle Leben der damaligen Zeit gesehen werden.

## 8.9 Wiederaufnahme nach dem Zweiten Weltkrieg

An der Generalversammlung der Bekrönungsbruderschaft im April 1944 beschlossen die Vorstandsmitglieder, im ersten Jahr nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs erneut ein Passionsspiel aufzuführen. Dieses Spiel sollte Ausdruck der symbolischen Dankbarkeit dafür sein, dass die Schweiz von den Schrecken des Zweiten Weltkriegs verschont blieb. Doch das Projekt entwickelte sich nur zu einem Plan auf dem Papier. Erst 1948 beabsichtigte Eberle das Passionsspiel am Katholikentag 1949 in Luzern aufzuführen. Dafür musste er die Luzerner Kirchgemeinde erneut um Unterstützung für sein Konzept bitten. Bei der Debatte um die Umsetzung des Passionsspiels spielten inhaltliche und ästhetische Überlegungen kaum eine Rolle. Im Zentrum stand die prekäre Finanzierungsaussicht des Projektes. Eberle schlug vor, das Stück mit Hilfe von Spenden zu finanzieren. Ein weiterer Teil seines Finanzplans war die Vermarktung ganzer Aufführungsabende.

---

<sup>267</sup> Ebenda

Sein Hauptziel war es, finanziell unabhängig von städtischen und kantonalen Subventionen zu sein. Wahrscheinlich wusste er, dass die Finanzierung einer Passionsspiel–Inszenierung für die Luzerner Kulturbhörden in der Nachkriegszeit keine Priorität darstellte. Gleichzeitig änderte sich mit dem antikommunistischen Zeitgeist auch der Fokus der Geistigen Landesverteidigung. Die Bewegung stellte den Aufbau einer starken Schweizer Armee und die Verteidigung der rechtsstaatlichen Demokratie in den Mittelpunkt ihres Programms. Eine Verteidigungsstrategie im Sinne einer „*geistlichen Front*“ war in den Nachkriegswirren schlichtweg nicht prioritär. Ein weiterer Grund für das neue Finanzkonzept des Projekts dürfte Eberles ambivalentes und manchmal schwieriges Verhältnis zu den Behörden und Geldgebern seiner Projekte gewesen sein. Spendeneinnahmen bedeuteten auch einen freieren Umgang mit dem Produktionsbudget und weniger bürokratischen Aufwand. Von seiner Idee überzeugt, rechnete Eberle nicht mit der niederschmetternden Antwort des Domherrn und Präsidenten der Bekrönungsbruderschaft Dr. Joseph Bühlmann:

*"Es ist bei der derzeitigen Nachfrage des Volkes nicht möglich, einen mehrtägigen Katholikentag durchzuführen. Wir müssen die Kundgebung in ihrer Gesamtheit auf den Sonntag beschränken. Da bleibt kein Platz für ein Passionsspiel."*<sup>268</sup>

Da es außer dem Katholikentag keinen anderen möglichen Rahmen für die Aufführung des Spiels gab, musste Eberle 1949 auf sein Vorhaben verzichten.

---

<sup>268</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 128: Passionsspiele 1938 Luzern, Bühlmann an Eberle

## 9 Hauptteil III: Das Welttheater Einsiedeln als religiöses Festspiel

„Salzburg ist der Welt verbunden durch seine Kunst, Einsiedeln durch seine Zugehörigkeit zu einer weltumspannenden Religion.“<sup>269</sup>

In den Jahren zwischen der Inszenierung der Christ-Königspassion 1934 und der erneuten Aufführung der Passion 1938 war Oskar Eberle nicht untätig. Im Gegenteil, die Jahre 1935, 1936 und 1937 waren geprägt von weiteren Regiearbeiten, die Eberle in Angriff nahm. Im Februar 1935 inszenierte er in Luzern mit den Spielleuten das Fastnachtsspiel „*De heilig Bürokratius*“, am 10. August desselben Jahres feierte die Sommerkomödie „*Messer Pomposo de Frascati*“ von Alois Johannes Lippl auf dem *Inseli*, der Parkanlage am See in unmittelbarer Nähe zum Bahnhof und Kultur- und Kongresshaus, in Luzern Premiere. Auch bei diesem Projekt wirkten die Spielleute mit. In der Rolle des Messer Pomposo war der Schauspieler Otto Bosshard zu sehen.

Das Jahr 1936 war geprägt von Reisen nach Wien, Salzburg, Düsseldorf und Leopoldskron. Im Januar inszenierte Eberle für die Eröffnung des Theatersaals in Schwyz das Volksstück „*Roni*“ von A. L. Gassmann.<sup>270</sup> Im März kommt das von ihm verfasste Stück „*Der heilige Kanzler. Thomas More Spiel*“ im Kunsthause Luzern zur Aufführung. Im Sommer wirkte Eberle als Zeremonienmeister für das Trachtenfest auf der Rigi. Nur wenige Wochen später, am 1. August, wird das Festspiel zur Einweihung des Bundesbriefarchivs von Paul Styger in der Regie von Eberle in Schwyz aufgeführt. Noch im selben Monat inszenierte Eberle in Einsiedeln das von Otto Helmut Lienert verfasste Einsiedler Brunnenspiel zur Einweihung des sogenannten *Heiwilibrunnen*.<sup>271</sup> Im Jahr 1937 inszenierte er „*Cenodoxus*“ von Jakob Bidermann, das „*Urner Spiel vom Tell*“ und, im Rahmen einer Delegiertenversammlung der schweizerischen Trachtenvereinigung, die „*Trachtenchilbi*.“<sup>272</sup> Diese Fülle an Regiearbeiten ist beeindruckend. Noch bemerkenswerter ist aber, dass Eberle in den Jahren 1935 und 1937, neben den oben genannten Produktionen, einen der renommiertesten und traditionsreichsten Regieaufträge in Angriff nahm: die Inszenierung des Welttheaters in Einsiedeln. Die Bedeutung der Welttheater-Regie für die Karriere als Theaterschaffender betonte Eberle schon während seiner Studienzeit 1927 in einem Tagebucheintrag vom 21. Dezember: „Wenn man mich nach Einsiedeln berief, die Calderon Spiele zu leiten und ich hätte Erfolg: vielleicht würde ich hernach Regisseur.“<sup>273</sup>

<sup>269</sup> Eberle, Oskar: Mysterienspiele in Salzburg und Einsiedeln. In: Schweizerische Rundschau, 37. Jg., Nr. 1, April 1937, S. 22.

<sup>270</sup> Musikpädagoge und Volksmusikkomponist aus Buchs, Kanton Luzern. Siehe: <https://www.ejdv.ch/komponisten-lieder-verlage-textdichter/suche/alfred-leonz-gassmann.html>, Zugriff: 2.4.2022.

<sup>271</sup> Einsiedler Schriftsteller. Siehe: Christian Schmid: „Lienert, Otto Hellmuth“, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/012079/2007-02-19/>, Zugriff: 20.9.2021

<sup>272</sup> SAPA VP: Oberländer Tagblatt, Bürgenstock Trachtenchilbi Kurzbericht 1937.09.06.

<sup>273</sup> NL Oskar Eberle (privat): Tagebuch „Buch des Sehnens“ 1923 – 1924 in Stenografie (transkribiert von Hans Hoerni), Eintrag vom 12.12.1924, S. 113.

Einsiedeln stellte in der Lebens- und Schaffensbiografie von Oskar Eberle eine der wenigen Konstanten dar. Einerseits gab es die familiäre Verbindung, Berta Kälin, Oskars Mutter stammte aus Einsiedeln. Andererseits war Eberle durch seinen vierjährigen Aufenthalt am Kollegi Sarnen vertraut mit dem katholisch-humanistischen Umfeld, das auch in Einsiedeln vorherrschte. Eberle pflegte zeit seines Lebens Beziehungen zu seinen ehemaligen Schul- und Studienkollegen. Dass auch der Kontakt zu den Patres seiner ehemaligen Schule nicht abbrach, lässt sich anhand etlicher Agenda-Einträge belegen. Der Kontakt mit Weggefährten aus der Kollegizeit führte später vereinzelt auch zur beruflichen Zusammenarbeit. Gerade für Eberles Bestreben, geistliche Spiele aufzuführen, erwies sich sein Netzwerk als äusserst bedeutsam. Insbesondere im Zusammenhang mit seinem Engagement in Einsiedeln kamen seine wichtigen Kontakte wirkungsvoll zum Tragen. Mit Linus Birchler und Peter Erkelenz war Eberle freundschaftlich verbunden. Birchler und Eberle waren beide Mitglieder der Studentenverbindung „Renaissance“ in Freiburg.<sup>274</sup> Fest steht, dass Erkelenz und Eberle 1924 an derselben Weihnachtsfeier der „Renaissance“ teilnahmen, wobei sie sich aber schon vorher begegnet sein mussten. In seinem Tagebuch beschrieb Eberle seinen Ärger über die abfälligen Bemerkungen des späteren Kunsthistorikers Xaver von Moos gegenüber seinem Freund Erkelenz.<sup>275</sup> Erkelenz muss für Eberle als wichtiges Vorbild gedient haben. So sehr, dass er anhand des Theaterschaffenden Erkelenz auf der einen und Professor Nadler auf der anderen Seite mit folgendem Eintrag in der Agenda von 1925 sein grundlegendes Dilemma aufzeigt: „*Nun steh ich zwischen Erkelenz und Nadler! Einem muss ich folgen!*“<sup>276</sup> Der Eintrag unterstreicht Eberles frühe Zerrissenheit zwischen Theaterpraxis und Wissenschaft, personifiziert im Welttheater-Regisseur einerseits und dem Doktorvater andererseits. Während er erst 1935 als Theaterpraktiker in Einsiedeln tätig war, setzte er sich auf wissenschaftlicher Ebene schon seit seiner Studienzeit mit der Einsiedler Theatergeschichte auseinander.

---

<sup>274</sup> Auf die lebenslangen Kontakte aus der Schul- und Studienzeit geht Heidy Greco-Kaufmann im Rahmen des Forschungsprojektes zu Oskar Eberle ein. Vgl. Greco-Kaufmann, Hoffmann-Allenspach, 2023. S. 33–45.

<sup>275</sup> Vgl. NL Oskar Eberle (privat): Tagebuch „Buch des Sehnens“ 1923 – 1924 in Stenografie (transkribiert von Hans Hoerni), Eintrag vom 26.12.1924, S. 115–116: „Ich merke: seit Xaver von Moos in der Renaissance ist und mit blendendem Pathos Rilke und Goethe rezitiert, seit er seine Geistsprachen lässt sind alle Freunde der Renaissance ihm verfallen und verpflichtet. Was von Moos sagt, wird als objektive Wahrheit hingenommen. So war dem von Moos der? alles ausser Erkelenz unsympathisch, ja er nannte ihn einen Lügner und Menschen dritter Klasse, so schlecht wie der letzte Statist im Theater: und siehe da: alle haben es geglaubt und mir gesagt: sie verstehen mich nicht, wie ich auf einen so kleinen? Kerl wie Erkelenz hineinfallen könne. Nun, als Mensch und Künstler ist mir Erkelenz lieb und wert und dass mein Freund an der Weihnachtsfeier gerade zwischen mich (und) Erkelenz trat mit Spott und überlegenem Lächeln, das hat mich so erschüttert und mir so weh getan, dass ich am andern frühen Morgen ohne von jemand Abschied zu nehmen mit Erkelenz, ausgerechnet mit Erkelenz abgefahren bin, nach Zürich zuerst, von da nach Schwyz.“

<sup>276</sup> NL Oskar Eberle (privat): Agenda 1925 in Stenografie (transkribiert von Hans Hoerni) Eintrag vom 23.05.1925: „Nachmittags bei Professor Nadler; der will mir auch zum jährlich/Jahrbuch einspannen, will mich gar zu einem Gelehrten machen, hat mich absolut nicht interessiert; und ich habe nicht den Mut nein zu sagen, habe nicht den Mut! Bis ich eben ... muss, um mir selbst zuliebe. Und nicht der Wissenschaft! Nicht, nicht, nicht der Wissenschaft! Der Kunst!! Nun steh ich zwischen Erkelenz und Nadler! Einem muss ich folgen! Abends Kopfschmerz und flach ins Bett.“

Im August 1925, während seines Berlin–Aufenthaltes, telefonierte Eberle mit der Redaktion des Berliner Nachrichtenblattes für Theater, Musik, Literatur und bildende Kunst „*Musenhof*“<sup>277</sup> und bot der Zeitschrift Artikel über „*Calderon in Einsiedeln*“ und „*Tell in Altdorf*“ an. Der Auftrag kam zustande und man versprach Eberle ein Honorar.<sup>278</sup> Für die Wochenzeitschrift für Deutsche Kunst „*Hellweg*“ verfasste Eberle einen Artikel über Einsiedeln mit drei Bildern.<sup>279</sup>

1934 brachte sich Eberle jedoch in einer anderen Angelegenheit in Einsiedeln ins Gespräch. Am 26. März schrieb er an Pater Rafael Häne und unterbreitete ihm ein Angebot:

„[...] Die Festspielgemeinde Luzern will bereits in diesem Sommer festspielartige Veranstaltungen durchführen. Ich hielte es für richtig, wenn das Einsiedler Millenarium in unserem Prospekt Erwähnung finden könnte. Ich würde Ihnen vorschlagen, eine Seite unseres Prospektes, deren über 100.000 Exemplare (deutsch, französisch, englisch, holländisch) verschickt werden, zu übernehmen und zwar einfach zu dem prozentualen Anteil, den das gerade ausmacht. Gleichzeitig könnte schon in diesem Prospekte auf ihre nächstjährigen Spiele aufmerksam gemacht werden.“<sup>280</sup>

Der Grund für Eberles Angebot an Einsiedeln, die Tausendjahrfeier im offiziellen Werbeprospekt der Luzerner Christ–Königs–Passion zu bewerben, lag in Eberles Bestreben, die *geistigen Kräfte* von Einsiedeln und Luzern zu verknüpfen, um mithilfe dieser Zusammenarbeit genau jene *Kräfte* zu stärken:

„Für alle möglichen Dinge, für Sport und Strandbad wird heute Propaganda gemacht. Uns schwebt es vor, geistige Dinge zu propagieren. Hier aber müsste die Innerschweiz unbedingt zusammenarbeiten. Ich bin überzeugt, dass zahlreiche Gäste Luzerns auch Einsiedeln besuchen, besonders wenn sie nicht erst in Luzern, sondern schon am Ausgangspunkt ihrer Reise erfasst und richtig geleitet werden können. [...] Ich würde mich sehr freuen, wenn meine Anregung auf eine Zusammenarbeit der geistigen Kräfte der katholischen Innerschweiz in Einsiedeln Verständnis fände – übrigens zweifle ich gar nicht daran.“<sup>281</sup>

Vermutlich stand für Eberle tatsächlich die *Propagierung geistlicher Dinge* im Vordergrund. Gleichzeitig muss berücksichtigt werden, dass auch Eberles persönlicher Vorteil ein Beweggrund für die Anfrage gewesen sein könnte. Mit Sicherheit kann gesagt werden, dass eine stärkere Verbindung

<sup>277</sup> Dietzel, Thomas, Hügel, Hans–Otto und Deutsches Literaturarchiv. Deutsche literarische Zeitschriften 1880–1945: Ein Repertorium, Berlin, Boston: K. G. Saur 2012, S. 838.

<sup>278</sup> NL Oskar Eberle (privat): Agenda 1925 in Stenografie (transkribiert von Hans Hörnli): Eintrag 7.8.1925: In Berlin: Telefonisch fragte ich Redaktion des „Musenhofes“, ob es genehm, wenn ich Artikel schreibe über Calderon in Einsiedeln und Tell in Altdorf. Man bejaht, verspricht Honorar und B... zu senden. Eintrag 19.8.1925: Artikel geschrieben über Einsiedeln und Altdorf, Eintrag 20.8.1925: Die zwei Artikel für „Musenhof“ über Einsiedeln und Altdorf auf Maschine abgeschrieben und dabei geflucht!

<sup>279</sup> Vgl. <https://www.zvab.com/buch-suchen/titel/wochenschrift-fuer-deutsche-kunst/autor/hellweg/>, Zugriff 17.7.2022.

<sup>280</sup> SAPA VP Festspielgemeinde Luzern: 1934.03.26 OE an Häne.

<sup>281</sup> Ebenda.

von Luzern und Einsiedeln im Rahmen von Aufführungen geistlicher Spiele für Eberles Regiekarriere bestimmt kein Nachteil gewesen wäre, hätte er sich doch, auch mithilfe seines Netzwerkes in Luzern und Einsiedeln, an beiden Orten als Spielleiter in Stellung bringen können. Zum Zeitpunkt seiner Anfrage in Einsiedeln war der Regieposten für die Aufführungen des Welttheaters im Rahmen der Tausendjahrfeier noch nicht festgelegt. Es gibt keine Nachlassquellen, die diese These belegen. Fest steht jedoch, dass Eberle finanziell nicht auf Rosen gebettet und dadurch existenziell abhängig vom Honorar seiner Regieaufträge war. Ein Engagement in Einsiedeln hätte nicht nur einen künstlerischen Karrieresprung und Aufmerksamkeit über die Innerschweiz hinaus zur Folge, sondern würde einen Grossteil von Eberles Jahreseinkommen sichern. Eberles Vorschlag, die Tausendjahrfeier mit den Festspielen Luzern zu verknüpfen, fand in Einsiedeln jedoch keine Unterstützung. Die knappe Antwort der Pressestelle für die Einsiedler Tausendjahrfeier erreichte Eberle vier Tage später, am 30. März:

*„Hochw. Herr P. Rafael Häne übermachte mir Ihr Schreiben vom 26. dies an ihn, womit, Sie eine gemeinsame Propaganda für die Tausendjahrfeier und die Festspiele Luzern in Vorschlag bringen. Nun muss ich Ihnen leider mitteilen, dass wir bereits über 100.000 Prospekte in alle Welt versandt haben und eine weitere besondere Reklame für uns daher nicht mehr in Frage kommen kann, da unsere Mittel doch ziemlich beschränkt sind.“<sup>282</sup>*

Auf die Zusammenführung der „geistigen Kräfte“, die Eberle ins Zentrum seiner Anfrage stellte, geht das Schreiben nicht ein. Eberles Vorschläge für die Ressourcenbindung zwischen Luzern und Einsiedeln kamen zu spät und waren für Einsiedeln finanziell nicht tragbar. Seine familiären Einsiedler Wurzeln und seine erfolgreiche Inszenierung der Christ–Königs–Passion 1934 in Luzern trugen massgeblich dazu bei, dass er für die Regie der Welttheater Inszenierung von 1935 in Betracht gezogen wurde. Gleichzeitig konnte er von seinem Netzwerk innerhalb der katholischen Innerschweiz profitieren.<sup>283</sup>

Auf künstlerischer Ebene war Eberles neuartige Bühnenästhetik nicht unbedingt diejenige, die den Ansprüchen der GGS gerecht wurde. Die Herren der GGS unternahmen nach der Welttheaterinszenierung von 1927 etliche Visionierungsreisen nach Luzern und wohnten bei dieser Gelegenheit auch jenen Produktionen bei, für die sich Eberle als Regisseur verantwortlich zeigte. Begeisterungsstürme konnte der Inszenierungsstil von Eberle nicht hervorrufen.

Zu Eberles Inszenierung von Hans Salats „Der verlorene Sohn“ vor der Hofkirche Luzern 1932 fand die Leitung der Gesellschaft in einer Gegenüberstellung mit einer Calderón Inszenierung in Beckenried kritische Worte:

---

<sup>282</sup> SAPA VP Festspielgemeinde Luzern: 1934.03.30 Tausendjahrfeier Einsiedeln an OE <sup>348</sup> Gnekow 2002, S. 57.

<sup>283</sup> Gnekow 2002, S. 57.

*„Es fehlt dem Ort der Handlung (die Aufführung in Luzern findet wegen schlechten Wetters im Stadttheater statt) die Tiefe und Weite der Freibühne. Dies alles erzeugte unwillkürlich Theatereindruck, der weder durch den klaren, lapidaren Text und die gute Aussprache, noch durch das bunte Farbenbild der hochmodernen Kostümierung und die choreographischen Gesänge verwischt werden konnte. [...] Dort [in Beckenried] lebte man mit, hier beobachtete man; dort fühlte man die warme dramatische Welle, hier erfreute höchstens die korrekte Aussprache. Dort waren die Kostüme der historischen Zeit vom 3. Jahrhundert nach Christus angepasst, hier steigerten sie sich in Schnitt und Farbe ins Theatralische. Das [...] verdeckte öfters den tieferen Sinn des geistlichen Spiels und liess jene innige, herzenschlossene Anteilnahme am Geschehen nicht aufkommen, wie sie Beckenried erzeugte. Der Wille zu etwas Neuem, bis heute Ungesehenem, muss Luzern zuerkannt werden; es hat darin ohne Zweifel Wege bestritten, wie sie die Theaterkultur weist, die wir aber bei unserer Einstellung zum geistlichen Spiel nicht bis ans Ende gehen möchten.“<sup>284</sup>*

Mit der Bezeichnung des „Theatralischen“ wird die Abweichung vom realistischen Stil impliziert. Eberles Inszenierungs- und Bühnenästhetik, die sich auch in den stilisierten Kostümen niederschlug, konnte die Gesellschaft nicht mit dem didaktischen Auftrag des geistlichen Spiels verbinden. Sie befürchteten, dass Eberles Stil eine Entfremdung zwischen Bühne und Publikum beförderte und eine Identifikation mit dem Bühnengeschehen verhindern würde.<sup>285</sup> Ob sich Eberle dieser Kritik bewusst war, ist nicht bekannt. Zweifellos wird sie ihn nicht davon abgehalten haben, sich für den Regieauftrag in Einsiedeln in Stellung zu bringen.

---

<sup>284</sup> Gnekow 2002, S. 55–56.

<sup>285</sup> Vgl. Gnekow, 2002, S. 56: „In den Protokollen finden sich zahlreiche höchst subjektive Argumente, was ein Stück zu erfüllen habe, um als geistliche Literatur zu gelten. In diesem Zusammenhang muss erwähnt werden, dass dazu keine Richtlinien existieren, anhand derer die Stücke beurteilt werden könnten, sondern der Abt des Klosters Einsiedeln über den Grad des religiösen Gehalts eines Stücks entscheiden kann“

## 9.1 Die Anfänge: Das Einsiedler Welttheater von 1924, 1925 und 1930

„Das Grosse Welttheater“ von Calderón de la Barca wird 1924 zum ersten Mal in Einsiedeln aufgeführt. Massgeblich verantwortlich für die Initiierung der Wiederbelebung der geistlichen Spiele in Einsiedeln war der Einsiedler Kunsthistoriker und Eberles Weggefährte Linus Birchler.<sup>286</sup> Birchler regte Anfang 1924 beim neuen Klosterabt Dr. Ignatius Staub an, auf dem Klosterplatz ein Freilichtspiel zu realisieren und damit die Tradition der geistlichen Spiele in Einsiedeln wiederzubeleben, die bis ins 12. Jahrhundert zurückreicht.<sup>287</sup> Die prägende Zeit für die Einsiedler Theatergeschichte war aber das 16. und 17. Jahrhundert. Wie der Einsiedler Pater Rafael Häne in seinem Aufsatz „Das Einsiedler Welttheater der Barockzeit“ ausführt, erreichte das Kloster Einsiedeln nach den Stürmen der Reformation seine alte Stellung als „religiöser Mittelpunkt der Eidgenossenschaft“ und „nahm nun Teil an einem wundervollen geistigen Frühling, der über die katholischen Lande [sic.] Europas dahinging“:<sup>288</sup> Zu den Einsiedler Theaterformen schreibt Pater Rafael Häne:

„Durch alle diese Stücke geht ein Zug ins Grosse. Ungeheure Menschenmassen, prunkvolle Aufzüge und Prachtszenen entstehen immer wieder auf der Bühne. Die Möglichkeiten schienen grenzenlos zu sein. Das Meer wurde dargestellt mit einher segelnden Schiffen, es erhebt sich ein Sturm mit gewaltiger Brandung, Donner und Blitz. Schweb- und Flugmaschinen gehören zu den beständigen Einrichtungen der barocken Bühne. Heilige und Engel, oft scharrenweise, schweben vom Himmel her. Oder dann sind es wieder böse Geister, die in solcher Zahl kommen, dass sie die Luft verfinstern. Sonne, Mond, Sterne, Regenbogen werden nach Belieben herkommandiert, gewaltige Mengen von Pulver, Schwefel und Salpeter werden in grossartigen Feuerwerken verpufft. All das war aber nicht Selbstzweck. Nicht nur der Schauhunger des Volkes sollte gestillt werden. Es ging um ein Höheres. Die grossen Gedanken und Tatsachen der Erlösungen sollten in möglichst eindrücklicher, packender Weise dargestellt werden.“<sup>289</sup>

Linus Birchler stiess 1924 auf offene Ohren für sein Vorhaben, denn auch in anderen Regionen der Schweiz und in den umliegenden Ländern wurden in den 1920er-Jahre alte Theaterformen wiederbelebt. Schon 1895 entstanden die Passionsspiele in Selzach und am 22. August 1920 wurden mit Max Reinhardts Inszenierung von Hugo von Hoffmansthal „Jedermann“ die Salzburger Festspiele eröffnet.<sup>290</sup>

<sup>286</sup> Birchler und Eberle waren über die Freiburger Studentenverbindung „Renaissance“ verbunden und pflegten seit den frühen 20er-Jahren einen freundschaftlichen Austausch. Heidy Greco-Kaufmann beschäftigt sich im Rahmen des SNF-Projekts zu Oskar Eberle mit Eberles Netzwerk aus Schul- und Studienzeiten. Siehe auch Greco-Kaufmann, Hoffmann-Allenspach, 2023.

<sup>287</sup> Zur Einsiedler Theatergeschichte siehe auch: Eberle, Oskar: Das schweizerische Barocktheater. In: Die vierte Wand. Organ der Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg 1927, herausgegeben von der Mitteldeutschen Ausstellungs-Gesellschaft m. b. H. Magdeburg. Heft 16, 1. Juni 1927, S. 11–15.

<sup>288</sup> Häne, Rafael: Das Einsiedler Welttheater der Barockzeit. In: Das Grosse Welttheater Einsiedeln. Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, 8. Einsiedeln 1950. S. 1.

<sup>289</sup> Ebenda, S. 4.

<sup>290</sup> Vgl. Siebenmann, Gustav: Calderón in Einsiedeln : Bemerkungen zur Rezeption des spanischen Dramatikers In: Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur. Nr. 61 (1981), Heft 12. S. 991:

Für den Kunsthistoriker Birchler war klar, dass eine Wiederbelebung der barocken Theaterformen nur auf dem Platz vor dem Kloster realisiert werden kann.<sup>291</sup> So gelangte er 1924, bestärkt durch Pater Rafael Hänes Forschungsarbeiten zu den Einsiedler Theatertraditionen, an den Abt des Klosters und brachte sein Vorhaben vor. Doch Birchler sah sich selbst nicht in der Rolle als Regisseur. Ein dafür geeigneter Theatermacher musste also gefunden werden. Er fand ihn in Peter Erkelenz. Erkelenz, Schauspieler und Regisseur von Aufführungen einer Calderòn–Gesellschaft in Berlin, besuchte im Mai 1924 im Rahmen einer Tournee das Einsiedler Klosterstift und war von der Barockszenerie des Klosters beeindruckt. Erkelenz rezitierte auf seiner Tournee Auszüge aus der „*Göttlichen Komödie*“ von Dante und wurde vom schwer beeindruckten Abt Ignatius an Linus Birchler vermittelt. Birchler zeigte sich begeistert von Erkelenz Idee, Calderòns Welttheater auf dem Klosterplatz zu inszenieren. Am 7. Juni wird das Vorhaben der kunstinteressierten Einsiedler Bevölkerung vorgestellt. Schon einen Tag später, am 8. Juni 1924, wurde die *Gesellschaft für Geistliche Spiele* (GGS) gegründet.<sup>292</sup> Für die Gesellschaft und die verschiedenen Komitees der Spielleitung konnten Schwyzner Politiker und Vertreter des Klosters Einsiedeln gewonnen werden. Noch im Juni sprach die Gesellschaft bei den verschiedenen einheimischen Vereinen vor, um Mitspielende für das Vorhaben zu finden. Der ambitionierte Plan, das Projekt noch im selben Jahr zu realisieren, führte zu Vorbehalten bei den Vereinen, die bereits andere Anlässe geplant hatten. Auch die Klosterleitung, deren Unterstützung aufgrund des Spielplatzes vor dem Kloster unabdingbar war, stellte sich in dieser frühen Planungsphase quer. Doch die guten Argumente der Initianten überzeugten die Skeptiker. Besonders die finanziellen Auswirkungen einer Verschiebung auf das nächste Jahr und die niedrigen Honorarforderungen der Solisten und des Regisseurs Erkelenz, sowie die erwartete überregionale Ausstrahlung der Aufführungen für Einsiedeln führten schlussendlich zu einer breiten Zustimmung für das Projekt. Für das Protektorat der Aufführungen gab das Klosterstift eine mündliche Zusage, die von der Gesellschaft in Gesprächen mit möglichen Finanzierungspartnern aus dem Einsiedler Gewerbe sofort als Argument für die Durchführung angeführt wurde.<sup>293</sup> Doch einige Patres des Stifts standen dem Projekt mehr als skeptisch gegenüber und befürchteten, dass die Aufführungen als Ersatz zur Wallfahrt angesehen werden könnten.

---

„Einsiedeln jedoch, so darf man sicher behaupten, wäre vom Festspielfieber gewiss nicht ergriffen worden, wenn nicht in Salzburg im Jahr 1920 der Jedermann von Hugo von Hofmannsthal aufgeführt worden wäre. Zwei Jahre danach hat der österreichische Dichter das Salzburger Grosse Welttheater zur Erstaufführung gebracht, seine freie Nachdichtung von Calderons Fronleichnamsspiel. Beide Salzburger Grossaufführungen waren getragen von der 1917 von Hofmannsthal zusammen mit Max Reinhardt und Richard Strauss gegründeten Salzburger Festspielhausgemeinde.“

<sup>291</sup> Birchler, Linus: Entwicklung und Zukunft der Einsiedler Geistlichen Spiele. In: Eberle, Oskar (Hg.): *Geistliche Spiele. III. Jahrbuch 1930/31 der Gesellschaft für schweizerische Theater–kultur.* Basel u. Freiburg 1930, S. 13: „Ausgangspunkt für die Wiedererweckung der Einsiedler Spiele war die Architektur. Die mächtig ausgreifenden Arkadenarme und die pathetisch ansteigenden Treppen und Rampen rufen recht eigentlich nach Belebung durch achsial oder symmetrisch hinan– und hinabsteigende Menschengruppen.“

<sup>292</sup> Gnekow 2002, S. 22.

<sup>293</sup> Ebenda.

Pater Leonard Hugener vermittelte als Mitglied der Gesellschaft für geistliche Spiele mit dem Stift und betont die grundsätzliche Zustimmung der Patres und des Abtes. Für die Gesellschaft wurde klar, dass für eine erfolgreiche Realisation des Welttheaters ein diplomatischer Umgang mit dem Stift erforderlich sein würde. Als beruhigende Massnahme wurden die Klostervertreter zu Proben eingeladen und konnten sich inhaltlich an der Erstellung der Programmtexte beteiligen.<sup>294</sup>

Nach anfänglichen Hindernissen bei den ortsansässigen Vereinen und der Suche nach Mitspielenden und den Auseinandersetzungen mit dem Klosterstift traten im weiteren Probenprozess keine grösseren Probleme mehr auf. Erkelenz nahm die Vermittlerrolle zwischen den Mitspielenden und der Leitung der GGS ein und konnte bei Unstimmigkeiten schlichtend eingreifen. Nach einer einzigartig kurzen Vorbereitungszeit von sechs Wochen fand am 8. September 1924 die Premiere statt. Rund 350 Mitspielende, Einheimische und Mitglieder der Freien Bühne Zürich, waren an den Aufführungen beteiligt. Während die anspruchsvollen Sprechrollen mit den Mitgliedern der Freien Bühne Zürich besetzt wurden, wirkten die Einheimischen in kleineren Rollen, Chören und als Statisten in den Massenszenen mit.<sup>295</sup> Birchler unterstreicht in seinem Abriss zur Inszenierung von 1924 die Spielfreude der Einsiedler und Einsiedlerinnen und die damit verbundene Verwirklichung der „*Idee der Spielgemeinschaft*“.<sup>296</sup> Weiter betont Birchler die Wirkungskraft der Klosterkulisse auf das Publikum:

„Das Wesentlichste der Wirkung – darüber durfte man sich keiner Illusion hingeben – war und ist noch heute durch die Architektur bedingt, durch die eminent raummässig wirkende Arkadenanlage und die mächtige Kloster- und Kirchenfassade als Hintergrund durch den elementaren Gegensatz von konvexer Kirchenfassade und konkaven Arkadenarmen. Das breite und wenig tiefe Spielfeld bedingte zum voraus die Grundelemente der Darstellung: strenge Wahrung der Mittelachse, absolute Symmetrie und Parallelität und lineare Führung der Einzelfiguren und Gruppen, also Elemente, die im Grunde mit Hodlers Kunst verwandt sind. Entscheidend für die seelischen Wirkungen ist aber etwas durchaus Irrationales: das Gefühl der Zuschauer, dass im Hintergrund des Spiels eine Kirche steht, ein Wallfahrtskloster mit tausendjähriger Tradition. Diesem unbewussten Gefühl entzieht sich der Protestant ebenso wenig als der katholische Zuschauer (mindestens die Hälfte der Besucher waren Protestanten“.<sup>297</sup>

---

<sup>294</sup> Ebenda, S. 23.

<sup>295</sup> Birchler besuchte 1923 in Einsiedeln die Aufführung von Meinrad Lienerts Drama „Der Ahne“ von der Freien Bühne Zürich und gewann kurz darauf die Gruppe für die Welttheater-Inszenierung. Vgl. Beck 2002, S. 252.

<sup>296</sup> „Ganz prächtig entfaltete sich die Spielfreudigkeit der Einsiedler. Willig unterordneten sie sich der Führernatur des Spielleiters Erkelenz, und einrächtig wirkten in dem sonst durch politische Kämpfe zerrissenen Orte alle Kreise zusammen, sodass die Idee der Spielgemeinschaft schon 1924 eine schöne Verwirklichung fand.“ Vgl. Birchler 1930, S. 15.

<sup>297</sup> Ebenda.

Die Tribüne vor dem Kloster fasste 1000 Plätze. Der Publikumsandrang war jedoch dermassen gross, dass zur Erweiterung des Zuschauerraumes an den Seiten der Tribüne Autobusse, aus deren Fenster die Menschen dem Spiel zuschauen konnten, parkieren durften.

Als Textgrundlage diente die Welttheater–Übersetzung von Joseph von Eichendorff, wobei für einzelne Stellen die Übersetzung von Franz Lorinser hinzugezogen wurde. Um die akustischen und architektonischen Dimensionen auszuschöpfen, wurden Gesang– und Sprechchöre, sowie lateinische Gesänge in die Spielhandlung eingebaut. Die Hauptverantwortung für die Erstellung der endgültigen Textfassung wurde interessierten Patres des Klosters übertragen.<sup>298</sup> Inhaltlich dreht sich das Welttheater um das menschliche Leben, das als Theaterstück dargestellt wird. Zu Beginn tritt der Schöpfer auf, der gleichsam als Autor des kommenden Theaterstückes die verschiedenen Rollen verteilt. Die Welt beauftragt er, das Stück ins Werk zu setzen. Jede Rolle repräsentiert einen bestimmten Aspekt des Lebens: der König, die Weisheit, die Schönheit, der Reiche, der Bauer, der Arme, ein ungetauftes verstorbenes Kind. Unterstützt und gemahnt werden die Figuren durch das Gesetz der Gnade. Die Bühne wird zur Welt, in der jeder „*Schauspieler*“ seine Rolle spielt und so reagiert, wie es die sozialen und moralischen Lebensumstände seiner Figur bedingen. So tritt im Laufe des Stückes der Arme auf, der die anderen um Almosen bittet, doch der Reiche verwehrt sie ihm. Am Ende der Handlung müssen die Akteure das, was sie für die Ausführung ihrer Rolle bekommen haben, abgeben – nackt, wie sie auf die Bühne gekommen sind, müssen sie wieder abtreten. Danach treten die Schauspieler vor das Jüngste Gericht und müssen sich für ihre Leistung auf der Weltbühne rechtfertigen. Dabei wird entschieden, wer am Tisch sitzen und speisen darf und wer in die Hölle, in den Limbus oder ins Fegefeuer muss. Die fertiggestellte Textfassung unterschied sich 1924 aufgrund der vorgenommenen Änderungen und Kürzungen in vielerlei Hinsicht vom spanischen Original.<sup>299</sup> Doch trotz der Abweichungen wurde die Inszenierung bei den Rezensenten positiv aufgenommen.<sup>300</sup> Der Erfolg der Vorstellungen von 1924 führte dazu, dass die GGS die Zusammenarbeit mit Erkelenz auch für eine Wiederaufnahme der Inszenierung 1925 weiterführen wollte. Die Konflikte zwischen der Gesellschaftsleitung, der Spielgemeinde und dem Kloster stellten das Vorhaben jedoch auf die Probe. Während das Kloster in den Aufführungen einen didaktischen Nutzen sah, stand für Erkelenz und die Gesellschaftsleitung der künstlerische Gehalt im Vordergrund. Um die Unstimmigkeiten abzufedern, sprach sich Linus Birchler für die Gründung eines Regiekomitees aus, welches in den nächsten Spielperioden die

<sup>298</sup> Gnekow 2002, S. 25.

<sup>299</sup> Vgl. dazu: Genkow 2002, S. 32–36.

<sup>300</sup> „Dem literarisch gebildeten Zuschauer aber wurde die Einsiedler Aufführung zu einer Offenbarung dessen, was Calderóns katholisch–spanische Barockkunst gewollt und erreicht hat, ein mustergültiger Beweis dafür, welch ungeheure geistige Werte die vom religiösen Geist erfüllte antike Tragödie des Aischylos und Sophokles dem griechischen Volk von Athen in seiner Blütezeit zu bieten vermochte, und eine glänzende Demonstration des künstlerischen Wesens des kirchlichen Ritus, der wundervollen Ausdrucks– und Suggestionsmöglichkeiten liturgischer Formen.“ Vgl.: SAPA PA: August Rüegg in: Neue Zürcher Nachrichten 1.10.24.

Rechte des Regisseurs schützen sollte.<sup>301</sup> Für die Wiederholung der Inszenierung von 1924 plante man ein Jahr später kleinere Änderungen. Birchler war jedoch erleichtert, dass einige vom Kloster geplante Erweiterungen nicht in die Spielhandlung aufgenommen wurden. Neu eingefügt wurde hingegen ein Totentanz, ein neuer Kinderreigen und – nach Reinhardtschem Vorbild – das Summen bei den Sprechchören. Mit dem Kinderreigen und der neuartigen Sprechart der Chöre konnte sich Birchler jedoch nicht anfreunden. Die Aufführungen von 1925 waren ein grosser Erfolg und mit dem Erlös aus den beiden Spieljahren, wurde die Einsiedler Friedhofskapelle erneuert.<sup>302</sup> Nach 1925 war sich die Leitung der GGS uneinig über die zukünftige Ausrichtung des Einsiedler Welttheaters. Im Zentrum stand die Frage, ob Erkelenz weiterhin als Regisseur engagiert werden sollte. Gleichzeitig stiess der Vorschlag eines amerikanischen Paters, das Welttheater in Chicago als Gastspiel zur Aufführung zu bringen, auf reges Interesse.<sup>303</sup> Während das Projekt Chicago scheiterte, kam die Einsiedler Fassung auf anderen Bühnen in Übersee zur Aufführung und bescherte der Gesellschaft Tantiemen.<sup>304</sup> Anfragen aus Heidelberg, Tauberbischofsheim, Heidenheim und Wilken wurden hingegen von der GGS abschlägig beantwortet. Erkelenz übernahm in der Zwischenzeit einen Regieauftrag im rheinischen Bad-Godesberg und bat die GGS um die Freigabe der Einsiedler Fassung von 1925.<sup>305</sup> Die GGS stimmte nach reiflicher Diskussion zu, verlangte aber einen beträchtlichen Teil der Bruttoeinnahmen. Die Inszenierung in Bad-Godesberg war von finanziellen Problemen überschattet, die GGS zeigte jedoch kein finanzielles Entgegenkommen und hielt an den hohen Tantiemenforderungen fest. Ob die GGS für den darauffolgenden Konkurs von Godesberg mitverantwortlich gemacht werden kann, ist nicht erwiesen. Während Linus Birchler 1927 dafür plädierte, zur Tausendjahrfeier des Klosters im Jahr 1934 ein grosses Festspiel aufzuführen und auf die grossen Spielintervalle in Oberammergau und Bayreuth hinwies, hielt der Präsident der GGS an einer möglichst zeitnahen Aufführung des Welttheaters fest. Die Spielleitung für das Festspiel zum Jubiläum von 1934 sollten der Autor Meinrad Lienert und der Pater Otto Rehm übernehmen. Eine erneute Zusammenarbeit mit Erkelenz verwarf er hingegen, da ihn der künstlerische Gehalt der Welttheater-Inszenierung von 1925 nicht überzeugen konnte. Ob dies an den von ihm kritisierten stilistischen Änderungen in der

---

<sup>301</sup> Genkow 2002, S. 38–42.

<sup>302</sup> Birchler 1930, S. 16.

<sup>303</sup> Vgl. Genkow, 2002, S. 43: „Insbesondere von einem möglichen Gastspiel in Chicago, wo ein ‚internationaler Eucharistischer Kongress‘ stattfinden soll, versprechen sich die Verantwortlichen beträchtliche Tantiemen. Die Konkretisierung der Pläne, die auch von geistlicher Seite unterstützt werden, lässt den nationalistischen Geist der Spiele durchschimmern. So will man „all das vermeiden, was mit Deutschtum zusammenhängt“. Die GGS plant gar, für Erkelenz die Schweizer Staatsbürgerschaft zu erlangen, damit er auf Tournee als Schweizer auftreten kann.“

<sup>304</sup> Genkow 2002, S. 43–44.

<sup>305</sup> Vgl. Birchler, 1930, S. 16: „1926 und 1927 führte Erkelenz das ‚Welttheater‘ im Redoutenpark in Godesberg am Rhein auf, vor einem mächtigen, streng stilisierten Bühnenaufbau. Trotz stärkerer künstlerischer Einheit war die Wirkung lange nicht so stark wie in Einsiedeln. Der bei uns entscheidende Faktor, die spezifisch religiöse Wirkung, blieb vor der Godesberger künstlichen Architektur aus.“

Chorführung und der Ergänzung der Spielhandlung um einen Kinderreigen lag, bleibt unklar. Die GGS hielt jedoch an ihren Plänen fest, das Welttheater zügig wiederaufzunehmen. An einem weltlichen Festspiel zur Tausendjahrfeier war die GGS nicht interessiert.<sup>306</sup> Erkelenz, der mittlerweile in Amerika lebte, wurde, trotz Unstimmigkeiten mit Birchler, erneut für die Regie des Welttheaters angefragt. Doch die szenischen und textlichen Änderungen von Birchler, der neu offiziell als Dramaturg fungierte, überzeugten Erkelenz nicht und er schlug das Angebot aus. Gemeinsam mit einem neuen künstlerischen Leitungsteam, bestehend aus August Schmid, Eugen Arberer und Otto Rehm stand nun der Umsetzung von Birchlers neuen Ideen nichts mehr im Wege.<sup>307</sup>

Die Haupttrollen wurden auch für die Aufführungen von 1930 mit den Spielern und Spielerinnen der Freien Bühne Zürich besetzt. Alle weiteren Rollen wurden von der Einsiedler Bevölkerung übernommen. Mithilfe von Sprechkursen konnten neu die beiden Haupttrollen der Welt und des Meisters sowie die zweite Besetzung der Haupttrollen mit Laiendarstellern und Laiendarstellerinnen besetzt werden. Wie die GGS in ihrem Abschlussbericht zur Inszenierung von 1930 ausführte, fand das Welttheater „*recht günstige Erwähnung in der Presse aller Schattierungen des In- und Auslandes*“.<sup>308</sup> Neben den grossen Welttheater-Inszenierungen wurde im Sommer 1927 von der GGS die Initiative ergriffen, kleinere geistliche Spiele von „*lebenden religiösen Dramatikern*“ aufzuführen. Ein erster Versuch mit dem Apostelspiel von Max Mell endete jedoch in einem finanziellen Desaster. Die zwölf Aufführungen fanden bei der Einsiedler Bevölkerung und den Pilgermassen aus dem nahen Ausland kaum Anklang. Nach 1930 wurde die Idee wieder aufgegriffen und vereinzelt fanden, trotz der enttäuschenden Erfahrungen aus früheren Jahren, erneut kleinere Aufführungen unterschiedlicher geistlicher Spiele statt. Daneben gab es Bestrebungen zur Aufführung von Passionsspielen in Einsiedeln. Die GGS unterstützte diese Pläne aus Angst vor einer ungünstigen Konkurrenzsituation mit Oberammergau jedoch nicht.<sup>309</sup>

---

<sup>306</sup> Gnekow 2002, S. 45.

<sup>307</sup> Vgl. Birchler 1930, S. 16–17: „Die Aufführung von 1930 will keine Wiederholung von 1924/25 sein. Der äussere Apparat hat eine Vereinfachung erfahren. Der im Grundriss konkave alte Thronaufbau, der die Kirche vom Spielfeld ausschloss und in den Hintergrund schob, und dessen Umrahmung mit elektrischer Lampenreihe eine Konzession an die Masse war, wird nicht mehr aufgestellt; die Kirchenfassade wird organisch ins Spielfeld eingezogen, und die wirkliche Architektur bildet allein die Bühne. Das Spiel beabsichtigt den Raum stärker auszunutzen, die Arkaden, die Treppen, die Balustraden; das raummässige der Architektur soll stärker erfüllt und dem Spiel dienstbar gemacht werden. [...] Fast völlig geändert wurde der musikalische Teil. Die grossen Chöre wurden neu komponiert von P. Otto Rehm, einem Schüler von Joseph Haas in München. Die Vertonung ist im Harmonischen neuzeitlich gehalten. Neue Falsobordoni für die gregorianischen Gesangspartien schrieb P. Pirmin Vetter, und für teilweise neue Bühnenmusik war P. Joseph Staub besorgt.“

<sup>308</sup> Und weiter: „Aus den Erwähnungen einzelner Motive geht hervor, dass gerade die Einbeziehung der Kirche einhellige Zustimmung erntete und zur idealen Wirkung des Spiels wesentlich beitrug, dass andererseits die Grenzen streng beachtet werden müssen, um nicht den Rahmen der kunstvollen Einfachheit zu sprengen und durch mehr oder weniger wesensfremde Beihilfen ein eher gekünsteltes als rein künstlerisches Bild zu bieten“ Gnekow 2002, S. 54.

<sup>309</sup> Genkow 2002, S. 54–57.

Nachdem sich das Kloster definitiv gegen ein weltliches Festspiel zur Tausendjahrfeier ausgesprochen hatte, konzentrierte sich die Gesellschaft für das Jahr 1935 auf die Wiederaufführung des Welttheaters und machte sich auf die Suche nach einem geeigneten Regisseur.

## 9.2 Das grosse Welttheater 1935 als religiöses Festspiel

Im Januar 1935 erkundigte sich Eberle in Einsiedeln nach den finanziellen Bedingungen seiner Anstellung als Welttheater–Regisseur. Nach einem weiteren Besuch in Einsiedeln im Februar, wurde am 31. März über den Beginn der Proben gesprochen und gut einen Monat später, am 24. April, begann, mit den ersten Sprechproben für die Hauptdarsteller, der Probenprozess für Eberles Welttheater–Inszenierung.<sup>310</sup> Im Unterschied zu den früheren WelttheaterAufführungen wurden nun sämtliche Hauptrollen mit einheimischen Darstellern und Darstellerinnen besetzt. Diese Entscheidung wurde nicht aus Not getroffen, denn Eberle war bekanntlich ein Verfechter der Laienspielbewegung und die Calderónspiele in Einsiedeln bildeten für ihn eine vorbildliche Laienbühne:

*„Was Hans Brandenburg von Oberammergau sagt, gilt wörtlich auch von Einsiedeln: „Was Theater wirklich ist: festlich gesteigerter, äusserst seltener, lange Zeit nachwirkender Ausdruck einer Gemeinschaft, an eine bestimmte Weihestätte gebunden, wohin man von nah und fern zusammenströmt ...“ das finden wir auch in Einsiedeln. So sind diese Spiele die Verwirklichung einer magischen und religiösen Handlung, die aufgeht in der Sichtbarmachung des tieferen Sinnes, und nicht im Erfüllen ihrer Rollen. Die Aufgabe der Laienbühne besteht also nicht darin, Dichtungen, somit Kunstwerke zu vermitteln. Sie will aus dem tiefsten Glauben einer Zeit heraus Ideen und Ideale darstellen, die eine Zeit bewegen. Dagegen besteht die Aufgabe einer Berufsbühne im Dienste an der Kunst.“<sup>311</sup>*

Eberle war davon überzeugt, dass einzige die Laienbühne als geeigneter Ort für die Vermittlung grosser Themen wie Religion, Staat und Gesellschaft gelten könne. Denn „um religiöse oder staatliche Ideen eines Volkes zu gestalten, sind keine dramatischen Kunstwerke nötig“ und weiter führte er aus:

---

<sup>310</sup> NL Oskar Eberle (privat): Agenda 1935 in Stenografie (transkribiert von Hans Hoerni): Eintrag 16.1.1935: Einsiedeln erkundigt sich nach meinen finanziellen Bedingungen für die Regie. Eintrag 24.2.1935: erstes Mal in Einsiedeln. Eintrag 31.3.19.35: Besprechung über den Beginn der Proben. Eintrag 24.4.1935: Einsiedeln Sprechprobe.

<sup>311</sup> Eberle, Oskar: Berufsbühne und Laienbühne. In: 7. Jahrbuch des Verbandes der schweizerischen Renaissance–Gesellschaften, 1928/29. Zürich 1928, S. 72.

*„So wenig man von einem Schreiner verlangen darf, dass er eine Madonna schnitzt, von einem Flachmaler, dass er ein Porträt malt oder von einem Trompeter, dass er eine Symphonie komponiert: geradesowenig kann man von einem Laienspieler erwarten, dass er eine schauspielerische Leistung hervorbringt.“<sup>312</sup>*

Die Laienbühne steht nach Eberle demnach stets in den Diensten einer höheren Idee, während das Individuum hinter dieser Idee zurücktritt. Paradigmatisch für die religiöse Laienbühne steht gemäss Eberle die Einsiedler Theatertradition, während die Tellspiele in Altdorf die staatliche Idee ins Zentrum stellen.<sup>313</sup> Ziel der Spiele sei in beiden Fällen das Bilden einer Gemeinschaft zwischen den Darstellenden auf der Bühne und dem Publikum. In Einsiedeln konnte Eberle jene Überzeugung umsetzen, die er im Rahmen seiner früheren Inszenierungen nicht immer realisieren konnte: Die Trennung zwischen Berufs– und Laienbühne und damit eine Rollenbesetzung ausschliesslich mit Laiendarstellern und Laiendarstellerinnen.<sup>314</sup> Die Grenze zwischen Laienspiel und Berufsschauspiel verlieh den Spielern und Spielerinnen in Eberles Welttheater einen neuen Eigenwert. Durch die Einbindung der Beteiligten in eine „übergeordnete Idee“ und mit der qualitativen Abgrenzung zum Berufsschauspiel gewinnt Eberle die Sympathien der Nichtprofessionellen. Seine stilistisch geprägte Regiearbeit reduzierte die Anforderungen an die Spielenden, da sie auf Anonymität und die bewusste Abkehr von individueller Rollengestaltung setzte. Diese Ausrichtung trug dazu bei, Konkurrenzsituationen innerhalb der Spielgemeinschaft zu verringern. Ausdruck dieser Tendenz ist die Rollenaufstellung im Programmheft des Welttheaters von 1935, die exemplarisch für die Abkehr von individuellen Schauspielprofilen steht. Zuerst wurden die verschiedenen Rollen aufgelistet, während die Namen der Spielenden nicht wie in Programmheften üblich nach ihren Rollen aufgeführt, sondern als „das Volk von Einsiedeln“ bewusst als Gemeinschaft zusammengefasst wurden.<sup>315</sup> Über die Verbindung der Einheimischen mit dem Welttheater führt Klosterstiftslehrer Meinrad Hensler im Programmheft 1935 aus:

*„Ein Spieljahr ist für Einsiedeln nicht mehr etwas Nebensächliches und Privates, nein es ist ein Ereignis, das die ganze Bevölkerung erfasst und mitleben lässt; denn in diesem heben Werk spielt das Einsiedlervolk eine kultische Handlung für das Volk, aus dem Glauben heraus, in dem es lebt. Es ist ein Laienspiel im besten Sinne des Wortes. Keine Berufsschauspieler treten da über die Bretter, sondern zirka 400 Einsiedler agieren hier im Schatten des*

---

<sup>312</sup> Ebenda.

<sup>313</sup> Vgl. ebenda, S. 73: „Mit andern Worten: hinter jedem Volkstheater steht eine Tendenz. Reine Kunst hat keine Tendenz, die mit einem materiellen Grunde zusammenhängt. Sogenannte Volkskunst aber hat immer Tendenz. Auf ganz engem Raume liegen in der Urschweiz die zwei Bühnen nebeneinander, die kennzeichnend und weithin gültig die staatliche und religiöse Gemeinschaft vertreten: Altdorf mit den Tellspielen und Einsiedeln mit den Calderonspielen. Die Grundlagen beider Bühnen sind das Volk, einmal als staatsbürgerliche, das andere Mal als religiöse Gemeinschaft.“

<sup>314</sup> Ebenda S. 74: „Es gilt also nicht, wie viele Dilettanten wollen, Liebhaberbühne und Berufsbühne zu verschmelzen, es gilt die Erkenntnis, dass Berufsbühne und Laienbühne grundverschieden sind und dass beide ihren eigenen Stil haben.“

<sup>315</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 118: 1935 Einsiedeln Programm. S. 2.

*1000jährigen Marienheiligtums, unter freiem, sternenbesäten Nachthimmel. Sie sprechen zum Menschen in einer gewaltigen, tiefen Sprache. Alle kulturellen Vereine rücken im Spieljahr ihr Programm in den Hintergrund und stellen ihre Kräfte dem grossen Einsiedlerwerk zur Verfügung. Gesangs- und Musikvereine übernehmen den musikalischen Teil, während Leute aus allen Schichten als Menschen in gewaltigen Sprechchören zum Publikum reden. [...] Das gesamte Personal hinter den Kulissen, das sich administrativer, inspirierender und dienender Arbeit widmet, rekrutiert sich aus dem Volke der Waldstatt. So ist denn Calderons Welttheater zu einem eigentlichen Einsiedlerwerk geworden, das in der Schweiz und weit über ihre Grenzen hinaus einzige dasteht in seiner kulturellen Bedeutung als wuchtiges Freilichtspiel und tief ergreifende, kultische Tat.“<sup>316</sup>*

Die Anonymisierung der Darsteller und Darstellerinnen und die Hervorhebung der Spielgemeinde im Programmheft bewertete der Kritiker der *Neuen Zürcher Nachrichten* in seiner Kritik überschwänglich positiv.<sup>317</sup> Auch Robert Faesy, der für die *Neue Schweizer Rundschau* schrieb, betonte das „*Spiel der Einsiedler Laien*“ und das Einsiedler „*Gemeinschaftswirken*“ und vergleicht die „*menschliche Echtheit und unmittelbare Überzeugungskraft*“ mit den „*berufsmässigen Prominenten*“ von Reinhardts Salzburg Inszenierungen.<sup>318</sup> Die Referenz auf Salzburg spielt auch in Bezug auf den Bühnenraum vor dem Kloster Einsiedeln eine bedeutende Rolle für Eberle. Während die Mysterienspiele in Salzburg sich in ein „*neutrales Festspielhaus hinübergespielt*“ haben, habe Einsiedeln einen gegensätzlichen Weg verfolgt: „... von *Spielzeit zu Spielzeit* sind sie [die Mysterienspiele in Einsiedeln] mit dem kirchlichen Raum verwachsen“.<sup>319</sup> Dennoch liess Eberle, ganz im Sinne seiner modernen Bühnenästhetik, einen geometrisch geformten Thronaufbau bauen. Der schlichte Aufbau unterschied sich deutlich von der barocken Klosterarchitektur. Wie auch in seinen früheren

---

<sup>316</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 118: 1935 Einsiedeln Programm. S. 22.

<sup>317</sup> SAPA PA Oskar Eberle: Welttheater Einsiedeln Kritik 1937.07.13 Neue Zürcher Nachrichten: „Wenn man statt irgendwelcher Namen von Darstellern im Programmheft liest ‚das Volk von Einsiedeln‘, so erlebt man im Verlaufe des eindrucksstarken Abends den Begriff dieser Spielgemeinschaft mit einem Gefühl hoher Achtung; denn dieses feierlichste und monumentalste unter den schweizerischen Laienspielen ist auch am lebendigsten in dem Volkstum der Aufführenden verwurzelt.“

<sup>318</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 119: 119 1937.07.17 Faltprogramm Welttheater, Pressestimmen. „Wenn das Spiel der Einsiedler Laien selbst dasjenige der berufsmässigen Prominenten von Reinhardts Salzburger Welttheater an unmittelbarer Überzeugungskraft übertrifft, so eben darum, weil der Ernst und die menschliche Echtheit eines solchen Gemeinschaftswirkens dem Zuschauer unwillkürlich wesensandere Massstäbe aufdrängen, als er auf dem professionellen Theaterbetrieb anzuwenden gewohnt ist.“

<sup>319</sup> Vgl. Eberle, Mysterienspiele in Salzburg und Einsiedeln 1937, S. 11.: „Die Ähnlichkeit liegt darin, dass beide Spielstätten das geistliche Spiel pflegen, Salzburg, weil es instinktiv erfassste, dass grosses Festspiel stets Mysterienspiel sein muss, Einsiedeln, weil es von Anfang an wusste, dass im Umkreis eines tausendjährigen Nationalheiligtums überhaupt nur geistliche Spiele möglich sind. Die Salzburger Mysterienspiele haben sich aus den Kirchen heraus in ein neutrales Festspielhaus hinübergespielt, in Einsiedeln geht der Weg umgekehrt, von Spielzeit zu Spielzeit sind sie mit dem kirchlichen Raum inniger verwachsen. Die Einsiedler Spiele sind von Anfang an gewesen, was die Salzburger Spiele sein hätten oder werden können: kultische Spiele und darum in erster Linie Gottesdienst und erst hernach Werke der Kunst. In Salzburg schielte man von Anfang an auf die grosse Welt, in Einsiedeln spielt das Volk für das Volk der christlichen Eidgenossenschaft, und wenn einmal ein fremder Pilger die Spiele sah und irgendwo in der weiten Welt davon erzählte oder darüber schrieb, so drang die Kunde doch, wie es scheint, nie bis zu den Ohren der prominenten Salzburger Gäste. Ob die Kunstreunde aller Erdteile kommen oder nicht, die Einsiedler Benediktiner werden nicht aufhören, Gott zu dienen und das Einsiedler Volk wird nicht aufhören, seine einmal erkannte Aufgabe zu erfüllen, der Welt in seinen Spielen mehr zu geben als einen Kunstgenuss.“

Inszenierungen integrierte Eberle für die Solisten Treppenaufsätze und Podien in die natürliche Architektur des Spielortes. Weitere Ausstattungsmittel bildeten Fahnen mit stilisierten Bildern, Sonnenbilder über dem Thron und an Stangen befestigt sowie Kerzen und Fackeln, die im Vor- und Nachspiel den oberen Teil des Platzes erleuchteten. Diese Beleuchtungselemente unterstützen den kultischliturgischen Charakter der Inszenierung. Die Kostüme waren, wie auch bei der Passion im Jahr zuvor, stark stilisiert und spielten mit Form- und Farbsymbolik.<sup>320</sup>

Ein weiteres, sich durchziehendes ästhetisches Mittel von Eberles Regiearbeit bildete die symmetrische Platzierung der insgesamt sechs Chöre in den Massenszenen. Diese strenge Anordnung wird nur durch kurze Szeneneinschübe und die Zwischenspiele etwas aufgelockert. Doch trotz symmetrischer Strenge verlor das Spiel nicht an Lebendigkeit. Durch den gezielten Einsatz von Requisiten bildete etwa die Parade während der Königskrönung den opulenten Höhepunkt des Spiels: Der König wird von den Engeln gekrönt und mit Schwert und Krone ausgestattet, während vierzig Soldaten, bepackt mit Fahnen, Lanzen und Standarten und gekleidet im besten Kürassier-Kostüm die Krönungszeremonie flankieren. Die Stilisierung von Bühne, Kostümen und Choreografie verstärkte den kultischen Charakter des Spiels und verhinderte gleichzeitig einen klaren Aktualitätsbezug. Einzig in der Inszenierung der Figur des Königs könne man, laut Gnekow, eine „gewisse Anlehnung an den Führerkult“ erkennen.<sup>321</sup> Eberle bezeichnete die Funktion des Königs im Programmheft als „*Ordnung, Gesetz, Spitze der sozialen Pyramide*“<sup>322</sup>, was Gnekow implizit als Kritik an demokratischen Staatsformen interpretiert.<sup>323</sup> Dieser politische Bezug ist jedoch nicht durch Quellen belegbar. Weder in Eberles theoretischen Schriften zum Barocktheater noch in den Rezensionen zum Spiel wird darauf eingegangen. Für die Welttheater-Inszenierung von 1935 zieht die GGS alle werbetechnischen Register. Im Vorfeld der Aufführungen wurden *Propagandareisen* im In- und Ausland unternommen, Radioreportagen gesendet und für die Weltausstellung in Belgien eigens Filme über die Einsiedler Welttheatertradition gedreht. Die Aufführungen wurden im Radio übertragen und für einflussreiche Persönlichkeiten aus der Schweizer Politik, Kirche und Kunst organisiert Eberle eine Ehrenaufführung.<sup>324</sup> Die Aufführung wurde von einem grossen nationalen und internationalen Medienecho begleitet. Nicht nur katholische Medien berichteten wohlwollend, ja begeistert, auch die protestantische Presse schreibt durchwegs positiv über die Inszenierung. Hervorgehoben wird von den Rezensenten besonders die Qualität des Laienspiels und die damit verbundene unmittelbare Überzeugungskraft und „*menschliche Echtheit*“ der Darsteller.<sup>325</sup> Auch der Kritiker der

<sup>320</sup> Gnekow 2002, S. 62.

<sup>321</sup> Ebenda S. 65.

<sup>322</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 119. Programmheft 1935, S. 15.

<sup>323</sup> Gnekow 2002, S. 64.

<sup>324</sup> Ebenda.

<sup>325</sup> SAPA PA Oskar Eberle, Neue Schweizer Rundschau 1935.07.09: Welttheater 1935.

National-Zeitung schwärmt von der Übertragung des rituellen Charakters der Aufführungen auf das Publikum:

*„Die Zuschauer sind einbezogen in das weltweit gewordene Spielfeld, sie sind Zeuge Gottes, wie die Rollenträger. [...] Es wäre vermessen, vor diesem Spiele, das jede Grenze sprengt und wo der Spieler nichts ist als der Träger einer übermenschlichen Rolle, zu urteilen. Hier zerfällt das menschliche Mass.“<sup>326</sup>*

Trotz Eberles modernem Inszenierungsstil begann sich das Kloster mit dem Spiel zu identifizieren. Dass Eberle auf inhaltliche Neuerungen verzichtete und die Textfassung der Aufführungen von 1930 übernahm, stellte das Kloster zufrieden:

*„Nicht Kunstgenuss in erster Linie, noch weniger Neugierde bildet den Zweck dieser Aufführungen, sondern die Pilger sollten hier etwas finden, was sie seelisch fördert, was dem Zweck ihrer Wallfahrt nicht nur nicht zuwider läuft, sondern ihm auf eine besondere Art entspricht. Eine Predigt [...], ein packendes Memento mori soll auch dieses Spiel sein.“<sup>327</sup>*

Auch Pater Rafael Häne war zufrieden. Im Luzerner Tagblatt schrieb er am 22. Juli 1935: „Er (Eberle) hat nicht den Ehrgeiz gehabt, die frühere Inszenierung auf den Kopf zu setzen. Sein Streben war, die wesentlichen Linien noch stärker herauszuarbeiten und so die Eindrucksmacht durch konsequenter Stilisierung zu verstärken.“<sup>328</sup> Es ist Pater Häne, der den Anstoss zu einem offiziellen Welttheatergottesdienst zu Beginn und Ende der Spielperiode gibt und somit die Verbindung zwischen Theater und Kirche, Kunst und Religion verstärkt.

Eberles Welttheater-Inszenierung von 1935 steht durch das überkonfessionelle Publikum und die positive Berichterstattung ganz im Zeichen der Überwindung konfessioneller Gräben. Die nationale und internationale Ausstrahlung der Aufführungen verliehen Eberle viel Beachtung und brachten ihn im Laufe der folgenden Jahre als ernst zu nehmenden Regisseur von Festspielen mit nationaler Bedeutung aufs Tapet. Der grosse Erfolg seiner Inszenierung bewegte Eberle dazu, der GGS schon 1936 ein neues Konzept vorzulegen, indem er die zukünftigen kulturellen Tätigkeiten der Gesellschaft definierte.<sup>329</sup> Seine Pläne, die er unaufgefordert darlegte, bestanden aus künstlerischen Darbietungen, Vorschlägen zu Werbestrategien und konkreten Plänen für die Errichtung eines Theaterbaus. 1937 wollte Eberle im Klosterhof den *Jedermann* von Hugo von Hofmannsthal und im Spätsommer, als Alternative zum Welttheater, ein Antichrist- und

---

<sup>326</sup> Ebenda.

<sup>327</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 119. Programmheft 1935, S. 15.

<sup>328</sup> SAPA PA Oskar Eberle, Luzerner Tagblatt 1935.07.22: Welttheater 1935.

Weltgerichtsspiel zur Aufführung bringen. Doch das Kloster war besonders von einer möglichen Jedermann Aufführung wenig begeistert:

„Schliesslich gehört der Jedermann in der Hofmannsthalschen Fassung nicht vor unsere Wallfahrtskirche, wenn er auch vor dem Salzburger Dom von trefflicher Wirkung war, mit diesem allerdings weniger lebendig verbunden, sondern vielmehr infolge des hochstehenden künstlerischen Spiels.“<sup>329</sup>

Die GGS befürchtete eine Überbetonung des Theatralischen zulasten der religiösen Idee und verhinderte daher die Realisierung einer Jedermann–Inszenierung. Mit der Aufführung eines Antichrist–Spiels setzte sich die GGS jedoch sehr intensiv auseinander.

### **9.2.1 Einschub: Pläne für die Aufführung eines Antichrist–Spiels in Einsiedeln**

Am 2. Januar 1937 präsentierte Pater Raphael Häne der Leitung der Gesellschaft für Geistliche Spiele Einsiedeln das Antichrist–Manuskript von Dr. Karl Borromäus Heinrich und benötigte für die Lesung dieser ersten Textfassung insgesamt drei Stunden und zwanzig Minuten. Da das gesamte Manuskript von Heinrich dem Protokoll beigelegt wurde, verzichtete der Protokollführer auf eine Zusammenfassung der Spielhandlung. Im Nachlass von Oskar Eberle findet sich das Manuskript leider nicht, weshalb auch an dieser Stelle keine Aussagen zum Inhalt von Heinrichs Fassung gemacht werden können. Das Protokoll der Sitzung vom 2. Januar liefert hingegen Hinweise auf die von den Sitzungsteilnehmern befürchteten Probleme, die sich bei der praktischen Umsetzung des Textes in Einsiedeln ergeben könnten. Im Zentrum der Diskussion, die auf die Lesung von Häne folgte, stand die Frage, ob „*Einsiedeln in der Lage sein werde, das Spiel mit eigenen Kräften umzusetzen*“.<sup>330</sup> Die Leitung der GGS befürchtete, dass Einsiedeln nicht über die geeigneten Darsteller verfügen würde, denn das Antichrist–Spiel dürfe nicht von der Welttheater–Produktion überschattet werden und müsse eine gleichwertige Wirkung entfalten können. Eberle hingegen kritisierte vorwiegend die Länge des Textes und den fehlenden Bezug auf die spezifischen BühnenraumBedingungen in Einsiedeln.<sup>331</sup> Trotzdem riet er den Anwesenden zur Realisierung des Projektes, worauf die Leitung der GGS, trotz den formalen und organisatorischen Vorbehalten, zum Schluss der Sitzung die Durchführung des Antichrist–Spiels in Einsiedeln beschloss:

„Meinrad Bisig erklärt, Einsiedeln habe eine Zeitmission zu erfüllen, die grosse Idee müsse vor allem in den Vordergrund gestellt werden, darum seien alle Kräfte zum grossen Werk zu sammeln. Er erntete für sein Votum den starken Beifall der ganzen Leitung. (...) Alois Payer findet, dass grundsätzlich alle Anwesenden einig seien.

<sup>329</sup> NL Oskar Eberle OEB Nr. 5: 1936.09.23 OE Einsiedeln 1937.

<sup>330</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1937.01.02 Protokoll GGS, S. 1.

<sup>331</sup> Ebenda.

*Er setzt grosse Stücke auf Dr. Eberle und Heinrichs grosse Erfolge für Einsiedeln. Es dürfen keine Kosten geschenkt werden. Einsiedeln hat ein Apostolat, eine Mission zu erfüllen. Er hofft sogar, dass einige Patres des Klosters am Spiel aktiv mitmachen, wozu wir allerdings vorläufig ein Fragezeichen setzen möchten.<sup>332</sup>*

Die Aufzeichnungen des Protokollanten betonen die Wichtigkeit des Projektes für die GGS. Verdeutlicht wird die Bedeutung der Pläne für ein Einsiedler Antichrist–Spiel auch im zum Schluss der Sitzung gefassten Beschluss, das Projekt per Agenturmeldung öffentlichkeitswirksam anzukündigen, obwohl eine Überarbeitung des Textes im Sinne des Regisseurs Eberle noch ausstand und weder ein Premierendatum festgelegt wurde noch mögliche Namen von Darsteller und Darstellerinnen bekannt waren.<sup>333</sup>

In den folgenden Wochen wurde das Antichrist–Spiel zu einem Hauptthema an den Sitzungen der GGS. Schon eine Woche später, an einer weiteren Sitzung der GGS am 9. Januar 1937, nahm das Thema erneut viel Raum ein. Denn der Autor Heinrich hat sich in der Zwischenzeit mit einem Brief an Eberle gewandt, um das Vorgehen bei der Textüberarbeitung zu organisieren. Er wünschte von Eberle eine „kleine Gesamtskizze“, die seine „Auffassung von den Erfordernissen der Freilicht–Aufführung wenigstens summarisch und approximativ erhellt.“<sup>334</sup> Heinrich wollte nicht in direktem Kontakt mit Eberle bleiben und schlug vor, dass Pater Raphael Häne „als quasi Vertreter des Textes“ die Vermittlerrolle zwischen Autor und Regisseur einnehmen könnte.<sup>335</sup> Es kann nur darüber spekuliert werden, ob Heinrich eine Vereinnahmung durch Eberles eigene Antichrist–Spiel–Ideen befürchtete oder persönliche Vorbehalte gegenüber dem Regisseur hatte. Jedenfalls machte sich Eberle am 7. Januar, sofort nach Erhalt von Heinrichs Schreiben, an die Konzeption der Gesamtskizze, die Heinrich von ihm gefordert hatte.<sup>336</sup> Die mehrseitige Konzeption gibt nicht darüber Aufschluss, wie konkret Heinrichs Spieltext als Grundlage diente oder ob Eberle seine ganz eigene Stückidee unabhängig von Heinrichs Text skizzierte. Eberles Aussagen an der Sitzung zwei Tage später lassen jedoch Letzteres vermuten:

*„Dr. Oskar Eberle erhält hierauf das Wort. Allgemein erklärt er, dass es ihm je länger, je schwerer falle, das Werk Dr. Heinrichs in seiner jetzigen dramatischen Form auf den Klosterplatz zu bringen, auch dann, wenn es ganz bedeutend gekürzt wäre. Aus der „Revue“ (nicht im mondänen Sinne) müsse ein Spiel gestaltet werden, aus dem Nacheinander der Gruppen ein Nebeneinander von Anfang bis Ende. Die ganze Tendenz des Stücks sei zu aktuell und trage Züge zeitgenössischer Menschen. Platz und Kloster aber seien im Grunde zeitlos, ertragen darum kaum eine solch zeitgebundenes Spiel. Er frage sich, ob das Kloster die Verantwortung übernehmen wolle oder könne, ein*

---

<sup>332</sup> Ebenda, S. 2.

<sup>333</sup> Ebenda, S. 4.

<sup>334</sup> NL Oskar Eberle Osteuropabibliothek OEB, Nr. 5: 1937.01.07 Heinrich an OE, S. 1.

<sup>335</sup> Ebenda.

<sup>336</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1937.01.08 Szenario Antichrist

*so auf die Gegenwart zugeschriebenes Spiel auf einem Boden geben zu lassen wie das vorliegende? Diese grundsätzlichen Einwände richten sich nicht gegen das Antichrist-Spiel als solches, sondern gegen den Text von Dr. Heinrichs, und hier nicht gegen die literarische Form, sondern gegen die zu wenig bühnenhaft empfundene Fassung.“<sup>337</sup>*

Eberle stellte an der Sitzung vom 9. Januar seine Regieidee vor und betonte den architektonischen Aufbau des Planes, der sich „im Prinzip an das ‚Welttheater‘ hält“. Durch diese „künstlerische Harmonie“ würde sich das Antichrist-Spiel, in der von Eberle überarbeiteten Version, in den Spielplatz vor dem Kloster harmonisch einfügen.<sup>338</sup> Eberles Vorschläge wurden von den Anwesenden sehr wohlwollend aufgenommen. Nicht nur die konkreten Änderungen leuchteten der GGS ein, auch Eberles Charakter und Einfühlung in Heinrichs Text wurden in den höchsten Tönen gelobt:

*„Der Vorsitzende verdankt im Namen der Leitung die vorzügliche Einführung Dr. Eberles. Die grossen Verdienste Dr. Heinrichs in literarischer Hinsicht sind gewiss anzuerkennen, aber dem Stück hat Dr. Oskar Eberle jene Form gegeben, die den Antichrist bühnensfähig machen. Dr. Eberle hat mit der gediegenen Einfühlung in das Werk Dr. Heinrichs eine neue schöne Seite seines edlen Charakters offenbart.“<sup>339</sup>*

Hier offenbarte sich erneut das grosse Ansehen, das Eberle innerhalb der GGS genoss. Die Unterstützung und das Vertrauen, das ihm von den Entscheidungsträgern der GGS entgegengebracht wurde, muss massgeblich dazu beigetragen haben, dass sich der Spielort Einsiedeln zu einem Fixpunkt in Eberles Regie-Karriere entwickelte. Ein weiteres Anzeichen für die Unterstützung durch die GGS zeigte sich durch die Vermittlerrolle, die Pater Raphael Häne einnahm: „Es ist nur zu wünschen, dass es hochw. Dr. P. Raphael Häne gelingen möge, Herrn Dr. Heinrich von der Notwendigkeit des Umbaus seines Stücks nach den regiemässigen Vorschlägen Dr. Eberles zu überzeugen.“<sup>340</sup> Pater Hänes Versuch der diplomatischen Übermittlung von Eberles Bearbeitung des Textes kam bei Heinrich nicht gut an. An einer weiteren Sitzung der GGS-Leitung am 13. Januar, erläuterte Häne die schwierige Situation und betonte, dass die GGS-Leitung weiterhin auf das Urteil und die Textüberarbeitung von Eberle setze und die Verhandlungen mit Heinrich, der darauf bestand, diese abzubrechen und seinen Text zurückzuziehen, weiterführen müsse:

*„In der allgemeinen Aussprache wird die Haltung Dr. Heinrichs bedauert. Sie beruht auf der irrtümlichen Auffassung, Dr. Eberle wolle eine Reihe von Einfällen, die ihm bei der Lektüre des Werkes gekommen seien, diesem beimengen und aus dieser Vermengung ein zweites, neues Stück schaffen. Die Stellung Dr. Eberles als Regisseur ist durchaus korrekt, die Leitung hat das in ihrer letzten Sitzung feststellen können, dass Dr. Eberle als Regisseur zu*

<sup>337</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1937.01.02 Protokoll GGS, S. 2.

<sup>338</sup> Ebenda, S. 3.

<sup>339</sup> Ebenda.

<sup>340</sup> Ebenda.

*einer andern Form des Stücks kommen musste, als der abseits vom praktischen Theater arbeitenden Dichter, liegt auf der Hand.“<sup>341</sup>*

Um die Ausgangslage für weitere Gespräche mit Heinrich zu schaffen, wurde Eberle von der Leitung der GGS diplomatisch angewiesen, seine „*regiemässige Behandlung des ‚Antichrist‘ vorläufig nicht zu forcieren*“.<sup>342</sup> Am 19. Januar trafen sich der Präsident der GGS, Franz Kälin, Pater Raphael Häne und der Autor Heinrich in Bern zu einer persönlichen Aussprache. Das Gespräch nahm einen guten Verlauf und Heinrich liess sich von Kälin und Häne zur Weiterführung des Projektes überzeugen.<sup>343</sup> Während sich die Leitung der GGS darum kümmerte, die Wogen zwischen Autor und Regisseur zu glätten, war Letzterer bereits mitten im Schreibprozess von seinem eigenen Spieltext. Eberle bestätigte, dass man im Notfall seinen „*Antichrist*“ aufführen könne, „*der sich in keiner Weise an die Ideen von Dr. Hrb. hält*“.<sup>344</sup> Sollte die GGS den Text von Heinrich zur Aufführung bringen wollen, müsse die Überarbeitung des Textes bis zum 1. April fertiggestellt werden, so „*dass er einen Vergleich mit dem Welttheater aushalten könne*“.<sup>345</sup> Noch an derselben Sitzung vom 6. Februar wurden die diplomatischen Hebel in Bewegung gesetzt. Heinrich wurde telefonisch kontaktiert und zu einem Treffen mit Eberle nach Einsiedeln eingeladen. Die GGS musste viel Überzeugungsarbeit leisten an diesem Abend, denn erst nach zwei halbstündigen Telefonaten mit Pater Häne und mit Franz Kälin zeigte sich Heinrich bereit zu einem Treffen zwecks Aussprache mit dem Regisseur. Am Nachmittag des Fastnachtssonntags trafen sich nun Heinrich, Eberle und ausgesuchte Herren der GGS-Leitung im Konferenzhotel Schiff in Einsiedeln.<sup>346</sup> Über den genauen Verlauf des Gespräches ist aus dem Protokoll der nächsten Sitzung der GGS Leitung vom 13. Februar nichts zu entnehmen. Erst einige Wochen später, am 3. März, wurde das Thema „*Antichrist-Spiel in Einsiedeln*“ wieder ausführlich diskutiert. Als Grundlage für die Diskussion an diesem Abend dienen Heinrichs erste Text-Überarbeitungen. Eberle stellte fest, dass sich Heinrich stark an seinen Vorschlägen orientierte:

*„Herr Regisseur Dr. Eberle hat das Wort. Er erklärt, Dr. Heinrich habe sich in seinem neuen Entwurfe durchaus an Eberles Plan gehalten, vielleicht zu sehr in einem Grade, der hohe Anerkennung verdiene und vom festen Willen des Dichters zeuge, unsern berechtigten Wünschen in allen Teilen nachzukommen“<sup>347</sup>*

---

<sup>341</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1937.01.13 Protokoll GGS, S. 1–2.

<sup>342</sup> Ebenda S. 3.

<sup>343</sup> Über die anfängliche Zurückweisung Heinrichs merkt der Schriftführer im Protokoll der Sitzung vom 6. Februar 1937 an: „Immerhin hat jener Briefwechsel und die daraus erwachsenen Hemmungen in der Entwicklung unseres Spiels seine gute Seite, sie gewähren uns einen höchst interessanten Einblick in die Vielgestaltigkeit einer Dichterseele“ Vgl.: NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1937.02.06 Protokoll GGS, S. 2.

<sup>344</sup> Ebenda.

<sup>345</sup> Ebenda.

<sup>346</sup> Ebenda.

<sup>347</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1937.03.03\_Protokoll\_GGS, S. 2

Eberle las einige Szenen des Spiels vor und, obwohl die Passagen als hinreissend, wirkungsvoll und packend beschrieben werden, kritisierte Eberle den „*da und dort fühlbaren Mangel an Transparenz an Symbolik und Hinweis auf das Transzendentale. Die Sprache ist im allgemeinen gut, öfters zu real, zu wenig dichterisch*“.<sup>348</sup>

Eberle konnte kein endgültiges Urteil über die Realisierung des Antichrist–Spiels von Heinrich in Einsiedeln geben. Entweder war er von Heinrichs Überarbeitungen tatsächlich wenig begeistert, oder er verfolgte insgeheim den Plan, sein eigenes Antichrist–Spiel in Einsiedeln zu inszenieren. Zwar seien die vorliegenden Szenen spielbar, meinte Eberle, jedoch müssten auch die neuen Passagen erneut überarbeitet werden, was den Vorsitzenden Kälin mit Sorge erfüllte. Denn nicht nur gäbe es keine geeigneten männlichen Darsteller in Einsiedeln, auch über den musikalischen Teil der Inszenierung sei noch gar nicht entschieden worden. Erneut betonte die GGS, dass ein Antichrist–Spiel den Vergleich mit dem Welttheater bestehen müsse und deshalb die entsprechend umfangreichen Vorarbeiten sofort beginnen müssten. Gerade weil die GGS im Antichrist–Spiel grosses Potenzial sah, wurden die Pläne an der Sitzung vom 3. März vorübergehend auf Eis gelegt. Da ein fertiger Spieltext frühestens Ende April vorliegen würde, beschloss die GGS kurzerhand 1937 erneut das Welttheater aufzuführen und das Antichrist Projekt zu einem späteren Zeitpunkt zu realisieren. Heinrich und Eberle wurden deshalb von der GGS damit beauftragt, der Leitung bis Ende März 1938 eine spielfertige Textfassung vorzulegen, damit das Antichrist–Spiel 1938 realisiert werden könne. Am 1. Dezember lag der GGS das abermals überarbeitete Vorspiel von Heinrichs Antichrist–Fassung vor:

„*Von Dr. Karl Borromäus Heinrich liegt das Vorspiel zu seinem neuen geistlichen Spiele vor, das durch HH Literaturprofessor Dr. P. Raphael Häne vorgelesen wird. Die Leitung ist nicht nur beruhigt, sondern hoch erfreut, dass ihr Dr. Heinrich ein so gediegenes Werk vorgelegt hat. Die Gesellschaft besitzt nun in den beiden Herrn Dr. Heinrich als Schriftsteller und Dr. Eberle als Regisseur eine geistige Führung, die sie mit Stolz erfüllen darf, und der wir unser ganzes Vertrauen entgegenbringen. Den Hauptteil erwarten wir auf Weihnachten. In diesem Zusammenhang wird erneut darauf hingewiesen, dass die Anregung zum neuen Spiel von Regisseur Dr. Oskar Eberle ausgegangen ist. Für die Organisation erwächst nun die vermehrte Pflicht, in Einsiedeln auf dem Gebiete des geistlichen Spiels nur das allerbeste zu leisten, um kulturell zu wirken.*“<sup>349</sup>

Ende Dezember lag den Mitgliedern des Organisationsstabs der GGS dann die zweite, überarbeitete Fassung von Heinrich vor. Überraschend schlug Eberle nun jedoch einen neuen Autor für das Antichrist–Spiel vor:

---

<sup>348</sup> Ebenda.

<sup>349</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1937.12.01 Protokoll Sitzung GGS, S. 2.

*„Dr. Eberle vertritt die Auffassung, es gebe gegenwärtig nur einen Dichter, der abseits von der literarischen Kritik stehe, der Verfasser des auch in Einsiedeln aufgeführten Klausenspiels, Max Mell. Ein Antichrist aus dieser Feder würde einen Literaturstreit von vornherein ausschalten“<sup>350</sup>*

Doch Pater Raphael Häne betont, dass der Autor Heinrich die von Eberle geforderten Änderungen an der ersten Fassung allesamt umgesetzt habe und damit nicht „*ohne weiteres abgesetzt*“ werden könne. Ausserdem habe man beschlossen, die Expertise von den „literarischen Grössen“ abzuwarten, die für eine Beurteilung der vorliegenden Fassung angefragt würden.<sup>351</sup> Weitere Informationen der erwähnten „*Expertise von literarischen Grössen*“ finden wir mit einem Blick in das Sitzungsprotokoll der GGS vom 14. Februar 1938:

*„Die 5 Kopien des ‚Antichrist‘ in zweiter Fassung von Dr. Karl Borromäus Heinrich liegen vor, davon geht eine zuhanden des Protokolls, die andern an den Herrn Präsidenten. Der Verfasser, von HH. Dr. P. Raphael Häne über die Einholung von Gutachten unterrichtet, wünscht nicht, dass es an die Herren Dr. Birchler und Robert Fäsy weitergegeben werde; Dr. Birchler werde seine bereits bekannte negative Einstellung kaum ändern, Robert Fäsy sei selber Dichter geistlicher Spiele und darum möglicherweise zum voraus befangen. Hingegen hat Dr. Heinrich nichts dagegen, wenn sein Werk dem Regisseur des St. Galler Stadttheaters, Theo Modes, zur Begutachtung unterbreitet wird. Dr. Oskar Eberle hat zudem anempfohlen, den Antichrist Herrn Regisseur August Schmid zum Studium des Szenischen zu geben.“<sup>352</sup>*

Wenig später lag auch das Gutachten von August Schmid zum überarbeiteten Antichrist–Spiel von Heinrich vor. In einem mehrseitigen Schreiben an die GGS formulierte Schmid seinen Eindruck zum vorliegenden Text und bemängelt den literarischen Gehalt des Textes, wobei er in der praktischen Umsetzung des Spiels in Einsiedeln grosses Potenzial sah:

*„Denn die Theaterpraxis und die Theatergeschichte kennen grosse Erfolge von Stücken, die literarisch gemessen keineswegs in der vorderen Reihe rangieren. Auf die „Geschichte“ kommt es hier an, auf den grosszügigen, folgerichtigen Aufbau, auf die Herausarbeitung von Spannungen usw. Und dies sind da. Das spricht für das Stück und ich möchte die Frage 2 mit Freimut bejahen, nicht ohne vor einem Rätsel zu stehen: Sind da zwei Hände, oder, besser gesagt, zwei Köpfe am Werke gewesen? Das will sich stilistisch nicht recht reimen: Erfindung und Ausführung.“<sup>353</sup>*

<sup>350</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1937.12.21 Protokoll GGS, S. 4.

<sup>351</sup> Ebenda.

<sup>352</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1938.02.14 Protokoll Sitzung GGS, S. 2.

<sup>353</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1938.03 Gutachten Schmid an GGS, S.2: Schmid stellt in seinen Ausführungen vier Leitfragen ins Zentrum: „1. Ist das neue Stück literarisch zu werten? Verdient es diese Bezeichnung oder nicht? 2. Wird der Verfasser des neuen Stückes den gegebenen örtlichen Verhältnissen, dem eminent architektonischen Bühnenraum und Rahmen gerecht, und hat er verstanden, ihn künstlerisch auszunützen? 3. An wen wendet sich die neue Dichtung? Ausschliesslich an ein gebildetes Publikum oder an das breitere Volk? Oder, was das Wünschenswerteste wäre, an beide? 4. Ist unser Schweizervolk (das katholische und das anders

In seinem Gutachten ging Schmid auf den Aktualitätsbezug der Antichrist–Thematik ein und befürchtete, eine zu deutliche Anlehnung an das „Allzunahe“. Er riet dazu, die historische Distanz in den Kostümen zu etablieren und mit diesem Mittel die Handlung in das „Zeitlose“ zu rücken und bestätigte damit auch Eberles Kritik an Heinrichs erster Textfassung.<sup>354</sup>

*„Den in voller Verantwortlichkeit abwägenden Herren des Ausschusses muss wohl nicht besonders auseinandergesetzt werden, wo die Gefahr eventueller Kritik, eines Lärms und übereilter Alarmrufe liegt: Die gewaltige, durch die gemeinsame Not, das gemeinsame Leiden zusammenströmende Gläubigkeit des katholischen Grundstockes mit den Gläubigen vom „Gotteswort“ und gar mit den Juden geht im Stücke etwas rasch vor sich. Spötter könnten diese Partie als keckes „Wunschbild“ bezeichnen und verunglimpfen. Selbstredend soll ein Einsiedlerspiel ein christliches, katholisches sein. Aber das gesamte Volk sollte zu ihm strömen können, wie bei Calderon.“*

Schmids Befürchtungen deuten an, dass sich der Antichrist–Text von Heinrich stark auf den zeithistorischen Kontext bezog: Eine christlich–jüdische Koalition schliesst sich durch das gemeinsam erfahrene Leid zusammen und stellt sich als geistiger Schutzwall gegen die zerstörerischen Absichten des Diktators aus Deutschland.<sup>355</sup> Während Schmid eine mögliche Umsetzung des Antichrist–Spiels in Einsiedeln als erstrebenswertes Wagnis bewertete, sah der zweite Gutachter die Umsetzung kritischer und rät von den Aufführungen ab. Der Direktor des St. Galler Stadttheaters, Theo Modes, war der Verfasser für das zweite Gutachten. Er erläuterte in einem Schreiben an Pater Rafael Häne vom 20. April 1938 seine grossen Vorbehalte gegenüber dem Projekt: „Ein auf Gegenwart eingestelltes, ‚geistliches‘ Spiel in dichterisch wenig fesselnder Form und mit einigen theatralisch wirkungsvollen Szenen, die aber kaum von Laienspieler [sic.] annehmbar bewältigt werden können.“<sup>356</sup> Neben den formalen Mängeln kritisierte Modes, der 1929 der NSDAP beigetreten war, die Gegenüberstellung von Kirche und Staat, die der Text von Heinrich verdeutlichte:

*„Gewiss, das Problem ‚Kirche und Staat‘ steht heute wieder im Brennpunkt des Kulturkampfes, ist aber nicht so einfach durch eine einseitige Verdammnis zu lösen, wie es der Verfasser dieses ‚Antichrist‘–Spiels tut. Auch von der Kirche sind in der Vergangenheit Fehler gemacht worden, die sich bitter an ihr gerächt haben, und es gab Zeiten, in welchen der Staat gerade durch seine notgedrungene, ausserordentliche Machtfülle Religion und Kirche gerettet hat.“*

---

orientierte) reif genug, von dieser gewaltigen Bühne aus einem so packenden Stück aufzunehmen, und wenn nötig zu verteidigen?“

<sup>354</sup> Ebenda.

<sup>355</sup> Vor dem Krieg war Heinrich enger Freund des österreichischen protestantischen Expressionisten Georg Trakl und Mitherausgeber der satirischen deutschen Wochenzeitschrift Simplicissimus. Nach seiner Tätigkeit als Diplomat während des Krieges trat Heinrich mit seiner Frau als Weltoblate der Benediktinerabtei im schweizerischen Einsiedeln bei, wo er Traktate gegen die Nationalsozialisten verfasste. Im November 1936 veröffentlichte Johannes Österreicher Heinrichs Reflexionen über die Psychologie des Antisemitismus. Vgl. Conelly 2016, S. 173, sowie: Heinrich, Karl Borromäus (Maria–Einsiedeln), „Zur Psychologie des Antisemitismus“ in: Die Erfüllung 2, Nr.4, 1936.

<sup>356</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1938.04.20 Modes an Häne, Gutachten Antichrist, S. 2.

*Das vorliegende Spiel ist in seiner ganz einseitigen, radikalen und irreführenden Stellungnahme wohl geeignet, die heute leider durch Scharfmacher auf beiden Seiten aufgerissene Kluft zu vergrössern und damit eine unheilvolle Wirkung auszuüben. Das kann aber nimmermehr die Aufgabe eines wahrhaft christlichen Spieles sein. Der Hochmutsteufel, der so gerne zu Gericht sitzt, wirkt am schlechtesten im geistlichen Gewande und: „Richtet nicht, auf dass ihr nicht gerichtet werdet!“ Nur mit Feinfühligkeit, Liebe und Geduld liese sich heilsam der Kennpunkt des heiklen Problems behandeln, den ich in der Frage nach den Grenzen von Kirche und Staat in aussergewöhnlichen Zeitumständen erblicke. Ich kann Ihnen als aus fester Überzeugung heraus das vorliegende ‚Antichrist‘-Spiel weder in der Form noch im Inhalt empfehlen und hoffe Ihnen damit nach bestem Wissen und Gewissen gedient zu haben.“<sup>357</sup>*

Trotz Modes Kritik hält die GGS an den Antichrist–Plänen fest und Heinrich befasste sich im Frühling 1938 noch einmal intensiv mit einer dritten Version seines Antichrist–Spiels. Der Bildhauer Alois Payer findet an der Sitzung vom 6. Mai 1938 „warne Worte für das Werk Dr. Heinrichs, wenn er auch zugeben muss, dass dessen bisherige Fassungen möglicherweise Protest Deutschlands im Gefolge hätten haben können.“<sup>358</sup>

Aus welchen konkreten Gründen das Projekt Antichrist–Spiel in Einsiedeln wieder versandete, obwohl die GGS an den Plänen festhalten wollte, ist unklar. Mit grosser Wahrscheinlichkeit hat der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges die Weiterverfolgung der Pläne unterbrochen. Eberle wird sich jedoch 1948 erneut mit der Thematik befassen und an seiner eigenen Fassung weiterarbeiten.

### 9.3 Das Einsiedler Welttheater von 1937

Der Beschluss für die Aufführung des Welttheaters in der Fassung von 1935 wurde an der Sitzung des Organisationsstabs der GGS vom 10. März 1937 definitiv gefasst, obwohl noch im Februar die erfolgreiche Realisierung des Antichristspiels für einen möglichen Regieauftrag vorausgesetzt wurde.<sup>359</sup> Das Protokoll der Sitzung vom 10. März 1937 verdeutlicht, wie sehr die GGS auch zukünftig auf die Fähigkeiten von Oskar Eberle baute. *Man müsse nun „neue Wege suchen, die wirtschaftliche Zukunft Einsiedelns durch die Einführung neuer grosser Veranstaltungen zu fördern“*. In Eberle hätte man einen ausgezeichneten Berater gefunden, um dieses Vorhaben in die Tat umzusetzen. Er hätte gar eine feste Anstellung in Einsiedeln verdient.<sup>360</sup> Spannend in diesem Zusammenhang ist, dass Eberle 1937 bei der GGS mit der Skizze eines Einsiedler Passionsspiels vorstellig wurde:

---

<sup>357</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1937.03.10 Protokoll Sitzung GGS.

<sup>358</sup> Ebenda, S. 2.

<sup>359</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1937.02.24 Protokoll Sitzung GGS, S. 3.

<sup>360</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1937.03.10 Protokoll Sitzung GGS, S. 5.

*„Im Schosse der Leitung und des OST ist der Gedanke einer Einsiedler–Passion in früheren Jahren bereits besprochen, aber abgelehnt worden. Der Vorsitzende hat sich nun anhand eines Planes und einiger skizzierten Szenen von Dr. Eberle überzeugen lassen, dass eine Passion in Einsiedeln durchaus möglich wäre.“<sup>361</sup>*

Am 14. März 1937 traf sich das Organisationskomitee, bestehend aus dem Organisationsstab OST und der Organisationskommission OK, erneut im Hotel Sonne in Luzern, um mit der Planung der Welttheater–Spielperiode offiziell zu beginnen. Bei dieser Gelegenheit wurde festgehalten, dass eine mögliche „Antichrist“–Aufführung womöglich erst 1939 realisierbar wäre, sodass für das Jahr 1937 die Welttheater–Inszenierung im Vordergrund stehen sollte. Nach der einstimmigen Wahl von Eberle als Welttheater–Regisseur, wurde auch der Organisationsstab konstituiert, der für die Administration, Organisation und Durchführung der Aufführungen verantwortlich war.<sup>362</sup> An derselben Sitzung wurde auch über den Vertrag mit Eberle entschieden:

*„Die OK sichert Herrn Eberle für seine Gesamtleistungen als Regisseur ein Honorar von Fr. 4000 (viertausend Franken) zu. Ausserdem wird ihm für Reisespesen, Auslagen für Porti, Telephon und anderes pauschal ein Betrag von Fr. 1000 (tausend Franken) ausgerichtet. Herr Eberle erhält das Honorar vom 1. April 1937 an in monatlichen Ratenzahlungen von Fr. 600 (sechshundert Franken), den Rest nach der letzten Aufführung und den Spesenbetrag je zur Hälfte am 15. Juli und 15. August 1937. Neben dieser vertraglich festgelegten Entschädigung wird dem Regisseur eine Gratifikation in der gleichen Höhe wie 1935 in Aussicht gestellt Fr. 2000, sofern es der finanzielle Spielabschluss gestattet.“<sup>363</sup>*

Dass es sich bei diesen Beträgen um ein eher grosszügiges Honorar handelte, wird im Vergleich mit dem Durchschnittseinkommen eines Zürcher Handwerkers im Jahr 1937 ersichtlich. Zu dieser Zeit werden in Zürich handwerkliche Tätigkeiten monatlich im Mittel mit 381,50 Franken entlohnt.<sup>364</sup> Festgelegt wurde an der Sitzung vom 14. März auch die Werbestrategie für die Spielperiode. Neben Bemühungen, die Werbung im Ausland auszubauen, plante der Organisationsstab insbesondere einen stärkeren Einbezug der Westschweiz. Gleichzeitig wollte sich Einsiedeln beim Volksdepartement für eine Einreiseerleichterung der Pilger einsetzen:

---

<sup>361</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1937.01.10 Protokoll Sitzung GGS, S. 5.

<sup>362</sup> Ebenda S. 1; Präsident: Herr Forstverwalter Franz Kälin, Vice–Präsident: Herr Dr. vet. Joseph Blunschy, Schriftführer: Sekundarlehrer Alois Kälin, Kassier: Herr Sekundarlehrer Meinrad Bisig, Kloster: Hochw. Herr Dr. P. Raphael Häne, weitere Mitglieder: Herr Bildhauer Alois Payer, Herr Schriftsetzer Karl Kälin, Herr Bezirksrat Urban Hensler, Ex officio: Oskar Eberle.

<sup>363</sup> Ebenda, S. 4.

<sup>364</sup> Vgl.: Arbeitslohnstatistik Stadt Zürich 1909–1944: URL:

[https://statistik.stadtzuerich.ch/modules/StatNat/1945/1945\\_ZSN\\_Arbeitsloehne-in-Zuerich](https://statistik.stadtzuerich.ch/modules/StatNat/1945/1945_ZSN_Arbeitsloehne-in-Zuerich), Zugriff: 14.4.2021

*„Die Propaganda wird dieses Jahr ein Ausmass annehmen, wie niemals bisher. Aber wer nichts riskiert, hat zum voraus das Nachsehen. Unser Ziel ist vor allem auf die finanzielle Welt gerichtet; wenn die Propa nur einigermassen hält, was von ihr erwartet wird, können wir zufrieden sein.“<sup>365</sup>*

Die Pressearbeit und Werbestrategie führten innerhalb des Organisationsstabes der GGS schon im Februar 1937 zu hitzigen Diskussionen. Uneinig war man sich über den Übertitel für das offizielle Welttheater-Plakat. Zur Diskussion stand, neben dem schon etablierten Titel „*Geistliche Spiele Einsiedeln*“, neu die Version „*Geistliche Festspiele Einsiedeln*“. Obwohl die Betonung des „feierlich-festlichen“ Charakters positiv gewertet wurde, befürchteten einige Mitglieder der GGS eine zu starke Anlehnung an die Salzburger Festspiele. Die Kritiker vermuteten, dass die Änderung des Übertitels die Einzigartigkeit des Einsiedler Welttheaters schmälern würde. Ob die Änderung durch Eberle angestoßen wurde, ist aus den Protokollen der GGS nicht ersichtlich.<sup>366</sup> Die GGS baute nun die Öffentlichkeitsarbeit mit weiteren Werbestrategien massiv aus. Es wurden unter anderem Werbeclips für die Aufführungen im Radio geschaltet und beim zuständigen Amt in Bern ein Gesuch für die erleichterte Einreise von ausländischen Pilgern eingereicht. Auch die prunkvolle Ehrenaufführung erhielt mit dem Empfang des päpstlichen Nunzius, eine weitere Dimension. Bundesrat Philipp Etter sprach in Zusammenhang mit dem Welttheater von der „nationalen Tat“<sup>367</sup> und neben den religiösen Wirkungsabsichten rückt ab 1937 vermehrt auch der politische Gehalt der Aufführungen ins Zentrum.

Um die internationale Ausstrahlung von Einsiedeln zu stärken, wurde auch die Pressearbeit im Ausland ausgebaut.<sup>368</sup> Das nationale und internationale Presseecho war auch 1937 durchwegs positiv. Einzig die Einnahmen blieben unter den Erwartungen. So entstand ein finanzieller Verlust, der durch das Wegbleiben deutscher Pilger aufgrund der angespannten politischen Lage im Nachbarland und dem schlechten Wetter erklärt wurde. Hinzu kam der Rückgang des allgemeinen Pilgerwesens, was in der Summe zu einem beträchtlichen Besucherrückgang führte.<sup>369</sup>

---

<sup>365</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1937.03.14 Protokoll GGS, S. 6–7.

<sup>366</sup> Vgl. NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1937.02.24 Protokoll GGS: „Über den Text: Geistliche ‚Festspiele Einsiedeln‘ hebt eine rege Aussprache an. Die Befürworter dieser neuen Textfassung wollen damit nach aussen das Feierlich-Festliche der geistlichen Spiele dokumentieren, während die Befürworter der alten Fassung: „Geistliche Spiele Einsiedeln“ im neuen Text eine gewisse Irreführung des Publikums erblicken, dass versucht wird, unsere Veranstaltung mit den mannigfachen Festspielaufführungen in Salzburg zu vergleichen, wo das Beiwort „Fest“ am Platze ist.“

<sup>367</sup> Vollständiges Zitat: „Das Calderónspiel von Einsiedeln schenkt uns nicht nur Stunden religiöser Besinnung und Erhebung. Es schenkt dem Lande eine nationale Tat.“ Vgl.: Gnekow 2002, S. 71.

<sup>368</sup> Wie die ausländischen Pressevertreter in Einsiedeln betreut wurden und wie die Kosten für die Einladungen aufgeteilt wurden, lässt sich einem weiteren Protokoll des Organisationsstabs entnehmen: „Zwei prominente Journalisten vom „Temps“ und „Paris de Midi“ haben auf Kosten der SBB unser Welttheater besucht, nur die Verköstigung auf dem Platze ging auf unsere Rechnung. HH. P. Sigismund de Courten nahm sich der beiden Herren vor und während der Aufführungen an. Im Hotel Pfauen, wo die Herrschaften abstiegen, versicherte man sun (sic.), dass das Spiel auf die Herren einen tiefen Eindruck erweckt habe als selbst die Passion – vor der Notre Dame Kirche in Paris“. Vgl.: NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1937.08.26 Protokoll Sitzung GGS, S. 1.

<sup>369</sup> Gnekow 2002, S. 71

Um dem sich abzeichnenden Defizit von rund 33'000 Franken vorzubeugen, beschloss man noch vor Beginn der Aufführungen am 26. August 1937 die Durchführung von vier zusätzlichen Aufführungen.<sup>370</sup> Obwohl die Zusatzvorstellungen gut besucht wurden, fiel das finanzielle Ergebnis der Welttheater–Aufführungen 1937 bedeutend geringer aus als in den vorhergehenden Spielperioden. Auch die gegenüber den Aufführungen von 1935 erhöhten Eintrittspreise konnten ein Defizit nicht verhindern.<sup>371</sup> Trotz der geringeren Einnahmen wurden an der Schlussversammlung vom 10. Oktober 1937 die budgetierten Gratifikationen an die Mitwirkenden ausbezahlt, wobei die Vergütung der Zusatzvorstellungen etwas geringer ausfiel.<sup>372</sup> Nicht nur die Erwachsenen wurden für ihren Einsatz entschädigt, auch die Kinder erhielten ein „*Zahltagsäcklein*“ und wurden mit der Aussicht auf einen Ausflug in den Zürcher Zoo herzlich verdankt.<sup>373</sup> Neben den Gratifikationen kamen die mitwirkenden Einsiedler und Einsiedlerinnen in den Genuss eines umfangreichen Abschlussfestes im Gesellenhaus. Die Begrüssungsrede des GGS–Präsidenten Franz Kälin wird im Protokoll der Schlussversammlung ausführlich wiedergegeben. Kälin verdankte die Unterstützung des Klosters und betonte die Leistung von Oskar Eberle.<sup>374</sup> Doch die

---

<sup>370</sup> Vgl. NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1937.08.26, Protokoll Sitzung GGS, S. 2: „Es (mutmassliches Defizit) ist durch das Gesellschaftskapital und das Garantiekapital zu decken, ev. ist eine Reduktion der Gratifikationen vorzunehmen, oder die Spielperiode zu verlängern, wobei 1–2 Aufführungen ohne Gratifikationen und ohne Entschädigungen an die Lieferanten vorzusehen sind. In der Diskussion sprechen sich alle Mitglieder des OSt für eine Verlängerung der Spielperiode aus; der Vertreter des Klosters ist im Namen des hochw. Gnädigen Herrn und des HH. Dekans ebenfalls für eine Verlängerung.“ (FN: „Es werden folgende Beschlüsse gefasst: 1) Es werden 4 weitere Aufführungen angehängt, Montag, den 13. September (Vortag von Engelweihe), Samstag den 18. und 25. September und 2. Oktober (Vortag des Rosenkranzfestes). 2) Sollte die Versammlung der Mitwirkenden und die OK mit einer Verlängerung von nur 2 Aufführungen einverstanden sein, so ist 1 dieser Aufführungen ohne Gratifikationsentschädigung gedacht, bei vier weiteren Aufführungen sind 2 Aufführungen ohne Gratifikation, dann aber werden alle anderen Aufführungen entschädigt. 3) Wer 28 Aufführungen mitmachte, erhält 26 hiervon entschädigt. 4) Versammlungen: Samstag, den 28. August, abends 7.30 Uhr die Mitwirkenden in der Schulhauskapelle, Sonntag, den 29. August morgens 9.30 Uhr die OK im Musikzimmer des alten Schulhauses. 5) Beginn der neuen Aufführungen: 8.30 Uhr. 6) Besetzung: Zuteilung an die Solisten bleibt vorbehalten. 7) Dem Textbuch ist ein Theaterzettel mit den neuen Aufführungstagen beizulegen. 8) Weitere Propaganda durch AG–Meldungen, Radio, Verkehrszentrale, Presse–Meldungen.“

<sup>371</sup> Vgl. NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1937.03.14 Protokoll Sitzung GGS, S.3: „1935: Sperrsitz: 6.50, I. Platz: 5.50, II Platz: 4.50, III. Platz: 3.50. Stehplatz: 2.00. 1937: Sperrsitz: 8.00, I. Platz: 6.50, II. Platz: 5.– III Platz: 3.50, Stehplatz: 2.50

<sup>372</sup> Vgl.: NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1937.10.10 Schlussversammlung Protokoll, S. 1: „Zum ersten Mal seit 1924 schliesst das Welttheater mit einem Rückschlag ab, zu dessen Deckung aber die erforderlichen Massnahmen bereits vorberaten sind. (...) Immerhin ist die OK ihrem Versprechen, die Gratifikationen auch im Falle eines Defizites auszuschütten, nachgekommen. Damit würden nun endlich eine Reihe anderslautender Gerüchte verschwinden und die Überzeugung Platz greifen, dass die OK auch nach dieser Seite nach bestem Willen ihre Pflicht erfüllt hat.“

<sup>373</sup> Ebenda, S. 3: „Der Herr Präsident dankte auch ihnen herzlich und sprach zu ihnen von der Bedeutung der geistlichen Spiele, von der Wichtigkeit, dass Jung–Einsiedeln jetzt schon nach Möglichkeit mitmache, um später einmal die Spiele glücklich weiterführen zu können, wenn die älteren Spieler nicht mehr mitzumachen im Stande dazu sind.“

<sup>374</sup> Ebenda, S.3: „Aber das Welttheater wäre auch dann nicht spielreif geworden, wenn nicht ein alles anfeuernder Geist alles und alle durchdrungen hätte, der Geist des überragenden Regisseurs, unseres Dr. Oskar Eberle, der seine Aufgabe glänzend gelöst und das uneingeschränkte Lob der Presse gefunden hat. Er hat viele Opfer gebracht, aber er besass das Recht dazu, das Recht desjenigen, der selber als Erster allergrösste Opfer gebracht hat, nicht nur zum Gelingen des Welttheaters, sondern zur Förderung Einsiedelns im Allgemeinen. Als Mann der Erfahrung, der Weitsicht steckte er die Ziele hoch und mannigfach, dass wir eng gerateten Einsiedler ihm oft und nicht immer zu folgen vermochten.“

Rede beinhaltete nicht nur Dank und Lob, sondern richtete auch einige kritische Sätze an die Mitwirkenden. Im Protokoll wird folgendermassen darauf Bezug genommen:

*„Nach den 26 wechselvollen Aufführungen dieses Jahres, die an Mühen und Aerger gleich reich gesegnet waren, treffen sich die Mitwirkenden und die Mitglieder der Organisation zu gemütlichem Treffen. Hier sind alle gleich, ob Meister oder König oder Bettler. Auch er, der Präsident, sei mit allem versöhnt; denn nicht die Arbeit habe ihm die grösste Sorge bereitet, sondern das Verhalten der Mitwirkenden. Oft hätten berufene auswärtige Kritiker bemerken können, dass das Spiel gewaltig, die Disziplin aber gleich 0 gewesen wäre. Es sei betrüblich, dass kurz-sichtige Böswilligkeiten bei gewissen Spielern habe beachtet werden müssen, was so gar nicht mit dem tieferen Geist des Spiels übereinstimme. Der Dank gebühre darum in erste Linie jenen verständigen Spielern, die trotz aller Schwierigkeiten und trotz aller Misskreditierung der OK, treu und entschieden ausgeharrrt und sich der Auffassung der Leitung anzupassen versucht haben.“<sup>445</sup>*

Die mangelnde Disziplin der Mitwirkenden war schon während der Spieleriode ein wiederkehrendes Thema bei den Organisatoren:

*„Ein wunder Punkt ist wie schon früher die Disziplin hinter und leider auch auf dem Spielfeld. Es ist bedauerlich, wie manche Spieler durch mangelnde Ordnung und Unterordnung den guten Eindruck des grossen Werkes stören, und das, was sie dem Fremden bieten wollen, teilweise vernichten. Sollen wir den [sic.] selbst das Grosse zerstören, das den Namen der Heimat ehren und die Wirtschaft stärken hilft? Es geht die ernste Mahnung an alle, nach dieser Seite nicht nachzulassen im Guten, um den Eindruck auf die Besucher in keiner Weise zu gefährden.“<sup>375</sup>*

1939 initiierte Eberle erneut die Durchführung des Welttheaters. Eberles Engagement für die Landesausstellung 1939 beeinflusste auch seine Pläne in Einsiedeln. Als Meister der Synergien verstand es Eberle, die Einsiedler Tradition in das kulturelle Programm der Landi einzubauen. Die GGS wollte das für 1937 geplante Antichrist–Spiel an der Landi zeigen, doch nachdem auch bedeutende Theaterschaffende das Stück gesichtet und kritisch beurteilt hatten, kam die GGS von ihrem Vorhaben wieder ab. Eberle schlug darauf eine erneute Aufführung des Welttheaters vor und konnte sich mit dieser Idee bei der GGS durchsetzen. Doch die unsichere politische Lage in Europa und die damit einhergehenden finanziellen Sorgen trugen zu der Erwägung einer Absage der Aufführungen bei. Aufgrund des befürchteten Wegfalles des ländlichen Publikums durch die Maul– und Klauenseuche und den grundsätzlich aufkommenden moralischen Bedenken gegen ein Theaterspiel in Krisenzeiten, wurde die Aufführung kurzfristig abgesagt. Eberle war mit der Absage ganz und gar nicht glücklich und warf der GGS vor, ihren Idealismus verloren zu haben. Und so wurde an der Landesausstellung von 1939 nichts aus der Manifestation des schweizerischen

---

<sup>375</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1937.08.26 Protokoll Sitzung GGS, S. 1.

Katholizismus durch das Welttheater Einsiedeln. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg sollte das Welttheater wieder zur Aufführung gelangen.

### **9.3.1 Einschub: Oskar Eberles Filmpläne: „Hochzeit in Einsiedeln“**

1935 schreibt Eberle an seinen Freund Linus Birchler: „Ein grösseres Programm (gemeint sind hier Eberles Festspielpläne in Luzern auf dem Inseli) ist für nächstes Jahr in Aussicht – wenn ich inzwischen – nicht zum Film abhüpfe, wie es augenblicklich den Anschein hat.“<sup>376</sup> Um welches Filmprojekt es sich dabei handelte, ist nicht rekonstruierbar. Doch auch zwei Jahre später war der Film ein Thema für Eberle. Er schrieb im Auftrag verschiedener Firmen Werbefilm–Drehbücher und präsidierte ab Juni 1937 die von ihm mitbegründete Produktionsfirma Dorta–Film AG in Luzern.<sup>377</sup> Die Gründung der Dorta–Film AG am 1. April 1937 musste für Eberles Spielfilmpläne in Einsiedeln von Vorteil gewesen sein, denn insbesondere die katholische Filmproduktion in der Schweiz steckte in den 30er Jahren noch in den Anfängen. Die Filmproduktion zu Beginn des 20. Jahrhunderts übte auf einzelne Katholiken eine grosse Anziehungskraft aus. Doch erst in den 1960er–Jahren gab es erste Bestrebungen, namentlich mit der *Gesellschaft Christlicher Film GCF*, die kirchlichen Filmproduktionen zu professionalisieren. Während in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Initiative für katholische Filmprojekte meist von Einzelpersonen oder kleineren Personengruppen ausging, wurde mit der Gründung der GCF der Zersplitterung der Projekte vorgebeugt und eine Koordinationsstelle geschaffen.<sup>378</sup> Einen funktionierenden katholischen Filmverleih gab es in der Schweiz jedoch zu keinem Zeitpunkt.<sup>379</sup> Am 9. Oktober 1936 vermerkte Eberle in seiner Agenda: „Drehbuch Hochzeit in Einsiedeln fertig abgeschrieben“.<sup>380</sup> Doch erst im August 1937 stellte er sein Filmprojekt der Organisationskommission der GGS vor: „Unser unermüdlicher Regisseur hat ein Drehbuch über Einsiedeln geschrieben, das der Verfilmung wert wäre und Einsiedelns Name und Arbeit in alle Welt hinaustrüge.“ Im Zentrum von Eberles Ausführungen stand, laut Sitzungsprotokoll, die Finanzierung des Filmes. Einsiedeln müsse 50'000 Franken aufbringen, damit der Film realisiert werden könne. Er argumentiert mit der grossen Werbewirksamkeit des Filmes für den Ort Einsiedeln und stellt sogar den Verleih des Filmes ins nahe Ausland in Aussicht: „Der DFV hat Verbindungen in allen Ländern. Der Film kann auch in Deutschland geboten werden, sofern der Nachweis geleistet wird, dass alle Mitwirkenden rein arischen Ursprungs sind“. Die „propagandistische Seite des Films“ wäre nicht

---

<sup>376</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 84: 1935.08.12 OE an Birchler

<sup>377</sup> Vgl.: NL Oskar Eberle (privat): Agenda 1937 in Stenografie, (transkribiert von Hans Hoerni), S. 5: „20.3.37 2. Drehbuch geschrieben „Zyt isch Geld“ Drehbuch Film für Autofirma.“

<sup>378</sup> Gerber, Adrian: Eine gediegene Aufklärung und Führung in dieser Materie“: Die katholische Filmarbeit in der Schweiz 1908–1972. Fribourg 2010, S. 79.

<sup>379</sup> Mehr über die abenteuerlichen Ursprünge der katholischen Filmproduktion in der Schweiz erfährt man in Gerber 2010.

<sup>380</sup> NL Oskar Eberle (privat): Agenda 1936, in Stenografie (transkribiert von Hans Hoerni), S.8.

hoch genug einzuschätzen und würde einen möglichen finanziellen Verlust aufwerten.<sup>381</sup> Eberle wird sich bewusst darüber gewesen sein, dass die Finanzierung Grundsatzdiskussionen über die Notwendigkeit eines Einsiedler–Films auslösen würde.<sup>382</sup> Das finanzielle Defizit der Welttheater–Spielsaison 1937 liess die GGS und die beteiligten Ortsvereine und Wirtschaftsverbände in Finanzierungsfragen vorsichtig agieren. Aus den Protokollen zu den Sitzungen der GGS wurden die Vorbehalte gegenüber dem Film und den damit verbundenen finanziellen Risiken für Einsiedeln offensichtlich. Kantonsrat Martin Gyr hegte zwar „*keinen Zweifel, dass der Verfasser und die Filmtechniker den Film recht gestalten werden*“, er bezweifelte jedoch, dass der teure Film mehr Gäste nach Einsiedeln bringen würde.<sup>383</sup> Doch die Mehrheit der Anwesenden stand dem Projekt gerade aufgrund der „*vermehrten Propaganda für Einsiedeln*“ wohlwollend gegenüber.<sup>384</sup> Im Oktober 1937 sicherte Einsiedeln dem Film die finanzielle Unterstützung zu.<sup>385</sup> Obwohl sich Ende 1937 die erfolgreiche Finanzierung des Spielfilms abzeichnete, konnte das Projekt nicht gestartet werden. Bei den Szenen, die ursprünglich in Wien gedreht werden sollten „*sind infolge unfreundlicher Intrigen eines auch in Einsiedeln tätig gewesenen Filmmannes, Novack mit Namen, Störungen entstanden, die bis heute noch nicht behoben werden konnten*.“<sup>386</sup> Um welche Störungen und Intrigen es sich handelte, ist nicht bekannt. Doch nicht nur persönliche Probleme belasteten das Filmprojekt. Auch mit dem österreichischen Filmverleih Danubia gab es nicht näher konkretisierte Schwierigkeiten, worauf die

---

<sup>381</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1937.08.26 Protokoll Sitzung GGS, S. 3.

<sup>382</sup> Ebenda S. 3: „Dr. Eberle äussert sich darüber: Ursprünglich war ein einfacher Propa–Film von 600m Länge geplant. Auf den Rat der Danubia–Filmverleih–Anstalt in Wien wurde eine einfache und packende Spielhandlung eingebaut und der kulturelle Teil bedeutend erweitert, so dass ein Normalfilm von ca. 2300 m Länge entstand. Der Film kostet Fr. 200.000, wovon der Danubiaverleih Fr. 100.000 Vorschuss leistet, weitere Fr. 50.000 sind fiktiv eingesetzt, so durch Beteiligung des Welttheaters und der Mitwirkenden, die restlichen Fr. 50.000 sind in Einsiedeln aufzubringen. Der Film kann ein Geschäft werden, dürfte aber zum mindesten die ausgelegten Gelder wieder einbringen. Und selbst im Falle eines teilweisen Verlustes ist die propagandistische Seite des Films nicht hoch genug einzuschätzen. Damit ein Teil des Welttheaters, das übrigens mit in die Film–Spielhandlung einbezogen ist, ohne Mehrkosten gedreht werden kann, muss die Sache so beschleunigt werden, dass der Film bis zum 15. Oktober, spätestens 1. November fertig sein wird. Der DVF hat Verbindungen mit allen Ländern, der Film kann auch in Deutschland geboten werden, sofern der Nachweis geleistet wird, dass alle Mitwirkenden rein arischen Ursprungs sind. Der Präsident kommt in seinen Ausführungen auf das Verkehrswesen der Waldstatt im Allgemeinen zu sprechen. Der Fremdenpatzen pro Logiernacht ist theoretisch angenommen, stösst aber auf Seiten der Hotelerie praktisch auf Schwierigkeiten; denn bis heute sind Fr. 2100 abgeliefert worden, was 21.000 Logiernächten entspricht, während anno 1936 die Hotelerie selber eine Frequenz von 63.000 Logiernächten. Die betrübliche Tatsache darf nicht entmutigen; es müssen neue Mittel gesucht werden für den Film. Neben diesem Projekt beschäftigt Einsiedeln die Schaffung einer Kneipanlage, und die Propagierung der Wallfahrt in Holland, Belgien und Nordfrankreich durch einen Sondervertreter, Herrn Zimmerman von Vitznau. Es wäre beschämend, wenn E. für den Film keine Mittel zur Verfügung stellen wollte.“

<sup>383</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1937.09.09 Protokoll Sitzung GGS, S. 2.

<sup>384</sup> Ebenda, S. 3.

<sup>385</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1937.10.10 Protokoll Sitzung GGS, S. 3: Die Garantiebescheinigungen wurden zuhanden der Produktionsfirma Dorta–Film AG gezeichnet, die ihrerseits die Garantien, nach Abzug aller Produktionskosten, wieder zurück bezahlen würde. Neben der GGS beteiligten sich die Hotelerievereinigung Einsiedeln, die Bäckervereinigung, der Einsiedler Verkehrsverein und andere lokale Dienstleistungsunternehmen an den Garantien. Eberle selber beteiligte sich, neben anderen Privatpersonen, mit einem Betrag von 2000 Franken an der Garantiesumme von 50000 Franken.

<sup>386</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1937.12.21 Protokoll Sitzung GGS, S. 3.

Zusammenarbeit beendet und die junge Dorta–Film AG die Filmproduktion alleinig übernahm.<sup>387</sup> Ob es sich um politische, organisatorische, logistische oder persönliche Gründe bei der Beendigung der Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmverleihunternehmen handelte, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Am 6. Mai 1938 teilte Eberle den Mitgliedern des Organisationsstabs offiziell mit, dass das Kapital für den Spielfilm nun vorhanden sei.

Aufgrund seiner Vorarbeiten für die Luzerner Passion und den Aufgaben für die Landesausstellung könne der Film jedoch erst im September in Angriff genommen werden.<sup>388</sup> Auf die Suche nach Schauspielern und Schauspielerinnen für den Film musste sich Eberle nicht machen. In Einsiedeln stand ihm ein ganzes „*Spielvolk*“ zur Verfügung. Zusätzlich zu ihren Welttheater–Rollen sollten die Mitwirkenden weitere Rollen im Film übernehmen. Für die Verteilung der Hauptrollen wollte Eberle ein Komitee aus Mitgliedern der GGS einsetzen. Bei der Besetzung hielt sich der Organisationsstab der GGS jedoch heraus.<sup>389</sup> Nicht nur für Eberle war diese ideale Ausgangslage für die Suche nach Mitwirkenden von Vorteil, auch die Produktionsfirma Dorta–Film AG profitierte von der grossen Spielgemeinschaft. Hohe Gagenzahlungen an professionelle Filmschauspieler mussten im Produktionsbudget nicht berücksichtigt werden. Lediglich zweitausend Franken wurden als Gratifikation für die mitwirkenden Laiendarsteller und Laiendarstellerinnen vertraglich vereinbart.<sup>390</sup> Am 9. September sollten die Dreharbeiten in Einsiedeln beginnen.<sup>391</sup> Aus den Entwurfsskizzen des geplanten Films geht hervor, dass der Film die religiöse Funktion des Welttheaters betont. Eingerahmt in eine Liebesgeschichte im Bergmilieu illustrierte der Film die physisch und moralisch heilende Funktion des Welttheaters sowohl für die Zuschauer als auch für die Mitspieler.

Obwohl einige Quellen aus dem Nachlass über den Film „Hochzeit in Einsiedeln“ Auskunft geben, kann die Produktion nicht lückenlos rekonstruiert werden. Dass es sich nicht um eine reine Vergnügenlichkeit und Laune von Eberle handelte, kann aus einem von ihm verfassten Positionspapier zu den kulturellen Leistungen Einsiedelns entnommen werden:

„Wenn Deutschland sein Neuheidentum mit dem Film propagiert [...], dann wäre die Frage endlich zu stellen: was tun wir, um dieser intensiven Propaganda entgegenzutreten? Dass dem Film im Einsiedler Kultur–Programm eine besondere Bedeutung zufällt, dürfte damit wohl klar sein. Er gehört somit organisch in den Rahmen der künstlerisch–religiösen Veranstaltungen.“<sup>392</sup>

---

<sup>387</sup> Ebenda, S. 2.

<sup>388</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1938.05.06 Protokoll Sitzung GGS, S. 1–2.

<sup>389</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1937.09.23 Protokoll Sitzung GGS

<sup>390</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1937.09.23. Vertrag Dorta\_Geistliche Festspiele Einsiedeln\_S.1.

<sup>391</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312: 1937.09.08 Protokoll Sitzung GGS.

<sup>392</sup> NL Oskar Eberle SAPA Osteuropabibliothek OEB: Nr. 5 1936.09.23 S.2.

Eberles Ambitionen als Filmregisseur hatten keine Zukunft. Organisation, Umsetzung und Finanzierung des Grossprojektes waren aufgrund der zahlreichen Organisationsparteien zum Scheitern verurteilt.

## 10 Hauptteil IV: Vom Friedenstifter zum wahren Eidgenossen: „Chlaus vo Flüe. Es Spyl vom Fride“ 1944/1945

Am 25. November 1943 unterbreitete Eberle der Festspielkommission der IMF seine Vorschläge für die Freilichtspiele von 1944. Neben „*Nicolas de Flue*“ von Denis de Rougemont, mit der Musik von Arthur Honegger, sollte auch ein „*Werk der Weltliteratur*“ aufgeführt werden. Eberle schlug den „*Sommernachtstraum*“ oder „*Romeo und Julia*“ von Shakespeare vor. Im Januar 1944 konkretisierte Eberle seine Pläne an einer weiteren Kommissions-Sitzung der IMF:

*„Dr. Eberle verliest ein Schreiben an das Komitee der IMF, in welchem er seine Projekte für 1944 darlegt. Zur Aufführung sollen 2 Werke gelangen: Ein von ihm in Mundart verfasstes Bruder-Klausen-Spiel (Laienspiel) und Shakespeares „Romeo und Julia“ (von Berufsschauspielern aufzuführen). Das Spiel Bruder Klaus soll 10 Mal, „Romeo und Julia“ 8 Mal zur Aufführung gelangen. Ein erster Überschlag der Kosten für beide Aufführungen zusammen ergibt den Betrag von Fr. 65.000.– Der Beginn der Spiele sollte am 29. Juli stattfinden, auf welchen Zeitpunkt auch die Eröffnung deiner Kunstausstellung (Erni) fallen dürfte. Am 1. August soll voraussichtlich zweimal das Tagsatzung-Spiel aufgeführt werden. Die Spieltage sind so angesetzt, dass sie die Konzerte nicht konkurrieren. Als Spielraum ist das neutrale Inseli vorgesehen.“<sup>393</sup>*

Eberles Vorschläge wurden mit Skepsis aufgenommen. Kritisiert wurden die budgetierten Kosten der beiden Produktionen und das „*Inseli*“ als Spielort. Während Stadtpräsident Wey eine „Übersättigung“ durch zwei unterschiedliche Produktionen und insgesamt 18 Vorstellungen befürchtete, plädierte Fritz Ringwald, Vizedirektor der Centralschweizerischen Kraftwerke, für das Stadttheater oder das Kunsthause als Aufführungsort und merkt an: „*Die meteorologischen Aussichten für den Sommer 1944 sind sowieso keine guten*“. Unterstützung erhielt Ringwald vom Hotelier Viktor Wiedeman. Durch die „schwierigen Zeiten“ wären Aufführungen auf dem Inseli nicht geeignet, es müsste „*in einer auch für Zuschauer sich eignenden Weise hergerichtet werden*“.<sup>465</sup> Doch Eberle blieb insbesondere bei der Frage nach dem Spielort hartnäckig. Er führt aus:

---

<sup>393</sup> Stadtarchiv Luzern D080\_001: 1943.11.25\_IMF\_Protokoll.: „Herr Dr. Eberle sollte mit den Vorbereitungen für das nächstjährige Freilichtspiel unverzüglich beginnen können und möchte seine Vorschläge ebenfalls möglichst bald vorlegen. Er sieht 2 Aufführungen auf dem Inseli vor, und zwar ein schweizerisches Werk „*Nicolas de Flue*“ von Rougemont-Honegger und „*Sommernachtstraum*“ oder „*Romeo und Julia*“ als Werk der Weltliteratur.“<sup>465</sup> Ebenda.

*„Das Spiel vom „Bruder Klaus“ muss unbedingt in eine Landschaft gestellt werden, auf dem Weinmarkt hätte es keine Durchschlagskraft. Es muss also nach etwas Neuem gesucht werden. Wir müssen etwas bieten, das man sonst nirgends haben kann.“<sup>394</sup>*

Eberle wurde in der Folge beauftragt, sein Bruder-Klausen-Spiel fertigzustellen und das Resultat dem Komitee vorzulegen. Von einer zweiten Produktion wurde abgesehen und eine abschliessende Entscheidung für das Inseli als Spielort nicht gefällt. Mitte März 1944 stellte Eberle der Kommission den ganzen ersten Akt und den Anfang des zweiten Aktes seines Bruder-Klausen-Spiels vor. Das Spiel kam gut an und Eberle wurde mit der Fertigstellung des Spiels beauftragt. Eberle begründete an derselben Sitzung seine Abkehr von einer Inszenierung von Rougemonts „Nicolas de Flue“ mit Honeggers *„viel zu komplizierten und zu grossen Apparat“*.<sup>395</sup>

Der Schreibprozess lief harzig. Eberles Agenda Einträge von Januar 1944 bis Mitte April 1944 zeugen von seinem Hadern mit dem Stoff.<sup>396</sup> Immer wieder kämpfte er mit seinem „Klaus“, beklagte, dass er alle seine Ideen schon im ersten Spiel 1929 verarbeitet hätte.

---

<sup>394</sup> Ebenda.

<sup>395</sup> Stadtarchiv Luzern D080–002: 1944.03.14\_IMF\_Protokoll NL

<sup>396</sup> Oskar Eberle (privat): Agenda 1944 in Stenografie (transkribiert von Hans Höri) Auszüge: 16.1.: Über Bruder Klaus gelesen, was ich wieder lese, ist alles im ersten Spiel schon verwertet und dargestellt. In alten Notizen gekramt, viele Spielentwürfe wieder gefunden und wieder in die Schublade versenkt! Über Bruder Klaus gelesen: Tagsatzung in Stans und es will sich mir noch kein rechtes Bild ergeben 3.2.: Mit der Niederschrift des Bruder Klaus-Spiels begonnen, es harzt heillos und will nicht recht in Gang kommen. 4.2.: Nur am Bruder Klaus gearbeitet. 5.2.: Bruder Klaus, ein paar mühselige Seiten sind geschrieben bis  $\frac{1}{2}$  3 morgens gearbeitet. 6.2.: Kopfweh Chroniken gelesen, Bücher und Bilder angesehen mit Burgunderkrieg ... 8.2.: Ich komme keinen einzigen Schritt weiter. 18.2.: Alle Tage arbeite ich am Bruder Klaus. Es geht nur sehr langsam vorwärts, aber hinter jedem bezwungenen? Hagel/Hügel? taucht der neue auf, der wieder bewältigt sein will. Abends ist es mir übel – ich muss früh ins Bett und kann doch bis nach zwei Uhr nachts nicht schlafen. 20.2. Wieder mit dem Klaus gekämpft 21.2.: Den ersten Akt des Klaus im Manuscript vollendet. Ob er so bleiben kann? Auf einmal dünkt mich, da er nun endlich ganz vorliegt, er sei doch nicht so arg vergraten. Das wird sich nach der Abschrift zeigen ... Jede Stallschaft? sind alle /als ... im ersten Akt schon ins Spiel verflochten! Gott sei Dank! 23.2.: Hy und Mutter Giger ersten Akt vorgelesen Abends in Luzern Vorlesung des Bruder Klaus vereinbart und nächste Woche den Spielleuten den ersten Akt vorgelesen, einer behauptet, er sei besser als der „Faust“, der gute! 27.2.: Die Arbeit am zweiten Akt schreitet langsam voran. 7.3.: Gegen Abend versuche ich mit Bruder Klaus-Spiel wieder Kontakt zu gewinnen. Ein paar Verse der 8 Szenen (Eiwyl + Klaus) entstehen, nur sehr mühsam 8.3.: Die 8. Szene nicht ohne Mühe zu Ende geschrieben, Bei der 9. bleibe ich wieder stecken. (...). 14.3. Luzern, übrige Szenen des ersten Aktes dem Festspielkomitee vorgelesen. Beschluss wurde, das Spiel vorläufig ins Programm aufzunehmen, allerdings besteht die Möglichkeit, dass es wieder absagt [abgesagt] wird, wenn es den Hohen schliesslich doch nicht gefällt. – Mit Husstein Inseli angesehen. 23.3.: Ich versuche mich in den dritten Akt des Bruder Klaus-Spiels einzuarbeiten. Nur wenige Einzelheiten steigen allmählich mit grösserer Klarheit aus dem Chaos auf. Will das ganze Werk mir schliesslich doch noch unter den Händen zerflattern? Jedenfalls, so schön und einheitlich wie es begann, scheint es nicht zu Ende gehen zu wollen, es sei denn, eine gute Stunde helfe zu einem guten Ende. 24.3. Ich habe das Gefühl, dass ich mit dem „Klaus“ überhaupt nicht mehr vorwärts komme. Heute begann ich aus Verzweiflung Verse, mögliche Reden Waldmanns zu schreiben, in der Hoffnung, dass der Strom der Verse damit zum Fließen gebracht werde. Aber nun dämmere ich dahin, schau vor mich hin, denke an alles, nur nicht an den Klaus, der sich mir wieder mit aller Kraft versagt. 27.3.: Luzern ich lese den zweiten Akt des Bruder Klaus den Spielleuten vor. 31.3. Endlich den ersten „Stans“ Auftritt des dritten Aktes des Bruder Klaus-Spiels beendet. Ich weiss nicht, ob er überhaupt stehen bleiben kann, oder ob er nicht schliesslich gänzlich gestrichen werden muss. Notwendig ist die Szene nur als Kontrast zur Schluss-Szene des zweiten Aktes. (...) 2.4. Immer noch Kampf um und mit dem Klaus. 6.4.: Ich habe die grösste Mühe, weiterzukommen. (...) 8.4.: Alles stockt wieder! Keinen Schritt mehr geht es voran. Alles muss gestrichen werden! (...) 11.4.: Heute Bruder Klaus-Spiel zu Ende geschrieben. Die SchlussSzene kommt mir sehr langweilig und trocken? (...) 13.5: Die ersten Klaus-Textbücher langen an.

Am 9. Februar scheint er, wenigstens konzeptionell, einen Durchbruch zu haben:

*„Wieder mit Bruder Klaus gerungen. Das Spiel schwillt auf? Bilder an und auch dieser Plan wird verworfen. Ein neuer erster Akt ... (...) endlich ist ein Motiv gefunden, das Klaus veranlasst, die „Welt“ zu verlassen: die Ohnmacht gegenüber der wilden? zuchtlosen Gesellschaft vom tollen Leben und der mangelnde Wille? Der Regierung, sich dagegen zu stemmen ... Wenn der Landmann das nicht gegen die tollen Wände/wandern? Welt und sie gewähren/gebären lässt, zum ... noch/nach ermuntert, kann Klaus dem Rate nicht länger angehören. Er geht. Das Gehen wird ihm schwer gemacht, weil der Landmann ihm unter diesen Umständen verheisst, er werde seine Tochter D. nun nicht zur Frau geben, wenn er nicht bleibe!“<sup>397</sup>*

Was Eberle mit dem Ausdruck „wilde, zuchtlose Gesellschaft“ andeutete, wird mit Blick auf den Stückbeschrieb aus dem offiziellen Programmheft deutlich. Nicht der im klassischen Sinne „sündige“ Lebenswandel in Form eines ausschweifenden Lebensstils, sondern die Kriegslust der „Arbeit entwöhnten“ Jugend stand im Zentrum des Konfliktes.<sup>398</sup>

Schon während dem Schreibprozess klingt der Perspektivenwechsel auf die Figur Bruder Klaus an. Eberles *Bruderklausenspiel* von 1929 rückte die religiös–mystische Funktion des Nationalheiligen ins Zentrum, im Kriegsjahr 1944 betonte er hingegen die politische Qualität von Niklaus von Flües Handeln:

*„So wird er (Bruder Klaus) zum zweiten Gründer der Eidgenossenschaft. Seine Grundsätze der Neutralität, des Verzichts auf jeglichen Angriff, der Verpflichtung aber, sich gegen jeden Angreifer zu verteidigen, wird zur Grundlage der künftigen eidgenössischen Politik. Bruder Klaus ist der Schöpfer des Friedensgedankens, der in unserer ewigen Neutralität zum Ausdruck kommt. Bruder Klausens zu Gedenken und für seine Tat zu danken, das ist der Sinn des Volksspiels, das im Sommer 1944 im Rahmen der Luzerner Musik–Festwochen zur Aufführung kommt.“<sup>399</sup>*

Neben dem bewusst gesetzten vielsagenden Titel des Spiels etabliert Eberle auch im Spieltext die politische Perspektive auf den Bruder–Klaus–Stoff<sup>400</sup>:

---

<sup>397</sup> NL Oskar Eberle (privat): 9.2.1944\_Agenda 1944 in Stenografie (transkribiert von Hans Hörnli)

<sup>398</sup> NL Oskar Eberle SAPA: Nr. 12 1944.07\_Faltprogramm\_Chlaus\_vo\_Flüe: „Im neuen Bruderklausenspiel von Oskar Eberle, das nach dem Vorbild der alten schweizerischen Volksspiele in gereimten Mundartversen geschrieben ist, ersteht ein lebendiges Bild der Zeit nach den Burgunderkriegen. Das junge, der Arbeit entwöhnte Kriegsvolk stürzt sich – im Saubannerzug – eigenmächtig in kriegerische Abenteuer und droht die Eidgenossen damit in neue Konflikte zu verstricken. Diesem Geiste, ungebändigten Machttriebs entzieht sich der Bauer Klaus von Flüe durch Verzicht auf seine Aemter in Rat und Gericht (Erster Akt).

<sup>399</sup> Ebenda.

<sup>400</sup> Eberle, Oskar: Chlaus vo Flüe. Es Spyl vom Fride. (Texte der Luzerner Spielleute, Nr. 5.) Elgg 1944. S. 2. Trad.: Kriegsvolk! Herzlich Willkommen daheim, Entbieten euch Landleute und Räte, Von Euren Siegen hört man weitherum, Dreimal habt ihr ein Ritterheer, Als wie ein Ahrenfeld voller Speere, Mit Hellebarden zu Boden gemäht., Der mächtigste Fürst habt ihr erschlagen, Tot liegt der kühne Karl auf dem, Schrangen.

*Einyl: Kriegsvolch! Härzlichs Debäim–Willkumm, Entbietetid üüch Landslüt und Räät!*

*Vo üüne Syge töönts zuäntum*

*Drüümaal hend ier es Ritterheer As wenes Äärefäld voll Speer Mit Helibarde z Bode gmäät:*

*Der mächtigst Fürscht hend iher erschlage,*

*Tood lyd der küen Karl usem Schrage.<sup>473</sup>*

Der Krieg ist zu Ende, die Krieger kehren nach Hause und der mächtigste Fürst wurde besiegt. Eine klare Referenz auf die Kriegssituation von 1944 und den Wunsch, den Fürsten endlich zu besiegen. Im Gegensatz zu Eberles *Bruderklausenspiel* von 1929, das sich vorwiegend auf die mystisch religiöse Funktion von Bruder–Klaus konzentrierte, rückte 1944 seine Funktion als Friedensstifter ins Zentrum. Das *Bruderklausenspiel* von 1929 stand exemplarisch für die Implementierung des katholischen Geistes durch die Aufführungen von religiösen Spielen. Schon 1936 wurde im Rahmen der Bekrönungsbruderschaft der Katholizismus als „*Geistige Festung*“ gegenüber ‘Rosenbergs Neuheidentum“ und dem bolschewistischen Osten und Westen propagiert. Mit den identitätspolitischen Diskussionen im Zuge der *Geistigen Landesverteidigung* fokussierte man sich nun zusätzlich auf die Neutralitäts–Doktrin der Schweiz. Im Zentrum stand der geistige Widerstand gegenüber ausländischer Propaganda und die Bestätigung, Wahrung und Pflege von schweizerischem Kulturgut. Das kulturpolitische Konzept sollte die Vielsprachigkeit der Schweiz einbeziehen und dadurch das Gefühl einer geschlossenen schweizerischen Identität etablieren. Das Konzept wurde von bürgerlichen sowie linken Kreisen in unterschiedlichen Ausprägungen und mit unterschiedlichen Schwerpunkten vertreten.<sup>401</sup> Im Zuge der *Geistigen Landesverteidigung* wurde auch die Frage nach genuin schweizerischem Theater wieder aktuell.

### **10.1.1 Einschub: Das Volksschauspiel als Theaterform der Schweiz**

In der Schweiz griff man im Rahmen der Bühnenreformbewegungen um 1900 die Frage nach einem „*Nationaltheater*“ auf. Im Zentrum stand dabei stets das *Volksschauspiel* als diejenige Theaterform, die für die Kultur der Schweiz am angemessensten definiert wurde. Richard Wagner legte, zur Zeit seines Zürcher Exils 1851, das grosse *Volksfestspiel* als die geeignete nationale Theaterform der Schweiz fest. 1889 unterstrich Carl Spitteler (1845–1924) die Unbeliebtheit des modernen Schauspiels und forderte eine Rückbesinnung auf den schweizerischen *Volksgeist* gegenüber dem deutschen Theater und Drama.<sup>402</sup> Der Gründer des Berner Heimatschutztheaters,

<sup>401</sup> Imhof, Kurt u. Jost, Hans–Ulrich: „Geistige Landesverteidigung“: Schweizer Totalitarismus oder antitotalitärer Kompromiss? Ein Streitgespräch. In: Schweizerisches Landesmuseum. Die Erfindung der Schweiz 1848–1998. Bildentwürfe einer Nation. Zürich 1998, S. 364–380.

<sup>402</sup> Vgl. dazu: Spitteler, Carl: Das deutsche Theater in der Schweiz (1889). In: Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. 17/1987. S. 9–41.

Otto von Geyrerz, forderte eine Aufwertung des mundartlichen Dramas gegenüber der ausländischen Dramatik und bewertete den Naturalismus auf der Bühne, entgegen der antinaturalistischen Reformbestrebungen, als verbindenden Stil zwischen Publikum und Theatererlebnis.<sup>403</sup> Vor allem im Volkstheater wurden die Reformen durchgesetzt. Die konsequenteste Forderung in Bezug auf eine Verbindung von Theater und Nation formulierte Jakob Bührer (1882–1975) in seiner Artikelfolge „*Die schweizerische Theaterfrage und ein Vorschlag zu ihrer Lösung*“ von 1912.<sup>404</sup> Bührer verlangte, dass die Leitung der Berufsbühnen ausschliesslich von Schweizern übernommen werden sollte, sowie eine Schweizer Schauspielgilde aufgebaut werden sollte, was dann zu einer Errichtung eines schweizerischen Berufstheaters führen sollte. Diese Theater sollten sich der Bundesverwaltung angliedern, wobei die Künstler einen Beamtenstatus erhalten sollten und gleichzeitig, zur Finanzierung, eine eidgenössische Theatersteuer eingeführt werden würde.<sup>405</sup> Dass diese Idee nicht durchsetzbar war, erkannte Bührer bald und gründete 1917 die Wanderbühne *Freie Bühne Zürich*, eine Laienspielgruppe, die sich jedoch, entgegen Bührers Wünschen, nicht professionalisieren wollte und wieder aufgelöst wurde.<sup>406</sup> Den Reformern gemein war die deutliche Abgrenzung und Kritik an den Berufsbühnen der Schweiz. Diese entstanden im 19. Jahrhundert als Nachahmung ehemals höfischer Theater der deutschen Fürstentümer. Die städtischen Berufstheater hatten auch Anfang des 20. Jahrhunderts, um ihre Existenz zu kämpfen. Eberle gibt selbst Auskunft über seine Auffassung eines *schweizerischen Theaters*. In seinem publizierten Vortrag „*Wir fordern ein schweizerisches Theater*“, den Eberle am 29. September 1940 im Rahmen einer Präsentation zum Vorhaben der Gründung einer Schweizer Theatergilde im Corso-Theater Zürich gehalten hat:

„Als der französische Gelehrte Jean Lerond d'Alembert vor nahezu zweihundert Jahren den Genfern die Errichtung einer französischen Provinzbühne zur Aufführung von Pariser Stücken empfahl, stand der Genfer Bürger Jean Jacques Rousseau leidenschaftlich gegen diese Zumutung auf und entwarf zum ersten Mal den Plan eines schweizerischen Volkstheaters: „Eine Republik braucht Schauspiele, denn hier sind sie geboren und nur hier empfangen sie den letzten festlichen Glanz. Es sollen aber nicht Schauspiele sein, die für eine kleine Zahl von Zuschauern in einer dunklen Höhle gehalten werden, wo der Zuschauer zu völliger Passivität verdammt und nichts geboten wird als Bilder der Knechtschaft und Ungleichheit der menschlichen Stände. Es sollen öffentliche Feste sein, unter freiem Himmel; im Lichte der strahlenden Sonne soll sich ein freies Volk versammeln und an seinen Festen

---

<sup>403</sup> Amstutz/Käser-Leisibach/Stern 2000, S. 30.

<sup>404</sup> Ebenda, S. 31.

<sup>405</sup> Vgl. dazu: Bührer, Jakob: Die schweizerische Theaterfrage und ein Vorschlag zu ihrer Lösung. In: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur (Hrsg.). *Visions Entwürfe Prospective Ideas*. Schweizerisches Theaterjahrbuch. 53–54/1992/93. S. 219–234.

<sup>406</sup> Amstutz/Käser-Leisibach/Stern 2000, S. 31. – Als weiterführende Literatur zur „*Freien Bühne Zürich*“ dient die Lizentiatsarbeit von Anna Beck: Beck, Anna: Die „*Freie Bühne*“ Zürich (1917–1950). Ein Wandertheater in der Schweiz. Lizentiatsarbeit Universität Zürich. Zürich 1996.

sich seiner Freiheit bewusst werden.“ Rousseau forderte vor zweihundert Jahren die Erneuerung des schweizerischen Volkstheaters, das er gar nicht kannte!“<sup>407</sup>

Eberles Definition eines dem *Schweizer Volke angemessenen* Theaters wurde von Rousseaus *Lettres D'Alembert* beeinflusst. Der Festspielcharakter, das Öffentlichkeitsprinzip, der Rückgriff auf den nationalen Freiheitsbegriff und die Verbindung von Akteuren und Publikum im Rahmen eines gemeinsamen Schauerlebnisses finden sich als Merkmale einer Schweizer Theaterform schon beim Genfer Philosophen.<sup>408</sup> Eberle definiert in seinem Aufsatz *vier schöpferische Zeitalter* der schweizerischen Theatergeschichte und widerlegt mit dieser Kategorisierung die damals gängige Ansicht, dass eine der Schweiz angemessene Theaterform, keine Notwendigkeit für die Theaterkultur des Landes sei:

„1. Die Schweiz ist das Geburtsland des deutschsprachigen religiösen Dramas. [...] 2. Die Schweiz ist das Mutterland des neueren (d. h. nachmittelalterlichen modernen) deutschen Dramas [...] 3. Die Schweiz besass im Zeitalter des Barock ein religiöses Volkstheater grössten Stils. [...] 4. Die Schweiz ist die Geburtsstätte des modernen Freilichttheaters in Europa. [...]“<sup>409</sup>

Neben dieser historischen Begründung argumentierte Eberle gleichzeitig aus der Perspektive des Theaterpraktikers für die Etablierung einer der Schweiz angemessenen Theaterform. So weist er auf die jahrhundertealte Tradition der *Spieleschreiber* hin, die in Abgrenzung zu den berühmten und über die Landesgrenzen hinaus populären Dramatiker *das ganze Volk zu erneuern und erschüttern vermochten*.<sup>410</sup> Als Höhepunkt der Geistigen Landesverteidigung sollte die Landesausstellung 1939 in die Geschichte eingehen. Als Regisseur des Landi–Festspiels „Das Eidgenössische Wettspiel“ von Edwin Arnet und Mitarbeiter für die Planung und Durchführung der künstlerischen Veranstaltungen nahm Eberle für die Planung der Landesausstellung eine wichtige Rolle ein.<sup>411</sup> Eberles „Friedensspiel“ von 1944, als Freilichtspiel inszeniert, stand ganz im Zeichen der *Geistigen Landesverteidigung*.

<sup>407</sup> Eberle, Oskar: Wir fordern ein schweizerisches Theater. In: Jahrbuch des Verbandes zum Schutze des Landschaftsbildes am Zürichsee 1939/40, Zürich 1940, S. 2–5.

<sup>408</sup> Jacob, François. 2012. Jean Jacques Rousseau. In: Historisches Lexikon der Schweiz. [Online], 25. Mai. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/009547/2012-05-25/> (01.02.2017).

<sup>409</sup> Ebenda. S. 4.

<sup>410</sup> Ebenda. S. 3.

<sup>411</sup> Dr. Tobias Hofmann untersucht Eberles Festspiel–Inszenierungen im Rahmen des SNF–Projektes „Oskar Eberle (1902–1956): Identitätsdiskurs, Theaterpolitik, Laientheaterreform“. Seine Ergebnisse wurden 2023 publiziert. Siehe: Greco–Kaufmann, Hoffmann–Allenspach, 2023.

## 10.2 Eberles Inszenierungen im Rahmen der Internationalen Musikfestwochen IMF Luzern

Eberles Welttheater-Inszenierungen und seine Passionsspiele in Luzern verhalfen ihm, während der spielfreien Zeit in Einsiedeln, zu prestigeträchtigen Aufträgen als Festspielregisseur im Rahmen der Landesausstellung 1939 und der Bundesfeier 1941. Diese beiden Aufträge waren aufwändig und zeitintensiv. Neben seinen Festspielinszenierungen hatten keine grösseren Inszenierungen Platz, was dazu führte, dass sich seine Verbindung mit der Bekrönungsbruderschaft und den Luzerner Spielleuten lockerte. Erst ab 1942 im Rahmen der Internationalen Musikfestwochen IMF Luzern realisierte er erneut Freilichtspiele mit Beteiligung der beiden Spielgruppen. Die Spielleute waren 1942 an seiner Mundartadaption „*Jedemaa*“ von Hugo von Hofmannsthal beteiligt. Die Organisation des Freilichtspiels vor der Hofkirche wurde von der Bekrönungsbruderschaft übernommen.<sup>412</sup> Mit der „*Einschweizerung des deutschen Mysteriums*“ sei Eberles „*Jedemaa*“ eine „*Bereicherung unserer Literatur, nicht nur des Theaters*“ resümiert ein Kritiker in „*Die Tat*“.<sup>413</sup> Die Rückbesinnung auf die Mundart im einheimischen Kunstschaffen hatte nach der Landesausstellung 1939 einen neuen Aufschwung erlebt. Ganz im Sinne der Geistigen Landesverteidigung wurde der Mundartgebrauch als Identität stiftendes Element und als sprachliche Abgrenzung zu Deutschland wieder populär.<sup>414</sup>

Auf dem Weinmarkt kommt ein Jahr später der erste Teil von Goethes „*Faust*“ zur Aufführung. Dieses Mal verzichtet Eberle auf die Mundart und zum ersten Mal arbeitet er mit Berufsschauspielern und Berufsschauspielerinnen.<sup>415</sup> Die Statisterie wird von den Spielleuten gestellt. Eberles radikal gekürzte Fassung orientierte sich am Urfaust und an den christlichen und mittelalterlichen Elementen des Stoffes. Die Inszenierung kommt nicht überall gut an. Eberle fühlt sich aufgrund der mässigen Kritiken gezwungen, eine Erklärung zu seiner Inszenierung abzugeben.

„(…) wir setzen an die Stelle der Laienspieler für die Hauptrollen diesmal Berufskünstler, die als besonders gute Sprecher einen Namen haben, um dem Wort der Dichtung ebenso sehr wie dem schaubaren Theater zu dienen. So wird die Luzerner „*Faust*“-Aufführung Goethes Dichterwort unendlich gerechter als etwa die Salzburger oder Frankfurter Goethe-Aufführungen. Und diese Tatsache müsste auch jene militanten Kritiker versöhnen, denen unsere angeblich skrupellosen Streichungen in der Seele so weh tun. (...) Seit 12 Jahren bemühen wir uns, aus geschichtlichen und räumlichen Grundlagen den besondern luzernischen und eidgenössischen „*Festspielstil*“ zu begründen und zu entwickeln. Wir sind über das Stadium der ersten Versuche längst hinaus. Mit der Mitwirkung schweizerischer

<sup>412</sup> Vgl. NL Oskar Eberle SAPA Nr. 54: Jedema

<sup>413</sup> NL Oskar Eberle SAPA: 1942\_Jedema\_1942.08.05\_Die Tat\_Bernhard Diebold.

<sup>414</sup> Josef, Mooser: Die „Geistige Landesverteidigung“ in den 1930er-Jahren: Profile und Kontexte eines vielschichtigen Phänomens der schweizerischen politischen Kultur in der Zwischenkriegszeit. In: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte. Bd. 47 (1997), Heft 4: Die Schweiz und der Zweite Weltkrieg. S. 704.

<sup>415</sup> Unter anderem mit Margrit Winter in der Rolle des „Gretchen“, Leopold Biberti als „Faust“ und Walter Fischli als „Mephisto“. Vgl. NL Oskar Eberle SAPA: 1943\_Faust\_1943.08\_Programm\_IMF.

*Bühnenkünstler (seit der Gründung der Festspielgemeinde 1932 sprechen wir davon!) sind die Spiele aus der Sphäre des Dilettantentheaters herausgehoben. Der „Faust“ auf dem Weinmarkt ist die bisher klarste Manifestation unseres Stil- und Spielwillens.“<sup>416</sup>*

Nicht nur die äussere Kritik beschäftigt Eberle. Auch innerhalb der Luzerner Spielleute hinterlässt die „Faust“ Inszenierung einen schalen Nachgeschmack. Während die Spielgruppe für den „Jedemaa“ im Jahr zuvor die Hauptrollen erhielt, blieb für den „Faust“ nur die Statisterie. Die Animositäten gegenüber Eberle gipfeln in der Demission des Spielleute–Obmannes Adalbert Oetterli als Reaktion auf Eberles Kritik am Verhalten der Spielleute auf der Bühne:

*„Letzten Donnerstagabend musste ich leider die betrübliche Feststellung machen, dass bei der Domszene die Spielleute, um sich vor dem Regen zu schützen, viel zu früh und fluchtartig die Bühne verliessen. Ich kann diese Disziplinlosigkeit um so weniger begreifen, als sich die gleichen Leute doch letztes Jahr oft im Regen befanden und wirklich geduldig ausharrten. Wäre der Abgang wenigstens noch einigermassen geordnet erfolgt, so liesse sich darüber reden, wie er aber erfolgte, hatte er einen sehr schlechten Einfuss auf das Publikum. Die Spielleute haben in Zukunft so lange auf der Bühne zu bleiben, als auch die Berufskünstler dort ausharren.“<sup>417</sup>*

Oetterli reagierte prompt:

*„Ich bin denn auch keineswegs gewillt diesen Vorwurf auf mir und den Spielleuten ruhen zu lassen und bitte Dich um Zurücknahme desselben. Ich erwarte Deine Antwort bis Freitagabend. Es liegt mir daran Dir zu betonen, dass ich die ganze Situation sehr ernst in mich aufgenommen habe.“<sup>418</sup>*

Der Konflikt gipfelt in einer ausserordentlich einberufenen Vorstandssitzung der Luzerner Spielleute, die den Konflikt aus der Welt schaffen sollte. Doch Eberle besteht, trotz heftigem Widerspruch vom Vorstand, weiterhin auf seiner Kritik. Als Kompromiss wird im Protokoll der Sitzung festgehalten, dass die Mitglieder und der Vorstand der Spielleute Eberles Kritik zurückweisen, was Eberle zur Kenntnis nehmen soll. Oetterli nimmt in der Folge Abstand von seiner Demission. Eberle kritisiert die Leistung der Spielleute erneut im Kontext eines nicht weiter ausgeführten „Osterspaziergangs“. Beide Episoden lassen tiefer blicken als gedacht. Oetterli geht es in erster Linie um die fehlende Wertschätzung, die Eberle den Spielleuten entgegenbringt:

*„Die Mitwirkung beim Faust war – nach meiner Ansicht – unter unserem Können und unter unserer Würde. Wohl war es eine „Ehre“ und eine historische Aufgabe mit dabei zu sein – für das haben wir uns ja immer eingesetzt –*

<sup>416</sup> NL Oskar Eberle SAPA: Eberle\_1943\_Faust\_Standpunkt des Spielleiters\_VB\_1943. S. 10–11.

<sup>417</sup> Stadtarchiv Luzern D131–27.05:1943.08.21\_OE\_an\_Oetterli.

<sup>418</sup> Stadtarchiv Luzern D131–27.05:1943.08.26\_Oetterli\_an\_OE.

*das ist aber auch für uns das einzige Positive. Dabei haben aber nicht nur wir – sondern auch du vieles lernen können. Wenn Du nun als schwache Leistung den Osterspaziergang erwähnst, so möchte ich sagen – es ist überdies nicht das erste mal – dass Du Dich mit unsren Leuten zuwenig abgibst.“<sup>419</sup>*

Das angespannte Verhältnis zu den Spielleuten widerspiegelt sich auch im Schlussbericht zur ‘Faust’-Inszenierung:

*„Insbesondere hat sich die Mischung von Berufs- und Laienspielern nicht bewährt. Für die Zukunft sollte für anspruchsvolle Werke der Weltliteratur ein Ensemble schweizerischer Bühnenkünstler (in Entsprechung zum Festspielorchester) engagiert werden. Die im Ausland tätigen Schweizer sollen in vermehrtem Masse berücksichtigt werden.“<sup>420</sup>*

### **10.3 Organisation und Produktion „Chlaus vo Flüe. Es Spyl vom Fride“ 1944**

1944, ein Jahr nach der ‘Faust’-Inszenierung auf dem Weinmarkt, ist im Schlussbericht zu den Aufführungen von “Chlaus vo Flie – Es Spyl vom Fride“ von einer Distanz zwischen Regisseur und Spielleuten keine Rede:

*„Die Chlausaufführung war gleichzeitig die Jubiläumsaufführung zum zehnjährigen Bestand der Luzerner Spielleute. Sie zeigte, trotz Besetzungs Schwierigkeiten, dass ein Laienensemble durch gute Auswahl der Spieler und jahrelange Uebung zu beachtenswerten Leistungen geführt werden kann, dass es insbesonders im Stande ist, Rollen magischer Art, wie etwa den Chlaus, überzeugender und eindringlicher zu gestalten, als Berufsdarsteller dies vermöchten.“<sup>421</sup>*

Für sein “Friedensspiel“ kommen nun wieder die Spielleute zum Zug, die 1944 ihr zehnjähriges Bestehen feiern. An der Vorstandssitzung der Luzerner Spielleute am 23. April 1944 werden die Rollen verteilt und der Beschluss gefasst, unverzüglich mit den Proben zu beginnen.

Die im Schlussbericht angesprochenen Schwierigkeiten bei der Besetzung entstanden durch die Einberufung der Männer zum Militärdienst, was dazu führte, dass die „Krieger“ von nicht militärdienstpflichtigen Jugendlichen gespielt wurden.<sup>422</sup>

---

<sup>419</sup> Stadtarchiv Luzern: D131\_27.05\_1943.09.24\_Oetterli\_an\_OE.

<sup>420</sup> Stadtarchiv Luzern: D080\_001\_1943.09.16\_Schlussbericht\_Faust.

<sup>421</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 330: 1944.09.15 Schlussbericht Chlaus vo Flüe Freilichtspiele.

<sup>422</sup> Ebenda: „ein hervorragender Darsteller, der die uneingeschränkte Anerkennung von Presse und Publikum fand, stand in Alois Meyenberg für den Chlaus zur Verfügung. In Charlotte Renner fand sich für ihn eine ausgezeichnete Partnerin in der Rolle der Dorothea. Auch die meisten übrigen Sprechrollen waren befriedigend besetzt. Nur die Garde der jungen Krieger war im Durchschnitt viel zu jung. Ihre Jugendlichkeit aber erlaubte es, die Spiele zu einer Zeit durchzuhalten, in der, wenn wir ältere Spieler engagiert hätten, die Spiele wegen militärischen Einberufungen nicht mehr hätten durchgeführt werden können.“

Margrit Winter, selbst ein langjähriges Mitglied der Spielleute, stand als einzige Berufsschauspielerin auf der Bühne. Auch Paul Lang war von der Leistung der Laiendarstellenden beeindruckt:

*„Seine künstlerische Wirkung (Anm.: Das Freilichtspiel) dankt es nächst dem wertvollen Buche den Regiefähigkeiten Eberles und der seelisch–sprachlichen Gestaltungsmacht der Laienspieler der Luzerner Spielleute, vor allem des Darstellers der Titelrolle. Den besten Beweis ihres durchwegs hohen Niveaus bildet die Tatsache, dass die begabte Berufstragödin Margrit Winter durchaus nicht als isolierter Star empfunden wird, sondern sich harmonisch einfügt in die, ihre heimische Art mit künstlerischem Stilwillen zur Darstellung bringende, luzernische Spielschar.“<sup>423</sup>*

In einem Vertrag zwischen Eberle als Vertreter der IMF und den Spielleuten wurde vereinbart, dass die Leistung der Darstellenden pro Aufführung mit je 80 Franken zu vergüten sei. Ob diese Vergütungen als Reaktion auf die Spannungen im Rahmen der „Faust“–Aufführungen vereinbart wurden, bleibt unklar. Das grosszügige Honorar kann als Wertschätzung gegenüber den Laien interpretiert werden. Das *neutrale* Inseli als Spielraum wurde mit einer Tribüne ausgestattet, deren 954 Sitzplätze in drei Sektoren aufgeteilt wurden, die über zwei Mittelgänge erreichbar waren. Laut Eberle wären zwei weitere Aussengänge wünschenswert gewesen, damit die „Zuspätkommenden, die infolge des frühen Spielbeginns stets zahlreich waren, ohne allzugrosse Störungen“ an ihre Plätze gelangen könnten. Der frühe Spielbeginn stand im Kontext der Anordnung zur Verdunkelung ab 21 Uhr. Die Massnahme wurde eingeführt, damit die Schweiz nicht irrtümlicherweise Ziel eines Bombenangriffes wurde. Die teuersten Sitzplätze kosteten 7.70 Franken und wurden mehrheitlich per Vorverkauf erworben, wobei diese Sitzplatzkategorie nie ausverkauft wurde. Die günstigen Plätze (5.50 Franken und 4.40 Franken) wurden laut Eberle oft von Gruppen aufgekauft, sodass für die „privaten“ Besuchenden an der Abendkasse nur noch wenige günstige Plätze zur Verfügung standen. Die Tribüne wurde von Architekt Julius Bucher aus Kriens konzipiert. Die Bühnenpläne zeichnete Anton Husistein von den Spielleuten. Das Material für die Bühne und die Beleuchtung wurde angemietet. Die Errichtung der Tribünen– und Bühnenkonstruktion funktionierte ohne Probleme. Eberle hält fest, dass es keinerlei Unfälle in Verbindung mit den Konstruktionen gab.<sup>424</sup> Die Garderoben für Männerstatisten befanden sich im Keller des Kunsthause. Für die Solisten und Frauen wurden auf dem Inseli fünf Marktbuden errichtet. Auch eine Toilettenanlage wurde erstellt. Trotz kleineren Störfaktoren (Bsp. Autos auf der Güterstrasse, Lärm vom Rangierbahnhof, Musik vom Kursaal) zog Eberle ein positives Fazit zum Spielort Inseli:

---

<sup>423</sup> Lang, Paul: Chlaus vo Flüe. Es Spy! vom Früde. In: Die Kulisse. Schweizerische Theater–Monatszeitschrift, 1. Jg., Nr. 1, Okt. 1944, S. 18.

<sup>424</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 330: 1944.09.15 Schlussbericht Chlaus vo Flüe Freilichtspiele

*„Trotz dieser Unannehmlichkeiten aber, die bei gutem Willen noch weitgehend verhindert werden könnten, hat sich das Inseli für die Aufführung glänzend bewährt. Von der gefürchteten Mückenplage liess sich nichts bemerken. Zur Abhaltung kühler Winde wurde die Zuschauertribüne mit einer zwei Meter hohen Wand umfriedet. Die Nähe zum Bahnhof erwies sich als ausserordentlicher Vorteil bei den ohnehin miserablen Bahnverbindungen. Der grösste praktische Vorteil des Inseli bestand darin, dass keine Anwohner irgendwelche Schwierigkeiten bereiten konnten, eine Tatsache, die allein schon genügt, das Inseli auch künftig als ganz besonders geeigneter Spielraum erscheinen zu lassen.“<sup>425</sup>*

Probleme gab es jedoch bei der Beschaffung der Kostüme. Aus den Unterlagen wird ersichtlich, dass die Kostüme angemietet und nicht von Hedwig Eberle–Giger konzipiert wurden. Umsonst wurde versucht, die von Alexander Cingria entworfenen Kostüme des *Théâtre de Jorat* zu erhalten. Schliesslich konnten die Kostüme mithilfe der beiden Leihfirmen Kaiser in Basel und Baumgartner in Luzern beschafft werden. Burgunderfahnen und Saubanner stellte die Schwyzer Regierung aus den Beständen des Bundesfeierspieles 1941 unentgeltlich zur Verfügung. Einige wenige Requisiten stellte das Stadttheater Luzern. Die Kompositionen der sechs à cappella–Lieder stammten von Stiftskapellmeister J. B. Hilber. Im Spiel wurden die eigens komponierten Trommlermärsche nicht verwertet, da es trotz wochenlanger Bemühungen infolge der militärischen Aufgebote nicht möglich war, genügend Trommler und Pfeifer zu organisieren. Alternativ wurden die Märsche aufgenommen und per Lautsprecher übertragen. Genauso wurde mit einem Flötensolo und den Kirchenglocken verfahren. Die Teilnahme der Jugendlichen wirkte sich auch auf die Chorelemente aus. Der Männerchor klang zu jugendhaft und die Stimmen liessen an Tiefe zu wünschen übrig.<sup>426</sup> Eberle zieht in der *Berner Woche* folgendes Fazit in Bezug zu seinem Friedensspiel:

*“Es war nicht leicht, die Aufführung diesen Sommer zustande zu bringen. Die meisten der bewährten Darsteller der Luzerner Spielente stehen an den Grenzen. Sehr viele sehr junge Spieler, die noch nie auf den Brettern standen, mussten im Kriegsvolk ausihelfen: ein Wunder also, wenn, wie ich hoffe, trotzdem eine erfreuliche Leistung des schweizerischen Volkstheaters zustande kam, die die vielen Verehrer des grossen Eidgenossen Chlaus vo Flüe zu packen und zu begeistern vermag.“<sup>427</sup>*

<sup>425</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 330: 1944.09.15 Schlussbericht Chlaus vo Flüe Freilichtspiele

<sup>426</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 330: 1944.09.15 Schlussbericht Chlaus vo Flüe Freilichtspiele, S. 3.

<sup>427</sup> Eberle, Oskar: Chlaus vo Flüe auf der Luzerner Freilichtbühne. In: Berner Woche. Nr. 34 (1944). S. 973.

## 11 Ergebnisse, Fazit und Ausblick

Aussagen über die Wirkungsabsicht von Eberles Inszenierungen religiöser Spiele bedürfen der Klärung von Eberles Theaterbegriff. Eberle versteht Theater, in Abgrenzung zum literaturzentrierten Theaterverständnis einiger seiner deutschsprachigen Zeitgenossen, als „Uridee der Menschheit“, als „spielmässige Darstellung“ einer „drängenden Idee“ und als „mimische Urlust am Verkleiden“. Die institutionellen Stadttheaterbetriebe und deren Spielpläne vergleicht Eberle mit Importprodukten wie „Perserteppiche“ und „Champagnerwein“, wobei er die Daseinsberechtigung dieser „unzweifelhaft erlaubten und angenehmen Genüsse des Lebens“ nicht infrage stellt. Für Eberles Theaterbegriff sind nicht die „Werke des weltbürgerlichen Literaturbetriebs“ massgebend. Dreh- und Angelpunkt seines theoretischen und praktischen Theaterverständnisses ist der Begriff des „Schweizerischen Volkstheaters“.<sup>428</sup> Unter diesem Begriff subsumiert Eberle einerseits die Schweizer Fest- und Fastnachtspieltradition, aber auch die jahrhundertealte Spieltradition der Heiligen-, Mysterien- und Passionsspiele in den vorwiegend katholischen Gebieten der Schweiz.<sup>429</sup> Diese „ursprünglichen“ Formen, die Eberle als Theaterhistoriker erforschte und als Theaterpraktiker mit seinen Inszenierungen wiederbelebte, standen dem „dichterischen Wortkunstwerk, oder gar der Tragödie, in der der Mensch einen aussichtslosen Kampf gegenüber einem unsichtbaren Verhängnis führt“, gegenüber:

„Das Wort steigert sich zum Chorlied, die Geste zum Tanz, das Kostüm zum symbolhaften Requisit. Der Spielraum ist in fast allen Fällen gegeben: Die Strasse, der Dorf- und Stadtplatz, die Kirche, die historische Stätte. [...] Kein charakteristisch schweizerisches Volksspiel ist nach den Gesetzen der aristotelischen, also der antik-humanistisch aufgeklärten Kunstgelehrsamkeit geschrieben.“<sup>430</sup>

Die übergeordnete Prämisse für Eberles Theaterverständnis taucht als stets wiederkehrendes Motiv in seinen theoretischen Schriften auf und gilt gleichzeitig auch für den künstlerischen und produktionstechnischen Prozess der konkreten Theaterereignisse: Oskar Eberle versteht Theater als Gemeinschaftserlebnis und als gesellschaftlich sinnstiftend für Zuschauende und Mitwirkende

---

<sup>428</sup> Eberle, Oskar: Schweizerisches Volkstheater. In: Das Werk. Schweizer Monatsschrift für Architektur und Kunst. 28. Jg., Nr. 3, März 1941, S. 65.: „Wenn wir nun aber vom schweizerischen Volkstheater reden, so meinen wir nicht die von fremden Schauspielern oder Sängern dargestellten Werke des weltbürgerlichen Literaturbetriebes, sondern das Theater in seinem ursprünglichen und umfassenden Begriff: als von Sprechern und Spielern unseres vierstämmigen und viersprachigen Schweizervolkes dargestellte Uridee der Menschheit. Hier dominiert nicht Literatur, also das sprachliche Kunstwerk, sondern die zur spielmässigen Darstellung drängende Idee: die Urfreude an Aussaat und Ernte in den Jahreszeitenspielen, die mimische Urlust am Verkleiden und Verspotten in Fastnachtsaufzügen und Fastnachtsspielen, das Geheimnis des Menschentums als Abglanz des Göttlichen in den Mysterienspielen und schliesslich Selbstbewusstsein und Selbsterhaltungstrieb eines 650–jährigen Staatsvolkes im vaterländischen Spiel.“

<sup>429</sup> Ebenda. S. 66.

<sup>430</sup> Ebenda.

gleichermaßen. Die Voraussetzungen für die gemeinsame Theatererfahrung bildet die Verhandlung allgemeingültiger, den Zuschauenden und Mitwirkenden gleichermaßen bekannter Inhalte. Die „Idee“ verdrängt beim Theaterpraktiker Eberle das literarische Drama und wird zum Zentrum seiner Inszenierungen:

*„Aus der Frage: „Warum spielen wir heute Theater“ ergab sich notwendig eine andere: „Warum spielen wir in Zukunft Theater?“. Und die Antwort lautet in aller Kürze: nicht nur, um das nackte Leben und sein Ziel, eine bürgerliche Hochzeit, darzustellen, sondern vielmehr und vor allem: um allgemein gültigen Ideen im Staatsspiel, im Jahreszeitenspiel, im religiösen Spiel wieder Ausdruck und Stimme zu geben.“<sup>431</sup>*

Unter diesen „Ideen“ versteht Eberle die traditionell wiederkehrenden inhaltlichen Motive, welche die Schweizer Theatergeschichte geprägt haben. Dazu gehören einerseits die Festlichkeiten im Zeichen des katholischen Kirchenjahres, aber auch Fixpunkte im „vaterländischen“ Jahresablauf, gelebtes Brauchtum wie Trachtenfeiern und weitere Festlichkeiten, die auf den „natürlichen“ Jahreszeitenverlauf verweisen, können unter Eberles „Ideen“ subsumiert werden.<sup>432</sup>

Die Untersuchung von Eberles religiösen Spielen zeigt auf, inwiefern Eberle seine „Ideen“, einerseits auf der Bühne, andererseits aber auch als freischaffender Produzent und Organisator umsetzte. Während das *Bruderklausenspiel* von 1929 am Katholikentag die mystische und religiöse Perspektive auf den Nationalheiligen als „Idee“ vermittelte, stand 1944/45 mit der erneuten Adaption der Bruder-Klaus-Legende „Chlaus vo Flüe. Es Spyl vom Fride“ die Funktion des Friedensstifters und Politikers im Zentrum.

---

<sup>431</sup> Eberle, Oskar: Warum spielen wir Theater? In: Schweizerische Rundschau, 30. Jg., Nr. 10, Jan. 1931, S. 914. <sup>505</sup>  
Vgl auch: „Früher griff man zu einem Haufen Theaterstücke, las das eine und andere und landete schliesslich bei dem, was am meisten „Kasse“ versprach. Man spielte irgend etwas, und wenn es nur auf Tränen oder Zwerchfell wirkte, war man zufrieden. Heute fragen wir nicht mehr: „Was sollen wir spielen?“ sondern: „Was für ein Fest des natürlichen, des vaterländischen, des geistlichen Jahres wollen wir mit einem Spiel auszeichnen? Was für einen Festgedanken wollen wir im Spiel dem Volke besonders nahebringen?“ So kann man das Spiel auf seine natürlichen Grundlagen zurückbeziehen. Eine ungeahnte Fülle von Möglichkeiten tut sich da auf! Wie reich an Anregungen ist allein das Kirchenjahr! (...) Oder was für vergessene Möglichkeiten zum Spiel gibt nur das natürliche Jahr: wo sind die alten Fastnachtsspiele? Wo sind die alten Frühlingsfeiern? (...) Die Trachten- und Volksliederbewegung allein zeigen, wie sich halbvergessene Bräuche auf einmal unter sorgsamer Pflege zu neuer Blüte erheben. Man darf ruhig den Mut haben, alte Gebräuche unserer Zeit anzupassen, und wenn die Herren von der Volkskunde damit nicht einverstanden sind, darf man ihnen ruhig sagen, dass das Leben wichtiger sei als die Wissenschaft.“: Ebenda, S. 913.

<sup>432</sup> Vgl auch: „Früher griff man zu einem Haufen Theaterstücke, las das eine und andere und landete schliesslich bei dem, was am meisten „Kasse“ versprach. Man spielte irgend etwas, und wenn es nur auf Tränen oder Zwerchfell wirkte, war man zufrieden. Heute fragen wir nicht mehr: „Was sollen wir spielen?“ sondern: „Was für ein Fest des natürlichen, des vaterländischen, des geistlichen Jahres wollen wir mit einem Spiel auszeichnen? Was für einen Festgedanken wollen wir im Spiel dem Volke besonders nahebringen?“ So kann man das Spiel auf seine natürlichen Grundlagen zurückbeziehen. Eine ungeahnte Fülle von Möglichkeiten tut sich da auf! Wie reich an Anregungen ist allein das Kirchenjahr! (...) Oder was für vergessene Möglichkeiten zum Spiel gibt nur das natürliche Jahr: wo sind die alten Fastnachtsspiele? Wo sind die alten Frühlingsfeiern? (...) Die Trachten- und Volksliederbewegung allein zeigen, wie sich halbvergessene Bräuche auf einmal unter sorgsamer Pflege zu neuer Blüte erheben. Man darf ruhig den Mut haben, alte Gebräuche unserer Zeit anzupassen, und wenn die Herren von der Volkskunde damit nicht einverstanden sind, darf man ihnen ruhig sagen, dass das Leben wichtiger sei als die Wissenschaft.“: Ebenda, S. 913.

Eberles „Idee“ wird sich im Laufe der 1930–er Jahre festigen: der aufgeklärte Katholizismus als Antwort auf die totalitären Bedrohungen seiner Zeit. Als Vertreter eines modernen Katholizismus hatte Eberle jedoch insbesondere beim katholisch–konservativen Lager einen schweren Stand. Neben den inhaltlichen Reformbestrebungen waren die avantgardistischen Stilelemente seiner Inszenierungen ungewohnt und stiessen zuweilen auf Widerstand. Seine Inszenierungen, die er als Gegenreaktion auf das „Neuheidentum“ und den „Bolschewismus“ verstand, sollten einen weltoffenen Katholizismus zelebrieren, was einerseits für die konservativen Katholiken zu progressiv, für die protestantischen Intendanten der institutionellen Theater gleichzeitig zu katholisch war.

Die Zeitumstände beeinflussten Eberles Zugang zu den traditionellen Stoffen. Die „Idee“ unterstand einer Entwicklung und war der künstlerischen Vision des Regisseurs übergeordnet. Besonders anschaulich wird dieser Umstand bei seinen Passionsspielinszenierungen von 1934 und 1938. Obwohl Eberle seine Dramentexte explizit als Spieltexte verstand und ihnen wenig literarischen Gehalt zusprach, wurde der Passionsspieltexte von 1934 erstaunlich intensiv und mit einem illustren Kreis von Experten vorbesprochen. Dabei ging es Eberle nicht um stilistische Fragen, sondern um inhaltliche Aspekte, um eine übergeordnete Botschaft, die dem Publikum vermittelt werden sollte. Die Rekonstruierung dieses Prozesses förderten neue Erkenntnisse zutage, die in den bisherigen Untersuchungen zu Oskar Eberles Theaterpraxis, die sich mehrheitlich auf Eberles Festspiel–Inszenierungen fokussierten, nicht berücksichtigt wurden. Im Rahmen seines Aufenthaltes in Berlin 1933 wurde er Zeuge der Machtergreifung der Nazis und den daraus resultierenden Konsequenzen für die jüdischen Theaterschaffenden, mit denen er während seinen Aufenthalten regen Kontakt pflegte. Eberles Verbindungen nach Deutschland wurden in den bisherigen Forschungsbeiträgen zu Oskar Eberle als Indiz für eine ideologische Nähe zum Nationalsozialismus interpretiert. Durch die sorgfältige Quellenarbeit im Rahmen des SNF–Projekts zu Oskar Eberle können diese Analogieschlüsse widerlegt werden. Massgeblich dafür ist der Nachweis, dass sich Eberle in Berlin mit Vertretern des christlich–antifaschistischen Widerstandes traf. Seine Kontakte zum Widerstand in Berlin konnten durch Heidy Greco–Kaufmanns akribische Forschungsarbeit belegt werden. Mit Vertretern dieser illustren Kreise bespricht Eberle 1933 Berlin seinen Passionsspieltext. Mit Blick auf den Spieltext können Thesen über den Einfluss von Eberles Besprechungen aufgestellt werden.

Durch die explizite Definition von Jesus Christus als Jude nimmt Eberle eine Aktualisierung des Passionsspiels vorweg, die beispielsweise in Oberammergau nach heftiger Kritik erst in jüngster Zeit vorgenommen wurde.<sup>433</sup> In Einsiedeln versuchte Eberle die Inszenierung eines Antichrist–

---

<sup>433</sup> <https://www.passionsspiele-oberammergau.de/de/blog/detail/was-lange-gart-die-passionsspiele-und-derantisemitismus-20190903>, Zugriff: 14.06.2022.

Spiels zu verwirklichen, was wegen strukturellen Hindernissen und der Einstellung des Einsiedler Spielbetriebs nach Kriegsausbruchs 1939 nicht möglich war. Gleichzeitig trug die jahrelang unsichere Finanzierung von Eberles ambitioniertem Filmprojekt „Hochzeit in Einsiedeln“ zu einer grundsätzlichen Skepsis gegenüber Eberles Projektideen in Einsiedeln bei. Eine Inszenierung seines Antichrist-Spiels konnte Eberle, genauso wie die Pläne für eine Inszenierung eines Passionsspiels in Salzburg, nicht verwirklichen.

Im Zuge der kulturellen Implementierung des Kulturkonzeptes der Geistigen Landesverteidigung ab Mitte der 1930er-Jahren verschob sich der Wirkungsschwerpunkt von Eberles religiösen Spielen. Nun wurde eine überkonfessionelle und damit auch überregionale Perspektive ins Zentrum gerückt, die nicht nur ein katholisches Publikum, sondern auch protestantische Zuschauer und Zuschauerinnen und damit die gesamte Schweizer Bevölkerung erreichen sollte. So wurde Bruder Klaus im Laufe der Zeit vom Mystiker (Bruderklausenspiel 1929) zum Friedens- und Gemeinschaftsstifter (Chlaus vo Flüe 1944/45). Eberles Antichrist Spiel war ebenso gekennzeichnet von diesem Perspektivenwechsel:

*„Ein Spiel vom Antichrist, also ein symbolisches Drama wie das Einsiedler Welttheater, von überlokalem, somit weltweitem Charakter, das allerdings sehr grosse Ansprüche an Schwyz und die Spieler stellen würde, dafür etwas Ausserordentliches und Ungewöhnliches würde. Ich schrieb etwa ein Drittel des Spiels 1936/37. Merkwürdigerweise spielt die „Atombombe“ (ich nannte sie damals „Morsomnium“) eine Rolle.“<sup>434</sup>*

Nicht nur die politische Grosswetterlage beeinflusste Eberles Theaterpraxis. Die immer wiederkehrenden Existenzängste als Freischaffender prägten Eberles Leben und Werk. Die Anstrengungen um eine angemessene Entlohnung ziehen sich durch alle Projekte, die Eberle in Angriff nahm. Einerseits stand Eberle unter dem Druck und in der Verantwortung, die Finanzierung seiner Inszenierungen zu garantieren und dafür zu sorgen, dass keine roten Zahlen geschrieben wurden. Andererseits war seine Gage oft davon abhängig, wie gut die Produktionen besucht wurden. Der bürokratische Aufwand in Bezug auf die Finanzierung von ganzen Produktionen und den Bemühungen um ein faires Honorar werden aus den damit verbundenen Dokumenten aus dem Nachlass ersichtlich. Die Fülle von Eberles Aufgaben für die Organisation, Finanzierung und Durchführung seiner Inszenierungen belegen die unzähligen Quellen im Nachlasskorpus. Die Planung seiner eigenen Projekte nahm einen grossen Teil von Eberles Arbeitszeit in Anspruch.

Unbestritten hat ihn seine Ehefrau Hedwig Eberle-Giger tatkräftig unterstützt. Einerseits als Organisatorin des Privathaushaltes, aber auch als Mitarbeiterin im Rahmen seiner Inszenierungen.

---

<sup>434</sup> NL Oskar Eberle SAPA Nr. 32: 1945.09.11 OE an Weber\_Josef.

Die Quellen im Nachlass geben nur wenig Auskunft über Hedwigs Tätigkeiten. Nur vereinzelte Dokumente und Kostüm- und Bühnenbildentwürfe zeugen von ihrer Mitwirkung. Auch wenn die Spuren im Nachlass mager sind, ohne die Unterstützung von Ehefrau, Sekretärin, weiblichen Haushaltshilfen und der Mitarbeit bildender Künstlerinnen, wäre Eberle der Weg in die vorliegende theaterhistorische Untersuchung wohl verwehrt geblieben. Nur dank der tatkräftigen Unterstützung seiner, vorwiegend weiblichen, Mitarbeitenden konnte Eberle seine unzähligen Projekte realisieren. Es wäre wünschenswert, wenn der Einfluss der Vertreterinnen der avantgardistischen Kunstszenen in der Innerschweiz auf die schweizerische Theatergeschichte in der Zwischenkriegszeit und Kriegszeit aufgearbeitet würde.

Eberles Engagement in unterschiedlichen Tätigkeitsbereichen war nicht nur seinem Interesse geschuldet, sondern eine Folge der unsicheren Einkommenssituation. Gleichzeitig konnte Eberle etliche seiner beruflichen Vorhaben nicht durchsetzen. Eine mögliche Habilitation am theaterwissenschaftlichen Institut in Berlin wurde durch die Machtergreifung der Nationalsozialisten und der damit verbundenen Konsequenzen für das Institut verunmöglich. Die jüdische Abstammung von Max Herrmann führte zu seiner Absetzung als Institutsleiter. Eberles jüdischer Kollege Oskar Fischel musste flüchten und andere wichtige Persönlichkeiten, mit denen Eberle in Kontakt stand, verliessen aus Solidarität das Institut. Eberles Berliner Kontakte brachen ab 1933 weg. Eine Habilitation am Berliner Institut kam nicht mehr infrage. Es gibt keine Nachweise, dass Eberle eine Habilitation bei Josef Nadler anstrehte. Eine Anstellung an einer schweizerischen Universität wurde Eberle verwehrt.<sup>435</sup> Eberle war keineswegs ausschliesslich auf die katholischen Traditionen der Innerschweiz fokussiert. Er wollte schon zu Beginn seiner publizistischen Aktivitäten in den späten 1920er Jahren neben seinem Fokus auf die Erforschung der Schweizer Theatergeschichte auch eine „Welttheatergeschichte“ mit internationalen Kooperationen realisieren.<sup>436</sup>

Was sich bei Eberle auf wissenschaftlicher Ebene schon früh abzeichnete, nämlich eine überregionale, gar internationale Perspektive auf die Theatergeschichte, beeinflusste auch sein praktisches Theaterschaffen: In den späten 1920er-Jahren stand der innerkatholische Diskurs im Zentrum von Eberles Theaterpraxis. Die überkonfessionelle und überregionale Öffnung entwickelte sich im Rahmen der Passionsspiele in Luzern und den Welttheater-Inszenierungen in Einsiedeln. Nach dem Zweiten Weltkrieg gewann die internationale Perspektive an Bedeutung. Eberles Inszenierungen von religiösen Spielen entwickelten sich zu einem Mittel, einen aufgeklärten Katholizismus den Totalitarismen der Zeit gegenüberzustellen. Diese Erkenntnis

---

<sup>435</sup> Vgl. auch Greco-Kaufmann, Hoffmann-Allenspach, 2023, S. 307–317.

<sup>436</sup> Oskar Eberle, „Theaterwissenschaftliche Grundbegriffe“, in: Eberle, Oskar (Hg.), Das vaterländische Theater. I. Jahrbuch der Gesellschaft für Innerschweizerische Theaterkultur, Basel und Freiburg 1928, S. 59–73.

widerlegt die vorherrschende Meinung, Eberle sei ideologisch in der Nähe der Nationalsozialisten zu verorten. Vielmehr reagierte Eberle mit seinen Inszenierungen auf die Zeitumstände. Zu Beginn seiner Regietätigkeit war die Wiederbelebung der barocken Theatertraditionen zentral. 1955, kurz vor seinem Tod, stand für Eberle nicht mehr die Wiederbelebung im Zentrum, sondern die Neuschöpfung und damit der Bau eines „*neuen Welttheaters aus den Trümmern der Vergangenheit*“:

„Zum Bau eines neuen Weltbildes und zum Bau eines neuen Welttheaters genügen die Trümmer der Vergangenheit nicht. Dazu braucht es auch neue Ideen und neue Werkstoffe. Verzichtete man darauf, so käme es höchstens zu einer Wiedergeburt des mittelalterlichen oder barocken oder klassizistischen Theaters. Aber es geht heute wohl kaum um eine Wiedergeburt – es geht um eine Neuschöpfung, in der freilich auch Blöcke aus mancherlei Kulturschichten, nur dem Kundigen sichtbar, mitvermauert werden mögen.“<sup>437</sup>

Eberles Perspektivenwechsel nach dem Zweiten Weltkrieg manifestierte sich auch in der theoretischen Analyse eines dazu passenden Regiestils. Bezugnehmend auf sein grosses Vorbild Max Reinhardt unternahm Eberle 1947 den Versuch, eine Unterscheidung zwischen Massen- und Mengenregie herauszuarbeiten. Während die namenlose Masse manipulierend gelenkt werden könne und im Theater als „Statisten“ bezeichnet werden können, sei die Menge eine individualisierte Menschenansammlung, die Eberle als *das Volk* bezeichnete:

„Volk ist im Gegensatz zur Masse individualisierte Menge. Im Urner Tell gilt noch die Masse. In Schillers Tell dagegen das Volk. Schon Goethe verwendet nebeneinander Masse und Volk. Die anonyme Masse besitzt den Charakter der Öffentlichkeit und vertieft damit die Tragik der Handlung. Bei Wallensteins Tod oder in der Dom-Szene; dagegen steht die Volksszene des Sonntag einziehenden Volks am Uferspaziergang. Stimmen Einzelner werden aus der Menge hervorgehoben; in jeder Gruppe wird ein Gegensatz der Einzelstimmen deutlich. Die bunte und innere Verschiedenheit des Volks kommt damit gegen die Einheitlichkeit der Masse deutlich zum Ausdruck. Scheinbar hatten die einzelnen Volksvertreter nur noch ihre Temperamentunterschiede. Goethe geht also weiter, wenn der Einzelne in der Gruppe kontrastiert ist. Die Differenzierung geht bei Goethe bereits so weit, dass die Menge nicht mehr zu einheitlichem Handeln fähig ist. Volksszene des Uferspaziergangs drängt die Handlung also nicht voran, greift in die Handlung auch nicht Schicksal bildend ein, es ist lediglich ein Stimmungsfaktor. Ganz anders in Schillers „Tell“, wo das Volk zum Handelnden und Schicksal bildende Kraft des Dramas wird.“<sup>438</sup>

---

<sup>437</sup> Eberle, Oskar: Zerfall der Form in Drama und Theater. In: Schweizer Rundschau, Heft 11/12, 1955. S. 1–3.

<sup>438</sup> NL Oskar Eberle (privat): Oskar Eberle Aufsätze Schwyz (Entwürfe) 1947.

Die bewusste Trennung zwischen Massen– und Mengenregie verdeutlicht Eberles Weiterentwicklung auf der theaterpraktischen Ebene. Inwiefern sich diese Entwicklung konkret geäussert hatte, kann an dieser Stelle nicht abschliessend beurteilt werden.

Im Rahmen dieser Dissertation konnten Eberles Inszenierungen religiöser Spiele nicht in ihrer umfänglichen Komplexität untersucht werden. Die vorliegende Analyse beleuchtet jedoch einzelne Phänomene, um die Entwicklung von Eberles Theaterverständnis und Wirkungsabsicht herauszustreichen. Gleichzeitig bietet die Arbeit die Möglichkeit, als Grundlage für weiterführende Forschungen zu dienen. Neben der wünschenswerten wissenschaftlichen Sichtbarmachung weiblicher Akteurinnen wäre eine Analyse von Eberles Dramentexten, die Untersuchung der katholischen Filmarbeit in der Zwischenkriegszeit oder Eberles, bisher von der Erforschung wenig beachteten Inszenierungen von Fastnachtsspielen naheliegend und wünschenswert. Eine vertiefte Auseinandersetzung mit Eberles Verbindungen zum christlich–antifaschistischen Widerstand könnten Ergebnisse zutage fördern, die auch fachübergreifend von Forschungsinteresse sein könnten.

## 12 Anhang

### 12.1 Literaturverzeichnis

Altermatt, Urs: Der Weg der Schweizer Katholiken ins Ghetto. Eine Entstehungsgeschichte der nationalen Volksorganisationen im Schweizer Katholizismus 1848–1919. Zürich 1972.

Altermatt, Urs: Katholizismus und Moderne. Zur Sozial– und Mentalitätsgeschichte der Schweizer Katholiken im 19. und 20. Jahrhundert. Zürich 1989. S. 51–78.

Altermatt, Urs: Niklaus von Flüe als nationale Integrationsfigur. Metamorphosen der Bruder-Klausen–Mythologie. In: Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte 81 (1987).

Ammon, Robert: Zwanzig Jahre Freie Bühne Zürich. In: Eberle, Oskar (Hg.): Le théâtre en Suisse romande. IX. Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur. Luzern 1937, S. 50–53.

Amrein, Ursula: „Los von Berlin!“ Die Literatur– und Theaterpolitik der Schweiz und das „Dritte Reich“. Zürich 2004.

Amstutz, Hans; Käser–Leisibach, Ursula u. Stern, Martin: Schweizertheater. Drama und Bühne der Deutschschweiz bis Frisch und Dürrenmatt 1930–1950. Theatrum Heleticum Bd. 6, Zürich 2000.

Armin Imstepf: Die schweizerischen Katholikentage 1903–1954. Reihe Religion – Politik–Gesellschaft in der Schweiz, Bd. 1. Freiburg i. Üe. 1987.

Balme, Christopher (Hg.): Das Theater von Morgen. Texte zur Deutschen Theaterreform (1870|1920). Würzburg 1988. S. 15.

Bättig, Josef: Der umstrittene Magier des innerschweizerischen Volkstheaters. In: Isele, Bernd (Hg.): Bühnen–landschaften, S. 114–131.

Beck, Anna: Die Freie Bühne Zürich (1917–1950). Ein Wandertheater in der Schweiz. In: Kotte, Andreas (Hg.): Theater der Nähe. Welttheater – Freie Bühne – Cornichon – Showmaster Gottes. Zürich 2002, S. 191–341.

Birchler, Linus: Entwicklung und Zukunft der Einsiedler Geistlichen Spiele. In: Eberle, Oskar (Hg.): Geistliche Spiele. III. Jahrbuch 1930/31 der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur. Basel u. Freiburg [1930], S. 13–18.

Bührer, Jakob: Die schweizerische Theaterfrage und ein Vorschlag zu ihrer Lösung. In: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur (Hrsg.). Visions Entwürfe Prospective Ideas. Schweizerisches Theaterjahrbuch. 53–54/1992/93. S. 219–234.

Buglioni, Chiara Maria, „Das strittige Gebiet zwischen Wissenschaft und Kunst.“ Artur Kutscher und die Praxisdimension der Münchner Theaterwissenschaft, Tübingen 2016, S. 199–207.

Bürger, Peter (Hg.): „Es droht eine schwarze Wolke“. Katholische Kirche und Zweiter Weltkrieg, Bd. 1, Berlin 2015, S. 16–39.

Das Schweizer Theater in unserer Zeit. Diskussion um die Laienbühnen. [Mit Voten von Walter Lesch, Wilhelm Zimmermann, Rudolf Joho, Oskar Eberle, Melchior Dürst und Hermann Schneider.] In: Schweizerische Theaterzeitung, 5. Jg., Nr. 6/1950, S. 4–7.

Dietzel, Thomas, Hügel, Hans-Otto und Deutsches Literaturarchiv. Deutsche literarische Zeitschriften 1880–1945: Ein Repertorium, Berlin, Boston: K. G. Saur, 2012 S. 838.

Dommann, Hans: Die Luzerner Bekrönungsbruderschaft als religiöse Spielgemeinde. In: Eberle, Oskar (Hg.): Geistliche Spiele. III. Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur 1930/31, Basel/Freiburg [1930], S. 54–68.

Dreier, Martin: (Redaktion): Theater in Gegenwart und Geschichte: Ein Führer zur didaktischen Dauerausstellung der Schweizerischen Theatersammlung. Stiftung Schweizerische Theatersammlung, Bern 1993

Durrer, Robert (Hg.): Bruder Klaus. Die ältesten Quellen über den seligen Niklaus von Flüe, sein Leben und seinen Einfluss. 2 Bde. Unveränderter Nachdruck. Sarnen 1981.

Eberle, Oskar: Max Reinhart [sic!] und der mimische Taumel der Städte. In: IV. Jahrbuch des Verbandes der Renaissance-Gesellschaften 1924–25. Einsiedeln 1925, S. 86–89.

Eberle, Oskar: Schweizerische Theatergeschichte. In: Schweizerische Rundschau. Monatsschrift für Geistesleben und Kultur. 25. Jg. 1925/26, Nr. 9, Dez. 1925, S. 580–582.

Eberle, Oskar: Das schweizerische Barocktheater. In: Die vierte Wand. Organ der Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg 1927, herausgegeben von der Mitteldeutschen AusstellungsGesellschaft m. b. H. Magdeburg. Heft 16, 1. Juni 1927, S. 11–15.

Eberle, Oskar: Mythos und Theater in der Urschweiz. In: Schweizerische Rundschau. Monatsschrift für Geistesleben und Kultur. 27. Jg. 1927/28, Nr. 5, Aug. 1927, S. 408–414.

Eberle, Oskar: Die Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur. In: Schweizerische Rundschau. Monatsschrift für Geistesleben und Kultur. 27. Jg. 1927/28, Nr. 7, Okt. 1927, S. 660–664.

Eberle, Oskar: Der Zuger Dramatiker Johann Kaspar Weissenbach. In: Zuger Neujahrsblatt 1928, S. 18–25.

Eberle, Oskar: Ursprung des schweizerischen Fastnachtsspiels. In: „Neue Zürcher Zeitung“, Nr. 348, 26. Febr. 1928, Blatt 3.

Eberle, Oskar: Das Schwyzert Tellspiel in Altdorf. In: „Vaterland“, Nr. 177, 28. Juli 1928, 1. Blatt.

Eberle, Oskar: Der Kampf um ein schweizerisches Theater. In: Schweizerische Rundschau. Monatsschrift für Geistesleben und Kultur. 28. Jg. 1928/29, Nr. 6, Sept. 1928, S. 521–532.

Eberle, Oskar (Hg.): Das vaterländische Theater. I. Jahrbuch der Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur. Basel/Freiburg 1928.

Eberle, Oskar: Zu den Bildern schweizerischer Festspielbühnen. In: Ders. (Hg.): Das vaterländische Theater. I. Jahrbuch der Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur. Basel/Freiburg 1928, S. 45–55.

Eberle, Oskar: Erinnerung an Johann Kaspar Weissenbach. In: Ders. (Hg.): Das vaterländische Theater. I. Jahrbuch der Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur. Basel/Freiburg 1928, S. 56–58.

Eberle, Oskar: Theaterwissenschaftliche Grundbegriffe. In: Ders. (Hg.): Das vaterländische Theater. I. Jahrbuch der Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur. Basel/Freiburg 1928, S. 59–73.

Eberle, Oskar: Johann Peter Spichtigs geistliche Spiele. In: Obwaldner Geschichtsblätter, hrsg. vom historisch–antiquarischen Verein Obwalden. 4. Heft, 1928. [Stans?] 1928, S. 77–91.

Eberle, Oskar: Anmerkungen zum Volkstheater. Leitsätze des deutschen Laienspiels. In: „Vaterland“, Nr. 287, 6. Dez. 1928, 3. Blatt.

Eberle, Oskar: Berufsbühne und Laienbühne. In: 7. Jahrbuch des Verbandes der schweizerischen Renaissance–Gesellschaften 1928/29. Zürich [1928], S. 65–74.

Eberle, Oskar: Theatergeschichte der innern Schweiz. Das Theater in Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden und Zug im Mittelalter und zur Zeit des Barock 1200–1800. Königsberg in Preussen 1929.

Eberle, Oskar: Das Theater. Sein Sinn und seine Bedeutung. In: Schweizerische Rundschau, 29. Jg. 1929/30, Nr. 6, Sept. 1929, Sonderheft „Die Blütezeit der katholischen Schweiz“, S. 554–574.

Eberle, Oskar: Die Musik. In: Schweizerische Rundschau, 29. Jg. 1929/30, Nr. 6, Sept. 1929, Sonderheft „Die Blütezeit der katholischen Schweiz“, S. 575–579.

Eberle, Oskar: Bruder Klaus in der barocken Legende. Notizen zum Thema: Epische Prosa des Barock. In: Schweizerische Rundschau, 29. Jg. 1929/30, Nr. 6, Sept. 1929, Sonderheft „Die Blütezeit der katholischen Schweiz“, S. 580–589.

Eberle, Oskar: Barock, Rationalismus, Gegenwart. Ein Nachwort. In: Schweizerische Rundschau, 29. Jg. 1929/30, Nr. 6, Sept. 1929, Sonderheft „Die Blütezeit der katholischen Schweiz“, S. 590–596.

Eberle, Oskar: Das Bruderklausenspiel am Katholikentag. In: „Die Woche im Bild“, 7. Jg., Nr. 36, 8. Sept. 1929, S. 1059–1060.

Eberle, Oskar: Barockforschung. In: Schweizerische Rundschau, 29. Jg. 1929/30, Nr. 8, Nov. 1929, S. 736–741.

Eberle, Oskar: Johann Kaspar Weissenbach und das schweizerische Barocktheater. In: Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur. Jg. 9 / 1929/30, Heft 3, Juni 1929, S. 130–142.

Eberle, Oskar: Bruder Klaus in der barocken Legende. In: Schweizerische Rundschau. Monatsschrift für Geistesleben und Kultur. Jg. 29, Nr. 6, Sept. 1929, S. 580–589.

Eberle, Oskar (Hg.): II. Jahrbuch 1929/30 der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur. Basel u. Freiburg [1929].

Eberle, Oskar (Hg.): Barock in der Schweiz. Einsiedeln 1930.

Eberle, Oskar: Anregungen zur Schulbühne. In: Schweizer Erziehungs–Rundschau, 3. Jg., Nr. 10, Jan. 1931, S. 248–254.

Eberle, Oskar: Kirchliche Bräuche in der Innerschweiz. In: Brockmann–Jerosch H[einrich]: Schweizer Volksleben. Sitten/Bräuche/Wohnstätten. Zweiter Band, Erlenbach 1930, S. 29– 32.

Eberle, Oskar (Hg.): Geistliche Spiele. III. Jahrbuch 1930/31 der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur. Basel u. Freiburg [1930].

Eberle, Oskar: Schweizerische Passionsspiele. In: Ders. (Hg.): Geistliche Spiele. III. Jahrbuch 1930/31 der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur. Basel [1930], S. 71–72.

Eberle, Oskar: Bühnenmittel im geistlichen Spiel (Zu den Bildern). In: Ders. (Hg.): Geistliche Spiele. III. Jahrbuch 1930/31 der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur. Basel [1930], S. 100–102.

Eberle, Oskar: Geistliche Spiele. In: Kirche und Leben. Jahrbuch der katholischen Schweiz 1931. Hrsg. von Dr. J. Hartmann. Immensee [1931], S. 49–53.

Eberle, Oskar: Warum spielen wir Theater? In: Schweizerische Rundschau, 30. Jg., Nr. 10, Jan. 1931, S. 908–914.

Eberle, Oskar (Hg.): Die Berufsbühnen in der Schweiz. 4. Jahrbuch 1931/32 der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur. Basel [1931].

Eberle, Oskar. Christ–Königs–Passion Luzern. (Spielbücher der Bekrönungsbruderschaft, Nr. 4.) Luzern 1933.

Eberle, Oskar (Hg.): Erneuerung des schweizerischen Theaters. VI. Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur, Luzern 1934.

Eberle, Oskar: Rechtfertigung des Laienspiels. In: Ders. (Hg.): Erneuerung des schweizerischen Theaters. VI. Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur, Luzern 1934, S. 69–76.

Eberle, Oskar: Passionsspiele in der Schweiz. In: Lang, Robert Jakob (Hg.): Neue Schweizer Bibliothek, Bd. 2. Zürich [1936], S. 73–85.

Eberle, Oskar: Bern – Einsiedeln. In: „Theater der Welt“. Zeitschrift für die gesamte Theaterkultur, geleitet von Joseph Gregor, Wien, Jg. 1, Nr. 3, März 1937, S. 171–173.

Eberle, Oskar: Mysterienspiele in Salzburg und Einsiedeln. In: Schweizerische Rundschau, 37. Jg., Nr. 1, April 1937, S. 22–31.

Eberle, Oskar: Das Einsiedler Barocktheater. In: Zur Ehrenaufführung 1937. Sonderbeilage der „Neuen Einsiedler Zeitung“. Juli 1937, S. 1–2.

Eberle, Oskar: Volkstheater – Beispiele und Gegenbeispiele. In: Heimatreben. Zeitschrift der schweizerischen Trachtenvereinigung. Jg. 10, Nr. 3/4, Dezember 1937, S. 54–57.

Eberle, Oskar: Wir fordern ein schweizerisches Theater. In: Jahrbuch des Verbandes zum Schutze des Landschaftsbildes am Zürichsee 1939/40, Zürich 1940, o.S.

Eberle, Oskar: Einheit und Vielgestalt. In: Die Bundesfeier zum Gedächtnis des 650jährigen Bestandes der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Hrsg. vom Organisationskomitee der Bundesfeier 1941 Schwyz, Schriftleitung: Oskar Eberle. Einsiedeln 1942, S. 77–97.

Eberle, Oskar (Hg.): XIII. Jahrbuch der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur. Elgg 1943.

Eberle, Oskar: Zur „Faust“-Aufführung auf dem Weinmarkt in Luzern. Der Standpunkt des Spielleiters. In: „Luzerner Tagblatt“, 21. und 24. August 1943.

Eberle, Oskar: „Faust“ auf dem Weinmarkt Luzern. Der Standpunkt des Spielleiters. In: Die Volksbühne, Nr. 10/1943, S. 83 u. Nr. 11/1943, S. 89–91.

Eberle, Oskar: Chlaus vo Flüe. Es Spyl vom Fride. (Texte der Luzerner Spielleute, Nr. 5.) Elgg 1944.

Eberle, Oskar: Chlaus vo Flüe auf der Luzerner Freilichtbühne. In: Berner Woche, Nr. 34, 18. Aug. 1944, Sondernummer „Luzern und seine musikalischen Festwochen“, S. 966–967.

Eberle, Oskar (Hg.): XIV. Jahrbuch 1943 und 1944 der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur, Elgg [1944].

Eberle, Oskar (Hg.): Wege zum schweizerischen Theater II: Theaterschule und Theaterwissenschaft. XV. Jahrbuch der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur. Elgg 1945.

Eberle, Oskar: Eine schweizerische Theaterakademie? In: Ders. (Hg.): Wege zum schweizerischen Theater II: Theaterschule und Theaterwissenschaft. XV. Jahrbuch der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur. Elgg 1945, S. 7–12.

Eberle, Oskar: Die Schicksalsstunde des schweizerischen Schauspielers. In: Ders. (Hg.): Wege zum schweizerischen Theater II: Theaterschule und Theaterwissenschaft. XV. Jahrbuch der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur. Elgg 1945, S. 44–47. (Nachdruck des im April 1945 in der Theaterzeitschrift „Kulisse“ publizierten Artikels.)

Eberle, Oskar: Naresoorge. Es Fasnachtsspyl vo der Fritschimaschgere, we si uf Basel ggrate und wider uf Luzern zruggchoo ischt. Elgg 1946.

Eberle, Oskar: Theaterwissenschaft als Hochschulstudium in der Schweiz? In: Schweizerische Theaterzeitung, 1. Jg., Nr. 7/1946, S. 3.

Eberle, Oskar: Das Luzerner Festspielhaus. In: Schweizerische Theaterzeitung, 1. Jg., Nr. 8/1946, S. 3–4.

Eberle, Oskar: Max Reinhardt und die Salzburger Festspiele. Mitteilungen der SGTK Nr. 3/1952. In: STZ, Nr. 7, Juli 1952, S. [11–12].

Eberle, Oskar (Hg.): Theaterkritik. Schweizer Theater-Jahrbuch 20–1951 der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. Einsiedeln 1952.

Eberle, Oskar: Chlaus vo Flüe auf der Luzerner Freilichtbühne. In: Berner Woche. Nr. 34 (1944). S. 973.

Eberle, Oskar: Das Bruderklausenspiel am Katholikentag. In: Die Woche im Bild 7. Jg. Nr. 36. 8. September 1929.

Eberle, Oskar: Das schweizerische Barocktheater. Auszüge aus dem Clubreferat. In: Neue Zürcher Zeitung, 12.01.1928, Jg. 149. Abendausgabe Nr. 61. S. 5.

Eberle, Oskar: Das schweizerische Barocktheater. In: Die vierte Wand. Organ der Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg 1927, herausgegeben von der Mitteldeutschen AusstellungsGesellschaft m. b. H. Magdeburg. Heft 16, 1. Juni 1927, S. 11–15.

Eberle, Oskar: Der Kampf um ein schweizerisches Theater. In: Schweizerische Rundschau. Monatsschrift für Geistesleben und Kultur. Nr. 9 / 1928. o.S.

Eberle, Oskar: Der Zuger Dramatiker Johann Kaspar Weissenbach, in: Zuger Neujahrsblatt, hg. von der Gemeinnützigen Gesellschaft des Kantons Zug, Zug 1928, S. 19–25.

Eberle, Oskar: Erinnerung an Johann Kaspar Weissenbach. In: Ders. (Hg.): Das vater-ländische Theater. I. Jahrbuch der Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur. Basel/Freiburg 1928, S. 56–58.

Eberle, Oskar: Johann Kaspar Weissenbach und das schweizerische Barocktheater. In: Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur. Jg. 9 / 1929/30, Heft 3, Juni 1929.

Eberle, Oskar: Johann Kaspar Weissenbach und das schweizerische Barocktheater. In: Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur. Jg. 9 / 1929/30, Heft 3, Juni 1929, S. 130–142.

Eberle, Oskar (Hg.): Barock in der Schweiz. Einsiedeln 1930.

Eberle, Oskar: Johann Kaspar Weissenbach und das schweizerische Barocktheater. In: Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur. Jg. 9 / 1929/30, Heft 3, Juni 1929, S. 134.

Eberle, Oskar: Mysterienspiele in Salzburg und Einsiedeln. In: Schweizerische Rundschau, 37. Jg., Nr. 1, April 1937, S. 22–31.

Eberle, Oskar: Schweizerische Passionsspiele. In: Ders. (Hg.): Geistliche Spiele. III. Jahrbuch 1930/31 der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur. Basel [1930], S. 71–72.

Eberle, Oskar: Theatergeschichte der innern Schweiz. Das Theater in Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden und Zug im Mittelalter und zur Zeit des Barock 1200–1800. Königsberg in Preussen 1929.

Eberle, Oskar: Vom schweizerischen Mundartspiel. In: Der Dramatiker, 7. Jg., Nr. 12, 15. Dez. 1929, S. 94–96.

Eberle, Oskar: Vom schweizerischen Mundartspiel. In: Der Dramatiker, 7. Jg., Nr. 12, 15. Dez. 1929, S. 95.

Evans, M. Blakemore: Die Beteiligung der Luzerner Bürger am Passionsspiel. In: Der Geschichtsfreund. Mitteilungen des historischen Vereins Zentralschweiz. Bd. 87, Jg. 1932.

Galler, Sonja: Freie Bühne Zürich, Zürich ZH, in: Kotte, Andreas (Hg.): Theaterlexikon der Schweiz, Chronos Verlag Zürich 2005, Band 1, S. 629–630.

Gerber, Adrian: Eine gediegene Aufklärung und Führung in dieser Materie”: Die katholische Filmarbeit in der Schweiz 1908–1972. Fribourg 2010.

Gernet, Hilmar: Der Schweizerische Katholische Volksverein im Spannungsfeld von Kirche und Partei 1930–1960. In: Altermatt, Urs: Schweizer Katholizismus zwischen den Weltkriegen 1920–1940. Reihe Religion – Politik– Gesellschaft in der Schweiz, Bd. 8. Freiburg i. Üe. 1994. S. 167–183.

Gfeller, Simone: „Der heilige Held“ – Bruder Klaus-Rezeption im Theater des 20. Jahrhunderts. In: Greco-Kaufmann, Heidy u. Huwiler, Elke (Hg.): Das Sarner Bruderklausenspiel von Johann Zurflüe (1601). Kommentierte Erstausgabe. Mitarbeit: Simone Gfeller. Zürich 2017.

Gfeller, Simone: Die Bruderklausen–Verehrung im katholischen Milieu der Zwischenkriegs-jahre. In: Gröbli, Roland u. a. (Hg.): Mystiker, Mittler, Mensch – 600 Jahre Niklaus von Flüe. Zürich 2016. 2. Aufl.

Gfeller, Simone: Heiligenspielrezeption in der Schweiz 1929. Das Bruderklausenspiel von Oskar Eberle. In: European Medieval Drama 18 (2014), hg. v. Jelle Koopmans, Cora Dietl, Katell Lavéant u. Lenke Kovács, S. 159–173.

Gfeller, Simone: Oskar Eberles Bruderklausenspiel von 1929. Masterarbeit, Universität Bern 2015.

Gfeller, Simone: The Revival of the Lucerne Passion Play Tradition in the Twentieth Century. In: European Medieval Drama 25 (2021), hg. v. Jelle Koopmans, Cora Dietl, Katell Lavéant u. Lenke Kovács, S. 223–239.

Gnekow, Anne–Christine: Das Einsiedler Welttheater. In: Kotte, Andreas (Hg.): Theater der Nähe. Welttheater – Freie Bühne – Cornichon – Showmaster Gottes. Zürich 2002, S. 13–190.

Gojan, Simone: SGTK – Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur, in: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*, Chronos Verlag Zürich 2005, Band 3, S. 1680–1681.

Greco-Kaufmann, Heidy u. Hoffmann-Allenspach, Tobias: *Theaterpionier aus Leidenschaft: Oskar Eberle (1902–1956)*, Theatrum Heleticum Bd. 23, Zürich 2023.

Greco-Kaufmann, Heidy u. Huwiler, Elke (Hg.): *Das Sarner Bruderklausenspiel von Johann Zurflüe (1601). Kommentierte Erstausgabe*. Theatrum Heleticum, Bd. 17. Zürich 2017.

Greco-Kaufmann, Heidy: *Zuo der Eere Gottes, vfferbuwung dess mentischen vnd der statt Lucern lob. Theater und szenische Vorgänge in der Stadt Luzern im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. Historischer Abriss (Teilband 1) und Quellenedition (Teilband 2)*. Theatrum Heleticum, Bd. 11. Zürich 2009.

Häne, Rafael: Das Einsiedler Welttheater der Barockzeit. In: *Das Grosse Welttheater Einsiedeln. Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur*, 8. Einsiedeln [1950], o. S.

Hartung, Günter: „Völkische Ideologie“ In: *Handbuch zur völkischen Bewegung 1871 – 1918*. Hrg. v. Uwe Puschner, Walter Schmitz u. Justus H. Ulbricht. Berlin 1996.

Heinrich Hamm: Laienapostolat In: *Lexikon des Apostolates. Stichworte verantworteten Glaubens*, hrsg. von Franz Courth, Lahn-Verlag, Limburg, 1995.

Heinrich, Karl Borromäus Borromäus (Maria-Einsiedeln), „Zur Psychologie des Antisemitismus“ In: *Die Erfüllung* 2, Nr. 4, 1936.

Hofmann, Lutz: Das ‚Volk‘. Zur ideologischen Struktur eines unvermeidbaren Begriffs. *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 20, Heft 3, Juni 1991, S. 191–208.

Imhof, Kurt u. Jost, Hans-Ulrich: „Geistige Landesverteidigung“: Schweizer Totalitarismus oder antitotalitärer Kompromiss? Ein Streitgespräch. In: *Schweizerisches Landesmuseum. Die Erfindung der Schweiz 1848–1998. Bildentwürfe einer Nation*. Zürich 1998, S. 364–380.

Jordan, Stefan: *Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft*. 5. Auflage, Stuttgart

Jost, Hans Ulrich: Bedrohung und Enge (1914–1945). In: Comité pour une Nouvelle Histoire de la Suisse (Hg.): *Geschichte der Schweiz und der Schweizer*. 4. unveränderte Auflage. Basel 2006. S. 744.

Kachler, Karl Gotthilf: *50 Jahre Schweizerische Theatersammlung*, 1994. Selbstverlag, Birsfelden 1994.

Kutscher, Artur, Der Theaterprofessor. Ein Leben für die Wissenschaft vom Theater, München 1960, S. 90.

Lang, Paul: Chlaus vo Flüe. Es Spyl vom Fride. In: *Die Kulisse. Schweizerische TheaterMonatszeitschrift*, 1. Jg., Nr. 1, Okt. 1944, S. 18.

Luzerner Spielleute (Hg.): *50 Jahre Luzerner Spielleute 1934–1984*. Luzern 1984.

Josef, Mooser: Die "Geistige Landesverteidigung" in den 1930er Jahren : Profile und Kontexte eines vielschichtigen Phänomens der schweizerischen politischen Kultur in der Zwischenkriegszeit. In: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte. Bd. 47 (1997), Heft 4: Die Schweiz und der Zweite Weltkrieg. S. 704.

Nadler, Josef: Die Einsiedler Calderónspiele und der Nationaltheatergedanke. In: Eberle, Oskar (Hg.): Geistliche Spiele. III. Jahrbuch 1930/31 der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur. Basel [1930], S. 7–12.

Nadler, Josef: Literaturgeschichte der deutschen Schweiz. Leipzig u. Zürich 1932.

Oppikofer-Dedie, Christiane: Johannes Mahlers Bruder Klausen-Spiel (um 1624): „eigentliche historische Beschreibung dess Läbens dess frommen gottseligen andächtigen Einsidel und Eidgnossen Niclaus von der Flüe (Bruder Claus genambt) in Unterwalden ob dem Kernwald geboren... „, Aarau, Frankfurt am Main, 1993.

Ranzmaier, Irene: Stamm und Landschaft. Josef Nadlers Konzeption der deutschen Literaturgeschichte. In: Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Band 48 (282). Berlin 2008.

Reich, Hermann, Der Mimus: ein Litterar–Entwickelungsgeschichtlicher Versuch, Bände 1–2, Berlin 1903.

Rüegg, August: Die Luzerner Christ–Königs–Passion von Oskar Eberle. In: Schweizerische Rundschau, Heft 2, Jg. 1934. S. 172.

Salat, Hans: Rechte ware History, Legend und Leben des frommen, andächtigen, lieben, säligen Nicolausen von der Flü, gebornenn Landsman ob dem Wald inn Unterwalden inn der Eydgnoschaffte, den man nennt Bruder Clausen : als ein starck, waar, wolbegründt Fundament des alten waren Christengeloubens, bewerlich durch syn Leben, Acten, Leer und Sterben / J. S. G. S. Z. L. / J. S. G. S. Z. L., i.e. Augsburg 1537.

Scherer, Emmanuel: Das älteste erhalten gebliebene Bruder–Klausen–Spiel des P. Jakob Gretser, S.J., von 1586. Sarnen 1919.

Schrader, Bärbel u. Schebera, Jürgen: Kunstmetropole Berlin 1918 – 1933. Die Kunststadt in der Novemberrevolution. Die „Goldenen“ Zwanziger, die Kunststadt in der Krise. (Dokumente und Selbstzeugnisse), Berlin 1987. S. 49 – 67.

Schweizerische Rundschau. Sonderheft „Die Blütezeit der katholischen Schweiz“. 29. Jg., Nr. 6, Sept. 1929.

Schweizerische Theatersammlung / Collection suisse du théâtre / Collezione svizzera del teatro 1927–1985: Beharrlicher Aufbau von ihren Anfängen bis heute. Mit Beiträgen von Karl Gotthilf Kachler, Silvia Maurer, Martin Dreier und einem Nachwort von Christian Jauslin. Theaterkultur–Verlag, Bonstetten 1985.

Schweizerische Theatersammlung / Collection suisse du théâtre / Collezione svizzera del teatro / Collecziun svizra dal teater (= Mimos. Bd. 61, H. 3/4). 2009.

Seybold, Dietrich: Johann Caspar Weissenbach, in: Kotte, Andreas (Hg.): Theaterlexikon der Schweiz, Chronos Verlag Zürich 2005, Band 3, S. 2070.

SGTK Tätigkeitsbericht, 1927.08.21–1928.11.04, (Beilage) In: Das vaterländische Theater. I. Jahrbuch der Gesellschaft für inner-schweizerische Theaterkultur. Hg. v. Oskar Eberle, Basel/Freiburg 1928.

Siebenmann, Gustav: Calderón in Einsiedeln : Bemerkungen zur Rezeption des spanischen Dramatikers In: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur. Nr. 61 (1981), Heft 12. S. 991 – 1001.

Spiegel dess vberflusses vnd missbruchs. Renward Cysats 'Convivii Process' Kommentierte Erstausgabe der Tragicocomedi von 1593, hg. von Heidy Greco-Kaufmann. (Theatrum Helveticum 8), Zürich 2001.

Spitteler, Carl: Das deutsche Theater in der Schweiz (1889). In: Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. 17/1987. S. 9–41.

Stadler: Oskar Eberle – Theaterwissenschaftler und Festspielregisseur 1977, S. 2–3.

Tschui, Susanna: Schweizerische Theatersammlung, Bern BE. In: Andreas Kotte (Hrsg.): Theaterlexikon der Schweiz. Band 3, Chronos, Zürich 2005, S. 1658 f.

Voney, Veronika: Die Luzerner Passionsspiele von 1924, 1934, 1938. Freiburg (Schweiz) 2004.

Walder, Ernst: Das Stanser Verkommnis. Ein Kapitel eidgenössischer Geschichte neu untersucht: Die Entstehung des Verkommnisses von Stans in den Jahren 1477 bis 1481. Stans 1994.

Weichlein, Siegfried: Zwischenkriegszeit bis 1933. In: Handbuch der Religionsgeschichte im deutschsprachigen Raum Band 6/1: 20. Jahrhundert – Epochen und Themen. Hrsg. v. Lucian Hölscher u. Volkhard Krech. Paderborn 2015. S. 61–110.

## 12.2 Nachweise aus dem Internet

A. Steinmaus–Pollak: Katholische Aktion, in: Staatslexikon online, URL: [https://www.staatslexikon-online.de/Lexikon/Katholische\\_Aktion](https://www.staatslexikon-online.de/Lexikon/Katholische_Aktion), Zugriff: 12.10.21

Altermatt, Urs: Christlichdemokratische Volkspartei CVP. In: Historisches Lexikon der Schweiz. URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/017377/2018-03-13/>. Zugriff: 5.5.2022.

Arbeitslohnstatistik Stadt Zürich 1909–1944: URL: [https://statistik.stadt-zuerich.ch/modules/StatNat/1945/1945\\_ZSN\\_Arbeitsloehne-in-Zuerich](https://statistik.stadt-zuerich.ch/modules/StatNat/1945/1945_ZSN_Arbeitsloehne-in-Zuerich), Zugriff: 14.4.2021

Bayer–Klötzer, Eva–Susanne: Kutscher, Artur, in: Neue Deutsche Biographie (NDB), Bd. 13, Berlin 1982: <https://daten.digitalesammlungen.de/0001/bsb00016330/images/index.html?seite=362>

Bernhard Hangartner: "Hilber, Johann Baptist", in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/020679/2007-12-13/>, Zugriff 15.09.2020.

Charles Linsmayer: "Schoeck, Paul", in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 25.08.2011. URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/012265/2011-08-25/>, Zugriff: 17.7.2022

Christian Schmid: "Lienert, Otto Hellmuth", in: *Historisches Lexikon der Schweiz* (HLS), URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/012079/2007-02-19/>, Zugriff: 20.9.2021

Christine Wyss: "Wälterlin, Oskar", in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), URL: <https://hlsdhs-dss.ch/de/articles/009571/2013-08-20/>, Zugriff: 10.9.2021.

Cuonz, Romano: „Bruder Klaus und die Veränderte Welt“, In: Luzerner Zeitung, 2.4.2022. URL: <https://www.luzernerzeitung.ch/zentralschweiz/obwalden/foerderverein-niklaus-von-fluee-unddorothee-wyss-bruder-klaus-und-die-veraenderte-welt-ld.2271077> Zugriff: 7.10.2022

Dreier, Martin: "Appia, Adolphe", in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Version vom 07.06.2002. Online: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/009429/2002-06-07/>, Zugriff: 14.8.2022

Frei, Norbert: Völkische Fantasien. URL: <https://www.sueddeutsche.de/politik/kolumnevoelkische-fantasien-1.3205699>, Zugriff: 12.7.2022.

Fritz Glauser: "Cysat, Renward", in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), Online: <https://hlsdhs-dss.ch/de/articles/011751/2005-03-15/>, konsultiert am 14.08.2022.

Eva Petrig: "Matt, Hans von", in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/015821/2009-08-11/>, Zugriff: 17.3.2021

Graf, Ruedi: "Schweizer Rundschau", in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/024580/2019-12-10/>, Zugriff: 29.10.2021

Jacob, François. 2012. Jean Jacques Rousseau. In: Historisches Lexikon der Schweiz. [Online], 25. Mai. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/009547/2012-05-25/> (01.02.2017).

Reutlinger, Christian, 2020. Spatial Turn [online]. socialnet Lexikon. Bonn: socialnet, 03.09.2020. <https://www.socialnet.de/lexikon/Spatial-Turn>. Zugriff am: 02.09.2022

Rolf Max Kully: "Boltz, Valentin", in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), URL: <https://hlsdhs-dss.ch/de/articles/011581/2004-06-07/>, Zugriff 10.08.2021.

Rosmarie Zeller: "Gretser, Jakob", in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), URL: <https://hlsdhs-dss.ch/de/articles/011837/2006-01-19/>, Zugriff: 15.8.2021.

Steiner, Alois. Katholische Aktion. In: Historisches Lexikon der Schweiz. <https://hls-dhsdss.ch/de/articles/016508/2010-11-04/> Zugriff: 4.3.2020.

Sigrist, Roland: Hans von Flüe. In: Historisches Lexikon der Schweiz. URL: <http://www.hls-dhsdss.ch/textes/d/D21148.php>, R. Sigrist: Walter von Flüe. In: Historisches Lexikon der Schweiz. URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D21149.php>. Zugriff: 15.8.2021.

Walder, Ernst; Stirnimann, Heinrich. Niklaus von Flüe. In: Historisches Lexikon der Schweiz. URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D10224.php> Zugriff: 27.8.2021.

von Fischer, Kurt: "Honegger, Arthur", in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), URL: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/009493/2008-01-15/>, Zugriff: 7.8.2020.

Victor Conzemius: "Karrer, Otto", in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), URL: <https://hlsdhs-dss.ch/de/articles/009895/2014-11-26/>, Zugriff: 2.4.2021.

## 12.3 Quellenverzeichnis

### Quellen aus dem Nachlass Oskar Eberle SAPA (öffentlich zugänglich):

- NL Oskar Eberle SAPA: Nr. 114 Akten Fritz Fischer an OE
- NL Oskar Eberle SAPA: Nr. 306 Katholikentag OE an J. Halter 29.9.1929.
- NL Oskar Eberle SAPA: Nr. 114 Akten OE FK Katholikentag an OE 1929.11.23
- NL Oskar Eberle SAPA: Nr. 313 Katholikentag. Resolution 1929.
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 49 Müller Muther an OE. 1933.09.02, S. 2.
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 49 Müller–Muther an OE. 1933.08.08, S. 1.
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 49 OE an Müller–Muther. 1933.08.14, S. 1.
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 301 Satzungen Bekrönungsbruderschaft, 1930.06.24
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 317 Satzungen Bekrönungsbruderschaft. 1930, S. 4.
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 301 Katholikentag. Vertrag Bruderklauenspiel 1929. S. 1–2.
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312 Probenpläne zum Bruderklauenspiel 1929.
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 139 Satzungen der GITK, 1927, S. 2.
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 133 Entstehung Passionsspiel 1933.09.27
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 49 Müller–Muther an Eberle. 1933.08.08, S. 1.
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 133 Wie das Passionsspiel 1933 entstand
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 317 Satzungen Bekrönungsbruderschaft. 1930, S. 6.
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 133 OE Entstehung Passionsspiel 1933.27.9
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 133 OE an Reinhardt 1933.02.25
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 126 OE an Guggenheim. 1934.01.22
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 127 Passionsspiele Programm 1934.03
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 320 OE an Beck 1934.01.01
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 124 OE an Baudirektion 1934.02.12.
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 320 Sitzung Bruderschaftsrat Protokoll 1934.01.05
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 320 OE an Beck 1934.01.01
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 320 Schlussbericht Passionsspiele 1934. 1934.12.06
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 13 Kanton Luzern 1934.12.28
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 126 OE an Beck 1934.03.29
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 126 Bemerkungen zur Wiederaufführung der Passion 1934
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 126 OE Passionsspiele August prov. Budget. 1934.03.28 S. 1.
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 122 Programmheft Passion Luzern 1938
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 128 Protokoll Spielkomitee 1938.04.06
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 126 OE an Baukomitee 1934.04.19

- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 127 Entwurf Vertrag Spielleute BB 1935 NL OE.
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 127 Protokoll Sitzung Propagandakomitee, 1936.04.07
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 128 Konzeptpapier „Musik“ Passionsspiele 1938
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 128 Passionsspiele 1938 Luzern, Kostenvoranschlag
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 127 Eberle an J.B. Hilber, 1938.06.08
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 128 Passionsspiele 1938 Luzern, Kostenvoranschlag
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 128 Passionsspiele 1938 Luzern, General–Abrechnung
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 126 Konkurrenz geistliche Spiele, 1935.01.06
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 317 Protokoll Bekrönungsbruderschaft Jahresversammlung 1936.
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 126 Predigt Mitteilung Passionsspiel 1938 S. 1.
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 118 Einsiedeln Programm. S. 2. 1935
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 119 Faltprogramm Welttheater, Pressestimmen, 1937.07.17
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312 Protokoll GGS 1937.01.02
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312 Szenario Antichrist
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312 Protokoll GGS, 1937.01.13, S. 1–2
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312 Protokoll GGS, 1937.02.06, S. 2.
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312 Protokoll Sitzung GGS, S. 2. 1938.02.14
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312 Gutachten Schmid an GGS 1938.03
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312 Protokoll Sitzung GGS 1937.02.24
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312 Protokoll Sitzung GGS, 1937.03.10, S. 5.
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312 Protokoll GGS, 1937.03.14, S. 6–7.
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312 Protokoll GGS, 1937.02.24
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 84 OE an Birchler, 1935.08.12
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312 Protokoll Sitzung GGS, 1937.08.26, S. 1.
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312 Schlussversammlung Protokoll, 1937.10.10
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312 Protokoll Sitzung GGS, 1937.12.21
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312 Protokoll Sitzung GGS, 1938.05.06, S. 1–2.
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312 Protokoll Sitzung GGS, 1937.09.23
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312 Vertrag Dorta Geistliche Festspiele Einsiedeln 1937.09.23. S.1.
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312 Protokoll Sitzung GGS, 1937.09.08
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 134 Volkstheater 1943\_1945
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 139 OE Benutzerkarte Theaterwissenschaft Berlin. 1923.11.14
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 153 Szeneffotos Oberammergau 1922
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 319 Frischkopf an OE, 1930.07.26
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 319 OE an Frischkopf, 1930.09.22

- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 31 OE an Japanesengesellschaft, 1923.03.22
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 136 OE Vorlesungsnotizen Kutscher München Titelblatt 1922.23
- NL Oskar Eberle SAPA Eberle Faust Standpunkt des Spielleiters 1943. S. 10–11.
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 12 Faltprogramm Chlau vo Flüe, 1944.07
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 312 Katholikentag: Oskar Eberle an Franz Fischer, 2.8.1929
- NL Oskar Eberle SAPA Faust Programm IMF, 1943.08
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 54 Jedema, Die Tat Bernhard Diebold. 1942.08.05
- NL Oskar Eberle SAPA Nr. 54 Jedema

### **Nachlass Oskar Eberle Osteuropabibliothek Universität Bern**

NL Oskar Eberle Osteuropabibliothek OEB, Nr 5: 1937.01.07 Heinrich an OE, S. 1.

### **Quellen aus dem Privatnachlass Oskar Eberle (nicht öffentlich zugänglich)**

- NL Oskar Eberle (privat): Schachtel II: Mäppchen mit Gratulationsschreiben,
- NL Oskar Eberle (privat): Tagebuch Nr. 41925, S. 16. In Stenografie (transkribiert von S.S)
- NL Oskar Eberle (privat): Agenda 1933 in Steno (transkribiert von H.H)
- NL Oskar Eberle (privat): Tagebuch Nr. 5 28.05.1927. In Stenografie (transkribiert von S.S)
- NL Oskar Eberle (privat): OE an Thommen/Vermählung Passionsspiel Freiburg 1933
- NL Oskar Eberle (privat): Schachtel II: OE an Hedwig. 1933
- NL Oskar Eberle (privat): Tagebuch Nr. 5. 1929. S. 83. in Stenografie (transkribiert von S. S.)
- NL Oskar Eberle (privat): Tagebuch Buch des Sehnens 1923 – 1924. (transkribiert von H.H)
- NL Oskar Eberle (privat): Agenda 1933, Eintrag 1. Oktober 1933.
- NL Oskar Eberle (privat): Agenda 1935 in Stenografie (transkribiert von H.H)
- NL Oskar Eberle (privat): Agenda 1936, in Stenografie (transkribiert von H.H)
- NL Oskar Eberle (privat): Spiegel der Eitelkeit, S. 82f. in Steno (transkribiert von H.H)
- NL Oskar Eberle (privat): Buch des Sehnens 12.09.1924, S. 96. in Steno (transkribiert von H.H)
- NL Oskar Eberle (privat): Agenda 1944, 9.2.1944 in Stenografie (transkribiert von Hans Högni)
- NL Oskar Eberle (privat): Tagebuch 1927–1929 in Stenografie (transkribiert von S.S)
- NL Oskar Eberle (privat): Tagebuch Buch des Sehnens 1923–1924 (transkribiert von H.H)
- NL Oskar Eberle (privat): Agenda 1925 in Stenografie (transkribiert von Hans Högni)

**Weitere Archive:**

**Archiv der Darstellenden Künste Bern SAPA**

SAPA PA Oskar Eberle: Nachruf OE Sarner Kollegi–Chronik Bonaventura Thommen.

SAPA VP Trachtenchilbi Bürgenstock: Oberländer Tagblatt Trachtenchilbi Kurzbericht

SAPA VP Festspielgemeinde Luzern: 1934.03.26 OE an Häne.

SAPA VP Festspielgemeinde Luzern: 1934.03.30 Tausendjahrfeier Einsiedeln an OE

SAPA PA Oskar Eberle Welttheater Einsiedeln Kritik 1937.07.13 Neue Zürcher Nachrichten

SAPA PA Oskar Eberle Neue Schweizer Rundschau 1935.07.09 Welttheater 1935

SAPA PA Oskar Eberle National Zeitung 1935.07.09 Welttheater 1935

SAPA PA Oskar Eberle Luzerner Tagblatt 1935.07.22 Welttheater 1935

**Stadtarchiv Luzern**

StaLu\_Stadtarchiv Luzern: D131\_27.05\_1943.09.24\_Oetterli\_an\_OE.

StaLu\_Stadtarchiv Luzern: D080\_001\_1943.09.16\_Schlussbericht\_Faust.

StaLu\_Stadtarchiv Luzern D131–27.05:1943.08.26\_Oetterli\_an\_OE.

StaLu\_Stadtarchiv Luzern D131–27.05:1943.08.21\_OE\_an\_Oetterli.

StaLu\_Stadtarchiv Luzern D080–002: 1944.03.14\_IMF\_Protokoll

StaLu\_Stadtarchiv Luzern D080\_001: 1943.11.25\_IMF\_Protokoll