

1. Einleitung

Der Theaterwissenschaftler, Publizist, Dramatiker und Regisseur Oskar Eberle (1902–1956) gehört zu den prägenden Persönlichkeiten des Theaterwesens und des kulturpolitischen Diskurses in der Schweiz in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Auf nationaler Ebene wurde er durch Inszenierungen der Festspiele anlässlich der Landesausstellung 1939 in Zürich und der Bundesfeier 1941 in Schwyz einer breiteren Bevölkerung bekannt. Auf unterschiedlichsten Ebenen leistete Eberle, der sein berufliches Rüstzeug in München, Berlin, Freiburg im Üchtland und Königsberg erworben hatte, Pionierarbeit für die Theaterlandschaft Schweiz, stiess Veränderungen an und initiierte eine Vielzahl von Projekten. Mittels programmatischer Schriften, Regiearbeiten und Theaterkursen versuchte er das Laientheater zu modernisieren und zu professionalisieren. Damit bereitete er das Terrain für die Entstehung einer freien Theaterszene, die ihre Produktionen ausserhalb subventionierter Stadttheater realisiert. Inspiriert durch den von Max Reinhardt begründeten Festspielbetrieb in Salzburg, verfolgte Eberle schon während seiner frühen Berufsjahre das Ziel, Luzern als Festivalstadt zu etablieren und dort nationale Festspiele aufzuführen. In den Anfangszeiten des schliesslich unter dem Label «Internationale Musikfestwochen» durchgeführten Festivals fanden Eberles Theaterproduktionen noch Eingang ins Programm, doch schon bald konzentrierte man sich ausschliesslich auf den Konzertbetrieb, der den Bedürfnissen einer internationalen touristischen Klientel besser entgegenkam und lukrativer war als Eberles Freilichtaufführungen, die regelmässig Defizite verursacht hatten. Dies führte dazu, dass Eberle, der sich tatkräftig für die Pläne der Festspielgemeinde Luzern eingesetzt hatte, schliesslich ausgebootet wurde.

Als Mitgründer der Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur (1927) legte Eberle den Grundstein für eine Dokumentations- und Forschungsstelle zum schweizerischen Theaterwesen. Als Geschäftsführer und Herausgeber ihrer Jahrbücher und ihrer Schriftenreihe war er meist an vorderster Front an den Aktivitäten der Gesellschaft beteiligt, die ihren Aktionsradius 1930 auf alle Landesteile ausdehnte und in der Nachkriegszeit einen weiteren kulturpolitischen Öffnungsschritt vollzog und Theater fortan als universales Phänomen begriff, das sich in der Schweiz in unterschiedlichsten Formen manifestiert.¹ Besonders ins Zeug legte sich Eberle für die Einrichtung

1 Das durch gesellschaftliche und politische Entwicklungen beeinflusste Selbstverständnis der Gesellschaft schlug sich in der Namensgebung nieder. Die auf Initiative von kulturaffinen Innerschweizern aus der Taufe gehobene Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur (GIT) bekannte sich schon früh zu ihrer nationalen Aufgabe – nicht zuletzt, weil die Vorstandsmitglieder ihre beruflichen Tätig-

eines Lehrstuhls für Theaterwissenschaft an einer schweizerischen Universität und die Institutionalisierung von Ausbildungsstätten für Theaterschaffende.

Als Wissenschaftler und Theaterpraktiker ohne feste Anstellung war Eberle gezwungen, ständig mehrere Projekte gleichzeitig am Laufen zu halten, um den Lebensunterhalt für sich und seine Familie zu sichern. Je nach Zeitumständen und Auftragslage setzte er andere Schwerpunkte. Zwischen grossen Inszenierungen – neben den nationalen Festspielen waren dies *Welttheater*-Aufführungen in Einsiedeln, das Festspiel anlässlich der Fête des Vignerons in Vevey oder das Tellspiel in Altdorf – realisierte Eberle unzählige kleinere Theaterprojekte mit den von ihm gegründeten Luzerner Spielleuten und weiteren Laienspielgruppierungen. Als ihm die Gelegenheit günstig schien, versuchte er gar ins Filmgeschäft einzusteigen. Eberle verfasste Drehbücher und investierte Geld in eine von ihm mitgegründete Produktionsfirma, doch der Ausflug in die Welt des Films war von kurzer Dauer und endete mit einem Fiasko. Ebenso wenig Erfolg beschieden war seinen Bemühungen, im Berufstheater Fuss zu fassen oder kontinuierlich mit Berufsschauspielern zusammenzuarbeiten. In der Nachkriegszeit verdiente Eberle sein Brot im Wesentlichen mit Inszenierungen im Rahmen von Brauchtums- und Jubiläumsveranstaltungen.

Parallel zu seinen Theateraktivitäten entfaltete Eberle eine reiche publizistische Tätigkeit, er verfasste regelmässig Beiträge für Zeitungen sowie die Jahrbücher der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK). Er hielt Vorträge am Radio, an internationalen Kongressen und bei Zusammenkünften unterschiedlichster wissenschaftlicher und kultureller Vereinigungen, leitete Laientheaterkurse und führte Lehrveranstaltungen an der Universität Zürich durch. Seine wissenschaftlichen, theaterpraktischen, publizistischen und kulturpolitischen Aktivitäten beeinflussten und ergänzten sich wechselseitig. Ausgehend von der bis ins Mittelalter zurückreichenden Theatervergangenheit der Innerschweiz, der er seine Dissertation widmete und die er in modernem Gewand auf der Bühne wiederaufleben lassen wollte, wandte er sich in den Nachkriegsjahren zunehmend volkskundlichen und ethnologischen Themen zu, um dem mimischen Brauchtum und den prähistorischen Ursprüngen des Theaterspiels auf die Spur zu kommen. Eberle nahm mehrere Anläufe, seine wissenschaftliche Karriere fortzusetzen. Dabei stellten sich ihm vielerlei Hindernisse in den Weg: der konfessionell und ideologisch geprägte Wissenschaftsbetrieb, die fehlende Anerkennung der Theaterwissenschaft als universitärer Disziplin, die wirtschaftlich und politisch phasenweise katastrophalen Zeitumstände und nicht zuletzt sein berufliches Doppelleben als Wissenschaftler und Theaterpraktiker. Die Ablehnung seiner an der Universität Zürich eingereichten Habilitation über das «Theater der Urvölker»

keiten über ihre engere Heimat hinaus ausdehnten – und nannte sich ab 1930 Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur (GSTK). Im Zuge des Aufstiegs von totalitären Regimes in den Nachbarländern stellte sich die GSTK in den Dienst der «geistigen Landesverteidigung». Nach dem Zweiten Weltkrieg distanzierte man sich von der engen nationalen Denkweise, strebte eine kulturelle und gesellschaftliche Öffnung an und nannte sich fortan (und bis heute) Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK). Vgl. dazu die Einleitung der anlässlich des 90-Jahr-Jubiläums erschienenen Publikation Härter/Hochholdingen-Reiterer/Fournier, *Schweizer Theaterwelten*, S. 11–17.

1954 bedeutete das endgültige Aus für Eberles wissenschaftliche Ambitionen. Als Regisseur erlebte er nochmals nationale Anerkennung für seine Festspielinszenierung anlässlich der Fête des Vignerons in Vevey. Mit seinem letzten prestigeträchtigen Auftrag, der Inszenierung von Schillers *Tell* in Altdorf, ging ein lang gehegter Wunsch in Erfüllung. Den Erfolg seiner durch den Einsatz von Drehbühne und Lichteffekten modernisierten Inszenierung erlebte er allerdings nicht mehr. Am 28. Juni 1956, wenige Tage nach der Generalprobe, erlag der 54-Jährige den Folgen einer nicht behandelten Blinddarmentzündung.

Der Nachwelt blieb Eberle vor allem als Reformator des Laientheaters und gefeierter Festspielregisseur in Erinnerung. Diese Leistungen strich auch Edmund Stadler, der als Konservator der Schweizerischen Theatersammlung, Vorstandsmitglied der SGK und Lehrbeauftragter für Theaterwissenschaft in Bern und Zürich die von Eberle initiierten Aktivitäten weiterführte, in seiner postumen Würdigung des Schaffens von Oskar Eberle besonders heraus. Stadlers Beitrag, erschienen 1977 anlässlich des 50-Jahr-Jubiläums der SGK, liefert die erste grössere Übersicht über Leben und Werk von Eberle.² Stadlers Darstellung, wie auch die weiteren Beiträge des Eberle gewidmeten Sonderhefts, trägt über weite Strecken panegyrische Züge, Misserfolge und problematische Seiten bleiben weitgehend ausgeklammert. Lediglich aus dem Beitrag *Erinnerungen aus meinem Leben mit Oskar Eberle*, den seine Ehefrau und künstlerische Mitarbeiterin Hedy Eberle-Giger beisteuerte, lässt sich erahnen, wie schwierig und entbehrungsreich das Zusammenleben mit dem Workaholic war, der seine Leidenschaft für Theater über alles stellte.³

Während Weggefährten und Nachfolger die Projekte, für die sich Eberle zeitlebens eingesetzt hatte, in die Tat umsetzen konnten – in Bern wurde die Schweizerische Theatersammlung als nationales Dokumentationszentrum mit Archiv, Fachbibliothek und Museum institutionalisiert, Ausbildungsmöglichkeiten für Theaterschaffende wurden in der Deutschschweiz, in der Suisse romande und im Tessin geschaffen, und an der Universität Bern wurde 1992 ein Institut für Theaterwissenschaft eingerichtet –, geriet der Vorkämpfer allmählich in Vergessenheit.

An Eberles prägenden Einfluss auf Theaterlandschaft und Kulturpolitik der Schweiz erinnerte man sich erst wieder, als in den späten 1990er-Jahren eine breit angelegte wissenschaftliche Aufarbeitung der eidgenössischen Politik der «geistigen Landesverteidigung» in Gang gesetzt wurde. In einem an der Universität Basel angesiedelten Forschungsprojekt untersuchten Hans Amstutz, Ursula Käser-Leisibach und Martin Stern das Bühnenschaffen der Deutschschweiz im Zeitraum zwischen 1930 und 1950. Angesichts der bis anhin weitgehend fehlenden Forschung bedeutete dies eine Mammutaufgabe, die das Team durch den Einbezug der «soziokulturellen Subsysteme» und «in methodischer Nähe zur Literatursoziologie und Mentalitätsgeschichte» mittels einer «dichten Beschreibung» zu lösen versuchte.⁴ Eine besondere

2 Stadler, Oskar Eberle.

3 Eberle-Giger, *Erinnerungen aus meinem Leben*.

4 Amstutz/Käser-Leisibach/Stern, *Schweizertheater*, S. 568.

Herausforderung war, allfällige Verstrickungen schweizerischer Dramatiker und Theaterschaffender mit Nazideutschland offenzulegen. Die multiperspektivische Herangehensweise eröffnete den Studienverfassenden einen differenzierten Zugang zu den heiklen Themen. Sie legten Wert darauf, möglichst viele Fakten, auch widersprüchliche, zu präsentieren und diese nach allen Richtungen zu kontextualisieren, liessen jedoch bei der Beurteilung des Wirkens einzelner Theaterschaffender Vorsicht walten, denn in ihrem Fazit stellten sie fest: «Die Wirklichkeit war oft komplexer, als es einer auf Schwarzweisseffekte ausgerichteten Darstellung gelegen kommt.»⁵

Was Oskar Eberle anbelangt, deckte sich seine Schaffenszeit weitgehend mit dem Untersuchungszeitraum der Studie. Sein Name taucht in den verschiedensten Themenbereichen – Nationaltheater, Mysterienspiel, Festspiel, Volksstück etc. – auf. In Bezug auf die religiöse Terminologie, die in nationalsozialistischen Propagandaschriften verwendet wurde, wiesen die Autoren darauf hin, dass diese auch in der Deutschschweiz üblich war und nicht a priori auf Nazifreundlichkeit schliessen lässt. «Auch «Kult» und «kultisch» waren im Schwang, beim bekennenden Katholiken Eberle noch an die Kirche gebunden, bei anderen Theaterleuten wohl eher auf den Stil von Dramenaufführungen bezogen.»⁶

Dem Thema «Das Schweizer Festspiel und das NS-Thingspiel» widmete Martin Stern eigens ein Kapitel. Historische Hintergründe rekonstruierend kam er zum Schluss, dass es markante Differenzen zwischen dem Festspielbetrieb in der Schweiz und der von den Nazis «als «deutsche» Schöpfung des «neuen Kulturwillens»» propagierten Form gebe.⁷ Eberles Pläne, Luzern als nationalen Festspielort zu etablieren, erschien ihm in diesem Zusammenhang als «eine Art multimediales schweizerisches Delphi», das «im Unterschied zum Internationalismus der Salzburger und anderer Festspiele» den schweizerischen Musikern und Theaterschaffenden eine Plattform bieten sollte.

Inwiefern diese kaum mit der politisierten deutschen Thingspielprogrammatik vergleichbare Initiative als Abwehr oder doch als Antwort auf Bestrebungen im Deutschen Reich konzipiert war, müsste auf Grund des Nachlasses Eberle noch geprüft werden. Aber die Gleichzeitigkeit ist auffallend: und sie zeigt, dass Eberle einer der ersten schweizerischen Bühnenschaffenden war, die den Abgrenzungs- und damit Verschweizerungsdiskurs im Bereich Theater initiierten.⁸

Dass Eberle mit Max Eduard Liehburg, der in Luzern ebenfalls ein Festspielprojekt auf die Beine stellte, später aber als Nazisympathisant enttarnt wurde, keine gemeinsame Sache machen wollte, erklärte Stern damit, dass er als «katholisch-konservativer Theatermann [...] früher als andere imstande war, die Hohlheit eines Liehburg und seiner Produktion zu durchschauen».⁹

5 Ebd., S. 567.

6 Ebd., S. 457.

7 Ebd., S. 477.

8 Ebd., S. 472.

9 Ebd., S. 567.

In Bezug auf Eberles Wirken vermittelt die Basler Studie keine eindeutig belastenden Hinweise für eine ideologische Nähe zu nationalsozialistischen Denkmustern. Ursula Käser-Leisibach stellte in ihrer Untersuchung der Mysterienspiele aber fest, dass Eberles Aufführung der Christkönigspassion von 1934 «auch ein Beispiel für den kirchlichen Antijudaismus» ist, der Jesus «als Opfer der Verschwörung der jüdischen religiösen Elite darstellt. Der so genannte Blutruf, der die Juden für antisemitische Angriffe vogelfrei macht [...]»¹⁰

Ungefähr zeitgleich mit den Basler Forschungsarbeiten beschäftigte sich Ursula Amrein mit dem Thema «Literatur und Theaterpolitik der Schweiz und das Dritte Reich», und Veronika Voney untersuchte die Luzerner Passionsspielaufführungen von 1924, 1934 und 1938. In ihrer 2004 veröffentlichten Habilitationsschrift kam Amrein zu prononciert anderen Schlüssen als das Basler Forschungsteam:

Das Theater, das Eberle in Schwyz unter Berufung auf eine spezifisch schweizerische Tradition durchzusetzen suchte, war als kultisches Gemeinschaftstheater exakt dem Thingspiel nachgebildet. Sein Landsgemeinding stellt nichts anderes als ein Imitat der Thingbühne dar, und auch der behauptete national-schweizerische Theaterstil orientierte sich deutlich am chorischen Stilprinzip. Die Handlung erscheint hier nicht an Individuen, sondern an das Volk beziehungsweise die Volksgemeinschaft gebunden. Die Analogien setzen sich fort in der Betonung des kultischen Charakters der geplanten Aufführungen, in der Verbindung von künstlerischer und politischer Veranstaltung sowie in der Polemik gegen das städtische Gesellschaftstheater.¹¹

Aufgrund von Vergleichen mit reichsdeutschen Propagandaschriften und Theaterproduktionen sieht es Amrein als erwiesen an, dass Eberle sich an der «Blut-und-Boden-Mystik» der Nationalsozialisten orientiert und «das Thingspiel bis in letzte Einzelheiten für den schweizerischen Kontext zu adaptieren»¹² gesucht habe. Wie bei vielen Exponenten des «Verschweizerungsdiskurses» machte sie auch bei Eberle «antisemitische und intellektuellenfeindliche Topoi» aus, wobei sie feststellte, dass Eberle «im Unterschied zu Jakob Bühler indes noch einen Schritt weiter ging und offen rassistisch argumentierte».¹³ Dass Eberles Bemühungen um Laienspielaufführungen und die Wiederbelebung der «Tradition der antijudaistischen Passionsspiele» eng mit dem völkischen Gedankengut seines Lehrers und Doktorvaters Josef Nadler zusammenhängen würden, betont sie mehrfach.

In Voneys an der Universität Freiburg erarbeiteten Lizentiatsarbeit zu den Luzerner Passionsspielaufführungen, die im selben Jahr wie Amreins Zürcher Habilitation erschien, wird den Umständen des vom Steyler Pater Schäfer inszenierten Spiels von 1924 sowie den von Eberle verantworteten Aufführungen von 1934 und 1938 grosse Aufmerksamkeit zuteil. Ausführlich wird dargestellt, wie sich die involvierten Kreise zum Vorhaben,

10 Ebd., S. 175 f.

11 Amrein, Los von Berlin, S. 370.

12 Ebd., S. 325.

13 Ebd., S. 232.

Passionsspielaufführungen in Luzern zu institutionalisieren, stellten: die von den Pfarreien in unterschiedlicher Weise unterstützte Bekrönungsbruderschaft, Tourismus- und Propagandaverantwortliche, Vertreter der städtischen Politik und der Festspielgemeinde und schliesslich der Spielleiter und Produzent Eberle, der in einem jahrelangen Auf und Ab mit allen verhandelte. Voney konstatiert, dass für Eberle das «Laientheater Ausdruck der nationalen Kräfte und ein enorm wichtiges Element der geistigen Landesverteidigung» gewesen sei; im geistlichen Spiel habe er «ein geeignetes Mittel für die Festigung der katholischen Gemeinschaft» gesehen.¹⁴ Über die Gründe, weshalb sich zahlreiche Mitspieler für die zeitaufwendigen Unternehmungen «um Gotteslohn» einspannen liessen, mutmasst sie, dass die Mitarbeit am Passionsspiel im Sinne des Laienapostolats erfolgt sei. «Jeder Einzelne war ein Element im Kampf gegen den neuen Zeitgeist. Die katholische Welt musste durch den geeinten Glauben gegen Neuheidentum und Bolschewismus ankämpfen [...]»¹⁵ Bezüglich der Berichterstattung über die Aufführungen von 1934 und 1938 resümiert sie, dass die Luzerner Passionsspiele in Zeitungsartikeln in der ganzen Schweiz mit Wohlwollen aufgenommen und vor allem in der katholischen Presse über alle Massen gelobt worden seien. Das positive Echo, das die Luzerner Aufführungen selbst in nichtkatholischen Zeitungen erfahren hatten, nahm die Autorin in ihrem Fazit zum Anlass, die bisher weitgehend ausgeklammerten Inhalte der Passionsspiele – in deutlicher Anlehnung an Urs Altermatts 1999 erschienene Forschungen¹⁶ – zu problematisieren:

Durch die Emotionalität, die bei Passionsspielen mitwirkte, wurde dem Spielinhalt recht unkritisch entgegengetreten. Alle drei Luzerner Passionsspiele bargen antijudaistische Inhalte in sich. Wie es die Dramaturgie eines solchen Spiels verlangte, traten [sic] zwei Gegensätze aufeinander. Auf der einen Seite waren Jesus und seine Jünger, auf der anderen Seite seine Widersacher, die jüdischen Priester. Diese wurden in allen drei Spielen sehr negativ gezeichnet, wobei sie besonders bei Eberles Passionsspielen als besonders böse hervortraten. [...] Zwangsläufig fand in den Köpfen der Leser eine Vermischung mit den zeitgenössischen Juden statt.¹⁷

Amreins Studie, in der Eberle als fremdenfeindlicher Nationalist, Traditionalist, Nazi und Antisemit charakterisiert wird, und Voneys Untersuchung, die Eberles Passionsspielaufführungen als Ausdruck (katholischer) Judenfeindlichkeit interpretierte, verfestigten das Image von Eberle, das fortan meist unhinterfragt kolportiert wurde. Im 2016 erschienenen Eberle-Porträt, das Josef Bättig zur Überblicksdarstellung *Theater in der Zentralschweiz* beisteuerte, mutierte der zu Lebzeiten und in der SGK-Jubiläumsschrift von 1977 gefeierte charismatische Laienspielregisseur zum «umstrittenen Magier des innerschweizerischen Volkstheaters», dessen enormer Schaffenskraft er zwar höchste Bewunderung zollte, zu dem er aber gleichzeitig auf

14 Voney, Luzerner Passionsspiele, S. 132.

15 Ebd., S. 133.

16 Altermatt, Katholizismus und Antisemitismus, S. 82–85.

17 Ebd., S. 134 f.

Distanz ging. Mit deutlich artikuliertem Befremden fragt er sich, «wie es möglich war, so viel eindeutig nationalsozialistisch verbrämtes Gedankengut der innerschweizerischen Theaterszene einzustiften».¹⁸ Bättigs Darstellung endet mit einem Brecht-Zitat aus dem Gedicht *An die Nachgeborenen* und der Bitte um Nachsicht: «Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut / In der wir untergegangen sind / Gedenkt / Wenn ihr von unseren Schwächen sprecht / Auch der finstern Zeit / Der ihr entronnen seid.»¹⁹ In ihrer 2022 erschienenen kulturwissenschaftlichen Studie befasste sich Isabelle Haffter mit dem Zeitraum 1933–1945 und erforschte «Glückskulturen» in NS-Deutschland und der Schweiz. In Abgrenzung von historischen Untersuchungen der NS-Zeit, die den Fokus auf die «aggressive Propagandastrategie der NSDAP» legten, «welche auf einer antisemitischen und antibolschewistischen Gefühlspolitik basierte», richtete Haffter ihr Augenmerk auf die «affirmativen Gefühlspolitiken» und «möchte aus einer wissenschaftlichen Perspektive heraus aufzeigen, wie eine Politik der «Glückskulturen» in NS-Deutschland als eine rassistische Arbeitsmoral (mit der Parole «Kraft durch Freude») und zeitgleich in der Schweiz als kulturelnationalistische Gefühlspolitik (der sogenannten «geistigen Landesverteidigung») in Erscheinung trat».²⁰ Einen zentralen Teil ihrer Studie widmet sie der «Politik der «Glückskulturen» in der Theaterpolitik, Theaterwissenschaft und Theaterpraxis».²¹ In Bezug auf Eberle nimmt sie insbesondere dessen «theaterwissenschaftliche Festspieltheorie und theaterhistorische Festspielgestaltung» in den Blick.²² Kennzeichnend für ihre Vorgehensweise ist, dass sie Eberles Publikationen und sein theaterpraktisches Wirken sozusagen als schweizerische Variante der von deutschen und österreichischen (NS-)Akteuren des Wissenschafts- und Theaterbetriebs geteilten Betrachtungsweisen und Praktiken begreift.

In Eberles Festspieltheorie kam eine theaterästhetische «Kraft durch Freude», auf der Suche nach einem Schweizer Nationaltheater, im Kontext der nationalen Theaterpolitik einer «geistigen Landesverteidigung» als leistungsorientierte «Urkraft des Schweizertums» zum Ausdruck.²³

Haffter bringt Eberles «Ansichten über ein Schweizer Volkstheater als Idealform eines Schweizer Nationaltheaters» in Zusammenhang mit theaterhistorischen Abhandlungen seines Doktorvaters Josef Nadler, der ««stammeskundlich-völkische» Eigenschaften einer Schweizer Dichtung zu erkennen geglaubt» habe.²⁴ «Wissenshistorische Kontinuitäten in Eberles Festspieltheorie eines massenpsychologischen «Urtheaters»» findet sie auch in der «sozialistischen Festspielästhetik» von Gustave Le Bon, Erwin Piscator und Hendrik de Man. Als Eberles «wissenshistorische Referenzpersonen»

18 Bättig, *Magier des Volkstheaters*, S. 130.

19 Ebd., S. 131. Vgl. dazu auch Greco-Kaufmann, Eberle, 2018.

20 Haffter, *Glückskulturen*, S. 7.

21 Ebd., S. 285–527.

22 Ebd., S. 476.

23 Ebd., S. 503.

24 Ebd., S. 505.

bezeichnet sie die «NS-Theaterwissenschaftler Kutscher und Niessen in Bezug auf ihre methodisch interdisziplinären Ansätze einer «völkerkundlichen» Theaterwissenschaft».²⁵ Eberles Konzept einer metaphysisch überhöhten «Spielgemeinschaft» komme «Kindermanns Vorstellung eines kulturnationalistischen Sendungsauftrags und einer biologistisch-metaphysisch-«völkisch» verklärten Verwandlung des «Ich-Zuschauers» in eine homogene Einheit aus Zuschauer*innen und Darsteller*innen» nahe, wobei Eberle allerdings von einer «explizit «rassenhygienischen» Argumentation» absehe.²⁶ Im transnationalen Vergleich zu «Niedecken-Gebhards monumentaler Festspielästhetik»²⁷ fallen ihr bei Eberle «ähnliche theaterästhetische Mittel auf: 1. hinsichtlich eines religiös verankerten kultischen Weihespiels mit musikalischen Einlagen und 2. hinsichtlich eines zunächst anachronistisch anmutenden Aktualitätsanspruchs im Zitationsgestus wissenshistorischer Gründungsmythen und Figuren [...]».²⁸ Als weiteren Beweis für Eberles Nähe zu ideologischen Vertretern des Dritten Reichs verweist Haffter auf die Einladung Carl Niessens an die SGTK, die Schweizer Landesektion an der internationalen Ausstellung *Theater im Freien* 1937 in Frankfurt am Main zu gestalten. «Niessens Schreiben zeigt, dass Eberle in seiner Doppelrolle als Theaterwissenschaftler und Theaterschaffender nicht nur transnational rezipiert wurde, sondern auch im Rahmen einer internationalen Ausstellung über historische und zeitgenössische Festspielformen von der NS-Theaterwissenschaft und NS-Theaterpolitik als regimekonform erachtet und rezipiert wurde.»²⁹

In ihren umfangreichen Qualifikationsschriften weisen sowohl Amrein wie auch Haffter Eberles angebliche ideologische Nähe zu völkisch-nationalsozialistischem Gedankengut im Wesentlichen anhand von Analogieschlüssen nach. In ihrem Fokus stehen hauptsächlich Eberles Regiearbeiten bei nationalen Festspielen sowie seine publizistische Tätigkeit im Rahmen der *Schriften* der SGTK. Eine vertieftere Auseinandersetzung mit Eberles persönlichem, wissenschaftlichem und theaterpraktischem Umfeld unterblieb. Angesichts der doch eindeutigen Verortung von Eberles Wirken im Kontext der Zeitumstände mag man doch staunen, dass die Autorinnen es nicht für notwendig erachtet hatten, sich mit den Beständen des Schweizer Archivs der Darstellenden Künste (vormals: Schweizerische Theatersammlung) etwas eingehender zu befassen. Merkwürdigerweise blieb der rund 180 Schachteln umfassende Eberle-Nachlass bis anhin unerforscht.

In der Tat blieb die 1990 bei Hans Jürg Lüthi an der Universität Bern entstandene Lizenziatsarbeit von Hansruedi [sic] Mächler-Weyrich für viele Jahre der einzige Versuch, sich der ganzen Bandbreite des Wirkens von Oskar Eberle zu widmen. Doch angesichts der Materialberge, die Mächler-Weyrich in den Archivräumen der Theatersammlung zu Gesicht bekam, musste er seine Pläne ändern: «Man ist beinahe

25 Ebd.

26 Ebd., S. 506.

27 Niedecken-Gebhard war massgeblich an der Entwicklung des Thingspiels beteiligt und fungierte als Regisseur zahlreicher NS-Massenfestspiele. Vgl. Helmich, Händel-Fest und «Spiel der 10 000».

28 Ebd.

29 Haffter, Glückskulturen, S. 506.

erschlagen von der Fülle der Quellen.» So bleibe ihm nur die «Selektion mit Breitenwirkung».³⁰ Um zumindest etwas von der Persönlichkeit Oskar Eberles zu erfassen, führte Mächler-Weyrich Interviews mit den Zeitzeugen Georg Thürer und Oskar Eberles Sohn Ambros – die Interviews sind in der Arbeit, die im Schweizer Archiv der Darstellenden Künste eingesehen werden kann, abgedruckt.

Spätestens seit dem Erscheinen der Basler *Schweizertheater*-Studie im Jahr 2000 war die Erforschung des Eberle-Nachlasses ein Desiderat von grosser Dringlichkeit. Die ungeheure Menge des noch unerschlossenen Materials stellte aber ein schier unüberwindbares Hindernis dar. Die Schweizerische Theatersammlung (STS), die wegen Streichungen der städtischen (2005) und der kantonalen (2007) Subventionen in arge finanzielle Bedrängnis geraten und gar von der Schliessung bedroht war, verfügte nicht über die zur Aufarbeitung des Eberle-Nachlasses notwendigen Ressourcen.³¹ Nach der Fusion der STS mit dem Schweizer Tanzarchiv zum Schweizer Archiv der Darstellenden Künste (Swiss Archive for the Performing Arts, SAPA) setzte der Freundeskreis der STS einen Teil seines Vereinsvermögens zur Erschliessung des Nachlasses des Gründers der Theatersammlung ein und schuf damit die Grundlage für die nun vorliegende Studie, die im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds unterstützten Forschungsprojekts «Oskar Eberle (1902–1956): Identitätsdiskurs, Theaterpolitik und Laienspielreform» von Heidy Greco-Kaufmann (Leitung), Tobias Hoffmann und Simone Gfeller erarbeitet worden ist. Während Simone Gfeller sowie Hilfskräfte die Metadaten des Nachlasses erschlossen, machte Tobias Hoffmann mit Scans die Dokumente für das Forschungsprojekt verfügbar.³² Da es sich bei den im SAPA liegenden Dokumenten bekannterweise nur um einen Teilnachlass handelte, der kaum Auskunft über die Biografie von Oskar Eberle gab, nahm Heidy Greco-Kaufmann Kontakt mit den Nachkommen auf. Bei Halbzeit des Projekts erhielt das Team dann – mitten in der Pandemiezeit, in der zahlreiche Archive geschlossen waren – Zugang zum Privatnachlass, der von Ambros und Vreni Eberle im Privathaus in Thalwil aufbewahrt wurde.³³ Die drei bis an den Rand gefüllten Kisten hielten so manche Überraschung bereit: Neben Briefwechseln mit wichtigen Persönlichkeiten befanden sich darin auch Fotobücher, Agenden und Tagebücher aus den 1920er und 1930er Jahren, eine unschätzbar wertvolle Ergänzung zu den Sammlungsbeständen des im SAPA aufbewahrten Nachlasses. Vor allem von den Tagebüchern und Agenden erhofften wir uns Einblicke in Eberles persönliches Umfeld, seine Netzwerke und seine Aktivitäten in der Zwischenkriegs- und Kriegszeit. Der Fund war sensationell, doch er bedeutete zugleich eine Herausforderung: Die persönlichen Aufzeichnungen

30 Mächler-Weyrich, Oskar Eberle, S. 2.

31 Vgl. dazu das *Mimos*-Sonderheft *Schweizerische Theatersammlung*, unter anderem Greco-Kaufmann, Aufbruch zu neuen Ufern.

32 Die in den Archivschränken liegenden Dokumente bilden alle Tätigkeitsfelder Eberles ab: Materialien zu konkreten Inszenierungen (Bühnenbildskizzen, Regiebücher, Probepläne, Flyer, Presseauschnitte etc.), Manuskripte für Vorträge und Publikationen, Vereinsakten, Sitzungsprotokolle, Korrespondenzen etc. Vgl. dazu das Kapitel «Der Nachlass Oskar Eberle: Provenienz, Erschliessung, Beschaffenheit» in Gfeller, *Abstrakte Ästhetik*.

33 Vgl. AVE, NLOE (Grobinventar Greco-Kaufmann).

sind in stenografischer Kurzschrift verfasst. Dank tatkräftiger Unterstützung von Vreni Eberle, Oskar Eberles Schwiegetochter, konnten mit Hans Hoerni und Sylvia Seeholzer zwei Stenografiekundige gefunden werden, die als Freiwillige während mehr als einem Jahr Hunderte von Seiten transkribierten.

Erklärtes Ziel des SNF-Projekts war, anhand des Eberle-Nachlasses und weiterer Quellen die konkreten Lebens- und Arbeitsbedingungen dieses wichtigen Schweizer Exponenten des Theaterwesens der Zwischenkriegs- und Kriegszeit zu erforschen und sein Wirken als Theaterhistoriker, Theaterpraktiker und Promotor von nationalen Festspielen zu beschreiben und im Kontext der Zeitumstände zu interpretieren. Speziell im Fokus stehen sollte die Untersuchung einer allfälligen ideologischen Nähe Eberles zu völkischen und nationalsozialistischen Denkmustern. Im Unterschied zu den oben zitierten Forschungen von Amrein und Haffter liessen wir uns nicht von einer zentralen Fragestellung oder These leiten, sondern erhoben den Anspruch, eine Gesamtschau des Lebens und Werks von Oskar Eberle zu erarbeiten, die sich aus den vorliegenden Quellen ergibt. An der zeitaufwendigen Auswertung des sehr heterogenen Quellenmaterials beteiligten sich alle Mitglieder des Teams, die Erarbeitung der Studie wurde jedoch arbeitsteilig mit je unterschiedlichen Schwerpunkten vorgenommen. Tobias Hoffmann befasste sich mit Eberles Festspielaufführungen und Festspielvisionen, Simone Gfeller untersuchte Eberles Rolle als Dramatiker und Regisseur des Laientheaters und Heidi Greco-Kaufmann nahm Eberle als Theaterhistoriker und Publizist in den Fokus. Durch den unerwarteten Zugang zu biografisch wertvollem Material schien es angezeigt, das ursprüngliche Forschungsdesign der markant veränderten Quellenlage anzupassen. Dass die privaten Aufzeichnungen authentische und «ungefilterte» Einblicke in die Lebens- und Arbeitsbedingungen eines freien Theaterschaffenden boten, eröffnete die Möglichkeit, die Untersuchung des Werks und Wirkens von Eberle mehr als bislang vorgesehen aus der biografischen Perspektive zu erhellen. Die Menge von neu aufgefundenen Quellen hatte aber unter anderem zur Folge, dass die von den Teammitgliedern erarbeiteten Beiträge zu umfangreich für die Publikation einer Monografie waren. Als Lösung bot sich an, Gfellers Dissertation und Hoffmanns umfangreiche Darstellung separat online zu veröffentlichen, deren Forschungsergebnisse jedoch in die Gesamtdarstellung einzuarbeiten. Die Online-Versionen werden publiziert unter folgenden Titeln: Hoffmann Tobias: Oskar Eberle: Gescheiterter Festspielvisionär und «Spielmeister des Schweizervolkes», Gfeller Simone: Abstrakte Ästhetik und sakrale Tradition. Oskar Eberles Inszenierungen religiöser Spiele in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Schweiz. Das vorliegende Buch enthält eine von Greco-Kaufmann verfasste Biografie, in der die in den jeweiligen Lebensstationen wichtigen Ereignisse und Aktivitäten Eberles thematisiert werden, wobei Eberles wissenschaftliche und publizistische Tätigkeiten sowie seine Rolle als Laienspielregisseur (Gfellers Schwerpunkt) besonders berücksichtigt werden. Hoffmanns Studie zur Festspielthematik wird in einer gekürzten Fassung wiedergegeben. In der diskursiven Verschränkung biografischer Hintergründe und der verschiedenen Tätigkeitsfelder und Netzwerke, in denen Eberle aktiv war, wird der Versuch unternommen, ein facettenreiches Bild des umstrittenen «Theaterpioniers aus Leidenschaft» zu zeichnen. Der vom Forschungsteam vertretene multiperspektivische

Ansatz, der je nach Thema und Quellenlage eine Vielzahl von Aspekten in den Blick nimmt, schliesst einen Anspruch auf Vollständigkeit von vornherein aus. Wenn es uns gelingt, die Komplexität der Spannungsfelder aufzuzeigen, in denen das Wirken und die Werke des Theaterwissenschaftlers und -praktikers zu verorten sind, ist das Ziel unserer Studie erreicht.

Ganz gleich, ob Oskar Eberle als Wissenschaftler, Theaterpraktiker oder in theaterpolitischer Mission aktiv war, seine geografische und familiäre Herkunft und seine Sozialisierung in der katholischen Innerschweiz prägten sein Wirken und seine Werke in entscheidender Weise. Seine Dissertation widmete er der Theatergeschichte seiner engeren Heimat;³⁴ für die Stücke, die er verfasste, und für die Aufführungen, die er realisierte, griff er mit Vorliebe auf lokal verankerte Stoffe und Theatertraditionen zurück. Er inszenierte oft in den ländlich-kleinstädtisch geprägten Gegenden der Zentralschweiz: in Schwyz, Einsiedeln, Luzern, Sarnen, Stans, Altdorf. Die Akteure seiner Laienspielaufführungen entstammten in vielen Fällen seinem geografischen und familiären Umfeld. In erster Linie ist hier seine Frau zu nennen, die Malerin und Künstlerin Hedwig Eberle-Giger, die mit ihren Bühnenbild- und Kostümentwürfen entscheidend zum Erfolg seiner Regiearbeiten beitrug. Auch wenn Eberle seinen Horizont durch Studien in München, Berlin, Freiburg im Üchtland und Königsberg erweiterte, zahlreiche Bildungsreisen ins Ausland unternahm, internationale Kontakte zu Forschenden, Lehrenden und Theaterschaffenden pflegte und sich in seiner umfangreichsten Publikation mit «Leben, Glaube, Tanz und Theater der Urvölker»³⁵ befasste, galt sein primäres Interesse dem Theaterwesen in der Schweiz, sowohl in wissenschaftlicher wie auch in theaterpraktischer Hinsicht. Alle Publikationen und Nachrufe, die dem Wirken von Oskar Eberle gewidmet sind, beschäftigen sich mehr oder weniger ausführlich mit der Herkunft des Theaterwissenschaftlers und Theaterpraktikers, der die Schweizer Theatergeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in massgeblicher Weise mitgeprägt hat. Der renommierte Wiener Volkskundler und Musikforscher Leopold Schmidt (1912–1981) bringt es im Nachruf auf seinen Schweizer Kollegen auf den Punkt: «Er ist in der innersten Innerschweiz gestorben, von der er ausgegangen ist und für die er im wesentlichen sein Lebenswerk aufgebaut hat.»³⁶

Oskar Eberle selber legte offensichtlich Wert auf seine Herkunft und Abstammung. So betonte er beispielsweise in seinem Bewerbungsschreiben für das Bundesfeierspiel von 1941 seine familiären Bande mit bedeutenden Persönlichkeiten, allen voran mit seinem Urgrossvater Ambros Eberle und seinem Grossvater Johann Baptist Kälin.³⁷

34 Eberle, Theatergeschichte.

35 Eberle, Cenalora.

36 Schmidt, Porträt.

37 «Herkunft: Geboren in Zürich 1902, väterlicherseits aus Amden, mütterlicherseits aus Einsiedeln. Urgrossvater Nationalrat und Kanzleidirektor Ambros Eberle ist Gründer der Schwyzer Japanesengesellschaft und Verfasser ihrer Spieltexte (Fastnachtspiele und Vaterländische Spiele). Der Grossvater J. B. Kälin (Historiker und Kanzleidirektor) ist Verfasser des ersten Teils des Bundesfeierspiels 1891.» AVE, Mailbeilage, 2. 2. 2020, Bewerbung OE für 1941.