

Das Deutsche Volksspiel

Über die Programmatik nichtprofessionellen Theaterspiels innerhalb der *Hitlerjugend*-Spielscharen am Beispiel der Zeitschrift *Die Spielschar*

Vorgelegt am 22. Januar 2015
von Anne Keller, Münster

Erstgutachterin: Prof. Dr. Ulrike Hentschel

Inaugural-Dissertation an der
Universität der Künste, Berlin
Fakultät Darstellende Kunst
Institut für Theaterpädagogik

INHALTSVERZEICHNIS

1.	EINLEITUNG	S. 6
1.1	Fragestellung, Quellen und Methoden	S. 7
1.2	Stand der Forschung	S. 18
2.	VORAUSSETZUNGEN DER STUDIE	S. 25
2.1	Das Material	S. 25
2.1.1	Die Zeitschrift <i>Die Spielschar</i>	S. 25
2.1.1.1	Erscheinungszeitraum, Auflagenzahlen, Layout	S. 27
2.1.1.2	Die Zielgruppe	S. 35
2.1.1.3	Themen und Rubriken	S. 36
2.1.1.4	Die Aufgaben	S. 38
2.1.1.5	Der Vorgänger: <i>Die Spielgemeinde</i>	S. 43
2.1.2	Flankierende Literatur	S. 46
2.2	Die Begriffe	S. 48
2.2.1	Begrifflichkeiten: (Deutsches) Volksspiel oder Laienspiel	S. 48
2.2.2	Diskurse über den Ursprung des Deutschen Volksspiels	S. 51
2.2.2.1	Neuschöpfung	S. 52
2.2.2.2	Vorläufer: Die Laienspielbewegung	S. 55
2.2.3	Abgrenzungsversuche	S. 57
2.2.3.1	Laienspiel/Deutsches Volksspiel – Dilettantentheater	S. 57
2.2.3.2	Laienspiel/Deutsches Volksspiel – Berufstheater	S. 64
2.3	Die Gesetze	S. 68
2.4	Zusammenfassung der Ergebnisse	S. 84
3.	DIE PROGRAMMATIK DES DEUTSCHEN VOLKSSPIELS	S. 89
A	Virulente Diskurse: Die „Gemeinschaft“	S. 89

3.1	Die <i>HJ</i>-Spielschar	S. 97
	3.1.1 Die Entstehung	S. 97
	3.1.2 Die Befehlsstrukturen und Hierarchien	S. 101
	3.1.3 Die Gruppengröße	S. 119
	3.1.4 Die Organisation der Spielscharen und ihrer Einsätze	S. 125
	3.1.5 Der Spielführer	S. 133
	3.1.6 Der Spieler und die Spielgemeinschaft	S. 144
	3.1.7 Spitzenförderung oder Breitenarbeit?	S. 150
	3.1.8 Beispiel: Die <i>Schlesische Grenzlandspielschar</i>	S. 155
	3.1.9 Zusammenfassung der Ergebnisse	S. 158
B	Virulente Diskurse: Geschlechtsspezifische Rollenbilder im Nationalsozialismus	S. 164
3.2	Die Aufführung	S. 172
	3.2.1 Die Stücke	S. 172
	3.2.1.1 Die Spieltextreihe <i>Spiele der deutschen Jugend</i>	S. 172
	3.2.1.2 Die Genres	S. 174
	3.2.1.3 Die Stoffe und Motive	S. 186
	3.2.1.4 Die Sprache	S. 188
	3.2.1.5 Die Figuren	S. 190
	3.2.1.6 Die Verwendung des Chores	S. 210
	3.2.1.7 Zusammenfassung der Ergebnisse	S. 216
	3.2.2 Der Raum	S. 220
	3.2.2.1 Der Veranstaltungsraum	S. 220
	3.2.2.2 Die Bühnenform	S. 228
	3.2.2.3 Die Bühnenausstattung	S. 235
	3.2.2.4 Licht-, Musik- und Toneinsatz	S. 239
	3.2.2.5 Zusammenfassung der Ergebnisse	S. 243
	3.2.3 Die Arbeit der Spieler	S. 246
	3.2.3.1 Der Spielstil	S. 247
	3.2.3.2 Das Kostüm und die Maske	S. 253
	3.2.3.3 Das Verhältnis der Spieler zur Rolle	S. 260

	3.2.3.4 Zusammenfassung der Ergebnisse	S. 263
C	Virulente Diskurse: Das „Volk“ und die „Volksgemeinschaft“	S. 266
	3.2.4 Das Publikum und der Zweck der Aufführung	S. 274
	3.2.4.1 Die Zuschauer	S. 274
	3.2.4.2 Die Programmgestaltung	S. 302
	3.2.4.3 Die Aufgaben und gewünschten Wirkungen	S. 322
	3.2.4.4 Zusammenfassung der Ergebnisse	S. 339
	3.2.5 Exemplarische Stückanalysen	S. 346
	3.2.5.1 Das Feierspiel	S. 346
	3.2.5.2 Das Rüpelspiel	S. 360
	3.2.5.3 Das Märchenspiel	S. 369
	3.2.5.4 Zusammenfassung der Ergebnisse	S. 383
	3.2.6 Sonderformen	S. 387
	3.2.6.1 Das Scharadenspiel	S. 388
	3.2.6.2 Das Stegreifspiel	S. 396
	3.2.6.3 Das Kurzspiel	S. 401
	3.2.6.4 Zusammenfassung der Ergebnisse	S. 407
	3.3 Die Probe	S. 410
	3.3.1 Materialbasierte Theaterproduktionen	S. 410
	3.3.2 Theaterpädagogische Ziele	S. 413
	3.3.3 Didaktik und Methodik	S. 416
	3.3.4 Zusammenfassung der Ergebnisse	S. 429
4.	NORMATIVE STRUKTUREN	S. 432
	4.1 Kulturtagungen	S. 432
	4.2 Die Ausbildung von Spielleitern	S. 435
	4.3 Zusammenfassung der Ergebnisse	S. 443

5. SCHLUSSBETRACHTUNGEN UND AUSBLICK S. 446

6. QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS S. 457

ANHANG IM BAND II

1. EINLEITUNG

Die junge Disziplin Theaterpädagogik zeigt gegenwärtig eine dynamische Ausbreitung ihrer Fachgrenzen: „Als eigenständige Disziplin nimmt sie heute einen festen Platz in künstlerischen Betrieben, kulturellen und sozialen Einrichtungen, Bildungsinstitutionen, Hochschulen und in der kulturellen Öffentlichkeit ein.“¹ Dieses rasante Wachstum, das Streisand, Sachser und Nix der Theaterpädagogik im Jahr 2012 zutreffend attestierten, lässt den Ruf nach Schärfung der Fachdemarkierungen laut werden. Zur klaren Definition des Fachs ist dafür neben einer aktuellen Standortbestimmung auch Wissen über die eigene Fachgenese notwendig, wenn nicht sogar Voraussetzung. Die Geschichte des Phänomens „Theaterpädagogik“ stellt jedoch nach wie vor weitgehend ein Forschungsdesiderat dar. Dabei ist die Historie nicht nur zur eigenen Identitätsbildung und Legitimation von hoher Bedeutsamkeit, sie ist auch für die Ausbildung der nachrückenden Generation von Theaterpädagogen von immenser Bedeutung. Neben den Theaterpädagogik-Studiengängen mit Bachelor- und Magisterabschluss entstehen und etablieren sich aktuell zahlreiche neue Studienfächer und Studiengänge im theaterpädagogischen Feld in Deutschland und Europa. Lehrende sehen sich ebenso wie Praktiker täglich mit den expliziten oder impliziten Motiven ihrer Arbeitgeber konfrontiert. Gerade das zunehmende Interesse von Wirtschaftsunternehmen (aber auch Theater-Unternehmen) und Bildungsinstitutionen an theaterpädagogischer Methodik drängt zu einem neuen, kritischen Verantwortungs- und Selbstbewusstsein, das weder auf dem rechten, noch auf dem linken Auge blind ist.

In dieser Bedürfnislage ist die vorliegende Forschung über das nichtprofessionelle Theater im Nationalsozialismus angesiedelt und gliedert sich an das seit 2003 existierende Forschungsprojekt *Archäologie der Theaterpädagogik* des *Deutschen Archiv für Theaterpädagogik* an, das unter Leitung von Prof. Dr. Marianne Streisand als bundesweit einzige Unternehmung systematisch auf dem Gebiet der Geschichte der Theaterpädagogik forscht. Streisand bezieht sich bei ihren Forschungen auf das Denkmodell des „Rhizoms“ von Deleuze/ Guattari, um die „unfertigen, ungeordneten, abgebrochenen, verworfenen und unstrukturierten Geflechte in ihrer

¹ Streisand, Marianne / Sachser, Dietmar / Nix, Christoph: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Lektionen 5. Theaterpädagogik. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 9.

Geschichtlichkeit“² abbilden zu können, ohne der Versuchung zu erliegen, vermeintlich gradlinige Narrative zu erzeugen. Diesem Denkansatz ist die vorliegende Arbeit insofern verpflichtet, als dass sie die Programmatik des Phänomens „Deutsches Volksspiel“ als eine vielverzweigte Verdichtung im Wurzelgeflecht der Theaterpädagogik begreift, nicht aber als den einzigen Vorläufer der Theaterpädagogik der Nachkriegsjahre.

1.1 Fragestellung, Quellen und Methoden

Aus dem Bericht über einen „Spielabend“, der auf einer Spielfahrt zu „Umsiedlerdörfern“ im Jahr 1940 veranstaltet wurde:

„Was hat nur den kahlen Flurraum der Dorfschule so seltsam verwandelt? Als die Dorfleute zum Spielabend kommen, leuchtet ihnen warmes Licht entgegen. In der Tiefe des Raumes sind Tische zusammengerückt und mit bunten Tüchern belegt. An den Wänden brennen lauter kleine Petroleumlampen, die schnell aus der Nachbarschaft zusammengeholt wurden. Blumen schmücken den Rand dieser einfachen Bühne, und erwartungsvoll sitzen die Dorfleute dicht gedrängt im schmalen Raum. Und dann beginnt der Abend. Es dauert nicht lange, da merken die Bauern, daß die Mädels da vorne als Kameradinnen zu ihnen gekommen sind, um mit ihnen fröhlich zu sein und um ihnen etwas aus dem unendlich reichen Leben des deutschen Volkes zu singen und zu erzählen. Da singen sie denn alle mit, als das erste gemeinsame Lied gelernt wird, und bald spürt jeder, daß wirklich die Gemeinschaft da ist, die allein den inneren Wert eines solchen Abends bestimmt. Als nun das Märchenspiel angeht, sind alle mit weit offenen Augen dabei. Der enge Flurraum weitet sich, ein feiner Klang zieht durch den Raum, das Licht schimmert märchenhaft, und aus der Tiefe unseres Volkstums steigen fast körperhaft fühlbare Kräfte: die machen froh, die binden zusammen und lassen jeden spüren, daß er zum anderen gehört. Der Abend schließt mit

² Streisand 2012, S. 15.

frohen Dankesworten des Bürgermeisters. Die Mädels sind glücklich, daß sie das geschafft haben.“³

Aus dem Bericht über die Erarbeitung des Feierspiels *Tannenberg* von Georg Basner aus dem Jahr 1939:

„Die Trommler von Tannenberg, in weite Mäntel gehüllt, rücken an mit einem Lied als Aufruf zur Fahrt nach dem Osten und Arbeit im Osten. In ihrem Gefolge schreiten alle Einzelspieler noch in der gleichen Weise verhüllt. Ein Streit bricht unter ihnen auf. Der Glaube an das Reich wehrt sich gegen die Verzweiflung über den Verrat bei Tannenberg 1410. Mit dem Worte ‚Tannenberg‘ treten Hochmeister Ulrich von Jungingen und sein Gegenspieler, der Verräter Nikolaus von Renys, in den Vordergrund. Das Jahr 1410 wird wieder lebendig. Erfolg und Niederlage der Schlacht von Tannenberg erleben wir mit dem Chor dort auf der Bühne. Die Niederlage ist des Verräters Schuld. Jungingen spricht das mit seinen letzten Worten aus: ‚Ich habe die Schlacht verloren, du die Ehre.‘ Den gesunkenen Adler bewahrt er, während der Verräter einsam im dunklen Hintergrund verschwindet. In einem Aufruf an alle zur besseren Tat endet dieses Geschehen. Aus dem Chor der Spieler tritt nun ein alter Bauer, der die anderen Bauern von Tannenberg in den Vordergrund ruft. Nur der Müller Gottfried widerstrebt. Er ist der Verräter unter den Bauern, der sie in der Notzeit nach der Schlacht zu Untreue gegen die Scholle, zur Flucht verleiten will. Einer wehrt es ihm. Er fällt durch Meuchelmord. Die anderen folgen dem Verräter. Nur die Mutter und der junge Bruder bleiben und spannen sich selbst vor den Pflug, bis auch der Junge davongeht, weil er die Bauern zurückholen will. Einsam bleibt die verlassene Mutter in der Verzweiflung. Sie, die Verkörperung der Mutter Heimat, erinnert sich jener Zeit, da es hieß: ‚Nach Ostland wollen wir reiten!‘ In ihre Worte klingt dieses Lied hinein. Sie wünscht es sich nun als Sterbelied: ‚Von Ostland müssen wir lassen.‘ Mit ihren Händen will sie sich ihr Grab bereiten. Da treten aus dem Chor die Soldaten der Landwehr von Tannenberg. Es sind nicht die drohenden Todesschatten, wie die Mutter glaubt, die sie wegholen wollen, sondern es sind die Zeugen der Treue zur Heimat aus der Schlacht von Tannenberg 1410. Sie, in deren Mitte der Marschall im Ehrenmal von

³ Kramer, Hertha: Helft bauen im Osten das innere Reich! In: DSp41, S. 88-89.

Tannenbergruht, rufen die junge Mannschaft auf, an ihrer Stelle die Wacht vor dem deutschen Osten zu übernehmen: ‚Ihr Jungen alle, seid ihr bereit?‘ Aus der Weite antwortete die junge Mannschaft: ‚Wir sind bereit!‘ und rückt an mit dem Lied: ‚Ein junges Volk steht auf.‘ Aus dem Chor der Spieler tritt der Hochmeister und übergibt der jungen Mannschaft den so lange bewahrten Adler und die Trommeln mit der Mahnung, das Lied vom Osten als ein Lied der Treue und des Glaubens weiter zu singen. Mit dem Lied ‚In den Ostwind hebt die Fahnen‘ schließt das Spiel.“⁴

Diese beiden Beispiele, die in der Zeitschrift *Die Spielschar* abgedruckt wurden, umreißen die Spannweite – hinsichtlich des gewählten Stoffes, des Spielstils, der Raumgestaltung, der beabsichtigten Wirkungen und der Einbettung in eine Programmfolge – der speziellen Form nichtprofessionellen Theaters, die vorbildhaft in den Spielscharen der *Hitlerjugend* praktiziert wurde. Für diese Theaterform, die auf das nichtprofessionelle Theater auch außerhalb der *HJ*-Spielscharen Auswirkungen haben sollte, wird in der vorliegenden Arbeit der Begriff „Deutsches Volksspiel“ angewendet. Sie grenzt sich ab zum „Laienspiel“, das in der Jugendbewegung und der bündischen Jugend praktiziert wurde. Beide Begriffe werden in Kapitel 2.2.1 genauer definiert.

Der Untersuchungszeitraum der vorliegenden Arbeit erstreckt sich aufgrund der besonderen Quellenlage auf die Jahre 1936 – 1944. In diesem Zeitraum erschien die Zeitschrift *Die Spielschar*, die vom Kulturred der *Reichsjugendführung* verantwortet wurde, sich besonders an die *HJ*-Spielscharen richtete und das angestrebte Ideal des Deutschen Volksspiels, wie es vonseiten der *Reichsjugendführung* gewünscht war, deutlich widerspiegelt. War die Programmatik des Phänomens „Deutsches Volksspiel“ zumindest in den ersten Jahren der *NS*-Herrschaft weniger scharf konturiert als erwartet, so gewann sie im Verlauf der Jahre an auffälligen, regimebedingten Eigenheiten. Besonders hinsichtlich der speziellen staatlichen und parteiinternen Organisationsstrukturen sowie der angestrebten flächendeckenden, systematischen Indienstnahme durch den Propagandaapparat hebt sich der Untersuchungsgegenstand deutlich gegen die Jahre vor 1933 und die Nachkriegsjahre ab.

⁴ Scholz, Wilhelm: Spielzucht im feierlichen Spiel. Ein Beispiel für viele. In: *DSp39*, S. 326-327

Das Deutsche Volksspiel ist einerseits vom Berufstheater zu unterscheiden, das (in laienspielbewegter Linie) weit weniger Gemeinsamkeiten mit dem nichtprofessionellen Theater teilt als erwartet. Andererseits grenzt es sich (ebenso laienspielbewegt) vom „Dilettantentheater“ oder „Vereinstheater“, wie das nichtprofessionelle Theaterspiel der Theater- oder Sportvereinen u. ä. abwertend bezeichnet wurde, ab. Auch in zahlreichen anderen staatlichen und parteieigenen Einrichtungen wurde nichtprofessionelles Theater praktiziert, wie etwa

„im Reichsarbeitsdienst, in den Lagern der Kinderlandverschickung, bei den Soldaten an der Front, im Rahmen der Freizeitorganisation ‚Kraft durch Freude‘, in der Hitler-Jugend, bei der SA, in der Schule und in den Werkscharen der Betriebe – um nur einige zu nennen.“⁵

Das Theaterspiel nichtprofessioneller Spieler in den meisten dieser Institutionen ist bislang noch nicht erforscht⁶ und steht auch hier nicht im Forschungsfokus. Die weite Verbreitung des nichtprofessionellen Theaters im Nationalsozialismus erfordert eine Fokussierung, die in diesem Fall auf die Spielscharen der *Hitlerjugend* abstellt. Die Spielscharen bieten sich für die Untersuchung der Programmatik besonders an, da ihr Vorbild u. a. hinsichtlich des Deutschen Volksspiels in die gesamte nichtprofessionelle Kulturarbeit ausstrahlen sollte.

Da sowohl Laienspiel als auch Deutsches Volksspiel deutlich vom Schulspiel unterschieden werden müssen, fanden die verschiedenen Arbeiten zum nichtprofessionellen Theaterspiel im institutionellen Rahmen der Schule keine Berücksichtigung.⁷ Ebenso abzugrenzen vom Untersuchungsgegenstand ist das Thingspiel, zu dem bereits zahlreiche Forschungen vorliegen und das hinsichtlich Organisation und auch teilweise hinsichtlich der Ästhetik klar abgegrenzt werden muss. Zu Beginn des hier veranschlagten Untersuchungszeitraums war die zunächst stark forcierte Thingspielbewegung schon wieder beendet und findet deshalb nur marginal Anklang in dieser Arbeit.

„Ein generelles Problem historiographischer Forschung stellt der erschwerte Zugang zum Untersuchungsgegenstand dar, bedingt durch dokumentarische Lücken, Kriegsverlust der Materialien oder durch Unterschiede in der Systematik der Archive,

⁵ Keller 2013, S. 183.

⁶ Ausnahme: Das nichtprofessionelle Theaterspiel im *Reichsarbeitsdienst (RAD)* beleuchtete schon Manfred Seifert in seiner Studie über die Kulturarbeit im *RAD*. Vgl. Seifert 1996.

⁷ Am Rande wurde auf Ulrich Hesses historischen Abriss des Hamburger Schulspiels zurückgegriffen. Vgl. Hesse 2005.

welche häufig das Auffinden der Dokumente behindern.“⁸ Was die Theaterwissenschaftlerin Nic Leonhardt über historische Quellen allgemein formuliert, trifft auf das spezielle Material einerseits der Jugendformation des Nationalsozialismus und andererseits die selten als archivwürdig eingestuftten Quellen des nichtprofessionellen Theaters im besonderem Maße zu. Um nicht in die positivistische Gedankenfalle einer Geschichtsschreibung als Rekonstruktion zu geraten, wurde deshalb ein relativistischer, selbstreflexiver Umgang mit dem Material praktiziert. Das Wissen um die immer nur fragmentarische Überlieferung des Materials und die Suche nach möglichen Erklärungen für Überlieferungslücken gehören genauso dazu, wie das Bewusstsein für die Begrenzung der eigenen Fragestellung durch das Material und die eigene zeitliche und geistesgeschichtliche Verankerung in der Gegenwart.⁹

Aufgrund der Tatsache, dass, wie im nächsten Kapitel aufgezeigt wird, Forschungen zum Deutschen Volksspiel bisher nur marginal betrieben wurden, bestand eine deutliche Erschwernis nicht bloß in der unterschiedlichen Systematik der Archive, sondern vor Allem in der überwiegenden Unbekanntheit potentieller Quellen. Voraussetzung für die Forschungsarbeit war also zunächst ein sehr zeitintensives Aufspüren des Materials in unterschiedlichsten Archiven. Neben der verstreuten Quellenlage stellte der kriegsbedingte Verlust großer Teile der Akten der *Reichsjugendführung* ein deutliches Erschwernis dar. Als eine weitere Hürde entpuppte sich die bislang wenig erforschte allgemeine Geschichte der Theaterpädagogik. Wiederholt werden vorsichtige Rückbindungen an die vorhergehende (punktuell erforschte) Laienspielbewegung versucht – eine historische Einbettung in die Theaterpädagogik des 20. Jahrhunderts kann aber derzeit nur ansatzweise geleistet werden.

Der konkrete Untersuchungskorpus setzt sich aus verschiedenen Quellentypen zusammen:

Als Hauptquelle wurde die Zeitschrift *Die Spielschar. Amtliche Zeitschrift für Feier- und Freizeitgestaltung* ausgewählt. Das Periodikum wurde in den Jahren 1936 bis 1944 von der *Reichsjugendführung (RJF)*, dem *Reichsnährstand* und – ab Oktober 1936 – auch von der *NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude (KdF)* herausgegeben

⁸ Leonhardt 2007, S. 38.

⁹ Vgl. Leonhardt 2007, S. 38.

und ist vollständig erhalten. Als Leserschaft waren alle Personen, die an der nationalsozialistischen Feiergestaltung beteiligt waren, im Besonderen aber die Akteure der *HJ*-Spielscharen, vorgesehen. Im Kapitel 2.1.1 wird eine umfangreiche Analyse dieser Quelle vorgenommen. Die Äußerungen zum Deutschen Volksspiel traten in den mehr als 330 untersuchten Artikeln weniger offensichtlich als erhofft hervor. Gerade zur Ästhetik der Aufführungen fanden sich Äußerungen oft bloß in Halbsätzen, so dass die Ergebnisse der vorliegenden Forschung in einer historisch-diskursanalytischen Mosaik-Arbeit zusammengetragen wurden. Nur wenige Fotografien finden sich in der Zeitschrift und den begleitenden Handbüchern abgedruckt. Bei den meisten bleibt zudem unklar, ob es sich um Aufführungsfotografien oder um nachgestellte Szenen-Bilder handelte. Bewegte Bilder sind bis dato nicht aufzufinden.

Da in der *NS*-Diktatur Kritik generell und in der Öffentlichkeit im Besonderen als Gefahr für das System begriffen wurde und *Die Spielschar* als offizielles Organ der *Reichsjugendführung* fungieren sollte, stellt das Periodikum einen zweiseitigen Wissensspeicher dar. Die vorschnelle Erwartung, die die Artikel wecken sollten, nämlich Auskunft über die tatsächliche Praxis des Deutschen Volksspiels zu geben, wurde und wird nicht erfüllt. Zu sehr waren die Autoren der Verbreitung einer propagandistisch gewünschten idealen Zustandsbeschreibung verpflichtet. Vielmehr sind Färbungen und Fälschungen zu erwarten. Diese können aber wiederum auf das Ideal des Deutschen Volksspiels hin untersucht werden, das sie zu verbreiten suchten. Darum stellt *Die Spielschar* einen exzellenten Wissensspeicher für die Programmatik des Deutschen Volksspiels dar.

Ein weiteres wichtiges Quellenkonvolut wurde in den Spieltexten der Reihen *Spiele der deutschen Jugend* (1936-1945) und *Das Kurzspiel* (1937) gefunden, die ebenfalls von der *Reichsjugendführung* herausgegeben und vom *Arwed Strauch Verlag* verlegt wurden. Beide Reihen wurden als wegweisende Vorbilder für die ideale Form des Deutschen Volksspiels – so wie sie die *RJF* entwarf – verstanden und taugen somit hervorragend als Analysegegenstand für die Programmatik des Deutschen Volksspiels. Ergänzt werden die Spieltexte durch Verlagsprogramme des *Arwed Strauch Verlags*, in dem die Spiele regelmäßig beworben wurden und somit Auskunft über die gewünschte Rezeption geben.

Die Akten der *Reichsjugendführung (RJF)* sind, wie oben bereits angedeutet, nur bruchstückhaft erhalten und aus diesem Grund wenig aussagekräftig.¹⁰ Glücklicherweise sind aber zahlreiche Schriftsätze des *Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda* erhalten geblieben, denen besonders organisatorische und rechtliche Vorgänge entnommen werden können, sowie Zuständigkeitsstreitigkeiten zwischen verschiedenen Institutionen. Da viele dieser Quellen nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren, ist zu erwarten, dass sie die Realität unverstellt widerspiegeln. Der konkrete Schriftverkehr betrifft aber überwiegend das nichtprofessionelle Theaterspiel anderer Institutionen, wie *KdF* oder der Vereinstheater. Für die Untersuchung der Programmatik des Deutschen Volksspiels in den *HJ*-Spielscharen haben sie daher eher flankierende Funktion. Auch weiteren Handbüchern, die von anderen *NS*-Organisationen herausgegeben wurden, wie dem *Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung*, dem *Hauptamt für Erzieher* in der *Reichsleitung der NSDAP* oder wiederum *KdF*, ist mit der gleichen indirekten Analysehaltung zu begegnen. Auch sie entwerfen ein ideales Bild des Deutschen Volksspiels und sind darum Quellen für dessen Programmatik. Ähnliches gilt für wissenschaftliche Arbeiten zum nichtprofessionellen Theater, die in der Zeit nationalsozialistischer Herrschaft publiziert wurden. Sie werden genauer im Kapitel 2.1.2 vorgestellt.

Die vorliegende Forschung zielt im Anschluss an das bisher Gesagte nicht auf die erschöpfende Analyse des Phänomens „Deutsches Volksspiel“, sondern auf die Untersuchung der Programmatik. Um diesem Anspruch methodologisch gerecht zu werden, kommt die historische Diskursanalyse zur Anwendung, mit deren Hilfe das Dispositiv des Deutschen Volksspiels am Beispiel der *HJ*-Spielscharen fokussiert wird. Unter einem Dispositiv versteht Foucault

„ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebensowohl wie

¹⁰ Vgl. Schreckenberg 2001, S. 9.

Ungesagtes umfasst. [...] Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.“¹¹

In der vorliegenden Analyse des Deutschen-Volksspiels-Dispositivs wird das „Herzstück“ der Dispositivanalyse, nämlich die Analyse der diskursiven Praxen und des Wissens, das den nicht-diskursiven Praxen zugrundeliegt, beleuchtet.¹²

Während des eingehenden Quellenstudiums wurden die einzelnen, aus dem Material hervortretenden Äußerungen gesammelt. Als Äußerung wird mit Foucault ein einmalig gesagtes Ding bezeichnet. Der typisierbare Gehalt vieler verstreuter Äußerungen und Praktiken, die eine gewisse Ordnung erkennen lassen, können als Aussage zusammengefasst werden:

„Diskursanalyse zielt auf die Ermittlung von Aussagen, indem sie Diskursfragmente gleicher Inhalte, getrennt nach Themen und Unterthemen, empirisch auflistet und deren Inhalte und Häufungen sowie ihre formalen Beschaffenheiten zu erfassen sucht und interpretiert.“¹³

Die zu Aussagen gebündelten Äußerungen wurden wiederum zu sinnhaften Diskursfeldern geordnet, die die Gliederung der vorliegenden Arbeit maßgeblich bestimmen. Regelmäßig wurden die bekannten Diskurse der Laienspielbewegung zum kontrastierenden Vergleich hinzugezogen, um die Verschiebungen der Diskursregeln hinsichtlich des Sagbaren, Denkbaren und Machbaren zu befragen, um Traditionslinien und Brüche hervorzuheben. Am Ende der Untersuchung wird danach gefragt, welche rhizomartigen Verknüpfungen zwischen dem Dispositiv des Deutschen Volksspiels und Diskursen der aktuellen Theaterpädagogik bestehen.

Es muss davon ausgegangen werden, dass sich im Laufe der Jahre der NS-Diktatur die Gruppe derjenigen Subjekte, die am Diskurs zum Deutschen Volksspiel teilnehmen konnte, maßgeblich veränderte. Die Diskurshoheit hinsichtlich des Deutschen Volksspiels innerhalb der HJ-Spielscharen wurde offensichtlich vom Kulturamt der *Reichsjugendführung* ausgeübt, deren Mitarbeiter in Personalunion die Herausgeberschaft der Zeitschrift *Die Spielschar* stellten. Die Mehrheit der Autoren, die in *Die Spielgemeinde* publiziert hatte, kam ab 1936 im Nachfolger *Die Spielschar* nicht mehr zu Wort. Um den Kontext des Dispositivs auch hinsichtlich der beteiligten

¹¹ Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin: Merve 1978, S. 119f.

¹² Vgl. Jäger / Zimmermann 2010, S. 52-53.

¹³ Jäger / Zimmermann 2010, S. 16. Vgl. Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. 8. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 148; Landwehr 2009, S. 71, 78.

Subjekte zu beleuchten, wurde ein Personenregister erstellt, das sämtliche verfügbare Daten über *Die Spielschar*-Autoren, alle anderen wichtigen Akteure des Deutschen Volksspiels und z.T. auch über Vertreter der Laienspielbewegung sammelt. Das Register gibt damit einen (noch auszuwertenden) Überblick über diejenigen Subjekte, die am Deutschen-Volksspiel-Diskurs teilhaben konnten und diejenigen, die davon ausgeschlossen wurden. Es fordert explizit zur Fortschreibung und Vervollständigung von Biografien auf.

Die Untersuchung gliedert sich in drei große Abschnitte, die die Voraussetzungen der Analyse (Kapitel 2), die Programmatik (Kapitel 3) und die normativen Strukturen (Kapitel 4) des Deutschen Volksspiels beforschen. In den stringenten Untersuchungsaufbau sind wiederum drei Kapitel (A-C) eingeschoben, die sich mit allgemein virulenten Diskursen beschäftigen, die auf die Fachdiskurse zum Deutschen Volksspiel umfassenden Einfluss ausübten und in sie eingelagert wurden. Konkret handelt es sich dabei um das Paradigma der „Gemeinschaft“ (Kapitel A), die nationalsozialistischen geschlechtsspezifischen Rollenbilder (Kapitel B) und den Diskurs zu „Volk“ und „Volksgemeinschaft“ (Kapitel C). Die Kapitel A-C sind in der Analyse denjenigen Diskursen vorangestellt, für die sie besondere Wirkungsmacht entfalteten.

Im ersten regulären Untersuchungsabschnitt (Kapitel 2) wird der Materialkorpus vorgestellt, die im Weiteren verwendeten Begriffe erläutert und die für das Deutsche Volksspiel bedeutsame Gesetzeslage beleuchtet. Der relativen Unbekanntheit der in dieser Arbeit ausgewerteten Quellen wird im Kapitel 2.1 Rechnung getragen, indem zunächst kleinschrittig strukturelle, formale und inhaltliche Aspekte der Hauptquelle *Die Spielschar* analysiert werden, um das Periodikum in seiner Aussagekraft für die weitere Untersuchung richtig werten zu können.

Desweiteren wird im ersten Abschnitt das Begriffsverständnis von einerseits *Laienspiel* und andererseits *Deutschem Volksspiel* als Arbeitsgrundlage geklärt. Dazu wird auch die Haltung der Deutschen Volksspieler zu ihrer Entstehungsgeschichte beleuchtet, da dieser Diskurs einen breiten Raum besonders in den frühen Jahren des Untersuchungszeitraums einnimmt und Einfluss auf die Begriffsdefinitionen hatte. Aus dem gleichen Grund wird ein Blick auf die ebenfalls weit verbreitete Argumentation der Abgrenzung des Deutschen Volksspiels einerseits zum Dilettanten- und andererseits zum Berufstheater geworfen. Am Ende dieses

Unterkapitels steht eine Arbeitsdefinition des Deutschen-Volksspiel-Begriffs zur Verfügung.

Die detaillierte Untersuchung der wechselhaften Gesetzeslage zur Genehmigung von Aufführungen des nichtprofessionellen Theaters und deren Auswirkung auf die Praxis des nichtprofessionellen Theaters steckt für die weitere Untersuchung den rechtlichen Rahmen der *HJ*-Spielscharen ab und gewährt einen Einblick in das Ausmaß an Regulierung, das von Seite der Partei und des Staates für das Deutsche Volksspiel vorgesehen war.

In dem umfangreichsten, zweiten Untersuchungssegment werden die Diskurse zur Programmatik des Deutschen Volksspiels analysiert. Das erste Unterkapitel (Kapitel 3.1) beleuchtet die Programmatik der *HJ*-Spielscharen, und zwar sowohl hinsichtlich ihrer äußeren Organisation (Entstehung, Befehlsstrukturen, Gruppengröße, Organisation), als auch der weltanschaulichen und propagandistischen Ansprüche, die an Spielführer und Spieler(-gemeinschaft) gestellt wurde. Außerdem wird die Priorisierung von Spitzen- oder Breitenarbeit beleuchtet und die *Schlesische Grenzlandspielschar* als besonderes Beispiel für eine *HJ*-Spielschar einer genaueren Untersuchung unterzogen. Neben den strukturellen Rahmenbedingungen, die Auswirkungen auf die Aufführungspraxis zeigten, wird in diesem Kapitel besonders der Einfluss des nahezu omnipräsenten Gemeinschaftsparadigmas (Kapitel A) auf die entsprechenden Diskurse nachgewiesen.

Der zweite Unterabschnitt des Kapitels 3 fokussiert die Aufführungen Deutscher Volksspiele, um das Aufführungsideal des Deutschen Volksspiels herauszuarbeiten und zwar besonders hinsichtlich der Aufführungsästhetik und der immanenten propagandistischen Absichten. Dem Kapitel vorangestellt ist die Analyse nationalsozialistischer Rollenbilder (Kapitel B), auf die in den folgenden Untersuchungsschritten wiederholt Bezug genommen wird. Im Detail werden – einer Analysesystematik Marianne Streisands folgend – vorbildliche Stücke, der Aufführungsraum, die Arbeit der Spieler sowie das Publikum und der Zweck der Aufführung betrachtet. Dem letzten Analyseschritt wird die Betrachtung des „Volk(sgemeinschaft)“-Begriffs (Kapitel C) vorgeordnet, um bei der Untersuchung der Zuschauergruppen und der Wirkungsabsichten dessen diskursbestimmende Wirkung nachzuweisen. In den folgenden drei exemplarischen Stückanalysen werden diese aufführungsanalytischen Schritte im Detail durchgeführt. Als Exkurs widmet sich das anschließende Unterkapitel der Betrachtung der drei hauptsächlich verbreiteten

Sonderformen des Deutschen Volksspiels (Scharade, Stegreif, Kurzspiel), die in den Quellen häufige Erwähnung fanden und als alternative Spielformen galten.

Der Hauptteil der Forschungsarbeit wird mit der Untersuchung der Programmatik zum Diskursfeld der Probe beendet. Hier werden die in der Zeitschrift prominentesten Diskurse, nämlich die zu materialbasierten Theaterproduktionen, zu theaterpädagogischen Zielen und zur Didaktik und Methodik analysiert. Obwohl die Äußerungen in *Die Spielschar* zum Untersuchungskomplex der Probe bedauerlicherweise nicht annähernd so umfangreich ausfallen, wie zu den vorhergehenden, lassen sich vorsichtige Rückschlüsse über die gewünschte Probenpraxis ziehen.

Der letzte große Untersuchungsabschnitt beschäftigt sich mit den normativen Strukturen des Diskurses. Dabei geraten Kulturtagungen genauso in den Blick wie die (kaum strukturell gesicherte) Spielleiterausbildung.

Im Schlusskapitel werden die zusammengetragenen Ergebnisse an umfassendere Fachdiskurse angebunden und Fragen an die aktuellen Entwicklungen der Theaterpädagogik formuliert.

Zur besseren Nachvollziehbarkeit wird jedes größere Kapitel mit einer Zusammenfassung der vorhergegangenen Ergebnisse beendet.

Nicht alle Begriffe der NS-Terminologie sind in heutigen Sprachgebrauch zu übersetzen, weshalb mit Rücksicht auf die Lesbarkeit Wörter wie *Untergauführerin* und *Jungzug* als historische Begriffe des NS-Systems verstanden werden.¹⁴

Zur besseren Lesbarkeit wurde auf die gleichzeitige Verwendung von weiblicher und männlicher Form verzichtet. Wo nicht ausdrücklich erwähnt oder durch die geschlechtsgetrennte Formation selbstverständlich, sind stets beide Geschlechter gemeint.

¹⁴ Vgl. Stoverock 2013, S. 4.

1.2 Stand der Forschung

Im Anbetracht der umfangreichen Forschungsliteratur zum Nationalsozialismus und seiner Jugendorganisation Hitlerjugend verwundert die nicht vorhandene Literatur zum nichtprofessionellen Theater in dieser Zeitspanne umso mehr.¹⁵

Die Sonderformation der HJ-Spielscharen wurde bereits verschiedentlich aus der Perspektive der Musikpädagogik beleuchtet.¹⁶ Am ausführlichsten widmet sich Karin Stoverock der Institution in ihrer sehr umfassenden Arbeit über die Organisation, Entwicklung und Kontextualisierung von Musik in der *Hitlerjugend*.¹⁷ Dabei stellt sie in diesem Umfang erstmalig die musikalische Arbeit in der *HJ* in die Traditionslinien der Jugendbewegung und der Jugendmusikbewegung, und zwar sowohl hinsichtlich des Habitus, der kulturellen Formen und Lieder, der Fachkräfte, und der zentralen Begriffe.

Zur Geschichte der Theaterpädagogik entstehen derzeit mehrere wissenschaftliche Arbeiten im Umfeld des *Deutschen Archivs der Theaterpädagogik* und dessen Leiterin Prof. Dr. Marianne Streisand. Sie verstehen sich als historische Grundlagenforschung der Disziplin, besonders hinsichtlich des 20. und 21. Jahrhunderts.¹⁸ Erste Landmarken schlugen bereits Ulrike Hentschel mit ihrer Betrachtung der Entwicklungen der Spiel- und Theaterpädagogik im 20. Jahrhundert (*Theaterspielen als ästhetische Bildung*, 1996) und Ute Pinkert mit einer Übertragung der kulturpädagogischen Ansätze des Soziologen Albrechts Göschels auf das historische Feld der Theaterpädagogik (*Transformationen des Alltags*, 2005) in das bislang beinahe vollständig weiße Feld ein. Von besonders erhellender Bedeutung waren in den 2000er-Jahren die beiden Bände *Archäologie der Theaterpädagogik I und II* von Streisand/ Ruping u.a., die sowohl mithilfe von Interviews einen Überblick über die Praxen und Personen der theaterpädagogischen „Gründergeneration“ gaben, als auch die Bandbreite zeitgenössischer theaterpädagogischer Positionen und Arbeitsfelder präsentierten. Von ähnlich katalytischer Bedeutung war das

¹⁵ Die Kommentierung der vorgelegten Forschungsarbeiten zur Jugend im NS-Regime ist bereits an anderer Stelle ausführlich geschehen, beispielsweise von Heinz Schreckenber: Vgl. Schreckenber 2001.

¹⁶ Vgl. Gruhn 2003; Günther 1992; Sieb 2007.

¹⁷ Vgl. Stoverock 2013.

¹⁸ Erste Ergebnisse finden sich etwa bei Gingold 2013; Keller 2013; Kolar 2012; Streisand 2012.

Erscheinen des von Marianne Streisand und Gerd Koch herausgegebenen *Wörterbuch der Theaterpädagogik* (2003), dessen Lemmata weniger in einem definitorischen oder phänomenologischen, denn in einem historisch-genetischen Verfahren verfasst wurden. Den jüngsten Versuch, einen Überblick über die Geschichte der Theaterpädagogik im 20. und 21. Jahrhundert zu geben, unternimmt Streisand in einem gleichnamigen Aufsatz aus dem Jahr 2012.¹⁹

Zum nichtprofessionellen Theaterspiel von 1900 bis 1933 gibt es eine etwas umfangreichere, aber immer noch stark begrenzte Anzahl an Forschungsarbeiten: Besonders die Untersuchungen Andreas Kaufmanns zur Vorgeschichte und Entstehung des Laienspieles sowie zur frühen Geschichte der Laienspielbewegung liefern aufschlussreiche Ergebnisse zur Entwicklung des nichtprofessionellen Theaters in Deutschland, die leider in der theaterpädagogischen Forschung bis dato kaum Berücksichtigung fanden.²⁰ Kaufmanns Forschungen sind auch deshalb von Bedeutung, weil er die Transferbewegungen zwischen Profitheater und Laienspiel(-bewegung) der 1910er und 1920er Jahre (mit ihrem bedeutendsten Vermittler Gottfried Haaß-Berkow) offenlegt. Des Weiteren liefert Matthias Warstat interessante Ergebnisse über die Arbeiterfestbewegung von 1918-1933.²¹ Besonders bedeutsam für die vorliegende Forschung sind seine Resultate für den Vergleich von linker und rechter politischer Vereinnahmung des nichtprofessionellen Theaters.

Eine konzentrierte Gegenüberstellung der Theorien und Praxen von Martin Luserke, Rudolf Mirbt und Ignatz Gentges, die bis heute als die wichtigsten Vertreter des Laienspieles in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts gelten, in der vorliegenden Arbeit aber nur eine marginale Rolle spielen, findet sich bei Ulrike Hentschel.²² Über Leben und Arbeit Luserkes, besonders hinsichtlich seiner Rolle sowohl in Weimarer Republik und Nationalsozialismus, gibt die umfangreiche Arbeit Ulrich Schwerdts Aufschluss.²³ Vergleichbare detaillierte Biografien stehen für seine Zeitgenossen Mirbt und Gentges noch aus. Anhand solcher exemplarischer Biografien lassen sich Rückschlüsse über die Transferbewegungen zwischen

¹⁹ Vgl. Streisand u.a. 2003, 2005, 2008, 2012.

²⁰ Vgl. Kaufmann 1991; Kaufmann 1998, S. 439-449.

²¹ Vgl. Warstat 2005.

²² Vgl. Hentschel 2010, S. 81-92.

²³ Vgl. Schwerdt 1993.

Laienspielbewegung, Deutschem Volksspiel und dem nichtprofessionellen Theater der Nachkriegszeit ziehen.

Punktuelle Einblicke in die Laienspiel-Szene der Weimarer Republik liefern die Arbeiten von Marcin Worbs zur katholischen *Heimgarten-Spielschar*²⁴ und von Gregor Kannberg zur Geschichte des *Bühnenvolksbundes (BVB)* sowie die Quellensammlungen von Werner Kindt zum bündischen Laienspiel, von Erich Bitterhof zum *Musikheim Frankfurt/Oder* und von Peter Frantzen zum Laienspiel des *BVB*.²⁵

Vernachlässigt wurden an dieser Stelle die Arbeiten Peter Wolfersdorfs und Cornelia Goddes, aufgrund des begrenzten Quellenkorpus´ und geringer wissenschaftlicher Distanz zu ihrem Forschungsgegenstand.²⁶ Die Publikation Gertraud Brix` zur Laienspielbewegung wird aufgrund ihrer Zeitgenossenschaft den Primärquellen der vorliegenden Arbeit zugerechnet. Ähnliches gilt für die Arbeiten von Paul Leonhardt, Karl Ziegler und Hermann Schultze, die in der Zeit des Nationalsozialismus der Deutschen-Volksspiel-Szene zuzurechnen waren.²⁷

Umfangreichere wissenschaftliche Arbeiten zum nichtprofessionellen Theater zwischen 1933 und 1945 in Deutschland existierten bislang nicht. Manfred Seifert widmet in seiner umfassenden Untersuchung der Kulturarbeit im *Reichsarbeitsdienst (RAD)* auch dem nichtprofessionellen Theaterspiel im *RAD* ein Kapitel. Er beleuchtet dabei – ähnlich wie die vorliegende Publikation – die Theaterarbeit in einer speziellen *NS*-Institution und trägt somit zur schrittweisen Erforschung des nichtprofessionellen regimekonformen Theaters bei.

Die wenigen Artikel, die das umrissene Themenfeld beleuchten, fanden in der vorliegenden Arbeit Berücksichtigung.²⁸ Besonders die Ergebnisse einer Magisterarbeit Frauke Schellings, die bereits 1996/1997 im Fachorgan *Spiel und Theater* veröffentlicht wurden, erhellen zahlreiche Aspekte des Deutschen Volksspiels. Schelling schildert ebenfalls sehr kenntnisreich die Verbindungen zur

²⁴ Vgl. Kannberg 1997; Worbs 1999.

²⁵ Vgl. Bitterhof 1980; Frantzen 1969; Kindt 1974, S. 1672 – 1710.

²⁶ Vgl. Kaufmann 1991, S. 11; Kaufmann 1998, S. 448. Ungenügende Verwendung von Primärquellen unterstellt Kaufmann weiteren Dissertationen zum Laienspiel bis in die 1970er Jahre. Vgl. Kaufmann 1991, S. 8, 146-147.

²⁷ Vgl. Leonhardt, Paul: Laienspiel-Handbuch. Mit besonderer Berücksichtigung des Kinder- u.

Jugendspiels. Rotenburg a. d. Fulda: Deutscher Laienspiel-Verlag 1949; Schultze 1941; Ziegler 1937.

²⁸ Wenig aufschlussreich und z.T. falsch sind die Angaben bei Schriegel / Tamoschus 1978, S. 40-43.

vorhergehenden Laienspielbewegung. Ein breiterer Fachdiskurs (über die im selben Medium publizierten Reaktionen Ulrich Hesses hinaus) konnte wider Erwarten nicht angestoßen werden, obwohl Schelling sowohl provokante Thesen formuliert als auch deutlich auf eklatante Forschungslücken hinweist.²⁹ Nach knapp 20 Jahren wird sich nun zeigen, ob mittlerweile ein (intergeneratives) Gespräch über die frühen Jahre der theaterpädagogischen Fachgeschichte möglich ist. Hilfreich kann dabei sein, nicht nur – wie Schelling versucht – den Wert der Ergebnisse für die bereits umfangreiche NS-Kultur-Forschung herauszustellen,³⁰ sondern darüber hinaus die Bedeutung der Ergebnisse für die aktuelle Theaterpädagogik zu prüfen. Der argumentative Reflex beispielsweise, mit dem Ulrich Hesse 1997 das nichtprofessionelle Theaterspiel in staatlichen Einrichtungen, Verbänden, Parteien und religiösen Gemeinschaften in demokratischen Gesellschaften als unproblematisch in Schutz nimmt, scheint nicht (mehr) angemessen.³¹ Die Vereinnahmung kreativer Methoden durch Bildungseinrichtungen und Wirtschaftsinstitutionen als Folge des Paradigmas des „Kreativsubjekts“³² in kapitalistischen Demokratien zwingt ebenso zu einem kritischeren Blick, wie die zunehmende Radikalisierung religiöser Vereinigungen und die stärker in die Mitte der Gesellschaft rückende Neue Rechte in Europas Demokratien. Verantwortungsbewusste Theaterpädagogen sollten sich über die Motive ihrer Arbeitgeber ebenso im Klaren sein, wie über ihre eigenen Ansichten von Welt und Mensch, die ihre Arbeit direkt beeinflussen.

Aus der jüngsten Vergangenheit sind desweiteren besonders die Aufsätze Matthias Caffiers und Josef Broichs zu nennen.³³ Caffier wählt in seinem Artikel über „Reglementiertes Amateurtheater im Dritten Reich“ den interessanten Zugang, die Entwicklungen der Dilettantentheater anhand von drei verschiedenen, sächsischen Vereinsbühnen exemplarisch zu belegen. Allerdings bleibt die Aussagekraft der drei Beispiele begrenzt, sie erhellen aus Mangel an bereits existierenden allgemeinen Ergebnissen das Forschungsfeld nur punktuell. Darüber hinaus wäre eine unvoreingenommene Untersuchung der einzelnen Vereine hinsichtlich der

²⁹ Vgl. Hesse 1997, S. 30-32; Schelling 1996, S. 25-28; Schelling 1997, S. 27-29.

³⁰ Vgl. Schelling 1996, S. 25.

³¹ Vgl. Hesse 1997, S. 31-32.

³² Vgl. zur Begriffsverwendung: Reckwitz, Andreas: Die Erfindung des Kreativsubjekts. Zur kulturellen Konstruktion von Kreativität. In: Ders.: Unschärfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie. 2., unveränd. Aufl. Bielefeld: Transcript 2010, S. 235-257.

³³ Broich 2014, S. 9-36; Caffier 2013, S. 160-177.

inhaltlichen und strukturellen System-Affirmation oder -Negation aufschlussreich gewesen.

Josef Broich verfolgt das insgesamt begrüßenswerte Anliegen, nationale und besonders regionale Entwicklungen der Theaterpädagogik im 20. Jahrhundert zusammenzutragen, und zwar am Beispiel der *Rheinischen Arbeitsgemeinschaft Spiel und Theater (RAST)*, dessen Vorsitzender Broich selbst ist. Auch das Personenregister im Anhang der Publikation, indem er Fakten über 354 Lehrgangleiter der *RAST* sammelt, stellt eine interessante Quelle für weitere Forschungen dar. Die Zeit des Nationalsozialismus stellt auch bei Broich, wie bei beinahe allen vorhergehenden Autoren, eine Leerstelle seiner Geschichte der deutschen Theaterpädagogik dar. Das Laienspiel wurde nach Ansicht Broichs entweder im Thingspiel weiter praktiziert, total verboten oder in staatsfernen, informellen Netzwerken weitergetragen.³⁴ Dem Hinweis, dass auch in *HJ*-Spielscharen nichtprofessionelles Theater gespielt wurde, geht er nicht weiter nach. Broich praktiziert nicht nur an dieser Stelle einen höchst selektiven Umgang mit (z. T. falschen) Fakten.³⁵ Letztendlich schließt er sich dem fragwürdigen Urteil Hermann Kaisers an, der 1972 behauptete, die Laienspielbewegung sei mit Hitlers Machtübernahme zerbrochen und die Jahre unter nationalsozialistischer Diktatur hätten nichts hinterlassen, an dem man hätte wieder anknüpfen können. Darum habe man sich nach dem Krieg von denjenigen Personen leiten lassen, die bereits in den 1920er Jahren aktive Laienspieler gewesen seien.³⁶ Mit dem Hinweis darauf, dass zwar auch Führende der Laienspielbewegung in der *HJ* aufgingen, der „Charakter einer Bewegung“ aber verloren gegangen sei, verwahrt sich Kaiser gegen kritische Nachfragen. Obwohl er nicht unerwähnt lässt, dass die Aktivisten des nichtprofessionellen Theaters der Nachkriegsjahre z.T. überzeugte Nationalsozialisten gewesen waren, kam es bis heute zu keiner Aufarbeitung nichtprofessioneller Theaterarbeit unter *NS*-Herrschaft.³⁷ Stattdessen hält sich hartnäckig die auch in anderen Bereichen lange erfolgreiche Behauptung, es habe so etwas wie eine Stunde Null im Jahr 1945 geben können, die die Geschehnisse

³⁴ Vgl. Broich 2014, S. 11, 14-15.

³⁵ Z.B. wurde das Theaterspiel 1934 nicht total verboten, wie Broich behauptet (vgl. Broich 2014, S. 15). Die Auseinandersetzung mit den großen Namen des Laienspiels wie Martin Luserke (bei Broich heißt er konsequent Manfred Luserke) und Rudolf Mirbt lässt deren systemaffine Aktivitäten völlig unerwähnt, während der wesentlich unbedeutendere Ivo Braak im beigefügten Personenregister für seine opportunistische Systemanpassung abgekanzelt wird. Vgl. Broich 2014, S. 166.

³⁶ Vgl. Kaiser 1972, S. 8-9; Sternel 1989, S. 34.

³⁷ Vgl. Kaiser 1972, S. 8-10.

der vorhergehenden 13 Jahre ausradierte.³⁸ Daraus resultiert die Meinung, die heutige Theaterpädagogik wurzelte mit Unterbrechungen in der Laienspielbewegung, an die die aufblühende Amateurtheaterszene nach 1945 wieder nahtlos angeknüpft habe. Die vorliegende Arbeit, die die Quellen des nichtprofessionellen Theaters in den *HJ*-Spielscharen auswertet, zeigt hingegen, auf welcher vielfältigen Weise Fäden zwischen Laienspielbewegung und Deutschem Volksspiel gewebt wurden.³⁹

Auch in dem ansonsten recht ausführlichen Artikel von Herbert Giffel zur Entwicklung des jugendlichen Theaterspiels von den 1920er bis in die 1960er Jahren wird die Zeit des Nationalsozialismus mit einem kurzen Absatz abgehandelt. Überraschenderweise behauptet Giffel, dass nichtprofessionelles jugendliches Theaterspiel zwischen 1933 und 1945 kaum reglementiert worden sei, da Jugendtheater als pädagogisch wertvoll gegolten habe. Im Großen und Ganzen habe man wie vor 1933 weitergespielt. Allerdings berichtet Giffel im folgenden Absatz über das jugendliche Theater nach 1945, dass man im Rahmen der allgemeinen Restaurationsbestrebungen wieder an das nichtprofessionelle Theater der 1920er anknüpfen wollte: Wenn es – wie er behauptet – eine grundsätzliche Kontinuität im Jugendspiel gegeben hätte, wären keine Restaurationsbewegungen vonnöten gewesen. In dem Widerspruch, der Giffel hier unterläuft, spiegelt sich der zaudernde, paradoxe Umgang der Disziplin mit den schwarzen Flecken in der eigenen Geschichte wider: Einerseits soll das nichtprofessionelle Theater gar nicht vom Systemwechsel berührt worden sein, andererseits habe nach 1945 im Sinne der allgemeinen Restauration ein Rückgriff auf die Formen, Personen und Ideen der 1920er Jahre stattgefunden, die mit einer verblüffenden Selbstverständlichkeit frei von Ideologieverdacht waren.

Obwohl die detaillierte Untersuchung des nichtprofessionellen Theaterspiels unter der *NS*-Diktatur bislang noch aussteht, finden sich vereinzelte Repliken in z. T. fachfremden Forschungsarbeiten, die auf die Bedeutung des Deutschen Volksspiels

³⁸ Vgl. Broich 2014, S. 21ff; Colberg 1959, S. 3; Kaiser 1972, S. 8-10; Mirbt 1960, S. 52; Sternel 1989, S. 34. Vgl. auch: Kapitel 3.2.5.1.

³⁹ Hinsichtlich der Frage, ob alle heterogenen Wurzeln unter der *NS*-Diktatur weiterverfolgt wurden und sich bis in die Nachkriegsjahre halten konnten, bedarf es in jedem Fall dringender weiterer Untersuchungen, damit nicht vorschnell die Grenzen der foucaultschen „Sagbarkeit“ oder „Aufbewahrung“ des Diskurses zur Grenze des Diskurses selbst gemacht werden – oder anders formuliert: damit nicht laienspielbewegte, regime-nonkonforme Praxis für stillgelegt gehalten wird, nur weil sie in den Quellen keinen Widerhall mehr finden konnte. Vgl. Foucault 2005, S. 35.

im Propagandaapparat hinweisen. Die Historikerin Gabriele Kinz gibt den bis dato umfangreichsten Überblick über Formen und Aufgaben des nichtprofessionellen Theaterspiels im *BDM*.⁴⁰ Der Germanist Norbert Hopster konstatiert in seiner Untersuchung zur Kinder- und Jugendliteratur der Jahre 1933-1945 sehr richtig, aber ohne tiefer ins Detail zu gehen: „Die politische Instrumentalisierung des Laienspiels war der Zweck der gesamten Diskussion über dieses in der NS-Zeit, der gesamten forcierten Bemühungen um seine Institutionalisierung, u.a. auch durch entsprechende Materialien [...]“.⁴¹ Auch Uffa Jensen weist in der *Enzyklopädie des Nationalsozialismus* auf die Vereinnahmung von Laienspielführern für die Arbeit an der neuen „Volksgemeinschaft“ hin.⁴² Und auch Giffei zieht aus der Verbreitung des Gemeinschaftsgedankens in der Laienspielbewegung (etwa bei Mirbt) den allgemeinen Schluss, „daß Laienspiel als brauchbares Instrument für die Verkündung von Ideologien benutzt werden konnte, was denn auch von nationalen Verbänden über sozialistische und kommunistische Organisationen bis schließlich zum Nationalsozialismus weidlich genutzt wurde.“⁴³

Zum Übergang vom Deutschen Volksspiel zum Laienspiel / Amateurtheater der Nachkriegsjahre ist nach wie vor keine Sekundärliteratur – jenseits der bereits oben erwähnten Selbstaussagen der beteiligten Akteure – vorhanden.

Insgesamt stellt das nichtprofessionelle Theaterspiel zur Zeit des Nationalsozialismus ein nahezu völlig weißes Feld dar.

⁴⁰ Vgl. Kinz 1990, S. 154-165, 207-208, 247-253.

⁴¹ Hopster 2005, S. 665.

⁴² Vgl. Jensen, Uffa: Laienspiel. In: Benz/Graml/Weiß 2007, S. 618.

⁴³ Giffei 1989, S. 23.

2. VORAUSSETZUNGEN DER STUDIE

Im folgenden Untersuchungsabschnitt werden die Rahmenbedingungen für die Analyse des Deutschen-Volksspiel-Dispositivs beforscht. Zunächst werden die Quellen des Materialkorpus und die im Weiteren verwendeten Begriffe vorgestellt und erläutert. Im Anschluss wird ein detaillierter Blick auf die Entwicklungen der Gesetzgebung für das nichtprofessionelle Theater in den 1930er und 40er Jahren geworfen.

2.1 Das Material

Im ersten Abschnitt sollen nun kleinschrittig strukturelle, formale und inhaltliche Aspekte der Hauptquelle *Die Spielschar* analysiert werden, um das Periodikum in seiner Aussagekraft für die weitere Diskursanalyse richtig gewichten zu können.

2.1.1. Die Zeitschrift *Die Spielschar*

Das Periodikum *Die Spielschar. Amtliche Zeitschrift für Feier- und Freizeitgestaltung* wurde während der Jahre 1936 bis 1944 von der *Reichsjugendführung (RJF)*, dem *Reichsnährstand* und – ab Oktober 1936 – auch von der *NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude (KdF)* herausgegeben. Die monatlich erscheinende Zeitschrift sollte das „richtungsgebende Organ“ auf allen Gebieten der nationalsozialistischen Feier- und Freizeitgestaltung darstellen, namentlich für Laienspiel, Sprechchor, Volkslied, Volkstanz und Puppenspiel.⁴⁴ Durch die Beteiligung der zwei größten Institutionen der parteigesteuerten Freizeitgestaltung, *RJF* (Kulturamt) und *KdF* (Amt *Feierabend*) und zusätzlich des *Reichsnährstandes* (Abteilung *Landjugend*), der u.a. für die Erziehung der Dorfjugend zuständig war, wurde eine maßgebliche Einflussnahme

⁴⁴ Vgl. Das geht alle an! In: DSp37, S. 253. Für die bäuerliche Kulturarbeit der Jugend sollte *Die Spielschar* sogar das allein zuständige Organ sein. Vgl. Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 280; Rüdiger 1983, Abb. 55.

auf die nationalsozialistische Feiergusaltung sicherzustellen gesucht. In unterschiedlichsten Publikationen wurde die Bedeutsamkeit der Zeitschrift für die Kulturarbeit innerhalb der *HJ*-Gliederungen und darüber hinaus betont. Viele dieser Empfehlungen wurden von den beteiligten Institutionen selbst veröffentlicht, etwa von der *Reichsjugendführung*, dem *KdF-Amt Feierabend* oder dem *Arwed Strauch Verlag*. Für die Leser wird diese monopolartige, ideologische und wirtschaftliche Interessenlage nicht immer offensichtlich gewesen sein.⁴⁵

Die Spielschar bot *HJ-Führern* und *KdF-Verantwortlichen* Material und Beispielprogramme für Feiern,⁴⁶ veröffentlichte Anordnungen⁴⁷ und sollte mit ihren grundsätzlichen Aufsätzen und Praxisberichten zur kulturellen Geschmacksbildung beitragen. Wolfgang Hirschfeld, Sachbearbeiter für die *Fragen der Dorfbetreuung* im *KdF-Amt Feierabend*⁴⁸, betonte:

„Auf dem Gebiet der Feier- und Freizeitgestaltung und damit der nationalsozialistischen praktischen Kulturarbeit überhaupt, sind es im besonderen die Zeitschrift ‚Die Spielschar‘ und die Zeitschrift ‚Volkstum und Heimat‘, die sich mit den Fragen im wesentlichen laufend beschäftigen.“⁴⁹

Sowohl *Volkstum und Heimat*⁵⁰ als auch *Die Spielschar* zielten auf die Postulierung eines gemeinsamen Feierstils von *KdF* und *HJ* und einer gemeinsamen Haltung der „Mannschaften, die die Träger der dort erörterten Gedanken sind bzw. dazu erzogen werden sollen“.⁵¹ Jugend und Arbeiterschaft sollten Zielgruppe einer einheitlichen kulturellen Erziehung durch *KdF* und *RJF* werden.

Die Umbenennung der Vorgänger-Zeitschrift *Die Spielgemeinde* in *Die Spielschar* markierte – wie später noch gezeigt wird – einen zentralen Einschnitt in der

⁴⁵ Vgl. Arwed Strauch Verlag 1939, S. 1; DAF / KdF-Amt Feierabend 1937, S. 60; Hopster 2005, S. 648; Niggemann/Platzmann 1938, S. 26, 131, 152; Reichsjugendführung 1942, S. 2195, 2200; Schultze 1941, S. 140. Des Weiteren standen die beteiligten Ämter von *KdF* und *RJF* in regelmäßigem Austausch mit anderen für Kultur- und Propagandaarbeit zuständigen Partei-Institutionen. In der *Arbeitsgemeinschaft für nationalsozialistische Feier- und Freizeitgestaltung* etwa waren neben dem *RJF*-Kulturamt und dem *KdF-Amt Feierabend* vertreten: *Reichspropagandaleitung* (Amtsleitung *Kultur*), *SA* (Abteilung *Weltanschauung und Kultur*), *SS* (*Rasse- und Siedlungsamt* der Reichsführung), *RAD* (Abteilung *Erziehung und Ausbildung*), *DAF* (Amt *Werkscharen*), *NSDStB* (Kulturamt), *NSLB* (Vertreter des Schulungswalters) und *NS-Frauenschaft* (Abteilung *Kultur und Erziehung*). Vgl. BArch: NS 22/782.

⁴⁶ Vgl. *Vondung* 1971, S. 60.

⁴⁷ Die Spielscharordnung. In: DSp38, S. 429.

⁴⁸ Vgl. *Berichte aus der Arbeit*. In: DSp37, S. 403.

⁴⁹ Hirschfeld, Wolfgang: *Zwei Zeitschriften - ein Ziel*. In: DSp39, S. 211.

⁵⁰ Das Periodikum *Volkstum und Heimat. Kampfschrift für nationalsozialistische Kulturarbeit* wurde von 1934 bis zur Einstellung des Erscheinens 1944 von der *NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude* herausgegeben.

⁵¹ Hirschfeld, Wolfgang: *Zwei Zeitschriften - ein Ziel*. In: DSp39, S. 211.

Entwicklung der *HJ*-Spielschar-Arbeit, der maßgeblich durch die Einrichtung eines Kulturamtes in der *Reichsjugendführung* ausgelöst wurde.⁵² Wurde die Laienspielszene seit der „Machtübernahme“ im Januar 1933 beiläufig und nur partiell umorganisiert, setzte ab 1936 – angeschoben durch das neugegründete *RJF*-Kulturamt – ein strukturierterer Um- und Aufbau von Spielscharen und deren systematischer Einsatz zu Propagandazwecken ein. Im Jahr 1937 urteilte *Die Bücherkunde*⁵³, genau wie die Spielscharen streife auch die Zeitschrift „immer mehr die Schlacken der Entwicklungsjahre ab“⁵⁴ und besänne sich auf eine klar bestimmte und fruchtbare Aufbauarbeit.

2.1.1.1 Erscheinungszeitraum, Auflagenzahlen, Layout

Die Spielschar startete im Januar 1936 mit einer sehr optimistischen Auflagenzahl von 12.000 Exemplaren – hatte doch *Die Spielgemeinde* ihr Erscheinen im vorhergehenden Quartal mit lediglich 3.800 Stück eingestellt. So wurde auch im 2. Quartal 1936 die Auflage auf 7.425 Exemplare drastisch reduziert – die niedrigste Auflagenzahl im Erscheinungszeitraum, über den gesicherte Daten existieren.⁵⁵ Ab Oktober 1936 stieß auch das *Reichsamt Feierabend der NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude* zum Herausgeberkreis hinzu.⁵⁶ Im selben Monat sollte eine große Werbeaktion in allen beteiligten Organisationen zugunsten der neuen Zeitschrift stattfinden. Da es keine Abonnement-Pflicht für die *HJ*-Einheiten gab, forderte *HJ-Obergebietsführer* Karl Cerff jeden Standort auf, mindestens ein Abo zu erwerben.⁵⁷ Tatsächlich konnte in den folgenden Quartalen die Auflagenhöhe wieder deutlich gesteigert werden. Von Anfang 1936 bis Mitte 1939 blieben die Stückzahlen aber schwankend, mit leicht steigender Tendenz. Ab Mitte 1939 fehlen die Nachweise über Auflagenzahlen, es bleibt aber zu vermuten, dass sie mit anhaltendem

⁵² Hermann Gieseke konstatiert, in der *HJ* habe es ab 1936 eine Hinwendung zu musisch-kulturellen Angeboten gegeben. Gieseke erklärt dies mit einer erforderlichen Attraktivitätssteigerung der Organisation, um die Kinder und Jugendlichen auch weiterhin dauerhaft binden zu können. In diesem Zuge seien die *HJ*-Sonderformationen eingerichtet worden, um besonderen Interessen entgegen zu kommen. Diese „musisch-kulturelle“ Wende wird aber ihrerseits in enger Verbindung zur Einrichtung des *RJF*-Kulturamtes gestanden haben. Vgl. Giesecke 1999, S. 191ff.

⁵³ „Die Bücherkunde“ war das amtliche Organ der Dienststelle für Schrifttumspflege beim *Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung der NSDAP* und der *Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums*.

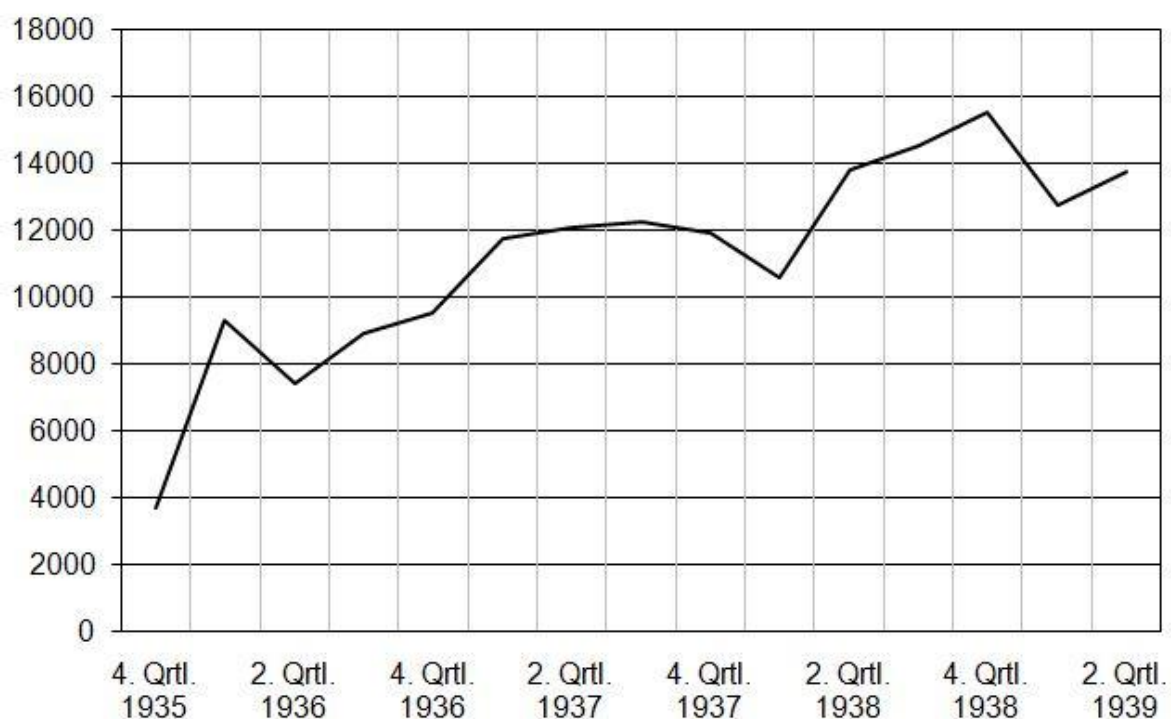
⁵⁴ Das geht alle an! In: DSp37, S. 214.

⁵⁵ Nachweisbar sind bislang Zahlen vom 1. Quartal 1936 - 2. Quartal 1939.

⁵⁶ Vgl. Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp36, S. 313.

⁵⁷ Vgl. Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp36, S. 314.

Kriegszustand rückläufig gewesen sein werden. Zum Vergleich: Die Stückzahlen der HJ-Führerzeitschrift *Wille und Macht* waren beispielsweise Ende 1938 viermal höher, nämlich über 60.000 Exemplare.⁵⁸ Die Zeitschrift *Die Spielschar* war aber im Gegensatz zu *Wille und Macht* nicht für jede/n BDM-, JM-, HJ- und DJ-FührerIn bestimmt, sondern richtete sich primär an die viel kleinere Gruppe der Spielschar-Mitglieder und -LeiterInnen. Unter Berücksichtigung dieses Aspekts und der Annahme, dass die Zeitschrift nicht immer nur von einer Person gelesen, sondern weitergegeben wurde, scheint die Auflagenzahl gar nicht so gering gewesen zu sein.



Auflagenzahl *Die Spielschar*.

Quelle: DSp36, S. 64, 96, 160, 192, 265, 352; DSp37, S. 40, 184, 296, 404; DSp38, S. 36, 148, 344; DSp39, S. 36, 220, 316.

Die Gliederung der Entwicklungsgeschichte von *Die Spielschar* in zeitliche Segmente orientiert sich an den häufigen Wechseln in der festen Mitarbeiterschaft des Periodikums. Welche Auswirkungen die personellen Veränderungen auf die inhaltliche Ausrichtung der Zeitschrift hatten, ist bisher noch nicht geklärt und würde an dieser Stelle den Untersuchungsrahmen sprengen. Im Hinblick auf strukturelle und formale Änderungen lassen sich allerdings erste Ergebnisse ablesen.

⁵⁸ Außerdem erschien sie doppelt so häufig, nämlich zweimal im Monat. Vgl. Radt 1998, S. 8-9.

Januar - Juni 1936: Schriftleitung: Hermann Roth. Stellvertreter: Heinz Ohlendorf

Das monatliche Periodikum erschien ab Januar 1936 unter dem Titel *Die Spielschar. Amtliche Zeitschrift für Feier- und Freizeitgestaltung*. Zu Beginn wurde es vom Kulturamt der *Reichsjugendführung* der *NSDAP* unter Mitarbeit der Abteilung *Landjugend* des *Reichsnährstandes* herausgegeben. Durch die Angabe des 9. Jahrgangs auf dem Titel der ersten Ausgabe wurde auf das Erbe von *Die Spielgemeinde* hingewiesen. Trotz umfassender äußerer Veränderungen und inhaltlicher Richtungswechsel wollte man offensichtlich die Stammleserschaft nicht verlieren.

Die Umbenennung von *Die Spielgemeinde* zu *Die Spielschar* markierte einen strukturellen, personellen und inhaltlichen Umbruch in der Geschichte der Zeitschrift, der sich schon in den Monaten seit der „Machtübernahme“ abgezeichnet hatte.⁵⁹ Walther Blachetta, der verantwortlicher Schriftleiter von *Die Spielgemeinde* seit Mitte des Jahres 1933 gewesen war, wurde ab der 1. Ausgabe von *Die Spielschar* im Januar 1936 von zwei Mitarbeitern des neuen Kulturamtes der *Reichsjugendführung*, Hermann Roth (Hauptschriftleitung) und Heinz Ohlendorf (Stellvertretung) abgelöst.⁶⁰ Der *HJ-Scharführer* Hermann Roth war bisher als Leiter des Schul- und *HJ-Funkes* am *Deutschlandsender* in Erscheinung getreten und hatte mit der Aufführung seines Stückes *Junge Gefolgschaft* auf der *Reichstagung* der *NS-Kulturgemeinde* 1934 in Eisenach für Aufsehen gesorgt. Mit Neugründung des Kulturamtes der *Reichsjugendführung* Ende 1935 wurde er neben der Schriftleitung von *Die Spielschar* mit der Leitung der Hauptreferate *Organisation* und *Arbeitsgemeinschaft junger Künstler in der HJ* betraut.⁶¹ Heinz Ohlendorf, Verfasser mehrerer Stücke der *Voggenreiter-Reihe Spiele der Jugend- und Laienbühne*, war als Autor, Praktiker und Dozent (an der *Staatlichen Hochschule für Musikerziehung*, Berlin-Charlottenburg) auf Schattenspiele spezialisiert.⁶² In *Die Spielschar* veröffentlichte er zunächst überwiegend zu diesem Schwerpunktthema.

⁵⁹ Vgl. Kapitel 2.1.1.5.

⁶⁰ Vgl. Impressum. In: DSp36, S. 192.

⁶¹ Vgl. Personenregister im Anhang.

⁶² Vgl. Personenregister im Anhang.

Juli 1936 - Dezember 1937: Schriftleitung Heinz Ohlendorf, Ständige Mitarbeiter:
Hermann Roth, Siegfried Raeck, Wolfgang Stumme

Ab Juli 1936 tauschten Heinz Ohlendorf und Hermann Roth die Positionen: Ohlendorf übernahm die Schriftleitung, die Roth offiziell aus pressegesetzlichen Gründen nicht mehr besetzen konnte. Ohlendorf war mittlerweile stellvertretender Leiter des Hauptreferats *Feier- und Freizeitgestaltung* im Kulturamt der *RJF* und hatte neben der Schriftleitung von *Die Spielschar* die Arbeitsbereiche „Herausgabe aller Veröffentlichungen des Hauptreferats“, „Wort- und Sprachgestaltung“, „Feierstunden“ und sein Spezialgebiet „Schattenspiel“ zu verantworten.⁶³ Roth zeichnete weiterhin als Ständiger Mitarbeiter neben Siegfried Raeck und Wolfgang Stumme.⁶⁴ Raeck leitete 1936 neben seiner Arbeit für *Die Spielschar* das Hauptreferat *Feier- und Freizeitgestaltung* im Kulturamt der *RJF*, mit den Arbeitsbereichen „Volksspiel“, „Handpuppen- und Marionettenspiel“, „Feiern der persönlichen Lebensgestaltung“ und dem einflussreichen „Aufbau der *HJ-Veranstaltungsringe*“.⁶⁵ Stumme kam aus der Jugendbewegung und konnte zunächst als reformorientierter Musikpädagoge bezeichnet werden. Seit 1934 fungierte er als ranghoher Mitarbeiter im Kulturamt der *RJF* und publizierte schon vor seiner Ernennung zum Ständigen Mitarbeiter bei *Die Spielschar*. Er brachte angeblich Praxiserfahrung aus seiner Grenzlandarbeit als Leiter einer *Rundfunkspielschar* mit.⁶⁶

Die Ergänzung der Herausgeberschaft durch das *Reichsamt Feierabend* der *NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude* ab Oktober 1936 blieb zunächst ohne Folgen für Schriftleitung und Ständige Mitarbeiterschaft.

Zum einjährigen Bestehen von *Die Spielschar* im Januar 1937 wurden einige Veränderungen angekündigt: Die Zeitschrift sollte in Zukunft 40 statt bisher durchschnittlich 32 Seiten umfassen.⁶⁷ De facto lag die Seitenstärke im Jahr 1937 im Schnitt bei 36 Seiten. Ebenfalls ab Januar 1937 lagen der Zeitschrift monatlich vier *Beratungsblätter für Spiel, Feier und Freizeit* bei. Die Beratungsblätter waren beidseitig bedruckte Karten, die für die Aufbewahrung in einem Karteikasten gedacht waren. Sie wurden ebenfalls von der *Reichsjugendführung* herausgegeben und

⁶³ Vgl. Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp36, S. 314.

⁶⁴ Vgl. Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp36, S. 247.

⁶⁵ Vgl. Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp36, S. 314. Vgl. Personenregister im Anhang.

⁶⁶ Vgl. Das Kulturamt der Reichsjugendführung. Die Besetzung der Hauptreferate. In: Deutsche Allgemeine Zeitung (14.9.1935). BArch: NS 15/64, Bl. 23; Stoverock 2013, S. 74-75.

⁶⁷ Vgl. Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp37, S. 31.

sollten in den Einheiten als Nachschlagewerk für empfohlene Literatur zur Feiergusaltung aufgebaut werden. Jede Karte stellte ein Buch oder eine Materialie ausführlich in Inhalt, Preis und Bezugsmöglichkeit vor (s. Abb. 1).

Januar - April 1938: Schriftleitung: Claus Dörner. Ständige Mitarbeiter: Hermann Roth, (Siegfried Raeck), Wolfgang Stumme, Karl Haiding

Mit Ende des Jahres 1937 schied Heinz Ohlendorf als Schriftleiter aus. Als offizielle Erklärung für die Leser wurde die starke Inanspruchnahme Ohlendurfs in seiner Funktion beim Rundfunk und die geplante Umgestaltung von *Die Spielschar* genannt.⁶⁸ Die Schriftleitung wurde nicht mit einem aufrückenden Ständigen Mitarbeiter besetzt, sondern mit dem *HJ-Bannführer* Claus Dörner.⁶⁹ Dörner war Leiter der Abteilung *Feier und Freizeit* im Kulturamt der *RJF* und gab u.a. *Freude – Zucht – Glaube. Handbuch für kulturelle Arbeit im Lager* heraus.⁷⁰ Als Ständiger Mitarbeiter kam Karl Haiding neu dazu, ebenfalls Mitarbeiter im Kulturamt der *RJF* im Hauptreferat *Feier- und Freizeitgestaltung* mit den Arbeitsbereichen „Brauchtums- und Volkstumsfragen“, „Jahreslauf feiern“ und „Zusammenstellen von Material für die Auslandsarbeit“.⁷¹ Im April 1938 wurde Siegfried Raeck nicht mehr als Ständiger Mitarbeiter von *Die Spielschar* genannt. Er wurde in den folgenden Jahren zum stellvertretenden Leiter des *RJF*- Kulturamtes.⁷²

Mit dem Ausscheiden Ohlendurfs wurden als inhaltliche Neuerung eine stärkere Gewichtung der Vorschläge zur praktischen Feier- und Freizeitarbeit und eine Verringerung der Beiträge zu grundsätzlichen Fragestellungen angekündigt, wenn auch nicht konsequent umgesetzt.

Hieraus lässt sich einerseits der Wille zur deutlichen Ausrichtung auf die Zielgruppe der Praktiker ablesen, andererseits der zeitliche Druck, endlich auch in der *HJ* einheitliche Veranstaltungen durchzuführen, die der inhaltlichen und ästhetischen Ausrichtung der gesamten *NS*-Kulturarbeit entsprachen. Die ideologiekonforme Beantwortung von Grundsatzfragen schien immer noch ergebnisoffener (und deshalb weniger zielführend und entbehrlicher) als etwa die Vorgabe konkreter

⁶⁸ Vgl. DSp38, S. 2.

⁶⁹ Vgl. DSp38, Ausgabe: Februar, Umschlaginnenseite. Vgl. Personenregister im Anhang.

⁷⁰ Vgl. Klee 2009, S.104.

⁷¹ Vgl. Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp36, S. 314. Vgl. Personenregister im Anhang.

⁷² Vgl. DSp38, Ausgabe: April, Umschlaginnenseite; Schneider, Alfred: Westmark-Hitlerjugend im Musikschulungslager. In: DSp40, S. 213.

Programmfolgen.⁷³ Es verwundert also zunächst, dass die praxisorientierte Beilage *Beratungsblätter für Spiel, Feier und Freizeit* bereits im Januar 1938 wieder eingestellt wurde.⁷⁴ Ersetzt werden sollte sie – laut Ankündigung im Frühjahr 1938 – einerseits vom Parteiarchiv für nationalsozialistische Feier- und Freizeitgestaltung *Die neue Gemeinschaft*, die die *RJF* gemeinsam mit der *Reichspropagandaleitung (RPL)*, *KdF* und dem *Eher-Verlag* herausgab. Andererseits sollte die Aufgabe der Beratungsblätter durch die *Merktafel für die kulturelle Arbeit* übernommen werden, herausgegeben von der *Reichsjugendführung* mit einer geplanten Auflage von 180.000 Stück. Auf der Tafel sollte die wichtigste Literatur für die Arbeitsbereiche Feier und Freizeit (versehen mit Kosten und Bezugsadresse) vermerkt sein und in jeder *HJ*-Dienststelle und in jedem *HJ*-Heim bis in die unterste Einheit ausgehängt werden. „Vor allem soll diese Tafel dazu beitragen, endgültig die noch in manchen unserer unteren Einheiten verwandte Kitschware gewisser Verlage zu beseitigen.“⁷⁵ Die hohe einmalige Auflage der Merktafel (knapp das 12-fache des auflagenstärksten Quartals von *Die Spielschar*) lässt vermuten, dass die Tafel, die von den Kulturstellen ausgegeben wurden, kostenlos verteilt und nicht wie *Die Spielschar* verkauft wurde. Außerdem ist ersichtlich, dass man die sofortige Verbreitung der Merktafel und damit die zeitnahe, flächendeckende Orientierung an dem empfohlenen Material sicherstellen wollte. Für die Verleger der erwähnten Materialien wird die Tafel eine lukrative Platzierung ihrer Produkte geboten haben.⁷⁶ Es ist anzunehmen, dass mit der *Merktafel* eine sofortige Ausrichtung der Kulturarbeit angestrebt wurde, die die *Beratungsblätter* in ihrer sukzessiven Veröffentlichung als Beilage von *Die Spielschar* nicht erreichen konnte.

Mai 1938 - April 1940: Hauptschriftleiter: Claus Dörner, Stellvertreter: Hermann Roth.

Ab der Mai-Ausgabe 1938 wurden keine Ständigen Mitarbeiter mehr aufgeführt. Das Impressum erwähnte lediglich Claus Dörner als Hauptschriftleiter und als seinen Stellvertreter den früheren Schriftleiter Hermann Roth. Denkbar ist, dass die personellen Umstrukturierungen eine Folge des Wechsels innerhalb der Leitung des

⁷³ Wilfried Gruhn weist für den Sektor der Musikpädagogik am Beispiel der Zeitschrift *Völkische Musikerziehung. Monatsschrift für das gesamte deutsche Musikerziehungswesen* eine vergleichbare Entwicklung erst für den Kriegsbeginn nach. Vgl. Gruhn 2003, S. 281-282.

⁷⁴ Vgl. Hinweise. In: DSp38, S. 36.

⁷⁵ Hinweise. In: DSp38, S. 108.

⁷⁶ Ob die Tafel tatsächlich produziert wurde und die geplante Verbreitung erfuhr, ist bis dato nicht nachzuweisen.

Kulturamtes der *RJF* waren: 1938 übergab *Reichsjugendführer* Baldur von Schirach die Kulturamtsleitung an seinen bisherigen Stellvertreter Karl Cerff, unter dessen Führung das Kulturamt große Aktivität entwickelte.⁷⁷

In diesem vierten Abschnitt der Mitarbeiter-Geschichte von *Die Spielschar* war die auffälligste Neuerung die zweimalige Änderung des Layouts (s. Abb. 2-3). Ab Mai 1938 zierte die Titelseite lediglich der vollständige Name der Zeitschrift mit Angabe von Herausgeber, Jahrgang und Datum. Im Untertitel tauchte nun nicht mehr der Verweis auf die Amtlichkeit der Zeitschrift auf. Die Übersicht der enthaltenen Artikel wurde auf die Innenseite des Heftes verschoben. Die stilisierte, dreiköpfige *HJ-Spielschar*, die bisher im Logo der Zeitschrift zu sehen war (incl. *HJ*-Zeichen) verschwand ebenso von der Titelseite, wie die monatlich variierende Schriftfarbe (schwarz, braun, blau, rot, orange). Durch den immer gleichen, dominanten schwarzen Schriftzug erschien *Die Spielschar* äußerlich seriöser und schlichter. Denkbar ist, dass der Kauf der Zeitschrift weniger abhängig von den enthaltenen Artikeln werden und als selbstbewusste Marke auftreten sollte. Ebenso als Ursache denkbar ist die Vereinheitlichung des Layouts der verschiedenen Veröffentlichungen des *Strauch-Verlages* aus dem Bereich Volksspiel, Fest und Feier. Auch ökonomische Gründe für das Reduzieren der Farbpalette der Titelseite sind nicht auszuschließen.

Der Kriegsbeginn stellte auch an *Die Spielschar* besondere Anforderungen: Ab der September-Ausgabe 1939 wurden keine Angaben mehr über die Auflagenzahlen gemacht. Dies könnte auf eine Reduzierung der Exemplare hinweisen – eine Verminderung der Seitenanzahl aufgrund der erforderlichen Rohstoffeinsparungen wurde mit Kriegsbeginn angekündigt.⁷⁸ Diesem Umstand begegnete man ab Oktober 1939 mit einer Verringerung der Seitenränder und einer kleineren Schriftgröße, mit deren Hilfe die geringere Seitenanzahl ausgeglichen werden sollte. Der Jahrgang 1940 wies allerdings nur noch eine durchschnittliche Stärke von 20 Seiten auf.

Mit Kriegsbeginn erschien als Zusatz zum Namen des Schriftleiters periodisch die Angabe „z.Zt. beim Heer“. Die laufenden Geschäfte wurden vermutlich vom Stellvertreter Hermann Roth weitergeführt. Mit dem Ausscheiden Hermann Roths im April 1940 war die gesamte Ständige Mitarbeiterschaft, die seit Erscheinen von *Die Spielschar* im Januar 1936 das Gesicht der Zeitschrift geprägt hatte, ausgetauscht.

⁷⁷ Vgl. Vondung 1971, S. 60. Vgl. Personenregister im Anhang.

⁷⁸ Vgl. Liebe Kameraden und Kameradinnen! In: DS_p39, S. 320.

Mai 1940 - Ende 1942: Schriftleitung: Claus Dörner („z.Zt. im Felde“), Vertretung: Felicitas Weber-Dütschke

Der an die Front einberufene Claus Dörner ließ sich ab Mitte 1940 von der *BDM-Amtsreferentin* im *RJF*-Kulturamt Felicitas Weber-Dütschke vertreten.⁷⁹ Mit Anhalten des Kriegszustandes wurden viele Posten in der *HJ*-Arbeit von Frauen übernommen, die zu Friedenszeiten in den männerdominierten *NS*-Strukturen immer die untergeordneten Stellen besetzt hatten.

Die schrittweise, reichsweite Umstellung aller Druckerzeugnisse von Fraktur- auf Antiquaschrift, die Martin Bormann, Leiter der Parteikanzlei, im Januar 1941 angekündigt hatte, setzte *Die Spielschar* im Jahr 1942 um.

Januar 1943 - Anfang 1944: Schriftleitung: Claus Dörner („z.Zt. im Felde“), Vertretung: Edith Naumann

Obwohl Claus Dörner weiterhin im Militärdienst stand, behielt er offiziell das Amt der Schriftleitung inne. Bis zur Einstellung der Zeitschrift ein Jahr später führte Edith Naumann als seine Vertretung die Geschäfte. Claus Dörner war mit einer sechsjährigen Schriftleitung offiziell der längste Mitarbeiter von *Die Spielschar*.

Der andauernde Kriegszustand und die damit verbundenen zwingenden Papiereinsparungen wirkten sich auch auf das Erscheinungsbild von *Die Spielschar* aus: Die Januar-Ausgabe von 1943 umfasste noch schlanke 16 Seiten auf minderer Papierqualität. In der zweiten Jahreshälfte erschien nur eine einzige Ausgabe für die Monate Mai – Dezember 1943.

Der folgenden Ausgabe von *Die Spielschar* von Januar/März 1944 lagen zwei kurze Verlagsmitteilungen bei: Zum Einen entschuldigte sich der Verlag für das verspätete Erscheinen der Ausgabe. Das Heft, das einen dreimonatigen Zeitraum umfasste, erschien zu einem Zeitpunkt, an dem das abgedruckte, jahreszeitspezifische Material für das Jahr 1944 nicht mehr zu nutzen war, also vermutlich nach März 1944. Als Grund wurde „Feindeinwirkung“ angegeben. Man versäumte aber nicht, auf noch lieferbare Exemplare alter Ausgaben hinzuweisen.

Der zweite Einleger gab bekannt, dass das Erscheinen von *Die Spielschar* ab dem 30. September 1944 für den weiteren Kriegsverlauf eingestellt würde, man aber auf eine Wiederaufnahme der Arbeit nach Kriegsende hoffe. Durch die vorläufige Einstellung von *Die Spielschar* würden weitere Kräfte für Wehrmacht und

⁷⁹ Vgl. Personenregister im Anhang.

Rüstungsindustrie frei. Es ist zu vermuten, dass zwischen März und September keine weiteren Ausgaben erschienen, sondern *Die Spielschar* ihr Erscheinen mit der Januar/März-Ausgabe 1944 nicht nur temporär einstellte.

2.1.1.2 Die Zielgruppe

Die Spielschar als amtliches Organ des Kulturamtes der *Reichsjugendführung* sollte offiziell sowohl die Stadt- als auch die Landjugend ansprechen, Lehrer genauso wie die Elternschaft und alle Formationen der nationalsozialistischen Bewegung, zu deren Aufgabenbereich Kulturarbeit zählte.⁸⁰ Um den Wirkungskreis der Zeitschrift zu vergrößern – bei Übernahme von *Die Spielgemeinde* hatte diese nur eine Auflage von 3.700 – 3.800 Stück - wurden alle *HJ*-Standorte angehalten, *Die Spielschar* zu abonnieren. Dabei war zu erwarten, dass das einzelne Exemplar der Zeitschrift von mehreren Personen gelesen wurde. Wie bereits oben angedeutet, zielte man mit der Reduktion von Grundsatzartikeln und einer Zunahme von konkreten Praxisvorschlägen hauptsächlich auf Praktiker als Leserschaft. Der kommunikative Prozess zwischen *RJF*-Kulturamt und *Spielschar*-Praktikern via *Die Spielschar* sollte aber kein einseitiger, sondern ein reziprok-interaktiver sein:

„Kameraden und Kameradinnen, die Ihr als Spielscharführer oder als Kulturamtsleiter und -leiterinnen draußen arbeitet, die Ihr als Kameradinnen und Kameraden eure Pflicht in der täglichen Arbeit der Front tut oder als aktive Führer vor der Front steht, Ihr müßt diese Eure Zeitschrift schreiben, denn Euch alle geht sie an.“⁸¹

Immer wieder wurden die Leser aufgefordert, Praxisberichte zur Veröffentlichung einzureichen. Neben der Leserbindung zielte dieses Verfahren natürlich auf die Vorbildwirkung von Veranstaltungen, die durch ihre Praxiserprobung legitimiert waren.

Neben der Hauptleserschaft der *HJ*-Spielscharmedglieder und der *Spielscharführerinnen* und *-führer* sollten ebenso die Verantwortlichen für die Feiergusaltung in der *NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude* und der Abteilung *Landjugend des Reichsnährstandes* als Leserschaft erreicht werden.

⁸⁰ Vgl. Vorwort der Schriftleitung. In: DSp36, S. 3.

⁸¹ Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp36, S. 25-27.

2.1.1.3 Themen und Rubriken

Jede Ausgabe von *Die Spielschar* unterstand einem allgemeinen Thema. Für die ersten Monate des Jahres 1936 waren etwa Artikel zu folgenden Themen vorgesehen:

- Sprechchor (Februar)
- Laienspiel in der *HJ* (März)
- Spielschar und neues Lied (April)
- Brauchtum und Spiel, Volkstanz (Mai)
- Spielfahrten und Grenzlandarbeit, Lagerspiel und Feier (Juni)
- Chorisches Spiel, Bewegungsspiel (Juli)

Gleichzeitig bot jede Ausgabe Praxismaterial für eine im Folgemonat anstehende Feier oder Aktivität. Im Jahr 1936 sah man vor:

- Werkfeiern, Jungarbeiterkundgebungen (Februar)
- Führer und Gefolgschaft (März)
- Tag der Arbeit (April)
- Sommersonnenwende (Mai)
- Lagerspiele (Juni)
- Material für die Feierplätze im Freien (Juli)⁸²

Neben den theoretischen und praktischen Anregungen gab es einen zweiten Teil, in dem aktuelle Ankündigungen und Berichte aus der Praxis abgedruckt wurden und an dessen Ausgestaltung sich die Einheiten maßgeblich beteiligen sollten.⁸³

Die zahlenmäßig größten und wichtigsten Rubriken waren über den gesamten Erscheinungszeitraum neben den „Grundsätzlichen Aufsätzen“, die Artikel „Für die praktische Arbeit“/ „Praktischer Arbeitseinsatz“, die Rubrik „Sprüche, Worte und Gedichte“⁸⁴ und Material- bzw. Buchbesprechungen. Lieder wurden neben „Sprüche, Worte und Gedichte“ am häufigsten abgedruckt, wobei die Anzahl zwischen den Jahren – wie übrigens bei allen Rubriken – stark schwankte. Weitere direkt einsetzbare Materialien waren Erzählungen und Märchen, ausgearbeitete Feierstunden, szenische Spiele und Tänze (nur 1937 und 1938). Neben den

⁸² Vgl. Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp36, S. 25-27, 122.

⁸³ Vgl. Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp36, S. 122.

⁸⁴ Name der Rubrik variiert.

theoretischen und praktischen Hilfen wurden in *Die Spielschar* auch Anordnungen und Ankündigungen veröffentlicht.

Besonders interessant ist eine eingehendere Betrachtung der seit 1936 erschienenen Rubrik *Kitscharchiv Plüsch & Co.*, deren Funktion im Jahr 1937 vollständig von der Rubrik *Wir beobachten!* übernommen und mit Ende desselben Jahres aufgelöst wurde. Die Rubrik widmete sich fast monatlich der Denunziation von unerwünschtem Material, Verlagen und Autoren und gibt daher sowohl Aufschluss über das Deutsche-Volksspiel-Ideal (durch Negation) als auch über Mechanismen der Ausrichtung. Häufig wurden ganze Textpassagen abgedruckt und mit einem zynischen Kommentar versehen, der das Material samt Herausgeber, Autor oder Verlag der Lächerlichkeit preisgab. Die Kenntnis des gängigen Stilempfindens wurde beim Leser vorausgesetzt, auf sachliche Kritik verzichtet. Als Arbeitscredo formulierte die Schriftleitung für die Rubrik:

„Lächerlichkeit tötet, das ist ein gutes altes Sprichwort. Deshalb richteten wir in der *Spielschar* im Jahrgang 1936 das ‚Kitscharchiv Plüsch u. Co.‘ ein, um darin die Erzeugnisse dieses kaninchenhaft fruchtbaren Warenhauses gebührend zur Schau zu stellen.“⁸⁵

Auch mit markigen Drohungen gegen die Autoren oder Verleger war man bei *Die Spielschar* nicht zimperlich: „Wir müssen einmal wieder Scheiterhaufen für Bücher errichten!“⁸⁶ Oder: „Solchen Schreiberlingen müßte endlich das Handwerk gelegt werden!“⁸⁷

Selbst in Sachen Denunziation waren die Leser zur Mitarbeit aufgerufen:

„Wir bitten alle Stellen, mitzuarbeiten! Schickt uns alles Material zu! Wenn es nicht anders geht, so werden wir die Fabrikanten solcher Machwerke hier an dieser Stelle mit vollem Namen anprangern, um sie damit in aller Öffentlichkeit der Lächerlichkeit preiszugeben!“⁸⁸

⁸⁵ Ohlendorf, Heinz: *Wir beobachten!* In: DSp37, S. 220.

⁸⁶ Was meint ihr dazu? In: DSp36, S. 96.

⁸⁷ *Kitscharchiv Plüsch & Co.* In: DSp36, S. 384.

⁸⁸ Ohlendorf, Heinz: *Wir beobachten!* In: DSp37, S. 220, Hervorh. i. Orig. Ein Beispiel für den Einfluss, den *Die Spielschar* als Organ der *RJF* auf die Laienspiel-Verleger auszuüben suchte, ist der angestrebte Boykott des *Danner-Verlages*, an dem sich *Die Spielschar* beteiligte und der den Verlag in existenzielle wirtschaftliche Bedrängnis brachte. Vgl. Kapitel 2.3.

2.1.1.4. Die Aufgaben

Die für *Die Spielschar* verantwortlichen Mitarbeiter des *RJF*-Kulturamtes verfolgten mit der Ausrichtung der Zeitschrift bestimmte politische und propagandistische Ziele. Zunächst musste aber ein Überblick über die Leserschaft und deren Praxis erlangt werden. Für das Märzheft 1936 (unter dem inhaltlichen Schwerpunkt „Laienspiel in der HJ“) bat die Schriftleitung die anscheinend besser informierten Kulturamtsstellen um Berichterstattung über die Aktivitäten des nichtprofessionellen Theaterspiels in ihren Einzugsgebieten:

„Damit wir hier einmal einen Überblick über die Spieltätigkeit draußen bekommen, bitten wir, uns einen Bericht zugehen zu lassen, wo und in welcher Form draußen gespielt wird. Und zwar in den bestehenden Spielscharen und auch in den Formationen, Laienspiel oder Theaterspiel, gut oder schlecht. Es interessiert uns, welche Stücke gespielt werden, aus welchen Verlagen und zu welchen Anlässen.“⁸⁹

Offensichtlich handelte es sich hier um den Versuch der Redaktion, sich zunächst ein Bild der Theaterszene innerhalb der *HJ* zu verschaffen. Diese Anfrage spricht für die Tatsache, dass zu Beginn des Jahres 1936 kein einheitlich strukturierter Aufbau des Deutschen Volksspiels innerhalb der *HJ* existiert haben kann und dass zu diesem Zeitpunkt ebenso wenig eine systematische Erfassung der bis dato gewachsenen Strukturen vorgenommen worden war. Die Umbenennung von *Die Spielgemeinde* in *Die Spielschar* markiert den Moment der Entwicklungsgeschichte des *HJ*-Laienspiels, seit dem aus einer unübersichtlichen Laienspielszene eine kontrollierbare und besonders aus propagandistischer Sicht leicht zu navigierende Ordnung zu formen versucht wurde.⁹⁰ Beide Neuerungen fußen mit großer Wahrscheinlichkeit auf einer grundlegenden Veränderung innerhalb der *Reichsjugendführung*: Im Oktober des Jahres 1935 wurde nach fast dreijähriger *NSDAP*-Herrschaft ein Kulturamt in der *RJF* gegründet. Die Leitung hatte zunächst

⁸⁹ Mitteilungen. In: DSp36, S. 26-27.

⁹⁰ Im Jahr 1938 erschien in *Die Spielschar* ein Verzeichnis empfohlener Profipuppenspielbühnen, die den *HJ*- und *KdF*-Einheiten zur Buchung empfohlen wurden - incl. aller nötigen Angaben über Spielplan, Spielstil, Spieleranzahl, Honorar, Verkehrsmittel und Einsatzmöglichkeiten der Bühne. Eine vergleichbare Aufstellung über Laienspielgruppen in- oder außerhalb der *HJ*-Spielscharen gab es nicht. Vgl. Verzeichnis empfohlener Puppenspielbühnen. In: DSp38, S. 253-255, 291-293.

der *Reichsjugendführer* Baldur von Schirach selbst inne, überließ diese aber 1938 dem bisherigen Stellvertreter Karl Cerff und dieser wiederum 1939 dem *Reichsdramaturgen* Dr. Rainer Schlösser.⁹¹ Das Kulturamt der *RJF* war nach dem Vorbild des Kulturamtes der *RPL* (*Reichspropagandaleitung*) aufgebaut, beide hatten eine enge Zusammenarbeit vereinbart. Als Aufgabenbereiche des Kulturamtes der *RJF* wurde neben der Ausrichtung von Feierstunden, Elternabenden etc. auch die Durchführung von Deutschen Volksspielen veranschlagt.⁹² Somit überrascht es nicht, dass die Übernahme von *Die Spielgemeinde* und der systematisch beginnende Aufbau der Spielschararbeit zeitlich mit dem Aufbau des Kulturamtes der *RJF* zusammenfallen.

Aufgabe: Selbstdarstellung der Kulturarbeit der HJ

Die Bitte der Schriftleitung, regelmäßig Fotografien gelungener Aufführungen einzusenden – deren Veröffentlichung mit einem kleinen Honorar belohnt werden sollten⁹³ - diente ebenso wie die Veröffentlichung von selbst erarbeiteten Stegreifspielen⁹⁴ oder positiven Veranstaltungsberichten als Nachweis einer gelungenen, vielfältigen Kulturarbeit der *Hitlerjugend*. Nicht nur im Ausland wurde der Verdacht gehegt, die *Hitlerjugend* konzentriere sich eher auf eine paramilitärische Ausbildung, als um die Ausbildung von Geist und Seele.⁹⁵ In der ersten Ausgabe von *Die Spielschar* von 1936 wurde dem gegenüber das Bild einer tatkräftigen und demokratischen Kulturarbeit vermittelt:

„Die Spielschar wird alles Gute, das in Eurer Arbeit draußen entsteht, allen Kameraden im Reich vermitteln, sie steht euch für eine lebendige und fruchtbare Aussprache zur Verfügung.“⁹⁶

Dieses hierarchiefreie Selbstbild gerät ins Wanken, wenn man die weiteren Aufgaben von *Die Spielschar* genauer betrachtet.

⁹¹ Vgl. Sieb 2007, S. 155; Vondung 1971, S. 60. Klee gibt fälschlicherweise Cerff als *RJF*-Kulturamtsleiter seit 1935 an. Vgl. Klee 2011, S. 91.

⁹² Vgl. Vondung 1971, S. 60.

⁹³ Vgl. Mitteilungen. In: DSp36, S. 27.

⁹⁴ Vgl. Aus dem Stegreif. In: DSp38, S. 287.

⁹⁵ Vgl. Musik zwischen Waffen. Über hundert Konzerte der Jugend im zweiten Kriegswinter. In: DSp41, S. 79.

⁹⁶ Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp36, S. 26.

Aufgabe: Praktische Hilfen

„Die kommenden Hefte werden sich selbstverständlich weit mehr als dieses erste praktischen Aufgaben und Klärungen und vor allem der Bereitstellung und dem Nachweis von Material zuwenden.“⁹⁷

Die Schriftleitung bot neben den *Grundsätzlichen Aufsätzen* und der Rubrik *Praktischer Arbeitseinsatz*, vor allem direkt einsetzbares Praxismaterial. Eine große Gruppe bildeten hier die Gedichte und Sprüchen, sowie Erzählungen und Märchen. Ausgearbeitete Feierfolgen und Lieder nahmen im Laufe des Erscheinens ab. Der Abdruck von szenischen Spielen und Tänzen spielte von Anfang an nur eine untergeordnete Rolle – ganz im Gegensatz zur Laienspieltradition des Vorgängerblattes *Die Spielgemeinde*.

Einen großen Anteil nahm die fast ausschließlich positive Besprechung von Standardwerken und Neuerscheinungen, Fachliteratur, Materialsammlungen, Spieltexten usw. ein. Häufige Erwähnung in dieser Werberubrik fanden konsequenterweise die hauseigenen Publikationen von *Reichsjugendführung* und *Arwed-Strauch-Verlag*, wie etwa die beiden Spieltext-Reihen *Das Kurzspiel* und *Spiele der deutschen Jugend* oder auch die von Rudolf Mirbt und Karl Seidelmann herausgegebenen *Werkbücher für deutsche Geselligkeit* (Voggenreiter/Chr. Kaiser).⁹⁸

Aufgabe: Stilbildung

Bücher und Materialien, die im Gegenteil nicht als empfehlenswert eingestuft wurden, wurden unter der Rubrik mit den sprechenden Titeln *Kitscharchiv Plüsch & Co.* (1936) bzw. *Wir beobachten!* (1936/37) lächerlich gemacht.⁹⁹ Durch den ironischen, oft zynischen Ton der Artikel umging man eine nüchterne Argumentation, die widerlegt hätte werden können. Die „Anprangerung negativer Veröffentlichungen (Kulturpolitik)“¹⁰⁰ – explizit als Aufgabe von *Die Spielschar* vom amtlichen Pressedienst der *Reichsjugendführung* formuliert – diente durch Ausschluss und Negierung der Aufgabe der Stilbildung: Eine Hauptaufgabe von *Die Spielschar* war

⁹⁷ Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp36, S. 26.

⁹⁸ Vgl. z.B. Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp37, S. 139; *Spiele der deutschen Jugend!* In: DSp36, S. 213; *Spiele der deutschen Jugend*. In: DSp37, S. 30.

⁹⁹ Vgl. auch: Kapitel 2.1.1.3 und 2.3.

¹⁰⁰ Zur Feier- und Freizeitgestaltung in der HJ. In: Reichs-Jugend-Pressedienst, Nr. 183 (16./17.8.1936).

die Modifizierung des zunächst recht nebulösen deutschen Feierstils für die Veranstaltungen der *HJ*.¹⁰¹ Eine *Unterga Führerin* klagte noch 1937:

„Immer wieder habe ich festgestellt, daß der unbedingte Wille vorhanden ist, daß aber eine Geschmacksverbildung derart von Generationen her eingewurzelt ist, die sie einfach oft nicht das Schlichte, Stillere und ‚Harmonische‘ spüren läßt.“¹⁰²

Durch „grundsätzliche Aufsätze“¹⁰³ und die beispielhaften Feierfolgen sollte eine Art Muster für Feiern und andere von *HJ* und/ oder den Spielscharen gestaltete Veranstaltungen wie Elternabende, Dorfgemeinschaftsabende, offene Singen und deren Gestaltungselementen herausgebildet werden, an dem sich weibliche und männliche *HJ-Führer* oder *Spielscharführer* orientieren lernen und einen entsprechenden Geschmack ausbilden sollten.¹⁰⁴ Nach diesem Muster sollten eigene Veranstaltungen durchgeführt werden. Sofern diese als erfolgreich angesehen wurden, konnte von ihnen wiederum als vorbildhaft in *Die Spielschar* in Wort und seltener auch in Bild berichtet werden.¹⁰⁵

„Es wird für die Zukunft eine der großen Aufgaben unserer Zeit sein, eine gültige und würdige Form für die Gestaltung unserer Feiern zu finden [...]. Wir wissen, daß wir hier nicht kommandieren können.“¹⁰⁶

Durch diesen reziproken Prozess der Einflussnahme (positives Vorbild in Theorie und Praxis) kombiniert mit der gezielten Verunglimpfung unerwünschter Inhalte und

¹⁰¹ „Die Bücherkunde“ (das amtliche Organ der Dienststelle für Schrifttumspflege beim *Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung der NSDAP* und der *Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums*) urteilte 1937 über *Die Spielschar*: „Nach dem Plan des Führers will die Zeitschrift Bausteine schichten zu dem Stil einer künftigen Gemeinschaftskultur.“ In: Das geht alle an! In: DSp37, S. 214. Auf das Ideal der *HJ*-Feiern und Veranstaltungen wird im Kapitel 3.2.4.2 detailliert eingegangen.

¹⁰² Kohleppel, Marga: Pflicht und Aufgabe der Kulturstellen. In: DSp37, S. 258.

¹⁰³ Diese grundsätzlichen Aufsätze bedienten alle Gestaltungsmittel für Feiern, also Deutsches Volksspiel, Musik, Sprechchor, Erzählung, Lagerzirkus, Gemeinschaftstanz, Werkarbeit, etc.

¹⁰⁴ Die schriftliche, stilbildende Arbeit von *Die Spielschar* sollte nach Möglichkeit flankiert werden durch die praktische Arbeit der Kulturstellen, wie eine Unterga Führerin berichtet: „Wesentlich tragen auch die Heimabende dazu bei, die wir auch mit den Führerinnen aufs genaueste durchgehen und ihnen selbst die Folge der Lieder angeben, um erst mal systematisch eine Grundlage zu geben, die sich ihnen aufs eindringlichste einprägt, so daß sie später allein einfach von dieser Grundhaltung aus arbeiten müssen.“ Kohleppel, Marga: Pflicht und Aufgabe der Kulturstellen. In: DSp37, S. 258. Die selbe Funktion legt Warstat für die Zeitschriften *Arbeiter-Bildung* und *Sozialistische Bildung* offen, mit Hilfe derer der *Zentrale Bildungsausschuss* der *SPD* in den 1920er und frühen 1930er Jahren auf die Gestaltung der Arbeiterfeste Einfluss nehmen wollte. Die von der *KPD* bevorzugte Einflussnahme in Form einer Genehmigungspflicht von Festprogrammen fand sich ebenso in der nationalsozialistischen Praxis wieder. Vgl. Warstat 2005, S. 224-235. Vgl. auch: Kapitel 2.3.

¹⁰⁵ Vgl. Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp37, S. 31.

¹⁰⁶ Vorwort der Schriftleitung. In: DSp36, S. 3 (erste Ausgabe der neuen *Die Spielschar*).

ästhetischer Formen sollte zur Herausbildung und Durchsetzung eines erwünschten Feierstils und all seiner Gestaltungselemente führen.

Durch Preisfragen wurden die Leser dazu bewogen, sich mit Themen aus Kulturpolitik, -arbeit oder -organisation auseinanderzusetzen. Gefragt wurde z.B. nach:¹⁰⁷

- Pflicht und Aufgabe der Kulturstellen
- Welche Möglichkeiten sehe ich für die praktische Kulturarbeit in den Einheiten?
- Was bedeuten die Spielscharen in der Gesamtarbeit der *Hitlerjugend*?

Die Formulierung der Themen ließ keinen Raum, die gegebenen Strukturen der *HJ*-Kulturarbeit kritisch zu hinterfragen. Erwartet wurden entweder Bekenntnisse zu den gegebenen Institutionen, die möglichst vollständige Wiedergabe von Fakten oder konstruktive Vorschläge für die praktische Arbeit. Die Antworten der Einsender wurden in der Regel in einer späteren Nummer von *Die Spielschar* ausführlich ausgewertet, d.h. es wurden Auszüge aus systemkonformen Einsendungen abgedruckt. Abweichende Meinungen erfuhren hingegen nur eine knappe Richtigstellung.¹⁰⁸ Dadurch wurde auch auf die Leser, die nicht an der Preisfrage teilgenommen hatten, Einfluss ausgeübt: Zum Einen wurden die gewünschten Überzeugungen durch Wiederholung einzuschleifen versucht, zum Anderen entstand der Eindruck, dass diese Haltungen nicht allein hierarchisch postuliert wurden (sprich: Redaktion, *RJF*, Partei usw.), sondern Verbreitung und Rückhalt in der Lesergemeinschaft hätten.

Natürlich stellte das Preisausschreiben nicht nur ein Lehr- und Korrekturinstrument dar, sondern ein ebenso gutes Kontrollinstrument: Die Antworten ließen nicht nur Rückschlüsse über die Meinung des Einzelnen zu, sondern auch über die Vermittlung von Fakten und Haltungen in den Einheiten.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Vgl. Arbeitsplan. In: DSp37, S. 29; Preisaufgabe. In: DSp37, S.78; Zur Preisaufgabe der ‚Spielschar‘, Heft 12, 1936. In: DSp37, S. 138.

¹⁰⁸ Vgl. Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 256-258; Zur Preisaufgabe der ‚Spielschar‘, Heft 12, 1936. In: DSp37, S. 138. Interessant ist an dieser Auswertung, dass die enttäuschend geringe Beteiligung erwähnt wird. Dies ist aus Sicht des propagandistischen Anliegens eher ungeschickt, da es den passiven Leser bestätigt und nicht den aktiven Teilnehmer des Preisausschreibens.

¹⁰⁹ Ob unerwünschte Meinungen negative Folgen für den Schreiber hatten, ist bisher noch unklar. Auch ein Zusammenhang zwischen gehäuften falschen Antworten und entsprechenden Themen in den nachfolgenden Heften als Korrekturinstrument ist denkbar.

Aufgabe: Veröffentlichung von Anordnungen

Da *Die Spielschar* als amtliches Organ der *RJF* fungierte, hatte sie auch die Aufgabe der Veröffentlichung von Anweisungen und Anordnungen, die die gesamte kulturelle Jugend- und Spielschararbeit betrafen. Die *Spielschar-Ordnung* der Kultur-, Organisations- und Verwaltungsämter der *RJF*, die ab 1938 in mehreren Fortsetzungen in *Die Spielschar* erschien, legte fest:

„Anregungen und Anordnungen für die Arbeit der Bannspielscharen erfolgen in der Zeitschrift ‚Die Spielschar‘, Verlag Arwed Strauch Leipzig. [...] Die Bannführer bzw. die Bannspielscharführer haben dafür zu sorgen, daß die Bannspielscharen über die Anweisungen, die in der Zeitschrift ‚Die Spielschar‘ erscheinen, unterrichtet sind.“¹¹⁰

Gleichzeitig wurden Anordnungen in gekürzter Form im *Amtlichen Nachrichtenblatt des Jugendführers des Deutschen Reiches* und im *Reichsbefehl der Reichsjugendführung* veröffentlicht.¹¹¹

Neben der Selbstdarstellung der *HJ*, praktischen Richtungsvorgabe und der Herausbildung eines gemeinsamen Stilbewußtseins stellten die offiziellen Anweisungen einen weiteren Begrenzungsmechanismus für die *HJ*-Feierygestaltung und damit auch für das Deutsche Volksspiel in der *HJ* dar. *Die Spielschar* als Sprachrohr der *Reichsjugendführung* diente offensichtlich der Ausrichtung der gesamten *HJ*-Spielschar-Arbeit.

2.1.1.5 Der Vorgänger: Die Spielgemeinde

Die Zeitschrift *Die Spielschar* ging aus dem 1928 von Kurt Riemann gegründeten Periodikum *Die Spielgemeinde* hervor. Riemann, der sich in seiner Arbeit als Lehrer reformpädagogischen Ideen verpflichtet fühlte, war neben seinem Brotberuf ab Mitte der 1920er Jahre in der Volksbühnenbewegung aktiv, Mitglied der Magdeburger *Freien Schauspieler-Truppe im Bühnenvolksbund*, Autor verschiedener Sprechchöre, Jugendstücke, Kindersing-, Stegreif- und Heimatspiele und Herausgeber der Spielreihe *Der Karren* und der Zeitschrift *Die Spielgemeinde*. Nach der „Machtübernahme“ 1933 arbeitete er als Lehrer und Autor für Rundfunk, musische Bühnenwerke, Jugendbücher und Romane, bevor er 1941 zur Wehrmacht

¹¹⁰ Rundfunk und Spielschar. Die Spielschar-Ordnung. In: DSp38, S. 429.

¹¹¹ Vgl. Rundfunk und Spielschar. Die Spielschar-Ordnung. In: DSp38, S. 429.

eingezogen wurde und einen Monat vor Kriegsende, im März 1945, in Ostpreußen als Soldat starb.¹¹²

Die Spielgemeinde vollzog in ihrem achtjährigen Erscheinen (1928-1935) mehrere formelle, inhaltliche und weltanschauliche Wandlungen. Gegründet als ein der Reformpädagogik und Jugendbewegung nahestehendes Blatt, nahmen die nationalen Töne in den 1930er Jahren stetig zu, bis die Umformung zum Parteiorgan 1936 zwar nicht nahtlos, aber doch auffallend geschmeidig vonstattenging. Schon im Mai 1933 war der Gründer und verantwortliche Redakteur Kurt Riemann ausgeschieden, und Verlag und Schriftleitung verpflichteten sich nun den nationalsozialistischen Führern Deutschlands zur Mithilfe:

„Wir sind nur ein kleiner Baustein im Gefüge des großen Reiches, aber wir wollen ein guter Baustein sein, an dem kein Fehler gefunden ward. Helfen wir zu unserem Teile, den Geist deutscher Volksgemeinschaft zu vertiefen und durch das Erlebnis des Spiels fest in die Seelen der Jugend zu pflanzen! Aus dem ewig jungen Born deutschen Kulturgutes schöpfen, Wege weisen zu Heimat, Vaterland und Volk, Pflugschaftswalter der Seele sein und des Herzens: das ist unsere Aufgabe.“¹¹³

Das Doppelheft Nr. 7/8 aus dem Jahr 1933 stellt eine deutliche Zäsur in der Geschichte der Zeitschrift dar. Neben dem neuen Schriftleiter Walther Blachetta¹¹⁴ ging nun auch die Herausgeberschaft vom *Arwed Strauch Verlag* auf die *Reichsjugendführung* der *NSDAP* über. Die Änderung des Untertitels, der nun *Zeitschrift für Fest- und Feiargestaltung, für Jugend- und Laienspiel, Volkslied, Volkstanz, Puppenspiel, Sprechchor* lautete, nahm die inhaltliche Umgewichtung vorweg. Hatte *Die Spielgemeinde* ihrem vorherigen Untertitel *Illustrierte Zeitschrift für das Jugend- und Laienspiel, für Feste und Feiern in der Schule, das Kasperspiel*

¹¹² Vgl. Personenregister im Anhang.

¹¹³ Schriftleitung und Verlag der Spielgemeinde: Volk im Maien. In: Dsg33, S. 93-94, Hervorh. i. Orig. Der Verlag von *Die Spielgemeinde*, *Arwed Strauch*, betonte schon im April-Heft 1933, dass der Verlag schon immer national gesinnt gewesen sei. Zur Erweiterung des nationalen Schwerpunktes kündigte der Verlag eine neue Reihe mit Spieltexten von *Deutschtum und Vaterland* an, die von Walther Blachetta herausgegeben werden sollte. Über fünf Erscheinungen in den Jahren 1933-1934 kam die Reihe aber vermutlich nicht hinaus. Im selben Heft erschien zum ersten Mal seit der Machtübernahme eine Reihe von Materialempfehlungen für eine „Hitler-Feier“. Vgl. Dsg33, S. 85-86.

¹¹⁴ Blachettas Lebenslauf – der noch genauer zu untersuchen wäre – zeigt beispielhaft, wie kurz die Distanzen zwischen Jugendbewegung und *Reichsjugendführung* sein konnten. Seine völkische Gesinnung reichte vermutlich trotzdem nicht aus, um den Posten dauerhaft zu halten. Vgl. Personenregister im Anhang.

usw.¹¹⁵ gemäß ihren Schwerpunkt auf Artikel zum Laien- und Handpuppenspiel in freien Gruppen und in der Schule, Abdrucke kurzer Spielszenen, auf Übungs- und Gestaltungsvorschläge für Spielleiter, sowie praktische Anleitungen zu Bühnenbau, Kostümentwürfen oder Lichttechnik gelegt, zeichnete sich ab Mitte 1933 eine offensichtliche Zunahme der Artikel zum brauchumsverbundenen Spiel, zur Chordichtung oft heldischen Charakters, zum Werbe- bzw. Propagandaspiel und zur Feiergusaltung der Partei-Einrichtungen ab. Ebenso nahmen im Verlauf des weiteren Erscheinens die Artikel zum Themenkomplex „Musik“ deutlich auf Kosten des ursprünglichen Schwerpunktes „Laienspiel“ zu. Auf der Titelseite, die bis dato meist dem Leitartikel vorbehalten war, wurden nun häufig Fotografien von *HJ*-Mitgliedern bei kulturellen Aktivitäten gezeigt (s. Abb. 4). Ab dem Dezember-Heft 1933 erschienen regelmäßig Berichte der *Sprech- und Bewegungschöre für nationale Festgestaltung im Reichsbund der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele*, die über die Entwicklungen in der Thingspielbewegung informierten.¹¹⁶

Die Zeit unter dem Schriftleiter Walther Blachetta – von Juli/August 1933 bis Dezember 1935 – markierte die Phase des Übergangs von der jugendbewegten Zeitschrift *Die Spielgemeinde* unter Kurt Riemann zum offiziellen Organ *Die Spielschar* des neugegründeten Kulturamtes der *RJF*. Auffällig ist, dass die Auflagenzahlen vom 1. Quartal 1934 bis zum 2. Quartal 1935 von 7.000 Stück stetig auf nur noch 3.800 Exemplare fielen.¹¹⁷ Dass dies als eine Folge des inhaltlichen Kurswechsels zu verstehen ist, kann zum jetzigen Zeitpunkt nur vermutet werden.

Das Ausscheiden Blachettas wurde stillschweigend ohne Angabe von Gründen vollzogen, kaum einer der Autoren, die für die *Die Spielgemeinde* schrieben, konnte im Nachfolger *Die Spielschar* Artikel platzieren. Stattdessen wurde die erste Ausgabe mit Geleitworten des *Reichsjugendführers* Baldur von Schirach und dem

¹¹⁵ Seit Mai 1931. Im Wechsel der Untertitel seit Gründung der Zeitschrift sind auch das kurzfristige Forcieren und das frühe Verbot des Sprechchores abzulesen (Mitte 1933 – Ende 1935). Vgl. Kapitel 3.2.1.6.

¹¹⁶ Der Berichterstatter dieser Rubrik, Wilhelm Karl Gerst, war 1928 als Generaldirektor des christlich-bürgerlichen *Bühnenvolksbundes (BVB)* wegen des öffentlichen Bekenntnisses zu seiner Homosexualität geschasst worden. Weniger Anstoß erregte er damit offensichtlich in einer nationalsozialistischen Institution: Von 1933-1935 war er u.a. geschäftsführender Vorsitzender des *Reichsbundes der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele* und damit maßgeblich verantwortlich für den Aufbau der nationalsozialistischen Thingsbewegung. Nach dem Tod seines Vorgesetzten Otto Laubinger 1935 wurde er allerdings fristlos des Amtes enthoben. Vgl. Kannberg, S. 77ff, 130 und Personenregister im Anhang.

¹¹⁷ Vgl. DSg34, S. 143, 231, 384; DSg35, S. 63, 232.

stellvertretenden Leiter des *RJF*-Kulturamtes Karl Cerff eröffnet und erhielt dadurch ihre öffentliche Legitimation als amtliches Organ der *RJF*. Als weitere Qualitätsmerkmale wurden verschiedene einschlägig bekannte Autorennamen aufgezählt, die als Mitarbeiter für die erste Ausgabe gewonnen werden konnten, sowie eine Erweiterung des Heftumfangs von bis dato 12 – 16 Seiten auf 36 Seiten, inklusive vier Seiten Kunstdruckbilder.¹¹⁸

Aber erst im Jahr 1944 endet offiziell die wechselvolle Geschichte einer Zeitschrift, die (zunächst auf die nichtprofessionelle darstellende Kunst spezialisiert) von einem reformpädagogischen Lehrer gegründet wurde,¹¹⁹ über die ersten Jahre der NS-Herrschaft von einem Mitglied der Laienspielbewegung weiterzuführen versucht wurde, um schließlich im Jahr 1936 als offizielles Organ der *Reichsjugendführung* für den propagandistischen Einsatz der *HJ*-Spielscharen instrumentalisiert zu werden und 1944 schließlich kriegsbedingt eingestellt werden musste. Am Beispiel von *Die Spielgemeinde / Die Spielschar* lässt sich deutlich die progressive Aneignung des Diskurses über das nichtprofessionelle Theaterspiel durch die nationalsozialistischen Programmatiker und die Entmachtung durch das gezielte Ausschließen von Individuen und Gruppierungen, die bis dato diskursbestimmend gewesen waren, ablesen.¹²⁰

2.1.2 Flankierende Literatur

Zur Erweiterung der in *Die Spielschar* enthaltenen Diskurse wurden verschiedene weitere Quellen, wie Handbücher, Texthefte, wissenschaftliche Arbeiten und Verlagsprogramme hinzugezogen, die z.T. ebenfalls, aber nicht ausschließlich beim *Arwed-Strauch-Verlag* erschienen, bzw. von der *RJF* herausgegeben wurden. Einer detaillierten Betrachtung werden die beiden Spieltext-Reihen *Spiele der deutschen Jugend* (1936-45) und *Das Kurzspiel* (1937) unterzogen, die die *Reichsjugendführung* bei *Strauch* herausgab und die mit *Die Spielschar* eine gemeinsam ausgerichtete Linie bildeten. Weitere wichtige Quellen stellen die beiden

¹¹⁸ Namentlich genannt werden: Hans Baumann, Karl Blome, Hans Bofinger, Erna Bohlmann, Wolfgang Jünemann, Herybert Menzel, Gerhard Schumann, Ursula Sölter, Wolfgang Stumme. Vgl.: DSg35, Titelseite Dezember.

¹¹⁹ Vgl. Kapitel 2.1.1.5.

¹²⁰ Vgl. Foucault 2005, S. 35-36.

auf das nichtprofessionelle Theater spezialisierten *Strauch-Verlagsprogramme Spiele und Feiern der Hitler-Jugend* (1939) und *Feier – Fest – Spiel* (1939/40) dar, sowie die bei *Kaiser* und *Voggenreiter* erschienenen *Werkbücher für deutsche Geselligkeit*, die Rudolf Mirbt und Karl Seidelmann herausgaben. Die beiden Werkbücher *Das Schattenspiel* (1935) von Heinz Ohlendorf und Wolfgang Försters *Das Scharadenspiel* (1937) lagen dabei deutlicher auf Linie der *RJF*, als *Das Laienspiel* (1942, 1944) in derselben Reihe, dessen Autor Karl Seidelmann war.

Eine der *RJF*-Programmatik ganz ähnliche Ausrichtung findet sich wenig überraschend in den Publikationen von *Kraft durch Freude*, die in den Untersuchungskorpus eingingen, wie etwa *Feierabend im Lager* (1941) und *Die Betreuung des Dorfes* (1937, 1939). Besonders das von Paul Leonhardt gestaltete *Das Laienspiel. Erfahrungen, Grundsätze, Aufgaben* (1939), das später zu großen Teilen erneut in *Das Volksspiel im nationalsozialistischen Gemeinschaftsleben* (1943) veröffentlicht wurde, weist auf eine enge Absprache mit der *Reichsjugendführung* hin. Als weitere flankierende Literatur wurde auf die Ausgabe von *Fest- und Freizeitgestaltung im NSLB*, die sich mit *Stegreif- und Laienspiel* befasste (1937/38), sowie auf Lotte Rostoskys *Spielgestaltung im Volksspiel* (1937), die *OKW-Tornisterschrift Das Laienspiel in der Wehrmacht* (1942) und Claus Dörners *Freude-Zucht-Glaube* (4. Aufl. 1943) zurückgegriffen. Ebenso weiter von der *RJF*-Programmatik entfernt präsentieren sich das Handbuch *Volksspiel und Feier* (1936, 1938), sowie Blachettas *Das Laienspiel und seine heutige Aufgabe* (1934) und Mirbts *Münchener Laienspielführer* (1934). Als Beispiele für wissenschaftliche Betrachtungen des Deutschen Volksspiels wurden die Arbeiten von Karl Ziegler (1937) und Hermann Schultze (1941) untersucht.

2.2 Die Begriffe

Nachdem nun der Quellenkorpus näher beleuchtet wurde, werden im folgenden Kapitel die elementaren Signifikanten eingeführt und die dazugehörigen Signifikate definiert. Dabei wird die Definition des Bezeichneten durch Abgrenzung zu benachbarten Signifikaten als probates Mittel genutzt.

2.2.1 Begrifflichkeiten: (Deutsches) Volksspiel oder Laienspiel

Im Folgenden soll der Begriff „Deutsches Volksspiel“ als spezielle Form des nichtprofessionellen Theaters näher definiert werden, und zwar zunächst in seiner Abgrenzung gegen das „Laienspiel“. Der Diskurs über die Bezeichnung des nichtprofessionellen Theaterspiels war schon in der Laienspielbewegung der Weimarer Republik virulent: Rudolf Mirbt forderte an prominenter Stelle, die Bezeichnung „Deutsches Volksspiel“ für das „Bühnenspiel eines Volkes“, in dem „deutsche Menschen im Glauben an ihr Volkstum [...] eine klare Schau dieses göttlichen Geschenkes erfahren.“¹²¹ Durchsetzen konnte er sich damit allerdings nicht, auch wenn der Begriff „Volksspiel“ in der Laienspielbewegung gebräuchlich war. Ebenso wenig konnte sich der Begriff „artbewußtes Laien- und Volksspiel“ durchsetzen, der versuchsweise im Handbuch *Volksspiel und Feier* als Gegenbegriff zu Berufs- und Dilettantentheater benutzt wurde.¹²²

Andreas Kaufmann, der sich in seiner Dissertation mit den Anfängen der Laienspielbewegung in Deutschland beschäftigt, versteht den Begriff „Laienspiel“ als die Bezeichnung eines abgeschlossenen historischen Phänomens, das durch das unkonturierte und schemenhafte Motiv der Gemeinschaft geprägt gewesen sei. Damit stelle das „Laienspiel“ eine Facette des breiten Spektrums des politischen Theaters der zwanziger Jahre dar.¹²³ Wolfgang Nickel folgt dieser Ansicht in seinem Beitrag „Laienspiel“ im Brauneckschen Theaterlexikon:

¹²¹ Mirbt, Rudolf: Volk. In: Gentges, Ignaz u.a. (Hg.): Das Laienspielbuch. Berlin: Verlag des BVB 1929. S. 93.

¹²² Vgl. Niggemann/Platzmann 1938, S. 39; Volksspiel und Feier 1936, S. 32.

¹²³ Vgl. Kaufmann 1991, S. 137. Kaufmanns Arbeitsdefinition lautet: „Laienspiel gehört dem weiten Feld des Amateurtheaters an, verfolgt jedoch bestimmte Ziele jenseits des Theaters. Es entsteht erst nach 1919, als Gruppen der Jugendbewegung Stücke und Darbietungsformen derjenigen Truppen

„Der Begriff L[aienspiel] bezeichnet eine konkrete historische Erscheinungsform des Theaters jugendbewegter Gruppen im 20. Jh.; er sollte nicht verwendet werden als Sammelbegriff für das nichtprofessionelle Theater insgesamt.“¹²⁴

In der vorliegenden Arbeit soll demzufolge mit „Laienspiel“ ausschließlich das nichtprofessionelle Theaterspiel jugendbewegter und bündischer Gruppierungen vor 1933 bezeichnet sein.

Im zeitgenössischen Diskurs wurde der Begriff „Laienspiel“ allerdings auch nach Ende der Laienspielbewegung für unterschiedliche Phänomene des nichtprofessionellen Theaterspiels genutzt. Es finden sich mehrfache Hinweise auf den Versuch, die Begrifflichkeit zu ändern. In den Jahren vor 1936 hatte etwa *Die Spielgemeinde* das „Laienspiel“ im Untertitel geführt, was zum Neustart von *Die Spielschar* verschwand.¹²⁵ Dennoch tauchte die Bezeichnung „Laienspiel“ bis in die letzten nachweisbaren Ausgaben von *Die Spielschar* auf und wurde nach 1945 nahtlos weiterverwendet.¹²⁶

Seit Erscheinen von *Die Spielschar* im Jahr 1936 häuften sich die Rufe nach einer Änderung der Bezeichnung: Konrad Studentkowski, Heinz Ohlendorf, Wolfgang Förster und Erich Colberg machten sich in den Jahren 1936-1939 in *Die Spielschar* für den Begriff „Volksspiel“ bzw. „Deutsches Volksspiel“ stark,¹²⁷ auf Fachtagungen wurden nun „Volksspiel“-Arbeitsgemeinschaften angeboten¹²⁸ und eine Zeitschrift mit dem richtungsweisenden Titel *Das deutsche Volksspiel* erschien.¹²⁹ Dabei war die

nachahmen, von denen man die Empfindung hat, daß sie den eigenen Bestrebungen nahe stehen.“ Kaufmann 1991, S. 14

¹²⁴ Nickel, Hans-Wolfgang: Laienspiel. In: Brauneck / Schneilin 2007, S. 575. Er räumt aber auch ein, dass das „Laienspiel“ nicht als einheitliche Theaterbewegung angesehen werden dürfe, sondern sich aus verschiedenen Quellen gespeist habe.

¹²⁵ Vgl. Kapitel 2.1.1.5.

¹²⁶ Geprägt wurde der Begriff „Laienspiel“ in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Über den Namensgeber gibt es unterschiedliche Theorien: Wolfersdorf folgt Franz Pelgen in der These, der Begriff gehe auf Martin Luserke zurück, Kaufmann hingegen schreibt die Urheberschaft Gottfried Haaß-Berkow zu. Vgl. Kaufmann 1991, S. 14-15; Wolfersdorf 1962, S. 39, 49.

¹²⁷ Vgl. Colberg, Erich: Spielschararbeit im Dorfe. In: DSp39, S. 128; Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: DSp37, S. 273; Hopster 2005, S. 665; Ohlendorf, Heinz: Vom Handwerk des Spiels. In: DSp36, S. 75; Studentkowski, Konrad: Das Volksspiel. In: DSp36, S. 70-71.

¹²⁸ Vgl. Colberg, Erich: Düsseldorf. In: DSp37, S. 201; Sonderausgabe von *Die Spielschar* aus dem Jahr 1936 zum Kultur- und Rundfunkamtlager in Heidelberg.

¹²⁹ Die Zeitschrift *Das deutsche Volksspiel. Monatsschrift für Spiel, Brauchtum und Volkstanz, Feier- und Freizeitgestaltung* erschien von 1933-1938 und fasste die drei Zeitschriften *Der Berater. Ein Führer durch das Gebiet des Laienspiels, des Volkstanzes und der Jugendmusik. Ein praktischer Ratgeber zur Ausgestaltung von Festen*, hg. v. der *Beratungsstelle der Fichte-Gesellschaft Berlin-Spandau, Das Volksspiel*, verlegt vom *BVB und Volkstümliche Feste und Feiern* zusammen. Herausgeber der neuen Zeitschrift waren zunächst die Laienspielaktivisten Rudolf Mirbt, Werner Pleister und Heinz Stegweit unter dem Schriftleiter Hans Niggemann, der gleichzeitig

inhaltliche Bedeutung durchaus nicht bei allen Autoren identisch: Studentkowski, Ohlendorf und Colberg verstanden den neuen Begriff schlicht als den gelungeneren für die ansonsten identische Sache „Laienspiel“, da er sich nahtlos in die Reihe der „Volkskünste“ von „Volksmusik“, „Volkstanz“, „Volkslied“ einreihete und zugleich die Zugehörigkeit der Spieler zum Volk betonte. Wolfgang Förster hingegen legte sich nicht dauerhaft auf Bedeutungsinhalte fest: Im Artikel *Ausrichtung in der Volksspielerarbeit* aus dem Jahr 1937 lehnte er den Begriff „Laienspiel“ ab, da er nach Meinung Försters ein kränkliches Phänomen bezeichne, ein Rudiment der Jugendbewegung. An dieser Stelle fasste er unter der Bezeichnung „Volksspiel“ sowohl Märchenspiele als auch „Feierspiele“. Einige Monate später stellte für ihn das „Volksspiel“ (in Bedeutungsunion mit dem „geselligen Spiel“) nicht mehr den Sammelbegriff, sondern den Gegenpol zum „Feierspiel“ dar und im Jahr 1939 benutzt er „Volksspiel“ als den Oberbegriff für Stegreif-, Schatten-, Puppen- und Laienspiel.¹³⁰

Der überwiegende Teil der Autoren von *Die Spielschar* verwendete den Begriff „Volksspiel“ synonym – oft auch gleichzeitig – mit den Begriffen „Spiel“ und „Laienspiel“, letzterer nahm in den 1940er-Ausgaben schließlich wieder überhand. Eine klare Begriffsunterscheidung kann hier nicht nachgewiesen werden.¹³¹

In Abgrenzung zu der zeit- und stilspezifischen Bezeichnung „Laienspiel“ wird im Folgenden der Begriff „Deutsches Volksspiel“ zur genaueren Bezeichnung der Theaterspielform benutzt, die im nationalsozialistischen Deutschland von Staat und

Reichsfachleiter für Laienspiel im Reichsbund Volkstum und Heimat war und nach einem Jahr alleiniger Herausgeber wurde. Zu den nun als ständigen Mitarbeitern fungierenden ehemaligen Herausgebern kamen Herbert Böhme und Thilo Scheller hinzu. Im Jahr 1938 konnte die Zeitschrift nicht mehr mit den offiziellen Zeitschriften zur Feierygestaltung - wie etwa *Die Spielschar* - konkurrieren und wurde eingestellt. Vgl. Vondung 1971, S. 22-23.

¹³⁰ Vgl. Förster, Wolfgang: *Ausrichtung in der Volksspielerarbeit*. In: DSp37, S. 273-278; Förster, Wolfgang: *Das deutsche Volksspiel*. In: DSp39, S. 224; Förster, Wolfgang: *Feierspiel und geselliges Spiel*. In: DSp37, S. 346.

¹³¹ Das Handbuch „Das Volksspiel im nationalsozialistischen Gemeinschaftsleben“ verstand das „Volksspiel“ im Gegensatz zum „Laienspiel“ als politisch und dem Volksleben dienend. Die Laienspielszene seit 1933 wurde in Anlehnung an die „Laienspielbewegung“ vor 1933 als „Volksspielbewegung“ bezeichnet. Vgl. Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 21-23.

In den Akten der *Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik* taucht das Laienspiel als Unterrichtsfach erstmalig im Wintersemester 1934/35 (UdK-Archiv, Bestand 2/51, Bl. 512) und verschwindet nach dem Sommersemester 1938 (UdK-Archiv, Bestand 2/129). Das „Volksspiel“ als Unterabteilung der *Fachgruppe I, Abt. 2: Volkskunde* geführt, taucht im WS 35/36 auf und umfasst Vorlesungen und Übungen im „Schattenspiel“, „Puppenspiel“ und „Laienspiel in der Schule“. Eine weitere Unterabteilung existiert unter dem Namen *Laienspiel, Sprechchor* (UdK-Archiv, Bestand 2/131). Letztmalig ist ein Seminar mit dem Titel „Volksspiel“ für das WS 41/42 nachzuweisen (UdK-Archiv, Bestand 2/129).

Partei für nichtprofessionelles Theaterspiel forciert wurde. Der Begriff beinhaltet bestimmte, noch näher zu bezeichnende Text- und Gestaltungsformen, sowie propagandistische Absichten, die institutionsübergreifend für das nichtprofessionelle Theaterspiel innerhalb der wechselnden Grenzen des nationalsozialistischen Deutschen Reiches programmatisch nachzuweisen sind.¹³² Das Deutsche Volksspiel speiste sich, wie im Folgenden gezeigt wird, zu großen Teilen aus Übernahme und Modifikation von Personal, Texten, Theorie und Praxis der Laienspielbewegung.

2.2.2 Diskurse über den Ursprung des Deutschen Volksspiels

Im folgenden Kapitel sollen die Diskurse nachgezeichnet werden, die den Ursprung des Deutschen Volksspiels betrafen. Dass sich die nationalsozialistische Kinder- und Jugendarbeit personell, formal und inhaltlich umfassend aus der Jugendbewegung bediente, ist in zahlreichen Publikationen und für viele Bereiche im Detail nachgewiesen worden.¹³³ Der offizielle Umgang mit der eigenen Entstehungsgeschichte war allerdings ein gespaltener: Während Baldur von Schirach eingestand, zumindest einige Formen aus der Jugendbewegung in die *HJ* übernommen zu haben, die völlig originäre Grundlage der nationalsozialistischen Jugendarbeit grundsätzlich aber im Nationalsozialismus selbst zu suchen sei, zogen andere zeitgenössische Autoren abweichende Schlüsse.¹³⁴ Für das Deutsche Volksspiel etwa verstand der Volksspiel-Autor und -Herausgeber Oskar Seidat das Laienspiel als gesicherten Vorfahren:

„Mit diesem seinem (sic!) Wollen hat die Laienspielbewegung segensreich und befruchtend auf unser gesamtes Kulturleben, insbesondere auch auf das Volksspiel und das Theater eingewirkt. Ein Großteil jener Forderungen, die

¹³² Vgl. Kapitel 3.2.

¹³³ Arno Klönne weist auf die jugendbewegten Vorbilder hinsichtlich Methoden und Gestaltungsmittel der NS-Jugendarbeit hin: Gruppenformen und Verbandsaufbau der *HJ*, die innerverbandliche Gliederung incl. vieler Bezeichnungen, das Führungs-Gefolgschafts-Prinzip, die Formen von Fahrt, Lager, Geländespiel, Heimabend, Liedgut und Kultstil, Symbolsprache und Zeichen der *HJ*, der „Landdienst“, die „Volkstumsarbeit“, der Arbeitsdienst und Osteinsatz, die Idee der Wehrbauernerziehung und Jugendweihe. Vgl. Klönne 2003, S. 111-112. Ebenso bei Schreckenbergs 2001, S. 283; Vondung 1971, S. 59ff. Für die Musikarbeit vgl. Günther 1992, S. 53ff; Gruhn 2003, S. 259-260, 280. Zur Personalübernahme vgl. Hellfeld 1987, S. 213.

¹³⁴ Vgl. Klönne 2003, S. 114-115. In Verkennung des Totalitätsanspruchs der *HJ* versuchte bspw. der Bundesführer des *Nerother Wandervogels*, Karl Oelbermann, die Bedeutung des eigenen Bundes als Vorläufer und Wegbereiter des Nationalsozialismus hervorzuheben, in der irrigen Annahme, die *Nerother* würden als Eliteformation neben der *HJ* geduldet werden. Vgl. Hellfeld 1987, S. 82.

sich aus der Laienspielbewegung ergaben, sind später dergestalt in unser Kulturleben übergegangen, daß man sich ihres Ursprungs nicht mehr erinnert und der Laienspielbewegung wenig oder gar keinen Dank mehr dafür weiß, ihr höchstens noch einen bescheidenen Platz auf der Waldwiese oder den Treppenstufen der Jugendherberge zuweisen möchte.“¹³⁵

Das jugendbewegte Laienspiel wurde ab 1933 je nach Autor entweder als selbstverständlicher Vorläufer der *HJ*-Spielscharen verstanden – meist da, wo der Autor selbst zur Laienspielbewegung gehört hatte – oder als Ausdruck liberalistischer Zeitströmungen bewusst im Gegensatz zur nationalsozialistischen Jugendbewegung, deren Form man sich nur nach gründlicher Modifikation bedienen könne.¹³⁶ Dieses Phänomen spiegelt sich auch in dem verhältnismäßig kleinen Diskurs über den Ursprung des Deutschen Volksspiels in *Die Spielschar* wieder.

2.2.2.1 Neuschöpfung

Das Lager derer, die die Verwurzelung des Laienspiels in der Jugendbewegung zu einem unangenehmen Detail in der eigenen Genese herabwürdigten, hatte mehrere prominente Stimmen: Der stellvertretende Leiter des *RJF*-Kulturamtes Karl Cerff schrieb im Jahr 1936 in *Die Spielschar*, dass die gesamte nationalsozialistische Kultur hart und kompromisslos mit dem Alten brechen müsse, sofern es nicht mit dem Neuen in Einklang zu bringen sei.¹³⁷ In dieser Linie traten auch konkrete Äußerungen über das nichtprofessionelle Theater auf. So behauptete der zunächst von Luserke protegierter Laienspielaktivist Wolfgang Förster,¹³⁸ das Laienspiel sei vor 1933 von erzieherischen Absichten und „hohen Ideen“ beinahe erdrückt worden und müsse nun ganz von vorn anfangen – nicht mal 20 Laienspieltexte seien das einzig brauchbare Erbe.¹³⁹ Noch deutlicher wurde Kurt Dannenmann, *Oberbannführer* innerhalb der *HJ*, der 1938 betonte, der „nationalsozialistische

¹³⁵ Seidat, Oskar: Volksspiel gestern und heute. In: *Feier – Fest – Spiel*. Ratgeber 1939/40 für die gesamte deutsche Spiel-, Feier- und Freizeitgestaltung. Leipzig: Strauch 1939/40, ohne Seitenangabe.

¹³⁶ Vgl. Ferchhoff, Wilfried: Jugendkulturen in der NS-Zeit. In: *Faulstich* 2009, S. 73.

¹³⁷ Vgl. Cerff, Karl: Politische Aktivisten - Kulturelle Gestalter. In: *DSp36*, S. 100.

¹³⁸ Vgl. Schwerdt 1993, S. 311.

¹³⁹ Vgl. Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: *DSp37*, S. 273. Ähnliche Äußerung auch bei Lotte Rostosky: Alle Versuche, besonders der Jugendbewegung, die mittelalterliche Spielbegeisterung der Bevölkerung wieder anzuheizen, seien misslungen. Vgl. Rostosky 1937, S. 10.

Spielschergedanke“ sei völlig neu und ohne innere Verbindung zu den jugendbewegten „L’art pour l’art“-Gruppen entstanden, denn:

„Wir treiben nicht Musik um der Musik, Tanz um des Tanzes und Spiel um des Spiels willen, sondern wir beschäftigen uns mit diesen Dingen ausschließlich deshalb, weil wir wissen, daß sie ein hervorragend geeignetes Mittel sind, um Menschen in unserem Sinne, d.h. nationalsozialistisch zu formen und zu bilden.“¹⁴⁰

Um die Bedeutung der Laienspielbewegung für das nationalsozialistische Laienspiel zu vertuschen - ihre historische Existenz wurde in der Regel nicht geleugnet¹⁴¹ - konstruierte man differenzierende Merkmale: Hermann Schultze, Autor zahlreicher Laienspiele und in den frühen 1940er Jahren Hochschullehrer der *Staatlichen Hochschule für Musikerziehung* in Berlin, stellte Jugendbewegung und Nationalsozialismus sich kontrastierend gegenüber, um die unvereinbaren Differenzen beider Strömungen, aus denen dann einerseits die Laienspielbewegung und andererseits das Deutsche Volksspiel ihre Ideen, Inhalte und Haltungen bezogen, hervorzuheben: Wo der „Kampfgeist“ der bündischen Jugendbewegung aus dem individuellen Widerspruch zu seiner Zeit resultiere, läge die Motivation der nationalsozialistischen Jugend im „völkischen Schicksal“. Hinsichtlich der Weltanschauung sei die Jugendbewegung zerspalten oder einseitig gewesen, wohingegen sich das einheitliche Denken der Nationalsozialisten aus dem gemeinsamen Volkstum speise. Zum Führer sei man in den losen Gruppen der Jugendbewegung durch Zufall geworden, während im Nationalsozialismus eine straffe, einheitlich disziplinierte Führerschaft herrsche. Die jugendbewegten Laienspieler hätten aus Selbstzweck und Gesellschaftskritik gespielt. Demgegenüber sei das Deutsche Volksspiel Ausdruck „formbildender Kraft der Mannschaft“, diene den „Aufgaben des Volkstums, des Volksaufbaus, der Volksordnung und der Volkssicherung“. Im Deutschen Volksspiel sei die Jugend das „Instrument der Wehr“ auf soldatischem und musischem Gebiet.¹⁴²

¹⁴⁰ Dannenmann, Kurt: HJ-Spielscharen – die jüngste Sonderformation. In: DSp38, S. 371.

¹⁴¹ Eine Ausnahme bildete HJ-Oberstammführer Frithjof Deppe mit der Behauptung, die ersten Spielscharen seien überhaupt erst im Jahre 1935 entstanden und blendete damit jegliche Verbindung zur Laienspielbewegung vor 1933 aus. Vgl. Deppe, Frithjof: Kultureller Einsatz im Osten. In: DSp42, S. 52. Noch später datiert der stellvertretende Leiter des *Reichsamtes Feierabend* in der *NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude*, Holzapfel, den Beginn der nationalsozialistischen Volksspielbewegung, nämlich auf das Jahr 1937. Vgl. BArch: R55/20476, Bl. 82.

¹⁴² Vgl. Schultze, Hermann: Das mannschaftliche dramatische Spiel. In: DSp41, S. 49.

Die Gegenüberstellung betonte deutlich einerseits den „volksgemeinschaftlichen“ („völkisches Schicksal“, „einheitliches Denken“, „Kraft der Mannschaft“, „Volks-„), andererseits den disziplinarischen Charakter des Deutschen Volksspiels („straff“, „einheitlich“, „diszipliniert“, „Instrument der Wehr“) und seine Verbindung zum Volkstum – wohingegen die Jugendbewegung und mit ihr die Laienspielbewegung vor 1933 als zufälliges, nach individuellen Interessen und Ansichten zerspaltenes Phänomen erscheinen sollte. Eine ganz ähnliche Akzentuierung nahm Kurt Dannenmann vor, indem er fünf Gründe zur Schaffung nationalsozialistischer Spielscharen aufzählte, die in klarer Abgrenzung zur Laienspielbewegung der Weimarer Republik stehen sollten:¹⁴³

- Einwandfreie, technische Durchführung und Gestaltung der nationalsozialistischen, persönlichen und Jahreslauf-Feiern
- Schulung und Betreuung des Nachwuchses künstlerischer Berufe
- aktive und systematische „Volkstumsarbeit“ an der Grenze und im Dorf
- Gegengewicht zu konfessionellen Chören schaffen
- Jugend für „kulturelle Volkswerte“ wecken und stärken

Die Gestaltung von Jahreslauf-Feiern, die „Volkstumsarbeit“ an der Grenze und auf dem Dorf und die kulturelle Bildungsarbeit waren sehr wohl bereits Betätigungsfelder der Jugendbewegung gewesen. Sofern Hannemann die historischen Fakten nicht leugnen wollte, kann die Abgrenzung bei diesen drei angeblich innovativen Gründen nur in den Zusätzen „einwandfrei, technisch“ und „systematisch“ gemeint gewesen sein – Attribute, die die Nationalsozialisten ohnehin als besondere Fähigkeiten für sich in Anspruch nahmen.¹⁴⁴ In beiden Darstellungen wurden das disziplinarische und das „volksgemeinschaftliche“ Element als abgrenzendes Kriterium zur Laienspielbewegung angewendet, um eine klare Unterscheidung zwischen jugendbewegtem Laienspiel und nationalsozialistischem Deutschem Volksspiel zu suggerieren.

¹⁴³ Vgl. Dannenmann, Kurt: HJ-Spielscharen – die jüngste Sonderformation. In: DSp38, S. 373.

¹⁴⁴ Vgl. dazu auch: „Hat die alte Laienspielbewegung vielfach zu sehr von den Inhalten und vom Wort her arbeiten wollen, so haben wir das Spiel stets als ein Handwerk betrachtet, in dem man sich in einem schlicht, aber gründlich aufgebauten Lehrgang emporarbeiten muß“. Förster, Wolfgang: Das deutsche Volksspiel. In: DSp39, S. 224.

2.2.2.2 Vorläufer: Die Laienspielbewegung

Die Gegenposition bezog sich unverblümt auf die Laienspielbewegung als Vorgängerin des Deutschen Volksspiels. In einer der ersten Ausgaben der umbenannten Zeitschrift *Die Spielschar* des Jahres 1936 schrieb Konrad Studentkowski, Kulturreferent des *Reichspropagandaamtes Thüringen*:

„Wir vergeben uns als Hitlerjugend durchaus nichts, wenn wir rein sachlich feststellen, daß wir das Laienspiel wie so manches andere alte deutsche Volksgut (Volkslied, Volkstanz) teilweise von der Jugendbewegung übernommen haben.“¹⁴⁵

Er begründete die frühere Zurückhaltung der völkischen Bewegung dem Laienspiel gegenüber mit der Vorrangstellung des politischen Kampfes, der nun, da er gewonnen sei, erst die Voraussetzung für eine erfolgreiche Kulturarbeit schaffe. Auch in der Vorgängerzeitschrift *Die Spielgemeinde* häuften sich ähnliche Äußerungen im Jahr 1934. Sofern die Laienspielbewegung als Vorgänger des nationalsozialistischen Volksspiels beim Namen genannt wurde, wurde die unentbehrliche Modifikation von Form und Inhalt betont, um eine größtmögliche Distanz zwischen jugendbewegtem und nationalsozialistischem Spielstil zu konstruieren.¹⁴⁶ Walter Pollack, *HJ-Oberbannführer*, forderte vom Deutschen Volksspiel nichts Geringeres als die Entwicklung eines neuen Bühnenstils, wo die Jugendbewegung nicht über die Ausgestaltung von Elternabenden hinausgekommen sei.¹⁴⁷ Walther Blachetta, der in der Jugendbewegung mit einer eigenen Wanderspielschar und als Autor zahlreicher Laienspiele bekannt gewesen war,¹⁴⁸ leugnete als Schriftleiter von *Die Spielgemeinde* nicht das Erbe der Laienspielbewegung – es müsse allerdings weiterentwickelt werden, weg von der immanenten „weichen, träumerisch-romantischen“ oder der „blaßen, lebensfern-

¹⁴⁵ Studentkowski, Konrad: Das Volksspiel. In: DSp36, S. 70. Das 1939 aufgelegte Handbuch *Das Laienspiel* unter der Federführung Paul Leonhardts zählte die formalen und inhaltlichen Neuerungen auf, die das jugendbewegte Laienspiel geschaffen habe und konstatierte, dass auch zahlreiche Laienspielaktivisten in die nationalsozialistischen Strukturen übernommen wurden. Nochmals erweitert in der 1943 erschienenen Publikation *Das Volksspiel im nationalsozialistischen Gemeinschaftsleben*. Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 21-22; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 21-23.

¹⁴⁶ Die Äußerungen in *Die Spielschar* und *Die Spielgemeinde* sind auch in weiteren zeitgenössischen Fachpublikationen anzutreffen. Vgl. Brix 1937, S. 28; Nufer, Wolfgang: Das Volksschauspiel im neuen Reich. In: Bausteine zum deutschen Nationaltheater (1934) Heft 7.

¹⁴⁷ Vgl. Pollack, Walter: Vom tieferen Sinn des Laienspiels. In: DSp34, S. 22.

¹⁴⁸ Vgl. Kaufmann 1991, S. 78ff.

intellektuellen“ Einstellung.¹⁴⁹ Sonst lauere die Gefahr, dass die neugegründeten Spielscharen bloß ein Deckmäntelchen für jugendbewegte Laienspieler bilden könnten.¹⁵⁰ Und in der Tat war diese Angst nicht unbegründet: Besonders die Mitglieder des Nerother Wandervogels versuchten eine Weile, ihre bündische Arbeit in den *HJ*-Sonderformationen und besonders in den Sing- und Spielscharen fortzusetzen, woraufhin als staatliche Gegenmaßnahme z. T. deren Auflösung vorgenommen wurde. Da nicht alle ehemaligen Jugendbewegten aus subversiven Gründen zu den *HJ*-Spielscharen übersiedelten, kann auch für die *HJ*-Spielscharen davon ausgegangen werden, dass Teile des jugendbewegten Personals nicht nur temporär übernommen wurde.¹⁵¹

Jutta Rüdiger, *BDM-Reichsreferentin* von 1937-1945, bestätigte 1983 in einer Rechtfertigungsschrift: „Die Hitler-Jugend konnte an die Laienspielbewegung der Jugendbewegung anknüpfen“¹⁵² und untermauerte ihre These mit einem Zitat Rudolf Mirbts zum Gemeinschaftsgedanken des Laienspiels, der beiden Bewegungen immanent gewesen sei.¹⁵³ Mirbt selbst begrüßte das neue Regime – und stellte damit alles andere als einen Sonderfall in der Jugendbewegung dar:¹⁵⁴

„Im neuen Reich dürfen wir Laienspieler uns endlich, ohne ausgelacht zu werden, leidenschaftlich solche Minderbewertung des Volkes verbitten, und zwar mit besonderem Recht. Denn der Gedanke volksgebundenen Spieles ist in dem letzten Jahrzehnt gerade im Raum des plötzlich mißkreditierten Laienspieles still und planmäßig gepflegt und bekannt und gefördert worden [...]“¹⁵⁵

War für viele der Autoren, die sich in offiziellen Veröffentlichungen zum Thema äußerten, unzweifelhaft klar, dass die Laienspielbewegung ein wichtiges Phänomen

¹⁴⁹ Vgl. Blachetta, Walther: Zur Spielscharfrage. In: DSg34, S. 203-204. Das gleiche Feindbild zeichnet: Posorski, Heinz: Warum Spiel- und Singscharen? In: DSg34, S. 23.

¹⁵⁰ Vgl. Witzel, Dietrich: Dorffeierabend. In: DSg34, S. 205.

¹⁵¹ Vgl. Hellfeld 1987, S. 108-116; Nickel 2007, S. 576; Seidelmann 1942, S. 185.

¹⁵² Rüdiger 1983, S. 129.

¹⁵³ Sie zitiert Rudolf Mirbt wie folgt: „Laienspiel ist nichts anderes als Gemeinschaftsspiel: Spiel aus der Gemeinschaft, in der Gemeinschaft und für die Gemeinschaft.“ Rüdiger 1983, S. 129. Vgl. auch: Kapitel A.

¹⁵⁴ Aufgrund verschiedener gemeinsamer Positionen, Strukturen, Begrifflichkeiten etc. beschränkten zahlreiche Bünde ihre Opposition auf den unerwünschten Verlust ihrer Eigenständigkeit, lösten sich dann aber freiwillig auf. Eine große Zahl bündischer Führer wechselte lange vor den Auflösungs- und Verbotserlassen 1936 auf Führerpositionen in *HJ* und *DJ*. Zur Rolle Rudolf Mirbts in den Jahren 1933-1945 steht eine umfassende Untersuchung noch aus. Über die Entwicklungen Martin Luserkes in den Jahren der nationalsozialistischen Diktatur, der neben Mirbt als die zweite zentrale Figur im nichtprofessionellen Theater vor 1933 und nach 1945 gilt, veröffentlichte bereits Schwerdt eine ausführliche Arbeit. Vgl. Hellfeld 1987, S. 81-83, 101; Klönne 2003, S. 112-113, 119; Schwerdt 1993.

¹⁵⁵ Mirbt 1934, S. XV.

in der Geschichte des nichtprofessionellen Theaters dargestellt habe – am ausführlichsten und positivsten in zwei populären Handbüchern aus den Jahren 1942 und 1943 geschildert¹⁵⁶ – so war doch für die meisten undenkbar, dass das „Laienspiel“ in seiner bekannten Form weiterexistieren könne und dürfe.¹⁵⁷

In den folgenden Kapiteln werden immer wieder Parallelen zwischen Laienspiel und Deutschem Volksspiel herausgearbeitet.¹⁵⁸

2.2.3 Abgrenzungsversuche

Zur genaueren Bestimmung der Programmatik des Deutschen Volksspiels bietet sich ein Zugang über die Abgrenzungsversuche, die die Programmierer zu anderen Theaterformen hin unternahmen, an. Zum Einen wurden die Unterschiede zum sogenannten Dilettanten- oder Vereinstheater und andererseits zum Profitheater betont. Beide Diskurse waren schon aus der Laienspielbewegung mit überwiegend identischer Argumentation bekannt.

2.2.3.1 Laienspiel/Deutsches Volksspiel – Dilettantentheater

Die Laienspielbewegung unternahm besondere Anstrengungen, sich vom zunehmend verpönten Dilettantentheater abzugrenzen, aus dem es entstanden

¹⁵⁶ Vgl. Seidelmann 1942, S. 8-12; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 21-22. Karl Seidelmann entstammte selbst der bündischen Jugend, konnte aber bis mindestens 1944 seine Schriften verlegen und nachweislich auch im Jahr 1940 auf einem Schulungslager Bann-Orchester und Singscharen praktisch und theoretisch ausbilden. Vgl. Schneider, Alfred: Aus der Arbeit. Westmark-Hitlerjugend im Musikschulungslager. In: DSp40, S. 213-214; Seidelmann, Karl: Das Laienspiel. Ein Werkbuch für das volkstümliche Theaterspiel. 2. Aufl. München: Kaiser 1944 (= Werkbücher für deutsche Geselligkeit 2).

¹⁵⁷ Eine Ausnahme bildete hier Hans Moser in seiner Untersuchung zum deutschen Volkstum im Volksschauspiel aus dem Jahr 1938. Moser bescheinigte dem Deutschen Volksspiel, die unvollendeten Ziele der Laienspielbewegung zu erfüllen. Zum Einen: „ein Theater, das ein neues ‚Ideal eines volkhaften, religiösen, heldischen, sozialen, aufrichtigen, starken und gesunden Lebens‘ verkündet.“ (Moser 1938, S. 58) Und zum Anderen das Volksspiel von der Bühne in die Alltagsräume der Bevölkerung zu bringen: In die Fabrik oder auf den Sportplatz zum Beispiel, um das Spiel wieder eine „völkische Angelegenheit“ werden zu lassen. Wann das Spiel schon mal eine völkische Angelegenheit gewesen sei (und nicht eine Volksangelegenheit), behält Moser allerdings für sich. Vgl. Moser 1938, S. 58, 131-132.

¹⁵⁸ Allgemein wiesen darauf u.a. Peter Wolfersdorf, Klaus Vondung, Andreas Kaufmann und Cornelia Godde in ihren Arbeiten hin. Vgl. Godde 1990, S. 56; Kaufmann 1998, S. 446; Vondung 1971, S. 60; Wolfersdorf 1962, S. 54. Vondung sieht die Laienspielbewegung darüber hinaus als eine von mehreren Vorbildern für die Ausprägung des nationalsozialistischen Kultes, vgl. Vondung 1971, S. 16-24.

war.¹⁵⁹ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts existierte neben den „Theatervereinen“, die das Theaterspiel als Vereinszweck betrieben, eine große Zahl Vereine mit anderer Zielsetzung (Sport, Musik, Religion etc.), die aus finanziellen Gründen Vereinsfeste mit Theateraufführungen ergänzten. Beide Phänomene werden unter den Begriffen „Dilettantentheater“ oder „Vereinstheater“ subsumiert.

Folgt man Andreas Kaufmanns Untersuchung zur Geschichte des frühen Laienspiels, so ist der Ursprung der Laienspielbewegung in dieser Form der Dilettantentheater zu suchen, denn das frühe Laienspiel der Jugendbewegung (1904-1907) trug die Merkmale des Vereinstheaters und rezipierte die Festformen der bürgerlichen Schichten wie bspw. die Vorliebe für das „Lebende Bild“. Zwischen 1907 und 1919 schlug das Laienspiel schrittweise einen anderen Weg als das Vereinstheater ein. Das „Lebende Bild“ trat in den Hintergrund und wurde von einer regelrechten Flut von Hans-Sachs-Spielen weggeschwemmt. In den 1910er-Jahren bildete das Laienspiel seine eigene jugendbewegte Feierform mit eingebettetem Theaterspiel aus, wobei sich die Motivation, etwas Besonderes zu veranstalten und dabei Freude zu haben, erhielt:¹⁶⁰

„Das Spiel, der Jugendbewegung vor 1920 [...] bleibt in der Spielintention dem unpolitischen Amateur- oder Dilettantentheater verbunden, die Absicht des Spielens für andere außerhalb der eigenen Gruppe beschränkt sich auf Geldsammeln oder Imagepflege.“¹⁶¹

Nach 1919 prägte sich dann die eigenständige Laienspielbewegung aus, und zwar aus der Begegnung der Jugendbewegung mit Wanderspielscharen – allen voran den *Haaß-Berkow-Spielen* - und deren Nachahmung in Spielplan, Inszenierungs- und Spielstil.¹⁶² Ab 1924/25 griffen Staat und Verbände – besonders die Besucherorganisation *Bühnenvolksbund (BVB)* – erstmals flächendeckend auf das Laienspiel mit dem Versuch der Vereinnahmung zu. Laienspielwochen lösten teilweise das Prinzip der stehenden Spielschar ab, neue Stücke wurden speziell für das Laienspiel verfasst, der „Chor“ als Spielelement fand unterschiedlichste

¹⁵⁹ Vgl. Kaufmann 1991, S. 15.

¹⁶⁰ Vgl. Kaufmann 1991, S. 16ff.

¹⁶¹ Kaufmann 1991, S. 22. Vgl. Kaufmann 1998, S. 443.

¹⁶² Vgl. Kaufmann 1991, S. 14; Schelling 1996, S. 25.

Verbreitung.¹⁶³ Um 1930 setzte schließlich die endgültige Politisierung des Laienspiels (sowohl von rechts als auch von links) ein.¹⁶⁴

Der Begriff „Dilettant“ war nicht nur im nichtprofessionellen Theater negativ konnotiert. Bereits um 1800 begann die Bedeutungsverschiebung des Begriffs hin zu einer defizitären Figur: „Der Dilettant verhält sich zur Kunst wie der Pfuscher zum Handwerk“,¹⁶⁵ stellten Goethe und Schiller in einem gemeinsamen Fragment 1799 fest.¹⁶⁶ Dilettantentheater galt für viele Autoren als Synonym für „Kitsch“. Die Kriterien zur Abgrenzung, die die Laienspieler Anfang des 20. Jahrhunderts zwischen sich und den Dilettantenvereinen ausfindig machten, zeigten sich exemplarisch in einem Artikel der Märzangabe von *Die Spielgemeinde* aus dem Jahr 1933, noch unter der Redaktion Riemanns. Während das Vereinstheater als eitel, äußerlich und effekthaschend dargestellt wurde, erschien das Laienspiel dagegen innerlich, ehrlich und innovativ. Als einzige Gemeinsamkeit wurde anerkannt, dass die Spieler beider Seiten Amateure seien. Im Jahr 1933 trug Florian Seidl folgende vermeintliche Merkmale beider nichtprofessioneller Theaterformen zusammen. Sein Artikel wurde an dieser Stelle zur besseren Vergleichbarkeit in einer Tabelle dargestellt:¹⁶⁷

¹⁶³ Vgl. Kaufmann 1991, S. 138; Kaufmann 1998, S. 445.

¹⁶⁴ Vgl. Kaufmann 1998, S. 446. Schelling konstatiert, dass das Laienspiel erst durch seine große Verbreitung in der Jugendbewegung als politisches Instrument nutzbar wurde. Hesse widerspricht dem. Vgl. Hesse 1997, S. 31; Schelling 1996, S. 25.

¹⁶⁵ Goethe, Johann Wolfgang und Schiller, Friedrich: Über den Dilettantismus. In: Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke Band 18. Ästhetische Schriften 1771-1805. Hg. v. Friedmar Apel. Suhrkamp: Frankfurt a.M. 1998, S. 780.

¹⁶⁶ Vgl. Wirth 2011, S. 278.

¹⁶⁷ Vgl. Seidl, Florian: Die Bedeutung des Laienspiels für die Volksbildung. In: DSg33, S. 61. Vergleichbare Äußerungen bei: Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 18-19; Gerst 1928, S. 79; Niggemann/Platzmann 1938, S. 39; Rhelk, Theodor: Vom Vereinstheater zum Laienspiel. In: Frantzen 1969, S. 26-32; Schneider-Franke: Grundsätzliches zum Laienspiel. In: Reichsleitung NSDAP 1937/38, S. 234.

	Dilettantentheater	Laienspiel
Spieler	nicht professionell	nicht professionell
Vorbilder	Stadttheater, Berufsschauspieler	keine
Motivation	Spieltrieb, Eitelkeit, Gefallsucht	spielt aus sich selbst, Bekenntnis
Rollen	Spieler will möglichst große und unterschiedliche Rollen spielen	Spieler spielt immer nur sich selbst
Gruppe		der Einzelne gilt nichts, er dient dem Ganzen
Spielplan	Konversationsstücke der jüngsten literarischen Vergangenheit, Volksstücke (Zerrbild des alten Volksspiels), Rührstücke	sucht und gestaltet Neues
Kostüm	echte Kostüme	Kleidung aus dem Wandervogelkittel entstanden (farbige Ergänzungen)
Bühne/Spielort	Bühne, möglichst häufige Kulissenwechsel	in der Natur, gerne nachts
Ursprung	heutige Zivilisation	Jugendbewegung
Entwicklungsperspektive	falsche Mittel und Fähigkeiten für seine Ziele: wird versagen	ihm gehört die Zukunft

Die Grenzziehung zwischen Dilettantentheater und Laienspiel wurde primär nicht aus inhaltlichen Gründen notwendig, sondern aus finanziellen: Das Berufstheater kämpfte gegen die Ausbreitung des Vereinstheaters, weil es sich durch die spielenden Laien in ihrer ökonomischen Existenz bedroht sah.¹⁶⁸ Die Abgrenzung der Laienspieler zum Dilettantentheater bot also den Vorteil, dass man sich aus dem

¹⁶⁸ Und zwar ganz besonders dadurch, dass die Theatervereine auch teilweise den Spielplan der Profibühnen imitierten. Hier irrt Rainer Stommer, wenn er behauptet, das Dilettantentheater habe überwiegend Heimatspiele und volkstümliche Klassiker gespielt – dadurch hätte das Berufstheater sich nicht in dem Maße existentiell bedroht gefühlt. Vgl. Niggemann/Platzmann 1938, S. 39; Stommer 1985, S. 30. Uwe Wirth weist die gleichen Konkurrenzängste auf Seiten der Berufsmusiker gegenüber adeligen oder bürgerlichen Amateur-Musikern schon für die vorhergehenden Jahrhunderte nach. Vgl. Wirth 2011, S. 279.

Konflikt zwischen Profitheater und Vereinstheater heraushalten konnte, wie W. C. Gerst bereits im Jahr 1928 zeigte:

„Es muß auch hier gelingen, ganz klare Unterscheidungen zwischen dem volks- oder jugendbildnerisch wertvollen und einwandfrei gemeinnützigen Jugendspiel und jenen anderen Formen des Dilettanten-Theaters herauszuarbeiten, die absolut wertlos sind und bei denen das private Erwerbsinteresse durch alle möglichen Hintertüren eindringt. Die Fachorganisationen des Theaters sind im Recht, wenn sie diese üble Form des Dilettantenwesens bekämpfen; sie sind im Unrecht, wenn sie das volksbildnerisch wertvolle Laien- und Jugendspiel mit ihm in einen Topf werfen.“¹⁶⁹

Die Argumentationslinie der Laienspielbewegung gegen das Dilettantentheater wurde von den Deutschen-Volksspiel-Programmatikern grundlegend übernommen. Mit Umbenennung von *Die Spielschar* zu Beginn des Jahres 1936 häuften sich die Angriffe gegen das Vereinstheater:

„Wenn viele unserer Kameraden schon das Wort ‚Laienspiel‘ hören, so denken sie gleich an ein wackliges Bretterpodium in irgendeinem verräucherten Biersaal, haben bunte Perücken vor Augen und wittern mit feiner Nase den lieblichen Duft von Pappe, Farbe und Leim, aus denen mit viel Schwung und noch stärkerer Phantasie ein verkanntes Malergenie grausame Bühnenbilder verbrochen hat.“¹⁷⁰

Es sollte deutlich gemacht werden, dass unter der Bezeichnung „Laienspiel“ fälschlicherweise die Beschreibung einer Dilettantenbühne verstanden wurde – sich der Laienspielgedanke also noch nicht in der Bevölkerung erschöpfend durchgesetzt habe:¹⁷¹

¹⁶⁹ Gerst 1928, S. 139. Die gleiche Argumentationslinie vollzieht bspw. auch der Reichs- und Preußische Minister des Innern in einem Schreiben an den Regierungspräsidenten in Magdeburg vom 3.2.1936: „Bezüglich des Laienspielwesens weise ich noch darauf hin, daß aus materiellen und kulturpolitischen Gründen zwischen reinen Dilettantenaufführungen und Laienspielen ein wesentlicher Unterschied zu machen ist. Bei letzteren handelt es sich um Brauchtumsveranstaltungen und Heimatspiele volkstümlichen und bodenständigen Charakters, um kultische, religiöse und chorische Veranstaltungen, die aus dem lebendigen Volkstum erwachsen. Diese verdienen jedenfalls Unterstützung, während die reinen Dilettantenaufführungen, wie Veranstaltungen von Vereinen mit fragwürdigen Stücken unerwünscht sind.“ BARCH: R55/20475, Bl. 172. Interessant ist hier auch das Verständnis von Laienspielen.

¹⁷⁰ Krause, Hanns: Berichte aus der Arbeit. In DS_p36, S. 95.

¹⁷¹ Der Versuch, einer schlichten Begriffsänderung für das ansonsten identische Phänomen „Vereinstheater“, geht mindestens bis in das Jahr 1922 zurück, als sich die Theatervereine -

„[...] das Volksspiel hat nichts mit der sogenannten ‚Vereinsbühne‘, dem ‚Liebhabertheater‘ irgendwelcher Geselligkeitsvereine zu tun, die anlässlich ihrer Stiftungsfeste oder ‚theatralischer‘ Abende irgendwelchen sentimental oder humoristischen Kitsch zum Zweck der Unterhaltung über die Bretter gehen lassen, wengleich dieser auch von ‚Laien‘ oder besser von Dilettanten gespielt wird. Hierbei ist man eifrigst bestrebt, dem Berufsschauspieler und Künstler ins Handwerk zu pfuschen, was naturnotwendig, weil das Können fehlt, bloße Nachäfferei bleibt. Für uns ist das deutsche Volksspiel Gesinnungssache, Ausdruck unserer Haltung, nicht Unterhaltung!“¹⁷²

Es verwundert nicht, dass mit der Einrichtung des Kulturamtes in der *RJF* der Versuch einer systematischen Gleichgestaltung und Gleichschaltung des nichtprofessionellen Theaters einsetzte. Zur Beseitigung des Dilettantentheaterstils und der gleichzeitigen Institutionalisierung des Deutschen Volksspiels bediente man sich verschiedener Instrumentarien:

- Die Zeitschrift *Die Spielschar*, besonders die Rubriken *Kitscharchiv Plüsch & Co.* (1936) und *Wir beobachten!* (1936-1937), in denen regelmäßig Stücke und Aufführungen im Vereinstheater-Stil der Lächerlichkeit preisgegeben wurden.¹⁷³ Hinter der *Die Spielschar* stand das *RJF*-Kulturamt selbst in seiner Kontroll- und Lenkungsfunktion.¹⁷⁴
- Genehmigungspflicht der Aufführungen von nichtprofessionellen Spielern durch die untere Verwaltungsbehörde¹⁷⁵
- der Versuch, die Verlage zur Genehmigung aller neuer Laienstücke durch das *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP)* zu zwingen¹⁷⁶

unterstützt auch vom *BVB* - um gebührenfreie Aufführungen ihrer Inszenierungen bemühten. So wurde das Vereinstheater kulturpolitisch effektiver als „Laienspiel“ deklariert. Die Verbände des Profitheaters fühlten sich durch diese Bestrebungen offensichtlich bedroht. Vgl. Kaufmann 1991, S. 155. Vgl. auch: Hüpgens, Theodor: Grundsätzliches zum Laienspiel. In: Gerst 1924, S. 126.

¹⁷² Studentkowski, Konrad: Das Volksspiel. In: *DSp36*, S. 71.

¹⁷³ Vgl. bspw.: *Kitscharchiv Plüsch & Co.* In: *DSp36*, S. 352. Karl Seidelmann scheint sich noch im Jahr 1942 mit starker Polemik gegen das Vereinstheater wehren zu müssen. In seinem prominenten Handbuch „Das Laienspiel“ textete er: „Dilettanten, d.h. unsachliche Nichtsköner“, „Dilettantensumpf“, „Dilettantenschmiere“ usw. Vgl. Seidelmann 1942, S. 6.

¹⁷⁴ Zu Beginn des Jahres 1936 fordert das Hauptreferat *Feier und Freizeitgestaltung des RJF*-Kulturamts die Kulturamtsstellen durch *Die Spielschar* auf, Bericht über die Spieltätigkeiten in ihren Zuständigkeitsbereichen abzulegen und markiert damit seine Hoheitsgebiete: „Und zwar in den bestehenden Spielscharen und auch in den Formationen, Laienspiel oder Theaterspiel, gut oder schlecht. Es interessiert uns, welche Stücke gespielt werden, aus welchen Verlagen und zu welchen Anlässen.“ *Mitteilungen*. In: *DSp36*, S. 26-27.

¹⁷⁵ Vgl. Kapitel 2.3.

- der Versuch, eine Liste mit empfohlenen und verbotenen Stücken zusammenzustellen, die für alle Volksspielaktivisten richtungsweisend sein sollte¹⁷⁷
- die „Laienspielberatung“ durch Parteidienststellen¹⁷⁸
- der Zwang zur Auflösung oder Eingliederung aller bestehender Vereinstheater in die *NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude*, den *Reichsbund für Volkstum und Heimat*, den *Reichsbund der Deutschen Freilicht- und Volksschauspiele e.V.* oder den *Reichsbund für Volksbühnenspiele e.V.*¹⁷⁹

Der Kampf gegen Kitsch und Vereinstheater scheint mit Kriegsbeginn zum Erliegen gekommen zu sein, da sowohl die Artikel in *Die Spielschar* als auch die Vorgänge in den Akten des *RMVP* in den 1940er Jahren annähernd versiegen. Es ist allerdings nicht davon auszugehen, dass der „deutsche Volksspiel-Stil“ sich gegen den „Vereinstheater-Stil“ zu diesem Zeitpunkt vollständig durchgesetzt hätte, da sich beispielsweise noch Mitte 1939 Erich Colberg in *Die Spielschar* empört:

„Große ländliche Bezirke sehen noch heute im Vereinstheater übelster Sorte, im Couplé und im Schlagerlied die Mittel, mit denen der dörfliche Festabend gestaltet werden muß.“¹⁸⁰

Vielmehr liegt die Vermutung nah, dass mit Kriegsbeginn andere Themen in den Vordergrund rückten und den Dilettanten-Laienspiel-Diskurs verdrängten.

¹⁷⁶ Vgl. Kapitel 2.3.

¹⁷⁷ Vgl. BArch: R55/20475, Bl. 505, 537; BArch: R55/20476, Bl. 208-209, 218; Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 93; RJP 16./17.8.36, In: BArch: NSD 43/44; Reichsjugendführung 1942, S. 2182-2183. Die Arbeit an einer solchen Liste beanspruchte aber auch das *RMVP* für sich: Vgl.: BArch R55/20476a, Bl. 478-479. Bisher ist die tatsächliche Existenz einer vergleichbaren Aufstellung nicht nachzuweisen. Petra Josting weist für den Sektor der Kinder- und Jugendliteratur nach, dass die Literaturszene eher durch positive Verstärkung, z.B. Empfehlungen oder Wettbewerbe gefördert werden sollte. Die existierenden Verbotslisten waren der Öffentlichkeit und z.T. auch den Literaturinstanzen nur bedingt bekannt. Dieses systematische Vorgehen zielte nach Josting darauf, in der Öffentlichkeit den liberalen Schein zu wahren und jegliche Verbotspraxis zu leugnen. Die Verantwortung wurde somit auch den verschiedenen Literaturinstanzen als Selbstzensur auf die Schultern gelegt. Die Verbotspraxis gestaltete sich – ähnlich wie im nichtprofessionellen Theater – auch auf dem Sektor der Kinder- und Jugendliteratur nicht nur in den Anfangsjahren konfus. Vgl. Josting 2005, S. 68-74. Vgl. auch: Kapitel 2.3.

¹⁷⁸ Vgl. BArch: R 55/20475, Bl. 32.

¹⁷⁹ Diese Vorgänge sind noch nicht ausreichend erforscht. Vgl.: Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 19; BArch: NS 19/2679: Blatt 1-2; BArch: R 55/20475, Bl. 408; Caffier 2013, S. 162, 170; Deutschland-Berichte der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (Sopade) 1938, S. 151, 153, 155, 158; Rischbieter 2000, S. 29.

¹⁸⁰ Colberg, Erich: Spielschararbeit im Dorfe. In: DSp39, S. 126. Der Diskurs ist noch 1943 vereinzelt nachzuweisen – das nationalsozialistische Volksspiel hatte seine Alleinherrschaft also noch längst nicht durchgesetzt. Vgl. Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 18-19.

2.3.3.2 Laienspiel/Deutsches Volksspiel – Berufstheater

Die Versuche, das Laienspiel bzw. das Deutsche Volksspiel gegen das Berufstheater abzugrenzen, wurden aufgrund ökonomischer Anwürfe von Seiten der Profibühnen notwendig: „Soll in der abgelegenen Kleinstadt oder auf dem Dorfe jedes Theaterspiel einfach darum verpönt sein, weil sich in erreichbarer Nähe kein Berufstheater befindet?“¹⁸¹ Diese paradox anmutende Frage, veröffentlicht 1924 in einer *BVB*-Publikation, bringt die jahrzehntelange Fehde zwischen Profitheater und Laienspiel auf den Punkt: Die Vertreter des Berufstheaters sahen sich durch die Welle der neuen Spiellust in der Bevölkerung existentiell bedroht, denn wer schon das Vereinstheater, die Laienspiel- oder Volksspielaufführung besucht habe, so der Schluss, gehe nicht mehr ins Theaterhaus. Sollte nun jedes Theaterspiel der Bevölkerung unterbunden werden in Rücksichtnahme auf den darbdenden Profischauspieler, oder wie oben noch pointierter gefragt wird: Wenn sich im Umkreis kein Theaterhaus halten könne, wäre es dann pietätlos, selbst Theater zu spielen? Diese Frage wurde von Seiten der nichtprofessionellen Theaterspieler vor und nach 1933 ausnahmslos verneint, in unterschiedlicher Schärfe und Argumentation. Verband sich in den 1920er Jahren und zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft mit der Rechtfertigung des Laienspiels häufig Kritik am Profitheater,¹⁸² zerlegten die Autoren nach 1933 meist professionelles und nichtprofessionelles Theater in zwei völlig unterschiedliche Phänomene, die sich gegenseitig nicht beeinträchtigen würden. Dabei fußte die Argumentation überwiegend auf der Zuschauerperspektive – die grundlegend andere Funktion des eigenen Spiels, die in

¹⁸¹ Hüpgens, Theodor: Grundsätzliches zum Laienspiel. In: Gerst 1924, S. 125.

¹⁸² Hüpgens kritisierte 1924 „die Mache einer beruflich schablonisierten Bühnenkunst“, warf den Profischauspielern vor, dem in der Jugendbewegung verpönten Film „eine leere Technik der Geste zur Verfügung zu stellen“ und beobachtete auf den Profibühnen im Richtungsstreit zwischen Naturalismus und Expressionismus „ein Ringen um eine innerliche, erlebte und erlebende Darstellungsweise, die noch nicht gefunden wurde“. Der *BVB* förderte Laienspiel als Volkskultur „nicht um das Berufstheater zu verdrängen, aber um seine teilweise verderblichen Einflüsse auf das Volk abzdämmen.“ (Gerst 1928, S. 79). Und Mirbt polemisierte noch 1934 im Vorwort seines Münchener Laienspielführers: „Die großen Spielkünstler der Berufsbühne haben dem volksbezogenen Laienspiel zu jeder Zeit ihre Zuneigung und Achtung geschenkt. Nur die Theaterunternehmungen der ohne Berufung in der Bühnenbranche erwerbstätigen Regisseure und der Dreiquartel-Schauspieler fürchten seit immer und heute die ‚Konkurrenz‘ des Laienspieles.“ Mirbts Angriff bedeutete natürlich im Umkehrschluss, dass jeder Schauspieler, der das Laienspiel kritisierte, ein schlechter Schauspieler sei. Konsequenz war dann auch seine Forderung: „Weder das Laienspiel noch das (im Grunde mit ihm identische) Volksspiel können und dürfen vom heutigen Berufstheater aus beurteilt und gewertet oder gar betreut werden.“ (Mirbt 1934, S. XIV, XVI). Vgl. Hüpgens, Theodor: Grundsätzliches zum Laienspiel. In: Gerst 1924, S. 125; Le Seur, Eduard: Jugendspiel als Darstellung des Erlebten. Spiele in einem Großberliner kirchlichen Jugendverein. In: Gerst 1924, S. 59f.

den ersten Jahren des Laienspiels eine zentrale Position einnahm¹⁸³ und eine sehr einfache, aber effektvolle Argumentationslinie abgegeben hätte, findet sich in *Die Spielschar* kaum.¹⁸⁴

Stattdessen betonte man die Unterschiede hinsichtlich der Aufgaben und Ziele der Aufführungen,¹⁸⁵ der Stückwahl und des Spiel- und Inszenierungsstils¹⁸⁶ in der Hoffnung auf eine friedliche Koexistenz, wenn nicht gar auf eine reziproke Anregung: In dem 1941 abgedruckten Schlusskapitel von Hermann Schultzes just erschienener Dissertation *Das deutsche Jugendtheater*, in dem er einen Ausblick auf die Entwicklungschancen des nichtprofessionellen Theaters wirft, konstatierte er:

¹⁸³ Spielen als Selbstzweck oder Selbstaussdruck verlor in den 1920er Jahren an Bedeutung in der Laienspielbewegung und wurde durch Gemeinschaftsstreben und „aktive Volksarbeit“ ersetzt. Der vorliegende Diskurs schloss also in seiner geringen Bewertung der Spielerperspektive nahtlos an die Entwicklungen der Laienspielbewegung an. Vgl. Kaufmann 1991, S. 16. Vgl. auch Kapitel 3.2.4.1.

¹⁸⁴ Kurt Riemann vertrat diese Argumentation noch Anfang 1933 in *Die Spielgemeinde*: „Theater - das ist das Große, der Tempel der Kunst. Laienspiel - das ist das Kleine, Bescheidene, das nicht um der Zuschauer, sondern um des eigenen Spieles willen da ist. [...] Laienspiel ist die tatgewordene Kraft der Gemeinschaft. Es entspringt einer Spielgemeinschaft und ist zunächst nur für sie - diese enge Gemeinschaft - wesentlich. Erweitert sich dieser Kreis, werden Zuschauer in die Gemeinschaft einbezogen - gut! Wesentlich für das Laienspiel ist es nicht. Wesentlich ist nur die eigene seelische Befreiung des Spielers.“ (Riemann, Kurt: Wege zum Spiel. Gedanken, Tatsachen und Denkanstöße. In: DSg33, S. 54). Dass diese Sichtweise auch später durchaus existent war, auch wenn sie nicht in *Die Spielschar* verbreitet wurde, zeigt das Schreiben von Hauptabteilungsleiter Schmidt, Abteilung *Volkstum/Brauchtum* des Amtes *Feierabend, KdF*, an die *Reichstheaterkammer* vom 30.10.1939: „Es wurde in diesem Zusammenhang von vornherein klar und unmißverständlich zum Ausdruck gebracht, daß die Zielsetzung einer festen Verwurzelung der Menschen auf dem Lande einerseits grundsätzlich erfordert, die Menschen neben Teil-Nehmern vor allem auch zu Trägern der Dinge zu machen, und andererseits darüber hinaus eine aktive Einbeziehung der Menschen auch deshalb zu gewährleisten, weil sonst auf kleinen und kleinsten Dörfern überhaupt nicht genügend geschehen kann.“ (BArch: R55/20476, Bl. 120-121, Hervorh. i. Orig. Vgl. auch das Schreiben Schmidts an Rainer Schlösser vom 16.11.1939, in dem er ähnlich argumentiert. BArch: R55/20476, Bl. 118-119). Karl Seidelmann, ehemals führender Laienspielaktivist in der bündischen Jugend, später erfolgreich in der nationalsozialistischen Volksspiel-Szene integriert, wagte 1942 gar den Einfluss des institutionalisierten Berufstheaters auf die Gesamtbevölkerung anzuzweifeln: „Trotz Goethe und Weimar, trotz Wagner und Bayreuth, trotz mancher Festspielhäuser da und dort ist der geträumte Pilgerzug eines ganzen Volkes zu der Weihstätte seines Theaters bisher noch nicht Wirklichkeit geworden. Es ist, im ganzen gesehen, bei einer Wallfahrt der Gebildeten geblieben. [...] Marmorhallen und steinerne Prunkbauten in allen Ehren – aber dienen wir dem deutschen Theater nicht ebenso gut, wenn wir ihm das Leben selbst sichern, indem überall im Lande eben wirklich vom Volke her wieder Theater gespielt und geschaut wird?“ (Seidelmann, S. 197-198. Hervorh. i. Orig.).

¹⁸⁵ *Die Spielgemeinde* betonte im Jahr 1933 die unterschiedlichen Aufgaben, die Laien und Profis zu erfüllen hätten: Besonders während der kurzen Existenz der Thingspiele ergänzten sich Profischauspieler (als Einzeldarsteller) und Laienspieler in den Chören der *Spielgemeinschaften für nationale Festgestaltung* bzw. den *Sprech- und Bewegungschören für nationale Festgestaltung*. Von dieser Zusammenarbeit erhoffte man sich die Entwicklung einer neuer Form von Volksschauspielen. Vgl. Gerst, W. K.: Anruf. In: DSg33, S. 303-304; Lindenschmidt, Karl: Spielgemeinschaften für nationale Festgestaltung und Laienspielscharen. In: DSg34, S. 103-104; Niggemann/Platzmann 1938, S. 27; Seidl, Florian: Die Bedeutung des Laienspiels für die Volksbildung. In: DSg33, S.63.

¹⁸⁶ Vgl. Studentkowski, Konrad: Das Volksspiel. In: DSp36, S. 70. Der Theaterverlag Karl Mahnke ließ dazu verlauten: „Gegen diese Spielscharen wird kein verantwortlicher Mann des Berufstheaters Einspruch erheben, da die Stückauswahl und die Art zu spielen sich wesentlich vom Berufstheater unterscheiden.“ Läu, Alwin: Von der Pflege des Laienspieles. In: Niederdeutsche Dorfgemeinschaft. Hausmitteilungen des Buch-, Musik- und Theater-Sortiments Karl Mahnke, Heft 5 (1939), S. 9-10.

„Es ist die heute schon klar feststellbare Tatsache, daß das Jugendspiel als kämpferische junge Ausdrucks- und Gestaltungskraft der Jugendmannschaften auch formbildend für ein junges Kultur- und Theaterleben überhaupt zu werden verspricht. Hiermit verbindet sich etwa kein überheblicher Anspruch, sondern mit dieser Feststellung soll nur auf die ebenso ernste wie berechnete und, wie zu hoffen ist, fruchtbare Auseinandersetzung der schöpferischen und aktiven Kräfte des Jugendspiels mit dem beruflichen Theater hingewiesen werden.“¹⁸⁷

Und als weiteres populäres Argument für das Theaterspiel von Laien führte er an, dass das selbständige Spielen das Interesse am Profitheater fördern würde, somit dem Berufstheater also finanzielle Zugewinne sichere.¹⁸⁸ In den Akten des *RMVP* finden sich zwei weitere Argumente für die Existenzberechtigung des Laienspiels trotz finanzieller Notlage des Berufstheaters: Einmal wurde auf das unterschiedliche Publikum verwiesen, da nichtprofessionelle Spieler oft in Dörfern oder vor Kriegsversehrten auftreten würden, die vom Profitheater und den Wanderbühnen nicht erreicht würden.¹⁸⁹ Andererseits seien die Deutschen Volksspiele häufig nur ein

¹⁸⁷ Schultze, Hermann: Das mannschaftliche dramatische Spiel. In: DSp41, S. 51. Diese populäre Argumentation wurde nicht nur für das Theaterspiel der jungen Generation, sondern auch für das Volksspiel der Erwachsenen angewandt: „[...] ein Volk, das nicht spielt, wird keine Theaterkultur entfalten. Denn nur auf dem breiten Unterbau einer Volkskunst wachsen die Leistungen bis hinauf zur Spitze der Pyramide, die die eigentliche Kunst und damit die Krönung einer echten Volkskultur darstellt.“ Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 85; Hauptkulturamt der RPL der NSDAP 1943, S. 87. Vgl. auch: Studentkowski, Konrad: Das Volksspiel. In: DSp36, S. 70.

¹⁸⁸ Vgl. Schultze, Hermann: Das mannschaftliche dramatische Spiel. In: DSp41, S. 51-52. Diese These vertrat auch das *RPA Schleswig-Holstein* in einem Schreiben an Goebbels vom 3.2.1938: „Es ist nicht der Fall, dass die Berufstheater irgendwie durch das Spiel der Niederdeutschen Bühnen geschädigt werden; es ist im Gegenteil eine erhebliche Steigerung der Besucherziffer aus den ländlichen Bezirken bei den Berufsbühnen zu bemerken. Auch hat sich beim Nordmark-Landestheater in Schleswig gerade die Besucherzahl vom Lande wesentlich erhöht, trotzdem im Spielbezirk des Theaters die Niederdeutschen Bühnen Rendsburg, Kiel und Neumünster des öfteren Vorstellungen gaben. Es kann mit Sicherheit behauptet werden, dass gute Niederdeutsche Bühnen-Vorstellungen Schrittmacher für den Theaterbesuch des Berufstheater sind.“ BArch: R55/20477, Bl. 28. Die gleiche Argumentation findet sich auch in: Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 85; Hauptkulturamt der RPL der NSDAP 1943, S. 87.

¹⁸⁹ Die Aufgabe war mit der der Berufstheateraufführungen identisch, auch wenn sie von Laiendarstellern durchgeführt wurde: „An Stelle des Theatervereinspublikums wird heute oft vor den Volksbühnenspieler ein besonderes gestellt. Ihm wurde die ehrende Aufgabe zu teil, seine Leistung dort einzusetzen, wo ein Besuch des Berufstheaters unmöglich ist, sei es aus sozialen Gründen, sei es weil dort Volksgenossen nicht betreut werden können, die an ihren Sinnesorganen Schaden erlitten, sonst aber werktätig sind. (Arbeitsinvaliden, - schwerhörige, gehörlose, blinde Mitglieder der Deutschen Arbeitsfront.) Auch für besonders gelagerte propagandistische Aufgaben kann der Einsatz der Volksbühnenspieler erforderlich werden, z.B. für koloniale Propaganda, für das Deutschtum im Ausland usw. Diese Arbeit erheischt besonders starke Leistungen, deshalb werden zweckvoll hierfür Spielgruppen aus mehreren Spielgemeinschaften gebildet werden. Das gewählte Werk hat ausrichtenden Anforderungen zu genügen. Die Unmöglichkeit dieser sozialkulturell Betreuten, die Theater aufzusuchen, macht von vornherein die irriige Annahme eines Wettbewerbs mit dem

kleiner Teil eines längeren Abendprogramms und stünden daher nicht mit einer Berufstheateraufführung in Konkurrenz – ebenso wenig wie dies Volksmusik und Volkslied für das Konzertwesen seien:¹⁹⁰

„Durch das übliche Veranstaltungswesen können kleine Gemeinwesen nur sehr mangelhaft und sehr selten erfaßt werden. Die kleinen Dörfer müssen sich weitgehend aus eigener Kraft selbst ‚betreuen‘. Das Mittel für diese Betreuung ist vor allem der Dorfgemeinschaftsabend, den die Dorfbewohner als aktive Träger selbst gestalten. Der Inhalt des Abends baut sich im wesentlichen auf auf Lied, Volksmusik, Tanz, Spiel, Erzählung, Rätsel, Volksmund, Spruchweisheit. [...] Im Rahmen der Abende werden auch kurze Laienspiele, häufig von nicht mehr als 20 bis 25 Minuten Dauer eingestreut. Die Spiele rollen häufig im großen Ring der Gemeinschaft, also garnicht auf der Bühne, ab. Es handelt sich also bei diesem ‚Laienspiel‘ garnicht etwa in erster Linie um ‚abendfüllende Programme‘.“¹⁹¹

Trotz der wiederholten Betonung der grundlegenden Andersartigkeit von Berufstheater und Deutschem Volksspiel wurden im Krieg *KdF*- und *HJ*-Spielscharen zur Soldatenbetreuung eingesetzt – eine Aufgabe, die auch vom Profitheater ausgeübt wurde. Im Anbetracht des Kriegszustandes und der damit verbundenen geänderten Bedürfnislage wurde die elementare Verschiedenheit von Berufstheater und Deutschem Volksspiel plötzlich durchlässig.¹⁹²

Berufstheater unmöglich.“ Zimmermann, Willi: Besondere Anweisungen - Dezember 1939. BArch: R55/20475, Bl. 420, Hervorh. i. Orig. Vgl. auch: BArch: R55/20476, Bl. 80.

¹⁹⁰ Die Rolle der Spielscharen, die unter der Organisation von *KdF* auf dem Land spielten, stellt noch ein interessantes Forschungsdesiderat dar. Vgl. bspw. Deutschland-Berichte der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (Sopade) 1938, S. 151ff.

¹⁹¹ Hauptabteilungsleiter Schmidt, Abteilung *Volkstum/Brauchtum* des Amtes *Feierabend, KdF*, an Ministerialdirigenten Dr. Rainer Schlösser, *RMVP*, Theaterabteilung am 16.11.1939. BArch: R55/20476, Bl. 118-119. Vgl. auch: BArch: R55/20476, Blatt 123.

¹⁹² Vgl. BArch: R55/20476, Bl. 126; Kapitel 3.2.4.1.

2.3 Die Gesetze

Eine wichtige strukturelle Voraussetzung für das Deutsche Volksspiel und damit für die vorliegende Studie von Bedeutung ist die das nichtprofessionelle Theater betreffende Gesetzeslage. Um die zunehmende Gängelung und Instrumentalisierung des Deutschen Volksspiels auch auf struktureller Ebene richtig werten zu können, werden die gesetzlichen Änderungen seit Inkrafttreten des Theatergesetzes (1934) nachgezeichnet. Bis zur Erneuerung der Rechtslage durch die Verabschiedung des Theatergesetzes im Mai 1934 war für alle nichtprofessionellen Theateraufführungen § 32 der Reichsgewerbeordnung von 1883 verbindlich:

„Schauspielunternehmer bedürfen zum Betriebe ihres Gewerbes der Erlaubniß. Dieselbe ist zu versagen, wenn die Behörde auf Grund von Thatsachen die Ueberzeugung gewinnt, daß der Nachsuchende die zu dem beabsichtigten Gewerbebetriebe erforderliche Zuverlässigkeit, insbesondere in sittlicher, artistischer und finanzieller Hinsicht nicht besitzt.“¹⁹³

Wiederholt wurde in der Weimarer Republik der Ruf von Seiten der Laienspieler nach einer Erneuerung des Theatergesetzes laut.¹⁹⁴ Der *BVB* beklagte eine unerträgliche Rechtsunsicherheit bezüglich der Auslegung:

„Mit den vollkommen veralteten Bestimmungen des § 32 der RGO. ist trotz mannigfaltiger Auslegung in Ministerialerlassen und Kommentaren nicht viel anzufangen, so daß die richterlichen Behörden über die Frage, ob für einen Theaterbetrieb oder für eine Vereinsbühnenvorstellung eine Konzession nach den Bestimmungen der Gewerbeordnung erforderlich ist oder nicht, und in den Fragen der Konzessionserteilung selbst zu vollkommen entgegengesetzten Entscheidungen kommen. Die Fülle der Fehlentscheidungen häuft sich, zumal da auch in den Gutachten der Theater-Fachorganisationen kein einheitlicher Standpunkt über die erforderlichen finanziellen und artistischen Voraussetzungen vertreten wird.“¹⁹⁵

Das wesentliche Argument, um die Laienspieler gegen die Konzessionspflicht zu verwahren, stellte für den *BVB* das Moment des „Gewerbebetriebes“ dar. Der Bund vertrat die Ansicht (und nach eigenen Angaben in den meisten Fällen erfolgreich),

¹⁹³ Deutsches Reichsgesetzblatt, Nr. 15 (1883), S. 177 – 240.

¹⁹⁴ Vgl. Kaufmann 1991, S. 155.

¹⁹⁵ Gerst 1928, S. 138.

dass Laienspiele auch dann nicht konzessionspflichtig seien, wenn sie neben den eigenen Mitgliedern auch anderes Publikum zuließen und zur Deckung ihrer Unkosten ein Eintrittsgeld erhoben. Entscheidend sei dabei, dass kein privates Erwerbsinteresse bestünde und alle Einnahmen einem gemeinnützigen volksbildnerischen und kunsterzieherischen Zweck dienten.¹⁹⁶ Der *BVB* versuchte wiederholt, an der Gutachtertätigkeit der Konzessionsbehörden beteiligt zu werden. Die Erweiterung der eigenen Einflussphäre hätte für die Eigeninteressen des Bundes – Verdrängung des kompromittierenden Dilettantentheaters und Ausräumen der Hindernisse für das Laienspiel, die vonseiten des Berufstheaters gestellt wurden – einen enormen Vorteil dargestellt.¹⁹⁷

Im langerwarteten Theatergesetz vom 15.5.1934 wurde der missliebige § 32 der *Reichsgewerbeordnung* schließlich aufgehoben. In der ersten Durchführungsverordnung des Theatergesetzes vom 18.5.1934 wurde die in der Auslegungspraxis bedeutsame Unterscheidung zwischen gewerblicher und gemeinnütziger Theaterveranstaltung durch eine neue gewichtige Differenzierung ersetzt – die zwischen gelegentlichen und ständigen Theaterveranstaltern:

„Als gelegentlicher Theaterveranstalter darf nur zugelassen werden, wer höchstens sechs Theateraufführungen veranstalten will. Die Zulassungsurkunde für gelegentliche Theaterveranstalter wird nach der sechsten Aufführung ungültig. Wer weitere Aufführungen veranstalten will, bedarf der Zulassung als ständiger Theaterveranstalter.“¹⁹⁸

Der Antrag auf Zulassung als gelegentlicher Theaterveranstalter war an die untere Verwaltungsbehörde zu stellen, d.h. in der Regel bei der Polizei oder dem Landrat. Begutachtet wurde der Antrag allerdings nicht von der unteren Verwaltungsbehörde selbst, sondern von der örtlichen Stelle der *Reichstheaterkammer*. Die Polizei konnte eine Aufführung nur untersagen, sofern von ihr unmittelbare Gefahr für die öffentliche Sicherheit oder Ordnung erwartet werden konnte.¹⁹⁹ Wer als ständiger

¹⁹⁶ Diese Auffassung stützte sich argumentativ auf eine Entscheidung des Preußischen Oberverwaltungsgerichts vom 22. April 1922: „Der Begriff des `Gewerbebetriebes´ setzt voraus, daß eine planmäßige, auf die Erzielung von Gewinn gerichtete Tätigkeit vorliegt, durch die der Unternehmer sich am wirtschaftlichen Erwerbsleben beteiligen will.“ Gerst 1928, S. 139.

¹⁹⁷ Vgl. Gerst 1928, S. 139.

¹⁹⁸ § 6 der 1. Verordnung zur Durchführung des Theatergesetzes vom 18.5.1934. In: Reichsgesetzblatt 1934 I, S. 414.

¹⁹⁹ Vgl. § 9, Abs. 2 des Theatergesetzes vom 15.5.1934. In: Reichsgesetzblatt 1934 I, S. 412. Außerdem: § 5 und § 7, Abs. 1 der 1. Verordnung zur Durchführung des Theatergesetzes vom 18.5.1934. In: Reichsgesetzblatt 1934 I, S. 413-414.

Theaterveranstalter zugelassen werden wollte, um mehr als sechs Aufführungen veranstalten zu können, musste Mitglied der *Reichstheaterkammer* sein.²⁰⁰

Dem Genehmigungsverfahren unterlagen allerdings nur öffentliche Aufführungen. Aufführungen vor geschlossenem Besucherkreis – d.h. wenn die Zuschauer eine personalisierte Einladung vorweisen konnten und weder öffentliche Werbung noch Kartenverkauf stattgefunden hatten – waren weiterhin genehmigungsfrei.²⁰¹ Sie konnten aber der Aufsicht des *Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda* unterstellt werden, der sich in diesen Fällen auch das Recht vorbehielt, den Vereinen Anweisungen und Richtlinien zu erteilen und sie gegebenenfalls aufzulösen, wenn er der Meinung war, dass ihre Tätigkeit dem deutschen Theaterwesen abträglich sei.²⁰² Das Theatergesetz sollte sich von der „liberalistischen Verantwortungslosigkeit“ der Weimarer Republik grundlegend unterscheiden. In der behaupteten Verwahrlosung des Theaters vor 1933 fand sich auch die Legitimation eines ausgeklügelten Regelwerkes:²⁰³

„Für den nationalsozialistischen Staat ist dagegen die Kunst eine öffentliche Aufgabe. Sie ist nicht nur ästhetischer, sondern auch sittlicher Art, und das öffentliche Interesse an ihr beschränkt sich nicht auf die Notwendigkeit einer polizeilichen Überwachung, sondern erstreckt sich auf ihre Führung. Unter allen Künsten nimmt das Theater als Mittel einer umfassenden und machtvollen Einwirkung auf das Volk eine hervorragende Stelle ein; das ist der Sinn der Betrachtung der Schaubühne als einer ‚moralischen Anstalt‘ durch Schiller.“²⁰⁴

Wo Schiller zum Paten des *Reichstheatergesetzes* ernannt werden konnte, da war auch eine gängelnde Gesetzgebung als Garant für künstlerische Freiheit nicht widersprüchlich:

„Auch im nationalsozialistischen Staat ist die Kunst das Ergebnis freien Gestaltens; sie darf nicht kommandiert werden. Die Oberleitung und Oberaufsicht des Reichs über das Theater ist gesichert, wenn ihm wenige wesentliche Befugnisse eingeräumt werden.“²⁰⁵

²⁰⁰ Vgl. § 6, Abs.1, Satz 2 des Theatergesetzes vom 15.5.1934. In: Reichsgesetzblatt 1934 I, S. 412.

²⁰¹ Vgl. § 1 der 1. Verordnung zur Durchführung des Theatergesetzes vom 18.5.1934. In: Reichsgesetzblatt 1934 I, S. 413.

²⁰² Vgl. § 7 des Theatergesetzes vom 15.5.1934. In: Reichsgesetzblatt 1934 I, S. 412.

²⁰³ Vgl. Faustmann 1990, S. 185ff.

²⁰⁴ BArch: R55/20464, Bl. 35.

²⁰⁵ BArch: R55/20464, Bl. 36.

Zum Beispiel das Recht, das Dilettantenvereinswesen durch hohen organisatorischen Aufwand und systematische Kontrolle radikal einzuschränken, um die immensen Arbeitslosenzahlen unter Berufsschauspielern zu senken und damit politische Versprechen einzulösen.²⁰⁶ In der folgenden Anweisung vom 17.9.1934 des *Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda* wurden die gelegentlichen Theaterveranstalter unter institutionelle Aufsicht gezwungen: Alle Laienveranstalter – auch solche von nationalsozialistischen Organisationen und Verbänden – mussten dem *Reichsbund der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele e.V.* angehören. Außerdem wurde nun ein so genannter „Ariernachweis“ für den Antragsteller verpflichtend, sowie die Hinterlegung einer Sicherheit in bar bei der unteren Verwaltungsbehörde, die bei Scheitern der Unternehmung die Gagen- und Tantiemenforderungen abdeckten.²⁰⁷ Bei Zulassungsanträgen mussten nun umfangreiche Angaben gemacht werden, die die Erfüllung der geforderten Ansprüche sicherstellen sollten:

- Lebenslauf, inklusive Angaben zur bisherigen Betätigung in Bühnenberufen
- Angaben über die Vermögensverhältnisse:
 - Wurde öffentliche Unterstützung bezogen?
 - War ein Offenbarungseid geleistet worden?
 - Bestand die Fähigkeit zur Kautionsleistung und wenn ja, in welcher Höhe?
- Mitgliedschaft bei den der *Reichstheaterkammer* angehörenden Fachverbänden
- Angaben über frühere Zulassungsverfahren

²⁰⁶ Aus der Begründung zum Theatergesetz und der 1. Durchführungsverordnung, Mai 1934, zu § 7, Abs. 1: „Ein Einwirkungsrecht auf Dilettantenvereinigungen; die Beschränkung der Auswüchse auf diesem Gebiet ist gleichbedeutend mit einem großen Teil der Gesundheit des Berufsschauspielertums.“ BArch: R55/20464, Bl. 36. Dabei unberücksichtigt blieb, dass durch die Einschränkungen des Vereinstheaters andere Berufszweige geschädigt wurden, die am Dilettantentheater mitverdienten, z.B. Kostümverleiher und Gastwirte. In den Akten des *RMVP* finden sich zahlreiche Beschwerde- und Bittbriefe von Kostümverleihern, die sich durch den Rückgang des Vereinstheaters vom Konkurs bedroht sahen. Ein Mitglied des *Reichsverbandes deutscher Theatergewandmacher und Maskenkostümverleihgeschäfte e.V.* schrieb am 11.10.1934 an Hitler selbst: „Die Theatervereine und die Vereine, welche Theater spielen, sind unsere grössten Kunden gewesen seit 100 Jahren. Mit dem Still-Liegen unseres Geschäftes werden unermessliche Volksgüter vernichtet, weil wir nicht wissen, wie wir unsere erheblichen Kostümbestände erhalten sollen. ‚Jedem Arbeit und Brot!‘ Wir bitten unseren Führer, uns seine Hilfe nicht zu versagen. Helfen Sie uns in unserem Existenzkampf, den wir nicht mehr allein führen können.“ BArch: R 55/20476, Bl. 180. Vgl. auch: BArch: R 55/20476, Bl. 132-167, 171-174.

²⁰⁷ Vgl. Ministerialblatt für die preußische innere Verwaltung 1935, S. 48.

- Nachweis der deutschblütigen Abstammung.²⁰⁸

Für alle Mitwirkenden, vom Schauspieler bis zum Büropersonal, waren die Mitgliedsnummern bei den Fachverbänden der *Reichstheaterkammer* (bspw. dem *Reichsbund der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele e.V.*) und ihre Honorare bzw. Gagen aufzulisten. Unter den Sachkosten waren die Ausgaben für Miete, Licht, Heizung, Kostüme (bzw. Kosten für die Schneiderei), Requisiten, Perücken und mögliche Instandsetzungskosten des Gebäudes zu beziffern, des Weiteren alle erdenklichen Steuerabgaben von der Lohnsteuer bis zur Einbruch- und Diebstahlversicherung, Arbeitslosen- und Krankenkassenbeiträge ebenso wie die Beiträge zu Fachverbänden der *RThK*, Büromaterial, Kommunikations- und Werbekosten. Außerdem mussten Angaben darüber gemacht werden, wer das Betriebskapital und die Betriebseinrichtung aufbrachte.²⁰⁹ Der Medienhistoriker Konrad Dussel sieht in dieser umfassenden Befragung einen Hinweis darauf, dass die Anweisung vom 17.9.1934 auf das professionelle Theater zugeschnitten war.

In der Praxis richtete die *Reichstheaterkammer* im Herbst des Jahres 1934 ein strenges Augenmerk auf die Dilettantenvereine und lehnte gegebenenfalls alle Zulassungsanträge auf öffentliche Veranstaltungen ab.²¹⁰ Auch die Gliederungen der *HJ* und die *KdF*-Gruppen unterlagen seit diesem Erlass ausdrücklich der Zulassungspflicht.²¹¹

Es ist davon auszugehen, dass im folgenden halben Jahr das nichtprofessionelle Theaterspiel empfindlich eingeschränkt wurde. Offensichtlich wurden die regulierenden Absichten auch durchschaut, wie das Schreiben eines empörten Regierungspräsidenten im Dezember 1934 an Goebbels beweist:

²⁰⁸ Vgl. Ministerialblatt für die preußische innere Verwaltung 1935, S. 48-49, 1198.

²⁰⁹ Vgl. Ministerialblatt für die preußische innere Verwaltung 1935, S. 1198-1199.

²¹⁰ Vgl. Der Präsidenten der Reichstheaterkammer an Bezirksobmann Karl Kremer, Frankfurt a. M., Opernhaus am 15. 10. 1934. In: BArch: R 56 III / 1452-Aktenzeichen D9.

²¹¹ Aus der Anweisung I 1461/17.7. vom 17.9.1934: „§ 2. Auch Veranstaltungen von Ortsgruppen der NSDAP., der SA., der SS., der HJ., des BDM., des Jungvolks, der Deutschen Arbeitsfront, der Organisation ‚Kraft durch Freude‘, der ‚NS-Kulturgemeinde‘ und aller nationalsozialistischen Verbände sind zulassungspflichtig, da nur die Partei als solche, vertreten durch deren Reichsleitung, Körperschaft des öffentlichen Rechts ist und in dieser Eigenschaft gemäß § 3 der Durchf.-VO. zum Theaterges. keiner Zulassung bedarf.“ Ministerialblatt für die preußische innere Verwaltung 1935, S. 47-48. Selbst Vereine oder Einzelaufführungen, die einen gemeinnützigen Zweck verfolgten, wie zum Beispiel Spendensammlung für das *Winterhilfswerk* oder das *Deutsche Rote Kreuz*, unterlagen der strengen Kontrolle und wurden auch angezeigt, sofern sie keine Genehmigung vorweisen konnten. Sofern keine Kompetenzstreitigkeit für diesen Interessenkonflikt die Ursache war, scheint die finanzielle Einbuße der Hilfsorganisationen leichter gewogen zu haben, als die Existenz von unkontrollierbarem Dilettantentheater. Vgl. BArch: R 55/20475, Bl. 380-383, 468-471.

„[...] daß man sich das Vorhandensein dieser ländlichen und kleinstädtischen Turn-, Gesellen-, Burschen- und dergl. Vereine nicht recht vergegenwärtigt oder aber, daß beabsichtigt ist, die Aufführungen dieser Vereine tunlichst zu unterbinden [...]. Die Unterbindung wird viel böses Blut machen.“²¹²

Schrittweise wurde der harte Kurs in den folgenden Monaten dann wieder etwas gelockert: Zunächst wurde in einer neuen Anweisung vom 28.12.1934 den Schulen auch ohne Mitgliedschaft beim *Reichsbund der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele e.V.* die Veranstaltung von Schüleraufführungen erlaubt, besonders von Märchen- und Krippenspielen und von mundartlichen Stücken.²¹³ Mit der Anweisung vom 15.3.1935 erteilte Goebbels in seiner Funktion als *Reichsminister* schließlich den unteren Verwaltungsbehörden die Aufgabe, dass unabhängig von der Zugehörigkeit zum *Reichsbund* alle

„Laienspiele (d.h. alle nicht berufsmässigen Theaterspiele) zu genehmigen sind, falls nicht im Inhalt der Stücke oder in der Person der Veranstalter politische Bedenken bestehen.“²¹⁴

Konrad Dussel sieht in diesem Zugeständnis an das nichtprofessionelle Theater die Grenzen des totalitären Staates und seiner Verwaltung erreicht.²¹⁵ „Das Laienspiel ist wieder frei!“²¹⁶ – jubelten die deutschen Laienspielverleger in einem Informationsblatt, das sie 1935 in der Hoffnung auf einen wirtschaftlichen Wiederaufschwung an ihre Kunden verteilten.

Ein Viertel Jahr später, am 28.6.1935 erschien dann die 2. Durchführungsverordnung zum Theatergesetz. Für das Theaterspiel von nichtprofessionellen Darstellern waren die bedeutsamsten Neuerungen, dass neben dem Theaterveranstalter nun zusätzlich ein Bühnenleiter bestimmt (und von der unteren Verwaltungsbehörde genehmigt) werden musste, „um nach jeder Aufführung ‚die tatsächlich im Einzelfalle verantwortliche Person‘ ohne Probleme ermitteln zu können.“²¹⁷ Dies kann als

²¹² BArch: R55/20464, Bl. 101-102.

²¹³ Interessant ist auch die Datierung der Erlaubnis auf die Woche zwischen Weihnachten und Silvester: Eventuell hatte sich die Verfügung vom 17.9.1934 in der Weihnachtszeit 1934 als unpraktikabel erwiesen hatte. Ob die Schulen gar ohne Rücksicht auf die Anweisung vom 17.9.1934 trotzdem ihre Weihnachtsspiele aufgeführt hatten und der dadurch entstehende Zwiespalt zwischen Gesetzgebung und Durchsetzbarkeit zugunsten der Bevölkerungsbedürfnisse gelöst wurde – wie etwa Hans Dieter Schäfer am Beispiel der Swing-Jugend exemplarisch zeigt – wäre interessant zu fragen, ist aber an dieser Stelle nicht zu klären. Vgl. Dussel 1988, S. 62; Schäfer 1981, S. 136-137.

²¹⁴ BArch: R55/20476, Bl. 204.

²¹⁵ Vgl. Dussel 1988, S. 62.

²¹⁶ Frantzen 1969, S. 183.

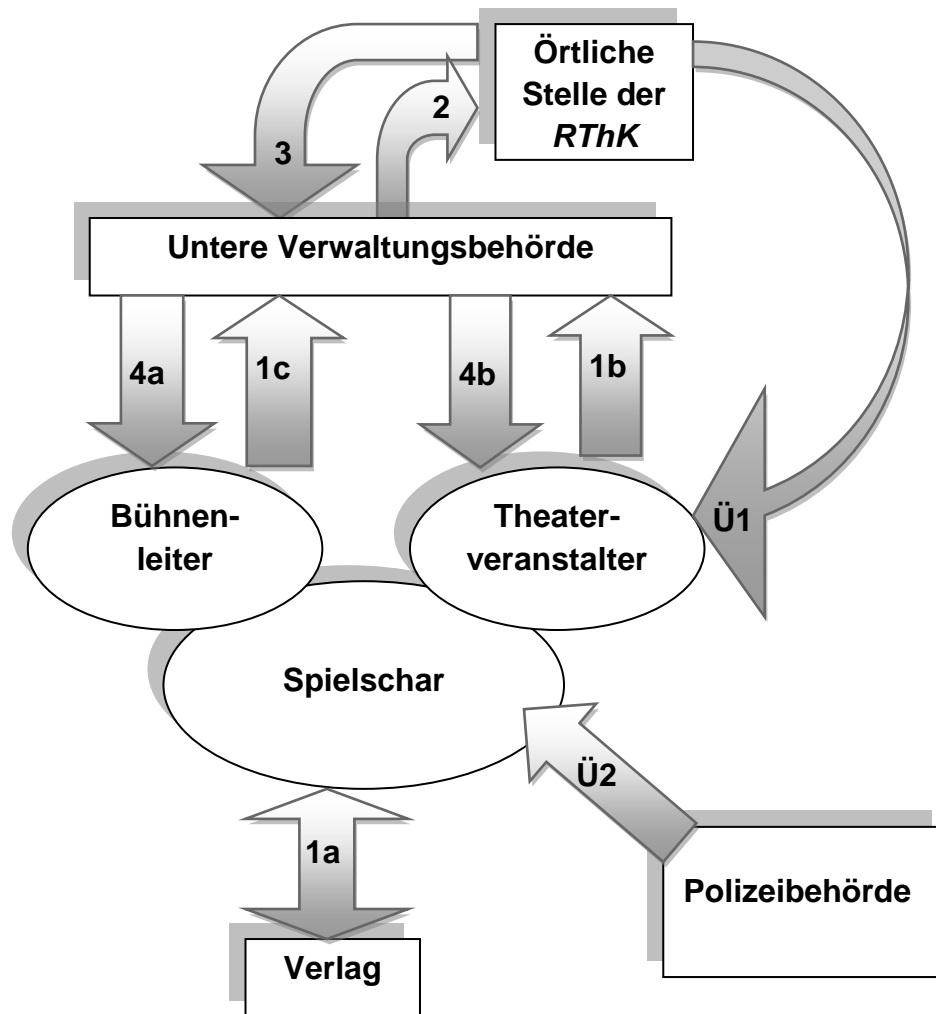
²¹⁷ Faustmann 1990, S. 193. Das Amt des Bühnenleiters und des Theaterveranstalters konnte in Personalunion ausgeübt werden.

Versuch gelesen werden, einen potentiell Schuldigen schon vorab zu definieren und diesen zu vorauseilendem Gehorsam gegenüber der Zulassungsstelle zu nötigen.

Weiterhin wurde die Zulassung der gelegentlichen Theaterveranstalter auf ein Jahr beschränkt, in dem wie bisher höchstens sechs Aufführungen veranstaltet werden durften, bevor ein neuer Zulassungsantrag gestellt werden musste. So war die regelmäßige Überprüfung der Veranstalter sichergestellt.

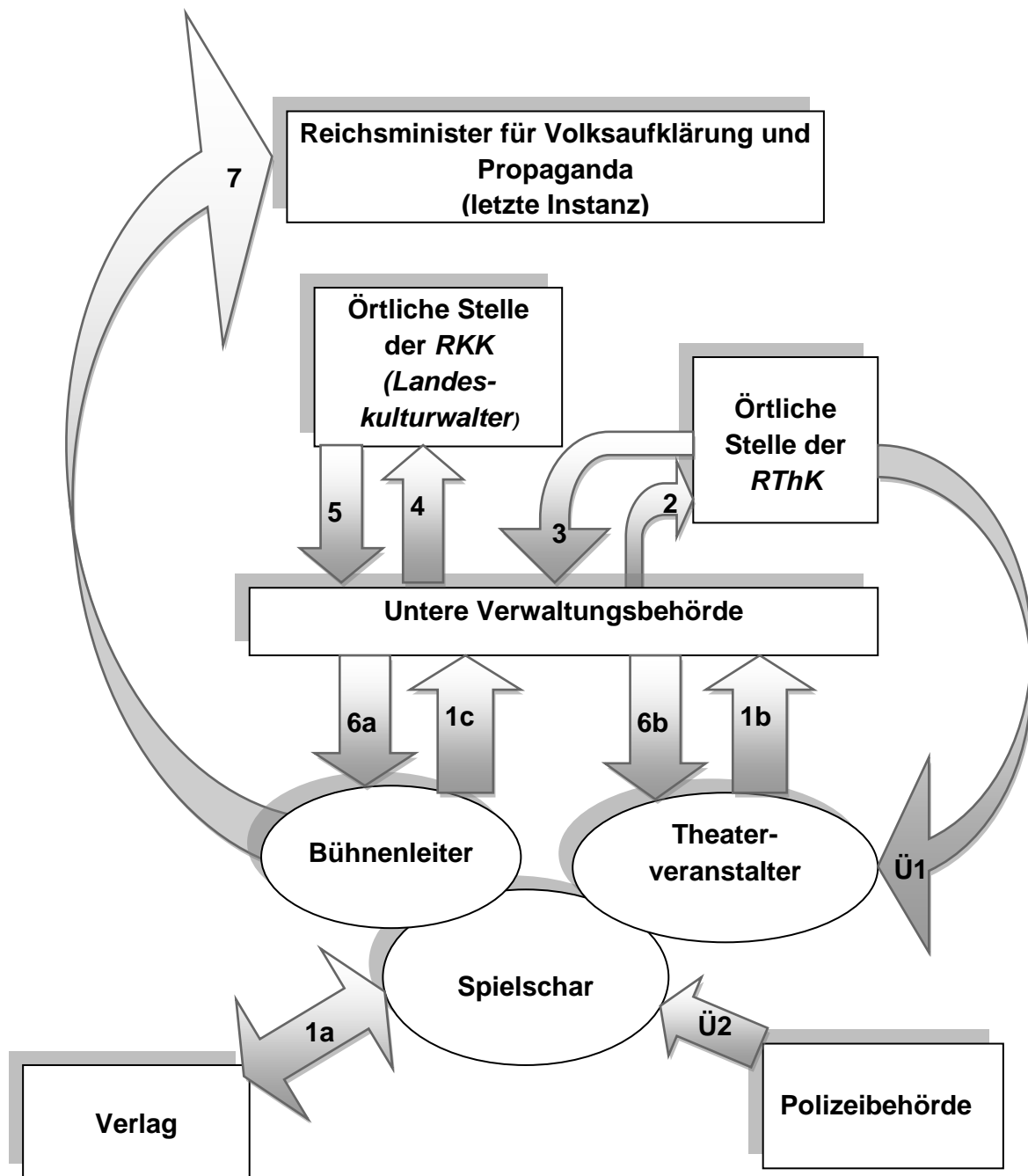
Ebenfalls bedeutsam war die Änderung der Einspruchsstellen: Wollte die untere Verwaltungsbehörde vom Gutachten der örtlichen Stelle der *Reichstheaterkammer* abweichen, so wurde bisher das Verfahren an die *Reichstheaterkammer* zur Entscheidung weitergereicht. In der zweiten Durchführungsverordnung wurde nun bestimmt, dass im Fall einer gewünschten Abweichung vom Urteil der örtlichen Stelle der *Reichstheaterkammer* der örtliche Vertreter der *Reichskulturkammer* in seiner gleichzeitigen Funktion als *Landeskulturwalter* (Vertreter der Landesstelle des *RMVP*) zuständig wurde. Unter anderem mit dieser Regelung des Gutachtenverfahrens – ob nun nach der 1. oder 2. Durchführungsverordnung – sollte eine reichseinheitliche Verwaltungspraxis sichergestellt werden.²¹⁸

²¹⁸ Vgl. Faustmann 1990, S. 191. Im Erlass vom 14.2.1934 zu den Aufgaben der Polizei findet sich dieses Anliegen schon für die Zeit vor dem Theatergesetz bestätigt: „Der RMfVuP. wünscht, vor einem Verbot von Theaterstücken, deren Aufführung nicht nur örtliche Bedeutung hat, Gelegenheit zur Stellungnahme zu erhalten, um die Einheitlichkeit der vom Reich verfolgten Kulturpolitik gewährleisten zu können.“ In: Ministerialblatt für die preußische innere Verwaltung 1934, S. 213.



Verfahren zur Aufführungsgenehmigung ohne Widerspruch der unteren Verwaltungsbehörde.

- 1a: Die Spielschar erwirbt die Aufführungsrechte beim Verlag.
 1b: Der Theaterveranstalter beantragt spätestens 3 Wochen vor der Premiere die Zulassungsurkunde bei der unteren Verwaltungsbehörde. Nicht notwendig bei juristischen Personen öffentlichen Rechts, z.B. Aufführungen der christlichen Kirchen.
 1c: Der Bühnenleiter beantragt spätestens 3 Wochen vor der Premiere die Bestätigungsurkunde bei der unteren Verwaltungsbehörde.
 2: Die untere Verwaltungsbehörde gibt den Antrag zur Begutachtung an die örtliche Stelle der *Reichstheaterkammer* weiter.
 3: Die örtliche Stelle der *Reichstheaterkammer* genehmigt / verbietet die Aufführung innerhalb von 4 Tagen.
 4a+b: Die untere Verwaltungsbehörde erteilt die Bestätigungs- und Zulassungsurkunde bzw. verbietet die Aufführung.
 Ü1: Die örtliche Stelle der *Reichstheaterkammer* überprüft im Auftrag der unteren Verwaltungsbehörde bei Aufführungen den Veranstalter auf Zuverlässigkeit, Eignung, wirtschaftliche Leistungsfähigkeit und kann die Zulassung ggf. entziehen.
 Ü2: Die Polizei überprüft bei Aufführungen die Zulassungsurkunde, bau-, feuer- und sicherheitspolizeiliche Bestimmungen und ob eine unmittelbare Gefahr für die öffentliche Sicherheit und Ordnung besteht.
 Quelle: BArch: R 55/20465, Bl. 128-143.



Verfahren zur Aufführungsgenehmigung mit Widerspruch der unteren Verwaltungsbehörde.

1a: Die Spielschar erwirbt die Aufführungsrechte beim Verlag.
 1b: Der Theaterveranstalter beantragt spätestens 3 Wochen vor der Premiere die Zulassungsurkunde bei der unteren Verwaltungsbehörde. Nicht notwendig bei juristischen Personen öffentlichen Rechts, z.B. Aufführungen der christlichen Kirchen.
 1c: Der Bühnenleiter beantragt spätestens 3 Wochen vor der Premiere die Bestätigungsurkunde bei der unteren Verwaltungsbehörde.
 2: Die untere Verwaltungsbehörde gibt den Antrag zur Begutachtung an die örtliche Stelle der Reichstheaterkammer weiter.
 3: Die örtliche Stelle der Reichstheaterkammer genehmigt / verbietet die Aufführung innerhalb von 4 Tagen.
 4: Die untere Verwaltungsbehörde will vom Gutachten der örtlichen Stelle der Reichstheaterkammer abweichen und gibt den Antrag an die örtliche Stelle der Reichskulturkammer, d.h. an den Landeskulturwalter weiter.
 5: Die örtliche Stelle der Reichskulturkammer, bzw. der Landeskulturwalter erteilt die Zulassung oder das Verbot.
 6a+b: Die untere Verwaltungsbehörde erteilt die Bestätigungs- und Zulassungsurkunde bzw. verbietet die Aufführung.
 7: Letzte Instanz bei Einspruch ist der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda. Der Einspruch muss innerhalb eines Monats eingelegt werden, in der Zeit des laufenden Verfahrens dürfen noch keine Aufführungen stattfinden.
 Ü1: Die örtliche Stelle der Reichstheaterkammer überprüft im Auftrag der unteren Verwaltungsbehörde bei Aufführungen den Veranstalter auf Zuverlässigkeit, Eignung, wirtschaftliche Leistungsfähigkeit und kann die Zulassung ggf. entziehen.
 Ü2: Die Polizei überprüft bei Aufführungen die Zulassungsurkunde, bau-, feuer- und sicherheitspolizeiliche Bestimmungen und ob eine unmittelbare Gefahr für die öffentliche Sicherheit und Ordnung besteht.
 Quelle: BArch: R 55/20465, Bl. 128-143.

Die endgültige Gängelung des gesamten nichtprofessionellen Theaterspiels wurde mit der Anweisung Goebbels vom 23.7.1935 amtlich.²¹⁹ In dem überarbeiteten Paragrafenkatalog wurden die rassistischen Selektionsmaßnahmen verschärft, die als Vorbereitung des Genozids Personen „nichtarischer“ Abstammung aus dem öffentlichen Leben verdrängten.²²⁰ Auch der Sektor des nichtprofessionellen Theaters wurde davon nicht ausgenommen. Es zeigte sich nun auch die straffe Kontrolle und der Zwang der Volksspielaktivisten zur nationalsozialistischen Identifikation und zur ihnen zgedachten Rolle im Propagandaapparat: Als Bühnenleiter und gelegentlicher Theaterveranstalter – auch für Parteiveranstaltungen – konnte nun nur noch zugelassen werden, wer

„sich jederzeit rückhaltlos für den nationalsozialistischen Staat einsetzt, die Deutsche Reichsangehörigkeit besitzt, die bürgerlichen Ehrenrechte und die Fähigkeit zur Bekleidung öffentlicher Ämter nicht verloren hat, arischer Abstammung ist und nicht mit einer Person nichtarischer Abstammung verheiratet ist, das 25. Lebensjahr vollendet hat und geschäftsfähig ist. Es muß die Gewähr dafür gegeben sein, daß er die Veranstaltungen nach bester künstlerischer und sittlicher Überzeugung im Bewußtsein nationaler Verantwortung führt und danach auch bei der Verwaltung handelt.“²²¹

Der Posten des Bühnenleiters erforderte nun auch eine fachliche Vorbildung, etwa als Intendant, Oberspielleiter, Spielleiter, Regisseur, Dramaturg usw.

In diesem neuen Erlass ist neben der klaren Ausrichtung und Kontrolle der zugelassenen Aufführungen auch der Versuch zu erkennen, das Dilettanten- und Vereinstheater durch hohen organisatorischen Aufwand verbunden mit finanziellen Vorschüssen – die dem Anliegen, die Vereinskasse zu konsolidieren, zuwiderlief - endgültig auszuschalten.

Bevor die Zulassung des Theaterveranstalters und Bühnenleiters überhaupt beantragt werden konnten, hatten die Spieler zunächst die Aufführungserlaubnis durch den Verlag zu erwerben. Dies geschah in der Regel durch den Erwerb eines

²¹⁹ Die Anweisung vom 23.7.1935 (I 1461/11.7.) fasste die drei vorangegangenen Anweisungen vom 17.9.1934, 28.12.1934 und 15.3.1935 zusammen und verschärfte sie an einigen Stellen. Vgl. Ministerialblatt für die preußische innere Verwaltung 1935, S. 1197-1202.

²²⁰ Schon seit der Anweisung im September 1934 wurde ein „Ariernachweis“ verlangt, aber die Abstammung des Ehepartners war bis dato Juli 1935 noch unerheblich gewesen. Vgl. Ministerialblatt für die preußische innere Verwaltung 1935, S. 48.

²²¹ Ministerialblatt für die preußische innere Verwaltung 1935, S. 1197.

Rollensatzes, sofern für die Aufführung kein Eintritt genommen wurde. Wurde Eintrittsgeld erhoben, stand die Spielschar in der Pflicht, eine zusätzliche Gebühr an den Autor abzuführen. Bei großen Festspielen oder Massenveranstaltungen, die ohne Eintritt veranstaltet wurden, sollte an die Autoren als angemessene Entschädigung der sogenannte „Autorenpfennig“ gezahlt werden, d.h. ein Pfennig pro Zuschauer. In der Regel wurden die Rechte nur für eine Aufführung erworben, alle weiteren Aufführungen bedurften einer besonderen Abmachung.²²² Zu Beginn des Jahres 1937 wies *Die Spielschar* darauf hin, dass die Deutschen Volksspieler mit dem Erwerb des gesamten Rollensatzes mit dafür Sorge trügen, dass die Autoren hauptberuflich schreiben könnten und somit eine angemessene Qualität sicherstellten. Die Leser wurden aufgefordert, die Autoren nicht länger durch das weit verbreitete „Rollenausschreiben“ aus einem einzeln erworbenen Exemplar um ihre Tantiemen zu bringen.²²³

Neben den Aufführungsrechten von Seiten des Verlages (Wirtschaft) und der Zulassungsgenehmigung des Theaterveranstalters und des Bühnenleiters (Staat) trat ab 1936 für die *HJ* die Verpflichtung hinzu, die Programmfolgen einer Veranstaltung mindestens vier Wochen vor Durchführung über den Dienstweg des *Untergaus* und (*Jung-*)*Banns* bei den Kulturabteilungen der *Obergau* und *Gebiete* einzureichen (Partei).²²⁴ Die *HJ*-Feiergestalter sollten nicht vergessen, „mit wie großer Sorgfalt auch die kleinste *HJ*-Feierstunde überwacht und auf ihren Wert kontrolliert wird.“²²⁵ Stellten sich die Programme als ungenügend im Sinne des nationalsozialistischen Feiertagsgedankens heraus, konnte es passieren, dass die Mitarbeiter des *Untergaus* oder (*Jung-*)*Banns* anreisten, um entweder mit den Verantwortlichen eine neue Programmfolge zu erarbeiten oder bei Zeitknappheit die Veranstaltung selbst durchführten.²²⁶ Ob dieser notfallmäßige Eingriff häufig stattfand, oder ob es sich dabei bloß um ein bedrohliches Rauschen im Vorschriftenwald handelte, ist schwer abzuschätzen. Jedenfalls machen die Anweisungen deutlich, dass innerhalb der *HJ* keine Feier und kein Deutsches Volksspiel ohne Kontrolle durch die Partei

²²² Vgl. BArch: R 55/20476, Bl. 218; Niggemann/Platzmann 1938, S. 17, 20-21.

²²³ Vgl. Wir beobachten! In: DSp37, S. 40. Die umfangreichen Genehmigungspflichten konnten auch dazu führen, dass die Veranstalter Volksspiele durch Stegreifspiele ersetzen, die nicht genehmigungspflichtig waren. Vgl. Langner, Peter: Spielscharen singen und spielen in Volksdeutschen Dörfern. In: DSp39, S. 151.

²²⁴ Vgl. Kinz 1990, S. 270; Reichsjugendführung 1942, S. 2182; Was meint ihr dazu? In: DSp36, S. 96.

²²⁵ Zur Feier- und Freizeitgestaltung in der *HJ*. In: Reichs-Jugend-Pressedienst, Nr. 183 (16./17.8.1936).

²²⁶ Vgl. Kohleppel, Marga: Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 258; Zur Feier- und Freizeitgestaltung in der *HJ*. In: Reichs-Jugend-Pressedienst, Nr. 183 (16./17.8.1936).

vonstattengehen sollten und das mit zunehmender Strukturierung des Systems diese Kontrollmacht behauptet wurde.²²⁷

Seit dem Jahr 1936 war die Vorschriftenlage für die Genehmigung von gelegentlichen Theateraufführungen relativ stabil. Trotzdem wurde die Zulassungs- und Verbotspraxis in der Realität keineswegs einheitlich gehandhabt. In den Akten des *RMVP* finden sich zahlreiche Korrespondenzen und Zeitungsausschnitte, die auf unterschiedlichste Genehmigungspraxen hinweisen:²²⁸ Mal galten mehraktige Theaterstücke für nichtprofessionelle Gruppen als verboten,²²⁹ mal wurde die Mitgliedschaft des aufführenden Vereins zu einer Dachorganisation als Genehmigungsvoraussetzung gefordert,²³⁰ mal wurde die örtliche Stelle der *Reichstheaterkammer* übergangen und das Gutachten sofort bei der Landesstelle beantragt oder *Kreiskulturwarter* als gutachtliche Stelle eingesetzt.²³¹ Auch versuchten *Orts-* und *Kreiskulturwarter* bzw. die *NS-Kulturgemeinde*, Aufführungen zu verbieten.²³² Besonders die *NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude* scheint andere Deutsche Volksspieler entgegen der Gesetzeslage verpflichtet zu haben, die Stücke in den *KdF-Gaudienststellen* zur Genehmigung einzureichen und durch Spielverbote ihren eigenen Spielgruppen die Aufführungen gesichert zu haben.²³³ Zahlreiche Korrespondenzen belegen, dass das *RMVP* – besonders *Regierungsrat* Kleinschmidt – anhaltend bemüht war, einerseits alle Beteiligte über die Rechtssituation

²²⁷ Eine vergleichbare Anmeldepflicht für Schulen wurde bereits für das Beispiel Hamburg nachgewiesen. Die Schulen mussten ihre Feste und Feiern unter Angabe der geplanten Veranstaltungsfolgen spätestens drei Wochen vorher bei der Landesunterrichtsbehörde anmelden, um einen Besuch mit Beratung und Beurteilung durch die zuständige Gaustelle zu ermöglichen. Vgl. Hesse, S. 219. Ähnliche Kontrollmechanismen fanden auch in der Festgestaltung der *KPD* in der Weimarer Republik Anwendung und legen vergleichbare Sorgen um die eigene Außendarstellung frei. Vgl. Warstat 2005, S. 235.

²²⁸ Vgl. BArch: R 55 / 20476a, Bl. 323-340, 400-428; Caffier 2013, S. 170. Für kirchlich-konfessionelle Aufführungen galt ein generelles Aufführungsverbot in profanen Räumen. Ebenso waren Stücke, die keinen explizit religiösen Inhalt aufwiesen, für christliche nichtprofessionelle Spieler verboten. Man fürchtete den propagandistischen Einfluss der Kirchen. Vgl. bspw.: BArch: R55/20478, Bl. 4, 16, 54.

²²⁹ Vgl.: BArch: R 55/20476, Bl. 2. Den Mitgliedern des *Reichsbundes für Volksbühnenspiele e.V.* war die Aufführung von Klassikern untersagt, um den Profibühnen nicht das Publikum abzugraben. Vgl. BArch: R 55/20475, Bl. 452.

²³⁰ Uzw. nicht im Herbst 1934 / Frühjahr 1935, als dies tatsächlich der Fall war, sondern im Oktober 1938. Vgl. BArch: R 55/ 20475, Bl. 144.

²³¹ Vgl. BArch: R 55/20475, Bl. 42-43.

²³² Vgl. BArch: R 55/20465, Bl. 155.

²³³ Vgl. BArch: R 55/20476, Bl. 2; BArch: R 55/20475, Bl. 263. *KdF* besaß eine Zulassung als ständiger Theaterveranstalter, so dass die *KdF*-Volksspielgruppen, die bspw. zur Betreuung der Landbevölkerung eingesetzt wurden, mehr als sechs Aufführungen pro Jahr durchführen konnten. Vgl. BArch: R 55/20475, Bl. 506-507. Ob die *RJF* ebenfalls eine solche besaß, so dass die einzelnen *HJ*-Spielscharen ebenfalls mehr als sechs Veranstaltungen spielen konnten, ist bis dato nicht nachzuweisen, aber sehr wahrscheinlich.

aufzuklären und andererseits auf deren Einhaltung zu beharren.²³⁴ Immer wieder versuchte Kleinschmidt, künstlerische Wertungen über den Umweg einer erweiterten Auslegung des Begriffs der „politischen Bedenken“ zu unterbinden:

„Unter politischen Bedenken in diesem Sinne sind nur solche staatspolitischer Natur zu verstehen (z.B. Betätigung staatsfeindlicher Elemente als Theaterveranstalter, Aufführung von Stücken staatsfeindlichen Charakters).“²³⁵

Allerdings wurde genau dies von anderen Stellen praktiziert, wie etwa ein Brief des *Reichs- und Preußischen Ministers des Inneren* an den *Regierungspräsidenten* in Magdeburg vom 3.2.1936 belegt:

„Wenn auch die Versagung der Genehmigung zu solchen Aufführungen nur aus politischen Gründen erfolgen kann, so wird doch gerade diese Begründung oft die Möglichkeit geben, auch kulturell minderwertige Aufführungen zu verhindern. So wird z.B. in der Aufführung schlechter Militärhumoresken aus der Vorkriegszeit eine Verächtlichmachung der Wehrmacht des nat.soz. Staates erblickt werden können und somit ein politischer Grund zur Versagung der Genehmigung gegeben sein. Ich ersuche, nach diesen Gesichtspunkten die Anträge auf Zulassung gelegentlicher Theateraufführungen durch Dilettanten oder Laienspielscharen prüfen zu lassen.“²³⁶

Die höchst undurchsichtige Genehmigungspraxis führte zur durchaus gewünschten „freiwilligen“ Selbstzensur der Verlage: Diese versuchten, unsachgemäßen Aufführungsverboten vorzubeugen, indem sie ihre Stücke präventiv zur Überprüfung beim *RMVP* einreichten. Das Ministerium beauftragte seinerseits Lektoren mit der Begutachtung unter inhaltlichen, weltanschaulichen, geistesgeschichtlichen, wirkungsästhetischen, formalen und zielgruppenspezifischen Aspekten (s. Abb. 6a-

²³⁴ Vgl. BArch: R 55/20465, Bl. 150, 153-155; BArch: R 55/20475, Bl. 144. Es gibt Hinweise darauf, dass sich Kleinschmidts Haltung ab dem Jahr 1939 zunehmend verbotsfreudiger gestaltete. In einem Verbotsverfahren im Frühjahr 1939 deutete er an, „daß wir ein Laienstück auch aus anderen als rein staatspolitischen Bedenken verbieten können.“ BArch: R 55/20475, Bl. 365.

²³⁵ BArch: R 55/20475, Bl. 173, Hervorh. i. Orig. Vgl. auch: BArch: R 55/20465, Bl. 153-154.

²³⁶ BArch: R 55/20475, Blatt 172. Ein Beispiel aus dem Jahr 1941 stellt der Umgang mit dem Lustspiel *Der Etappenhase* dar: Das *RMVP* bat das *Oberkommando der Wehrmacht (OKW)* zu einer Stellungnahme hinsichtlich des beanstandeten Stückes, woraufhin die Aufführung des Stückes vom *OKW* als unerwünscht erklärt und vom *RMVP* aus staatspolitischen Bedenken verboten wurde. Einen anderen Umweg schlug der Reichsdramaturg Dr. Rainer Schlösser: Das Verbot des *Etappenhasen* könnte man, wenn nicht im Text selber, so doch mit der Art der zu erwartenden Darstellung begründen, die politisch bedenklich sein könne. Vgl. BArch: R 55/20475, Bl. 452, 491-496.

d). Am Ende des Gutachtens hatte der Sachbearbeiter – nicht der Lektor – die Aufgabe, Möglichkeiten zur Förderung oder zur Ablehnung („Pressekonferenz“, „Besprechungsbeschränkung“ oder „Verbot“) zu formulieren.²³⁷ Aus den erhaltenen Akten geht hervor, dass besonders der angefeindete *Danner-Verlag* regelmäßig auf dieses Mittel der vorauseilenden Genehmigungsbeantragung zurückgriff – allerdings nur mit mäßigem Erfolg.²³⁸

Mit der Legitimierung seiner Stücke durch die Gutachten des RMVP versuchte sich der *Danner-Verlag*, Mühlhausen/Thüringen²³⁹ gegen den angestrebten Boykott durch Partei-Einheiten und staatliche Einrichtungen zu wehren. An diesem Boykott-Versuch, der den Verlag in existenzielle wirtschaftliche Bedrängnis brachte, beteiligte sich ebenfalls *Die Spielschar* als Organ der *RJF*. In der Rubrik *Kitscharchiv Plüsch & Co.* wurden in regelmäßigen Abständen Artikel veröffentlicht, die den Verlag und seine Stücke und Autoren verunglimpften. Für die Absichten der *RJF* und damit auch der Schriftleitung von *Die Spielschar* waren die Stücke des *Danner-Verlages* nicht nützlich. Kritikpunkte waren etwa religiöse Tendenzen²⁴⁰, die Produktion von Konjunkturspielen²⁴¹ oder die verharmlosende Darstellung des *BDM*.²⁴²

„Für uns kann dieser Katalog nur Anlaß sein, unsere Einheiten immer wieder zu veranlassen, mit dem Verlag Danner, Mühlhausen in Thüringen, nicht zu arbeiten.“²⁴³

Warum bemühte man sich nicht um ein offizielles Verbot des Verlages und wie sah der Boykott in der Praxis aus? In den wenigen erhaltenen Akten des *Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP)*, die das Laienspiel

²³⁷ Vgl. BArch: R55/20476a, Bl. 573-576.

²³⁸ Vgl. BArch: R55/20476a. Ende des Jahres 1938 fragte der *Danner-Verlag* bei *Regierungsrat* Kleinschmidt an, ob es möglich sei, auf den Textheften einen Genehmigungs-Vermerk abzdrukken. Die Antwort darauf lautete: „Ich halte es aus grundsätzlichen Erwägungen nicht für angebracht, dass Sie in Ihren Verlagswerken einen Vermerk anbringen, aus dem ersichtlich ist, dass ich gegen das jeweilige Stück keine Bedenken habe. Ich stelle es Ihnen jedoch frei, in Ihren Angeboten an Spielwillige darauf hinzuweisen, daß, soweit dies tatsächlich geschehen, ein Stück mir vorgelegen und ich gegen eine Aufführung keine Bedenken habe.“ BArch: R55/20476a, Bl. 490.

²³⁹ Vgl. BArch: R 55/20475, Bl. 237 – 238. Besser bekannt ist der *Danner-Verlag* als Traditionsdruckerei und Herausgeber des *Mühlhäuser Anzeiger*. In den 1920er Jahren nannte er sich „Spezialgeschäft für jeglichen Vereinsbedarf“ und hatte u.a. Pokale, Scherzartikel und Faschingsmaskerade im Angebot. Vgl. Kaufmann 1991, S. 235.

²⁴⁰ Vgl. Ohlendorf, Heinz: Wir beobachten! In: DSp37, S. 220.

²⁴¹ Vgl. BArch: R 55/20475, Bl. 10; Kapitel 3.2.1.

²⁴² Günther Boehnert, vom *RMVP* beauftragt, über das vom *Danner-Verlag* zur Genehmigung vorgelegte Stück „Die eingebildete Kranke“ von Will Reeg eine Stellungnahme zu schreiben, urteilte: „Eine Gruppe dieser Hitler-Mädels lässt der Verfasser pfeifend ins Zimmer marschieren, Aufstellung nehmen, dann singen und marschieren, erst auf der Stelle, dann im Kreise. Hier fängt die Sache an nicht nur dumm zu sein, sondern auch der Form und dem Wollen des *BDM* entgegenzuarbeiten.“ BArch: R 55/20475, Bl. 5.

²⁴³ Ohlendorf, Heinz: Ein neuer Danner-Katalog. In: DSp36, S. 352.

betreffen, tauchen seit Ende 1935 Schriftstücke auf, die den Unmut verschiedenster Partei- und Staatsvertreter über das ästhetische und thematische Profil des *Danner-*Verlagsprogramms belegen.²⁴⁴ Immer wieder reichte der *Danner-*Verlag Beschwerde ein, da er benutzte Rollenbücher von seinen Kunden zurückerhielt und zur Rückerstattung des Kaufpreises aufgefordert wurde.²⁴⁵ Den Laienspielern wurden die Aufführungen der Stücke mit unterschiedlichsten Begründungen und von unterschiedlichsten (nicht berechtigten) Stellen untersagt. In anderen Fällen wurden die Genehmigungsverfahren so lange hinausgezögert, bis der Premierentermin verstrichen war. *Reichsdramaturg* Rainer Schlösser fragte im Juni 1937 bei seinem Mitarbeiter Kleinschmidt an, auf welche Weise er sich „diesen kulturpolitisch äußerst heiklen Bühnenvertrieb aus dem Bezirke der Reichstheaterkammer fernhalten“ könne.²⁴⁶ In den folgenden Monaten wurde der Antrag des *Danner-*Verlags verhindert, neben der Mitgliedschaft in der *Arbeitsgemeinschaft der Laienspiel-Verleger*,²⁴⁷ auch wieder in die Bühnenverlegervereinigung aufgenommen zu werden und somit das Recht zu erwerben, Stücke an Profibühnen zu verkaufen. Wie der Boykott in der Praxis vonstattenging, offenbart ein Schreiben vom 18.2.1939, indem sich der *Danner-*Verlag beim *Regierungsrat* Kleinschmidt beklagte:

„Jetzt versucht man sogar unseren Verlag als ‚verbotenen Verlag‘ hinzustellen und uns dadurch unmöglich zu machen. Es ist wirklich traurig, dass ein Amtsträger es fertig bekommt, in dieser Form geschäftsschädigend in den Betrieb eines deutschen Unternehmens einzugreifen.

Die Fälle, in denen Dienststellen der Deutschen Arbeitsfront, besonders aber der NS.Gemeinschaft ‚Kraft durch Freude‘, Vereinen das Recht absprechen, Spiele aus unserem Verlag aufzuführen, häufen sich jetzt immer mehr und mehr. Wir haben daher den Eindruck gewonnen, dass trotz der von Ihnen erlassenen Eingabe an die verschiedenen Reichsstellen der

²⁴⁴ Vgl. BArch: R 55 / 20476a, Bl. 307-318.

²⁴⁵ Vgl. BArch: R 55 / 20476a, Bl. 337-340, 352-360. In den Deutschland-Berichten der Sopade fragte ein Berichterstatter im November 1937: „Aber welcher Herausgeber soll im Dritten Reich heute wissen, was noch erlaubt ist? Wer soll sich zurechtfinden unter einem System, in dem es von Dekreten, Fälschungen, Fallen und Selbstschüssen nur so wimmelt?“ In: Deutschland-Berichte der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (Sopade) 1937, S. 1649.

²⁴⁶ BArch: R 55 / 20476a, Bl. 374.

²⁴⁷ In der *Vereinigung der Laienspielverleger* in der *Reichsschrifttumskammer* waren alle zugelassenen Laienspielverleger organisiert. Wie in allen anderen Kunstbereichen war die Zugehörigkeit zur jeweiligen Fachkammer der *Reichskulturkammer* die Voraussetzung zum Fortbestand des Unternehmens. Es gab von Seiten der *AG der Laienspielverleger* den Versuch, in die *RThK* zu wechseln. Vgl. BArch: R55/20476, Bl. 218; BArch: R 55 / 20476a, Bl. 335; Brenner 1963, S. 52.

Parteiformationen, die Uebergriffe und Angriffe gegen unseren Verlag abzustellen, mit allem Nachdruck und vielleicht auf höhere Anordnung hin versucht wird, unseren Verlag auszuschalten. [...] Wir wissen uns keinen Rat mehr und bitten Sie, uns die Wege zu weisen, die wir beschreiten können, um endlich einmal Klärung durch die Instanz zu erreichen, der sämtliche Parteiformationen unterstellt sind.“²⁴⁸

Ein Verbot des Verlages war ganz offensichtlich nicht im Sinne des *RMVP*, wie das Schreiben Kleinschmidts an das *Reichspropagandaamt Baden* ebenfalls im Februar 1939 zeigt:

„Ich mache aber darauf aufmerksam, dass dem Danner-Verlag durch die wiederholten Eingriffe der verschiedensten Stellen wirklich erhebliche wirtschaftliche Schäden entstanden sind. Dabei ist ihm der Vorwurf, dass er ausserhalb unserer Zeit lebt, deswegen nicht zu machen, weil er bereits zweimal seine gesamte Verlagsproduktion durch Lektoren amtlicher Stellen hat begutachten und alles, was diesen Lektoren nicht tragbar erschien, hat makulieren lassen. Der Inhaber des Verlages ist im übrigen alter Parteigenosse und Leiter der Vereinigung der Laienspielverleger in der Reichsschrifttumskammer.“²⁴⁹

Bis über das Kriegsende hinaus konnte der Verlag immerhin bestehen: Im Juli 1945 ordnete die sowjetische Besatzungsmacht die Enteignung an.²⁵⁰

Die Sicherheit und Einheitlichkeit in der Rechtssituation, die sich der *BVB* im Jahr 1928 von einem zukünftigen Theatergesetz erhofft hatte, scheint jedenfalls in den Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft nicht eingetreten zu sein.²⁵¹ Allerdings erhob der *BVB* nun keine Beschwerde mehr, er existierte seit 1933 faktisch nicht mehr.²⁵²

²⁴⁸ BArch: R 55/20475, Bl. 263. Ein ähnliches Vorgehen bzgl. des Ullstein-Verlags beschreibt Hildegard Brenner. Vgl. Brenner 1963, S. 180.

²⁴⁹ BArch: R 55/20475, Bl. 237 – 238.

²⁵⁰ Vgl. Kaiser, Beate und Gunter Görner (Hg.): Chronik der Stadt Mühlhausen in Thüringen. Bd.5: 1891-1945. Bad Langensalza: Rockstuhl 2004, S. 437. Auch für verschiedene Kinder- und Jugendbuchverlage weist Hopster die negative Bewertung oder gar Indizierung von Teilen der Verlagsprogramme nach, ohne dass die Verlage geschlossen wurden. Vgl. Hopster 2005, S. 679-680.

²⁵¹ Noch im Sommer 1944 fragten ein Landeskulturwalter und ein Stadttheaterintendant bei der *Reichstheaterkammer* bzw. der *Fachschaft Bühne* nach den einschlägigen Bestimmungen zu Laienspielaufführungen. Vgl. BArch: R 56-III/379.

²⁵² Kannberg spricht von angemeldetem Konkurs, um der Gleichschaltung zu entgehen. Rischbieter hingegen führt an, der *BVB* sei der Gleichschaltung nicht zuvorgekommen, sondern in die Theaterbesucherorganisation *Deutsche Bühne* übergegangen. Vgl. Kannberg 1997, S. 120;

2.4 Zusammenfassung der Ergebnisse

Im Kapitel 2 wurden die Rahmenbedingungen für die Analyse des Deutschen-Volksspiel-Dispositivs untersucht. Dabei traten folgende Ergebnisse zu Tage, die an dieser Stelle zur besseren Übersichtlichkeit nochmals knapp zusammengefasst werden:

Die Spielschar wurde von einflussreichen Organisationen herausgegeben und sollte monopolartigen Einfluss auf die gesamte *HJ*-Spielschararbeit ausüben. Besondere strukturelle Unterstützung erhielt sie dabei durch die Einrichtung des *RJF*-Kulturamtes.

Schriftleiter und Ständige Mitarbeiter der Zeitschrift waren allesamt Angestellte des *RJF*-Kulturamtes und machten z.T. auch noch weiter Karriere. *Die Spielschar* erfuhr in ihrem gut achtjährigen Erscheinen einen häufigen Wechsel im Mitarbeiterstab. Die Auflagenzahlen waren nicht überwältigend, trotzdem ist anzunehmen, dass die Zielgruppe gut erreicht wurde. Das Layout wurde mehrfach z.T. kriegsbedingt (Papiermangel) geändert.

Inhaltlich wurde eine Entwicklung weg vom Grundsatzartikel hin zum Praxismaterial propagiert – einerseits vermutlich aus Gründen der stärkeren Zielgruppenorientierung (Praktiker), andererseits vermutlich weil man zügig eine einheitliche Kulturarbeit verbreiten wollte. Da das Kulturamt der *RJF* Hauptherausgeber der Zeitschrift war und die Inhalte dementsprechend maßgeblich von den Mitarbeitern des *RJF*-Kulturamtes verantwortet wurden, entsprach *Die Spielschar* der Parteilinie in Fragen der nichtprofessionellen Kunst und stellte ein Instrument der systematischen Einflussnahme auf die nichtprofessionelle Theaterarbeit innerhalb der *HJ*-Spielscharen dar.

Als Leserschaft stellte man hauptsächlich auf *HJ*-Spielschar-Praktiker ab, aber auch die Kulturarbeiter von *KdF* und *Reichsnährstand* sollten angesprochen werden. Die Leser sollten sich an der Ausgestaltung der Zeitschrift beteiligen, vermutlich hauptsächlich aus Gründen der Leserbindung und der vermeintlichen Legitimierung durch Praxiserprobung.

Rischbieter 2000, S. 30. Die Textreihen des *BVB*-Verlages übernahm der in der nichtprofessionellen Theaterarbeit eine führende Rolle spielende Münchener Verlag *Langen-Müller*. Vgl. Hesse 2005, S. 210.

Die Themen und Materialien der Hefte wurden gemäß des Feierjahres (z.B. Tag der Arbeit im Aprilheft) und der anderen jahreszeitlich bedingten Aufgaben der Spielscharen ausgewählt (z. B. Spielfahrten im Sommer). Neben Grundsatzartikeln, Praxistipps und konkretem Lied- oder Text-Material wurden Berichte aus der Arbeit, Ankündigungen und Anordnungen veröffentlicht. Die Rubrik *Kitscharchiv* gab Unerwünschtes, wie etwa „Konjunkturliteratur“, der Lächerlichkeit preis.

Der Vorgänger *Die Spielgemeinde* wurde ursprünglich in einem reformpädagogischen Geist gegründet. Nach der „Machtübernahme“ und der Verdrängung ihres Gründers Kurt Riemann wurde die Zeitschrift unter dem neuen Schriftleiter Walther Blachetta schrittweise an die nationalsozialistische Ausrichtung angepasst, bis sie zum Jahreswechsel 1935/36 in *Die Spielschar* umbenannt und mit einer neuen Schriftleitung ausgestattet wurde. Die Umbenennung von *Die Spielgemeinde* in *Die Spielschar* und die einsetzenden Bemühungen, die HJ-Spielscharszene systematisch zu erfassen und zentral steuerbar zu organisieren, hingen eng mit der Einrichtung eines Kulturamtes in der *RJF* zusammen.

Die Spielschar als Sprachrohr der *Reichsjugendführung* hatte offensichtlich die Aufgabe, zur Ausrichtung der gesamten HJ-Spielschar-Arbeit zu dienen. Das Periodikum wurde als Plattform zur Selbstdarstellung der HJ, Vermittlung von Praxishilfen, Herausbildung eines gemeinsamen Stilbewusstseins, Veröffentlichung von offiziellen Anweisungen genutzt.

Für die vorliegende Untersuchung wird *Die Spielschar* als grundlegende Hauptquelle flankiert von weiteren Quellen verschiedener Textsorten: Handbücher, Texthefte, wissenschaftliche Arbeiten und Verlagsprogramme, die z.T. auf Linie der *RJF*-Führung liegen, z.T. davon abweichen, ergänzen die Äußerungen in *Die Spielschar*.

Im Folgenden wird unterschieden zwischen „Laienspiel“ als Bezeichnung für das nichtprofessionelle Theaterspiel jugendbewegter und bündischer Gruppen vor 1933 und dem „Deutschen Volksspiel“, als Bezeichnung für das nichtprofessionelle Theaterspiel innerhalb staatlicher und Partei-Strukturen im nationalsozialistischen Deutschland. Beide Begriffe „Deutsches Volksspiel“ und „Laienspiel“ waren in der Laienspielbewegung gebräuchlich. Nach 1933 versuchten verschiedene Volksspielprogrammatiker die Bezeichnung „Deutsches Volksspiel“ zu forcieren, was aber keine vollständige Verdrängung des Begriffs „Laienspiel“ erreichte.

Im relativ kleinen Diskurs zu den Wurzeln des Deutschen Volksspiels wurden hauptsächlich zwei Positionen vertreten: Entweder behaupteten die Autoren, die Laienspielbewegung sei Vorläufer und könne nach reiflicher Überarbeitung als Grundlage des Deutschen Volksspiels dienen. Andere Autoren versuchten die Bedeutung des Laienspiels vollständig zu negieren und deutliche Unterschiede beider Varianten hinsichtlich Wesen und Aufgabe des Spiels zu konstruieren. Im weiteren Untersuchungsverlauf wird detailliert nachgewiesen, dass die Laienspielbewegung dem Deutschen Volksspiels tatsächlich strukturell, ästhetisch und z.T. auch inhaltlich Vorlagen lieferte, die weniger Modifikationen erfuhren, als erwartet.

Das Spiel der Jugendbewegung entstand Anfang des 20. Jahrhunderts aus dem Vereins- oder Dilettantentheater, schlug aber seit 1907 eigene Wege ein und entwickelte sich besonders nach der Begegnung mit Wanderspielscharen ab 1919 (allen voran den *Haaß-Berkow-Spielen*) als Laienspielbewegung eigenständig hinsichtlich der Spielpläne, Inszenierungs- und Spielstile. Seit den 1920er Jahren bis zum Kriegsbeginn sind Versuche der Laienspielbewegung und später ebenso des Deutschen Volksspiels nachzuweisen, sich von den Dilettantentheatern abzugrenzen. Die Deutschen-Volksspiel-Programmatiker übernahmen die grundlegende Argumentationslinie der Laienspielbewegung gegen das Dilettantentheater. Seit der Gründung des *RJF*-Kulturamtes wurde das Dilettantentheater mit verschiedenen Instrumenten einzudämmen versucht: Durch Herausgabe richtungsweisender Publikationen, der Genehmigungspflicht für nichtprofessionelle Theateraufführungen und -stücke, Beratungsstellen für nichtprofessionelles Theaterspiel, Stückempfehlungen und der Gleichschaltung aller bestehender Theatervereine innerhalb von Parteiinstitutionen.

Ebenso schon aus der Laienspielbewegung bekannt war die Verteidigungshaltung der nichtprofessionellen Spieler gegen die Angriffe des Profitheaters, das in allen nichtprofessionellen Theaterunternehmungen existenzielle Bedrohungen witterte. Schon vor 1939, aber besonders seit Kriegsbeginn verloren die Differenzen zwischen Profis und Nicht-Profis an Bedeutung, denn möglichst viele Unterhaltungsformate wurden für politische und kriegsmotivierende Zwecke gebraucht.

Für die Aufführungen von nichtprofessionellen Theaterspielen war bis zur Verabschiedung des Theatergesetzes im Jahr 1934 die *Reichsgewerbeordnung* von 1883 verbindlich. Deren völlig willkürliche Auslegung besonders hinsichtlich der Frage, ob Laienspielgruppen eine Konzession benötige und nach welchen Kriterien diese erteilt wurde, stellte für das nichtprofessionelle Theaterspiel eine deutliche Erschwernis dar, gegen die der *Bühnenvolksbund* sich dauerhaft wehrte.

Mit dem Theatergesetz und seiner ersten Durchführungsverordnung (Mai 1934), wurde nun nicht mehr zwischen gewerblichen und nicht-gewerblichen Aufführungen unterschieden, sondern zwischen ständigen und gelegentlichen (bis sechs Aufführungen im Jahr) Theaterveranstaltern. Auf die gelegentlichen Theaterveranstalter kam nun ein hoher organisatorischer Aufwand durch das Genehmigungsverfahren von Aufführungen zu, die durch eine neuerliche Anweisung im September 1934 noch verschärft wurden und zu einer vorübergehenden beträchtlichen Einschränkung des nichtprofessionellen Theaters führte. Vermutlich aufgrund von öffentlichem Druck wurde das Verfahren im Winter 1934/35 wieder etwas gelockert, so dass unabhängig von der Zugehörigkeit zum *Reichsbund* alle „Laienspiele (d.h. alle nicht berufsmässigen Theaterspiele) zu genehmigen sind, falls nicht im Inhalt der Stücke oder in der Person der Veranstalter politische Bedenken bestehen.“²⁵³ Die Bühnenleiter und Theaterveranstalter wurden ab Juli 1935 von Staatsseite nicht mehr nur hinsichtlich ihrer Abstammung, sondern auch ihrer einwandfrei nationalsozialistischen Gesinnung überprüft. Waren die Theateraufführungen in größere Programmfolgen eingebettet (was bei den *HJ*-Spielscharen meist der Fall war), so mussten diese zusätzlich von entsprechenden Partei-Dienststellen vorab genehmigt werden.

Weder die seit 1936 relativ stabile Rechtslage noch das aufwendige, mehrschrittige Genehmigungsprozedere (Verlag, Partei, Staat) führten aber in den Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft zu einer Rechtssicherheit, sondern vielmehr zu Kompetenzgerangel, interessen geleiteter Auslegung und annähernd willkürlicher Verbots- und Verhinderungspraxis. Viele Verlage von Spieltexten für das nichtprofessionelle Theater sahen sich deshalb zu einer „freiwilligen“ Selbstzensur genötigt, indem sie sich ihre Verlagsprogramme durch das *RMVP* legitimieren ließen.

²⁵³ BArch: R55/20476, Bl. 204, Hervorh. AK.

Wie in diesem Kapitel deutlich zutage getreten ist, versuchte die *Reichsjugendführung* monopolartigen Einfluss über das nichtprofessionelle Theaterspiel in der *Hitlerjugend*, aber auch im Machtbereich von *KdF* und dem *Reichsnährstand* zu erlangen. Dafür bemächtigte sie sich schrittweise aber dennoch vollständig des ehemals reformpädagogisch geprägten Fachperiodikums *Die Spielgemeinde*. Ebenso über das aufwendige Verfahren der Aufführungsgenehmigung sollte das nichtprofessionelle Theater vonseiten der *RJF* kontrolliert und steuerbar werden.

Im folgenden Kapitel werden u.a. weitere Instrumente der Einflussnahme untersucht, wie die Gründung eines Kulturamtes in der *RJF*, der kontrollierte Aufbau von vorbildlichen *HJ*-Spielscharen und die Manifestation von Befehlsstrukturen über die Einführung der Spielschar-Ordnung. Wie im Folgenden nachgewiesen wird, sollte über das Zusammenspiel sämtlicher Instrumente ein Einflussmonopol entstehen, das vom Kulturamt der *Reichsjugendführung* aus zentral steuerbar sein sollte.

3. DIE PROGRAMMATIK DES DEUTSCHEN VOLKSSPIELS

Im nun folgenden Untersuchungssegment wird die Programmatik des Deutschen Volksspiels detailliert betrachtet. Zunächst sollen dabei die organisatorischen und strukturellen Bedingungen der *HJ*-Spielscharen, wie sie im Idealfall funktionieren sollten, beleuchtet werden. Anschließend werden die Ansprüche, die man an Spielführer und Spielschamitglieder stellte, untersucht, bevor zu einer umfangreichen Analyse der Programmatik von Aufführungen übergegangen wird.

Vorangestellt wird jedoch die nähere Betrachtung eines allgemein virulenten Paradigmas, das auf beinahe sämtliche Bereiche der Deutschen-Volksspiel-Programmatik Auswirkungen zeigte, ganz besonders jedoch auf die der *HJ*-Spielscharen, die im anschließenden Kapitel analysiert wird.

A – Virulente Diskurse: Die „Gemeinschaft“

Ein Aspekt der nationalsozialistischen Ideologie beeinflusste die Programmatik des Deutschen Volksspiels besonders nachhaltig: Das Paradigma der „Gemeinschaft“, das maßgeblich in das Deutsche-Volksspiel-Dispositiv eingelagert wurde. Für die vorliegende Untersuchung sind folgende Momente des Gemeinschaftsbegriffs besonders bedeutsam: Einerseits die negierende Abgrenzung zum „Individuum“ und andererseits die Nähe zu den Funktionen des „Volksgemeinschaft“-Begriffs, namentlich der Exklusion von unerwünschten Individuen und der Verpflichtung der Gemeinschaftsmitglieder zur Solidar- und Wehrgemeinschaft.

Für die Musikpädagogik legten bereits verschiedene historische Untersuchungen den Einfluss des Gemeinschafts-Begriffs auf die Jugendmusikbewegung der Weimarer Republik, deren Folgen für die nationalsozialistische Laienmusik-Praxis und die beinahe nahtlose Übernahme in der Musikvermittlung nach 1945 offen.²⁵⁴ Im Folgenden soll kurz die Entwicklung des Bedeutungsgehalts des Begriffs „Gemeinschaft“ ausgehend von der Verwendung im 19. Jahrhundert nachgezeichnet

²⁵⁴ Wichtige Ergebnisse lieferten hier die Arbeiten von Michael Jenne, Dorothea Kolland, Ulrich Günther und Thomas Phleps.

werden und in einem zweiten Schritt gefragt werden, wie und zu welchem Zweck das nationalsozialistische Gemeinschaftsideal hergestellt werden sollte.

Der „Gemeinschafts“-Begriff basierte in der Form, in der er in der Jugendmusikbewegung und später auch in der nationalsozialistischen Laienmusikarbeit verwendet wurde, auf der von Ferdinand Tönnies im 19. Jahrhundert entworfenen Antithese von „Gesellschaft“ und „Gemeinschaft“, die von verschiedenen deutschen Soziologen aufgegriffen und erweitert wurde.²⁵⁵ Dorothea Kolland trägt in ihrer Untersuchung ein antithetisches Begriffsfeld zusammen, dessen wertende Konnotationen in der Jugendbewegung virulent waren: Im lebendigen Organismus der Gemeinschaft sei beispielsweise ein „dauerndes, echtes Zusammenleben“ möglich, während im „mechanischen Aggregat und Artefact“ der Gesellschaft nur ein „vorübergehendes, scheinbares Zusammenleben“ stattfinde (Ferdinand Tönnies). Zu ähnlichen Schlüssen kam der Soziologe Alfred Vierkandt, der in der Gemeinschaft eine „gemeinsame Anerkennung eines Sinns“ feststellte und einer „für seine Erhaltung erforderlichen Ordnung geistiger und sozialer Art“ mit „persönlich-seelischer Verbundenheit“. Die Gesellschaft hingegen erkenne diesen Sinn und die Ordnung ohne „persönlich-seelische Verbundenheit“ an. Die Betonung des „Wir“ in der Gemeinschaft und des „Ich“ in der Gesellschaft findet sich u.a. bei Hans Steingraber und Karl Dunkmann. Ferdinand Tönnies und Karl Dunkmann bezeichneten die Gemeinschaft als den „Zustand der Kultur“, wohingegen in der Gesellschaft ein „Zustand der Zivilisation“ zu sehen sei. Dunkmann attestierte der Gemeinschaft darüber hinaus Unmittelbarkeit und Vernunft, der Gesellschaft im Gegensatz dazu Vermitteltheit und Verstand. Ganz ähnlich unterstellte Hans Steingraber der Gemeinschaft „unvermittelte, begrifflich nicht erfaßbare Bildung“ und der Gesellschaft „vermittelte, begrifflich erfaßbare Bildung“. Darüber hinaus trug Steingraber für die Gemeinschaft die Merkmale Selbstzweck, Wertfülle und gefühls- und willensmäßige Bindung, während er in der Gesellschaft „Jenseitigkeit des Zwecks“, Wertgleichgültigkeit und zweckmäßige Bindung erkannte.²⁵⁶

Kollands Untersuchungen zu Folge entstand aus den hier skizzierten soziologischen Positionen ein verworrenes Begriffsfeld, u.a. die Annahmen umfassend,

„Gemeinschaft schaffe heile zwischenmenschliche Kontakte, habe nichts mit ‚materialistischen‘ wirtschaftlichen Interessen zu tun, sei die Verkörperung der

²⁵⁵ Vgl. Jenne 1977, S. 135-136; Kolland 1979, S. 15, Schmiechen-Ackermann 2012, S. 37-38.

²⁵⁶ Vgl. Kolland 1979, S. 14-18.

Emotio gegenüber der Ratio, sei ‚ganzheitliches Wir‘ gegenüber dem vereinzelt Ich.“²⁵⁷

Michael Jenne unterscheidet die mit dem Gemeinschafts-Begriff verbundenen Hoffnungen der Arbeiterjugend und die der politischen Rechte: Die Arbeiterjugend habe die Gemeinschaft als Gegenentwurf zur hierarchisch-ständisch gegliederten Obrigkeit der formal überwundenen Staats- und Gesellschaftsordnung verstanden, Konservative und Deutschnationale hätten den Aspekt der Gleichgerichtetheit von Meinung und „Haltung“ akzentuiert.²⁵⁸ So wurde die Vision einer Gemeinschaft – angefangen beim kleinsten Bund bis hin zum ganzen Volk – zum universalen Zauberwort in einer Zeit heftiger äußerer und innerer Konflikte.²⁵⁹

„Im Bereich des Politischen vermochte der Gemeinschaftsgedanke eine so nachhaltige Wirkung zu entfalten, weil Gemeinschaft Einheit, Stärke, Macht und innere Geschlossenheit verhieß, alles Dinge, an denen es der Weimarer Republik gebrach; aber auch, weil der Gemeinschaftsgedanke dem in der Gesellschaft zum Massenpartikel gewordenen Einzelnen wieder Geborgenheit, Sicherheit, einen festen Ort im sozialen Gefüge und eine warme, heimelige Atmosphäre versprach.“²⁶⁰

Eine Gruppe, die auf Gemeinschaftsbildung hinarbeitet, läuft aber auch immer Gefahr, aufgrund ihrer harmonisierenden Tendenzen, unterschiedliche Positionen nicht auszuhalten, Unterordnung zu begünstigen, Außenseiter zu definieren und diese zu exkludieren.²⁶¹

Neben der offensichtlich positiven Bewertung des „Gemeinschafts“-Begriffs und der Abwehr der „Gesellschaft“, gelangte somit ein weiterer Negativ-Begriff in Opposition: Das „Individuum“ bzw. die „Persönlichkeit“. War für Gemeinschaftstheoretiker wie Theodor Litt oder Alfred Vierkandt nicht die Negierung des Individuums anvisiertes Ziel – sie sahen vielmehr die Entfaltung des Individuums in und durch die Gemeinschaft sowie die Entfaltung des Kollektivs durch das Individuum als

²⁵⁷ Vgl. Kolland, S. 17.

²⁵⁸ Vgl. Jenne 1977, S. 135

²⁵⁹ Vgl. Jenne 1977, S. 135.

²⁶⁰ Sontheimer 1962, S. 315-316. Inge Baxmann versteht die Sehnsucht nach „Gemeinschaft“ ebenso wie nach „Heimat“ als symptomatisch für die Entwicklungen der Moderne im erste Drittel des 20. Jahrhunderts: „Die faschistische Version der Volksgemeinschaft nahm Ängste vor Hybridisierung auf und ihr Konzept von ‚Heimat‘ bot einen Ruhepunkt vor der Überforderung der Wahrnehmung.“ Baxmann 2000, S. 262.

²⁶¹ Vgl. Baxmann 2000, S. 265; Jenne 1977, S. 137.

Chance²⁶² – so lieferten sie doch dem nationalsozialistischen „Gemeinschafts-Paradigma“ Vorschub:

“Mit der Polarisierung von Persönlichkeit und Gemeinschaft, die die Frage nach der Legitimation von Herrschaft nicht zulässt, dagegen aber schon die Profilierung des Individuums unter Verdacht stellt, lieferten die Gemeinschaftsapostel – viele von ihnen zweifellos ganz unabsichtlich – die Vorlage für den Gebrauch durch die Nationalsozialisten. Diesen fiel es leicht, eine dem ambivalenten Gemeinschaftsbegriff verpflichtete Musikerziehung in den Dienst ihrer ‚Bewegung‘ zu stellen [...]“²⁶³

Eine solche Verknüpfung von „Individuum“ und „Gemeinschaft“ konstruierte Gertraud Brix in ihrer 1937 erschienen Veröffentlichung über die Laienspielbewegung während der Weimarer Republik.²⁶⁴ Bei Brix wurde das Individuum als beengt verstanden, die Gemeinschaft hingegen als dessen Befreiung und als Möglichkeit, das „eigene Ich zu potenzieren“.²⁶⁵ Im gemeinsamen Theaterspiel erfahre der Einzelne

„eine doppelte Befriedigung des Dranges, aus sich selbst herauszuwachsen: Durch Verwandlung in eine fremde Gestalt im Spielen selbst und durch Befreiung aus der Enge des Einzelwesens beim Zusammenschluss mit der Spielgemeinschaft. Diese Potenzierung des Ichs ist der eigentliche Wert aller Gemeinschaft.“²⁶⁶

Nur in der Gemeinschaft könne sich – laut Brix – das Individuum voll entfalten. Mit dieser Haltung war die Autorin kein Einzelfall. Forschungen zur Geschichte der Theaterpädagogik belegen, dass gemeinsames Theaterspiel schon in der Laienspielbewegung ein Instrument der Gemeinschaftsbildung sein sollte.²⁶⁷ Aber noch ein weiterer Aspekt klang bei Brix an, der auch schon in der Jugendmusikbewegung präsent war und in der nationalsozialistischen Jugendkulturarbeit weiterhin fatale Gültigkeit behielt: Kolland beschreibt ihn als die Annahme, die

²⁶² Vgl. Kolland 1979, S. 36.

²⁶³ Jenne 1977, S. 138. Gegenpositionen, wie etwa von Max Weber verlaublich, der sich gegen die Verherrlichung der Emotion und des Irrealismus wehrte, blieben genauso unter der allgemeinen Wahrnehmungsschwelle, wie die Warnungen von Theodor Geiger, der bereits 1931 vermerkte, das Paradigma der „Gemeinschaft“ als kultureller Kampfbegriff sei von der völkischen Bewegung jeglicher Schattierung gegen die bürgerliche Zivilisation des 19. Jhds in Stellung gebracht worden. Vgl. Kolland 1979, S. 17.

²⁶⁴ Der Verdacht drängt sich auf, dass die Autorin selbst Teil der Laienspielbewegung war und ihre Analyse nur geringe Distanz zu ihrem Gegenstand aufweist.

²⁶⁵ Brix 1937, S. 17. Vgl. Hellfeld 1987, S. 33f.

²⁶⁶ Brix 1937, S. 17.

²⁶⁷ Vgl. bspw. Hentschel 2010, S. 81; Kaufmann 1998, S. 442-443.

„Gemeinschaft entstehe, indem der einzelne eingereiht werde in ein Ganzes, nur Stück und Glied sei, dadurch eine höhere Kraft erzeugend, deren er alleine nicht fähig sei: es wird hier eine Massierung und Summierung [...] zu einem ‚Größeren‘, einer Art von ‚Über-Es‘ angenommen: der Irrationalismus bricht ein, und die Gemeinschaft, das ‚Höhere‘, erhält in ihrer Auslöschung des Individuums totalitäre Züge.“²⁶⁸

Was Kolland für die Jugendmusikbewegung folgert, ist offensichtlich ebenso für die Laienspielbewegung zutreffend:

„Das höchste Ziel ist, die Persönlichkeit gänzlich aufzugeben. Eben in dieser Zielvorstellung liegt die Tendenz zur Unterdrückung der Persönlichkeit im Gemeinschaftsbegriff der Jugendmusikbewegung.“²⁶⁹

Und eben dort konnten die Programmatiker des Deutschen Volksspiels anknüpfen. Zuträglich waren dabei bedeutungsoffene Begriffsverwendungen, die dem Zweck gemäß – egal ob von Jugendbewegung oder Nationalsozialismus beansprucht – gefüllt werden konnten. Rudolf Mirbt beispielsweise, der den Anschein einer differenzierteren Begriffsdeutung zu wecken versuchte, blieb mit seiner – rhetorisch an das biblische Hohelied der Liebe angelehnten – Gemeinschafts-Hymne aber dennoch unscharf:

„Gemeinschaft ist nicht Einstimmigkeit, sondern Einmütigkeit, nicht Geschlossenheit, sondern Offenheit. Gemeinschaft ist Ruhe und Kampf, Spannung und Entspannung, Nüchternheit und Erfüllung. Gemeinschaft ist Freiheit des Einzelnen und Gebundensein aller. Gemeinschaft ist nicht Gefühligkeit, sondern Haltung. Gemeinschaft ist Geschenk und nicht Programm. Gemeinschaft ist ohne Arbeit im Geist nicht glaubbar, ohne Zucht nicht denkbar, ohne Ehrfurcht nicht wirksam. Gemeinschaft schließt in sich jedes einzelne Glied mit all seinen Schwächen und all seinen besonderen Stärken ein. Gemeinschaft ist im Klassendenken, im Standesdünkel, in der Gesellschaft nicht möglich. Gemeinschaft erträgt keine ‚Spezialisten‘, keine Sektierer, keine Besserwisser, keine ‚Funktionäre‘. Gemeinschaft bedarf der

²⁶⁸ Kolland 1979, S. 36.

²⁶⁹ Kolland 1979, S. 36. Kaufmann zitiert für die Laienspielbewegung Autoren der *Jungchristlichen Spielschar im Jugendring Dresden*: „Beim Laienspiel tritt der einzelne Spieler ganz zurück. Das ‚Ich‘ geht unter in dem ‚Wir‘, das sowohl Spieler als Zuschauer eint.“ zit. n. Kaufmann 1991, S. 244.

Persönlichkeiten, gutwilliger, dienemütiger. Gemeinschaft braucht berufene Führung, nicht befehlmäßige Gewalt.“²⁷⁰

Mirbts nebulöse, Leitbegriffe streuende Definition trägt – ähnlich wie bei Brix – noch deutliche Züge jugendbewegter Vorstellungswelten.²⁷¹ Folgt man den Ausführungen Franz Jankas, so bot die „bewusst gewollte programmatische Unbestimmtheit“ nicht nur einzelner Begriffe, sondern ebenso der gesamten nationalsozialistischen Ideologie, die Möglichkeit, die verschiedensten Gegner der Weimarer Republik zu vereinen und sich Widersprüchen leichter zu entziehen: Es

„genügten wohldurchdachte und raffinierte Schlagworte, die besser in das emotionsgeladene Klima der Weimarer Zeit paßten als jede rational argumentierende Programmatik und Politik.“²⁷²

Leitbegriffe seien von den NS-Programmatikern aus den unterschiedlichsten Weltanschauungen zusammengeflochten worden: Von völkischen Publizisten und Pamphletisten, Rasseforschern, literarischen Germanophilen, Neukonservativen und revolutionären Nationalisten:

„Von seinem geistigen Charakter her glich der Nationalsozialismus einem Schwamm: Schlagworte, plakative Sätze und einprägsame Formeln von überallher aufsaugend, gab er sich einen gewichtigeren Anschein, als dies seinem wahren Gehalt entsprach.“²⁷³

Hitler selbst aber äußerte allen Unbestimmtheiten und Anbiederungen an die verschiedenen Volksmeinungen zum Trotz seine klare Vorstellung vom idealen Verhältnis des Individuums zur Gemeinschaft. Er schwärmte von einer Masse, deren Ideen und Körper uniform seien, Hunderttausende, die ein einziger „Typus“ geworden seien.²⁷⁴ So wird er für das Frühjahr 1937 zitiert:

„Wir haben [...] die Freiheit des Individuums insofern gebändigt, als wir an die Stelle dieser zügellosen Freiheit des Individuums [...] die gebändigte Freiheit der Gemeinschaft, das heißt also, eine vom höheren Gesichtspunkt aus notwendige Disziplin, Führung, Autorität und so weiter setzten.“²⁷⁵

²⁷⁰ Mirbt 1934, S. XIII-XIV. Vgl. auch: Hentschel 2010, S. 83.

²⁷¹ Gerade der letzte Satz vereinigt ein bloß dem Anschein nach widersprüchliches Begriffspaar: Die Behauptung einer berufenen Führung diene der befehlmäßigen Gewalt oft nur als Tarnung – geadelt durch das zunehmend Heiligenstatus erlangende Paradigma der Gemeinschaft.

²⁷² Janka 1997, S. 178.

²⁷³ Janka 1997, S. 179.

²⁷⁴ Vgl. Janka 1997, S. 200.

²⁷⁵ Adolf Hitler am 29.4.1937 vor Kreisleitern auf der Ordensburg Vogelsang / Eifel. Zit. n. Janka 1997, S. 196.

Hitler bediente sich hier eines Aphorismus', wenn er von der „gebändigten Freiheit der Gemeinschaft“ durch hierarchische Disziplinierung sprach – immerhin wurden schon mit der Notverordnung vom 28.2.1933 die persönlichen Freiheiten des Individuums (Recht auf freie Meinungsäußerung, Versammlungsrecht, Briefgeheimnis etc.) grundsätzlich beschnitten. Die Freiheit des Individuums charakterisierte er hier als „zügellos“ um so die Notwendigkeit ihrer Einschränkung – falls für den Einzelnen nicht nachvollziehbar – so doch aus der Warte des Führers als eine verantwortungsbewusste, fürsorgliche Pflicht erscheinen zu lassen. Bajohr und Wildt konstatieren: „'Du bist nichts, dein Volk ist alles' lautete der Kernsatz des Regimes.“²⁷⁶ Dieses radikale Gemeinschaftsverständnis – Ablehnung von individuellen Freiheiten und verpflichtende Verantwortung der Gemeinschaft, d.h. dem Volk gegenüber – beeinflusste wie später dargelegt wird maßgeblich die Programmatik des Deutschen Volksspiels.

Wie sollte diese Gemeinschaft durch das Deutsche Volksspiel erzeugt werden? Untersuchungen zur Musikpädagogik während der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus, zur Arbeiterfestbewegung und zum jugendbewegten Laienspiel weisen eine Reihe von vermeintlich gemeinschaftsfördernden Maßnahmen aus:²⁷⁷

- **Äußere Formatierung** der Zuschauer durch Anordnung in einheitlichen Untergruppen, Ausrichtung in eine gemeinsame Blickrichtung, Kollektivbewegungen und Uniformierung. Dabei wird das Ziel verfolgt, dass das Individuum sich als Teil des Kollektivkörpers erlebt.²⁷⁸
- **Aktivierung** durch körperliche Aktionen, performative Handlungen, Singen, Rituale u. ä. von allen Anwesenden gemeinsam. Ziel ist dabei, dass alle Anwesenden ihren Individualismus ablegen und sich in den Kollektivkörper

²⁷⁶ Bajohr/Wildt 2009, S. 10.

²⁷⁷ Umfassende historische Forschungsergebnisse zur Herstellungspraxis der „Volksgemeinschaft“ stehen noch aus. Vgl. Schmiechen-Ackermann 2012, S. 29, 32.

²⁷⁸ „Denn was alle Varianten theatraler Vergemeinschaftung der Zwischenkriegszeit verband, war die [...] Tendenz zur disziplinierenden Homogenisierung der Körper. ‚Gemeinschaft‘ sollte nicht nur erträumt oder erfüllt werden, sondern sich körperlich manifestieren. Es war diese Kombination von Körperfixierung und Gemeinschaftsobsession, die als Hauptquelle autoritärer Inszenierungsstrategien der Zwischenkriegszeit fungierte – und eine Grundlage schuf für Kontinuitäten der Festkultur vor und nach 1933.“ Warstat 2005, S. 382-383. Vgl. auch: Blachetta 1934, S. 113; Elfferding 1987, S. 48; Günther 1992, S. 186; Janka 1997, S. 368; Stahlmann/Schiedeck 1991, S. 111; Warstat 2005, S. 15, 166, 288.

einordnen. Zwischen Zuschauern und Akteuren soll eine Verbindung geschaffen²⁷⁹ und ein gewünschter Gestus eingeübt werden.

- **Emotionalisierung** durch kämpferische Reden, charismatische Ausstrahlung der Akteure, durch Rituale und performative Handlungen. Durch die Begünstigung von Irrationalismus soll eine geringe intellektuelle Angriffsfläche geboten werden. Stattdessen soll Gemeinschaft fühl- und erlebbar sein.²⁸⁰
- **Gemeinsame Überzeugung** wird in kollektivem Bekenntnis in Wort, Lied, Handlung formuliert. Damit wird die Unterordnung des Individuums unter die gemeinsame Idee bezeugt. Wo der Einzelne in seiner Überzeugung bestärkt werden soll, will man auf Außenstehende Ansteckungskraft bzw. sozialisierenden Druck ausüben.²⁸¹

Alle vier dieser Vergemeinschaftungs-Praktiken – äußere Formatierung, Aktivierung, Emotionalisierung der Zuschauer und das verbindende Element der gemeinsamen Überzeugung – finden sich auch in der Deutschen Volksspiel-Programmatik wieder und werden bei der folgenden Untersuchung immer wieder auftauchen. Die Idee der Gemeinschaft war ein fluider, alles durchdringender Kern des Nationalsozialismus – war Vehikel und Ziel zugleich und übte einen maßgeblichen Einfluss auf das nichtprofessionelle Theaterspiel innerhalb der *HJ*-Spielscharen aus. In der folgenden Arbeit wird zum übergeordneten Diskurs der Gemeinschaft wiederkehrend Bezug hergestellt.

²⁷⁹ Für die Arbeiterfestbewegung arbeitet Warstat heraus: „Rhythmische Bewegung sollte die individuellen Körper der Feiernden zu einem homogenen Gemeinschaftskörper formen und auf diese Weise als Medium zwischen Einzelakteur und Teilnehmerkollektiv vermitteln. Das Sich-Einschwingen in einen kollektiven Rhythmus galt als Königsweg zur leiblichen Erfahrung von Gemeinschaft.“ Warstat 2005, S. 288. Vgl. auch: Baxmann 2000, S. 192; Blachetta, Walther: Der Weg zum deutschen Gemeinschaftsfest. In: DSg33, S. 147-148; Blachetta 1934, S. 99; Das Laienspiel in der Wehrmacht 1942, S 4; Janka 1997, S. 368; Kaufmann, Andreas: Theaterreform und Laienspiel. In: Kerbs/Reulecke 1998, S. 444; Kolland 1979, S. 35; Schreckenber 2001, S. 283; Warstat 2005, S. 75.

²⁸⁰ Vgl. Janka 1997, S. 367; Kolland 1979, S. 37; Schmiechen-Ackermann 2012, S. 28-29; Schreckenber 2001, S. 283.

²⁸¹ Vgl. Janka 1997, S. 366, 369; Kinz 1990, S. 264; Kolland 1979, S. 32, 35; Wiesebach, Wilhelm: Die gemeinschaftsbildende Kraft des religiösen Laienfestspiels. In: Gerst 1924, S. 133.

3.1 Die *HJ*-Spielschar

Im nun folgenden Kapitel wird die Programmatik der *HJ*-Spielscharen hinsichtlich ihrer äußeren Organisation (Entstehung, Befehlsstrukturen und Hierarchien, Gruppengröße, Organisation) untersucht. Es wird ein Blick auf die weltanschaulichen und propagandistischen Ansprüche geworfen, die an Spielführer und Spieler(-gemeinschaft) gestellt wurde. Außerdem wird der Diskurs über die Favorisierung von Spitzen- oder Breitenarbeit beleuchtet. Als besonderes Beispiel für die Entstehung einer *HJ*-Spielschar wird die wechselhafte Geschichte der *Schlesischen Grenzlandspielschar* dargestellt. Neben den strukturellen Rahmenbedingungen, die Auswirkungen auf die Aufführungspraxis zeigten, wird in diesem Kapitel besonders der Einfluss des oben analysierten Gemeinschaftsparadigmas auf die entsprechenden Diskurse nachgewiesen.

3.1.1 Die Entstehung

Während der 1920er Jahre erlebte das nichtprofessionelle Theaterspiel in Deutschland eine seiner Blütezeiten: Neben der sich etablierenden Arbeiterfestbewegung und den lebendigen Vereins- und Schultheater-Szenen, breitete sich als junges Phänomen die Laienspielbewegung als recht junges Phänomen aus. Eine Fülle von Fachliteratur und Laienspiel-Textreihen reagierte auf den erstarkenden Bedarf, Martin Luserke erprobte seine vielbeachteten Spielformen in der „Schule am Meer“, Rudolf Mirbts Laienspielwochen erlebten ihre Hochzeit, der *Bühnenvolksbund (BVB)* versuchte seine Arbeit nach dem Ausscheiden des Generalsekretärs Wilhelm C. Gersts zumindest weiterzuführen,²⁸² Praktiker und Autoren wie Ignaz Gentges, Konrad Maria Krug, Bruno Sasowsky oder Erich Scharff bestimmten maßgeblich den Laienspiel-Diskurs mit. Die stehenden oder reisenden Laienspiel-Ensembles, die unter der Bezeichnung „Spielscharen“ subsumiert wurden, hatten in den 1920er Jahren in Deutschland im Umfeld der Jugendbewegung ihre weite Verbreitung gefunden. Der *BVB* bemühte sich entgegen eigener Aussagen, die

²⁸² Wenn der *BVB* auch seinen Zenit in den 1930ern offensichtlich überschritten hatte. Vgl. Kannberg 1997, S. 85.

Spielscharszene zu organisieren und unter dem eigenen Dach zusammenzufassen.²⁸³

Das Laienspiel war populär über die Grenzen der Jugendbewegung hinaus und trat in die Phase seiner systematischen Erfassung ein. Es wundert also nicht, dass die nationalsozialistische Bewegung auch nach der „Machtübernahme“ Interesse an der Laienspielbewegung zeigte und der Hauptreferent für Spielscharen im *RJF*-Kulturamt, Kurt Dannenmann, für die *HJ* forderte: „Die guten jungen Musiker, Sprecher, Spieler, Erzähler – und auch die Spaßmacher, Moritatensänger usw. haben bei uns zu stehen.“²⁸⁴ Paul Leonhardt bestätigte in seiner (an die Werkscharen und *KdF*-Spielscharen gerichteten) Schrift 1939:

„Ihre [der Jugendbewegung, AK] wertvollen Kräfte jedoch fanden den Weg zum Nationalsozialismus und ringen im Dienst von Partei, Formationen und Staat mit der heutigen Jugend zusammen um eine neue Lebensformung.“²⁸⁵

Folgt man Andreas Kaufmanns Forschung, so entstanden die ersten *HJ*-Spielscharen um das Jahr 1928 herum, also zwei Jahre nach der Neugründung der *NSDAP*-Jugendorganisation unter dem Namen *Hitlerjugend*²⁸⁶ und fünf Jahre vor der „Machtergreifung“ Adolf Hitlers.²⁸⁷ Es ist wahrscheinlich, dass die Aussagen von *Die Spielschar* zutreffen, die den Spielscharen für die Zeit vor 1936 einen „organischen

²⁸³ Im *BVB*-Handbuch des Jahres 1928 behauptete der Bund, an der Systematisierung der Laienspielszene kein Interesse zu haben: „Mitgliederwerbung kommt ebensowenig für die einzelne Spielschar in Frage wie das Bemühen um ihre Erhaltung über einen Lebenskreis, einen Führer hinaus. Spielscharen sind Lebenskreise, die sich bilden, blühen und verfallen. Ihre Organisation wird daher vom *BVB* nicht gewünscht und ist stets abgelehnt worden.“ (Gerst 1928, S. 79). Andreas Kaufmann kommt zu einem anderen Schluss: „Der Aktionismus des *BVB* auf dem Gebiet des ‚Laienspiels‘ und der Laienspielliteratur konnte die Meinung suggerieren, *BVB* und ‚Laienspiel‘ seien eine identische Erscheinung. Für die Zeit zwischen 1924 und 1927 ist die Auffassung insofern berechtigt, als der *BVB* in dieser Zeit etwas versuchte, was im Rahmen des frühen ‚Laienspiels‘ der Jugendbewegung nie geklappt hatte, nämlich die Organisation des Spielimpulses - allerdings im eigenen Interesse. Man darf darüber hinaus auch vermuten, daß es ihm sicherlich gelang, viele Spielgruppen organisatorisch an sich zu binden.“ (Kaufmann 1991, S. 134). Mit Ausscheiden Gersts im Jahr 1928 ließ dieses Bemühen vonseiten des *BVB* nach.

²⁸⁴ Dannenmann, Kurt: *HJ*-Spielscharen – die jüngste Sonderformation. In: *DSp38*, S. 373. Sowohl die *HJ* als auch *KdF* übernahmen Laienspieler der Jugendbewegung und Vereinstheaterspieler. Unter *KdF* und den *Reichsbund für Volksbühnenspiele e. V.* wurden ganze Spielscharen zwangsweise eingegliedert. Diese Vorgänge stellen weiterhin ein Forschungsdesiderat dar. Vgl. *BArch*: R55/20475, Bl. 408; *BArch*: R55/20476, Bl. 243-244; Deutschland-Berichte der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands 1938, S. 151, 153, 158; Läu, Alwin: Von der Pflege des Laienspiels. In: *Niederdeutsche Dorfgemeinschaft. Hausmitteilungen des Buch-, Musik- und Theater-Sortiments Karl Mahnke. Heft 5 (1939)*, S. 9-10.

²⁸⁵ Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 22.

²⁸⁶ Eine erste *NSDAP*-Jugendorganisation, die sich im Jahr 1922 unter dem Namen *Jugendbund der NSDAP* gebildet hatte, wurde mit dem *NSDAP*-Verbot im Jahr 1923 aufgelöst. In Wien existierte seit 1923 eine *Nationalsozialistische Arbeiterjugend*. Vgl. Klönne 2003, S. 15.

²⁸⁷ Vgl. Kaufmann 1998, S. 446. Leider belegt Kaufmann seine Aussage nicht mit einer Quellenangabe.

Wildwuchs“²⁸⁸ attestierte – im Verhältnis gesehen zur funktionalen Systematisierung der Spielscharen ab 1936/37 und besonders seit 1941.

Eine dezidierte Praxisanleitung für den Aufbau einer *HJ*-Spielschar veröffentlichte die Vorgängerzeitschrift *Die Spielgemeinde* im Juli 1934:²⁸⁹ Die Gründungsinitiative sollte dabei vom zukünftigen *Spielscharführer* ausgehen, der seine ausschließlich männlichen Mitspieler auf *Gefolgschafts-* (*HJ*) und *Fähnlein-* (*DJ*) Abenden auswählen sollte. Zunächst seien die entsprechenden Führer der Einheiten anzusprechen, denen die Ausgewählten angehörten.²⁹⁰ Im zweiten Schritt sollten die 10-15 Jungen selbst zu überzeugen versucht werden – wären sie nach langem Zureden immer noch nicht interessiert, dann sollte der *Spielscharführer* sie unverbindlich zum Besuch des ersten Spielscharabends einladen. Ein Elterngespräch sei in jedem Fall sinnvoll, sofern die potentiellen Spielschar-Mitglieder noch dem *Jungvolk* angehörten. Besondere Bedeutung käme dem ersten Heimabend der Spielschar zu, denn hier sollte der *Spielscharführer* seine Führungsqualitäten und seine Begeisterungsfähigkeit unter Beweis stellen. Die Person des Spielführers war nach Ansicht Simons der wichtigste Faktor bei der Herstellung der Spielergemeinschaft.²⁹¹ Weder Bürokratisches noch Üben sollte beim ersten Treffen Platz haben, sondern ein schlichter Heimabend sollte die Jungs für die Spielschar anwerben. Am darauf folgenden Wochenende wurde der neugegründeten Spielschar empfohlen, zur Festigung der Spielgemeinschaft auf Fahrt zu gehen. Die Gemeinschaftsbildung erwartete er nicht von der gemeinsamen kulturellen Betätigung, sondern durch Heimabend und Fahrt. Erst im Anschluss an die Fahrt sollte mit den Proben begonnen werden: Vom gemeinsamen Singen führte der Weg über den Sprechchor, das Stegreifspiel, Lese-, Sprech- und Erzählübungen zum Laienspiel. Deutlich ist an diesem Vorgehen die Betonung der Gemeinschaftsbildung als erstes und wichtigstes Argument abzulesen, die die

²⁸⁸ Vorwort der Schriftleitung. In: DSp36, S. 3. Vgl. auch: Stand der Spieleinheiten der Hitler-Jugend. In: DSp43, S. 16; Zander, Otto: Weimar – Bekenntnis und Tat. In: DSp42, S. 68.

²⁸⁹ Vgl. Simons, Konni: Der Anfang einer Spielschar. In: DSg34, S. 215-220. Susanne Schriegel und Angelika Tamoschus datieren den Beginn des Theaterspiels für Jugendliche innerhalb der *HJ* zu spät: Sie geben das Jahr 1935 an, für den Aufbau der *HJ*-Spielscharen sogar erst das Jahr 1937. Vgl. Schriegel / Tamoschus 1978, S. 41.

²⁹⁰ Die organisatorische Frage, ob die Spielscharamitglieder neben der Spielschararbeit zusätzlich in ihren *HJ*- oder *DJ*-Einheiten verbleiben sollten, war zu diesem Zeitpunkt noch nicht offiziell geregelt. Vgl. Simons, Konni: Der Anfang einer Spielschar. In: DSg34, S. 220.

²⁹¹ „Zu dem Anfang einer Spielschar gehört zunächst der ‚Führer‘; dann das Heim, die Jungen; durch Heimabend und Fahrt wird die Gemeinschaft; Singen, Sprechchor, Stegreifspiel; Lese-, Rede- und Erzählübungen. Das ist der Beginn und der erste Aufbau einer Spielschar.“ Simons, Konni: Der Anfang einer Spielschar. In: DSg34, S. 218-219.

gemeinsame kulturelle Betätigung auf nachgeordnete Plätze verweist. Besonders interessant wird dieser Artikel von Konrad „konni“ Simons vor dem Hintergrund der bündischen Zugehörigkeit des Autors. Nach dem Verbot der bündischen Gruppen Mitte 1933 gründete Simons den illegalen Bund „Stromkreis“, der spätestens seit 1936 als „staatsgefährdend“ eingestuft wurde.²⁹² Simons war offiziell als Führer im *Deutschen Jungvolk* aktiv und versuchte den Aufbau einer Spielschar nach bündischem Vorbild zu propagieren.²⁹³ Simons Artikel reproduziert in seiner Betonung von Gruppengemeinschaft, Führerpersönlichkeit und Fahrtenleben das bündische Vorbild. Matthias von Hellfeld weist nach, dass gerade die *HJ*-Spielscharen in den ersten Jahren nach der Machtergreifung von vielen bündischen Gruppen als Tarnung genutzt wurden, unter deren Schutz sie zunächst unbehelligt bündisches Leben weiterführen konnten.²⁹⁴

Verschiedene Artikel in *Die Spielschar* weisen daraufhin, dass viele ländliche Spielscharen – zumindest in den Jahren vor dem Erscheinen der *Spielschar-Ordnung* 1937 – auf noch unbürokratischere Weise entstanden: Beispielsweise benötigte ein Ortsbauernführer für die Ausgestaltung eines Bauernabends ein passendes Spiel. Da man keines fand, wurde selbst geschrieben – mit dem Ergebnis einer 30-köpfigen Besetzung vom Jungbauern bis zum Junglandarbeiter. Mit der Truppe zog man im Anschluss von Dorf zu Dorf und schmiedete Expansions-Pläne:

„An Stelle der einzigen wandernden bäuerlichen Spielschar des Kreises werden in allen größeren Ortschaften mit Hilfe der *HJ.*, der Lehrer, der Bauernführer dörfliche Spielgruppen entstehen und andere Stücke im eigenen Dorf und in den Nachbardörfern spielen.“²⁹⁵

Typisch ist auch der Bericht von Herbert Briese, der gezielt unter den Erziehern seines *Gaus* 40 Männer aussuchte, die umfangreiche Erfahrungen mit dem Dorfleben hatten, um mit ihnen als reisende Spielschar Dorfgemeinschaftsabende durchzuführen, die gelegentlich vom Rundfunk übertragen wurden.²⁹⁶ Noch im Jahr 1938 berichtete eine dörfliche *HJ*-Einheit von ihrer kulturellen „Volkstumsarbeit“:

„Wir sind als Spielschar zwar nicht gemeldet, aber jede dörfliche *HJ*-Formation muß, wenn sie sich ihrer Verantwortung ihrem Dorfe gegenüber bewusst ist,

²⁹² Vgl. <http://www.jugend1918-1945.de/thema.aspx?s=6375&m=3447&open=6375>. Abgerufen am 14.01.2015.

²⁹³ Vgl. Simons, Konrad: Unser Laienspiel. In: Dsg34, S. 53.

²⁹⁴ Vgl. Hellfeld 1987, S. 106-117.

²⁹⁵ Petersen, P.: Dorf- und Bauernabende. In: DS36, S. 148-149.

²⁹⁶ Vgl. Briese, Herbert: Erfahrungen aus der Dorfgemeinschaftsarbeit. In: DS38, S. 192.

kulturelle Arbeit zu leisten, Formation und Spielschar zugleich sein. Sie hat es schwerer, aber auch schöner, weil sie sieht, daß durch ihren Einsatz das Eigenleben ihrer Umwelt zu wachsen beginnt.“²⁹⁷

Dieser Bericht ist insofern auffällig, da spätestens seit dem Arbeitsbeginn des *RJF*-Kulturamtes Ende 1935 / Anfang 1936 ein gezielter Plan über den Aufbau der *HJ*-Spielscharen als eines der beiden kulturellen Schulungsinstrumente existierte,²⁹⁸ der sich in der *Spielschar-Ordnung* von 1937 niederschlug. Es ist anzunehmen, dass trotz des rigiden Vorschriften-Rahmens (der nicht nur klare Strukturen herstellen, sondern auch den Anschein einer totalen Ordnung erwecken sollte) in der Praxis eine größere Spielschar-Vielfalt bestand.

Neben den verhältnismäßig ungeplant entstehenden Spielscharen wurden an den Rundfunksendern sogenannte *Rundfunkspielscharen* eingerichtet. Am Berliner *Reichssender* hatte eine Gruppe von Musikinteressierten, darunter einige junge Lehrer wie Wolfgang Stumme, sich auf die Gestaltung von Jugendmusiksendungen spezialisiert. Nach diesem Beispiel wurden nun an den anderen *Reichssendern* vergleichbare *Rundfunkspielscharen* aufgezogen, die für den folgenden planmäßigen Auf- und Ausbau der Spielscharen Vorbild standen.²⁹⁹

3.1.2 Die Befehlsstrukturen und Hierarchien

Der erste entscheidende Einschnitt auf dem Gebiet der Spielschararbeit in der *Hitlerjugend* ist für den Winter 1935/36 nachzuweisen: Im Juni 1935 wurde ein Kulturamt in der *RJF* gegründet und am 2.10.1935 mit einer von E. W. Möller inszenierten Feier in der Potsdamer Garnisonskirche offiziell eröffnet.³⁰⁰ Als Leiter des Kulturamtes war in den Anfangsjahren der *Reichsjugendführer* Baldur von Schirach selbst zuständig, der das Amt spätestens im April 1937 seinem

²⁹⁷ Kleist, Alfred: Unsere Spielschar im Dorfe. In: DSp38, S. 370.

²⁹⁸ Das andere Instrument sollten die Musikschulungslager sein. Vgl. Stumme, Wolfgang: Die Musikerziehung in der Hitler-Jugend. In: Reichsjugendpressediens. Nr. 74 (28.3.1936), Bl. 1.

²⁹⁹ Vgl. Günther 1992, S. 54; Zander, Otto: Mir ist um Deutschlands Kunst nicht bange! In: DSp38, S. 40.

³⁰⁰ Bis dato war die Kulturarbeit in der *Abteilung SP - Schulung, Kulturarbeit, Propaganda und Presse* – angesiedelt gewesen, in der es ab September 1933 ein eigenes Referat *Fest- und Feierygestaltung* gab. Für die *HJ*-Kulturarbeit weiterhin von entscheidender Bedeutung war die *Abteilung R* (Rundfunk). Vgl. BArch: NS 15/64; Stoverock 2013, S. 80-82.

Stellvertreter Karl Cerff überließ, dem wiederum im ersten Halbjahr 1939 der *Reichsdramaturg* Rainer Schlösser ins Amt folgte.³⁰¹

Das Kulturamt der *RJF* stand in engster Zusammenarbeit mit dem *Hauptamt für Kultur* in der *RPL*, dem *RMVP*, der *Reichsmusikkammer*, der *Reichstheaterkammer*, der *Reichskammer Bildender Künste*, der *Reichsschrifttumskammer*, mit *KdF* und der *Parteiämtlichen Prüfungskommission zum Schutze des NS-Schrifttums*.³⁰² Durch diese inhaltlich-ideologischen, aber auch durch finanzielle Abhängigkeiten³⁰³ war sichergestellt, dass sich die Kulturpolitik der *NSDAP*-Nachwuchsorganisation³⁰⁴ mit der Staats- und Parteilinie deckte und sich in Einheit statt in Vielfalt präsentierte. Gemäß des nationalsozialistischen Jugendideals versprach Karl Cerff noch vor Eröffnung des *RJF*-Kulturamtes, in Zukunft würde sich

„die Kulturarbeit der gesamten Bewegung nach der Kulturarbeit ihrer Jugend ausrichten, denn eine neue Kultur kann nur von der Jugend ausgehen, der die nationalsozialistische Weltanschauung und Haltung zur Selbstverständlichkeit geworden ist. Durch eine Abmachung mit der Reichspropagandaleitung wird der Einfluss der Jugend auf die Kulturarbeit der Partei gesichert sein.“³⁰⁵

Die Ausrichtung aller kulturpolitischen Arbeiten der *HJ* sollte primär über folgende Instrumente geschehen:³⁰⁶

- Zusammenfassen und Herausgeben von Arbeitsmaterialien
- Sammlung der jungen oder potentiellen Künstler in der *HJ*
- Ausbildung der kulturellen Führungskräfte in Lehrgängen und Arbeitslagern
- Kulturveranstaltungen und Wettbewerbe

Die geschaffenen Stellen sollten mit Mitarbeitern besetzt werden, die keine weiteren Abteilungen verwalteten. Die volle Aufmerksamkeit und Loyalität der Mitarbeiter

³⁰¹ Vgl. Dramatiker der *HJ*. Sonderheft zur Theaterwoche der Hitler-Jugend verbunden mit einer Reichstheatertagung der Hitler-Jugend vom 11.-18.April 1937, S. 14. Hier irrt Vondung, wenn er für den Wechsel das Jahr 1938 angibt. Vgl. Vondung 1971, S. 60. Vgl. auch:DSg35, Titelseite Dezember; Kinz 1990, S. 169; Klee 2009, S. 476.

³⁰² Vgl. Buddrus 1997, S. 127.

³⁰³ Den Hauptteil der finanziellen Mittel steuerte die Rosenbergsche *NS*-Kulturgemeinde bei. Vgl. Stoverock 2013, S. 89-91.

³⁰⁴ Vgl. Klönne 2003, S. 46: „[...] daß nämlich die *HJ* von ihrem Beginn an politisch nie eine selbständige Bewegung gewesen ist – daß die *HJ* jederzeit politisch völlig von der *NSDAP*-Führung abhängig war. [...] Die *HJ* war Nachwuchsorganisation für die Partei selbst wie für die Gliederungen und angeschlossenen Verbände der Partei.“

³⁰⁵ BArch: NS 15/64.

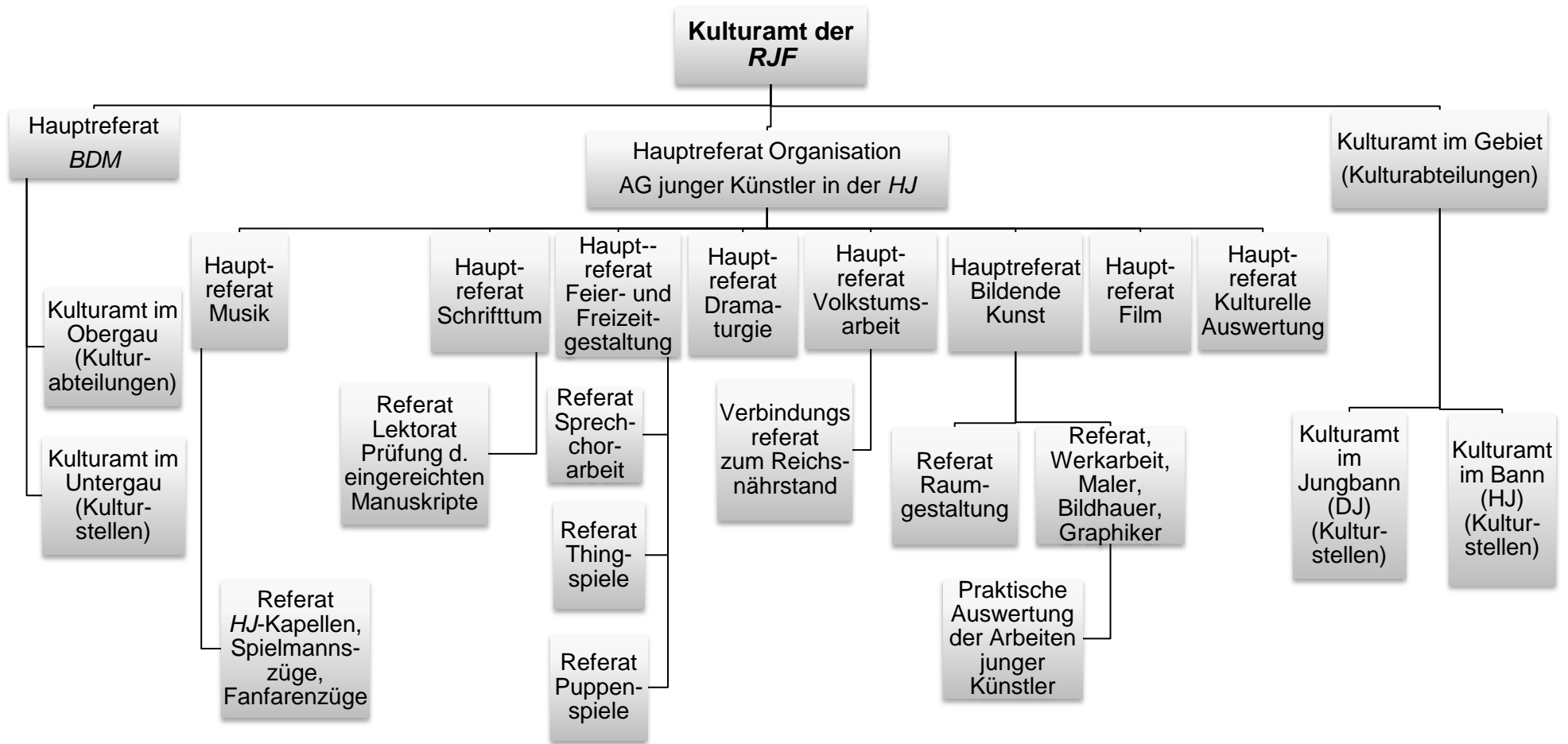
³⁰⁶ Vgl. Kinz 1990, S. 170-172. In welcher Funktion die *HJ*-Spielscharen an der Ausrichtung der *HJ*-Kultur mitwirkten, wird im Kapitel 3.2.4.3 ausführlich untersucht werden.

sollte ihren *RJF*-Kulturressorts gelten – was aber nicht verhinderte, dass Dr. Rainer Schlösser, Abteilungsleiter *Theater* im *RMVP* zunächst Leiter des Hauptreferates *Dramaturgie* werden konnte.³⁰⁷ Die (Haupt)Referate, die für die vorliegende Untersuchung größere Bedeutung haben, waren das Hauptreferat *Feier- und Freizeitgestaltung* (Leitung: Siegfried Raeck) und das Referat *Spielscharen*³⁰⁸ im Hauptreferat *Musik* (Leitung: Wolfgang Stumme).³⁰⁹

³⁰⁷ Vgl. Verordnungsblatt der *RJF*, 3. Jg. (8.8.1935), S. 7; Verordnungsblatt der *RJF*, 3. Jg. (29.8.1935); Klee 2009, S. 476.

³⁰⁸ Das spätere *Hauptreferat Spielscharen* war bspw. auch für die Inspektion der Rundfunkspielscharen zuständig. Vgl. Rundfunk und Spielschar. In: *DSp38*, S. 147.

³⁰⁹ Vgl. Verordnungsblatt der *RJF*, 3. Jg. (29.8.1935). *BArch*: NSD 43/15. Durch diese Beordnung der Spielscharen unter das *Hauptreferat Musik* deutet sich schon die Dominanz der musikalischen Aktivitäten in den Spielscharen an.



Gliederung des RJF-Kulturamtes zum Zeitpunkt der Gründung (1935/36).

Leitung RJF-Kulturamt: Baldur von Schirach. Stellvertretung: Karl Cerff

Leitung Hauptreferat *BDM*: Erna Bohlmann

Leitung Hauptreferat *Organisation* etc.: Hermann Roth

Leitung Hauptreferat *Musik*: Wolfgang Stumme

Leitung Hauptreferat *Schrifttum*: Wolfram Brockmeier

Leitung Hauptreferat *Feier- und Freizeitgestaltung*: Siegfried Raeck. Stellvertretung: Heinz Ohlendorf

Leitung Referate *Sprechchorarbeit* und *Thingspiele*: Heinz Ohlendorf

Leitung Hauptreferat *Dramaturgie*: Rainer Schlösser. Stellvertretung: Eberhard Wolfgang Möller

Quelle: Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp36, S. 314; BArch: NSD 43/15; UdK-Archiv, Bestand 2/131;

Verordnungsblatt der RJF, 3. Jg. (8.8.1935), S. 8. Vgl. auch Kinz 1990, S. 168.

Die Eröffnung des Kulturamtes, das ab dem Jahr 1936 in der kulturellen Arbeit der *HJ* deutliche Wirkung zeigte, spiegelte sich in *Die Spielschar* nicht nur in der Übernahme und völligen Umgestaltung der Zeitschrift wider. Ebenso deuteten sich strukturelle und organisatorische Veränderungen für die Spielscharen an, die sich am augenscheinlichsten in der ***Spielschar-Ordnung von Ende des Jahres 1937*** niederschlugen.³¹⁰ Ziel der Anordnung, die in Zusammenarbeit des *RJF*-Kulturamtes mit dem *Verwaltungs- und dem Organisationsamt* der *RJF* entstanden war, sollte der Neuaufbau der Spielschararbeit und die Umgestaltung der bereits bestehenden Spielscharen sein. Jeder *Bann* sollte seine eigene *Bannspielschar* aufbauen, die nun als *HJ*-Sonderformation – vergleichbar der *Flieger-HJ*, *Motor-HJ*, *Nachrichten-HJ* – geführt wurde. Der *HJ-Bannführer* hatte bei den Kulturabteilungen des *Gebiets* einen Genehmigungsantrag zu stellen, der die voraussichtliche Gruppengröße (maximal Gefolgschaftsgröße, also 120-160 Jugendliche),³¹¹ den Standort, die Gliederung und Führer, sowie den Ausbildungsstand der vorgesehenen Spielschar-Mitglieder angab. Der zuvor gefeierte „Wildwuchs“, dem die Spielscharen ihre Existenz verdankten, trat ins Zeitalter seiner Domestizierung ein, der es zu Zeiten der Weimarer Republik noch hatte entgehen können.³¹² Vermutlich wurde mit der Umstrukturierung auch eine Auflösung der noch bestehenden illegalen bündischen Gruppierungen innerhalb der *HJ*-Spielscharen zu erreichen versucht.³¹³

Eine *Bannspielschar* sollte nun auch den organisatorischen Aufbau der *Hitlerjugend* imitieren, d.h. sie sollte sich in *Scharen* (max. 50 Mitglieder) und diese wieder in *Kameradschaften* (10-15 Mitglieder) unterteilen. Dementsprechend unterstand die *Bannspielschar* disziplinarisch dem *HJ-Bannführer*, der im Übrigen gemeinsam mit dem Kulturabteilungsleiter des *Gebiets* entschied, wo die Spielschar eingesetzt werden würde. Weder *Bannspielscharführer* noch Spielscharmedglieder hatten nach dieser offiziellen Regelung Einfluss auf Ort und Veranstaltungsrahmen, in dem sie auftraten. Mit der *Spielschar-Ordnung* von 1937 sollten die *HJ*-Spielscharen ein zentral steuerbares Instrument des *NS*-Propagandaapparates werden.³¹⁴

³¹⁰ Die *Spielschar-Ordnung* wurde in *Die Spielschar* in drei Episoden veröffentlicht: DSp38, S. 375-377; DSp38, S. 429-430; DSp39, S. 106-108.

³¹¹ Vgl. Schilde, Kurt: Hitler-Jugend (HJ). In: Benz/Graml/Weiß 2007, S. 565.

³¹² Vgl. Kaufmann 1991, S. 134.

³¹³ Vgl. Hellfeld 1987, S. 115.

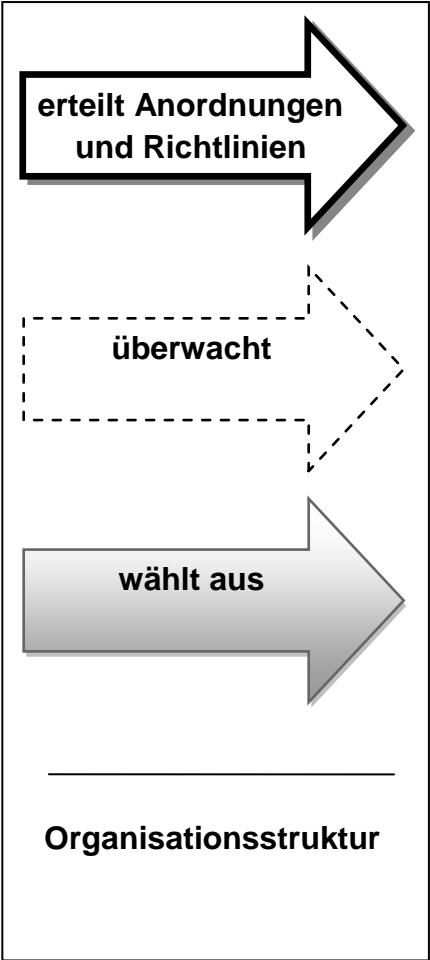
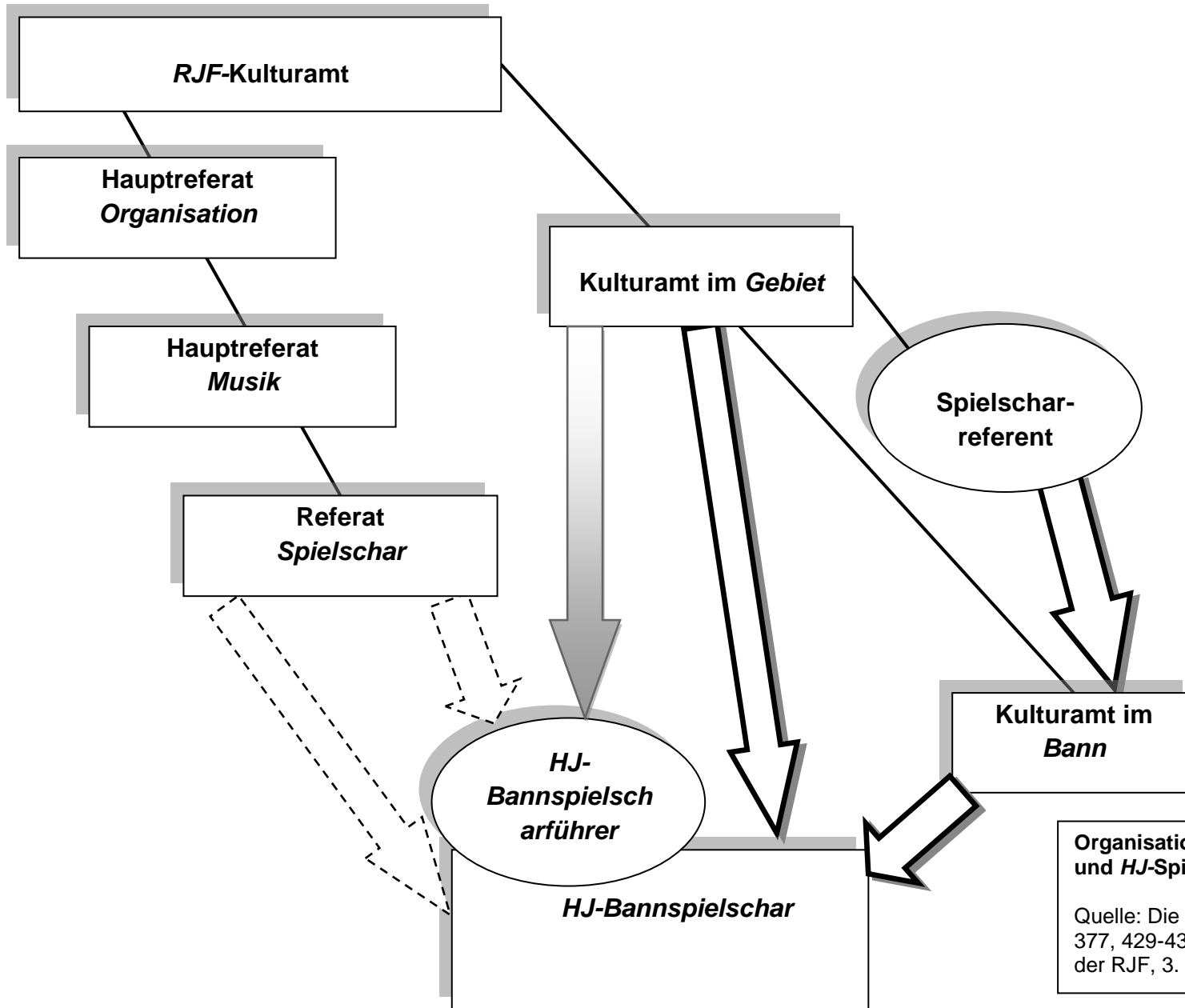
³¹⁴ Auf den Dörfern wurde eine enge Zusammenarbeit auch der Spielscharen von *HJ* und *KdF* anvisiert. Bisher sind die *KdF*-Spielscharen aber noch kaum beforscht worden. Vgl. Hirschfeld 1939, S. 76-77.

Die inhaltliche Unterteilung innerhalb einer *Bannspielschar* konnte sowohl nach Spielart (Singschar, Volksspielgruppe, Orchester etc.) erfolgen, als auch gleichzeitig komplette Spielscharen eines Ortes als eigene Schar eingliedern.³¹⁵

Um der *RJF* einen optimalen, flächendeckenden Zugriff auf die *Bannspielscharen* zu sichern, wurde in der *Spielschar-Ordnung* der Dienstweg für alle Spielscharbelange festgelegt: Die Oberste Dienststelle sollte der *RJF*-Kulturamtsleiter darstellen, dessen Hauptreferent für Spielscharen die Arbeit, den Einsatz und die Führer der Spielscharen überwachen sollte. An nächster Stelle der Befehlskette standen die Kulturabteilungsleiter der *Gebiete*, die einen Spielscharreferenten einsetzen sollten, der für sämtliche Spielscharfragen des *Gebiets* zuständig war. Den Kulturabteilungen der *Gebiete* als zentraler Steuerungsinstanz war das Recht unterstellt, verbindliche Richtlinien für die Arbeit herauszugeben und gemeinsam mit dem *HJ-Bannführer* den *HJ-Bannspielscharführer* auszuwählen. Damit waren sie für die einheitliche Ausrichtung der Spielschararbeit zuständig.³¹⁶ Die Spielscharreferenten der *Gebiete* konnten Anordnungen an die Kulturstellenleiter der *Banne* erteilen. Die Kulturstellenleiter sollten ihrerseits die Anordnungen an die *Spielscharführer* weitergeben, sofern nicht die gleiche Person beide Positionen besetzte. Als offizielles Organ der *Bannspielscharen* adelte die *Spielschar-Ordnung* die Zeitschrift *Die Spielschar*, in der die entsprechenden Anweisungen und Anregungen veröffentlicht wurden.

³¹⁵ So wurde als Beispiel die *Bannspielschar Schwarzwald* vorgestellt, die sich wie folgt aus Unterscharen zusammensetzen sollte: Schar 1: Bannmusikzug und zugeteilter Spielmannszug. Schar 2: Singscharen. Schar 3: Bannorchester. Schar 4: Sonderschar für Puppenspiel, Volksspiel, Schattenspiel usw. Schar 5: Jungvolk. Schar 6: Spielschar Dornstetten. Schar 7: Spielschar Baiersbrunn. Vgl. *Die Spielschar-Ordnung*. In: DSp38, S. 376.

³¹⁶ U.a. konnten sie einzelne Spielscharamitglieder zu speziellen Aufgaben abkommandieren, wie etwa das Durchführen eines Singabends in einer Schar oder Gefolgschaft.



Organisationsstrukturen zwischen RfJ-Kulturamt und HJ-Spielschar.

Quelle: Die Spielschar-Ordnung. In: DSp38, S. 375-377, 429-430, DSp39, S. 106-108; Verordnungsblatt der RfJ, 3. Jg. (8.8.1935), S. 8.

Die *Bannspielscharführer* konnten die Führer der angeschlossenen Untergruppen auswählen. Neben den *Bannspielscharführern*, *Unterscharführern* und den Spielschar-Mitgliedern sollten zu jeder *Bannspielschar* auch ein Sportwart, ein *HJ*-Arzt und ein Verwalter gehören. Einerseits zeigt dieses Flankieren der Spielschar mit erwachsenen Amtsträgern den organisatorischen Ernst, mit dem der Aufbau des *Bannspielschar*-Systems betrieben wurde und gab dem ganzen Vorhaben einen offiziellen, parteiamtlichen Anstrich.³¹⁷ Immerhin musste das *RJF*-Kulturamt seine Einflusssphäre erst noch zwischen den bereits bestehenden staatlichen und parteiamtlichen Einrichtungen abstecken. So schwor Cerff vor der offiziellen Eröffnung des *RJF*-Kulturamtes dessen Mitarbeiter im Verordnungsblatt der *RJF* ein:

„Ich bitte zu beachten, daß die in den Hauptreferaten vorgesehenen Arbeitsgebiete von den Kulturämtern streng wahrgenommen werden, und daß keine sonstige Stelle sich wohlmeinend mit Kulturfragen aktiv befaßt. Wohl kein Aufgabengebiet der *HJ*. bedarf einer so strengen Ausrichtung wie die Kulturarbeit.“³¹⁸

Andererseits weisen der Sportwart und der *HJ*-Arzt auf ein tiefes Misstrauen hin, dass die nationalsozialistische Ideologie dem Künstler im Allgemeinen gegenüber hegte, wie Cerff formuliert:

„Oft setzten sich solche Scharen aus Jungen und Mädels zusammen, die sich beim Singen, Tanzen und Spielen wohler fühlten als in der eigentlichen Arbeit der *HJ*. Sie sahen ihre Aufgabe nur im Kulturellen, also einseitig. Es handelte sich dann meistens auch um ausgesprochen weichliche Menschen, die sich auf diese Art der harten und verantwortungsvollen Arbeit unserer Jugend entziehen wollten.“³¹⁹

Um der angesprochenen Verweichlichung, und dem als bedrohlich empfundenen Rückzug aus der Gemeinschaft vorzubeugen, forderte Cerff gleich in der ersten Ausgabe von *Die Spielschar* den obligatorischen Erwerb des sportlichen Leistungsabzeichens auch für alle Spielschar-Mitglieder.³²⁰ Außerdem hatten die männlichen *Bannspielschar*-Mitglieder neben ihrer kulturellen Tätigkeit zusätzlich am normalen *HJ*-Dienst ihrer Einheit teilzunehmen. Es ist davon auszugehen, dass die

³¹⁷ Außerdem erhielt die *Bannspielschar* neben besonderen Schulterklappen und Amtsstempel auch eine eigene Fahne – die Mädchen nur einen Wimpel.

³¹⁸ Cerff, Karl: Gliederungsplan des Kulturamtes. In: Verordnungsblatt der *RJF*. 3. Jg. (8.8.1935), S. 7.

³¹⁹ Cerff, Karl: *Spielschar und Formation*. In: *DSP36*, S. 4.

³²⁰ Vgl. Cerff, Karl: *Spielschar und Formation*. In: *DSP36*, S. 4.

Spielschirmmitglieder neben Schule, Lehre oder Beruf außerordentlich stark in Anspruch genommen wurden.³²¹

Für die Spielscharen der Mädchen, die *Untergauspielscharen*, und die Spielscharen des *Jungvolkes*, die *Jungbannspielscharen*, galten grundsätzlich die gleichen Regelungen.³²² Im Fall, dass in einem *Jungbann* keine eigene *Jungbannspielschar* zusammengestellt werden konnte, durfte das *Jungvolk* als eigene Untergruppe in die *Bannspielschar* eingegliedert werden. Vergleichbare Spielscharen der *Jungmädels* fanden in der *Spielschar-Ordnung* keine Erwähnung. Als Besonderheiten für die weiblichen Spielscharen wurde festgehalten, dass die *Untergauspielscharen* nicht mehr als 60 Mädchen umfassen sollten, dass sie keinen normalen *BDM*-Dienst zusätzlich neben der Spielschararbeit abzuleisten hatten – die weltanschauliche Schulung wurde in die Spielschar-Heimabende integriert – und dass ihre Ziele stärker nach innen gerichtet definiert wurde:

„Die Aufgaben der Untergauspielscharen liegen neben der Gestaltung von Festen und Feiern öffentlicher Art in der inneren Arbeit des BdM., wo sie beispielgebend eingesetzt werden.“³²³

Während in den *Rundfunkspielscharen* *BDM*, *JM*, *HJ* und *DJ* zusammengefasst waren, übten die *Bann*-, *Jungbann*- und *Untergauspielscharen* in der Regel getrennt. Bei dem monatlich stattfindenden, gemeinsamen Pflicht-Probeabend führte der oberste anwesende Mann, der *Bannspielscharführer*, das Kommando.

Mit Erscheinen der *Spielschar-Ordnung* Ende 1937 waren nunmehr folgende Bezeichnungen für Spielscharen allein zulässig:

- *Bannspielscharen (HJ)*
- *Jungbannspielscharen (DJ)*
- *Untergauspielscharen (BDM)*
- *Rundfunkspielscharen*³²⁴

³²¹ Vgl. Reichsjugendführung 1944, S. 14.

³²² Vgl. Die Spielschar-Ordnung. In: DSp38, S. 375, 429; Rüdiger 1983, S. 119.

³²³ Die Spielschar-Ordnung. In: DSp39, S. 108.

³²⁴ Rundfunkspielscharen wurden im Laufe der Zeit an 15 Reichssendern mit der folgenden Nummerierung aufgebaut: 1. Deutschlandsender (Berlin), 2. Stuttgart, 3. Berlin, 4. Hamburg (Leitung: Reinhold Stapelberg), 5. München, 6. Köln, 7. Leipzig (Leitung: Karl-Heinz Richter), 8. Frankfurt / M., 9. Breslau (Leitung: Hannes Langer), 10. Königsberg, 11. Saarbrücken, 12. Danzig, 13. Böhmen-Mähren, 14. Wien, 15. Prag. Vgl. Reichsjugendführung 1944, S.13; Restorff, Robert: Die Rundfunkspielschar 4 der RJF geht aufs Land. Ein Bericht von ihrer Fahrt nach Heilshoop (Schleswig-Holstein). In: DSp36, S. 158-159; Gallert, Martin: Die schlesische Grenzlandspielschar. In: DSp36, S. 219ff; Rundfunk und Spielschar. In: DSp38, S. 146-147. Über die folgenden Rundfunkspielscharen gibt es unterschiedliche Angaben: Karlsruhe, Berlin (Leitung: Fritz Sotke).Vgl. Rundfunk und

- *Standortspielscharen* (wenn in einer Stadt mehrere *Banne* existierten)
- *Grenzlandspielscharen* (nur in besonderen Fällen)
- *Gebietsspielscharen* (*HJ*, über der *Bannspielschar* stehend)
- *Obergauspielscharen* (*BDM*, über der *Untergauspielschar* stehend)

Alle anderen Begriffe, wie etwa *Musikgefolgschaft* oder *Musikschar* waren nicht länger zugelassen.³²⁵

Die Spielschar veröffentlichte in den folgenden Jahren immer wieder Artikel, die der neuen *Spielschar-Ordnung* eine katalytische Funktion zusprachen:

„Durch die Spielscharordnung der Reichsjugendführung ist ein systematischer Aufbau unserer Spielscharen gewährleistet. [...] Die Bann- und Jungbannführer, die in der Kulturarbeit heute eine der wichtigsten Aufgabengebiete der *HJ*. sehen, haben von Anfang an Wert darauf gelegt, eine gute und disziplinierte Spielschar zu besitzen.“³²⁶

HJ-Oberbannführer Kurt Dannenmann behauptete gar, die *Spielschar-Ordnung* sei der Ausgangspunkt der *HJ*-Spielschararbeit und habe erst den Rahmen hergestellt, innerhalb dessen im Anschluss die Spielscharen entstanden seien. Jegliche Gemeinsamkeiten mit den jugendbewegten Spielscharen schloss Dannenmann dementsprechend aus.³²⁷

Um die Entwicklung der Kulturarbeit innerhalb der *HJ* und besonders der *HJ*-Spielscharen zu überwachen, wurden mit dem *Reichsbefehl 5/III der Reichsjugendführung vom 11.2.1938* alle Abteilungsleiterinnen und Abteilungsleiter der Kulturabteilungen in den *Obergauen* und *Gebieten* verpflichtet,

„sich vor allem über die Entwicklung der kulturellen Arbeit in den Bannen und Untergauen genauestens und laufend zu unterrichten und uns in knappester und dabei möglichst anschaulicher Form alles das zu melden, was im Kulturamt, Hauptabteilung Kultureller Einsatz, für die kartenmäßige und statistische Erfassung gebraucht wird.“³²⁸

In vierteljährlichen Abständen sollte u.a. über die Anzahl, Leistungsfähigkeit und Einsatzaktivitäten der Spielscharen berichtet werden, über die Durchführung von Arbeitslagern, Kulturtagungen und -wochen, das Bestehen von dauerhaften

Spielschar. In: DSp39, S. 31; Zander, Otto: Von Bukarest bis Neapel – von Warschau bis Calais. Einsatz von *HJ*-Spielscharen in allen Teilen Europas. In: DSp40, S. 233-234.

³²⁵ Vgl. Hinweise. In: DSp38, S. 71.

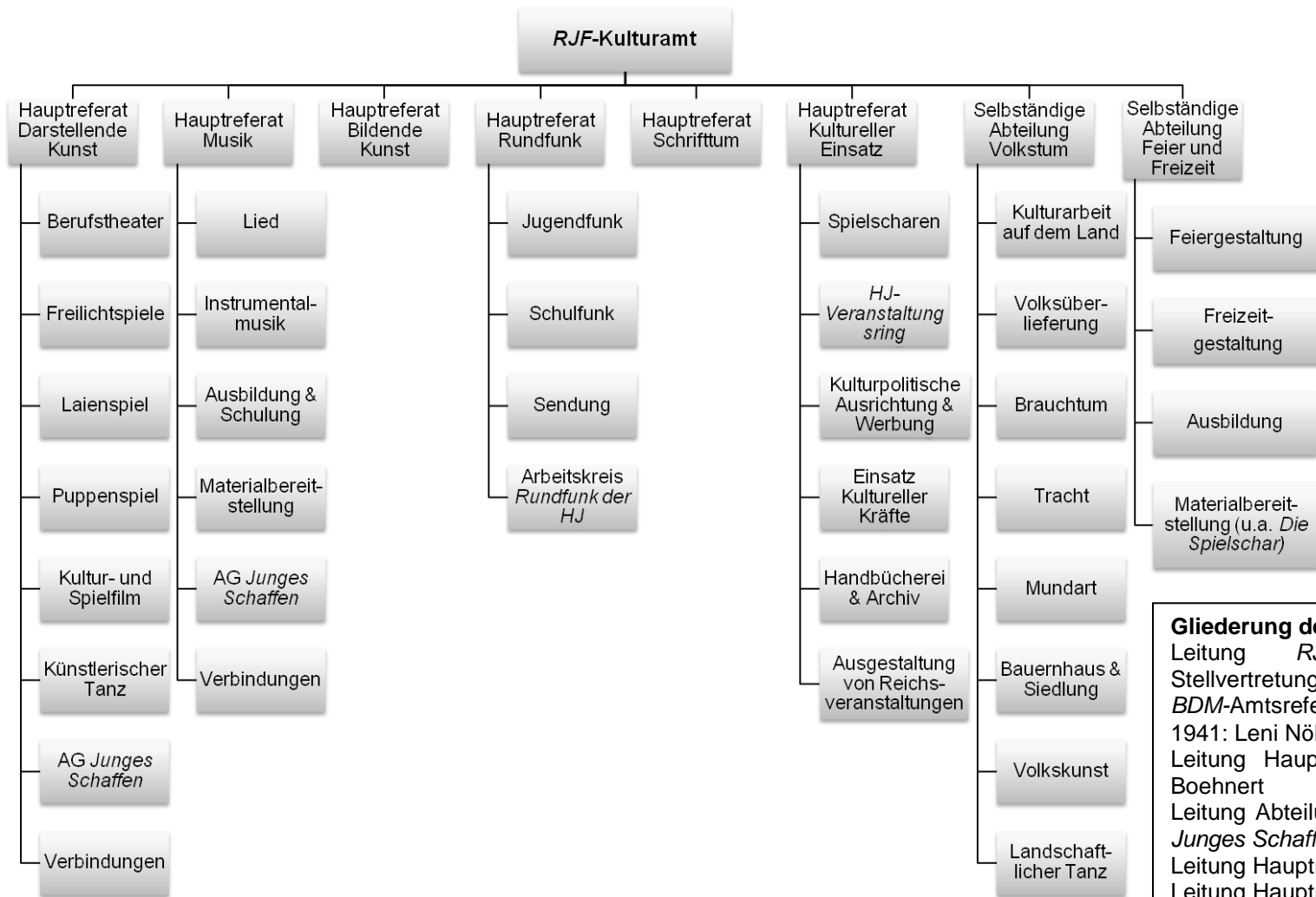
³²⁶ Noack, Ludwig: Spielschararbeit im Gebiet Ostland. In: DSp38, S. 373.

³²⁷ Vgl. Dannenmann, Kurt: *HJ*-Spielscharen – die jüngste Sonderformation. In: DSp38, S. 373.

³²⁸ Reichsjugendführung 1942, S. 2201.

Schulungsstätten und vieles mehr. Ziel war eine „statistische und kartographische Übersicht“ anhand derer u.a. die Einsätze der Spielscharen von zentraler Stelle aus sinnvoll geplant werden konnten.

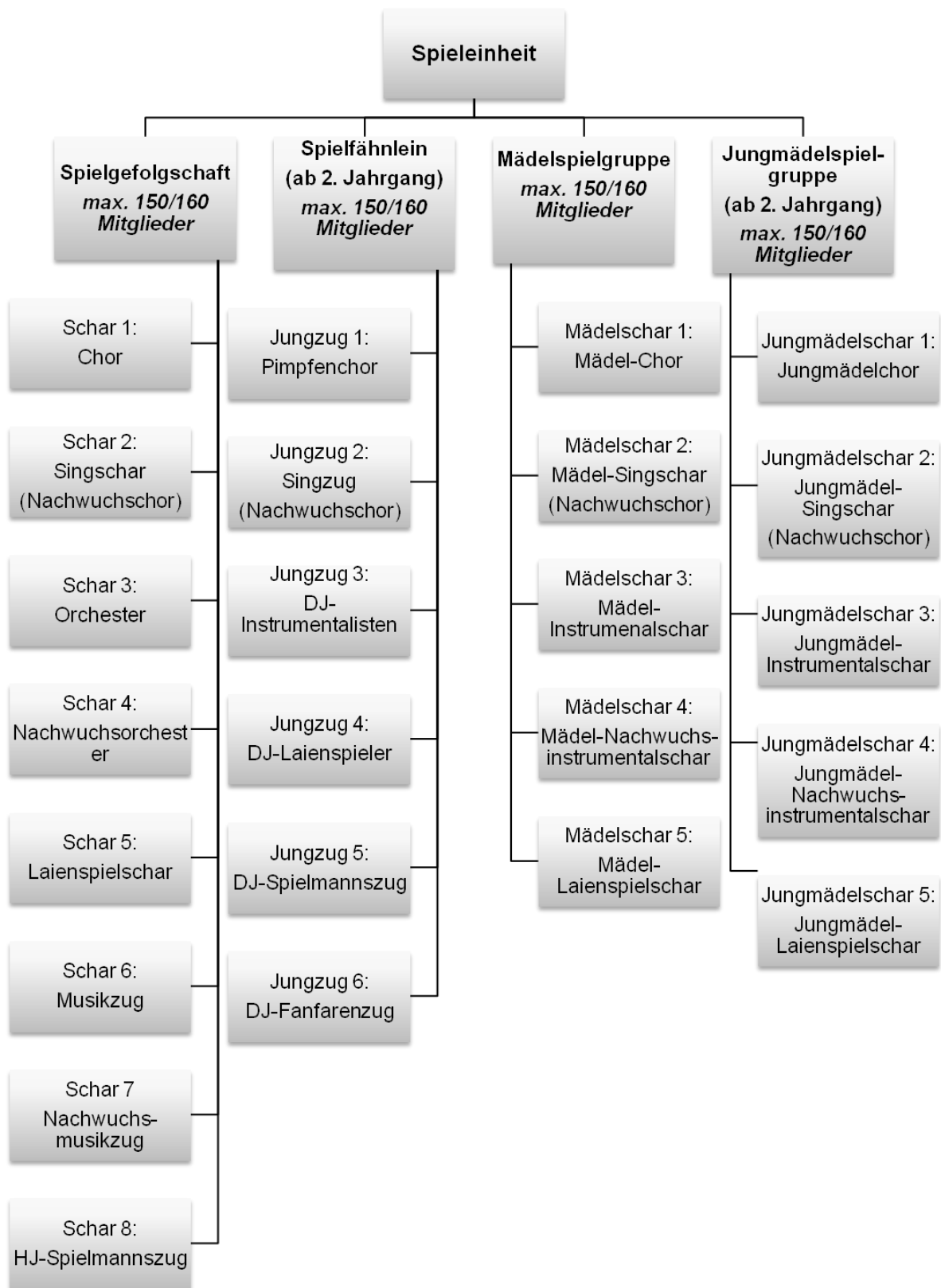
Ein deutlich modifizierter Aufbauplan des *RJF*-Kulturamtes findet sich aus dem Jahr 1939. Offensichtlich wurde seit der Eröffnung des Amtes den Bedeutungsverschiebungen innerhalb der *HJ*-Kulturarbeit Rechnung getragen: Die Referate *Sprechchorarbeit* und *Thingspiel* verschwanden, dafür erhielt das bei der Gründung nicht berücksichtigte Deutsche Volksspiel unter dem Titel *Laienspiel* eine eigene Abteilung im Hauptreferat *Darstellende Kunst*. Die Abteilung *Spielscharen* wurde aus dem Zuständigkeitsbereich des Hauptreferats *Musik* herausgelöst und dem Hauptreferat *Kultureller Einsatz* unterstellt, das offensichtlich für die Koordination jeglicher öffentlicher *HJ*-Kulturarbeit zuständig zeichnete – was einer Manifestation der bereits praktizierten zunehmenden Funktionalisierung der Spielschararbeit nun auch auf Ebene der Organisation gleichkam. Die ehemaligen Hauptreferate *Volkstum* und *Feier und Freizeitgestaltung* wurden zu selbständigen Abteilungen umgebaut, und erfuhren eine deutliche Ausdifferenzierung ihrer Aufgabengebiete. Für die vorliegende Untersuchung sind das Hauptreferat *Darstellendes Spiel* (Leitung: Günther Boehnert) mit dem Referat *Laienspiel* (Leitung: nicht bekannt) und das Hauptreferat *Kultureller Einsatz* (Leitung: Otto Zander), mit dem Referat *Spielscharen* (Leitung: Frithjof Deppe), sowie die beiden selbständigen Abteilungen *Volkstum* (Leitung: Karl Haiding) und *Feier und Freizeit* (Leitung: Claus Dörner) von zentraler Bedeutung, da sie am direktesten für die *HJ*-Spielscharen und das Deutsche Volksspiel zuständig waren. Es ist davon auszugehen, dass die fünf Amtsinhaber einen maßgeblichen Einfluss nicht nur auf die Spielscharen, sondern auch auf die Entwicklung der gesamten Deutschen-Volksspielarbeit innerhalb und außerhalb der *HJ* ausübten. Besonders Otto Zander, der durch zahlreiche Artikel gerade in den Kriegsjahren die *Die Spielschar*-Leser zu unbedingtem Einsatz anzustacheln versuchte und Claus Dörner in seiner zusätzlichen Funktion als *Die Spielschar*-Schriftleiter (Januar 1938 – April 1940) werden durch ihre Positionen diskursprägend gewesen sein.



Gliederung des RJF-Kulturamtes. Stand: 1.7.1939
 Leitung RJF-Kulturamt: Rainer Schlösser.
 Stellvertretung: Siegfried Raack
 BDM-Amtsreferentin: Felicitas Weber-Dütschke. Ab 1941: Leni Nölle.
 Leitung Hauptreferat *Darstellende Kunst*: Günther Boehnert
 Leitung Abteilungen *Lied*, *Instrumentalmusik* und *AG Junges Schaffen*: Wolfgang Stumme
 Leitung Hauptreferat *Rundfunk*: Hermann Roth
 Leitung Hauptreferat *Kultureller Einsatz*: Otto Zander
 Leitung Abteilungen *Spielscharen* und *Ausgestaltung von Reichsveranstaltungen*: Frithjof Deppe
 Leitung Selbständige Abteilung *Volkstum*: Karl Haiding
 Leitung Selbständige Abteilung *Feier und Freizeit*: Claus Dörner
 Quelle: BArch: NS 28/101, Bl. 28-31.

Mit dem Reichsbefehl 33/41 K der RJF vom 5.9.1941 wurden die *HJ*-Spielscharen durch eine nochmalige Straffung der Organisation in ihrer instrumentalisierenden Handhabbarkeit für den Einsatz durch Staat und Partei gesteigert.³²⁹ Durch die neuerlichen Änderungen erhoffte man sich eine geregelte Ausbildung, qualitative Leistungssteigerung, planvolleren Einsatz und Kräftebündelung. Neben den *Rundfunkspielscharen* sollten nunmehr nur noch die *Bannspielscharen* bestehen bleiben, die als oberste Organisationseinheit für alle musikalischen und darstellenden *HJ*-Gruppen fungierten. Alle bestehenden Spielscharen mussten nach dem vorgegebenen Aufbau zu sogenannten „Spieleinheiten“ umgebildet und erneut ein Genehmigungsverfahren durchlaufen. Nur so stellten die Spieleinheiten eine Finanzierung durch die *RJF* sicher, die nun nach Größe und Leistung der gesamten Spieleinheit – nicht mehr nach den eingegliederten Unterscharen getrennt – erfolgte. Eine Spieleinheit sollte maximal 600-640 Mitglieder umfassen, das bedeutete für die Untergruppe der *Jungmädels*, der *BDM-Mädels*, des *Jungvolkes* und der *HJ* jeweils eine Mitgliederzahl von 150-160 Teilnehmern. Der Aufbau einer idealen Spieleinheit ist im folgenden Organigramm dargestellt, wobei nicht jede Spieleinheit alle dargestellten Untergruppen aufstellen musste. Außerhalb dieses Aufbaus bedurfte jede Gruppierung einer besonderen Genehmigung vom *Gebietsführer* bzw. der *Obergauführerin*.

³²⁹ Vgl. Aufbau und Gliederung der Spieleinheiten der Hitler-Jugend. In: DSp41, S. 187-190. Nochmals bestätigt für Mai 1944: Reichsjugendführung 1944, S. 5-6. Die Untergliederungen der Spieleinheiten werden in der Sekundärliteratur oft nicht richtig angegeben, so z.B. bei Kinz 1990, S. 207.



Idealer Aufbau einer HJ-Spieleinheit ab September 1941.

Quelle: Aufbau und Gliederung der Spieleinheiten der Hitler-Jugend. In: DSp41, S. 187-190.

Jede *Bannspieleinheit* sollte einerseits über jederzeit einsatzfähige Scharen und andererseits über Nachwuchsscharen verfügen. Das *Spielfähnlein* und die *Jungmadel*-Spielgruppe fungierten ebenfalls als Nachwuchsschmiede der Spieleinheit. Die Gruppe von ausgewählten Mädchen und Jungen (eine Mischung der Geschlechter war für Einsätze und die vorhergehenden Proben möglich), die zu einem Einsatz zusammengestellt wurde, sollte nun unter der Bezeichnung „Spielschar“ verstanden werden, im Gegensatz zum gesamten Mitgliederpool der „Spieleinheit“. Durch diese Begriffsverschiebung trat eine stärkere Betonung der Gruppen als Ausbildungsorganisation zu Tage: Nur die jeweils zusammengestellte „Spielschar“ diente im Ausseneinsatz, während die restlichen Jugendlichen im Rahmen der „Spieleinheit“ für ihren Auftritt weiter ausgebildet wurden. Der Titel *Gebiets-Spielschar* bzw. *Obergau-Spielschar*, der zuvor die Spielschar eines gesamten *Gebiets* bzw. *Obergaus* bezeichnet hatte, wurde nun als Auszeichnung für beste Leistungen für die Dauer eines Jahres an eine *Bann-/Untergauspielschar* des jeweiligen *Gebiets/Obergaus* verliehen.

Die neuen Anordnungen gestaltete die zentralisierte Steuerung der *HJ*-Spielscharen noch effizienter. Zudem legte man mehr Gewicht auf den Wettbewerb, in der Hoffnung, einen Anreiz zur Leistungssteigerung zu geben (Finanzierung, Titel). Die konsequente Fortsetzung dieses Kurses schlug sich einerseits in den Spielscharwettbewerben³³⁰ und andererseits in der Einteilung der Spieleinheiten in drei Leistungsstufen, wie sie sich im Jahr 1943 in *Die Spielschar* fand, nieder. Die oberste Leistungsstufe erreichten nur 13 Spieleinheiten, die man für Konzerteinsätze jeder Art geeignet fand. Dafür wurden auch traditionsreiche Institutionen einverleibt: Seit dem 1. Dezember 1942 zählten nach Angaben von *Die Spielschar* auch die *Wiener Sängerknaben*, der Leipziger *Thomanerchor* und der Dresdener *Kreuzchor* zur ersten Leistungsstufe der *HJ*-Spieleinheiten und halfen, die *HJ* in der Öffentlichkeit als Kulturorganisation zu repräsentieren.³³¹ Auf der Leistungsstufe 2 wurden 44 Spieleinheiten, überwiegend „Gebiets-Spielschar“-Titelträger angesiedelt und auf der 3. Leistungsstufe fand sich das Gros, nämlich 647 Spieleinheiten überwiegend der *Banne*, wieder.³³² Bestanden in einem Standort neben der

³³⁰ Vgl. Kapitel 3.1.7.

³³¹ Der traditionsreiche *Thomaner-Chor* war anlässlich der Stuttgarter Reichsmusiktag in die *HJ* überführt worden. Vgl. BArch: NS 15/65, Bl. 88. Vgl. auch: BArch: NS 28/60. Nach Angaben Karin Stoverocks wurden auch die *Regensburger Domspatzen* und der *Berliner Mozart-Chor* als *HJ*-Spielschar geführt. Vgl. Stoverock 2013, S. 96.

³³² Vgl. Kulturelle Umschau. In: DSp43, S. 16; Reichsjugendführung 1944, S. 12.

Rundfunkspielschar Bannspieleinheiten, so sollte sichergestellt werden, dass die *Rundfunkspielschar* die leistungsfähigste bliebe – sie hatte Vorzeigefunktion.³³³

In den folgenden Jahren benutzten die Autoren der Zeitschrift die Bezeichnung „Spielschar“ auch weiterhin in der eingeschliffenen Bedeutung. Nicht immer wurde nach der neuen Sprachregelung zwischen „Spielschar“, „Spieleinheit“ und bspw. „Bannspielschar“ unterschieden. Der neue Begriff „Spieleinheit“ wurde aber ab 1942 von Autoren mehrfach in der vorgeschriebenen Bedeutung angewandt und ist ein guter Beleg für die Institutionalisierung von habitualisierten Hierarchien: Der Name „Spielscharen“, der entfernt immer noch an die Bewegungsfreiheit der Jugendbewegung erinnerte, wurde ummantelt von der „Spieleinheit“ – einem Begriff der sich an die Sprachregelungen der Parteijugend und des Militärs anlehnte und die in den letzten Jahren eingeschliffenen Befehlsstrukturen deutlich widerspiegelt. Der „Spielschareinsatz“ wurde nun ein gängiger Begriff und auch er trägt die Befehlskette im Namen: Die Spieleinheiten konnten wie militärische Formationen zur Erledigung eines Auftrags eingesetzt werden.³³⁴ Schreckenbergs filtert im Jargon der *HJ* den Begriff „Einsatz, sich einsetzen“ als eines der häufigsten Wörter in den *HJ*-Quellen heraus, wobei er summiert: „Die Erziehung zum Einsatzwillen bezweckte die blinde Bereitschaft, bei Bedarf zu nennende Ziele zu erreichen. [...] Der Einsatz ist immer restlos [...]“.³³⁵ So verwundert auch nicht, dass die Spielscharen/Spieleinheiten mehrfach in der „Spielschar“ als „kulturelle Stoßtrupps“ betitelt wurden – ein Begriff, der zwar keine Erfindung der Nationalsozialisten war,³³⁶ aber seit 1936 gehäuft in der Zeitschrift verwendet wurde:

„Wenn wir heute die Spielschar als die Form des kulturellen Stoßtrupps innerhalb der *HJ*. ansehen, müssen wir ihr die Durchschlagkraft verschaffen, die sie für eine gute und solide Arbeit braucht.“³³⁷

Diesen radikalen, programmatischen Anspruch der *HJ*-Spielschararbeit relativiert Ulrich Günther für die praktische Durchführung, zumindest den Musikbereich

³³³ Vgl. Reichsjugendführung 1944, S. 13.

³³⁴ Vgl. bspw. Zander, Otto: Vom wehrhaften Geiste. In: DSp41, S. 103.

³³⁵ Schreckenberg 2001, S. 323.

³³⁶ Vgl. Mirbt, Rudolf: Volk. In: Das Laienspielbuch, 1929, S. 93.

³³⁷ Stumme, Wolfgang: Zur Praxis der Spielschararbeit. In: DSp36, S. 7. Vgl. auch: Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 219; Cerff, Karl: Spielschar und Formation. In DSp36, S. 4; Colberg, Erich: Spielschararbeit im Dorfe. In: DSp39, S. 129; Schmitt, Walter: Unsere Arbeit am deutschen Theater. In: DSp36, S. 338; Zur Preisaufgabe der ‚Spielschar‘, Heft 12, 1936. In: DSp37, S. 138.

betreffend. Er vermutet, dass das alltägliche Singen und Musizieren in den *HJ*-Einheiten die nationalsozialistische Ideologie weitaus wirkungsvoller in Kopf und Herz der Kinder und Jugendlichen verankerte, als die nur gelegentliche Rezeption von Spielscharauftritten.³³⁸ Ein aufschlussreiches Beispiel gab die *BDM-Reichsmusikreferentin* Traute Standfuß³³⁹ im Jahr 1940 aus ihrer eigenen Arbeit. Deutlich trat hier zutage, welche Ziele in der (musikalischen) Spielschararbeit – jenseits der „kulturellen Stoßtrupp“-Propaganda – tatsächlich realistisch waren: Zu Ostern jeden Jahres sollte mit dem Neuaufbau einer *BDM*-Spielschar begonnen werden, da zu diesem Zeitpunkt die Überweisungen der Jungmädel stattfanden. Auf Instrumentenvielfalt musste offensichtlich häufig aus pragmatischen Gründen verzichtet werden:

„Wir müssen natürlich schon in der vorhergehenden Zeit Umschau halten nach jedem Mädels, das ein Instrument etwas beherrscht oder ihm die Möglichkeit verschaffen, im Laufe der Zeit ein Instrument zu erlernen. Wenn wir dann Ostern ein paar Instrumentalistinnen, angenommen es sind 3 Geigen, 2 Gitarren und einige Blockflötenspielerinnen, zusammen haben, ist es durchaus möglich, diese Mädels schon zu einer kleinen Spielschar zusammenzufassen. Wir holen zu gleicher Zeit die musikalischsten Mädels zu einer Singschar und gliedern sie an die Spielschar mit an. Es wird im Laufe der Zeit möglich sein, einige von den Singscharmädels zum Blockflötenspielen zu bringen, und wir müssen uns bemühen, einige Blockflötenkurse regelmäßig durchzuführen. Mit diesen ungefähr 25 Mädels soll im Laufe des Jahres eine wenn auch noch in geringem Maße einsatzfähige Spielschar aufgebaut werden.“³⁴⁰

Zwischen Ostern und den Sommerferien sollte gesungen werden, einfache Liedbegleitungen gelernt und Flötenkurse abgehalten werden. Die „einzige wirklich intensive Arbeitszeit“ der Spielschar sei von August bis Oktober, da ab Oktober die meisten Veranstaltungen stattfänden, die

„von der Spielschar ausgestaltet werden müssen: Dorfgemeinschaftsabend oder Elternabend in der Stadt, Dichterlesung, Feierstunde zur Überreichung

³³⁸ Vgl. Günther 1992, S. 59. Für die Mitglieder der Spielscharen trifft die Beeinflussung durch alltägliche kulturelle Praxis aber in besonderem Maße zu. Vgl. Kapitel 3.2.4.3.

³³⁹ Standfuß trat außerdem zum Sommersemester 1940 die Nachfolge Wolfgang Stummes an der *Staatlichen Hochschule für Musikerziehung*, Berlin-Charlottenburg an. Vgl. UdK-Archiv, Bestand 2/129.

³⁴⁰ Standfuß, Traute: Das erste Arbeitsjahr in einer *BDM*-Spielschar. In: *DSp40*, S. 95.

der Ehrenkreuze für die Mütter, Filmfeierstunden, Landjahrüberweisung, Führerinnenring im Untergau, Hochzeitsfeier einer Führerin, Werksingen, Lazarett-singen, Krankenhaussingen vor Weihnachten, Vorweihnachtsabend für die Eltern, Vorweihnachtsabend in der Spielschar. Wenn in der Zeit von Oktober bis Dezember diese Veranstaltungen vor uns liegen, so fällt in jede Woche ungefähr eine davon. Es bleibt uns also höchstens ein zweiter Abend zur sogenannten Generalprobe übrig. Wir greifen deshalb zu vorher durchgearbeiteten Dingen. Jede Spielscharführerin sucht [...] Lieder und Chöre heraus, die zu den verschiedensten Gelegenheiten passen würden und dem Schwierigkeitsgrad und dem Auffassungsvermögen der Mädels entsprechen.“³⁴¹

Von Dezember bis Ostern sollte dann eine Phase der Vertiefung des Gelernten stattfinden. Mit einem solchen Jahresrhythmus sollte nach Ansicht Standfuß' die Spielschar eine gute Auswirkung erzielen, die weitere Mädchen ermutigen sollte, ein Instrument zu lernen und sich um die Aufnahme in die Spielschar zu bemühen.

Die in Standfuß' Artikel eindrücklich aufklaffende Differenz zwischen imposanter Programmatik und gemeiner Praxis trat vermutlich auch in der *HJ*-Volksspielarbeit auf, besonders in den Kriegsjahren. Beeindrucken sollten die veröffentlichten Zahlen der steigenden Spielschar-Einsätze in den eroberten Ostgebieten: In den ersten 2 ½ Kriegsjahren wurden 60 Spieleinheiten zur Truppenbetreuung eingesetzt, 1941 gab es fast 100 Spielfahrten in den Osten und 1942 standen gar 150 Spieleinheiten für den Osteinsatz bereit. Ab Winter 1942/43 wurden die Osteinsätze aus kriegsbedingten Gründen der Ressourcenersparnis dann aber eingestellt.³⁴² Empirische Untersuchungen zu propagandistischen Effekten der Spielschareinsätze gab es hingegen nicht, weder hinsichtlich der Rezipienten, noch der Akteure.

³⁴¹ Standfuß, Traute: Das erste Arbeitsjahr in einer BDM.-Spielschar. In: DSp40, S. 95.

³⁴² Vgl. Zander, Otto: Weimar – Bekenntnis und Tat. In: DSp42, S. 69.

3.1.3 Die Gruppengröße

Empfehlungen idealer Spielschargrößen sind in *Die Spielschar* nicht so häufig anzutreffen, wie Nachweise über tatsächliche Spielschar-Mitgliederzahlen, die bei der Analyse dieses Diskurses hauptsächlich herangezogen werden. Das zugängliche Zahlenmaterial betrifft jedoch unterschiedliche Organisationsformen, so dass im Folgenden nur Tendenzen angedeutet werden können.

Über die Aufnahme von Mitgliedern in die Spielschar verfügte seit der *Spielschar-Ordnung* von 1937 der *Bannspielscharführer*, wobei das entscheidende Auswahlkriterium ein bestehendes kulturelles Interesse sein sollte:

„In die Bannspielschar werden Jungen aufgenommen, die das genügende Interesse für die kulturellen Aufgaben mitbringen. Es sollen auch solche aufgenommen werden, die sich später der Ausübung eines künstlerischen Berufes widmen wollen. Der zuständige Einheitsführer hat dem Bannspielscharführer die nötige Freiheit zur Auswahl der richtigen Jungen zu lassen. Auf Aufforderung des Bannspielscharführers ist die Überweisung von geeigneten Jungen in die Bannspielschar durch den Bannführer vorzunehmen.“³⁴³

Dass die Kinder und Jugendlichen sich selbst um eine Mitgliedschaft in einer Spielschar bemühen konnten, ist für die ersten Jahre nur zu vermuten – erst in den Dienstvorschriften des Jahres 1944 wird diese klar bestätigt, allerdings mit dem Zusatz, dass ungeeignete Spieler wieder zurück in die *HJ*-Einheiten überwiesen werden konnten.³⁴⁴

Jährlich am 20. April, dem „Führergeburtstag“, erfolgte die Überweisung in die *Bannspielschar*, in der die Mitglieder mindestens zwei Jahre verbleiben sollten, bevor sie in ihre *HJ*-Einheit zurück überwiesen wurden.³⁴⁵

„Der Kulturabteilungsleiter entscheidet zusammen mit dem Kulturstellenleiter und dem Bannführer über die Rücküberweisung der geschulten

³⁴³ Die Spielschar-Ordnung. In: DSp38, S. 376.

³⁴⁴ Vgl. Reichsjugendführung 1944, S. 9-10; Rüdiger 1983, S. 320; Standfuß, Traute: Das erste Arbeitsjahr in einer BDM.-Spielschar. In: DSp40, S. 95.

³⁴⁵ Vor 1937 wurde bereits nach einjährigem Aufenthalt zurücküberwiesen. Vgl. Cerff, Karl: Spielschar und Formation. In: DSp36, S. 5; Stumme, Wolfgang: Die Musikerziehung in der Hitler-Jugend. In: Reichsjugendpressediens, Nr. 74 (28.3.1936), Bl. 1. Die Aufnahme in die *HJ* und die Überweisungen innerhalb der *HJ* fanden grundsätzlich am „Führergeburtstag“ statt. Vgl. Hellfeld/Klönne 1987, S. 140; Jahnke/Buddrus 1989, S. 162.

Spielschamitglieder in die Einheiten und ihre Einsetzung als Sing- und Spielwarte.“³⁴⁶

Sofern der *Bannspielscharführer* nicht auch das Amt des Kulturstellenleiters innehatte, wurde er nach offiziellem Vorgehen an dieser Entscheidung nicht mit beteiligt. Auch den Jugendlichen selbst wurde kein Mitspracherecht eingeräumt. Sie sollten durch ihren Aufenthalt in der Durchgangsformation der *HJ-Spielschar* zu Multiplikatoren ausgebildet werden und den Status eines Instruments erlangen – möglichst funktional geformt, jederzeit einsatzfähig.

Die Angaben über Mitgliederzahlen variieren in *Die Spielschar* stark: Von zwölf Mitgliedern der *Sudetendeutschen Spielschar* bis hin zu allein 350 männlichen Mitgliedern der *Standortspielschar Groß-Bochum*.³⁴⁷ Das Gros der Autoren nannte aber Gruppengrößen von deutlich unter 100 Mitgliedern.³⁴⁸ Es fällt also schwer, den Zahlen Glauben zu schenken, die der Leiter des Hauptreferats *Kultureller Einsatz* im *RJF-Kulturamt*, Otto Zander, für das Jahr 1942 angab: Zu diesem Zeitpunkt seien 130.000 Mädchen und Jungen in 550 von der *RJF* finanzierten Spielscharen zusammengefasst gewesen, im Jahr 1943 die gleiche Anzahl Mitglieder in angeblich sogar 700 Spielscharen.³⁴⁹ Das würde einer durchschnittlichen Spielschargröße von 236 (1942) bzw. 186 (1943) Personen entsprechen. Zanders Hauptreferat war die Abteilung *Spielscharen* untergeordnet. Wie im vorhergehenden Kapitel gezeigt, hatte diese Abteilung die Umstrukturierung der *HJ-Spielscharen* im September 1941 angeordnet, nach der die einzelne Spielschar eine maximale Größe von 600-640 Mitgliedern erreichen durfte. Zander wird also ein berechtigtes Interesse daran gehabt haben, die Gruppengrößen nach oben zu korrigieren, um die Anweisungen seiner Abteilung nicht dem Vorwurf der Praxisferne auszusetzen. Zanders Zahlen sind also durchaus als programmatisch zu verstehen und dürfen keinesfalls als historische Tatsachen gelesen werden.

³⁴⁶ Die Spielscharordnung. In: DSp38, S. 430.

³⁴⁷ Vgl. Die ‚Sudetendeutsche Laienspielschar‘. In: DSp38, S. 431; Mitteilungen. In: DSp39, S. 147-148.

³⁴⁸ Die Zahlen bezogen sich entweder auf die gesamte Spielschar, an anderen Stellen ist zu vermuten, dass nur Untergruppen eines Geschlechts gemeint sind. Vgl. Berichte aus der Arbeit, In: DSp36, S. 158-159; Mitteilungen. In: DSp40, S. 194-195; Seidelmann 1942, S. 15; Standfuß, Traute: Das erste Arbeitsjahr in einer BDM.-Spielschar. In: DSp40, S. 95; Weineck, Hans: Bannspielschar Bann 53. In: DSp33, S. 273-274.

³⁴⁹ Vgl. Kulturelle Umschau. In: DSp43, S. 16; Zander, Otto: Weimar – Bekenntnis und Tat. In: DSp42, S. 68. Ulrich Günther gibt für das Jahr 1944 sogar mehr als 900 Spieleinheiten an. Vgl. Günther 1992, S. 58. Ein so rapides Ansteigen der Spieleinheiten bei gleich bleibenden absoluten Mitgliederzahlen würde für eine erneute Umstrukturierung der Einheiten sprechen, für die sich bis jetzt keine Belege finden lassen.

Die Mitgliederzahlen entpuppen sich zusätzlich als äußerst unwahrscheinlich, wenn man die Berichte von *Spielscharführern* berücksichtigt, die von schwerwiegenden personellen Behinderungen ihrer Arbeit durch den kriegsbedingten Ausnahmezustand sprechen, der die kulturelle Arbeit der *HJ* zunächst punktuell zum Erliegen brachte.³⁵⁰ Eine Berliner Spielschar versuchte beispielsweise 1940, ihre weiblichen Mitglieder in drei Spielscharen zu unterteilen, die in drei Schichten proben sollten: Schülerinnen, die nachmittags Unterricht hatten, probten vormittags, Schülerinnen die vormittags zum Unterricht gingen, übten nachmittags und berufstätige Mädchen wurden abends zur Probe herangezogen. Weitere Erschwernisse entstanden dadurch, dass die Schulunterrichtszeiten ständig wechselten und die Berufstätigen oft zu Abend- und Nachtschichten eingesetzt wurden. Es wurden schließlich alle Kräfte zur kulturellen Betreuungsarbeit herangezogen, ob es sich nun um eine hervorragende *Obergauspielschar* oder um eine normale *Mädelschaft* handelte – Ziel war die sofortige Einsatzfähigkeit.³⁵¹ Dazu wurden auch schon mal die Mädchen aus mehreren Untergauen zu einer Spielschar zusammengelegt, um „den Ausfall vieler Mädels, die durch den Kriegsdienst anders beschäftigt sind oder als Führerin in den Arbeitsdienst kamen [...]“, auszugleichen.³⁵² Auch für die Gruppen, die aus der gesamten Spielschar für entsprechende Einsätze zusammengestellt wurden, weisen die Angaben eine deutliche Größenvarianz von 7 – 70 Personen auf.³⁵³ Die Angaben über die kleinsten Gruppen stammen aus den Jahren 1934 und 1944,³⁵⁴ die größten Einsatz-Gruppen scheinen in den Jahren 1936-38 üblich gewesen zu sein,³⁵⁵ wie beispielsweise die propagandistische Spielfahrt einer Freiburger Spielschar 1938 ins soeben annektierte Österreich belegt, bei der 70 Personen mitgereist sein sollten:

„die beiden Leiter der Fahrt, 19 Mann HJ.-Orchester, 10 Mann HJ.-Spielschar, 3 Mann HJ.-Fanfaren, 5 Mann HJ.-Volksspielgruppe, 8 Mann DJ.-Singschar, 23 Mädels BdM.-Singschar.“³⁵⁶

³⁵⁰ Vgl. Spielschar an der Front. In: DSp40, S. 116.

³⁵¹ Vgl. Standfuß, Traute: Spielschararbeit im Obergau Berlin in der ersten Kriegszeit. In: DSp39, S. 355-356.

³⁵² Standfuß, Traute: Bericht über die Spielschartage im Obergau Berlin (3). In: DSp40, S.16.

³⁵³ Vgl. Rundfunk und Spielschar. In: DSp38, S. 386; Simons, Konni: Die Spielfahrt. In: DSg34, S. 153.

³⁵⁴ Vgl. Reichsjugendführung 1944, S. 60.

³⁵⁵ Vgl. Berichte aus der Arbeit, In: DSp36, S. 158-159; Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 255; Rundfunk und Spielschar. In: DSp38, S. 386.

³⁵⁶ Rundfunk und Spielschar. In: DSp38, S. 386. Hier wird der Begriff „Spielschar“ als Bezeichnung für eine Instrumentalgruppe benutzt. Das darstellende Spiel wird von der „Volksspielgruppe“ gezeigt.

Zahlreiche Artikel in *Die Spielschar* belegen für die Jahre 1938 und 1939 bei Einsätzen auf den *KdF*-Schiffen eine standardisierte gemischte Einsatzgruppengrößen von 40 Mädchen und Jungen.³⁵⁷ Ebenfalls 40 Personen sollten als Standard-Größe zur Truppenbetreuung gelten, wie ein *Gebietsrundschriften* aus dem Jahr 1941 belegt.³⁵⁸

In den ersten Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft zeichnete sich also zunächst eine Zunahme des Gruppenumfangs ab, von Kriegsbeginn an dann eine leichte, in den späten Kriegsjahren jedoch dramatische Reduktion der Einsatzgruppengröße.³⁵⁹ Durch den anhaltenden Kriegszustand wurde ab 1943 nicht nur die Anzahl der Einsätze selbst, sondern auch die der mitfahrenden Spieler zunehmend reduziert. Die männlichen Spielscharen hatten dabei mit schwerwiegenderen Personalproblemen zu kämpfen: Viele der älteren Mitglieder und der *HJ-Führer* wurden zu Wehrdienst oder *RAD* eingezogen, was eine deutliche Verjüngung der männlichen Gruppen nach sich zog.³⁶⁰ Von einem geordneten Spielfahrt-System, wie es den Deutschen-Volksspiel-Programmatikern vorschwebte und beispielsweise 1942 erprobt wurde, kann in den letzten Kriegsjahren keine Rede mehr gewesen sein.³⁶¹

Von den Mitfahrern wurde aufgrund der reduzierten Gruppengröße eine gesteigerte Vielseitigkeit gefordert, da sie nun Gesang, Orchesterspiel, Ansprachen, Volksspiel, Volkstanz usw. mit schmalen Personal zu bewältigen hatten. Die letzte zugängliche Quelle – die Ausbildungsvorschrift für den Dienst in den *HJ*-Spieleinheiten von 1944 – empfahl Einsatzgruppen zusammenzustellen, die in 3-4 Untergruppen à ca. 3 Personen die parallele Betreuung benachbarter Dörfer übernehmen könnten: Ein Person sollte fürs Liederlernen zuständig sein, eine zum Scharaden- und Laienspiel

³⁵⁷ Vgl. Italienfahrt mit dem ‚Wilhelm Gustloff‘. In: DSp39, S. 141; Mitteilungen. In: DSp39, S. 147; Ostpreußische Spielschar auf dem ‚Wilhelm Gustloff‘. In: DSp38, S. 340; Rundfunk und Spielschar. In: DSp38, S. 184-185; Zander, Otto: Freizeitgestaltung ist zweierlei. Aufgaben der Rundfunkspielscharen auf den *KdF*-Schiffen. In: DSp38, S. 297.

³⁵⁸ Vgl. Gebietsrundschriften RJF 25/41 vom 26.8.1941. In: Reichsjugendführung 1942, S. 2152.

³⁵⁹ Vgl. Die Rundfunkspielschar München fährt an die Westfront. In: DSp40, S. 134; Dorfeinsatz der Spieleinheiten. In: DSp43, S. 9; Seidelmann 1942, S. 15; Standfuß, Traute: Spielfahrt der Obergauspielschar Berlin in die Slowakei. In: DSp40, S. 78; Zander, Otto: Unsere Spieleinheiten im Osteinsatz. In: DSp42, S. 34.

³⁶⁰ Vgl. Kulturelle Umschau. In: DSp44, S. 15.

³⁶¹ Beispielsweise wurde mit der Verschärfung des Luftkrieges schon mal ein gesamter Chor mit der *Kinderlandverschickung (KLV)* in weniger gefährdete Gebiete verlagert, wobei sich herausstellte, dass viele der Mitglieder durch Fachschule oder Arbeitsstelle an die Heimatstadt gebunden waren. Im *KLV*-Lager versuchte man durch Rekrutierung neuer Sänger die Einsatzfähigkeit des Chores wieder herzustellen. Vgl. Kulturelle Umschau. In: DSp44, S. 15.

bauen und eine zur Leitung einer Instrumentalgruppe.³⁶² Ein kleiner Überrest im Vergleich zu den ehemals mehrere Dutzend umfassenden Einsatzgruppen.

Die Entwicklung der Deutschen Volksspielerarbeit und damit der Auf- und Ausbau der *HJ*-Spielscharen lässt sich in drei Phasen ausdifferenzieren:

1. Phase: Konstruktion und Übernahme – ca. 1928 bis Ende 1935

Die Phase beginnt mit dem Aufbau der ersten *HJ*-Spielscharen nach dem populären Vorbild der jugendbewegten Spielscharen. Mit Hitlers „Machtergreifung“ und der Ausweitung Baldur von Schirachs Amt des *Reichsjugendführers der NSDAP* zum *Jugendführer des Deutschen Reiches* am 17.6.1933, mit der er staatliche Hoheitsrechte und die offizielle Befehlsgewalt über die gesamte deutsche Jugend erlangte,³⁶³ setzte die Gleichschaltung der Jugendarbeit ein. *HJ*-Spielscharen wurden reichsweit aufgebaut. Sie orientierten sich formal stark an den bündisch bewegten Spielscharen. Einige Spielscharen, besonders im Jungvolk, boten bündischen Kindern und Jugendlichen in den ersten Jahren der *NS*-Diktatur Unterschlupf.³⁶⁴

2. Phase: Systematische Strukturierung und Monopolisierung – Ende 1935 bis September 1941

Mit der Einrichtung des Kulturamtes der *Reichsjugendführung* setzt die Phase der systematischen Strukturierung und Monopolisierung der *HJ*-Volksspielerarbeit ein.³⁶⁵ Durch das neue Amt konnte die *HJ*-Kulturarbeit planvoll ausgerichtet und aufgebaut werden: Zentrales Steuerungselement wurde dabei ab Januar 1936 die Zeitschrift *Die Spielschar* als offizielles Organ der *RJF*. Der Erlass des *HJ*-Gesetzes am 1.12.1936 – die *HJ* wurde neben Elternhaus und Schule zum dritten Erziehungsberechtigten – brachte die Monopolisierung der Jugendarbeit einen großen Schritt voran: Nach eigenen Angaben wurden 95% der Kinder des Geburtenjahrgangs 1926 am 20.4.1937 in die *HJ* aufgenommen und standen also

³⁶² Vgl. Reichsjugendführung 1944, S. 60.

³⁶³ Diese Art Personalunion von Staats- und Parteijugendführung galt aber nur für das Amt von Schirachs, die *Reichsjugendführung* an sich blieb vorerst nur eine Parteidienststelle. Vgl. Klönne 2003, S. 48.

³⁶⁴ Vgl. Stoverock 2013, S. 64-67.

³⁶⁵ Zwar hatte es schon seit 1930 ein Amt „Kultur“ in der Reichsleitung der *HJ* gegeben, welches aber keine vergleichbare Wirkung ausübte, wie das 1935/36 gegründete *RJF*-Kulturamt. Vgl. Stoverock 2013, S. 42.

auch für die *HJ*-Volksspielarbeit potentiell zur Verfügung.³⁶⁶ Mit der *Spielschar-Ordnung* wurde im Jahr 1937 erstmals ein klarer Vorschriftenrahmen für den strukturierten und kontrollierbaren Aufbau der *HJ*-Spielscharen geschaffen. Vermutlich diente die Umstrukturierung auch der Zerschlagung der bündischen Strukturen.³⁶⁷ Die *HJ*-Spielscharen waren nun von zentraler Stelle, dem *RJF*-Kulturamt, steuerbar. Die 2. Durchführungsverordnung zum *HJ*-Gesetz, erlassen am 25.3.1939, erlegte den Kindern und Jugendlichen vom 10. bis zum vollendeten 18. Lebensjahr die „Jugenddienstpflicht“ auf.³⁶⁸ Ab diesem Zeitpunkt war die *HJ* nicht länger eine Parteieinrichtung, sondern ein staatliches Erziehungsinstrument, dem die Jugend genauso verpflichtet war, wie dem *RAD* oder dem Wehrdienst. Somit wurde nun tatsächlich fast der gesamte deutsche Nachwuchs in der *HJ* erfasst und auch die *HJ*-Spielscharen konnten auf einen größtmöglichen Pool an potentiellen Mitgliedern zurückgreifen. Dies stellte sich vermutlich als günstig heraus, da sich die Arbeitsgebiete der *HJ*-Spielscharen mit Kriegsbeginn am 1.9.1939 ausweiteten.

3. Phase: Totaler Einsatz – September 1941 bis Mai 1945

Die letzte Phase der *HJ*-Spielscharen wurde mit der Verschärfung der *Spielschar-Ordnung* im September 1941 eingeläutet. Der strukturelle Aufbau wurde vereinheitlicht, der Wettbewerb verschärft und die totale Einsatzbereitschaft – wie im nächsten Kapitel geschildert – besonders im Sommer 1942 durch ein ausgedehntes Spielfahrten-Programm und in den folgenden Jahren durch erschwerte Bedingungen des Kriegsverlaufs erprobt. Die *HJ*-Spielscharen lösten sich mit Zusammenbruch der NS-Diktatur auf.

Auf welche Weise sich das nicht-professionelle Theaterspiel rehabilitierte, bis es in den 1950er Jahren z.B. durch die Gründung der *BAG Laienspiel und Laintheater* (1953 in Königswinter/Rhein auf Initiative von Rudolf Mirbt) erneut in die Öffentlichkeit trat, stellt ein spannendes Forschungsdesiderat dar.

³⁶⁶ Vgl. Klönne 2003, S. 28. Unabhängig von der Wahrscheinlichkeit dieser Zahlen ließ der gesetzliche Druck ebenso den Gruppendruck ansteigen. Vgl. Kater 2005, S. 25.

³⁶⁷ Vgl. Stoverock 2013, S. 66.

³⁶⁸ Vgl. Klönne 2003, S. 37.

3.1.4 Die Organisation der Spielscharen und ihrer Einsätze

Neben den bereits im Kapitel 3.1.2 aufgezeigten Befehlsstrukturen, die hinsichtlich eines Spielschar-Einsatzes die Zugriffsrechte zwischen *RJF*-Kulturamt, *HJ-Bannführer* und den Kulturämtern der *Gebiete* und *Banne* aufteilte, mussten die Einsätze meist zwischen *RJF*-Kulturamt und einer kooperierenden Organisation abgestimmt werden. Für *HJ*-Spielschareinsätze auf den *KdF*-Schiffen musste etwa mit dem *KdF*-Amt *Reisen, Wandern, Urlaub* kooperiert werden,³⁶⁹ bei Grenzlandfahrten mit den Grenz- und Auslandsabteilungen des Heimatgebiets,³⁷⁰ mit dem *Reichsnährstand* bei Dorfeinsätzen³⁷¹ oder bei Einsätzen zur Truppenbetreuung mit dem *KdF*-Verbindungsamt *Wehrmacht/Reichsarbeitsdienst*.³⁷² Besonders beliebt bei den Spielscharen waren die Urlauberbetreuung auf den *KdF*-Schiffen, die Einsätze zur Truppenbetreuung und die Fahrten in die wechselnden Grenzgebiete und ins Ausland (die sogenannten Grenz- und Auslandsfahrten), sowie die Beteiligung an Großveranstaltungen, zu denen hochrangige Parteivertreter erwartet wurden. Die Möglichkeit, an diesen Einsätzen teilzunehmen, wurde als Auszeichnung empfunden und war für die Jugendlichen vermutlich reizvoller, als kleine Veranstaltungen in der Heimatstadt oder Spielfahrten zu den Dörfern des Umlandes.³⁷³ So verwundert es nicht, dass sich in den Quellen Hinweise darauf finden, dass verschiedene Spielscharen abseits des offiziellen Verfahrens – nämlich der Beantragung eines Einsatzes über das *RJF*-Kulturamt – versuchten, solche Einsätze zugeteilt zu bekommen. Wer sich dabei erwischen ließ, sollte von den privilegierten Spielfahrten ausgeschlossen werden.³⁷⁴

Im Laufe der Jahre versuchte man, diese großen Propagandaeinsätze effektiver zu koordinieren. Für das Jahr 1934 findet sich der Beleg, dass die Spielscharen in einem noch sehr jugendbewegt anmutenden Stil sommerliche Spielfahrten arrangierten. Mit dem Ziel, den Teilnehmern ein Erlebnis zu bieten und gleichzeitig Propaganda-Arbeit zu betreiben, organisierte der Spielführer die Fahrt und legte

³⁶⁹ Vgl. Rundfunk und Spielschar. In: DSp38, S. 184-185.

³⁷⁰ Vgl. Hellmich, Albert: Bericht einer Grenzlandspielschar. In: DSp38, S. 224-225.

³⁷¹ Vgl. Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 280; Hirschfeld 1939, S. 75.

³⁷² Vgl. Reichsjugendführung 1942, S. 2151.

³⁷³ Vgl. Die Spielschar des Gebietes Ostland (1) auf Spielfahrt durch Ostpreußen. In: DSp40, S. 193-194; Nölle, Leni: Zur Mädelskulturarbeit im Kriegssommer 1941. In: DSp41, S. 119; Reichsjugendführung 1944, S. 62; Rundfunk und Spielschar. In: DSp38, S. 146-147.

³⁷⁴ Vgl. Gebrdschr. RJF 10/41 vom 24.3.1941. In: Reichsjugendführung 1942, S. 2150-2151; Reichsbefehl RJF 14/IV vom 14.4.1939; Reichsbefehl RJF 23/IV vom 23.6.1939.

eigenverantwortlich die Fahrtroute fest.³⁷⁵ Ein Artikel in *Die Spielschar* belegt für 1936, dass sich die *Leipziger Rundfunkspielschar* das Zielgebiet ihrer ersten Spielfahrt noch selbst auswählte.³⁷⁶ In den folgenden Jahren scheinen die Einsätze zunehmend im Hinblick auf die vermeintlichen „Bedarfe“ der Zielgebiete organisiert worden zu sein.³⁷⁷ Nach einer kriegsbedingten Wintereinsatzsperre stimmten sich die Kulturabteilungsleiterinnen der *Obergau* auf einer Arbeitstagung im März 1941 untereinander ab, auf welche Weise die alten *Obergau* die neu eroberten am sinnvollsten in ihrer Kulturarbeit unterstützen könnten. Man einigte sich auf vermehrte (je zweiwöchige) Spielfahrten und die Abordnung von Führerinnen zu mehrwöchiger Kulturarbeit in den neuen *Obergauen*.³⁷⁸ Für den Sommer 1941 wurden monatlich vier bis sechs Spielschar-Einsätze zur Truppenbetreuung festgelegt, für die Einsätze in den neuen *Gebieten* steckte man sich das ehrgeizige Ziel von 20-25 Spielfahrten pro Monat.³⁷⁹ Und schließlich offenbart die Planung für das Jahr 1942 die rigide Steuerung der Propaganda-Spielfahrten, die dem *RJF*-Kulturamt vorschwebte und ihrer Verwirklichung entgegen strebte – wäre nicht die desaströse Kriegsentwicklung dazwischen gekommen: Der dreimonatige Osteinsatz des Jahres 1942 sollte in die Geschichte der *HJ* eingehen: Dafür wurden 130 Spielscharen zu jeweils 14-tägigen Spielfahrten in die Einsatzgebiete Ostpreußen, Danzig-Westpreußen, Wartheland, Oberschlesien, ins Generalgouvernement und das Protektorat Böhmen und Mähren abgestellt. Weitere 50 Spielscharen hielten sich für Einsätze in Umsiedlungslagern u. ä. bereit. Stolz veröffentlichte *Die Spielschar* eine mehrere Seiten umfassende Auflistung der Spielscharen und ihrer Einsatzorte, die auf einer viertägigen Arbeitstagung in Prag von Abteilungsleiterinnen für *Weltanschauliche Schulung* und *Kultur* der Zielgebiete und mit 100 einberufenen *Spielscharführerinnen* und *Spielscharführern* ausgehandelt wurde.³⁸⁰ Die Prager

³⁷⁵ Vgl. Simons, Konni: Die Spielfahrt. In: DSp34, S. 151-154.

³⁷⁶ Vgl. Die Rundfunkspielschar 7 der RJF. Leipzig, meldet: Spielfahrt in die Lausitz vom 21. bis 24.5.1936. In: DSp36, S. 255-256.

³⁷⁷ Vgl. BArch: NS 28/60, z.B. Bl. 49; Die Spielschar des Gebietes Ostland (1) auf Spielfahrt durch Ostpreußen. In: DSp40, S. 193-194; Langner, Peter: Spielscharen singen und spielen in volksdeutschen Dörfern. In: DSp39, S. 151; Zander, Otto: Von Bukarest bis Neapel – von Warschau bis Calais. Einsatz von HJ-Spielscharen in allen Teilen Europas. In: DSp40, S. 233-234.

³⁷⁸ Vgl. Arbeitstagung der Kulturabteilungsleiterinnen. In: DSp41, S. 96; Das Kulturamt teilt mit: Verstärkter Spielschar-Einsatz der Hitler-Jugend. In: DSp41, S. 175.

³⁷⁹ Vgl. Das Kulturamt teilt mit: Verstärkter Spielschar-Einsatz der Hitler-Jugend. In: DSp41, S. 175; Gebrodschr. RJF 25/41 vom 26.8.1941. In: Reichsjugendführung 1942, S. 2151. Für das Jahr 1941 werden knapp 100 Osteinsätze behauptet. Vgl. Zander, Otto: Weimar – Bekenntnis und Tat. In: DSp42, S. 66-70.

³⁸⁰ Vgl. Deppe, Frithjof: Kultureller Einsatz im Osten. In: DSp42, S. 52-57; Zander, Otto: Unsere Spieleinheiten im Osteinsatz. In: DSp42, S. 34-35.

Tagung sollte außerdem Raum zur detaillierten organisatorischen Abstimmung, zum Kennenlernen der zu erwartenden Aufgaben, sowie für Fachreferate bieten und praktische Arbeitsrichtlinien vermitteln. Durch Zentralisierung der Spielschararbeit und Verringerung organisatorischer Reibungsverluste, Ausrichtung der Spielscharaktivisten und -verwalter, Herstellung einer systematischen Instrumentalisierbarkeit der Spielscharen sollte der Einsatz 1942 ein Meilenstein in der Entwicklung der *HJ*-Spielscharen werden – tatsächlich markierte er den Anfang vom Ende. Der anhaltende Kriegszustand zwang die *RJF*, die Reisetätigkeiten der Spielscharen ab dem Winter 1942/43 auf die nächste Umgebung zu beschränken. Nun wurde wieder der Dorfeinsatz propagiert.³⁸¹

Diese Wochenend-Dorfeinsätze waren – ähnlich wie die Ausgestaltungen von kleinen Feiern der Partei oder des Lebenslaufs – bei den Spielscharen nicht so begehrt, wie die Großfahrten und -veranstaltungen. Für die kleinen Feiern wurden die Spielscharen häufig von Ortsgruppenleitern und anderen Parteivertretern angefragt, vermutlich ohne sich selbst besonders rege um eine Teilnahme zu bemühen.³⁸² Diese Einsätze scheinen zunächst nicht von zentraler Stelle organisiert worden zu sein, sondern auf Anfrage stattgefunden (Feiern) bzw. im Verantwortungsbereich der Spielscharen selbst gelegen zu haben (Dorfkultur, Elternabende).

Die Kulturarbeit auf dem Land sollte gemeinsam von *HJ* und *Reichsnährstand* besorgt werden.³⁸³ In einem *Gebietsrundsreiben* vom Oktober 1941 wurden auch die Kreisleiter und Ortsgruppenleiter der *NSDAP* ermahnt, mit den

³⁸¹ Vgl. Dorfeinsatz der Spieleinheiten. In: DSp43, S. 9-10; Zander, Otto: Im Mittelpunkt: Das Dorf!. In: DSp42, S. 147. Tatsächlich wurden die Einsätze aber nicht komplett gestoppt. In den Partei-Akten finden sich Nachweise über folgende Spielschareinsätze des Jahres 1943: Einsatz des *Thomanerchores* in Riga und Ostland, Einsatz der *Bannmädelspielschar Königsberg* in Riga, Einsatz der *Napola-Spielschar Stuhm* in Ostland (Verwundetenbetreuung, Lazarett, bunte Abende, öffentliche Musikabende, Freiluftveranstaltungen), Einsatz der *Glaube und Schönheit*-Gruppe des Sudetenlandes in Riga, Einsatz der *Mädelspielscharen Hochland* und *Sudetengau* in Lettland (Lazarett, vor Eisenbahnpionieren, Luftwaffenerholungsheim, Jägererholungsheim, Strand), Einsatz der *Spielschar Ostpreußen* zu Weihnachten in Riga, Einsatz einer spanischen Tanz- und Singgruppe im spanischen Lazarett in Riga 1943 oder 1944 (z.T. gemeinsam mit deutschen Jugendlichen). Vgl. BArch: NS 28/60.

³⁸² Vgl. Aus der Arbeit des Obergaues Mittelland. In: DSp40, S. 94-95; Förster, Wolfgang: Feierspiel und geselliges Spiel. Versuch einer Klarlegung. In: DSp37, S. 347; Gallert, Martin: Die schlesische Grenzlandspielschar. In: DSp36, S. 221; Mitteilungen. In: DSp40, S. 118-120; Richter, Karlheinz: Von den Aufgaben des Spielscharführers. In: DSp36, S. 315.

³⁸³ Vgl. Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 280; Lübbers, Anneliese: Der Dorfgemeinschaftsabend der Landjugend. In: DSp36, S. 149. Offiziell festgehalten wurde die Kooperation in einem Abkommen zwischen dem *Reichsbauernführer* und *Reichsminister für Ernährung und Landwirtschaft* R. Walther Darré und dem *Reichsjugendführer* am 31.5.1937. Vgl. Haiding, Karl: Das geht alle an! In: DSp37, S. 253.

Propagandaleitern, Schulungsleitern und *KdF*-Ortswarten, sowie den Bürgermeistern und Ortsbauernführern in Sachen Dorfkultur zusammenzuarbeiten, um der Zersplitterung der Kräfte entgegenzuwirken. Außerdem sollte man sich nicht scheuen, neben *RAD* und *RADwJ* Dorfkantore und Organisten, die nicht mehr für die Kirche tätig waren, sowie alle Vereine, Verbände, Organisationen und befähigte Einzelpersonen,

„nachdem sie von liberalistischen Vereinsformen in geschickter, taktvoller Weise freigemacht sind, unter nationalsozialistischer Führung und Lenkung zur Umrahmung und Gestaltung von politischen Veranstaltungen, Festen und Feiern, Dorfgemeinschaftsabenden usw.“

heranzuziehen.³⁸⁴ Neben der Kräftebündelung der einzelnen *NS*-Organisationen zur gemeinsamen Aufgabe der Dorfkulturarbeit versuchte man also auch, alle Personen, die durch die – keineswegs geschickte und taktvolle – Auflösung und nationalsozialistische Gleichschaltung von Institutionen „frei“ geworden waren, in die nationalsozialistische Kulturarbeit einzubinden.

Seit der kriegsbedingten Rückbesinnung auf die Dorfkulturarbeit im Jahr 1943 sollte den städtischen *HJ*-Spielscharen ein regelmäßiger Betreuungsauftrag für gleich mehrere Dörfer zukommen.³⁸⁵ Eigene kleine *HJ*-Spielscharen sollten auf dem Land aufgebaut werden, die bspw. Dorfgemeinschaftsabende mit einer angereichten Spielschar gemeinsam gestalten sollten.³⁸⁶

Die Veranstaltungsarten, die für die Dorf-Spielfahrten in *Die Spielschar* nachzuweisen sind, zeigen weniger Varianz auf, als erwartet. Meist bestritten die Spieler auf Fahrt ein bis zwei Veranstaltungen pro Reisetag (seltener auch mal drei)³⁸⁷ wobei sich das Standard-Repertoire je nach Spielschar aus Offenen Singen, fröhlichen Dorfabenden, Kindernachmittagen und Feierstunden zusammensetzte. Im

³⁸⁴ Gebrdschr. RJF 28/41 vom 1.10.1941. In: Reichsjugendführung 1942, S. 2180.

³⁸⁵ Vgl. Dorfeinsatz der Spieleinheiten. In: DSp43, S. 9-10.

³⁸⁶ Vgl. Dorfeinsatz der Spieleinheiten. In: DSp43, S. 9-10; Zander, Otto: Im Mittelpunkt: Das Dorf! In: DSp42, S. 147.

³⁸⁷ Vgl. Die Rundfunkspielschar 7 der RJF. Leipzig, meldet: Spielfahrt in die Lausitz vom 21. bis 24.5.1936. In: DSp36, S. 255-256; Hellmich, Albert: Bericht einer Grenzlandspielfahrt. In: DSp38, S. 224-226. Die hauptamtliche *Schlesische Grenzlandspielschar* plante pro Einsatzort einen dreitägigen Aufenthalt mit im Schnitt täglich einer Veranstaltung. Betrachtet man allerdings den Nachweis genauer, den sie selbst im Jahr 1938 bringt, so kann sie nur knapp zwei Veranstaltungen pro Ort durchgeführt haben. Vgl. Die Grenzlandspielschar ruft! In: DSp37, S. 324-325; Mitteilungen. In: DSp38, S. 341.

Jahr 1943 sah das ideale Programm für eine zweitägige Wochenend-Spielfahrt wie folgt aus:³⁸⁸

Samstag

- 15 Uhr: Ankunft, Marsch mit Gesang mit örtlicher *HJ* und *BDM* zum Dorfplatz, Verteilung auf Privatquartiere
- 17 Uhr: Antreten im Dorfsaal, letzte Vorbereitungen
- 20 Uhr: Dorfabend (gemeinsam mit örtlicher *HJ*)

Sonntag:

- 8 Uhr: Morgensingen im Dorf (gemeinsam mit örtlicher *HJ*)
- 10 Uhr: Morgenfeier (nur zugereiste Spieleinheit)
- restlicher Vormittag wird in Privatquartieren verbracht
- 12.30: gemeinsames Mittagessen
- 14.30: Kindernachmittag (gemeinsam mit örtlicher *HJ*)
- anschließend Abfahrt, möglichst großer Aufzug mit Dorfjugend zur Bahn

Verweilte die Spielschar mehr als zwei Tage an einem Ort, wurden häufig noch Heim- oder Kameradschaftsabende mit der örtlichen *HJ* oder Schülerveranstaltungen eingeschoben.³⁸⁹

Deutlich abzulesen an diesem Beispielprogramm sind die propagandistischen Schwerpunkte der Spielfahrten: der persönliche Kontakt zur Bevölkerung, insbesondere den Quartiergebern, die gemeinschaftsfördernde Zusammenarbeit mit den Mitgliedern der örtlichen *HJ*, die Durchführung vorbildhafter Veranstaltungen und das Erzeugen einer möglichst umfangreichen Öffentlichkeit.

Für die Einsätze auf den *KdF*-Schiffen bereitete man ein überwiegend heiteres Programm vor, bestehend aus Bunten Nachmittagen, Faschingsabenden, Seemannsabenden, offenen Volksliedsingen, Morgensingen, Volkstanz-Nachmittagen, lustigen Abenden für die Mannschaft und überall und ganztägig einsetzbaren, kleinen Gruppen, die zu Gesang und Spiel animierten.³⁹⁰

³⁸⁸ Vgl. Dorfeinsatz der Spieleinheiten. In: DSp43, S. 9. Der Bericht einer ganz ähnlich aufgebauten Wochenend-Spielfahrt ist z.B. für das Jahr 1936 nachzuweisen. Vgl. Restorff, Robert: Die Rundfunkspielschar 4 der RJF geht aufs Land. Ein Bericht von ihrer Fahrt nach Heilshoop (Schleswig-Holstein). In: DSp36, S. 159.

³⁸⁹ Vgl. Hellmich, Albert: Bericht einer Grenzlandspielfahrt. In: DSp38, S. 224-226; Rundfunk und Spielschar. In: DSp39, S. 32-33; Standfuß, Traute: Spielfahrt der Obergauspielschar Berlin in die Slowakei. In: DSp40, S. 78-79.

³⁹⁰ Vgl. Brief an einen Kulturabteilungsleiter. In: DSp39, S. 145-146; Rundfunk und Spielschar. In: DSp39, S. 141.

Im Anschluss an die Fahrten mussten die Spielleiter dem *RJF*-Kulturamt Bericht erstatten. Neben den organisatorischen Angaben wurde u.a. nach den Urteilen der Besucher gefragt (s. Abb. 7). Für mehrtägige Fahrten fielen verschiedene organisatorische Aufgaben an, die die *Spielscharführer* meist gemeinsam mit einer Kontaktperson am Einsatzort abstimmen mussten. Bei den Dorfeinsätzen war häufig der Führer der örtlichen *HJ* oder – sofern vorhanden – der örtliche *HJ-Spielscharführer* zuständig. Bei den Einsätzen zur Truppenbetreuung gab es einen „Betreuungs-Offizier“³⁹¹ und bei längeren Dorf-, Grenz- oder Auslandsfahrten wurde eine Kontaktaufnahme mit dem entsprechenden *HJ-Bannführer* vorgeschrieben, der Privatquartiere für die Spielschamitglieder und Veranstaltungsräume organisierte, sich um die nötige Werbung kümmerte und die zuständigen Regierungs- und Parteivertreter kontaktierte.³⁹² Gemeinsam sollte die Beförderung der Spielschar geklärt werden: Die längeren Strecken wurden meist mit der Bahn oder Kraftwagen bewältigt, zwischen den Dörfern bewegte man sich häufig zu Fuß oder mit Pferdewagen.³⁹³ Auch die Programme sollten gemeinschaftlich aufgestellt werden, da man verhindern wollte, dass für das Zielgebiet unpassende Programme oder die gleichen wie von der vorherigen Spielschar geboten wurden.

Der *Spielscharführer* hatte seine Mitreisenden auszuwählen und versuchte – sofern die Fahrten werktags stattfanden – die Beurlaubung der Spieler von Schule, Lehrstelle und später für die männlichen Spieler im „wehrfähigen Alter“ vom Wehrbezirkskommando zu erwirken. Auf die Spieler kam neben der Vorbereitung entsprechender Fahrtenprogramme – nach Möglichkeit in einem mehrtägigen Probenlager – eine speziell auf das Zielgebiet ausgerichtete „Weltanschauliche Schulung“ zu.³⁹⁴ Idealerweise sollten vor Fahrtantritt Werbeplakate gemalt und Presstexte vorbereitet sein.³⁹⁵

³⁹¹ Vgl. Reichsjugendführung 1942, S. 2152.

³⁹² Vgl. BArch: NS 28/49, Bl. 2; Dorfeinsatz der Spieleinheiten. In: DSp43, S. 9-10; Hellmich, Albert: Bericht einer Grenzlandspielschar. In: DSp38, S. 224-225. Für kleine Dörfer stellte es manchmal eine kaum zu bewältigende Herausforderung dar, eine vielköpfige Spielschar einzuquartieren. Deshalb wurde die Forderung laut, die Zahl der Spielfahrer dem Zielgebiet anzupassen. Vgl.

Reichsjugendführung 1944, S. 61; Restorff, Robert: Die Rundfunkspielschar 4 der RJF geht aufs Land. Ein Bericht von ihrer Fahrt nach Heilshoop (Schleswig-Holstein). In: DSp36, S. 158-159.

³⁹³ Vgl. Gallert, Martin: Die schlesische Grenzlandspielschar. In: DSp36, S. 220; Kramer, Hertha: Helft bauen im Osten das innere Reich! In: DSp41, S. 89.

³⁹⁴ Vgl. Hellmich, Albert: Bericht einer Grenzlandspielschar. In: DSp38, S. 224-225; Weirauch, Irmgard: Was der Osten von den Spieleinheiten erwartet. In: DSp42, S. 50.

³⁹⁵ Vgl. Die Rundfunkspielschar 7 der RJF. Leipzig, meldet: Spielfahrt in die Lausitz vom 21. bis 24.5.1936. In: DSp36, S. 255-256.

In der Praxis wurden die Gruppen auch schon mal kurzfristig zu Einsätzen abkommandiert, so dass die Vorbereitungszeiten äußerst knapp bemessen waren.³⁹⁶ Mehrtägige Probelager waren dann nicht immer möglich,³⁹⁷ manchmal wurde drei Wochen lang jeden Abend nach Schule und Beruf probiert.³⁹⁸ Andere Gruppen bereiteten ihre Programme auf den teils langen Anreisen vor, was sich offensichtlich negativ auf die Qualität der Programmpunkte auswirkte.³⁹⁹ Unter anderem aus dieser Kurzfristigkeit resultierte auch der wiederholt geforderte, dauerhaft hohe Leistungsstand der Spielscharen. Ohne langfristige Proben mussten sie quasi aus dem Stand ansprechende Leistung bringen können.⁴⁰⁰ Zur Überprüfung der Leistungsfähigkeit führte das Referat *Spielscharen* Inspektionen durch, deren Ergebnis auch darüber entschied, ob die Spielschar bspw. zu einer der begehrten Fahrten mit den *KdF*-Schiffen abgestellt wurde.⁴⁰¹ Die Inspektionen erfüllten so ihren disziplinierenden Zweck zum Einen über ein Belohnungssystem, zum Anderen behielt sich die *RJF* vor, die Finanzierung der Schar zu kürzen, sofern sie die erwartete Leistung nicht zeigen konnte. Aber nicht nur der künstlerische Leistungsstand der Spielscharen wurde unter die Lupe genommen. Die Inspektionen dienten ebenso dem Aufspüren ehemals bündischer Gruppierungen, die sich noch einige Jahre nach ihrem Verbot unter der Tarnung der *HJ*-Spielscharen halten konnten.⁴⁰²

Die *HJ*-Spielscharen erhielten anscheinend nicht von Beginn an eine finanzielle Unterstützung durch die *RJF*: Ein Artikel in *Die Spielgemeinde* aus dem Jahr 1934 belegt, dass die Spielscharen auf ihren Spielfahrten über die Dörfer z.T. auch Eintritt nahmen, um beispielsweise die Miete für einen Gasthaus-Saal zu bestreiten. Sollte sich nach der Veranstaltung ein finanzielles Plus einstellen, so sei der Großteil davon an die örtliche *HJ* weiterzugeben. Der Herausgeber von *Die Spielgemeinde*, Walther Blachetta, mahnte im Anschluss an diesen Artikel, dass die Kosten zu Beginn der Fahrt vollständig gedeckt sein müssten, da finanziell motivierte Spielfahrten nicht

³⁹⁶ Vgl. Rundfunk und Spielschar. In: DSp38, S. 184-185. Aber auch zum großen Osteinsatz 1942 wurden im April 1942 Einsätze festgelegt, die z.T. schon im Mai 1942 stattfinden sollten. Vgl. Deppe, Frithjof: Kultureller Einsatz im Osten. In: DSp42, S. 52-57.

³⁹⁷ Vgl. Rundfunk und Spielschar. In: DSp38, S. 146-147; Weirauch, Irmgard: Was der Osten von den Spieleinheiten erwartet. In: DSp42, S. 50

³⁹⁸ Vgl. Rundfunk und Spielschar. In: DSp38, S. 184-185.

³⁹⁹ Vgl. Weirauch, Irmgard: Was der Osten von den Spieleinheiten erwartet. In: DSp42, S. 50-52.

⁴⁰⁰ Vgl. Aufbau und Gliederung der Spieleinheiten der Hitler-Jugend. In: DSp41, S. 187; Nölle, Leni: Zur Mädelskulturarbeit im Kriegssommer 1941. In: DSp41, S. 118.

⁴⁰¹ Vgl. Die Spielschar-Ordnung. In: DSp38, S. 375; Rundfunk und Spielschar. In: DSp38, S. 146-147; 184-185.

⁴⁰² Vgl. Hellfeld 1987, S. 104-105.

tragbar seien.⁴⁰³ In den folgenden Jahren scheint die *RJF* zunehmend die Finanzierung der Spielscharen und ihrer Einsätze übernommen zu haben – gemeinsam mit den Einrichtungen, die von den Einsätzen profitierten, wie etwa *KdF* oder das *OKW*.⁴⁰⁴

Wie bereits im Kapitel 3.1.2 aufgezeigt, richtete sich das Budget, das der einzelnen Spielschar zugeteilt wurde, seit dem *Reichsbefehl 33/41K* der *RJF* vom 5.9.1941 nach Größe der Spielschar und nach Leistung der gesamten Einheit. Selbst wenn eine Untereinheit früher ausgezeichnet wurde, zählte jetzt nur noch die Gesamtleistung.⁴⁰⁵ Detaillierte Einblicke in die Finanzierung der Spielschararbeit finden sich in dem von der *RJF* herausgegebenen Heftchen „Der Dienst in den Spieleinheiten der Hitler-Jugend“ aus dem Jahr 1944: Der Spielscharleiter konnte demnach ein monatliches Honorar von 20 - 100 Reichsmark beziehen. Die Höhe richtete sich nach Mitgliederzahl, geleisteter Stundenzahl, Leistungsstand und Einsatzfähigkeit seiner Spieleinheit.⁴⁰⁶ Auch für Einzelunterricht der Spielscharmedglieder, Anschaffung von Noten, Instrumenten etc., Fahrtkosten zu Proben und Veranstaltungen und zur Durchführung von Fahrten und Lagern, die der Ausbildung der Spieler dienten, stand ein Budget zur Verfügung.⁴⁰⁷ Vor Antritt einer Spielfahrt hatte der Spielscharleiter einen Kostenvoranschlag beim Verwaltungsleiter seines *Gebiets* einzureichen, wobei er in begründeten Fällen pro Tag 1 RM Spesen je Spieler beantragen konnte. Wurde die Spielschar zu anderen, als ihren eigentlichen Zwecken⁴⁰⁸ angefordert – also eher Veranstaltungen privater oder wirtschaftlicher Natur – konnten die Spielscharen der Leistungsstufen I und II

⁴⁰³ Vgl. Simons, Konni: Die Spielfahrt. In: *DSg34*, S. 151-154. Hier klingt wiederum die Erfahrung des Autors „konni“ als bündischer Spielfahrer an. Vgl. auch: Gallert, Martin: Die schlesische Grenzlandspielschar. In: *DSp36*, S. 221. Gallert deutete an, dass die *Schlesische Grenzlandspielschar* nach einem Spielschar-Treffen am 1.5.1934 auf dem Brocken aus finanziellen Gründen nicht mehr über die Dörfer reisen konnte, sondern Städtereisen antreten musste. Eine Begründung für diesen Aufgabenwechsel führt er nicht an. Es bleibt außerdem ungeklärt, warum die Stadtfahrten aus finanzieller Sicht sinnvoller waren.

⁴⁰⁴ Vgl. *BArch*: NS 28/105, Bl. 49-51; Reichsjugendführung 1942, S. 2152.

⁴⁰⁵ Vgl. Aufbau und Gliederung der Spieleinheiten der Hitler-Jugend. In: *DSp41*, S. 190.

⁴⁰⁶ Schon 1937 schlug ein Autor in *Die Spielschar* vor, finanzielle Anreize für diejenigen zu schaffen, die Kulturarbeit praktisch betreiben sollten. Er hatte festgestellt, dass die Mitarbeiter der ländlichen *HJ* sich sonst nicht dazu aufrufen konnten – auch aus Gründen des Arbeitsmehraufwandes. Vgl. Kunz, W.: Von der praktischen Kulturarbeit in der Landeinheit. In: *DSp37*, S. 260.

⁴⁰⁷ Für die kulturelle Betreuung der Umsiedlungsaktion Anfang 1941, die die Spielscharen bewerkstelligten, stand bspw. ein Etat von 150.000 RM zur Verfügung. Vgl. *BArch*: NS 28/36, Bl. 48-49.

⁴⁰⁸ Typische Aufgabengebiete der *HJ*-Spielscharen waren: Feiern und Kundgebungen der Gliederungen, Veranstaltungen des *WHW*, Krankenhauses, Lazaretts oder anderer der Volkswohlfahrt oder „Volkstumsarbeit“ dienenden Veranstaltungen. Vgl. Kapitel 3.2.4.1.

Honorare fordern, die die Verwaltung einzog.⁴⁰⁹ Die Spielschar selbst wurde weder an der Entscheidung noch an der Honorierung ihrer Auftritte beteiligt.

3.1.5 Der Spielführer

Die Untersuchung des folgenden Diskurses fokussiert die speziellen Kompetenzen, die man vom Leiter einer Spielschar bzw. dem Leiter der untergeordneten Volksspielgruppe erwartete. Über die Jahre der Weimarer Republik bis zum Ende des 2. Weltkrieges zeichnete sich für den Leiter einer nichtprofessionellen Theatergruppe eine Änderung im Selbstverständnis ab: Vom dienenden Laienspielleiter zum Volksspiel-"Führer". Der Begriff „Spielführer“ ist nicht – wie man vermuten könnte – eine Erfindung der Deutschen-Volksspiel-Programmatiker. Als „Spielführer“ bezeichnete schon die Jugendbewegung die Leiter ihrer Spielscharen in synonyme Verwendung der Bezeichnung „Spielleiter“.⁴¹⁰ Der Diskurs über den Spielleiter oder Spielführer und die Kompetenzen und Eigenschaften, die man vom Träger dieser Funktion erwartete, variierten zwischen den 1920er Jahren und 1945. Einzige Konstante war die Forderung nach bestimmten künstlerischen Fähig- und Fertigkeiten des Spielleiters, die im Folgenden genauer beleuchtet werden.

In den Schriften der einschlägigen Autoren der Laienspielbewegung vor 1933 fand sich gehäuft die den Ideen der Reformpädagogik entsprechende Forderung, der Spielleiter solle den Spieler in seinen Möglichkeiten, Bedürfnissen und Anliegen befördern.⁴¹¹ Der Spielleiter sollte die besondere Spielerindividualität an den Ausgangspunkt seiner Arbeit setzen und nicht ein bestimmtes Lernziel oder eine angestrebte Aufführung. Der Spielführer brauchte also eine sensible Wahrnehmung für seine Spieler, wollte er ihnen helfen, ihre eigenen Anliegen zu Tage zu fördern. Noch im Frühjahr 1933 beschrieb Schriftführer Kurt Riemann solche Spielleiter als ideal, die sich in „liebvoller Versenkung dem Wesen des Kindes nähern und mit

⁴⁰⁹ Vgl. Reichsjugendführung 1944, S. 64-66. Die normalen Sätze betragen: Spieleinheit der Leistungsstufe I: Leiter: 40RM/Tag, je Mitglied 4 RM/Tag. Spieleinheit der Leistungsstufe II: Leiter: 30RM/Tag, je Mitglied: 3RM/Tag. Spieleinheiten der Leistungsstufe III: Kostenlos. Bei längeren Einsätzen und besonders kleinen Ensembles änderten sich die Sätze.

⁴¹⁰ Vgl. bspw. Gentges, Ignaz: Sinn und Sendung des Spiels. In: Gentges u.a. 1929, S. 122.

⁴¹¹ Mit der Subjektzentrierung folgte die Laienspielbewegung den Konzepten der Reformpädagogik, die ihrerseits auf Rousseaus *Emile* zurückgingen. Vgl. bspw. Brix 1937, S. 32; Eckart, Walther: Zwischen Jugendspiel und Bühnenkunst (1926). In: Frantzen 1969, S. 45; Gentges, Ignaz: Der Spielberater als Spielerzieher (1929). In: Frantzen 1969, S. 177; Krug, Konrad Maria: Die Regie des Laienspiels (1924). In Frantzen 1969, S. 104.

ihrer Arbeit da einsetzen, wo das Kind sich allein nicht mehr weiterfindet.“⁴¹² Erzieher und Führer – und also auch Spielführer – waren für Riemann „Gärtner“ oder „Pfleger“ der ihnen Anvertrauten.⁴¹³ Zu diesem reformpädagogischen Verständnis des Erziehers gesellte sich die mehrfach geäußerte Forderung nach therapeutischer bzw. seelsorgerlicher Kompetenz des Spielleiters.⁴¹⁴ Der Laienspiel-Autor Hartmut Hellring vertrat 1926 sogar die Auffassung, der Spielleiter sei mehr „priesterlicher Mensch“ als Regisseur.⁴¹⁵

Für eine in dieser Art ausgerichtete Spielarbeit empfahl Gentges 1929 dem Spielleiter, tief in die Lebenswelt seiner Spieler einzutauchen, in ihre Lebensabschnitte (Kind, Schüler, Jugendlicher, Erwachsener), ihre Lebensräume (Milieu) und ihre Lebenskreise (Familienstatus, Nachbarschaft, Stand, Landschaft, Volk, Kirche).⁴¹⁶ Um die Kluft zwischen Lebenswirklichkeit der Spieler einerseits und des Spielführers andererseits möglichst gering zu halten, vertrat auch Rudolf Mirbt die Ansicht, dass der Spielführer bestenfalls ebenso wie seine Spieler einem anderen Brotberuf nachgehen sollte.⁴¹⁷ Berufsschauspieler waren Mirbt zufolge als Leiter des Laienspiels völlig ungeeignet, da die Laienspielarbeit vorwiegend Volksbildung, also Erziehungsarbeit sei.⁴¹⁸ Als die dem ehrenamtlichen Spielleiter angemessene Haltung wurde eine demütige, sich opfernde, der volkserzieherischen Aufgabe dienende empfunden,⁴¹⁹ wobei dem Spielführer die Rolle als „primus inter pares“ zukam:

„Denn eine Kollektivarbeit ohne die einem zufallende Hauptverantwortung ist stets zum Streiten und Auseinanderfallen verurteilt. Aber auch eine Spielführung, die persönliche Diktatur sein wollte, würde in einem freien Kreis alsbald oder nach längerer Zeit Krach und Zerschlagen bedeuten. Spielführer sein, heißt Treuhänder sein.“⁴²⁰

⁴¹² Riemann, Kurt: Wege zum Spiel. Gedanken, Tatsachen und Denkanstöße. In: Dsg33, S. 51.

⁴¹³ Vgl. Gudjons 2012, S. 193; Riemann, Kurt: Wege zum Spiel. Gedanken, Tatsachen und Denkanstöße. In: Dsg33, S. 76.

⁴¹⁴ Vgl. Gentges, Ignaz: Der Spielberater als Spielerzieher (1929). In: Frantzen 1969, S. 180; Mirbt, Rudolf: Volk. In: Gentges u.a. 1929, S. 91-92.

⁴¹⁵ Vgl. Hellring, Hartmut: Was verlangt der Dichter vom Spielleiter und Darsteller? Eine Umfrage (1926). In: Frantzen 1969, S. 116.

⁴¹⁶ Vgl. Gentges, Ignaz: Der Spielberater als Spielerzieher (1929). In: Frantzen 1969, S. 177-179.

⁴¹⁷ Vgl. Mirbt, Rudolf: Volk. In: Gentges u.a. 1929, S. 91-92.

⁴¹⁸ Vgl. Mirbt, Rudolf: Volk. In: Gentges u.a. 1929, S. 92; Mirbt 1934, S. XV.

⁴¹⁹ Vgl. Borvitz, Walther: Das Laienspiel an der Oberrealschule zum Dom in Lübeck (1926). In: Frantzen 1969, S. 147; Ditzen, Josef W.: Spielfahrer (1925). In: Frantzen 1969, S. 164; Krug, Konrad Maria: Die Regie des Laienspiels (1924). In: Frantzen 1969, S. 104.

⁴²⁰ Gentges, Ignaz: Sinn und Sendung des Spiels. In: Gentges u.a. 1929, S. 122. Vgl. auch: Mirbt, Rudolf: Laienspiel. In: Kindt 1974, S. 1679.

Im Folgenden darf nicht vergessen werden, dass vermutlich etliche führende Spielleiter der Laienspielbewegung ihre Karrieren in den Spielscharen der *HJ* fortsetzten.⁴²¹ Von 1933 bis 1935 veränderte sich nicht nur die Bezeichnung für den Spielführer, auch das Verständnis der Beziehung von Spielleiter und Gruppe verschob sich. Mit dem Personalwechsel in der Redaktion von *Die Spielgemeinde* im Sommer 1933 in Folge der nationalsozialistischen „Machtübernahme“ schlug sich eine strukturelle Veränderung im Spielführer-Diskurs nieder: *War Die Spielgemeinde* eine Zeitschrift für die breit gefassten Arbeitsbereiche der nichtprofessionellen darstellenden Künste gewesen, wurde das Periodikum von Sommer 1933 bis zur Umbenennung im Januar 1936 schrittweise in das offizielle Blatt der *HJ*-Spielscharen umgebaut. Die *HJ*-Spielscharen bestanden, wie bereits im Kapitel 3.1.2 gezeigt, zum überwiegenden Teil aus musikalischen Untergruppen. Aus diesem Grund nahm das Thema Musik in der Zeitschrift nun einen expandierenden Raum ein und drängte die Diskurse zum Theater stark zurück. Diese auffällige Schwerpunktverschiebung spiegelte sich auch darin, dass nun in zunehmendem Maße vom „Spielscharleiter“ / „Spielscharführer“ gesprochen wurde und immer seltener vom „Spielleiter“ / „Spielführer“ – wobei die ersten Begriffe den Leiter einer *HJ*-Spielschar bezeichneten und das zweite Begriffspaar den Leiter einer Laien- oder Volksspielschar. Damit entstanden zwei ähnliche Anforderungsprofile, die sich in der Analyse der Diskurse der folgenden Jahre als nicht mehr trennscharf erweisen. Der Leiter der Spielschar-Untergruppe „Volksspielschar“ hatte vergleichbaren Ansprüchen zu genügen, wie der Leiter der gesamten Spielschar. Vermutlich konnte der *Spielscharführer* auch gleichzeitig der Leiter einer der Untergruppen sein – was weiterhin zur undifferenzierten Begriffsverwendung beitrug. Da sogar die Leiter der Musikuntergruppen ganz ähnliche Anforderungsprofile zu erfüllen hatten wie die der Theatergruppen, waren vermutlich auch die Erwartungen an den Leiter der gesamten Spielschar – abgesehen von den jeweiligen fachspezifischen Anforderungen – entsprechend.⁴²²

Nicht nur veränderte Begrifflichkeiten, auch Verschiebungen für das propagierte ideale Spielleiter-Profil sind für die Jahre nach 1933 nachzuweisen: Die

⁴²¹ Wie etwa Margarethe Cordes, Erich Colberg u.a. Vgl. Personenregister im Anhang. Für die Musikpädagogik u.a. nachgewiesen von Phleps. Vgl. Phleps 1995, S. 10.

⁴²² Als Anforderungen an Leiter von musikalischen Gruppen schält Ulrich Günther ähnliche Kriterien heraus: Neben fachlichem Knowhow „Aktivität, Spontaneität, Improvisation, schnelles Herstellen von Kontakten sowie politische Zuverlässigkeit und weltanschauliche Überzeugungskraft“. Günther 1992, S. 62

Möglichkeiten und Anliegen der Spieler waren nicht länger Ausgangspunkt für die Volksspielarbeit und der Spielleiter nicht länger reformpädagogisch geprägter Diener, Gärtner oder Pfleger. Die Spieler wurden wieder stärker zum Objekt der Erziehung, und zwar eines Führers, der an erster Stelle disziplinieren und begeistern können sollte.⁴²³ Seine Führungsqualitäten hatte er im Idealfall schon in anderen Gruppen erprobt und das nationalsozialistische Führerprinzip – "Autorität jedes Führers nach unten und Verantwortung nach oben"⁴²⁴ wie Hitler in *Mein Kampf* zusammenfasste – verinnerlicht.⁴²⁵

Als **künstlerische Qualifikation** trat in den Jahren 1933-1935 (zwischen den beiden Redaktionswechseln im Sommer 1933 und zum Jahreswechsel 1935/36) für die Leiter der Volksspielgruppen die Sprach- und Sprechschulung in den Vordergrund – eine offensichtliche Ausrichtung auf die aufblühende Thingspielbewegung hin, deren Einfluss sich nicht auf die Thingplätze beschränkte, sondern auch in die allgemeine Volksspielpraxis und Feiargestaltung ausstrahlte. Die Thingspiele waren Massentheater-Inszenierungen, die als politische Kultfeier die „Volksgemeinschaft“ erlebbar machen sollte. Neben riesigen Sprech- und Bewegungschören aus nichtprofessionellen Darstellern agierten auch meist einige Profischauspieler in den tragenden Einzelrollen. Die eklektizistische Spielform, für die ungefähr 40 monumentale Freiluftbühnen gebaut wurden, wurde ab 1933 stark forciert und spätestens 1936 wieder eingestellt.⁴²⁶ Mit dem Schriftleiterwechsel bei *Die Spielgemeinde / Die Spielschar* 1935/36 minimierte sich die Bedeutung der

⁴²³ Vgl. Hauert, Adolf: Aus der Arbeit am Sprechchor. In: Dsg35, S. 51; Hörmann, Fritz: Wie fangen wir an? In: DSg35, S. 251-252. Diese Verschiebungen werden mit Sicherheit Auswirkungen auf die Probenpraxis gehabt haben. Die Entwicklung des Spielleiter-Ideals durch die Jahrhunderte theaterpädagogischer Praxis stellt ein weiteres wichtiges Forschungsdesiderat dar.

⁴²⁴ Zit. n. Neliba, Günter: Führerprinzip. In: Benz/Graml/Weiß 2007, S. 522.

⁴²⁵ Vgl. Simons, Konni: Der Anfang einer Spielschar. In: DSg34, S. 215-216; Wägele, Rolf: Schulung und Spielschar. In: DSg34, S. 208. Das Gefühl des Spielleiters scheint in den ersten Jahren die zentrale Entscheidungsgrundlage gewesen zu sein: Ob ein Stück gut sei, musste der Spielleiter fühlen. Der neue Lebensstil, den er vorlebte, beruhte auf „erkannten und erfüllten Wahrheiten“. Mal wurden sogar alle Kriterien für einen guten Führer negiert – nur das Gewissen des Führers richtete, ob er selbst ein guter Führer sei. Zwar behielten die Spielführer auf diesem Weg zunächst eine möglichst große Entscheidungsfreiheit, andererseits waren sie aber auch ohne Orientierungshilfen willkürlich zur Verantwortung zu ziehen. Vgl. Posorski, Heinz: Warum Spiel- und Singscharen? In: DSg34, S. 23; Simons, Konni: Der Anfang einer Spielschar. In: DSg34, S.216; Wägele, Rolf: Schulung und Spielschar. In: DSg34, S. 206.

⁴²⁶ Vgl. Hauert, Adolf: Aus der Arbeit am Sprechchor. In: Dsg35, S. 51; Simons, Konni: Der Anfang einer Spielschar. In: DSg34, S. 215. Vgl. auch: Brenner 1963; Eichberg u.a. 1977; Fischer-Lichte 2006; Reichl 1988; Rischbieter 2000; Stommer 1985; Vondung 1971; Wardetzky1983; Warstat 2005. Ausführlicher wird auf die Herkunft und die chorischen Spielformen des Thingspiels im Kapitel 3.2.1.6 eingegangen.

Sprechschulung wieder – im gleichen Zeitraum wurde die Thingspielbewegung eingestellt.

Mit der Umbenennung der Zeitschrift in *Die Spielschar* im Januar 1936 veränderte sich erneut der Blick auf die idealen Qualitäten eines Spielführers. Disziplinieren und befehlen und gleichzeitig begeistern zu können, zählte weiterhin in offensichtlicher Vermischung jugendbewegter und nationalsozialistischer Leitungsideale zu den unabdingbaren Voraussetzungen.⁴²⁷ Hinzu trat nun die **Vorbildfunktion**, und zwar besonders auf den Spielfahrten:

„Denn gerade die Kulturarbeit wird sehr oft, und das mit Recht, danach beurteilt, wie derjenige aussieht und auftritt, der dieses Sachgebiet betreut und welche Haltung er an den Tag legt. „Körperliche Leistungsfähigkeit ist die Voraussetzung für einen Führer, wenn er Kulturarbeit in der Hitlerjugend betreiben will. Weiche Menschen und langhaarige Lockenpilger mögen sich freundlicherweise wo anders als bei uns betätigen. Denn als obersten Grundsatz vertreten wir in unserer Arbeit die Einheit von Körper, Seele und Geist!“⁴²⁸

Die *Spielscharführer* sollten alle Anforderungen, die an die Mitglieder einer Spielfahrt gerichtet wurden, im besonderen Maße erfüllen:

„ganze innerlich reife und doch frische Kerle, [...] die sowohl sachlich wie politisch so gefestigt sind, daß sie den vielerlei Anforderungen und Fragen stets gewachsen sind.“⁴²⁹

Unter den verschärften Kriegsbedingungen⁴³⁰ radikalisierte sich im Frühjahr 1942 die Forderung an das vorbildhafte Verhalten auf Spielfahrt, das nun zunehmend kämpferische Züge tragen sollte:

⁴²⁷ Vgl. Rosencranz, Gerhard: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 125; Scholz, Wilhelm: Fei ergestaltung auf dem Lande. Erfahrungen und Möglichkeiten. In: DSp39, S. 279; Scholz, Wilhelm: Spielzucht im feierlichen Spiel. Ein Beispiel für viele. In: DSp39, S. 328; Studentkowski, Konrad: Das Volksspiel. In: DSp36, S. 73; Vom Scharadenspiel. In: DSp39, S. 231.

⁴²⁸ Dannenmann, Kurt: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 155. Interessanterweise mokierte sich Karl Cerff, der hier von *HJ*-Oberbannführer Kurt Dannenmann zitiert wird, einerseits über das klischierte äußere Erscheinungsbild jugendbewegter Führer, andererseits forderte er für die *HJ*-Kulturarbeit ein reformpädagogisches Prinzip, nämlich die Einheit von Körper, Seele und Geist, ein.

⁴²⁹ Langner, Peter: Spielscharen singen und spielen in volksdeutschen Dörfern. In: DSp39, S. 150. Vgl. auch: Deppe, Frithjof: Kultureller Einsatz im Osten. In: DSp42, S. 53. Wolfgang Förster forderte, die Spielschar müsste den höchsten weltanschaulichen Ansprüchen gerecht werden, da sie Vorbildfunktion hätte. Die Leitung einer Spielschar verstand er „als die schwerste und verantwortungsvollste Aufgabe, die von einem Formationsführer verlangt werden kann.“ Vgl. Förster, Wolfgang: Feierspiel und geselliges Spiel. In: DSp37, S. 347.

„Wir können hierbei nur Jungen und Mädels gebrauchen, die mit glühendem Idealismus ihren Dienst versehen, begeisterte Nationalsozialisten sind und als solche ihre Begeisterung auf die Menschen des Ostens zu übertragen in der Lage sind, denn neben dem musikalischen und spielerischen Können ist das Auftreten des einzelnen in seinem Privatquartier von entscheidender Wichtigkeit.“⁴³¹

Die Menschen in den eroberten Gebieten sollten sich an den Spielscharen nicht nur eine kulturell wertvolle Programmgestaltung anschauen können, sondern auch eine vorbildliche weltanschauliche Haltung. Diese Vorbildfunktion entsprang dem besonderen Verhältnis von Individuum und nationalsozialistischer Gemeinschaft: Der Einzelne sollte nur noch als Teil des Volkes und Träger des Volkswillens existieren und sowohl in seinem öffentlichen wie auch in seinem innerfamiliären Auftreten das „Schicksal der Nation“ verantworten.⁴³²

Zu diesen Führungsqualitäten kam – speziell für den Leiter der gesamten Spielschar – die Forderung nach Organisationstalent und besonderen Moderationsfähigkeiten hinzu. Der Spielscharleiter war **Organisator** der Programmfolgen im Kleinen und der Spielfahrten im Großen. So musste er dramaturgische Entscheidungen treffen, bezüglich des Veranstaltungsaufbaus – entweder im Voraus geplant oder spontan auf die Zuschaueratmosphäre reagierend.⁴³³ Je nach Situation konnten die vorbereitenden Aufgaben zwischen *Spielscharführer* und Führern der Einheiten, für die die Veranstaltung geplant wurde, aufgeteilt werden.⁴³⁴ Eine ebensolche Arbeitsteilung wurde auch bei Spielfahrten angestrebt, so dass eine ständige Absprache zwischen allen Beteiligten vom *Spielscharführer* zu koordinieren war:⁴³⁵ Einerseits mit den ortsansässigen Einheiten (Programmabsprachen, Aufgabenverteilung, Quartierbeschaffung, Auswahl und Ausgestaltung der Veranstaltungsräume, Werbung), andererseits – sofern vorhanden – mit seinen Untergruppenführern (Programmelemente, Programmfolge, Zusammenstellen des

⁴³⁰ Kriegseintritt der USA im Dezember 1941, zur gleichen Zeit Rückschläge für die Wehrmacht an der Ostfront, besonders im Kampf um Moskau.

⁴³¹ Deppe, Frithjof: Kultureller Einsatz im Osten. In: DSp42, S. 53.

⁴³² Vgl. Janka 1997, S. 194, 196; Sontheimer 1962, S. 310. Vgl. auch: Kapitel C.

⁴³³ Vgl. Briese, Herbert: Erfahrungen aus der Dorfgemeinschaftsarbeit. In: DSp38, S. 192; Noack, Ludwig: Spielschararbeit im Gebiet Ostland. In: DSp38, S. 374; Vom Scharadenspiel. In: DSp39, S. 231.

⁴³⁴ Vgl. Jacob, Sofie: Die Gäste sollen mitmachen. In: DSp38, S. 455-457; Nölle, Leni: Zur Mädelskulturarbeit im Kriegssommer 1941. In: DSp41, S. 118-121.

⁴³⁵ Vgl. Deppe, Frithjof: Kultureller Einsatz im Osten. In: DSp42, S. 53; Dorfeinsatz der Spieleinheiten. In: DSp43, S. 10; Hellmich, Albert: Bericht einer Grenzlandspiefahrt. In: DSp38, S. 224-226.

Ensembles) und natürlich auch mit den einzelnen Ämtern, Referaten und Personen der *RJF*, die die Spielscharen zu ihren Einsätzen abordnete und finanzierte.

Immer häufiger fand die **Moderation** der Veranstaltung als Aufgabe des Spielleiters Erwähnung, d.h. das Publikum zu begrüßen, durch die einzelnen Programmpunkte zu leiten, zum Mitsingen, Mitspielen, Mitsingen zu animieren und am Ende in einer bestimmten Stimmung – ermutigt oder "aufgerüttelt" bspw. – wieder zu entlassen.⁴³⁶

„Entscheidend aber ist die Auswahl der Führer oder Führerinnen, die bei den einzelnen Veranstaltungen als Sprecher eingesetzt sind oder die ‚Ansage‘ machen und so am unmittelbarsten die Verbindung zwischen Einheit und Bevölkerung herzustellen [sic!]. Wie es richtig ist, weiß jeder wohl: Möglichst weit weg von allen blasierten, geistreich sein sollenden ‚Conferencier‘-Manieren, einfach, natürlich, frisch und fröhlich. Und warum nicht auch einmal in der landschaftlichen Mundart, wenn diese wirklich vom Sprecher beherrscht wird?“⁴³⁷

Davon, ob der Moderator eine „Persönlichkeit“ sei, machte man größtenteils den Erfolg der Veranstaltung abhängig. Dabei verstanden die Autoren unter „Persönlichkeit“ Spontanität und Führungsqualitäten: Eine Person, die „ohne groß ausgearbeitete Folge mit einfachsten Mitteln und einfachsten Kräften den Abend zu gestalten“⁴³⁸ weiß, bzw. die „wie ein Regisseur die Gesamtleitung des Abends sichtbar oder unsichtbar in seinen Händen haben muß.“⁴³⁹ Die Spielleiter-„Persönlichkeit“ sollte es als Bindeglied zwischen Spielschar und Publikum verstehen, die Besucher aktiv einzubinden und so anzusprechen, „daß sie wirklich aufgerüttelt werden, denn hiervon hängt der gesamte Erfolg der Spielschar ab.“⁴⁴⁰ Die Qualitäten des Spielscharleiters als Moderator waren offensichtlich von zentraler Bedeutung. Spontanes Reagieren auf die jeweilige Stimmung des Publikums wurde dabei als wichtige Kompetenz eingeschätzt.⁴⁴¹ Dazu gehörten nicht nur die

⁴³⁶ Vgl. Briese, Herbert: Erfahrungen aus der Dorfgemeinschaftsarbeit. In: DSp38, S. 192; Hirschfeld, Wolfgang: Der Abend im Dorfe. In: DSp37, S. 229; Noack, Ludwig: Spielschararbeit im Gebiet Ostland. In: DSp38, S. 374; Paris, Hans Joachim: Einsatz der Rundfunkspielschar auf dem Lande. DSp39, S. 140.

⁴³⁷ Dorfeinsatz der Spieleinheiten. In: DSp43, S. 10.

⁴³⁸ Briese, Herbert: Erfahrungen aus der Dorfgemeinschaftsarbeit. In: DSp38, S. 192.

⁴³⁹ Noack, Ludwig: Spielschararbeit im Gebiet Ostland. In: DSp38, S. 374.

⁴⁴⁰ Langner, Peter: Spielscharen singen und spielen in volksdeutschen Dörfern. In: DSp39, S. 150.

⁴⁴¹ Vgl. Briese, Herbert: Erfahrungen aus der Dorfgemeinschaftsarbeit. In: DSp38, S. 192; Jacob, Sofie: Die Gäste sollen mitmachen. In: DSp38, S. 457; Luckdorff, Artur Max: Abend mit deutscher

improvisierten Überleitungen zwischen einzelnen Programmpunkten, die spontan der Zuschaueratmosphäre angepasst werden sollten. Selbst die gesamte Programmfolge konnte vor Ort auf die Atmosphäre abgestimmt werden. Karlheinz Richter, Leiter der *Leipziger Rundfunkspielschar*, versprach sich von einer improvisierten Programmabfolge außerdem eine größere „innere Spannung“ der Spieler, die sich dann auf die Zuschauer leichter übertragen lasse und die Wahrscheinlichkeit einer erfolgreichen Veranstaltung erhöhe.⁴⁴²

In den ersten Jahren ihres Erscheinens fanden sich in *Die Spielschar* als obligatorische **künstlerische Spielleiter-Kompetenz**, die Sprecherziehung und Leitung von Sprechchören zu bewerkstelligen,⁴⁴³ gewissenhaft zu probieren⁴⁴⁴ und die Arbeit an Texten oder Stoffen vorbereitend zu recherchieren⁴⁴⁵ sowie besonders von Wolfgang Förster die Forderung verschiedener Kompetenzen und Aufgaben aus den Bereichen Dramaturgie, Regie und Schauspiellehre, wie Phantasie, dramaturgische Kenntnisse und Fähigkeiten zur wirksamen Inszenierung einer Szene und eines ganzen Stücks, Stückentwicklung, Rollenverteilung, Lehrkompetenz in Körperausdruck, Sprachgestaltung und Ensemblespiel usw.⁴⁴⁶ In den Ausgaben der Zeitschrift während des Krieges waren vergleichbar gehäufte Äußerungen kaum noch nachzuweisen. Bei dem durch den Krieg verursachten Personalmangel waren die künstlerischen Qualifikationen offensichtlich die ersten zu vernachlässigenden Kompetenzen bei der Führerauswahl, wohingegen Führungs-, Moderations- und Organisationsfähigkeiten als propagandistisch bedeutsamer eingeschätzt wurden.

Die **pädagogischen Aufgaben**, die man dem Spiel(schar)führer ab 1936 zugedachte, umfassten weiterhin die Beobachtung der Begabungen der Spieler und deren Förderung.⁴⁴⁷ Eine Unterstützung der Spieler bei der Formulierung und

Jugend. In: DSp37, S. 318. In der *HJ*-Ausbildungsvorschrift aus dem Jahr 1944 fand sich als Bewertungskriterium bei Spielschar-Wettbewerben u.a. der „Eindruck des Spielscharführers“, wozu „Eignung als Einheitenführer / Sicherheit im Auftreten / Dirigieren / Schwung / Fähigkeit zur Leitung offener Singen“ gezählt wurden. Reichsjugendführung 1944, S. 15.

⁴⁴² Die einzelnen Programmpunkte waren aber geprobt worden. Vgl. Richter, Karlheinz: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 316.

⁴⁴³ Vgl. Roedemeyer, Friedrichkarl: Spiel und Sprachpflege. In: DSp38, S. 284; Stumme, Wolfgang: Zur Praxis der Spielschararbeit. In: DSp36, S. 7.

⁴⁴⁴ Vgl. Cerff, Karl: Spielschar und Formation. In: DSp36, S. 5.

⁴⁴⁵ Vgl. Aus dem Stegreif. In: DSp38, S. 287; Olfers, Hedwig von: Von der Wahrheit im Märchen und ihrer Erfassung als Grundlage für die Spielgestaltung. In: DSp40, S. 153.

⁴⁴⁶ Vgl. Boehnert, Günther: Leitsätze zum Spiel. In: DSp39, S. 227; Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: DSp37, S. 276-277; Förster, Wolfgang: Feierspiel und geselliges Spiel. In: DSp37, S. 345-347; Vom Scharadenspiel. In: DSp39, S. 231.

⁴⁴⁷ Vgl. Braune, Just: Künstlerischer Nachwuchs aus den Rundfunkspielscharen der HJ.? In: DSp40, S. 17-18; Colberg, Erich: Das Spiel als Bekenntnis. In: DSp39, S. 49; Förster, Wolfgang: Ausrichtung

Formgebung ihrer eigenen Anliegen galt nun nicht mehr als maßgebender Sinn der Arbeit – die Ziele und Aussagen für die Spielschararbeit wurden nun von höherer Stelle vorgegeben.⁴⁴⁸ Diese Entwicklung stand in Verbindung mit der zunehmenden systematischen Organisation der Spielscharen. Seit dem Erlass der "Spielscharordnung" im Jahr 1937 war die **offizielle Entscheidungsgewalt** der Spielscharleiter ihre Scharen betreffend stark dezimiert. Der *Spielscharführer* hatte aber immerhin das Recht, sich die Leiter der Unterscharen und die Spielscharamitglieder selbst auszuwählen.⁴⁴⁹

Diese Art der Führerauswahl versteht Arno Klönne als konstituierend für die *HJ*:

„Wenn wir nach der Führungsstruktur der *HJ* fragen, so können wir eine völlige Hierarchisierung und Zentralisierung konstatieren; d.h. die Auslese, Beauftragung, Beförderung und Abberufung der Führer in der *HJ* geschah ohne jede Einflußmöglichkeit der Einheiten selbst, in unbedingter Abhängigkeit von der jeweils höheren Führungsinstanz und in den höheren Führungspositionen auch in Abhängigkeit von der Partei bzw. dem ‚Führer‘.“⁴⁵⁰

Klönne erkennt darin die exakte Umkehrung des Führungsprinzips der Jugendbünde, das im Gegensatz dazu

"in jedem Fall eine freiwillige, gegenseitige Bindung oder Zusammenarbeit von Führer und Gruppe voraussetzte, eine formelle oder informelle Wahl des Führers durch die Gruppe oder doch zumindest deren Folgebereitschaft [...]"⁴⁵¹

in der Volksspielerarbeit. In: DSp37, S. 274; Förster, Wolfgang: Feierspiel und geselliges Spiel. In: DSp37, S. 345; Nölle, Leni: Zur Mädelskulturarbeit im Kriegssommer 1941. In: DSp41, S. 119.

⁴⁴⁸ Wollte der Leiter des *RJF*-Kulturamtes Karl Cerff noch im Jahr 1937 als Ziel aller (nicht nur der künstlerischen) Erziehung die in Hitler vorbildhaft personifizierte „Einheit von Politiker, Soldat und Künstler“ (Könitzer, Willi: Der Wille zum jungen Theater. In: DSp37, S. 207) verstanden wissen, war im Jahr 1942 die künstlerische Freiheit verschwunden: Baldur von Schirach wurde nun (nicht mehr als Reichsjugendführer sondern als Gauleiter und Reichsstatthalter in Wien und Reichsleiter für Jugenderziehung) zitiert: „Der Jugendführer in dieser Zeit ist nicht nur der Erzieher zu einem politischen Ideal, sondern zugleich auch der Träger eines kulturpolitischen Programms.“ (Zit. n. Zander, Otto: Weimar – Bekenntnis und Tat. Die Kulturarbeit der deutschen Jugend. In: DSp42, S. 67). Zu diesem Zeitpunkt verstand von Schirach auch die Deportation der Juden als kulturpolitische Arbeit. So wurde er einige Monate später bei der Gründung des *Europäischen Jugendverbandes* in Wien zitiert: „Wenn man mir den Vorwurf machen wollte, daß ich aus dieser Stadt Aberzehntausende von Juden ins östliche Ghetto abgeschoben habe, muß ich antworten: ‚Ich sehe darin einen aktiven Beitrag zur europäischen Kultur‘“ (Zit. n. Klee 2011, S. 536). Die „rassischen Säuberungen“ – könnte man kombinieren – gehörten also zum kulturpolitischen Programm, das nach Meinung von Schirachs jeder *HJ*-Führer – also auch jeder *HJ*-Spiel(schar)führer – in sich tragen sollte.

⁴⁴⁹ Die Strukturen waren für die Mädchen überwiegend identisch. Sofern allerdings Mädchen und Jungen gemeinsam probierten, lag das Oberkommando immer beim männlichen Vertreter. Vgl. Die Spielschar-Ordnung. In: DSp38, S. 375-377, 429-430; DSp39, S. 106-108.

⁴⁵⁰ Klönne 2003, S. 69-70.

⁴⁵¹ Klönne 2003, S. 71.

D.h. die nationalsozialistischen Führer – und auch die Spiel(schar)führer – wurden nicht mehr von unten legitimiert, sondern von oben eingesetzt. Das Selbstverständnis des Leiters einer nichtprofessionellen Theatergruppe wandelte sich vom Diener (des Spiels und der Spieler) zum Führer qua Befehlsgewalt und persönlicher Autorität.

In den für die vorliegende Untersuchung flankierend ausgewählten Handbüchern und Ratgebern für Spielleiter der Jahre 1933-1945 begegnet man ähnlichen Anforderungsprofilen, wobei eine stärkere Gewichtung der **künstlerischen Kompetenzen**, nämlich in den Arbeitsbereichen Regie,⁴⁵² Dramaturgie⁴⁵³ und Schauspiellehre⁴⁵⁴ auffällt. Eventuell begründete sich dieser Fakt in der Tatsache, dass sich *Die Spielschar* gezielt an die propagandatreibenden *HJ*-Spielscharen wandte, während die Handbücher vermutlich stärker auch von nichtprofessionellen Theatergruppen des ehemaligen Vereinstheaters rezipiert wurden, die weniger Propagandaaufgaben verfolgten.

Zum **Verhältnis des Spielführers zu seiner Spielgruppe** divergierten die Äußerungen der flankierenden Literatur: Wurde einerseits die bekannte Figur des dienenden Führers bemüht, der sich ganz der Aufgabe oder dem Volk opferte,⁴⁵⁵ vertraten andere Autoren den ebenfalls gängigen Topos der durch Befehlsgewalt und Begeisterungsfähigkeit selbstverdienten Autorität.⁴⁵⁶ Karl Ziegler, der verschiedene Ehrenämter bei der *NS-Kulturgemeinde* und dem *VDA* inne hatte und als *Kreiskulturwart* der *NSDAP* fungierte,⁴⁵⁷ äußerte in seiner 1937 publizierte Dissertation die Behauptung, dass die Krönung des Führertums das Heldentum sei. Unter Heldentum verstand Ziegler vor allem männlichen Mut und Opferbereitschaft der individuellen Interessen zum Wohle der Gemeinschaft – Kriterien also, die dem nationalsozialistischen Männerideal entsprachen: „Wenn den Mann die große Stunde beruft, wenn der Kühne auf das eigene Glück verzichtet, wenn er durch seinen Einsatz die Gemeinschaft von Uebel, Unheil und Unfreiheit erlöst, dann wird in ihm

⁴⁵² Vgl. Förster 1937, S. 7; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: Schultze, Hermann: Die Schätze der Hexe, 1939, S. 3; Niggemann/Platzmann 1938, S. 130-131; Seidelmann 1942, S. 15.

⁴⁵³ Vgl. Eyck 1935, S. 14; Förster, Wolfgang: Das Spiel als Ausdruck unserer Geselligkeit! In: Reichsleitung der NSDAP 1937/38, S. 222; Niggemann/Platzmann 1938, S. 130-131.

⁴⁵⁴ Vgl. Eyck 1935, S. 14; Seidelmann 1942, S. 39.

⁴⁵⁵ Vgl. Leonhardt 1939, S. 78; Rostosky 1937, S. 16-17; Ziegler 1937, S. 39.

⁴⁵⁶ Vgl. Förster, Wolfgang: Das Spiel als Ausdruck unserer Geselligkeit! In: Reichsleitung der NSDAP 1937/38, S. 222; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 68; Niggemann/Platzmann 1938, 130-131.

⁴⁵⁷ Vgl. Ziegler 1937, letzte Seite.

der Held geboren.“⁴⁵⁸ In den heldischen Volksspiel-Texten sei deshalb nach Ansicht Zieglers ein Abbild des idealen Spielführers selbst zu finden.⁴⁵⁹ Als besondere **pädagogische Qualitäten** kehrten Menschenkenntnis,⁴⁶⁰ Weitblick⁴⁶¹ und die Fähigkeit, die Spieler zu eigenem Mitdenken/ Mitschaffen zu animieren, mehrfach in den Quellen wieder.⁴⁶² In der Schrift von Lotte Rostosky entlarvte sich dieser letzte, fast subversive Anspruch auf eigene kreative Tätigkeit allerdings selbst: Der Spielleiter habe die Spielschar in ihrer Freiheit so zu lenken, dass sie „zu den gleichen Erkenntnissen beinah von selbst gelangt“⁴⁶³ – den Erkenntnissen, die der Spielleiter vorgesehen hatte.

Wurde der Spielführer in der Laienspielbewegung vor 1933 als Diener oder Förderer am Spieler und dem Spiel selbst aufgefasst, der nach Möglichkeit in einer gemeinsamen Lebenswelt mit seinen Spielern stehen sollte, so verschob sich zunehmend seit den Jahren 1933 - 1935 das Spiel(schar)leitungsideal in Richtung des nationalsozialistischen Führerprinzips. Seit 1936 traten zu den pädagogischen, fachlichen und Leitungskompetenzen der Spiel(schar)führer die Anforderungen, auf Spielfahrt als Vorbild für Spielschar und Bevölkerung im Sinne der nationalsozialistischen Weltanschauung zu fungieren, sowie das Gelingen der Veranstaltungen durch organisatorische Kompetenz und – das Publikum aktivierende und emotionalisierende – Moderations-Fähigkeiten abzusichern. Die verschiedenen fachlichen Qualitäten, besonders in den Bereichen Regie, Dramaturgie, Schauspieldidaktik, traten in ihrer Bedeutung für *Die Spielschar* in den Kriegsjahren in den Hintergrund. Sie waren vermutlich von der propagandistischen Zielstellung her betrachtet die lässlichsten Kompetenzen.

⁴⁵⁸ Ziegler 1937, S. 39. Ziegler bezieht sich hier auf Ernst Kriecks *Nationalpolitische Erziehung*. Vgl. auch die Ausführungen zum nationalsozialistischen Ideal des deutschen Mannes im Kapitel B.

⁴⁵⁹ Vgl. Ziegler 1937, S. 38.

⁴⁶⁰ Vgl. Niggemann/Platzmann 1938, S. 130-131; Rostosky 1937, S. 16-17.

⁴⁶¹ Vgl. Rostosky 1937, S. 16-17; Schneider-Franke: Grundsätzliches zum Laienspiel. In: Reichsleitung der NSDAP 1937/38, S. 238.

⁴⁶² Vgl. Niggemann/Platzmann 1938, S. 131; Rostosky 1937, S. 16.

⁴⁶³ Rostosky 1937, S. 16.

3.1.6 Der Spieler und Spielgemeinschaft

Bei der Untersuchung der Aussagen, die *Die Spielschar* über die Spielschirmmitglieder bzw. die "Deutschen Volksspieler" traf, kristallisieren sich vier Anforderungsbereiche an die **Spieler** heraus, und zwar die innere sowie die äußere Haltung, die künstlerischen und die politischen Qualitäten der Spieler betreffend. Dies zeigte sich exemplarisch im Anforderungsprofil an die vorbildliche *Schlesische Grenzlandspielschar*. Jedes Mitglied sollte

„durch gute Haltung und weltanschauliche Schulung, fachliches Können und saubere Uniformierung zum würdigen Vertreter der Bewegung und zum Einzeleinsatz in Quartier und Formation“

befähigt werden.⁴⁶⁴

Die „richtige“ **innere Haltung** der Spieler war zentrale Voraussetzung für die Mitgliedschaft in einer Spielschar:⁴⁶⁵ „Weichliche Menschen, die sich auf diese Art der harten und verantwortungsvollen Arbeit“⁴⁶⁶ durch Singen, Tanzen und Spielen in den Spielscharen entziehen wollten, waren nicht gefragt. Stattdessen suchte man nach „Kameraden, denen das Spiel nicht Spiel, sondern Dienst ist!“⁴⁶⁷ und bediente sich dabei einer auffälligen Sakralsprache:

Die Spieler

- sollten ständig einsatzbereit und sich im Dienst ihrer Aufgabe, ihrer „Mission“ verpflichtet fühlen.⁴⁶⁸
- sollten in „gläubiger Hingabe“ und „glühendem Idealismus“, von der Idee „besessen“ und als begeisterter Nationalsozialist auftreten.⁴⁶⁹

⁴⁶⁴ Aus dem Bericht der Grenzlandspielschar. In: DSp38, S. 341. In den Richtlinien für Spielschar-Wettbewerbe geht der äußere Eindruck der Spielschar in die Wertung mit ein, uzw. in „Zusammensetzung als Spielschar / Disziplin / Erscheinungsbild“. Reichsjugendführung 1944, S. 15-16.

⁴⁶⁵ Die innere Haltung der Spieler stand im ersten Jahr der *Die Spielschar* fast allein im Anforderungs-Fokus.

⁴⁶⁶ Cerff, Karl: Spielschar und Formation. In: DSp36, S. 4.

⁴⁶⁷ Krause, Hanns: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 95. In dem Handbuch für Spielleiter von Lotte Rostosky aus dem Jahr 1937 klang die Beschreibung der idealen Spieler deutlich weniger militärisch. Sie zählte als Auswahlkriterien auf: Künstlerisches Interesse und Befähigung; Ausdauer; Charakter, der mit der Restgruppe harmoniert; Zuverlässigkeit; Ehrgeiz und Eitelkeit nicht übermäßig ausgeprägt und als alleinige Motivation; anständige Gesinnung; gewisse Gutartigkeit; lieber Schüchternheit als Dreistigkeit. Vgl. Rostosky 1937, S. 20-22.

⁴⁶⁸ Vgl. Colberg, Erich: Spielschararbeit im Dorfe. In: DSp39, S. 126; Schulz, Werner: Spielschararbeit im Sommerlager. In: DSp38, S. 332.

⁴⁶⁹ Vgl. Berichte aus der Arbeit, In: DSp36, S. 158-159; Colberg, Erich: Das Spiel als Bekenntnis. In: DSp39, S. 48; Deppe, Frithjof: Kultureller Einsatz im Osten. In: DSp42, S. 53-54.

- sollten kämpferisch, mutig, aktivistisch und mit eiserner Energie und Arbeitseifer am Werk sein.⁴⁷⁰
- sollten ihrer Jugend gemäß ein „fröhliches Herz“ haben und doch „innerlich reif“ sein.⁴⁷¹
- sollten mit innerer Bereitschaft das Spiel erleben.⁴⁷²

Mit diesem Anforderungsprofil wurde dem grundsätzlich aktiven, drängenden Charakter des Jugendalters bestens entsprochen und die nötigen Inhalte für die revolutionären Antriebe der Jugend angeboten.

Die konkreten Anforderungen an die **äußere Haltung** der Spielschar-Mitglieder während der Einsätze beschränkten sich auf saubere und ordentliche Uniformierung und auf klares frohes Grüßen. Immerhin kämpfte man im Osten – so formulierte der Leiter der *Leipziger Rundfunkspielschar* Karlheinz Richter 1938 in einem rassistischen Duktus – gegen 20 Jahre „polnischer Wirtschaft“ an, da empfand man eine nachlässige Haartracht oder fehlende Ärmeldreiecke als eine Gefährdung der mühevollen „Erziehungsarbeit“.⁴⁷³

Für die Aufnahme in die *HJ*-Spielschar wurde in der *Spielschar-Ordnung* von 1937 als einzige **künstlerische Voraussetzung** „das genügende Interesse für die kulturellen Aufgaben“ oder die Absicht, später einen künstlerischen Beruf ausüben zu wollen, aufgeführt.⁴⁷⁴ An anderer Stelle wurde Spielfreudigkeit, laute und deutliche Aussprache oder die Beherrschung eines Instruments als Merkmal der Spielschar-Mitglieder angeführt.⁴⁷⁵ Eine eindeutige Konkretisierung der erforderlichen künstlerischen Fähig- und Fertigkeiten blieb *Die Spielschar* schuldig. Dafür findet

⁴⁷⁰ Vgl. Braune, Just: Künstlerischer Nachwuchs aus den Rundfunkspielscharen der HJ.? In: DSp40, S. 17-18; Gründer, Ernst: Die Spielschar in der Grenzland- und Volkstumsarbeit. In: DSp38, S. 334; Kramer, Hertha: Helft bauen im Osten das innere Reich! In: DSp41, S. 88; Schulz, Werner: Spielschararbeit im Sommerlager. In: DSp38, S. 332.

⁴⁷¹ Vgl. Der Erfolg des Spielschareinsatzes auf *KdF*-Schiffen. In: DSp39, S. 177; Kramer, Hertha: Helft bauen im Osten das innere Reich! In: DSp41, S. 88; Langner, Peter: Spielscharen singen und spielen in volksdeutschen Dörfern. In: DSp39, S. 150.

⁴⁷² Vgl. Richter, Karlheinz: Von den Aufgaben des Spielscharführers. In: DSp36, S. 315; Scholz, Wilhelm: Spielzucht im feierlichen Spiel. Ein Beispiel für viele. In: DSp39, S. 329. Vgl. auch: Kapitel 3.2.3.3.

⁴⁷³ Vgl. Aus dem Bericht der Grenzlandspielschar. In: DSp38, S. 341; Weirauch, Irmgard: Was der Osten von den Spieleinheiten erwartet. In: DSp42, S. 51. Für das Jahr 1944 findet sich ergänzend in den Ausbildungsvorschriften der *HJ* der Hinweis auf ein Rauch- und Alkoholverbot. Vgl. Reichsjugendführung 1944, S. 63.

⁴⁷⁴ Vgl. Die Spielschar-Ordnung. In: DSp38, S. 376.

⁴⁷⁵ Vgl. Boehnert, Günther: Richtig sprechen – auch auf der Laienbühne. In: DSp38, S. 446; Die Grenzlandspielschar ruft! In: DSp37, S. 325.

sich in den Ausbildungsvorschriften für die *Hitlerjugend* des Jahres 1944 der Hinweis darauf, dass die Spieler, die auf Spielfahrten eingesetzt wurden, vielseitig künstlerisch befähigt sein sollten – ein Tribut an die sich ständig verkleinernden Einsatzgruppen und die damit verbundene Potenzierung der Aufgabenbereiche für jeden Einzelnen.⁴⁷⁶

Als explizit **politische Qualifikation** sollten die Spieler politisch in der NS-Ideologie gefestigt und „vertraut sein mit allen Maßnahmen und wesentlichen Fragen des öffentlichen Lebens im Reich“.⁴⁷⁷ Sie sollten auf Spielfahrten über die grundlegenden Probleme des Zielgebiets und ihrer Bewohner informiert sein und die Lösungen, die der Nationalsozialismus hierfür vorschlug, verteidigen können.⁴⁷⁸

Betrachtet man den quantitativen Umfang der Äußerungen über die innere Haltung der Spieler im Vergleich zu den restlichen drei Kategorien, so wird deutlich, dass man sich von der äußeren Haltung, den künstlerischen und politischen Qualifikationen nicht annähernd eine solche Propagandawirkung versprach, wie von der inneren Haltung der Spieler.

Frithjof Deppe, Leiter des Referats *Spielscharen* im *RJF*-Kulturamt, fasste die vier Anforderungen eindrücklich zusammen, indem er für den Osteinsatz nur Mädchen und Jungen als brauchbar schilderte,

„die mit glühendem Idealismus ihren Dienst versehen, begeisterte Nationalsozialisten sind und als solche ihre Begeisterung auf die Menschen des Ostens zu übertragen in der Lage sind, denn neben dem musikalischen und spielerischen Können ist das Auftreten des einzelnen in seinem Privatquartier von entscheidender Wichtigkeit. Die Spielschar muß vertraut sein mit allen Maßnahmen und wesentlichen Fragen des öffentlichen Lebens im Reich.“⁴⁷⁹

⁴⁷⁶ Vgl. Reichsjugendführung 1944, S. 63. Vgl. auch: Kapitel 3.1.3.

⁴⁷⁷ Deppe, Frithjof: Kultureller Einsatz im Osten. In: DSp42, S. 53-54. Vgl. auch: Langner, Peter: Spielscharen singen und spielen in volksdeutschen Dörfern. In: DSp39, S. 150.

⁴⁷⁸ Vgl. Deppe, Frithjof: Kultureller Einsatz im Osten. In: DSp42, S. 53-54; Hellmich, Albert: Bericht einer Grenzlandspielschar. In: DSp38, S. 224, 226.

⁴⁷⁹ Deppe, Frithjof: Kultureller Einsatz im Osten. In: DSp42, S. 53-54. Während die musikalischen Untereinheiten der Spielscharen nach Geschlecht aufgeteilt waren, finden sich mehrfach Hinweise darauf, dass beim Theaterspiel Mädchen und Jungen gemeinsam probten. Vgl. Langner, Peter: Spielscharen singen und spielen in volksdeutschen Dörfern. In: DSp39, S. 150; Mitteilungen. In: DSp40, S. 196; Unsere neuen Spiele. In: DSp39, S. 226.

Einen überraschend kleinen Raum nahmen in *Die Spielschar* die programmatischen Äußerungen zur **Spielergemeinschaft** ein, die aber in den flankierenden Quellen recht umfangreich behandelt wurde. Es ist für die Analyse dieses Diskurses also besonders erforderlich, auf zusätzliche Handbücher zurückzugreifen und auch den Diskurs in der Laienspielbewegung zu berücksichtigen. Das Diskursfeld der Spielergemeinschaft umkreiste zwei zentrale Komplexe:

1. Aussagen über das Verhältnis des Einzelnen zur Gesamtgruppe

Zielgruppe der Vergemeinschaftung wurden hier die Spieler selbst, nicht die Zuschauer. Für diese Zielgruppe soll an dieser Stelle als Vergemeinschaftungs-Praktik der Begriff der „Egalisierung“ verwendet werden: Wiederholt fand sich die Äußerung, es gäbe keinen Bedeutungsunterschied zwischen den Beteiligten – ob Souffleur oder Darsteller – alle seien gleichsam bemüht um das Deutsche Volksspiel und deshalb von gleicher Bedeutung: „Die Laienspielgruppe soll eine Gemeinschaft sein, die an einer Gesamtleistung arbeitet; ein Sichherausstellen oder Primadonnentum ist nicht zu dulden.“⁴⁸⁰ Die Aufführung entstehe durch die Zusammenarbeit verschiedenster Kompetenzen, so dass die Teil-Arbeit des Einzelnen (Spiel, Bühnengestaltung, Musik etc.) nur sinnvoll im Gesamtgebilde würde – genau wie der Einzelne sein Selbst an ein Größeres hingabe. Für diese Gesamtheit habe der, der talentierter sei, auch mehr zu leisten als der Untalentiertere – die Anstrengung für die Gemeinschaft sei somit für alle die gleiche.⁴⁸¹

2. Aussagen über das Verhältnis von Spielgemeinschaft und Deutschem Volksspiel

Wurde die Gemeinschaft als Voraussetzung für das Deutsche Volksspiel begriffen oder als deren Ergebnis? Beide Positionen wurden vertreten, ohne einen Nachweis möglicher Kausalzusammenhänge zu erbringen – dieser wurde ohne empirische Untersuchung von der jeweiligen Position als gegeben vorausgesetzt.⁴⁸²

⁴⁸⁰ Reichsjugendführung 1944, S. 22.

⁴⁸¹ Vgl. Bronn, Otto: Einiges, das selbstverständlich scheint, es aber scheinbar nicht ist! In: DSg35, S. 175-176; Eyck, Herbert Adam van 1935, S. 10; Lehrgang der Obergauspielschar Ostland (I) in der Obergauführerinnenschule Legienen. In: DSp40, S. 138; Leonhardt, Paul: Nationalsozialistisches Volksspiel. In: Fest- und Freizeitgestaltung im NSLB. S. 252; Seidelmann 1942, S. 8; Simons, Konni: Unser Laienspiel. In: DSg34, S. 53.

⁴⁸² Kannberg pointiert in seiner Untersuchung zur Geschichte des BVB: „Konkret heißt dies, daß das neue Theater, welches ein Gemeinschaftsgefühl vermitteln soll, schon als Bedingung ein solches Gemeinschaftsgefühl braucht, um überhaupt entstehen zu können.“ Kannberg 1997, S. 26. Vgl. auch:

Die Annahme, Gemeinschaft sei die Voraussetzung für gemeinsames nichtprofessionelles Theaterspiel, war schon in der Laienspielbewegung verbreitet. Das Spiel sei schlichter Ausdruck einer Gemeinschaft, gelegentlich verbunden mit der Verbreitung einer gemeinsamen Idee.⁴⁸³ Dass diese Gemeinschaft im nationalsozialistischen Verständnis nicht unbedingt ihrer eigenen Idee Ausdruck verleihen und auch nicht zwingend freiwillig sein musste, sondern als Voraussetzung für propagandistisches Volksspiel gezielt hergestellt werden konnte, zeigt ein Artikel Erich Colbergs aus dem Jahr 1939. Seiner Ansicht nach sollte die Spielschar sich erst an die Öffentlichkeit wagen, wenn sie sich

„zu einer wirklichen Kameradschaft zusammengebissen hat. Experimente mit einer eben erst schnell zusammengestellten Schar dürfen nicht gemacht werden, weil wir uns keine Dinge erlauben dürfen, die vielleicht mit Recht belächelt würden!“⁴⁸⁴

Der Selbstaussdruck einer Gemeinschaft durch Theaterspiel, der eine der zentralen intrinsischen Motivationen der Laienspielbewegung darstellte, mutierte in den Händen der Deutschen-Volksspiel-Programmatiker zu einer – mehr oder weniger subtil – fremdbestimmten Mission.

Etwas seltener findet sich die gegenteilige Annahme, das Deutsche Volksspiel diene als gemeinschaftsbildende Maßnahme innerhalb der Spielgruppe – ein ebenfalls aus der Jugendbewegung übernommener Topos.⁴⁸⁵ Dabei findet sich sowohl das Anliegen einer Gemeinschaftsbildung speziell für diese eine Gemeinschaft, z.B. diese Schulklasse, Jugendgruppe, Truppengemeinschaft,⁴⁸⁶ als auch der Erwerb einer Kompetenz, die in andere Lebensbereiche transferiert werden könnte.⁴⁸⁷

Grosche, Robert: Gemeinschaftserlebnis und Spiel. In: Gerst 1924, S. 12; Kolland 1979, S. 33; Scharff 1933, S. 10; Riemann, Kurt: Wege zum Spiel. In: DSg33, S. 54; Seidelmann 1942, S. 13. Der empirische Nachweis eines behaupteten Zusammenhangs zwischen Gemeinschaftsbildung und Theater ist bis dato nicht erbracht. Fischer-Lichte und Warstat konstatieren jüngst: „Zumindest bietet Theatralität in ihren höchst unterschiedlichen Formen, Facetten und Medien die Chance, in festlichen Kontexten Modelle von Identität und Gemeinschaft zu lancieren, zu erproben und zu erfahren. Die basalen Annahmen müssen beim heutigen Stand der Forschung allerdings als hypothetisch und ungesichert bezeichnet werden.“ Fischer-Lichte/Warstat 2009, S. 11.

⁴⁸³ Vgl. Grosche, Robert: Gemeinschaftserlebnis und Spiel. In: Gerst, Wilhelm C. 1924, S. 12; Rostosky 1937, S. 13-14.

⁴⁸⁴ Colberg, Erich: Spielschararbeit im Dorfe. In: DSp39, S. 128, Hervorh. i. Orig. Vgl. auch: Förster 1937, S. 8.

⁴⁸⁵ Vgl. Das Laienspiel in der Wehrmacht 1942, S. 1; Kaufmann in Kerbs 1998, S. 444; Ohlendorf 1935, S. 9.

⁴⁸⁶ Vgl. Das Laienspiel in der Wehrmacht 1942, S. 1; Ohlendorf 1935, S. 9.

⁴⁸⁷ Vgl. Seidelmann 1942, S. 8.

Es konnte gezeigt werden, dass die im Sinne der *NS*-Ideologie richtige innere Haltung als das wichtigste Charakteristikum eines Spielschirmmitgliedes galt. Der ideale Spieler war einsatzbereit, kämpferisch, fröhlich, innerlich reif und bereit und natürlich überzeugt nationalsozialistisch eingestellt. Auch in den Ansprüchen an die Spieler offenbarte sich also die propagandistische Funktionalisierung der Spieler, denn weder künstlerische Qualifikationen wurden besonders intensiv diskutiert, noch war eine weltanschauliche Varianz in den inneren Anliegen, die die Spieler vertraten, vorgesehen. Außerdem scheint die innere Überzeugung der Spieler die Voraussetzung ihrer Beteiligung (und schon allein deshalb am wichtigsten) gewesen zu sein, denn immerhin forderte die *HJ*-Spielschararbeit einen relativ hohen zeitlichen Aufwand, d.h. Verlust von Feierabend, Freizeit und Urlaubstagen ohne finanzielle Gegenleistung.⁴⁸⁸

Größere Bedeutung für die heutige Theaterpädagogik hat der Einfluss des Gemeinschaftsparadigmas auf das Deutsche Volksspiel: Sowohl das Prinzip, allen beteiligten Gewerken und Personen einer nichtprofessionellen Theateraufführung gleiche Bedeutung zuzusprechen, Hauptrollen zugunsten von chorischen oder Ensemblearbeiten zu vermeiden oder Theaterspiel entweder als Förderung der individuellen Teamfähigkeit oder als eine Teambuilding-Maßnahme zu verstehen und auch als solche anzuwenden – all diese immer noch aktuellen Verfahren wurzelten im Gemeinschaftsparadigma, das um die vorletzte Jahrhundertwende aufkam, schon in der Laienspielbewegung virulent war, sich aber zu seiner vollen, propagandistischen Wirkung erst im Deutschen Volksspiel entfaltete. Die Frage drängt sich auf, ob das Gemeinschaftsparadigma bruchlos und unhinterfragt in den Nachkriegsjahren in der deutschen nichtprofessionellen Theaterarbeit weiterlebte. Die Musikpädagogik beispielsweise hat ihre historischen Traditionslinien in dieser Hinsicht bereits kritisch untersucht. Für die Theaterpädagogik soll mit der vorliegenden Arbeit eine Auseinandersetzung begonnen werden. Eine seriöse Aufarbeitung sollte sich nicht in dem Gemeinplatz von der Stunde Null oder der unbelegten Behauptung, das Laienspiel nach 1945 habe an der Laienspielbewegung angeknüpft, erschöpfen.⁴⁸⁹

⁴⁸⁸ Die attraktiven Fahrten mit den *KdF*-Schiffen, in die neuen Gebiete oder an die Front stellten nur einen Bruchteil der Spielschareinsätze dar.

⁴⁸⁹ Vgl. Broich 2014, S. 21; Colberg 1959, S. 3; Giffel 1989, S. 25; Kaiser 1972, S. 8; Mirbt 1960, S. 52. Vgl. auch: Kapitel 3.2.5.1. , bzw. das Personenregister im Anhang.

3.1.7 Spitzenförderung oder Breitenarbeit?

Einen weniger umfangreichen Raum nahm der Diskurs zur Breiten- bzw. Spitzenarbeit des Deutschen Volksspiels in *Die Spielschar* ein. Auf diesem Diskursfeld wurde das Verhältnis der *HJ*-Spielscharen zum nichtprofessionellen Theaterspiel in den normalen *HJ*-Einheiten verhandelt. In den Jahren vor 1936 formulierten die Autoren der flankierenden Literatur sehr unterschiedliche Positionen. So wurde einerseits die Haltung vertreten, nichtprofessionelles Theaterspiel solle möglichst verbreitet in allen Einheiten praktiziert werden und eine gute Durchschnittsleistung anstreben, sich weder auf die Höchstleistung eines einzelnen Spielers, noch auf die einer einzelnen Gruppe konzentrieren. *HJ*-Veranstaltungen sollten diesem Verständnis nach auch nicht von einer spezialisierten Spielschar durchgeführt werden, sondern von den *HJ*-Einheiten selbst.⁴⁹⁰ Verschiedene Autoren gestanden den Spielscharen die Aufgabe zu, den *HJ*-Einheiten bei der Durchführung ihrer Veranstaltungen so lange zur Seite zu stehen, bis die Einheiten dazu selbst in der Lage seien.⁴⁹¹ Andere Autoren sahen generell nur die Spitzengruppe der Spielscharen – als Auslese der Besten, Talentiertesten⁴⁹² – als befähigte Veranstaltungsakteure.⁴⁹³

In den ersten Jahren von *Die Spielschar* wurde vermehrt die Ansicht vertreten, dass die Spitzenförderung des Deutschen Volksspiels innerhalb der *HJ*-Spielscharen stattfinden sollte und die Breitenarbeit dementsprechend in den *HJ*-Einheiten:⁴⁹⁴

„Ebenso wie die Musikarbeit soll auch das Spiel auf ganz breiter Basis aufgebaut werden. Die Spielschar in Ehren – sie ist unerlässlich für eine wirkliche Leistung; wir brauchen sie für Veranstaltungen im größeren Rahmen und in der Öffentlichkeit; vor allem ist sie imstande, den möglichen Stoff zu suchen und durchzuarbeiten und dadurch den Einheiten ihre Arbeit zu erleichtern. Aber spielen soll jede Mädelschaft und in ihr jedes Mädels, und

⁴⁹⁰ Vgl. Eyck 1935, S. 9; Klug, Gerda: Zu „Werbeabend der HJ. auf dem Lande“ in Nr. 1/34. In: DSg34, S. 82.

⁴⁹¹ Vgl. Blachetta, Walther: Zur Spielscharfrage. In: DSg34, S. 209-212; Helbig, Karl: Sing- und Spielschar-Dienst im Westen. In: DSg34, S. 332.

⁴⁹² Vgl. BDM Gau SW-Sachsen: Einige Worte über das Laienspiel in der Mädelschar. In: DSg34, S. 83; Hüggens, Theodor: Grundsätzliches zum Laienspiel. In: Gerst 1928, S. 128.

⁴⁹³ Vgl. Würsig, K.E.: Werbeabend der HJ. auf dem Lande? In: DSg34, S. 24.

⁴⁹⁴ Aber auch die Forderung nach einer vorrangigen Breitenarbeit wurde noch gelegentlich vertreten: Vgl. Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: DSp37, S. 273-274; Lamerdin, Kurt: Arbeitslager Weimar 1938. In: DSp38, S. 260; Schirach, Baldur v.: Vorwort. In: DSp37, S. 2; Zander, Otto: Jugend im Ringen um eine nationalsozialistische Kultur. Ein Rückblick auf die Heidelberger Reichstagung des Kulturamtes. In: DSp36, S. 18.

zwar nicht um der Vorführung, um des ‚Theaters‘, sondern um des Spielens willen.“⁴⁹⁵

Wolfgang Förster teilte den unterschiedlichen Leistungsstufen unterschiedliche Genres zu: Die Gruppen der Breitenarbeit sollten sich mit dem Erarbeiten von geselligen Spielen begnügen, *HJ*-Spielscharen könnten sich neben diesen auch an Feierspiele heranwagen, die eine eher künstlerische Ausbildung voraussetzten:

„Wenn wir der Spielschar die höhere Aufgabe zuweisen, so bedeutet das zugleich eine Verpflichtung, nämlich: daß sie als Formation den höchsten Ansprüchen, die man an eine Mannschaft von der weltanschaulichen Seite her stellen kann, entsprechen muß. Denn die Arbeit einer Spielschar soll beispielhaft und vorbildlich in der nationalsozialistischen Kulturarbeit sein.“⁴⁹⁶

Auch diese Ansicht, dass die Spielscharen als Musterformationen für andere Formationen, die sich mit dem Deutschen Volksspiel beschäftigten, fungieren sollten, kehrte regelmäßig wieder.⁴⁹⁷ Dazu gehörte auch die Überzeugung, die *HJ*-Spielscharen seien Schulungseinrichtungen für ihre Mitglieder. Die nächste Generation der Kulturarbeiter und Künstler im *NS*-Staat oder die hauptamtlichen Mitarbeiter von *HJ* und *NSDAP* sollten idealerweise in den Spielscharen ihre Vorbildung erhalten.⁴⁹⁸ Dass diese Spitzenförderung nicht nur durch fachliche Ausbildung erfolgte, sondern dass für die Spielscharamitglieder auch die Beziehungen, die sich über die Spielscharen ergaben, für ihre berufliche Zukunft von Bedeutung sein konnten, beweisen zwei Briefe aus den Akten des *RJF*-Kulturamtes. In beiden Fällen wurden auf dem kurzen Dienstweg für Mitglieder von *BDM*-Spielscharen von der *BDM*-Untergauführerin und Mitarbeiterin des *RJF*-Kulturamtes Doris Sondern berufliche Perspektiven entwickelt: Einer jungen Frau wurde eine Sonderbehandlung beim Vorsprechen für ein Schauspielstudium zuteil, einer anderen jungen Frau – eine bereits ausgebildete Schauspielerin und bei der

⁴⁹⁵ Petzold, Gertraud: Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 257, Hervorh. i. Orig. Vgl. auch: Cerff, Karl: Spielschar und Formation. In: DSp36, S. 4; Gruhn 2003, S. 278; Preisaufgabe. In: DSp37, S. 78; Seidelmann 1942, S. 14.

⁴⁹⁶ Förster, Wolfgang: Feierspiel und geselliges Spiel. In: DSp37, S. 347.

⁴⁹⁷ Vgl. Bruscha, Brunhilde: Sudetendeutsche Kulturarbeit im Aufbau. In: DSp41, S. 79-80; Gallert, Martin: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 220; Stumme, Wolfgang: Zur Praxis der Spielschararbeit. In: DSp36, S. 7-8.

⁴⁹⁸ Vgl. Das geht alle an! In: DSp37, S. 324; Stumme, Wolfgang: Spielschar und Musikschule für Jugend und Volk. In: DSp38, S. 273; Stumme, Wolfgang: Zur Praxis der Spielschararbeit. In: DSp36, S. 7-8.

Vorzeige-Spielschar Allenstein aktiv – wurden Arbeitsmöglichkeiten im *RJF*-Kulturamt in Aussicht gestellt.⁴⁹⁹

Seit Ende der 1930er Jahre zeichnete sich ein Wandel in der Zuordnung – Spitzenförderung in der Spielschar, Breitenarbeit in allen andere Einheiten – ab. Nun gerieten Themen rund um die Leistungsfähigkeit und Leistungssteigerung der *HJ*-Spielscharen selbst in den Fokus. Bei Auftritten sollten die Spielscharen jetzt Proben ihres Leistungsstandes abliefern.⁵⁰⁰ Wettbewerbe wurden vermehrt eingeführt, die zu besonderen Leistungen durch den Spaß bei der Veranstaltung, den direkten Leistungsvergleich und die Ehrung der besten Spielscharen motivieren sollten. Nebenbei sollte die Vorbereitungsarbeit auf den Wettkampf für einen allgemein höheren Leistungsstand aller teilnehmenden Spielscharen sorgen.⁵⁰¹ Außerdem konnte durch Wettbewerbe ausrichtend in die Spielschararbeit eingegriffen werden, wie etwa dadurch, dass nur die Stücke einer bestimmten Spieltext-Reihe zur Aufführung gelangen durften oder durch den Spielstil, der am Ende prämiert wurde.⁵⁰² Die Wettkampf-Verfahren wurden schließlich in der *HJ*-Ausbildungsvorschrift des Jahres 1944 festgeschrieben und endgültig institutionalisiert. Normale Wettbewerbe waren für alle Spielscharen offen, *Gebietswettbewerbe* waren nur für *Bannspielscharen*, *Reichswettbewerbe* nur für *Rundfunkspielscharen* vorgesehen. Mindestens drei „Schiedsrichter“ hatten unabhängig voneinander die Spielscharen zu begutachten. Das Schiedsgericht sollte sich laut Vorschrift zusammensetzen:

„Bei Gebietswettbewerben aus dem Leiter der Kulturabteilung und seinen(r) Fachreferenten(in). Bei Bannwettbewerben entsprechend. In das Schiedsgericht können auch anerkannte Fachkräfte berufen werden, die nicht der Hitler-Jugend angehören.“⁵⁰³

Die „Schiedsrichter“ sollten einheitlich die vorgeschriebenen Kriterien bewerten:

⁴⁹⁹ Vgl. BArch: NS 28/105, Bl. 28, 76. Vgl. Kapitel 3.3.2.

⁵⁰⁰ Vgl. Boehnert, Günther: Leitsätze zum Spiel. In: DSp39, S. 227; Kramer, Hertha: Helft bauen im Osten das innere Reich! In: DSp41, S. 88; Nölle, Leni: Zur Mädelskulturarbeit im Kriegssommer 1941. In: DSp41, S. 118; Scholz, Wilhelm: Spielzucht im feierlichen Spiel. Ein Beispiel für viele. In: DSp39, S. 329; Standfuß, Traute: Bericht über die Spielschartage im Obergau Berlin (3). In: DSp40, S. 17.

⁵⁰¹ Vgl. Bruscha, Brunhilde: Sudetendeutsche Kulturarbeit im Aufbau. In: DSp41, S. 79-80; Dörner 1943, S. 111; Förster, Wolfgang: Grundgesetze des Spiels. In: DSp38, S. 285; Standfuß, Traute: Bericht über die Spielschartage im Obergau Berlin (3). In: DSp40, S. 16-17; Standfuß, Traute: Spielschararbeit im Obergau Berlin in der ersten Kriegszeit. In: DSp39, S. 356.

⁵⁰² Vgl. Wettbewerb der Spielscharen in der Kurmark. In: DSp38, S. 332.

⁵⁰³ Reichsjugendführung 1944, S. 15-16.

- Gesamteindruck der Einheit („Zusammensetzung als Spielschar / Disziplin / Erscheinungsbild“)
- Eindruck des Spielscharführers („Eignung als Einheitenführer / Sicherheit im Auftreten / Dirigieren / Schwung / Fähigkeit zur Leitung offener Singen“)
- Offenes Singen
- Singen von HJ-Liedern („Feierlieder, Lieder der Bewegung, Volkslieder / Musikalische und rhythmische Wiedergabe / Textbeherrschung / Frische und Lebendigkeit“)
- mehrstimmiges Chorsingen („Chordisziplin / Chorklang, Tonsatz / Tonreinheit / Aussprache / Auswendiges Singen / Frische und Lebendigkeit“)
- Instrumentalspiel („Technische Beherrschung ohne Berücksichtigung des Schwierigkeitsgrades / Einheitliche Bogenführung / Orchesterdisziplin / Schwierigkeitsgrad der gewählten Werke“)
- Laien-, Stegreif-, Schatten- und Puppenspiel („Auswahl des Stückes / Gestaltung des Spiels, der Charaktere, der Bühne, der Kleidung und der Sprache“)
- Aufbau des Programms

Im Anschluss an den Wettbewerb sollten die Leistungen mit deren *Spielscharführern* besprochen werden. Eine Mitteilung der erreichten Punktzahl sollte dabei nicht erfolgen.⁵⁰⁴

Interessant ist an diesen Wettbewerbs-Richtlinien nicht nur die auffällig kleinschrittige Festschreibung der Rahmenbedingungen, um vermeintlich reichsweit einheitliche Wettbewerbsbedingungen zu erzeugen. Auch dass neben der künstlerischen Leistung ebenso das Auftreten von Spielschar und Leitung in die Bewertung mit eingingen – und zwar besonders auffällig aufseiten der Spielscharmedglieder die Kategorie „Disziplin“ und aufseiten der Leitung die verschiedenen Führerqualitäten. Mit diesen Wettbewerbs-Richtlinien standen also spätestens 1944 allgemein gültige Bewertungskriterien zur Verfügung, nach denen Spielscharen in den einzelnen Disziplinen begutachtet wurden. Nun wurden auch qualitative Einstufungen vorgenommen, wo die Scharen bis dato geschlossen der Spitzenförderung zugerechnet worden waren. Im März 1941 gab die *RJF* in einem *Gebietsrundsreiben* die folgende Unterscheidung aus:

⁵⁰⁴ Vgl. Reichsjugendführung 1944, S. 15-16.

„Um den besonderen Entwicklungs- und Einsatzmöglichkeiten der Spieleinheiten der Hitler-Jugend Rechnung zu tragen, wird deren Arbeit in Zukunft zweigleisig durchgeführt: Spieleinheiten, die einen besonderen künstlerischen Leistungsstand erreicht haben – z.B. Rundfunkspielscharen –, erhalten die Aufgabe, die größeren repräsentativen Konzerte und Konzertreisen im Reich wie auch im Ausland durchzuführen, während die große Zahl der allgemeinen Spieleinheiten den Schwerpunkt ihrer Ausbildung und ihres Einsatzes auf die kulturelle Breitenarbeit in der Hitler-Jugend selbst legen soll.“⁵⁰⁵

Von den qualitativ hochwertigsten Spielscharen sollten also die repräsentativen Aufgaben wahrgenommen werden, während die anderen sich der kulturellen Breitenförderung verpflichtet fühlen sollten. Im *Reichsbefehl 33/41 K* vom 5. September 1941 manifestierte sich diese Tendenz zur Differenzierung: Die Höhe des finanziellen Budgets, das das *RJF*-Kulturamt den Spielscharen zuteilte, wurde nun an den Leistungsstand der Einheit (drei Leistungsstufen) gebunden – je höher die Leistung umso höher das Budget. Außerdem wurden nun an die besten *Bannspielscharen* der Titel „Gebiets-Spielschar“ als Auszeichnung verliehen.⁵⁰⁶

Die Einführung von Leistungsanreizen resultierte offensichtlich aus dem progressiv systematisch erfassten und zentral gesteuerten Spielscharsystem. Hinzu kam aber auch in den Kriegsjahren, dass die Spielscharen Schwierigkeiten hatten, ihr Leistungsniveau aus Friedenszeiten zu halten. Viele Spielscharmedglieder wurden zum Kriegsdienst bzw. zu Arbeiten an der „inneren Front“ eingezogen oder meldeten sich freiwillig, wodurch häufig ganze Scharen zusammengelegt wurden und wieder mit Grundlagenarbeit begonnen werden musste.⁵⁰⁷

Es konnte nachgewiesen werden, dass im Laufe der Jahre unter nationalsozialistischer Herrschaft die *HJ*-Spielschararbeit zunehmend dem Leistungsprinzip verpflichtet wurde. Zwar gab es für das Deutsche Volksspiel auch weiterhin Breitenförderung. Für die *HJ*-Spielscharen wurden aber seit Ende der

⁵⁰⁵ Reichsjugendführung 1942, S. 2151. Vgl. auch: Rundfunk und Spielschar. In: DSp38, S. 146; Zander, Otto: Von Bukarest bis Neapel – von Warschau bis Calais. Einsatz von HJ-Spielscharen in allen Teilen Europas. In: DSp40, S. 233-234; Zander, Otto: Weimar 1941 – Sinnbild für des Reiches Herrlichkeit. In: DSp41, S. 97-100.

⁵⁰⁶ Vgl. Aufbau und Gliederung der Spieleinheiten der Hitler-Jugend. In: DSp41, S. 187. Vgl. Kapitel 3.1.2.

⁵⁰⁷ Vgl. Standfuß, Traute: Bericht über die Spielschartage im Obergau Berlin (3). In: DSp40, S. 16-17.

1930er Jahre Leistungsanreize geschaffen, die zu einer qualitativen Aufwertung der einzelnen Scharen führen sollten.

3.1.8 Beispiel: Die *Schlesische Grenzlandspielschar*

Eine besondere Erscheinung stellte die *Schlesische Grenzlandspielschar* dar, die mit einigen Berichten in den ersten Jahren von *Die Spielschar* einen interessanten Einblick in ihre Entwicklung gewährte (s. Abb. 8-11). Sie erinnerte in ihrer hauptberuflichen Organisationsstruktur eher an die jugendbewegten Spielscharen der späten 1920er Jahre, als an eine *HJ*-Spielschar. Gegründet wurde sie nach eigenen Aussagen in Oberschlesien Anfang 1934 nach einem Aufruf durch den *Oberbann*, wo ein „Wettlauf zweier Volkstümer“ stattgefunden habe. Sie umfasste eine Gruppe von 20 Jungen, die zunächst in den ländlichen Grenzkreisen spielten, dann ab Mai 1934 aus finanziellen Gründen auf Städtereisen bis an die niederschlesische Grenze und in die Oberlausitz ging.⁵⁰⁸ Auf Fotografien der Spielschar, die *Die Spielgemeinde* 1934 und 1935 veröffentlichte, waren aber auch Mädchen zu sehen.⁵⁰⁹

Durch Auflösung der *Oberbanne* war die Spielschar „Gebietsspielschar geworden und hatte deshalb auch der Hitler-Jugend im ganzen Gebietsreich zu dienen.“⁵¹⁰ In den ersten zwei Jahren seit ihrer Gründung hatte die *Schlesische Grenzlandspielschar* nach eigenen Angaben 504 Veranstaltungen (Spielabende, Schülerveranstaltungen) mit 191.315 Besuchern durchgeführt. Dazu kamen noch ca. 40 Veranstaltungen anderer Parteigliederungen, an denen die Spielschar beteiligt gewesen sei. Dabei seien knapp 8.000 km zurückgelegt worden.

Laut ihres ersten Artikels im Mai 1936 plante die *Schlesische Grenzlandspielschar* unter ihrem Leiter Martin Gallert (*HJ-Unterbannführer*) halbjährige, lehrgangsähnliche Spielfahrten, die mit einem kleinen festen Personalstamm und einer halbjährlich

⁵⁰⁸ „Auf solchen Städtespielfahrten änderte sich natürlich auch ihre Zielsetzung und ihre Spielweise. [...] Die Schar wurde dabei mit der Zeit mehr und mehr ein kultureller Außenposten und eine ständige Inspektion der Kulturabteilungen des Gebietes.“ Gallert, Martin: Die schlesische Grenzlandspielschar. In: DSp36, S. 221. Vermutlich fand eine gegenseitige Kontrolle statt – die *Grenzlandspielschar* wird ihrerseits ebenso von den Kulturabteilungen überwacht worden sein.

⁵⁰⁹ Vgl. auch: Bänsch, Hans: Volkstums-Arbeit der Grenzlandspielschar in Oberschlesien. In: DSg34, S. 209-212.

⁵¹⁰ Gallert, Martin: Die schlesische Grenzlandspielschar. In: DSp36, S. 221.

wechselnden Besetzung absolviert werden sollten.⁵¹¹ Im Herbst 1937 – ein gutes Jahr später – erschien dann in *Die Spielschar* tatsächlich ein Aufruf an alle Interessierten, sich noch kurzfristig für ein halbes oder ganzes Jahr hauptberuflich bei der *Schlesischen Grenzlandspielschar* zu verpflichten.⁵¹² Voraussetzung für eine Teilnahme war neben dem „Willen zur Grenzlandarbeit“ die Zugehörigkeit zu einer NS-Organisation (nicht nur *HJ*), das Beherrschen eines Instruments und ein Mindestalter von 17 Jahren. Während des verpflichteten Zeitraums waren Kost und Logis frei, auf Fahrten sollten die Spieler in Privatquartieren untergebracht werden. Außerdem erhielten sie ein alters- und leistungsabhängiges Taschengeld und Unterricht in ihren Disziplinen. Den größten Teil ihrer Zeit sollte die Spielschar mit den erarbeiteten Programmen auf Tour durch die Grenzgebiete verbringen, ohne sich um die Freistellung ihrer Mitglieder von Arbeitsplatz und Schule kümmern zu müssen. Die Spielschar finanzierte sich mit Zuschüssen, als geistige und organisatorische Zentrale diente die *Grenzvolkshochschule Heimgarten*.⁵¹³ Der voraussichtliche Halbjahresplan wurde wie folgt angegeben:

Winterspielfahrt 1937/38:

- Beginn: 1. Oktober 1937
- dreiwöchiger Vorbereitungslehrgang im *Heimgarten* in Neiße
- Start der Spielfahrt im Kreis Natibor, weiter an der tschechischen Grenze entlang. In der Regel drei Tage pro Station.
- Weihnachten: einige Tage frei
- nach Weihnachten: achttägiger Lehrgang in Neiße
- Fortsetzung der Spielfahrt bis Ostern

Sommerspielfahrt 1938:

- Beginn: nach Ostern 1938
- dreiwöchiger Vorbereitungslehrgang im *Heimgarten* in Neiße
- Spielfahrt bis Mitte Juli, in der Regel drei Tage pro Station.
- Teilung der Spielschar: eine Hälfte nimmt am Adolf-Hitler-Marsch teil, die andere Hälfte geht auf Auslandsfahrt

Vermutlich war die Sommerfahrt die attraktivere – zum Einen war das Reisen in der Sommerhälfte weniger beschwerlich, zum Anderen bestand für die Sommerfahrer die

⁵¹¹ Vgl. Gallert, Martin: Die schlesische Grenzlandspielschar. In: DSp36, S. 222-223.

⁵¹² Vgl. Die Grenzlandspielschar ruft! In: DSp37, S. 324-325.

⁵¹³ Vgl. Aus dem Bericht der Grenzlandspielschar. In: DSp38, S. 341.

Chance, aktiv an einer populären Großveranstaltung teilzunehmen. Vermutlich deshalb warb der Artikel gezielt (und kurzfristig) für die Winterspielfahrt: Die Mitarbeit in der *Schlesischen Grenzlandspielschar* sei eine

„[...] einzigartige Schule für alle, die sich ganz einem kulturellen, künstlerischen Beruf widmen und die, die später einmal hauptamtlich in der *HJ* oder Partei tätig sein wollen.“⁵¹⁴

Nach dem 4. Jahr der *Grenzlandspielschar*, im Dezember 1937, wurden folgende Erfolgsmeldungen verlautbart: 925 durchgeführte Veranstaltungen mit 282.700 Besuchern und 12.245 zurückgelegten Kilometern. Die hohen Gesamtzahlen lenkten geschickt davon ab, dass pro Veranstaltung deutlich weniger Besucher angezogen und die Reisetätigkeit erheblich eingeschränkt wurde.⁵¹⁵

Nach 1938 tauchte Gallerts Spielschar nicht mehr in *Die Spielschar* auf. Es ist denkbar, dass finanzielle Unsicherheiten zum Aus der Spielschar führten, denn für den August 1938 ist der Bittbrief eines prominenten Unterstützers nachzuweisen: Karl Cerff, zu diesem Zeitpunkt Chef des *RJF*-Kulturamtes, erinnerte einen Mitarbeiter vom Grenz- und Auslandsamt an die hervorragende Arbeit der *Schlesischen Grenzlandspielschar* in den Grenzgebieten und knüpfte daran die Bitte, drei hauptamtliche Kräfte zu finanzieren und einen Monats-Etats abzusichern, der der Spielschar die Wiederaufnahme ihrer vollen Tätigkeiten ermöglichen sollte. Cerff betonte hier nochmals die besondere „grenzpolitische Schulungsfunktion“ für Führer und besonders *Spielscharführer*, die die Spielschar leiste.⁵¹⁶ Aber auch die Intervention Cerffs konnte das Weiterbestehen der *Grenzlandspielschar* nicht sichern.

Eine fokussierte Untersuchung der in diesen Jahren einzigen hauptamtlichen Spielschar könnte ein gutes Beispiel für die Entwicklung einer ursprünglich katholischen Institution in ein nationalsozialistisches Propaganda-Instrument bei Wahrung der äußeren Form darstellen. Die bisherigen Quellenfunde legen nahe, dass die *Schlesische Grenzlandspielschar* auf Strukturen der *Heimgarten-Spielschar* aufbaute – einer Spielschar, die zwischen 1923 und 1932 eine rege Spielfahrt-

⁵¹⁴ Die Grenzlandspielschar ruft! In: DSp37, S. 324.

⁵¹⁵ 1934-1936: 504 Veranstaltungen mit 191.315 Besuchern. 1936-1938: 421 Veranstaltungen mit 91.385 Besuchern. Vgl. Gallert, Martin: Die schlesische Grenzlandspielschar. In: DSp36, S. 220; Mitteilungen. DSp38, S. 341.

⁵¹⁶ Vgl. BArch: NS 28/105, Bl. 49-51.

Tätigkeit in ganz Oberschlesien und darüber hinaus betrieb.⁵¹⁷ Bindeglied zwischen beiden Spielscharen war die Volksbildungsstätte bzw. *Volkshochschule Heimgarten* in Neiße, die seit ihrem Entstehen im Jahr 1914 aufs Engste mit der ebenfalls aus Neiße stammenden katholischen Quickborn-Bewegung verbunden war.⁵¹⁸ Der *Heimgarten* war Ursprung, Basis und Probenort der ständigen *Heimgarten-Spielschar*, der über die Jahre ihres Bestehens um die 50 Mitspieler in wechselnder Besetzung (in einer Stammgruppe von ca. zehn Personen) angehörten. Nach diesem Vorbild scheint auch die *Schlesische Grenzlandspielschar* seit 1934 im *Heimgarten* ihre Basis aufgeschlagen zu haben.⁵¹⁹ Außerdem verfügte der *Heimgarten* vor 1933 über eine Spielberatungsstelle, deren Verhältnis zur späteren *Schlesischen Laienspielberatung* noch zu klären ist.⁵²⁰

3.1.9 Zusammenfassung der Ergebnisse

Im Kapitel 3.1 wurde der Niederschlag der organisatorischen und strukturellen Bedingungen im Diskurs über das Deutsche Volksspiel innerhalb der *HJ*-Spielscharen betrachtet, sowie die Anforderungen an den Spiel(schar)führer, die Spieler und die Spielgemeinschaft. Ausserdem wurden die verschiedenen Positionen zur Förderung der Breiten- oder Spitzenkultur beleuchtet, sowie exkurshaft an einem Beispiel der Umbau einer laienspielbewegten Spielschar zu einer *HJ*-Spielschar nachgezeichnet. Dem Kapitel vorangestellt war die Untersuchung des Paradigmas der „Gemeinschaft“, dessen dominanter Einfluss jeweils in den untersuchten Diskursfeldern nachgewiesen wurde. Zur besseren Übersichtlichkeit werden die wichtigsten Ergebnisse der Kapitel A und 3.1 nun nochmals zusammengefasst dargestellt.

Das Paradigma der „Gemeinschaft“, das die gesamte nationalsozialistische Ideologie durchdrang, war auch für das Deutsche Volksspiel elementar. Das Verständnis von

⁵¹⁷ Vgl. Laslowski 1932, S. 97; Worbs, S. 171, 178. Allerdings wies Ignaz Gentges erst 1924 auf eine zukünftige Bildung einer Spielschar im *Heimgarten* hin – angeblich nach dem Vorbild der *Rheinischen Spielschar des B.V.B.* Vgl. Gentges, Ignaz: *Amateurtheater-Stücke 1924*. In: Frantzen 1969, S. 163.

⁵¹⁸ Vgl. Worbs 1999, S. 11.

⁵¹⁹ Ab 1933 wurde im *Heimgarten* ein Lager des *FAD* eingerichtet, ab 1937 wurde das gesamte Gebäude von der *NSDAP* übernommen. Zu Kriegsbeginn waren hier die Wehrmacht, später eine Schule für Kindergärtnerinnen untergebracht. Vgl. Worbs 1999, S. 113.

⁵²⁰ Vgl. Laslowski 1958, S. 47; Worbs 1999, S. 179-180.

Gemeinschaft (im Ursprung auf Ferdinand Tönnies *Gemeinschaft und Gesellschaft* basierend), als schillernde Vision antithetisch von den Negativbegriffen „Gesellschaft“ und „Individuum“ abgesetzt, war schon vor 1933 quer durch alle politischen Lager virulent. Auch die Laienspielbewegung antizipierte die Gemeinschaftsbildung als eine ihrer zentralen Aufgaben. Mit dem sich zunehmend zu einem *umbrella-term* verflüchtigenden Gemeinschaftsbegriff assoziierte man Werte – wie Einheit, Macht, Sicherheit –, die die Weimarer Republik für viele Menschen vermissen liess. Das Individuum hatte in dieser aufzugehen, um sie zu stärken. Dieses Anliegen bot einen zentralen Berührungspunkt zwischen Laienspielbewegung und Deutschem Volksspiel. Unter nationalsozialistischer Herrschaft wurde die Gemeinschaftsbildung im nichtprofessionellen Theaterspiel aber systematischer vorangetrieben. In den Diskursen des Deutschen Volksspiels lassen sich hauptsächlich vier Vergemeinschaftungs-Praktiken nachweisen: Äußere Formatierung, Aktivierung, Emotionalisierung und das Formulieren gemeinsamer Überzeugungen. In der folgenden Materialanalyse werden das Paradigma und die dazugehörigen Praktiken wiederholt auftauchen.

In den 1920er Jahren erlebte die Laienspielbewegung ihre Blütezeit und begann sich zögerlich zu organisieren. Die ersten Spielscharen der HJ entstanden um 1928 in „organischem Wildwuchs“.⁵²¹ Nach der „Machtübernahme“ 1933 versuchten die Deutschen Volksspielprogrammatiker, die Laienspieler in ihre Organisationen zu übernehmen. HJ-Spielscharen wurden vermutlich zunächst noch nach bündischem Vorbild aufgebaut.

Mit der Eröffnung des *RJF*-Kulturamtes wurde die systematische Erfassung der bereits bestehenden Spielscharen versucht, deren zentral steuerbare Organisation und der planmäßige Aufbau neuer Spielscharen. Ziel war es, eine nationalsozialistisch ausgerichtete Jugend-Kulturarbeit aufzubauen, die (gemäß der ideologischen Verklärung des Jugendideals) auch auf die Kulturarbeit der gesamten Partei Einfluß ausüben sollte.

Im *RJF*-Kulturamt war die Spielschararbeit zunächst dem Hauptreferat *Musik* (Leitung: Wolfgang Stumme) zugeordnet, was sich im Übergewicht an musikalischen Untergruppen innerhalb der *HJ*-Spielscharen begründete.

⁵²¹ Vorwort der Schriftleitung. In: DSp36, S. 3.

Die Organisation der *HJ*-Spielschararbeit wurde durch die *Spielschar-Ordnung* Ende des Jahres 1937 offiziell systematisiert: Die Spielscharen wurden in die Reihe der *HJ*-Sonderformationen aufgenommen und durften nun nur noch per offiziellem Genehmigungsverfahren gegründet werden. Ihre innere Struktur folgte dem organisatorischen Aufbau der *HJ*, mit *Kameradschaften*, *Scharen* und *Bannspielscharen*. Die Phase der spontanen Entstehung von Spielscharen war damit beendet – bündischen (illegal innerhalb der *HJ* geführten) Gruppierungen wurde der Riegel vorgeschoben.

Über die Veranstaltungsorte und -gelegenheiten entschied nicht mehr die Spielschar selbst oder ihr Führer, sondern der disziplinarisch übergeordnete *HJ*-*Bannführer* mit dem Kulturabteilungsleiter des *Gebiets* gemeinsam. Weiteren befehlshierarchisch übergeordneten Einfluß auf die *HJ*-Spielscharen hatten die Kulturämter im *Gebiet* und im *Bann*, überwacht wurden die Gruppen und ihre Leiter vom Referat *Spielscharen* im *RJF*-Kulturamt. Damit war der Weg zur propagandistischen Instrumentalisierung der *HJ*-Spielscharen strukturell geebnet. Noch deutlicher wurde die Indienstnahme der Spielscharen nach der Umstrukturierung des *RJF*-Kulturamtes, bei der das Referat *Spielscharen* vom Hauptreferat *Musik* in das neue Hauptreferat *Kultureller Einsatz* wechselte, das die Instrumentalisierung schon im Namen trug. Für das Deutsche Volksspiel wurde nun eine eigene Abteilung unter dem Hauptreferat *Darstellende Kunst* eingerichtet (Abteilung *Laienspiel*).

Im September 1941 wurde das Spielschar-System erneut umstrukturiert und noch stärker an den allgemeinen *HJ*-Aufbau angepasst, um einen planvolleren Einsatz der kulturellen Kräfte zu ermöglichen. Neben der begrifflichen Neuerungen (nun sollte die militärisch assoziierte „Spieleinheit“ die ehemals jugendbewegte „Spielschar“-Bedeutung übernehmen) und der Neustrukturierungen im Aufbau der einzelnen Spieleinheiten wurde ein neues Anreizsystem zur Leistungssteigerung (Einteilen in Leistungsstufen, Finanzierung nach Leistung, Wettbewerb um jährlichen Titel-Verleih) geschaffen. Ziel war eindeutig eine systematisierte, zentral steuerbare Organisation der *HJ*-Spielscharen und ein monopolisierter Einfluss des *RJF* auf die gesamte Deutsche-Volksspiel-Szene.

Aussagen über die Mitgliederzahlen der einzelnen Spielscharen sind mit äußerster Vorsicht zu treffen. Die maximalen Spielschargrößen von 600-640 Personen, die die *RJF* im September 1941 festlegte, werden vermutlich selten erreicht worden sein und

geben eher Auskunft über die Programmatik. Vermutlich wird es zunächst einen Anstieg der Spielschargrößen bis in die Jahre 1936-1938 gegeben haben und in den Kriegsjahren zunächst einen leichten, später einen deutlichen quantitativen Rückgang. Im Jahr 1944 wurden Einsatzgruppen aus nur noch 9-12 vielseitig begabten Personen empfohlen. Spielschar-Einsätze auf *KdF*-Schiffen und zur Truppenbetreuung scheinen standardisiert aus 40-köpfigen, geschlechtsgemischten Gruppen bestanden zu haben.

Auf die Aufnahme in eine Spielschar und die Rücküberweisung in die allgemeine *HJ* scheinen die Spielschar-Mitglieder selbst nur bedingt Einfluß gehabt zu haben.

HJ-Spielschareinsätze mussten häufig mit anderen Organisationen abgestimmt werden, wie *KdF*, dem *Reichsnährstand* oder Grenz- und Auslandsabteilungen.

Die besonders begehrten Einsätze mussten die Spielscharen offiziell beantragen, wie z. B. solche auf *KdF*-Schiffen, zur Truppenbetreuung, Grenz- und Auslandsfahrten und auf Großveranstaltungen. Die weniger attraktiven, wie Dorfeinsätze oder kleine Parteifeiern konnten unbürokratischer ausgehandelt werden.

Die großen Propagandaeinsätze wurden mit den Jahren zunehmend effektiver zu organisieren und an den vermeintlichen „Bedarfen“ der Zielorte auszurichten versucht. Besonders umfangreich und planvoll organisiert wurden die Spielfahrten in den Sommermonaten der Jahre 1941 und 1942. Dieser systematisierte und gezielte Einsatz wäre bei erfolgreicherem Kriegsverlauf sicherlich für die kommenden Jahre weiter ausgebaut worden, wurde aber kriegsbedingt im Winter 1942/43 eingestellt und danach nicht wieder aufgenommen.

Für die Kulturarbeit auf dem Land sollte die *HJ* nach Möglichkeit mit allen anderen *NS*-Organisationen kooperieren, die auf diesem Feld tätig waren. Außerdem sollten alle Personen, die durch die Auflösung und nationalsozialistische Gleichschaltung von Institutionen keiner Gruppierung mehr zugehörten, in die nationalsozialistische Kulturarbeit eingebunden werden.

Die Spielschar veröffentlichte ideale Programmfolgen für Wochenend-Spielfahrten auf die Dörfer, an denen sich deutlich die propagandistischen Einfallstore ablesen lassen: der persönliche Kontakt zur Bevölkerung, insbesondere den Quartiergebern; die gemeinschaftsfördernde Zusammenarbeit mit den Mitgliedern der örtlichen *HJ*; die

Durchführung vorbildhafter, zur Nachahmung anregender Veranstaltungen und das Erzeugen einer möglichst umfangreichen Öffentlichkeit.

Das Durchführen von Spielfahrten erforderte einen nicht unerheblichen organisatorischen Aufwand: Zwischen Spielschar und Zielort mussten inhaltliche und organisatorische Absprachen getroffen werden, die Spielschar musste die Veranstaltungsprogramme vorbereiten und eine speziell auf den Zielort ausgerichtete „Weltanschauliche Schulung“ erhalten. Da in der Praxis häufig keine langen Vorbereitungsphasen möglich waren, die Spielscharen aber trotzdem kurzfristig einsetzbar sein sollten, mussten sie sich dauerhaft auf einem hohen Leistungsniveau befinden. Zur Sicherung der Qualität und der propagandistischen Gesinnung wurden erstens Inspektionen durchgeführt, zweitens Fahrtenberichte von den Spielleitern eingefordert und drittens über Kürzung oder Erhöhung der finanziellen Zuwendungen vonseiten der *RJF* Einfluß ausgeübt. Waren Spielfahrten in den ersten Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft z.T. noch finanziell motiviert gewesen, so erhielten die *HJ*-Spielscharen später ein eigenes Budget zur Finanzierung etwa von Einzelunterricht, Anschaffung von Instrumenten oder Fahrtkosten. Auch die Spielführer wurden für ihre Arbeit finanziell entschädigt.

Der Diskurs über den Spielführer findet sich schon in der Laienspielbewegung, die den Leiter der Laienspielgruppen dem reformpädagogischen Verständnis folgend als Diener oder Gärtner verstand und eine enge Anbindung des Leiters an die Lebenswelt der Spieler forderte. Nach dem Machtwechsel 1933 wurden die Spieler wieder stärker als Objekte der Erziehung wahrgenommen, disziplinieren und gleichzeitig begeistern zu können waren zwei wichtige Kompetenzen des Spielführers.

Ab 1936 forderte *Die Spielschar* vom Spielführer: Vorbildfunktion in nationalsozialistischer Haltung, Organisationstalent, spontane und aktivierende Veranstaltungsmoderation, künstlerische Qualifikationen besonders auf den Gebieten der Sprecherziehung und der inhaltlichen Recherche, pädagogische Qualitäten als Beobachter und Förderer der Spieler. Zu Kriegsbeginn wurde die künstlerische Qualifikation als erstes vernachlässigt. Alle anderen Fähigkeiten wurden vermutlich für den Propagandaauftrag als gewichtiger eingeschätzt.

Flankierende Handbücher betonten stärker die künstlerischen Kompetenzen auf den Gebieten Regie, Dramaturgie und Schauspiellehre. In den Handbüchern wurden

auch beide Führer-Topoi weiter publiziert, sowohl der Spielleiter als Diener, als auch der als befehlsgewaltige, begeisternde Autorität.

Die Auswahl der Spiel(schar)führer entsprach der Führerauswahl, wie sie in der gesamten *HJ* üblich war: Die Führer wurden nicht wie im Vorbild der Jugendbünde von ihren Gruppen legitimiert, sondern von oben eingesetzt.

Die Spieler der *HJ*-Spielscharen sollten bestimmte Eigenschaften hinsichtlich ihrer inneren sowie der äußeren Haltung, ihrer künstlerischen und politischen Qualitäten mitbringen, wobei die innere Haltung die wichtigste war: einsatzbereit, kämpferisch, fröhlich, innerlich reif, bereit und nationalsozialistisch überzeugt sollten die Spielscharamitglieder ganz im Sinne ihres propagandistischen Auftrages sein. Hinsichtlich ihrer äußeren Haltung sollte auf saubere und ordentliche Uniformierung geachtet werden, sie sollten Interesse für kulturelle Aufgaben mitbringen und politisch informiert sein.

Das Gemeinschaftsparadigma hatte verschiedene Auswirkungen auf die Spielergemeinschaft: Man forderte von ihr eine egalisierende Wirkung, die hier als fünfte Vergemeinschaftungs-Praktik vorgeschlagen wird. Alle Mitglieder sollten sich als gleichwertiger Teil der Gemeinschaft verstehen können.

Über das Kausalverhältnis von Gemeinschaft und Deutschem Volksspiel gab es zwei konträre Aussagen: Einerseits erwartete man die Gemeinschaftsbildung als Effekt des Spiels, andererseits wurde die funktionierende Spielergemeinschaft als Voraussetzung für das Spiel verstanden.

Auch heute noch wird theaterpädagogische Arbeit gerne als teamstärkend beworben. Die Traditionslinien des Gemeinschaftsparadigmas quer durch die Historie der Theaterpädagogik stehen als drängendes Forschungsdesiderat aus.

In den ersten Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft variierten die Äußerungen zum Verhältnis von kultureller Breiten- und Spitzenarbeit. Einige Autoren forderten eine durchgängige kulturelle Breitenarbeit für alle *HJ*-Einheiten, ohne die Förderung besonders herausstechender Leistungen, andere verlangten von den Spielscharen Anleitung zur Selbsthilfe bei der Feiargestaltung für die Einheiten der *HJ*, wieder andere sahen in den *HJ*-Spielscharen die einzig autorisierten Feiargestalter. Nach 1936 nahm das Verständnis von der Spielschar als Spitzenformation zu, während in den *HJ*-Einheiten Breitenarbeit betrieben werden

sollte. Durch verschiedene Leistungsanreize (Finanzierung, Leistungsstufen, besondere Einsätze, Wettbewerbe), die im Laufe der Jahre installiert wurden, sollten die *HJ*-Spielscharen zu Spitzenleistungen angespornt werden und gleichzeitig durch positive Verstärkung ausrichtender Einfluss auf die Arbeit genommen werden.

Neben der künstlerischen Ausbildung, die die Spielschirmmitglieder in den Spielscharen genießen sollten, ergaben sich durch persönliche Kontakte zur *RJF* für das ein oder andere Mitglied Karrierechancen.

Die Schlesische Grenzlandspielschar stellt eine Ausnahme unter den *HJ*-Spielscharen dar, da ihre Mitglieder hauptberuflich arbeiteten. Für ein halbes oder ganzes Jahr konnte man sich gegen Kost, Logis und ein Taschengeld mit auf Spielfahrt durch Schlesien begeben. Geworben wurde mit der Möglichkeit, sich auf einen künstlerischen Beruf oder die berufliche Mitarbeit in der *HJ* oder *NSDAP* vorzubereiten. Die *Grenzlandspielschar* wurde nach eigenen Angaben 1934 gegründet und ist bis in Jahr 1938 nachzuweisen, wobei ihre Reise- und Veranstaltungsaktivitäten in den letzten beiden Jahren deutlich zurückgingen. Die *Schlesische Grenzlandspielschar* gründete sich vermutlich auf Strukturen der katholischen *Heimgarten-Spielschar*, die zwischen 1923 und 1932 zahlreiche Spielfahrten in Oberschlesien durchführte. Die bis dato unerforschte Geschichte der *Schlesischen Grenzlandspielschar* stellt ein gutes Beispiel auf dem Sektor des nichtprofessionellen Theaterspiels für eine Organisationsform dar, die unabhängig von ihrem weltanschaulichen Inhalt durch die Systeme hinweg als effektiv eingeschätzt und genutzt wurde.

B – Virulente Diskurse: Geschlechtsspezifische Rollenbilder im Nationalsozialismus

Bevor nun die Aufführungen Deutscher Volksspiele näher betrachtet werden, soll ein weiterer virulenter Diskurs fokussiert werden, der entscheidenden Einfluss auf die Deutschen-Volksspiel-Diskurse, ganz besonders aber auf die Dramentexte ausübte: Die geschlechtsspezifischen nationalsozialistischen Rollenbilder. Dabei geht es an dieser Stelle nicht um vermeintlich „rasse-spezifische“ Merkmale, wie blonde Haare,

blaue Augen oder hohen Körperwuchs, sondern um verhaltensspezifischere Eigenschaften, auf die man durch das Deutsche Volksspiel und insbesondere durch die Gestaltung der Figuren einzuwirken versuchte.

Als Gemeinsamkeit erwartete man von beiden Geschlechtern gemäß dem propagandistisch-funktionalen Bild des deutschen Menschen „Mut, Kraft, Stolz, Disziplin, Ausdauer, Treue, Verschwiegenheit und Kameradschaft“.⁵²² „Einsatz- und Leistungsbereitschaft“, „Kampf“ und „Bekenntnis“⁵²³ als genuin „deutsche Eigenschaften“ kamen für beide Geschlechter verbindlich hinzu. Die jüngere Forschung zu den geschlechtsspezifischen Rollenbildern im Nationalsozialismus kommt im Kern zu dem Schluss, das männliche Rollenbild habe als ein relativ geschlossenes, eindeutiges existiert, wohingegen das weibliche Idealbild ein zwiegespaltenes gewesen sei.⁵²⁴

Dieses generell schon sehr maskulin anmutende Menschenbild wurde für das männliche Geschlecht spezifiziert: „tapfer“, „ritterlich“, „bedingungslos“, „brutal“, „hart“ und besonders „soldatisch“ sollten Jungen und Männer idealerweise sein.⁵²⁵ Auch äußerlich sollte die paramilitärische Schulung in den männlichen Körper eingeschrieben werden. Trainierte, athletische Körper sollten sowohl Sinnbild als auch funktionale Voraussetzung der deutschen Wehrhaftigkeit sein.⁵²⁶ Sein Selbstwertgefühl hatte der männliche Deutsche aus seiner Position innerhalb der Organisation zu ziehen, deren Normen und Disziplin er unhinterfragt akzeptieren sollte. Als abzulehnende Gegenbilder galten die romantischen oder intellektualisiert-problematisierten Jungen – wie man sie in Jugendbünden vermutete – und die sozialrevolutionär oder politisch-aktiven Jungen, sofern sie sich in anderen als nationalsozialistischen Jugendorganisationen betätigten.⁵²⁷ Bei ihrer Untersuchung zur geschlechtsspezifischen Erziehung im Nationalsozialismus durch Spielzeug und

⁵²² Reese 2007, S. 241. Vgl. auch: Schreckenber 2001, S. 24.

⁵²³ Vgl. Buddrus 1997, S. 13; Hartmann, Heinrich: Wir richten einen Feierraum her. In: DSp36, S. 261; Rede Baldur von Schirachs „Das Wesen der HJ“ am 25.11.1933. In: BArch: NS 26 / 336, S. 3; Voigt-Firon 1989, S. 118-119.

⁵²⁴ Vgl. Frevert 2007; Grenz 1997; Harvey 2010; Miller-Kipp 2002; Rademacher 2011.

⁵²⁵ Vgl. BArch: NS 26 / 336, S. 2; Buddrus 1997, S. 13; Kater 2005, S. 85; Kinz 1990, S. 159; Offermanns 2004, S. 159-160; Rüdiger 1983, Abb. 1; Schreckenber 2001, S. 26, 325, 332.

⁵²⁶ Vgl. Offermanns 2004, S. 163-164; Schmidtke 2007, S. 265.

⁵²⁷ Vgl. Klönne 2003, S. 85.

Kinderbücher filtert Sabine Rademacher heraus, dass der Kriegsheld als männliches Idealbild in allen Medien dominant präsent gewesen sei.⁵²⁸

Mädchen und Frauen sollten äußerlich dem Schönheitswunsch der deutschen Jungen und Männer entsprechen, das hieß offiziell: natürliche Schönheit, keine Schminke, keine gefärbten oder besonders frisierten Haare (sondern Knoten), keine Hosen, sondern einfache aber geschmackvolle Kleidung, schlichter Schmuck, Nichtraucherin. Die Körper sollten grazil, anmutig, geschmeidig, schlank, aber auch straff und sportlich geübt, dabei jedoch nicht überstrapaziert sein. Als negative Gegenbeispiele galten generell die Französin oder die Großstädterin der Weimarer Republik, das „Sport-Girl“, „die junge Dame“ oder das „Wandervogel-Mädel“.⁵²⁹

Abgesehen von dem schon nicht ganz widerspruchsfreien optischen Ideal existierten für Mädchen und Frauen wie bereits angedeutet zwei idealisierte Rollenbilder in der nationalsozialistischen Propaganda: Zum einen das der Hausfrau und Mutter und zum anderen das androgynere der kämpferischen Kameradin. Dabei zeigen besonders die Untersuchungen von Dagmar Grenz, Gisela Miller-Kipp, Elizabeth Harvey, Sabine Rademacher und Alexandra Offermanns, dass sich beide Idealbilder – so widersprüchlich sie auch sein mochten – je nach Lebensphase, individuellen Lebensumständen und politischer Situation abwechseln konnten.

Mädchen und Frauen als kämpferische Kameradinnen

Dem Rollenbild der kämpferischen Kameradin sind eine Reihe Attribute immanent, die eher einem geschlechtsneutralen Mädchen- und Frauenbild zuzurechnen sind: „sportlich-frisch“, „froh“, „tapfer“, „tüchtig“, „treu“, „entschlossen“, „mutig“, „stark“, „tatenkräftig zupackend“, „dynamisch“, „selbstbewusst“, „zu Kampf, Einsatz, Opfer, Kameradschaft und Gemeinschaft bereit“.⁵³⁰ Dieses weibliche Idealbild unterschied sich deutlich vom traditionellen bürgerlichen Frauenideal und galt als modern. Man propagierte es deshalb besonders für die 14-18jährigen Mädchen im *BDM*, aber auch aus bevölkerungsstrategischen Gründen für die „reichsdeutschen“ Frauen in den eroberten und besetzten Gebieten und für die gesamte weibliche Bevölkerung in

⁵²⁸ Vgl. Rademacher 2011, S. 68. Vgl. auch: Schreckenber 2001, S. 34.

⁵²⁹ Vgl. Ferchhoff 2009, S. 77; Kater 2005, S. 74; Miller-Kipp 2002, S. 272-273. Bei der Definition des weiblichen Idealkörpers kollidierte allerdings das Schönheitsideal (schlank, straff) mit der biopolitischen Determination der Frau als Gebärerin. Vgl. Schmidtke 2007, S. 211.

⁵³⁰ Vgl. Miller-Kipp 2002, S. 272; Offermanns 2004, S. 162; Schreckenber 2001, S. 33.

Kriegs- und Notzeiten. In der Mädchenliteratur spiegelte sich dieses Ideal in Protagonistinnen mit folgenden vorbildlichen Eigenschaften:

„Gleichgültigkeit gegenüber dem eigenen Aussehen, Härte gegenüber sich selbst und anderen, zäher Wille, kämpferische Aktivität, Arbeit als Lebenserfüllung, Teilnahme am öffentlichen Geschehen. Das aber sind Eigenschaften, die seit dem 18. Jahrhundert dem männlichen ‚Geschlechtscharakter‘ zugeordnet werden [...].“⁵³¹

Andererseits wurde jedoch gelegentlich gegen die „Verbengung“ der Mädchen polemisiert und auf das zweite, traditionelle weibliche Frauenbild verwiesen, das der Nationalsozialismus sich zu eigen machte.⁵³²

Mädchen und Frauen als Deutsche Mütter

Für das Jahr 1934 wird der *Reichsjugendführer* Baldur von Schirach mit den Worten zitiert: „Jeder Junge will ein Mann werden und jedes Mädchen eine Mutter [...].“⁵³³

Durch das rhetorische Stilmittel des Parallelismus trat hier der Unterschied der geschlechtsspezifischen Rollenbilder prägnant zu Tage: Während der männliche Deutsche in eine (vermeintlich) autonome Rolle hineinwachsen sollte, wurde für die weibliche Bevölkerung hier ein Leitbild entworfen, das sie auf ihre gesellschaftliche bzw. biologische Funktion reduzierte: Gebärerin und Erzieherin einer neuen „Generation der Härte und des Stolzes“.⁵³⁴ „Zucht“, „Sittlichkeit“, „Reinhaltung des Blutes“ sollten als weibliche Eigenschaften aus der Einsicht folgen, dass der weibliche Körper (in Einheit mit Seele und Geist) „Eigentum des Volkes“ sei.⁵³⁵ Das deutsche weibliche Geschlecht sollte gemäß ihrer Erzieherfunktion aus stolzen „Repräsentantinnen eines großen Kulturvolkes“ bestehen und wurde zur „Trägerin und Hüterin“ der Weltanschauung stilisiert, die deutsche Kultur und deutsche Wertvorstellungen im eigenen Heim praktizierte und vermittelte.⁵³⁶ Sparsamkeit, Ordnung und Sauberkeit galten schon lange vor der „Machtübernahme“ als

⁵³¹ Grenz 1997, S. 231.

⁵³² Vgl. Offermanns 2004, S. 162; Rüdiger 1983, Abb.1.

⁵³³ Schirach, Baldur v.: Die Hitler-Jugend. Idee und Gestalt. Leipzig 1934, S. 98. Zit. n. Voigt-Firon 1989, S. 71.

⁵³⁴ Klönne 2003, S. 87. Vgl. auch: Offermanns 2004, S. 160; Schreckenberg 2001, S. 330. Eine ähnlich rollenkonstituierende Bedeutung hatte die Vaterrolle für das männliche Idealbild nicht. Vgl. Voigt-Firon 1989, S. 86.

⁵³⁵ Vgl. BArch: NS 26/336, S. 2-3; Hellfeld/Klönne 1987, S. 122-123; Schreckenberg 2001, S. 31.

⁵³⁶ Vgl. Kinz 1990, S. 160.

Tugenden der deutschen (bürgerlichen) Hausfrau und passten hervorragend in das nationalsozialistische Mutterkonzept.⁵³⁷

Die Aufgabenverteilung zwischen den Geschlechtern sollte sich nach Meinung der *BDM-Reichsreferentin* Jutta Rüdiger so gestalten, dass der Mann erobere und gestalte, die Frau verteidige und verwalte.⁵³⁸ Zu diesem klar dem Mann nach- und untergeordneten Frauenbild gehörte auch, dass die Frau nicht direkt politisch aktiv werden, sondern Einfluss auf den beschränkten häuslichen Wirkungs- und Lebenskreis nehmen sollte.⁵³⁹ Hitler selbst propagierte, „daß die Welt der Frau eine kleinere sei. Denn ihre Welt ist ihr Mann, ihre Familie, ihre Kinder und ihr Haus [...]“.⁵⁴⁰ Mündigkeit, Autonomie und Bildung waren bewusst zu vermeidende Werte im nationalsozialistischen Idealbild der deutschen Frau als Mutter. Stattdessen sollten die Mädchen auf unbedingte Leistungs- und Einsatzbereitschaft konditioniert werden,⁵⁴¹ in den späteren Jahren zusätzlich auf Leidens- und Opferbereitschaft: In der Zeit der Kriegsvorbereitung und dem Kriegszustand selbst gesellte sich zum Topos der Mutter als der entsexualisierten Lebensspenderin und -erhalterin der Topos der Mutter als der leidgeprüften, opferbereiten Schicksalsgläubigen.⁵⁴² „Was der Mann einsetzt an Heldenmut auf dem Schlachtfeld, setzt die Frau ein in ewig geduldiger Hingabe, in ewig geduldigem Leiden und Ertragen.“⁵⁴³ Das, was Adolf Hitler hier nüchtern mit „Ertragen“ bezeichnete, wurde in anderen Quellen euphemistisch „Treue“ genannt und als zentrale weibliche Tugend propagiert. Ingrid Bennewitz zeichnet in Ihrer Untersuchung über verschiedene Feierspiele des Autors Erich Colberg das weibliche Leitbild der unbedingten

„[...] ‚Treue‘ zum abwesenden männlichen Partner, der daraus wiederum die ‚Garantie‘ für eine Rückkehr in die gewohnten Verhältnisse ziehen konnte; ‚Treue‘ sogar über den Tod hinaus und deshalb keinerlei Arrangement mit

⁵³⁷ Vgl. Harvey 2010, S. 52.

⁵³⁸ Vgl. Hellfeld/Klönne 1987, S. 122-123; Kinz 1990, S. 158-159.

⁵³⁹ Vgl. Klönne 2003, S. 87.

⁵⁴⁰ Adolf Hitler auf dem Reichsparteitag 1934. Zit. n. Voigt-Firon 1989, S. 70.

⁵⁴¹ Vgl. Kinz 1990, S. 156; Klönne 2003, S. 85; Reese 2007, S. 245-253.

⁵⁴² Vgl. Grenz 1997, S. 228-229; Rademacher 2011, S. 68; Voigt-Firon 1989, S. 80.

⁵⁴³ Adolf Hitler auf dem Reichsparteitag 1934. Zit. n. Voigt-Firon 1989, S. 70. Jutta Rüdiger schreibt den deutschen Mädchen neun Jahre später ins Stammbuch: „Die Aufgabe der Frau ist es, dem Mann die Waffen zu reichen, die Ernährung des Volkes sicherzustellen und vor allen Dingen in allen Berufen die der Familie dienen auf sozialem und erzieherischem Gebiet in erhöhtem Maß zu wirken. [...] Vor allen Dingen wollen wir uns immer wieder bemühen, das Vorbild in unseren Soldaten zu sehen an Arbeit und Kampf, wenn wir auch ihr Opfer nie ganz erreichen können.“ Jutta Rüdiger im Jahrbuch des BDM 1943. Zit. n. Miller-Kipp 2002, S. 92-93.

dem siegreichen Gegner; Verzicht auf individuelles Glück mit Blick auf die Vorrangigkeit des Sippen- bzw. Volksinteresses.“⁵⁴⁴

Das Rollenbild der deutschen Frau als Mutter war ebenso wie das kämpferisch-aktivistische ein politisch-funktionales.⁵⁴⁵

Auffallend ist dabei die scheinbar mühelose Flexibilität des Rollenideals. Die äußeren Umstände entschieden darüber, welches der beiden Bilder propagiert wurde: Stand in den ersten Jahren nach der „Machtergreifung“ die Bekämpfung der hohen Arbeitslosigkeit an oberer Stelle der politischen Agenda, wurde die Mutterfunktion betont, was sich u.a. in Maßnahmen wie der Einführung des Muttertages, der Verleihung des Mutterkreuzes (ab vier Kindern, im Volksmund: „Kaninchenorden“), dem Ehestands-Darlehen (bei Heirat gewährt, sofern die Frau nun zu Hause blieb, konnte „abgekindert“ werden) oder der scheinbaren Professionalisierung von Mutterschaft und Hausfrauenarbeit in Mütterschulen, Hauswirtschaftskursen und Mütterberatungsstellen niederschlug⁵⁴⁶ – sämtlich arbeitsmarkt- und familienpolitische Maßnahmen zur Verdrängung der berufstätigen Frau.

Ganz im Gegensatz zu diesen strategischen Bemühungen mussten im Zuge der Kriegsvorbereitung und des Kriegszustandes Mädchen und Frauen als Platzhalter oder dauerhafter Ersatz für die eingezogenen Männer dienen, sowohl am Arbeitsplatz, als auch in parteipolitischen und privaten Kontexten. Zu diesem Zweck wurde das eigenständig-aktivistische Frauenbild in Stellung gebracht. Ähnliche Anwendung fand dieses Ideal bei den „reichsdeutschen“ Mädchen und Frauen, die sich in den besetzten und eroberten Gebieten gemäß der Befehlshierarchie sowohl gegen die ursprüngliche Bevölkerung, als auch gegen die „volksdeutschen“ Umsiedler behaupten mussten.⁵⁴⁷ Frauen ersetzen hier häufig Männer oder arbeiteten mit ihnen Seite an Seite und überschritten dabei regelmäßig die Grenze

⁵⁴⁴ Bennewitz 1989, S. 106-107. Bennewitz untersucht Deutsche Volksspiel-Texte des Autors Erich Colberg u.a. auf ihren Vorbildcharakter für die Spieler.

⁵⁴⁵ Gisela Miller-Kipp spricht von der Dichotomie des Frauenbildes: „[...] die doppelte Kodierung des NS-Frauenbildes aus der Ideologie als Mutterbild und aus der gesellschaftlichen Funktion als ‚Arbeits- und Kampfgefährtin‘.“ Miller-Kipp 2002, S. 269.

⁵⁴⁶ Vgl. Frevert, Ute: Frauen. In: Benz/Graml/Weiß 2007, S. 251; Offermanns 2004, S. 160-161. Dagmar Grenz stellt hingegen in ihrem Material (Mädchenliteratur) einen gegenteiligen Trend fest: In den ersten Jahren der NS-Diktatur, in denen sich das System noch etablieren musste, seien die jungen weiblichen Protagonistinnen auffällig kämpferisch, ideologegläubig und gegen das Bürgertum revoltierend dargestellt worden, also primär mit „männlichen“ Verhaltensweisen. Alle Bücher endeten aber mit der Rückkehr in die Rolle der Frau, die sich weiterhin für den Nationalsozialismus einsetzt, aber nicht mehr in „männlicher“ Manier. Vgl. Grenz 1997, S. 220-223.

⁵⁴⁷ Vgl. Harvey 2010, S. 238, 417. Gemäß dieser Befehlshierarchie hatten auch „volksdeutsche“ Frauen und Mädchen Autorität gegenüber der Bevölkerung der besetzten und eroberten Gebiete.

zwischen Frauen- und Männerarbeit, die das traditionelle Geschlechterverhältnis vorsah.⁵⁴⁸

Der *BDM*, der sein Frauenbild flexibel den erforderlichen gesellschaftlichen Funktionen anpasste, konzentrierte sich überwiegend auf den eigenständig-aktiven Weiblichkeitsentwurf, wohingegen im *BDM-Werk Glaube und Schönheit* und in der *NS-Frauenschaft* für die älteren Mädchen und die erwachsenen Frauen wieder das mütterlich-häusliche Leitbild dominierte.⁵⁴⁹ Dieser zeitlich begrenzte Ausflug in eine aktiv-kämpferische Haltung spiegelte sich auch in der Mädchenliteratur wieder. Sabine Rademacher konstatiert,

„dass Mädchen, die beim *BDM* zu einem gewissen Selbstbewusstsein und selbstständigem Handeln erzogen worden waren und anschließend eine Ausbildung absolviert hatten, diese Fähigkeiten sofort wieder verleugnen mussten, sobald sie heirateten und sich in die Abhängigkeit ihres Mannes begaben. Ihm durften sie ‚Kameradin‘ sein, jedoch nicht auf gleicher Ebene.“⁵⁵⁰

Rademacher kann in ihrem Quellenmaterial dementsprechend keine weiblichen Protagonistinnen nachweisen, die etwa als Heldin, Abenteurerin oder Forscherin angelegt seien,

„sondern bestenfalls den Prototypen des kameradschaftlichen Mädels, das nach einigen harmlosen jugendlichen Streichen oder verdienstvollem Einsatz im humanitären Bereich, unweigerlich und zielsicher am Ende den Hafen der Ehe ansteuerte.“⁵⁵¹

Die Literaturdidaktikerin Dagmar Grenz versteht dies als gewünschtes Handlungsvorbild für die weibliche deutsche Bevölkerung: Unbedingte Einsatzbereitschaft solange sie erforderlich ist, bei Kriegsende aber selbstverständliche Rückkehr in die bürgerliche Rollenverteilung. Die Rassen- und Bevölkerungspolitik bildete das Kernstück der nationalsozialistischen Frauen- und Geschlechterpolitik.⁵⁵² Diesen politischen Bedürfnissen wurde das Frauenideal eingepasst. Die Mädchenerziehung im *BDM* (und in der Mädchenliteratur) scheint ergänzend zum traditionellen Frauenbild eine weibliche Verhaltenskategorie angelegt

⁵⁴⁸ Vgl. Harvey 2010, S. 248.

⁵⁴⁹ Vgl. Miller-Kipp 2002, S. 272-273.

⁵⁵⁰ Rademacher 2011, S. 69. Vgl. auch: Miller-Kipp 2002, S. 14.

⁵⁵¹ Rademacher 2011, S. 68.

⁵⁵² Vgl. Frevert, Ute: Frauen. In: Benz/Graml/Weiß 2007, S. 247.

zu haben, die je nach Erfordernis hervor- oder zurücktreten können sollte. Dagmar Grenz beschreibt Frauen im Nationalsozialismus als Reservisten, denen

„gerade nicht Selbstbestimmung zugestanden wurde, sondern sie als fungible, verfügbare Masse behandelt wurden, die man jeweils dorthin schob, wo sie gerade gebraucht wurde.“⁵⁵³

Gerade die Tendenzen der Mädchenliteratur in den Jahren 1934-1938, während derer sich die nationalsozialistische Diktatur stabilisierte, boten einen Ausblick auf die Rolle, die der Frau nach dem Krieg zugedacht war – eben nicht die autonom-selbstbewusste Rolle, sondern die der Mutter und unbezahlten Arbeitskameradin des Mannes, wie Dagmar Grenz subsumiert:

„Die Frau ist im Nationalsozialismus eine doppelt Unterdrückte: Sie darf arbeiten und kämpfen wie ein Mann, weil ihre Arbeitskraft und ihr Engagement aus politischen und ökonomischen Gründen gebraucht werden; die Rechte des Mannes erhält sie jedoch nicht. Sie hat den Schonraum, den ihr die Weibchenrolle immerhin auch geboten hat, verloren, ohne dafür größere Freiheit und Selbständigkeit zu gewinnen. Statt von einer Gleichberechtigung kann man von einer Gleichbelastung bei unveränderter Benachteiligung der Frau sprechen.“⁵⁵⁴

Für beide Geschlechter und auch für ihr Verhältnis zueinander lassen sich also klare Rollenideale herauschälen, die auch für das Deutsche Volksspiel - insbesondere für die Gestaltung der Figuren - verbindlich waren. Im folgenden Kapitel werden diese im Material nachgewiesen werden.

⁵⁵³ Grenz 1997, S. 232. Vgl. auch: Voigt-Firon 1989, S. 118-119.

⁵⁵⁴ Grenz 1997, S. 232-233.

3.2 Die Aufführung

Der folgende Untersuchungsabschnitt widmet sich der Analyse von Aufführungen des Deutschen Volksspiels, um ein mögliches Aufführungsideal besonders hinsichtlich der Aufführungsästhetik und der immanenten propagandistischen Absichten herauszufiltern. Im Detail werden – einer sehr stringenten Analyse-systematik Marianne Streisands folgend – vorbildliche Stücke, der Aufführungsraum, die Arbeit der Spieler sowie das Publikum und der Zweck der Aufführung betrachtet.⁵⁵⁵ In den sich anschließenden drei exemplarischen Stückanalysen werden diese Untersuchungsschritte im Detail durchgeführt. Das Kapitel wird mit der Betrachtung von drei populären Sonderformen des Deutschen Volksspiels (Scharade, Stegreifspiel, Kurzspiel) beschlossen.

3.2.1 Die Stücke

Im Folgenden werden von der *Reichsjugendführung* als vorbildlich eingestufte Stücke einer genaueren Analyse unterzogen. Dabei wird zunächst die Reihe *Spiele der deutschen Jugend* näher betrachtet, die den Hauptteil der Spieltexte im Untersuchungskorpus stellen. In den weiteren Kapiteln werden populäre Spieltexte hinsichtlich gängiger Genres, wiederkehrender Stoffe und Motive untersucht. Sowohl der verwendeten Sprache, als auch der Figurengestaltung wird ein eigenes Kapitel gewidmet, wobei letzteres starke Bezüge zu den gerade verhandelten Rollenbildern herstellt. Ebenso wird die Verwendung chorischer Elemente in den Spieltexten näher betrachtet, die als besondere Gestaltungsmerkmale aus dem Material hervortreten

3.2.1.1 Die Spieltextreihe *Spiele der deutschen Jugend*

In der Untersuchung von Spieltexten des Deutschen Volksspiels wird die Reihe *Spiele der deutschen Jugend (SdJ)* fokussiert, da sie ebenfalls von der *RJF* herausgegeben wurde, mit 37 Stücken ausreichend umfangreich ist und einen beinahe identischen Erscheinungszeitraum (1936-1945) abdeckt wie *Die Spielschar*.

⁵⁵⁵ Vgl. Streisand 2001, S. 136.

Es ist davon auszugehen, dass gemeinsam mit der Zeitschrift *Die Spielschar*, die das RJF-Kulturamt im gleichen Verlag herausgab (*Arwed-Strauch-Verlag*, heute unter dem Namen: *Deutscher Theaterverlag Weinheim*)⁵⁵⁶, und der Vormachtstellung des RJF-Kulturamtes hinsichtlich der Stückempfehlungen für *HJ-Spielscharen*⁵⁵⁷ ein geschlossenes System entstehen sollte, das eine einheitliche Ausrichtung der *HJ-Spielschar*arbeit ermöglichen und auf die gesamte nichtprofessionelle Theaterarbeit innerhalb der *HJ* und darüber hinaus größtmöglichen Einfluss nehmen wollte.⁵⁵⁸ Die *SdJ*-Reihe lieferte nach Auffassung des Verlages „inhaltlich und stilistisch klar ausgerichtete Spiele, die den Anforderungen der Einheiten voll und ganz entsprechen.“⁵⁵⁹ Damit sollte dem Mangel an brauchbaren Stücken für die „politische Jugend“ abgeholfen werden.

Wie häufig tatsächlich Aufführungen von *SdJ*-Stücken gezeigt wurden, darüber können nur bedingte Aussagen getroffen werden. Für einen guten Absatz der Stücke sprechen folgende Hinweise:⁵⁶⁰

- Die Tantiemen für die Aufführungen waren nicht zu hoch, sie lagen im oberen Mittel des nichtprofessionellen Theatersektors. Die Kosten für die

⁵⁵⁶ Vgl. Kapitel 3.2.5.1.

⁵⁵⁷ Schon 1936 beanspruchte die *Reichsjugendführung* ein Monopol auf Stückempfehlungen für die *HJ-Spielscharen*; „Die Empfehlung von Volksspielen (Laienspielen) an die Einheiten erfolgt lediglich durch das Kulturamt der RJF. Will das Gebiet außerdem Spiele empfehlen, so muß das Kulturamt der RJF. hierzu die Bewilligung erteilen. Aufgabe der Kulturabteilungen der Gebiete ist es, bei dieser Arbeit zu helfen und gedruckte Spiele und Manuskripte einzusenden, die für die Aufnahme in die Kartothek für wert gehalten werden. Die Einsendung solcher Spiele geschieht nur auf dem Dienstweg über das Gebiet, das die Rolle eines Vorlektorats übernimmt und wertlose Dinge ausscheidet.“ VOB. RJF IV/18 v. 14.8.1936. In: Reichsjugendführung 1942, S. 2182-2183. Vgl. ebenso: Zur Feier- und Freizeitgestaltung. In: Reichs-Jugend-Pressedienst Nr. 183, 16./17.8.1936.

⁵⁵⁸ Vgl. Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp36, S. 123; Spiele der deutschen Jugend! Eine neue Reihe des Kulturamtes der RJF. In: DSp36, S. 213.

⁵⁵⁹ Arwed Strauch Verlag 1939, S. 2.

⁵⁶⁰ Diese Dokumente werden konterkariert durch eine Quelle aus den Akten des *RMVP*: Der Gau Sachsen belegte für den Zeitraum von April 1938 bis August 1939 alle beantragten oder tatsächlich durchgeführten nichtprofessionellen Theateraufführungen (Vgl. BArch: R 55/20476a, Bl. 586-618). Unter ca. 500 Aufführungen fand sich kein einziges *SdJ*-Stück. Außerdem ist dem Dokument zu entnehmen, dass der überwiegende Anteil der hier gelisteten Aufführungen von Theater- oder Volkskunstvereinen veranstaltet wurde bzw. von anderen Gruppierungen, die nicht dem Partei- oder Staatssektor zuzurechnen waren. Nur etwa ein Fünftel der hier vermerkten Veranstaltungen wurde eindeutig von Partei- oder staatlichen Organisationen durchgeführt. Stutzig macht die Tatsache, dass keine einzige *HJ-Spielschar* auftaucht. Dies kann als Hinweis auf die bis dato ungeklärte Tatsache gelesen werden, dass die *HJ-Spielscharen* evtl. keine Aufführungsgenehmigungen über das bereits geschilderte umständliche Antragsverfahren einholen mussten. Damit hätte die Aufführungsliste des Gaus Sachsen keine Aussagekraft zur Frage der tatsächlichen Spielhäufigkeit von *SdJ*-Stücken.

Aufführungsrechte konnten bei der Auswahl eines Stückes ausschlaggebend sein.⁵⁶¹

- Im Jahr 1937 verlautbarte *Die Spielschar*, dass von Hedwig von Olfers *Goldmarie und Pechmarie* (SdJ2) innerhalb eines Jahres bereits das achte Tausend und für den *Zirkus Freimauritius* (SdJ4) im gleichen Zeitraum das elfte Tausend im Druck sei.⁵⁶²
- In den Anweisungen für die Ausbildung der *HJ*-Spielscharen von 1944 findet sich eine verbindliche Grundliste mit insgesamt 18 Deutschen Volksspielen, wovon ein Drittel der Reihe *Spiele der deutschen Jugend* angehörte.⁵⁶³

3.2.1.2 Die Genres

Bei einer überblicksartigen Betrachtung ausgewählter Handbücher, die Stücke für die Deutschen Volksspieler empfahlen,⁵⁶⁴ fallen zwei Entwicklungstendenzen über die Jahre der nationalsozialistischen Herrschaft auf:

1. Legendenspiele, biblische Spiele, Totentänze und Spiele zu Festtagen des christlichen Kalenders, die vor 1933 und in den ersten Jahren des *Dritten Reichs* regelmäßig in den Handbüchern als Stückkategorien geführt wurden, verschwanden in den folgenden Jahren vollständig. Es gibt Hinweise darauf, dass religiöse Spieltexte als qualitativ hochwertige Gefahrenquelle eingeschätzt

⁵⁶¹ Vgl. Brix 1937, S. 37; Ein paar Spielvorschläge. In: DSp39, S. 324-325; Seifert 1996, S. 310. Vgl. auch die Preise in den Stückempfehlungen von „Volksspiel und Feier“ und „Das Volksspiel im nationalsozialistischen Gemeinschaftsleben“.

⁵⁶² Vgl. Werbeanzeige für die Spiele der deutschen Jugend. In: DSp37, S. 30.

⁵⁶³ Vgl. Reichsjugendführung 1944. S. 23, 71. In der Grundliste finden sich Hedwig von Olfers *Goldmarie und Pechmarie* und *Die Gänsemagd*, Erich Colbergs *Der Kommandant*, *Der Prinz im blauen Mantel* und *Hagen*, sowie Georg Magieras *Das Hasenhüten*.

⁵⁶⁴ Für die vorliegende Untersuchung wurden die Kategorien verglichen, unter denen die empfohlenen Stücke zusammengefasst wurden. Dabei wurden folgende Handbücher betrachtet: Abteilung Volkstum/Brauchstum des Amtes „Feierabend“ der Nationalsozialistischen-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“, Hauptschulungsamt der NSDAP., Reichsjugendführung, Amt Werkschar und Schulung, Arbeitsgemeinschaft für deutsche Volkskunde (Hg.): *Das Laienspiel. Erfahrungen, Grundsätze, Aufgaben. Gestaltung* Paul Leonhardt. Berlin: DAF 1939; Arwed Strauch Verlag 1939, S. 14-32; Arwed Strauch Verlag (Hg.): *Feier - Fest - Spiel. Neuer Ratgeber für das gesamte Laienspiel und alle verwandten Gebiete.* Leipzig: Strauch. 1939/40; Beittl, Richard (Hg.): *Taschenbuch für Laienspieler.* 2. Ausg. Berlin: BVB 1929; *Das Laienspiel in der Wehrmacht.* 1942 (=Tornisterschrift des Oberkommandos der Wehrmacht, Abteilung Inland 56); Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP (Hg.): *Das Volksspiel im Nationalsozialistischen Gemeinschaftsleben.* Franz Eher: München 1943; Mirbt, Rudolf: *Münchener Laienspielführer.* Verschiedene Ausg. München: Kaiser 1927-1938; Niggemann, Hans und Plaßmann, J.O. (Hg.): *Volksspiel und Feier.* 2., neubearb. Ausg. Gemeinsam von Chr. Kaiser, München, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg und Langen/Müller, Berlin: 1938; Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher (Hg.): *Fest- und Freizeitgestaltung im NSLB. Heft 5: Stegreif- und Laienspiel.* München: Deutscher Volksverlag 1937 / 1938; Scharff, Erich: *Handbuch für das Laienspiel.* Berlin: Bloch 1933.

wurden, da sie historische Begebenheiten und Bräuche nicht wie gewünscht „völkisch“, sondern eben religiös interpretierten.⁵⁶⁵ Rudolf Mirbt, Herausgeber der wichtigen Spieltext-Reihe für nichtprofessionelles Theater, den *Münchener Laienspielen*, äußerte sich dazu im Jahr 1938:

„Darüber hinaus habe ich auch alle christlichen Spiele ausgeschieden, weil die Münchener Laienspiele nicht dazu da sind, in die Auseinandersetzungen, die in diesem Bereich begonnen haben, einzugreifen.“⁵⁶⁶

Mirbt zog sich hier zwar auf eine vermeintlich weltanschaulich neutrale Position zurück, gab aber de facto dem politischen Druck nach. Religiöse Stoffe wurden aus dem Deutschen Volksspiel-Repertoire getilgt.⁵⁶⁷

2. Die Kategorien, nach denen die empfohlenen Stücke sortiert wurden, nahmen über die Jahre in ihrer Ausdifferenzierung ab. Wo sich beispielsweise im Jahr 1929 im *Taschenbuch für Laienspieler* des BVB 16 Kategorien fanden, wie etwa „Advent und Weihnacht“, „Balladenspiel“, „Vaterländisches Spiel“, „Großstadtspiel“ usw., wies das letzte zugängliche Handbuch *Das Volksspiel im nationalsozialistischen Gemeinschaftsleben* aus dem Jahr 1943 nur noch fünf Kategorien, nämlich „Leichte heitere Spiele“, „Mittlere heitere Spiele“, „Mittlere ernste Spiele“, „Schwere heitere Spiele“ und „Schwere ernste Spiele“ auf.⁵⁶⁸ Offensichtlich gab es eine Tendenz zur Kategorie-Bildung, die sich nicht mehr an Genres oder Stoffen orientierte. Stattdessen wurde die Perspektive des Spielscharleiters bedient, der primär zwei Faktoren berücksichtigte: In welche Art von Veranstaltung sollte das Spiel integriert werden, d.h. welche Stimmung sollte es im Publikum erzeugen – Heiter- oder Ernsthaftigkeit? Und auf welchem Leistungsstand befand sich das zur Verfügung stehende Ensemble? Die Unterteilung der Stücke nach Stimmungsaspekten verweist auf die funktionale Verwendung des Deutschen Volksspiels zu affektiven Propagandazwecken. So

⁵⁶⁵ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 45-46.

⁵⁶⁶ Mirbt, Rudolf: Fünfzehn Jahre Münchener Laienspiele. 1923-1938. 2. Ausgabe mit Nachträgen über neue Spiele. München: München: Kaiser 1938, S. 1-2. Vgl. auch Fußnote 1277.

⁵⁶⁷ Norbert Hopster behauptet, dass konfessionelle Stücke unter der nationalsozialistischen Diktatur nicht kategorisch abgelehnt worden seien, greift bei seiner Untersuchung aber nur auf Primärquellen bis (einschließlich) 1936 zurück. Vgl. Hopster 2005, S. 659-660. Da eine fokussierte Untersuchung zum konfessionellen nichtprofessionellen Theater der Jahre 1933-45 hier nicht geleistet werden kann, folge ich im Folgenden meiner oben begründeten Interpretation der Quellen. Vgl. auch: BArch: R 55/20475, Bl. 373; Raeck, Siegfried: Volksspiel und Feier, ein neues Suchbuch. In: DSp36, S. 179.

⁵⁶⁸ Vgl. auch: Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939; Arwed Strauch Verlag 1939, S. 14-32; Das Laienspiel in der Wehrmacht 1942.

formulierte es 1939 auch Günther Boehnert, Leiter des Hauptreferates *Darstellende Kunst* im RfJ-Kulturamt, in *Die Spielschar*:

„Oberstes Grundgesetz ist der sinnvolle Anlaß zum Spielen, der in der natürlichen Ordnung unseres Lebens gegeben ist. Daher gibt es für uns das feierliche Spiel und das gesellige Spiel.“⁵⁶⁹

Das Erzeugen einer Stimmung wurde gewichtiger als Stoffwahl, Aussage oder ästhetische Auswahlkriterien.

Im Diskurs über die Einteilung der Deutschen Volksspiele in Genres wurden primär zwei Spielarten unterschieden: „Feierspiele“ und „gesellige Spiele“. Beide Spielkategorien unterschieden sich durch ihre Wirkungsabsicht: Feierspiele sollten Ideen verkünden und leidenschaftliche, kämpferische Bekenntnisse zu Heimat, Reich und Volk formulieren und feiern.⁵⁷⁰ Ihre Dramaturgie und szenische Interpretation sollte streng stilisiert sein, häufiger Einsatz von chorischen Mitteln und eine Tendenz zum sprachlich und bildlich Großen, Monumentalen, Kraftvollen wurde erwartet. Die Bühne hatte diesem Impetus zu entsprechen, weshalb Feierspiele auch öfters im Freien zur Aufführung kamen.⁵⁷¹ Sie durften nur in ernste (und nach Möglichkeit besondere) Veranstaltungsprogramme eingebunden werden und galten als spielerisch anspruchsvoller als die geselligen Spiele, welche als die alltagstauglichere Spielvariante galten.⁵⁷²

Die geselligen Spiele sollten, wie der Name schon sagt, Geselligkeit oder besser: Gemeinschaft herstellen. Sie kamen in heiteren Veranstaltungsfolgen zur Aufführung, sollten zur fröhlichen Stimmung beitragen und die Zuschauer in gemeinsamen Gesang, Tanz oder Spiel einbinden.⁵⁷³ Der Fokus der geselligen Spiele lag auf dem Spielerischen, der Bewegung und den leichten, witzigen

⁵⁶⁹ Boehnert, Günther: Leitsätze zum Spiel. In: DSp39, S. 227.

⁵⁷⁰ Vgl. Förster, Wolfgang: Feierspiel und geselliges Spiel. Versuch einer Klarlegung. In: DSp37, S. 345-347; Studentkowski, Konrad: Das Volksspiel. In: DSp36, S. 70-73.

⁵⁷¹ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 47; Seidelmann 1942, S. 191. In welchem Verhältnis die Feierspiele zu den Thingspielen standen, ist bis dato noch nicht umfassend geklärt. Vgl. Rischbieter 2000, S. 37-38. Vgl. auch: Kapitel 3.2.1.6.

⁵⁷² Vgl. Deppe, Frithjof: Die Mitwirkung der Spielscharen im Veranstaltungsring. In: DSp41, S. 169; Förster, Wolfgang: Feierspiel und geselliges Spiel. Versuch einer Klarlegung. In: DSp37, S. 345, 347; Seidelmann 1942, S. 188.

⁵⁷³ Vgl. Deppe, Frithjof: Die Mitwirkung der Spielscharen im Veranstaltungsring. In: DSp41, S. 169; Förster, Wolfgang: Feierspiel und geselliges Spiel. Versuch einer Klarlegung. In: DSp37, S. 345-347.

Dialogen.⁵⁷⁴ Sie hatten nach Ansicht Wolfgang Försters die Aufgabe, „Einsichten und Erkenntnisse des Lebens, die diese Gemeinschaft angehen“ auf „verulkende“ oder „verklärende“ Art darzustellen.⁵⁷⁵ Förster betonte, dass sich die Zuschauer beim geselligen Spiel ständig der Differenz zwischen Spiel und Wirklichkeit bewusst blieben, wohingegen sie beim Feierspiel vorübergehend in der Wirklichkeit des Spiels aufgingen, ihren Alltag vergessen und „Feiernde“ würden.⁵⁷⁶ Die Feierspiele sollten für Zuschauer und Spieler eine affirmative Atmosphäre schaffen. Auf spielerische Art sollten Handlungsweisen und emotionale Muster geübt werden, die im politisierten Alltag Anwendung finden sollten.

Die Deutschen-Volksspiel-Programmatiker sahen die Urahnen des Feierspiels in den „germanischen Opferversammlungen, Maifesten und Sommer- und Winterspielen“ und die des geselligen Spiels in den Fastnachtsspielen. Die näheren Verwandten der geselligen Spielform waren tatsächlich allerdings eher in der Laienspielbewegung zu finden, beispielsweise in der Spielart der Hans-Sachs-Stücke und der Rüpelspiele. Auch das Genre der Märchenspiele stellte schon in der Laienspielbewegung einen Großteil des Repertoires.⁵⁷⁷

In einem programmatischen Artikel in *Die Spielschar* ordnete Konrad Studentkowski, Kulturreferent des *Reichspropagandaamtes Thüringen*, 1936 dem geselligen Spiel die Genres „Schwank“ und „Rüpelspiel“ zu. Unter dem „Feierspiel“⁵⁷⁸ subsummierte er das „(heldische) Sagenspiel“, das „geschichtliche Spiel“ und das „politische Spiel“. Eine Ausnahme bildete die große Zahl an Märchenspielen, da sie von unterschiedlichen Autoren sowohl den Feierspielen (in ihrer mythischen Variante), als auch den geselligen Spielen zugeordnet wurden.⁵⁷⁹ In der folgenden

⁵⁷⁴ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 47; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 35.

⁵⁷⁵ Vgl. Förster, Wolfgang: Feierspiel und geselliges Spiel. Versuch einer Klarlegung. In: DSp37, S. 346.

⁵⁷⁶ Vgl. Förster, Wolfgang: Feierspiel und geselliges Spiel. Versuch einer Klarlegung. In: DSp37, S. 345-347.

⁵⁷⁷ Vgl. Blachetta, Walther: Zur Spielscharfrage. In: DSG34, S. 203-204; Dussel 1988, S. 278; Kaufmann 1991, S. 110-113, 116; Schelling 1996, S. 25; Seidelmann 1942, S. 189; Seifert 1996, S. 273; Simhandl 2001, S. 254-255. Die Einflüsse der „Blut- und Bodendramen“, bzw. des „Heroischen Dramas“ der Profibühnen und die Auswirkungen der Thingspiele, sowie die Bedeutung der mittelalterlichen Mysterienspiele, die die Laienspielbewegung reanimierte, auf das Genre der Feierspiele stellen ein weiteres interessantes Forschungsdesiderat dar.

⁵⁷⁸ Studentkowski benutzte hier den Begriff „Bekennnispiel“, der seltener, aber synonym mit „Feierspiel“ verwendet wurde.

⁵⁷⁹ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 47; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 35; Studentkowski, Konrad: Das Volksspiel. In: DSp36, S. 70-73.

Untersuchung werden die Märchenspiele der *SdJ*-Reihe als eigenständige Kategorien behandelt:

- 1) Feierspiel
 - a) (Heldisches) Sagenspiel
 - b) Geschichtliches Spiel
 - c) Politisches Spiel
- 2) Geselliges Spiel
 - a) Schwank/Rüpelenspiel
 - b) Politischer Zirkus
- 3) Märchenspiel
- 4) Sonderformen:
 - a) Stegreifspiel
 - b) Schattenspiel
 - c) Puppenspiel

Ein gutes heldisches Sagenspiel beruhte nach Studentkowski genau wie das Märchenspiel auf der künstlerischen Gestaltung und Dramatisierung von „alten, echten Sagen- und Märchenstoffe“. Dabei waren sowohl die Verniedlichung des Stoffes als auch die Bearbeitung und Produktion von Kunstmärchen ausgeschlossen.⁵⁸⁰ Als Stoff diente dem heldischen Sagenspiel beispielsweise die Nibelungensage, wie sie Erich Colberg in seinen Stücken *Hagen* (*SdJ* 18) und *Brunhild* (*SdJ* 34) verarbeitete. Eine Grimmsche Sage, die angeblich aus dem Sudetenland stammte, lag Franz Lorenz' *Landgraf werde hart* zugrunde (*SdJ* 22). Märchenspiele verarbeiteten am häufigsten Grimmsche Märchenstoffe, wie etwa bei Hedwig von Olfers' *Goldmarie und Pechmarie* (*SdJ* 2) oder Ria Bades *Die drei Waldfrauen* (*SdJ* 23) geschehen.

Im geschichtlichen Spiel sollten typische, das Gesamtvolk vertretende historische Gestalten auftauchen, um ihre Zeit den Zuschauern und Spielern nahezubringen. Große Führerpersönlichkeiten durften dabei nicht von Laien dargestellt werden.⁵⁸¹ Auf ihre Darstellung konnte verzichtet werden, wenn sich ihre Größe in den Unterebenen, etwa den Landsknechten, Soldaten oder Bauern widerspiegelte. In der Abgrenzung zum geschichtlichen Spiel waren „hurratriotische“ Stücke

⁵⁸⁰ Vgl. Studentkowski, Konrad: Das Volksspiel. In: DSp36, S. 71.

⁵⁸¹ Die Darstellung von Adolf Hitler war auch den Profitheatern und dem Film verboten. Vgl. Fischer-Lichte 2006, S. 208.

verpönt.⁵⁸² In der *SdJ*-Reihe ist nur das Stück *Der Kaiser und die Banditen* (*SdJ* 35) teilweise in diese Kategorie einzuordnen. Es beruhte auf einer historischen Anekdote über Kaiser Karl V.

Das Gegenwartsgeschehen sollte im politischen Spiel seine zeitlos symbolische Gestaltung finden. Auch chorisches Spiel, in dem der Glaube an Deutschland, den Führer oder die Fahne bekannt wurde, zählte Studentkowski zum politischen Spiel. Typisch sei das Zusammenwirken von Sprechchor und Einzelspieler. Nicht unter diese Kategorie durften die „durchsichtig-tendenziösen, von geschäftstüchtigen Konjunktur-Dichterlingen und Verlegern massenweise auf den Markt geworfenen Stücke“ zählen, in denen Parteimitglieder auftraten: SA-Männer, BDM-Mädels etc. die in Uniform auf der Bühne „Kampfzeit“ bzw. das Leben in den Gliederungen spielten oder jemanden zur Partei bekehrten:

„So primitiv geht es nicht! Dieses Gegenwartsgeschehen steht uns außerdem zeitlich noch viel zu nahe, als daß es bereits zum echten Kunstwerk werden könnte.“⁵⁸³

Unter diese Kategorie fallen z.B. die beiden Stücke *Das große Zeittheater* (*SdJ* 1) und *Der Kommandant* (*SdJ* 15) von Erich Colberg, sowie das chorische Spiel *Ewiges Volk* von Wolfram Brockmeier (*SdJ* 3).

Weniger ausdifferenziert gestalteten sich Studentkowskis Äußerungen über Schwänke und Rüpelspiele. Beide Formen brächten Spottfiguren aller Stände und Berufe auf die Bühne. Auch Norbert Hopster bekräftigt in seiner Untersuchung zu Fest und Feier in der Kinder- und Jugendliteratur, dass das Rüpelspiel als „derb-humoristische, ulkhafte bzw. possenhafte“ Spielvariante dem Schwank sehr ähnlich sei.⁵⁸⁴ Das etwa im Brauneckschen *Theaterlexikon* für den Schwank geforderte realistisch geschilderte bürgerliche Milieu lässt sich in keinem der geselligen *SdJ*-Stücke nachweisen. Bei der folgenden Untersuchung werden unter der Kategorie Schwänke/Rüpelspiele Stücke aller Milieus gefasst, die folgende konstituierende Kriterien erfüllen:⁵⁸⁵

- Ziel: Belustigung durch Situations-, Typenkomik und Pointe
- Stark typisierte Figuren, die in komische Situationen geraten, die auf Überraschung, Verwechslung, Missverständnis beruhen

⁵⁸² Vgl. Studentkowski, Konrad: Das Volksspiel. In: DSp36, S. 71-72.

⁵⁸³ Studentkowski, Konrad: Das Volksspiel. In: DSp36, S. 72.

⁵⁸⁴ Vgl. Hopster 2005, S. 657.

⁵⁸⁵ Vgl. Brauneck/Schneilin 2007, S. 913-914.

- Torheit der Figuren wird durch Klugheit geschlagen
- Keine Daseinsproblematik, Sozialkritik oder psychologische Tiefe
- Verzicht auf rührende Effekte und Pathos

Diese Kriterien erfüllen beispielsweise die Peter Squenz-Bearbeitung von Franz Kröger und Günther Boehnert (*SdJ* 7) oder *Die Leierkastenkomödie* von Heinrich Grahl (*SdJ* 16).

Studentkowski teilte dem sogenannten „Politischen Zirkus“ in seinem Artikel keine eigene Kategorie zu. Da in der *SdJ*-Reihe aber zwei dieser Spiele vertreten sind und diese nicht dem Schwank oder Rüpelspiel zuzuordnen sind, werden sie hier unter einer eigenen Kategorie gefasst. Der Politische Zirkus war ein Nummernprogramm, für das politische und ideologische Anspielungen und Metaphern konstituierend waren. Meist gab es eine Figur, die ähnlich wie ein Conférencier durch das Programm führte.⁵⁸⁶ In der Reihe *Spiele der deutschen Jugend* sind die Stücke *Zirkus Freimauritus* (*SdJ* 4) und Oskar Seidats *Laterna magica* (*SdJ* 13) dieser Kategorie zuzuordnen. Inwieweit die politische Revue Erwin Piscators – besonders die *Revue Roter Rummel* und deren Nachahmer – und das Moskauer Theaterkollektiv *Blaue Blusen* stilprägend für den nationalsozialistischen Politischen Zirkus waren, wäre noch an anderer Stelle zu klären. Denkbar ist eine rhizomartige Verknüpfung der Formen der linken Agitprop-Revue, des Politischen Zirkusses des Deutschen Volksspiels und der immer noch aktuellen, theaterpädagogischen Szenencollage.⁵⁸⁷

Die Sonderformen finden in diesem Kapitel keine Beachtung. Scharaden- und Stegreifspiel werden in Kapitel 3.2.6.1 und Kapitel 3.2.6.2 besprochen.⁵⁸⁸

Bei näherer Betrachtung der Reihe *Spiele der deutschen Jugend* fällt auf, dass am häufigsten Märchenspiele verlegt wurden (14 Stücke), gefolgt von geselligen Spielen (insg. 12 Stücke: 10 Schwänke/Rüpelspiele, 2 Politische Zirkusse). Die wenigsten Spiele entfallen auf die Kategorie der Feierspiele (insg. 7 Stücke: 4 heldische Sagenspiele, 3 politische Spiele), die man als die anspruchsvollste Variante bewertete.⁵⁸⁹ Zieht man in den Erscheinungsverlauf der Reihe eine Zäsur zum

⁵⁸⁶ Vgl. *SdJ* 4, *SdJ* 13. Vgl. auch: Reichsjugendführung 1936, S. 21-25.

⁵⁸⁷ Vgl. Streisand 2012, S. 20; Warstat 2005, S. 301-306.

⁵⁸⁸ Scharaden erwähnte Studentkowski nicht, vermutlich, da sie meist ohne Sprache auskommen sollten.

⁵⁸⁹ In der Summe fehlen vier Stücke, die nicht eindeutig einer Kategorie zuzuordnen sind (*SdJ* 5, 6, 19, 35). Stellt sich auch die Binnendifferenzierung der Genres als nicht immer trennscharf heraus, so

Jahreswechsel 1939/40, um die Differenz von Friedens- und Kriegszustand und deren Auswirkung auf die Spieltexte hervorzuheben, so zeichnet sich eine deutliche Tendenz ab. In den Jahren 1940-1945 erschienen neun der insgesamt 14 Märchentexte der *SdJ*-Reihe, aber nur eins der insgesamt sieben Feierspiele bzw. drei der zwölf geselligen Spiele. Aus diesem Ergebnis lassen sich zwei Schlüsse ziehen:

- 1) Der ernste Charakter des Feierspiels wurde für den Kriegszustand als zu wenig erbaulich empfunden und die Veröffentlichung solcher Spiele deshalb zunächst reduziert. Zerstreung, Unterhaltung und Motivation durch eine positive Lösung des Spiels wurden offensichtlich als propagandistisch wertvoller eingeschätzt, als ideologische Bekenntnisse. Diese Ergebnisse korrespondieren mit denen für das Profitheater und den Film.⁵⁹⁰
- 2) Durch den anhaltenden Kriegszustand kam es nicht nur unter Erwachsenen, sondern auch unter Jugendlichen zu einem progressiven Mangel an männlicher Zivilbevölkerung. Während der Politische Zirkus und die Rüpelspiele hauptsächlich auf männliche Spieler ausgelegt waren, boten die Märchenspiele in größerem Umfang – aber längst nicht überwiegend – Rollen für Mädchen an. Deren forcierte Veröffentlichung in den *SdJ* lässt vermuten, dass auf den männlichen Darsteller-Mangel reagiert wurde.

Besondere Spuren hinterließ in *Die Spielschar* der postulierte Mangel an brauchbaren Stücken für das Deutsche Volksspiel. Besonders häufige negative Erwähnung fanden kitschige und Konjunkturstücke, eine naturalistische Spielweise oder das Darstellen sowohl von Brauchtum als auch von NS-Formationen auf der Bühne. Äußerungen zu mangelnder Vielfalt und Qualität an Deutschen Volksspiel-Texten sind bis in das Jahr 1942 nachzuweisen.⁵⁹¹ Da in den späteren Kriegsjahren nicht davon auszugehen ist, dass eine Flut an neuen Spieltexten auftrat, sondern es

ist doch die grobe Unterscheidung von Feierspiel, geselligem Spiel und Märchenspiel sehr sicher zu treffen. Gründe dafür sind die eindeutigen Atmosphärenunterschiede von Feierspiel und geselligem Spiel und die unverkennbare Stereotypie der Volksmärchenstoffe, die den Märchenspielen zugrunde liegen.

⁵⁹⁰ Vgl. Dussel 1988, S. 278, 337; Simhandl 2001, S. 255.

⁵⁹¹ Vgl. Amt für Arbeitseinsatz / KdF-Amt Feierabend 1941, S. 25; Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 223; Colberg, Erich: Das Spiel als Bekenntnis. In: DSp39, S. 48; Leonhardt, Paul: Nationalsozialistisches Volksspiel. In: Reichsleitung der NSDAP 1937/38, S. 250-251; Ohlendorf, Heinz: Vom Handwerk des Spiels. In: DSp36, S. 75; Seidelmann, Karl: Das Laienspiel im Lager. In: Reichsleitung der NSDAP 1937/38, S. 243-245; Seidelmann 1942, S. 184-186; Seifert 1996, S. 274; Siegmann, H.: Auf, laßt uns eins aus dem Stegreif spielen! In: Reichsleitung der NSDAP 1937/38, S. 225.

eher im Gegenteil deutlich weniger Neuerscheinungen gegeben haben wird, kann mit einiger Sicherheit behauptet werden, dass bis zum Ende der NS-Herrschaft kein Pool an Deutschen Volksspielen vorhanden war, der die Programmierer zufrieden gestellt hätte.⁵⁹²

Die Kritik an Kitsch und Schund war eine aus der Jugendbewegung übernommene Idee, die in den sogenannten „Jugendringen“ tatkräftige Umsetzung, wie etwa durch einen spektakulären Kinosturm, fand.⁵⁹³ Für die Jahre unter der NS-Diktatur ist der Diskurs überwiegend für die 1930er Jahren zu belegen und dünnt sich in den späteren Jahren aus. Dabei ist nur unscharf erkennbar, was unter den Begriffen verstanden wurde. Die Literaturdidaktikerin Petra Josting stellt für die Kinder- und Jugendliteratur im „Dritten Reich“ heraus, dass von „Kitsch“, „Schmutz“ oder „Schund“ gesprochen wurde, sobald kein Helden- oder Kämpfertum, keine Lebensbejahung, Wahrheit oder Echtheit aufzufinden war, oder die Sprache, Darstellung, äußere Aufmachung nicht als künstlerisch wertvoll eingestuft wurde.⁵⁹⁴ Diese Kriterien fanden sich überwiegend auch in den Erklärungen in *Die Spielschar* zu den als kitschig bezeichneten dramatischen Texten wieder:

„In ihren Stücken wird spekuliert mit Sensationen und Rührseligkeiten, mit Schein und verfälschten Lebensstatsachen, mit seichter Ware und blöden Späßen, alles um Betrieb und Unterhaltung zu machen. Leider ist diese Unterhaltung oft – unter jeder Haltung. Diese Spiele haben nichts mehr mit Dichtung zu tun. Sie haben eine schlechte Sprache, einen unlogischen, vor allem innerlich unwahren Aufbau, sie zeichnen daher oft falsche, verlogene soziale Verhältnisse, die dem Zuhörer ein unwahres Bild des Lebens vortäuschen.“⁵⁹⁵

Besonders ablehnend verhielt man sich gegen Konjunkturtexte, die als marktwirtschaftliche Reaktion der Verlage auf die Änderungen des Zeitgeistes den

⁵⁹² Die Reihe *Spiele der deutschen Jugend* brachte beispielsweise in den Jahren 1943-45 nur noch 5 Stücke heraus.

⁵⁹³ Vgl. Kaufmann 1991, S. 42-46

⁵⁹⁴ Vgl. Josting 2005, S. 108.

⁵⁹⁵ Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 38. Vgl. auch: BArch: R55/20476, Blatt 260; BArch: R55/20476a, Bl. 575; Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 93; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 31-32; Krause, Hanns: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 95; Schneider-Franke: Grundsätzliches zum Laienspiel. In: Reichsleitung der NSDAP 1937/38, S. 235; Simons, Konni: Unser Laienspiel. In: DSg34, S. 53.

Literaturmarkt überschwemmen.⁵⁹⁶ In diesen Stücken wurde das Leben in den NS-Formationen⁵⁹⁷ auf die Bühne gebracht oder bekannte Vereinstheaterstücke in ein solches Setting verlegten, ansonsten aber keine Veränderungen vorgenommen.⁵⁹⁸ „Was vor allem bemängelt wurde, war der Mangel an Authentizität [...], ein bloß plakativer, klischeehafter Gebrauch nationalsozialistischen Inventars“,⁵⁹⁹ fasst Norbert Hopster zusammen. Gegen diese sogenannte „Konjunktur“-Literatur wurde nicht nur in *Die Spielschar* vehement polemisiert, die *RJF* veröffentlichte sogar ein politisches Kurzspiel, das einen „Konjunkturschreiber“ verhöhnte.⁶⁰⁰ Auch in den Akten des *RMVP* findet sich ein prägnantes Beispiel für eine als „Konjunktur-Dichtung“ abgelehnte Szene:

„Eine Gruppe dieser Hitler-Mädels lässt der Verfasser pfeifend ins Zimmer marschieren, Aufstellung nehmen, dann singen und marschieren, erst auf der Stelle, dann im Kreise. Hier fängt die Sache an nicht nur dumm zu sein, sondern auch der Form und dem Willen des BDM entgegenzuarbeiten.“⁶⁰¹

Dass das Verbot solcher Stücke auf der Sorge beruhte, dass die Formation und damit die gesamte Ideologie lächerlich wirken könnte, wird in der Beurteilung des Stückes deutlich:

„Bei unseren eigenen amtlich herausgegebenen Spielen legen wir uns grösste Zurückhaltung und Beschränkung auf, wenn es sich um Spiele handelt, in denen Formationen (in diesem Falle *BDM*) auftreten oder Formationsführer (-führerinnen). Gerade diese Dinge müssen vom Verfasser her nicht nur mit grösster Sachkenntnis, sondern auch mit vollendetem Takt behandelt werden, um nicht lächerlich zu wirken oder das Gegenteil einer angestrebten Absicht

⁵⁹⁶ Vgl. Hopster 2005, S. 681-682.

⁵⁹⁷ Die offizielle Linie war hier undurchsichtig: Es bestand kein generelles Verbot für NS-Formationen, bei nichtprofessionellen Theateraufführungen aufzutreten. Vgl. Kitscharchiv Plüsch & Co. In: DSp36, S. 320. Dagegen findet sich für das Jahr 1938 die Äußerung, dass die Darstellung von Heimabenden oder Lagern auf der Bühne generell verboten sei. Vgl. Weder Varieté noch dumpfe „Totenfeiern“. In: DSp38, S. 458.

⁵⁹⁸ Vgl. BArch: R55/20475, Bl. 10; BArch: R 55/20476, Bl. 198-199; Kitscharchiv Plüsch & Co. In: DSp36, S. 288, 320, 384; Rosencranz, Gerhard: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 125-126; Was meint ihr dazu? In: DSp36, S. 96; Weder Varieté noch dumpfe „Totenfeiern“. Vom Stil des Jungvolkelternabends. In: DSp38, S. 458.

⁵⁹⁹ Hopster 2005, S. 681-682, Hervorh. i. Orig.

⁶⁰⁰ Vgl. Rausch, Theo: Setzt nicht vergebens Mühe drein, Ihr werdet´s doch nicht spüren. Ein Spiel von einem „großen“ Dichter. Strauch: Leipzig 1937 (= Das Kurzspiel 3). Dagmar Reese führt das Beispiel eines Kasper-Stückes an, in dem Kaspar explizit für den *BDM* wirbt, um exemplarisch Werbemethoden der *HJ* aufzuzeigen. Die Beispielhaftigkeit dieser Maßnahme möchte ich zumindest anzweifeln. Für das Deutsche Volksspiel war eine solche Werbestrategie verpönt. Vgl. Reese 2007, S. 239.

⁶⁰¹ BArch: R55/20475, Blatt 4.

zu erreichen, da die Dinge zu gegenwärtig sind, um auch nur bei dem geringsten Fehler nicht von jedem 12jährigen Zuschauer besser gewusst zu werden.“⁶⁰²

Petra Josting vermutet darüber hinausgehend in ihrer Analyse der Kinder- und Jugendliteratur im Nationalsozialismus, man habe ebensolche Angst davor gehabt, dass in der Konjunkturliteratur zu drastisch zu Tage trete, wie der Mensch im nationalsozialistischen System sich nicht aufgrund von innerer Überzeugung bewege, sondern von Konformismus, Opportunismus und blinder Adoration.⁶⁰³ Offiziell wurde diese zurückhaltende Darstellung der formationsinternen Geschehnisse damit begründet, dass man dem tagespolitischen Geschehen noch zu nah stehe, als dass eine würdige künstlerische Gestaltung möglich sei: „Wir haben heute einfach noch nicht den genügenden Abstand, um all das, was uns innerlich so stark bewegt, als Spiel des Volkes wirklich gestalten zu können.“⁶⁰⁴ Stattdessen wurde, wie auf dem Profitheater, die Entzeitlichung der Stoffe, und damit die Überhöhung der Gegenwart, präferiert.⁶⁰⁵

Ebenso wie die NS-Formationen hatten den Programmatikern des Deutschen Volksspiels zufolge auch Inszenierungen von deutschem Brauchtum nichts auf der Bühne zu suchen. Brauchtum sollte gemeinsam praktiziert, aber nicht ausgestellt oder vorgeführt werden, wodurch die Kluft zwischen Zuschauern und Spielern verstärkt, anstatt durch gemeinsame Aktivität aufgelöst würde:

„Es ist aber ein Unding, Bräuche zu Schaustücken zu machen, in denen geistreiche Erläuterungen erteilt werden, die besonders im Munde der Landleute lächerlich sind. Bräuche sollen gepflegt werden, aber nicht als Schaustücke auf die Bühne kommen. Damit schlägt man sie nur tot.“⁶⁰⁶

Dieses Argument scheint nicht nur für Bühnendarstellung von Bräuchen, sondern ebenso für die Konjunkturstücke gegolten zu haben. Dem Erlebnischarakter des Nationalsozialismus entsprechend, sollten alle Anwesenden an Gemeinschaftsaktivitäten wie Brauchtumpflege und (para)militärischem Formationsleben beteiligt sein: „Das Erlebnis formt und führt stärker als lange

⁶⁰² BArch: R55/20475, Blatt 4.

⁶⁰³ Diese These kann für das Deutsche Volksspiel an dieser Stelle aus Mangel an entsprechenden Quellen nicht veri- oder falsifiziert werden. Vgl. Josting 2005, S. 110.

⁶⁰⁴ Ohlendorf, Heinz: Vom Handwerk des Spiels. In: DSp36, S. 75, Hervorh. i. Orig. Vgl. auch: Sondern, Doris: Der Elternabend. In: DSp37, S. 302-303.

⁶⁰⁵ Vgl. Behrenbeck 2011, S. 236. Vgl. auch: Kapitel 3.2.1.3.

⁶⁰⁶ Haiding, Karl: Wir beobachten! In: DSp37, S. 40. Vgl. auch: Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 66-67.

Reden.“⁶⁰⁷ Der distanzierte Blick des passiven Zuschauers ließ eher kritisch-reflexives Denken erwarten, als die aktive, affirmative Teilhabe. Durch die theatrale Ausstellung sensibler, d.h. nicht allgemein durchgesetzter Praxen befürchtete man offensichtlich, den Unentschlossenen und Kritikern entlarvende Angriffsflächen zu bieten.⁶⁰⁸ Die Auftritte von massenhaften Parteiformationen innerhalb der Thingspiele hingegen, bei der die Beteiligung politischer Formationen die Brücke zwischen Bühnenfiktion und Zuschauerrealität schlug, schien immerhin einen akzeptablen performativen Vorteil durch ihre Massenwirkung zu bieten. Hingegen war vom Auftritt einer zehnköpfigen *Jungenschaft* in einem geselligen Spiel nur wenig mitreißende Energie der Masse auf die Zuschauer zu erwarten.

Der Naturalismus in Darstellung und Ausstattung wurde sowohl für die Profibühnen, als auch für das nichtprofessionelle Theater abgelehnt. Ebenso sollten die Stoffe und Themen sich von typisch naturalistischen unterscheiden:

„Unbrauchbar sind für uns Spiele, in denen konfessionelle Streitigkeiten, individualistische, interessante Charaktere, psychologische Abnormitäten, besondere Einzelschicksale oder Degenerationerscheinungen den Stoff lieferten. Diese Stücke sind weitgehend verschwunden.“⁶⁰⁹

Die individuellen Problemlagen, die Leonhardt hier dem Naturalismus zurechnete, wurden für das Deutsche Volksspiel abgelehnt. Vielmehr wurden – wie später noch ausgeführt wird – Typendarstellungen gefordert, die man dem Leistungsvermögen der nichtprofessionellen Spieler gemäßer befand und die dem Gemeinschaftsparadigma eher entsprachen.

Nach dieser langen Liste an Negationen stellt sich nun die Frage, welche konkreten Erwartungen der ideale Deutsche Volksspiel-Text zu erfüllen hatte. Die häufigsten Äußerungen lassen sich dabei zu den Aspekten Stoff und Motiv, zu Figuren, zur Sprache und zum Sprechchor finden. Im Folgenden soll auf diese Diskurse näher eingegangen werden.

⁶⁰⁷ Kramer, Hertha: Sommerlager 1940 im Obergau Wartheland. In: DSp40, S. 194.

⁶⁰⁸ Vgl. BArch: R 55/20475, Bl. 4-5; Haiding, Karl: Wir beobachten! In: DSp37, S. 40; Kitscharchiv Plüsch & Co. In: DSp36, S. 288; Leonhardt, Paul: Nationalsozialistisches Volksspiel. In: Reichsleitung der NSDAP 1937/38, S. 250-251.

⁶⁰⁹ Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 49. Vgl. auch: Braumüller, Wolf: Bekenntnis zum Theater – eine Sendung der Jugend. In: DSp36, S. 335-336; Dussel 1988, S. 278.

3.2.1.3 Die Stoffe und Motive

Sämtliche Märchenspiele der Reihe *Spiele der deutschen Jugend* basierten auf mehr oder weniger bekannten Märchenstoffen. Aber nur das Volksmärchen konnte die Absichten der Deutschen-Volksspiel-Programmatiker erfüllen, hingegen war das Kunstmärchen verpönt. Über die Hälfte der Märchenstoffe ging auf die Grimmschen *Kinder- und Hausmärchen* zurück,⁶¹⁰ Hans Christian Andersen und Ludwig Bechstein waren mit jeweils einem Märchen als Stoffgeber vertreten.⁶¹¹ Die übrigen Märchenspiele bedienten sich angeblich aus dem regionalen, nicht genauer verifizierbaren Märchenschatz.⁶¹²

Stoffvorlagen für die geselligen und die Feierspiele bezogen die Autoren der *SdJ*-Reihe aus der Nibelungensage,⁶¹³ von historischen Anekdoten,⁶¹⁴ regionalen Sagen⁶¹⁵ oder anderen literarischen Vorlagen.⁶¹⁶ In der Summe basierten demnach knapp zwei Drittel der 37 Spieltexte der Reihe *Spiele der deutschen Jugend* auf bekannten Stoffen, die im nationalen, kulturellen Gedächtnis verankert waren. Hinzu kamen verschiedene christliche Motive⁶¹⁷ wie die Hiobswette,⁶¹⁸ die Kindsopferung,⁶¹⁹ der verlorene Sohn⁶²⁰ und die Empfängnisprophezeiung.⁶²¹ Gut zwei Drittel der Stücke waren in einer mythischen Vorzeit oder einer nicht näher bestimmbar Zeit angesiedelt.⁶²² Nur sechs Stücke spielten in der aktuellen Gegenwart.⁶²³

⁶¹⁰ Frau Holle (*SdJ* 2), Die Gänsemagd (*SdJ* 9), Die drei Männlein im Walde (*SdJ* 23), Der Jude im Dorn (*SdJ* 26), Der Froschkönig (*SdJ* 28), Rumpelstilzchen (*SdJ* 30), Rapunzel (*SdJ* 33), Die zwölf Jäger (*SdJ* 37).

⁶¹¹ Bechstein (*SdJ* 25), Andersen (*SdJ* 24).

⁶¹² Ostpreußen (*SdJ* 21), Dithmarsischer Raum (*SdJ* 30). Ausnahme: *SdJ* 20: Stoff aus Schweden. *SdJ* 29, 31: Stoffherkunft unbekannt.

⁶¹³ *SdJ* 18, 34.

⁶¹⁴ *SdJ* 35.

⁶¹⁵ *SdJ* 17, 22, 27.

⁶¹⁶ Peter Squenz: *SdJ* 7.

⁶¹⁷ Auch die griechische Mythologie wurde vereinzelt herangezogen: Die Enttarnung des als Mädchen verkleideten Achilles in Skyros fand sich als Motiv in den in *SdJ* 37 wieder (Proben der als Jäger verkleideten Mädchengruppe).

⁶¹⁸ *SdJ* 6, 27.

⁶¹⁹ *SdJ* 15. Die Kindsopferung ist als Motiv ebenso in der griechischen Mythologie (Iphigenie) und im Koran (Ibrahim und Ismail) vertreten.

⁶²⁰ *SdJ* 6.

⁶²¹ *SdJ* 23.

⁶²² Hiervon spielten zwei Stücke in der Ritterzeit (*SdJ* 17, 22), zwei Stücke in der Zeit der Nibelungen (*SdJ* 18, 34), eines im 16. Jhd. des Kaiser Karl V (*SdJ* 35) und eines verarbeitete Science-Fiction-Motive (*SdJ* 19)

⁶²³ *SdJ* 4, 5, 11, 12, 13, 16. Die Stücke *SdJ* 5, 11, 12 enthielten Andeutungen oder klare Bezüge zu NS-Formationen, was eigentlich verpönt war. Manfred Seifert weist für den weiblichen

Diese auffällige historische Distanz, die die Autoren der *SdJ*-Reihe zwischen die Lebenswirklichkeit der Zeitgenossen und die dargestellte Handlung schoben, erfüllten hauptsächlich zwei Funktionen: Zum Einen sollten die Stoffe, die für die Spieltexte als Basis herangezogen wurden, eine Rückbindung an die Kollektivgeschichte gewährleisten, eine Verankerung der eigenen Generation in der „Tiefe der Zeit.“⁶²⁴ Dabei wurde bewusst darauf verzichtet, hervorzuheben, dass es sich hierbei um eine Konstruktion, d.h. um eine bestimmte (und nicht die einzig mögliche) Lesart des Stoffes handelte, die die aktuell politischen Absichten bedienen sollte, wie etwa Kampf- und Opferbereitschaft der Germanen herauszustellen oder weibliche häusliche Tugenden, die sich besonders im Märchen zur Akzentuierung anboten. So konnte das „3. Reich“ als Kontinuum und Erfüllung deutscher Geschichte und deutscher Art legitimiert werden.⁶²⁵ In diesen steten Fortgang sollte sich der Rezipient einfügen, wie der Literaturdidaktiker Peter Aley konstatiert:

„Der unmittelbare Appell an die Jugend, sich aus dieser germanisch-völkischen Gesamtentwicklung zu verstehen und eine Ansprache durch Heldenerzählungen auch als einen Anspruch auf das Mitwirken der eigenen Person zu begreifen, steht im Vordergrund der didaktischen Konzeption jener Epoche.“⁶²⁶

Zum anderen wurden die Stücke und die damit transportierten Werte schwerlich angreifbar: Eine allgemein bekannte und anerkannte Sage oder ein Märchen hatten einen offensichtlichen Legitimitätsvorsprung gegenüber einer tagesaktuellen Handlung – Widerstand war also deutlich unwahrscheinlicher.⁶²⁷

Vermutlich aus denselben Gründen beschäftigte sich keines der *Spiele der deutschen Jugend* mit jugendspezifischen Themen in der zeitgenössischen Gegenwart, wie Liebe, Berufswahl, Verhältnis zu den Eltern.⁶²⁸ Auch *Die Spielschar* appellierte regelmäßig an Autoren und Spielscharleiter, Stücke auf der Basis von

Reichsarbeitsdienst nach, dass Märchenspiele, die aus dem Stegreif gespielt wurden, gelegentlich mit Zeitbezug spielten. Vgl. Seifert 1996, S. 282.

⁶²⁴ Vgl. Behrenbeck 2011, S. 39; Gehrke 2005, S. 30.

⁶²⁵ Wie flexibel die Nationalsozialisten mit „Geschichte“ umgingen, um ihre Absichten voranzubringen, weist Joachim Radt an den Geschichtskonstruktionen in der Zeitschrift „Wille und Macht“ nach. Vgl. Radt 1998.

⁶²⁶ Aley 1967, S. 112-113.

⁶²⁷ Vgl. Behrenbeck 2011, S. 240.

⁶²⁸ Vgl. Hopster 2005, S. 685. An dieser Stelle widersprechen die vorliegenden Ergebnisse deutlich denen der Untersuchung von Norbert Hopster, der zu dem Schluss kommt, dass möglichst viele Themen des NS-Alltages in den Stücken für nichtprofessionelle Spieler verarbeitet werden sollten und bezieht sich dabei auf eine Quelle zur nationalsozialistischen Schulfeste. Für die Linie des *RJF*-Kulturamtes traf dies nur im Hinblick auf das politische Kurzspiel zu. Vgl. Hopster 2005, S. 664-665. Vgl. auch: Kapitel 3.2.6.3.

historischen, literarischen, Märchen- oder Sagenstoffen zu entwickeln.⁶²⁹ Dabei sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass auch in der Laienspielbewegung entwicklungspsychologische Themen Heranwachsender vernachlässigt wurden.⁶³⁰

Die Ausrichtung der *SdJ*-Reihe und der Zeitschrift *Die Spielschar* erweisen sich also im Bezug auf die Stoffwahl und Motivik als deckungsgleich und sind als programmatisch für das Deutsche Volksspiel innerhalb der *HJ*-Spielscharen zu verstehen.⁶³¹

3.2.1.4 Die Sprache

Die Äußerungen, die die Sprache der Spieltexte betreffen, nehmen in *Die Spielschar* einen verschwindend geringen Raum ein. Bei der Untersuchung der hinzugezogenen *SdJ*-Texte fallen hingegen zwei Aspekte besonders auf: Erstens sind die Mehrzahl aller Texte ganz oder teilweise in Reimform abgefasst worden.⁶³² Zweitens bediente sich die Majorität der Spiele einer anachronistischen Sprache, die sich bei den geselligen Spielen meist derb-pointierend ausprägte,⁶³³ und bei den Feierspielen häufig eine wuchtige, pseudosakrale Form annahm.⁶³⁴ In Märchenspielen fand sich eine Sprache, die offensichtlich als angemessener Märchenton verstanden wurde.⁶³⁵ Nur vier Spieltexte waren konsequent in einer reimfreien Alltags- oder Jugendsprache gehalten.⁶³⁶

Auch hier fällt wieder die Distanzierung des Spiels zur Alltagsrealität von Spielern und Zuschauern auf. Alle drei Ausprägungen der anachronistischen Sprache

⁶²⁹ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 49; Aus der Gauchronik Masuren. Vom Werden einer Feierstunde. In: DSp36, S. 233-236; Bohlmann, Erna: Kulturarbeit der Mädel. In: DSp36, S. 232; Colberg, Erich: Das Spiel als Bekenntnis. In: DSp39, S. 47-48; Colberg, Erich: Spielschararbeit im Dorfe. In: DSp39, S. 129; Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: DSp37, S. 277; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 40; Obergauspielscharwettbewerb 1940 Obergau Oberdonau. In: DSp40, S. 195; Olfers, Hedwig von: Von der Wahrheit im Märchen und ihrer Erfassung als Grundlage für die Spielgestaltung. In: DSp40, S. 152-154; Schultze 1936, S. 17; Wir beobachten! Grundsätzliches zur Frage der Märchenspiele. In: DSp36, S. 351.

⁶³⁰ Dort aber zugunsten der „Befindlichkeit einer ganzen Generation, die sich in ihrem Protest gegen die Erwachsenen und ihren in die Welt des Mittelalters gerichteten Sehnsüchten fand. Jugend war für diese Jugendlichen Lebenshaltung und Gesinnung.“ Hesse 1997, S. 30.

⁶³¹ *Die Spielschar* propagierte zusätzlich die Spieltexte von Hans Sachs. Vermutlich wich die *SdJ*-Linie nur deshalb davon ab, weil Hans-Sachs-Spiele bereits in unterschiedlichsten Ausgaben vorlagen.

⁶³² Ausnahmen: *SdJ* 5, 11, 12, 22, 24, 32, 34, 35.

⁶³³ Vgl. bspw. *SdJ* 7, 8,

⁶³⁴ Vgl. bspw. *SdJ* 3, 15.

⁶³⁵ Vgl. bspw. *SdJ* 2, 9.

⁶³⁶ Vgl. *SdJ* 5, 11, 12, 13. Wobei in *SdJ* 13 ein (Schatten-)Spiel im Spiel (nach Goethe) integriert wurde, das im Paarreim abgefasst war. Die Forderung Wolfgang Försters für das „Jungenspiel“ nach einer ungezwungenen und „jungenmässigen“ Sprache fand sich hier also punktuell wieder. Vgl. Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 12, S. 3.

schlossen an bekannte Formen an.⁶³⁷ Der Märchensprachstil war als Teil der traditionellen Volkskunst akzeptiert, die derbe Sprache der geselligen Spiele knüpfte an den Ton der Hans-Sachs-Spiele an, die seit ca. 1907 in Deutschland besonders im frühen Spiel der Jugendbewegung eine neue Welle der Popularität erlebten.⁶³⁸

Der Sprachstil der Feierspiele erinnerte stark an den christlich-religiösen Sprachduktus.⁶³⁹ Durch den Bekanntheitsgrad und die erprobte Akzeptanz der Formen erhoffte man sich offensichtlich, mit wenig Reibungsverlust auch inhaltliche Zustimmung erzielen zu können. Oder anders formuliert: Die entkernte Form diene als trojanisches Pferd für eine neue Weltanschauung.

Die Äußerungen in den flankierenden Spielleiter-Handbüchern weichen von dieser Praxis allerdings ab: Sie fordern, dass die Stücke „in einer einfachen aber guten deutschen Sprache geschrieben“ sind,⁶⁴⁰ einen ungezwungenen und „jungenmäßigen“ Ausdruck⁶⁴¹ oder die „naturgewachsene oder auch veredelte Volkssprache“ verwenden.⁶⁴² Die *Spiele der deutschen Jugend* kamen dieser Forderung nicht nach.

In seiner Untersuchung zum „Heroischen Theater“ der Nationalsozialisten, dem die Feierspiele des Deutschen Volksspiels vermutlich nahestanden, vermutet der Literaturwissenschaftler Uwe-Karsten Ketelsen, dass im Berufstheater durch die Restauration des Verses eine Überhöhung des Dramas angestrebt wurde, ein deutliches Herausheben aus der Gegenwartsliteratur. Ketelsen weist zusätzlich darauf hin, dass man versuchte, das deutliche Verssprechen zu fördern. Die Verse sollten gegen das verbreitete Abschleifen zu mundgerechter Prosasprache und damit vor dem Absinken auf Alltagsniveau geschützt werden.⁶⁴³ Betrachtet man die oben nachgewiesene Konjunktur des Reimes und die Verwendung einer anachronistischen Sprache im Deutschen Volksspiel, so kann auch für den

⁶³⁷ Klaus Vondung weist in seiner Untersuchung verschiedenen nationalsozialistischen Dichtern die stilistische Imitation großer Vorbilder nach. Vondung 1971, S. 136-139.

⁶³⁸ Vgl. Kaufmann 1998, S. 443.

⁶³⁹ Vgl. Vondung 1971, S. 140-144,

⁶⁴⁰ Amt für Arbeitseinsatz /KdF-Amt Feierabend 1941, S. 25.

⁶⁴¹ Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ*12, S. 3.

⁶⁴² Ziegler 1937, S. 45-46.

⁶⁴³ Vgl. Ketelsen 1968, S. 176-177. Karl Ziegler behauptete in seiner Dissertation über das Deutsche Volksspiel aus dem Jahr 1937, dass der Wechsel zwischen Prosa und Versen an dramatischen Höhepunkten, bei heldischen Leistungen oder einem überraschenden Ereignis vollzogen würde. Außerdem machte er den Ansager als häufigen Versesprecher aus. Vgl. Ziegler 1937, S. 17.

nichtprofessionellen Sektor vermutet werden, dass beides die Banalität der Inhalte verschleiern sollte.

3.2.1.5 Die Figuren

Die Figuren, die das Deutsche Volksspiel bevölkerten, sollten nicht als psychologisch vielschichtige Charaktere, sondern als holzschnittartige Typen gezeichnet sein. Damit wollte man erstens dem spielerischen Vermögen der Laien entgegen kommen:

„Die Rolle, die der Laienspieler mimisch gestaltet, gleicht den Figuren auf alten Holzschnitten: kantige, klobige, einprägsame, weil fest umrissene Profile, die das Typische unter Weglassung alles Unwesentlichen, Wandelbaren zeigen, sozusagen die überzeitlich gültige Gestalt. Mit der Porträtkunst, deren Stolz die fein durchgearbeitete Charakterisierung ist, darf man das Laienspiel nicht in Beziehung bringen. Sie bleibt, so weit sie auf die Bühne gehört, Sache des Berufsschauspielers.“⁶⁴⁴

Zum Anderen sollte keine Figur als Einzelindividuum wahrgenommen werden, sondern als Vertreter des Volkes.⁶⁴⁵ Diese Figurengestaltung stellte kein nationalsozialistisches Novum dar, sondern wurde auch im gegnerischen politischen Lager schon vor 1933 praktiziert: In der Arbeiterfestbewegung dienten typisierte Figuren ebenso zur Darstellung überindividueller Probleme und Themen und repräsentierten dabei Gruppenkollektive.⁶⁴⁶

Aus diesem Grund waren auch in den Stücken der *SdJ*-Reihe viele Figuren nicht mit Namen versehen, sondern mit allgemeinen Typenbezeichnungen, wie „Mutter“, „Vater“, „Sohn“, „Kommandant“, „Parlamentär“, „Professor“, „Soldat“, „Bauer“, „Hans“.⁶⁴⁷ Hinzu kamen die typisierten Märchenfiguren wie „Königin“, „Stieftochter“, „Mädchen“, „Prinz“, die auch im Volksmärchen selten einen individuellen Namen tragen.⁶⁴⁸ Mit diesem geringen Maß an Individualcharakterisierung blieben die Figuren offen für Symbolgehalt. So ist anzunehmen, dass beispielweise die „Mutter“ nicht nur mit typisierten deutschen Mutteridealen verknüpft werden konnte, wie etwa

⁶⁴⁴ Seidelmann 1942, S. 23. Vgl. auch: Ziegler 1937, S. 24.

⁶⁴⁵ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 49; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 40; Seidelmann 1942, S. 22-23; Ziegler 1937, S. 24-26;.

⁶⁴⁶ Vgl. Warstat 2005, S. 293.

⁶⁴⁷ Vgl. bspw. *SdJ* 6, 13, 15, 21, 24, 25.

⁶⁴⁸ Vgl. bspw. *SdJ* 9, 23, 29, 30.

Fürsorge oder Opferbereitschaft, sondern auch symbolhaft für die Fruchtbarkeit und das ewige Weiterbestehen des „3. Reiches“ stehen konnte.⁶⁴⁹

Aber auch die typisierte Namensgebung war für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht extraordinär: Resultierend aus der Idee, dass Figuren Arche- oder Prototypen und Gleichnisträger seien, verwendete man Typennamen auch im Expressionismus. Ob sich die Deutschen Volksspielprogrammatiker dort inspirieren ließen, ist bis jetzt nicht bekannt.⁶⁵⁰

Es fanden sich aber auch stärker charakterisierte Figuren, besonders dort, wo komische Effekte erzielt werden sollten.⁶⁵¹

„Wir müssen also in unseren heiteren Spielen neben der traditionellen und den Gemeinschaftscharakter betonenden Typisierung auch der Einzeleigenart und dem Einzelcharakter Raum geben; um so mehr, als ja auch die einmalige und vom Allgemeinen und Üblichen abweichende Wesensart einer heiteren Figur vielfach gerade ihre komische Wirkung ausmacht.“⁶⁵²

Autoren der Zeitschrift *Die Spielschar* verlangten vom Deutschen Volksspiel die Darstellung von Charaktereigenschaften, die der nationalsozialistischen Ideologie entsprachen, da deren Vermittlung durch vorbildhafte Typen, Handlungen und Gefühle auf der Bühne erfolgreicher sei, als die kognitive Vermittlung durch Texte oder Ansprachen.⁶⁵³

Aus den Spielen der Reihe *Spiele der deutschen Jugend* lassen sich nachstehende Eigenschaften positiv und negativ bewerteter Figuren herauschälen:

Weibliche Figuren wurden negativ bewertet, sofern sie mit folgenden Eigenschaften ausgestattet waren: Egoismus,⁶⁵⁴ Faulheit,⁶⁵⁵ Boshaftigkeit und Ungerechtigkeit⁶⁵⁶

⁶⁴⁹ Vgl. Ziegler 1937, S. 26. Die Vorliebe für symbolhafte Gestalten war allerdings auch schon in der Laienspielbewegung verbreitet. Vgl. Müller, E.R.: Die Idee des neuen Jugendspiels. (1924) In: Frantzen 1969, S. 61.

⁶⁵⁰ Vgl. Simhandl 2001, S. 225, 227, 231. Klaus Vondung formuliert Ähnliches für die chorischen Spiele. Vgl. Vondung 1971, S. 230.

⁶⁵¹ Vgl. bspw. *SdJ* 7, 25, 29, 37.

⁶⁵² Seidat, Oskar: Volksspiel gestern und heute. In: *Feier - Fest - Spiel* 1939/40, S. 4.

⁶⁵³ Vgl. Gallert, Martin: Berichte aus der Arbeit. In: *DSp* 36, S. 222; Sondern, Doris: Der Elternabend. In: *DSp* 37, S. 302-303.

⁶⁵⁴ Vgl. bspw. Pechmarie in *SdJ* 2, die Kammerjungfer in *SdJ* 9, Äbtissin Ortrud und Armgard v. Oldendorf in *SdJ* 17, die Häßliche Tochter in *SdJ* 23.

⁶⁵⁵ Vgl. bspw. Pechmarie in *SdJ* 2 und die Kammerjungfer in *SdJ* 9.

⁶⁵⁶ Vgl. bspw. die Mutter in *SdJ* 2, die alte Hexe in *SdJ* 20, die Wasserfrau in *SdJ* 21, die Stiefmutter in *SdJ* 23, Teufels Großmutter in *SdJ* 27, die Königin und die Waldhexe in *SdJ* 29, Frau Rumpentruppen in *SdJ* 30, die Zauberin in *SdJ* 33 und *SdJ* 37.

oder (in den Märchenstücken) einem hässlichen Äußeren.⁶⁵⁷ Diese traditionelle Märchengleichung – „gut = schön“ und „schlecht = hässlich“ – spielte dem nationalsozialistischen Propagandasatz „In einem gesunden Körper wohnt ein gesunder Geist“ in die Hände – ein weiterer Grund für die Vorliebe der Deutschen Volksspielprogrammatiker für Märchenspiele. Die boshaften und ungerechten weiblichen Figuren waren in den *SdJ*-Stücken deckungsgleich mit den übermächtigen Gegenspielerinnen, gegen die die Hauptfigur am Ende immer siegte. Als zentrale positive Eigenschaften für Mädchen und Frauen wurden den weiblichen Figuren im Deutschen Volksspiel natürliche Schönheit,⁶⁵⁸ Hilfsbereitschaft,⁶⁵⁹ Fleiß⁶⁶⁰ oder Opferbereitschaft⁶⁶¹ angedichtet. Mit der Opferbereitschaft wurden je nach Ausprägung der Figur entweder Schicksalsergebenheit⁶⁶² oder Mut⁶⁶³ verknüpft. In Einzelfällen fand auch eine Entwicklung statt, bei der sich die Figur zunächst mutig gegen ihr Schicksal wehrte, um sich am Ende bereitwillig einzufügen⁶⁶⁴ oder sich die Figur umgekehrt zunächst den Herausforderungen der Handlung gegenüber passiv-erduhend verhielt und sich nach und nach in eine aktiv handelnde Figur verwandelte.⁶⁶⁵

Erwartungsgemäß waren also offensichtlich beide nationalsozialistische Weiblichkeitsideale – das der deutschen Mutter ebenso wie das der kämpferischen Kameradin – in den Deutschen Volksspielen der *SdJ*-Reihe eingeschrieben: Die Charakterisierungen der positiv bewerteten weiblichen Figuren sind deckungsgleich mit den idealen Charaktereigenschaften deutscher Mädchen und Frauen. Die mögliche Entwicklung der weiblichen Protagonistin von passiver, schicksalsgläubiger Opferbereitschaft zu deren aktiver, mutiger Variante oder umgekehrt spiegelt deutlich die – den äußeren Umständen nachgebende – Durchlässigkeit der Grenzen zwischen beiden weiblichen Rollenbildern wider.⁶⁶⁶ Das idealisierte Handeln der

⁶⁵⁷ Vgl. bspw. die Häßliche Tochter in *SdJ* 9, Teufels Großmutter in *SdJ* 27, die Waldhexe in *SdJ* 29 und die Häßliche in *SdJ* 37.

⁶⁵⁸ Vgl. bspw. Wiesengretel in *SdJ* 29, die Stieftochter in *SdJ* 30, die Schöne in *SdJ* 37.

⁶⁵⁹ Vgl. bspw. Alheid und die Äbtissin Gertrud in *SdJ* 17, das Mädchen in *SdJ* 23, die Wohlerzogene in *SdJ* 37.

⁶⁶⁰ Vgl. bspw. Goldmarie und die Mägde in *SdJ* 2, die Großmagd in *SdJ* 37.

⁶⁶¹ Vgl. bspw. Erdmute in *SdJ* 21, Brunhild in *SdJ* 34.

⁶⁶² Vgl. bspw. die Königstochter in *SdJ* 9, das Mädchen in *SdJ* 23.

⁶⁶³ Vgl. bspw. Erdmute in *SdJ* 21, Wendlerin in *SdJ* 22, Brunhild in *SdJ* 34.

⁶⁶⁴ Vgl. die Mutter in *SdJ* 24.

⁶⁶⁵ Vgl. Rapunzel in *SdJ* 33.

⁶⁶⁶ Adrian Schmidtke kommt in seinen Fotoanalysen zur Körperformatierung im Nationalsozialismus – im Gegensatz zu Gisela Miller-Kipp – zu dem Schluss, dass sich auf den Fotografien von Mädchen und Frauen die Dichotomie des NS-Frauenbildes widerspiegelt. Eine detaillierte Untersuchung des

positiven Figuren sollte von den Spielerinnen durch Verkörperung eingeübt, von den Zuschauerinnen durch Ansicht verinnerlicht und nachgeahmt werden.

Als Beispiel soll hier ein kurzer Blick auf Hertha Kramers Märchenspiel *Die Mutter* aus dem Jahr 1940 geworfen werden. Die Protagonistin wandelt sich von einer kämpferischen, opferbereiten zu einer erduldenen, schicksalsergebenen Mutter. Nachdem der Tod ihr Kind im Schlaf entführt hat, bereitet sie sich auf einen langen, entbehrlichen Kampf um ihr Kind vor:

„Mutter:

Aber hier schlägt einer Mutter Herz!
Heißer als der kalte Tod ist einer Mutter Lieben!
Stärker als ein stummer Gang ist einer Mutter Mut!
Sicherer als kaltes Nehmen führt mich heißer Schmerz!
Und ich werde Wege finden, ihn zu sehen!
Mag der harte Weg des Suchens und des Mühens
mich zum Ende selbst der weiten Erde führen!
(Sie geht entschlossen und stark.)“⁶⁶⁷

Nach mehreren Prüfungen, in denen sie u.a. ihr Herzblut mit einem Dornenbusch teilen musste und ihr Augenlicht dem See überließ, trifft sie im Garten des Todes ein. Hier fordert sie ihr Kind zurück und droht damit, andere Leben zu zerstören. Der Tod überzeugt sie schließlich, ihr Schicksal zu akzeptieren. So endet das Stück mit einem Monolog der Mutter, der das gewünschte Weiblichkeitsideal, die Opferbereitschaft postuliert:

„Mutter:

So nimm mein Kind!
Sein kleines Leben ist ja nur ein Teil,
ein Schimmer von der Ganzheit großem Leben!
Wo eine Blüte fällt, da wachsen tausend andere!
Und wo ein Licht verlöscht, da ist noch vieler Schein!
-- Dein Wesen kann ich endlich nun verstehen!
Ich will den weiten Weg zum Leben wieder gehen!

Nimm du mein Kind!

weiblichen Rollenbildes in den Spieltexten des Deutschen Volksspiels steht bislang noch aus. Vgl. Miller-Kipp 2002, S. 271f; Schmidtke 2007, S. 265.

⁶⁶⁷ *SdJ* 24, S. 11.

Du bist die große Brücke allen Lebens
und einer Mutter Weg war nicht vergebens!
Nimm du mein Kind!
Ich trage neues Leben tief im Herzen!
Und altes Wissen brennt wie helle Kerzen!
Solang wir sind,
wird alles Leben durch den Tod getragen!
Das ist als helles Tor uns aufgeschlagen!⁶⁶⁸

Die Figur der Mutter durchläuft eine idealtypische Entwicklung, die der deutschen Mutter als Verhaltensvorbild dienen soll, in dem Fall, dass sie einen Sohn im Krieg verliert: Dadurch Sinn im Tod des Kindes zu finden, dass es nur ein kleiner Teil eines großen Volkes war, für dessen Weiterleben es geopfert wurde.

Sehr besondere weibliche und tierische Figuren stellte das letzte Stück der *SdJ*-Reihe vor, Hermann Schultzes Märchenspiel *Die vergessene Braut*. Aus mehreren Gründen fiel dieses Spiel schon formal aus der Reihe: Zum Einen war es mit 112 Seiten das mit Abstand umfangreichste Stück der Reihe, zum Anderen bot es erstaunliche 19 weibliche Einzelrollen und nur eine männliche. Sein Erscheinen wird für das Jahr 1945 angegeben. Bis dato ist keine weitere Publikation des Deutschen Volksspiels für dieses Jahr auszumachen – *Die Spielschar* stellte ihr Erscheinen bereits 1944 ein.

Neben den typischen Märchenfiguren des jungen Königs, des schönen Mädchens, der Zauberin und deren hässlichen Tochter, führte Schultze eine Entourage von Mädchen für die schöne Protagonistin ein, die er einzeln in den Spielanweisungen charakterisierte. Ihr jeweiliger Hauptcharakterzug war namensgebend, wobei alle Charakterisierungen positiv ausgelegt wurden: Die Treue, die Zierliche, die Grobe, die Spöttische, die Gepflegte, die Wohlerzogene, die Ungeduldige, die Nüchtern-Praktische, die Wissende, die Überschwängliche, das (sic!) Dicke. Auffallend ist an dieser Figurengruppe, dass nicht alle genannten Eigenschaften dem nationalsozialistischen Mädchen- und Frauenbild entsprachen, von Schultze aber als liebenswert-positive Figuren eingeführt wurden. Ähnliches gilt für die Gruppe der Schlossmägde, die als Großmagd, die Bäuerliche, die Kecke, die Träge und die Ahnungsvolle gekennzeichnet sind und die Tiergruppe, die die vier Temperamente

⁶⁶⁸ *SdJ* 24, S. 32.

illustrierten: Die cholerische Krähe, der melancholische Rabe, die phlegmatische Kröte und der sanguinische Fuchs. Sowohl die Gruppe der Schlossmägde, als auch die der Tiere stand in einem ebenso zwiespältigen Verhältnis zum nationalsozialistischen Idealbild, wie die Mädchengruppe, beide Gruppen wurden dabei aber vom Autor nicht spöttisch, sondern in positiv-komischer Art dargestellt. Es ist zu vermuten, dass der Autor hier den Versuch unternahm, alle Menschen als zur Gemeinschaft Befähigte zu zeigen, unabhängig von ihren dominierenden Charaktereigenschaften. Für den Zustand einer sich kriegsbedingt radikal dezimierende „Volksgemeinschaft“ schien dies die passende Propaganda zu sein.

Als negative männliche Figureneigenschaften fanden sich in den *SdJ*-Stücken häufig Egoismus und Habgier,⁶⁶⁹ Faulheit und Fettleibigkeit,⁶⁷⁰ Angst und Feigheit,⁶⁷¹ Standesdenken,⁶⁷² Spießbürgertum,⁶⁷³ Diplomatie und Opportunismus,⁶⁷⁴ fehlende Opferbereitschaft⁶⁷⁵ oder ein hoher Bildungsstand.⁶⁷⁶

Positive männliche Figuren wurden in den *SdJ*-Spielen hingegen als fleißig,⁶⁷⁷ treu zu Mensch und Heimat stehend,⁶⁷⁸ (todes)mutig,⁶⁷⁹ selbstbewusst oder gar aufmüpfig gegenüber Autoritäten⁶⁸⁰ und gewitzt und bauernschlau⁶⁸¹ charakterisiert. Letztere Eigenschaften galten allerdings nicht für die Feierspiele, sondern traten nur in geselligen und Märchenspielen in Erscheinung.

Grundsätzlich zeigt sich auch für die männlichen Figuren der *Spiele der deutschen Jugend* eine Übereinstimmung mit dem nationalsozialistischen Jungen- und Männerideal. Bei der Untersuchung der männlichen Sympathiefiguren treten aber zwei auseinanderstrebende Tendenzen zutage:

⁶⁶⁹ Vgl. bspw. Bauer Grob in *SdJ* 8, der Teufel in *SdJ* 14, Isidor Steinreich in *SdJ* 19, die Raubritter in *SdJ* 22, der Jude in *SdJ* 26, Halef in *SdJ* 32.

⁶⁷⁰ Vgl. bspw. Richter, Schreiber, Büttel und Henker in *SdJ* 26, Max und Karl in *SdJ* 1.

⁶⁷¹ Vgl. bspw. Seemann 1-3 in *SdJ* 20, Ansager 2 in *SdJ* 27.

⁶⁷² Vgl. bspw. Ritter Dietrich in *SdJ* 17, die Raubritter in *SdJ* 22.

⁶⁷³ Vgl. bspw. Eusebius Lämmle und das Ehepaar aus dem Publikum in *SdJ* 4, Herr Müller in *SdJ* 5 und den Fremden Nr. 2 in *SdJ* 11.

⁶⁷⁴ Vgl. bspw. Eusebius Lämmle in *SdJ* 4 und der Parlamentär in *SdJ* 15.

⁶⁷⁵ Vgl. bspw. der Sohn in *SdJ* 6 und die Krieger 1-4, 9 in *SdJ* 15.

⁶⁷⁶ Vgl. bspw. der Professor in *SdJ* 13 und Sohn Franz in *SdJ* 31.

⁶⁷⁷ Vgl. bspw. Fritzchen Müller in *SdJ* 5, die Schattenspieler in *SdJ* 13, der Schmied in *SdJ* 27.

⁶⁷⁸ Vgl. bspw. Vater und Anderer Sohn in *SdJ* 6, Kommandant und Krieger 5-7, 10 in *SdJ* 15, Volker und Hagen in *SdJ* 18, der Altgeselle in *SdJ* 27, der Prinz in *SdJ* 33.

⁶⁷⁹ Vgl. bspw. die Jungengruppe in *SdJ* 11, Kommandant und Krieger 5-7, 10 in *SdJ* 15, Volker und Hagen in *SdJ* 18, Schiffsjunge in *SdJ* 20, der Prinz in *SdJ* 33.

⁶⁸⁰ Vgl. bspw. die Jungengruppe in *SdJ* 11, der Wodeschmied in *SdJ* 22.

⁶⁸¹ Vgl. bspw. die Landstreicher in *SdJ* 10, der Schiffsjunge in *SdJ* 20, Ben Nadir in *SdJ* 32.

Hans und Michel

An dieser Stelle ist eine genauere Betrachtung der Stücke vorzunehmen, die als Sympathieträger eine männliche Figur vorstellten, die „Hans“ oder „Michel“ heißt. Beide Namen haben eine umfangreiche Konnotationstradition. Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, einen gehäuft auftretenden männlichen Figurentypus des Deutschen Volksspiels herauszuschälen, der Verwandtschaft zu den deutschen Kaspar- oder Eulenspiegelfiguren aufweist.

Dem Märchenforscher Max Lüthi zufolge, war „Hans“ nicht nur der beliebteste deutsche Männernamen im Mittelalter, sondern in dessen Folge auch ein häufig gebräuchlicher Märchenname. Die mit diesem Namen ausgestattete Figur sei weder als Persönlichkeit, noch als Typus zu verstehen gewesen, sondern symbolisierte schlichtweg den Deutschen.⁶⁸² Es verwundert also nicht, dass sechs Titel der *SdJ*-Reihe ihrer männlichen Hauptfigur den Namen Hans gaben – wobei es sich nur bei drei dieser Stücke um Märchenspiele handelte, auch zwei Rüpel- und gar ein Feierspiel stellten Hans als Protagonisten vor.

Doch zunächst zum „deutschen Michel“, dessen Geschichte sich bewegter gestaltete. Tomasz Szarota zeichnet in seiner Untersuchung zum deutschen Nationalsymbol und Autostereotyp diese Entwicklung nach:

„Im 16. Jh. war der deutsche Michel das Symbol des einfachen, ungebildeten Bauern, dessen Pendant der russische Iwanuschka Duratschok, der französische Jaques Bonhomme oder der polnische głupi Jasio (dummer Jan) ist. Im 17. Jh. wurde er als monoglott, der nur seine Muttersprache kennt, zum Symbol des Kampfes gegen das Fremde und die kosmopolitische höfische Kultur, zur Personifizierung der bürgerlichen Tugenden und des deutschen Patriotismus. Der deutsche Michel ist am Vorabend des Völkerfrühlings das Symbol des apolitischen Philisters, während der Revolution 1848 des um seine Rechte kämpfenden Volkes und auch der die Einheit Deutschlands anstrebenden Nation, nach der Niederlage aber Symbol des Opfers der Reaktion.“⁶⁸³

Vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs erscheint Michel den Studien Szarotas zufolge in der sozialdemokratischen Presse als Vertreter des von der Regierung geknechteten Volkes, das die militaristische Politik und den deutschen Imperialismus

⁶⁸² Vgl. Lüthi 1996, S. 28.

⁶⁸³ Szarota 1998, S. 13, Hervorh. i. Orig.

entschieden verurteilt. Derselbe Michel wird im August 1914 für die gleichen Sozialdemokraten zum Symbol der nationalen Einigkeit und des Kampfes gegen die fremde Aggression. Schließlich wandelt sich Michel 1919 zum unschuldigen Opfer der Siegermächte, die per Faustrecht den ungerechten Versailler Vertrag diktieren, und

„bald darauf nehmen ihn die Nationalsozialisten für sich in Anspruch, deren Parole ‚Deutschland erwache!‘ abwechselnd eben mit ‚Wach auf, deutscher Michel!‘ verwendet wird.“⁶⁸⁴

Das letzte Stadium des hier geschilderten langen Entwicklungsweges, der politisch motivierten Deutungsverschiebungen unterlag, spiegelte sich in Erich Colbergs *Das große Zeittheater. Eine tragische Geschichte vom gutmütigen Hansel* (SdJ 1) von 1936. Es stellt die Geschichte Hansels vor, der zunächst aufgrund seiner friedfertigen Einstellung von seinen waffenstarrenden Nachbarn Max, Moritz und Karl ausgebeutet und geknechtet wird, bevor er sich seiner eigenen Wehrhaftigkeit besinnt und seine Rechte zurückerobert. „Hansel, endlich bist du erwacht!“ spricht der nicht länger naiv-gutmütige Hansel sich am zentralen Wendepunkt der Handlung selbst zu.⁶⁸⁵ In Colbergs Stück stechen mehrere politische Zeitbezüge ins Auge: Neben der Propaganda-Parole „Deutschland erwache!“, auf die Colberg anspielt, erscheint das Stück als Illustration der nationalsozialistischen Perspektive auf den Versailler Vertrag und auf die aktuellen, gezielten Verstöße gegen ebenjene Vertragsvereinbarungen von deutscher Seite: Die Besetzung des Rheinlandes und die Wiedereinführung der Wehrpflicht im März 1935. Über diese Entwicklung des „deutschen Michel“ vom „zipfelbemützten“ Träumer zum selbstbewussten Kämpfer schreibt Szarota:

„[...] daß Michel nur scheinbar ein träger Tölpel und der Wirklichkeit entrückter Träumer ist, während in ihm eine gewaltige Kraft schlummert, seine Naivität sich leicht in Zorn und sein Schweben über den Wolken in energisches Handeln verwandeln kann. Die Zipfelmütze auf seinem Kopf hat hier also einen viel tieferen Sinn, der eng mit der Parole vom Erwachen Deutschlands verbunden ist. Sie ist nicht nur ein Attribut der Symbolfigur, sondern ergibt sich auch aus der Überzeugung der Deutschen selbst von der Dualität ihrer ‚Natur‘,

⁶⁸⁴ Szarota 1998, S. 13.

⁶⁸⁵ Vgl. SdJ 1, S. 29.

einmal träumerisch, sentimental und romantisch, ein andermal nüchtern, kompromißlos und tatendurstig.“⁶⁸⁶

Für das Deutsche Volksspiel bedeutete dies, dass sich zwei Typen männlicher Hauptfiguren herausbildeten: Einerseits Hans oder Michel, der optimistische, gewitzte, listige, pragmatische, furchtlose, wenig zimperliche Sympathieträger, der häufig in bäuerlichem Milieu angesiedelt war⁶⁸⁷ und andererseits ein starker, selbstbewusster, „nordischer“ Michel, der dem Erzengel Michael verwandt war.

Ersterer stand dem deutschen Kaspar oder Eulenspiegel nahe, der – den Deutschen Volksspielprogrammatikern zufolge –

„seine Streiche macht, nicht um des Streiches willen, sondern um ‚gewissen Volksgenossen‘ einen Spiegel vorzuhalten. Wenn ein Hans-Sachs-Spiel, so ein altes deutsches Rüge- und Fastnachtsspiel dargestellt wird, dann haben wir ein Stück echten deutschen Humors, der uns wirkliche Fröhlichkeit bringt. Oder wenn in einem Spiel wie der ‚Zaubergeige‘ der gesunde Handwerksbursche über den Schelmen zuletzt doch noch triumphiert, so empfinden wir hier den gerechten Lauf des Lebens.“⁶⁸⁸

In Hedwig von Olfers Märchenspiel *Die Sehnsucht* aus dem Jahr 1942 heilt der Bauernsohn Hans die Prinzessin von der Krankheit der Sehnsucht, in dem er sie mit auf den Hof seiner Eltern zum Arbeiten nimmt. Durch die körperliche Arbeit und das handfeste Leben wird sie innerhalb einer Woche gesund. Als Dank wird Hans zum König ernannt, zieht es aber vor, mit der Prinzessin und einigen Angestellten von seinem Bauernhof aus zu regieren.

Schon bei seinem ersten Auftritt wird klar, dass die Autorin „Hans“ schablonenhaft an der Hans/Michel-Figur orientiert hat:

⁶⁸⁶ Szarota 1998, S. 14. Auf ganz ähnliche Weise hatte der „deutsche Michel“ sich schon in der Weimarer Republik als biegsames Nationalbild erwiesen: „Michels Naivität konnte man nutzen, um damit die Kriegsniederlage zu erklären, die ‚Dolchstoßlegende‘ aufzubauen und auf die Schuldigen hinzuweisen: die SPD und die Kommunisten. Seine Ehrlichkeit und Gutmütigkeit konnte man der Rücksichtslosigkeit und Eroberungssucht der Sieger entgegenstellen und damit das Streben nach Rache anheizen. Die in Michel steckende Kraft schien den Sieg in einem künftigen Zusammenstoß zu prophezeien. Der volkstümliche, gesamt-nationale Charakter der Figur Michels bot den Völkischen darüber hinaus eine vorzügliche Gelegenheit, sich als überparteiliche und unabhängige Bewegung darzustellen.“ Szarota 1998, S. 232.

⁶⁸⁷ Vgl. *SdJ* 1, 4, 8, 14, 25, 26, 31.

⁶⁸⁸ Amt für Arbeitseinsatz / KdF-Amt Feierabend 1941, S. 26.

„Hans:

Hahaha! Lest nur, lest! Die Prinzessin hat Sehnsucht! Sehnsucht! Das muß eine gefährliche Krankheit sein.

Bauer:

(liest) 'Wer die Prinzessin heilt, bekommt 100 000 Goldstücke.' Wer kann die nicht gebrauchen! Wollt ihr`s versuchen, Mädchen?

Grete:

Das muß der Franz tun, der hat die rechte Klugheit dazu.

Trude:

Nein, der Heinz, der ist noch gescheiter. [...]

Bauer:

Richtig, Hans, die beiden Brüder kommen heute auf Besuch, der Franz und der Heinz. Morgen ist Sonntag.

Hans:

Die beiden Großen kommen? Donnerschock, da haben wir stramme Hilfe zum Kartoffelgraben.

Bauer:

Laß das Spotten sein, Hans. Morgen macht euch alle einen freien Sonntag. Die Brüder lachen dich aus, wenn du arbeitest. Hast heut' genug geschwitzt.

Hans:

Die sollen lachen! So schnell wie heute ist es noch nie gegangen. Aber das Schwitzen hat sich gelohnt. [...]⁶⁸⁹

Die Hans-Figur als gutgelaunter, fleißiger Bauernbursche ist in deutlichen Kontrast zu seinen intellektuellen, aber lebensunpraktischen Brüdern Franz und Heinz gesetzt. Die Autorin verknüpft damit eine Kritik an Landflucht und der Diffamierung des Bauernstandes:

„Hans:

Du hast es erraten, Mutter. Um so besser, dann weiß ich, daß du alles vorbereitet hast, wenn sie in unser Schloß einzieht. Und ich glaube wohl, daß es dem Dümmersten gelingen wird. (Er geht hinaus.)

Bäuerin:

⁶⁸⁹ SdJ 31, S. 20-21.

(allein, indem sie aufräumt) Ja, dem Dümmden! – Dem Dümmden! – Manchmal scheint es mir, als ob die Welt sich verkehrt hat. Der am meisten schafft, ist der Dümmdeste, und sie zerren ihn fort von seinem Arbeitsfeld und wollen ihn klug machen, bis für sie alle kein Brot mehr wächst. Dann werden sie wissen, welches die Dummen sind.“⁶⁹⁰

Dass Bauernschläue, Naturverbundenheit und Bodenhaftung am Ende über Geld, Macht und Bildung triumphieren, stellt ein Beispiel für einen ideologiekonformen Versuch dar, den Bauernstand zu rehabilitieren.

Der andere Typus entwickelte sich aus der Modifizierung der Michel-Figur, wie sie Szarota am Beispiel der satirischen Zeichnung beschreibt:

„Zum nationalsozialistischen Persönlichkeitsbild paßte weder der Töpel Michel, jener ‚grobe Michel‘, noch der sentimentale Michel, jener gutmütige, träge, zur Tat unfähige Tolpatsch. In der satirischen Presse erschien die Figur Michels sehr selten, [...] dann aber, wenn er von Zeit zu Zeit in den Spalten der Zeitschriften auftauchte, sorgte der Karikaturist dafür, daß bereits ein anderes Porträt gezeigt wurde: ein starker, gutaussehender, energischer Mann.“⁶⁹¹

Für die Karikatur beendete eine Aufforderung des von Goebbels protegierten, führenden Karikaturisten Hans Schweitzer im April 1936 das öffentliche Leben des bekannten Michels:

„Es sollte also z.B. nicht mehr vorkommen, daß als Sinnbild des heutigen Deutschen die Vorkriegsfigur des zwar kräftigen, aber gutmütigen und etwas dämlichen deutschen Michels erscheint. Das Attribut der Schlafmütze, Zipfelmütze paßt nicht mehr zu der erwachten jungen Generation, die kühn und selbstbewußt ihren Weg geht. Als Typus des Deutschen der heutigen Epoche darf die Welt nur den selbstbewußten kraftvollen nordischen Menschen des Dritten Reiches sehen, der die Achtung der übrigen Völker als eine Selbstverständlichkeit für sich fordert.“⁶⁹²

⁶⁹⁰ *SdJ* 31, S. 31-32.

⁶⁹¹ Szarota 1998, S. 255.

⁶⁹² Zit. n. Szarota 1998, S. 257-258.

In den folgenden Jahren verschwand das Nationalsymbol nicht vollständig, es bekam nur eine andere Herkunft und günstigere Charakteristika angedichtet: Urahn war nun der Erzengel Michael mit dem Schwert in der Hand.⁶⁹³

Ganz in diesem Trend entwickelte der Autor Erich Colberg seine Feierspiele für die Reihe *Spiele der deutschen Jugend* weiter. Hatte er mit dem – im Hinblick auf die Hans/Michel-Figur – richtungsweisenden Stück *Das große Zeittheater* die Reihe im Jahr 1936 eröffnen dürfen, präsentierte sein nächstes Feierspiel in der Reihe *Der Kommandant* (*SdJ 15*) im Jahr 1938 eine gänzlich andere, nämlich heldische Hauptfigur. Auch die beiden folgenden Feierspiele *Hagen* (1939, *SdJ 18*) und *Brunhild* (1942, *SdJ 34*), die beide Stoffe der Nibelungensagen adaptierten, präsentierten keinerlei Figuren, die Ähnlichkeit mit einem pfliffigen oder naiven Bauernjungen boten: Glühende Überzeugung, unbegrenzte Leidenschaft, Opfer- und Todesbereitschaft propagierten sowohl seine männlichen als auch seine weiblichen Figuren als Rollenvorbilder.⁶⁹⁴

Im Feierspiel *Hagen* ist die titelgebende Figur ihrer Vorgeschichte beraubt und kann somit zur positiven Identifikationsfigur stilisiert und – entgegen der üblichen Deutungen – zu einem Vorbild der Treue aufgeladen werden.⁶⁹⁵ In der letzten Szene des Stückes wird Hagen von Kriemhild mit dem Tod bedroht, wenn er nicht das Versteck des Nibelungenhortes preisgibt. Doch Hagen, der als letzter Lebender das Versteck kennt, entscheidet sich für den Tod:

„Hagen:

Königin, du hast verspielt!

Du hast mir feig meinen König erschlagen!

Nun zittre vor Hagen!

Höre:

Ich blieb noch allein!

Ich schweige.

Keiner wird sein,

der von dem Horte künden kann!

⁶⁹³ Vgl. Szarota 1998, S. 261.

⁶⁹⁴ Vgl. Bennewitz 1991, S. 108-109; Behrenbeck 2011, S. 231; Gehrke 2005, S. 38; Szarota 1998, S. 272. Über die Instrumentalisierung des Nibelungenmythos als Kriegsvorbereitung (für beide Weltkriege) hat u.a. bereits Herfried Münkler geforscht. Vgl. Münkler, Herfried: *Die Deutschen und ihre Mythen*. Berlin: Rowohlt 2009, S. 69-107. Vgl. auch: Kapitel 3.2.5.1.

⁶⁹⁵ Vgl. Bennewitz 1991, S. 101.

Friß das, du Teufelin, und stirb daran!

Ich falle, stehend auf festestem Grund!

(Er winkt herrisch mit dem Haupt die beiden Wächter heran.)

Ihr Henker, nehmt mich!

(Die Wächter treten zu ihm.)

Es lebe Burgund!

(Die Wächter führen ihn durch den Kreis der Mannschaft ab.)⁶⁹⁶

Ohne Zweifel sollte Hagens Kompromisslosigkeit als Verhaltensideal rezipiert werden. Einige Sätze später endet das Stück, in dem der Chor einen Brückenschlag zwischen Bühnenfiktion und Zuschauerrealität bewerkstelligt:

„Ein Sprecher aus der Mannschaft:

Der Tronjer fiel von Weibeshand.

(Stille)

Ein Sprecher aus der Mannschaft:

Der Tronjer lebt wieder im deutschen Land!

Die Treue ward groß.

Das Feuer loht

als Siegfeyer über Hagens Tod.

(Stille.)

Ein Sprecher aus der Mannschaft:

Dein Volk ist alles!

[...]

Neues Leben quillt

aus dem Tod der Getreuen,

die bauen, erneuen

und in die Ewigkeit Brücken schlagen.

Die junge Mannschaft:

Wir stehen zu Hagen!

(Alle Teilnehmer singen das Baumann-Lied: Wo wir stehen steht die Treue.)⁶⁹⁷

⁶⁹⁶ *SdJ18*, S. 18-19.

⁶⁹⁷ *SdJ18*, S. 19-20.

Die Germanistin Ingrid Bennewitz konstatiert, dass durch die einschneidenden Veränderungen in den Rollenkonzeptionen und der Handlungsführung, die Colberg vornahm, ein Vergleich mit der historischen Vorlage obsolet würde:

„Als wesentliches Moment des Rezeptionsinteresses erscheint die Auffüllung der Figuren Hagens und Kriemhilds mit Fatalismus und Sendungsbewusstsein, die im Tod vielmehr ein Ziel und einen gesellschaftlichen Auftrag denn ein individuelles Ende erkennen lassen.“⁶⁹⁸

Mit den letzten bekenntnishaften Chorpässagen wird die Entscheidung Hagens zur überindividuellen Verhaltensmaxime erhoben.

Diese zweite männliche Sympathiefigur, wie am Beispiel von Colbergs Titelfigur in *Hagen* gezeigt, steht in engem Zusammenhang mit dem deutschen Heldenideal. Nach Sabine Behrenbecks Untersuchung zum nationalsozialistischen Heldenmythos war der deutsche Held stets vital und todesverachtend, er verfügte über einen starken Willen und schnelle Entschlusskraft und riskierte oder opferte sein Leben für die Gemeinschaft. Seine Heldentat wies Mut und Selbstüberwindung – z.B. von Todesangst und Tötungshemmung – auf.⁶⁹⁹ Schicksalsergebenheit wurde in den *SdJ*-Stücken nur als weibliche Tugend angepriesen. Männliche heldische Figuren führten einen kosmogonen Kampf gegen Mächte der Finsternis, der Zerstörung, des Unheils oder des Chaos´, aus dem sie als Erlösung bringender Held hervorgingen – tot oder lebendig.⁷⁰⁰

Diese als Handlungsvorbild gedachten (männlichen) Heldenfiguren, die schon in der Laienspielbewegung als ideale Rollen für jugendliche Spieler gefordert wurden,⁷⁰¹ stellten das Interesse der Gemeinschaft über ihre individuellen Interessen: So hieß es im Jahr 1935 in der Zeitschrift *Bausteine zum deutschen Nationaltheater*. Die (gewünschte) „Gemeinschaftstragik“ unterscheidet sich von der (unerwünschten) „Individualtragik“, insofern

„daß sie den Helden in die Basis des Handelns des ganzen Volkes stellt, das heißt, den Helden mit dem sittlich notwendigen Ideal identifiziert. Das bedeutet: die Verantwortung des handelnden tragischen Helden wächst mit

⁶⁹⁸ Bennewitz 1991, S. 103.

⁶⁹⁹ Vgl. Behrenbeck 2011, S. 55-56.

⁷⁰⁰ Vgl. *SdJ* 6, 15, 18, 20, 22. Ausnahme: In *SdJ* 21 wurde eine so geartete weibliche Heldin vorgestellt.

⁷⁰¹ Vgl. verschiedene Artikel in: *Die Blätter für Laien- und Jugendspieler* 2 (1925/26) H. 3, S. 1-41. Vgl. auch: Behrenbeck 2011, S. 58.

der Stärke der Bezogenheit zur Gemeinschaft, der sittliche Konflikt fordert die Entscheidung vor seinem Gewissen und dem Volk, sein Volk ist sein Schicksal und sein Gewissen der Prüfstein für das sittliche Ideal, dem der Konflikt entspringt.“⁷⁰²

Über diese Vorbildfunktion des Helden für die Gemeinschaft war natürlich auch die Nähe zum nationalsozialistischen Führerideal gegeben. Entweder wurden die Begriffe „Held“ und „Führer“ synonym gebraucht, wie in Handbüchern für das Deutsche Volksspiel nachzulesen ist:

„Die Führergestalt lebt in unseren Spielen als der Starke und Gläubige, der sein Volk trägt und zusammenreißt, der es zu Leistungen, zu Kampf und Sieg führt, der ihm Wegweiser in die Zukunft ist. Helden leben dem Volke vor. Helden sterben ihm vor. An ihnen richtet es sich auf. Ihre Verehrung ist ihm ein Stück Leben.“⁷⁰³

Oder der Held wurde als höchste Stufe des Führerideals begriffen:

„Heldentum ist Krönung des Führertums. Wenn den Mann die große Stunde beruft, wenn der Kühne auf das eigene Glück verzichtet, wenn er durch seinen Einsatz die Gemeinschaft von Uebel, Unheil und Unfreiheit erlöst, dann wird in ihm der Held geboren.“⁷⁰⁴

Der Held war also Identifikationsfigur nicht nur der nationalsozialistischen Profibühne, sondern auch des Deutschen Volksspiels.⁷⁰⁵ Dass dieses Einschwören auf eine heldische Haltung – nicht nur, aber auch durch das Deutsche Volksspiel – auf die Zielgruppe durchaus Wirkung zeigte, beweist die Notiz eines Deutschlandberichterstatters der SOPADE über den Einfluss der HJ:

„Man spielt eigentlich nicht Soldaten, sondern legt alles auf das Sportliche. Heroismus und Heldentum, das sind die Worte, die immer wiederkehren. Der Junge eines Genossen in meinem Haus, der bei der HJ ist – er ist 13 Jahre – kommt neulich vom Übungsabend heim und fragt seinen Vater: ‚Warum habt ihr euch denn damals nicht gewehrt? Ich verachte euch, weil ihr keinen Funken Heroismus gehabt habt. Eure Sozialdemokratie ist nichts anderes wert gewesen, als daß sie zusammengehaut worden ist, denn Ihr habt ja keinen

⁷⁰² Anders, Hermann W.: Die Verwandlung der Tragik. In: Bausteine zum deutschen Nationaltheater (1935), S. 262-263. Hier zit. n. Wulf 1983, S. 174.

⁷⁰³ Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 49. Vgl. auch: Hauptkulturredaktion der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 40-41.

⁷⁰⁴ Ziegler 1937, S. 39, Hervorh. i. Orig.

⁷⁰⁵ Vgl. Behrenbeck 2011, S. 231-232.

einzigsten Helden gehabt.‘ Der Vater sagt ihm: ‚Das verstehst du nicht.‘ Der Junge aber lacht, er glaubt, was ihm sein Führer erzählt.“⁷⁰⁶

Figuren jüdischen Glaubens

Der rassistische Diskurs um die jüdische Bevölkerung fand in *Die Spielschar* kaum Widerhall. Bis auf vereinzelte Empfehlungen von Stücken, die eine jüdische Figur beinhalteten, sind im Zusammenhang mit dem Deutschen Volksspiel keine Aussagen zu finden. In der Reihe *Spiele der deutschen Jugend* hingegen finden sich insgesamt vier offensichtlich als Juden negativ diffamierte Figuren.⁷⁰⁷ Wenn sie nicht einfach als „Jude“ eingeführt wurden, trugen die Figuren einen vermeintlich charakterisierenden oder diskriminierenden Namen wie „Amschell Rothschild“, „Isidor Steinreich“ oder „Schacherer“ und waren stets männlich. Neben dem äußerlichen Erscheinungsbild - Hakennase, Kippa als Kopfbedeckung oder einem Ziegenbart, ständigem Händereiben und mehr oder weniger jiddisch gefärbter Aussprache – wurden die jüdischen Figuren als reich und geldgierig, verlogen, rücksichtslos oder ängstlich gezeichnet. In drei von vier Stücken erschienen sie als lächerliche Figur,⁷⁰⁸ nur in einem als bedrohliche.⁷⁰⁹

Gemäß der antisemitischen Propaganda wurden die jüdischen Figuren als geheime Zentralmacht der Medien und des Welthandels oder als Zersetzer der „Volksgemeinschaft“ gezeigt. Ein Beispiel aus dem Stück *Zirkus Freimauritus* (*SdJ* 4),⁷¹⁰ das am 15.6.1939 aus bisher ungeklärten Gründen verboten wurde, zeigt den Zirkusdirektor Amschell Rothschild bei einem „selbstoffenbarenden“ Auftritt:⁷¹¹

„Direktor:

Wartet nur, ihr sollt doch noch alle nach meiner Pfeife tanzen lernen.

(Er schwingt seine Peitsche, langsam fangen alle an, um ihn herumzutanzten.)

Alles, was das Dunkel liebt,
alles, was in Winkeln lauert,
alles, was Devisen schiebt,
alles, was da frei gemauert,

⁷⁰⁶ Deutschlandberichte der SOPADE 1934, S. 554.

⁷⁰⁷ Vgl. *SdJ* 4, 19, 26, 27.

⁷⁰⁸ Vgl. *SdJ* 4, 19, 26.

⁷⁰⁹ Vgl. *SdJ* 27.

⁷¹⁰ Autor der ersten Ausgabe ist nicht erwähnt, die zweite wurde von Siegfried Raeck neu bearbeitet.

⁷¹¹ Vgl. Reichsjugendführung 1942, S. 2084.

alle, die da maulwurfhaft
zehren an des Volkes Kraft,
Fledermäuse, Schlangen, Wanzen
sollt nach meiner Pfeife tanzen.

An die Rampe kommt heran!
Fanget an! Fanget an!
Rascher, rascher in der Runde,
schleift die Füße auf dem Grunde.
Rast und taumelt, schwankt und dreht,
tanzt zusammen, was noch steht!
Erst wenn ganz Europa brennt,
bin ich recht im Element!⁷¹²

An dieser Stelle blieb es bei der diffusen Andeutung, dass die jüdische Figur der Anführer aller zersetzenden Kräfte sei – welcher Kräfte genau und wie dieser Prozess bis zu seinem Ziel des „brennenden Europas“ gelangen sollte, blieb der (propagandainfizierten) Phantasie der Zuschauer überlassen.

Eine andere Passage im *Zirkus Freimauritius* machte deutlich, welche Art des Umgangs von einem deutschen Jungen (Michel) gegenüber den Juden erwartet wurde. Die Szene schloss sich an einen politischen Witz an, den der jüdische Zirkusdirektor gerade erzählt hatte:

„Michel:

Na warte... sag mal, Rothschild, kennst du Dachau?

Direktor:

Gott der Gerachte, nein.

Michel:

Nit mööglich! Also paß auf. Dachau, Mensch, so was hast du noch gar nicht gesehen. Also so was von technischen Einrichtungen, das ist direkt ein Triumph der Technik. Mauern, drei... ach, was sag' ich... mindestens fünf Meter dick. Aus Nirosta-Stahl-Beton – riesige Ecktürme, Panzertürme, mit schwerstem Kaliber. Riesige Wassergräben drum rum – Hochspannung.

⁷¹² SdJ 4 (1. Ausg.), S. 36-37.

Direktor:

Ogottegott...

Michel:

Wo war ich stehen geblieben?

Direktor:

Bei der Hochspannung.

Michel:

Hochspannung... und lauter SS drum rum, nur SS; Stacheldraht, Stacheldraht, mit solchen Widerhaken. Aber das kann ich dir sagen, (er legt Rothschild die Hand auf die Schulter) wenn ich rein will, dann komm ich rein.

Direktor:

Aber Michel...

Michel:

Ja, und dich holen sie rein.⁷¹³

Zunächst wird in diesem Beispiel ersichtlich, welches diffuse Wissen über die Existenz des *Konzentrationslagers* Dachau verbreitet war – auch unter Jugendlichen. Das Stück bediente sich durchgängig politischer Anspielungen, die einen gewissen Kenntnisstand der Zuschauer voraussetzte. Ohne das Wissen darüber, dass Dachau ein für die jüdische Bevölkerung lebensbedrohlicher Ort war, funktionierte der rassistische „Witz“ der vorliegenden Szene nicht. Ein wenigstens schemenhaftes Wissen über das *KZ* wurde also einerseits vorausgesetzt und andererseits verbreitet: Mit Dachau verband die kämpferische Ausgabe des Michel Freiheitsberaubung der jüdischen Bevölkerung mithilfe von SS, Betonmauern, Stacheldraht, Wassergräben, Hochspannung und Waffen. Der vorliegende Deutsche-Volksspiel-Text trug also zur Aufklärung der Zuschauer über das Wesen der *Konzentrationslager* und besonders deren Bedeutung für die jüdische Bevölkerung bei. Weiterhin zeigt die Szene, wie mit diesem Wissen zu verfahren sei: Die explizite Drohung mit *KZ*-Haft gegen Juden wurde als ideale Verhaltensweise propagiert – auch für Jugendliche. Die gezielte Verbreitung von Angst in einem süffisanten Ton und das Ausspielen der eigenen „arischen“ Machtposition führte Michel in dieser Szene den Zuschauern in modellhafter und zur Nachahmung anregender Weise vor Augen.

⁷¹³ SdJ 4 (1. Ausg.), S. 12-13.

Ein anderes Beispiel stellt die Bearbeitung des bekannten Grimmschen Märchen *Der Jude im Dorn* von Oskar Seidat aus dem Jahr 1941 dar (*Fiedel und Galgen, SdJ 26*). Seidat erachtete es als notwendig, dass sich der Spieler des Juden im Prolog von seiner Rolle distanzierte:

„Vorspruch (vor dem Vorhang):

[...] Zum Schluß – herrjeh, nun wird die Sache schwer –
wo nehmen wir einen Juden her?

Vor Jahr und Tag, da war's ein leichter Fall:

man sah sie hier und überall

auf Straßen und Märkten, in Börsen und Läden

beim Schachern und Wuchern mit Lumpen und Fäden,

mit Diamanten und Perlen und Edelsteinen,

mit Knochen und Fellen und Därmen von Schweinen.

Das war ein Gehandel, Gebandel, Getausche –

doch heuer hat sich's ausgemauschelt.

Ich ging straßauf, straßab und hin und her –

es kam mir keiner in die Quer:

sagt nur, wo krieg ich 'nen Juden her?

Vielleicht sitzt einer mitten im Saal,

und ihr merkt es nicht einmal.

Ich bitte, schaut euch fleißig um:

hat Plattfuß wer und Nase krumm? –

Nun? Keiner? Hm! das ist fatal!

Dann bleibt mir anders keine Wahl,

und ich versuch es selbst einmal. –

Seht – diese Nase ist Judenart,

(weist eine Nasenmaske)

das Käppchen hier, den Ziegenbart –

(vorweisend)

die setz' ich auf, das bind' ich um –

sag' einer noch, ich wäre dumm!

(Gestikulierend):

Jetzt red ich nur noch mit de Händ.

Das Spiel beginnt – der Vorspruch hat ein End‘.“⁷¹⁴

Nicht nur wurde in diesem Prolog eine Vielzahl an antisemitischen Klischees bedient, das Publikum zum wachsam prüfenden Blick gegenüber seinen Nachbarn aufgefordert, sondern auch mit zynischem Bedauern auf den voranschreitenden Genozid angespielt. Damit über das Vorbild, das dem Publikum mitgegeben werden sollte, keine Unklarheit bestehen bliebe, schlug die Hans-Figur mit ihrem Epilog die Brücke zurück zwischen Spielsituation und Alltagsrealität:

„Hans:

Nun ist der Jud zum Land hinaus,
zu End‘ das Spiel, das Fiedeln aus.

Ihr saht, wie Judenart und List
Verderben sät und schädlich ist,
wie dann zuletzt, euch zum Vergnügen,
die Strafe kam für Trug und Lügen.

Nun zeigt, daß ihr das Spiel versteht
und wie es euch zu Herzen geht:

Verbannt aus euren Sinnen auch
die Habgier – sie ist Judenbrauch,
Neid und Bestechlichkeit und falsches Wort –:
sie sind nicht deutsch, sie müssen fort.

Was nimmer echt ist, treibt hinaus –
dann bleibt ihr Herr im eignen Haus.

(Spiel auf der Fiedel eine fröhliche Weise. Alle tanzend und lachend
ab.)“⁷¹⁵

Der Epilog machte auf unmissverständliche Weise deutlich, dass die im Spiel gezeigten Verhaltensweisen der Hans-Figur gegenüber dem Juden (Demütigung, Vertreibung) in das Alltags-Verhaltensrepertoire der Zuschauer übergehen sollten. Die jüdische Figur wurde dabei zum Kristallisationspunkt negativer Werte, die mit der Judenvertreibung – so die Propaganda – aus dem deutschen Volkskörper entfernt werden könnten. Die Verbreitung rassistischer Propaganda und die Erziehung zum Rassismus, die mit dem vorliegenden Stück beabsichtigt wurde, ist ein Beispiel für den funktionalen Charakter des Deutschen Volksspiels für politische Ziele.

⁷¹⁴ SdJ 26, S. 7-8, Hervorh. i. Orig.

⁷¹⁵ SdJ 26, S. 30-31.

Vier von 37 *SdJ*-Stücken bedienten sich einer Figur, die für die Zuschauer unmissverständlich als Jude zu erkennen war. Somit wurde die antijüdische Propaganda in der *SdJ*-Reihe eher selten bedient, aber wenn sie auftrat, dann in unerbittlicher Schärfe. In den Figuren jüdischen Glaubens wurde die antisemitische Propaganda durch Verkörperung für alle Anwesenden sinnlich erfahrbar mit dem Ziel der diffamierenden Belustigung, dem Aufbau einer Bedrohungskulisse oder dem Schüren von rassistischem Hass. Den Spielern und Zuschauern wurden in den Stücken Handlungsmaximen für den diskriminierenden Umgang mit jüdischen Mitbürgern an die Hand gegeben.

3.2.1.6 Die Verwendung des Chores

Unter der Überschrift „Sprechchöre bei HJ-Veranstaltungen verboten. Nicht gut genug“ druckte die *Deutsche Allgemeine Zeitung* am 5.5.1936 ein *HJ*-Sprechchorverbot im Namen des *Reichsjugendführers*. Von Schirach berief sich auf eigene Beobachtungen, die er auf *HJ*-Veranstaltungen mit Sprechchören gemacht habe und die er für „unzureichend“ erklärte. Das Talent des Autors, so polemisierte er, stünde häufig im Widerspruch zu seinem guten Willen. Solche Sprechchöre seien „unjugendlich, um nicht zu sagen undeutsch.“ Deshalb verordnete von Schirach:

„1. Sprechchöre dürfen bei Veranstaltungen der Hitlerjugend bis auf weiteres nicht mehr aufgeführt werden. Als Umrahmung unserer Feiern werden in Zukunft nur noch Lieder und andere musikalische Darbietungen, die dem Stil der deutschen Jugend entsprechen, verwendet. 2. Dichtungen werden bei den Veranstaltungen der nationalsozialistischen Jugend ausschließlich von Einzelsprechern vorgetragen. Singt die Lieder eurer Vorfahren und eurer lebenden Kameraden und kämpft in der Hitlerjugend für eine ehrliche deutsche Kunst.“⁷¹⁶

Damit verschärfte von Schirach die grundsätzlichen Äußerungen des *Propagandaministers* über den Sprechchor, die Anfang 1936 in *Die Spielschar* veröffentlicht wurden. Goebbels hatte sich zunächst darauf beschränkt, auf eine besonders sorgfältige Auswahl angemessener Sprechchöre und entsprechender Aufführungsrahmen zu drängen. Nur in Fällen, „wo sie eine künstlerische oder

⁷¹⁶ BArch: NS 15/64, Bl. 44, Hervorh. i. Orig.

bewegungspolitische Notwendigkeit“ darstellten, sollten Sprechchöre noch zur Aufführung gelangen. Nicht erwünscht sei die flächendeckende Popularisierung der Spielform:

„Es muß dabei betont werden, daß Banalitäten und Phrasen nicht, wie man vielfach zu meinen scheint, dadurch gehaltvoll werden, daß man sie im getragenen Ton vorträgt oder durch Chöre sprechen läßt. Diese geschwollene und pathetische Ausdrucksweise wirkt erst recht peinlich und unerträglich, wenn sie nur dazu dient, Altbekanntes, Selbstverständliches oder gar Alltägliches zu sagen. Es liegt das auch nicht im Sinne unserer, im Grunde genommenen so unpathetischen, herben und sentimentalitätslosen Weltanschauung.“⁷¹⁷

Das umfassende Verbot des Sprechchores – wohlgermerkt nicht der chorischen Bewegung – von Mai 1936 stand in enger zeitlicher und vermutlich auch inhaltlicher Verbindung zur Beendigung der Thingspielbewegung. Das nationalsozialistische Thingspiel ging aus diversen Freilicht- und Laientheaterbewegungen hervor, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts und besonders nach dem 1. Weltkrieg populär wurden – wie in anderen europäischen Ländern übrigens auch. Verschiedenste religiöse, weltanschauliche und politische Gruppierungen stellten die Herkunftsmilieus dieser Spielformen, wie etwa die Jugend- und Lebensreformbewegung, beide christlichen Kirchen, die Gewerkschaften, Sozialdemokraten, Kommunisten und nationalistische Kreise.⁷¹⁸ Formale Anleihen tätigte das Thingspiel beim Expressionismus, den Masseninszenierungen der linken Parteien und Gewerkschaften, bei der biblischen Passionsgeschichte, der katholischen Liturgie und den modernen Varianten des mittelalterlichen Mysterienspiels, bei den Totentänzen der Laienspielbewegung und den Naturbühnen der Freilichttheater, bei Wagners Festspielkonzeption und schließlich bei den Ideen der antiken Tragödie von einer staatlichen Kultgemeinde,

⁷¹⁷ Goebbels, Joseph: Grundsätzliche Äußerungen über den Sprechchor. In: DSp36, S. 34. Auf Goebbels Anweisung hatte *Die Spielschar* zunächst reagiert, in dem sie den Sprechchor einerseits für kleine Chöre im Rundfunk beschränken wollte – damit erhoffte man vermutlich die Qualitätssicherung, da die Rundfunkspielscharen einer besonderen Auswahl unterlagen. Andererseits sollte der Sprechchor an den Heimabenden, also im internen Kreis, zur Anwendung kommen. In diesem Rahmen sollte er zu Gemeinschaftsbildung und –erlebnis beitragen und nicht der Außendarstellung dienen. Vgl. Bohlmann Erna: Mädelsprechchor? In: DSp36, S. 57.

⁷¹⁸ Vgl. Fischer-Lichte 2006, S. 193; Warstat 2005.

sowie der Aufhebung der Zuschauer-Spieler-Trennung der Reform- und Volksbühnen.⁷¹⁹

Aus den vielfältigen Erklärungsansätzen zum erstaunlich frühen Ende des Thingspiels scheint eine in dem vorliegenden Zusammenhang besonders interessant:⁷²⁰ Sabine Behrenbeck äußert in ihrer Studie zum nationalsozialistischen Heldenmythos die Vermutung, dass ab Mitte der 1930er Jahre ein allgemeines Bedürfnis nach Verinnerlichung und dementsprechend nach Feiern im kleineren Rahmen zunahm.⁷²¹ Das Quellenmaterial der vorliegenden Untersuchung kann Behrenbecks Argumentation zwar nicht untermauern, legt aber die Wandlung vom Chor der Massenveranstaltung hin zur kleinen Feier nahe: Ein sehr großer Anteil der *SdJ*-Spiele verwendete als Rudiment des massenhaften Sprech- und Bewegungschores quantitativ kleinere chorische Elemente.⁷²² Bei der Untersuchung der Stücke drängt sich die Vermutung auf, dass die kurzfristig so stark propagierten chorischen Thingspielelemente in das Deutsche Volksspiel hinüber gerettet wurden. Dazu war eine Modifizierung hinsichtlich des beengteren Raumes und des kleineren Ensembles notwendig. Es soll an dieser Stelle aber nicht vergessen werden, dass chorische Elemente schon seit Mitte der 1920er Jahre in der Laienspielbewegung und der Arbeiterfestbewegung populär waren und somit die Affinität von Chor und nichtprofessionellem Theaterspiel noch auf eine weitere Traditionslinie verweist.⁷²³ Die chorischen Elemente im Deutschen Volksspiel können also auch als Versuch

⁷¹⁹ Vgl. Behrenbeck 2011, S. 218; Fischer-Lichte 2006, S. 196-197; Rischbieter 2000, S. 37; Vondung 1971, S. 70.

⁷²⁰ Hildegard Brenner nennt fehlende Stücke, technische Schwierigkeiten mit den monumentalen Spielplätzen, widrige Wetterbedingungen und mangelnde Begeisterung unter den Zuschauern als Gründe. Vgl. Brenner 1963, S. 105-106. Henning Eichberg vermutet eine Gemengelage aus politischen Entscheidungen und bestimmten Rezeptionserwartungen als Grund für das frühe Aus der Bewegung. Vgl. Eichberg u.a. 1977, S. 39. Jutta Wardetzky kommt zu dem Schluss, die Thingspiele seien qualitativ ihrem Anspruch nicht gerecht geworden und hätten nach einer anfänglichen Neugier das Publikum nicht mehr fesseln können. Vgl. Wardetzky 1983, S. 90-99. Manfred Seifert konstatiert, neben den unbefriedigenden Ergebnissen des Thingspiels habe auch die Wende in der gesamten Kulturpolitik zur Abkehr von der Großform des Theaters geführt. Vgl. Seifert 1996, S. 298. Erika Fischer-Lichte kommt zu dem Schluss, dass die Thingspiele im Gegensatz zu den nationalsozialistischen Feiern aufgegeben wurden, weil sie es nicht schafften, die gewünschte Gemeinschaft herzustellen und das Konzept der „Volksgemeinschaft“ nicht richtig repräsentierten, sondern anstatt des alleinigen Führers eine sich selbst organisierende Gemeinschaft abbildeten. Vgl. Fischer-Lichte 2006, S. 207-208.

⁷²¹ Vgl. Behrenbeck 2011, S. 227.

⁷²² Vgl. Ziegler 1937, S. 25. Vgl. auch: Reichel 2006, S. 442. Karl Seidelmann widmete dem chorischen Spiel in seinem vielfach empfohlenen Handbuch *Das Laienspiel* ein ausführliches Kapitel. Vgl. Seidelmann 1942, S. 74-92. Manfred Seifert verweist auf ähnliche Entwicklungen im *RAD*, der *SA* und der *DAF*. Vgl. Seifert 1996, S. 304.

⁷²³ Vgl. Giffel 1989, S. 23; Kaufmann 1998, S. 445; Vondung 1971, S. 19-20.

gewertet werden, eine populäre Massenspielform in quantitativ reduzierter Form zu nutzen.⁷²⁴

Die *SdJ*-Stücke wiesen unterschiedlich stark ausgeprägte chorische Elemente auf.⁷²⁵ In den geselligen und den Märchenspielen dominierten Gruppen, die zwar (gemäß dem Sprechchorverbot) aus Einzelsprechern bestanden, aber meist gemeinsam in der Gruppe agierten und selten Figurennamen trugen. Sie spielten, tanzten, sangen oder arbeiteten gemeinsam und verfolgten ein gemeinsames Ziel.⁷²⁶ Diese kleinen chorischen Gruppen hatten meist die Aufgabe, den Protagonisten oder dessen Gegenspieler zu verstärken. Die Beobachtung stützt Klaus Vondungs These, dass das chorische Spiel im Nationalsozialismus nur Konflikte zwischen zwei Welten, aber nicht zwischen zwei Charakteren kenne.⁷²⁷ Zwar konnten die Spiele zwei typisierte Hauptfiguren im Widerstreit zeigen, häufig wurde aber mindestens eine von ihnen von einer chorischen Entourage umgeben.

Chorisches Spiel war also nicht nur im Thingspiel die passende Form für den gewünschten Inhalt, sondern ebenso in reduzierter Form für das Deutsche Volksspiel passgenau geeignet – durch den Chor konnten die positiven Werte von Gemeinschaft erfahrbar gemacht werden.⁷²⁸ Wolfgang Förster, einer der führenden Deutschen-Volksspiel-Programmatiker, schrieb 1938 über das Verhältnis von Deutschem Volksspiel und chorischen Formen:

⁷²⁴ Vgl. bspw. Schöttler, Wilhelm: Nachwort. In: Ders: *Kämpfende Mannschaft*. 1935 (ML 125), S. 55. Auf das Verbot reagierte die Deutsche Volksspiel-Szene mit unterschiedlichen Strategien: In *Die Spielschar* erschienen nun Programmfolgen für Feiern, die ohne Sprechchöre auskamen. Auch wurde darauf hingewiesen, dass „gute Dichtung“ sich auf Einzelsprecher verteilen ließe, nicht also grundsätzlich unspielbar würde. Vgl. Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp36, S. 214-215. Obwohl im Januar-Heft 1936 Goebbels Aufruf zur sparsamen Verwendung von Sprechchören abgedruckt war, veröffentlichte man im Februar-Heft zwei große programmatische Artikel zum Einsatz des Sprechchores in *BDM* und *DJ*. Vgl. Bohlmann, Erna: Mädelsprechchor? In: DSp36, S. 52-57; Dabel, Gerhard: Sprechchor im Jungvolk. In: DSp36, S. 58-60. Auch in der 2. Ausgabe von *Hitlerjugend singt und spielt* wurden im Jahr 1937 weiterhin in der Kategorie „Werke für Fest und Feier“ Kantaten und chorische Spiele empfohlen, die den Sprechchor als integralen Bestandteil aufwiesen – sie waren allerdings keine reinen Sprechchorspiele, sondern enthielten immer auch musikalische Passagen. Vgl. Reichsjugendführung 1937, S. 32-36. Vgl. auch: Hopster 2005, S. 673; Niggemann/Platzmann 1938, S. 132-133, 147.

⁷²⁵ Zur Begriffsverwendung vgl. Baur 1999, S. 199-200.

⁷²⁶ Vgl. bspw. *SdJ* 2, 9, 23, 27, 29, 30. In Hans Scheus *Die Erfindung* trat gar eine Gruppe von zehn Marsgeistern auf, die sich neben der chorischen Sprache auch synchron bewegen sollten. Vgl. *SdJ* 19.

⁷²⁷ Vgl. Vondung 1971, S. 130.

⁷²⁸ Vgl. auch: Vondung 1971, S. 19-20.

„Das Gruppenspiel zu pflegen, ist schon deshalb notwendig, weil wir beim Volksspiel größere Bewegungsmassen planmäßig in den Spielvorgang einzubauen und zu lenken lernen müssen.“⁷²⁹

Ziel dabei war das gemeinschaftliche Erleben von Spielern und Zuschauern, wie Hertha Kramer formulierte:

„So werden unsere Dorfabende, Kindernachmittage und Feierabendsingen jedem deutschen Menschen verstehbar machen, daß sein kleines Einzelleben sinnlos ist, wenn es nicht in der Gemeinschaft steht, und daß deshalb in allen Formen des deutschen Lebens diese Gemeinschaft innerstes Gesetz ist, sei es im Tanz, im Lied, bei der Feier, bei den politischen Festen des Jahreslaufes oder bei den Festen in der Familie. So erzieht diese Arbeit zugleich zu einem politischen Willen, in jedem Augenblick Träger des großdeutschen Reiches zu sein, das sich für seine Lebenskraft den inneren und äußeren Raum zu schaffen hat.“⁷³⁰

Durchdrungen vom omnipräsenten Gemeinschaftsparadigma sollte auch in den Volkskünsten die sinnbildliche Form den entsprechenden Inhalt vermitteln helfen.

In den Feierspielen der *SdJ*-Reihe war die Verbindung zum Thingspiel noch deutlich eingeschrieben. Die Figuren trugen häufig Namen, die wie im Sprechchor auf den Funktionszusammenhang hindeutenden, z.B. „Sprecher 1-6“, „Krieger 1-10“, „Das Volk“ oder „Bauern“.⁷³¹ Sie erfüllten auch klassische Chorfunktionen durch Handlungsberichte,⁷³² Interpretationshilfen und Kommentare zum Geschehen⁷³³ oder als Stellvertreter der (Volks-)Gemeinschaft.⁷³⁴ Wolfgang Förster schickte dem Feierspiel *Brunhild* vorweg:

„Der Chor bildet den Hintergrund des Spielgeschehens, trägt den Handlungsablauf weiter und greift auch als Mitspieler in die Handlung ein – ist also Zuschauer und Spieler zugleich.“⁷³⁵

⁷²⁹ Förster, Wolfgang: Grundgesetze des Spiels. In: Dsp38, S. 286.

⁷³⁰ Kramer, Hertha: Kulturarbeit im Wartheland. In: DSp40, S. 136.

⁷³¹ Vgl. *SdJ* 6, 15, 17, 22;

⁷³² Vgl. bspw. *SdJ* 34; Baur 1999, S. 22.

⁷³³ Vgl. bspw. *SdJ* 6, 18; Baur 1999, S. 19.

⁷³⁴ Vgl. bspw. *SdJ* 17, 22; Baur 1999, S. 26.

⁷³⁵ Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 34, S. 3. Der NSDAP-Kreiskulturwart Karl Ziegler konstruierte für den Sprecher im Deutschen Volksspiels eine andere Traditionslinie: Er stelle eine Weiterentwicklung des bekannten „Ansagers“ dar, der zuvor als Prologredner fungiert habe, nun aber ins Spielgeschehen integriert würde, z.B. in der Funktion des Chorführers. Vgl. Ziegler 1937, S. 25.

Das einzige wirkliche Sprechchorspiel, das in der *SdJ*-Reihe erschien, nämlich Wolfram Brockmeiers *Ewiges Volk* (das für die repräsentative Veranstaltung des Arbeitslagers des *Kultur- und Rundfunkamtes* der *Reichsjugendführung* im Sommer 1936 verfasst worden war), wies zwölf Einzelsprecher und einen großen Chor auf, der sich für kurze Passagen flexibel in Unterchöre schied.⁷³⁶

Es ist aber auch eine pragmatische Erklärung für die chorischen Formen im Deutschen Volksspiel denkbar. Für die Autoren der *SdJ*-Reihe mag es sich mit Blick auf ihre Abnehmer angeboten haben, auch Stücke zu verfassen, die einer variabel großen Gruppe von Spielern Rollen bot. Da im nichtprofessionellen Sektor die darstellerischen Möglichkeiten begrenzt waren und auch die Komplexität der Handlung und damit auch die Figurenzahl geringer als beim Profitheater ausfiel, kann die Entscheidung für eine Figurengruppe anstatt für eine oder viele Einzelfiguren praktischen Überlegungen geschuldet gewesen sein.⁷³⁷

Das chorische Element ist also auf vielfältige Weise in den Spielen der *SdJ*-Reihe nachzuweisen. Seine Existenz im Deutschen Volksspiel kann als Hinweis auf unterschiedliche Interessen gelesen werden: Propagandistisch – als das Vorleben von Gemeinschaften auf der Bühne, politisch – als die Übernahme populärer Spielformen aus der Laienspielbewegung und damit Signalisieren einer vermeintlichen, positiven Traditionslinie, ästhetisch – als die Rettung einer eindrucksvollen Spielform über das Ende der Thingspielbewegung hinaus oder pragmatisch – als Tribut an das Können und die Größe der Ensembles.

⁷³⁶ Vgl. *SdJ* 3. Klaus Vondung unterscheidet vier Formen von Sprechchören, die vom ganz schlichten „Gemeinschaftslied ohne Melodie“ bis zum „Sprechchorlied“, das verschiedene Sprecher, Rufer und Chöre aufweist und gelegentlich mit Bewegungen ergänzt, aber ohne dramatische Handlung auskommt. Davon abgetrennt bezeichnet er Sprechchöre, die einen gewissen, wenn auch geringen Handlungsverlauf aufweisen und nicht mehr nur „Sprecher“ oder „Rufer“ kennen, sondern typenhaft bezeichnete Personen und ansatzweise Dialoge, als „chorische Spiele“. Vgl. Vondung 1971, S. 129-130.

⁷³⁷ Vgl. Seidelmann 1942, S. 70-71.

3.2.1.7 Zusammenfassung der Ergebnisse

Als Beitrag zur Untersuchung eines Aufführungsideals des Deutschen Volksspiels wurden im Kapitel 3.2.1 Spieltexte untersucht, die von der *Reichsjugendführung* als vorbildlich angesehen wurden. Dem Kapitel vorangestellt war eine Untersuchung nationalsozialistischer Rollenbilder, deren Auswirkungen auf die Gestaltung der Spieltexte und besonders der Figuren nachzuweisen waren. Im Einzelnen konnten folgende Ergebnisse zusammengetragen werden:

Die allgemein virulenten idealen Rollenbilder, die die nationalsozialistischen Programmierer für den deutschen Menschen propagierten, hatten nicht nur Einfluss auf das Deutsche Volksspiel, in dem sie das Verhalten der Spielschamitglieder oder die Führungsstrukturen im Spielscharsystem bestimmten, sondern kehrten auch in den Stücken in Form von vorbildhaften Figuren oder Handlungen wieder.

Der ideale Deutsche beiderlei Geschlechts war mutig, kräftig, stolz, ausdauernd und diszipliniert, treu, verschwiegen, einsatz-, leistungs- und kampfbereit und sollte sich zu seiner Überzeugung jederzeit bekennen können.

Das nationalsozialistische Rollenbild, das für Jungen und Männer vorgesehen war, wurde durch weitere soldatische, am Kriegshelden orientierte Attribute ergänzt, wie Bedingungslosigkeit, Brutalität und Härte. Sein Körper sollte athletisch trainiert sein.

Für Mädchen und Frauen existierten zwei Rollenideale, die sich aber trotz ihrer Widersprüchlichkeit – je nach persönlicher oder arbeitsmarktpolitischer Lage – abwechseln konnten.

Äußerlich erwartete man von allen Frauen, dass sie geschmeidig und schlank, dabei aber straff und sportlich seien.

Das Bild der weiblichen Deutschen als kämpferische, geschlechtsneutrale Kameradin, die sich sportlich-frisch, entschlossen und zupackend gebärden sollte, galt als eher modern und wurde meist von den Mädchen im *BDM*-Alter, den „reichsdeutschen“ Frauen in den eroberten und besetzten Gebieten und von der gesamten weibliche Bevölkerung in Kriegs- und Notzeiten erwartet. Ansonsten war das traditionelle Rollenbild der Mutter und Hausfrau, die dem Manne untergeordnet war, weiterhin wirkmächtig. Es diente ganz besonders arbeitsmarktpolitischen Maßnahmen zur Verdrängung der berufstätigen Frau und wurde in den Kriegsjahren ergänzt um grenzenlose Schicksalsergebenheit, Treue, Leidens- und

Opferbereitschaft. So sollte sichergestellt werden, dass die Frauen gegen die Entbehrungen (Männer, Söhne) und Anstrengungen des Kriegszustandes nicht rebellierten und die privaten Positionen, öffentlichen Ämter und Arbeitsplätze den rückkehrenden Männern freihielten.

Für die Untersuchung der Spieltexte des Deutschen Volksspiels wird die Reihe *Spiele der deutschen Jugend*, die die *Reichsjugendführung* von 1936-1945 im *Arwed-Strauch-Verlag* herausgab, fokussiert. Das *RJF*-Kulturamt versuchte über die Textreihe, gemeinsam mit der Zeitschrift *Die Spielschar* und der strukturellen Macht des Kulturamtes, größtmöglichen, monopolartigen Einfluss auf das Deutsche Volksspiel auszuüben.

Hinsichtlich der Stückauswahl fürs nichtprofessionelle Theater fällt auf, dass zum Einen erwartungsgemäß sämtliche religiöse Stücke und Stoffe über die Jahre verschwanden und andererseits eine Systematisierung der Stücke nach propagandistischen Gesichtspunkten stattfand. Kriterien für die Auswahl eines Stückes sollten nun nicht mehr Thema, Aussage, Stil etc. sein, sondern der Schwierigkeitsgrad des Stückes und die beim Spiel zu erzeugende Stimmung.

Die Spieltexte des Deutschen Volksspiels lassen sich in drei Genres unterteilen: Zum Einen Feierspiele, die Ideen und Bekenntnisse verkündeten, formal deutlich stilisiert, mit Hang zum Chorischen sowie sprachlich und bildlich Monumentalen. Sie galten als die anspruchsvollste Spielform fürs nichtprofessionelle Theater.

Propagandistische Absicht war das Erzeugen einer affirmativen Atmosphäre und der dementsprechenden Einübung emotionaler Muster für den politisierten Alltag.

Die geselligen Spiele fanden in fröhlichen Programmfolgen Anwendung und legten besonderen Wert auf das Spielerische, die Bewegung und leichte, humorvolle Dialoge. Zum Genre der geselligen Spiele wurden Schwänke, Rüpelspiele und Politische Zirkusse gezählt.

Märchenspiele basierten fast ausschließlich auf Volksmärchenstoffen, meist Grimmscher Abstammung.

Im Krieg nahmen die Neuerscheinungen an Feierspielen in der *SdJ*-Reihe deutlich ab, was einerseits dem kriegsbedingten Mangel an männlichen Spielern geschuldet sein konnte, andererseits als propagandistische Maßnahme interpretiert werden kann. Auch im Profitheater und im Film setzte das Propagandasystem mehr auf

Zerstreuung und Unterhaltung, denn auf das Einschwören auf politische Bekenntnisse.

In *Die Spielschar* fanden sich durchgängig Äußerungen über den Mangel an brauchbaren Stücken für das Deutsche Volksspiel. Stattdessen beobachtete man eine Überflutung des Marktes mit Kitsch und Konjunkturstücken, die in jugendbewegter Tradition abgelehnt und bekämpft wurden. Besonders negativ wurde die naive Darstellung von Partei-Formationen auf der Bühne empfunden, vermutlich aus Angst, der Nationalsozialismus werde durchschaubar oder falsch gezeigt. Ebenso polemisierte man gegen die bloße Darstellung von Brauchtum ohne aktive (affirmative) Zuschauerbeteiligung. Naturalistisch-individuelle, psychologische Themen wurden vermutlich aufgrund mangelnder Verallgemeinerung und zu hohem Schwierigkeitsgrad abgelehnt.

Knapp zwei Drittel der 37 Spieltexte der Reihe *Spiele der deutschen Jugend* basierten auf bekannten Stoffen, die im kulturellen Gedächtnis verankert waren. Hinzu kamen verschiedene christliche Motive und solche aus der griechischen Mythologie. Gut zwei Drittel der Stücke waren in einer mythischen Vorzeit oder einer nicht näher bestimmbar Zeit angesiedelt. Damit gewährten die Stoffe eine Rückbindung an die eigene Kollektivgeschichte, was die Angreifbarkeit der Stücke reduzieren und gleichzeitig die Identifikation der Zuschauer mit dem Dargestellten erhöhen sollte. Verschleiert wurde dabei, dass nur eine bestimmte, nationalsozialistisch getönte Lesart der grundsätzlich vielseitig interpretierbaren Stoffe angeboten wurde. Der Transfer der präsentierten, vorbildhaften Verhaltensweisen auf die eigene, konkrete Lebenswirklichkeit wurde dem Zuschauer überlassen und bewahrte die Verantwortlichen vor Widerspruch. Durch die bestehende Verankerung der bearbeiteten Stoffe im kulturellen Gedächtnis bezogen die propagandistischen Aussagen ihre Legitimation. Nur sechs Stücke spielten in der zeitgenössischen Gegenwart, wobei keines jugendspezifische Themen wie Liebe, Berufswahl oder das Verhältnis zu den Eltern thematisierte.

Auch sprachlich wurden die Stücke in Realitätsferne gerückt, und zwar durch die mehrheitliche Verwendung von anachronistischen Sprachstilen und Versen. Der Märchensprachstil war als Teil der traditionellen Volkskunst akzeptiert, die derbe Sprache der geselligen Spiele lässt den Versuch vermuten, an den Ton der beliebten Hans-Sachs-Spiele anzuknüpfen und der pseudosakrale Sprachstil der Feierspiele erinnerte stark an den christlich-religiösen Sprachduktus. Nur eine kleine Minderheit

der *SdJ*-Stücke war in reimfreier Alltagssprache abgefasst. So nutzte man wiederum populäre (Sprach-)Formen, um möglichst wenig (inhaltlichen) Widerstand zu provozieren. Möglicherweise sollten anachronistische Sprache und Versform die Spieltexte aus der Gegenwartsliteratur herausheben und die Banalität der Inhalte verschleiern.

Die Figuren im Deutschen Volksspiel sollten keine psychologischen Charaktere, sondern holzschnittartige Typen sein, die von den nichtprofessionellen Spielern leichter darzustellen waren und Spielraum für überindividuelle Interpretationen und das Aufladen mit Symbolgehalt zuließen. Von der sinnlichen Verkörperung vorbildhafter Typen, Handlungen und Gefühle auf der Bühne versprach man sich eine propagandistisch erfolgreichere Wirkung, als von der rein kognitiven Vermittlung durch Texte und Ansprachen.

Die Typen der *SdJ*-Stücke entsprachen den propagierten nationalsozialistischen Rollenbildern, wobei beide Weiblichkeitsideale, z.T. auch in sich gegenseitig ablösender Entwicklung, vertreten waren. Das idealisierte Handeln der positiven Figuren sollte von den Spielern durch Verkörperung eingeübt, von den Zuschauern durch Ansicht verinnerlicht und nachgeahmt werden.

Im Repertoire der männlichen Figuren schälte sich eine als besonders beliebt und zwiegespalten typisiert heraus: Der „Michel“ oder „Hans“. Besonders in geselligen Spielen erschien diese Figur als optimistischer, gewitzter, pragmatischer, furchtloser, wenig zimperlicher Sympathieträger, die häufig in bäuerlichem Milieu angesiedelt war. Sie wies eine gewisse Nähe zum „deutschen Kaspar“ oder „Eulenspiegel“ auf. Die andere Ausprägung der Hans/Michel-Figur entwickelte sich aus der Modifizierung der Figur des „deutschen Michel“, die sich durch die Jahrhunderte der Nationalgeschichte als politisch und propagandistisch vielfältig interpretierbar und instrumentalisierbar erwiesen hatte. Im Deutschen Volksspiel erhielt das Nationalsymbol eine andere Herkunft und günstigere Charakteristika angedichtet: Urahn war nun der Erzengel Michael mit dem symbolträchtigen Schwert in der Hand. Diese Interpretation des deutschen Michel, die häufig in Feierspielen auftauchte, verwertete natürlich als zweite Quelle das deutsche Helden- und Führerideal und war für Spieler und Zuschauer als strahlendes Vorbild gedacht.

Die antisemitische Ideologie fand in *Die Spielschar* kaum Widerhall. Jedoch tauchten in einigen *SdJ*-Stücken Stereotypen auf, die für die Zuschauer unmissverständlich als Juden zu erkennen waren. In diesen Figuren wurde die antisemitische

Propaganda durch Verkörperung für alle Anwesenden sinnlich erfahrbar mit dem Ziel der diffamierenden Belustigung, dem Aufbau einer Bedrohungskulisse oder dem Schüren von rassistischem Hass. Den Spielern und Zuschauern wurden in den Stücken Handlungsmaximen für den diskriminierenden Umgang mit jüdischen Mitbürgern an die Hand gegeben.

Das chorische Element findet sich auf vielgestaltige Weise in den Spielen der *SdJ*-Reihe. Für seine Existenz im Deutschen Volksspiel – in der Tradition der Thingspiel-, der Arbeiterfest- oder der Laienspielbewegung – können disparate Motive angenommen werden, sowohl propagandistische, als auch politische, ästhetische oder pragmatische. Der Sprechchor wurde aufgrund qualitativer Mängel in der flächendeckenden Verwendung bereits 1936 für die *HJ* verboten.

3.2.2 Der Raum

Nachdem bereits die Stücke des Deutschen Volksspiels einer genauen Analyse unterzogen wurden, sollen nun dessen Räume in den Untersuchungsfokus rücken. Dabei werden sowohl die idealen Vorstellungen vom Veranstaltungsraum, der eher selten ein expliziter Theaterraum war, betrachtet, als auch die ideale Bühnenform und –ausstattung und der Einsatz von Licht, Musik und Ton.

3.2.2.1 Der Veranstaltungsraum

Als mögliche Veranstaltungsräume für Deutsches Volksspiel kamen sowohl Plätze im Freien, als auch Innenräume in Frage. Als Open-Air-Spielplatz wurde der Wald, Wiesen oder Steinbrüche empfohlen,⁷³⁸ der Dorf- oder Marktplatz,⁷³⁹ das Spiel auf

⁷³⁸ Vgl. bspw. Colberg, Erich: Das Spiel als Bekenntnis. In: DSp39, S. 48; Hartmann, Heinrich: Wir richten einen Feierraum her. In: DSp36, S. 263; Niggemann/Platzmann 1938, S. 56.

⁷³⁹ Vgl. bspw. Banicki, Hete: Spielschar an der inneren Front. In: DSp39, S. 319; Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 31; Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 145-146; Harvey 2010, S. 87; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 70; Jahnke/Buddrus 1989, S. 309-310; Leonhardt 1939, S. 65; Paris, Hans Joachim: Einsatz der Rundfunkspielschar auf dem Lande. In: DSp39, 140; Restorff, Robert: Die Rundfunkspielschar 4 der RJF geht aufs Land. Ein Bericht von ihrer Fahrt nach Heilshoop (Schleswig-Holstein). In: DSp36, S. 159; Rundfunk und Spielschar. In: DSp39, S. 32-33.

der Kirchhofs- oder Stadtmauer,⁷⁴⁰ vor einer Freitreppe,⁷⁴¹ im Schlosshof,⁷⁴² auf Freilichtbühnen oder selten auch auf Thingplätzen.⁷⁴³ Auch für das Spielraum-Ideal ist zu konstatieren, dass es sich um eine Imitation jugendbewegter Praxis handelt.⁷⁴⁴ Mit dem Spiel unter freiem Himmel sollte die Naturverbindung markiert werden, was beiden nichtprofessionellen Theaterbewegungen ein Anliegen war. Mit dem Spiel in historischer Kulisse banden die Akteure ihre – nicht vorgespilte, sondern erlebte – Spielrealität an eine nationale Vergangenheit an und bezogen daraus eine historische Legitimation, die über die Gegenwart in die Zukunft reichen sollte.⁷⁴⁵

Als mehr oder weniger zweckhafte Innenräume für *HJ*-Spielscharveranstaltungen propagierte *Die Spielschar* den Wirtshaus- oder Dorfsaal,⁷⁴⁶ das Formations-Heim,⁷⁴⁷ das Schützenhaus,⁷⁴⁸ die Werkshalle,⁷⁴⁹ einen Schulflur⁷⁵⁰, einen repräsentativen Saal,⁷⁵¹ *KdF*-Schiffe⁷⁵² und ab Ende 1939 häufig das Lazarett (Singen auf den Fluren

⁷⁴⁰ Vgl. Hirschfeld, Wolfgang: Der Abend im Dorfe. In: DSp37, S. 224-226; Niggemann/Platzmann 1938, S. S. 56.

⁷⁴¹ Vgl. Colberg, Erich: Das Spiel als Bekenntnis. In: DSp39, S. 48.

⁷⁴² Vgl. bspw. Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 223.

⁷⁴³ Vgl. Scholz, Wilhelm: Spielzucht im feierlichen Spiel. Ein Beispiel für viele. In: DSp39, S. 327.

⁷⁴⁴ Vgl. bspw. Blachetta, Walther: Die Sicht des Spielplatzes und der Spielenden. In: DSg33, S. 263; Blachetta 1934, S. 115-121; Ditzen, Josef W.: Spielfahrer (1925). In: Frantzen 1969, S. 165-166; Giffey 1989, S. 23; Lübbecke, Friedrich: Alte Städte und Heimatspiel (1924). In: Frantzen 1969, S.162. Einzig auffällige Markierung stellt das Verschwinden von Kirchenportalen (und Kircheninnenräumen) als idealem Spielhintergrund aus dem Diskurs dar. Bis 1934 konnte das Spiel vor Kirchen noch in *Die Spielgemeinde* propagiert werden, uzv. vom Jungvolk-Führer Simons, der als Bündischer in der *HJ* Tarnung suchte. Vgl. Simons, Konrad: Der Ort unseres Laienspiels. In: Dsg34, S. 195; Simons, Konrad: Die Spielfahrt. In: DSg34, S. 152. Eine Ausnahme vermerkt Herbert Briese, der 1938 eine *HJ*-Morgenfeier in einer historischen Dorfkirche veranstaltet haben will: Briese, Herbert: Erfahrungen aus der Dorfgemeinschaftsarbeit. In: DSp38, S. 192.

⁷⁴⁵ Vgl. Gehrke 2003, S. 22.

⁷⁴⁶ Vgl. bspw. Dekoration oder Gestaltung. Gedanken zur Ausgestaltung eines Saales. In: DSp38, S. 450; Deppe, Frithjof: Die Mitwirkung der Spielscharen im Veranstaltungsring. In: DSp41, S. 168; Deppe, Frithjof: Kultureller Einsatz im Osten. In: DSp42, S. 54; Dorfeinsatz der Spieleinheiten. In: DSp43, S. 9; Harvey 2010, S. 87; Hirschfeld, Wolfgang: Der Abend im Dorfe. In: DSp37, S. 227; Krause, Hanns: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 95; Kulke, Erich: Der Feierraum im Dorfe. In: DSp37, S. 231; Leonhardt 1939, S. 65; Lübbers, Anneliese: Der Dorfgemeinschaftsabend der Landjugend. In: DSp36, S. 150; Niggemann/Platzmann 1938, S. 51; Paris, Hans Joachim: Einsatz der Rundfunkspielschar auf dem Lande. In: DSp39, S. 140; Restorff, Robert: Die Rundfunkspielschar 4 der RJF geht aufs Land. Ein Bericht von ihrer Fahrt nach Heilshoop (Schleswig-Holstein). In: DSp36, S. 159; Rundfunk und Spielschar. In: DSp39, S. 32; Vondung 1971, S. 34.

⁷⁴⁷ Vgl. bspw. Leonhardt 1939, S. 65; Restorff, Robert: Die Rundfunkspielschar 4 der RJF geht aufs Land. Ein Bericht von ihrer Fahrt nach Heilshoop (Schleswig-Holstein). In: DSp36, S. 159.

⁷⁴⁸ Vgl. Rundfunk und Spielschar. In: DSp39, S. 32-33.

⁷⁴⁹ Vgl. Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 70; Niggemann/Platzmann 1938, S. 51.

⁷⁵⁰ Vgl. Kramer, Hertha: Helft bauen im Osten das innere Reich! In: DSp41, S. 89.

⁷⁵¹ Vgl. bspw. Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 31; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 70; Kulturelle Umschau: Kulturtagung der Hitler-Jugend in Hannover. In: DSp42, S. 160; Zander, Otto: Weimar 1941 – Sinnbild für des Reiches Herrlichkeit. In: DSp41, S. 101-102.

oder in einem großen Saal vor den leichter Verwundeten).⁷⁵³ Es finden sich aber auch Belege dafür, dass Spielschar-Auftritte auf der Bühne eines Theaters stattfanden.⁷⁵⁴ Im Vergleich zur bündischen Jugend zeigt sich hier eine größere Variation der in Frage kommenden Innenräume. Die jugendbewegten Spielscharen nutzten überwiegend die Wirtshaus- oder Dorfsäle, sofern ein Spiel im Freien nicht zu bewerkstelligen war.

Im Folgenden wird der für *HJ-Spielschar-Veranstaltungen* bedeutsamste Innenraum genauer betrachtet, nämlich der Wirtshaus- oder Dorfsaal.⁷⁵⁵ Heinrich Hartmann, Leiter des Hauptreferats *Bildende Kunst* im Kulturamt der *Reichsjugendführung*, veröffentlichte in *Die Spielschar* zwei programmatische Artikel zur Feierraum-Gestaltung, die exemplarisch den gesamten Raumgestaltungs-Diskurs des Periodikums widerspiegeln. Während sich der erste Artikel, der in zwei Teilen im Jahr 1936 abgedruckt wurde, ausführlich mit der angemessenen Herrichtung bestehender Räumlichkeiten auseinandersetzte, entwarf Hartmann im zweiten, 1939 erschienen Artikel ein mit zahlreichen Visualisierungen gespicktes Gesamtkonzept für die Errichtung spezieller Feerräume, bei deren Planung idealerweise Architekten mit Bildhauern bzw. Malern zusammenarbeiten sollten. Weit radikaler als in der bündischen Jugend und der Arbeiterfestbewegung wollte man sich nicht länger mit Kompromissen in der Feierraumgestaltung arrangieren, denn selbst dem Raum sprach man erzieherische Kräfte zu.⁷⁵⁶

Hartmanns Aufsatz aus dem Jahr 1936 schilderte sehr anschaulich, mit welchen Schwierigkeiten (nicht nur) die Deutschen Volksspieler zu kämpfen hatten, sofern man auf Wirtshaus- oder Dorfsäle zurückgreifen musste:

⁷⁵² Vgl. bspw. Brief an einen Kulturabteilungsleiter. In: DSp39, S. 145-146; Richter, Karlheinz: Auf Spielfahrt nach Madeira. In: DSp38, S. 265-267; Rundfunk und Spielschar. In: DSp38, S. 146, 184-185.

⁷⁵³ Vgl. bspw. Banicki, Hete: Spielschar an der inneren Front. In: DSp39, S. 319; Pankow, Fr.: Aus der Arbeit der Hamburger Rundfunkspielschar der Hitler-Jugend. In: DSp40, S. 57; Spielschar an der inneren Front. In: DSp40, S. 95-96, 116; Standfuß, Traute: Singen in Betrieben und in Lazaretten. In: DSp40, S. 32; Standfuß, Traute: Spielschararbeit im Obergau Berlin in der ersten Kriegszeit. In: DSp39, S. 355-356.

⁷⁵⁴ Vgl. bspw. Aus der Gauchronik Masuren. Vom Werden einer Feierstunde. In: DSp36, S. 233-236; Die Kulturkundgebung der europäischen Jugend. Weimar 18.-23. Juni 1942. In: DSp42, S. 85; Kulturelle Umschau: Potsdamer Kulturtag. In: DSp42, S. 160. Neben den pragmatischen Gründen für diese vielfältige Raumwahl konnten aber auch Überlegungen zur Beherrschung des öffentlichen Raumes mitspielen. Vgl. Harvey 2010, S. 87.

⁷⁵⁵ Die Spielräume unter freiem Himmel gelangen im Kapitel 3.2.2.2 nochmal in den Untersuchungsfokus.

⁷⁵⁶ Vgl. Hartmann, Heinrich: Wir richten einen Feierraum her. In: DSp36, S. 261.

„Und wir kennen die Säle selbst mit den marmorierten Säulen und vergoldeten Kapitälern, mit den Laubengängen und den Bockbierfestdekorationen. Und wir haben alle schon einmal vor den wundervoll grasgrünen Wandbildern gestanden mit den röhrenden Hirschen und der Mühle am rauschenden Bach. Wir kennen auch die unmöglichen Stilmischungen von schlecht nachgeahmten Elementen des Barock, des Rokoko zusammen mit Jugendstil und den Zutaten aus rheinischen Winzerstuben und altdeutschen Bierlokalen. Was sollen wir noch aufzählen? Die vergoldeten Fruchtgirlanden, die spielenden Elfen auf gemaltem Samtvorhang, die altdeutsche Wald- und Wiesenbühne, Aurora, die göttliche Morgenröte – genug, wir wissen Bescheid! Wir kennen alle die Schwierigkeiten, die der baulich meist unklare Grundriß mit seinen geschwungenen und aufgelösten Rampen, seinen Treppen und Aufbauten, seinen Säulenreihen und Balustraden für die Gestaltung einer unserer Feiern in sich birgt.“⁷⁵⁷

Kitsch, das „hohle Pathos“ der Vereinslokale, die Gemütlichkeit „bürgerlicher Stuben“, die „falsche Romantik von Wandervogelnestern“ und die „Lüge des Dekorierens“⁷⁵⁸ sollten einem Raumideal weichen, das mit dem deutschen Menschenideal harmonierte: „Unsere Heime müssen so sein, wie wir selbst sind – einfach, sauber, echt und wahr.“⁷⁵⁹ Um nun das angenommene erzieherische Potential des Raumes zu nutzen, sollte dieser möglichst reizarm ausgestattet sein: Einfach gestaltete Wände, nur an der Stirnwand des Saales, die als Blickpunkt fungieren sollte, ein Hoheitsabzeichen, eine Fahne oder Wandbild. Die Reizarmut, die in „einem nüchtern und kahl ummauerten Luftraum“ herrschte, sollte eine „innere Sammlung“ bzw. das „Ausgerichtetsein“ der Zuschauer befördern:⁷⁶⁰

⁷⁵⁷ Hartmann, Heinrich: Wir richten einen Feierraum her. In: DSp36, S. 262-263. Matthias Warstat zeichnet für die Arbeiterfestbewegung einen sehr ähnlichen Veranstaltungsraum-Diskurs nach. Auch hier tauchten die verabscheuten Lorbeerbäumchen und die Bockbierfestdekoration auf, die durch Tannen- oder Frühlingsgrün ersetzt werden sollte. Wo aber die nationalsozialistischen Programmierer aus Mangel an „würdigen“ Räumlichkeiten als Konsequenz Konzepte zum Bau von speziellen Feiterräumen entwarfen, hatte die Arbeiterfestbewegung Jahre vorher versucht, die Wirtshausssäle gegen zwar bestehende, aber repräsentativere Räume einzutauschen. Die Möglichkeit, die eigenen Veranstaltungen in kulturell höher eingestuften Räumlichkeiten, wie etwa Schulaulen, Theater- und Konzertsälen oder Stadt- und riesigen Mehrzweckhallen abhalten zu können, empfand man als Genugtuung: Seit die Arbeiterparteien in vielen Städten und Gemeinden mitregierten, war der Zugang zu den Repräsentativbauten frei. Auch Veranstaltungen im Großen Schauspielhaus in Berlin, das die Arbeiten des Regiestars Max Reinhardt beherbergte, sollten für die Arbeiterbewegung einen positiven Imagetransfer bewerkstelligen. Vgl. Warstat 2005, S. 72-74.

⁷⁵⁸ Vgl. Hartmann, Heinrich: Wir richten einen Feierraum her. In: DSp36, S. 261, 263.

⁷⁵⁹ Hartmann, Heinrich: Wir richten einen Feierraum her. In: DSp36, S. 261.

⁷⁶⁰ Vgl. Hartmann, Heinrich: Wir richten einen Feierraum her. In: DSp36, S. 264.

„Wohl sind unsere Lieder und Dichtungen stark genug, um alle zu packen; wir aber wollen darüber hinaus auch den Raum und damit die Welt des Auges in den Dienst der Feier stellen und nicht immer im Gegensatz zum Raum feiern.“⁷⁶¹

Dementsprechend sei eine Wandbespannung zwischen den Fenstern bis zum Ansatz des Deckenanstrichs mit einem möglichst neutral gefärbten Nessel-Stoff (im Notfall auch Rupfen oder Packpapier) das Mittel der Wahl, um eine konzentrierte, klare Raumwirkung zu erzielen. Bei der Farbauswahl spielten sowohl farbpsychologische Kriterien eine Rolle, als auch die Berücksichtigung der zu erwartenden Zuschaueruniformen, die möglichst in klare Sitzblöcke unterteilt werden sollten: Zum Weiß des *BDM*, dem Braun der *HJ* und dem Blau und Schwarz des *Jungvolkes* seien ein leichtes Graublau, helles Grau, stumpfes helles Graubraun, leichtes Gelb oder auch naturfarbener, ungebleichter Stoff passend. Schwarz sei zwar eine schöne und feierliche Farbe, wirke aber auf großer Fläche tot und leer und sei deshalb nur selten zu verwenden. Rot als „aufdringlichste“ und „feurigste“ Farbe sei nur an der Stelle des Raumes zu verwenden, auf die die Blicke der Zuschauer ausgerichtet werden sollten.⁷⁶² Außerdem liegt die Vermutung nahe, dass eine Übermacht an roter Farbe Erinnerungen an Werbeveranstaltungen der sozialistischen und kommunistischen Gegner geweckt hätte und deshalb nur sparsam zum Einsatz kommen sollte. Auffällig ist, dass die Raumgestaltung der gewünschten Funktion, nämlich der Vergemeinschaftungs-Praktik der äußeren Formatierung der Zuschauer, folgt. Um die Blicke der Zuschauer auszurichten, sollte auch die zufällige Ansammlung von nationalsozialistischem Dekor vermieden werden:

„Da hängt man dann Fahnen aller Größen, Fähnchen über Fähnchen auf, erniedrigt Symbole zu Dekorationen, bringt Hoheitsabzeichen aus Silberpappe über der Bühne und am Rednerpult und an den Säulen an, stellt ein Bild des Führers mitten zwischen Lorbeerbäumen in der einen Ecke der Bühne auf und setzt das Orchester daneben. Da illuminiert man mit Hakenkreuzen und fügt so dem vorhandenen Kitsch nur noch größeren hinzu.“⁷⁶³

Stattdessen sollte möglichst nur eine oder zwei Fahnen rechts und links des Rednerpults aufgestellt werden. Auf eine Fülle von Spruchbändern, Werbeplakaten

⁷⁶¹ Hartmann, Heinrich: Wir richten einen Feierraum her. In: DSp36, S. 263.

⁷⁶² Vgl. Hartmann, Heinrich: Wir richten einen Feierraum her. In: DSp36, S. 291.

⁷⁶³ Hartmann, Heinrich: Wir richten einen Feierraum her. In: DSp36, S. 263, Hervor. i. Orig.

und Flugblätter, wie es bei den Werbeveranstaltungen vor 1933 üblich gewesen war, sei zu verzichten. Bei den Hoheitsabzeichen, derer möglichst nur eines an der Stirnseite des Saals – dem „Gesicht des Raumes“ – angebracht sein sollte, sei auf eine „edle Form“ und „echtes Material“, wie Stein, Holz oder Eisen zu achten.⁷⁶⁴ Ähnliches galt für die Beleuchtung: Leuchter, die von der Decke hingen seien ebenso ungeeignet, wie Kerzenlicht: „Als Träger der Glühbirnen kommen daher immer sehr fein gegliederte aus Holz gefügte oder handgeschmiedete Reifen, Arme und Träger in Frage.“⁷⁶⁵

Im zweiten Artikel aus dem Jahr 1939 trat die Vergemeinschaftungs-Praktik der äußeren Formatierung der Besucher noch deutlicher hervor. Hartmann konzentrierte sich nun auf den Entwurf eines großen und monumentalen Raumes speziell für die *HJ*-Feiern, dessen ästhetische Ideale von „Reinheit“ und „Strenge“ sich bis in die „Reihung der Stützen, die Gliederung des Materials, die Teilung des Bodens und die Folge der Fenster“ auswirken sollte (s. Abb. 12-16).⁷⁶⁶ Fröhliche Veranstaltungen mit dem Anspruch der Zerstreuung sollten offensichtlich nicht in derartigen Räumen stattfinden:

„In solchen Räumen wird der Mensch gepackt und aufgerichtet. Er wird gezwungen, geradeaus zu schauen und dem Höchsten in die Augen zu blicken, das ihm in einem Bildwerk gegenübergestellt ist als eine Offenbarung seines höchsten Wollens und seiner letzten Möglichkeiten.“⁷⁶⁷

Im Kleinen wurde hier nachvollzogen, was auch im Großen galt, wie etwa für den Bau des Zeppelinfeldes und anderer Aufmarschplätze und Monumentalbauten auf dem Nürnberger Parteitagsgelände.⁷⁶⁸ Es war die Wehrgemeinschaft, die sich hier formieren sollte.

Der Stirnseite des Saals widmete Hartmann an dieser Stelle besondere Aufmerksamkeit. Ihre Gestaltung sollte schon im Planungsprozess gemeinsam von Architekt und Bildhauer bzw. Maler festgelegt werden, um eine einheitliche Wirkung

⁷⁶⁴ Vgl. DAF / KdF-Amt Feierabend 1937, S. 17; Hartmann, Heinrich: Wir richten einen Feierraum her. In: DSp36, S. 290, 292-293; Hirschfeld 1939, S. 89-90.

⁷⁶⁵ Hartmann, Heinrich: Wir richten einen Feierraum her. In: DSp36, S. 291-292.

⁷⁶⁶ Hartmann, Heinrich: Wir richten einen Feierraum her. In: DSp39, S. 54. Einen ähnlichen Entwurf lieferte der Architekt und Siedlungsplaner Erich Kulke übrigens schon im Jahr 1937: In *Die Spielschar* forderte er den Bau von Dorfhäusern mit angeschlossenen Dorfhallen, die zu Feierzwecken genutzt werden sollten. Vgl. Kulke, Erich: Der Feierraum im Dorfe. In: DSp37, S. 231-233.

⁷⁶⁷ Hartmann, Heinrich: Wir richten einen Feierraum her. In: DSp39, S. 54.

⁷⁶⁸ Vgl. Brenner 1963, S. 121-122.

zu erzielen. Sie sollte ein klares und einfaches Thema nicht in allgemeiner Form sondern an einem konkreten idealisierten Beispiel illustrieren:

„Es soll lebendige Gestalten vor die Gemeinschaft stellen, wie sie ihr zwar nicht tatsächlich begegnen, wohl aber als Ziel und Sehnsucht sich im Innern jedes einzelnen regen.“⁷⁶⁹

Das bedeutete weder abstrakte, noch naturalistische Darstellung, sondern Überhöhung des Lebens und „Monumentalität des gesunden Körpers“.⁷⁷⁰ Interessanterweise zeigte nur eines der sechs beigefügten Bildbeispiele tatsächlich eine menschlich figurative Gestaltung an der Stirnseite des Saals.⁷⁷¹ Auf den anderen Beispielen ist ein schlichtes Hakenkreuz zu erkennen oder das Hoheitsabzeichen: der *Reichsadler*, dessen Krallen ein umkränzt Hakenkreuz fassen. Um einen geordneten Einmarsch der Formationen auf die Stirnseite hin zu ermöglichen, sollte sich im besten Fall eine große Eingangstür an der gegenüberliegenden Seite befinden.⁷⁷² Hartmann leitete eine solche Raumgestaltung aus rassistischen Bedingungen ab:

„So ist der rechteckige Raum mit der vom Eingang auf die Stirnwand gerichteten Achse und mit der klassischen Gegenüberstellung von Gemeinschaft und Symbol eine uralte räumliche Lösung aus der Wesensart unserer Rasse.“⁷⁷³

Als Begründung zog er das „älteste uns bekannte germanische Haus“ heran, das einen „rechteckigen Grundriß“ gehabt habe. Ebenso gehe die prominente Stellung des Symbols mit seiner sammelnden Funktion für die Gemeinschaft auf das Vorbild des Herdfeuers zurück.⁷⁷⁴

Die Entwurfsskizzen und (Modell-)Fotografien zeigen allesamt längliche Räume mit sehr hohen Decken, die einen monumentalen und sakralen Eindruck erzeugen und betont rechtwinkliger Linienführung, die die Einordnung in Menschenblöcke

⁷⁶⁹ Hartmann, Heinrich: Wir richten einen Feierraum her. In: DSp39, S. 56.

⁷⁷⁰ Vgl. Hartmann, Heinrich: Wir richten einen Feierraum her. In: DSp39, S. 56.

⁷⁷¹ Sabine Behrenbeck folgt der Vermutung Münzbergs, dass szenische Darstellungen zu unruhig für die Feerräume gewesen seien. Vgl. Behrenbeck 2011, S. 380.

⁷⁷² Vgl. Hartmann, Heinrich: Wir richten einen Feierraum her. In: DSp36, S. 264, 290. Eine solche rechtwinkelige Raumgestaltung mit Gegenüberstellung von Symbol und ausgerichteten menschlichen Blöcken sollte nach Hartmanns Ansicht auch für Freiluft-Versammlungen gelten, gleich ob es sich dabei um eine Feier der Pimpfe im Wald handelte oder um einen Aufmarsch auf dem Reichsparteitagsgelände in Nürnberg. Vgl. Hartmann, Heinrich: Wir richten einen Feierraum her. In: DSp36, S. 263-264.

⁷⁷³ Hartmann, Heinrich: Wir richten einen Feierraum her. In: DSp39, S. 56. Vgl. Reichel, Peter: Bildende Kunst und Architektur. In: Benz/Graml/Weiß 2007, S. 166.

⁷⁷⁴ Vgl. Hartmann, Heinrich: Wir richten einen Feierraum her. In: DSp36, S. 264.

erleichtern sollte. Es drängt sich die Frage auf, wie die nichtprofessionellen Einzelsprecher und -spieler mit der akustischen Herausforderung umgingen und ob ein Dorfgemeinschaftsabend in einem solch kühlen, riesigen Raum die Chance hatte, die gewünschte fröhliche, gemeinschaftliche Atmosphäre zu erzeugen oder gleich woanders abgehalten wurde.

Für die Mehrzahl der Veranstaltungen stand jedenfalls kein solcher Feierraum zur Verfügung, so dass das Erzeugen eines pseudo-sakralen Raumes durch ephemere Hilfsmittel nicht bloß der inneren Sammlung der Feier-Teilnehmer diente, sondern auch den Feierraum vom profanen Raum abzutrennen half – wie sonst sollte ein erhebendes Gefühl im gleichen Saal entstehen können, den man im Alltag nur mit Feierabendbier und Tanzvergnügen in Verbindung brachte.⁷⁷⁵ Hans-Ulrich Thamer konstatiert für alle NS-Feiern:

„Von der kleinsten Feier bis zu den Massenritualen in Nürnberg, München oder auf dem Bückeberg, immer erinnerte das Szenarium an Kirchenräume und Altäre. Fahnen umstellten den Kultraum oder hoben den Altarraum heraus. [...] Gewaltigen Altären gleich waren die Bühnen und Podien, waren Weihehandlungen mit Fahnen ausgestattet. [...] Dort, wo der ‚Führer‘ nicht präsent sein konnte, in den vielen kleinen Feiterräumen, stand an der Stelle des Altars eine Hitler-Büste auf hohem Sockel vor einer Hakenkreuzfahne.“⁷⁷⁶

Die Führerbüste oder das Führerbild tauchte zwar bei Hartmanns Entwürfen nicht auf, spielte aber bei verschiedenen anderen Autoren in *Die Spielschar* eine Rolle, ebenso wie Tannen- oder frisches Grün, das zur Dekoration von Wänden oder Tischen häufig positive Erwähnung fand.⁷⁷⁷ Das von Hartmann formulierte Feierraum-Ideal erweist sich aber en gros als deckungsgleich mit den Äußerungen anderer Autoren in *Die Spielschar*.⁷⁷⁸ Es scheint also eine überraschend breite

⁷⁷⁵ Vgl. Becker, Kai Uwe / Grust, Norbert: Die Feiern zum 9. November in den Ortsgruppen der NSDAP in Ostwestfalen 1933-1943. In: Freitag 1997, S. 239.

⁷⁷⁶ Thamer 1988, S. 357-358.

⁷⁷⁷ Vgl. Becker, Kai Uwe / Grust, Norbert: Die Feiern zum 9. November in den Ortsgruppen der NSDAP in Ostwestfalen 1933-1943. In: Freitag 1997, S. 239; Deppe, Frithjof: Kultureller Einsatz im Osten. In: DSp42, S. 54; Diedrichs, Inge: Kulturlager des Obergaues Pommern an der Grenze. In: DSp39, S. 216-217; Kulke, Erich: Der Feierraum im Dorfe. In: DSp37, S. 233.

Eine interessante Übereinstimmung findet sich in der Arbeiterfestbewegung: Für die Feiern zum 40. Todestages Marx' empfahlen die zuständigen SPD-Feierprogrammatiker 1923 das Aufstellen einer mit Girlanden und frischem Grün umkränzten Marx-Büste und die Präsentation der roten Kampffarbe im „einfach, aber geschmackvoll“ hergerichteten Raum. Für beide politische Richtungen scheint also ein ähnliches Feierraumgestaltungsideal existiert zu haben. Vgl. Warstat 2005, S. 69-70.

⁷⁷⁸ Vgl. bspw. Behrenbeck 2011, S. 348-366; Dekoration oder Gestaltung. Gedanken zur Ausgestaltung eines Saales. In: DSp38, S. 450-451; Deppe, Frithjof: Kultureller Einsatz im Osten. In: DSp42, S. 54; Hirschfeld, Wolfgang: Der Abend im Dorfe. In: DSp37, S. 227; Krause, Hanns: Berichte

Verbindlichkeit gehabt zu haben – im Gegensatz zu anderen Diskursfeldern in *Die Spielschar*. Dies verwundert nicht weiter, denn Hartmann orientierte sich mit seinem Konzept in vorbildlicher Weise an nationalsozialistischen Architektur- und Kunst-Idealen: Die Verknüpfung von Ästhetik und Rassenlehre, die propagierte Zusammenarbeit von Architekt und Bildendem Künstler, der Hang zum Monumentalen, Klaren, „Disziplinierten“, die Verehrung des (gesunden) Körpers, der Glaube an die erzieherischen Kräfte von Architektur usw.⁷⁷⁹ Es tritt deutlich zu Tage, dass im Idealfall der Raum und seine Gestaltung den gewünschten feierlichen, konzentrierten Charakter der Veranstaltung verstärken sollte. Für die alltägliche Praxis besteht aber die Vermutung, dass überwiegend bestehende Innenräume in mehr oder minder idealer Weise für *HJ-Spielschar*-Veranstaltungen hergerichtet wurden.⁷⁸⁰

Welche weiteren Auswirkungen das Raumideal selbstverständlich auch auf die Bühnengestaltung hatte, wird näher im folgenden Kapitel untersucht werden.

3.2.2.2 Die Bühnenform

Für die Bühnenformen des Deutschen Volksspiels und deren Ausstattung stand abermals die Laienspielbewegung Vorbild, die ihrerseits durch die Avantgarde der Jahrhundertwende maßgeblich geprägt wurde. Gottfried Haaß-Berkow orientierte sich in seiner Szenengestaltung an bühnenreformerischen Bestrebungen sowohl von Edward Gordon Craig, von dem er die Idee der Stilbühne und die Bühnengestaltung mit Vorhängen übernahm, als auch an Georg Fuchs' Forderung der Ausdehnung des Spielraumes in den Zuschauerraum hinein. Ein wichtiges Bindeglied zwischen Theateravantgarde und Laienspielbewegung stellte Haaß-Berkows Schwager Maximilian Gümbel-Seiling dar, der seit 1908 am Münchener Künstlertheater unter Fuchs arbeitete, den Großteil der im frühen Laienspiel verwendeten Stücke schrieb und seit 1920 ebenfalls eine Wanderspielschar leitete. Haaß-Berkow entwickelte

aus der Arbeit. In: DSp36, S. 95; Leonhardt 1939, S. 67; Lübbers, Anneliese: Der Dorfgemeinschaftsabend der Landjugend. In: DSp36, S. 149-152; Niggemann/Platzmann 1938, S. 51-52; Vondung 1971, S. 34.

⁷⁷⁹ Vgl. Reichel, Peter: Bildende Kunst und Architektur. In: Benz/Graml/Weiß 2007, S. 166-179.

⁷⁸⁰ Vgl. bspw. Deppe, Frithjof: Die Mitwirkung der Spielscharen im Veranstaltungsring. In: DSp41, S. 168; Deppe, Frithjof: Kultureller Einsatz im Osten. In: DSp42, S. 54.

seine Ideen zur Bühnengestaltung und Stückwahl teilweise gemeinsam mit Gümbel-Seiling.⁷⁸¹

Die antinaturalistische Bühnenästhetik der Haaß-Berkow-Spiele – als Prototyp der jugendbewegten Laienspielschar – wurde im Folgenden von verschiedenen Wanderspielscharen, wie etwa der von Walter Blachetta und anderen kopiert und hatte sich bald als einer der Standards für Laienspielbühnen durchgesetzt (s. Abb. 17).⁷⁸²

Ein besonders verbreitetes Stilmittel der Laienspielbewegung stellte etwa die bekannte Stilbühne dar. Darunter verstand man sowohl im Laien- als auch im Deutschen Volksspiel eine

„Ausstattung der Szene, die auf alle Illusionskulissen verzichtet. Statt bemalter Kulissen und Prospekte, statt naturalistisch gebauter Wände und Versatzstücke, statt aller Wirklichkeitsvorspiegelung im Bühnenbild benutzt die Stilbühne lediglich Vorhänge, Tücher und glattbespannte Wände. Das Szenenbild besteht aus gegenständlich neutralen, einfarbigen Flächen.“⁷⁸³

Dabei bot die Stilbühne den nicht unerheblichen Vorteil, dem begrenzten Budget der Spielscharen entgegenzukommen, wenig Raum auf den ohnehin meist recht beengten Bühnen zu beanspruchen und für leichtes Gepäck bei Spielfahrten zu sorgen.⁷⁸⁴ Walter Blachetta berichtete aus der Praxis seiner Wanderspielschar, die statt Bühnendekoration in ihren Rucksäcken nur farbige Vorhänge transportierten, die gleichzeitig als Schlafdecken fungierten.⁷⁸⁵ Die Vorhänge dienten der Stilbühne als Begrenzung zu den Seiten und im Hintergrund und waren meist in neutralen Farben gehalten. Auch als Zwischenvorhang zur Beschleunigung von Szenenwechseln fanden sie Anwendung. Hingegen war der Vorhang an der Rampe

⁷⁸¹ Vgl. Kaufmann 1991, S. 27, 31; Kaufmann 1998, S. 439-440. Der Einfluss Edward Gordon Craigs auf den fürs Laienspiel stilprägenden Haaß-Berkow stellt noch weitgehend ein Forschungsdesiderat dar. Zu untersuchen wäre bspw. ein möglicher Zusammenhang von Craigs *screens* und der im Laienspiel populären *Rahmenbühne* (unterschiedliche mit Stoff bespannte Rahmen als variable Bühnenelemente). Allerdings waren diese Rahmen im nichtprofessionellen Theater - den deutlich kleineren Bühnen angepasst - viel kompakter und erzeugten keinesfalls den monumentalen Ausdruck, den die Kuben im expressionistischen Profitheater zumindest beabsichtigten. Vgl. Grund 2002, S.138, 202ff, 226; Hauptkulturamt der RPL der NSDAP 1943, S. 49; Noack, Werner: Spielvorschläge für unseren frohen Abend. In: DSp40, S.31; Rostosky 1937, S. 43, 55; Simhandl 2001, S. 365.

⁷⁸² Vgl. Blachetta, Walther: Auf großer Spielfahrt. In: DSg34, S. 225-228; Blachetta 1934, S. 122-128; Brix 1937, S. 50-53; Eyck 1935, S. 8; Laslowski 1958, S. 47; Lebede, Hans: Jugend, Drama und Bühne (1924). In: Frantzen 1969, S. 131.

⁷⁸³ Niggemann/Plaßmann 1938, S. 134-135.

⁷⁸⁴ Vgl. Dünkel, Paul Otto: Die Rupfenbühne. In: DSg33, S. 101-104; Kaufmann 1991, S. 246.

⁷⁸⁵ Vgl. Blachetta, Walther: Auf großer Spielfahrt. In: DSg34, S. 221-223.

als Trennung des Zuschauerraumes von der Bühne verpönt (s. Abb. 18-21).⁷⁸⁶ Als Bühnenuniversalie konnten Vorhänge genau wie kleinere Tücher und Zeltbahnen zur Abdeckung von festmontierten Bühnenelementen dienen, die häufig auf Wirtshausbühnen eine reine Stilbühnengestaltung erschwerten. Außerdem konnten mithilfe einer solchen Stoffbahn einfache Kulissenteile erschaffen werden, wie etwa ein Stein, der aus einem Schemel mit übergeworfener Zeltbahn in der Phantasie von Zuschauern und Spielern entstehen konnte.⁷⁸⁷

Durch die farbige Gestaltung weiterer Vorhänge, die über die Grundvorhänge gehängt wurden, oder durch das farbige Ausleuchten der neutralen Grundvorhänge sollten Orte angedeutet oder szenische Atmosphären erzeugt werden. Ansonsten verzichtete die Stilbühne weitgehend auf Ausstattungsgegenstände. Über die Haaß-Berkow-Spielschar wurde beispielhaft berichtet:

„Statt der üblichen Dekorationen nur farbig beleuchtete Vorhänge, die einen ruhigen und schönen Hintergrund und Rahmen für das Bild der Szene, des Vorganges bieten, und die völlige Konzentration auf die Hauptsache erleichtern und stützen.“⁷⁸⁸

Als die häufigste Innenraum-Alternative zur Stilbühne fand im Diskurs der Laienspielbewegung das Spiel mitten unter den Zuschauern Erwähnung, bzw. die Verlängerung der Bühne in den Zuschauerraum hinein.⁷⁸⁹ Wie beim Vorbild Georg Fuchs' versprach man sich hiervon die Aufhebung der Trennung zwischen Spielern und Zuschauern, freilich aus unterschiedlichen Motiven: Wo bei Fuchs die verlorene Einheit von Mensch und Welt durch ein dionysisches Verschmelzen von Zuschauern und Darstellern widererlangt werden sollte,⁷⁹⁰ ging es der Laienspielbewegung in der Folge des allgemein virulenten Gemeinschaftsparadigmas um die Förderung der

⁷⁸⁶ Vgl. Blachetta, Walther: Werkgespräch. In: Dsg33, S. 215-232; Brix 1937, S. 50, 52; Gentges, Ignaz: Einige Grundprobleme der Spielgestaltung (1929). In: Frantzen 1969, S. 118; Heising, Wilhelm: Über die Entwicklung des Laienspiels (1924). In: Frantzen 1969, S. 18; Mirbt, Rudolf: Zur Frage des Laienspiels (1924). In: Frantzen 1969, S. 66; Schöttler, Wilhelm: Ein Wort an die Spieler. In: Ders.: Der Nibelunge Not. Ein Schicksalsspiel. München: Kaiser 1930/31 (ML 62), S. 35.

⁷⁸⁷ Vgl. Bronn, Otto: Einiges, das selbstverständlich scheint, es aber scheinbar nicht ist! In: Dsg35, S. 173-174; Simons, Konni: Der Ort unseres Laienspiels. In: Dsg34, S. 193.

⁷⁸⁸ Reuter, Rudolf: Das Heimatspiel in Köln (1924). In: Frantzen 1969, S. 125. Vgl. auch: Krug, Konrad Maria: Das Bühnenbild auf der Laienbühne (1924). In: Frantzen 1969, S. 129; Lebede, Hans: Jugend, Drama und Bühne (1924). In: Frantzen 1969, S. 131; Mund, Wilhelm Maria: Mehr Schulung zu Fest und Feier! In: Dsg34, S. 307-310; So arbeiten Spielscharen! In: Dsg33, S. 55-56; Walther, M. R.: Wir spielen den „Beowulf“. In: Dsg34, S. 25.

⁷⁸⁹ Ignaz Gentges zählte in einer Publikation des *Bühnenvolksbundes* im Jahr 1929 knapp 20 verschiedene Bühnenformen auf, die sich für das Laienspiel eignen würden. Nicht mal für die Hälfte der Varianten finden sich in den Quellen Belege. Vgl. Gentges u.a. 1929, S. 141-152.

⁷⁹⁰ Vgl. Simhandl 2001, S. 367.

Gemeinschaft aller Anwesenden.⁷⁹¹ Die Spieler konnten entweder im Halbkreis gegenüber des Zuschauerhalbkreises aufgestellt sein, auf dem flachen Boden oder einem erhöhten Spielpodium in der Mitte der Zuschauer spielen, oder auf kleinen Satelitenbühnen im Raum verteilt. Wurde die vorhandene Guckkastenbühne genutzt, so sollten zumindest Auf- und Abzüge durch den Zuschauerraum inszeniert oder die Stufen, die von der Bühne in den Zuschauerraum führten, während der Aufführung bespielt werden.⁷⁹² Stufen, Podeste, Erhöhungen waren überhaupt für die Bühnen des Laienspiels zentrale Gestaltungsmittel. Unterschiedliche Bühnenebenen sollten einerseits der potentiellen Langeweile der recht reizarmen Stilbühnen entgegenwirken, andererseits dienten exponierte Stellungen den Spielinhalten.⁷⁹³ Ob hierbei eventuell Edward Gordon Craigs Idee der *cubes* modifiziert rezipiert wurde, ist fraglich.⁷⁹⁴

Ein interessantes Beispiel für die offensichtliche Anlehnung einer Laienspielbühne an Vorbilder aus dem Profitheater findet sich in den *Blättern für Laien- und Jugendspieler* aus dem Jahr 1925/26. Hier wurde ein Bühnenbildentwurf abgedruckt, der deutliche Bezüge zu zwei expressionistischen Arbeiten der Jahre 1919/20 aufweist (s. Abb. 22-25)

Am augenscheinlichsten ist aber der Einfluss eines anderen Expressionisten: Verschiedene Bühnenbildentwürfe und Aufführungsfotografien weisen die exakte Kopie der expressionistischen *Jessner-Treppe* und deren stilbildende Funktion in verschiedenen Laienspiel-Inszenierungen nach.⁷⁹⁵ Abbildung 26 zeigt den Bühnenbildentwurf Emil Pirchans zu Leopold Jessners Inszenierung von *König Richard III* aus dem Jahr 1920. Dieser Bühnenaufbau erhielt in den folgenden Jahren den Namen *Jessner-Treppe* und wurde nicht nur im Profitheater, sondern auch von der Laienspielbewegung vielfach imitiert (s. Abb. 27-29). Der expressionistische

⁷⁹¹ Vgl. Kapitel A.

⁷⁹² Vgl. Blachetta, Walther: Werkgespräch. In: DSg33, S. 232; Eyck 1935, S. 8; Brix 1937, S. 50, 52; Blachetta 1934, S. 122, 125-127; Festspiel der Hitler-Jugend. In: Dsg33, S. 153-158. Die Bedeutung Martin Luserkes Bewegungsspiel-Konzeptes für das Aufkommen von Spielpodien und die obligatorischen Wege der Spieler durchs Publikum wäre an anderer Stelle detailliert zu untersuchen.

⁷⁹³ Vgl. Brix 1937, S. 53; Gentges, Ignaz: Einige Grundprobleme der Spielgestaltung (1929). In: Frantzen 1969, S. 118; Wir spielen. In: DSg34, S. 318-320.

⁷⁹⁴ Vgl. Grund 2002, S. 202ff.

⁷⁹⁵ Schon in den Quellen zur Gartenstadt Hellerau findet sich der Nachweis einer Stufenbühne in „Jessnerscher“ Form, bzw. spätestens aus dem Jahr 1912 (s. Abb. 26a). Hier kann eine Traditionslinie vermutet werden. Vgl. Seidl 1912, S. 102.

Regisseur Jessner, als Jude von den Nationalsozialisten geächtet, verließ Deutschland 1934.

Treppenstufen waren aber nicht nur in der Jessnerschen Form im Laienspiel populär. Sie boten sich auch an den ungewohntesten und alltäglichen Orten als effektvolle Spielplätze an (s. Abb. 30-32). Sowohl für Innenräume, als auch für Aufführungen im Freien finden sich gelegentlich Hinweise auf die Benutzung von Simultanbühnen, d.h. Bühnen, auf denen mehrere Spielorte gleichzeitig aufgebaut waren und die nacheinander oder zeitgleich bespielt werden konnten.⁷⁹⁶ Diese typische Bühnenform des Mittelalters wurde in Deutschland erneut von Erwin Piscator eingeführt.⁷⁹⁷ Die beiden Modellfotografien (s. Abb. 33, 34) wurden als Beispiele für Simultanbühnen im Jahr 1929 in einer *BVB*-Publikation veröffentlicht. Sie erinnern wiederum stark an Edward Gordon Craigs *Scene*-Konzeption.

Auch im Freien wurde das Laienspiel ausgiebig praktiziert, entweder in der freien Natur, wo man sich gerne Plätze mit natürlichen Begrenzungen und Erhebungen für Spiel- oder Zuschauerraum suchte oder vor Gebäuden wie Kirchen, Bauernhäusern oder Ruinen und auf Dorf- oder Marktplätzen (s. Abb. 35-38).⁷⁹⁸

Die Deutschen Volksspiel-Programmatiker übernahmen sämtliche erwähnte Gestaltungsmittel der durch die Theateravantgarde inspirierten Laienspiel-Bühne und passten sie an ihre Interessen an: Stil- und Vorhangbühne,⁷⁹⁹ Stufung der Bühne⁸⁰⁰

⁷⁹⁶ Vgl. Blachetta 1934, S. 122; Brix 1937, S. 52; Vogel, Hildegard: Festspielwoche im Jungmädelsheim. In: *Dsg35*, S. 93-94.

⁷⁹⁷ Vgl. Brauneck / Schneilin 2007, S. 927; Enklaar, Jattie / Ester, Hans: Das Jahrhundert Berlins. Eine Stadt in der Literatur. Amsterdam: Rodopi 2000, S. 41; Simhandl 2001, S. 243

⁷⁹⁸ Vgl. Bitterhof 1980, S. 171-172; Blachetta, Walther: Auf großer Spielfahrt. In: *DSg34*, S. 223-225; Blachetta 1934, S. 128; Festspiel der Hitler-Jugend. In: *Dsg33*, S. 153-158; Gentges, Ignaz: Vom Bühnenbild im Laien- und Jugendspiel. In: *Die Blätter für Laien- und Jugendspieler 2* (1925/26) H. 4, S. 24; Laslowski 1932, S. 98; Laslowski 1958, S. 47; Lebede, Hans: Jugend, Drama und Bühne (1924). In: Frantzen 1969, S. 131-132; Simons, Konni: Der Ort unseres Laienspiels. In: *Dsg34*, S. 194-196; Simons, Konni: Die Spielfahrt. In: *DSg34*, S. 151-154; Wir spielen. In: *DSg34*, S. 318-320.

⁷⁹⁹ Vgl. Amt für Arbeitseinsatz 1941, S. 27-28; Colberg, Erich: Zum Spiel. In: Ders: Luftangriff. Ein Werbespiel für den Gedanken des Reichsluftschutzbundes. Leipzig: Strauch 1936, S. 3; Das Laienspiel in der Wehrmacht 1942, S. 3-5; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ 19*, S. 3; Lübbers, Anneliese: Der Dorfgemeinschaftsabend der Landjugend. In: *DSp36*, S. 151-152; Luserke, Martin: Der schwarze Pirat. Ein heldisches Spiel. Potsdam: Voggenreiter 1941, S. 5-10; Niggemann/Platzmann 1938, S. 20, 79-80, 152; Noack, Werner: Spielvorschläge für unseren frohen Abend. In: *DSp40*, S.31-32; Raeck, Siegfried: Vorwort. In: *SdJ 4* (1. Ausg.), S. 7; Rostosky 1937, S. 41-42, 56-57; Seidat, Oskar: Spielanweisung. In: *SdJ 8*, S. 3-4; Seidelmann 1942, S. 111-114; Vorwort. In: *SdJ 9*, S. 3-4.

⁸⁰⁰ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 67; Amt für Arbeitseinsatz 1941, S. 27-28; BArch: NS 28/105, Bl. 112; Brauneck/Schneilin 2007, S. 371; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 49; Niggemann/Platzmann 1938, S. 104-105. Auf Abbildung 63 ist die *Jessner-Treppe* bei einer Aufführung des Colbergschen *Der Kommandant* zu sehen.

sowie das Spiel im Freien⁸⁰¹ sind gehäuft in den Quellen des Deutschen Volksspiels anzutreffen und als verbreitete Formvorbilder zu verstehen. Auch die Simultanbühne wurde gelegentlich empfohlen.⁸⁰²

Auf den Abbildungen 39-41 ist die Verwendung von Stufen und Hintergrundvorhängen zu sehen. In Abbildung 39 und 40 dienten die Vorhänge der Ortskennzeichnung, in Abbildung 41 vermutlich schlicht dem Erzeugen eines ruhigen Hintergrundes und der Spielraumbegrenzung.

Die häufigste Erwähnung fand allerdings die angestrebte Auflösung der Zuschauer-Spieler-Trennung durch Spiel auf gleicher Ebene im Zuschauer-Halb- oder Vollkreis (s. Abb. 42-45), auf den Stufen der Bühne, durch das Publikum querende Auf- und Abzüge und Verzicht auf den vorderen Bühnenvorhang.⁸⁰³

Hinsichtlich der Bühnenform ist also eine große Nähe des Deutschen Volksspiels zur Laienspielbewegung festzustellen. Hinzu kam seit 1936 eine leichte Verstärkung der Tendenz, die Guckkastenbühne zu verlassen und stattdessen als eine der möglichen Alternativen ein schlichtes Spielpodium zu wählen, wie es etwa Martin Luserke bereits verwandte.⁸⁰⁴

⁸⁰¹ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 66; Amt für Arbeitseinsatz 1941, S. 27-28; Colberg, Erich: Das Spiel als Bekenntnis. In: DSp39, S. 48; Das Laienspiel in der Wehrmacht 1942, S. 3; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 15, S. 3; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 17, S. 3; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 18, S. 4; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 21, S. 4; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 22, S. 4; Mirbt, Rudolf: Vorwort. In: Colberg, Erich: Das Kind. Ein Spiel vom ewigen deutschen Land. München: Kaiser 1939 (ML 173), S. 5; Niggemann/Platzmann 1938, S. 55-56; Scholz, Wilhelm: Spielzucht im feierlichen Spiel. Ein Beispiel für viele. In: DSp39, S. 327; Schultze, Hermann: Spielanweisung. In: *SdJ* 20, S. 7; Seidelmann 1942, S. 111, 120-122; Ziese, Lilli: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 282; Zum Spiel. In: *SdJ* 6, S. 3.

⁸⁰² Vgl. Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 22, S. 4; Niggemann/Platzmann 1938, S. 129; Über Spielgestaltung und Spielgewand. In: *SdJ* 23, S. 3.

⁸⁰³ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 67; Colberg, Erich: Das Spiel als Bekenntnis. In: DSp39, S.48; Deppe, Frithjof: Die Mitwirkung der Spielscharen im Veranstaltungsring. In: DSp41, S. 169; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 11, S. 4; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 20, S. 3; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 46-49; Hirschfeld 1939, S. 90; Jacob, Sofie: Die Gäste sollen mitmachen! In: DSp38, S. 457; Kulke, Erich: Der Feierraum im Dorfe. In: DSp37, S. 233; Mirbt, Rudolf: Vorwort. In: Colberg, Erich: Das Kind. Ein Spiel vom ewigen deutschen Land. München: Kaiser 1939 (ML 173), S. 5; Noack, Werner: Spielvorschläge für unseren frohen Abend. In: DSp40, S. 31-32; Vorwort. In: *SdJ* 9, S. 3-4; Reichsjugendführung 1944, S. 61; Wüsteneck, Heinz: Jungvolkabend. In: DSp36, S. 268.

Eine der seltenen Gegenstimmen fand sich bei Lotte Rostosky, die der Überzeugung war, dass die Zuschauer-Spieler-Trennung nicht aus einer räumlichen Distanz resultierte, und deshalb auch nicht durch eine räumliche Annäherung zu überwinden sei. Sie forderte ganz im Gegenteil einen Abstand zwischen Bühne und Publikum, um bei großen Zuschauermengen eine gute Sicht auf das Spielgeschehen zu gewährleisten. Eine ganz ähnliche Haltung nahm Karl Seidelmann ein. Vgl. Rostosky 1937, S. 55; Seidelmann 1942, S. 29-31.

⁸⁰⁴ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 67; Amt für Arbeitseinsatz 1941, S. 27-28; BArch: NS 28/105, Bl. 112; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 15, S. 3; Giffel 1989, S. 24;

Interessant ist das Beispiel einer Bühne, die sowohl zur Zeit der Laienspielbewegung, als auch für die Programmierer des Deutschen Volksspiels als vorbildlich galt: Die Bühne im *Musikheim Frankfurt/Oder*, das 1929 fertig gestellt wurde und als Weiter- und Erwachsenenbildungs-Institution fungierte (s. Abb. 46-48).⁸⁰⁵ Die Bühne des Musikheims bot neben einem nach hinten und zu den Seiten begrenzten leicht erhöhten Spielpodium eine zweite Ebene, die von zwei Seiten per Treppen erreicht werden konnte. Bei der Bühnengestaltung orientierte sich der Architekt an den Positionen Martin Luserkes, so dass gemäß Luserkes *Kompaßlehre* seitliche Auftritte ermöglicht wurden, die Längsachse des Spielraumes im Bühnenhintergrund ins Freie führte und der gesamte Festraum groß genug für Auf- und Abzüge der Spieler durchs Publikum war. Die Fläche zwischen Podium und ansteigendem Chor an der gegenüberliegenden Seite des Saals betrug immerhin zwölf mal zwölf Meter. Das Podium war – wie der gesamte Raum – ebenfalls beträchtliche zwölf Meter breit und sechs Meter tief. Unterhalb der zweiten Ebene, die sich wie eine Empore rückwärtig über die gesamte Bühnenbreite erstreckte, betrug die Deckenhöhe nur ca. zweieinhalb Meter, wodurch im Bühnenhintergrund kein Spiel mit Stufungen möglich war. An der Empore konnten aber Vorhänge befestigt werden.

Der Raum war an den Seiten mit hohen Glasscheiben ausgestattet:

„Ein weites, behaglich sich dehnendes Raumgefühl spricht aus dieser Anlage, eine freizügige Bereitschaft, für alle möglichen Zwecke froher Geselligkeit im einzelnen verwendbar zu sein, ohne doch den feierlich-würdigen Grundcharakter, die festliche Hochstimmung dranzugeben. Daß so sehr viel Holzbauten den Raum bestimmen, macht in heimelig und traut, obwohl ihm eigentliche Einrichtungsgegenstände fehlen. Ein Raum also, in dem deutsche Geselligkeit festlich ausschwingen kann.“⁸⁰⁶

Trotz eines überwiegend zufriedenstellenden Ergebnisses, stießen die fehlende Versenkungs-Möglichkeit und das zu niedrig geratene Podium aus Sicht der nichtprofessionellen Theatermacher auf Kritik.⁸⁰⁷

Niggemann/Platzmann 1938, S. 104-105; Raeck, Siegfried: Vorwort. In: *SdJ* 4 (1. Ausg.), S. 7; Seidat, Oskar: Volksspiel gestern und heute. In: *Feier – Fest – Spiel*. Leipzig: Strauch 1939/40, S. 4.

⁸⁰⁵ Vgl. Stoverock 2013, S. 228-232.

⁸⁰⁶ Seidelmann 1942, S. 127.

⁸⁰⁷ Vgl. Bitterhof 1980, S. 92-93.

Für die Bühnenformen und deren Ausstattung im Deutschen Volksspiel lassen sich also offensichtliche Traditionslinien über die Laienspielbewegung in die Theateravantgarde, besonders zu Edward Gordon Craig und Georg Fuchs nachweisen. Hauptsächlich gilt das für die Stil- und Vorhangbühnen, die Stufung der Bühne und die Auflösung der Zuschauer-Spieler-Trennung. Auch auf die von Erwin Piscator in Deutschland wieder eingeführte Simultanbühne wurde zurückgegriffen. Die antinaturalistische Bühnengestaltung, die die Wanderspielschar von Haaß-Berkow entwickelte, verarbeitete verschiedene expressionistische Impulse und diente ihrerseits für die Laienspielbewegung als Stilvorbild. Die Stilmittel der Laienspielbewegung wurden wiederum vom Deutschen Volksspiel übernommen und fanden mit teilweise anderen Zielen weiter Verwendung. Auf diesem Weg konnte ein Bühnenelement wie beispielsweise die *Jessner-Treppe* eines jüdischen, emigrierten Regisseurs im Deutschen Volksspiel zum stilbildenden Element avancieren.⁸⁰⁸

3.2.2.3 Die Bühnenausstattung

Auch der Diskurs um die Ausstattung der Spielräume des Deutschen Volksspiels umfasste ein recht homogenes Set von Äußerungen. Wie im vorhergehenden Abschnitt bereits festgestellt, waren Stilbühne und Spielpodium, sowie das ebenerdige Spiel zwischen den Zuschauern und das Spiel im Freien die am häufigsten propagierten Bühnenformen des Deutschen Volksspiels. Keine dieser Bühnen war mit einer aufwendigen Ausstattung zu vereinbaren, wo sie sich nicht per Definition schon ausschloss. Besonders verbreitet war die Aussage, dass möglichst wenige Kulissenteile zum Einsatz kommen sollten:

„Ein einfacher Stuhl, eine glatte Bank, ein schmuckloser Tisch, womöglich auch nur Kisten mit Stoff verkleidet, werden sich dem Stil jedes Spiels störungslos einfügen.“⁸⁰⁹

⁸⁰⁸ Es ist also nicht nur von basalen gegensätzlichen Zielstellungen von Moderne und jugendbewegtem Laienspiel auszugehen, wie ihn Ulrike Hentschel konstatiert, sondern auch von punktuellen Übernahmen der avantgardistischen Profitheater-Ästhetik in den nichtprofessionellen Sektor. Vgl. Hentschel 2010, S. 81-82.

⁸⁰⁹ Niggemann/Platzmann 1938, S. 128. Vgl. auch: Amt für Arbeitseinsatz 1941, S. 27-28; Das Laienspiel in der Wehrmacht 1942, S. 1, 4; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 22, S. 4; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 49; Kröger, Franz und Günther Boehnert: Kameraden! In: *SdJ* 7, S. 6; Lübbens, Anneliese: Der Dorfgemeinschaftsabend der Landjugend. In: *DSp*36, S. 151-152; Niggemann/Platzmann 1938, S. 14, 32, 134-135; Noack, Werner: Spielvorschläge für unseren frohen Abend. In: *DSp*40, S. 31; Schultze, Hermann: Spielanweisung. In: *SdJ* 20, S. 5, 7; Seidat, Oskar: Spielanweisung. In: *SdJ* 8, S. 4; Seidelmann 1942, S. 28; Über

Die wenigen schlichten, aber soliden Andeutungs- oder Versatzstücke dienten der Verdeutlichung des jeweiligen Spielortes und erleichterten den Szenenwechsel, wenn ohne Vordervorhang und Pausen gespielt wurde (s. Abb. 49).

Mit grundlegend gleichem Anspruch behandelte man das Thema Requisiten. Auch hier wurde der sparsame Einsatz von Gegenständen, die nichts vortäuschten, sondern echt waren, empfohlen. So polemisierte die *RJF*-Kulturamts-Mitarbeiterin Doris Sondern beispielsweise gegen die Bühnendarstellung eines Lagerfeuers mithilfe einer Glühbirne und etwas rotem Papier.⁸¹⁰ Die verwendeten Requisiten sollten ganz besonders in den Feierspielen Symbolcharakter aufweisen (s. Abb. 50).⁸¹¹ Zahlreiche der symbolhaften Objekte, die in Feierspielen Anwendung fanden, wie Feuer (Fackeln, Flammenbecken, Kerzen), Fahnen und Standarten, Fanfaren und die gezielte Verwendung von Farben (besonders rot, gold, weiß, braun, hell/dunkel), gehörten auch zum Repertoire der *Reichsparteitage*.⁸¹² In den Feierspielen der *SdJ*-Reihe tauchten des Weiteren Waffen, berufsgruppenkennzeichnende Gegenstände und Marschmusik-Instrumente (Trommeln, Trompeten) im Nebentext auf.⁸¹³ Alle diese Requisiten dienten der Emotionalisierung der Anwesenden, waren intuitiv zu erfassen und sollten nicht rational entschlüsselt werden.⁸¹⁴

Gerade für gesellige und Märchenspiele scheint es aber noch einen anderen Gestaltungsstil gegeben zu haben: Karl Seidelmann schrieb 1942 in seinem Handbuch *Das Laienspiel*, dass andeutende Kulissenstücke nicht zwangsläufig realistisch zu sein hätten, sondern auch über- oder unterdimensioniert im Verhältnis

Spielgestaltung und Spielgewand. In: *SdJ* 23, S. 5; Vorwort. In: *SdJ* 2, S. 3; Vorwort. In: *SdJ* 9, S. 3-4; Vorwort. In: Seidat, Oskar: *Wir brauchen Heime!* Leipzig: Strauch 1937 (= *Kurzspiel* 1), S. 3.

⁸¹⁰ Vgl. Sondern, Doris: *Der Elternabend*. In: *DSp37*, S. 302.

⁸¹¹ Vgl. Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 17, S. 3; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 22, S. 4; *Das Laienspiel in der Wehrmacht 1942*, S. 2. Im Spiel „Der Birkenzweig“ von Kilian Koll (*SdJ* 21) entfaltet das Titel-Requisit seine Wirkung als Hoffnungs-Symbol über die assoziative Verbindung zum Ölzweig der biblischen Geschichte von Noah und der Sintflut.

⁸¹² Vgl. Kratzer 1998, S. 320; Niggemann/Platzmann 1938, S. 45, 53-54; Reichel 2006, S. 154-167.

⁸¹³ Vgl. Vorwort. In: *SdJ* 1, S. 3-4; Nebentexte in *SdJ* 17 und *SdJ* 21.

⁸¹⁴ Vgl. Behrenbeck 2011, S. 48-49. Sabine Behrenbeck definiert ein Symbol im Unterschied zum neutralen Zeichen dadurch, dass das Symbol Emotionen wecke, intuitiv erfasst und nur schwer rational zu analysieren sei. Matthias Warstat bestätigt exemplarisch in seiner Untersuchung der Arbeiterfestbewegung, dass die Entschlüsselung des Symbols „Feuer“ durch die Hypersemiotisierung des Symbols und damit der drohenden Desemiotisierung erschwert worden sei. Vgl. Warstat 2005, S. 102.

zur restlichen Bühne sein könnten.⁸¹⁵ Einige wenige Artefakte belegen für die Jahre 1936-1945 eine Bühnengestaltung, die eher expressionistisch anmutet. Beispielsweise sollte im Kurzspiel *Wir brauchen Heime – Ein lebendiges Werbespiel zur Heimbeschaffungsaktion* von Oskar Seidat die Enge eines *HJ*-Heimes dadurch verdeutlicht werden, dass die spielenden *Pimpfe* sich grotesk auf mehreren Leitern stapeln und am Höhepunkt der Szene zusammenkrachen sollten.⁸¹⁶

Interessant sind auch die bis mindestens 1943 in unterschiedlichen Publikationen veröffentlichten Aufführungsfotografien einer Inszenierung von Margarete Cordes' *Spitzbubenkomödie*, deren Kulissen einen expressionistischen Einschlag aufweisen (s. Abb. 51, 52).⁸¹⁷

An verschiedenen Stellen wird aber nicht nur der sparsame Gebrauch, sondern der konsequente Verzicht auf jeglichen Spiel- und Bühnengegenstand empfohlen. Besonders scharadengeübte Spieler sollten alle Gegenstände durch ihr körperbetontes Spiel und die Phantasie der Zuschauer sichtbar werden lassen.⁸¹⁸

Neben der Betonung des Körperspiels bot dieser radikale Minimalismus natürlich auch die Möglichkeit, immer und überall spielen zu können – auch als reisende Schar. Abseits des propagierten Mainstreams gab es aber auch Autoren, die das Illusionstheater und eine aufwendigere Ausstattung für geübtere Spielgruppen befürworteten.⁸¹⁹

Bei der Untersuchung der Ausstattungsgegenstände und Requisiten stellt sich wiederum heraus, dass das Deutsche Volksspiel die Entwicklungslinien des Laienspiels aufgriff und weiter durchsetzte. Sowohl der sparsame Einsatz von Kulissen-Versatzstücken und Requisiten (s. Abb. 53 - 54), bzw. der völlige Ersatz

⁸¹⁵ Vgl. Seidelmann 1942, S. 114-116.

⁸¹⁶ Vgl. Vorwort. In: Seidat, Oskar: *Wir brauchen Heime. Ein lebendiges Werbespiel zur Heimbeschaffungsaktion*. Leipzig: Strauch 1937 (= Kurzspiel 1), S. 3.

⁸¹⁷ Vgl. Köhler 2010, S. 177.

⁸¹⁸ Vgl. Colberg, Erich: *Zum Spiel*. In: Ders: *Luftangriff. Ein Werbespiel für den Gedanken des Reichsluftschutzbundes*. Leipzig: Strauch 1936, S. 3; *Das Laienspiel in der Wehrmacht* 1942, S. 5; Förster, Wolfgang: *Vorwort*. In: *SdJ* 19, S. 3; Förster, Wolfgang: *Vorwort*. In: *SdJ* 21, S. 4; Mirbt, Rudolf: *Vorwort*. In: Fritzsche, Gerhard: *Der verlorene Hof*. München: Kaiser 1937 (ML 161), S. 5; Niggemann/Plaßmann 1938, S. 20, 128; Raeck, Siegfried: *Vorwort*. In: *SdJ* 4 (1. Ausg.), S. 7; Schultze, Hermann: *Spielanweisung*. In: *SdJ* 20, S. 5; Seidelmann 1942, S. 111-114; *Vorwort*. In: *SdJ* 9, S. 3-4. Vgl. auch: *Nebentext* in *SdJ* 11, S. 5.

⁸¹⁹ Vgl. Förster, Wolfgang: *Spielanweisung*. In: Colberg, Erich: *Die geheimnisvollen Tankstellen. Ein Spiel zum Vierjahresplan*. Leipzig: Strauch 1937 (= Kurzspiel 4), S. 4-7; Förster, Wolfgang: *Vorwort*. In: *SdJ* 19, S. 3; Luserke, Martin: *Der schwarze Pirat. Ein heldisches Spiel*. Potsdam: Voggenreiter 1941, S. 5-10; Schultze, Hermann: *Spielanweisung*. In: *SdJ* 20, S. 5; Seidelmann 1942, S. 116-118; *Vorwort*. In: Roeper, Hans: *Was wünscht der Herr – Bitte? Eine Spielszene gegen Meckerer*. Leipzig: Strauch 1937 (= Kurzspiel 2), S. 3.

durch körperbetontes Spiel⁸²⁰ findet sich schon für die Zeit vor 1933 bzw. 1936 im Quellenmaterial. Gleiches gilt für die Forderung nach symbolischem Ausdrucksgehalt⁸²¹ und einfacher, aber solider Qualität der Objekte.⁸²²

Dabei schien es Schwierigkeiten zu bereiten, Kriterien für den idealen Spielgegenstand zu bestimmen: Weder sollte er naturalistisch sein, noch historische Echtheit vortäuschen. Sobald er neutral gestaltet würde, sei er zwar vielseitig verwendbar, aber auch völlig ausdruckslos. Verschiedene Autoren beschrieben Requisiten, die offensichtlich stark expressionistisch inspiriert waren. Reinhard Leibbrandt benutzte beispielsweise in einer Inszenierung geometrisch auf einander abgestimmte Requisiten: „das Tablett ein schwarzes Brett, die Gläser rote Zylinder, die Flasche ein weißer Kegel [...] alle Linien und Formen im Spiel auf das Geometrische gestellt [...]“⁸²³ Einige Autoren forderten, die Bühnengegenstände aus dem gleichen Material herzustellen, wie der Gegenstand, den sie darstellen sollten. Wilhelm Schöttler hielt exemplarisch für sein Stück *Kämpfende Mannschaft* den Gebrauch von *HJ*-Messern und Speeren für angemessener als Bühnendolche, immerhin ziele man nicht auf Bluff und Effekt, sondern auf Überzeugung und Werbung. Und Reinhard Leibbrandt forderte im anderen Extrem, ein Schwert aus Pappe auch wie ein Papp- nicht wie ein Metallschwert zu behandeln.⁸²⁴

Sowohl für die Bühnenform, als auch für deren Ausstattung des Deutschen Volksspiels kann zusammenfassend festgestellt werden, dass die Grundhaltungen

⁸²⁰ Vgl. Brix 1937, S. 52-53; Blachetta, Walther: Auf großer Spielfahrt. In: DSg34, S. 223; Ditzen, Josef: Das Werk der Aachener Spielgemeinschaft (1924). In: Frantzen 1969, S. 77; Dünkel, Paul Otto: Die Rupfenbühne. In: DSg33, S. 101-104; Gentges, Ignaz: Einige Grundprobleme der Spielgestaltung (1929). In: Frantzen 1969, S. 118; Krug, Konrad Maria: Das Bühnenbild auf der Laienbühne (1924). In: Frantzen 1969, S. 129; Leben, Tod und Erlösung des Dr. Johann Faust. Eine Spielgestaltung. In: DSg33, S. 79-86; Leibbrandt, Reinhard: Spielgerät. In: Gentges u.a. 1929, S. 174-175; Reuter, Rudolf: Das Heimatspiel in Köln (1924). In: Frantzen 1969, S. 125; Schöttler, Wilhelm: Ein Wort an die Spieler. In: Ders.: Der Nibelunge Not. Ein Schicksalsspiel. München: Kaiser 1930/31 (ML 62), S. 35; Schöttler, Wilhelm: Nachwort. In: Ders.: Bergen op Zoom. Ein Spiel in drei Handlungen. München: Kaiser 1934 (ML 89), S. 42; Schultze, Hermann: Aus meiner Inszenierungsmappe. In: DSg33, S. 35-40; Simons, Konni: Der Ort unseres Laienspiels. In: Dsg34, S. 193-196; Walther, M. R.: Wir spielen den „Beowulf“. In: DSg34, S. 25.

⁸²¹ Vgl. Brix 1937, S. 52; Warstat 2005, S. 97-104.

⁸²² Vgl. Brix 1937, S. 52; Diewald, Josef: Von Requisiten und ihrer Anfertigung. In: Die Blätter für Laien- und Jugendspieler 2 (1925/26) H. 4, S. 38.

⁸²³ Leibbrandt, Reinhard: Spielgerät. In: Gentges u.a. 1929, S. 175. Vgl. auch: Diewald, Josef: Von Requisiten und ihrer Anfertigung. In: Die Blätter für Laien- und Jugendspieler 2 (1925/26) H. 4, S. 35f.

⁸²⁴ Vgl. Brix 1937, S. 52; Leibbrandt, Reinhard: Spielgerät. In: Gentges u.a. 1929, S. 175; Schöttler, Wilhelm: Nachwort. In: Ders.: Kämpfende Mannschaft. München: Kaiser 1935 (ML 125), S. 55-56. Vereinzelt gab es natürlich auch: Z.B. eine Freilichtbühne mit illusionistischem Herrenschloss oder mit Stanniol umwickelte „Märchenteller“. Vgl. Freilichtbühnen-Aufführungen. In: DSg33, S. 133-136; Vogel, Hildegard: Festspielwoche im Jungmadelheim. In: Dsg35, S. 93-94.

und Ästhetik der Laienspielbewegung kopiert wurden, die ihrerseits stark von der antinaturalistischen Theateravantgarde beeinflusst war. Stilbühne, Vorhangbühne, Spiel im Freien, Stufungen der Bühne, Kulissen-Versatzstücke und minimalistische Ausstattung, sowie Reduktion der Zuschauer-Spieler-Trennung waren die populärsten Stile beider Perioden.

3.2.2.4 Licht-, Musik- und Toneinsatz

Die Frage der Beleuchtung spielt in *Die Spielschar* eine verschwindend geringe Rolle. Selbst aus den flankierenden Quellen sind nur begrenzt diskursive Aussagen herausfiltern. Neben der Sichtbarkeit der Spieler auf der Bühne und dem Versuch, die Spielillusion zu unterstützen, war das Erzeugen von Atmosphären ein zentrales Anliegen.⁸²⁵ In Innenräumen sollte die Spielschar dieser Forderung mit Hilfe von Taschenlampen, Kerzen, Fahrradlaternen, Schmalfilmapparaten, vorhandenen oder selbstgebauten Scheinwerfern, die dimmbar und flexibel farbig sein sollten, nachkommen.⁸²⁶ An Außenspielorten setzte man auf die Beleuchtung und atmosphärische Wirkung von offenem Feuer – meist in der Form von Fackeln, die zwecks guter Sichtbarkeit an den seitlichen Spielfeldrändern aufgestellt sein sollten.⁸²⁷ In Fragen der Beleuchtung sind Überschneidungen des nichtprofessionellen Freilufttheaters mit dem Thingspiel auszumachen, welches offenes Feuer in Form von Fackeln und riesigen Flammenbecken ebenso wie dimmbare Scheinwerfer zur Erzeugung von Stimmungen einsetzte. Erika Fischer-Lichte versteht diese Praxis für das Thingspiel nicht bloß unter einer rein optischen Wirkungsabsicht, sondern aus leiblicher Perspektive, die für das nichtprofessionelle Theater zwar in geringerem Maße, aber auch zuzutreffen scheint:

⁸²⁵ Vgl. Colberg, Erich: Zum Spiel. In: Ders.: Luftangriff. Ein Werbespiel für den Gedanken des Reichsluftschutzbundes. Leipzig: Strauch 1936 (Jugend- und Volksbühne 732), S. 3; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 33, S. 4; Seidelmann 1942, S. 127-129. Ebenso wie schon in der Laienspielbewegung kolportierte man im Deutschen Volksspiel gelegentlich die Regel, für eine Nacht- oder Gewitterstimmung sei violette, für Mondlicht grüne und für Sonnenschein gelbe Beleuchtung einzusetzen. Vgl. Blachetta, Walter: Beleuchtung. In: Gentges u.a. 1929, S. 162; Niggemann/Platzmann 1938, S. 25-26; Seidelmann 1942, S. 129-130.

⁸²⁶ Vgl. Colberg, Erich: Zum Spiel. In: Ders.: Luftangriff. Ein Werbespiel für den Gedanken des Reichsluftschutzbundes. Leipzig: Strauch 1936 (Jugend- und Volksbühne 732), S. 3; Das Laienspiel in der Wehrmacht 1942, S. 2; Rostosky 1937, S. 19, 45-47; Seidelmann 1942, S. 129-130.

⁸²⁷ Vgl. Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 15, S. 3; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 17, S. 3; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 18, S. 4; Niggemann/Platzmann 1938, S. 25-26; Rostosky 1937, S. 47; Schultze, Hermann: Spielanweisung. In: *SdJ* 20, S. 7.

„In den Atmosphären, die der Raum und die Dinge auszustrahlen scheinen, werden diese dem Subjekt, das ihn betritt, in empathischem Sinne gegenwärtig. Sie rücken dem wahrnehmenden Subjekt auf den Leib, ja, dringen geradezu – wie im Falle des Lichts, der Musik, des Geruchs – in ihn ein. Das die Atmosphäre leiblich erspürende Subjekt findet sich nicht in Distanz zu ihr, sondern wird von ihr umfassen und umgeben, ja taucht in sie ein.“⁸²⁸

Diese Wirkungsweise von Licht und Geruch ist für das Deutsche Volksspiel vermutlich nur an den Außenspielorten in Folge der offenen Feuerquellen von Bedeutung gewesen. Die eingesetzten Scheinwerfer sowohl im Innen- als auch im Außenraum werden keine vergleichbare auf den Leib rückende Intensität produziert haben können. Eine weitere performative Komponente des Fackelscheins war die klare Unterscheidung in einen hellen und einen dunklen Bereich des Aufführungsortes: Sowohl Spieler als auch Zuschauer waren im Lichtkegel als Gemeinschaft zusammengefasst, womit sich Wärme und Sicherheit assoziieren ließ, in Abgrenzung zu der umgebenden Dunkelheit. Archaische und pseudoreligiöse Anklänge waren durchaus beabsichtigt.⁸²⁹ Da im Deutschen Volksspiel auf aufwendige Ausstattung verzichtet wurde, erhoffte man sich gerade durch die Freiluftbeleuchtung eine eindrückliche atmosphärische Gestaltungs- und damit Einflussmöglichkeit.

Ein grundsätzlich vergleichbares Beleuchtungsideal wurde für das Deutsche Volksspiel auch in den Jahren vor 1936 und ebenso schon in der Laienspielbewegung empfohlen.⁸³⁰

Im Deutschen Volksspiel sollte ausschließlich Live-Ton eingesetzt werden. Das Abspielen von Grammophonplatten mit Musik oder Geräuschen war verpönt.⁸³¹ Stattdessen verstand man Volksspiel und Volksmusik als eine angemessene

⁸²⁸ Fischer-Lichte 2006, S. 198.

⁸²⁹ Vgl. Fischer-Lichte 2006, S. 202.

⁸³⁰ Vgl. Blachetta, Walter: Beleuchtung. In: Gentges u.a. 1929, S. 159-162; Blachetta, Walther: Die Sicht des Spielplatzes und der Spielenden. In: DSg33, S. 263-272; Blachetta 1934, S. 128; Brix 1937, S. 52; Festspiel der Hitler-Jugend. In: DSg33, S. 155-156; Leben, Tod und Erlösung des Dr. Johann Faust. Eine Spielgestaltung. In: Dsg33, S. 81-82; Schöttler, Wilhelm: Ein Wort an alle Spieler. In: Ders.: Der Nibelunge Not. München: Kaiser 1931 (=ML 62), S. 35-36; Schöttler, Wilhelm: Nachwort. In: Ders.: Bergen op Zoom. München: Kaiser 1934 (=ML 89), S. 42; Schöttler, Wilhelm: Nachwort. In: Ders.: Kämpfende Mannschaft. München: Kaiser 1935 (=ML 125), S. 56; Simons, Konni: Der Ort unseres Laienspiels. In: DSg34, S. 194-195; Simons, Konni: Die Spielfahrt. In: DSg34, S. 152; Walther, M. R.: Wir spielen den „Beowulf“. In: DSg34, S. 25.

⁸³¹ Vgl. Kitscharchiv Plüsch & Co. In: DSp36, S. 192; Niggemann/Platzmann 1938, S. 60.

Einheit.⁸³² Der Einsatz von Musik im Deutschen Volksspiel konnte – ähnlich wie schon im Laienspiel und in den frühen Jahren der NS-Herrschaft⁸³³ – unterschiedliche Funktionen haben: Zur Unterstützung der gewünschten Atmosphäre dienten meist untermalende Instrumentalstücke, weniger gesungene Lieder.⁸³⁴ Heinrich Delfmann schrieb in *Die Spielschar* über den Zusammenhang von Musik und Bewegung in seinem *Jahreszeitenspiel*: „Diese auf der Verbindung von Ton und Bewegung beruhenden Wirkung kann sich kaum jemand entziehen, weil sie außerhalb jeglicher Logik sein Gemüt berührt.“⁸³⁵ Neben der stimmungsverstärkenden Funktion der Musik konnte sie auch eingesetzt werden, um die einzelnen Figuren zu charakterisieren. Hierfür wurde jeder Figur ein Motiv oder ein Instrument zugeordnet, das immer dann anlag, sobald der entsprechende Spieler auftrat.⁸³⁶

Häufige Anwendung fanden musikalische Einschübe oder gemeinsame Lieder, um das Spiel einzuleiten, kurze Pausen beim Szenenwechsel zu überbrücken oder am Ende in den gemeinsamen Tanz überzuleiten.⁸³⁷ Sofern gemeinsamer Gesang von Publikum und Spielern bzw. Singschar vorgesehen war, diente dieser gemäß des Gemeinschaftsparadigmas der Herstellung einer Gemeinschaft aller Anwesenden.⁸³⁸

⁸³² Vgl. Klein, Traute: Schneewittchen mit Musik und Lied. In: DSp39, S. 241; Niggemann/Platzmann 1938, S. 85; Rostosky 1937, S. 36.

⁸³³ Vgl. Blachetta, Walther: Wir spielen „Volkslieder“! In: DSg35, S. 245-246; Schöttler, Wilhelm: Ein Wort an alle Spieler. In: Ders.: Der Nibelunge Not. München: Kaiser 1931 (=ML 62), S. 36; Schöttler, Wilhelm: Nachwort. In: Ders.: Bergen op Zoom. München: Kaiser 1934 (=ML 89), S. 42; Worbs 1999, S. 169-170.

⁸³⁴ Vgl. Kramer, Hertha / Förster, Wolfgang: Vorwort. In: SdJ 24, S. 4; Luserke, Martin: Der schwarze Pirat. Ein heldisches Spiel. Potsdam: Voggenreiter 1941, S. 3-4; Rostosky 1937, S. 37; SdJ 15, S. 16; SdJ 33; Seidelmann 1942, S. 135-136.

⁸³⁵ Delfmann, Heinrich: Spiel und Bewegung. In: DSp36, S. 310.

⁸³⁶ Vgl. Klein, Traute: Schneewittchen mit Musik und Lied. In: DSp39, S. 241-242; Rostosky 1937, S. 37; Schultze, Hermann: Spielanweisung. In: SdJ 20, S.6-7.

⁸³⁷ Vgl. Aus der Gauchronik Masuren. Vom Werden einer Feierstunde. In: DSp36, S. 236; Jacob, Sofie: Die Gäste sollen mitmachen! In: DSp38, S. 455-457; Niggemann/Platzmann 1938, S. 85; Noack, Werner: Spielvorschläge für unseren frohen Abend. In: DSp40, S. 31; Rostosky 1937, S. 37; Schöttler, Wilhelm: Nachwort. In: Ders.: Bergen op Zoom. München: Kaiser 1934 (=ML 89), S. 42; SdJ 9; SdJ 16, S. 30; SdJ 23; SdJ 24; Worbs 1999, S. 169-170.

⁸³⁸ Vgl. Deppe, Frithjof: Die Mitwirkung der Spielscharen im Veranstaltungsring. In: DSp41, S. 169; Der Jungmadel-Elternabend. In: DSp38, S. 50; Ditzen, Josef: Spielfahrer (1925). In: Frantzen 1969, S. 165; Jacob, Sofie: Die Gäste sollen mitmachen! In: DSp38, S. 455-457; Lipp, Wolf: Hans-Sachs-Spiele im Dorf. In: DSp40, S. 80; Luserke, Martin: Der schwarze Pirat. Ein heldisches Spiel. Potsdam: Voggenreiter 1941, S. 3-4; Noack, Werner: Spielvorschläge für unseren frohen Abend. In: DSp40, S. 31-32; SdJ 16, S. 30; Speth, Curt: Wir bauten das Spiel „Der schwarze Pirat“. In: DSp39, S. 237; Worbs 1999, S. 169-170.

Schließlich konnte Musik aber auch der Bühnenhandlung immanent sein, etwa wenn eine Figurengruppe Singspiele oder Reigen zeigte.⁸³⁹

Empfohlen wurden neben Sing- und Reigenstücken sowohl eigens für die jeweiligen Spiele komponierte Melodien, klassische Instrumentalstücke und Volkslieder.⁸⁴⁰ Live-Musik war im Deutschen Volksspiel ein beliebtes und weit verbreitetes Gestaltungselement (s. Abb. 55).

Auch die spielunterstützenden Geräusche sollten live hinter der Bühne – am besten von einer eigens dafür abgestellten Geräuschtruppe – erzeugt werden. Dabei konnte sowohl auf das Erzeugen von Stimmungen⁸⁴¹ als auch weitaus öfter auf die Unterstützung der Spielillusion abgezielt werden – wie etwa der Einsatz einer Startpistole zur Herstellung von Autogeräuschen oder eines Donnerblechs.⁸⁴² Besonders beliebt aufgrund ihrer Vielseitigkeit war die Gießkanne, mit der z.B. Motorgeräusche simuliert wurden (s. Abb. 56).⁸⁴³ Außerdem sollte auf Musikinstrumente zurückgegriffen werden, wie Flügel, Flöten oder unterschiedlichstes Schlagwerk, denen möglichst ungewohnte Geräusche und Töne entlockt werden sollten.⁸⁴⁴ Wiederholt wurde auf den grundverschiedenen Einsatz eines Geräuschorchesters in ernsten bzw. geselligen Spielen hingewiesen: Wo im

⁸³⁹ Vgl. Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 330; Blachetta, Walther: Wir spielen „Volkslieder“! In: DSg35, S. 245-246; Schöttler, Wilhelm: Nachwort. In: Ders.: Bergen op Zoom. München: Kaiser 1934 (=ML 89), S. 42; *SdJ* 16, S. 30; *SdJ* 21; *SdJ* 24; *SdJ* 33; Vorwort. In: *SdJ* 2, S. 3. Vgl. auch: Kapitel 3.2.5.3.

⁸⁴⁰ Vgl. Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 328-330; Blachetta, Walther: Wir spielen „Volkslieder“! In: DSg35, S. 245-246; Der Jungmädel-Elternabend. In: DSp38, S. 50; Ditzen, Josef: Das Werk der Aachener Spielgemeinschaft (1924). In: Frantzen 1969, S. 77; Jacob, Sofie: Die Gäste sollen mitmachen! In: DSp38, S. 455-457; Klein, Traute: Schneewittchen mit Musik und Lied. In: DSp39, S. 241-243; Laslowski 1932, S. 98; Niggemann/Platzmann 1938, S. 85; Schultze, Hermann: Spielanweisung. In: *SdJ* 20, S. 6-7; *SdJ* 9, S. 5; Seidelmann 1942, S. 135-136; Speth, Curt: Wir bauten das Spiel „Der schwarze Pirat“. In: DSp39, S. 237; Vorwort. In: *SdJ* 2, S. 3; Ziller, Ernst: Hitler-Jugend und Theater. Erfurter Kulturtag vom 16.-22.6.1940. In: DSp40, S. 172.

⁸⁴¹ Vgl. Leben, Tod und Erlösung des Dr. Johann Faust. Eine Spielgestaltung. In: Dsg33, S. 82; Seidelmann 1942, S. 135-136.

⁸⁴² Vgl. Colberg, Erich: Zum Spiel. In: Ders.: Luftangriff. Ein Werbespiel für den Gedanken des Reichsluftschutzbundes. Leipzig: Strauch 1936 (Jugend- und Volksbühne 732), S. 3; Das Laienspiel in der Wehrmacht 1942, S. 3; Förster 1937, S. 41; Luserke, Martin: Der schwarze Pirat. Ein heldisches Spiel. Potsdam: Voggenreiter 1941, S. 3-4; Niggemann/Platzmann 1938, S. 60; Seidelmann 1942, S. 130-131; So arbeiten Spielscharen! In: DSg33, S. 57; Speth, Curt: Wir bauten das Spiel „Der schwarze Pirat“. In: DSp39, S. 236-241.

⁸⁴³ Vgl. Colberg, Erich: Die geheimnisvollen Tankstellen. Ein Spiel zum Vierjahresplan. Leipzig: Strauch 1937 (=Kurzspiel 4), S. 7; Förster 1937, S. 20.

⁸⁴⁴ Vgl. Schultze, Hermann: Spielanweisung. In: *SdJ* 20, S. 6-7; Seidelmann 1942, S. 135-136; Leben, Tod und Erlösung des Dr. Johann Faust. Eine Spielgestaltung. In: Dsg33, S. 82.

geselligen Spiel ein phantasievoller Umgang mit Geräuschen möglich war, galt für das ernste Spiel größte Zurückhaltung.⁸⁴⁵

3.2.2.5 Zusammenfassung der Ergebnisse

Im Kapitel 3.2.2 wurde das Deutsche-Volksspiel-Ideal hinsichtlich der Veranstaltungsräume, Bühnenformen und –ausstattung, sowie des Einsatzes von Licht, Musik und Ton untersucht. Im Einzelnen wurden folgende Ergebnisse herausgefiltert:

Hinsichtlich der Veranstaltungsräume, die man für Aufführungen als angemessen empfand, unterschied sich die Programmatik des Deutschen Volksspiels nur wenig von der Laienspielbewegung. Besonders Aufführungen im Freien, ob in der Natur, auf dem Marktplatz oder auf speziellen Freilichtbühnen, halfen die Verbindung der Beteiligten mit der Natur und/ oder der historischen, nationalen Vergangenheit zu betonen. Als Innenräume wurden zunächst bestehende Versammlungsräume, wie der Dorfsaal, das Schützenhaus, oder aber auch die Werkshalle, ein Schulflur oder eine Theaterbühne bespielt. Die Deutschen Volksspielprogrammatiker zeigten sich hier variantenreicher als die Laienspielbewegung, die überwiegend auf Dorfsäle auswich, sofern ein Freiluftspiel nicht möglich war.

Bei der Nutzung von Innenräumen, bspw. der Dorfsäle stieß man auf die Schwierigkeit, einen pseudo-sakralen Raum innerhalb profaner Räumlichkeiten schaffen zu müssen. Dafür sollte jegliches vorhandene, oft als kitschig diffamierte Dekor entfernt oder verdeckt werden. Als besonderes Hilfsmittel sollten hierfür viele Meter unifarbener Stoffe dienen, die über die Wände gespannt wurden. Die wenigen präsentierten Gegenstände, wie Leuchter oder Hoheitsabzeichen, sollten aus „echtem“ Material, wie Stein, Holz oder Eisen hergestellt sein. Spruchbänder, Fahnen, Hakenkreuze und andere Symbole der Partei sollten zurückhaltende Verwendung finden. So wollte man reizarme Räume entstehen lassen, die das „Ausgerichtetsein“ der Zuschauer befördern sollten. Auch die Raumgestaltung folgte durch Sitzordnung und Blickausrichtung der Vergemeinschaftungs-Praktik der Äußeren Formatierung.

⁸⁴⁵ Vgl. Das Laienspiel in der Wehrmacht 1942, S. 3; Niggemann/Platzmann 1938, S. 60; Rostosky 1937, S. 38-39; Seidelmann 1942, S. 130.

In den späteren Jahren der nationalsozialistischen Diktatur bildete sich ein Raumideal heraus, das sich auf speziell für *HJ*-Veranstaltungen gebaute Feierräume bezog: Monumental, rein, streng und ausrichtend sollten sie beschaffen sein. Auf der Stirnseite des Raumes sollte eine figurative, aber nicht naturalistische Bildgestaltung zu sehen sein, die die „Monumentalität des gesunden Körpers“⁸⁴⁶ betonte – was in der Praxis vermutlich weniger häufig zur Umsetzung kam, denn die Abbildung von Hoheitsabzeichen oder Hakenkreuz. Der Raum und seine Gestaltung sollten den feierlichen, konzentrierten Charakter der Veranstaltung verstärken durch die Verknüpfung von Ästhetik und Rassenlehre, den Hang zum Monumentalen, Klaren, „Disziplinierten“, die Verehrung des (gesunden) Körpers, den Glauben an die erzieherischen Kräfte von Architektur usw. Für die alltägliche Praxis besteht aber die Vermutung, dass überwiegend bereits existierende Innenräume in mehr oder minder idealer Weise für *HJ*-Spielschar-Veranstaltungen hergerichtet wurden.

Für die Bühnenformen und deren Ausstattung im Deutschen Volksspiel lassen sich offensichtliche Traditionslinien über die Laienspielbewegung in die Theateravantgarde, besonders zu Edward Gordon Craig und Georg Fuchs nachweisen. Die antinaturalistische Bühnengestaltung, die die Haaß-Berkow'sche Wanderspielschar entwickelte, verarbeitete verschiedene expressionistische Impulse und diente für die Laienspielbewegung als Stilvorbild.

Besonders bedeutsam war das Konzept der Stilbühne, also einer antiillusionistischen Bühnengestaltung, die nur aus kostengünstigem, platzsparendem Stoffbehang bestand, der während des Spiels farblich gewechselt werden konnte (aber nicht musste). Die Stilbühne wurde durch Stoffe nach drei Seiten hin abgegrenzt, konnte auch Zwischenvorhänge, aber keinen Vorhang an der Rampe verwenden, der als Markierung der Trennung zwischen Spielern und Publikum verpönt war. Die Gemeinschaft der Anwesenden sollte des Weiteren durch eine Verlängerung der Bühne in den Zuschauerraum hinein oder durch ein Spiel mitten unter den Zuschauern bestärkt werden (in Nachahmung einer Idee von Georg Fuchs, wobei die Gründe jeweils andere waren). Auch die erhaltenen Entwürfe von Simultanbühnen der Laienspieler erinnern an Edward Gordon Craig und seine *Scene*-Konzeption.

Der Einsatz von Stufen, Podesten und Erhöhungen stellte für die Bühnen des Laienspiels ein weiteres zentrales Gestaltungsmittel dar. So erfuhr die vom

⁸⁴⁶ Hartmann, Heinrich: Wir richten einen Feierraum her. In: DSp39, S. 56.

jüdischen Regisseur Leopold Jessner entworfene sogenannte *Jessner-Treppe* eine breite Rezeption durch die Laienspielbewegung. Wurde das Spiel im Freien praktiziert, so suchte man sich in der Natur Plätze mit natürlichen Begrenzungen und Erhebungen für Spiel- oder Zuschauerraum. In Dorf und Stadt spielte man auf den Treppenstufen vor Gebäuden.

Die Stilmittel der Laienspielbewegung wurden ihrerseits vom Deutschen Volksspiel übernommen und mit teilweise anderen Aufgaben weiter praktiziert: Stilbühne, Stufung der Bühne sowie Spiel im Freien waren auch bei den Deutschen Volksspielprogrammatikern bevorzugte Gestaltungsmittel. Die häufigste Erwähnung fand die angestrebte Auflösung der Zuschauer-Spieler-Trennung durch Spiel auf gleicher Ebene im Zuschauer-Halb- oder Vollkreis, auf den Stufen der Bühne, durch das Publikum querende Auf- und Abzüge und Verzicht auf den vorderen Bühnenvorhang.

Auch die Ausstattung derjenigen Inszenierungen, die keine reine Stilbühnen-Ästhetik verwendeten, war sowohl in der Laienspielbewegung, als auch im Deutschen Volksspiel meist schlicht gedacht. In den Feierspielen sollten die wenigen verwendeten Requisiten Symbolcharakter aufweisen, wie etwa Feuer, Fahnen oder Fanfaren und sollten der Emotionalisierung der Zuschauer dienen. Alle verwendeten Bühnengegenständen der Feierspiele sollten aus „echtem“ Material sein, so dass einzelne Autoren beispielsweise die Verwendung echter Waffen auf der Bühne verlangten.

Für die geselligen und die Märchenspiele gibt es aber auch vereinzelte Hinweise auf expressionistische Requisitengestaltung, sowohl in der Laienspielbewegung, als auch im Deutschen Volksspiel.

Über die Beschaffenheit und den Stil der Bühnengegenstände gingen die Äußerungen also auseinander. Einigkeit bestand aber über den Anspruch, möglichst wenige Requisiten zu verwenden – eventuell auch ganz auf ihren Einsatz zugunsten des Körperspiels zu verzichten, wodurch eine improvisierte Aufführung immer und überall ohne Vorbereitung möglich wurde.

Auch die minimalistische Bühnenausstattung des Deutschen Volksspiels kopierte die Bühnenästhetik der Laienspielbewegung.

Um die Fragen der Beleuchtung entspann sich nur ein schmaler Diskurs. Licht auf der Bühne sollte neben der Sichtbarkeit der Spieler die Spielillusion unterstützen und Atmosphären erzeugen helfen. Beim Spiel im nächtlichen Freien war offenes Feuer, besonders Fackeln, das Mittel der Wahl. Es ermöglichte das leibliche Eindringen der Atmosphäre in alle Anwesenden durch Wärme und Geruch, trennte den erleuchteten Spielbereich auch emotional von der umgebenden Dunkelheit und band die Anwesenden im Lichtkegel zusammen. Die expressionistische Bühnengestaltung durch symbolische Farben fand im nichtprofessionellen Theater stärker auf die Farbgebung von Kostüm und Vorhang, denn auf die der Beleuchtung Anwendung. Ein grundsätzlich vergleichbares Beleuchtungsideal wurde schon in der Laienspielbewegung empfohlen.

Zwischen Volksspiel und Volksmusik bestand eine enge Verbindung: Live-Musik galt als wichtiges Gestaltungsmittel im Deutschen Volksspiel, ob zur Stimmungsverstärkung, zur Charakterisierung einzelner Figuren, zur Überleitung zwischen Szenen oder Programmpunkten oder zur Herstellung der ersehnten Gemeinschaft von Spielern und Publikum: Musik und Gesang war für viele Bühnenstücke integraler Bestandteil.

Zur Erzeugung von stimmungs- oder illusionsunterstützenden Geräuschen wurden Geräuschorchester hinter der Bühne empfohlen, die weit häufiger für gesellige oder Märchenspiele, denn für Feierspiele empfohlen wurden.

3.2.3 Die Arbeit der Spieler

Nachdem in den vorhergehenden Kapiteln die Diskurse über die Stücke und die Räume des Deutschen Volksspiels einer detaillierten Betrachtung unterzogen wurden, wird im Folgenden das Diskursfeld um die Arbeit der Spieler analysiert. Im Detail geht es dabei um den Spielstil, die Verwendung von Kostüm und Maske und das Verhältnis des Spielers zu seiner Rolle.

3.2.3.1 Der Spielstil

Den idealen Spielstil des Deutschen Volksspiels fasst die Äußerung Paul Leonhardts, Mitarbeiter im *KdF*-Amt *Feierabend*, exemplarisch zusammen:

„[...] unsere Spiele sollen einfach sein, sie sollen klar sein. Alles Verkrampfte, Übersteigerte, Unnatürliche muß verschwinden – gesund sollen sie sein. [...] Eine Ehrlichkeit muß aus ihnen sprechen.“⁸⁴⁷

Die Attribute „schlicht“, „klar“, „natürlich“, „ehrlich“ waren auch für die Art der Darstellung gefordert – ähnlich wie für zahlreiche andere Bereiche des Deutschen Volksspiels vom Figurenaufbau bis zur Bühnenausstattung.⁸⁴⁸ Dabei sollte alles „Theaterhafte“ der Darstellung vermieden und durch Spielfreude (eher bei geselligen und Märchenspielen) und eine innere Anteilnahme der Spieler an ihren Figuren und dem Spielgeschehen (vorwiegend bei Feierspielen) ersetzt werden.⁸⁴⁹ Eine naturalistisch-psychologisierende Spielweise war verpönt.⁸⁵⁰ Konrad Studentkowski, Kulturreferent des *Reichspropagandaamtes Thüringen*, präzierte in einem programmatischen Artikel im Jahr 1936 die Anforderungen an die Sprach- und Bewegungsgestaltung des Deutschen Volksspielers:

„Hauptgebot für unser Spiel soll sein: schlicht und natürlich! Das bezieht sich auf alles, auch auf Sprache und Bewegung. Wir wollen eine natürliche und ungekünstelte (beim ernstesten Spiel aber auch eine möglichst lautreine,

⁸⁴⁷ Leonhardt, Paul: Nationalsozialistisches Volksspiel. In: Reichsleitung der NSDAP 1937/38, S. 252.

⁸⁴⁸ Vgl. bspw. Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 145; Boehnert, Günther: Leitsätze zum Spiel. In: DSp39, S. 227; Bohlmann, Erna: Mädelsprechchor? In: DSp36, S. 56; Briese, Herbert: Erfahrungen aus der Dorfgemeinschaftsarbeit. In: DSp38, S. 192-193; Dohlhoff, Gunther: Arbeit der Werkschar. In: DSp37, S. 271; Hartmann, Heinrich: Wir richten einen Feierraum her. In: DSp36, S. 262; Krause, Hanns: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 95; Mirbt, Rudolf: Vorwort. In: Fritzsche, Gerhard: Der verlorene Hof. 1937 (ML 161), S. 5; Reichsjugendführung 1944, S. 60; *SdJ* 6, S. 3; *SdJ* 8, S. 3-4; *SdJ* 10, S. 3; *SdJ* 24, S. 3-4; Seifert 1996, S. 273, 276; Studentkowski, Konrad: Das Volksspiel. In: DSp36, S. 73.

⁸⁴⁹ Vgl. bspw. Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 145; Boehnert, Günther: Richtig sprechen – auch auf der Laienbühne. In: DSp38, S. S. 444; Bohlmann, Erna: Mädelsprechchor? In: DSp36, S. 56; Colberg, Erich: Das Spiel als Bekenntnis. In: DSp39, S. 48-49; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 15, S. 3; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 22, S. 3-4; Krause, Hanns: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 95; Luckdorff, Artur Max: Abend mit deutscher Jugend. In: DSp37, S. 318; Reichsjugendführung 1944, S. 60; Richter, Karlheinz: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 315; Rostosky 1937, S. 34; Schöttler, Wilhelm: Nachwort (1932). In: Ders.: Bergen op Zoom. 1934 (ML 89), S. 42; Scholz, Wilhelm: Spielzucht im feierlichen Spiel. Ein Beispiel für viele. In: DSp39, S. 328; Seidelmann 1942, S. 22; Seifert 1996, S. 276; Speth, Curt: Wir bauten das Spiel „Der schwarze Pirat“. In: DSp39, S. 240; Vorwort. In: *SdJ* 2, S. 3.

⁸⁵⁰ Vgl. bspw. Braumüller, Wolf: Bekenntnis zum Theater – eine Sendung der Jugend. In: DSp36, S. 335-336; Schöttler, Wilhelm: Nachwort. In: Ders.: Kämpfende Mannschaft. 1935 (ML 125), S. 55; Simhandl 2001, S. 231, 255; Weder Varieté noch dumpfe „Totenfeiern“. In: DSp38, S. 458. Ob auch hier die Theateravantgarde – vermittelt durch die Laienspielbewegung – Einfluss auf das Deutsche Volksspiel genommen hat, ist bisher noch nicht geklärt.

dialektfreie) Sprache sprechen, kein angelerntes Schulpathos und kein eintöniges Herunterleiern der Rolle hören. Wir wollen eine natürliche, organische, sinngemäße Bewegung anwenden, aber auch nicht die alltägliche, zufällige, unbeherrschte oder verkrampfte Bewegung, vor allem aber kein Posen, Sich-Spreizen oder gymnastische Übungen sehen. Wir müssen erst einmal unsere eigene natürliche Sprache und Bewegung finden, uns ihrer bewußt werden; dann erst können wir aufbauen, steigern, gestalten und eine enge Verbindung von Wort, Bewegung und Raumbeherrschung erreichen.“⁸⁵¹

Studentkowskis Unterscheidung folgend soll zunächst ein Blick auf den Bewegungsstil des Körpers im Raum geworfen werden: Neben dem allgemeinen Paradigma, der „einfachen“, „ehrlichen“ Bewegungsform, existierten zwei gegenläufige Ideale für die Bewegungen und Handlungen der Spieler im Deutschen Volksspiel. Einerseits wurde ein äußerst sparsamer Einsatz von Bewegung, Gestik und Mimik propagiert, wodurch jedes Zeichen eine gewichtige Bedeutung erlangen sollte. Der *HJ*-Scharführer Hanns Krause leitete diesen Spielstil aus der soldatischen Haltung der Spieler ab:

„... unsere Kameraden gestalten das Spiel. Kameraden, denen das Spiel nicht Spiel, sondern Dienst ist. So werden sie schlicht und einfach sprechen, bewußt und gläubig handeln. Denn sie sind Rufer und Kündler der Mannschaft. Hinter ihren Worten und Bewegungen wird der Glaube zur Fahne und der Wille zur Tat stehen. [...] So einfach wie der Ausdruck an Wort und Bewegung unserer Kameraden, so soll auch die Ausgestaltung der Szene selbst sein.“⁸⁵²

Häufig wurde dieser Stil für ernste Märchenspiele bzw. für Feierspiele empfohlen. Die Wirkung der Letzteren sollte dabei „im wesentlichen auf dem Wort, das durch die knappe und gemessene Gebärde unterstrichen wird“, beruhen.⁸⁵³ In dieser Haltung klingt die Lehre Rudolf Mirbts von der eigenen Gebärde an. So schrieb Mirbt im Jahr 1939 im Vorwort von Erich Colbergs *Das Kind*, das in der Reihe der *Münchener*

⁸⁵¹ Studentkowski, Konrad: Das Volksspiel. In: DSp36, S. 73, Hervorh. i. Orig.

⁸⁵² Krause, Hanns: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 95.

⁸⁵³ Unsere neuen Spiele. In: DSp39, S. 226. Vgl. auch: Förster, Wolfgang: Feierspiel und geselliges Spiel. Versuch einer Klarlegung. In: DSp37, S. 345-347; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 15, S. 3; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 18, S. 4; Förster, Wolfgang / Kramer, Hertha: Vorwort. In: *SdJ* 24, S. 3-4; Mirbt, Rudolf: Vorwort. In: Altendorf, Werner: Trutz Teufel und Tod. 1934 (ML 97), S. 3-4; Scholz, Wilhelm: Spielzucht im feierlichen Spiel. Ein Beispiel für viele. In: DSp39, S. 328; Seidat, Oskar: Volksspiel gestern und heute. In: *Feier – Fest – Spiel*. 1939/40, S. 3; Seidelmann 1942, S. 88-90; Über Spielgestaltung und Spielgewand. In: *SdJ* 23, S. 5.

Laienspiele erschien: „Der Ernst des Bekenntnisses wird allein zur knappen echten Gebärde führen, wo dieselbe notwendig ist.“⁸⁵⁴ Und Colberg nahm seinerseits Mirbts Vorstellung auf, indem er dem Spielleiter die Aufgabe auferlegte, seine Spieler bei der Suche nach ihrer eigenen Gebärde zu unterstützen, und zwar nicht durch Vorspielen oder Aufzwingen von gewünschten Bewegungen.⁸⁵⁵

Das andere Bewegungsideal, das häufiger auf gesellige und Märchenspiele bezogen wurde, scheint der Lehre eines anderen Laienspiel-Protagonisten nahe zu stehen, nämlich der *Kompaßlehre* und dem Bewegungsspiel Martin Luserkes.⁸⁵⁶ Luserkes *Kompaßlehre* nach sollte die Bühne des Laienspieles

„keine Nische in Vorhängen sein. Sie ist ein freies Podium im Achsenkreuzpunkt der vier großen Zugänge, von denen die Längsachse des Gesamtraumes wiederum wichtiger ist als die Querachse. Von der Seite kommen nur Überraschungen. Alles andere zieht ganz aus dem Hintergrunde oder durch den Saaleingang auf.“⁸⁵⁷

Die Bewegungen auf der Längsachse trieben die Handlung voran, während die Querachsen-Bewegungen Stauungen und Verzögerungen brachten. Besonders Hermann Schultze schrieb seine Märchenspiele unter Berücksichtigung Luserkescher Ideen.⁸⁵⁸ Andere Autoren der Zeitschrift *Die Spielschar* propagierten eine Bewegungsform, die von Rhythmus oder Musik aus entwickelt werden sollte und raumgreifend, meist auch chorisches angelegt war. Trotz naheliegender Inspirationsquellen wie dem Expressionismus der Profibühnen, dem moderne Kunst- und Ausdruckstanz, der rhythmischen Gymnastik Jaques-Dalcroze oder eben Luserkes Bewegungsspiel, wurde eine formale Nähe offiziell geleugnet.⁸⁵⁹ Stattdessen berief man sich auf die zwingende Nähe der Volkskünste, die man untereinander zu verbinden suchte: Häufig waren (Reigen-)Tänze, Lieder,

⁸⁵⁴ Mirbt, Rudolf: Vorwort. In: Colberg, Erich: *Das Kind*. 1939 (ML 173), S. 5. Vgl. auch: Mirbt, Rudolf: Vorwort. In: Fritzsche, Gerhard: *Der verlorene Hof*. 1937 (ML 161), S. 5. Als Gesamtsystem erst 1951 unter dem Titel *Von der eigenen Gebärde* veröffentlicht, klingt die Idee der eigenen Gebärde schon in den 1930er Jahren in den oben angegebenen Texten Mirbts an.

⁸⁵⁵ Vgl. Colberg, Erich: *Das Spiel als Bekenntnis*. In: DSp39, S. 48-49.

⁸⁵⁶ Vgl. Giffei 1989, S. 23-24; Hentschel 2010, S. 89-90; Luserke 1927, S. 77ff.

⁸⁵⁷ Luserke, Martin: *Die verwünschte Flachheit des Bühnenbildes und ihre Bekämpfung durch eine Kunst der Chorik* (1926). In: Frantzen 1969, S. 136.

⁸⁵⁸ Vgl. Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 20, S. 3-4; Speth, Curt: *Wir bauten das Spiel „Der schwarze Pirat“*. In: DSp39, S. 236-241; *Unsere neuen Spiele*. In: DSp39, S. 230. Vgl. auch: Seidelmann 1942, S. 67-69.

⁸⁵⁹ Vgl. Grund 2002, S. 126ff; Seidelmann 1942, S. 65, 77-78; Studentkowski, Konrad: *Das Volksspiel*. In: DSp36, S. 73. Eine Ausnahme stellte Heinrich Delfmann dar, der den Kunsttanz für seine Spiele modifizieren wollte. Vgl. Delfmann, Heinrich: *Spiel und Bewegung*. In: DSp36, S. 308-311.

musikalische Einschübe oder Begleitungen wichtiger Bestandteil dieser Inszenierungsart.⁸⁶⁰ Volkslied, Volksmusik und Volkstanz fungierten nach dieser Lesart als Stilelemente des Deutschen Volksspiels.

Nicht unterschlagen werden soll an dieser Stelle die vereinzelt Forderung nach handlungsreichen Stücken für das *Deutsche Jungvolk*, die vermutlich dem Bewegungsdrang der jüngeren Kinder entgegen kommen sollten.⁸⁶¹

Besonders die Rüpelspiele, den Politischen Zirkus und den Lagerzirkus erwartete man in einer leichten, temporeichen, satirischen, mit scharfem Witz und treffendem Spott gewürzten Spielart, wobei meist vor Übertreibungen in der Darstellung gewarnt wurde.⁸⁶²

Auch die ideale Sprachgestaltung unterschied sich je nach Genre. Für Feierspiele und Sprechchöre sollte der „klare“ und „ehrliche“ Sprechstil möglichst frei von Dialekt⁸⁶³ und Pathos sein.⁸⁶⁴ Um den Worten mehr Gewicht zu verleihen, empfahlen verschiedene Autoren, viele Pausen und stille Stellen einzubauen.⁸⁶⁵ Der Leipziger *Rundfunkspielschar*-Leiter Karlheinz Richter appellierte an seine Kollegen: „Der Spielscharführer muß alles daran setzen, daß in solchen Feiern die Kameraden nicht nur Worte plärren, sondern sie müssen wirklich ein Erlebnis dabei haben.“⁸⁶⁶ Durch die innere Anteilnahme der Spieler an ihrem Text erwartete man eine Intensität, die

⁸⁶⁰ Vgl. Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 330 – 331; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 20, S. 3-4; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 21, S. 4; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 28, S. 3; Lipp, Wolf: Hans-Sachs-Spiele im Dorf. In: DSp40, S. 78-80; Seidelmann 1942, S. 65, 77-78, 81; Seifert 1996, S. 273; Unsere neuen Spiele. In: DSp39, S. 230; Ziegler 1937, S. 22-23.

⁸⁶¹ Vgl. Braumüller, Wolf: Bekenntnis zum Theater – eine Sendung der Jugend. In: DSp36, S. 335-336; Rosencranz, Gerhard: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 125-126.

⁸⁶² Vgl. Boehnert, Günther: Zur politischen Satire. In: DSp40, S. 30; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 16, S. 3; Kröger/Boehnert: Kameraden! In: *SdJ* 7, S.6; Raeck, Siegfried: Vorwort. In: *SdJ* 4 (1. Ausg.), S. 5-6; Raeck, Siegfried: Vorwort zur Neubearbeitung. In: *SdJ* 4 (2. Ausg), S. 4; Rostosky 1937, S. 31; Seidat, Oskar: Einige Spielanweisungen. In: *SdJ* 10, S. 3; Seidat, Oskar: Vorwort. In: *SdJ* 8, S. 3-4.

⁸⁶³ Vgl. Rostosky 1937, S. 27-28; Schultze 1936, S. 10; Seidelmann 1942, S. 26; Studentkowski, Konrad: Das Volksspiel. In: DSp36, S. 73.

⁸⁶⁴ Vgl. Bohlmann, Erna: Mädelsprechchor? In: DSp36, S. 56; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 15, S. 3; Förster, Wolfgang / Kramer, Hertha: Vorwort. In: *SdJ* 24, S. 3; Mirbt, Rudolf: Vorwort. In: Altendorf, Werner: Trutz Teufel und Tod. 1934 (ML 97), S. 3-4; Mirbt, Rudolf: Vorwort. In: Lorenz: Die verstorbene Gerechtigkeit. 3. Ausg. 1934 (ML 65), S. 3; Schneider-Franke: Grundsätzliches zum Laienspiel. In: Reichsleitung der NSDAP 1937/38, S. 237; Seifert 1996, S. 273; Studentkowski, Konrad: Das Volksspiel. In: DSp36, S. 73; Zum Spiel. In: *SdJ* 6, S. 3.

⁸⁶⁵ Vgl. Förster, Wolfgang: Feierspiel und geselliges Spiel. Versuch einer Klarlegung. In: DSp37, S. 345-347; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 15, S. 3; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 18, S. 4; Schöttler, Wilhelm: Nachwort (1932). In: Ders.: Bergen op Zoom. 1934 (ML 89), S. 42; Vorwort. In: *SdJ* 1, S. 4; Winandy, Adolf M.: Richtig sprechen – rhythmisch sprechen! An einem Beispiel dargestellt. In: DSp39, S. 4-6.

⁸⁶⁶ Richter, Karlheinz: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 315. Vgl. auch: Boehnert, Günther: Richtig sprechen – auch auf der Laienbühne. In: DSp38, S. S. 444.

auf den Zuschauer Wirkung zeigen sollte. Die innere Überzeugung der Spieler galt als Voraussetzung für die propagandistische Wirkung auf die Zuschauer.⁸⁶⁷ Natürlich sollten die Spieler auch im lauten und sauberen Sprechen geübt sein, um die Verständlichkeit sicher zu stellen und die Schönheit der deutschen Sprache zur Entfaltung zu bringen.⁸⁶⁸ Wie sich die propagierte Forderung an professionelle und nichtprofessionelle Schauspieler, nämlich die Verse deutlich zu sprechen und nicht zu Prosa zu verschleifen, auf die Praxis des nichtprofessionellen Deutschen Volksspiels auswirkte, ist an dieser Stelle nicht nachzuweisen. Es kann nur vermutet werden, dass ein Sprechstil, der die Verse betonte für einen Amateur-Darsteller nicht mit Pathosfreiheit zu vereinbaren war.⁸⁶⁹

Hinsichtlich der geselligen Spiele war ein Sprechstil gefordert, der dem Bewegungsstil entsprach: „fröhlich-übersteigert“, „verulkend“ und „verspottend“ sollte gesprochen und gespielt werden, mit höherem Tempo als beim Feierspiel.⁸⁷⁰ Auch Improvisationen sollten im geselligen Spiel möglich sein, wohingegen das Feierspiel meist keinen Raum für spontane Änderungen offen hielt.⁸⁷¹

Wie bereits im Kapitel 3.2.1.6 ausgeführt, spielte auch das chorische Element in den Inszenierungen des Deutschen Volksspiels eine große Rolle. Im Quellenmaterial finden sich Anweisungen sowohl für Sprech- als auch für Bewegungschöre, die sich häufig mit der erforderlichen Synchronität der Sprache bzw. Bewegung innerhalb der ausführenden Gruppe beschäftigten.⁸⁷² Das chorische Element wurde in diesem Zusammenhang unter wirkungsästhetischen Gesichtspunkten betrachtet, nämlich als eine Vervielfachung des Einzelausdrucks bzw. als Resonanzkörper für die Einzelfigur

⁸⁶⁷ Vgl. Richter, Karlheinz: Von den Aufgaben des Spielscharführers. In: DSp36, S. 316. Vgl. auch: Kapitel 3.2.4.3.

⁸⁶⁸ Vgl. Boehnert, Günther: Richtig sprechen – auch auf der Laienbühne. In: DSp38, S. S. 446-447; Colberg, Erich: Das Spiel als Bekenntnis. In: DSp39, S. 48-49; Schlenck, Hans: Brief an die Schauspieler von Morgen. In: DSp39, S. 307; Schöttler, Wilhelm: Nachwort (1932). In: Ders.: Bergen op Zoom. 1934 (ML 89), S. 42; Scholz, Wilhelm: Spielzucht im feierlichen Spiel. Ein Beispiel für viele. In: DSp39, S. 328; Seidelmann 1942, S. 25.

⁸⁶⁹ Vgl. Schneider-Franke: Grundsätzliches zum Laienspiel. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 237. Vgl. auch: Kapitel 3.2.1.4.

⁸⁷⁰ Vgl. Gallert, Martin: Zum Stegreifspiel. In: DSp39, S. 233.

⁸⁷¹ Vgl. Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 19, S. 3; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 28, S. 3; Gallert, Martin: Zum Stegreifspiel. In: DSp39, S. 233-236.

⁸⁷² Vgl. Bohlmann, Erna: Mädelsprechchor? In: DSp36, S. 56; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 17, S. 3; Mirbt, Rudolf: Vorwort. In: Becker, Eva: Die Totendüne. 1930 (ML 66), S. 3; Scholz, Wilhelm: Spielzucht im feierlichen Spiel. Ein Beispiel für viele. In: DSp39, S. 328-329.

oder als „Ausdrucks-Höhepunkt“.⁸⁷³ Karl Seidelmann empfahl ein Rhythmisieren der Chorbewegung nach dem Vorbild des Meeres: Anlaufen, Brechen, Abfluten, Erneutes gesteigertes Anlaufen usw. lauteten seine dramaturgischen Anweisungen.⁸⁷⁴

Keine der oben genannten Forderungen hinsichtlich des Spielstils stellt eine originäre Forderung des Deutschen Volksspiels dar. Sowohl die natürliche, ehrliche Spielhaltung,⁸⁷⁵ als auch die innere Anteilnahme der Spieler,⁸⁷⁶ die dem Naturalismus entgegengesetzte Vermeidung von psychologisierender Figurengestaltung,⁸⁷⁷ die entweder sparsame oder große, chorische Bewegung,⁸⁷⁸ die feierliche, möglichst pathos- und dialektfreie Sprechhaltung⁸⁷⁹ und der derbe Spielstil beim geselligen Spiel,⁸⁸⁰ die Inspiration durch und Kombination mit musikalischen und tänzerischen Elementen⁸⁸¹ und die chorischen Spielformen⁸⁸² – alle diese Formen wurden schon in der Laienspielbewegung praktiziert. Die Deutschen-Volksspiel-Programmatiker konnten also auf einen bereits popularisierten Darstellungsstil zurückgreifen, der keinen Widerstand erwarten ließ.

⁸⁷³ Vgl. Förster, Wolfgang: Grundgesetze des Spiels. In: DSp38, S. 286; Schöttler, Wilhelm: Nachwort. In: Ders: Kämpfende Mannschaft. 1935 (ML 125), S. 55; Seidelmann 1942, S. 70-71.

⁸⁷⁴ Vgl. Seidelmann 1942, S. 81.

⁸⁷⁵ Vgl. Cordes, Margarete: Was verlangt der Dichter vom Spielleiter und Darsteller? Eine Umfrage(1926). In: Frantzen 1969, S. 112; Eyck 1935, S. 12; Mirbt, Rudolf: Allerhand von Ohnmacht (1930). In: Frantzen 1969, S. 33.

⁸⁷⁶ Vgl. Dietzenschmidt: Was verlangt der Dichter vom Spielleiter und Darsteller? Eine Umfrage(1926). In: Frantzen 1969, S. 113-114; Eyck 1935, S. 8; Hellring, Hartmut: Was verlangt der Dichter vom Spielleiter und Darsteller? Eine Umfrage (1926). In: Frantzen 1969, S. 116-117; Mirbt, Rudolf: Von Himmelsblicken. (1930). In: Frantzen 1969, S. 34-36; Mirbt, Rudolf: Zur Frage des Laienspiels (1924). In: Frantzen 1969, S. 63; Mund, Wilhelm Maria: Mehr Schulung zu Fest und Feier! In: DSg34, S. 309; Scharff, Erich: Bühnenerneuerung aus dem Erlebnis der Jugend (1924). In: Frantzen 1969, S. 67; Wiesebach, Wilhelm: Die gemeinschaftsbildende Kraft des religiösen Laienfestspiels. In: Gerst 1924, S. 132.

⁸⁷⁷ Vgl. Brix 1937, S. 60; Grosche, Robert: Gemeinschaftserlebnis und Spiel. In: Gerst 1924, S. 12; Krug, Konrad Maria: Die Regie des Laienspiels (1924). In: Frantzen 1969, S. 108.

⁸⁷⁸ Vgl. Hellring, Hartmut: Was verlangt der Dichter vom Spielleiter und Darsteller? Eine Umfrage (1926). In: Frantzen 1969, S.117; Krug, Konrad Maria: Die Regie des Laienspiels (1924). In: Frantzen 1969, S. 108-109.

⁸⁷⁹ Vgl. Hauert, Adolf: Aus der Arbeit am Sprechchor. In: Dsg35, S. 53; Brix 1937, S. 82; Krug, Konrad Maria: Die Regie des Laienspiels (1924). In: Frantzen 1969, S. 109; Walther, M. R.: Wir spielen den „Beowulf“. In: DSg34, S. 24-25.

⁸⁸⁰ Vgl. Berger, Hans: Was verlangt der Dichter vom Spielleiter und Darsteller? Eine Umfrage (1926). In: Frantzen 1969, S. 110; Brix 1937, S. 82; Scheu, Hans: Und dann war Zirkus bei uns im Lager. In: Dsg35, S. 117-120.

⁸⁸¹ Vgl. Brandenburg, Hans: Aufgaben des Jugendspiels. (1924). In: Frantzen 1969, S. 48; Dumont, Louise: Berufsbühne und Laienspiel (1926). In: Frantzen 1969, S. 49-52; Grosche, Robert: Gemeinschaftserlebnis und Spiel. In: Gerst 1924, S. 12; Kaufmann 1998, S. 440.

⁸⁸² Vgl. Baxmann 2000, S. 192; Hauert, Adolf: Aus der Arbeit am Sprechchor. In: Dsg35, S. 53; Hardt 2006, S. 174.

Wie bereits angedeutet, spiegeln die unterschiedlichen Varianten des Spielstils die ebenso diversen Facetten des nationalsozialistischen Menschenideals wieder: „Der Nationalsozialismus verlangt vom deutschen Menschen die totale Verkörperung der Idee“,⁸⁸³ schrieb der *Reichsjugendpressediens*t zur Eröffnung des *Reichslagers für Feier und Freizeit* im Jahr 1937. Im Deutschen Volksspiel war die Verkörperung der nationalsozialistischen Idee unmittelbar im Spielerkörper zu bewerkstelligen, mit dem Effekt einerseits der Übung beim Spieler selbst und andererseits des verkörperten Vorbildes für den Zuschauer. Darin ist aber sicherlich nicht die Besonderheit des Deutschen Volksspiels zu suchen, ganz im Gegenteil: In jeder Form darstellenden Spiels⁸⁸⁴ – sei es Rollenspiel, Dramatherapie, nichtprofessionelles oder Berufstheater etc. – ist die Verkörperung einer Idee oder die Einübung bestimmter Handlungsabläufe zumindest möglich, wo nicht sogar Ziel. Das Deutsche Volksspiel stellt aber insofern ein besonders eindrückliches Beispiel dar, weil die nationalsozialistische Ideologie systematisch und flächendeckend durch alle staatlichen Einrichtungen und Parteiorganisationen, die sich mit nichtprofessionellem Theaterspiel befassten, auf den Spielerkörper Zugriff hatte und ausübte.

3.2.3.2 Das Kostüm und die Maske

Für die Kostümfrage im Deutschen Volksspiel war das jugendbewegte Konzept der Spielgewänder stilprägend. In Abgrenzung zur Praxis der Vereinstheater, die sich „historisch echte“ Kostüme vom Kostümverleih besorgten, wollten die Laienspieler einfache, „wahre“ Spielgewänder tragen, die einerseits die dargestellten Figuren deutlich typisiert hervortreten ließen und andererseits nicht vom Spiel der Darsteller und der Intention des Stückes ablenken sollten.⁸⁸⁵

Unter „Spielgewand“ oder „Spielkleid“ wurden verschiedene Grundformen von Kleidungsstücken verstanden, die möglichst vielseitig kombinier- und variierbar sein sollten und unter farbsymbolischen und farbpsychologischen Aspekten ausgewählt

⁸⁸³ Eröffnung des Reichslagers für Feier und Freizeit. In: Reichsjugendpressediens Nr. 93 vom 27.4.1937.

⁸⁸⁴ „Darstellendes Spiel“ bezeichnet hier nicht das Schulfach, sondern das breite Feld der darstellenden Interaktionen mit oder ohne Zuschauer.

⁸⁸⁵ Vgl. Ditzen, Josef: Spielfahrer (1925). In: Frantzen 1969, S. 165; Gentges, Ignaz: Probenarbeit (1926). In: Frantzen 1969, S. 75; Schöllgen, Hubert: Vom Kostüm des Jugendspielers. In: Die Blätter für Laien- und Jugendspieler 2 (1925/26). Heft 4, S. 34; Schöttler, Wilhelm: Ein Wort an die Spieler. In: Ders.: Der Nibelunge Not. München: Kaiser 1931 (ML 62), S. 36; Brix 1937, S. 53-54.

wurden.⁸⁸⁶ Vor 1933 sollte jede Spielschar im Laufe ihres Bestehens einen Fundus aus selbst hergestellten Spielkleidern aufbauen. Über die Grundformen der Spielgewänder gab es unterschiedliche Vorstellungen.⁸⁸⁷ Bei verschiedenen Konzepten spielte aber der jugendbewegte Fahrtenkittel eine zentrale Rolle, der sowohl zum Wandern als auch zum Theaterspielen genutzt wurde und vermutlich auf die Entstehung des Spielgewand-Konzeptes großen Einfluss ausübte.⁸⁸⁸ Neben Gründen der Ästhetik (Schlichtheit, Typisierung) und der Ideologie (Wahrhaftigkeit) sprachen für das Spielgewand auch finanzielle (niedrige Kosten in der Herstellung, kein Ausleihen) und pragmatische (minimaler Zeitaufwand bei Kostümwechseln, wenig Gepäck bei Spielfahrten) Überlegungen.

Die Empfehlung von Spielgewändern war auch im Deutschen Volksspiel weit verbreitet.⁸⁸⁹ Lotte Rostosky veröffentlichte beispielsweise 1937 Grundschnitte für Kostüme, die an laienspielbewegte Konzepte erinnerten (s. Abb. 57): Auch bei Rostosky spielten Gewänder, Überwürfe, Röcke, Kittel, Hosen und Beintrikots die zentrale Rolle in Fragen der Kostümgestaltung.⁸⁹⁰ Die Figurinen lassen aber z. T. eine deutlichere Orientierung an zeitgenössischer Mode erkennen, besonders im Mantelschnitt (Trenchcoat) und der Jacke, die an die Kletterweste der *BDM*-Uniform erinnerte. Diese Grundformen galten sowohl für weibliche als auch für männliche Figuren. Nicht abgebildet sind die „Beintrikots“, die nicht selbst hergestellt, sondern gekauft werden sollten.

Ein weiteres Beispiel stellt Karl Seidelmanns Publikation *Das Laienspiel* aus dem Jahr 1942 dar. Zwar griff der Autor das Konzept des Spielgewandes an, indem er den Minimalismus der Laienspielbewegung zu einem hilflosen Ausdruck der Phantasielosigkeit degradierte, die farbpsychologischen Überlegungen für übertrieben und die egalisierenden Fahrtenkittel für unangemessen erklärte, da sie

⁸⁸⁶ Vgl. Brix 1937, S. 54; Ditzen, Josef: Spielfahrer (1925). In: Frantzen 1969, S. 165; Schöllgen, Hubert: Vom Kostüm des Jugendspielers. In: Die Blätter für Laien- und Jugendspieler 2 (1925/26). Heft 4, S. 31.

⁸⁸⁷ Vgl. bspw. Vgl. Gentges, Ignaz: Das Spielkleid. In: Ders. 1929, S. 168-173; Schöllgen, Hubert: Vom Kostüm des Jugendspielers. In: Die Blätter für Laien- und Jugendspieler 2 (1925/26). Heft 4, S. 31-33.

⁸⁸⁸ Vgl. Blachetta, Walther: Auf großer Spielfahrt. In: DSg34, S. 223; Seidl, Florian: Die Bedeutung des Laienspiels für die Volksbildung. In: DSg33, S. 61.

⁸⁸⁹ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 74; Anweisungen zur Darstellung. In: *SdJ* 24, S. 5; Diedrichs, Inge: Kulturlager des Obergaues Pommern an der Grenze. In: *DSp*39, S. 216; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 21, S. 4; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 22, S.4; Niggemann/Platzmann 1938, S. 78; Vorwort. In: *SdJ* 2, S. 3; Vorwort. In: *SdJ* 9, S. 4.

⁸⁹⁰ Vgl. Rostosky 1937, S. 47-48.

die Leistung des Einzelnen nicht würdigten.⁸⁹¹ Anstatt aber eine neue Richtung für das Kostüm im nichtprofessionellen Theater einzuschlagen, bot auch Seidelmann nur Variationen des bereits bekannten Spielgewandes:

„Es empfiehlt sich zuerst eine Anzahl verschiedener Kleidertypen herzustellen und davon im einzelnen wieder eine gewisse Stückzahl. Aus solchen Grundformen lassen sich dann alle möglichen reichhaltigeren Gewänder entwickeln, ohne daß viel Kosten oder Neuanschaffungen von Fall zu Fall nötig wären.“⁸⁹²

In grundlegender Übereinstimmung mit dem jugendbewegten Spielgewand-Konzept nahm Seidelmann dann neben weiteren Grundformen überraschenderweise den Fahrtenkittel wieder auf.⁸⁹³ Die beigegebenen historisierenden Figurinen (s. Abb. 58-61) wirken aber deutlich aufwendiger und verspielter als die der Laienspielautoren und sollten offensichtlich Seidelmann selbst von der zuvor angeprangerten Phantasiearmut der Laienspielbewegung ausnehmen.⁸⁹⁴

Der Idee des Spielgewandes immanent war natürlich eine egalisierende Tendenz, die den Deutschen-Volksspiel-Programmatikern nur gelegen sein konnte. Wie im Kapitel 3.1.6 ausgeführt, könnte „Egalisierung“ als Praktik der Vergemeinschaftung auf die Spieler selbst Anwendung gefunden haben. In den *HJ*-Spielscharen wollte man ein „Starunwesen“⁸⁹⁵ vermeiden, wobei einheitlich schlichte Kostümierung zuträglich gewesen sein dürfte – in diesem Effekt also einer Uniform nicht unähnlich. Auch die Farbwirkung größerer, einheitlich gekleideter Gruppen, die für die Bühnengestaltung zum gewichtigen ästhetischen Mittel avancierte, erinnert an die Vorteile einer Uniformierung.

Die *HJ*-Uniform selbst sollte nur in Ausnahmefällen im Deutschen Volksspiel getragen werden, besonders wenn ganze Gruppen damit ausgestattet waren. Meist sollten dabei keine Abzeichen an der Uniform angebracht sein, um nicht eine

⁸⁹¹ Vgl. Seidelmann 1942, S. 35, 94, 105.

⁸⁹² Seidelmann 1942, S. 101.

⁸⁹³ Vgl. Seidelmann 1942, S. 101.

⁸⁹⁴ Paul Leonhardt stellte schon 1939 fest, dass der Trend im nichtprofessionellen Theater wieder zum Kostüm gehe, usw. mit viel Mut und Phantasie. Ob diese Einschätzung, die Leonhardt auf seinen Reisen bestätigt gefunden haben wollte, zutreffend war, kann aufgrund der eingeschränkten Quellenlage an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 73.

⁸⁹⁵ Vgl. Braune, Just: Künstlerischer Nachwuchs aus den Rundfunkspielscharen der HJ.? In: DSp40, S. 17; Förster 1937, S. 14.

bestimmte Formation, sondern die nationalsozialistische Gemeinschaft generell darzustellen.⁸⁹⁶ Paul Leonhardt beschrieb die erhoffte Wirkung:

„Ohne die Abzeichen der Formationen, jedoch in einheitlichem Spielgewand, schwarz, weiß oder braun, stehen zeitlose Mannschaften, stehen verkörperte dunkle oder lichte tätige Schicksalskräfte.“⁸⁹⁷

Möglich war dies allerdings nur bei ausgewählten Feierspielen⁸⁹⁸ und selbst hier gab es Gegenstimmen. Offensichtlich fürchtete man, dass die Partei nicht immer in propagandistisch einwandfreier Art zur Darstellung gelangen könnte – ob vorsätzlich oder nicht blieb dabei zunächst unberücksichtigt.⁸⁹⁹

Es finden sich aber auch Beispiele, die die Ausnahme von der Regel bestätigen. Bei Hemd und Hose, die die "Feuergeister" in einer Inszenierung von Theodor Storms *Die Regentrude* trugen (s. Abb. 62), handelte es sich höchstwahrscheinlich um den *BDM*-Turnanzug. Diese Fotografie wurde im Jahr 1943 als vorbildlich veröffentlicht. Vermutlich sollte die Abbildung zur kostengünstigen Kostümherstellung anregen, nichts desto trotz präsentierte die mit bunten Bändern dekorierte *BDM*-Sport-Uniform gleichzeitig die *HJ* von ihrer harmlosesten Seite.

Auf der Fotografie von Erich Colbergs Vorzeigestück *Der Kommandant* (s. Abb. 63) trug die Gruppe der Krieger entgegen der Anweisungen des Herausgebers offensichtlich Uniformen – allerdings ohne Abzeichen.⁹⁰⁰

Ähnliche Besorgnis (wie bei der Verwendung von Uniformen) scheint im Spiel gewesen zu sein, sobald Germanen auf der Bühne zur Darstellung gelangten:

„Die Zeit ist endgültig vorbei, in der unsere germanischen Vorfahren von Laienspielern in allerlei Tierfellen dargestellt werden, die neben den römischen

⁸⁹⁶ Vgl. Festspiel der Hitler-Jugend. In: DSg33, S. 157-158; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ*15, S. 3; Schöttler, Wilhelm: Nachwort. In: Ders.: *Kämpfende Mannschaft*. München: Kaiser 1935 (ML 125), S. 56; Seidelmann 1942, S. 94-95; *Wir spielen*. In: DSg34, S. 319.

⁸⁹⁷ Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 74-75.

⁸⁹⁸ Eine Ausnahme stellte Ria Bades Märchenspiel *Die drei Waldfrauen* dar, in dem zwei Knaben an der Wiege des neugeborenen Prinzen in Pimpfenuniform auftreten sollten. Dieses Kostüm verstärkte die assoziative Verknüpfung der Figur des Prinzen mit Adolf Hitler, die dem Rezipienten an verschiedenen Stellen des Textes angeboten wurde. Vgl. *Über Spielgestaltung und Spielgewand*. In: *SdJ* 23, S. 6-7.

⁸⁹⁹ Vgl. Kitscharchiv Plüsch & Co. In: DSp36, S. 192; Walther, M. R.: *Wir spielen den „Beowulf“*. In: DSg34, S. 25.

⁹⁰⁰ Vgl. Kapitel 3.2.5.1.

Prachtgewändern den Gegensatz bildeten, den eine bestimmte weltanschauliche und politische Richtung für ihre Zwecke gebrauchte.“⁹⁰¹

Die Darstellung von Germanen als prähistorische Wilde mit Fellen, Tierköpfen und langen Bärten geschmückt, war der Konstruktion einer heldischen nationalen Abstammung abträglich. Wolfgang Förster berief sich auf die jüngste Geschichtsforschung, wenn er für männliche Germanen-Figuren ein langes, enganliegendes Beinkleid, einen kurzen, gegürteten Kittel und ein Kurzschwert forderte, sowie für germanische Frauenfiguren ein langes, faltiges Gewand mit Gürtel, das an der Schulter gerafft war.⁹⁰² Als gelungene Beispiele eines Germanenkostüms wurden im Jahr 1943 in einem Handbuch Kostüme gezeigt, die sichtbar auf dem Konzept des Spielgewandes basierten (s. Abb. 64 a-b).

Im Deutschen Volksspiel wurde die Idee des Spielgewandes aber nicht nur in beinahe unveränderter Form aus der Laienspielbewegung übernommen. Sie scheint auch insofern Einfluss ausgeübt zu haben, dass auch die Deutschen-Volksspiel-Programmatiker wiederholt schlichte, „wahre“, „echte“ Kostüme forderten, mal in stilisierter Ausprägung, mal verknüpft mit dem Aufruf zu einzelnen, typisierenden Accessoires,⁹⁰³ z. B. den Gelehrten mit großer Hornbrille anzudeuten, den Schmied durch eine Lederschürze oder den Juden durch dicken Bauch und Goldkette.⁹⁰⁴ Das Kostüm sollte sich in den Stil der Inszenierung einfügen, d.h. wenn der Forderung nach schlichtem Spielstil und minimalistischer Bühnenausstattung nachgekommen wurde, war ein dementsprechend reduziertes Kostüm gefordert.⁹⁰⁵ Außerdem sahen sich die *HJ*-Spielscharen mit ähnlichen Arbeitsbedingungen konfrontiert, wie vormals

⁹⁰¹ Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 75. Wortgleich abgedruckt in: Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 80.

⁹⁰² Vgl. Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 34, S. 4. Vgl. auch: Das Laienspiel in der Wehrmacht 1942, S. 4; Niggemann/Platzmann 1938, S. 61; Radt 1998, S. 23-25.

⁹⁰³ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 75; Blachetta 1934, S. 128; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 22, S. 4; Krause, Hanns: Berichte aus der Arbeit. In: *DSp*36, S. 95; Niggemann/Platzmann 1938, S. 78; Schöttler, Wilhelm: Nachwort. In: Ders.: *Kämpfende Mannschaft*. München: Kaiser 1935 (ML 125), S. 56; *SdJ* 27, S. 6; Vogel, Hildegard: Zur Frage der Spielgewandung. In: *DSg*35, S. 25; Walther, M. R.: Wir spielen den „Beowulf“. In: *Dsg*34, S. 25; Wir haben den „Froschkönig gespielt. Ein Spielbericht aus einer Mädchen-Mittelschule. In: *Dsg*33, S. 122-124.

⁹⁰⁴ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 75; *SdJ*19, S. 4; *SdJ* 25, S. 4; *SdJ* 27, S. 6; Vorwort. In: *Kurzspiel* 1, S. 3.

⁹⁰⁵ Vgl. bspw. Berichte aus der Arbeit. In: *DSp*37, S. 145; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ*18, S. 3-4; Gallert, Martin: Zum Stegreifspiel. In: *DSp*39, S. 235; Studentowski, Konrad: *Das Volksspiel*. In: *DSp*36, S. 73; Vorwort. In: *Kurzspiel* 1, S. 3.

die Laienspielscharen: Für Spielfahrten musste das Gepäck leicht und auch spontane Aufführungen ohne Vorbereitungszeit möglich sein (s. Abb. 65).⁹⁰⁶

Aber auch Trachten und Berufskleidung (besonders der Bauern) sollten bei Gelegenheit auf die Bühne kommen. Dabei sollte darauf geachtet werden, dass die Trachten der Heimat der Spieler entsprachen und zeitgenössisch – also „echt“ und nicht Verkleidung waren.⁹⁰⁷

Die radikalste Form von Minimalismus das Kostüm betreffend wurde vereinzelt von Autoren vertreten, die jegliche Kostümierung der Deutschen Volksspieler als zu ablenkend oder schlicht überflüssig ablehnten. So vertrat Erich Colberg die Ansicht, gute Spiele zeichneten sich u.a. dadurch aus,

„daß sie der Bühne, der Masken und in den allermeisten Fällen der Kostüme nicht bedürfen. Nein! Nicht nur nicht bedürfen, sondern die Bühne, Maske und Kostüme nicht wollen, die sie um ihrer Wesentlichkeit willen ablehnen.“⁹⁰⁸

Mit Verzicht auf das Kostüm wurde auch der Trennung von Spieler und Rolle eine Absage erteilt. Die Bühnenvereinbarung des „als ob“ sollte auf augenscheinliche Weise aufgehoben werden. Für die Spieler verwandelte sich die Spielsituation somit vollends zum Verhaltenstraining. Dem Zuschauer wurde damit suggeriert, die Menschen auf der Bühne handelten als Privatpersonen und nicht als Ausführende einer dramatischen Vorlage. Der radikale Verzicht auf das Kostüm konnte sich aber nicht durchsetzen. Andere Autoren beurteilten hingegen die Lust am Verkleiden als ein menschliches Bedürfnis und Voraussetzung für ein Hineinwachsen des Spielers in die Rolle.⁹⁰⁹

Der Einsatz von Schminkmasken, angeklebten Bärten und Perücken war wie in der Laienspielbewegung auch im Deutschen Volksspiel verpönt.⁹¹⁰ Alle

⁹⁰⁶ Vgl. Luckdorff, Artur Max: Abend mit deutscher Jugend. In: DSp37, S. 317.

⁹⁰⁷ Vgl. Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 330; Mitteilungen. In: DSp40, S. 196; SdJ14, S. 4; Sommer-Sonnwende. Gestaltungsvorschlag für die Schulungslager des NSLB. S. 16. BArch: NS 22/782; Spielanweisungen. In: SdJ 31, S. 4; Über Spielgestaltung und Spielgewand. In: SdJ 23, S. 6-7; Vogel, Hildegard: Zur Frage der Spielgewandung. In: DSg35, S. 28.

⁹⁰⁸ Colberg, Erich: Das Spiel als Bekenntnis. In: DSp39, S. 48. Vgl. auch: Amt für Arbeitseinsatz / KdF-Amt Feierabend 1941, S. 28; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: SdJ 35, S. 3; Mirbt, Rudolf: Vorwort. In: Fritzsche, Gerhard: Der verlorene Hof. München: Kaiser 1937 (ML 101), S. 5; Niggemann/Platzmann 1938, S. 78; Zum Spiel. In: SdJ 6, S. 3.

⁹⁰⁹ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 73; Seidelmann 1942, S. 34-37.

⁹¹⁰ Vgl. Blachetta 1934, S. 128; Blachetta, Walther: Auf großer Spielfahrt. In: DSg34, S. 223; Gentges, Ignaz: Probenarbeit (1926). In: Frantzen 1969, S. 75; Krause, Hanns: Berichte aus der Arbeit. In:

„Schminke der Welt kann ein Gesicht nicht so schön und so interessant machen, wie es von selbst wird, wenn ein lebendiger und unverfälschter Mensch daraus spricht! Je mehr der Spieler mit dem Wesen seiner Rolle verwachsen ist, umso deutlicher wird sich dieses Wesen in seinem Gesicht spiegeln und umso weniger wird er des nachhelfenden Farbstiftes bedürfen.“⁹¹¹

Die natürlichen Gesichtszüge sollten höchstens etwas unterstützt werden.⁹¹² Diese Bühnenpraxis korrespondierte mit dem weiblichen Schönheitsideal des Nationalsozialismus, nämlich das „bewegliche, lebendige Antlitz eines Bauernmädchens“.⁹¹³ Den Gegenpol bildete die „mühsam hergerichtete, leere und ausdruckslose Maske einer großstädtischen Mondäne“.⁹¹⁴ Für Feierspiele waren Schminke und unechte Haare grundsätzlich verpönt,⁹¹⁵ in geselligen und Märchenspielen konnte deren Einsatz vereinzelt angebracht sein. Auch Halb- oder Vollmasken – zur Darstellung etwa von Tieren oder grotesken Figuren – wurden gelegentlich empfohlen.⁹¹⁶ In den späteren Jahren der NS-Diktatur plädierten vereinzelt Autoren für die Schminke, wobei die Begründungen variierten: Entweder um den Spielern die Rolleneinfühlung zu erleichtern, der Lust am Verwandeln entgegen zu kommen, die Bühnenwirkung der Figur zu verstärken oder schlicht den Anforderungen des Scheinwerferlichtes gerecht zu werden.⁹¹⁷

Für Erich Colbergs Kurzspiel *Die geheimnisvollen Tankstellen* wurden Masken für das Stegreifspiel zur Kennzeichnung von verhassten Nationalitäten empfohlen (s. Abb. 66, 67). Spieler mit typisierenden Pappmasken des Auslandes, die nichtdeutsche Tankstellen verkörperten, wurden per Pistolenschuss „vom Sockel

DSp36, S. 95; Kitscharchiv Plüsch & Co. In: DSp36, S. 352; Mirbt, Rudolf: Zur Frage des Laienspiels (1924). In: Frantzen 1969, S. 65-66; Mund, Wilhelm Maria: Mehr Schulung zu Fest und Feier! In: DSg34, S. 309; Niggemann/Platzmann 1938, S. 78, 118; Schneider-Franke: Grundsätzliches zum Laienspiel. In: Reichsleitung der NSDAP 1937/38, S. 235; Seidelmann 1942, S. 34; Studentkowski, Konrad: Das Volksspiel. In: DSp36, S. 73.

⁹¹¹ Rostosky 1937, S. 60-61.

⁹¹² Vgl. Rostosky 1937, S. 58, 60.

⁹¹³ Rostosky 1937, S. 58.

⁹¹⁴ Rostosky 1937, S. 58.

⁹¹⁵ Ausnahme: Rostosky empfiehlt, für ernste Spiele Perücken und Bärte aus Echthaar zu kaufen oder zu leihen, während diese für gesellige Spiele selbst hergestellt werden könnten. Vgl. Rostosky 1937, S. 49.

⁹¹⁶ Vgl. Förster, Wolfgang: Spielanweisung. In: Kurzspiel 4, S. 5; Niggemann/Platzmann 1938, S. 78, 138; Schultze, Hermann: Über das Spiel und seine Gestaltung. In: *SdJ* 37, S. 8; Seidelmann 1942, S. 38-39, 108.

⁹¹⁷ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 76; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 81-82; Seidelmann 1942, S. 34, 37-39.

geholt“. Die gleichen Spieler stellten sich mit ihrem natürlichen Gesicht als „deutsche Tankstelle“ wieder auf. Neben der offensichtlich das Ausland verunglimpfenden Maskendarstellung wurde auf subtilere Art mit den emotionalen Assoziationen von Maskierung und natürlich-ehrlichem Gesicht gearbeitet.

Hinsichtlich des Kostüm- und Maskenbildes kann also von einer überwiegenden Nachahmung und Modifizierung laienspielbewegter Praktiken ausgegangen werden. Sowohl der Minimalismus bezüglich des Bühnenkostüms, als auch das Konzept des Spielkleides und der Verzicht auf Schminke, Perücken und falsche Bärte entsprang dem Streben der Laienspielbewegung nach Einfachheit und „Echtheit“ der Darstellung. Die Deutschen-Volksspiel-Programmatiker konnten sowohl die bereits legitimierte Idee, als auch die daraus resultierende Praxis nahtlos für ihre Zwecke übernehmen.

3.2.3.3 Das Verhältnis der Spieler zur Rolle

In der Zeitschrift *Die Spielschar* finden sich nur sehr begrenzt Aussagen über das Verhältnis der Spieler zu ihren Rollen. Die Rollenvergabe wurde entweder durch die Spielgruppe selbst oder durch die Spielleitung vorgenommen. Dies konnte schon vor Probenbeginn festgelegt werden oder aber erst nach der Leseprobe bzw. erster szenischer Arbeit geschehen. Dabei ging man davon aus, dass sich sowohl die Spielgruppe selbst als auch die Spielleitung ein so sicheres Gespür für die einzelnen Spieler angeeignet hätte, dass Umbesetzungen oder testweise Doppelbesetzungen in den ersten Proben eher selten vorgenommen werden müssten.⁹¹⁸

Aber nach welchen Gesichtspunkten sollten Spieler für die Rollen ausgewählt werden? Das Kriterium, das am häufigsten im Zusammenhang mit der Rollenwahl genannt wurde, ist die Übereinstimmung von Spieler- und Rollentyp, bzw. derer charakterlicher Eigenschaften oder anderer besondere Dispositionen, z.B. die Stimmfarbe.⁹¹⁹ Die Rollen sollten also hinsichtlich des Rollenprofils nicht divergent

⁹¹⁸ Vgl. Blachetta, Walther: Stegreifspiel. In: DSg35, S. 237-238; Das Laienspiel in der Wehrmacht 1942, S. 6-7; Eckart, Walter: Zwischen Jugendspiel und Bühnenkunst (1926). In: Frantzen 1969, S. 42; Seidelmann 1942, S. 157; Förster 1937, S. 5; Roth, Hermann: Vom Aufbau einer Feierstunde. In: DSp36, S. 36; Walther, M. R.: Wir spielen den „Beowulf“. In: Dsg34, S. 24; Wir haben den „Froschkönig“ gespielt. Ein Spielbericht aus einer Mädchen-Mittelschule. In: DSg33, S. 121; Wir spielen. In: DSg34, S. 318.

⁹¹⁹ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 53-54; Amt für Arbeitseinsatz / KdF-Amt Feierabend 1941, S. 26; Bohlmann, Erna: Mädelsprechchor? In: DSp36, S. 56; Das Laienspiel in der Wehrmacht

zugeordnet werden, sondern möglichst analog. Seltener fand die allgemeine Spielbegabung,⁹²⁰ die äußere Erscheinung oder der Erfahrungshorizont der Spieler Erwähnung.⁹²¹ So schien es auch nicht weiter zu stören, dass die *SdJ*-Reihe eine große Anzahl an Figuren im Erwachsenenalter aufwies. Es ist anzunehmen, dass diese meist von den Spielschirmmitgliedern selbst, d.h. von Kindern oder Jugendlichen und nicht von externen, erwachsenen Spielern übernommen wurden.⁹²² Auch die große Überzahl an männlichen Figuren lösten reine Mädchengruppen gelegentlich, in dem sie Spielerinnen in männliche Rollen schlüpfen ließen, sofern sie nicht die Rollen ihrem eigenen Geschlecht anpassten oder männliche Spieler zur gemeinsamen Arbeit heranzogen.⁹²³

In wieweit sich der Spieler seiner Figur idealerweise anverwandeln sollte, darüber gab es disparate Vorstellungen: Einerseits wurde die Ansicht vertreten, die Spieler sollten auf der Bühne ausschließlich sich selbst spielen.⁹²⁴ Dies sei auch bei

1942, S. 6-7; Förster 1937, S. 5; Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielerarbeit. In: *DSp37*, S. 277; Förster, Wolfgang: Feierspiel und geselliges Spiel. Versuch einer Klarlegung. In: *DSp37*, S. 345, 347; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 32, S. 3; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 35, S. 3; Kramer, Hertha und Wolfgang Förster: Vorwort. In: *SdJ* 24, S. 4; Mirbt, Rudolf: Zur Frage des Laienspiels (1924). In: Frantzen 1969, S. 63; Nabakowsky, Johanna: Das dramatische Spiel auf der Unterstufe in seiner Bedeutung für die Stärkung des Ichbewußtseins. In: *DSg33*, S. 26; Sand, Trude: Jungen und Mädel! In: *SdJ* 5, S. 4; Scheu, Hans: Und dann war Zirkus bei uns im Lager. In: *DSg35*, S. 117-118; Schultze, Hermann: Über das Spiel und seine Gestaltung. In: *SdJ* 37, S. 7; Seidelmann 1942, S. 158; Über Spielgestaltung und Spielgewand. In: *SdJ* 23, S. 5; Walther, M. R.: Wir spielen den „Beowulf“. In: *DSg34*, S. 24.

⁹²⁰ Vgl. Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 35, S. 3; Förster 1937, S. 5; Nabakowsky, Johanna: Das dramatische Spiel auf der Unterstufe in seiner Bedeutung für die Stärkung des Ichbewußtseins. In: *DSg33*, S. 25-26.

⁹²¹ Vgl. Eyck 1935, S. 11; Mirbt, Rudolf: Zur Frage des Laienspiels (1924). In: Frantzen 1969, S. 63; Müller, Albert: Jugendspiel und klassisches Lustspiel (1925). In: Frantzen 1969, S. 168; Schultze, Hermann: Über das Spiel und seine Gestaltung. In: *SdJ* 37, S. 7; Seidelmann 1942, S. 37; Über Spielgestaltung und Spielgewand. In: *SdJ* 23, S. 5-6. Vereinzelt wiesen Autoren aber auch darauf hin, dass die Darsteller im Spiel zu Erfahrungen durchdringen könnten, die sie im Alltag bis dato noch nicht erlebt hätten. Vgl. Riemann, Kurt: Wege zum Spiel. Gedanken, Tatsachen und Denkanstöße. In: *Dsg33*, S. 54; Rosencranz, Gerhard: Berichte aus der Arbeit. In: *DSp36*, S. 125; Seidelmann 1942, S. 22.

⁹²² Vgl. Der Handwerkerstreit. In: *DSp38*, S. 51-53; Der Jungmädel-Elternabend. In: *DSp38*, S. 50. Die *SdJ*-Stücke, in denen überwiegend eindeutig als Kinder oder Jugendliche gekennzeichnete Figuren auftraten, waren deutlich in der Minderzahl: *SdJ* 5, 9, 12, 28, 37. In den übrigen *SdJ*-Stücken fanden sich zahlreiche erwachsene Figuren, bzw. Figuren, deren Alter nicht eindeutig festzustellen war.

⁹²³ Vgl. Der Handwerkerstreit. In: *DSp38*, S. 51-53; Der Jungmädel-Elternabend. In: *DSp38*, S. 50; Mitteilungen. In: *DSp40*, S. 138; Sand, Trude: Jungen und Mädel! In: *SdJ* 5, S. 4; Über Spielgestaltung und Spielgewand. In: *SdJ* 23, S. 6; Wir haben den „Froschkönig“ gespielt. Ein Spielbericht aus einer Mädchen-Mittelschule. In: *DSg33*, S. 121. Beim nichtprofessionellen Theaterspiel innerhalb der Wehrmachtstruppen löste man das umgekehrte Problem ebenfalls, indem man im geselligen Spiel die weiblichen Rollen zur allgemeinen Belustigung mit männlichen Spielern besetzte und in ernsten Spielen mit externen weiblichen Spielerinnen arbeitete. Vgl. Das Laienspiel in der Wehrmacht 1942, S. 3.

⁹²⁴ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 53-54; Braune, Just: Künstlerischer Nachwuchs aus den Rundfunkspielscharen der HJ? In: *DSp40*, S. 17; Eckart, Walter: Zwischen Jugendspiel und Bühnenkunst (1926). In: Frantzen 1969, S. 42; Hentschel 2010, S. 85; Le Seur, Eduard: Jugendspiel

historischen Stoffen zu bewerkstelligen, wodurch man eine Anbindung an die eigene Historie schaffen wollte.⁹²⁵ Diese Position stellte offensichtlich auf eine möglichst glaubwürdige Figurendarstellung ab. An anderer Stelle wurde die Forderung laut, die Spieler sollten – gemäß dem bekannten Einfühlungsdiskurs – ihre Figuren auf der Bühne (er)leben. Die Einfühlung und das Erleben der Rolle machte aus propagandistischer Sicht nur Sinn, wenn die gezeigten Figuren und Spiele „unbedingt im Sinne der Hitler-Jugend und ihres Wollens“⁹²⁶ lagen – nur so war die gezielte Verhaltenseinübung zu bewerkstelligen:

„So werden sie schlicht und einfach sprechen, bewußt und gläubig handeln. Denn sie sind Rufer und Kündler der Mannschaft. Hinter ihren Worten und Bewegungen wird der Glaube zur Fahne und der Wille zur Tat stehen. So werden sie selbst die Rolle auch nicht spielen, sondern erleben.“⁹²⁷

In diesem propagandistischen Zusammenhang ist auch die gelegentliche Forderung zu verstehen, die Spieler sollten eine klare Haltung ihrer Figur (ablehnend oder zustimmend, je nach Rolle) und dem gesamten Stück gegenüber einnehmen. Der Darsteller der antagonistischen Figur (die die verwerflichen Eigenschaften und Handlungen verkörperte) sollte dieser emotional und geistig ablehnend gegenüber stehen, auch wenn er sie möglichst überzeugend zu spielen versuchte.⁹²⁸

Jede der hier beschriebenen Praxen lässt sich schon für die Laienspielbewegung und/ oder die frühen Jahre der NS-Herrschaft nachweisen.⁹²⁹ Der in der Laienspielbewegung weit verbreitete Topos, der Spieler habe der Rolle zu dienen, findet sich in den Quellen zum Deutschen Volksspiel allerdings nicht.⁹³⁰

als Darstellung des Erlebten (1924). In: Frantzen 1969, S. 80; Müller, Albert: Jugendspiel und klassisches Lustspiel (1925). In: Frantzen 1969, S. 168; Petersen, Peter: Dorf- und Bauernabende. In: DSp36, S. 148; Sand, Trude: Jungen und Mädels! In: *SdJ* 5, S. 3; Schneider-Franke: Grundsätzliches zum Laienspiel. In: Reichsleitung der NSDAP 1937/38, S. 235; Simons, Konni: Unser Laienspiel. In: DSg34, S. 53; Vogel, Hildegard: Festspielwoche im Jungmädelsheim. In: DSg35, S. 93-94.

⁹²⁵ Vgl. Eyck 1935, S. 15; Petersen, Peter: Dorf- und Bauernabende. In: DSp36, S. 148.

⁹²⁶ Pollak, Walter: Vom tieferen Sinn des Laienspieles. In: DSg34, S. 22. Vgl. auch: Gallert, Martin: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 222.

⁹²⁷ Krause, Hanns: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 95. Vgl. auch: Leben, Tod und Erlösung des Dr. Johann Faust. Eine Spielgestaltung. In: DSg33, S. 83-84; Pollak, Walter: Vom tieferen Sinn des Laienspieles. In: DSg34, S. 22; Speth, Curt: Wir bauten das Spiel „Der schwarze Pirat“. In: DSp39, S. 240; Wir haben den „Froschkönig“ gespielt. Ein Spielbericht aus einer Mädchen-Mittelschule. In: DSg33, S. 123.

⁹²⁸ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 54; Boehnert, Günther: Richtig sprechen – auch auf der Laienbühne. In: DSp38, S. 444; Colberg, Erich: Das Spiel als Bekenntnis. In: DSp39, S. 48-49; Eckart, Walter: Zwischen Jugendspiel und Bühnenkunst (1926). In: Frantzen 1969, S. 42; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 45; Krause, Hanns: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 95.

⁹²⁹ Vgl. die jeweiligen Fußnoten weiter oben.

⁹³⁰ Vgl. Kaufmann 1991, S. 32.

3.2.3.4. Zusammenfassung der Ergebnisse

Im Kapitel 3.2.3 wurde die Programmatik des Deutschen Volksspiels im Bezug auf Spielstil, Kostüm, Maske und des Verhältnisses des Rollenträgers zur Rollenfigur analysiert. Die Ergebnisse werden an dieser Stelle noch einmal in kompakter Form zusammengestellt.

Für den gesamten Spielstil wurde idealerweise eine „schlichte“, „klare“, „natürliche“ und „ehrliche“ Bewegungs- und Sprechweise gefordert. Diese Attribute sind grundsätzlich für sämtliche Bereiche des Deutschen Volksspiels als programmatisch zu verstehen.

Für das ernste Märchenspiel und das Feierspiel waren primär sparsame Bewegungen, Gesten und Mimik gefordert. Eine modifizierte Rezeption der Mirbtschen „eigenen Gebärde“ ist hier zu vermuten. Für das gesellige und das fröhliche Märchenspiel griff man hinsichtlich des Bewegungsideals einerseits auf Luserkes *Kompaßlehre* zurück und andererseits auf eine Bewegungsform, die von Rhythmus oder Musik aus entwickelt und raumgreifend, meist auch chorisch angelegt werden sollte. Die Wurzeln letzterer Bewegungsart erklärte man in der innerlichen Verbindung der Volkskünste (Volkslied, Volksmusik, Volkstanz) und nicht im Expressionismus der Profibühnen, dem moderne Kunst- und Ausdruckstanz oder der rhythmischen Gymnastik Jaques-Dalcroze.

Die Rüpelspiele und Zirkusse sollten in einer leichten, temporeichen, satirischen Spiel- und Sprechweise über die Bühne gehen, wobei auch Improvisationen möglich waren.

Feierspiele und Sprechchöre sollten ohne Dialekt klar, laut und deutlich gesprochen werden und forderten eine ehrliche, innerlich anteilnehmende Haltung der Spieler. Die ebenso geforderte Pathosfreiheit stand vermutlich mit den meist in Versen abgefassten Textvorlagen, die nicht zu Prosa abgeschliffen werden durften, in Konflikt, da es sich bei den Sprechern eben nicht um Profischauspieler handelte.

Wurden chorische Bewegungen oder Sprechstellen eingebaut, so wurden sie unter wirkungsästhetischen Gründen zur Vervielfachung des Einzelausdrucks oder zur Markierung eines dramaturgischen Höhepunktes eingesetzt.

Alle geschilderten Elemente des Deutschen-Volksspiel-Spielstils kamen bereits in der Laienspielbewegung zur Anwendung und mussten im nichtprofessionellen

Theatersektor unter nationalsozialistischer Herrschaft nicht mehr legitimiert werden. Als Ziel des Deutschen Volksspiels verstanden die Programmierer die „totale Verkörperung der Idee“.⁹³¹

Hinsichtlich des Kostüms übernahmen die Deutschen-Volksspiel-Programmierer ebenfalls ein in der Laienspielbewegung erprobtes Konzept, nämlich das des Spielgewandes. Unter „Spielgewand“ oder „Spielkleid“ wurden unterschiedliche Grundformen von Kleidungsstücken verstanden, die möglichst vielseitig kombinierbar und variierbar sein sollten und nach farbsymbolischen und farbpsychologischen Aspekten zusammengestellt wurden. Das Konzept des Spielgewandes geht vermutlich auf den jugendbewegten Fahrtenkittel zurück, der in den ersten Jahren der Wanderspielscharen sowohl als Wanderkleidung, als auch als Bühnenkostüm dienen konnte. Die Grundformen variierten je nach Autor, aber auch zwischen Laienspielbewegung und Deutschem Volksspiel, das Grundkonzept jedoch blieb stabil. Neben der farbsymbolischen Wirkung und dem Hervorheben von Typen (statt Charakteren) hatten die Spielkleider auch egalisierende Wirkung hinsichtlich der Individuen der Spielgemeinschaft. Außerdem konnten sie bei einheitlicher Farbgebung in der Gruppe starke Wirkungen erzielen.

Kam nicht das Konzept der Spielgewänder zur Anwendung, so wurden „schlichte“, „echte“, „wahre“ Kostüme gefordert, die dem Inszenierungsstil angepasst waren. Dieser Minimalismus konnte sich etwa in einzelnen, typisierenden Kostüm- oder Requisitenteilen äußern oder im vollständigen Verzicht auf jegliche bühnenwirksame Kostümierung zugunsten des Spiels in Alltagskleidung. Letzteres begünstigte eine Aufhebung der Trennung zwischen Bühnen- und Alltagswirklichkeit, so dass die auf der Bühne postulierten Überzeugungen nicht mehr der Rollenfigur, sondern dem Rollenträger zurechenbar wurden.

„Echte“ Trachten und Berufskleidung konnten gelegentlich als Kostüm verwendet werden, Uniformen der Partei oder Wehrmacht waren auf der Bühne nur mit Vorsicht zu verwenden. In Ausnahmefällen wurden sie eingesetzt, dann aber ohne Abzeichen, um generalisierend verstanden zu werden. Die Darstellung von Germanen sollte nicht mehr als Wilde in Fell und langem Bart erfolgen, sondern in kriegerischer Kleidung für die männlichen Figuren und in langen, faltigen Gewändern

⁹³¹ Eröffnung des Reichslagers für Feier und Freizeit. In: Reichsjugendpressediens Nr. 93 vom 27.4.1937.

für die weiblichen, um die vielfach beschworenen Vorfahren vom Niveau barbarischer, minderentwickelter Stämme auf die Stufe eines Kulturvolkes zu heben. Schminkmasken, Perücken und angeklebte Bärte waren auf der Bühne der Laienspielbewegung und des Deutschen Volksspiel ebenso als „unwahr“ verpönt, wie im offiziellen nationalsozialistischen Alltag. Das Menschen- und besonders das weibliche Rollenbild der Chefideologen reichte bis ins Maskenbild des Deutschen Volksspiels hinein. Wurde dieses Schminkverbot für die Feierspiele konsequent verfolgt, so war im geselligen und im Märchenspiel eine etwas gelockerte Handhabung gerade auch in den späteren Jahren zu beobachten. Das Deutsche Volksspiel griff also auch im Hinblick auf Kostüm und Maske auf die bereits legitimierte Idee und Praxis der Laienspielbewegung von „Schlichtheit“ und „Echtheit“ zurück.

Hinsichtlich des Verhältnisses der Spieler zu ihrer Rolle gab es zwei unterschiedliche Haltungen, die schon aus der Laienspielbewegung und/ oder den ersten Jahren der NS-Herrschaft bekannt waren. Eine Position verlangte von den Spielern auf der Bühne nur sich selbst zu spielen, die andere Position forderte von den Spielern ein intensives Einfühlen in die und Erleben in der Rolle. Die zweite Position war nur da sinnvoll, wo die Rollen den gewünschten Vorbildcharakter hatten. Die Spieler der antagonistischen Figuren sollten emotional und geistig distanziert bleiben. Wie dabei ein überzeugendes Darstellen der Figur - jenseits des Brechtschen V-Effekts - möglich sein sollte, bleibt unklar. Die Zuordnung der Spieler zu ihren jeweiligen Rollen, die entweder der Spielleiter oder die Spielgruppe selbst vornahm, sollte analog aufgrund von charakterlichen Kongruenzen oder anderer besonderer Spielereigenschaften geschehen.

C – Virulente Diskurse: Das „Volk“ und die „Volksgemeinschaft“

Um die Analyse der einzelnen Zuschauergruppen im folgenden Kapitel für die Untersuchung fruchtbar zu machen, wird zunächst der Diskurs um das „Volk“, bzw. die „Volksgemeinschaft“ einer eingehenden Betrachtung unterzogen. Sowohl auf die Auswahl der Zuschauergruppen, als auch auf die Charakterisierung dieser und dementsprechend die Form ihrer Ansprache übte der „Volk(sgemeinschaft)“-Diskurs grundlegenden Einfluss aus.

In engem Verhältnis zum Paradigma der „Gemeinschaft“ stand die vergleichbar verbreitete Vision der „Volksgemeinschaft“, die ebenfalls direkten Einfluss auf die Deutsche Volksspiel-Programmatik nahm. Die Vorstellung einer „Volksgemeinschaft“ beruhte auf einer Definition des „Volk“-Begriffs, der eine vermeintlich trennscharfe Unterscheidung zwischen Deutschen und Nicht-Deutschen aufgrund einer biologistischen „Blutzugehörigkeit“ treffen sollte. Das NSDAP-Parteiprogramm vom 24.2.1920 definierte:

„Staatsbürger kann nur sein, wer Volksgenosse ist. Volksgenosse kann nur sein, wer deutschen Blutes ist, ohne Rücksichtnahme auf Konfession. Kein Jude kann daher Volksgenosse sein.“⁹³²

De facto wurde aber gerade der Grenzgängerstatus der „Mischlinge“ nicht eindeutig definiert und dadurch eine uneinheitliche, vom individuellen Ermessen abhängige In- und Exklusionspraxis provoziert. Besonders in den neu eroberten Ostgebieten wurden die Grenzen des deutschen Volkes nicht allein „von oben“ durchgesetzt, sondern auch in der sozialen Praxis „von unten“ definiert.⁹³³ Hier galt als zentrales Kriterium „eine Wesensähnlichkeit des Willens, des Denkens und des Verhaltens“⁹³⁴, wie es sich in der am 4.3.1941 eingeführten *Deutschen Volksliste (DVL)* niederschlug. Mit Hilfe der *DVL* wurde der Teil der Bevölkerung der eingegliederten Ostgebiete ausgesondert, der als nicht „eindeutschungsfähig“ definiert wurde. In vier Gruppen unterteilte die *DVL* die sogenannten „Volksdeutschen“⁹³⁵ – also Menschen

⁹³² Kratzer 1998, Anlage S. 1.

⁹³³ Vgl. Bajohr/Wildt 2009, S. 18.

⁹³⁴ Janka 1997, S. 182.

⁹³⁵ Von den „Volksdeutschen“ unterschieden wurden die „Reichsdeutschen“, also Personen mit deutscher Staatsangehörigkeit, die innerhalb der Grenzen des Altreichs lebten.

deutscher Abstammung, die außerhalb der Grenzen des Altreichs lebten und bestimmte „weiche Faktoren“ aufwiesen, die als deutsch empfunden wurden:

- *DVL-Kategorie 1*: „Volksdeutsche“, die sich vor Kriegsausbruch aktiv zum Deutschtum bekannt hatten und auch für die Aufnahme in die *NSDAP* in Frage kamen. Mit Einstufung sofortiger Erhalt der deutschen Staatsbürgerschaft.
- *DVL-Kategorie 2*: Personen, die sich ihr „Deutschtum“ bis zum Ausbruch des Krieges bewahrt hatten, ohne sich aktiv dafür einzusetzen. Mit Einstufung sofortiger Erhalt der deutschen Staatsbürgerschaft.
- *DVL-Kategorie 3*: „Volksdeutsche“, die Bindungen zu Polen eingegangen waren, aber die Voraussetzung hatten, wieder zum „Deutschtum“ zurückzufinden. Nichtdeutsche Ehepartner, wenn in der Ehe das „deutsche Element“ überwog; Personen mit slawischer Muttersprache, aber „blutmäßiger und kultureller Hinneigung zum Deutschtum“. Deutsche Staatsbürgerschaft nur auf Widerruf und nach rassischer Überprüfung.
- *DVL-Kategorie 4*: „Volksdeutsche“, die im „Polentum“ aufgegangen waren und sich deutschfeindlich betätigt hatten. Deutsche Staatsbürgerschaft nur über Einbürgerungsverfahren.

Wer nicht in die Liste aufgenommen wurde, galt als „Schutzangehöriger“ des Deutschen Reichs.⁹³⁶ Alle Ausgeschiedenen sollten unschädlich gemacht und ihr Grund und Besitz vereinnahmt werden – so hatte es Hitler schon in den 1920er Jahren vorgesehen und später Himmler mit dieser Aufgabe betraut.⁹³⁷ Die Historikerin Elizabeth Harvey fasst zusammen:

„Bereits im Herbst 1939 war klar, dass die deutsche Besatzungspolitik in Polen darauf zielte, Raum für deutsche Besiedlung zu schaffen, wobei die

⁹³⁶ Es sei denn, er war Jude oder gehörte der Volksgruppe der Sinti und Roma an. Vgl. Weiß, Hermann: Deutsche Volksliste. In: Benz/Graml/Weiß 2007, S.469-470.

⁹³⁷ Vgl. Harvey 2010, S. 97. Um den deutschen Besitzanspruch wissenschaftlich zu fundieren, beschäftigte sich eine Forschungsgruppe aus Historikern und Volkskundlern mit dem „Volksbodentheorem“. Ziel dieser Forschung war es, nachzuweisen, dass das deutsche Volk über Jahrhunderte hinweg die Ost- und Südosteuropäischen Gebiete „kultiviert“ und deshalb nun Besitz- und Existenzrecht an diesem Ort habe. Die Besitzrechte waren als zeitlos definiert, wurden durch wirtschaftliche Arbeit und kulturelle Vorherrschaft begründet und dienten der Legitimierung des Vernichtungskrieges gegen die slawischen Völker in Polen und der Sowjetunion. Es ging nun nicht mehr nur um die „Zurückeroberung“ ehemals deutscher Gebiete, sondern die Ausdehnung des Deutschen Reiches auf alle Gebiete, in denen Deutsche siedelten. Vgl. Haar 2000, S. 12-13, 19.

Juden erniedrigt, enteignet und vertrieben, die polnische Intelligenz vernichtet und der restlichen Bevölkerung die Rechte entzogen werden sollten.“⁹³⁸

Für diese Zwecke stellte die *DVL* ein geeignetes Instrumentarium dar. Neben der Entrechtung eines Großteils der Bevölkerung diente sie der Disziplinierung und Manipulation der „Volksdeutschen“.⁹³⁹ Wer in die *DVL* aufgenommen war, geriet in den Fokus umfassender Maßnahmen zur „Eindeutschung“ – an denen sich u.a. auch die *HJ*-Spielscharen beteiligten, wie später gezeigt wird. Dieser Versuch, den „Volksdeutschen“ in jedem Lebensbereich deutsche Kultur aufzunötigen, war zweiter Teil der nationalsozialistischen „Germanisierungspolitik“, die im ersten Schritt durch Aussonderung, Vertreibung, Deportation, Um- und Ansiedlung deutschen „Lebensraum zu säubern“ und zu sichern versuchte.⁹⁴⁰ Die „volksdeutsche“ Bevölkerung sollte dabei als „Volkswall“, „Wall der Herzen und der Leiber“, „Bollwerk“ oder „Vorposten“ gegen fremde Kultur im Allgemeinen und polnische im Besonderen dienen.⁹⁴¹ Und dieser Anspruch war u.a. für die *HJ*-Spielscharen verbindlich:

„So soll unsere Spielschararbeit gerade im Grenzland sich einordnen in die große politische Aufgabe, einen lebendigen Schutzwall deutscher Bauern und Siedler aufzubauen.“⁹⁴²

Was allerdings als vorbildlich „deutsch“ galt und deshalb vermittelt werden sollte, unterlag einer gewissen Willkür.⁹⁴³ Es konnte bedeuten, deutsch zu sprechen, deutschsprachige Einrichtungen zu unterstützen, einen sauberen Haushalt zu führen, sparsam zu wirtschaften oder eine Arbeitsteilung der Geschlechter vorzunehmen: Die Frau im Haus, der Mann auf dem Feld etc.⁹⁴⁴ Weniger greifbar ist das Bezeichnete bei Zielformulierungen wie „artdeutsche Kultur“, „sich wie Deutsche benehmen“, „deutsche Wohnkultur“ oder „gesinnungsmäßige Sauberkeit“ etc.⁹⁴⁵

Wie Elizabeth Harvey in einer Studie über die Rolle der Frauen innerhalb der nationalsozialistischen Germanisierungspolitik nachgewiesen hat, war das recht nebulöse Anliegen der Verbreitung von deutscher Kultur als politische Agitation bereits in der Weimarer Republik weit verbreitet, und zwar besonders unter

⁹³⁸ Harvey 2010, S. 98.

⁹³⁹ Personen, die in die Kategorien *DVL* 3 und 4 eingestuft worden waren, konnten ihren Status der deutschen Staatsbürgerschaft jederzeit wieder verlieren. Vgl. Harvey 2010, S. 103-105.

⁹⁴⁰ Vgl. Harvey 2010, S. 95-96, 102-103.

⁹⁴¹ Vgl. Harvey 2010, S. 97, 114-115, 119.

⁹⁴² Noack, Ludwig: Spielschararbeit im Gebiet Ostland. In: *DSP38*, S. 375.

⁹⁴³ Vgl. Sontheimer 1962, S. 312-313.

⁹⁴⁴ Vgl. Harvey 2010, S. 51, 81-83 117.

⁹⁴⁵ Vgl. Harvey 2010, S. 52, 82, 217.

konservativen Nationalistinnen, völkischen und bürgerlichen Feministinnen.⁹⁴⁶ Ende der 1920er Jahre wurde die bürgerliche Bewegung von einer jüngeren, bündischen Generation abgelöst. Sie veranstalteten Dorfwochen, nahmen am „Landdienst“ teil, halfen in der Haus- und Landwirtschaft und versuchten, auf die Bauernfamilien einzuwirken und deren deutsches Nationalbewusstsein zu stärken. Diese Initiativen wurden später von der nationalsozialistischen Volkstums-, Grenz- und Auslandsarbeit absorbiert.⁹⁴⁷ Aber nicht nur auf deutscher Seite bemühte man sich, auf die Grenzbevölkerung Einfluss zu nehmen, bzw. den „Volkstumskampf“ für sich zu entscheiden: Auch von polnischer Seite gab es vergleichbare Bemühungen.⁹⁴⁸ So forderte 1932 das „Nachrichtenblatt des Bundes Deutscher Frauenvereine“ in einer Sondernummer zum Thema „Volkstumsarbeit“ seine Leserinnen auf, den kulturellen und wirtschaftlichen Bestrebungen der polnischen Minderheit in den östlichen Grenzgebieten deutsche Gegenmaßnahmen gegenüber zu stellen, wie Volksbüchereien, Heimatabende, Gesangsvereine, Volkstanz, Laienspiel, Kindergärten, Bastelstuben, Frauen- oder Sportvereine. Der Frau sollte in diesem Kampf eine besondere Bedeutung zukommen, denn auf wessen Seite die Frau als Mutter stehe, stehe auch die Familie.⁹⁴⁹ In der Rhetorik des „Volkstumskampfes“ existierte die Möglichkeit einer friedlichen Koexistenz nicht. Der Historiker Ingo Haar stellt fest, dass dafür die Bedrohung durch „Überfremdung“ inszeniert wurde:

„Es handelte sich um die Auffassung, daß das deutsche Volk von seinen Siedlungsrändern außerhalb der politischen Grenzen des Deutschen Reiches durch ‚fremdstämmige‘ Einflüsse bedroht sei. Dieser ‚Überfremdung‘ sollte durch die Mobilisierung der Widerstandskräfte des Volkes von innen her und durch seine territoriale Expansion nach außen begegnet werden.“⁹⁵⁰

Das Erzeugen und Aufrechterhalten einer konstanten Bedrohungskulisse war zur Rechtfertigung eines menschlichen Schutzwalls obligat. Ernst Fraenkel formuliert pointiert: „Ohne Feinde keine Gefahr, ohne Gefahr kein Gemeinschaftsbewußtsein und ohne Gemeinschaftsbewußtsein keine Volksgemeinschaft.“⁹⁵¹ Umgekehrt war

⁹⁴⁶ Vgl. Harvey 2010, S. 48, 53.

⁹⁴⁷ Vgl. Harvey 2010, S. 55, 61.

⁹⁴⁸ Vgl. Harvey 2010, S. 50-51.

⁹⁴⁹ Vgl. Harvey 2010, S. 51.

⁹⁵⁰ Haar 2000, S. 12.

⁹⁵¹ Fraenkel, Ernst: Der Doppelstaat. 2., durchges. Aufl. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2001, S. 251.

aber auch ohne eine (sich als solche empfindende) „Volksgemeinschaft“ keine Feindbekämpfung notwendig bzw. möglich – ein Zirkelschluss.

Bevor dem gerade bereits angeklungenen Begriff der „Volksgemeinschaft“ nachgegangen wird, soll noch ein kurzer Blick auf die Rezeption des „Volk“-Begriffs in der Laienspielbewegung geworfen werden. Peter Frantzen stellte seiner 1969 erschienenen Dokumentation „Laienspiel in der Weimarer Zeit“, in der er Aufsätze einschlägiger *BVB*-Autoren und -Aktivisten aus den Jahren 1924-1930 zusammenstellte, folgende Bemerkung voran:

„Bei der geschichtlichen Bildverzerrung ist immer der Stein des Anstoßes, daß die Zielrichtung allen Spielens das ‚Volk‘ war oder sein sollte. Aufmerksame Leser entdecken aber bald, daß damit nicht das geschichtlich ominöse ‚Völkische‘ mit seinem Rassismus gemeint sein kann, wohl aber Volk-Bildung als Volk-Werden.“⁹⁵²

Frantzen ist insofern zuzustimmen, dass der „Volk“-Begriff in der Weimarer Republik als gängiger Topos quer durch die politischen Lager anzutreffen war und ebenso wie die Idee der „Gemeinschaft“ einer allgemein verbreiteten Sehnsucht nach Zusammenhalt Ausdruck verlieh.⁹⁵³ Frantzen wehrte sich gegen die tatsächlich unberechtigt pauschale Behauptung, die „Laienspiel-Bewegung und bündische Jugend seien schlechthin Schrittmacher des Nazismus gewesen“⁹⁵⁴ mit der Feststellung, die Bünde seien ihrem Wesen nach zu unterscheiden. Umso mehr überrascht es, dass Frantzen just auf diese Unterscheidung verzichtete und sich nicht in die Gefahr begab, tatsächlich völkisches Gedankengut in einzelnen Laienspielgruppierungen ausfindig zu machen. Diese Aufgabe übertrug er den Lesern seiner Dokumentation – zu einer kritischen Aufarbeitung des Verhältnisses von Laienspielbewegung und *NS*-Ideologie entschloss sich Frantzen nicht.⁹⁵⁵ Eine

⁹⁵² Frantzen, Peter: Vorwort. In: Ders. 1969, S. 9.

⁹⁵³ Vgl. Sontheimer 1962, S. 307-308. Sontheimer identifiziert das „Volk“ als einen der Zentralbegriffe des antidemokratischen Denkens.

⁹⁵⁴ Frantzen, Peter: Vorwort. In: Ders. 1969, S. 10.

⁹⁵⁵ Nur bedingten Erkenntniswert haben deshalb die punktuellen Äußerungen von Laienspielpraktikern zum „Volk“. Zum jetzigen Forschungszeitpunkt belegen sie schlicht die Verbreitung des Topos. Etwa wenn Rudolf Mirbt beanstandete, der „Volk“-Begriff sei zu negativ konnotiert (z.B. die Kaffeesorte „Volksmischung“, die ein billiges Produkt für die Masse bezeichne) und fragte: „Wann endlich werden bei uns die Bezeichnungen ‚Volksdichter‘, ‚Volkschriftsteller‘ zu Zeichen größter, stärkster Bewunderung und Ehrfurcht der Volksgemeinschaft werden!“ Mirbt 1934, S. XVII. Vgl. auch: Mirbt: Volk. In: Laienspielbuch 1929, S. 81. Oder die blumige Hymne Manes Kadows, der „Volk“ zu einem kulturpessimistischen Gegenbegriff stilisiert: „Volk steigt aus dem Blut, aus der Gemeinsamkeit des Blutbandes und der Sprache. Volk ist Idee, Schicksal, Aufgabe, Rausch, Wutschrei, Tat, Stolz und

solche Analyse hätte auf dem Gebiet der Theaterpädagogik noch in den 1960er Jahren für Aufregung gesorgt, gibt es doch nachweislich mehrere Beispiele von erstaunlicher Akkommodation vom jugendbewegten Laienspielführer über den Deutschen Volksspielpraktiker hin zum Laien- oder Amateurtheatermacher nach 1945 – wie bspw. die Lebensläufe von Margarethe Cordes und Erich Colberg beweisen. Mit dem heutigen Abstand gestaltet sich die kritische Frageposition tatsächlich weitaus komfortabler. Wichtige Informationen hat sich die Theaterpädagogik aber durch das prokrastinierende Forschungsinteresse an der eigenen Fachgeschichte entgehen lassen. Die Zeitzeugen, die in den 1960er Jahren noch zu einer grundsätzlichen Auseinandersetzung hätten herausfordern können und müssen, sind längst tot und zurück bleibt ein bis dato nahezu weißes Feld.

Nach diesem kurzen Exkurs zur Laienspielbewegung soll nun das nationalsozialistische Paradigma der „Volksgemeinschaft“ näher betrachtet werden. Der ideologisch aufgeladene Begriff der „Volksgemeinschaft“ bezeichnete dem nationalsozialistischem Verständnis nach den angestrebten Zustand einer Gemeinschaft, in der alle Unterschiede in Herkunft, Stand, Beruf, Vermögen, Bildung, Wissen, Kapital, Alter und Partei negiert seien und jedes Mitglied dieser Gemeinschaft die seinen Qualifikationen entsprechenden Aufstiegschancen haben sollte.⁹⁵⁶ Die Idee und der Begriff der „Volksgemeinschaft“ stellte schon in der Jugendbewegung des beginnenden 20. Jahrhunderts und anschließend – unter dem Eindruck der Fronterlebnisse und der Schützengrabenkameradschaft – in der Weimarer Republik ein gängiges Denkmuster mit sehr unterschiedlichen Konnotationen dar.⁹⁵⁷

Als Mittel zur Erzeugung der „Volksgemeinschaft“ propagierten die Nationalsozialisten – neben den bereits erwähnten vermeintlichen Bedrohungen von Außen – die Solidarität innerhalb der Gemeinschaft, die sich beispielsweise bei

Werk. [...] Volk stammt aus Rasse, Natur und Trieb; ist Gewachsenes, Gewordenes; trägt die lastende Wucht der Traditionen. Volk ist der Fruchtboden großer Kulturen, hat Familie, Besitz und Landschaft. [...] Volk kennt Schuld und Sühne, das kennen die Städte nicht. Volk hat Helden! Volk ist ein Gedanke in uns geworden, der hoch braust und sich anstemmt gegen alles Verlogene und Komplizierte unserer Zivilisation. Und irgendwie schon mit Recht!“ Kadow, Manes: Volk und Publikum (1927). In: Frantzen 1969, S. 71.

⁹⁵⁶ Vgl. Haibl, Michaela: Volksgemeinschaft. In: Benz/Graml/Weiß 2007, S. 855; Hellfeld 1987, S 30; Janka 1997, S. 212; Kratzer 1998, S. 92, 99-100.

⁹⁵⁷ Vgl. Bajohr/Wildt 2009, S. 8, 10-11; Haibl, Michaela: Volksgemeinschaft. In: Benz/Graml/Weiß 2007, S. 855; Hellfeld 1987, S. 30; Schmiechen-Ackermann 2012, S. 42-43. Wolfgang Kratzer kommt zu dem Schluss, der Begriff „Volksgemeinschaft“ habe schlichtweg die Vokabel „klassenlose Gesellschaft“ ersetzt. Vgl. Kratzer 1998, S. 367-368.

„Eintopfsonntagen“ oder Straßensammlungen und Sammelabzeichen des *Winterhilfswerkes* demonstrieren ließ.⁹⁵⁸ Außerdem sollten die Feiern an nationalsozialistischen Feiertagen und die Selbstinszenierungen der „Volksgemeinschaft“, wie etwa bei den Thingspielen, zur Identifikation dienen:⁹⁵⁹

„Zugleich trug jede Gemeinschaftsveranstaltung den Charakter eines Bekenntnisses zu Volk, Gemeinschaft und Führer und entwickelte so eine Ansteckungskraft für die Abseitsstehenden und Zögernden, weil es sie zu Außenseitern dieser Gesellschaft machte. Die Volksgemeinschaft übte deshalb schon bald einen sozialisierenden Druck auf die Menschen aus.“⁹⁶⁰

So sollte den Anwesenden das Erleben einer bereits real existierende „Volksgemeinschaft“ ermöglicht werden.⁹⁶¹ Weitgehend herrscht in der Forschung jedoch Einigkeit darüber,

„dass die nationalsozialistische ‚Volksgemeinschaft‘ nur eine imaginierte war – ein großer Erfolg von geschickt lancierten sozialen Verheißungen, von ‚Emotionspolitik‘ und politischer Vereinnahmungspropaganda [...]“⁹⁶²

Dass Hitler noch am 30.1.1944 forderte, dem Aufbau der „Volksgemeinschaft“ oberste Priorität einzuräumen, zeigt, dass selbst in seinen Augen der Aufbau keinesfalls abgeschlossen war.⁹⁶³ Allein die Vision oder Verheißung der „Volksgemeinschaft“ erwies sich als gemeinschaftsbildend und entwickelte eine „reale Wirkungsmächtigkeit“ und soziale Schubkraft zur Mobilisierung der deutschen Bevölkerung, die das Erklärungsmodell der nationalsozialistischen Zwangsmechanismen zur Erzeugung von Affirmation grundlegend ergänzt.⁹⁶⁴

Wie Franz Janka in seiner Untersuchung der nationalsozialistischen Gemeinschaft nachzeichnete, wurde die Vision der „Volksgemeinschaft“ von den NS-Propagandisten mit einem Mythos von „Lebensraum-Knappheit“⁹⁶⁵ verknüpft und

⁹⁵⁸ Vgl. Haibl, Michaela: Volksgemeinschaft. In: Benz/Graml/Weiß 2007, S. 855; Janka 1997, S. 382-385; Kratzer 1998, S. 99-100.

⁹⁵⁹ Vgl. Janka 1997, S. 364-370; Haibl, Michaela: Volksgemeinschaft. In: Benz/Graml/Weiß 2007, S. 855; Stahlmann/Schiedeck 1991, S. 105.

⁹⁶⁰ Janka 1997, S. 369. Vgl. auch: Kratzer 1998, S. 367-368.

⁹⁶¹ Vgl. Janka 1997, S. 366, 389.

⁹⁶² Schmiechen-Ackermann 2012, S. 35. Schmiechen-Ackermann betont aber auch, dass bis dato zu wenige empirische Forschungsergebnisse zur freiwilligen Beteiligung an der „Volksgemeinschaft“ vorliegen. Vgl. Schmiechen-Ackermann 2012, S. 29.

⁹⁶³ Vgl. Kratzer 1998, S. 65.

⁹⁶⁴ Vgl. Bajohr/Wildt 2009, S. 8; Baxmann 2000, S. 7; Schmiechen-Ackermann 2012, S. 34.

⁹⁶⁵ Der Begriff „Lebensraum“ ersetzte das „Staatsgebiet“ und löste sich dadurch von den nationalstaatlichen Grenzen, stellte sie darüber hinaus gar in Frage. Vgl. Bajohr/Wildt 2009, S. 12.

erlangte durch diese Kombination eine vermeintliche, aber umso fatalere Kriegs-Legitimation:

„Die Konzentrationslager und der Zweite Weltkrieg waren keineswegs ‚Ausrutscher‘, Zufallsereignisse oder die Ausgeburten einiger weniger Verrückter. Alle die Bestialitäten und Schrecklichkeiten waren Ausfluß dieses sozialen Gebildes, das Volksgemeinschaft hieß und in seinem Totalitätsanspruch diese Maßnahmen erforderlich erscheinen ließen. Sämtliche politischen Aktionen leiteten sich aus diesem Gesellschaftsdenken ab, das sich dem Lebenskampf eines Volkes verschrieb. Politik war bloßes Mittel zum Zweck, nichts als ein Instrument der Volksgemeinschaft. Von ihr her wird klar, daß es nur noch eines geben konnte: den permanenten Kampf, den Krieg der Volksgemeinschaft gegen ihre Feinde.“⁹⁶⁶

Die Wiedereinführung der allgemeinen Wehrpflicht (1935 als Verstoß gegen den Versailler Vertrag), die enorme Aufstockung des Militäretats und das immense Wachstum der Rüstungsindustrie, die Ankurbelung der eigenen Nahrungsmittelerzeugung („Erzeugerschlacht“) – all diese forcierten Entwicklungen dienten der Kriegsvorbereitung, der „Lebensraum“-Eroberung eines sich (zumindest gewünscht) stetig vermehrenden „Volkskörpers“.⁹⁶⁷

Im Vorhergehenden zeigte sich also, dass jegliche Aktivität, die dem Aufbau und der Festigung der nationalsozialistischen „Volksgemeinschaft“ diene, ideologisch infiziert war und einerseits mithilfe, unter Gewaltausübung Individuen zu exkludieren und andererseits an der „Wehrgemeinschaft“ des deutschen Volkes zu bauen.⁹⁶⁸ In diesem Sinne ist auch die Aufgabe des Deutschen Volksspiels zu verstehen – auch dort, wo keine expliziten Glaubensbekenntnisse im Textheft standen.

⁹⁶⁶ Janka 1997, S. 407.

⁹⁶⁷ Vgl. Janka 1997, S. 406, 409-411.

⁹⁶⁸ Vgl. Bajohr/Wildt 2009, S. 12; Schmiechen-Ackermann 2012, S. 46.

3.2.4 Das Publikum und der Zweck der Aufführung

Nachdem in den vorherigen Kapiteln die Diskurse um die Stücke, die Räume und die Arbeit der Spieler untersucht wurde, soll nun die Analyse der Programmatik des Deutschen Volksspiels mit der Betrachtung von Publikum und Zweck der Aufführungen beschlossen werden.

3.2.4.1 Die Zuschauer

Auch im Bezug auf die Rezipienten konnte das Deutsche Volksspiel an die Laienspielbewegung anschließen. Die größten Zuschauergruppen, nämlich die (Grenz-)Landbevölkerung und die im Ausland lebenden "volksdeutschen" Minderheiten konnten die Deutschen-Volksspiel-Programmatiker nahtlos in ihre Zielkonzeptionen einbauen. Die nationalsozialistische Spielschararbeit kam aber zu einem organisierteren und vermutlich propagandistisch effektiveren Einsatz, und zwar durch den hierarchisch steuerbaren Aufbau des *HJ*-Spielschar-Systems – im Gegensatz zu der überwiegend autonomen Laienspielbewegung.

Das folgende Kapitel untersucht die sehr disparaten Zielgruppen, die in den Quellen gehäuft Erwähnung finden: Dorfbewohner, Stadtbevölkerung, Eltern, „Kameraden“, Besucher von Großveranstaltungen, Urlauber auf *KdF*-Schiffen, Passanten beim Offenen Singen, Soldaten, Arbeiter im Betrieb, Besucher des *HJ*-Veranstaltungsrings und sonstige Zielgruppen. Die häufigste Erwähnung als Besucher von *HJ*-Spielscharaufführungen fand die Dorf- und Landbevölkerung (s. Abb. 68). Dabei lassen sich drei Kategorien unterscheiden:

- Dorfbewohner der neuen Gebiete bzw. die deutschen Minderheiten im Ausland
- Dorfbewohner innerhalb der Grenzen des Deutschen Reichs – also die sogenannte "reichsdeutsche" Landbevölkerung
- Dorfbewohner der Grenzgebiete, sowohl auf deutscher, als auch auf Nachbarseite

Dorfbewohner des Auslandes, der besetzten oder eroberten Gebiete

Spielfahrten ins Ausland waren schon in der Weimarer Republik bekannt.⁹⁶⁹ Erste Fahrten gingen in den 1920er Jahren in die im 1. Weltkrieg neutralen Staaten Holland, Schweden, Schweiz und Finnland.⁹⁷⁰ Gottfried Haaß-Berkow verlegte 1923 einen Großteil seiner Tätigkeiten ins Ausland, im Herbst des Jahres durchreiste er das Baltikum und warb dabei für deutsche Kultur. Über ein Gastspiel Haaß-Berkows in lettischen Libau schrieb die örtliche Presse:

„Das Theater so gefüllt, wie wir es seit Jahren bei keiner deutschen Aufführung erlebt haben. Es ist eigentlich so gut wie alles da, was in unserer deutschen Gesellschaft Anspruch auf geistige Interessen erheben darf.“⁹⁷¹

Auch der *Bühnenvolksbund (BVB)* wollte den bereits existierenden Einrichtungen zur Pflege der deutschen Kultur im Ausland (*Verein für das Deutschtum im Ausland, Deutsches Auslandsinstitut, Deutscher Schutzbund*) ergänzend zur Seite stehen, und zwar durch:

„Reinhaltung und Förderung deutscher Kultur im Berufstheater wie im Laien- und Jugendspiel und schlechthin in der Pflege deutscher Art in allen Formen des Gemeinschaftslebens und edler Geselligkeit.“⁹⁷²

Dafür schuf der *BVB* eine spezielle Abteilung, die sich neben der Pflege der Beziehungen in die auslandsdeutschen Gebiete auch mit der Beobachtung der theater- und kulturpolitischen Besonderheiten der Staaten und Landschaften befasste. Aus diesen Erkenntnissen sollten Arbeitsrichtlinien entwickelt werden, für die

„Verbreitung der Ideen des Bundes und seiner kulturellen Leistungen im deutschen Volk auch jenseits der Reichsgrenzen, weiterhin aber auch durch Unterstützung des kulturellen Lebens unserer gefährdeten deutschen Stammesbrüder, - Aufgaben, wie sie für jede christliche und nationale Kulturorganisation heute eine Ehrenpflicht bedeuten.“⁹⁷³

Die Besonderheit neben den anderen Organisationen wie dem *Verein für das Deutschtum im Ausland* war dabei, dass der *BVB* sich speziell um die Belange des Berufs- und Lientheaters im Ausland kümmerte.

⁹⁶⁹ Vgl. Stoverock 2013, S. 720-722.

⁹⁷⁰ Vgl. Kaufmann 1991, S. 106.

⁹⁷¹ Frantzen 1969, S. 124.

⁹⁷² Gerst 1928, S. 146.

⁹⁷³ Gerst 1928, S. 147.

Aus den ersten Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft finden sich keine Artikel in *Die Spielgemeinde / Die Spielschar* zur nichtprofessionellen Theaterarbeit im Ausland und den besetzten Gebieten. In den Jahren 1937-1939 traten die Hinweise dann gehäuft auf:⁹⁷⁴ In England,⁹⁷⁵ in Siebenbürgen,⁹⁷⁶ im gerade besetzten Österreich⁹⁷⁷ und Sudetenland,⁹⁷⁸ in der Slowakei,⁹⁷⁹ im Wartheland,⁹⁸⁰ im Baltikum und in Finnland⁹⁸¹ – überall fand Theaterarbeit von nichtprofessionellen Spielern statt, z.T. von Scharen auf Spielfahrt, z.T. von Kräften vor Ort.

In den ersten Monaten nach Kriegsbeginn fällt ein quantitativer Rückgang der Artikel zum Spielschareinsatz im Ausland und in den neuen Gebieten auf. Ab Mitte 1940 scheint dann der systematische Einsatz in den neu eroberten Gebieten von der Planung in die Praxis umgesetzt worden zu sein und fand seinen Niederschlag in *Die Spielschar*. Sowohl die Bevölkerung des kriegerisch verbündeten Italiens, als auch die Bevölkerung der besetzten und eroberten Gebiete und die Umsiedler in den Ostgebieten wurden mit Spielschar-Einsätzen bedacht. Von Juli bis November 1940 waren die Einsätze eher für die westlichen der eroberten Gebiete geplant. Für November 1940 sah man etwa Spielfahrten nach Nordfrankreich, Belgien und Holland vor. Aber auch Rumänien, Ungarn und das Generalgouvernement sollten im Winter 1940/41 von Spielscharen Besuch erhalten.⁹⁸²

Im Laufe der Kriegsjahre wurde die Organisation der Spielfahrten zunehmend systematisiert: Für das Jahr 1941 gab der *Reichsjugendführer* den "Aufbau der neuen Gebiete" als Arbeitsparole aus. In Folge dessen sollten vermehrt zweiwöchige

⁹⁷⁴ Leni Nölle behauptete zwar, die neuen Gebiete seien erst ab 1938 Zielgebiet für die Spielscharen geworden, *Die Spielschar* druckte aber schon ab 1937 Artikel zu diesem Aufgabengebiet ab. Vgl. Nölle, Leni: Die kulturelle Erziehung der Mädels. In: DSp42, S. 72.

⁹⁷⁵ Vgl. Rundfunk und Spielschar. In: DSp38, S. 147, 298-299.

⁹⁷⁶ Vgl. Evers, Dieter: „Das Ungeheuer von Siebenbürgen“. Puppenspiel aus dem Stegreif. In: DSp38, S. 211-212; Südöstlicher Brief 1934. In: DSp39, S. 152-153.

⁹⁷⁷ Vgl. Huber, Erika: Lothringenfahrt des saarpfälzischen Gebietsmusikzug. In: DSp40, S. 173; Langner, Peter: Spielscharen singen und spielen in volksdeutschen Dörfern. In: DSp39, S. 150-151; Mitteilungen. In: DSp39, S. 147; Rundfunk und Spielschar. In: DSp38, S. 186-187, 386.

⁹⁷⁸ Vgl. Die „Sudetendeutsche Laienspielschar“. In: DSp38, S. 431; Langner, Peter: Spielscharen singen und spielen in volksdeutschen Dörfern. In: DSp39, S. 150-151; Rundfunk und Spielschar. In: DSp39, S. 32-33.

⁹⁷⁹ Vgl. Standfuß, Traute: Spielfahrt der Obergauspielschar Berlin in die Slowakei. In: DSp40, S. 79.

⁹⁸⁰ Vgl. Kramer, Hertha: Kulturarbeit im Wartheland. In: DSp40, S. 134-137; Kramer, Hertha: Sommerlager 1940 im Obergau Wartheland. In: DSp40, S. 193-195.

⁹⁸¹ Vgl. Noack, Ludwig: Spielscharenfahrt ins Baltikum. In: DSp39, S. 217-218.

⁹⁸² Vgl. Zander, Otto: Von Bukarest bis Neapel – von Warschau bis Calais. Einsatz von HJ-Spielscharen in allen Teilen Europas. In: DSp40, S. 233-234.

Spielfahrten zu Dörfern und kleinen Siedlungen der Ostgebiete veranstaltet werden,⁹⁸³ worüber *Die Spielschar* Erfahrungsberichte veröffentlichte.⁹⁸⁴

Im Jahr 1942 kamen auf Einladung des *RJF*-Kulturamtes über 100 *Spielscharführerinnen* und *Spielscharführer* in Prag auf einer Arbeitstagung für Ost-Spielschareinsätze zusammen. Sie trafen auf die Abteilungsleiterinnen und Abteilungsleiter für „Weltanschauung und Kultur“ derjenigen Gebiete, die im Sommer 1942 Gastgeber für die Spielfahrten sein sollten. Ziel der Tagung war die organisatorische und inhaltliche Ausrichtung der Spielschar-Einsätze. Man vereinbarte 130 jeweils 14-tägige Spielfahrten in die Ostgebiete, und zwar nach Ostpreußen, Danzig-Westpreußen, ins Wartheland, nach Oberschlesien, ins Protektorat Böhmen und Mähren und ins Generalgouvernement. 50 weitere Spielscharen sollten zu Einsätzen in *Umsiedlerlagern* u. ä. bereitstehen.⁹⁸⁵ Die Ost-Spielfahrten im Jahr 1942 waren wahrscheinlich die umfangreichsten in der gesamten nationalsozialistischen Herrschaftszeit, denn man wollte diesen Einsatz in die Geschichte der *Hitlerjugend* eingehen lassen.⁹⁸⁶ Jedoch schon ab Winter 1942/43 erhielten die Spielscharen den Auftrag, aufgrund der Wetter- und Kriegslage nun nicht mehr die neuen Gebiete zu bereisen, sondern zur Dorfkulturarbeit zurückzukehren.⁹⁸⁷ Es lassen sich allerdings auch noch für das Jahr 1943 Einsatzfahrten verschiedener Chöre, Tanzgruppen und Spielscharen nachweisen, die Gruppen ins *Reichskommissariat Ostland* und nach Riga führten – wie etwa den *Thomaner-Chor* aus Leipzig, die *Napola-Spielschar* aus Stuhm oder die *Spielschar Ostpreußen*, die zu Weihnachten 1943 in Riga spielte. Sogar eine spanische Tanz- und Singgruppe konnte im spanischen Lazarett in Riga, z.T. gemeinsam mit deutschen Jugendlichen, auftreten.⁹⁸⁸ Noch im Mai 1944 lud ein *Obergebietsführer* die Spielschar der *Adolf-Hitler-Schule Sonthofen* für den Sommer desselben Jahres nach Riga ein und begründete die Anfrage mit

⁹⁸³ Vgl. Nölle, Leni: Zur Mädelskulturarbeit im Kriegssommer 1941. In: DSp41, S. 118-121; Zander, Otto: Im Mittelpunkt: Das Dorf! Zur Winterarbeit der Spieleinheiten. In: DSp42, S. 147.

⁹⁸⁴ Vgl. Bruscha, Brunhilde: Sudetendeutsche Kulturarbeit im Aufbau. In: DSp41, S. 80; Kramer, Hertha: Helft bauen im Osten das innere Reich! In: DSp41, S. 87-89.

⁹⁸⁵ Vgl. Deppe, Frithjof: Kultureller Einsatz im Osten. In: DSp42, S. 55-57; Zander, Otto: Weimar – Bekenntnis und Tat. Die Kulturarbeit der deutschen Jugend. In: DSp42, S. 66-70. Die Spielfahrten sollten frühestens Anfang Mai beginnen und spätestens Mitte September enden, mit einsatzfreier Zeit zumindest im August. Sie scheinen also während der Schulzeit stattgefunden zu haben.

⁹⁸⁶ Vgl. Zander, Otto: Unsere Spieleinheiten im Osteinsatz. In: DSp42, S. 34-35.

⁹⁸⁷ Vgl. Zander, Otto: Im Mittelpunkt: Das Dorf! Zur Winterarbeit der Spieleinheiten. In: DSp42, S. 147.

⁹⁸⁸ Vgl. BArch: NS 28/60.

„der Ansicht, dass gerade in diesem Jahre eine Spielschar notwendiger denn je ist. Die Spielschar hat in den letzten Jahren, wie euch ja bekannt sein wird, eine wirklich gute propagandistische Wirkung gehabt, und wenn in diesem Jahre unter den verschärften politischen und kriegerischen Verhältnissen wieder ein Einsatz stattfindet, wird eine ebenso gute, wenn nicht noch tiefer gehende Wirkung auf die eingesetzten Reichsdeutschen, auf die Wehrmacht und auf die landeseigene Bevölkerung ausgeübt.“⁹⁸⁹

Um die Bedeutung der *HJ*-Spielschararbeit in den besetzten und eroberten Ostgebieten richtig einschätzen zu können, ist ein Blick auf die deutsche Kulturmission im Osten, für die die Spielscharen funktionalisiert wurden, unerlässlich. Die Historikerin Elizabeth Harvey versteht die "kulturelle Betreuung" der polnischen Gebiete als einen elementaren Bestandteil der nationalsozialistischen Germanisierungspolitik:

„Die nationalsozialistische Version der ‚zivilisatorischen Mission‘ im besiegten Polen war eine Vernichtungskampagne mittels ‚demographischer Umstrukturierung‘. Dennoch erhob man den Anspruch, auf diese Weise die ‚deutsche Kultur‘ zu verbreiten, die vielfach in Begriffen von Ordnung, Hygiene und Effizienz dargestellt wurde. Die ‚Neuordnung‘ der besetzten Ostgebiete, wie sie zum Beispiel im ‚Generalplan Ost‘ entworfen wurde, bedeutete die Vernichtung der Juden, die Verdrängung und Dezimierung der slawischen Völker und die Besiedlung der eroberten Gebiete mit Deutschen, um sicherzustellen, dass die deutsche Vorherrschaft von Dauer sein würde.“⁹⁹⁰

Die nationalsozialistische Germanisierungspolitik lässt sich nach Harvey in zwei Phasen unterteilen:⁹⁹¹

Phase 1 der Germanisierungspolitik: Umsiedlung und Vertreibung

Schon im Herbst 1939 war klar, dass die deutsche Besatzungspolitik in Polen darauf zielte, Raum für deutsche Siedler zu schaffen, um „den deutschen Machtbereich möglichst weit in den Osten auszudehnen“.⁹⁹² Dabei sollten die Juden erniedrigt,

⁹⁸⁹ BArch: NS 28/60, Bl. 49.

⁹⁹⁰ Harvey 2010, S. 9.

⁹⁹¹ Vgl. Harvey 2010, S. 95-96.

⁹⁹² Stoverock 2013, S. 732.

enteignet und vertrieben, die polnische Intelligenz vernichtet und der restlichen Bevölkerung die Rechte entzogen werden sollten.⁹⁹³ Entgegen der ersten "wilden Vertreibungen" zu Kriegsbeginn ging man später zunehmend systematisch vor. Drei eng zusammenhängende Strategien wurden dabei parallel verfolgt:⁹⁹⁴

- a) Erfassung der Bevölkerung der annektierten Gebiete; Unterscheidung von Deutschen und Nicht-Deutschen; Erschaffen einer Hierarchie, an deren Spitze die "Volksdeutschen" standen.
- b) Zwangsvertreibung von Juden und Nicht-Deutschen, die den deutschen Siedlern im Weg waren.
- c) Ansiedlung von „Volksdeutschen“.

Rund 31 Millionen Einwohner Polens, des Baltikums und der sowjetischen Westgebiete waren für Umsiedlung, Verdrängung, Sterilisation oder Tötung vorgesehen.⁹⁹⁵ Seit März 1941 wurde die *Deutsche Volksliste (DVL)* als Instrument zur Unterscheidung von Deutschen und Nicht-Deutschen genutzt.⁹⁹⁶ Nur ein kleiner Teil der Bevölkerung sollte für die „Rückdeutschung“ in Frage kommen, sofern die deutsche Abstammung nachzuweisen war. Dieser Teil der Bevölkerung konnte einen Antrag auf Einstufung durch die *DVL* stellen.

Die *Deutsche Volksliste* diente als Instrument zur Entrechtung eines Großteils der Bevölkerung und zur Disziplinierung und Manipulation der „Volksdeutschen“: Personen, die in die niedrigeren Kategorien der *DVL* aufgenommen waren, konnten die deutsche Staatsangehörigkeit jederzeit wieder verlieren und damit ebenfalls Opfer der Vertreibungen werden.⁹⁹⁷ Die Germanisierungspolitik betraf zunächst die annektierten Gebiete Westpolens, später auch Gebiete des Generalgouvernements und besetzte sowjetische Gebiete, die zu deutschen Siedlungsgebieten erklärt wurden.⁹⁹⁸

Diese Werthierarchisierung der Menschen in den eroberten Gebieten war Grundvoraussetzung für den nächsten Schritt der Germanisierungspolitik, nämlich

⁹⁹³ Vgl. Harvey 2010, S. 98. Hitler hatte schon in den 1920er Jahren erklärt, dass er die Polen nicht "eindeutschen" wolle, sondern die Bevölkerung nach ihrem Blut unterscheiden, das "fremde Blut" ausscheiden und dessen Grundbesitz vereinnahmen wolle. Himmlers Auftrag war neben dem Unschädlichen machen von "Volksfremden" die Deportation und Umsiedlung als Grundlage der Bevölkerungs-Neustrukturierung. Vgl. auch: Moll 1997, S. 101.

⁹⁹⁴ Vgl. Harvey 2010, S. 103-105.

⁹⁹⁵ Vgl. Janka 1997, S. 422.

⁹⁹⁶ Vgl. Harvey 2010, S. 102-105; Janka 1997, S. 422; Weiß, Hermann: Deutsche Volksliste. In: Benz/Graml/Weiß 2007, S. 469-470. Vgl. auch: Kapitel C.

⁹⁹⁷ Vgl. Harvey 2010, S. 103.

⁹⁹⁸ Vgl. Harvey 2010, S. 99.

die Verdrängung der ursprünglichen Bevölkerung und Ansiedlung von "Volksdeutschen". Die erste Welle der Umsiedler setzte sich aus Baltendeutschen aus Estland und Lettland zusammen, die in Gebieten gelebt hatten, die nach dem Geheimprotokoll des Hitler-Stalin-Pakts der Sowjetunion zugesprochen worden waren. Die offizielle Propaganda lautete, die deutsche Bevölkerung sei aus von der Sowjetunion bedrohten Gebieten „Heim ins Reich“ geholt worden⁹⁹⁹ – die Menschen selbst hatten bei ihrer Umsiedlung kein Mitspracherecht. Um die "volksdeutschen" Umsiedler für den unfreiwilligen Verlust ihrer Wohnungen, Höfe und Geschäfte in der Heimat zu entschädigen, wurden Hunderttausende Polen vertrieben, umgesiedelt oder deportiert. Deutsche Mädchen und Frauen aus den Lagern des *Landjahres*, des *BDM-Osteinsatzes* oder des *RADwJ* wurden dazu abgestellt, die zwangsgeräumten polnischen Wohnungen und Häuser zu reinigen und die angesiedelten Deutschen zu betreuen.¹⁰⁰⁰ Jede neue Welle von ankommenden deutschen Umsiedlern erhöhte den Druck, so dass neue Gebiete von ihren polnischen Bewohnern und Besitzern freigeräumt werden mussten.

Phase 2 der Germanisierungspolitik: Kulturelle Betreuung

Wer Siedler im Osten werden sollte, verbrachte in der Regel eine gewisse Wartezeit in *Umsiedlerlagern*, bis polnische Bauernhöfe oder Geschäfte für ihn beschlagnahmt worden waren. In dieser Wartezeit wurden die Menschen betreut und beschwichtigt – u.a. von *HJ*-Spielscharen.¹⁰⁰¹ Man ging davon aus, dass man mit den Umsiedlern kulturell wenig vorgeprägte und nicht von Großstadtkultur vereinnahmte Menschen vor sich hatte, die sich leicht im Sinne der nationalsozialistischen Kultur formen lassen würden. Den Umsiedlern unterstellte man eine umfassende Aufnahmebereitschaft für alles Deutsche. Deshalb begann man schon in den *Umsiedlerlagern*, was später durch die sogenannten "Ansiedlerbetreuer" fortgeführt wurde: Deutsche Kultur vorbildhaft zu praktizieren, wie etwa deutsche Lieder, Brauchtum, Tanz und Wohnkultur.¹⁰⁰² Man zog gar nicht in Erwägung, dass die Umsiedler eigene regional-dörfliche Kultur mitbringen könnten, gegen die man die nationalsozialistische durchsetzen müsste. Neben der positiven Bewertung der volkstraditionellen Ursprünglichkeit der Umsiedler gab es eben auch einen defizitären

⁹⁹⁹ Vgl. Harvey 2010, S. 100.

¹⁰⁰⁰ Vgl. Harvey 2010, S. 107, 111.

¹⁰⁰¹ Vgl. Harvey 2010, S. 107-108.

¹⁰⁰² Vgl. Harvey 2010, S. 217-218; Stoverock 2013, S. 733.

und infantilisierenden Blick der "Reichsdeutschen" auf ihre Klientel. Studentinnen und Ansiedlerbetreuerinnen gefielen sich in der Mutterrolle und bezeichneten die Umsiedler als „Sorgenkinder“ oder „meine Leutchen“. Männer stilisierten sich dementsprechend zum „Vater der Siedler“ – mit dem Effekt der Verschleierung und Sentimentalisierung von Machtverhältnissen.¹⁰⁰³

Für die zweite Phase der Germanisierungspolitik, die "kulturelle Betreuung" der Umsiedler sowohl in den Umsiedlerlagern, als auch nach ihrer Ansiedlung in den neuen Gebieten, waren u.a. die *HJ-Spielscharen* zuständig.¹⁰⁰⁴ Im Jahr 1941 gab das *RJF-Kulturamt* in *Die Spielschar* an, dass monatlich 20-25 Spielscharen in den neuen Gebieten zur „kulturellen Aufbauarbeit“ eingesetzt würden.¹⁰⁰⁵ Bei einer Gesamtzahl von 500 Spielscharen, die Otto Zander im selben Jahr nannte, hätte das bedeutet, dass jede Spielschar im Schnitt jedes zweite Jahr auf Spielfahrt in die neuen Ostgebiete hätte fahren müssen.¹⁰⁰⁶ Die *HJ-Spielscharen* in Umsiedlerlagern waren aber in der Praxis nicht im geplanten Umfang zu bewerkstelligen: Jedes Lager sollte 4-8 Spielschareninsätze im Jahr erleben – als Höhepunkt innerhalb der kulturellen Lagerbetreuung.¹⁰⁰⁷ Da die *HJ-Spielscharen* aber noch für zahlreiche andere Zielgruppen verantwortlich waren, mussten die Lager offensichtlich eigene Spielscharen für die Durchführung von u.a. Scharaden, Stegreifspielen, Schatten- und Puppenspielen und Deutsche Volksspiele zusammenstellen. Einem Bericht über eine zweimonatige Umsiedlungsaktion Anfang des Jahres 1941 ist zu entnehmen:

„Die kulturelle Betreuung erfolgt durch den Einsatz von Spielscharen. Für diesen Einsatz stand ein Betrag von RM 150.000,- zur Verfügung, der vom Reichskommissar für die Festigung deutschen Volkstums bereitgestellt war. Da die Gebietsspielscharen wegen anderweitiger Beanspruchung nicht in der

¹⁰⁰³ Vgl. Harvey 2010, S. 247-248. Nicht zu vergessen den inflationären Gebrauch des Begriffs „Betreuung“, der ebenso ein Machtgefälle impliziert.

¹⁰⁰⁴ Vgl. BArch: NS 28/36, Bl. 53; Deppe, Frithjof: Kultureller Einsatz im Osten. In: DSp42, S. 55-57; Nölle, Leni: Die kulturelle Erziehung der Mädels. In: DSp42, S. 72-73; Nölle, Leni: Zur Mädelskulturarbeit im Kriegssommer 1941. In: DSp41, S. 118; Rüdiger 1983, Abb.66; Weirauch, Irmgard: Was der Osten von den Spieleinheiten erwartet. In: DSp42, S. 51; Zander, Otto: Von Bukarest bis Neapel – von Warschau bis Calais. Einsatz von HJ-Spielscharen in allen Teilen Europas. In: DSp40, S. 233-234.

¹⁰⁰⁵ Vgl. Das Kulturamt teilt mit. In: DSp41, S. 175.

¹⁰⁰⁶ Vgl. Zander, Otto: Weimar 1941 - Sinnbild für des Reiches Herrlichkeit. In: DSp41, S. 99. Da Zander aber nur die besten Spielscharen für diese Einsätze vorsah und keine Belege dafür existieren, wie viele Spielscharen er unter dieser Kategorie einordnete, bleibt der Rhythmus für die gewünschten Spielfahrten unbekannt.

¹⁰⁰⁷ Vgl. BArch: NS 28/36, Bl. 27.

Lage waren, den jeweiligen Anforderungen voll nachzukommen, wurden neben dem Einsatz dieser Spielscharen von der Dienststelle Umsiedlung organisatorische, dem dringenden Bedürfnis Rechnung tragend, Vorbereitungen getroffen, um aus den Umsiedlern selbst schon jetzt derartige Spielscharen zusammenzustellen und auszubilden, die dann durch die Arbeit in den Ansiedlungsgebieten bereits mit entsprechenden gesammelten Erfahrungen zur Verfügung stehen. Grundsätzlich ist von dem Einsatz von Spielscharen zu sagen, daß er nicht nur durch die Jugend erfolgte sondern entweder dadurch, daß man nachmittags die Lagerjugend und abends die Erwachsenen zusammenfaßte oder Jugend und Erwachsene in einer gemeinsamen Veranstaltung erfaßte, wirkte sich dieser Einsatz nicht unwesentlich für das gesamte Lager aus.¹⁰⁰⁸

Die *HJ*-Spielscharen leisteten also ihren Beitrag zur nationalsozialistischen Germanisierungspolitik, die sich durch Eroberung, Vertreibung und Vernichtung auszeichnete, einerseits durch Zerstreung und Beschwichtigung der Umsiedler und andererseits durch das Vorleben und Präsentieren von dem, was als deutsche Kultur verstanden wurde. Die Spielschar-Ausgabe von März 1942 stellte die Spielschararbeit in expliziter Weise der militärischen Eroberungspolitik zur Seite:

„Wenn das Frühjahr anbricht, wird es sein, wie es schon in den letzten Jahren war: Es wird nicht nur unser Ostheer zu neuen, entscheidenden Schlachten und Siegen antreten,- auch die Jugend des Reiches wird wieder aufbrechen, um ihren älteren Kameraden, die vielleicht tausend Kilometer weiter ostwärts kämpfen, in die bereits gesicherten und dem Aufbau erschlossenen Räume mit der Fülle deutscher Kultur zu folgen.“¹⁰⁰⁹

Die "volksdeutschen" Besucher von *HJ*-Spielschar-Veranstaltungen in den neuen Ostgebieten stellten einen kleinen, vorselektierten Teil der ursprünglichen Bevölkerung dar, dem man die Integrationsfähigkeit in die „Volksgemeinschaft“ unterstellte. Menschen, von denen man diese Anpassungsleistung nicht erwartete, zählten nicht zum Spielschar-Publikum.

¹⁰⁰⁸ BArch: NS 28 /36, Bl. 48-49. Mit welchen Schwierigkeiten sich die nationalsozialistischen „kulturellen“ Betreuer in den Ostgebieten konfrontiert sahen, skizziert Karin Stoverock: Sprachbarriere, geringe Schulbildung, Erschöpfung durch Landarbeit. Stoverock kommt zu dem Schluss, dass die „kulturelle“ Arbeit in den besetzten Gebieten eher schleppend voranging und im Anfangsstadium stecken blieb. Stoverock 2013, S. 735-738.

¹⁰⁰⁹ Zander, Otto: Unsere Spieleinheiten im Osteinsatz. In: DSp42, S. 35.

Dorfbewohner innerhalb der Reichsgrenzen

Die Arbeit der Spielscharen unter der "reichsdeutschen" Landbevölkerung zielte hauptsächlich auf die (Dorf-)Gemeinschaftsbildung, die Stärkung des im Brauchtum verankerten Nationalbewusstseins, und auf die Landflucht-Prävention – immerhin garantierte die Landbevölkerung die „Ernährungssicherheit und –freiheit“,¹⁰¹⁰ d.h. sie war für die Autarkie des Reiches im Kriegszustand von elementarer Bedeutung.

Der ländlichen Bevölkerung innerhalb der deutschen Grenzen wurde von verschiedenen Quellen folgende Charaktereigenschaften zugeschrieben:

- Zurückhaltend und verschlossen:¹⁰¹¹

„[...] harte Menschen [...], deren Leben ausgefüllt ist durch den ewigen Rhythmus des bäuerlichen Arbeitstages. Es lebt dann oft in den Menschen eine gewisse Gleichgültigkeit, ja Ablehnung gegen alle Dinge, die von außen her in diesen festgeschlossenen Lebenskreis einbrechen.“¹⁰¹²

Der Bauer sei nur durch allmähliches, stetiges und taktisches Bemühen zu erreichen, wobei auf zu aufdringliche Werbung verzichtet werden müsse. Sei er allerdings einmal für die Sache gewonnen, so sei er ebenso schwer wieder davon abzubringen.¹⁰¹³

- Gesund, robust und erdverbunden – deswegen brauche der Bauer auch keine Entspannung in Form einer großstädtischen Unterhaltung oder einen "Nervenkitzel", sondern Zugang zu allen "echten und guten Kulturwerten":¹⁰¹⁴

„Das Bauerntum zeigt in seinen Tänzen ein frisches, gesundes und natürlich empfindendes Menschentum. Seine Mundart atmet die Kraft der Scholle und der Gemeinschaft. Volksmund, Sprichwörter und Redensarten künden bei ihnen von uralten und immer neuen Weisheiten, die in Geschlechterfolgen erwachsen sind und die immer mit überraschender Sicherheit den Nagel auf den Kopf treffen. Wenn echte Bauern als Laien spielen, dann spüren wir ihr ganzes Suchen, Ringen und Kämpfen um Klarheit in kulturellen, politischen,

¹⁰¹⁰ Vgl. DAF / KdF-Amt Feierabend 1937, S. 24.

¹⁰¹¹ Vgl. Kleist, Alfred: Unsere Spielschar auf dem Dorfe. In: DSp38, S. 370; Lorenzen, Hans: Volksspiel im Dorf. In: DSp36, S. 82.

¹⁰¹² Restorff, Robert: Die Rundfunkspielschar 4 der RJF geht aufs Land. Ein Bericht von ihrer Fahrt nach Heilshoop (Schleswig-Holstein). In: DSp36, S. 158.

¹⁰¹³ Vgl. Colberg, Erich: Spielschararbeit im Dorfe. In: DSp39, S. 128; Hirschfeld 1939, S. 70.

¹⁰¹⁴ Vgl. DAF / KdF-Amt Feierabend 1937, S. 11-12, 21.

weltanschaulichen und sozialen Fragen. Ihre lustigen und überschäumenden Volksspiele verraten einen frischen, lebensbejahenden Menschenschlag. Ihre Märchen, Mythen und Sagen erzählen, was die Vorfahren über den Sinn dieses Lebens zu sagen wussten, und er ist in seinen tiefsten Gründen auch heute kein anderer geworden. Reines Blut, das den Gesetzen der Erde treu blieb, hat einmal eine Weltanschauung gehabt. Sie muß sich all denen, die ernstlich auf die Lebensgesetze horchen, immer wieder in gleicher Art offenbaren und vertraut sein.“¹⁰¹⁵

Den städtischen *HJ*-Spielscharen gab Wolfgang Hirschfeld, Sachbearbeiter für Fragen der Dorfbetreuung im *KdF*-Amt *Feierabend*, die Worte des Eugenikers Hans F.K. Günther mit auf ihre Dorfeinsätze, der der Bauernschaft folgende Eigenschaften zuschrieb:

„Fleiß, Vordenklichkeit, Ordentlichkeit, Besonnenheit und Gelassenheit, Selbstbeherrschung und Maßhalten, Wortkargheit, Zurückhaltung und seelische Schamhaftigkeit, ein Sinn für Wirklichkeit und Augenmaß und für das Gedeihen aller Dinge der Umwelt, ein Sinn für Gemeinschaft, Ordnung, Recht und Gesetz und für menschliche Rangordnungen, das Gefühl eines Abstandes zwischen den Menschen, die gegenseitige Verbundenheit von Verstand und Gefühl, das Bedürfnis nach Selbstständigkeit des Wirkens und die Verbundenheit mit einem Gotte der Welt- und Lebensordnung.“¹⁰¹⁶

Die häufigste Erwähnung einer "reichsdeutschen" Besuchergruppe von *HJ*-Spielschar-Veranstaltungen fand die Dorfgemeinschaft, meist in Hinblick auf den Dorfgemeinschaftsabend.¹⁰¹⁷ Hier sollte nach Möglichkeit das gesamte Dorf (dem Gemeinschaftsparadigma entsprechend), alters-, geschlechter- und standesübergreifend zusammenkommen.¹⁰¹⁸ Neben dem gemeinsamen Erleben bei den Dorfgemeinschaftsabenden konnten alle Generationen auch einzeln gemäß

¹⁰¹⁵ DAF / KdF-Amt Feierabend 1937, S. 15-16. Vgl. auch: Hirschfeld 1939, S. 85-86.

¹⁰¹⁶ Hirschfeld 1939, S. 16. Hans F. K. Günther - genannt *Rassen-Günther*, war Direktor der *Anstalt für Rassenkunde, Völkerbiologie und ländliche Soziologie* und Mitherausgeber der *Zeitschrift für Rassenkunde* sowie *Der Biologe* und *Deutscher Glaube*. Vgl. Klee 2011, S. 208.

¹⁰¹⁷ Vgl. bspw. Banicki, Hete: Spielschar an der inneren Front. In: DSp39, S. 319; Kleist, Alfred: Unsere Spielschar auf dem Dorfe. In: DSp38, S. 369-370; Lübbers, Anneliese: Der Dorfgemeinschaftsabend der Landjugend. In: DSp36, S. 152; Mitteilungen. In: DSp38, S. 341; Noack, Ludwig: Spielschararbeit im Gebiet Ostland. In: DSp38, S. 374; Restorff, Robert: Die Rundfunkspielschar 4 der RJF geht aufs Land. Ein Bericht von ihrer Fahrt nach Heilshoop (Schleswig-Holstein). In: DSp36, S. 158-159; Sondern, Doris: Die Kulturarbeit im Sommerlager. In: DSp37, S. 157; Standfuß, Traute: Das erste Arbeitsjahr in einer BDM-Spielschar. In: DSp40, S. 95.

¹⁰¹⁸ Vgl. bspw. Hirschfeld 1939, S. 90; Petersen, P.: Dorf- und Bauernabende. In: DSp36, S. 148.

ihres Alters oder Rezeptionsvermögens erfasst werden: Die Kleinsten bei Kindernachmittagen,¹⁰¹⁹ die Jugend beim gemeinsamen Heimabend mit der *HJ-Spielschar*,¹⁰²⁰ die Erwachsenen bei Morgenfeiern¹⁰²¹ oder Volkstums-/Volkskunstabenden,¹⁰²² und die Alten beim gemeinsamen Suchen und Erinnern abgesunkenen Brauchtums.¹⁰²³

Die Dorfgemeinschaften wurden auch häufig als Testpublikum zur Erprobung von Veranstaltungsfolgen benötigt: Viele Schulungslager und Spielscharen testeten ihre Programme, die sie während des Lagers erarbeitet hatten oder mit dem sie auf Spielfahrt gehen wollten, im nächstgelegenen Dorf auf ihre Wirkung.¹⁰²⁴

Die kulturelle Betreuung der "reichsdeutschen" Dorfbevölkerung fand seit 1940 zunächst seltener Erwähnung in *Die Spielschar*. Die *HJ-Spielscharen* konzentrierten sich besonders auf die Bevölkerung der neuen Gebiete. Mit zunehmenden Engpässen in der Frontversorgung wurden die Spielfahrten in die eroberten Gebiete aber wieder minimiert und die *HJ-Spielscharen* kehrten seit Mitte 1942 zu ihren ursprünglichen Aufgaben der "Dorfbetreuung" im "Altreich" zurück.¹⁰²⁵

Die „Ursprünglichkeit“, die man also dem Bauernstand aus ideologisch-strategischen Gründen zuschrieb, begründete einerseits den – auch für die „Volksdeutschen“ aufgezeigten – „Betreuungsbedarf“, andererseits wurde sie den Städtern und ihrer überheizten Großstadtkultur als Heilslehre vorgestellt. Da die Dorfbevölkerung innerhalb der Reichsgrenzen jedoch primär als Garantie für die wirtschaftliche Autarkie des Reiches im Kriegszustand fungierte, versuchten die *HJ-Spielscharen*, der Landflucht hauptsächlich durch die Gestaltung von Dorfgemeinschaftsabenden

¹⁰¹⁹ Vgl. bspw. Dorfeinsatz der Spieleinheiten. In: DSp43, S. 9.

¹⁰²⁰ Vgl. bspw. Berichte von Spielscharen. In: DSg33, S. 274; Die Grenzlandspielschar ruft! In: DSp37, S. 325.

¹⁰²¹ Vgl. bspw. Sondern, Doris: Die Kulturarbeit im Sommerlager. In: DSp37, S. 157; Standfuß, Traute: Spielschararbeit im Obergau Berlin in der ersten Kriegszeit. In: DSp39, S. 355.

¹⁰²² Vgl. Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 93; Wolf, Fred: Kulturwoche des Bannes 32. In: DSp37, S. 217-219.

¹⁰²³ Vgl. bspw. Kleist, Alfred: Unsere Spielschar auf dem Dorfe. In: DSp38, S. 369-370; Lübbers, Anneliese: Der Dorfgemeinschaftsabend der Landjugend. In: DSp36, S. 149-152; Petersen, P.: Dorf- und Bauernabende. In: DSp36, S. 146-149; Rundfunk und Spielschar. In: DSp39, S. 140-141.

¹⁰²⁴ Vgl. Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 125; Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 145-146; Briese, Herbert: Erfahrungen aus der Dorfgemeinschaftsarbeit. In: DSp38, S. 192; Kulturelle Umschau: Dorfkulturarbeit. In: DSp42, S. 159; Lamerdin, Kurt: Arbeitslager Weimar 1938. In: DSp38, S. 261; Mitteilungen. In: DSp40, 120; Schulz, Werner: Spielschararbeit im Sommerlager! In: DSp38, S. 330-331.

¹⁰²⁵ Vgl. Aktivierung der Dorfkulturarbeit. In: DSp43, S. 12-13; Dorfeinsatz der Spieleinheiten. In: DSp43, S. 9; Zander, Otto: Im Mittelpunkt: Das Dorf! Zur Winterarbeit der Spieleinheiten. In: DSp42, S. 147.

vorzubeugen, an denen das gesamte Dorf, gemäß dem Gemeinschaftsparadigma unabhängig von Alter, Geschlecht oder Stand, teilnehmen sollte.

Dorfbewohner des Grenzlandes

In den Grundzügen entsprach das Bild, das *Die Spielschar* von den Dorfbewohnern des Grenzlandes entwarf, dem der innerdeutschen Landbevölkerung: Sie sei zurückhaltend und verschlossen, gesund, robust und erdverbunden.¹⁰²⁶ Durch die Besonderheit ihrer geografischen Lage wurde den Bewohnern der Grenzgebiete aber eine andere (kultur-)politische Bedeutung zugesprochen: Sie hatten Wahrer und Verbreiter der deutschen Kultur zu sein – "Bollwerk"¹⁰²⁷ gegen und "Brücke"¹⁰²⁸ in den Osten zugleich. Aus diesem Grund reichte es für den idealen Grenzbewohner nicht mehr aus, fleißig zu sein und deutsch zu sprechen – er musste nun auch ein überzeugter Nationalsozialist sein, um die Parteipropaganda unter seine Nachbarn, besonders auch die auf der anderen Seite der Grenze, zu bringen.¹⁰²⁹ So entwickelte sich das Bild vom deutschen Grenzlandbewohner, der einerseits ein unerschütterlicher Verteidiger der deutschen Kultur sei (dem kamen die bäuerlichen Attribute "gesund" und "robust" zugute), andererseits aber auch bedürftig, wachgerüttelt zu werden, um standhaft im "Volkstumskampf" gegen den Einfluss der Nachbarkultur zu bleiben.¹⁰³⁰ Mit dieser propagandistischen Erfindung eines "Wettlaufes zweier Volkstümer"¹⁰³¹ an den Grenzen des Deutschen Reiches diffamierte man die polnische und tschechische Volkskulturarbeit:

„Trotz kümmerlicher Ueberlieferung verstanden es die fanatisierten Polen und Tschechen mit den geringen Resten dessen, was sie an Sitte und Brauch vorfanden, die Glieder ihres Volkstums aufzurütteln.“¹⁰³²

¹⁰²⁶ Vgl. Bänsch, Hans: Volkstums-Arbeit der Grenzlandspielschar in Oberschlesien. In: DSg34, S. 209-212; Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 255; Gallert, Martin: Die schlesische Grenzlandspielschar. In: DSp36, S. 221.

¹⁰²⁷ "Ein Grenzland wird jedoch auf die Dauer nicht nur durch eine starke Wehrmacht gesichert werden können, sondern durch die Tatsache, daß dieses Grenzland ein Zentrum deutscher Kultur ist, daß jedes Dorf in diesem Grenzland und besonders an der Grenze selbst ein Bollwerk deutschen Volkstums ist." In: Noack, Ludwig: Spielschararbeit im Gebiet Ostland. In: DSp38, S. 374.

¹⁰²⁸ Vgl. Gallert, Martin: Die schlesische Grenzlandspielschar. In: DSp36, S. 220.

¹⁰²⁹ Vgl. Harvey 2010, S. 62.

¹⁰³⁰ Vgl. Harvey 2010, S. 59. Vgl. auch: Berichte von Spielscharen. In: DSg33, S. 274; Hellmich, Albert: Vorbereitung und Durchführung einer Grenzlandspielfahrt. In: DSp39, S. 175; Keller 2013, S. 194-197; Miller-Kipp 2002, S. 208-209.

¹⁰³¹ Vgl. Gallert, Martin: Die schlesische Grenzlandspielschar. In: DSp36, S. 220.

¹⁰³² DAF / KdF-Amt Feierabend 1937, S. 45. Vgl. auch: DAF / KdF-Amt Feierabend 1937, S. 27; Gallert, Martin: Die schlesische Grenzlandspielschar. In: DSp36, S. 220.

Während von deutscher Seite dadurch den Assimilierungserscheinungen der „volksdeutschen“ Bevölkerung entgegen gewirkt werden sollte, versuchte die polnische Seite genau diese zu fördern, um den Revisionsansprüchen des Deutschen Reiches die Grundlage zu entziehen.¹⁰³³

Diese kriegsfördernde Bedrohungskulisse wurde schon in den 1920er Jahren als Begründung für Spielscharfahrten in die Grenzgebiete und zu den deutschen Minderheiten im Ausland bemüht. Der Generalsekretär des *Bühnenvolksbund*, Wilhelm Karl Gerst, beschrieb 1928 die Konsequenzen des Versailler Vertrages für das Grenzland:

„Teilweise entwickelte sich aus dem Siegerbewußtsein der Randstaaten ein hartnäckiger und systematischer Kampf um solche Sprachinseln oder deutsch kolonisierte Gebiete der Grenzmarken, wie in Nordschleswig, in den östlichen Randstaaten, in Elsaß-Lothringen, besonders aber an den italienischen und jugoslawischen Grenzen, wo eine diktatorische Fron des gesamten Lebens durch Unterdrückung aller deutschartigen Regungen in Schrifttum und Sprache, in Erziehungs- und Vereinswesen eine noch ungebrochene deutsche Stammesart oder gar die geistige Oberherrschaft einer zäh sich durchsetzenden deutschen Minderheit wurzellos zu machen versucht. Der Widerstand beispielsweise der Sudetendeutschen in Böhmen mag noch so heldenhaft und vorbildlich sein, er muß auf die Dauer erlahmen, wenn nicht das Mutterland immer wieder durch wirtschaftliche und kulturelle Stärkung die feindlichen Einflüsse abschwächt und die heimatlichen unterstützt.“¹⁰³⁴

Zur "kulturellen Stärkung", d.h. Verbreitung und Festigung deutscher Kultur unter der Grenzbevölkerung und den Menschen der deutschen Enklaven, sahen sich Laienspieler seit den 1920er Jahren berufen.¹⁰³⁵ Erste Fahrten gingen in die "bedrohten Gebiete" nach Böhmen oder Südtirol.¹⁰³⁶ Politisch eindeutig agitierende Stücke waren dabei zunächst gar nicht auf dem Spielplan, vielmehr sollten die Zuschauer durch eher gleichnishafte Spiele „Kontakt zur entstehenden Volksgemeinschaft und zu den großen Werten der deutschen Kultur haben.“¹⁰³⁷

¹⁰³³ Vgl. Stoverock 2013, S. 727.

¹⁰³⁴ Gerst 1928, S. 145.

¹⁰³⁵ Vgl. Berichte von Spielscharen. In: DSg33, S. 274; Gerst 1928, S. 79. Vgl. auch: Kapitel 3.1.8.

¹⁰³⁶ Vgl. Kaufmann 1991, S. 106.

¹⁰³⁷ Kaufmann 1991, S. 107. Vgl. Kapitel 3.2.4.3.

Nach 1933 führten die meisten nachweisbaren Grenzlandfahrten an die Ostgrenzen des Reichs, bzw. zu deutschen Enklaven im östlichen Ausland.¹⁰³⁸ Die Spielscharen, die im Grenzland ansässig waren (wie etwa die *Schlesische Grenzlandspielschar*), verstanden sich als „kulturelle Selbstschutzorganisation“.¹⁰³⁹ Vereinzelt nachweisbar sind Spielschareinsätze auch an den (Süd-)Westgrenzen.¹⁰⁴⁰ 1934 empfahl *Die Spielgemeinde* beispielsweise mehrere Veranstaltungsprogramme im Vorfeld der Saarabstimmung, die sich speziell an die stimmberechtigten saarländischen Grenzbewohner richteten und sie in ihrem Bekenntnis zum deutschen Volk bestärken wollten. Nichtprofessionelles Theaterspiel diente während der Zeit der Saarabstimmung unverschleiert als Instrument zur politischen Meinungsbildung.

Neben den *HJ*-Spielscharen bemühten sich auch die Spielscharen von *Kraft durch Freude* um die "Feierabendgestaltung" der Landbevölkerung, mit der Begründung, dass die kleinsten Dörfer selbst von Wanderbühnen nicht bedient würden und somit durch *KdF* einer kulturellen Unterversorgung abgeholfen würde.¹⁰⁴¹

Wie aufgezeigt werden konnte, galten die *HJ*-Spielscharen in den Vorkriegsjahren als hervorragend geeignetes Instrumentarium zur Stärkung der nationalen Identität der Grenzlandbevölkerung. Mit Kriegsbeginn versiegten die Artikel, die die Grenzbevölkerung als Zuschauerschaft thematisierten. Die bislang bekannten Grenzgebiete lagen nun im Inneren des Reichs. Die neuen Grenzen erwiesen sich keineswegs als dauerhaft, so dass eine systematische Grenzlandarbeit durch die *HJ*-Spielscharen schlichtweg nicht möglich war.

¹⁰³⁸ Vgl. Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 63, 125; Deppe, Frithjof: Kultureller Einsatz im Osten. In: DSp42, S. 52; Diedrichs, Inge: Kulturlager des Obergaues Pommern an der Grenze. In: DSp39, S. 215; Die Grenzlandspielschar ruft! In: DSp37, S. 324-325; Gallert, Martin: Die schlesische Grenzlandspielschar. In: DSp36, S. 219-223; Gründer, Ernst: Die Spielschar in der Grenzland- und Volkstumsarbeit. In: DSp38, S. 334; Gründer, Ernst: Kulturarbeit der Grenzlandjugend. In: DSp37, S. 147; Hellmich, Albert: Bericht einer Grenzlandspielschar. In: DSp38, S. 225-226; Luckdorff, Artur Max: Abend mit deutscher Jugend. In: DSp37, S. 317-319; Mitteilungen. In: DSp39, S. 147; Rundfunk und Spielschar. In: DSp38, S. 146; Rundfunk und Spielschar. In: DSp39, S. 32; Stoverock 2013, S. 725.

¹⁰³⁹ Vgl. Gallert, Martin: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 223.

¹⁰⁴⁰ Vgl. Mitteilungen. In: DSp39, S. 147; Rundfunk und Spielschar. In: DSp38, S. 187.

¹⁰⁴¹ Vgl. BArch: R 55/ 20476, Bl. 73-129; Gallert, Martin: Die schlesische Grenzlandspielschar. In: DSp36, S. 221. Großstädtische Programme seien dabei nach Anordnung des DAF- und *KdF*-Leiters Robert Ley unbedingt zu vermeiden, da sie nicht zwingend die Landflucht eindämmen, sondern im Gegenteil die Sehnsucht nach der Stadt noch vergrößern könnten. Vgl. DAF / *KdF*-Amt Feierabend 1937, S. 5, 37.

Stadtbevölkerung

Die Stadtbevölkerung wurde anders als die Dorfbevölkerung nicht in ihrer Heterogenität in Spielschar-Veranstaltungen zusammengefasst. Selbstverständlich konnte auch ein Stadtbewohner zum *HJ*-Spielscharpublikum werden, z.B. als Urlauber auf einem *KdF*-Schiff, als Mutter oder Vater eines *HJ*-Mitgliedes beim Elternabend, als Arbeiter in einem Rüstungsbetrieb oder als Soldat bei der Truppen- oder Lazarettbetreuung. Die städtische Bevölkerung wurde aber nicht in ihrer Rolle als Stadtbewohner als Zielgruppe wahrgenommen.¹⁰⁴²

Dass die *HJ*-Spielscharen zum überwiegenden Teil für den Einsatz vor Dorfbevölkerung empfohlen wurden und sich nur wenige Belege für Auftritte vor Großstadt-Publikum finden, legt eine qualitative Wertung nahe: Die Spielscharen wollten nicht mit der städtischen Profi-Kultur-Szene konkurrieren, um nicht das Risiko des öffentlichen Desinteresses oder gar einer künstlerischen Blamage einzugehen. Zurückgreifend auf lebensreformerische Ideen war die großstädtische Kultur schon in der Jugendbewegung verpönt. Die Deutschen Volksspielprogrammatiker konnten auch auf dieser Ebene formale Anknüpfungspunkte schaffen: Eine Rückbesinnung zum Brauchtum, eine kulturpessimistische Aufwertung der ländlichen Ursprünglichkeit, eine Reanimation der germanischen Mythologie und des deutschen Märchenschatzes – all das sollte u.a. mit Hilfe des Deutschen Volksspiels der Großstadtzivilisation entgegen gesetzt werden und zum "Gesunden" des deutschen Menschen beitragen – und wurde auf dem Land auch praktiziert.¹⁰⁴³ Unter der Stadtbevölkerung fand sich für diesen Denkansatz offensichtlich kein Publikum, wie sich im weiteren Verlauf des Kapitels zeigen wird: Die städtischen *HJ-Veranstaltungsringe* boten Schauspiele von Profitheatern an, wo die Ringe auf dem Land u.a. auch *HJ*-Spielschar-Aufführungen zu sehen bekamen. Ebenso sollten städtische *HJ*-Spielscharen als Haupteinsatzziele die umliegenden Dörfer betrachten, über Veranstaltungen an ihren Standorten findet sich außerhalb der verschiedenen *HJ*-Organisationen und Parteiveranstaltungen wenig.

¹⁰⁴² Einzige Ausnahme bildete das Offene Singen, bei dem aber in der Regel kein Deutsches Volksspiel gezeigt wurde.

¹⁰⁴³ In der jugendbewegten Praxis versuchte man der drohenden Selbstzerstörung des Menschen, die man durch Zivilisationsschäden, Kulturverfall und Krieg heraufziehen sah, durch Rauschmittelabstinenz, Ernährungs- und Kleiderreform, Freikörperkultur, sexuelle Befreiung, alternativen Landbau, Rassenhygiene, völkische oder sozialistische Erziehung Einhalt zu gebieten. Vgl. Mogge 1998, S. 192.

Eltern

Eine weitere Hauptzuschauergruppe (neben der Dorfbevölkerung) waren die Eltern der Spielschar- bzw. der *HJ*-Mitglieder.¹⁰⁴⁴ Meist in den Winter- und Frühjahrsmonaten wurden **Elternabende**¹⁰⁴⁵ abgehalten, die zeitlich abgestimmt waren auf die im April folgende Aufnahme in die *HJ*. Die Kinder und Jugendlichen wurden dazu angehalten, ihre nationalsozialistische Überzeugung und ihr Leben in der *Hitlerjugend* den Eltern und Angehörigen vorzustellen.¹⁰⁴⁶ Häufig wurden aus den einzelnen Aktivitäten exemplarisch Leistungen herausgegriffen und gezeigt.

Der *Jungzugführer* und Mitarbeiter im Hauptreferat *Feier- und Freizeitgestaltung* im Kulturstab der *Reichsjugendführung (RJF)*, Heinz Wüsteneck, schilderte exemplarisch einen vorbildlichen Elternabend für die *Jungvolk*-Eltern:¹⁰⁴⁷ Schon in der Vorbereitung sollten sich die Jungen so stark für die Gestaltung des Abends engagieren, dass die Eltern von ihrer Aufregung angesteckt würden und – stolz auf die Aktivitäten ihrer Kinder – selbstverständlich an der Veranstaltung teilnahmen. Der Abend sollte mit singenden Märschen der *Jungenschaften* durch die Straßen des Ortes beginnen, die die letzten Unentschlossenen zur Teilnahme bewegen sollten. Der von Fackelträgern und Trommlern gesäumte Eingang des Versammlungsortes führte den Besucher im Idealfall in eine kleine Ausstellung im Nebenraum, wo die Eltern Bastelarbeiten ihrer Kinder bewundern und sich über Erlebnisse auf der Fahrt und im Lager informieren konnten. Ein Fanfarensignal sollte sodann alle Besucher zum Beginn des Programms in den Versammlungsraum rufen. Die Anordnung der Stuhlreihen im Halbkreis sollte die Grenzen zwischen Eltern und aktivem *Jungvolk* minimieren helfen. Das Programm, das durch brausende Fanfaren und rasende Trommeln eröffnet wurde, bot neben Bodenübungen und Bauernspielen, die die sportliche Ausbildung der Kinder veranschaulichten, Erzählungen von Fahrt und Lager, gemeinsamen Gesang und ein Rüpelspiel. Die notwendigen Zwischenrufe für das Spiel sollten aus den Zuschauerreihen kommend inszeniert werden. Umso mehr

¹⁰⁴⁴ Vgl. bspw. Banicki, Hete: Spielschar an der inneren Front. In: DSp39, S. 319; Deppe, Frithjof: Kultureller Einsatz im Osten. In: DSp42, S. 54; Der Jungmädel-Elternabend. In: DSp38, S. 50; Gudat, Waldemar: Der Elternabend. In: DSp38, S. 447-449; Niggemann/Platzmann 38, S. 42; Nölle, Leni: Zur Mädelskulturarbeit im Kriegssommer 1941. In: DSp41, S. 119; Rosencranz, Gerhard: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 126; Simons, Konni: Unser Laienspiel. In: DSg34, S. 53; Sondern, Doris: Der Elternabend. In: DSp37, S. 305; Standfuß, Traute: Das erste Arbeitsjahr in einer BDM-Spielschar. In: DSp40, S. 95.

¹⁰⁴⁵ Vgl. Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 93; Nölle, Leni: Die kulturelle Erziehung der Mädels. In: DSp42, S. 72.

¹⁰⁴⁶ Vgl. Gudat, Waldemar: Der Elternabend. In: DSp38, S. 448.

¹⁰⁴⁷ Vgl. Wüsteneck, Heinz: Jungvolkabend. In: DSp36, S. 267-268.

würden sich die Eltern ermuntert fühlen, sich ebenfalls lautstark am Geschehen zu beteiligen. Den Abend sollte kein „Sieg Heil“ beenden, sondern ein neu gelerntes, feierliches gemeinsames Lied. „Eine Gemeinschaft von lachenden und singenden Menschen ist entstanden. Wo ist das Publikum, wo die Zuschauer?“, fragt der Autor stolz. Das eingesickerte Gemeinschaftsparadigma ist in dieser Äußerung deutlich zu identifizieren.¹⁰⁴⁸ Ob die Veranstaltung in dieser oder anderer Form tatsächlich stattgefunden hat, ist zumindest fraglich. Entscheidend ist aber, dass mit solch vorbildhaften Berichten ein Maßstab etabliert wurde, an dem sich die *HJ*-(Spielschar-)Führer in der eigenen Arbeit orientieren konnten und der selbstverständlich den Nachahmungseifer anregen sollte.

Eine andere Variante waren **Lagernachmittage** für Eltern, deren Kinder mehrere Tage oder Wochen in einem Lager verbrachten – etwa einem *HJ*-Sommerlager o.ä. Diese Lager-Veranstaltungen wurden meist von einer im Lager gebildeten Spielschar oder anderen Lagerteilnehmern ausgestaltet.¹⁰⁴⁹

Die Veranstaltungsform des Elternabends findet sich nach dem bisherigen Forschungsstand kaum in den Quellen der Laienspielbewegung. Das ist nicht weiter verwunderlich, wollten die Spieler sich doch von der Erwachsenenwelt absetzen und nicht vor ihren Eltern einen legitimierenden Arbeitsbericht abliefern. Der Elternabend wird in die *HJ*-Praxis eher über die Traditionslinien der Schule oder anderer pädagogischer Einrichtungen übernommen worden sein.¹⁰⁵⁰

Mit Kriegsbeginn nahm die Erwähnung von Eltern als Zielpublikum in *Die Spielschar* quantitativ ab. Vermutlich erforderten die kriegsbedingten neuen Zuschauergruppen, wie Soldaten, Umsiedler und die Bevölkerung der besetzten und eroberten Gebiete einen Großteil der Einsatz-Kapazitäten. Denkbar ist auch, dass man mit Andauern des Kriegszustandes auf die geänderten, existentielleren Bedürfnisse der Bevölkerung Rücksicht nahm und deshalb auf regelmäßige Elternabende verzichtete.

¹⁰⁴⁸ Wüsteneck, Heinz: Jungvolkabend. In: DSp36, S. 268.

¹⁰⁴⁹ Vgl. Gressieker, Helmut: Ein Lagernachmittag. In: DSp39, S. 243-245; Standfuß, Traute: Das erste Arbeitsjahr in einer BDM-Spielschar. In: DSp40, S. 95.

¹⁰⁵⁰ Vgl. Borvitz, Walther: Das Laienspiel an der Oberrealschule zum Dom Lübeck (1926). In: Frantzen 1969, S. 147-148; Scharff, Erich: Bühnenerneuerung aus dem Erlebnis der Jugend (1924). In: Frantzen 1969, S. 68.

„Kameraden“

Nicht immer zielten die Aktivitäten der Spielscharen auf die große propagandistische Außenwirkung. Zu verschiedenen Anlässen spielten sie auch vor anderen Kindern und Jugendlichen der *Hitlerjugend*. Dies konnte beispielsweise bei jahreszeitlichen oder nationalsozialistischen Feiern der Fall sein, wie etwa zu Weihnachten, kam aber auch an einfachen Heimabenden vor.¹⁰⁵¹ Außerdem stellten Spielschamitglieder auf Spielschar-Wettbewerben¹⁰⁵² selbst das Publikum dar und normale *HJ*-Mitglieder wurden zur Zielgruppe von Freizeitunterhaltung im Sommerlager.¹⁰⁵³ Hermann Schultze, Dramaturg des *Reichsinstituts für Puppenspiel*, beobachtete 1941 für das Spiel vor Kameraden eine Entwicklung, die ganz dem nationalsozialistischen Gemeinschaftsgedanken entsprach, nämlich,

„[...] daß im Jugendspiel heute sich schon ganz klar die Tendenz zum Spiel in der Kameradschaft ausprägt, zum gemeinschaftlichen und gemeingesehlichen Spiel, in dem der Kamerad im Kreise seiner Kameraden spielt, nicht zum 'Schau'spieler wird, sondern ‚Mit'spieler bleibt, ja alle sogar an diesem Mitspielen teilnehmen läßt.“¹⁰⁵⁴

Zwar sollte nach dem Wunsch Schultzes und verschiedener anderer Autoren beim Deutschen Volksspiel eine Gemeinschaft aus Akteuren und Rezipienten entstehen – ein schon in der Jugendbewegung zentrales Anliegen.¹⁰⁵⁵ Von dieser Gemeinschaft ist aber doch deutlich der jugendbewegte Topos zu unterscheiden, der im Deutschen Volksspiel zunehmend an Bedeutung verlor: Das Spiel um seiner selbst willen, das ohne Zuschauer auskommen konnte.¹⁰⁵⁶ So erklärte Konrad „konni“ Simons, Gründer des illegalen Bundes "Stromkreis", in seiner Funktion als *Jungvolk*-Führer noch 1934:

¹⁰⁵¹ Vgl. Bruscha, Brunhilde: Sudetendeutsche Kulturarbeit im Aufbau. In: DSp41, S. 80; Standfuß, Traute: Das erste Arbeitsjahr in einer BDM-Spielschar. In: DSp40, S. 95.

¹⁰⁵² Vgl. Kulturelle Umschau: Potsdamer Kulturtage. In: DSp42, S. 160; Rosencranz, Gerhard: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 126; Zander, Otto: Weimar – Bekenntnis und Tat. Die Kulturarbeit der deutschen Jugend. In: DSp42, S. 67.

¹⁰⁵³ Vgl. Schulz, Werner: Spielschararbeit im Sommerlager! In: DSp38, S. 330-332.

¹⁰⁵⁴ Schultze, Hermann: Das mannschaftliche dramatische Spiel. In: DSp41, S. 50.

¹⁰⁵⁵ Vgl. Hellmich, Albert: Bericht einer Grenzlandspielschar. In: DSp38, S. 224; Hentschel 2010, S. 85; Jacob, Sofie: Die Gäste sollen mitmachen! In: DSp38, S. 455-457; Kaufmann 1998, S. 444; Niggemann/Platzmann 1938, S. 152; Pankow, Fr.: Aus der Arbeit der Hamburger Rundfunkspielschar der Hitler-Jugend. In: DSp40, S. 58.

¹⁰⁵⁶ Günther Boehnert verstand 1939 den Selbstaussdruck der Gemeinschaft im Deutschen Volksspiel nicht mehr als Selbstzweck, sondern vermutlich als Werbung für die Gemeinschaft: „Das Spiel darf nie Selbstzweck sein. Es ist eine natürliche Ausdrucksform unseres Gemeinschaftslebens.“ Boehnert, Günther: Leitsätze zum Spiel. In: DSp39, S. 227. Und Hermann Schultze schrieb 1941 in *Die Spielschar*, das selbstgenügsame jugendbewegte Spiel sei nun endgültig zugunsten eines politisch motivierten Spiels überwunden. Das Spiel der *HJ*-Spielscharen diene nun den Aufgaben des

„Es ist auch nicht immer nötig, daß jemand bei unserem Spiel zusieht. Für uns sind die Zuschauer unwichtig; die stören uns vielleicht gar noch! Alle, die schon mal ein Spiel eingeprobt haben, wissen, daß gerade die Proben, wo kein Mensch zusah, am schönsten waren.“¹⁰⁵⁷

Und um dieses jugendbewegte Ideal für die nationalsozialistische Kinder- und Jugendarbeit anzuwenden, fuhr er in Bezug auf die *DJ*-Elternabende fort:

"Darum sollen die Jungen an ihrem Elternabend genau so unbefangen spielen, als wenn sie unter sich wären – der Zuschauerraum wäre einfach nicht da.“¹⁰⁵⁸

Der getarnte Bündische Simons empfahl, die Werbefunktion des eigenen Spiels (auf der Werbeveranstaltung „Elternabend“) zu ignorieren, um die gewünschte Intensität des Spiels zu erhalten. Ob eine solche Spielweise auf der Bühne überhaupt noch praktiziert wurde, ob sie durch die erhoffte Spielintensität doch werbende Effekte zeitigte oder durch den improvisierenden Charakter ermüdend wirkte, ist aus der Quellenlage nicht zu erschließen.

Besucher von Großveranstaltungen

Besondere Bedeutung hatten für die Spielscharen Auftritte auf Prestige-Veranstaltungen¹⁰⁵⁹ und vor Parteigrößen¹⁰⁶⁰ wie etwa auf dem *1. Reichslager für Feier und Freizeit* 1937 in Düsseldorf, wo eine Düsseldorfer *JM*-Gruppe (Olfers: *Goldmarie und Pechmarie*), die *Schlesische Grenzlandspielschar* (Colberg: *Das große Zeittheater*) und eine Gruppe von Lagerteilnehmern gemeinsam mit Berufsschauspielern des Düsseldorfer Theaters (Basner: *Der Ritter*) vor 200 Sachbearbeitern und Referenten des *RJF*-Kulturamtes und des *KdF*-Amtes *Feierabend* auftraten.¹⁰⁶¹ Eine etwas kleinere Veranstaltung, dafür aber durch die Anwesenheit von *Reichsdramaturg* Rainer Schlösser geadelt, waren die Erfurter Kulturtage 1940, bei denen eine *JM/BDM*-Spielschar Kilian Kolls *Der Birkenzweig*

Volkstums, des Volksaufbaus, der Volksordnung und der Volkssicherung. Vgl. Schultze, Hermann: Das mannschaftliche dramatische Spiel. In: DSp41, S. 50.

¹⁰⁵⁷ Simons, Konni: Unser Laienspiel. In: DSg34, S. 53.

¹⁰⁵⁸ Simons, Konni: Unser Laienspiel. In: DSg34, S. 53.

¹⁰⁵⁹ Vgl. Berichte von Spielscharen. In: DSg33, S. 275; Kulturelle Umschau: Potsdamer Kulturtage. In: DSp42, S. 160; Mitteilungen. In: DSp40, 120; Pankow, Fr.: Aus der Arbeit der Hamburger Rundfunkspielschar der Hitler-Jugend. In: DSp40, S. 58; Rüdiger 1983, S. 118, 134; Zander, Otto: Von Bukarest bis Neapel – von Warschau bis Calais. Einsatz von HJ-Spielscharen in allen Teilen Europas. In: DSp40, S. 233-234.

¹⁰⁶⁰ Vgl. Mitteilungen. In: DSp40, S. 195; Rundfunk und Spielschar. In: DSp38, S. 430; Spielschar an der inneren Front. In: DSp40, S. 194.

¹⁰⁶¹ Vgl. Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielerarbeit. In: DSp37, S. 273-278.

zeigte und andere Spielscharen die Hans-Sachs-Stücke *Der Bauer im Fegefeuer* und *Das heiße Eisen* spielten.¹⁰⁶² Den höchsten Prestigegewinn stellte neben einer Einladung zum *Reichsparteitag*¹⁰⁶³ vermutlich ein Auftritt bei den *Weimar-Festspielen der Deutschen Jugend* dar, die in den Jahren 1937-1941 in Kombination mit dem *Kulturpolitischen Arbeitslager der RJF* stattfanden.¹⁰⁶⁴ Neben den jungen Besuchern der Festspiele werden vermutlich auch die Fachteilnehmer des Arbeitslagers die Aufführungen besucht haben. Im Jahr 1942 hieß die Weimarer Veranstaltung *Kulturkundgebung der Europäischen Jugend*, an der allein 500 ausländische Gäste teilgenommen haben sollen. Nichtprofessionelle Theatergruppen aus Ungarn, Kroatien, der Slowakei, Spanien und Bulgarien traten in der Veranstaltung *Junges Theater und Laienspiel* auf und erweckten angeblich reges Interesse.¹⁰⁶⁵ Diese Veranstaltung wird also auch zu einem Teil von ausländischem Fachpublikum besucht worden sein. Ob ein reziproker Austausch zwischen den nichtprofessionellen Gruppen stattfand, lässt sich durch die Quellen leider nicht belegen.

Urlauber auf Kraft durch Freude-Schiffen

In den Jahren 1938 und 1939 finden sich in *Die Spielschar* mehrere Artikel zu *HJ-Spielfahrten* auf den *KdF-Schiffen*. Die Artikel berichten überwiegend von Fahrten mit den beiden eigens für *KdF* gebauten Schiffen *Wilhelm Gustloff* und *Robert Ley*. Die *Wilhelm Gustloff* startete am 24.3.1938 zur ihrer Jungfernfahrt mit 1000 Gästen und der *Hamburger Rundfunkspielschar* an Bord. Die *Robert Ley* stach ein Jahr später in Hamburg am 18.4.1939 zur Jungfernfahrt in See. Die Reise führte über Madeira, die kanarischen Inseln, Teneriffa, Lissabon und Bilbao zurück nach Hamburg. Zur Freizeitgestaltung der Urlauber trug eine geschlechtergemischte 37-köpfige Auswahl der *Rundfunkspielschar 1* (Deutschlandsender) bei. In den Monaten bis zum Kriegsausbruch begleiteten ausgewählte *HJ-Spielscharen* die Urlauber auf den *KdF-*

¹⁰⁶² Vgl. Ziller, Ernst: Hitler-Jugend und Theater. Erfurter Kulturtage vom 16.-22.6.1940. In: DSp40, S. 172.

¹⁰⁶³ Auf einem Reichsparteitag spielten die *Hans-Sachs-Spiele aus Rothenburg o.d.T.*. Vgl. Aus der Kulturbewegung. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher (Hg.): Fest- und Freizeitgestaltung im NSLB. Heft 5: Stegreif- und Laienspiel. München: Deutscher Volksverlag 1937 / 1938, S. 273.

¹⁰⁶⁴ Im Jahr 1941 zeigte hier die *BDM-Ostland-Spielschar* eine öffentliche Aufführung für Mütter und Kinder. Vgl. Zander, Otto: Weimar 1941 – Sinnbild für des Reiches Herrlichkeit. In: DSp41, S. 99. Vgl. auch: Kapitel 4.1.

¹⁰⁶⁵ Vgl. Die Kulturkundgebung der europäischen Jugend. Weimar 18.-23.Juni 1942. In: DSp42, S. 84-86.

Schiffen nach Madeira, Norwegen, Italien oder Tripolis. Auch wenn die Schifffahrten als Luxus fürs ganze Volk propagiert wurden, bestand die mit Abstand größte Urlaubergruppe aus Angestellten.¹⁰⁶⁶ Für nur wenige Arbeiter waren sie tatsächlich erschwinglich, weshalb in manchen Betrieben die Madeira-Fahrten per Los vergeben wurden.¹⁰⁶⁷ Da die Fahrten sich größter Beliebtheit erfreuten, ist aber dennoch davon auszugehen, dass sie einer bestimmten Urlauberschicht bislang unerreichbare Möglichkeiten erschloss.

Den Spielscharen fiel die Aufgabe zu, die Gäste in der entspannten Urlaubsatmosphäre für die nationalsozialistische Gemeinschaft aufzuschließen. Dementsprechend leicht waren auch die Programme, die die Spielscharen anboten: Sie konzentrierten sich auf niedrigschwellige bunte Nachmittage und Abende, offene Volksliedsingen und Tanznachmittage, Musizieren bei den Mahlzeiten etc. Aber auch Morgenfeiern gehörten zum obligatorischen Angebot.¹⁰⁶⁸ Nur die besten Spielscharen wurden für die *KdF*-Schifffahrten ausgewählt – immerhin konkurrierte man mit dem üblichen Bordprogramm um die Zuschauer.¹⁰⁶⁹ Außerdem waren die *KdF*-Fahrten unter den Spielscharen sehr begehrt, weshalb sich die Gruppen um den Einsatz bei den wenigen Fahrten bemühen mussten.¹⁰⁷⁰

Mit Kriegsausbruch endeten die Spielschareinsätze auf den *KdF*-Prestige-Reisen, da beide Schiffe nun zu Kriegszwecken eingesetzt wurden. Die *Wilhelm Gustloff* sank am 30.1.1945 mit über 10.000 Flüchtlingen an Bord nach einem russischen U-Boot-Angriff. Die *Robert Ley* brannte am 9.3.1945 nach einem britischen Luftangriff im Hamburger Hafen völlig aus.

Passanten beim Offenen Singen

Die heterogenste Zielgruppe erreichten die *HJ*-Spielscharen beim Offenen Singen auf Markt- oder Dorfplätzen – eine Veranstaltungsform, die im Übrigen nicht nur auf dem Land, sondern auch in den Städten zur Anwendung kam. Für diese aus der

¹⁰⁶⁶ Vgl. Recker, Marie-Luise: Kraft durch Freude (KdF). In: Benz/Graml/Weiß 2007, S. 606.

¹⁰⁶⁷ Vgl. SOPADE 1938, S. 160, 165-173.

¹⁰⁶⁸ Vgl. Aus Fahrtenberichten: Der Erfolg des Spielschareinsatzes auf KdF-Schiffen. In: DSp39, S. 176-177; Brief an einen Kulturabteilungsleiter. In: DSp39, S. 145-146; Mitteilungen. In: DSp38, S. 340; Mitteilungen. In: DSp39, S. 145; Richter, Karlheinz: Auf Spielfahrt nach Madeira. In: DSp38, S. 265-267; Zander, Otto: Freizeitgestaltung ist zweierlei. Aufgaben der Rundfunkspielscharen auf den KdF-Schiffen. In: DSp38, S. 296-298.

¹⁰⁶⁹ Vgl. Brief an einen Kulturabteilungsleiter. In: DSp39, S. 145-146. Die Spielfahrten mit den *KdF*-Schiffen galten für die Spielscharen als Auszeichnung für gute Leistungen. Vgl. Reichsjugendführung (Hg.): Vorschriftenhandbuch der Hitler-Jugend, Bd. 3, 1942, S. 2150; Rundfunk und Spielschar. In: DSp38, S. 146.

¹⁰⁷⁰ Vgl. Kapitel 3.1.4.

Jugendbewegung übernommenen Praxis, bei der in der Regel kein Deutsches Volksspiel eingebunden wurde, fungierte die Spielschar meist als Ansingechor, in den die Passanten mit einstimmen sollten. Dazu konnten die Texte vom Spielscharleiter vorher angesagt oder auch von unter das Publikum gemischten Spielschar-Mitgliedern Textzettel verteilt werden.¹⁰⁷¹ Offenes Singen fand in *Die Spielschar* häufige Erwähnung.¹⁰⁷²

Soldaten

Mit Kriegsbeginn geriet eine weitere Zielgruppe in den Wirkungskreis der *HJ*-Spielscharen: Die Soldaten. Sowohl zur **Truppenbetreuung an der Front**,¹⁰⁷³ als auch zur Aufmunterung und Ablenkung der Verwundeten in **Lazaretten**¹⁰⁷⁴ wurden die Spielscharen abgeordnet (s. Abb. 69). Die Artikel über die Spielfahrten an die Front wurden z. T. mit Kriegsromantik gespickt.¹⁰⁷⁵ Ähnlich wie die Einsätze auf den *KdF*-Schiffen scheinen sich die Fronteinsätze – zu denen monatlich vier Spielscharen abgeordnet werden sollten – unter den Jugendlichen großer Beliebtheit erfreut zu haben.¹⁰⁷⁶

Im September 1941 teilte das *Kulturamt der RJF* mit, dass der Erfolg der Spielschar-Einsätze im Jahr 1940 dazu geführt habe, auch im Jahr 1941 nach Aufhebung der Winter-Einsatzsperre vermehrt Spielscharen zur Truppenbetreuung auszusenden. Von Mai bis Juni 1941, vor dem Angriff auf die Sowjetunion, seien sechs der besten Chöre und Spielscharen bei den Soldaten an der Ostfront gewesen. Auch in den besetzten Gebieten West- und Nordeuropas seien monatlich sechs Spielscharen

¹⁰⁷¹ Vgl. Ehler, Anneliese: Das offene Singen. In: DSp40, S. 190; Luckdorff, Artur Max: Abend mit deutscher Jugend. In: DSp37, S. 317-319.

¹⁰⁷² Vgl. bspw. Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 31, 94; Bruscha, Brunhilde: Sudetendeutsche Kulturarbeit im Aufbau. In: DSp41, S. 80; Jahnke/Buddrus 1989, S. 309-310; Paris, Hans Joachim: Einsatz der Rundfunkspielschar auf dem Lande. In: DSp39, S. 140; Spielschar an der inneren Front. In: DSp40, S. 116.

¹⁰⁷³ Vgl. Rüdiger 1983, Abb.66; Spielschar an der inneren Front. In: DSp40, S. 134-136; Zander, Otto: Im Mittelpunkt: Das Dorf! Zur Winterarbeit der Spieleinheiten. In: DSp42, S. 147; Zander, Otto: Vom wehrhaften Geiste. Eine Veranstaltung mit junger Kriegsdichtung. In: DSp41, S. 103.

¹⁰⁷⁴ Vgl. bspw. Banicki, Hete: Spielschar an der inneren Front. In: DSp39, S. 319; BArch: R 55 / 20476, Bl. 126, 474; BArch NS 28 / 60; Pankow, Fr.: Aus der Arbeit der Hamburger Rundfunkspielschar der Hitler-Jugend. In: DSp40, S. 57; Rüdiger 1983, Abb.66; Spielschar an der inneren Front. In: DSp40, S. 95-96; Standfuß, Traute: Singen in Betrieben und in Lazaretten. In: DSp40, S. 32; Standfuß, Traute: Spielschararbeit im Obergau Berlin in der ersten Kriegszeit. In: DSp39, S. 355; Weirauch, Irmgard: Was der Osten von den Spieleinheiten erwartet. In: DSp42, S. 51; Zander, Otto: Vom wehrhaften Geiste. Eine Veranstaltung mit junger Kriegsdichtung. In: DSp41, S. 103.

¹⁰⁷⁵ Vgl. Spielschar an der inneren Front. In: DSp40, S. 134-136.

¹⁰⁷⁶ Vgl. Reichsjugendführung (Hg.): Vorschriftenhandbuch der Hitler-Jugend, Bd. 3, 1942, S. 2151-2152.

zum Einsatz gekommen.¹⁰⁷⁷ Für das Jahr 1942 wurde bilanziert, dass bereits 60 Spieleinheiten zur Truppenbetreuung in besetzten Gebieten unterwegs gewesen seien.¹⁰⁷⁸ Mehrfach endeten die Einsatzberichte in *Die Spielschar* mit dem dramatischen Hinweis darauf, dass kurz nach dem Spielscharbesuch die Soldaten an die Frontstellungen vorgerückt und einige mit den „letzten Grüßen aus der Heimat“ gefallen seien.¹⁰⁷⁹

Neben den verwundeten Soldaten wurden die Spielscharen auch gelegentlich in **Krankenhäusern** für die verletzte Zivilbevölkerung eingesetzt.¹⁰⁸⁰

Arbeiter im Betrieb

Genau wie die Soldaten gerieten auch die Arbeiter der kriegswichtigen Betriebe mit dem deutschen Überfall auf Polen im September 1939 vermehrt in den Fokus der Spielscharen, wie *Die Spielschar* postulierte:¹⁰⁸¹

„Denken wir nur daran, daß z.B. in den großen Rüstungsbetrieben heute schon Tag und Nacht die Maschinen nicht mehr stillstehen, und daß Männer und Frauen in drei Schichten an diesen Maschinen sitzen und schwerste und verantwortungsvollste Arbeit für uns alle leisten. [...] Wer sollte mehr dazu berechtigt sein, für die Auflockerung und Freude dieser Menschen zu sorgen, als wir Jungen, die wir mit allem Ernst ‚Ja‘ sagen zum Geschehen unserer Tage.“¹⁰⁸²

Durch die Erinnerung an die verordnete Solidar- und „Volksgemeinschaft“ wurden die jugendlichen Spielscharamitglieder in die Pflicht genommen. Die Werksveranstaltungen fanden meist in den Arbeitspausen statt, weil man nicht erwarten wollte, dass die Arbeiter nach Ende ihrer Schicht zu einer Versammlung im Werk blieben. Dahinter stand vermutlich auch die Sorge, dass der Arbeiter in seiner schwindenden Freizeit nicht mehr durch Heimabende, Offene Singen o.ä. zu

¹⁰⁷⁷ Vgl. Das Kulturamt teilt mit. In: DSp41, S. 175.

¹⁰⁷⁸ Vgl. Zander, Otto: Weimar – Bekenntnis und Tat. Die Kulturarbeit der deutschen Jugend. In: DSP42, S. 69.

¹⁰⁷⁹ Vgl. Die Spielschar bei den Kameraden der Wehrmacht. In: DSp40, S. 94; Spielschar an der inneren Front. In: DSp40, S. 134-136.

¹⁰⁸⁰ Vgl. Spielschar an der inneren Front. In: DSp40, S. 94-95, 116, 119; Standfuß, Traute: Das erste Arbeitsjahr in einer BDM-Spielschar. In: DSp40, S. 95.

¹⁰⁸¹ Vgl. Bruscha, Brunhilde: Sudetendeutsche Kulturarbeit im Aufbau. In: DSp41, S. 80; Jahnke/Buddrus 1989, S. 309-310; Rüdiger 1983, Abb.71; Spielschar an der inneren Front. In: DSp40, S. 117; Standfuß, Traute: Das erste Arbeitsjahr in einer BDM-Spielschar. In: DSp40, S. 95; Standfuß, Traute: Spielschararbeit im Obergau Berlin in der ersten Kriegszeit. In: DSp39, S. 355.

¹⁰⁸² Banicki, Hete: Spielschar an der inneren Front. In: DSp39, S. 318.

erreichen sei, so dass man den Zugriff an dem Ort ausübte, an dem der Arbeiter zuverlässig anzutreffen war:

„Wir können heute von keinem verlangen, der zehn Stunden oder mehr an seiner Arbeitsstelle steht, daß er noch anschließend zu einem Werksingen im Betrieb bleibt. Wenn es möglich ist, in den Arbeitspausen eine halbe oder eine ganze Stunde Zeit herauszufinden, so ist das heute die einzig mögliche Form.“¹⁰⁸³

Dabei galten die Einsätze in den Werkspausen als große Herausforderung, obwohl auch sie aus den bekannten Elementen – gemeinsames und vorgetragenes Lied, Scharade, Erzählung – bestanden.¹⁰⁸⁴ Die Arbeiter sollten – gemäß der Vergemeinschaftungs-Praktik der Aktivierung – natürlich möglichst aktiv mit eingebunden werden, besonders in den Gesang, oder auch bloß durch Mitschunkeln.¹⁰⁸⁵ Nebenbei hoffte man, das gelernte Liedgut so in die Arbeiterfamilie zu tragen und dort zu verankern. Problematisch im Sinne des Gemeinschaftsgedankens war die mangelnde Freiwilligkeit der Teilnahme an den Werks-Veranstaltungen, „weil jeder mitten aus der Arbeit herausgerissen ist und sich nicht lange vorher darauf einstellen kann. Es überfällt einen gewissermaßen“.¹⁰⁸⁶ Wo bei den Offenen Singen auf der Straße, bei den Dorfgemeinschaftsabenden oder Soldatenveranstaltungen dem Publikum ein Entscheidungsspielraum blieb – stehen bleiben oder weitergehen, hingehen oder Zuhause bleiben – war bei den Pausenveranstaltungen in den Betrieben diese Wahlmöglichkeit offensichtlich stark eingeschränkt. Vor diesem Hintergrund erscheint die Argumentation wenig glaubwürdig, dass das gemeinsame Singen schwer anzuleiten gewesen sei, weil man sich die Leute nicht nach ihrer Musikalität aussuchen konnte. Problematischer an den überfallartigen Veranstaltungen wird der höhere Anteil an Rezipienten gewesen sein, der der nationalsozialistischen Bewegung kritisch oder gleichgültig gegenüberstand, und an Arbeitern, die sich eine ruhige Pause erhofften, der Veranstaltung aber nicht entgehen konnten.

¹⁰⁸³ Standfuß, Traute: Singen in Betrieben und in Lazaretten. In: DSp40, S. 32.

¹⁰⁸⁴ Vgl. Banicki, Hete: Spielschar an der inneren Front. In: DSp39, S. 318.

¹⁰⁸⁵ Vgl. Standfuß, Traute: Singen in Betrieben und in Lazaretten. In: DSp40, S. 32.

¹⁰⁸⁶ Standfuß, Traute: Singen in Betrieben und in Lazaretten. In: DSp40, S. 32.

Besucher des HJ-Veranstaltungsringes

Auch innerhalb der *HJ-Veranstaltungsringe* kamen Spielscharen zum Einsatz.¹⁰⁸⁷ Der Ring, der 1938 aus den *Meisterkonzerten für die Hitler-Jugend* entstanden war, wurde im Winterhalbjahr 1938/39 erstmals reichsweit einheitlich durchgeführt.¹⁰⁸⁸ Im Jahr 1941 veröffentlichte Otto Zander in *Die Spielschar* einen programmatischen Artikel zur Organisation der *HJ-Veranstaltungsringe*: In angeblich 170 *Bannen* und größeren Standorten sei der Ring zu diesem Zeitpunkt vertreten gewesen und habe insgesamt 250.000 Mitglieder gezählt. Bei der Organisation der Ringe sei auf eine heterogene Zuschauerschaft von Schülern und Jungarbeitern zu achten. Mädchen (12-21 Jahre) und Jungen (12-18 Jahre) sollten dabei getrennt bleiben. Sowohl für die 10-12jährigen *Jungmädels* und *Pimpfe*, als auch für Führerinnen und Führer sollten nach Möglichkeit spezielle Ringe eingerichtet werden. Im Winterhalbjahr 1942/43 seien nach eigenen Angaben bereits eine halbe Millionen regelmäßiger Besucher in über 300 Ringen organisiert und mehr als 3100 Veranstaltungen durchgeführt worden. Der *HJ-Veranstaltungsring* wurde auch im Krieg unter erschwerten Bedingungen weiter geführt, bis er 1944 schließlich eingestellt wurde.¹⁰⁸⁹

Man erhoffte sich von den *HJ-Spielschar-Auftritten* innerhalb des *Veranstaltungsringes* eine große Propaganda-Wirkung. Offiziell betonte man, der Einsatz von Spielscharen stelle keine Notlösung zum Auffüllen der Profi-Programme dar, sondern entspreche der Kulturauffassung der "jungen Nation".¹⁰⁹⁰ Es gibt aber Hinweise darauf, dass sich die Spielscharveranstaltungen innerhalb des *HJ-Veranstaltungsringes* keiner großen Beliebtheit erfreuten.¹⁰⁹¹ Das Einbinden von Spielschar-Auftritten primär in die Programme ländlicher *Veranstaltungsringe* deutet darauf hin, dass man einerseits nicht mit der Großstadtkultur konkurrieren wollte bzw. konnte und dass man für die Veranstaltungen auf dem Land schlechter Profiensembles verpflichten konnte.¹⁰⁹²

¹⁰⁸⁷ Vgl. Kulturelle Umschau: Danzig. In: DSp42, S. 159; Kulturelle Umschau: Das Programm des *Veranstaltungsringes* im Gebiet Baden. In: DSp42, S. 160.

¹⁰⁸⁸ Vgl. Stoverock 2013, S. 129.

¹⁰⁸⁹ Vgl. Stoverock 2013, S. 134.

¹⁰⁹⁰ Vgl. Deppe, Frithjof: Die Mitwirkung der Spielscharen im *Veranstaltungsring*. In: DSp41, S. 169; Gudat, Waldemar: Theater und Konzerte für das Dorf. In: DSp38, S. 318.

¹⁰⁹¹ Vgl. Deppe, Frithjof: Die Mitwirkung der Spielscharen im *Veranstaltungsring*. In: DSp41, S. 168.

¹⁰⁹² Vgl. Deppe, Frithjof: Die Mitwirkung der Spielscharen im *Veranstaltungsring*. In: DSp41, S. 169; Gudat, Waldemar: Theater und Konzerte für das Dorf. In: DSp38, S. 318.

Sonstige Zielgruppen

Vernachlässigt wurde an dieser Stelle die umfangreiche Arbeit der Spielscharen im Rundfunk, mit der die Möglichkeit genutzt wurde, eine heterogene, senderweite Zuhörerschaft zu bedienen.¹⁰⁹³ Für die vorliegende Untersuchung ist dieses Arbeitsfeld aber von geringer Bedeutung, da die Spielscharen medienbedingt kein Deutsches Volksspiel nutzten.

Weitere Rezipientengruppen werden an dieser Stelle nicht genauer untersucht, da sie seltener, als die oben besprochenen, Erwähnung in *Die Spielschar* fanden. Die folgende Auflistung von Veranstaltungen und Aufführungsorten spiegelt dennoch die Flexibilität der Spielscharen und die Varianz ihrer Einsatzfähigkeit wider.

- Feiern des Lebenslaufes wie Namensgebung (Taufe)¹⁰⁹⁴ oder Hochzeit einer Führerin¹⁰⁹⁵
- Schulvorstellungen vor geschlossenen Schulklassen¹⁰⁹⁶
- Lehrerinnenbildungsanstalt¹⁰⁹⁷
- JM-Singen in Kindergärten der *Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt (NSV)*¹⁰⁹⁸
- NSV-Mütterheime¹⁰⁹⁹
- Heime der Jungschwestern des *Reichs-Schwestern-Bundes*¹¹⁰⁰
- Feiern der Mütterehrenkreuz-Verleihung¹¹⁰¹
- Sammlungen des *Winterhilfswerks*¹¹⁰²
- Dichterlesungen¹¹⁰³
- Heldenehrungen¹¹⁰⁴

¹⁰⁹³ Vgl. Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 191; Spielschar an der inneren Front. In: DSp40, S. 116; Standfuß, Traute: Spielschararbeit im Obergau Berlin in der ersten Kriegszeit. In: DSp39, S. 356.

¹⁰⁹⁴ Vgl. Niggemann/Platzmann 1938, S. 47; Spielschar an der inneren Front. In: DSp40, S. 94-95.

¹⁰⁹⁵ Vgl. Standfuß, Traute: Das erste Arbeitsjahr in einer BDM-Spielschar. In: DSp40, S. 95.

¹⁰⁹⁶ Vgl. Die Grenzlandspielschar ruft! In: DSP37, S. 324-325.

¹⁰⁹⁷ Vgl. Kulturelle Umschau: Kulturtagung der Hitler-Jugend. In: DSp42, S. 160.

¹⁰⁹⁸ Vgl. Standfuß, Traute: Spielschararbeit im Obergau Berlin in der ersten Kriegszeit. In: DSp39, S. 356.

¹⁰⁹⁹ Vgl. Pankow, Fr.: Aus der Arbeit der Hamburger Rundfunkspielschar der Hitler-Jugend. In: DSp40, S. 58.

¹¹⁰⁰ Vgl. Pankow, Fr.: Aus der Arbeit der Hamburger Rundfunkspielschar der Hitler-Jugend. In: DSp40, S. 58.

¹¹⁰¹ Vgl. Spielschar an der inneren Front. In: DSp40, S. 94-95; Standfuß, Traute: Das erste Arbeitsjahr in einer BDM-Spielschar. In: DSp40, S. 95.

¹¹⁰² Vgl. Spielschar an der inneren Front. In: DSp40, S. 94-95.

¹¹⁰³ Vgl. Spielschar an der inneren Front. In: DSp40, S. 94-95; Standfuß, Traute: Das erste Arbeitsjahr in einer BDM-Spielschar. In: DSp40, S. 95.

¹¹⁰⁴ Vgl. Rüdiger 1983, Abb. 66.

- Veranstaltungen zur "geistigen Wehrerziehung" für Soldatenangehörige und Jugendliche¹¹⁰⁵
- Heime der auslandsdeutschen Jungarbeiter¹¹⁰⁶
- Evakuiertenlager¹¹⁰⁷
- Bunker¹¹⁰⁸

Über die Besucherzahlen liegen nur wenige Nachweise vor. Es ist aber davon auszugehen, dass die Veranstaltungen in der Regel auf ein größeres Publikum von einigen Hunderten bis maximal 1000 Rezipienten ausgelegt waren. Ähnliches scheint auch schon für die Aufführungen der Laienspielbewegung zugetroffen zu haben.¹¹⁰⁹

Die Analyse der verschiedenen Zuschauergruppen legt eine qualitative Selbsteinschätzung der *HJ*-Spielschararbeit offen, die sich nicht konkurrenzfähig zur städtischen Kultur sah, geschweige denn sich eine Chance einräumte, diese zu überwinden. Hingegen versprach man sich viel von der Arbeit auf dem Land: Im Rahmen der kriegsvorbereitenden Autarkiebestrebungen (Landflucht-Prävention) und der Germanisierungspolitik im Osten ("kulturelle Betreuung" der Umsiedler) wurden viele Spielscharkräfte gebunden.

Diese Überlegung könnte auch eine weitere Erklärung dafür liefern, warum die (städtischen) Industrie-Arbeiter als eine schwierige Zielgruppe galten – sie waren mit den Volkskünsten, die die *HJ*-Spielscharen pflegten, nicht mehr verbunden. Stadtbewohner konnten außerdem von den Spielscharen in den öffentlichen Veranstaltungen auf den KdF-Schiffen und bei der Soldaten- und Verwundetenbetreuung erreicht werden. Aus den Berichten über die KdF-Fahrten lässt sich dementsprechend gelegentlich die Sorge ablesen, ob man die Urlauber für sich gewinnen könne - gegen die Konkurrenz des professionellen

¹¹⁰⁵ Vgl. Zander, Otto: Vom wehrhaften Geiste. Eine Veranstaltung mit junger Kriegsdichtung. In: DSp41, S. 103.

¹¹⁰⁶ Vgl. Pankow, Fr.: Aus der Arbeit der Hamburger Rundfunkspielschar der Hitler-Jugend. In: DSp40, S. 58.

¹¹⁰⁷ Vgl. Jahnke/Buddrus 1989, S. 310.

¹¹⁰⁸ Vgl. Pankow, Fr.: Aus der Arbeit der Hamburger Rundfunkspielschar der Hitler-Jugend. In: DSp40, S. 57-58.

¹¹⁰⁹ Vgl. Bänsch, Hans: Ein Brief der Schlesischen Grenzlandspielschar. In: DSg35, S. 171-174; Ehlers, Anneliese: Das offene Singen. In: DSp40, S. 190; Eyck 1935, S. 15-16; Gallert, Martin: Die schlesische Grenzlandspielschar. In: DSp36, S. 220; Mirbt 1934, S. XI, XVIII; Mitteilungen. In: DSp38, S. 341; Restorff, Robert: Die Rundfunkspielschar 4 der RJF geht aufs Land. Ein Bericht von ihrer Fahrt nach Heilshoop (Schleswig-Holstein). In: DSp36, S. 158-159; Mitteilungen. In: DSp39, S. 147; Spielschar an der inneren Front. In: DSp40, S. 193-194; BArch: NS 28 /36, Bl. 41.

Bordunterhaltungsprogramms. Für die Soldaten und Verwundeten werden die *HJ*-Spielschar-Veranstaltungen schlichtweg eine der seltenen Ablenkungen gewesen sein, die schon allein deshalb gute Chancen hatten, dankbar aufgenommen zu werden. Dies lässt sich u.a. aus einem *Gebietsrundschriften* aus dem Jahr 1941 schließen, in dem angeordnet wurde, dass die *HJ*-Spielscharen vornehmlich Truppenteile besuchen sollten, die aufgrund ihrer Unterbringung „wenig Gelegenheit haben, betreut zu werden oder an Veranstaltungen der Truppenbetreuung teilzunehmen.“¹¹¹⁰ Waren die *HJ*-Spielscharen weniger „kulturelle Stoßtrupps“ als vielmehr „kulturelle Ausputzer“, die an den Orten und für die Zuschauergruppen zum Einsatz kamen, die kein Profi mehr erreichen wollte?

Bevor nun die vorliegenden Ergebnisse zu einer detaillierten Analyse der Aufgaben, deren Erfüllung man von den *HJ*-Spielscharen und dem Deutschen Volksspiel erwartete, zusammengefasst werden, soll noch ein Blick auf die Zusammenstellung und den Aufbau der Veranstaltungsprogramme geworfen werden.

3.2.4.2 Die Programmgestaltung

„Die Nationalsozialisten schienen 1938 noch recht weit von einer einheitlichen Ausrichtung der Feierygestaltung entfernt zu sein. Das besagt die Aufforderung, ‚gute Vorbilder, Anregungen und Hilfsquellen zu schaffen.‘ Folglich sah der Erziehungsplan im BDM vor, daß ‚am besten durch das gute Beispiel und die nachfolgende Besprechung und Auseinandersetzung‘ dieses Gebiet den Mädchen nahegebracht werden sollte. Was die technische Durchführung einer Feierstunde betraf, so besaßen die Mädchen zwar einige Grundkenntnisse aus den anderen Gebieten – Musik, Werkarbeit, Spielarbeit –, aber die Schwierigkeit war die richtige inhaltlich-methodische Zusammenstellung dieser Spielformen, die eine gemeinschaftsbildende Wirkung auf die Gemeinschaft ausüben sollten.“¹¹¹¹

Obwohl Kinz´ These, dass eine einheitliche nationalsozialistische Feierygestaltung vermutlich mehr Wunsch als Realität war, für die Feiern, an deren Gestaltung die *HJ*-Spielscharen beteiligt waren, nach dem bisherigen Untersuchungsstand zutrifft, lassen die Abdrucke von beispielhaften Feierfolgen recht eindeutige Rückschlüsse

¹¹¹⁰ Reichsjugendführung 1942, S. 2152.

¹¹¹¹ Kinz 1990, S. 270-271. Vgl. auch: Vondung 1971, S. 38.

darüber zu, wie die Veranstaltungen im Idealfall aussehen sollten.¹¹¹² Um diesem Ideal möglichst gerecht zu werden, versuchte die *RJF* einerseits repressiv über die Genehmigungspflicht für Veranstaltungsprogramme und andererseits verstärkend über die Veröffentlichung beispielhafter Programmfolgen einen ausrichtenden Einfluss auszuüben.¹¹¹³

Der nationalsozialistische Veranstaltungsstil speiste sich in eklektischer Weise aus den unterschiedlichsten Quellen: Sowohl christliche Kultformen, als auch militärische Paraden und vaterländische Feiern, rituelle Formen der Jugendbewegung, Frühformen faschistischer Demonstrationen und Kundgebungen und der Vereinsveranstaltungsstil der Weimarer Republik standen punktuell Pate.¹¹¹⁴ Gerade den Veranstaltungsstil der Vereine hatte die *NSDAP* zunächst samt all der Charakteristika kopiert, die in den späteren Jahren aufs Schärfste abgelehnt wurden:

- Trennung in einen ernsten und einen heiteren Teil
- Uneinheitlichkeit des Programms
- Vortragsfolgen aus künstlerischen Darbietungen
- namentliche Nennung der Künstler und Vortragenden¹¹¹⁵

Die **Kritik** an den beiden erstgenannten Punkten ist auch in *Die Spielschar* vermehrt nachzuweisen, wohingegen künstlerisch anspruchsvolle Darbietungen – besonders musikalische – Aufgabe der qualitativ besten Spielscharen wurden. Über den vierten Punkt sind keine Nachweise in dem ausgewählten Quellenmaterial ausfindig zu machen – hingegen aber eine ganze Reihe anderer Kritikpunkte:

- Zoten, Sarkasmus, Klatsch- und Naschsucht¹¹¹⁶
- Kino, Kabarett, Gesellschaftstanz¹¹¹⁷
- Volkstanz auf der Bühne¹¹¹⁸

¹¹¹² Wolfgang Kratzer kommt hingegen zu dem Schluss, den *NS*-Feiern hätte im Laufe der Diktatur ein „einheitliches Gepräge“ gegeben werden können, jedoch ohne abschließende Verankerung in der Bevölkerung. Vgl. Kratzer 1998, S. 378.

¹¹¹³ Neben *Die Spielschar* auch z.B. über die Periodika *Beratungsblätter für Spiel, Feier und Freizeit; Die neue Gemeinschaft; Das Deutsche Mädel; Musik (in Jugend) und Volk* oder auch die *Merktafel für die kulturelle Arbeit* etc. Vgl. Hinweise. In: DSp38, S. 36, 108; Kinz 1990, S. 270. Vgl. auch: Kapitel 2.3 und Kapitel 3.2.4.3.

¹¹¹⁴ Vgl. Thamer 1988, S. 358, 360; Vondung 1971, S. 13ff.

¹¹¹⁵ Vgl. Vondung 1971, S. 33.

¹¹¹⁶ Vgl. Blachetta, Walter: Der Weg zum deutschen Gemeinschaftsfest. In: DSg33, S. 147; Blome, Karl: Feier- und Freizeitgestaltung im Landjahr. In: DSp36, S. 19-20.

¹¹¹⁷ Vgl. Blome, Karl: Feier- und Freizeitgestaltung im Landjahr. In: DSp36, S. 19-20; Kaufmann 1991, S. 99.

¹¹¹⁸ Vgl. Sondern, Doris: Der Elternabend. In: DSp37, S. 303.

- Konjunkturstücke, Vereinstheaterstücke¹¹¹⁹
- Abstrakte, akademische Ansprache der Zuschauer, ohne die Vorstellungswelt anzuregen¹¹²⁰
- Darbietungen ehrgeiziger Mitglieder / Vortragsfolge künstlerischer Darbietungen¹¹²¹

Tatsächlich finden sich die häufigsten ablehnenden Aussagen über

- Uneinheitliche, beliebige Nummernabfolgen ohne Zusammenhalt und Höhepunkt¹¹²²
- Mischung heiterer und ernster Programmpunkte innerhalb einer Veranstaltung¹¹²³
- Ausschank von Alkohol während oder im Anschluss an die Veranstaltung¹¹²⁴
- Einsatz von Sprechchören (seit 1936)

Die uneinheitliche Zusammenstellung der Veranstaltungen war schon in den 1920er Jahren den Programmikern der Arbeiterfestbewegung ein Dorn im Auge.¹¹²⁵ Die Ergebnisse Klaus Vondungs, dass die frühen Feiern der *NSDAP* sich von den typischen Vereinsveranstaltungen in der Beliebigkeit der Programmfolgen kaum unterschieden haben sollen, finden in *Die Spielschar* und anderen Handbüchern für Veranstaltungen, an denen das Deutsche Volksspiel beteiligt war, ihre Bestätigung.¹¹²⁶ Kritik an dieser Uneinheitlichkeit ist punktuell noch für das Jahr 1943 nachzuweisen.¹¹²⁷ Es ist also zu vermuten, dass sich diesbezüglich zwar eine

¹¹¹⁹ Vgl. Kleist, Alfred: Unsere Spielschar auf dem Dorfe. In: DSp38, S. 369; Sondern, Doris: Der Elternabend. In: DSp37, S. 302-303.

¹¹²⁰ Vgl. Niggemann/Platzmann 1938, S. 120.

¹¹²¹ Vgl. Deppe, Frithjof: Die Mitwirkung der Spielscharen im Veranstaltungsring. In: DSp41, S. 168; Hartmann, Heinrich: Wir richten einen Feierraum her. In: DSp36, S. 261; Sondern, Doris: Der Elternabend. In: DSp37, S. 303.

¹¹²² Vgl. Blachetta, Walter: Der Weg zum deutschen Gemeinschaftsfest. In: DSg33, S. 145-146, 151; Hartmann, Heinrich: Wir richten einen Feierraum her. In: DSp36, S. 261; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 12; Kitscharchiv Plüsch & Co. In: DSp36, S. 160; Niggemann/Platzmann 1938, S. 37; Simons, Konni: „Deutscher Abend“ bei Bier und Tanz. In: DSg34, S. 54.

¹¹²³ Vgl. Briese, Herbert: Erfahrungen aus der Dorfgemeinschaftsarbeit. In: DSp38, S. 192; Kohleppel, Marga: Pflicht und Aufgabe der Kulturstellen. In: DSp37, S. 258; Niggemann/Platzmann 1938, S. 37, 147; Sondern, Doris: Der Elternabend. In: DSp37, S. 301-302.

¹¹²⁴ Vgl. Blome, Karl: Feier- und Freizeitgestaltung im Landjahr. In: DSp36, S. 19-20; Lübbers, Anneliese: Der Dorfgemeinschaftsabend der Landjugend. In: DSp36, S. 152; Kaufmann 1991, S. 99.

¹¹²⁵ Dieses Missfallen äußerte sich darin, dass ein entsprechendes Festprogramm in der auflagenstärksten sozialdemokratischen Kulturzeitschrift „Kulturwille“ im Jahr 1924 angeprangert wurde: Berufshumoristen und eine Soubrette trugen „Tingeltangeleien“ (u. a. Schlager) vor, einem Klaviersoli folgten turnerischer „Nacktfreiübungen“ in Badehosen, die eine Qual für Akteure und Zuschauer gewesen seien. Vgl. Warstat 2005, S. 227, 232-233.

¹¹²⁶ Vgl. Vondung 1971, S. 33.

¹¹²⁷ Vgl. Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 12.

allgemeine theoretische Haltung durchgesetzt hatte, die aber immer noch von der Praxis konterkariert werden konnte.

In direktem Zusammenhang damit steht der Diskurs über die Unterteilung einer Veranstaltung in einen heiteren und einen ernsten Teil. In *Die Spielschar* äußerten sich neben der Kritik an den atmosphärisch zweigeteilten Veranstaltungen auch verschiedene Stimmen positiv – überwiegend mit der Empfehlung, mit einem ernsten Teil zu beginnen und nach einer Pause den fröhlichen Part anzuschließen,¹¹²⁸ der seinerseits wieder besinnlich beendet werden konnte.¹¹²⁹ Trotzdem nahm im Laufe der Jahre der Abdruck (und damit die Empfehlung) zweigeteilter Programme ab und atmosphärisch einheitliche Veranstaltungsfolgen setzen sich durch.

Ein weiterer Kritikpunkt betraf den Einsatz des Sprechchores, der aus der Jugend- und Arbeiterfestbewegung¹¹³⁰ in die nationalsozialistische Feiergestaltung übernommen wurde. Zu Beginn des Jahres 1936 veröffentlichte *Die Spielschar* grundsätzliche Äußerungen Joseph Goebbels über den Sprechchor, in denen er zunächst bestimmte,

„daß Sprechchöre nur mit weisester Mäßigung zum Gebrauch kommen dürfen und ausschließlich in solchen Fällen, wo sie eine künstlerische oder bewegungspolitische Notwendigkeit darstellen.“¹¹³¹

Im Mai 1936 wurde der Sprechchor dann offiziell vom *Reichsjugendführer* für die *HJ* verboten.¹¹³² In der folgenden Zeit verschwand der Sprechchor tatsächlich aus den vorbildhaften Programmfolgen in *Die Spielschar*,¹¹³³ in denen er sich bis dato großer Beliebtheit erfreut hatte.¹¹³⁴ Eine interessante Entdeckung ist deshalb, dass in verschiedenen Handbüchern auch nach 1936 noch Sprechchöre oder chorische Spiele empfohlen werden. Vermutlich ist dies ein Anzeichen dafür, dass man die

¹¹²⁸ Vgl. K. Ri.: Shakespeare, Gryphius und 20 Mitarbeiter. In: DSp36, S. 219. Eine Autorin schlägt vor, mit dem heiteren Teil zu beginnen und mit dem besinnlichen zu schließen. Vgl. Banicki, Hete: Spielschar an der inneren Front. In: DSp39, S. 319.

¹¹²⁹ Vgl. Gallert, Martin: Die schlesische Grenzlandspielschar. In: DSp36, S. 221-222; Hellmich, Albert: Bericht einer Grenzlandspielschar. In: DSp38, S. 225.

¹¹³⁰ Vgl. bspw. Eichberg u.a. 1977, S. 10-18; Kaufmann 1991, S. 97, 137; Warstat 2005, S. 15, 165.

¹¹³¹ Goebbels, Joseph: Grundsätzliche Äußerungen über den Sprechchor. In: DSp36, S. 34.

¹¹³² Vgl. BArch: NS 15/64, Bl. 44.

¹¹³³ Eine genehmigte Ausnahme bildet die Empfehlung von lustigen Sprechchören des linientreuen Dichters Hans Baumann. Vgl. Sechs Vorschläge, wie wir sie uns denken. In: DSp38, S. 455.

¹¹³⁴ Vgl. bspw. Aus der Gauchronik Masuren. Vom Werden einer Feierstunde. In: DSp36, S. 236; Blome, Karl: Feier- und Freizeitgestaltung im Landjahr. In: DSp36, S. 19; Roth, Hermann: Vom Aufbau einer Feierstunde. In: DSp36, S. 36-37. Bzw. im Vorgängerperiodikum *Die Spielgemeinde*: Jörg, Theo: Stunde der Saar. In: DSg34, S. 347-350; Material für eine Hitler-Feier. In: DSg33, S. 85-86; Simons, Konni: „Deutscher Abend“ bei Bier und Tanz. In: DSg34, S. 54; Simons, Konni: Lagergestaltung durch Spielscharen. In: DSg34, S. 220; Wägele, Rolf: Gebietsspielschar Hochland. In: DSg34, S. 173-174.

Spielform für die *HJ*-Feiern im kleinen Rahmen und das Deutsche Volksspiel erhalten wollte.¹¹³⁵

Aber welche Vorstellungen existierten nun von einem gelungenen Veranstaltungsprogramm? Um der verpönten Programmbeliebigkeit entgegenzuwirken, wurde vermehrt auf die Nützlichkeit eines sammelnden **Veranstaltungsthemas** hingewiesen. Dabei sollte der Titel des Programms enger gefasst sein, als bloße Schlagworte, wie etwa „Feuer“, „Arbeit“, „Volksgemeinschaft“ oder „Fahne“, die nicht genügend Richtung für die Auswahl von Programmpunkten geliefert hätten.¹¹³⁶ Für die Gestaltung von Dorfgemeinschaftsabenden erhielten die *HJ*-Spielscharen im Jahr 1937 die Empfehlung zu Oberthemen, die jeweils einzelne Aspekte der nationalsozialistischen Blut- und Bodenpropaganda fokussierten: „Erdverwurzeltheit“, „Sippengedenken“, „Treue zu Führer und Fahne“, „Bauernschicksal“, „Pflug und Schwert“ oder „Arbeiter, Bauern, Soldaten“.¹¹³⁷ Auffallend an dieser Liste ist, dass die Themen eher auf einen ernsten Charakter der Veranstaltung schließen lassen, obwohl sie für den (grundsätzlich heiteren) Dorfgemeinschaftsabend gedacht waren. Fröhliche Veranstaltungen finden sich beispielsweise unter den breitgefassten Mottos „Wir singen und spielen“ (*HJ*- und *DJ*-Abend), „Von komischen Käuzen“ (*JM*-Elternabend) oder „Der Enkel Erinnern an Ahnen Art weckt wache Geschlechter zu wacher Tat“ (*BDM*-Volkstumsabend) veranstaltet werden.¹¹³⁸ Das Handbuch *Volksspiel und Feier* empfahl 1938 folgende Überschriften, um einen „festumrissenen Ausschnitt zum Thema“ anzusetzen: „Im Kampf um das Reich“, „Deutsche Landschaften – deutsche Menschen“, „Jugend marschier“, „Kämpfendes Frauentum“, „Treu zur Scholle“, „Deutsche Gestalten in Sage und Geschichte“.¹¹³⁹ Mit einer solchen ernsten Themenwahl entgehe man einer

¹¹³⁵ Vgl. Niggemann/Platzmann 1938, S. 147; Reichsjugendführung 1937, S. 32-36. Vgl. auch: Kapitel 3.2.1.6.

¹¹³⁶ Vgl. Roth, Hermann: Vom Aufbau einer Feierstunde. In: DSp36, S. 35-36. Ähnlich inhaltsoffene Überschriften werden noch 1934 in *Die Spielgemeinde* für *HJ*-Abendfeiern empfohlen: „Deutschland“, „Der Führer“ oder „Deutsche Grenzlande“. Vgl. Simons, Konni: Lagergestaltung durch Spielscharen. In: DSg34, S. 220.

¹¹³⁷ Vgl. Hirschfeld, Wolfgang: Der Abend im Dorfe. In: DSp37, S. 229.

¹¹³⁸ Vgl. Aus der Gauchronik Masuren. Vom Werden einer Feierstunde. In: DSp36, S. 236; Sechs Vorschläge, wie wir sie uns denken. In: DSp38, S. 453-455. Des Weiteren findet sich „Heimat ist Arbeit“ als Thema für Veranstaltungen im Erntelager, „Wir wollen nicht vergessen, daß aller Dinge Anfang nur in der Tat liegt“ für Morgenfeiern im Lazarett, „Vom wehrhaften Geiste“ als Titel eines Veranstaltungsvorschlags für Soldaten-Angehörige. Vgl. Feier- und Freizeitgestaltung im Erntelager. In: DSp40, S. 173; Ibbenbürener Mädels betreuen verwundete Soldaten. In: DSp40, S. 96; Vom wehrhaften Geiste. Junge Kriegsdichtung in der Feierygestaltung der *HJ*. In: DSp41, S. 79-80.

¹¹³⁹ Vgl. Niggemann/Platzmann 1938, S. 37.

oberflächlichen Stoffzusammenstellung. Und in dem Heft *Das Laienspiel in der Wehrmacht* fanden sich im Jahr 1942 Vorschläge für heitere Veranstaltungen, die die Soldaten selbst organisieren sollten: „Soldaten – Kameraden“, „Froh zu sein bedarf es wenig“, „Musketier sein´s lustige Brüder“. Für eine ernste Feier wurde den Soldaten das Thema „Lewer dod as Slav!“ empfohlen, zur offensichtlichen Steigerung der Kriegsmotivation.¹¹⁴⁰ Es sticht deutlich ins Auge, dass weitaus häufiger Oberthemen für ernst-besinnliche Veranstaltungen vorgeschlagen wurden als für heitere. Es kann also vermutet werden, dass der Handlungsbedarf bei der Formgebung ernster Feiern als drängender eingeschätzt wurde – ob nun aus der Tatsache resultierend, dass zu viele Feiern dem Anspruch nicht genügten oder gar nicht erst durchgeführt wurden, ist an dieser Stelle nicht zu klären.

Für die Untersuchung von exemplarisch abgedruckten Veranstaltungsfolgen ist zunächst eine Unterscheidung zwischen Programmen mit heiterem und mit ernstem Charakter zu treffen. Fröhliche Veranstaltungen konnten alle Formen von Gemeinschaftsabenden sein, z. B. Kameradschafts- bzw. Heimabende der einzelnen Formationen,¹¹⁴¹ Bauernabende,¹¹⁴² Volkstums- oder Volkskunstabende,¹¹⁴³ Elternabende,¹¹⁴⁴ Veranstaltungen im Rahmen des *HJ-Veranstaltungsrings*,¹¹⁴⁵ offene Singen,¹¹⁴⁶ Kindernachmittage,¹¹⁴⁷ Lagernachmittage oder -abende,¹¹⁴⁸ Veranstaltungen für Soldaten im Lazarett¹¹⁴⁹ oder an der Front,¹¹⁵⁰ Veranstaltungen

¹¹⁴⁰ Vgl. *Das Laienspiel in der Wehrmacht 1942*, S. 5, 16.

¹¹⁴¹ Vgl. bspw. Bohlmann, Erna: Mädelsprechchor? In: DSp36, S. 57; Jahnke/Buddrus 1989, S. 309-310; Krause, Hanns: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 95; Restorff, Robert: Die Rundfunkspielschar 4 der RJF geht aufs Land. Ein Bericht von ihrer Fahrt nach Heilshoop (Schleswig-Holstein). In: DSp36, S. 159; Rundfunk und Spielschar. In: DSp39, S. 32-33; Standfuß, Traute: Spielfahrt der Obergauspielschar Berlin in die Slowakei. In: DSp40, S. 79.

¹¹⁴² Vgl. bspw. Mitteilungen. In: DSp40, S. 118.

¹¹⁴³ Vgl. bspw. Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 93; Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 145-146; Wolf, Fred: Kulturwoche des Bannes 32. In: DSp37, S. 217-219.

¹¹⁴⁴ Vgl. bspw. Banicki, Hete: Spielschar an der inneren Front. In: DSp39, S. 319; Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 93; Krause, Hanns: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 95; Sondern, Doris: Der Elternabend. In: DSp37, S. 305.

¹¹⁴⁵ Vgl. bspw. Deppe, Frithjof: Die Mitwirkung der Spielscharen im Veranstaltungsring. In: DSp41, S. 168-169; Gudat, Waldemar: Theater und Konzerte für das Dorf. In: DSp38, S. 318; Kulturelle Umschau: Danzig. In: DSp42, S. 159.

¹¹⁴⁶ Vgl. bspw. Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 31; Blome, Karl: Feier- und Freizeitgestaltung im Landjahr. In: DSp36, S. 20; Jahnke/Buddrus 1989, S. 309-310; Wolf, Fred: Kulturwoche des Bannes 32. In: DSp37, S. 217-219.

¹¹⁴⁷ Vgl. bspw. Rundfunk und Spielschar. In: DSp39, S. 32-33.

¹¹⁴⁸ Vgl. bspw. Krause, Hanns: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 95; Schulz, Werner: Spielschararbeit im Sommerlager! In: DSp38, S. 330-332.

¹¹⁴⁹ Vgl. bspw. Banicki, Hete: Spielschar an der inneren Front. In: DSp39, S. 319; Pankow, Fr.: Aus der Arbeit der Hamburger Rundfunkspielschar der Hitler-Jugend. In: DSp40, S. 57; Rüdiger 1983, Abb.66; Spielschar an der inneren Front. In: DSp40, S. 94-95; Spielschar an der inneren Front. In: DSp40, S. 95-96; Standfuß, Traute: Singen in Betrieben und in Lazaretten. In: DSp40, S. 32; Standfuß, Traute: Spielschararbeit im Obergau Berlin in der ersten Kriegszeit. In: DSp39, S. 355-356.

für Arbeiter in Werkspausen oder nach Feierabend¹¹⁵¹ oder der besonders häufig erwähnte Dorfgemeinschaftsabend.¹¹⁵² Ernste Veranstaltungsfolgen waren bspw. für verschiedenste Feiern des nationalsozialistischen Feierjahres¹¹⁵³ und nationalsozialistische Feiern des Lebenslaufes,¹¹⁵⁴ für Morgenfeiern,¹¹⁵⁵ stille Feiern,¹¹⁵⁶ für größere Kultur- oder Parteiveranstaltungen¹¹⁵⁷ oder auch für die *Reichsparteitage*¹¹⁵⁸ vorgesehen.

Die **ernsten Feiern**, an denen die *HJ*-Spielscharen beteiligt waren, arbeiteten hauptsächlich mit den Vergemeinschaftungs-Praktiken der Emotionalisierung, äußeren Formatierung und des gemeinsamen Bekenntnisses. Sie orientierten sich an den (bereits gut erforschten) *NSDAP*-Massenveranstaltungen, wie sie etwa auf den *Reichsparteitagen* zelebriert wurden. Bei den Großveranstaltungen minimierten die spektakulären Elemente, wie der Lichtdom, Massenaufmärsche oder die Überfülle an symbolischen Handlungen – allesamt typische Versatzstücke der nationalsozialistischen Monumental-Veranstaltungen – die Bedeutung des Wortes. Die traditionellen Formen politischer Kommunikation, wie Rede und Diskussion, wurden durch das Erlebnis und das Erzeugen irrationaler Gefühle ersetzt. Das gesprochene Wort war weniger Interpretation der Ideologie als Bestandteil der politischen Liturgie.¹¹⁵⁹ *Die Spielschar* befasste sich überwiegend mit Feiern, die

¹¹⁵⁰ Vgl. bspw. Pankow, Fr.: Aus der Arbeit der Hamburger Rundfunkspielschar der Hitler-Jugend. In: DSp40, S. 57-58; Rüdiger 1983, Abb.66.

¹¹⁵¹ Vgl. bspw. Banicki, Hete: Spielschar an der inneren Front. In: DSp39, S. 318; Rundfunk und Spielschar. In: DSp38, S. 187; Standfuß, Traute: Singen in Betrieben und in Lazaretten. In: DSp40, S. 32; Standfuß, Traute: Spielfahrt der Obergauspielschar Berlin in die Slowakei. In: DSp40, S. 79; Standfuß, Traute: Spielschararbeit im Obergau Berlin in der ersten Kriegszeit. In: DSp39, S. 355-356.

¹¹⁵² Vgl. bspw. Banicki, Hete: Spielschar an der inneren Front. In: DSp39, S. 319; Diedrichs, Inge: Kulturlager des Obergau Pommern an der Grenze. In: DSp39, S. 216-217; Mitteilungen. In: DSp38, S. 341; Rundfunk und Spielschar. In: DSp39, S. 32; Schulz, Werner: Spielschararbeit im Sommerlager! In: DSp38, S. 330-332; Sondern, Doris: Die Kulturarbeit im Sommerlager. In: DSp37, S. 155-157; Standfuß, Traute: Spielfahrt der Obergauspielschar Berlin in die Slowakei. In: DSp40, S. 79.

¹¹⁵³ Vgl. bspw. Blome, Karl: Feier- und Freizeitgestaltung im Landjahr. In: DSp36, S. 19.

¹¹⁵⁴ Vgl. bspw. Niggemann/Platzmann 1938, S. 47; Spielschar an der inneren Front. In: DSp40, S. 94-95; Standfuß, Traute: Das erste Arbeitsjahr in einer BDM-Spielschar. In: DSp40, S. 95.

¹¹⁵⁵ Vgl. bspw. Blome, Karl: Feier- und Freizeitgestaltung im Landjahr. In: DSp36, S. 19; Bohlmann, Erna: Mädelsprechchor? In: DSp36, S. 57; Sondern, Doris: Die Kulturarbeit im Sommerlager. In: DSp37, S. 155-157; Spielschar an der inneren Front. In: DSp40, S. 94-95.

¹¹⁵⁶ Vgl. bspw. Banicki, Hete: Spielschar an der inneren Front. In: DSp39, S. 319.

¹¹⁵⁷ Vgl. bspw. Die Kulturkundgebung der europäischen Jugend. Weimar 18.-23.Juni 1942. In: DSp42, S. 85; Kulturelle Umschau: Kulturtag der Hitler-Jugend 1942. In: DSp43, S. 16; Pankow, Fr.: Aus der Arbeit der Hamburger Rundfunkspielschar der Hitler-Jugend. In: DSp40, S. 58; Rüdiger 1983, S. 118; Spielschar an der inneren Front. In: DSp40, S. 94-95; Ziller, Ernst: Hitler-Jugend und Theater. Erfurter Kulturtag vom 16.-22.6.1940. In: DSp40, S. 172.

¹¹⁵⁸ Vgl. bspw. Aus der Kulturbewegung. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937 / 1938, S. 273; Die Grenzlandspielschar ruft! In: DSp37, S. 325; Rüdiger 1983, S. 118.

¹¹⁵⁹ Vgl. Thamer 1986, S. 417; Thamer 1988, S. 354.

keinen Monumentalcharakter besaßen, sondern in kleinerem Rahmen stattfanden. Auch diese ernsten Feiern setzten sich aus den für alle besinnlichen Feiern der *NSDAP* üblichen Elementen zusammen: Wort und Musik (obligatorisch), symbolische Handlung und Deutsches Volksspiel (fakultativ). Die symbolische Handlung erhielt aber deutlich weniger Raum als auf Massenveranstaltungen. Sie beschränkte sich beispielsweise auf den Ein- und Ausmarsch der Fahne oder das Abhalten einer Schweigeminute. Das gesprochene Wort konnte in Form von Sprechchor (bis 1936), Gedicht, Spruch, Erzählung, Bekenntnis, Ansprache oder Begrüßungswort in Erscheinung treten. Es ist davon auszugehen, dass für Wortbeiträge auf kleineren Feiern das Selbe gilt, was oben über die Bedeutung des Wortes auf Massenveranstaltungen gesagt wurde. Der Vergemeinschaftungs-Praktik der Emotionalisierung wurde auch in den kleinen Feiern ganz gezielt auf Kosten der logischen Argumentation Rechnung getragen. Viel Raum nahmen aus diesem Grund die musikalischen Beiträge ein, wie der Fanfarenruf, Instrumentalstücke, Lieder der jeweiligen Landschaft oder Bekenntnislieder, die zudem der Vergemeinschaftungs-Praktik des gemeinsamen Bekenntnisses dienten. Hinsichtlich der Spielformen des Deutschen Volksspiels, die für ernste Feiern als angemessen galten, war die Auswahl bescheiden: Nur Feierspiele wurden für ernste Feiern empfohlen.¹¹⁶⁰

Klaus Vondung kristallisiert einen Aufbau nationalsozialistischer Feiern heraus, der auch für die ernsten Veranstaltungen der *HJ* und der *HJ*-Spielscharen nachweisbar ist:¹¹⁶¹

Teil I: Einstimmung oder Hinführung

Teil II: Ansprache

Teil III: Bekenntnis

Die „Einstimmung“ oder „Hinführung“, die der Vergemeinschaftungs-Praktik der Emotionalisierung zuarbeitete, konnte durch Fanfaren, Fahneneinmarsch, durch Lied, Gedicht, Führerwort oder Chorgesang erzielt werden. Zum zweiten Teil, der

¹¹⁶⁰ In den Jahren 1933 und 1934 wurden noch vereinzelt Beispiele gedruckt, die auch noch Volkstänze in eine ernste Feier integrierten. Vgl. Jörg, Theo: Stunde der Saar. In: DSg34, S. 348-349; Simons, Konni: „Deutscher Abend“ bei Bier und Tanz. In: DSg34, S. 54.

¹¹⁶¹ Vgl. Vondung 1971, S. 113-118. Seine zahlreichen Quellen können noch durch den Drei-Schritt ergänzt werden, den das Handbuch *Das Volksspiel im nationalsozialistischen Gemeinschaftsleben* im Jahr 1943 empfahl: 1. Bildung der Bereitschaft (Musik, Sprecher), 2. Auseinandersetzung, Forderung (Spiel oder Ansprache), 3. Bekenntnis, Verpflichtung (Lied). Die Autoren merkten an, dass sogar viele Feierspiele diesen dreiteiligen Aufbau in ihrer Dramaturgie nachahmen würden. Vgl. Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 70.

„Ansprache“, gehörte neben dem Kern – der Rede eines Hoheitsträgers oder ein Deutsches Volksspiel – ein Rahmen aus Chorlied, gemeinsam gesungenem Lied oder Führerwort.¹¹⁶² Der letzte Teil der Feier, die formal verankerte Vergemeinschaftungs-Praktik des gemeinsamen Bekenntnisses bezog den Besucher aktiv durch sein Gelöbnis mit ein – etwa durch ein gemeinsam gesprochenes Führerwort oder ein Gedicht, „Sieg Heil“-Rufe oder ein gemeinsam gesungenes Lied, wie z.B. die Nationalhymne. Zum letzten Teil konnten auch ein Fanfarensignal oder Fahnenausmarsch gehören.¹¹⁶³

An drei Programmbeispielen, die ein Deutsches Volksspiel integrierten, wird im Folgenden diese Dreiteilung offenkundig.

Beispiel 1: Ernster Dorfabend.¹¹⁶⁴

- Gemeinsames Singen, incl. Fanfaren und Spielmannszug:
 - „Was fragt ihr dumm“
 - „Ein junges Volk steht auf“
 - „Im ganzen Land marschieren“
- Spiel: „Der Ritter“ (Georg Basner)
- Gemeinsames Schlusslied: „Nur der Freiheit gehört unser Leben“

Als Thema, das sich einheitlich sowohl in den Liedern, als auch im Deutschen Volksspiel widerspiegelt, lässt sich die „gemeinschaftliche Wehrhaftigkeit des deutschen Volkes“ herauslesen. Diese Programmfolge zeigt in reduziertester Form die behauptete 3-Teilung: Das gemeinsame Singen diene der „Einstimmung“, das Feierspiel stelle die „Ansprache“ dar und das gemeinsame Schlusslied führe Besucher und Akteure im gemeinsamen „Bekenntnis“ zusammen. Durch die zahlreichen gemeinsamen Lieder wurde die Vergemeinschaftungs-Praktik der Zuschauer-Aktivierung bedient.

In einem zweiten Beispiel bestand die „Einstimmung“ aus Lied und Begrüßungsworten, die „Ansprache“ setzte sich aus Lied und Feierspiel zusammen und das Schlusslied diene wiederum dem gemeinsamen „Bekenntnis“.¹¹⁶⁵

¹¹⁶² In den zweiten Teil der Feier gehörten nach Vondung auch weitere besondere Elemente, die dem Anlass nach variierten, wie etwa die Gefallenenehrung oder Verpflichtung der Jugend. Vgl. Vondung 1971, S. 117-118.

¹¹⁶³ Vgl. Vondung 1971, S. 115-117. Zum „Bekenntnis“-Begriff siehe auch Kratzer 1998, S. 128.

¹¹⁶⁴ Vgl. Dörner 1943, S. 226.

¹¹⁶⁵ Vgl. auch: Unsere neuen Spiele. In: DSp39, S. 223.

Beispiel 2: *HJ-Abend*.¹¹⁶⁶

- Lied: „Auf hebt unsere Fahnen“
- Begrüßungsworte
- Lied: „Wo wir stehen, steht die Treue“
- Spiel: „Der Kommandant“ (Erich Colberg) oder „Der Ritter“ (Georg Basner)
- Schlusslied: „Vorwärts, vorwärts“

Auch in diesem Feierprogramm ist ein stringenter, einheitlicher Aufbau der Aussage abzulesen. Kampf- und Opferbereitschaft wurden sowohl in den Liedern, als auch in den beiden empfohlenen Deutschen Volksspielen propagiert – von Programmpunkt zu Programmpunkt zunehmend explizit und vehement. Dieses Programm verfolgte offensichtlich drei Vergemeinschaftungs-Praktiken: Aktivierung der Zuschauer und gemeinsames Bekenntnis durch gemeinsames Singen, Emotionalisierung durch das kämpferische Deutsche Volksspiel, das durch seine chorischen Elemente eine ideale Gemeinschaft erlebbar machen sollte.

Die folgende umfangreichere Feierstunde vertauschte im ersten Teil die sonst übliche Reihenfolge von Musik und Wortbeitrag, zeigte aber ansonsten denselben Aufbau:

Beispiel 3: Vorbildlicher Ablauf einer Feierstunde:¹¹⁶⁷

Teil I: „Einstimmung, Hinführung“

- Parole für die Veranstaltung vom Führer oder einem „anderen großen Deutschen“
- gemeinsames Lied

Teil II: „Ansprache“

- feierliche Musik, währenddessen die Spieler auf ihre Position gehen
- Volksspiel – häufiges Auf- und Abtreten durch Zuschauerhalbkreis
- feierliche Musik

Teil III: „Bekenntnis“

- Schlusslied
- Stille (eine Minute)

¹¹⁶⁶ Vgl. Sechs Vorschläge, wie wir sie uns denken. In: DSp38, S. 453. Vgl. auch: Kapitel 3.2.5.1.

¹¹⁶⁷ Vgl. Colberg, Erich: Das Spiel als Bekenntnis. In: DSp39, S. 48.

- Leiter: „Die Feierstunde ist beendet.“

Obwohl in diesem Beispiel keine konkreten Lieder oder Volksspiele empfohlen wurden, trat ein Aufbau zutage, der offensichtlich sakrale Züge trug. Klaus Vondung legt in seiner wegweisenden Untersuchung von 1971 eine frappierende Verwandtschaft von NS-Feier und christlicher Liturgie frei, und zeigt tabellarisch neben der nationalsozialistischen Mimikry von Aufbau und Gliederung des christlichen Gottesdienstes, eine Imitation bis hin zu Form und Charakter der einzelnen Teile: ¹¹⁶⁸

	NS-Feier	Ev. Predigtgottesdienst
1. Teil		
	Fanfaren	Glockengeläut, Orgelvorspiel
	Fahneeinmarsch	
	Gemeinsames Lied	Eingangslied
	Anruf (Gedicht)	Eingangsgruß
	Mannschaftschor	Eingangsgebet
2. Teil		
	Die Ewige Wache (Führerwort)	Schriftlesung
	Mannschaftschor	Lied der Gemeinde / Chorgesang
	Ansprache des Hoheitsträgers	Predigttext und Predigt
	Gefallenenehrung	
	Verpflichtung	
	Totenehrung	
	Mannschaftschor	Predigtlied
3. Teil		
	Gelöbnis	Schlussgebet
	Gemeinsames Lied	Schlusslied I
	Führerehrung	Vaterunser, Segen
	3 x „Sieg-Heil“	3 x „Amen“ der Gemeinde
	Nationalhymne	Schlusslied II
	Fanfaren	Orgelnachspiel
	Fahnenausmarsch	

¹¹⁶⁸ Vgl. Vondung 1971, S. 117-118. Sogar die Imitation religiöser Begrifflichkeiten scheint als zweckdienlich erachtet worden zu sein: So tauchen Feierelemente und –Inhalte auf wie „Segen“, „Gebet“, „Glaube“, „Bekenntnis“, „Ewigkeit“. Vgl. Kratzer 1998, S. 383.

Vondung kam zu dem Schluss, die Ansprache des Hoheitsträgers in der ersten nationalsozialistischen Feier entspräche dem Predigtelement in der evangelischen Liturgie. Im Anschluss an Vondungs These lässt sich nun an den oben besprochenen beispielhaften Feierfolgen erkennen, dass das Deutsche Volksspiel nicht nur als Zentrum und Höhepunkt der Feier die Ansprache des Hoheitsträgers ersetzen konnte, sondern somit auch das Äquivalent zur Predigt in der christlichen Liturgie bildete. Sofern innerhalb der ersten *HJ*-Feier das Deutsche Volksspiel eingesetzt wurde, kam ihm also die Verkündigungsfunktion zu. Auch hier ist nicht von einer nationalsozialistischen Innovation auszugehen. Andreas Kaufmann zitiert das Beispiel einer Spielschar, die in den 1920er Jahren Aufführungen im Kirchenraum veranstaltete. Dabei zog die Spielschar mit Kerzen singend zu Orgelmusik ein und aus, nach Ende des religiösen Spiels kamen dem Pfarrer noch einige Worte zu.¹¹⁶⁹ Aus dem gleichen Zeitraum findet sich das Beispiel einer Spielschar, die nach einer Maiandacht vor der Kirchentür spielte:

„So nähert sich das Spiel der Jugendbewegung der Liturgie – nicht zufällig. [...] Unvergeßlich ist mir der Abend, an dem eine Frankfurter Jugendspielschar vor der Kirchtür nach der Maiandacht Weinrichs ‚Tänzer unserer lieben Frau‘ spielte. Hier war auch der Zusammenhang mit der Liturgie zwanglos gegeben. [...] Das Spiel war ‚Ernst‘, der Gottesdienst ward wieder ‚Spiel‘.“¹¹⁷⁰

Aber nicht nur für die Laienspielbewegung traf eine solche Nähe zur religiösen Inszenierung zu, auch für die *NSDAP* wies Klaus Vondung schon für die Zeit vor 1933 nach:

„Nationalsozialistische Veranstaltungen [...] zeigen schon fast alle äußeren Merkmale ideologischen Kults: weihevollere Atmosphäre, die mit ausgesprochen theaterhaften Mitteln hergestellt wird, liturgische Feierfolge, religiöser Wortschatz, religiöse Texte und ihr feierlicher Vortrag bei gleichzeitig profanem Feieranlaß und Feierinhalt.“¹¹⁷¹

Es liegt die Vermutung nahe, dass durch den Rückgriff auf traditionelle Feierformen die Aufnahme der mehr oder weniger neuartigen nationalsozialistischen Inhalte erleichtert werden sollte.¹¹⁷²

¹¹⁶⁹ Vgl. Kaufmann 1991, S. 103.

¹¹⁷⁰ Grosche, Robert: Gemeinschaftserlebnis und Spiel. In: Gerst 1924, S. 13.

¹¹⁷¹ Vondung 1971, S. 38.

¹¹⁷² Vgl. Gaus u.a. 1997, S. 253.

Veranstaltungen mit heiterem Charakter wurden ebenfalls meist aus vier Elementen zusammengestellt: Musik, Wort, Spiel, Tanz.¹¹⁷³ Unentbehrlich für ein fröhliches Veranstaltungsprogramm war das musikalische Element, meist in Form des vorgetragenen oder gemeinsam gesungenen Liedes. Die Bandbreite reichte in den beispielhaften Programmen vom einfachen Volks- oder landschaftsspezifischen Lied über Scherzlieder und Kanons bis hin zum „weihevollen“ Deutschlandlied und zum Horst-Wessel-Marschlied.¹¹⁷⁴ Hinzu konnten Instrumentalstücke kommen, die vom Musik- oder Spielmanszug der Spielschar vorgetragen wurden.

Das gesprochene Wort war ebenfalls immer auf die eine oder andere Weise an der Veranstaltung beteiligt: In Form von Sprüchen, Gedichten, Erzählungen, Lesungen, Rätseln oder lustigen Sprechchören konnte es Eingang in die Programme finden. Außerdem kamen dem Leiter des Abends (oder einem von ihm ausgewählten Vertreter) die Begrüßung und manchmal auch die Moderation und einige Schlussworte zu.¹¹⁷⁵

Sehr häufig, aber durchaus nicht immer, wurde ein Spiel integriert, wobei sehr unterschiedliche Formen zur Auswahl standen: Gemeinsame Spiele der Gemeinschaft, Scharaden-Raten, Stegreifspiele, Handpuppen-Aufführungen, politische Kurzspiele oder die Langform des Deutschen Volksspiels.¹¹⁷⁶ Das Spiel-Element wurde häufig gegen Ende der Programmfolge als deren Höhepunkt eingebunden.¹¹⁷⁷ Gelegentlich wurde die Möglichkeit genutzt, das positive Ende

¹¹⁷³ Vgl. bspw. Briese, Herbert: Erfahrungen aus der Dorfgemeinschaftsarbeit. In: DSp38, S. 193; Deppe, Frithjof: Kultureller Einsatz im Osten. In: DSp42, S. 54; Dorfeinsatz der Spieleinheiten. In: DSp43, S. 9; Kratzer 1998, S. 313-314; Nölle, Leni: Zur Mädelskulturarbeit im Kriegssommer 1941. In: DSp41, S. 118; Petersen, P.: Dorf- und Bauernabende. In: DSp36, S. 146-149; Restorff, Robert: Die Rundfunkspielschar 4 der RJF geht aufs Land. Ein Bericht von ihrer Fahrt nach Heilshoop (Schleswig-Holstein). In: DSp36, S. 159.

¹¹⁷⁴ Vgl. bspw. Frohe Stunde im Lazarett. Programmvorschlag für Mädelspielschar. In: DSp42, S. 60; Lübbbers, Anneliese: Der Dorfgemeinschaftsabend der Landjugend. In: DSp36, S. 151-152; Petersen, P.: Dorf- und Bauernabende. In: DSp36, S. 149; Weirauch, Irmgard: Was der Osten von den Spieleinheiten erwartet. In: DSp42, S. 50-51.

¹¹⁷⁵ Vgl. bspw. Blome, Karl: Feier- und Freizeitgestaltung im Landjahr. In: DSp36, S. 19; Der Jungmädels-Elternabend. In: DSp38, S. 50; Dorfeinsatz der Spieleinheiten. In: DSp43, S. 9; Frohe Stunde im Lazarett. Programmvorschlag für Mädelspielschar. In: DSp42, S. 60; Paris, Hans Joachim: Einsatz der Rundfunkspielschar auf dem Lande. In: DSp39, S. 140; Sechs Vorschläge, wie wir sie uns denken. In: DSp38, S. 453-455.

¹¹⁷⁶ Vgl. bspw. Blome, Karl: Feier- und Freizeitgestaltung im Landjahr. In: DSp36, S. 19; Deppe, Frithjof: Die Mitwirkung der Spielscharen im Veranstaltungsring. In: DSp41, S. 169; Dörner 1943, S. 225-226; Gallert, Martin: Die schlesische Grenzlandspielschar. In: DSp36, S. 221-222; Hirschfeld, Wolfgang: Zwei Zeitschriften – ein Ziel. In: DSp39, S. 212-213; Kramer, Hertha: Kulturarbeit im Wartheland. In: DSp40, S. 135; Schulz, Werner: Spielschararbeit im Sommerlager! In: DSp38, S. 331; Sondern, Doris: Der Elternabend. In: DSp37, S. 302-303.

¹¹⁷⁷ Vgl. Briese, Herbert: Erfahrungen aus der Dorfgemeinschaftsarbeit. In: DSp38, S. 193; Jacob, Sofie: Die Gäste sollen mitmachen! In: DSp38, S. 457; Paris, Hans Joachim: Einsatz der

eines Deutschen Volksspiels – beispielsweise eine Hochzeitsfeier – in ein gemeinsames Abschlusslied oder den allgemeinen Tanz aller Anwesenden übergehen zu lassen.¹¹⁷⁸ Denn auch Volkstänze fanden oft Verwendung in den heiteren Programmen, und zwar entweder als Vorführung der Spielschar oder als Gemeinschaftstanz aller Anwesenden während oder zum Schluss der Veranstaltung. Ersteres wurde besonders mit anhaltendem Kriegszustand zum Mittel der Wahl, da häufig nicht genügend potentielle männliche Tänzer vor Ort waren.¹¹⁷⁹

Neben diesen vier zentralen Elementen fanden vereinzelt körperliche Vorführungen Platz in einem fröhlichen Programm, wie Turnen oder Gymnastik.¹¹⁸⁰ Bei Elternabenden hatten die Besucher gelegentlich die Möglichkeit, vor Beginn der Veranstaltung eine Ausstellung von Werkarbeiten ihrer Kinder zu besichtigen.¹¹⁸¹ Die Vorführung von Filmen oder Lichtbildern stellte eine besondere Seltenheit dar.¹¹⁸²

Der nationalsozialistische Dorfgemeinschaftsabend war übrigens eine weitere nationalsozialistische Praxis, die auf der Tradition der jugendbewegten Spielscharen aufsetzte. Der Programmablauf hatte sich laut Andreas Kaufmann schon in den 1920er Jahren bewährt:

„Volksspielabend ist die Bezeichnung für Veranstaltungen der Jugendbewegung, auf denen als Höhepunkt ein ‚Laienspiel‘ aufgeführt wird, häufig umrahmt durch Tänze, Lieder und Spiele der Jugendbewegung.“¹¹⁸³

Die Volksspielabende der Jugendbewegung entwickelten sich aus ihren Werbeabenden weiter und verfolgten den Auftrag, die Freude der Menschen an ihrer Volkskultur wieder zu erwecken und gleichzeitig die Gemeinschaft untereinander zu stärken. Mit ihrer Ablehnung von großstädtischer „Trunksucht, Tanzwut und Kinoseuche“ verfolgten sie volkspädagogische Ziele und wiesen einen latent politischen Charakter auf.¹¹⁸⁴

Rundfunkspielschar auf dem Lande. In: DSp39, S. 140; Reichsjugendführung 1944, S. 61; Sechs Vorschläge, wie wir sie uns denken. In: DSp38, S. 453-455.

¹¹⁷⁸ Vgl. Der Jungmädel-Elternabend. In: DSp38, S. 50; Niggemann/Platzmann 1938, S. 147.

¹¹⁷⁹ Vgl. Deppe, Frithjof: Kultureller Einsatz im Osten. In: DSp42, S. 54; Weirauch, Irmgard: Was der Osten von den Spieleinheiten erwartet. In: DSp42, S. 50.

¹¹⁸⁰ Vgl. Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 217.

¹¹⁸¹ Vgl. Wüsteneck, Heinz: Jungvolkabend. In: DSp36, S. 268.

¹¹⁸² Vgl. Hirschfeld, Wolfgang: Der Abend im Dorfe. In: DSp37, S. 224-226; Sechs Vorschläge, wie wir sie uns denken. In: DSp38, S. 454.

¹¹⁸³ Kaufmann 1991, S. 98.

¹¹⁸⁴ Vgl. Kaufmann 1991, S. 98-99.

Für die heiteren Programmfolgen, die in *Die Spielschar* und den flankierenden Quellen vorgeschlagen wurden, lässt sich kein vergleichbar einheitlicher Aufbau feststellen, wie er bei den ernsten Feierfolgen zu Tage trat. Zwar zeigten fast alle Programme ebenfalls eine Dreiteilung in „Einstimmung“, „Hauptteil“ und „Ausklang“, der mittlere Teil erwies sich aber als wesentlich variabler.¹¹⁸⁵ Für alle Programme in gleicher Weise zutreffend war aber die Vergemeinschaftungs-Praktik der Aktivierung. Die „Einstimmung“ zeigte überwiegend einen Dreischritt aus Musikvortrag/Lied – Begrüßungsworte – Lied/er. Entgegen der Meinung, die das Handbuch *Volksspiel und Feier* im Jahr 1938 vertrat – nämlich dass Musik unter den Besuchern nicht die nötige Ruhe erzeuge, so dass eine Begrüßung an den Beginn der Veranstaltung zu stellen sei – scheint in der Praxis hauptsächlich überwiegend die oben aufgeführte Eröffnung zur Anwendung gekommen zu sein – sofern eine kurze Ansprache überhaupt praktiziert wurde.¹¹⁸⁶ Für den „Hauptteil“ der Veranstaltung spiegeln die Programmvorschläge unterschiedlichste Kombinationen von Wortbeitrag, Spiel, Tanz, Sportvorführung und Musik wieder. Die meisten Folgen benutzten musikalische Formen zur Überleitung zwischen den einzelnen Beiträgen. War für die Veranstaltung ein Deutsches Volksspiel vorgesehen, so wurde es meist gegen Ende des „Hauptteils“ platziert und konnte dadurch – ähnlich wie bei den ernsten Feiern – den Eindruck des Veranstaltungshöhepunktes erzeugen. Wurden neben einem Deutschen Volksspiel auch Scharaden oder Stegreifspiele geboten, kamen sie nach dem Prinzip der Steigerung vor dem Volksspiel zur Aufführung – häufig noch durch eine musikalische Zäsur getrennt.¹¹⁸⁷ Der „Ausklang“ des Abends konnte durch einige Schlussworte und/ oder ein Abend- oder Bekenntnislied bewerkstelligt werden, sofern nicht nahtlos in gemeinsamen Tanz übergeleitet wurde.¹¹⁸⁸

¹¹⁸⁵ Wolfgang Hirschfeld schlug 1939 in einer von *KdF* herausgegebenen Anleitung für die Gestaltung eines Dorfgemeinschaftsabends eine vergleichbare ideale Unterteilung und Programmfolge vor. Vgl. Hirschfeld 1939, S. 92.

¹¹⁸⁶ Vgl. Frohe Stunde im Lazarett. Programmvorschlag für Mädelspielschar. In: DSp42, S. 60; Hirschfeld, Wolfgang: Der Abend im Dorfe. In: DSp37, S. 227-228; Jacob, Sofie: Die Gäste sollen mitmachen! In: DSp38, S. 457; Niggemann/Platzmann 1938, S. 147; Paris, Hans Joachim: Einsatz der Rundfunkspielschar auf dem Lande. In: DSp39, S. 140; Sechs Vorschläge, wie wir sie uns denken. In: DSp38, S. 453-455; Wägele, Rolf: Gebietsspielschar Hochland. In: DSg34, S. 173-174.

¹¹⁸⁷ Vgl. Dörner 1943, S. 225-226; Hirschfeld, Wolfgang: Zwei Zeitschriften – ein Ziel. In: DSp39, S. 212-213; Sechs Vorschläge, wie wir sie uns denken. In: DSp38, S. 453-455. Eine Ausnahme findet sich hier: Kulturelle Arbeitswochen in der BDM-Haushaltungsschule Herzberg, Obergau (15) Mittelland. In: DSp40, S. 120.

¹¹⁸⁸ Vgl. Dörner 1943, S. 225-226; Frohe Stunde im Lazarett. Programmvorschlag für Mädelspielschar. In: DSp42, S. 60; Kulturelle Arbeitswochen in der BDM-Haushaltungsschule Herzberg, Obergau (15) Mittelland. In: DSp40, S. 120; Niggemann/Platzmann 1938, S. 147; Sechs Vorschläge, wie wir sie uns denken. In: DSp38, S. 453-455.

Beispiel 4: Mädels-Elternabend¹¹⁸⁹

Teil I: Einstimmung

- Einzug der singenden Mädelsgruppe
- Gruppenführerin: Begrüßung und Einführung in das Thema des Abends
- Gemeinsames Lied: „Es blies ein Jäger wohl in sein Horn“

Teil II: Hauptteil

- Chorlieder mit Instrumentalstücken im Wechsel:
 - „Es waren zwei Königskinder“
 - „Verwundeter Knabe“
 - „Es saß ein klein wild Vögelein“
 - „Der Jäger in dem grünen Wald“
 - „Es ritt ein Jäger wohlgemut“
- Erzählerin: Grimmsches Märchen „Gänsehirtin am Brunnen“
- Gemeinsames Lied / Auszug der Mädelsgruppe
- Spielscharführerin: Erläuterungen zum Arbeitsprozess
- Spielscharführerin: Einüben der Lieder, die während des Stücks von allen mitgesungen werden sollen
- Instrumentalstück / Einzug der kostümierten Spielerinnen
- Märchenspiel nach der „Gänsehirtin am Brunnen“, Instrumentalstücke und gemeinsame Lieder eingefügt

Teil III: Ausklang

- Gemeinsames Lied: „Es blies ein Jäger wohl in sein Horn“
- (Zugabe: Lied)

Diese Programmfolge zeigte einen inhaltlich geschlossenen Aufbau um den Kern des Grimmschen Märchens. Die verhältnismäßig lange Phase zu Beginn des Hauptteils, während der die Besucher nur passiv den Musikvorträgen folgten, wurde aufzuheben versucht, indem sie aktiv durch gemeinsame Lieder in das Märchenspiel mit eingebunden wurden. Der Mittelteil wies einen ständigen Wechsel zwischen musikalischen Elementen und Erzählung, Ansprache, Märchenspiel auf, wobei alle Beiträge auf den Höhepunkt des Abends – das Volksspiel – hinwiesen. Da die Besucher nach Ende des Programms nicht nach Hause gehen wollten, sang die

¹¹⁸⁹ Vgl. Jacob, Sofie: Die Gäste sollen mitmachen! In: DSp38, S. 457.

Spielscharführerin mit allen noch einen „Rausschmeißer“. Es tritt deutlich zu Tage, dass die Vergemeinschaftungs-Praktik der Aktivierung hier im Vordergrund stand, besonders in „Hauptteil“ und „Ausklang“.

Die beiden folgenden Veranstaltungsfolgen rankten sich um das Deutsche Volksspiel *Das große Zeittheater* und stammen aus dem Jahr 1938 bzw. 1943:

Beispiel 5: Folge eines gemeinsamen Abends – *Hitlerjugend* und *Jungvolk* „Wir singen und spielen“ (1938):¹¹⁹⁰

Teil I: Einstimmung

- *HJ* singt: „Vivat, jetzt geht's ins Feld“
- Standortführer: Eröffnungsworte
- *HJ* und *DJ* singt: „Der Preußenkönig“

Teil II: Hauptteil

- *DJ*: Kriegsgeschichte in 19 Bildern
- Gemeinsames Lied: „Lasst doch der Jugend ihren Lauf“
- *HJ* und *DJ*: Spiel und Sport
- Gemeinsames Lied: „Ein Mann, der sich Kolumbus nennt“
- *HJ* spielt: „Das große Zeittheater“ (Colberg)

Teil III: Ausklang

- Gemeinsames Schlusslied

Beispiel 6: Nachmittag im Dorf (1943):¹¹⁹¹

Teil I: Einstimmung

- Fanfaren oder Spielmannszug
- Ortsbauern- oder Lagerführer: Kurze Begrüßung
- 2-3 Lieder lernen

Teil II: Hauptteil

- Scharaden
- Gemeinsames Lied
- Lustiges aus den Sportstunden; Spiele, bei denen alle mitmachen
- Spiel: „Das große Zeittheater“

¹¹⁹⁰ Vgl. Sechs Vorschläge, wie wir sie uns denken. In: DSp38, S. 454.

¹¹⁹¹ Vgl. Dörner 1943, S. 225.

Teil III: Ausklang

- Schlusswort des Führers
- Schlusslied: „Jetzt müssen wir marschieren“

Beide Programme zeigen typische Einstimmung (Musik, Begrüßung, Musik) und Ausklang (Schlusswort und/ oder gemeinsames Schlusslied). Im Mittelteil von Beispiel 5 verbanden die gemeinsamen Lieder die einzelnen Vorführungen – Erzählung, Spiel und Sport, Deutsches Volksspiel – miteinander. Im Nachmittagsprogramm des Beispiels 6 wurden die einzelnen Programmpunkte unverbunden aneinandergereiht. Es ist möglich, dass der Leiter der Veranstaltung kurze sprachliche Überleitungen einschob.¹¹⁹² Beide Programme umrahmten in ähnlicher Weise den Höhepunkt der Veranstaltung – Colbergs Volksspiel, das sich mit der erwachenden Wehrhaftigkeit Deutschlands beschäftigte – mit Sportübungen und Liedern, die in heiterem Ton kämpferische und okkupistische Thematiken behandelten.¹¹⁹³ Die Einbettung des Spiels in thematisch flankierende Lieder und Körperpräsentationen unterstrich auf subtile Art die Spielintention.

Neben der umfangreichen aktiven Beteiligung der Besucher durch gemeinsames Singen, Spielen und Scharadenraten, wurde im letzten Lied „Jetzt müssen wir marschieren“ ein gemeinsames Bekenntnis formuliert. Dabei wurde der Inhalt des vorhergegangenen Deutschen Volksspiels nochmals wiederholt und durch weitere vermeintliche soldatische Tugenden ergänzt. Besonders betont wurde neben der „Wehrbereitschaft“ („Wir kämpfen für Vaterlands Ehre / ich und mein Kamerad“), die „blinde Fahrentreue“ („Wissen wir auch nicht wohin es geht / wenn nur die Fahne vor uns weht“), die „Opferbereitschaft“ („Es deckt schon kühler Rasen / manchen jungen Soldat / Es scheint das Morgenrot / vielleicht bin ich morgen schon tot / Bald wird es zum Sturme blasen / auf denn Kamerad“) und die „Gemeinschaft der Kameraden“ („Jetzt müssen wir marschieren / ich und mein Kamerad / in langen Reihen zu vieren

¹¹⁹² Vgl. Dorfeinsatz der Spieleinheiten. In: DSp43, S. 10; Reichsjugendführung 1944, S. 61; Wägele, Rolf: Gebietsspielschar Hochland. In: DSg34, S. 173-174. Die Überleitungen von einem Programmpunkt zum nächsten konnten sowohl in heiteren, als auch in besinnlichen Veranstaltungen über eine Art Moderation erfolgen, die aber unter keinen Umständen in Conférencier-Manieren verfallen durfte. Eine andere Variante stellte die Überleitung durch Zwischenmusiken, Einzelsprecher, einen Textabdruck auf dem Programmzettel oder bis 1936 durch Sprechchöre dar. Vgl. Aus der Gauchronik Masuren. Vom Werden einer Feierstunde. In: DSp36, S. 236; DAF / KdF-Amt Feierabend 1937, S. 25; Niggemann/Plaßmann 1938, S. 147. Vgl. auch: Kapitel 3.1.5.

¹¹⁹³ Ausnahme: *Lasst doch der Jugend ihren Lauf*

/ denn ich bin Soldat“).¹¹⁹⁴ Die Stellung dieses Liedes in einer der prominenten Phasen der Veranstaltung, nämlich zum Schluss, verriet die Hoffnung der Veranstalter, das Bekenntnis möglichst über Veranstaltungsende hinaus im Gedächtnis der Besucher zu halten.

Ein Diskurs, der in *Die Spielschar* eine Leerstelle darstellte, spann sich um die Praxis, die gesamte Veranstaltung in ein Deutsches Volksspiel zu integrieren, so dass nicht die Feier den Rahmen für unterschiedlichste Programmpunkte bot, sondern das Spiel. Eine solche Fest-Dramaturgie empfahl Walther Blachetta anhand zahlreicher Erlebnisberichte in der dritten Auflage seines Heftchens *Das Laienspiel und seine heutige Aufgabe* im Jahr 1934 – sowohl für fröhliche, als auch für ernste Programme.¹¹⁹⁵ Im Jahr 1937 wurde im Vorwort von Oskar Seidats *Laterna magica* eine solche Dramaturgie angeregt und auch das Handbuch *Das Volksspiel im nationalsozialistischen Gemeinschaftsleben* von 1943 empfahl, andere Künste ins Deutsche Volksspiel einzubinden, um so einen einheitlichen Abend zu erhalten.¹¹⁹⁶ Es ist aber davon auszugehen, dass eine Rahmung der Veranstaltung durch ein Deutsches Volksspiel selten praktiziert wurde. Häufigere Anwendung fand (zumindest in den frühen Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft) hingegen die Form des Lagerzirkus⁷, der sich aus unterschiedlichsten Nummern zusammensetzte und innerhalb dessen Rahmung ein gesamter Nachmittag oder Abend Ausgestaltung finden konnte.¹¹⁹⁷

Das Deutsche Volksspiel wurde – wie bisher gesehen – sowohl in ernsten, als auch in fröhlichen Veranstaltungen meist als Programmhöhepunkt eingesetzt. Die Aufführung eines Feierspiels in einer ernsten Feier konnte die Ansprache des Hoheitsträgers ersetzen, wobei ihm dann eine vergleichbare Position (Höhepunkt und Kern) und Funktion (Verkündigung) wie der Predigt im Gottesdienst zukam. Im Anschluss an die These der Vergemeinschaftungs-Praktiken lässt sich feststellen, dass insgesamt vier der fünf Praktiken schon im Aufbau der Programme nachzuweisen sind – wobei die Aktivierung der Zuschauer stärker in den fröhlichen

¹¹⁹⁴ Vgl. *Jetzt müssen wir marschieren*. Text und Musik: Berthold Wächter.

¹¹⁹⁵ Vgl. Blachetta 1934, S. 104-121, 129.

¹¹⁹⁶ Vgl. Hauptkulturredaktion der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 11; Seidat, Oskar: *Laterna magica*. Leipzig: Strauch 1937 (= *Spiele der deutschen Jugend* 13), S. 3.

¹¹⁹⁷ Vgl. bspw. Zirkus Freimauritius. Ein politisches Spiel. Leipzig: Strauch 1936 (= *Spiele der deutschen Jugend* 4). Dieses Spiel wurde aus bislang unbekanntem Gründen 1939 verboten.

Veranstaltungen und die Emotionalisierung, äußere Formatierung und das Bekenntnis besonders in den ernstesten Feiern dominierten.

Ähnliche ideale Veranstaltungsprogramme sind bereits für die Laienspielbewegung nachzuweisen. Besonders die Form des nationalsozialistischen Dorfgemeinschaftsabends erinnert stark an die Volksspielabende der Jugendbewegung und deren Vorläufer, die Werbeabende. Es liegt die Vermutung nahe, dass durch den Rückgriff auf traditionelle Feierformen die Aufnahme der mehr oder weniger neuartigen nationalsozialistischen Inhalte erleichtert werden sollte.

Bei der Vielzahl formaler Anleihen, die das Deutsche Volksspiel aus der Laienspielbewegung (Kostüm, Bühne, Veranstaltungsräume, Programmfolgen, Dorfgemeinschaftsabend, Spielfahrten etc.) bezog, drängt sich die Frage nach den Vermittlern dieses Wissenstransfers auf. Denn wesentlich einfacher und schneller wird die Übernahme und Modifikation der Formen durch erprobte Praktiker, denn durch Anschauung und Nachahmung zu bewerkstelligen gewesen sein. Bis dato liegen die personellen Ressourcen des Transferprozesses zwischen Laienspielbewegung und Deutschem Volksspiel noch völlig im Dunkeln. Eine Untersuchung dieser Wanderbewegungen von Praxiswissen zwischen den Systemen könnte weiteren Aufschluss nicht bloß über die kollektiven Anpassungsprozesse, sondern auch über die Entwicklungen von Formen und Begriffen, die mit individuellen Karrieren verbunden sein können, geben. Zutraglich wäre eine solche Forschungsarbeit besonders im Hinblick auf die aktuellen dynamischen Entwicklungen theaterpädagogischer Begriffsbildung („Laienspiel“, „Amateurtheater“, „Ensemble“, „Authentizität“, „sitespecific theatre“ etc.).

Nachdem nun die Programmatik sowohl hinsichtlich der *HJ*-Spielscharen als auch der Aufführungen von Deutschen Volksspielen dargelegt wurde, kann nun der Frage nachgegangen werden, welche Zwecke die *Reichsjugendführung* mit Spielschar und Deutschem Volksspiel verfolgte.

3.2.4.3 Die Aufgaben und die gewünschten Wirkungen

Dass zwischen Kultur und Politik eine äußerst enge Verbindung gepflegt werden sollte, darüber waren sich die Chefideologen nicht nur für das professionelle Feld einig. Auch für den nichtprofessionellen Kultursektor propagierte man eine solche Nähe:

„Politik und Kultur sind für den Nationalsozialismus eine unzertrennbare Einheit. Kunst und Kultur haben Dienerin und Förderin des politischen Geschehens zu sein“,¹¹⁹⁸

postulierte Otto Zander, der spätere Hauptreferent im *RJF*-Kulturamt, in seinem gewohnt markigen Ton im Jahr 1936. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass diese politische Vormachtstellung sich auch auf die Arbeit der *HJ*-Spielscharen und das Deutsche Volksspiel erstrecken sollte. Paul Leonhardt, der hier stellvertretend für zahlreiche ähnlich lautende Äußerungen zitiert sei, konkretisierte für die Spielscharen:

„Die Spielschararbeit verpflichtet ihre Ausübenden. Die Gruppen sind politisch aktiv. Ihr ganzes Tun und Leben dient der Stärkung nationalsozialistischen Volkstums. Von den Spielstoffen muß nationalsozialistische Weltanschauung ausströmen. [...] So ist das Spiel der nationalsozialistischen Spielscharen immer ein politisches Spiel. [...] Sie wollen mit ihrem Spiel einen Einfluß bekommen auf ihre Volksgenossen.“¹¹⁹⁹

Weder für die *HJ*-Spielscharen, noch für das Deutsche Volksspiel darf angenommen werden, dass man Akteure oder Publikum durch Terror oder Zwang zu beeinflussen hoffte. Vielmehr ging man davon aus,

„daß gerade in den Bezirken des Seelischen und des Künstlerischen auch beim Laien die Freiwilligkeit und das Gefühl der freien Entscheidung irgendwie Voraussetzung bleiben müssen. Wir sind aber auch davon überzeugt, daß es

¹¹⁹⁸ Zander, Otto: Jugend im Ringen um eine nationalsozialistische Kultur. Ein Rückblick auf die Heidelberger Reichstagung des Kulturamtes. In: DSp36, S. 182.

¹¹⁹⁹ Leonhardt, Paul: Nationalsozialistisches Volksspiel. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 252, Hervorh. i. Orig. Vgl. auch: Anordnung des Leiters der Partei-Kanzlei A 40/41 v. 31.8.1941. Abgedruckt in: Reichsjugendführung 1942, S. 2179; BArch: R55/20476, Bl. 122; Förster, Wolfgang: Volkstumspflege in Oberschlesien. Bericht über die Reichsarbeitswoche für Volkstumsarbeit. In: Schlesische Stimme 22 (1940), S. 253; Geleitwort des Reichsjugendführers. In: DSp36, S. 2; Gudat, Waldemar: Der Elternabend. In: DSp38, S. 449; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 23; Hellmich, Albert: Vorbereitung und Durchführung einer Grenzlandspielfahrt. In: DSp39, S. 175; Hirschfeld, Wolfgang: Der Abend im Dorfe. In: DSp37, S. 223; Hopster 2005, S. 665; Kinz 1990, S. 208; Schultze, Hermann: Das mannschaftliche dramatische Spiel. In: DSp41, S. 50; Ziegler 1937, S. 10.

für einen Nationalsozialisten keine andere freie Entscheidung geben kann und geben wird, als seine Kräfte in den Dienst der Bewegung zu stellen. Wir wissen, daß die Sing-, Spiel- und Musikgruppen, die unter dieser inneren Voraussetzung sich gebildet haben, kein anderes Schaffen und Einsetzen wollen als eben für die nationalsozialistische Gemeinschaft.“¹²⁰⁰

Wie wurde nun bei den Deutschen Volksspielern und ihren Rezipienten dieses „freie Wollen“ erzeugt? Den Studien des Historikers Detlef Schmiechen-Ackermanns zu Folge gibt es fünf Beweggründe, die einen Großteil der Bevölkerung zur freiwilligen Zustimmung zu diktatorischen Systemen anstiften können: Er nennt die ideologische Affinität, die persuasive und die affektive Vereinnahmung, die materielle Verlockung und die soziale Verheißung. Im Anschluss an Schmiechen-Ackermanns Ergebnisse kann konstatiert werden, dass sowohl die *HJ*-Spielscharen als auch das Deutsche Volksspiel beide Strategien der Vereinnahmung verfolgten, um breite Zustimmung zum *NS*-System zu erzeugen: Die persuasive durch propagandistische Überredung und Beeinflussung (z.B. Verbreitung nationalsozialistischer Weltanschauung, Werbung für den Nationalsozialismus und seine Institutionen) und die affektive durch überwältigendes rauschhaftes Erleben bzw. Emotionspolitik (z.B. Vergemeinschaftung durch Emotionalisierung).¹²⁰¹

Weitet man den Blick auf das gesamte Feld der Arbeitsaufgaben von *HJ*-Spielscharen und Deutschem Volksspiel, lassen sich insgesamt sieben z.T. ineinander übergreifende Hauptziele herauschälen, wovon die meisten direkt oder indirekt auch Zustimmungserzeugung abstellten:

- Förderung von Gemeinschaft
- Verbreitung von und Zustimmungserzeugung zu nationalsozialistischer Weltanschauung
- Verbreitung von deutschem Kulturgut und Brauchtum
- Vorbildhaftigkeit und Schulung des künstlerischen Nachwuchses
- Werbung für den Nationalsozialismus und seine Institutionen
- Ablenkung, Verschleierung, Unterhaltung
- Steigerung der (Kriegs-)Motivation

¹²⁰⁰ Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 9.

¹²⁰¹ Vgl. Schmiechen-Ackermann 2012, S. 28-29.

Förderung von Gemeinschaft

Wie bereits im Kapitel A dargestellt, war das Gemeinschaftsparadigma schon seit 1919 in der Laienspielbewegung verbreitet,¹²⁰² sowohl als explizites Ziel des Laienspiels¹²⁰³ oder aber als willkommener Nebeneffekt.¹²⁰⁴ Neben der Vorstellung einer „Volksgemeinschaft“,¹²⁰⁵ auf die das Laienspiel hinarbeiten sollte, existierten auch Stimmen, die eine religiöse Gemeinschaft durch nichtprofessionelles Theaterspiel erzeugen wollten.¹²⁰⁶ Dabei fokussierten die Laienspiel-Programmatiker sowohl die Gemeinschaft unter den Spielern selbst¹²⁰⁷, als auch die zwischen Spielern und Publikum.¹²⁰⁸

Ähnliches schwebte auch den nationalsozialistischen Programmatikern des Deutschen Volksspiels vor. Nun wurde keine religiöse, sondern nur noch die „Volksgemeinschaft“ angestrebt – und zwar überwiegend als explizites Ziel.¹²⁰⁹ Gemeinschaftsbildung durch nichtprofessionelles Theaterspiel sollte sowohl innerhalb der Spielergruppe, als auch unter den Zuschauern geschehen.¹²¹⁰ Ebenso erhoffte man sich positive Effekte auf die Gemeinschaft von Spielern und Publikum¹²¹¹ und – durch Spielfahrten – auch zwischen Stadt- und Landbevölkerung

¹²⁰² Vgl. Gerst 1928, S. 151; Hüppgens, Theodor: Grundsätzliches zum Laienspiel. In: Gerst 1924, S. 158; Kaufmann 1991, S. 137; Kaufmann 1998, S. 444.

¹²⁰³ Vgl. Mirbt, Rudolf: Zur Frage des Laienspiels (1924). In: Frantzen 1969, S. 62.

¹²⁰⁴ Vgl. Brix 1937, S. 30; Wittig, Joseph: Das Spiel als natürliche Bewegung von Gott her (1924). In: Frantzen 1969, S. 56.

¹²⁰⁵ Vgl. Hüppgens, Theodor: Grundsätzliches zum Laienspiel. In: Gerst 1924, S. 158; Kaufmann 1998, S. 444; Mirbt, Rudolf: Volk. In: Gentges u.a. 1929, S. 88-90; Wiesebach, Wilhelm: Die gemeinschaftsbildende Kraft des religiösen Laienfestspiels. In: Gerst 1924, S. 160.

¹²⁰⁶ Vgl. Ditzen, Josef: Das Werk der Aachener Spielgemeinschaft (1924). In: Frantzen 1969, S. 62; Laslowski 1932, S. 97-99.

¹²⁰⁷ Vgl. Kaufmann 1991, S. 137; Kaufmann 1998, S. 444.

¹²⁰⁸ Vgl. Brix 1937, S. 30; Kaufmann 1991, S. 137; Kaufmann 1998, S. 444.

¹²⁰⁹ Vgl. Boehnert, Günther: Leitsätze zum Spiel. In: DSp39, S. 227; Bofinger, Hans: Bäuerliche Kulturarbeit der Jugend. In: DSp36, S. 17-18; Dörner 1943, S. 223; Hauert, Adolf: Aus der Arbeit am Sprechchor. In: DSg35, S. 49; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 23, 92; Hesse 2005, S. 190, 215; Petzold, Gertraud: Möglichkeiten der praktischen Kulturarbeit in den Einheiten des BDM. In: DSp37, S. 257; Rüdiger 1983, S. 130-131; Schreckenberg 2001, S. 295; Seidelmann 1942, S. 196; Seidl, Florian: Die Bedeutung des Laienspiels für die Volksbildung. In: DSg33, S. 62; Studentkowski, Konrad: Das Volksspiel. In: DSp36, S. 71.

¹²¹⁰ Vgl. Aus der Gauchronik Masuren. Vom Werden einer Feierstunde. In: DSp36, S. 236; Blachetta, Walther: Der Weg zum deutschen Gemeinschaftsfest. In: DSg33, S. 148-149; Gudat, Waldemar: Der Elternabend. In: DSp38, S. 449; Petersen, Peter: Dorf- und Bauernabende. In: DSp36, S. 148; Seibold, Karl: Gesellige Spiele. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 229; Seidelmann 1942, S. 7.

¹²¹¹ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 24, 65; Blachetta, Walther: Der Weg zum deutschen Gemeinschaftsfest. In: DSg33, S. 148-149; Das Laienspiel in der Wehrmacht 1942, S. 1; Die Spielschar bei den Kameraden der Wehrmacht. In: DSp40, S. 94; Ehlers, Anneliese: Das offene Singen. In: DSp40, S. 190; Jacob, Sofie: Die Gäste sollen mitmachen! In: DSp38, S. 456; Mitteilungen. In: DSp40, S. 120.

bzw. „Reichs- und Volksdeutschen“.¹²¹² Der Kontakt, der besonders zwischen den unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen hergestellt wurde, ermöglichte nach der „Kontakthypothese“ des Psychologen Gordon Allport, den Abbau von Vorurteilen. Dieser Effekt, den Gordon in den 1950er Jahren erstmalig publizierte, tritt ein, wenn Personen kooperative Ziele verfolgen, von gleichem Status sind, miteinander interagieren müssen, um ihre Ziele zu erreichen und ihr Kontakt von Autoritäten unterstützt wird. Neuere Forschungen belegen, dass nicht alle vier Kriterien erfüllt sein müssen, um den Effekt zu erzielen.¹²¹³ Die Spielfahrten der *HJ*-Spielscharen erfüllten drei von vier Merkmalen der Allportschen These¹²¹⁴ und stellten damit den ersten Schritt zur intra- und interregionalen Gemeinschaftsbildung durch Abbau von Vorurteilen dar.

Nicht nur hinsichtlich seiner gemeinschaftsfördernden Aufgaben zählte das Deutsche Volksspiel zum nationalsozialistischen Propaganda-Handwerkszeug. In dieser Aufgabe ähnelte es anderen „kulturellen“ Praxen der Nationalsozialisten, z.B. in der Musikpädagogik,¹²¹⁵ dem Darstellenden Spiel in der Schule¹²¹⁶ und der multidisziplinären Form der (Dorf-)Gemeinschaftsabende, um nur einige verwandte Beispiele im *NS*-System zu nennen. Wie bereits hinlänglich gezeigt wurde, betrieb man die Gemeinschaftsförderung im Deutschen Volksspiel auf sämtlichen Ebenen: Sowohl die impliziten und expliziten Inhalte der Stücke (Genre, Stoff, Motiv, Text, Figur), als auch die Wahl der ästhetischen Gestaltungsmittel (Spielkleid, Gestaltung von Bühnen-, Zuschauer- und Veranstaltungsraum, Musikeinsatz, chorischer Spielstil) und die strukturellen Vorgaben (Spielfahrten, Zielgruppen, Programmfolgen)

¹²¹² Vgl. Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 64; Hellmich, Albert: Bericht einer Grenzlandspielschar. In: DSp38, S. 224; Hellmich, Albert: Vorbereitung und Durchführung einer Grenzlandspielfahrt. In: DSp39, S. 176; Kleist, Alfred: Unsere Spielschar auf dem Dorfe. In: DSp38, S. 369-370; Langner, Peter: Spielscharen singen und spielen in volksdeutschen Dörfern. In: DSp39, S. 150-151; Mitteilungen. In: DSp40, S. 194; Pankow, Fr.: Aus der Arbeit der Hamburger Rundfunkspielschar der Hitler-Jugend. In: DSp40, S. 57-59; Paris, Hans Joachim: Einsatz der Rundfunkspielschar auf dem Lande. In: DSp39, S. 140-141; Richter, Karlheinz: Von den Aufgaben des Spielscharführers. In: DSp36, S. 316; Rundfunk und Spielschar. Freiburger Spielschar in Österreich. In: DSp38, S. 386; Standfuß, Traute: Spielfahrt der Obergauspielschar Berlin in die Slowakei. In: DSp40, S. 78-79; Weirauch, Irmgard: Was der Osten von den Spieleinheiten erwartet. In: DSp42, S. 51; Zander, Otto: Unsere Spieleinheiten im Osteinsatz. In: DSp42, S. 35; Ziegler 1937, S. 46-47.

¹²¹³ Vgl. Van Dick, R. (2014). Kontakthypothese. In: Wirtz, Markus Antonius (Hg.): *Dorsch – Lexikon der Psychologie*. 17. vollst. überarb. Aufl. Bern: Huber 2014, S. 924.

¹²¹⁴ Die Gruppen waren in ihrem Status nicht gleich: Die anreisende Spielschar hatte Betreuungsaufgaben.

¹²¹⁵ Vgl. Günther 1992, S. 53-58; Jenne 1977, S. 138; Phleps 1995, S. 9-10; Phleps 2000, S. 7-8; Phleps 2001, S. 5-6.

¹²¹⁶ Vgl. Hesse 2005, S. 190, 215.

sollten die Gemeinschaft des deutschen Volkes befördern. Diese Aufgabe kann aufgrund ihres dominanten Niederschlages in den befragten Quellen als eine der wichtigsten des Deutschen Volksspiels begriffen werden.

Verbreitung von und Zustimmungserzeugung zu nationalsozialistischer Weltanschauung

Eine weitere gewichtige Aufgabe des Deutschen Volksspiels war – wie bereits vor 1933 von unterschiedlichsten politischen Lagern – die Verbreitung von Weltanschauung und damit einhergehend die Erzeugung von Zustimmung:¹²¹⁷

„Weltanschauung wird bildhaft, hörbar, faßbar und greifbar in den Spielen. [...] Haltung, Bekenntnis und Verpflichtung sind unsere wertvollen Spiele. Sie sind Erziehung dem Volke, wenn es sie spielt und wenn es sie miterlebt.“¹²¹⁸

In diesem Zitat aus einem populären Spielleiter-Handbuch klingen die drei zentralen, oft ineinander verzahnten Strategien des Deutschen Volksspiels an, wenn es um die Verbreitung nationalsozialistischer Weltanschauung ging:

- Bekenntnis¹²¹⁹
- Belehrung¹²²⁰
- Erlebnis¹²²¹

¹²¹⁷ Vgl. Schelling 1996, S. 25-26.

¹²¹⁸ Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 50. Ebenso unverändert übernommen in: Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 41.

¹²¹⁹ Vgl. Ditzen, Josef W.: Spielfahrer (1925). In: Frantzen 1969, S. 166; Förster, Wolfgang: Feierspiel und geselliges Spiel. Versuch einer Klarlegung. In: DSp37, S. 346; Hopster 2005, S. 664; Jörg, Theo: Stunde der Saar. In: DSg34, S. 347-348; Roth, Hermann: Vom Aufbau einer Feierstunde. In: DSp36, S. 35; Schöttler, Wilhelm: Nachwort. In: Ders.: Kämpfende Mannschaft. München: Kaiser 1935 (=ML 125), S. 56; Scholz, Wilhelm: Spielzucht im feierlichen Spiel. Ein Beispiel für viele. In: DSp39, S. 326-327; Seidl, Florian: Die Bedeutung des Laienspiels für die Volksbildung. In: DSg33, S. 61; Sommer-Sonnwende. Gestaltungsvorschlag für die Schulungslager des NSLB, S. 1-6. In: BArch: NS 22/782; Zander, Otto: Weimar – Bekenntnis und Tat. Die Kulturarbeit der deutschen Jugend. In: DSp42, S. 69.

¹²²⁰ Vgl. Aussprache. In: DSg34, S. 21-22; BArch: R55 / 20476, Bl. 122; BArch: R55 / 20478, Bl. 1-2, 4, 21, 54; Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 256; Blachetta, Walther: Auf großer Spielfahrt. In: DSg34, S. 221; Der Jungmädels-Elternabend. In: DSp38, S. 50; Dörner 1943, S. 111; Förster, Wolfgang: Feierspiel und geselliges Spiel. Versuch einer Klarlegung. In: DSp37, S. 346; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 8, 41; Hellmich, Albert: Bericht einer Grenzlandspielschar. In: DSp38, S. 224; Hesse 2005, S. 193; Hörmann, Fritz: Wie fangen wir an? In: DSg35, S. 253-254; Jörg, Theo: Stunde der Saar. In: DSg34, S. 347-348; Kircher, Wilhelm: Ein Dorf spielt Gegenwartsgeschichte. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 253-256; Leonhardt, Paul: Nationalsozialistisches Volksspiel. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 252; Lorenzen, Hans: Volksspiel im Dorf. In: DSp36, S. 82; Phleps 1995, S. 5; Scholz, Wilhelm: Spielzucht im feierlichen Spiel. Ein Beispiel für viele. In: DSp39, S. 326-327; Seidelmann 1942, S. 17, 196; Simons, Konni: Die Spielfahrt. In: DSg34, S. 151-154; Standfuß, Traute: Spielfahrt der Obergauspielschar Berlin in die Slowakei. In: DSp40, S. 78-79; Studentkowski, Konrad: Das Volksspiel. In: DSp36, S. 71; Ziegler 1937, S. 27.

¹²²¹ Vgl. Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 291; Bohlmann, Erna: Mädelsprechchor? In: DSp36, S. 53; Colberg, Erich: Spielschararbeit im Dorfe. In: DSp39, S. 129; Dabel, Gerhard: Sprechchor im

Alle drei Strategien zielten darauf, unter Spielern und Zuschauern Zustimmung zum Nationalsozialismus zu erzeugen.

Die Akteure sollten ihrer eigenen Überzeugung im Spiel Ausdruck verleihen, indem sie ein Bekenntnis zur nationalsozialistischen Ideologie formulierten: „Für uns ist das deutsche Volksspiel Gesinnungssache, Ausdruck unserer Haltung, nicht Unterhaltung!“¹²²² – schrieb Konrad Studentkowski, Kulturreferent des *Reichspropagandaamtes Thüringen*, im Jahr 1936. Dadurch versprach man sich Nachahmungsanreize unter den Zuschauern zu erzeugen:

„Zwei Seiten jeder kulturellen Tätigkeit müssen vor allem klar erkannt werden: Einmal ist sie Ausdruck einer Weltanschauung, und zum Zweiten ist sie zugleich Ausrichtung, Beeinflussung, Erziehung zu dieser inneren Haltung.“¹²²³

Und zwar Erziehung beider Gruppen – die der Spieler so gut als die der Zuschauer. Das öffentliche Bekenntnis zum Nationalsozialismus ist den von Schmiechen-Ackermann formulierten affektiven Vereinnahmungsstrategien zuzurechnen.

Desweiteren diente das Deutsche Volksspiel natürlich auch der Belehrung bzw. Vermittlung von nationalsozialistischem Gedankengut und also der persuasiven Meinungsbeeinflussung. Karl Cerff schrieb den Spielschar-Aktivisten in der ersten Ausgabe von *Die Spielschar* ins Stammbuch: „[...] heute müssen wir die Werte unserer Weltanschauung mit den besten uns zur Verfügung stehenden Kräften im deutschen Menschen innerlich verankern.“¹²²⁴ Und in einer Handreichung für Lehrer fand sich im Jahrgang 1937/38 folgende Formulierung:

„Die Darbietung einer Spielschar soll uns Gedanken, Grundsätze und Beispiele der nationalsozialistischen Weltanschauung vermitteln, es soll in einer gutgebauten Spielhandlung den Zuhörern auch politische Tendenzen nahebringen [...]“¹²²⁵

Jungvolk. In: DSp36, S. 58; Dannenmann: HJ-Spielscharen – die jüngste Sonderformation. In: DSp38, S. 372; Jörg, Theo: Stunde der Saar. In: DSg34, S. 347-348; Ranke, Winfried: Propaganda. In: Benz/Graml/Weiß 2007, S. 40; Richter, Karlheinz: Von den Aufgaben des Spielscharführers. In: DSp36, S. 316; Rundfunk und Spielschar. In: DSp39, S. 32-33; Schöttler, Wilhelm: Nachwort. In: Ders.: Kämpfende Mannschaft. München: Kaiser 1935 (=ML 125), S. 56; Schreckenber 2001, S. 283, 295.

¹²²² Studentkowski, Konrad: Das Volksspiel. In: DSp36, S. 71.

¹²²³ Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 8.

¹²²⁴ Cerff, Karl: Spielschar und Formation. In: DSp36, S. 5.

¹²²⁵ Schneider-Franke: Grundsätzliches zum Laienspiel. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 236.

Dementsprechend wurde das Deutsche Volksspiel - wie die gesamte Kulturarbeit der *HJ* – der „Weltanschaulichen Schulung“ (im Hinblick auf die kindlichen und jugendlichen Spieler selbst) und dem Propaganda-Sektor (hinsichtlich der Zuschauer) zugerechnet.¹²²⁶ Die Spieler hatten demnach im nationalsozialistischen Propagandaapparat eine doppelte Funktion: Zum Einen wurden sie selbst als Propagandisten instrumentalisiert, wie Paul Leonhardt bereits oben zitiert wurde:

„So ist das Spiel der nationalsozialistischen Spielscharen immer ein politisches Spiel. [...] Sie wollen mit ihrem Spiel einen Einfluß bekommen auf ihre Volksgenossen.“¹²²⁷

Zum anderen erklärte Leonhardt die Spieler selbst zum Ziel der propagandistischen Bemühungen:

„Das Laienspiel ist ein mächtiger Erziehungsfaktor in unserem Volk. Wer weiß, daß Tausende und aber Tausende von Spielen vom Volk gelernt, geübt, dargestellt und von den Volksgenossen mit erlebt werden, wer weiß, wie tief die Worte und die Haltung des Spiels in die Darstellenden eindringen und sie sogar fürs Leben formen, wer immer und immer wieder erleben kann, mit welcher Anteilnahme die Volksgenossen gerade bei Laienspielen dabei sind, der erst kennt die Wichtigkeit einer Pflege des Volksspiels.“¹²²⁸

Diese geistige und körperliche nationalsozialistische Enkulturation der Spieler ergänzte er an anderer Stelle um die Zuschauerperspektive:

„Die Texte werden durch Wochen hindurch auswendig gelernt, sie werden geistig und seelisch aufgenommen, wieder und wieder dargestellt. Und die Zuschauer solcher Spiele, die im Laufe des Jahres kaum etwas lesen oder anhören, stehen mit einer besonderen Offenheit und Aufnahmebereitschaft vor solchen Spielen ihrer Dorfgenossen.“¹²²⁹

¹²²⁶ Vgl. Buddrus 1997, S. 125 -126; Kaufmann 1991, S. 138.

¹²²⁷ Leonhardt, Paul: Nationalsozialistisches Volksspiel. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 252.

¹²²⁸ Leonhardt, Paul: Nationalsozialistisches Volksspiel. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 250, Hervorh. i. Orig.

¹²²⁹ Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 14-15. Eine ähnliche Einschätzung findet sich über die Einflussmöglichkeit auf *DAF*-Lagerteilnehmer aus dem Jahr 1941: „Es kann nicht gleichgültig sein, mit welchem Stoff sich die Arbeitskameraden auseinandersetzen. [...] Wenn man sich aber überlegt, daß die Kameraden solchen Stoff dann auswendig lernen, darzustellen beginnen und ihn wochenlang mit herumtragen, so erkennen wir den Einfluß, der auf sie ausgeübt wird. [...] Wir verlangen von einem Spiel, daß es, ob ernst oder heiter, ehrlich, anständig und lebenswahr ist, daß es volksaufbauend wirkt, daß es nationalsozialistische Weltanschauung verkörpert und daß es in einer einfachen, aber guten deutschen Sprache geschrieben ist.“ Amt für Arbeitseinsatz / KdF-Amt Feierabend 1941, S. 25, Hervorh. i. Orig. Vgl. auch: Dittrich/Merkel 2011, S. 11-12.

Aus diesem Grund wurde das Darstellen von vorbildhaften Handlungen und Figuren, auch von regelrechten *role models* als effektives Mittel der Beeinflussung begriffen: Zur Nachahmung von Seiten der Zuschauer und zur rollenspielartigen Einübung durch die Spieler selbst.¹²³⁰ Die Germanistin Ingrid Bennewitz formuliert den angestrebten Effekt auf die Spieler am Beispiel von Erich Colbergs Feierspiel *Gudrun in der Normandie*:

„Die sicher angestrebte Identifikation mit der Protagonistin kann durchaus als lebenspraktische Einübung in jene Rolle verstanden werden, die den ‚deutschen Mädels und Frauen‘ in den zu diesem Zeitpunkt längst absehbaren Kriegshandlungen zuwachsen sollte: unbedingte ‚Treue‘ zum abwesenden männlichen Partner, der daraus wiederum die ‚Garantie‘ für eine Rückkehr in die gewohnten Verhältnisse ziehen konnte; ‚Treue‘ sogar über den Tod hinaus und deshalb keinerlei Arrangement mit dem siegreichen Gegner; Verzicht auf individuelles Glück mit Blick auf die Vorrangigkeit des Sippen- bzw. Volksinteresses.“¹²³¹

Zum Einen setzte man also auf die kognitive Verankerung von nationalsozialistischen Lehrsätzen im Gedächtnis der Spieler durch die zahlreichen Wiederholungen beim Auswendiglernen, Proben und Aufführen – ganz ähnlich dem Effekt beim Singen von weltanschaulichen oder religiösen Liedern. Zum Anderen auf das unbewusste Habitualisieren von Handlungsmustern durch den Spielerkörper. Und weiter auf die vermittelnde Wirkung auf den Zuschauer hin.

Die dritte Strategie, mit der Zustimmung zur nationalsozialistischen Weltanschauung erzeugt werden sollte, nämlich über das erschütternde oder mitreißende Erlebnis, ist als ein Versuch der affektiven Vereinnahmung zu verstehen. Voraussetzung für eine erfolgreiche Emotionalisierung der Zuschauer war dabei die innere Anteilnahme der Spieler selbst, die sich aufs Publikum übertragen sollte.¹²³² Für die Spieler einer Zeitsatire etwa wurde gefordert, „Träger eines kompromißlosen politischen und

¹²³⁰ Vgl. Bennewitz 1991, S. 98; Berichte von Spielscharen. In: DSg33, S. 274; Das Laienspiel in der Wehrmacht 1942, S. 1; Gallert, Martin: Die schlesische Grenzlandspielschar. In: DSp36, S. 222; Hartmann, Heinrich: Feierräume für kommende Jahrhunderte. In: DSp39, S. 56; Leitner, Walter: Jugend auf dem Dorf. Kulturarbeit und Leibesübung. In: DSp43, S. 8; Mirbt, Rudolf: Vorwort. In: Altendorf, Werner: Hitlerjüngens im Kampf. Ein Spiel aus den Anfängen der Hitler-Jugend. 3. Aufl. München: Kaiser 1938 (=ML 98), S. 3; Mirbt, Rudolf: Vorwort. In: Altendorf, Werner: Trutz Teufel und Tod. München: Kaiser 1934 (= ML 98), S. 5; Ziegler 1937, S. 35-39.

¹²³¹ Bennewitz 1989, S. 106-107.

¹²³² Vgl. Richter, Karlheinz: Von den Aufgaben des Spielschärführers. In: DSp36, S. 316.

weltanschaulichen Aktivismus, der schließlich – in guter Formung – jeden Zuhörer mitreißen muß“,¹²³³ zu sein.

Das Erzeugen der ideologischen Zustimmung bei Spielern und Zuschauern über Bekenntnis, Belehrung und Erlebnis musste den Beteiligten dabei keinesfalls bewusst sein. Ganz im Gegenteil: Das subtile, unaufdringliche Hinarbeiten auf allgemeine Zustimmung war das Mittel der Wahl. *Propagandaminister* Joseph Goebbels scheute sogar nicht, exemplarisch für den Rundfunk Goethes Aphorismus „Man merkt die Absicht und ist verstimmt“ als Arbeitsrichtlinie zu bemühen.¹²³⁴

Verbreitung von deutschem Kulturgut und Brauchtum

Die Verbreitung deutschen Kulturgutes, die eines der zentralen Anliegen der Deutschen Volksspiel-Programmatiker darstellte, speiste sich aus Motivationen, die schon vor 1933 in der Laienspielbewegung als Triebfedern fungierten. Die Jugendbewegung versuchte erstens dem Feindbild der Großstadtkultur mit Schund und Kitsch aller Art entgegenzuwirken. Dem wurde die „Volkskultur“ in Form von Volkslied, Volkstanz, Laienspiel etc. als positives Gegenbild gegenüber gestellt.¹²³⁵

Zweitens zielte die Verbreitung deutschen Kulturguts auf die Bildung breiter Bevölkerungsschichten unter dem Begriff „Volksbildung“,¹²³⁶ der auch in seiner zweiten Bedeutung, nämlich der Entstehung einer „Volksgemeinschaft“ durch gemeinsames Erleben – wie bereits oben ausgeführt – Ziel der Laienspielbewegung war. Und drittens wollte man deutsche Kultur besonders dort pflegen und erhalten, wo diese in Vergessenheit zu geraten drohte, nämlich gerade in den Grenzgebieten und bei der deutschen Bevölkerung im Ausland.¹²³⁷

Im Deutschen Volksspiel ist allerdings von einer stärkeren Politisierung der Motivationen auszugehen, wobei die Form, nämlich die Verbreitung von deutschem Kulturgut und Brauchtum, weitergeführt wurde:¹²³⁸ Einerseits wurde deutsche oder

¹²³³ Gudat, Waldemar: Der Elternabend. In: DSp38, S. 449.

¹²³⁴ Vgl. Hoffmann 1983, S. 254. Vgl. auch: Brenner 1963, S. 93; Dörner 1943, S. 111.

¹²³⁵ Vgl. Kaufmann 1991, S. 42-46, 98-99; Laslowski 1932, S. 97-101; Rostosky 1937, S. 11, 14.

¹²³⁶ Vgl. Kaufmann 1991, S. 98-99; Laslowski 1958, S. 51; Seidl, Florian: Die Bedeutung des Laienspiels für die Volksbildung. In: DSg33, S. 61-63.

¹²³⁷ Vgl. Gerst 1928, S. 146; Laslowski 1932, S. 97-101.

¹²³⁸ Vgl. Aussprache. In: DSg34, S. 21-22; Bänsch, Hans: Aufgaben der O.-S. Grenzspielschar der HJ. In: DSg34, S. 23; Blachetta, Walther: Der Weg zum deutschen Gemeinschaftsfest. In: DSg33, S. 154; Bohmann, Erna: Kulturarbeit der Mädels. In: DSp36, S. 232; Cerff, Karl: Spielschar und Formation. In: DSp36, S. 6; Dannenmann: HJ-Spielscharen – die jüngste Sonderformation. In: DSp38, S. 372;

germanische Kultur zum Zweck der Enkulturation verbreitet. Besonders die Jugend, aber auch Umsiedler und die Bevölkerung der besetzten Gebiete, deren „Umvolkungsbereitschaft“¹²³⁹ man stärken wollte, sollten kulturspezifische Inhalte erlernen und internalisieren. Dadurch hoffte man ganz offensichtlich, die neuen Mitglieder der „Volksgemeinschaft“ zu Trägern des – nationalsozialistisch vorselektierten – national-kulturellen Gedächtnisses zu machen.¹²⁴⁰ Eng mit der Enkulturation verknüpft war das Motiv des „Volkstumskampfes“, worunter der „Wettlauf zweier Volkstümer“ verstanden wurde. In dessen Verlauf sei aus bevölkerungspolitischer Sicht von entscheidender Bedeutung, welche Seite die Jugend für sich gewinnen könne:

„Denn dort, wo Volkstum mit Volkstum zusammentrifft, entscheidet in der endgültigen Raumordnung die größere Volkskraft und das stärkere und überlegene Volkstum.“¹²⁴¹

Besonders durch die Pflege von regionalem Brauchtum und Volkskultur wollte man die Grenzlandbevölkerung für sich einnehmen und die Volks- und Auslandsdeutschen in ihrer nationalen Identität festigen.¹²⁴² Der politische Hintergedanke, nämlich die verordnete Solidar- und Wehrgemeinschaft für den Fall einer kriegerischen Auseinandersetzung zu stärken, war dabei alles andere als

Delfmann, Heinrich: Brauch und Spiel. In: DSp36, S. 140; Posorski, Heinz: Warum Spiel- und Singscharen? In: DSg33, S. 23.

¹²³⁹ Vgl. Fauth 2004, S. 22-23.

¹²⁴⁰ Vgl. Das Kulturamt teilt mit. In: DSp41, S. 175; Deppe, Frithjof: Die Mitwirkung der Spielscharen im Veranstaltungsring. In: DSp41, S. 169; Deppe, Frithjof: Kultureller Einsatz im Osten. In: DSp42, S. 53-54; Die kulturelle Erziehung der Mädels. In: DSp42, S. 72; Grüder, Ernst: Kulturarbeit der Grenzlandjugend. In: DSp37, S. 146; Harvey 2010, S. 217-218; Petzold, Gertraud: Möglichkeiten der praktischen Kulturarbeit in den Einheiten des BDM. In: DSp37, S. 257; Sondern, Doris: Die Kulturarbeit im Sommerlager. In: DSp37, S. 155-157; Spielschar an der inneren Front. In: DSp40, S. 193-194; Stoverock 2013, S. 105; Zander, Otto: Freizeitgestaltung ist zweierlei. Aufgaben der Rundfunkspielscharen auf den KdF-Schiffen. In: DSp38, S. 297; Zander, Otto: Unsere Spieleinheiten im Osteinsatz. In: DSp42, S. 35; Ziegler, Karl: Volksdeutsche Erziehung und volksdeutsches Spiel. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 260.

¹²⁴¹ Förster, Wolfgang: Volkstumspflege in Oberschlesien. Bericht über die Reichsarbeitswoche für Volkstumsarbeit. In: Schlesische Stimme 22 (1940), S. 253. Vgl. auch: Gallert, Martin: Die schlesische Grenzlandspielschar. In: DSp36, S. 220; Keller 2013, S. 194.

¹²⁴² Vgl. BArch: R55 / 20477, Bl. 29; Berichte von Spielscharen. In: DSg33, S. 274; Colberg, Erich: Spielschararbeit im Dorfe. In: DSp39, S. 126; Deppe, Frithjof: Kultureller Einsatz im Osten. In: DSp42, S. 53-54; Harvey 2010, S. 9; Hellmich, Albert: Bericht einer Grenzlandspielschar. In: DSp38, S. 226; Hellmich, Albert: Vorbereitung und Durchführung einer Grenzlandspielfahrt. In: DSp39, S. 175; Miller-Kipp 2002, S. 208; Mitteilungen. In: DSp40, S. 194; Mohr, Trude: Der Kulturwille des BdM. In: Reichs-Jugend-Pressedienst. Nr. 93, 26.6.1934, S. 2; Moser 1938, S. 57; Nölle, Leni: Zur Mädelskulturarbeit im Kriegssommer 1941. In: DSp41, S. 118-119; Schultze, Hermann: Das mannschaftliche dramatische Spiel. In: DSp41, S. 50; Sieb 2007, S. 121-122.

Dabei sollte das Brauchtum nicht auf einer Bühne präsentiert, sondern von allen Anwesenden gemeinsam praktiziert werden. Für die Gemeinschaftsabende in der Stadt war Brauchtum weit weniger praktikabel. Vgl. Bofinger, Hans: Bäuerliche Kulturarbeit der Jugend. In: DSp36, S. 17-18; Haiding, Karl: Wir beobachten! In: DSp37, S. 39-40; Kinz 1990, S. 266; Mosse 1993, S. 198.

geheim. Ludwig Noack, *HJ-Bannführer* und Leiter der *Kulturabteilung Ostland*, propagierte 1938 ganz offen in *Die Spielschar* das kriegspolitische Anliegen der Spielscharen:

„Ein Grenzland wird jedoch auf die Dauer nicht nur durch eine starke Wehrmacht gesichert werden können, sondern durch die Tatsache, daß dieses Grenzland ein Zentrum deutscher Kultur ist, daß jedes Dorf in diesem Grenzland und besonders an der Grenze selbst ein Bollwerk deutschen Volkstums ist.“¹²⁴³

Und weiter:

„So soll unsere Spielschararbeit gerade im Grenzland sich einordnen in die große politische Aufgabe, einen lebendigen Schutzwall deutscher Bauern und Siedler auszubauen.“¹²⁴⁴

Neben der Verbreitung deutscher Kultur fand zeitgleich die gezielte Verdrängung fremder Kultur und Bräuche statt.¹²⁴⁵ Die *HJ-Spielscharen* und auch das Deutsche Volksspiel wurden also gezielt im Rahmen der nationalsozialistischen Germanisierungspolitik benutzt.

Als dritte Motivation für die Reanimation und Popularisierung von Brauchtum und deutschem Kulturgut speziell in den ländlichen Gebieten ist die Prävention von Landflucht zu verstehen. Zum einen wären hohe Arbeitslosenquoten in den Städten für das Image der nationalsozialistische Beschäftigungspolitik nachteilig gewesen. Deshalb versuchte man der vermeintlichen kulturellen Unterversorgung, die die Attraktivität des Stadtlebens in den Augen der Dorfbevölkerung steigerte, entgegenzuwirken:

„Insbesondere muß die Partei schon jetzt beginnen, das kulturelle Leben auf dem Dorf als eines der wichtigsten politischen Führungsmittel in der Bekämpfung der Landflucht in verstärktem Maße zu pflegen und zu aktivieren.“¹²⁴⁶

Andererseits wurde die Landbevölkerung dringend für die kriegswichtige Autarkie, die mit Instrumenten wie dem „Vierjahresplan“ oder der „Erzeugungsschlacht“ angekurbelt wurde, benötigt. Durch Wiederbelebung bzw. Stärkung des bäuerlichen Brauchtums sollte die Landbevölkerung in ihrer regionalen Identität bestärkt und

¹²⁴³ Noack, Ludwig: Spielschararbeit im Gebiet Ostland. In: DSp38, S. 374.

¹²⁴⁴ Noack, Ludwig: Spielschararbeit im Gebiet Ostland. In: DSp38, S. 375.

¹²⁴⁵ Vgl. Brenner 1963, S. 214-215; Mitteilungen. In: DSp40, S. 194.

¹²⁴⁶ Reichsjugendführung 1942, S. 2179. Vgl. auch: Noack, Ludwig: Dörflicher Einsatz des HJ-Veranstaltungsringes. In: DSp39, S. 274.

ihrem Kulturkreis und Heimatboden tiefer verwurzelt werden.¹²⁴⁷ Besonders sinnfällig zeigt sich die dienende Funktion der Kultur für agrarpolitische – und damit militärische – Interessenlagen darin, dass die kulturelle Betreuung der ländlichen Bezirke vom *Reichsnährstand*, *Kraft durch Freude* und *Reichsjugendführung* gemeinsam koordiniert wurde. Hierbei kam *KdF* und *RJF* die Bereitstellung der Spielscharen zu, wobei der *Reichsnährstand* als ständische Organisation der nationalsozialistischen Agrarpolitik vermutlich die Einsatzorte vorgab.¹²⁴⁸

Vorbildliche Veranstaltungen und Schulung von Multiplikatoren und Nachwuchskünstlern

Zu den Aufgaben der *HJ*-Spielscharen zählte auch die Durchführung ideologisch und ästhetisch vorbildlicher Veranstaltungen, die das Publikum zur Nachahmung anregen sollten.¹²⁴⁹ Denn das Recht auf Ausrichtung der Kunst beanspruchte der Staat für sich, wie es u.a. einer Begründung Goebbels für die Neuerungen des Theatergesetzes aus dem Jahr 1934 zu entnehmen war:

„Für den nationalsozialistischen Staat ist dagegen die Kunst eine öffentliche Aufgabe. Sie ist nicht nur ästhetischer, sondern auch sittlicher Art, und das

¹²⁴⁷ Vgl. Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 291; Briese, Herbert: Erfahrungen aus der Dorfgemeinschaftsarbeit. In: DSp38, S. 191; DAF und KdF-Amt Feierabend 1937, S. 11, 22; Dannenmann: HJ-Spielscharen – die jüngste Sonderformation. In: DSp38, S. 372; Diedrichs, Inge: Kulturlager des Obergaues Pommern an der Grenze. In: DSp39, S. 215; Dörner 1943, S. 223; Haiding, Karl: Das geht alle an! In: DSp37, S. 253-254; Hirschfeld, Wolfgang: Zwei Zeitschriften – ein Ziel. In: DSp39, S. 213; Kleist, Alfred: Unsere Spielschar auf dem Dorfe. In: DSp38, S. 369-370; Lübbers, Anneliese: Der Dorfgemeinschaftsabend der Landjugend. In: DSp36, S. 152; Mirbt, Rudolf: Vorwort. In: Colberg, Erich: Das Kind. München: Kaiser 1939 (=ML 173), S. 3-5; Mirbt, Rudolf: Vorwort. In: Fritzsche, Gerhard: Der verlorene Hof. München: Kaiser 1937 (=ML 161), S. 5; Noack, Ludwig: Dörflicher Einsatz des HJ-Veranstaltungsringes. In: DSp39, S. 274; Noack, Ludwig: Spielschararbeit im Gebiet Ostland. In: DSp38, S. 374; Paris, Hans Joachim: Einsatz der Rundfunkspielschar auf dem Lande. In: DSp39, S. 140-141; Reichsjugendführung 1942, S. 2179-2180; Rüdiger 1983, S. 139.

¹²⁴⁸ Vgl. Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 280; Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp36, S. 313-315; Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 219.

¹²⁴⁹ Vgl. Aussprache. In: DSg34, S. 22; Blachetta, Walther: o.T. In: DSg34, S. 211-212; Bruscha, Brunhilde: Sudetendeutsche Kulturarbeit im Aufbau. In: DSp41, S. 80; Cerff, Karl: Spielschar und Formation. In: DSp36, S. 4; Colberg, Erich: Spielschararbeit im Dorfe. In: DSp39, S. 126; Deppe, Frithjof: Kultureller Einsatz im Osten. In: DSp42, S. 53-54; Die Spielschar-Ordnung. In: DSp39, S. 108; Dorfeinsatz der Spieleinheiten. In: DSp43, S. 9; Förster, Wolfgang: Feierspiel und geselliges Spiel. Versuch einer Klarlegung. In: DSp37, S. 347; Gallert, Martin: Die schlesische Grenzlandspielschar. In: DSp36, S. 220; Klug, Gerda: Zu „Werbeabend der HJ. auf dem Lande“ in Nr. 1/34. In: DSg34, S. 83; Kramer, Hertha: Helft bauen im Osten das innere Reich! In: DSp41, S. 89; Pankow, Fr.: Aus der Arbeit der Hamburger Rundfunkspielschar der Hitler-Jugend. In: DSp40, S. 58, 60; Reichsorganisationsleiter der NSDAP (Hg.): Organisationsbuch der NSDAP. Eher: München 1936, S. 451; Schirach, Baldur von: Geleitwort. In: DSp36, S. 2; Wägele, Rolf: Gebietsspielschar Hochland. In: DSg34, S. 171-173; Wägele, Rolf: Schulung und Spielscharen. In: DSg34, S. 205-210; Zander, Otto: ‚Mir ist um Deutschlands Kunst nicht bangel!‘ Rückschau auf die HJ-Kulturarbeit eines Jahres. In: DSp38, S. 40.

öffentliche Interesse an ihr beschränkt sich nicht auf die Notwendigkeit einer polizeilichen Überwachung, sondern erstreckt sich auf ihre Führung.“¹²⁵⁰

Demzufolge sollten u.a. die *HJ*-Spielscharen „Richtung und Ausrichtung für alle“¹²⁵¹ geben und als „kultureller Stoßtrupp“¹²⁵² eine durchschlagkräftige Vorreiterfunktion für eine regimekonforme Breitenkultur einnehmen, die langfristig von allen Formationen nachgeahmt werden sollte. Vom Deutschen Volksspiel versprach man sich sogar formbildende Impulse für das Profitheater.¹²⁵³

Die Spielscharen sollten ihre Strahlkraft aber nicht nur äußerlich entwickeln. Sie wurden auch als basale Ausbildungsstätten des ideologietreuen, künstlerischen Nachwuchses verstanden¹²⁵⁴ und als Instrument der kulturellen Multiplikatoren-Schulung.¹²⁵⁵

Selbstdarstellung und Werbung der Partei und ihrer Institutionen

Die *HJ*-Spielscharen sollten besonders qualitativ hochwertige Leistungen erbringen, um unter den Zuschauern – Eltern, Dorfbewohnern, Passanten, *KdF*-Schiffsreisenden, politischen Leitern – nicht nur für die nationalsozialistische Ideologie, sondern auch für die *Hitlerjugend* im Allgemeinen und ihre Spielscharen im Besonderen zu werben.¹²⁵⁶ Besonders auf dem Gebiet der Musik standen die

¹²⁵⁰ BArch: R 55/ 20464, Bl. 35.

¹²⁵¹ Vorwort der Schriftleitung. In: DSp36, S. 3.

¹²⁵² Vgl. Cerff, Karl: Spielschar und Formation. In: DSp36, S. 4; Zur Preisauflage der „Spielschar“, Heft 12, 1936 „Was bedeuten die Spielscharen in der Gesamtarbeit der Hitlerjugend?“. In: DSp37, S. 138.

¹²⁵³ Außerdem erhoffte man sich durch die Eigenbetätigung zahlreicher Spieler im nichtprofessionellen Sektor ein erhöhtes Interesse am Berufstheater und dadurch eine umfassende Einflussnahme auf dem Gebiet der Darstellenden Kunst. Vgl. Schultze, Hermann: Das mannschaftliche dramatische Spiel. In: DSp41, S. 51-52.

¹²⁵⁴ Vgl. Braune, Just: Künstlerischer Nachwuchs aus den Rundfunkspielscharen der HJ? In: DSp40, S. 18; Dannenmann, Kurt: HJ-Spielscharen – die jüngste Sonderformation. In: DSp38, S. 371; Gründer, Ernst: Kulturarbeit der Grenzlandjugend. In: DSp37, S. 146; Lamerdin, Kurt: Unser Veranstaltungsring. In: DSp39, S. 218.

¹²⁵⁵ Vgl. Noack, Ludwig: Spielschararbeit im Gebiet Ostland. In: DSp38, S. 375; Schulz, Werner: Spielschararbeit im Sommerlager! In: DSp38, S. 331; Stumme, Wolfgang: Zur Praxis der Spielschararbeit. In: DSp36, S. 7-8; Wägele, Rolf: Gebietsspielschar Hochland. In: DSg34, S. 171-173.

¹²⁵⁶ Vgl. Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp37, S. 139; Aus Fahrtenberichten: Der Erfolg des Spielschareinsatzes auf KdF-Schiffen. In: DSp39, S. 177; Blachetta, Walther: Der Weg zum deutschen Gemeinschaftsfest. In: DSg33, S. 154; Cerff, Karl: Spielschar und Formation. In: DSp36, S. 5; Der Jungmädel-Elternabend. In: DSp38, S. 50; Festspiel der Hitler-Jugend. In: DSg33, S. 153-158; Gallert, Martin: Die schlesische Grenzlandspielschar. In: DSp36, S. 220; Jacob, Sofie: Die Gäste sollen mitmachen! In: DSp38, S. 456; Krause, Hanns: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 95; Mirbt, Rudolf: Vorwort. In: Altendorf, Werner: Hitlerjungens im Kampf. Ein Spiel aus den Anfängen der Hitler-Jugend. 3. Aufl. München: Kaiser 1938 (=ML 98), S. 3; Noack, Ludwig: Spielscharfahrt ins Baltikum. In: DSp39, S. 217; Offermanns 2004, S. 178; Rundfunk und Spielschar. Freiburger Spielschar in Österreich. In: DSp38, S. 386; Rundfunk und Spielschar. In: DSp38, S. 146; Wägele, Rolf: Schulung

Spielscharen unter hohem Leistungsdruck, da man sich in Konkurrenz zur breit institutionalisierten Musikausbildung sah. Auf dem Gebiet des nichtprofessionellen Theaterspiels existierten keine vergleichbaren Schulungsstrukturen, an denen die Deutschen Volksspieler gemessen wurden.

Außerdem sollten die Scharen bei ihren Einsätzen an der Front und in den eroberten Gebieten als „Sendboten“ deutscher Kultur selbst dem Feind verständlich machen, wofür die deutschen Soldaten ihr Leben aufs Spiel setzten:

„Mag diese Bevölkerung erkennen, daß neben der militärischen Macht, die sie täglich vor Augen hat, das großdeutsche Reich auch hohe und mächtige Kulturwerte und vor allem ein ungebrochen frisches und überquellendes Kulturleben aufzuweisen hat, für das diese jungen Scharen der deutlichste Ausdruck sind und das zu schützen jeder Einsatz mit der Waffe recht ist.“¹²⁵⁷

Aber nicht nur zu Werbezwecken wünschte man sich von den *HJ*-Scharen Spitzenleistungen, sondern auch zur Ablenkung von gewichtigeren Fragen, wie die folgende Aufgabe zeigt.

Ablenkung, Zerstreung

Der Ethnomusikologe Helmut Brenner versteht Ablenkung und Verschleierung als eine der Aufgaben von Musik in Diktaturen:

„Nicht von ungefähr wird in fast allen autoritären Regimen auf kulturelle Spitzenleistungen – zusammen mit dem Sport quasi Aushängeschilder, die von einem Blick hinter die Fassade abhalten sollen und dies auch tun – allergrößtes Augenmerk gelegt und diese in jeder erdenklichen Weise gefördert.“¹²⁵⁸

Auf den Schiffsreisen von *Kraft durch Freude* hatten die Scharen für Fröhlichkeit und Unterhaltung zu sorgen und ein deutsches, kulturelles Gegengewicht gegen die Faszinationen des Auslands zu schaffen.¹²⁵⁹ Das heitere Unterhaltungsangebot für

und Scharen. In: DSg34, S. 207-208; Würsig, K.E.: Werbeabend der *HJ*. auf dem Lande? In: DSg34, S. 24.

¹²⁵⁷ Zander, Otto: Von Bukarest bis Neapel – von Warschau bis Calais. Einsatz von *HJ*-Scharen in allen Teilen Europas. In: DSp40, S. 233.

¹²⁵⁸ Brenner 1992, S. 53.

¹²⁵⁹ Vgl. Aus Fahrtenberichten: Der Erfolg des Schareinsatzes auf *KdF*-Schiffen. In: DSp39, S. 176-177; Mitteilungen. In: DSp38, S. 340; Rundfunk und Schar. In: DSp38, S. 146, 185; Rundfunk und Schar. In: DSp39, S. 141; Zander, Otto: Freizeitgestaltung ist zweierlei. Aufgaben der Rundfunkscharen auf den *KdF*-Schiffen. In: DSp38, S. 297.

Teilnehmer von verschiedenen Lagern oder für die Dorfgemeinschaft sollte (wie z.T. oben bereits beschrieben) der Langeweile vorbeugen und die private Freizeitbeschäftigung durch parteigelenkte ersetzen.¹²⁶⁰ Mit Kriegsbeginn ergab sich schließlich eine Vielzahl von Zielgruppen, deren potentiell regimewiderständige Gedanken durch die kulturellen Angebote der *HJ*-Spielscharen zerstreut werden sollten:

„Die Formationen von HJ, DJ, BDM und JM werden als einzige in der Lage sein, in Sing- und Spielstunden mit Blasmusiken, Fanfarenmusiken, Laien- und Märchenspielen dafür zu sorgen, daß in den lebenswichtigen Betrieben, die mit drei und vier Schichten arbeiten, in den Werkpausen den Arbeitenden Entspannung und Freude gebracht wird. Im gleichen Umfang muß in den Flüchtlingslagern und Lagern der Evakuierten, in Verwundetenheimen, auf den Dörfern, in Straßen und auf Plätzen der Städte und überall dort, wo es not tut, ebenso für Entspannung und Aufheiterung gesorgt werden.“¹²⁶¹

Dieser *Reichsbefehl* der *Reichsjugendführung* eröffnete den Spielscharen schon kurz nach Kriegsbeginn, am 22. September 1939 eine breitgefächerte Zuschauerschaft, die durch fröhliche Stunden von ihren „Alltagsorgen“ abzulenken sei. Die Soldaten an der Front und im Lazarett wurden erst später als offizielle Zielgruppe erwähnt.¹²⁶² Bislang fanden die Veranstaltungen der *HJ*-Spielscharen in den *Umsiedlerlagern* in der Forschung kaum Beachtung.

„Wer Siedler im Osten werden sollte, musste warten, bis polnische Bauernhöfe oder Geschäfte für ihn beschlagnahmt worden waren. In dieser Wartezeit mussten die Menschen betreut und beschwichtigt werden“,¹²⁶³

konstatiert Elisabeth Harvey. Welche Aufgabe u.a. dem Deutschen Volksspiel, vermittelt durch die *HJ*, dabei zufiel, ist dem *Reichsbefehl 10/41K* vom 22.2.1941 zu entnehmen:

„Die freien Abende oder Nachmittage im Lager sind durch Heimspiele, Gesellschaftsspiele, gemeinsames Spielen von Scharaden, Stehgreifspiele

¹²⁶⁰ Vgl. Hirschfeld, Wolfgang: Zwei Zeitschriften – ein Ziel. In: DSp39, S. 213; Schulz, Werner: Spielschararbeit im Sommerlager! In: DSp38, S. 331.

¹²⁶¹ Reichsbefehl der RFJ, 2/K, 22.9.1939, S. 3. Zit. n.: Jahnke/Buddrus1989, S. 309-310.

¹²⁶² Vgl. Banicki, Hete: Spielschar an der inneren Front. In: DSp39, S. 318; Die Spielschar bei den Kameraden der Wehrmacht. In: DSp40, S. 94; Kinz 1990, S. 208; Kratzer 1998, S. 378; Pankow, Fr.: Aus der Arbeit der Hamburger Rundfunkspielschar der Hitler-Jugend. In: DSp40, S. 57-58; Rüdiger 1983, S. 142; Schreckenber 2001, S. 283; Spielscharführer! Spielscharführerin! In: DSp40, S. 11; Standfuß, Traute: Singen in Betrieben und in Lazaretten. In: DSp40, S. 32.

¹²⁶³ Harvey 2010, S. 107-108.

[sic!], Schattenspiele, Puppenspiele und dergleichen abwechslungsreich zu gestalten. Das Spiel dient zur Einzelbeschäftigung wie auch zu gemeinsamer Ausgestaltung der Freizeit und des angesetzten Spielabends.“¹²⁶⁴

Das Ziel der Zerstreung und Ablenkung von negativen und potentiell widerständigen Gedanken, ist bereits für die leichte Unterhaltung im Berufstheater und für den Einsatz von Musik nachgewiesen.¹²⁶⁵ Insofern ordneten sich die *HJ*-Spielscharen und das Deutsche Volksspiel nahtlos in eine größere, regimegesteuerte Propagandamaschinerie ein.

Erhalt und Steigerung der (Kriegs-)Motivation

Eine aufbauende und motivierende Funktion sollten die *HJ*-Spielscharen und das Deutsche Volksspiel schon in den Jahren vor Kriegsbeginn ausüben. Besonders im Zusammenhang mit dem politischen und dem „Volkstumskampf“ tauchten Spielscharen als Spender von Erbauung, Zuversicht und Mut in der einschlägigen Literatur auf.¹²⁶⁶ Im Krieg scheint die Bedeutung dieser Spielschar-Aufgabe an Gewicht gewonnen zu haben. Nun sollte einerseits die Zivilbevölkerung in ihrem Durchhaltewillen gestärkt und ermutigt werden. Leichte, stille Programme sollten mit den Arbeitern der Rüstungsbetriebe und den Angehörigen der Frontsoldaten abgehalten werden.¹²⁶⁷ Auf ausführliche Schilderung von Kriegsgeschehnis oder Heldentod sollte verzichtet werden, um das Publikum nicht zu deprimieren. Stattdessen verlangte man nach „einer heiteren, besinnlichen Fröhlichkeit, die alle Herzen wärmt“. ¹²⁶⁸ Die Soldaten ihrerseits erhielten von *HJ*-Spielscharen Besuch an der Front, um mit dem Gefühl des heimatlichen Rückhaltes gestärkt in den Kampf zu ziehen:

„Es ist keine Narkose, kein Betäubungsmittel, das durch Lied, Musik, Spiel und Tanz von diesen Spielscharen unseren tapferen Soldaten gebracht wird. Das haben diese nicht nötig; denn sie sind überall da glücklich und stolz, wo

¹²⁶⁴ BArch: NS 28/36, Bl. 26.

¹²⁶⁵ Vgl. Brenner 1992, S. 53; Dussel 1988, S. 319-325.

¹²⁶⁶ Vgl. Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 256; Hellmich, Albert: Bericht einer Grenzlandspielschar. In: DSp38, S. 226; Mirbt, Rudolf: Vorwort. In: Fritzsche, Gerhard: Der verlorene Hof. München: Kaiser 1937 (=ML 161), S. 3; Schreckenber 2001, S. 283; Studentkowski, Konrad: Das Volksspiel. In: DSp36, S. 71.

¹²⁶⁷ Vgl. Banicki, Hete: Spielschar an der inneren Front. In: DSp39, S. 318; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 92; Nölle, Leni: Zur Mädelskulturarbeit im Kriegssommer 1941. In: DSp41, S. 119-120; Zander, Otto: Vom wehrhaften Geiste. Eine Veranstaltung mit junger Kriegsdichtung. In: DSp41, S. 103; Zander, Otto: Weimar – Bekenntnis und Tat. Die Kulturarbeit der deutschen Jugend. In: DSp42, S. 69.

¹²⁶⁸ Spielscharführer! Spielscharführerin! In: DSp40, S. 11.

sie am Feind oder im Einsatz stehen, nur sollen sie hinter sich eine frohe und zuversichtliche Heimat wissen.“¹²⁶⁹

Otto Zander verriet mit dieser Argumentation, dass es durchaus Kritik an den Fronteinsätzen der *HJ*-Spielscharen gegeben haben muss. An dieser Stelle verwahrte er aber die Spielschar-Einsätze gegen den Vorwurf der narkotischen Zerstreuung oder Ruhigstellung der Soldaten durch kulturelle Angebote, obwohl dies – wie oben bereits gezeigt - tatsächlich ein zentrales Anliegen war. Dagegen stellte er nun die Motivierung der Soldaten in den Mittelpunkt:

„Und überall hin, wo ihre Flugzeuge oder Schiffe sie tragen, ihre Panzer oder ihre Eilmärsche sie führen, soll sie das fröhliche Lachen des Führers begleiten, das wir in diesen Tagen in der Deutschen Wochenschau wieder beglückt erlebten. Daß dieses Lachen, dieses frohe deutsche Herz auch in den bittersten Stunden nicht erstirbt, daß es hinausgetragen wird in alle Teile Europas, wo deutsche Soldaten stehen, dafür bürgt die Jugend des Führers selbst.“¹²⁷⁰

Dabei wird sich als Vorteil erwiesen haben, dass diese (männliche) Jugend ihre eigenen Erfahrungen mit dem tatsächlichen Frontalltag jenseits aller kriegsromantisierenden Phantasien erst noch machen würde. Andernfalls wäre die fröhliche Atmosphäre, die die Spielscharen vermitteln sollten, vermutlich gar nicht zu erzeugen gewesen.

Damit wird deutlich, dass sowohl die *HJ*-Spielscharen im allgemeinen, als auch das Deutsche Volksspiel im speziellen neben der expliziten Verbreitung von nationalsozialistischer Ideologie und Propaganda als kulturelles Schmiermittel in der großen Kriegs- und Vertreibungsmaschinerie des „Dritten Reiches“ fungierte: Die Praktiker des nichtprofessionellen Theaters akzeptierten und erfüllten ihre Aufgaben bei der Betreuung von „Volksdeutschen“, deren „Deutschtum“ gestärkt werden sollte oder bei der Betreuung von *Umsiedlerlagern*, mit der Aufgabe, Widerstände und Unmut zu harmonisieren und damit den Betrieb von Deportation, Vertreibung und

¹²⁶⁹ Zander, Otto: Von Bukarest bis Neapel – von Warschau bis Calais. Einsatz von *HJ*-Spielscharen in allen Teilen Europas. In: DSp40, S. 233.

¹²⁷⁰ Zander, Otto: Von Bukarest bis Neapel – von Warschau bis Calais. Einsatz von *HJ*-Spielscharen in allen Teilen Europas. In: DSp40, S. 233, Hervorh. i. Orig. Vgl. auch: Nölle, Leni: Zur Mädelskulturarbeit im Kriegssommer 1941. In: DSp41, S.119-120; Pankow, Fr.: Aus der Arbeit der Hamburger Rundfunkspielschar der Hitler-Jugend. In: DSp40, S. 57-58; Spielschar an der inneren Front. In: DSp40, S. 136.

Umsiedlung in geschmeidigem Fluss zu halten. Ebenso halfen Deutsche Volksspielpraktiker bei der kulturellen Betreuung der Dorfbewohner, die für die landwirtschaftliche „Erzeugungsschlacht“ eingebunden wurden, und der Betriebsarbeiter, die in kriegswichtigen Betrieben arbeiteten. Beide Zielgruppen sollten die wirtschaftliche Autarkie des deutschen Reiches im Krieg fördern. Aus diesem Grund blieben die Spielscharen und das Deutsche Volksspiel auch während des Krieges für die kulturelle Versorgung der Dörfer und die allgemeine Aufwertung des Bauernstandes zuständig. Eine noch direktere Unterstützung des Kriegszustandes war die Ablenkung und Motivierung der deutschen Soldaten an der Front und der Zivilbevölkerung, für die die *HJ*-Spielscharen ebenfalls sorgten.

Die Spielschar ließ mit den Jahren keine Zweifel mehr darüber aufkommen, dass sich die Existenzberechtigung der gesamten *HJ*-Spielschararbeit und des dort stattfindenden Deutschen Volksspiels in einer dienenden Funktion gegenüber der nationalsozialistischen Politik erschöpfte.¹²⁷¹

3.2.4.4 Zusammenfassung der Ergebnisse

Im Kapitel 3.2.4 wurden die diskursiven Aussagen zu einzelnen Zuschauergruppen, den Formen der Programmgestaltung und den Aufgaben bzw. gewünschten Wirkungen von Deutschen-Volksspiel-Aufführungen zusammengetragen und analysiert. Dem Kapitel vorangestellt wurde eine Betrachtung des allgemein verbreiteten Begriffs des „Volkes“ bzw. der „Volksgemeinschaft“. Für beide Begriffe konnte die Einlagerung in die Diskurse des Deutschen Volksspiels, ganz besonders im Sektor der Zielgruppen-Definition, nachgewiesen werden. Im Einzelnen konnten folgende Ergebnisse herausgefiltert werden:

Der ideologisch aufgeladene Begriff der „Volksgemeinschaft“ bezeichnete dem nationalsozialistischen Verständnis nach den angestrebten Zustand einer Gemeinschaft, in der alle Unterschiede in Herkunft, Stand, Beruf, Vermögen,

¹²⁷¹ Nach der vorliegenden Untersuchung deutet sich an, dass politisch-ideologische Aufgaben bereits vor 1933 in der Laienspielbewegung verfolgt wurden, wenn sie auch nicht annähernd deren Hauptbetätigungsfeld ausmachten. Es werden hier also eher die Forschungsergebnisse Kaufmanns zur Frühgeschichte der Laienspielbewegung bestätigt, die dem Laienspiel durchaus u.a. völkische Aufgaben nachweisen und nicht den Schlussfolgerungen Hopsters, der hinsichtlich der politisch-ideologischen Funktion einen deutlichen Bruch im Jahr 1933 konstatiert. Vgl. Hopster 2005, S. 663-664; Kaufmann 1991, S. 104-109.

Bildung, Wissen, Kapital, Alter und Partei negiert seien und jedes Mitglied dieser Gemeinschaft die seinen Qualifikationen entsprechenden Aufstiegschancen haben sollte. An der Herstellung der „Volksgemeinschaft“, die zur Legitimierung der deutschen Kriegspolitik und des Holocaust benutzt wurde, war das Deutsche Volksspiel beteiligt.

Das deutsche Volk sollte aufgrund einer biologistischen „Blutszugehörigkeit“ ermittelt werden, die aber gerade in den eroberten und besetzten Gebieten den Grenzgängerstatus unscharf definierte und so zu einer willkürlichen In- und Exklusionspraxis führte. Mithilfe des Instrumentes der *Deutschen Volksliste* sollten diejenigen „Volksdeutschen“ aus der Bevölkerung herausgefiltert werden, die „eindeutschungsfähig“ waren. An der „Eindeutschung“ durch das Konfrontieren mit und aktive Teilhaben an dem, was man unter „deutscher Kultur“ verstand, arbeiteten die Deutschen Volksspieler mit. Ziel war es, ein „lebendiges Bollwerk“ der deutschen Kultur gegen die Bedrohung der „Überfremdung“ zu errichten. Beide Topoi, „Volksgemeinschaft“ und Feindbedrohung bedingten sich gegenseitig – ohne klare definierte Gemeinschaft kein Feind und umgekehrt.

Die Verbreitung von deutscher Kultur als Form der politischen Agitation war bereits in der Weimarer Republik praktiziert worden, und zwar besonders unter konservativen Nationalistinnen, völkischen und bürgerlichen Feministinnen. Diese Bewegung wurde Ende der 1920er Jahre von einer jüngeren, bündischen Generation abgelöst, die ihrerseits später von der nationalsozialistischen Volkstums-, Grenz- und Auslandsarbeit absorbiert wurde. Aber auch auf polnischer Seite betrieb man den „Volkstumskampf“ durch Volksbüchereien, Heimatabende, Gesangsvereine, Volkstanz, Laienspiel, Kindergärten, Bastelstuben, Frauen- oder Sportvereine.

Der „Volk“-Begriff war nachweislich ebenfalls schon in der Laienspielbewegung handlungssteuernd, und zwar nicht ausschließlich in der demokratischen Variante der „Volksbildung“ durch Theater. Die rassistische Konnotation des Begriffs in der Laienspielbewegung stellt bislang noch ein Forschungsdesiderat dar.

Die Idee der „Volksgemeinschaft“ hatte besonders hinsichtlich der Deutschen-Volksspiel-Rezipientengruppe der Dorfbevölkerung im Ausland, den besetzten und eroberten Gebieten Auswirkungen. An der Werbung für deutsche Kultur im Ausland hatten sich schon in der Weimarer Republik sowohl verschiedene Spielscharen als

auch der *BVB* beteiligt. Unter nationalsozialistischer Herrschaft wurden die Spielfahrten ins Ausland und die besetzten und eroberten Gebieten ausgeweitet und stärker systematisiert. Besonders in den Jahren 1937 - 1939 und Mitte 1940 – Winter 1942/43 organisierte das *RJF*-Kulturamt zahlreiche Spielfahrten zur „volksdeutschen“ Bevölkerung. Diese Aktivitäten unterstützten die nationalsozialistische Germanisierungspolitik. Sowohl die „kulturelle Betreuung“ der „volksdeutschen“ Bevölkerung im besetzten Polen – also der vorselektierten Menschen, die in die *Deutsche Volksliste* aufgenommen worden waren – als auch die der „volksdeutschen“ Umsiedler war Teil des Vertreibungs- und Vernichtungssystems von Millionen von Nicht-Deutschen. Den *HJ*-Spielscharen kam dabei die Aufgabe zu, der „volksdeutschen“ Bevölkerung vorbildhafte deutsche Kultur vorzuleben und die Umsiedler in ihren Wartezeiten in den *Umsiedlerlagern* zu beschwichtigen, zu zerstreuen und dazu anzuhalten, eigene Lager-Spielscharen zu gründen.

Sowohl die Bevölkerung der Dörfer im Inland als auch die in den Grenzgebieten beschrieben die Autoren durchgängig als zurückhaltend und verschlossen, gesund, robust und erdverbunden. Der Dorfbewohner galt als schwer zu überzeugen. Wenn er allerdings einmal für die Ideologie gewonnen wäre, sei er ebenso schwer wieder davon abzubringen.

Beide Gruppen hatten unterschiedliche politische Aufgaben zu erfüllen: Die Grenzlandbevölkerung sollte „Bollwerk“ gegen und „Brücke“ in den Osten zugleich sein, weshalb sie in ihrer nationalsozialistischen Überzeugung gestärkt werden sollte. Auch im Grenzland war schon die Laienspielbewegung zur „kulturellen Stärkung“ aktiv gewesen. Die Dorfbevölkerung innerhalb der Reichsgrenzen hingegen fungierte primär als Garantie für die Autarkie des Reiches im Kriegszustand. Deshalb versuchten die *HJ*-Spielscharen, der Landflucht hauptsächlich durch die Gestaltung von Dorfgemeinschaftsabenden vorzubeugen, an denen das gesamte Dorf, unabhängig von Alter, Geschlecht oder Stand, teilnehmen sollte.

Stadtbewohner wurden im Gegensatz zur Dorfbevölkerung nicht in einem heterogenen Spielschar-Publikum zusammengefasst, sondern wurden nur in anderen Rollen (als Eltern, Arbeiter, Urlauber etc.) zum Ziel der propagandistischen Spielschareinsätze. Vermutlich befürchtete man Desinteresse oder gar eine Blamage für die Spielscharen, sobald sie vor städtischem Publikum auftreten würden.

Auf Elternabenden, die zur Information, *HJ*-Werbung, Gemeinschaftsbildung und propagandistischen Beeinflussung der Eltern der *HJ*-Mitglieder veranstaltet wurden, zeigte man häufig Deutsche Volksspiele.

Deutsches Volksspiel wurde aber auch vor den eigenen Kameraden aufgeführt, ob innerhalb der *HJ*-Formation oder von *HJ*-Spielscharen während größerer Veranstaltungen, wie etwa den Sommerlagern. Wenn in den Quellen zum Spiel ohne Zuschauer-Spieler-Trennung geraten wurde, unterschied sich diese Spielintention von der Laienspielbewegung insofern, das letztere das völlige Versinken im Spielerlebnis anvisierte, wohingegen das Deutsche Volksspiel stärker das Gemeinschaftserlebnis fokussierte.

Fachpublikum und interessierte Praktiker werden auf Großveranstaltungen wie dem *Reichslager für Feier und Freizeit* und den *Weimar-Festspielen* von den *HJ*-Spielscharveranstaltungen erreicht worden sein.

Auf den KdF-Schiffen konkurrierten die *HJ*-Spielscharen mit dem professionellen Bordprogramm um die Zuschauer, die in entspannter Urlaubsatmosphäre für die nationalsozialistische „Volksgemeinschaft“ aufgeschlossen werden sollten.

Die heterogenste Zielgruppe war sicherlich das Publikum der Offenen Singen, sprich Passanten an öffentlichen Orten. Sie ermöglichten aber die propagandistische Beeinflussung derjenigen Menschen, die von keiner der zahlreichen Parteiinstitutionen erreicht wurden.

Auch die Soldaten an der Front und in Lazaretten wurden mit Spielschareinsätzen bedacht. Besonders dort, wo keine professionelle Truppenbetreuung stattfand, werden sie ein dankbares Publikum abgegeben haben.

Mit Kriegsbeginn wurden neben den Soldaten auch die Arbeiter der kriegswichtigen Betriebe zur Zielgruppe der Spielscharen. Sie sollten in ihren Arbeitspausen mit einem motivierenden, zerstreuenden Spielscharprogramm bedacht werden, da man befürchtete, die Arbeiter in ihrer schwindenden Freizeit nicht mehr zu erreichen.

Auch im Rahmen der *HJ*-Veranstaltungsringe traten *HJ*-Spielscharen auf, und zwar ganz besonders in den ländlichen Ringen. Vermutlich konnte man Profi-Ensembles schlechter für Veranstaltungen auf den Dörfern verpflichten und wollte andererseits nicht mit den Unterhaltungsangeboten der Städte konkurrieren. Diese Spielschar-Abende erfreuten sich anscheinend keiner besonderen Beliebtheit beim Publikum.

Eine lange Liste weiterer Veranstaltungen bzw. Orte und Institutionen lässt sich anschließen, an denen die *HJ*-Spielscharen aktiv wurden. Obwohl im Vorherigen nur

die wichtigsten Zuschauergruppen ausführlich betrachtet wurden, zeichnet sich schon ab, dass die Zielgruppen der Spielscharen sehr breit gefächert waren, einen deutlichen Schwerpunkt aber auf die Landbevölkerung legten.

Um dem Ideal der nationalsozialistischen Feiergestaltung auch für die Veranstaltungen, an denen die *HJ*-Spielscharen beteiligt waren, gerecht zu werden, versuchte die *RJF* einerseits, repressiv über die Genehmigungspflicht für Veranstaltungsprogramme¹²⁷² und andererseits verstärkend über die Veröffentlichung beispielhafter Programmfolgen einen ausrichtenden Einfluss auszuüben.

Die Gestaltung der Veranstaltungsprogramme unterschied sich je nachdem, ob es sich um eine heitere oder eine besinnliche Feier handelte. Vorbildliche Veranstaltungen mit heiterem Charakter wiesen meist eine strukturelle Dreiteilung auf – „Einstimmung“, „Hauptteil“, „Ausklang“ – und bedienten sich hauptsächlich der vier Elemente Musik, Wort, Spiel und Tanz. Der Aufbau einer ernsten Feier gliederte sich ebenfalls in drei Teile – „Einstimmung/Hinführung“, „Ansprache“, „Bekenntnis“ – und bediente sich überwiegend der obligatorischen Elemente Musik und Wort und der optionalen Module Spiel (nur Feierspiele) und symbolische Handlung.

Die Programmfolgen sollten sich idealerweise durch eine inhaltliche und atmosphärische Einheit unter einem propagandistischen Motto auszeichnen, wobei gerade diese Forderung in der Praxis Schwierigkeiten zu bereiten schien. Das Deutsche Volksspiel wurde in beiden Veranstaltungsarten meist als Programmhöhepunkt eingesetzt, wobei ihm in den ernsten Feiern eine vergleichbare Position (Höhepunkt und Kern) und Funktion (Verkündigung) wie der Predigt im Gottesdienst zukam. Die Aufführung eines Feierspiels in einer ernsten Feier konnte die Ansprache des Hoheitsträgers ersetzen.

Neben dem Einsatz von expliziten ideologischen Inhalten der Veranstaltungen zur Beeinflussung der Anwesenden wurde auf die unerfüllte Sehnsucht nach nationaler Gemeinschaft abgezielt. Im Anschluss an die These der Vergemeinschaftungs-Praktiken lässt sich feststellen, dass vier der insgesamt fünf Praktiken auf die Zusammenstellung der Veranstaltungsprogramme maßgeblichen Einfluss ausübten – wobei die Aktivierung der Zuschauer stärker in den fröhlichen Veranstaltungen zum

¹²⁷² Vgl. Kapitel 2.3.

Tragen kam und die Emotionalisierung, äußere Formatierung und das Bekenntnis besonders in den ernsten Feiern.

Ähnliche ideale Veranstaltungsprogramme sind bereits für die Laienspielbewegung nachzuweisen. Vermutlich sollte durch den Rückgriff auf traditionelle Feierformen die Zustimmung zu mehr oder weniger neuartigen nationalsozialistischen Inhalten erleichtert werden.

Die Arbeit der *HJ*-Spielscharen wurde unverschleiert als eine politisch motivierte definiert. Weder die Mitarbeit in den Spielscharen noch das Rezipieren der Veranstaltungen sollte durch Zwang bewerkstelligt werden, sondern vielmehr freiwillig erfolgen. Diese freiwillige Zustimmung sollte durch propagandistische Überredung und Beeinflussung (persuasive Vereinnahmung) und durch rauschhaftes Erleben bzw. Emotionspolitik (affektive Vereinnahmung) erzeugt werden. Aus den Quellen lassen sich sieben Hauptaufgaben für die *HJ*-Spielscharen und das Deutschen Volksspiel herausfiltern, wovon die meisten direkt oder indirekt auf Zustimmungserzeugung hinarbeiteten. Erstens wurde die Förderung der (Volks-)Gemeinschaft eingefordert, und zwar auf multiplen Ebenen: Sowohl unter den Zuschauern als auch unter den Spielern, zwischen Spielern und Publikum, zwischen Stadt- und Landbevölkerung, „Volks- und Reichsdeutschen“. Zur Herstellung dieser Gemeinschaft bediente man sich sämtlicher Faktoren des Deutschen Volksspiels: Sowohl der impliziten und expliziten Inhalte der Stücke (Stoff, Motiv, Text, Handlung), als auch der ästhetischen Gestaltungsmittel (Kostüm, Gestaltung von Bühnen-, Zuschauer- und Veranstaltungsraum, Musikeinsatz, chorischer Spielstil) und der strukturellen Vorgaben (Spielfahrten, Zielgruppen, Programmfolgen). Die Gemeinschaftsförderung war eine der zentralen Aufgaben des Deutschen Volksspiels.

Zweitens sollte durch Bekenntnis, Belehrung und Erlebnis nationalsozialistische Weltanschauung verbreitet werden. Dabei wurden einerseits die Spieler selbst Ziel dieser propagandistischen Einflussnahme, da die zahlreichen Wiederholungen beim Auswendiglernen, Proben und Aufführen nationalsozialistische Lehrsätze kognitiv verankern und gewünschte Handlungsmuster habitualisieren sollten. Zum anderen sollten die Zuschauer durch das Vorführen von vorbildlichen Handlungen und *role models* zur Nachahmung angestiftet werden. Durch die innere Überzeugung der

Spieler sollten die Aufführungen für den Zuschauer zum erschütternden oder mitreißenden, emotionalen Erlebnis werden.

Drittens kam den Spielscharen und dem Deutschen Volksspiel die Verbreitung von deutschem Kulturgut und Brauchtum zu, wodurch zum Einen die Enkulturation des neuen nationalsozialistischen deutschen Volkes mit vorselektiertem Kulturgut gesteuert werden sollte. Zum Anderen erhoffte man, den „Volkstumskampf“ besonders in den Grenzgebieten entscheidend beeinflussen und dadurch die deutsche Solidar- und Wehrgemeinschaft für den Kriegsfall stärken zu können. Das Deutsche Volksspiel wurde also offensichtlich für die nationalsozialistische Germanisierungspolitik instrumentalisiert. Außerdem sollte mithilfe volkskultureller Veranstaltungen der Landflucht, die die kriegswichtige Autarkie gefährdete, entgegen gewirkt werden.

Als vierte Aufgabe sollten die Spielscharen – gemäß dem Führungsanspruch des Staates für die gesamte Kultur – vorbildhafte Veranstaltungen durchführen, um einer regimekonformen Breitenkultur den Weg zu bereiten, Nachwuchskünstler entdecken und kulturelle Multiplikatoren ausbilden.

Werbung für den Nationalsozialismus und seine Institutionen im In- und Ausland zu betreiben, stellte die fünfte Aufgabe der *HJ*-Spielscharen und des Deutschen Volksspiels dar.

Die sechste Aufgabe zielte auf Ablenkung und Unterhaltung der Bevölkerung, um potentielle Widerstände zu harmonisieren. Kriegstreiberei und Genozid sollten durch heitere Unterhaltungsprogramme verschleiert werden. Im Rahmen der Umsiedler-Betreuung arbeiteten die Spielscharen durch das Praktizieren fröhlicher Volkskultur der nationalsozialistischen Germanisierungspolitik zu.

Die letzte Aufgabe stellte den Erhalt und die Steigerung der (Kriegs-)Motivation der Soldaten und der Zivilbevölkerung (besonders Soldateneltern und Rüstungswerkarbeiter) dar. Dabei profitierten die Programmierer vermutlich davon, dass die Spieler selbst noch keine Fronterfahrung hatten und der kriegsromantischen Propaganda Glauben schenkten.

Die Spieler hatten demnach im nationalsozialistischen Propagandaapparat eine doppelte Funktion: Zum Einen waren sie Ziel der Propagandabemühungen, zum anderen wurden sie selbst als Propagandisten instrumentalisiert. Deutsche Volksspieler in den *HJ*-Spielscharen kamen primär in der Kriegs- und

Vertreibungsmaschinerie zur Verbreitung nationalsozialistischer Ideologie und Propaganda zum Einsatz.

3.2.5 Exemplarische Stückanalysen

Im Folgenden werden ein Feierspiel, ein geselliges und ein Märchenspiel der Reihe *Spiele der deutschen Jugend* exemplarisch gemäß der vier bereits angewandten Kriterien zur Aufführungsanalyse untersucht (s. Anhang). Sie werden für die Analyse der Dramentexte modifiziert zu den vier Untersuchungsebenen:¹²⁷³

- Dramaturgie
- Raum
- Arbeit der Schauspieler
- Publikum und Intention

Auf der Analyseebene der Dramaturgie werden neben dem Herausschälen dramaturgischer Elemente auch die Figuren, Stoffe und Motive und die Sprache betrachtet. Die Untersuchung des Raumes bezieht sich sowohl auf den Bühnenraum und seine Ausgestaltung, als auch auf den intendierten Zuschauerraum. Die Arbeit der Schauspieler wird hinsichtlich der Spielweise, des Kostüms und der Maske analysiert. Das letzte Untersuchungssegment konzentriert sich auf die dem Publikum zugedachte Rolle, die dem Text immanente Intention und den vermuteten Zweck der Aufführung. Den Stückanalysen werden jeweils Informationen über den Autor und die Fabel vorangestellt. Über eine mögliche Aufführungspraxis werden begründete Vermutungen angestellt.

3.2.5.1 Das Feierspiel

Als Beispiel für das Genre Feierspiele wird folgendes Stück untersucht:

Erich Colberg: *Der Kommandant*. Leipzig: Strauch 1938 (= *Spiele der deutschen Jugend* 15).

¹²⁷³ Vgl. Streisand 2001, S. 136.

Autor

Die Karriere Erich Colbergs stellt ein denkwürdiges Beispiel für die Lebensläufe vieler Autoren des nichtprofessionellen Theaterspiels in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Deutschland dar. Ähnliche Karrieren gelangen Margarethe Cordes, Heinz Steguweit, Hermann Schultze oder Paul Leonhardt, um nur einige populäre Namen zu nennen. Erich Colberg wurde am 21. März 1901 in Gelsenkirchen geboren, verbrachte seine Kindheit und Jugend überwiegend im pommerschen Greifenberg, wo er die Volksschule besuchte. Zwischen 1916 und 1922 ließ er sich in Pommern (Dramburg und Cammin) zum Volksschullehrer ausbilden. Die anschließenden fünf Jahre verbrachte er in wechselnden Arbeitsverhältnissen als Angestellter des Finanzamtes, der Stadtkasse und als Buchhalter, später auch als Erzieher und Vertretungslehrer, bevor er sich langfristig (1928-1942) im gelernten Beruf als Lehrer etablieren konnte. Auffällig ist, dass Colberg in den zwanzig Jahren von 1922 (Berufsabschluss) bis 1942 (Eintritt in den Kriegsdienst) ungewöhnlich häufig nicht nur den Beruf, sondern auch den Ort wechselte.¹²⁷⁴ Erst nach der Zeit als Soldat (1942-1945) und einigen Monaten in russischer Gefangenschaft (1945), ließ er sich in Harber in der Lüneburger Heide nieder, wo er das Amt des Schulleiters innehatte und im Jahr 1966 verstarb.¹²⁷⁵ Beispielhaft zeigt sich hier, dass eine Karriere vom Lehrer zum Schulleiter nach 1945 keinen Schaden an einer proaktiv nationalsozialistischen Haltung nehmen musste.

Neben dieser mehr oder weniger bürgerlichen Lehrerexistenz arbeitete Colberg als Autor für nichtprofessionelles Theater. Nach eigenen Angaben fühlte er sich in den frühen Jahren den Wandervögeln zugehörig.¹²⁷⁶ In den sechs Jahren von 1927-1932 brachte Colberg zwölf Publikationen heraus, zumeist Stücke für Kinder. In den Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft konnte Erich Colberg neben seiner hauptberuflichen Tätigkeit als Lehrer seinen schriftstellerischen Output deutlich steigern: 40 Veröffentlichungen in knapp 13 Jahren, davon das Gros Erzählungen für Kinder und Spiele für das nichtprofessionelle Theater. Seine Stücke erschienen u.a. in den populären Reihen *Münchener Laienspiele* (Herausgeber bis mindestens 1939:

¹²⁷⁴ Evtl. aufgrund der allgemeinen Lehrerarbeitslosigkeit oder des Junglehrer-Abbaus der 1920er und 1930er Jahre. Vgl. NSD 55/16, S. 130.

¹²⁷⁵ Zum Lebenslauf Colbergs: Vgl. Bennewitz 1991, S. 99; Colberg 1959, S. 3; Dorpus 1961, S. 23; Niggemann/Platzmann 1938, S. 35.

¹²⁷⁶ Vgl. Bennewitz 1991, S. 99.

Rudolf Mirbt)¹²⁷⁷ und *Spiele der deutschen Jugend* (Herausgeber: Kulturamt der Reichsjugendführung). Regelmäßige Empfehlungen seiner Stücke in der einschlägigen Praxisliteratur lassen vermuten, dass Erich Colberg ein viel gespielter Autor in den Jahren 1933-1945 war. Seine Meinung war auch im Fachdiskurs gefragt: Mehrfach schrieb er Artikel für *Die Spielgemeinde* und *Die Spielschar*.¹²⁷⁸ Im Jahr 1937 war er als namhafter Dichter neben von Olfers, Cordes und Steguweit zum 1. Reichslager für Feier und Freizeit eingeladen, das vom RfJ-Kulturamt und dem KdF-Amt *Feierabend* für 200 ihrer Sachbearbeiter und Referenten organisiert worden war und u.a. durch den Besuch des Reichsjugendführers Wertschätzung erhielt. Auf dieser Veranstaltung zeigte die *Schlesische Grenzlandspielschar* Colbergs *Das große Zeittheater*, das als Eröffnungstück der Spieltextreihe *Spiele der deutschen Jugend* die Bedeutung des Autors manifestiert hatte.¹²⁷⁹ Sieben seiner Stücke konnte Colberg in der SdJ-Reihe platzieren, mehr als jeder andere Autor.¹²⁸⁰ Colberg diente – wie viele Volksschullehrer – der Partei auch als *HJ-Führer*.¹²⁸¹ In einem Artikel in *Die Spielschar* bekannte sich Colberg (in der dritten Person) zur nationalsozialistischen Ideologie: „Er ist auf dem Gebiet der Feiargestaltung durchaus Partei und weiß um seine Einseitigkeit.“¹²⁸² Die ehemalige *BDM-Reichsreferentin* Jutta Rüdiger bezeichnete Colberg rückblickend noch 1983 als eine der führenden und maßgebenden Figuren des nichtprofessionellen Theaterspiels innerhalb der *HJ*.¹²⁸³ Es muss also davon ausgegangen werden, dass Erich Colberg ein vielgefragter und viel gespielter Autor im Dienste der nationalsozialistischen Propaganda war (s. Abb. 70).

¹²⁷⁷ Rudolf Mirbt schilderte in der Rückschau, der *Christian Kaiser Verlag* habe sich 1939 gezwungen gesehen, die *Münchener Laienspiele* an einen Verlag zu verkaufen, der der *Reichsschrifttumskammer* genehm gewesen sei. Außer dem Leipziger *Arwed Strauch Verlag*, der die Reihe schließlich rechtmäßig erwarb, seien Verhandlungen mit dem Potsdamer *Ludwig Voggenreiter Verlag* geführt worden. Mirbt sei als Herausgeber zunächst mit zu *Strauch* gewechselt, habe dann aber aufgrund unüberbrückbarer Differenzen die Herausgeberschaft niedergelegt. Daraufhin erschien die Reihe unter dem Titel *Münchener Laienspiele. Begründet von Rudolf Mirbt*. Die christlichen Stücke, die beim *Christian Kaiser Verlag* verblieben waren, wurden zwischen 1946 und 1958 unter dem Reihentitel *Christliche Gemeindespiele* ohne Einfluss Mirbts herausgegeben. Vgl. Mirbt 1960, S. 50-51.

¹²⁷⁸ Vgl. Colberg, Erich: Das Spiel als Bekenntnis. In: DSp39, S. 47-49; Colberg, Erich: Düsseldorf. In: DSp37, S. 201-202; Colberg, Erich: Spielschararbeit auf dem Dorfe. In: DSp39, S. 126-129.

¹²⁷⁹ Vgl. Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp37, S. 139; Colberg, Erich: Düsseldorf. In: DSp37, S. 201-202; Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit.

¹²⁸⁰ Hermann Schultze und Oskar Seidat konnten jeweils 5 Stücke in der SdJ-Reihe veröffentlichen.

¹²⁸¹ Vgl. Eckart, Walther: Dichter des deutschen Volks- und Jugendspiels. Erich Colberg. In: Reichswaltung des NSLB (Hg.): Die deutsche Schulfeier 6 (1941) H. 6, S. 133; Gingold 2013, S. 3.

¹²⁸² Colberg, Erich: Das Spiel als Bekenntnis. In: DSp39, S. 47.

¹²⁸³ Vgl. Rüdiger 1983, S. 129. Im Periodikum *Die deutsche Schulfeier* eröffnete Walther Eckart im Jahr 1941 eine Reihe über „Dichter des deutschen Volks- und Jugendspiels“ mit Erich Colberg an der „Spitze dieser Reihe“. Vgl. Eckart, Walther: Dichter des deutschen Volks- und Jugendspiels. Erich Colberg. In: Reichswaltung des NSLB (Hg.): Die deutsche Schulfeier 6 (1941) H. 6, S. 130.

Aus den Jahren 1944-1947 sind keine Veröffentlichungen bekannt. Dies wird seiner Zeit bei der Wehrmacht, in Kriegsgefangenschaft sowie den ersten Jahren der Nachkriegswirren geschuldet sein. Nach eigenen Angaben zog Colberg nach seiner Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft einige Monate als Geschichtenerzähler durch Schleswig, bevor er in Harber Lehrer und Schulleiter wurde.¹²⁸⁴ Der Autor Erich Colberg schlug eine neue Seite in seinem Leben auf: „Das Jahr 1945, mit dem so vieles zu Ende ging, ist das Jahr Null für uns alle, die wir überleben durften. Auch für mich.“¹²⁸⁵ Er bediente sich dabei des äußerst populären Topos der „Stunde Null“, der einen politischen und strukturellen Neuanfang in Deutschland nach Ende des zweiten Weltkriegs bezeichnen sollte, aber auch überzeugten Nationalsozialisten grade recht kam, um die eigene jüngste Vergangenheit dem kollektiven Vergessen zu übergeben. Obwohl so viel Hinderliches nun mit der Stunde Null ausradiert sein sollte, erinnerte sich Colberg offensichtlich gerne der nützlichen alten Dinge, wie z. B. seines erstaunlich gut erhaltenen Arbeitsnetzwerkes. In den 19 Jahren von 1948-1966 brachte er knapp 80 eigene Publikationen heraus, ebenfalls hauptsächlich Spiele für das nichtprofessionelle Theater. Er wurde der Herausgeber der renommierten *Schulreihe* im *Deutschen Theaterverlag Weinheim* (bzw. *Deutscher Laienspiel-Verlag Weinheim*), der zwischen 1933 und 1945 unter dem Namen *Arwed Strauch Verlag* das Gros der programmatischen Deutschen Volksspiel-Literatur der *Reichsjugendführung* verlegt hatte.¹²⁸⁶ Zwischen linientreuem Verlag und linientreuem Autor hatte sich offensichtlich eine tragfähige, regimeopportunistische Arbeitsbeziehung herausgebildet. In der *Schulreihe* erschienen unter Colbergs Herausgeberschaft von 1949 bis 1966 über 270 Titel, viele darunter aus seiner eigenen Feder. Aber auch Stücke seiner alten Weggefährten aus den Tagen der Diktatur, wie Margarethe Cordes, Fritz Behrendt, Ria Bade, Georg Adalbert Magiera, erschienen unter dem neuen Reihentitel. Interessanterweise finden sich hier aber auch einige Spiele von ehemals jugendbewegten Autoren, die den Sprung ins NS-

¹²⁸⁴ Vgl. Colberg 1959, S. 3.

¹²⁸⁵ Colberg 1959, S. 3.

¹²⁸⁶ Der *Arwed-Strauch-Verlag* hatte vor 1933 hauptsächlich Literatur auf dem Gebiet der Volks- und Heimatkunde, der Theater- und Liederbücher (besonders für Wandervögel) und die von Paul Matzdorf herausgegebene Spieltextreihe *Jugend- und Volksbühne* verlegt. Die lapidare Einschätzung von Wolfgang U. Schütte, der Verlag habe sich ab 1933 den bestehenden Verhältnissen angepasst, ist zumindest irreführend. Bei *Arwed Strauch* erschienen alle einschlägigen Publikationen, die die *Reichsjugendführung* zum Deutschen Volksspiel veröffentlichte. Nach 1945 bot der Verlag – nun unter neuem Namen – weiterhin Autoren eine Bühne, die unter nationalsozialistischer Herrschaft Karriere gemacht und mit denen man gutes Geld verdient hatte. Die Rolle des *Arwed-Strauch-Verlages* in den Jahren 1933-1945 ist bislang noch keiner kritischen Betrachtung unterzogen worden. Vgl. Schütte 2013, S. 155. Vgl. auch: Schmidt, Hugo: Vierzig Jahre Verlag Arwed Strauch. In: DSg31, S. 177-180.

Regime nicht geschafft hatten oder schaffen wollten, wie bspw. Rudolf Otto Wiemer. Größere ideologische Differenzen, die eine Zusammenarbeit verhindert hätten, scheinen hier nicht bestanden zu haben. Nach dem Tod Erich Colbergs im Jahr 1966 übernahm der Verleger Werner Noack, ehemaliger Anzeigenleiter bei *Die Spielschar*, die Reihe.

Bis heute hält das Bild des engagierten Lehrers und Begründers des Schulspiels, das Erich Colberg von sich in der Nachkriegs-Öffentlichkeit entwarf. Im *Deutschen Theaterverlag Weinheim* sind bis heute die Aufführungsrechte zwei seiner Stücke zu erwerben, die nach 1945 erschienen waren.¹²⁸⁷ Zwar ist keines von ihnen ein offensichtliches Propagandastück, doch atmen sie den typischen Gemeinschaftsgeist, der das nichtprofessionelle Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Deutschland auf fatale Weise dominierte. Ganz offensichtlich funktionierte das Gemeinschaftsparadigma auch nach 1945 unhinterfragt weiter: Im Vorwort zu *Lecker und Lecker, die Honigkuchenbäcker*, 1953 in der *Schulreihe* als Nummer 112 veröffentlicht, beschreibt Colberg ein Veranstaltungsarrangement, das formal die Tradition des nationalsozialistischen Dorfgemeinschaftsabends weiterführt:

„Das kleine Spiel soll in der Vorweihnachtszeit aufgeführt werden, etwa bei einer Nikolaus- oder Bescherungsfeier. Dazu werden Ruprecht-Verse aufgesagt und Lieder gesungen von der Art: ‚Bald nun ist's Weihnachtszeit, fröhliche Zeit‘; ‚Weihnachtszeit kommt nun heran, Sterne leuchten hell‘; ‚Knecht Ruprecht aus dem Walde, komm zu uns gar balde‘. Solche Lieder lassen sich sogar spielen, und da die Großen unsere Lieder ja meist auch mitsingen können, ergibt sich so ein fröhlicher bunter Gemeinschaftsabend, dessen Höhepunkt dann das Spiel mit den acht Zwergen ist.“¹²⁸⁸

Auf der Homepage des Verlages wird das Spiel mit Colbergs eigenen Worten beworben: „Die beiden Zuckerbäcker-Zwerge Lecker und Lecker sind wahre Teufel der Unkameradschaftlichkeit [...]“¹²⁸⁹ So nett belanglos diese Äußerungen aus heutiger Sicht klingen, die Stichworte „Gemeinschaft“ und „Kameradschaftlichkeit“

¹²⁸⁷ Vgl. <http://www.dtver.de/de/author/details/index/id/106>. Abgerufen am 17.12.2014.

¹²⁸⁸ Colberg, Erich: *Lecker und Lecker, die Honigkuchenbäcker*. Pdf-Version des Deutschen Theaterverlages Weinheim, S.1; http://www.dtver.de/de/theater/index/product/product_id/190. Abgerufen am 14.01.2015.

¹²⁸⁹ Colberg, Erich: *Lecker und Lecker, die Honigkuchenbäcker*. Pdf-Version des Deutschen Theaterverlages Weinheim, S.1; http://www.dtver.de/de/theater/index/product/product_id/190. Abgerufen am 14.01.2015.

stellen ein deutliches Indiz der Ideologie dar, zu der Colberg sich öffentlich bekannt, für die er über ein Jahrzehnt lang z.T. subtiles, z.T. glühendes Propagandamaterial produziert hatte und für deren Auswirkungen er keinerlei Verantwortung übernahm.¹²⁹⁰ Stattdessen wunderte sich Colberg über seine Schüler, die er als Nachkriegslehrer in einer Dorfschule zu unterrichten hatte:

„[...] Kinder waren sie nur dem Alter nach. Es fehlte ihnen sonst alles, was Kindsein ausmacht. Sie kannten keine echte Fröhlichkeit, aber auch kein Angerührtsein und Mitleid.“¹²⁹¹

Dass Colberg selbst an dieser Geisteshaltung u.a. mit seinen Stücken – wie deutlich an *Der Kommandant* zu sehen ist – mitgewirkt hatte, wird nicht Teil seiner Selbstbefragung. Die beschriebenen Verhaltensweisen der Kinder sind aber nicht nur als Folge nationalsozialistischer Erziehungsideale zu verstehen, sondern auch als Symptome einer Kriegstraumatisierung. An der kriegsvorbereitenden, soldatischen Erziehung waren auch Deutsche Volksspielautoren beteiligt. Colberg hingegen konstatierte in naiver Überraschung: „Man widersetzte sich nicht; man ertrug mich eben. Man nahm den Stoff auf und kaute ihn wieder, weil es angeordnet war.“¹²⁹²

Durch alle drei Systeme – Weimarer Republik, NS-Diktatur, BRD – hinweg konnte Erich Colberg sehr erfolgreich publizieren. Dabei konnte er nach jedem Regimewechsel umfangreicher veröffentlichen, seine Karriere als Schriftsteller verlief also völlig unbeeinträchtigt von den politischen Ereignissen. Colberg bediente sich der Netzwerke und Strukturen im nichtprofessionellen Theatersektor, die dauerhafter als politische Organisationsformen und Ideologien existierten. Inhalte und Überzeugungen, die er in seinen Stücken propagierte, passte er den Verhältnissen in opportunistischer Weise an.¹²⁹³ Das Beispiel des Autors Erich Colbergs wirft ein erstes Licht auf die bislang noch nebulösen Verquickungen von Personen, Strukturen und pädagogischen Paradigmen des nichtprofessionellen Theaters des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Für die Theaterpädagogik steht der Sturz der Säulenheiligen noch bevor.

¹²⁹⁰ Vgl. Hopster 2005, S. 687.

¹²⁹¹ Colberg 1959, S. 3

¹²⁹² Colberg 1959, S. 4.

¹²⁹³ Vgl. Gingold 2013, S. 66-69.

Fabel

Einer Gruppe von zehn Kriegern kommt bei hereinbrechender Nacht die letzte aussichtslose Verteidigung einer belagerten Burg zu. Ein Teil der Mannschaft will sich ergeben, der andere Teil will ausharren und auf die Befehle des Kommandanten warten. In den sich zuspitzenden Konflikt der beiden Parteien tritt der Kommandant mit der Nachricht, es sei der Befehl zur Kapitulation von übergeordneter Stelle erteilt worden. Der Kommandant hat jedoch nicht die Absicht, diesem Befehl Folge zu leisten. Es kommt zum Streit unter den Kriegern, woraufhin ein Teil der Gruppe sich entscheidet, die Burg zu verlassen. In diesem Moment tritt ein Parlamentär mit der Nachricht auf, dass der Sohn des Kommandanten vom Feind als Geisel genommen worden sei und er getötet werde, sofern die Kämpfer sich nicht ergeben. Der Kommandant bleibt bei seinem Entschluss. Die Abtrünnigen nehmen den Kommandanten zum Vorbild, der das Leben seines Sohnes für seine eigenen Ideale opfert. Alle Krieger entscheiden sich für den gemeinsamen Opfertod.

Dramaturgie

Erich Colberg illustrierte mit *Der Kommandant* einen Urteilskonflikt, indem Individualität mit „Volksgemeinschafts“-Interessen kollidieren. Verschiedene dramaturgische Elemente stechen bei der Analyse des Textes hervor, die der klassischen Dramaturgie zugehören: Neben der Einheit von Handlung, Ort und Zeit, fällt der (identische) Pro- und Epilog auf, der zu Beginn des Spiels als noch zu diskutierende Handlungsmaxime der Krieger verstanden werden konnte und zum Schluss, nachdem die Mannschaft geschlossen in den sicheren Tod aufgebrochen ist, als Handlungsideal auf den zurückgebliebenen Zuschauer übergang.¹²⁹⁴

Nach der kurzen Exposition, in der der Zuschauer von der Aussichtslosigkeit des Kampfes und der bis dato ungebrochenen Befehlsgewalt des Kommandanten in Kenntnis gesetzt wurde, entwickelte sich eine drohende Meuterei über mehrere sich steigernde Höhe- und Drehpunkte zum zentralen Höhepunkt des Stückes, an dem der Kommandant von der Geiselnahme seines Sohnes erfuhr: „Leben und Tod liegen in Eurer Hand.“¹²⁹⁵ Es schloss sich ein Haltepunkt an, an dem der Darsteller des Kommandanten die Regieanweisung erhielt, „hoch aufgerichtet, wie leblos“ die Worte

¹²⁹⁴ „Der aufrechte Mann und der aufrechte Tod / sind ohnegleichen in dieser Welt! / Wir glauben / an die heilige Not / und den Sieg des Mannes, / der im Kampfe fällt! / Der aufrechte Mann und der aufrechte Tod / stehn an der Pforte der großen Zeit, / stehen im lohenden Morgenrot / und schaffen des Volkes Ewigkeit!“ *SdJ* 15, S. 4 und 16, Hervorh. i. Orig.

¹²⁹⁵ *SdJ* 15, S. 13.

„Mein einziger Sohn --- / mein Sohn---“ zu sprechen, um dann mit den Worten „Ich habe dem Boten – nichts zu sagen“ den Drehpunkt einzuleiten.¹²⁹⁶ Im Folgenden bekannten die zunächst wankelmütigen Kämpfer ihren Glauben an den Kommandanten. Mit den letzten Parolen „Es lebe der Tod!“ und „Es lebe das Land!“ machte sich die gesamte Gruppe zu feierlicher Musik schweigend auf den Abmarsch.¹²⁹⁷

Zur Identifikation für den Zuschauer scheint die Figurengruppe um den ersten Krieger vorgesehen gewesen zu sein. Die Krieger mit den Nummern 1-4 und 9 trugen einen Urteilskonflikt aus, d.h. sie erlebten eine existentielle Spannung zwischen zwei Wertvorstellungen: Ihre individuellen Interessen (Überleben) gaben sie schließlich zugunsten der vermeintlichen Gemeinschaftsinteressen (Vorbild) auf. Diese Figurengruppe wurde als tapfere Kämpfer gezeichnet, die eher emotional gesteuert und deutlich redseliger als die kontrastierende Figurengruppe bestehend aus den Kriegern 5-7 und 10 erschien. Letztere wies aus nationalsozialistischer Sicht günstige Eigenschaften auf: Sie stand in bedingungsloser Treue zu den Entscheidungen des Kommandanten, gebärdete sich wortkarg, emotionslos und entschlossen. Sie fungierte dramaturgisch als Helfer des Kommandanten und propagandistisch als Verhaltensvorbild für die Zuschauer.

Die Gruppe der Krieger 2-4 und 9 dienten als Helfer des ersten Kriegers, der als redseliger, eigennütziger, Zwietracht stiftender Gegenspieler des Kommandanten fungierte und dem eine assoziative Nähe zum Teufel beigegeben wurde.¹²⁹⁸ Er warb unter den Kämpfern für die Kapitulation, zunächst mit den Perspektiven nach dem Krieg, dann mit der Aussichtslosigkeit der Situation, zum Schluss mit den eigennützigen Motiven des Kommandanten. Sein Bekenntnis zum Kommandanten am Ende des Stücks konnte Assoziationen zur christlichen „Bekehrung“ von Saulus zu Paulus oder zur Geschichte des zweifelnden Apostels Thomas wecken.

Die Führerfigur des Kommandanten wurde mit zahlreichen Charakteristika des nationalsozialistischen Menschen- bzw. Männerbildes ausgestattet: stark, entschlossen, mutig, kompromisslos, rücksichtslos, emotionslos, todesverachtend. Die Führerfigur interpretiert das nationalsozialistische Führerideal "Autorität jedes Führers nach unten und Verantwortung nach oben" auf subtilere Weise als durch

¹²⁹⁶ *SdJ* 15, S. 13-14.

¹²⁹⁷ *SdJ* 15, S. 15.

¹²⁹⁸ Vgl. *SdJ* 15, S. 13, 14. Der Krieger 8 ist nicht eindeutig einer der beiden Gruppen zuzuordnen, er ist zu Beginn eine unentschiedene Figur, deren Unentschiedenheit durch den geringen Rollenpart aber nicht thematisiert wird.

Befehlsgewalt und Gehorsam. Seine Autorität nach unten behauptete er nicht durch Zwang, sondern durch radikale Vorbildhaftigkeit: „Es geht nicht um mich! / Es geht nicht um dich! / Beispiel muß sein!“¹²⁹⁹ lautete seine Parole gegen die stichhaltigeren Argumente des ersten Kriegers. Seine Verantwortung nach oben erfüllte er nicht durch unreflektierten Gehorsam gegenüber menschlichen Hierarchien. Er fühlte sich einer Instanz verpflichtet, die übermenschlicher Natur zu sein schien – der „Volksgemeinschaft“. Führen auf diese Weise sollte verführerischer sein als befehlen.

Das Bekenntnis seines Gegenspielers am Ende des Stücks („Erster Krieger: Ich glaube, --- / Kommandant, ich glaube an dich!“¹³⁰⁰) war der eindeutige Beweis einer das gesamte Stück durchziehenden latenten Ähnlichkeit des Kommandanten mit dem Propagandabild Adolf Hitlers. Colberg wählte hier also eine entpersonifizierte Führerfigur, der er alle Eigenschaften des idealisierten Führers Hitler andichten konnte, ohne gegen das Verbot seiner Darstellung auf der Bühne zu verstoßen.

Der Parlamentär fungierte dramaturgisch als Bote, stand aber gleichzeitig für die (negativ konnotierte) Weimarer Republik und ihre Diplomatie.

Für die Zeitgenossen war vermutlich ein deutlicher Bezug des Stückes zur realen Begebenheit der Belagerung der Alcázar-Festung, einer berühmten Kriegsakademie, während des Spanischen Bürgerkriegs 1936 auszumachen, die stark medial inszeniert und verklärt wurde und den Stoff für das vorliegende Stücke lieferte: Der Sohn des Alcázar-Kommandeurs Moscardó soll von den republikanischen Belagerern gefangen genommen und als Druckmittel eingesetzt worden sein, um die Kapitulation der Franco-Anhänger zu erzwingen. Moscardó soll sich der Überlieferung zufolge in einem dramatischen Telefonat dieser Erpressung widersetzt haben, was die unmittelbare Exekution seines Sohnes zur Folge gehabt haben soll. Das Alcázar-Motiv der Kinds-Opferung ist allerdings ein allgemein kulturell weit verbreitetes, z.B. taucht es in der griechischen Mythologie (Iphigenie), im Alten Testament (Abraham und Isaak), bzw. dem Koran (Ibrahim und Ismail), im Neuen Testament (Jesu‘ Passion) und im kulturellen Gedächtnis Spaniens (Guzmán el Bueno) auf. Jedoch wählte der Autor hier nicht die positiv gewendete Lösung, bei der das Opfer im letzten Augenblick verschont (Isaak) oder nach der Opferung erlöst

¹²⁹⁹ *SdJ* 15, S. 11.

¹³⁰⁰ *SdJ* 15, S. 14.

wird (Iphigenie, Jesus). Colberg deutete eine solche Lösung nicht an, wodurch der Entschluss des Kommandanten ein endgültiger wird und dem Zuschauer die Gewissheit vermittelt, dass tatsächliche, unumkehrbar tödliche Opfer gebracht werden müssten. Interessant ist, dass der Autor darauf vertraute, keinen Widerspruch beim Zuschauer zu provozieren. Er verzichtete auf eine plötzliche oder nachträgliche Erlösung des Opfers und damit einer Legitimierung der Entscheidung des Vaters. Jedoch blieb sowohl Opfer als auch Opferung im Bereich des Sprachlich-Abstrakten und trat nicht bildhaft in Erscheinung. Einer emotionalen Verbindung des Zuschauers zur Figur des Sohnes wurde zumindest durch die Reduzierung des Geschehens auf einen Botenbericht vorgebeugt.

Colberg wählte für sein Feierspiel eine pseudosakrale Sprache, die zu großen Teilen in Reimen ohne verbindliches Reimschema gestaltet ist. Viele Begriffe wirkten anachronistisch („Acht Monde“, „Knäblein“, „Weib“, ein Brief wird „aufgebrochen“) und zielten auf eine Situierung des Dramas in einer unbestimmten Vorzeit, bzw. auf Entzeitlichung, und damit auf eine überzeitliche Gültigkeit.

Raum:

Im Vorwort der *SdJ*-Ausgabe legte Wolfgang Förster – in der mutmaßlichen Funktion des Reihen-Herausgebers – als idealen Spielraum ein erhöhtes Podium an der Stirnseite eines *HJ*-Feierraumes oder – sofern im Freien gespielt werden sollte – auf einer Freitreppe oder Anhöhe im Wald fest (s. Abb. 63). Die auf der Bühne simulierte Tageszeit, nämlich die anbrechende Nacht, würde nach Förster auch als Aufführungszeit ideal harmonieren. In diesem Fall sollten Fackeln als Lichtquelle dienen und die passende Atmosphäre erzeugen. Eine feierliche Musik sollte beim Abmarsch der Kämpfer und dem anschließenden Epilog gespielt werden. Da Musik nur an dieser Stelle eingesetzt werden sollte, wurde der Moment zusätzlich exponiert und emotionalisiert. Requisiten waren kaum erforderlich: Ein Brief, eine Augenbinde, eine weiße Fahne und nicht näher gekennzeichnete Waffen, die aber außerhalb der Bühne, die als Ruheort der Krieger ausgewiesen war, für den Abmarsch bereit liegen sollten. Dem gängigen Deutschen Volksspiel-Paradigma folgend, nach dem Spiel- und Zuschauerraum möglichst als Einheit wirken sollten, fanden sich keine Hinweise auf eine besondere Zuschauerraum-Gestaltung. Spieler und Zuschauer sollten in der gemeinsamen Atmosphäre zu einer Feiergemeinschaft verschmolzen werden.

Arbeit der Spieler

Die Spieler wurden angewiesen, die Bekenntnisworte still, verhalten und insgesamt ohne Pathos zu sprechen und zur Spannungssteigerung viele „stille Stellen“ einzubauen. Wolfgang Förster forderte einen „männlichen“ Spielstil mit wenigen Gebärden und Bewegungen.¹³⁰¹ Im Nebentext des Stückes finden sich aber zahlreiche Anweisungen, die chorische Bewegungen der Figurengruppen forderten. Die Darstellung von großen Gruppen auf der Bühne ist nicht bloß als reduzierter Chor mit den entsprechenden Funktionen (Repräsentant des Volkes, Kommentator, Mahner, etc.) zu verstehen, sondern zeigte gleichzeitig die Idealform der nationalsozialistischen Gemeinschaft: In diesem Fall Freiwilligkeit, Entscheidung für die Gemeinschaft und gegen den individuellen Nutzen, Hierarchie innerhalb der Gemeinschaft. Im vorliegenden Stück, das zur Zeit des Thingspiel-Verbotes erschien, waren noch Rudimente dieser Form des Massentheaters in der Gruppe der zehn Krieger anzutreffen, wie Gruppenbewegungen, Formierung von Untergruppen, und Trennung von Chor und Chorführer.¹³⁰²

Die Kostüme waren entsprechend der stringenten Dramaturgie und Spielweise schlicht aber eindeutig lesbar gedacht: Die Krieger sollten in einer neutralen Uniformierung (weißes Hemd, schwarze Hose, lange Stiefel) auftreten. Der Kommandant sollte davon abgehoben im Braunhemd ohne Abzeichen gekleidet sein, wodurch er eindeutig der nationalsozialistischen Bewegung zuzuordnen war, aber durch das Fehlen des Abzeichens als Führer jeglicher NS-Gruppierung interpretiert werden konnte. Dadurch blieb ebenso die Möglichkeit offen, den Kommandanten mit Hitler zu assoziieren. Hingegen schuf die Kleidung des Pro- und Epilog-Sprechers, der die Uniform der spielenden Gliederung tragen sollte, einerseits die Brücke zwischen Realität und Spielsituation, andererseits wurde durch diesen Stellvertreter das Spiel als Bekenntnis der aufführenden Gruppierung lesbar. Das Kostüm des Parlamentärs, der ganz in schwarz gekleidet sein sollte, wies sowohl auf die seriöse Farbe der Politiker der Weimarer Republik hin, als auch farbsymbolisch auf eine negative Figur.

Da das Spiel weder „bühnenmäßig“ noch „theatralisch“ wirken sollte, ist davon auszugehen, dass auf eine Schminke verzichtet wurde.

¹³⁰¹ Vgl. auch: Unsere neuen Spiele. In: DSp39, S. 226.

¹³⁰² Vgl. Kapitel 3.2.1.6.

Zugedachte Rolle des Publikums, Zweck der Aufführung und Intention des Textes

Der Schriftsteller-Kollege Walther Eckart schrieb über die Gesamtheit der Feierspiele Erich Colbergs:

„Hier in den Feierspielen aber zwingt er Spieler und Zuschauer, die ganze Gemeinde, zur inneren Entscheidung im Gewissensappell an sich selbst. Aber nicht ‚pädagogisch‘, ebensowenig politisch-rednerisch, sondern durch reine, mitreißende Gestaltung.“¹³⁰³

Der Kommandant stellte ein vielfach empfohlenes Propagandastück dar, von dem man sich effektvolle Einflussnahme auf alle Beteiligten erhoffte. Hauptsächlich drei ineinandergreifende Intentionen können bei Colbergs Feierspiel *Der Kommandant* vermutet werden:

Erstens wurde das nationalsozialistische Menschen- und Führerideal vorbildhaft verkörpert: Als hart, entschlossen, opferbereit, unüberwindlich, altruistisch, wortkarg, aber handelnd sollten die Krieger am Ende der Aufführung erscheinen, allesamt fixiert auf das Vorbild des Kommandanten. Zum Anderen wurden Spieler und Zuschauer auf die notwendige Opferbereitschaft für Volk und Land eingestimmt. Ihnen wurde die argumentative Grundlage gegen Fahnenflucht auch in der aussichtslosesten Situation in die Hände gespielt: „Es geht nicht um mich! / Es geht nicht um dich! / Beispiel muß sein!“¹³⁰⁴ Dass das Stück in dieser Weise rezipiert werden sollte, bestätigte z.B. ein dünnes Heftchen zum Deutschen Volksspiel unter Soldaten – also den Rezipienten, denen am wenigsten Transferleistung abverlangt wurde:

„Ein heldisches Spiel von Erich Colberg. Das Hohelied der Tapferkeit und Treue! Eine Festungsbesatzung, zermürbt von Entbehungen und Kampf, wird wankelmütig und bereit zur Übergabe. Aber ihr Kommandant, Vorbild und Führer im Leben und Sterben, entreißt sie der Verzweiflung. [...] Ein Spiel, knapp geformt, unerhört eindringlich in der Wirkung. Man denkt an die Helden des Alkazar.“¹³⁰⁵

Ähnliche Äußerungen sind zahlreich in *Die Spielschar* und verschiedenen Spielleiterhandbüchern nachzuweisen.¹³⁰⁶

¹³⁰³ Eckart, Walther: Dichter des deutschen Volks- und Jugendspiels: Erich Colberg. In: Reichswaltung des NSLB (Hg.): Die deutsche Schulfeste 6 (1941) H. 6, S. 133.

¹³⁰⁴ *SdJ* 15, S. 11.

¹³⁰⁵ Das Laienspiel in der Wehrmacht 1942, S. 8.

¹³⁰⁶ Vgl. bspw. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 107; Ein paar Spielvorschläge. In: DSp39, S. 324; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 134f.

Hinzu kam ein argumentativer Joker, mit dem bei Bedarf jede Befehlshierarchie ausgehebelt werden konnte: „Mein Befehl kommt von höherer Hand!“¹³⁰⁷ Wem diese „höhere Hand“ zugehörig sei, wurde nicht näher spezifiziert. Damit blieb diese moralische Instanz, die über parteiinternen, staatlichen und militärischen Hierarchien angesiedelt wurde, unangreifbar und für jeden Bedarf einsetzbar. Naheliegender wird die Interpretation der „höheren Hand“ als Metapher für die „Volksgemeinschaft“ gewesen sein.

Zweitens war aus den sprachlichen Wertungen, die der Autor vornahm, wie „heilige Not“, „lebensspendender Tod“ oder der zusätzliche Parallelismus von „aufrechter Mann“ und „aufrechter Tod“, die unmissverständliche Verknüpfung von Heldentum und Opfertod abzulesen. Colberg bemühte sich, möglichst zeitlose Symbole für zentrale nationalsozialistische Inhalte zu finden: die Fahne der Soldaten (Volk und Land), die weiße Fahne (Kapitulation), die nicht näher bezeichneten Waffen (kampfberete Stärke), oder das Bohren und Sprengen „am nackten Stein“ (existentieller Angriff).

So schrieb Hete Banicki u.a. über *Der Kommandant*:

„Über das Spiel wollen wir versuchen, unsere Eltern und darüber hinaus einen Teil unseres Volkes zu beeinflussen und ihnen im Spiel symbolhaft Eigenschaften zeigen, die die heutige Zeit von uns erwartet: Einsatzbereitschaft, Tapferkeit und Härte. Unser froher Mut wird uns immer die Kraft zum Beispiel geben.“¹³⁰⁸

Drittens wurde das Gemeinschaftsparadigma bedient: Die Zuschauer wurden in das Spiel selbst nicht aktiv mit einbezogen. Betrachtet man aber die Veranstaltungsfolgen, in die dieses Feierspiel eingebunden werden sollte, kann sehr wohl behauptet werden, dass zumindest die drei Vergemeinschaftungs-Praktiken der Zuschaueraktivierung, Emotionalisierung und Anleitung zum gemeinsamen Bekenntnis Anwendung fanden,¹³⁰⁹ z.B. in einer Programmfolge für einen *HJ-Abend*.¹³¹⁰

¹³⁰⁷ *SdJ* 15, S. 10.

¹³⁰⁸ Banicki, Hete: Spielschar an der inneren Front. In: *DSp*39, S. 319.

¹³⁰⁹ Vgl. Kapitel 3.2.4.2.

¹³¹⁰ Vgl. Sechs Vorschläge, wie wir sie uns denken. In: *DSp*38, S. 453.

Lied: *Auf hebt unsere Fahnen*

Begrüßungsworte

Lied: *Wo wir stehen, steht die Treue* von Hans Baumann

Spiel: *Der Kommandant* von Erich Colberg oder *Der Ritter* von Georg Basner

Schlußlied: *Vorwärts, vorwärts*

Oder in der Folge für eine ernste Soldatenfeier mit dem bekennenden Titel „Lewer dod as Slav!“. ¹³¹¹

- Musikalischer Einklang
- Gedicht: *Pidder Lüng* von Liliencron
- Lied: *Der Gott, der Eisen wachsen ließ*
- Ansprache
- Lied: *Soldaten tragen Gewehre*
- Spiel: *Der Kommandant* von Erich Colberg.
- Kanon: *Lewer dod as Slav!*

Beide Beispiel-Folgen zeigen deutlich, dass im Anschluss an das Deutsche Volksspiel Zuschauer und Spieler gemeinsam ein Bekenntnislied singen sollten, dass die Intentionen des Stückes nochmals zusammenfasste und auf die Zuschauer übertrug.

Erich Colberg ließ also in *Der Kommandant* das ideale nationalsozialistische Verhaltensmuster und ebensolche Charaktereigenschaften durch meist jugendliche Spieler verkörpern und sinnlich wahrnehmbar werden. Wo die Zuschauer nur durch Anschauung zur Nachahmung instruiert werden konnten, waren die Spieler durch intensive Arbeit am Stück und durch Verkörperung, ja regelrecht rollenspielartiges Einüben der beabsichtigten Ideale weit tiefgreifender zu beeinflussen. Der Ethnomusikologe Helmut Brenner erwähnt für weltanschaulich instrumentalisierte Musik die Funktion der Enkulturation, d.h. das Erlernen und Internalisieren von kulturspezifischen Handlungsmustern der jeweiligen Kulturgruppe durch die heranwachsenden Individuen.¹³¹² Genau diese identitätsstiftende Funktion wurde auch vom vorliegenden Deutschen Volksspiel erwartet: Jugendliche Spieler und Zuschauer sollten sich typisch deutsche Handlungsmuster aneignen und zu einer Gemeinschaft werden.

¹³¹¹ Vgl.: Das Laienspiel in der Wehrmacht 1942, S. 16.

¹³¹² Vgl. Brenner 1992, S. 28-53.

3.2.5.2 Das Rüpelspiel

Beispielhaft für das Genre der Rüpelspiele wird analysiert:

Briese, Herbert: *Das Spiel vom klugen Bauersmann*. Leipzig: Strauch 1938 (= *Spiele der deutschen Jugend* 14).

Autor

Über den Autor des vorliegenden Stückes ist nur wenig bekannt. Dr. Herbert Briese verfasste 1936 eine Abhandlung über *Das bäuerliche Siedlungswesen im Dritten Reich*, die innerhalb weniger Jahre mehrere Auflagen erlebte. Neben seiner wissenschaftlichen Tätigkeit scheint Briese ein versierter Praktiker auf dem Gebiet des Dorfgemeinschaftsabends gewesen zu sein. Nach eigenen Angaben hatte er bereits bis zum Jahr 1938 in Schlesien 120 Dorfabende durchgeführt.¹³¹³ *Das Spiel vom klugen Bauersmann* war Brieses einzige Veröffentlichung im Bereich des nichtprofessionellen Theaters und erschien als Band 14 der Reihe *Spiele der deutschen Jugend*.

Fabel

Der arme Bauer Hans schließt aus Not mit dem Teufel einen Pakt: In den kommenden zwei Jahren soll der Teufel die Hälfte der Ernte auf Hans' Feld bekommen, dafür erhält Hans sofort einen Sack Gold. Im ersten Jahr vereinbaren sie, dass alles, was auf dem Feld über der Erde wächst, der Anteil des Teufels sei und alles unter der Erde Hans gehören soll. Hans gibt sein Geld selbstgewiss mit vollen Händen aus – sehr zur Beunruhigung seiner Frau. Am Tag der Abrechnung entdeckt Hans dem Teufel, dass er Rüben angebaut habe und der Teufel also leer ausgeht. Der Teufel, der sich furchtbar ärgert, fordert daraufhin für das zweite Jahr den Teil der Ernte, der unter der Erde wächst. Als er im nächsten Jahr wieder erscheint, trifft er auf eine Gruppe Bauern, die bereits den Sieg Hans' über den Teufel feiern. Als er das Feld begutachtet, bemerkt er, dass Hans Weizen angebaut hat und er also wieder das Nachsehen hat. Als die betrunkenen Bauern bemerken, dass der Fremde der verkleidete Teufel ist, verprügeln sie ihn. Nachdem der Teufel entwischt ist, lädt Hans alle Bauern zum Fest ins Dorf ein.

¹³¹³ Vgl. Briese, Herbert: Erfahrungen aus der Dorfgemeinschaftsarbeit. In: DSp38, S. 191-193.

Dramaturgie

Das Spiel vom klugen Bauersmann adaptierte eines der weniger populären Grimmschen Märchen, nämlich das Schwankmärchen *Der Bauer und der Teufel*.¹³¹⁴ Dabei bearbeitete Briese den Stoff des düpierten Teufels und das integrierte Motiv der Ernteteilung¹³¹⁵ nicht als Märchenspiel, sondern erfüllte alle - weiter oben formulierten - Kriterien des Genres der Schwank- und Rüpelspiele: Stark typisierte Figuren, deren Torheit (hier: des Teufels) durch Klugheit (hier: des Bauers) geschlagen wird und der Verzicht auf Daseinsproblematik, psychologische Tiefe, rührende Effekte und Pathos zu dem Ziel, das Publikum durch Situations-, Typenkomik und Pointe zu belustigen.¹³¹⁶ Gerade in der Absicht, den Rezipienten zum Lachen zu reizen, unterscheidet sich der Schwank vom Märchen.¹³¹⁷ In Brieses Bearbeitung sollte die Komik durch des Bauern List erzeugt werden, der dem Teufel Schaden zufügte, obwohl er sich formal an die getroffene Vereinbarung hielt. Die Dummheit und Unwissenheit des Teufels sollte ebenso für Heiterkeit sorgen, wie der Umstand, dass er von den betrunkenen Bauern Prügel bezog. Auch mit dem Nachbar Stoffel, der zu Beginn der dritten Szene als ängstlich-unterwürfige Kontrastfigur zu dem überlegen-zuversichtlichen Schelm Hans angelegt war, setzte der Autor auf Belustigung des Publikums durch Typenkomik.

Die Handlung des Rüpelspiels, die in vier Szenen unterteilt war, wurde durch Pro- und Epilog gerahmt. Im Prolog schuf der Sprecher für den Zuschauer den Übergang in die Spielwirklichkeit bzw. im Epilog des Stückes zurück in die Alltagsrealität. Dabei wurde am Ende nicht darauf verzichtet, die Aussage des Spiels in einfachsten Worten zusammenzufassen:

Sprecher:

„Ihr saht, der Bauer Hans war klug,
und kluge Bauern gibt's genug
im ganzen weiten deutschen Land.
Drum ehrt und achtet diesen Stand.
Er schafft Euch gern mit Müh und Not

¹³¹⁴ Kinder- und Hausmärchen Nr. 189. Vgl. Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ*14, S. 3; Frenschkowski/Drascek 2010, S. 399-400; Rölleke 1997, S. 795-796; Uther 2013, S. 367.

¹³¹⁵ Der Stoff von der Düpierung des Teufels war bereits in den Schwank- und Unterhaltungsbüchern des 17. und 18. Jahrhunderts beliebt. Einzelne Motive, wie die Ernteteilung, sind schon aus dem 14. Jahrhundert nachgewiesen. Vgl. Köhler 1984, S. 230; Lüthi 1996, S. 18; Uther 2013, S. 367.

¹³¹⁶ Vgl. Kapitel 3.2.1.2.

¹³¹⁷ Vgl. Lüthi 1996, S. 13.

aus brauner Erde goldnes Brot.“¹³¹⁸

Der Epilog wurde von einem Ländler untermalt, leitete zum allgemeinen Tanz über und stellte also einen nahtlosen Übergang von der Spielrealität in die Alltagswirklichkeit her.

Hans' verzweifelte Redewendung „Der Teufel soll den Kram doch holen“ diente als motorisches Moment, denn daraufhin erschien prompt – „Den Teufel rufst du, lieber Freund?“¹³¹⁹ – der Angerufene, um dem armen Bauern einen Handel anzubieten. Damit folgte Brieser entgegen der Grimmschen Vorlage zwei bekannten Erzählfunktionen des Teufelpaktes: Sowohl die wirtschaftliche Notlage, als auch die Anrufung seines Namens können den Teufel in der Volkserzählung auf den Plan rufen.¹³²⁰

Das Motiv des Teufelpakts, das sich in zahlreichen Volkserzählungen niedergeschlagen hat, löste Assoziationen zu dem als urdeutsch empfundenen Faust-Stoff aus.¹³²¹ Dadurch gelang dem Autor eine doppelte, sowohl über den Märchen- als auch über den assoziierten Faust-Stoff verknüpfte Anbindung seines Stückes an deutsches Kulturgut. In der vorliegenden Bearbeitung wurde mit dem günstigen Ausgang des Teufelpaktes nicht nur der Belustigung der Rezipienten gedient, sondern ebenso der Bauernstand, als dessen typischer Vertreter Hans eingeführt wurde, in seiner allseits gepriesenen Bauernschläue bestätigt.

Zwischen den einzelnen Bildern fanden unterschiedlich große Zeitsprünge statt: Einige Tage oder Wochen zwischen den ersten beiden Szenen und jeweils ungefähr ein Jahr zwischen den folgenden.

Entgegen der Grimmschen Vorlage überließ der Teufel in Briesers Rüpelspiel dem Bauern den Goldschatz sofort bei Vertragsabschluss und nicht erst nach zwei Jahren am Ende des Teufelpaktes. Dramaturgischen Gewinn erzielte der Autor dadurch für zwei Szenen: Zum einen spekulierte Liese, Hans' Frau, mit dem Nachbarn Stoffel in (das Publikum belustigender) Verzweiflung über den plötzlichen Reichtum ihres Mannes und kam zu dem Schluss, dass ihr Ehemann ein Dieb sei. Diese Anschuldigung musste Hans nun widerlegen, in dem er die noch schockierendere Wahrheit enthüllte, einen Pakt mit dem Teufel eingegangen zu sein. Zum anderen

¹³¹⁸ SdJ14, S. 35.

¹³¹⁹ SdJ14, S. 6.

¹³²⁰ Vgl. Frenschkowski/Drascek 2010, S. 398; Schnyder 2010, S. 452.

¹³²¹ Frühester schriftlicher Nachweis: *Historia von D. Johann Fausten* von 1587. Vgl. Schnyder 2010, S. 450.

ermöglichte Hans' finanzielle Freigiebigkeit die szenische Ausgestaltung der vierten Szene: Auf Hans' Kosten feierten einige Bauern mit Wein, Weib und Tanz, als der Teufel im zweiten Jahr seinen Anteil der Ernte holen kommt. So entdeckte nicht Hans selbst dem Teufel seine neuerliche Düpierung, wie dies bereits in der dritten Szene geschah. Briese vermied eine ermüdende Wiederholung, indem er die Bauern die Niederlage des Teufels offenbaren ließ.

Die Figurenkonstellation verriet insofern die Märchenvorlage, dass die gesamte Dramatis Personae auf den Helden des Stückes (Hans) bezogen waren, und zwar als Gegenspieler (Teufel), Kontrastfiguren (Liese, Stoffel) und Helfer (andere Bauern).¹³²²

Der nicht mehr junge Bauer Hans wurde den Rezipienten als armer, aber fleißiger Vertreter seines Standes präsentiert, der sich als listiger Schelm entlarvte. In der ersten Szene entsprach Hans noch nicht der typischen Hans/Michel-Figur, die für zahlreiche Deutsche Volksspiele bereits weiter oben nachgewiesen wurde.¹³²³ In den ersten Momenten seiner Begegnung mit dem Teufel zeigte er sich eingeschüchtert und verängstigt. Er ließ sich zunächst von egoistischen Motiven leiten, da er den Sack Gold lieber auf seinem eigenen Grund, als auf dem des Nachbarn liegen sah. Erst als der Teufel sein Interesse bei dem angebotenen Handel durchblicken ließ, fand Hans zu einer listigen, aktiven Haltung und entpuppte sich als der Schelm, den man aufgrund der Namensgebung erwarten konnte. Diesem Handlungsmuster blieb er im Folgenden treu, wenn er etwa bei dem Bericht über seinen Handel mit dem Teufel sich selbst als weitaus mutiger beschrieb, als die Zuschauer in tatsächlich erlebt hatten, er seinem Nachbarn Stoffel durch maßlose Übertreibungen vor der Begegnung mit dem Teufel Angst machte und er selbst den Teufel an der Nase herumführte. Eine Entwicklung der Hans-Figur im Verlauf der Handlung ist hier aber nicht nachzuweisen, sondern bloß von einem etwas breiteren Satz an Figuren-Merkmalen auszugehen, als das Deutsche Volksspiel in der Regel seinen stark typisierten Figuren zugestand. Der Hans in Brieses Rüpelspiel erfüllte alle Merkmale, die sich für das Deutsche Volksspiel im Bezug auf den Stereotyp der Hans/Michel-Figur herauskristallisieren lassen: Hans trat hier als der bekannte optimistische,

¹³²² Vgl. Lüthi 1996, S. 27.

¹³²³ Vgl. Kapitel 3.2.1.5.

gewitzte, listige, pragmatische, furchtlose, wenig zimperliche Bauer auf, der über seinen Gegenspieler triumphierte und dabei das Publikum belustigte.

Die Figur des Teufels, die als Gegenspieler fungierte, wurde als listig, verführerisch und verlogen gezeichnet. Sie verhielt sich trotzdem so fair, sich an den ausgehandelten Teufelspakt zu halten und keine Rache zu üben, obwohl sie nach eigener Aussage die Macht dazu hätte:

Teufel:

„Was ich mir wünsch‘, kann ich mir schaffen:
Im Golde wühlen, Schätze raffen.
Kenn‘ alle Freuden, fass‘, was mit gefällt:
Herr dünk ich mich der ganzen Welt!
Ich schaff‘ durch Bosheit mir Vergnügen,
und wenn die Menschen sich betrügen,
Verbrechen um das Laster buhlt,
dann trage ich daran die Schuld.“¹³²⁴

Einzig Schwachstelle in seinem Machtbereich stellten die Ackerfrüchte dar, die er sich nicht selbst beschaffen konnte („Doch gäb ich manches davon hin, / wenn mein die Ackerfrüchte wären“).¹³²⁵

Die Figur des Teufels findet erst mit der fortschreitenden Christianisierung Europas Eingang in das Märchen und tritt an die Stelle des Wotans (Odin). Im Märchen wird sie aber als ausschließlich negative Figur verwendet und verballhornt.¹³²⁶ Im vorliegenden Spiel erschien der Teufel nicht in der Funktion des Verführers, dem der Held widerstehen muss, sondern als Widersacher, der seines diabolischen Charakters beraubt wurde. Der menschliche Sieg durch eine List, wobei der entdämonisierte Teufel „vor allem als dümmlich und letztlich machtlos“¹³²⁷ dargestellt wurde, schlug sich vermehrt im Märchengut nieder. Damit ist sowohl die Grimmsche Variante, als auch die Teufelsdarstellung bei Briese ein Beispiel für die Neubewertung der Figur des Teufels, die Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa abgeschlossen war: Nun wurde der Teufel als eine im Grunde komische Figur dargestellt, die stets den Kürzeren zog und die beispielsweise durch formale

¹³²⁴ *SdJ14*, S. 10.

¹³²⁵ *SdJ14*, S. 10.

¹³²⁶ Vgl. Bonin 2009, S. 307.

¹³²⁷ Frenschkowski/ Drascek 2010, S. 399.

Erfüllung des Teufelspaktes durch den menschlichen Vertragspartner hintergebar wurde.¹³²⁸

Die Figur des Nachbarn Stoffel, ebenfalls Bauer im fortgeschrittenen Alter, diene zur implizit-auktorialen Charakterisierung der Hauptfigur, nämlich per Kontrastrelation.¹³²⁹ Stoffel war im Gegensatz zu Hans ängstlich-vorsichtig gezeichnet, um Hans' schelmenhafte Selbstgewissheit im Umgang mit dem Teufel besonders klar hervortreten zu lassen. Ganz ähnlich verfuhr der Autor mit Hans' Ehefrau Liese: Sie zeigte sich über ihren plötzlichen Reichtum nicht erfreut, sondern besorgt. Als Hans ihr eröffnete, einen Pakt mit dem Teufel eingegangen zu sein, teilte sie nicht seine schelmische Freude, sondern reagierte ganz im Gegenteil entsetzt. Auch vor ihrer Zaghaftheit konturierte sich der Held als besonders mutig und bauernschlau. Außerdem dienten beide Figuren, sowohl Liese, als auch Stoffel, zur explizit-figuralen Charakterisierungen der Hans-Figur: In Lieses Monolog zu Beginn der zweiten Szene und im anschließenden Dialog mit Stoffel bezeichnete sie Hans' als Schelm, dem sie beide einiges zutrauten – auch einen größeren Diebstahl. Die betrunkenen Bauern in der vierten Szene fungierten als Helfer des Helden: Sie übermittelten dem Teufel (unwissentlich) seine erneute Niederlage und ließen ihm eine Tracht Prügel zukommen, als sie schließlich seine Identität entdeckten. Ebenso trugen sie durch Trunkenheit und Prügelei zur Erheiterung des Publikums bei.

Alle Figuren konzeptionierte Briese als eindimensionale, statische Figuren, wobei den beiden Hauptfiguren Hans und Teufel ein etwas breiterer Merkmalsatz beigegeben wurde.

Hauptsächlich durch zwei sprachstilistische Entscheidungen rückte der Autor die dramatische von der normalsprachlichen Rede ab und schuf dadurch eine größere Distanz zwischen Realität und Fiktion: Zum einen war das Stück durchgängig in einem einfachen Paarreim gehalten, der an vielen Stellen zu holprigen Versrhythmen führte. Zum anderen wählte Briese einen anachronistischen Sprachstil, der eventuell als Modifikation der Sprache der Hans-Sachs-Spiele,¹³³⁰ aber auch einer bäuerlichen Alltagssprache (die in diesem idealisierten Fall vom modernen Stadtleben völlig unberührt gewesen sein müsste) verstanden werden kann.

¹³²⁸ Vgl. Frenschkowski/ Drascek 2010, S. 384, 404; Uther 2013, S. 367.

¹³²⁹ Vgl. Pfister 2001, S. 263.

¹³³⁰ Vgl. Neue Volksspiele für den Elternabend. In: DSp38, S. 461.

Raum

Über die Beschaffenheit von Zuschauer- und Bühnenraum schwieg sich der Autor vollständig aus. Nur über die Ausgestaltung der Bühne mit Licht – die erste Szene sollte im nächtlichen Halbdunkel spielen, während alle anderen Szenen als Tagszenen hell ausgeleuchtet sein sollten – und mit Podesten – für die dritte Szene schlug der Autor in der Mitte der Bühne eine kleine Erhöhung vor, auf der Hans und Stoffel rasten sollten – finden sich Hinweise. Einzige im Text vermerkte Requisiten waren der sich wie von Zauberhand bewegende Goldschatz, eine Vertrags-Rolle des Teufels, ein kleines Picknick, ein Fass und mehrere Gläser.

Diese minimalistische Ausstattung kam reisenden Spielscharen und den Veranstaltern von Dorfgemeinschaftsabenden sehr entgegen und ermöglichte eine Aufführung des Stückes auch unter den provisorischsten Bedingungen. Der Fokus der Aufführung wurde somit vollständig auf die Darsteller gelenkt.

Arbeit der Spieler

Für die Darstellung der Spieler geizte Briese dementsprechend nicht mit Anleitung. Nahezu alle Repliken waren mit paralinguistischen Anweisungen, wie „mißtrauisch“, „aufgeregt“, „überlegen“, „lachend“, „bestimmt“, „tröstend“, „verlegen“ usw., versehen. Die Rauferei in der vierten Szene sollte nicht zu derb-realistisch ausarten, sondern „in der traumhaften Gebundenheit des Spielflusses bleiben“.¹³³¹

Auch die Kostüme aller menschlicher Figuren werden leicht zu beschaffen gewesen sein, da es sich um die typische Kleidung der ländlichen Berufsgruppen handelte: Der Bauer Hans trug zunächst einfache, nachdem er zu Geld gekommen war, wohlhabende Bauernkleidung. Der Bauer Stoffel wechselte von ärmlicher Bauernkleidung ironischerweise zum bauerlichen Sonntagsstaat für seine Verabredung mit dem Teufel. Liese sollte im Arbeitskleid der Bäuerin auftreten.

Das Kostüm des Teufels hingegen war aufwändiger, da er nur in der ersten Szene sofort als Teufel erkenntlich sein sollte (enganliegender Trikotanzug, roter Umhang). Bei den folgenden Auftritten erschien er in menschlicher Verkleidung: Einmal in der „Tracht eines Biedermannes“ und einmal im „Jünglingsgewand, anliegende Hose, kurzer Umhang, Barett mit Feder“.¹³³² Der in Verkleidung auftretende Teufel, der nicht als dieser erkannt wird, stellte wiederum eine bekannte Motivik da. Er verriet

¹³³¹ Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ14*, S. 3.

¹³³² *SdJ14*, S. 4.

sich in der Regel durch ein Detail wie seinen Ziegen- oder Pferdefuß, blitzende Zähne oder Gestank. Im vorliegenden Stück offenbarte sich der Teufel zwar selbst, der Schwefelgestank wurde aber trotzdem im Moment der Entdeckung erwähnt.¹³³³ Alle drei Kostüme des Teufels hoben ihn deutlich aus dem bäuerlichen Milieu der anderen Figuren hervor. Briese grenzte sich hinsichtlich der Physiognomie und des Kostüms des Teufels deutlich von der Vorlage ab. In der Grimmschen Variante ist des Bauers Gegenspieler ein „kleiner schwarzer Teufel“,¹³³⁴ der auf einem Haufen glühender Kohlen sitzt. War die menschliche Größe des Teufels in Brieses Rüpelspiel vermutlich der Praktikabilität geschuldet, so spiegelte seine wechselnde Verkleidung eine Raffinesse vor, die er im Handel mit dem Bauern vermissen ließ. Durch diesen Widerspruch von Schein und Sein wurde erneut Komik erzeugt.

Zugedachte Rolle des Publikums, Zweck der Aufführung und Intention des Textes

„Daß das Spiel in seiner Moral unsere Einschätzung des Bauern ausdrückt, braucht nicht besonders betont zu werden“,¹³³⁵ schrieb Wolfgang Förster im Vorwort zum *Spiel vom klugen Bauersmann*. Die schlichte Moral von der Klugheit der Bauern und ihrer besonderen Bedeutung für die Ernährung Deutschlands wurde – wie bereits weiter oben zitiert – vom Epilogsprecher nochmals expliziert.¹³³⁶

Wiederholt wurde das 30-50minütige Stück für Dorfgemeinschaftsabende empfohlen.¹³³⁷ Positiv wurde dabei die Möglichkeit gewertet, dass es sich nahtlos in die anderen Programmpunkte eingliedern ließ:

„Nach einem lustigen Musizieren und offenem Singen leitet ein Geschichtenerzähler zum Spiel über, indem er als letzte seiner Geschichten den Vorspruch zum klugen Bauersmann spricht, während das Spiel seinerseits das offene Tanzen einleitet, da es selbst mit einem fröhlichen Tanz schließt. Wir haben somit den natürlichen Aufbau – Singen – Erzählen – Spielen – Tanzen gewonnen.“¹³³⁸

¹³³³ Vgl. Frenschkowski/Drascek 2010, S. 389, 395-396; *SdJ*14, S. 33-34.

¹³³⁴ Rölleke 1997, S. 795.

¹³³⁵ Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ*14, S. 3.

¹³³⁶ Vgl. *SdJ* 14, S. 35.

¹³³⁷ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 101, 110; Amt für Arbeitseinsatz / KdF-Amt Feierabend 1941, S. 29; Arwed Strauch Verlag 1939, S. 20; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 107.

¹³³⁸ Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 14, S. 3. Vgl. auch: Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 101, 110; BArch: R 55/20475, Bl. 537; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 107; Neue Volksspiele für den Elternabend. In: *DSp*38, S. 461; Noack, Werner: Spielvorschläge für unseren frohen Abend. In: *DSp*40, S. 31.

Aber auch für Elternabende, für Veranstaltungen innerhalb des *RAD* und in der Wehrmacht befanden verschiedene Quellen Brieses Rüpelspiel als empfehlenswert.¹³³⁹ Dementsprechend vielfältig wurde die mögliche Spielerschaft bezeichnet: Von den 13- 14jährigen *Pimpfen*, über Jugendliche in der *HJ*, dem *RAD* oder den Spielscharen bis hin zu Soldaten oder der Bauernschaft selbst fand man das Stück als gelungene Spielaufgabe.¹³⁴⁰

Es ist also davon auszugehen, dass *Das Spiel vom klugen Bauersmann* aufgrund seiner minimalistischen Ausstattung, seiner bäuerlichen Figuren, der bekannten Stoffe und Motive, seiner anspruchslosen Handlung und schlichten Aussage, besonders für Dorfgemeinschaftsabende als passgenaue Spielvorlage gewertet und beworben wurde.

Mehrere der für das Deutsche Volksspiel explizierten Aufgaben lassen sich in Brieses Rüpelspiel nachweisen. Zum einen die Gemeinschaftsförderung durch nahtloses Überleiten in gemeinsamen Tanz (Zuschaueraktivierung). Zum anderen die Verbreitung von nationalsozialistischer Weltanschauung durch Aufwertung des Bauernstandes und damit der Unterstützung der kriegswichtigen Autarkiebestrebungen. Außerdem diente das Stück der Ablenkung und Unterhaltung der Bevölkerung. Durch die umrahmenden Programmpunkte, wie sie oben empfohlen wurden, und den zugrundeliegenden Grimmschen Märchenstoff konnte zusätzlich deutsches Kulturgut verbreitet werden. Ganz offensichtlich lag *Das Spiel vom klugen Bauersmann* ganz auf der Linie der Deutschen-Volksspiel-Programmatiker.

¹³³⁹ Vgl. Amt für Arbeitseinsatz / KdF-Amt Feierabend 1941, S. 29; Das Laienspiel in der Wehrmacht 1942, S. 10; Neue Volksspiele für den Elternabend. In: DSp38, S. 461.

¹³⁴⁰ Vgl. Amt für Arbeitseinsatz / KdF-Amt Feierabend 1941, S. 29; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 107; Das Laienspiel in der Wehrmacht 1942, S. 10; Neue Volksspiele für den Elternabend. In: DSp38, S. 461; Noack, Werner: Spielvorschläge für unseren frohen Abend. In: DSp40, S. 31.

3.2.5.3 Das Märchenspiel

Exemplarisch für das Genre Märchenspiel wird untersucht:

Hedwig von Olfers: *Goldmarie und Pechmarie*. Leipzig: Strauch 1936 (= *Spiele der deutschen Jugend* 2).

Die zweite Nummer der *Spiele der deutschen Jugend*, das Märchenspiel *Goldmarie und Pechmarie*, war nach Angaben des Verlages in Zusammenarbeit der Autorin Hedwig von Olfers mit der *BDM-Untergauspielschar Rudolstadt* entstanden und galt als geeignet für Aufführungen bei Eltern- und Dorfgemeinschaftsabenden (explizit auch im Krieg) und als didaktische Arbeitsvorlage, an dem Spielscharen handwerklich ausgebildet werden konnten.¹³⁴¹ *Die Spielschar* berichtete, dass zu Weihnachten 1936 in einem Ostpreußener *HJ-Bann* die meisten Schulen von Olfers *Goldmarie und Pechmarie* anstelle der üblichen Weihnachts- oder Märchenspiele aufgeführt hätten. Diese gelungene Zusammenarbeit von *HJ*-Dienststelle und Schulbehörde fand das Lob der Zeitschrift.¹³⁴² Die Aktualität des vorliegenden Stückes scheint sich die gesamte nationalsozialistische Herrschaftszeit über gehalten zu haben.¹³⁴³

Autorin

Ähnlich wie auch verschiedene andere führende Autorinnen und Autoren des Deutschen Volksspiels hat Hedwig von Olfers angeblich in engem Kontakt mit Spielgruppen des *JM* und *BDM* geschrieben.¹³⁴⁴ Die Autorin, die drei Märchenspiele in der *SdJ*-Reihe veröffentlichte, ist nicht zu verwechseln mit ihrer Namensvetterin, der Berliner Dichterin Hedwig von Olfers (1799-1891), die u.a. mit Herman Grimm, dem Sohn von Wilhelm Grimm verkehrte.¹³⁴⁵ Die Verfasserin von *Goldmarie und*

¹³⁴¹ Vgl. DAF / KdF-Amt Feierabend 1937, S. 56; Ein paar Spielvorschläge. In: DSp39, S. 325; Sondern, Doris: Der Elternabend. In: DSp37, S. 303; Spielscharlehrgang der Memeler HJ. In: DSp39, S. 375;.

¹³⁴² Vgl. Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp37, S. 68. Eine weitere vorbildhafte Aufführung erlebte das Stück auf dem 1. *Reichslager für Feier und Freizeit* im Jahr 1937 vor den wichtigsten Vertretern der Deutschen-Volksspiel-Szene durch eine Düsseldorfer *JM*-Gruppe. Vgl. Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: DSp37, S. 273-278.

¹³⁴³ Vgl. Reichsjugendführung 1944, S. 23, 71.

¹³⁴⁴ So etwa Erich Colberg, der gemeinsam mit *DJ*-Gruppen schrieb oder Margarethe Cordes, die mit Jungen- und Mädelsgruppen und der *NS-Frauenschaft* arbeitete. Vgl. Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: DSp37, S. 277.

¹³⁴⁵ Vgl. Abeken, Hedwig (Hg.): Hedwig v. Olfers geb. v. Staegemann 1799-1891. Bd. 2. Berlin: Mittler 1914, S. 210.

Pechmarie stammte aus dem *Obergau Ostland*, war ihrerseits *BDM-Scharführerin* und zählte – laut Erinnerungen der ehemaligen *BDM-Reichsreferentin* Jutta Rüdiger – zu den führenden Aktivistinnen des nichtprofessionellen, regimekonformen Theaters der 1930 und 1940er Jahre.¹³⁴⁶ Ob diese Einschätzung zutreffend war, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden. Im Gegensatz zu etwa Erich Colberg oder Margarethe Cordes, die umfangreiche Publikationslisten vorweisen konnten, scheint der Wirkungskreis von Hedwig von Olfers deutlich begrenzter gewesen zu sein.

Fabel

Das fleißige Mädchen Goldmarie, das bei ihrer Stiefmutter und Stiefschwester wie eine Hausmagd gehalten wird, spinnt sich im Kreise ihrer Gespielinnen, der Mägde, die Finger blutig. Beim Versuch, den gesponnenen Faden vom Blut rein zu waschen, wird ihr die Handspindel von den Nornen im Brunnen aus der Hand gewunden. Daraufhin zwingt die Stiefmutter sie, in den Brunnen zu springen und die Spindel wieder zu besorgen. Goldmarie, im festen Glauben nun zu sterben, gehorcht und findet sich nach dem Sprung in den Brunnen in einer Jenseitswelt wieder. Brote in einem Ofen bitten Goldmarie, sie herauszuziehen und vor dem Verbrennen zu retten, Äpfel an einem Baum bitten die Heldin, sie herunterzuschütteln. Beides erledigt Goldmarie bereitwillig. Daraufhin begegnet sie einer Frau, zu der sie nach anfänglichem Erschrecken Zutrauen fasst und gegen Kost und Logie in ihre Dienste tritt. Sie erkennt, dass sie bei Frau Holle angeheuert hat, der sie mit Freude beim Wettermachen durch Ausschütteln der Federbetten behilflich ist. Nach einiger Zeit bietet Frau Holle Goldmarie an, ihr für ihre guten Dienste einen Wunsch zu erfüllen. Das Mädchen wünscht sich die Rückkehr zu seiner Familie, was Frau Holle ihr auch gestattet und sie zum Dank mit Gold beregnen lässt. Zurück bei ihrer Familie berichtet sie von ihren Erlebnissen, woraufhin ihre faule Stiefschwester Pechmarie beschließt, ebenfalls ihr Glück in der Jenseitswelt zu suchen. Weil ihre Hände vom ungeschickten Spinnen nicht schnell genug blutig werden, wirft sie kurzerhand die Spindel in den Brunnen und springt hinterher. Angekommen in der unbekanntem Welt ignoriert sie die um Hilfe bittenden Brote und Äpfel und macht sich auf die Suche nach dem Goldregen. Als sie Frau Holle begegnet, will sie zunächst den Weg zum goldenen Tor erfragen, als sie aber begreift, wer vor ihr steht, heuert auch sie bei

¹³⁴⁶ Vgl. Rüdiger 1983, S. 129-130; Umschlaginnenseite der Juni-Ausgabe von *Die Spielschar* im Jahr 1937.

Frau Holle an. Zunächst geht sie mit Eifer an das Ausschütteln der Federbetten, ermüdet aber bald. Nach einiger Zeit möchte Frau Holle die faule Pechmarie aus ihren Diensten entlassen, weil sie ihr keine Hilfe ist. Pechmarie ist ganz erfreut, hofft sie doch auf den Goldregen. Stattdessen lässt Frau Holle Pech auf sie regnen. Zurück bei ihrer Mutter wendet sich diese mit Grausen ab. Goldmarie jedoch sitzt mit den Mägden am Brunnen und spinnst ihren goldenen Faden, aus dem sie sich ein Kleid für die Ewigkeit fertigen will.

Dramaturgie

Hedwig von Olfers hielt sich in ihrer Bearbeitung des bekannten Märchenstoffes von *Frau Holle* eng an die Vorlage der Grimmschen *Kinder- und Hausmärchen*.¹³⁴⁷ Sie orientierte sich sowohl in der Handlungsführung, als auch in der Figurengestaltung stark an den typischen Grundzügen des europäischen Volksmärchens. In der folgenden Analyse erweisen sich nicht primär Begriffe der Dramenanalyse als zielführend, als vielmehr märchenanalytisches Instrumentarium.¹³⁴⁸ Die Handlung des Spiels *Goldmarie und Pechmarie* folgte dem märchentypischen Aufbau von Aufgabe – Lösung – Belohnung. Diese schlichte Handlungsfolge wurde – weiterhin dem europäischen Märchenstil folgend – durch variierte Wiederholungen ausgebaut: Nicht nur die Heldin versuchte sich an der Lösung des Problems, sondern gemäß dem verarbeiteten Märchenmotiv vom *artigen und unartigen Mädchen*¹³⁴⁹ wurde auch die Kontrastfigur der faulen Stiefschwester auf die Probe gestellt, versagte aber ihrerseits. Ein weiteres Element der Märchendramaturgie stellte die Verwendung der Zahl 3 dar. Die Aufgabe, die beide Mädchen lösen müssen (Wiederbeschaffung der Spindel), wurde in drei Unteraufgaben (Ofen, Baum, Frau Holle) geteilt, wobei die letzte sich als am schwersten erwies. Das Stück wurde eröffnet und beendet durch ein Singspiel, das die Mägde zu Beginn mit, am Ende ohne Goldmarie und Pechmarie spielten. Das Spiel, das märchentypisch in Wiederholung stattfand, brachte den immerwährenden Kampf von Sonne und Mond zur Anschauung. Zu Beginn des Stückes diente der Sieg der Sonne über den Mond in prologischer Manier als Vorschau auf die folgende Handlung, zum Ende (angereichert durch Goldmaries Monolog) als Epilog zur Zusammenfassung und Übertragung auf die

¹³⁴⁷ Vgl. Rölleke 1997, S. 150-153.

¹³⁴⁸ Vgl. Lüthi 1996, S. 16-32.

¹³⁴⁹ Im Aarne-Thompsonschen Märchentypenverzeichnis Untergruppe 480. Vgl. Bausinger, Hermann u.a. (Hg.): *Folklore Fellows Communications* 284 (2004), S. 281-282.

Zuschauerwirklichkeit.¹³⁵⁰ Alle Szenen des Stückes waren in Wiederholung und Variation angelegt: Der Pro- und Epilog (Bild 1 und 7), der Verlust der Spindel und der Sprung in den Brunnen (Bild 1 und 4), die Aufgaben (Bild 2 und 5), der Abschied von Frau Holle (Bild 3 und 6), die Rückkehr (Bild 4 und 7).

Das sehr knappe märchentypische Handlungsgerüst wurde von der Autorin nicht durch ergänzende Handlungsstränge angereichert, sondern erstens durch Repliken, die mythische Anspielungen, Vorahnungen oder Ausdeutungen beinhalteten, zweitens durch Szenen, in denen die Figuren charakterisiert wurden,¹³⁵¹ und drittens durch acht verschiedene Sing- und Reigenspiele oder Lieder, die teils wiederholt, teils variiert eingebaut wurden.¹³⁵² Von diesen Spielen aus sollte sich nach Wunsch der Autorin die gesamte Spielbewegung entwickeln.¹³⁵³ Einige der Spiele scheinen allgemein bekannt gewesen zu sein.¹³⁵⁴ Zwei kurze Kanons fungierten als musikalische, metaphorische Mauerschau, wenn die Maries hinter der Bühne mit Gold belohnt oder Pech bestraft wurden.¹³⁵⁵ Die Nähe des Volksliedes zum Volksmärchen kam besonders in den Liedern zum Ausdruck, die auf formelhafte Wiederholung setzen, wie etwa „Spinnerin, Spinnerin“, das den ewigen weiblichen Arbeitskreislauf, vom Spinnen des Fadens über das Weben eines Kleides, das dann beim Aussäen der neuen Leinensaat getragen wird, erzählt.¹³⁵⁶ Darüber hinaus konnte mithilfe der Musik das Spiel aufgelockert, Stimmungen erzeugt und weiteres Volkskulturgut (Tanz, Lied, Brauchtum) vermittelt werden. Nicht weniger ausschlaggebend wird die Möglichkeit gewesen sein, eine ganze Spielschar durch die musikalischen Parts in die Inszenierung einbinden zu können.

¹³⁵⁰ Vgl. Schneilin, Gérard: Epilog. In: Brauneck/Schneilin 2007, S. 348; Schneilin, Gérard: Prolog. In: Brauneck/Schneilin 2007, S. 804.

¹³⁵¹ Z. B. wird in der 4. Szene Pechmarie durch ihr rasches Ermüden beim Spiel gezeichnet und dadurch, dass die Mägde ihr aus purer Belustigung beim ungeschickten Spinnen zusehen. In der Szene 7 wird die Gewissenhaftigkeit und Beliebtheit Maries dadurch herausgestellt, dass sie zum Volksfest eingeladen wird, aber erst gehen mag, wenn sie ihre Arbeit erledigt hat.

¹³⁵² Wolfgang Förster wies auf die Schwierigkeit hin, die die Übertragung der sehr knappen Handlungen eines Märchenstoffes auf die Bühne bereite. Er forderte deshalb eine umfangreiche statt improvisierte Bearbeitung, sofern man keine Langeweile beim Zuschauer erzeugen wolle. Vgl. Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: DSp37, S. 277.

¹³⁵³ Vgl. Vorwort. In: *SdJ 2*, S. 3.

¹³⁵⁴ Vgl. „Goldene, goldene Brücke“ und „Wir kommen aus dem Mohrenland“. In: *SdJ 2*, S. 4-5, 24-25, 46-47.

¹³⁵⁵ Vgl. „Heil dem Tag“ (Mozart) und „Schwarze Nacht bricht herein“ In: *SdJ 2*, S. 24, 42.

¹³⁵⁶ Vgl. *SdJ 2*, S. 7-10, 42. Vgl. auch: „Spinn, spinn, meine liebe Tochter“. In: *SdJ 2*, S. 31-32; Lüthi 1996, S. 31.

Die Autorin behielt die für Märchen typischen entindividualisierenden Figurenbezeichnungen, wie „Mutter“ und „Magd“, bei. Die Namen „Goldmarie“ und „Pechmarie“ wiesen auf die engste, aber konträre Verbundenheit der beiden Figuren und vorausschauend auf ihr Ende hin. „Frau Holle“ bezeichnete eine bekannte, mythische Figur.

Die Autorin gestaltete alle Figuren eindimensional, statisch und ohne Entwicklungsmöglichkeiten. Bei einer oberflächlichen Betrachtung erscheint Goldmarie als Personifikation der Tugend Fleiß und Pechmarie als die der Todsünde Trägheit. Alle Figuren waren – wie im Märchen grundsätzlich zu beobachten – auch bei von Olfers auf die Heldin bezogen und erhielten nur im Kontakt zu ihr ihre Daseinsberechtigung.¹³⁵⁷

An vielen Stellen legte von Olfers ihren Figuren Texte in den Mund, die versuchten, die mittelalterlich-christliche Patina der ursprünglich mythischen Märchenfiguren abzutragen. So wurde besonders Frau Holle gegen die Verniedlichung zur hutzigen Frau mit Brille und Kopftuch verwahrt, in dem ihre Funktion als übernatürliche Wettermacherin und weise Frau, die mit den Schicksalskräften in Verbindung steht, wiederholt expliziert wurde.¹³⁵⁸ Obwohl sie über 1000 Jahre alt sei, bekäme sie keine grauen Haare und ihre Gestalt bliebe immer jung. Sie hielte nicht nur Sonne, Wind und Wolken in ihrer Hand, sondern kenne auch die Antworten auf alle Fragen. Im Stück kann Frau Holle die Taten der Menschen voraussehen, denn als sie Goldmarie anbietet, ihr einen Wunsch zu erfüllen, kennt sie diesen bereits und hält die Spindel für die Rückkehr schon in der Hand. Die Autorin bemühte sich, Frau Holle als die Gestalt der „altnordischen Mythen“ zu zeigen, die von der mittelalterlichen, christlichen Ideen folgenden Dichotomie von Gut und Böse noch nicht berührt wurde. Tatsächlich waren Frau Holle und die ihr verwandte Perthä oder Percht in den Volksmythen wandelbare Figuren, in denen sich heidnische und christliche Züge mischten und deren Charakter in Mischformen zwischen gut und schön einerseits und böse und hässlich andererseits ausgeprägt sein konnte.¹³⁵⁹ In einem Aufsatz in *Die Spielschar* gründete von Olfers ihre Arbeitsphilosophie auf die Brüder Grimm, die in den übernatürlichen Mythenfiguren des Altertums ein überwiegend „wohltätiges

¹³⁵⁷ Vgl. Lüthi 1996, S. 27.

¹³⁵⁸ Vgl. Olfers, Hedwig von: Von der Wahrheit im Märchen und ihrer Erfassung als Grundlage für die Spielgestaltung. In: DSp40, S. 152; SdJ 2, S. 3, 20-21, 38-42.

¹³⁵⁹ Vgl. Bächtold-Stäubli 1934/35, S. 1478-1479, 1485; Bonin 2009, S. 97; Rumpf 1990, S. 160.

Prinzip“ entdeckt haben wollten.¹³⁶⁰ Nach dieser Idee gestaltete auch von Olfers die Figur der Frau Holle als freundliche, aber unbestechliche (personifizierte) Aufgabe, die beide Maries zu bewältigen hatten und von der sie entsprechend ihrer Leistung belohnt oder bestraft wurden.

Goldmarie war die Heldin und Sympathieträgerin des Märchenspiels. Sie wurde als fleißig, gewissenhaft und bescheiden dargestellt, als gehorsam und loyal gegenüber Anderen, selbst wenn dies nicht erwidert wurde. Die anderen Mägde nannten sie weise und klug, aber entgegen der Stoffvorlage fand sich in von Olfers Bearbeitung kein Hinweis auf ihre Schönheit. Goldmarie ergab sich ohne Widerwillen in ihr Schicksal, ob es ihr nun Glück oder Qual bescherte. Die Autorin nahm kleine Änderungen der Grimmschen Version vor, um Goldmarie weniger aktiv und selbstbestimmt erscheinen zu lassen: So trat sie nicht von sich aus an Frau Holle mit dem Heimkehrwunsch heran, sondern Frau Holle sah diesen Wunsch schon voraus und erleichterte es Goldmarie, ihn zu äußern. Auch rutschte Goldmarie die Spindel nicht wie in der Vorlage aus der Hand und verschwand in der Tiefe des Brunnens, sondern wurde ihr von „unsichtbarer Hand“ entwendet.¹³⁶¹ Damit wurde die Reise in Frau Holles Reich nicht dem Zufall zugerechnet, sondern absichtsvoll von den Nornen, die im Brunnen wohnen, provoziert. Goldmaries Entwicklung wurde also nicht nur von ihren eigenen Entscheidungen und deren Konsequenzen vorangetrieben, sondern verlief in Bahnen, die die Schicksalskräfte für sie vorsahen. Pechmarie diente gemäß dem Motiv vom *artigen und unartigen Mädchen* als Kontrastfigur für die Heldin.¹³⁶² Sie wurde faul, ichbezogen, gierig und ständig müde dargestellt. Sie verhielt sich unhöflich und sogar frech gegenüber Frau Holle. Entgegen der Grimmschen Vorlage hatte auch hier die Autorin auf die äußerliche Hässlichkeit verzichtet.

Die Mutter fungierte in der vorliegenden Märchenbearbeitung als selten tatsächlich anwesende, in ihrer Wirkungsmacht aber beinah omnipräsente Auftraggeberin der Heldin. Sie wurde als ungerechte Frau charakterisiert, die eine Tochter der anderen stets vorzog. Gegen Ende des Stückes verschob sich ihre Vorliebe zugunsten der nun goldstrahlenden Heldin.

¹³⁶⁰ Vgl. Olfers, Hedwig von: Von der Wahrheit im Märchen und ihrer Erfassung als Grundlage für die Spielgestaltung. In: DSp40, S. 153.

¹³⁶¹ Vgl. *SdJ* 2, S. 13.

¹³⁶² Vgl. Lüthi 1996, S. 27.

Die Gruppe der Mägde fand sich nicht in der Stoffvorlage. Die Mädchen fungierten als Helferinnen der Heldin und ermöglichten es der Goldmarie-Figur, sich vor der Fröhlichkeit, dem Fleiß und Mut der Mägde als noch ein Stück fleißiger und mutiger abzuheben. Nur fröhlicher als ihre Helferinnen war sie nicht, sondern nachdenklicher und weiser. Von Olfers nutzte die Mädchengruppe, um die zahlreichen Singspiele zur Auflockerung des Spiels und zur Vermittlung von Volkskultur in Form von Musik und Tanz zu integrieren.

Die drei Schicksalsfrauen, die mehrfache Erwähnung fanden und auch aktiv in die Handlung eingriffen, indem sie Goldmarie die Spindel aus der Hand entwandten und damit die Reise der Heldin auslösten, traten nicht auf der Bühne sichtbar in Erscheinung. Von der Antike bis in die Neuzeit hielt sich der Mythos von den drei Nornen, die auf dem Grund eines Brunnens leben konnten und das menschliche Schicksal verantworteten: Eine Schicksalsfrau spann den Lebensfaden, die zweite maß ihn und die dritte schnitt ihn ab.¹³⁶³ In den Volksmythen existierte eine gewisse Nähe zwischen den spinnenden Nornen und der dämonischen Spinnerin Frau Holle bzw. der Percht oder Perthä.¹³⁶⁴ Frau Holle wohnte in den Volksmärchen und -erzählungen genau wie die Schicksalsfrauen gelegentlich im Brunnen oder spann unter einem Baum.¹³⁶⁵ In von Olfers Interpretation des Stoffes erschienen die Schicksalsfrauen als Helferinnen der Frau Holle. Sie spannen die Fäden, die Frau Holle dann zu Wolken oder Schicksal nach ihrem Willen verwob. Im Epilog erweiterte Goldmarie die erste Strophe des mehrfach gesungenen Liedes „Fleißige Magd“:

„Drunten im dunklen Brunnengrund
rollt die Spule ringelrund. –
Sitzen da drei Frauen schön –
lassen sie die Spindel drehn –
spinnen einen Faden fein –
wickeln alle Welt drin ein –
wickeln alle Welt drin ein.
– Droben im hohen Wolkenmeer
fliegt das Schifflin hin und her.
Sitzt Frau Holle ganz allein,
webt die Welt in Wolken ein. –

¹³⁶³ Vgl. Köhler-Zülch 2007, S. 1058.

¹³⁶⁴ Vgl. Bächtold-Stäubli 1934/35, S. 1478, 1481; Köhler-Zülch 2007, S. 1060; Rumpf 1990, S. 159.

¹³⁶⁵ Vgl. Bächtold-Stäubli 1934/35, S.1483; Rumpf 1990, S. 160-162.

Wo die Welt ihr Ende hat,
gehet um ein goldenes Rad. ---
Zeit ist verronnen – Flachs ist versponnen!
Spule ist voll Gold! – Frau Holle hats gewollt!“¹³⁶⁶

Von Olfers nutzte das Spinnen als Gemeinsamkeit der Frau-Holle-Figur und der Nornen aus, um die Schicksalsfrauen zur Helfergruppe der Holle einzusetzen. Damit bewegt sich die Autorin – dem damaligen Forschungsstand gemäß – innerhalb der Entwicklungstradition der Holle-Figur. Diese habe sich aus einer Dämonenhorde als Einzelfigur herauskristallisiert, konnte diese aber auch anführen.¹³⁶⁷ Auch an dieser Stelle ist das Bemühen der Autorin zu erkennen, das Märchen stärker in seinem mythischen Gehalt, als in der Grimmschen Märchentradition auszuprägen.

Mit den Fäden des Altweibersommers, die man im Volksglauben ebenfalls der Frau Holle zumaß, indem man sie „Schleier der Holle“ nannte und die von Olfers den Nornen als Ursprung zuordnete, wurde die wenig greifbare, aber permanente Anwesenheit der mythischen Figuren, die das Schicksal der Menschen bestimmen, sinnlich wahrnehmbar gemacht.¹³⁶⁸

Besonders hinsichtlich der verwendeten Symbolik ist das vorliegende Märchenspiel aufschlussreich, und zwar über die bekannten Symbole der Grimmschen Überlieferung hinaus. Die Brote und die Äpfel, die hinter der Bühne chorisch gesprochen werden sollten, stellten zwei Teilaufgaben dar, die beide Maries bewältigen mussten. Der Apfel, die älteste Sammelfrucht Eurasiens, gilt als Symbol der Fruchtbarkeit, der Liebe und der ewigen Jugend.¹³⁶⁹ Von Olfers stellte den Apfel als Garanten für ewiges Fortbestehen einer Gemeinschaft dar. Die Stimmen der Äpfel sprachen hinter der Bühne:

„Frische Frucht, – frische Frucht, –
hilfst uns in des Lebens Flucht,
daß wir nicht vergehen,
daß wir fortbestehen – [...]“¹³⁷⁰

¹³⁶⁶ *SdJ* 2, S. 46. Der Ausschnitt ist auch exemplarisch für das gelegentlich etwas holprige und wechselhafte Versmaß und die manchmal gezwungen wirkenden unreinen Reime.

¹³⁶⁷ Vgl. Bächtold-Stäubli 1934/35, S. 1478.

¹³⁶⁸ Vgl. Bächtold-Stäubli 1934/35, S. 1483.

¹³⁶⁹ Vgl. Spengler 1977, S. 622.

¹³⁷⁰ *SdJ* 2, S. 17.

An anderer Stelle brachte die Autorin die Äpfel in einen poetischen Zusammenhang mit Sonne, Feuer und Blut, also archaischen Symbolen, die im Nationalsozialismus ständige Anwendung fanden und ebenso wie der Apfel einen lebendigen, lebensspendende Assoziationshorizont öffnen.¹³⁷¹

Das Brot ist das schlichteste Symbol für Nahrung und Leben, nicht nur in Notzeiten. Auch das Brot wurde in diesem Sinne bei von Olfers als Symbol für den gesicherten Fortbestand einer Gemeinschaft verwandt:

„Braunes Brot – braunes Brot –
hilfst uns aus der Hungersnot,
daß wir nicht vergehen,
daß wir fortbestehen – [...]“¹³⁷²

Besonders der Landbevölkerung, die am Produktionsprozess des Brotes beteiligt war, wird das Brot eine starke lebensspendende Bedeutung vermittelt haben.¹³⁷³ Fast unmerklich wird dem Lebensspender zusätzlich die Farbe braun beigeordnet, die vermutlich eine politische Couleur assoziieren lassen sollte.

Das Spinnen als Symbol fand gemeinsam mit dem Apfel und dem Brot sowohl auf der Erde (als Vorahnung) als auch in der Welt von Frau Holle Erwähnung. Die drei Symbole waren der weiblichen Arbeitssphäre entnommen (backen, ernten, handarbeiten) und wurden mit mythischer (Blut, Feuer, Tod, Schicksal) aber auch mit „volksgemeinschaftlicher“ Bedeutung (Fortbestand der Gemeinschaft) aufgeladen.¹³⁷⁴

Das Spinnen, die zentrale Tätigkeit der Figuren im Stück, galt traditionell als reine Frauentätigkeit, an der man den Fleiß der zukünftigen Hausfrau ablesen konnte. Die Handspindel, die in Mitteleuropa um 4000 v. Chr. ihre Verbreitung fand, wurde in einzelnen Regionen bis ins 20. Jahrhundert benutzt. Meist in den kalten und dunklen Monaten des Jahres, aber auch beim Hüten der Tiere oder in der Freizeit spann die fleißige Frau. Häufig wurden Märchenerzählerinnen mit der Spindel in der Hand dargestellt.¹³⁷⁵ Offensichtlich konnte nicht davon ausgegangen werden, dass alle Spielerinnen in den 1930er Jahren noch mit dem Gebrauch einer Handspindel

¹³⁷¹ Vgl. *SdJ* 2, S. 10.

¹³⁷² *SdJ* 2, S. 16. An anderer Stelle wird das Brot in sprachliche Nähe zu Herbst und Tod gestellt. Vgl. *SdJ* 2, S. 10.

¹³⁷³ Vgl. Mackensen 1930/33, S. 328-329; Moser 1979, S. 805.

¹³⁷⁴ Vgl. *SdJ* 2, S. 10-11, 16-17.

¹³⁷⁵ Vgl. Köhler-Zülch 2007, S. 1058-1059.

vertraut waren. Zwar sollte auf der Bühne nicht tatsächlich gesponnen, sondern nur angedeutet werden, trotzdem wurde im Nebentext der Umgang mit der Handspindel erläutert.¹³⁷⁶ Den Spielerinnen und dem Publikum wollte man immerhin „ein wesentliches Stück deutscher Volkskultur“¹³⁷⁷ darbieten und in diesem Sinne fügte sich die Präsentation einer alten Handarbeitstechnik ebenso wie die Singspiele geschmeidig in das Volksmärchen ein.

Der Brunnen ist in Märchen und Mythen neben dem Sitz von Dämonen ein bekanntes Eingangstor zum Jenseitsreich.¹³⁷⁸ Von Olfers verband die Tiefe des Brunnens, in die Goldmarie gestürzt war, in einem Sinnspruch äquivalent mit der Höhe des Himmels, in der sie sich bei Frau Holle wiederfand: „Höhe und Tiefe sind Nachbarlande! / Willst du ins Eine, so mußt du durchs Andre!“¹³⁷⁹ Die Autorin hatte schon an anderer Stelle deutlich gemacht, dass sie in ihren Märchenbearbeitungen die großen Gegensätze des Lebens zyklisch, wertfrei und gleichberechtigt nebeneinanderstehend interpretieren wollte: „Tod und Leben reichen einander die Hand wie Sommer und Winter am Ende ihres Streites.“¹³⁸⁰ So ist der Brunnen bei von Olfers nicht nur als Tor zum Jenseitsreich zu verstehen, sondern versinnbildlichte die Nahtstelle zwischen den ewig wechselnden dichotomen Zuständen von Leben und Tod.

Das nebulöseste Symbol, das von Olfers in ihrer Bearbeitung des Frau-Holle-Stoffes verwendete, war die Sonne. Sie wählte damit ein Symbol, das längst nicht nur, aber ganz besonders in der bäuerlichen Kultur als Lebensspenderin existierte. Zu Beginn und zum Ende des Stückes spielten die Mägde ein Spiel, in dem die Sonne mit dem Mond ihre Kräfte misst. Obwohl die Autorin beide Male die Sonne gewinnen ließ und damit implizit die Publikums-Sympathien auf Goldmarie übertrug, legte von Olfers einer Magd die oben erwähnte Forderung nach zyklischem Gleichgewicht beider Kräfte in den Mund:

„Es können nimmer zwei gewinnen!

Es leuchtet der Mond, wenn die Sonne weicht,

¹³⁷⁶ Vgl. *SdJ* 2, S. 7.

¹³⁷⁷ Olfers, Hedwig von: Von der Wahrheit im Märchen und ihrer Erfassung als Grundlage für die Spielgestaltung. In: *DSp*40, S. 152.

¹³⁷⁸ Vgl. Mackensen 1930/33, S. 341-342. In einer englischen Variante des Frau-Holle-Stoffes besteht eine Aufgabe der Heldin darin, drei goldene Köpfe zu waschen, die aus einem Brunnen auftauchen.

¹³⁷⁹ *SdJ* 2, S. 21.

¹³⁸⁰ Olfers, Hedwig von: Von der Wahrheit im Märchen und ihrer Erfassung als Grundlage für die Spielgestaltung. In: *DSp*40, S. 154.

und die Sonne scheint, wenn der Mond erleicht.“¹³⁸¹

Einen anderen Mythos verarbeitete von Olfers in einer Textzeile, die Frau Holle wiederholt verwandte, um die Sonnenwende anzukündigen und damit die Maries in ihren Dienst aufzunehmen, bzw. zu entlassen.

„Glimmernde Glut – glühendes Gold, -
rundes Rad vorüberrollt.“¹³⁸²

Einerseits bezog sich von Olfers hier auf einen bäuerlichen Brauch, der von den Nationalsozialisten gezielt reanimiert wurde: Die Sonnenwendfeiern. Sie waren in germanischer Tradition stehend mit reicher Feuer- und Lichtsymbolik verknüpft. Bei den Feiern im Sommer, aber auch bei Frühlingsfeiern, ließ man ursprünglich brennende Räder von Berghöhen ins Tal rollen.¹³⁸³ Damit war eine Assoziation zum Sonnenlauf gegeben, der im Mythos nicht nur als Wagenfahrt existierte, sondern auch als Kugelrollen.¹³⁸⁴ Und dieses wiederholte, formelhafte Herausstellen des Bildes vom Sonnenrad öffnete natürlich die naheliegende Assoziation zur *Swastika*, dem Hakenkreuz als Sonnenrad, das den Sonnenlauf darstellt.¹³⁸⁵

„Die S[onne] steht im allg[emeinen] für das Positive: Frohsinn, Glück, Gesundheit, Wärme und Geborgenheit. Sie bildet dabei einen Gegensatz zu Mond, Wolken, Regen, Schatten, Kälte, Nacht und Tod“,¹³⁸⁶

heißt es in der *Enzyklopädie des Märchens*. Durch die bildhafte Verknüpfung des Nationalsozialismus im Märchen mit dem Sonnenrad wurde die NS-Ideologie als positive, mythische Schicksalskraft aufgewertet: Im Stück erlöste das Sonnenrad die Erde von den Qualen des Winters, die fleißige Heldin erhielt goldene Gaben als Belohnung von der Sonne (Gold, das an ihr haftete und nicht abzulösen war und einen goldenen Faden, den sie fleißig spann und aus dem sie sich ein goldenes Kleid webte, das auf ewig halten sollte). Vor der Faulheit und Schande Pechmaries rollte das Sonnenrad davon und am Ende stürzten die Mägde jubelnd auf Goldmarie zu und riefen: „Die Sonne hat gesiegt!“¹³⁸⁷

Es ist fraglich, ob diese tiefgründigere Lesart die Zuschauer bewusst erreichte, oder nur eine nebulös mythische Atmosphäre erzeugte. Von Olfers wünschte sich aber,

¹³⁸¹ *SdJ 2*, S. 5.

¹³⁸² *SdJ 2*, S. 20, 23, 38. Vgl. die Variation in: *SdJ 2*, S. 42.

¹³⁸³ Vgl. Bächtold-Stäubli 1936/37, S. 72; Lurker 1988, S. 668-669.

¹³⁸⁴ Vgl. Lurker 1988, S. 667.

¹³⁸⁵ Von rechts nach links als untergehende Sonne, und von links nach rechts als aufgehende. Vgl.

Lurker 1988, S. 667.

¹³⁸⁶ Lüdicke/Bies 2007, S. 877.

¹³⁸⁷ *SdJ 2*, S. 47.

dass sich während der Proben in der Spielschar von selbst Gespräche über die Themen und Aussagen des Stücks ergeben würden, wodurch nicht nur der emotionale, sondern auch der kognitive Einfluss zumindest auf die Gruppe der Spielerinnen gesichert war.¹³⁸⁸

Von Olfers imitierte den Grimmschen Märchensprachstil, wodurch die Originalzitate, etwa die bekannten Texte der Äpfel, Brote und des Hahns (der die Rückkehr der Schwestern ankündigt), sich stilistisch nahtlos einfügen ließen. Mit Ausnahme dieser Zitate war das Stück durchgängig im Paarreim gehalten. Durch die Rückbindung an das kollektive Sprachgedächtnis und das sprachliche Herausheben aus dem Alltag wurde das Spiel legitimiert und gewichtig.

Raum

Von Olfers äußerte über die Beschaffenheit von Bühnen- und Zuschauerraum ausschließlich, dass die Bühne gegen den Zuschauerraum durch einen Vorhang abzutrennen sein sollte, wodurch eine traditionelle Theatersituation geschaffen wurde. Die Bühne sollte nach Wunsch der Autorin nur andeuten:¹³⁸⁹ Größere Kulissenteile wie der Ofen mit Schieber und Broten, der Baum, an dem Äpfel befestigt sein sollten und der Brunnen waren in den Nebentexten vermerkt. Ob für das Spinnen, das die Spielerinnen nur andeuten sollten, tatsächlich Handspindeln als Requisiten eingesetzt, oder die Darstellung nur pantomimisch erfolgen sollte, ließ die Autorin offen. Weiter fanden ein Schemel, ein Strauchbesen und ein Federbett als Requisiten Erwähnung. Die Autorin achtete also bewusst darauf, eine minimalistische Ausstattung zu ermöglichen. Über den Einsatz von Licht war aus dem Textheft nichts zu erfahren.

Auf den Aufführungsfotografien von *Goldmarie und Pechmarie*, die beispielhaft in zwei Spielleiterhandbüchern abgedruckt wurden, ist eine typische Vorhangbühne mit großen Kulissenteilen wie Ofen und Brunnen zu erkennen (s. Abb. 71-74). Die abgebildeten Requisiten, nämlich Brotschieber und Federbett scheinen keine Attrappen, sondern echte Alltagsgegenstände gewesen zu sein, wohingegen die großen Kulissenteile vermutlich aus Pappe hergestellt wurden. Auf dem Boden vor Baum und Brunnen ist naturalistisch anmutendes Gras zu erkennen.

¹³⁸⁸ Vgl. Olfers, Hedwig von: Von der Wahrheit im Märchen und ihrer Erfassung als Grundlage für die Spielgestaltung. In: DSp40, S. 153.

¹³⁸⁹ Vgl. Vorwort. In: SdJ 2, S. 3.

Arbeit der Spieler

Für den Spielstil galt vermutlich das Selbe, was von Olfers auch für die Ausstattung forderte: Keinesfalls „theaterhaft“. Unter Berücksichtigung der Ergebnisse im Kapitel 3.2.3.1 ist davon auszugehen, dass hierunter eine „schlichte“, „natürliche“ Darstellungsweise verstanden wurde, die sich durch Spielfreude besonders in den bewegungschorisch angelegten Singspielen und Reigenliedern speiste. Diese sollten die Bewegungen des ganzen Spiels bestimmen.¹³⁹⁰ Das Spiel auf der Bühne sollte von einem Sprech- und Singchor, sowie verschiedenen Instrumenten hinter der Bühne unterstützt werden. Die Nebentexte gaben überwiegend Aufschluss über die Ausführung der Bewegungsspiele und der Handarbeiten. Regieanweisungen zu Emotionen und Subtexten verwendete die Autorin sparsam und folgte damit ganz dem Stil des europäischen Märchens, das keine Innerlichkeit der Figuren kennt, sondern diese auf die Fläche der Handlung transponiert.¹³⁹¹

Hinsichtlich der Kostüme griff die Autorin auf Spielgewänder zurück, die „einfach und schlicht in den Farben“¹³⁹² gehalten sein sollten. Konkrete Erwähnung fanden das goldene Kleid der belohnten Goldmarie und das schwarze Kleid und das rußbeschmierte Gesicht der bestraften Pechmarie. Auf Schminke masken wurde ansonsten höchstwahrscheinlich verzichtet. Das Konzept der Spielgewänder¹³⁹³ harmonierte mit dem Erzählstil der Märchen, das ebenso reine Farben (besonders rot, weiß, schwarz, gold, silber) und Linien bevorzugte, das klar ausgeprägte und die Kontraste.¹³⁹⁴ Auf den Aufführungsfotografien ist zu erkennen, dass die Mägde einheitliche, an Dirndl erinnernde Kleider trugen, die sie einerseits als Gruppe erkennbar machten und andererseits ihre Verbindung zu Bauern- und Brauchtum betonten. Das Kleid von Goldmarie scheint sich nur leicht von denen der Mägde unterschieden zu haben, ließ sie also sowohl als Teil der Gruppe erkennbar bleiben, als es auch ihre besondere Position unterstrich. Das Kostüm der Frau Holle stand am deutlichsten in der Spielgewandtradition.

Zugedachte Rolle des Publikums, Zweck der Aufführung und Intention des Textes

Zunächst bot *Goldmarie und Pechmarie* für die weibliche Spielerin und Zuschauerin ein eindeutiges Rollenvorbild, das sich mit dem nationalsozialistischen Rollenideal

¹³⁹⁰ Vgl. Vorwort. In: *SdJ* 2, S. 3.

¹³⁹¹ Vgl. Lüthi 1996, S. 30.

¹³⁹² Vorwort. In: *SdJ* 2, S. 3.

¹³⁹³ Vgl. Kapitel 3.2.3.2.

¹³⁹⁴ Vgl. Lüthi 1996, S. 29.

der (zukünftigen) deutschen Mutter deckte: Fleiß, Hilfsbereitschaft, Genügsamkeit und Schicksalsergebenheit wurden belohnt und waren deshalb nachahmenswert. Die Änderungen, die von Olfers vornahm, um die Heldin inaktiver und schicksalsabhängiger erscheinen zu lassen, fügten die Figur der Goldmarie passgenauer in das nationalsozialistische Frauenbild.¹³⁹⁵ Das Rollenvorbild der Goldmarie diente also der weltanschaulichen Identitätsstiftung.¹³⁹⁶

Der Epilog, der Goldmarie in den Mund gelegt wurde, verknüpfte das Schicksal (die drei spinnenden Nornen und die webende Frau Holle) mit den gewünschten weiblichen Tugenden (die spinnende und webende Goldmarie) und deren Belohnung (Spule voll Gold). Die Aussage, die sich vermitteln sollte, lässt sich also mit dem Sprichwort „Dem Fleißigen hilft Gott!“, zusammenfassen. Diese übrigens für viel Märchen nachzuweisende Aussage wäre für den nationalsozialistischen Gebrauch zu modifizieren mit „Der Fleißigen hilft das Schicksal“.

Wie bereits oben geschildert, war neben der Vermittlung dessen, was regimekonform unter deutscher Volkskultur verstanden wurde,¹³⁹⁷ auch die Verknüpfung der nationalsozialistischen Weltanschauung mit dem Volksmythos nicht nur aus Gründen der Legitimation gewünschte Absicht. Bei den Rezipienten sollten für die Ideologie günstige Assoziationsketten ausgelöst werden, die Nationalsozialismus und Lebensspender und -erhalter (Sonne) verknüpfen sollten. Hierfür erntete die Autorin allerdings Kritik von einem anderen bekannten Autor des Deutschen Volksspiels: Hermann Schultze, der ebenfalls drei seiner Märchenspiele in der *SdJ*-Reihe platzierte, wovon eines sich explizit dem Motiv der Schicksalsfrauen widmete,¹³⁹⁸ bemängelte die seiner Ansicht nach zu starke weltanschauliche Bearbeitung des Stoffes.¹³⁹⁹ Dem Erfolg des Stückes scheint dieser Einwand keinen Abbruch getan zu haben. Noch im Jahr 1944 wurde es in die sehr schmale Liste der von den *HJ*-Spielscharen zu spielenden Stücke aufgenommen.

Das Fazit, das Gabriele Kinz in ihrer Untersuchung zur außerschulischen Mädchenerziehung im Nationalsozialismus über das Theaterspiel im BDM zieht, nämlich das eine „politisch-inhaltliche Gestaltung“ der Stücke eher die Ausnahme,

¹³⁹⁵ Vgl. Kapitel B.

¹³⁹⁶ Vgl. Brenner 1992, S. 31-32, 49-50.

¹³⁹⁷ Vgl. Olfers, Hedwig von: Von der Wahrheit im Märchen und ihrer Erfassung als Grundlage für die Spielgestaltung. In: *DSp40*, S. 152.

¹³⁹⁸ Vgl. *SdJ* 30.

¹³⁹⁹ Vgl. Schultze 1941, S. 138.

denn die Regel gewesen sei, kann für die *SdJ*-Reihe und damit für die Programmatik des *RJF*-Kulturamtes nur unter der Annahme bestätigt werden, dass Kinz damit das explizite Erwähnen des nationalsozialistischen Staates und der Partei meint.¹⁴⁰⁰ Wie an den vorliegenden Beispielen dargestellt, konnte auch eine auf den ersten Blick vorlagentreue Märchenbearbeitung oder ein harmloses Rüpelspiel mehr oder weniger subtil nationalsozialistisches Gedankengut verbreiten und auf politische Ziele (Krieg, „Volksgemeinschaft“ etc.) hinarbeiten. Alle drei hier exemplarisch analysierten Stücke verfolgten gleich mehrere der im vorhergehenden Kapitel herausgearbeiteten politischen Aufgaben des Deutschen Volksspiels und der *HJ*-Spielscharen. Für die restlichen *SdJ*-Stücke ist Vergleichbares anzunehmen. Im Folgenden werden nun drei Sonderformen des Deutschen Volksspiels untersucht, nämlich die Scharade, das Stegreifspiel und das Kurzspiel, wobei letztes explizit nationalsozialistische, tagesaktuelle Themen behandelte.

3.2.5.4 Zusammenfassung der Ergebnisse

Im Kapitel 3.2.5 wurden ein Feierspiel, ein geselliges und ein Märchenspiel der Reihe *Spiele der deutschen Jugend* analysiert. Das Untersuchungsschema für die exemplarischen Stückanalysen fokussiert die Dramaturgie, den Raum, die Arbeit der Schauspieler und die Rolle des Publikums sowie die Intention des Textes und der Aufführung. Aus Gründen der Übersichtlichkeit werden die gewonnenen Ergebnisse in komprimierter Form hier nochmals zusammengetragen.

Das Feierspiel *Der Kommandant* von Erich Colberg beschreibt den Sinneswandel einer meuternden Mannschaft. Nach anfänglichen Zweifeln beschließt sie vollzählig, dem Vorbild des Kommandanten zu folgen, standhaft zu bleiben und das eigene Leben für die Vorbildwirkung zu opfern. Dabei werden verschiedene Motive der christlichen und griechischen Mythologie verwendet. Als Stoffvorlage wählte Colberg eine propagandistisch aufbereitete Begebenheit aus dem spanischen Bürgerkrieg, die er u.a. mithilfe der Sprachgestaltung entzeitlichte, um eine allgemeine Gültigkeit vorzuspiegeln.

Zur Aufführung wurde kaum Ausstattung benötigt, die Kostüme wurden schlicht, aber erkennbar soldatisch gehalten. Die Uniform, die der Pro- und Epilog-Sprecher trug,

¹⁴⁰⁰ Vgl. Kinz 1990, S. 250.

ließ das Spiel als Bekenntnis der spielenden Formation erscheinen. Als gelungener Spielort galt eine Freitreppe oder eine Anhöhe im Wald bei Nacht, nur von Fackelschein erleuchtet. Neben einem eher statischen, mit vielen Pausen akzentuierten Spiel- und Sprechstil sollten große chorische Bewegungen eingebaut werden. Das Stück zielte auf die Enkulturation der meist jugendlichen Spieler und Zuschauer durch Verkörperung und Anschauung des nationalsozialistischen Menschen-, Männer- und Führerideals. Colberg postulierte mit dem Stück Opferbereitschaft und ließ den Gedanken an Fahnenflucht oder Kapitulation sogar auf verlorenem Posten als feige und selbstsüchtig erscheinen. Zuschauer- und Spielraum sollten nicht besonders voneinander getrennt sein, sondern beide Gruppen sollten zu einer „Fei ergemeinschaft“ durch das Einbinden des Spiels in thematisch einheitliche Programmfolgen, durch gemeinsame Bekenntnislieder und Emotionalisierung zusammengeführt werden.

Der Lehrer Erich Colberg war einer der bedeutendsten Autoren des Deutschen Volksspiels, der ursprünglich dem Wandervogel entstammte. Colberg war zwischen 1933 und 1945 bekennender Nationalsozialist, übernahm aber nach Ende des Krieges keinerlei Verantwortung für seine Rolle als Propagandaautor. Er griff nach 1945 erfolgreich auf seine regimeopportunistischen Arbeitsnetzwerke zurück, um seine Arbeit als Autor und Herausgeber nochmals auszuweiten. Bis weit über seinen Tod 1966 hinaus konnte Colberg seine nationalsozialistische Vergangenheit negieren.

Das Rüpelspiel *Das Spiel vom klugen Bauersmann* von Herbert Briese stellt den Bauer Hans vor, der mit dem Teufel einen Handel eingeht und ihn dabei zweimal austrickst. Der Teufel fordert von Hans´ Feld den halben Ertrag gegen einen Sack voll Gold. Im ersten Jahr soll der Teufel den Ertrag über der Erde bekommen und Hans den darunter, woraufhin der Bauer Rüben anbaut. Im nächsten Jahr schließen sie den Handel umgekehrt ab und Hans pflanzt Weizen an. Am Tag der zweiten Abrechnung wird der verkleidete Teufel nach seiner Niederlage von betrunkenen Bauern verprügelt und verschwindet.

Briese griff auf einen weniger bekannten Grimmschen Märchenstoff zurück und verarbeitete das sehr bekannte Motiv des Teufelspaktes, das wiederum Assoziationen zu dem als urdeutsch empfundenen Faust-Stoff auslöste. Damit wurde

einerseits das Stück über seine Verankerung im deutschen Kulturgut legitimiert, als auch andererseits eben dieses Kulturgut wieder in den Diskurs einspeist.

Sowohl die Handlung, als auch die Figurenzeichnung setzte auf das Erzeugen von Komik durch Situations-, Typenkomik und Pointe. Im Pro- und Epilog wurde für die Zuschauer in unmissverständlicher Weise die Stückaussage, von der ernährungspolitischen Bedeutung des Bauernstandes für die gesamte deutsche Bevölkerung, expliziert.

Die Figur des Bauern Hans entsprach der typischen Hans/Michel-Figur, die weiter oben dezidiert untersucht wurde, war aber etwas breitgefächelter charakterisiert. Der Teufel als Gegenspieler wurde in der jüngeren Tradition, den Teufel als komische, unterlegene Figur darzustellen, angelegt. Die beiden anderen Hauptfiguren (Liese, Stoffel) dienten zur deutlicheren Konturierung Hans' als Kontrastfiguren und die übrigen Bauern als Helfer des Helden. Alle Figuren konzeptionierte Briese als eindimensionale, statische Figuren, die auf die Hauptfigur bezogen waren. Das Stück war durchgängig in einem einfachen Paarreim gehalten, der an vielen Stellen zu holprigen Versrhythmen führte und in einem anachronistischen Sprachstil verfasst, der eventuell an die Hans-Sachs-Spiele erinnern sollte. Die Bühnenausstattung war vom Autor minimalistisch gedacht, ebenso konnten die bäuerlichen Kostüme (mit Ausnahme das des Teufels) auf dem Land leicht beschafft werden. Somit konnte das Stück mit wenig materiellem Aufwand bewerkstelligt werden. Auf die Spielweise wurde mehr Wert gelegt: Beinahe jede Replik versah der Autor mit einer paralinguistischen Regieanweisung.

Es ist davon auszugehen, dass *Das Spiel vom klugen Bauersmann* aufgrund seiner minimalistischen Ausstattung, seiner bäuerlichen Figuren, der bekannten Stoffe und Motive, seiner anspruchslosen Handlung und schlichten Aussage, besonders für Dorfgemeinschaftsabende als passgenaue Spielvorlage gewertet und beworben wurde. Vier Aufgaben des Deutschen Volksspiels lassen sich für Brieses Rüpelspiel nachweisen: Gemeinschaftsförderung durch Zuschaueraktivierung, Ablenkung und Unterhaltung, Verbreitung von nationalsozialistischer Weltanschauung und deutschem Kulturgut.

Die sehr populäre Bearbeitung des *Frau Holle*-Stoffes von Hedwig von Olfers, die in praktischer Arbeit mit einer *BDM-Untergauschar* entstanden sein soll, hielt sich eng an die Grimmsche Vorlage. Als zweites Stück der *SdJ*-Reihe, unter dem Titel

Goldmarie und Pechmarie, orientierte sich das Märchenspiel sowohl in der Handlungsführung, als auch in der Figurengestaltung stark an den typischen Grundzügen des europäischen Volksmärchens. Märchentypische Wiederholungen und Variationen und die Kontrastierung der Heldin durch eine Konkurrentin kamen auch in von Olfers dramatischer Version zur Anwendung. Das sehr knappe märchentypische Handlungsgerüst wurde von der Autorin nicht durch ergänzende Handlungsstränge angereichert, sondern erstens durch Repliken, die mythische Anspielungen, Vorahnungen oder Ausdeutungen beinhalteten, zweitens durch Szenen, in denen die Figuren charakterisiert wurden, und drittens durch acht verschiedene Sing- und Reigenspiele oder Lieder, die teils wiederholt, teils variiert eingebaut wurden. Das Einbinden von Volksliedern diente der Verbreitung von deutschem Kulturgut, der Auflockerung und der Stimmungserzeugung.

Sämtliche Figuren gestaltete die Autorin eindimensional, statisch und ohne Entwicklungsmöglichkeiten. Von Olfers interpretierte die Figuren weniger nach der christlich-mittelalterlichen Lesart der dichotomischen Trennung von gut und böse.

Besonders die Figur der Frau Holle lehnte die Autorin an die volksmythischen Figuren der Pertha oder Percht an, in denen sich heidnische und christliche Züge mischten und deren Charakter in Gemengelagen zwischen gut und schön einerseits und böse und hässlich andererseits ausgeprägt sein konnte. Frau Holle erschien bei von Olfers als freundliche, aber unbestechliche (personifizierte) Aufgabe, die beide Maries zu bewältigen hatten und als allwissende Schicksalslenkerin. Ihr wurden die drei Nornen als Helferinnen zugeteilt. Diese bestimmten mit über das Schicksal der anderen Figuren, wodurch diese weniger Einfluss auf ihre eigenen Entwicklungen hatten, als in der Grimmschen Vorlage.

Von Olfers bediente sich zahlreicher Symbole, die sie z.T. dem Märchen neu hinzufügte, z.T. gezielt mit mythischer Bedeutung auflud. So wurde die lebensspendende Bedeutung von Brot und Äpfeln für das gesamte Volk herausgestellt. Das Spinnen als Zeichen für weiblichen Fleiß wurde in der vorliegenden Bearbeitung gleichzeitig als Sinnbild für die Schicksalskräfte, aber auch als schlichtes Präsentieren von halb vergessenem Brauchtum eingesetzt. Der Brunnen geriet bei von Olfers nicht nur zum Tor zum Jenseitsreich, sondern versinnbildlichte die Nahtstelle zwischen den unaufhörlich wechselnden dichotomen Zuständen von Leben und Tod. Die Sonne verwendete die Autorin einerseits als lebensspendendes Symbol, andererseits wiederum als ewige Gegenspielerin des

Mondes. Aber auch die Nähe zum Hakenkreuz als Sonnenrad (*Swastika*) und den germanischen Sonnenwendfeiern, die die Nationalsozialisten wieder aufleben ließen, war nicht zu übersehen. Durch die bildhafte Verknüpfung des Nationalsozialismus mit dem Sonnenrad wurde die NS-Ideologie als positive, mythische Schicksalskraft aufgewertet.

Sprachlich orientierte sich die Autorin am Grimmschen Märchenstil, so dass Originalzitate nahtlos eingefügt werden konnten, und das Stück seine national-kulturelle Legitimation erhielt.

Die Bühnenausstattung sollte nur andeuten, größere Kulissenteile wie Ofen oder Brunnen wurden aber im Nebentext vermerkt. Ein Vorhang zwischen Zuschauer- und Bühnenraum wurde entgegen der gewünschten Praxis erwähnt. Der Einsatz von Spielgewändern harmonierte mit dem Erzählstil des Märchens, das ebenso reine Farben, Linien und Kontraste bevorzugt. Anweisungen zum Spielstil vermerkte die Autorin nur sparsam. Aufgrund der zahlreichen Sing- und Reigenliedern ist aber zumindest für die Ensembleszenen Leichtigkeit, Spielfreude und chorische Bewegtheit zu vermuten.

Das Märchenspiel *Goldmarie und Pechmarie* von Hedwig von Olfers diente einerseits der Verbreitung von nationalsozialistischer Weltanschauung (weibliches Rollenbild, Schicksalskräfte), der Vermittlung deutschen Kulturgutes (Märchenstoff, germanische Mythen) und der Zerstreung und Unterhaltung.

Alle drei Beispiele von Deutschen Volksspielen zeigen das Verfolgen von politischen Aufgaben auch auf der Ebene der Spieltexte. Es kann davon ausgegangen werden, dass alle *Spiele der deutschen Jugend* diesen Aufgaben zuarbeiteten – in mehr oder weniger expliziter Weise.

3.2.6 Sonderformen

Nachdem in den vorigen Kapiteln die Programmatik des Deutschen Volksspiels anhand der Zeitschrift *Die Spielschar* und der Textheft-Reihe *Spiele der deutschen Jugend* untersucht und an drei Beispieltexten belegt wurde, soll nun noch auf einige populäre Sonderformen des Deutschen Volksspiels eingegangen werden, die besonders häufige Erwähnung im Quellenkorpus fanden.

3.2.6.1 Das Scharadenspiel

Die Praxis des Scharadenspiels stellte keine Erfindung der Deutschen Volksspieler dar, sondern wurde schon früher als Gesellschaftspiel in „besseren Kreisen“ praktiziert und auch schon beispielsweise von Martin Luserke empfohlen.¹⁴⁰¹

„Die Scharade ist ursprünglich ein Rätsel, das nicht in Worten, sondern dadurch aufgegeben wird, daß eine Anzahl Menschen lebende Bilder, stumme oder Sprechszenen darstellen. Das zu ratende Wort muß in bildgerechte Bestandteile zerlegt werden, die jeder für sich etwas bedeuten. Die Kette von Sinnbildern fügt sich dann überraschenderweise zu einem neuen, möglichst ungeahnten Sinn zusammen.“¹⁴⁰²

Diese Definition einer Scharade wurde von Wolfgang Förster, dem maßgebenden Programmatiker und Praktiker für das Scharadenspiel innerhalb der nationalsozialistischen nichtprofessionellen Theaterszene, festgelegt. Eine vorbildhafte, einfache Scharade schilderte Heinz Ohlendorf in *Die Spielschar* im Jahr 1936:

„Nehmen wir einmal ein Wort, das wir oft erprobt haben um klar zu machen, was gemeint ist, das Wort Fußballspiel. Wir teilten es auf Fuß-ball-spiel. Die erste und letzte Silbe wurde nun von einigen dargestellt, bei der Mittelsilbe machte alles mit, ebenso dann bei der zusammenfassenden Darstellung des Wortes. Zunächst kamen einige Jungen spazierenderweise über den Spielraum, einer stolperte, deutete an, sich den Fuß gebrochen zu haben, die anderen eilten hinzu, ihm zu helfen, wollten ihn aufheben, faßten an den schmerzenden Fuß, trugen ihn an einen stillen Platz, massierten den Fuß, legten Verband an, alles natürlich ohne irgendein Requisit, ohne ein Wort zu sprechen. Schließlich konnte der Verletzte abhumpeln. War das Spielfeld frei,

¹⁴⁰¹ Vgl. Luserke 1927, S. 152-157. Ob das Scharadenspiel weite Verbreitung in der Laienspielbewegung fand, ist z. Zt. nicht bekannt. Eher ist zu vermuten, dass ihre Verbreitung im Deutschen Volksspiel tatsächlich hauptsächlich auf die Bemühungen des Luserke-Protegé Wolfgang Förster zurückzuführen ist. Wo Artikel über das Scharadenspiel veröffentlicht wurden, die Förster nicht selbst verfasst hatte, wurde sich zumindest auf seine Publikation *Das Scharadenspiel* aus dem Jahr 1937 berufen. Vgl. Förster, Wolfgang: Das Spiel als Ausdruck unserer Geselligkeit. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 222. Vgl. auch: Colberg, Erich: Düsseldorf. In: DSp37, S. 201.

¹⁴⁰² Vom Scharadenspiel. In: DSp39, S. 231. Dieser Artikel, der ohne Verfassernamen erschien, ist in gleicher oder ähnlicher Form an verschiedenen anderen Stellen veröffentlicht worden. Daraus lässt sich auf den Autor Wolfgang Förster schließen. Vgl. Dörner 1943, S 136-139; Förster 1937; Förster, Wolfgang: Das Spiel als Ausdruck unserer Geselligkeit. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 222-224.

begann schon das nächste Bild. Ein Klavierspieler kam, setzte sich an ein Klavier das gar nicht da war, schlug den Deckel zurück, putzte die Tasten ab und versuchte einige Töne. Inzwischen war auch schon der Geiger gekommen, packte seine Geige aus dem Kasten, den er in Wirklichkeit gar nicht hatte, stimmte, der Cellist fand sich auch ein und machte sich fertig. Inzwischen kamen auch schon die ersten Ballgäste, junge Damen, Ballmütter, die Tänzer. Was kann man da nicht alles mimen! Dann beginnt die Musik wundervoll Walzer zu spielen, alles nur andeuten, die Herren fordern auf und es wird getanzt. Bei diesem Bild, das natürlich nach der ersten Begeisterung, die sich sicher etwas durcheinander austoben wird, wirklich einmal geprobt werden muß, haben wir schon die herrlichsten Dinge erlebt. Es gibt natürlich noch viele andere Möglichkeiten die Silbe darzustellen, als es hier geschildert ist, auch bei der dritten, Spiel, die bei uns einmal von zwei Pimpfen ganz wundervoll so gespielt wurde: beide kamen zusammen an, der eine tat so, als ob er einen Kasten unter dem Arm trüge, den er nun auf einen nicht vorhandenen Tisch stellte: Figuren wurden ausgepackt, ein Würfelbecher und ein Spiel ausgebreitet. Ganz köstlich war nun zu verfolgen, wie sie um den ersten Wurf losten, würfelten, die Figuren setzten, mal vorwärts und bei einem Hindernis auch wieder zurück und dabei dann sehr ärgerlich wurden, bis schließlich einer gewann und alles wieder eingepackt wurde. Bei der zusammenfassenden Darstellung des Wortes Fußballspiel zeigen sich dann erst richtig die Begabungen. Hier muß der Zuschauer den nicht vorhandenen Ball wirklich sehen, wie er von Spieler zu Spieler weitergegeben, in das Tor geschossen und vom Torwart aufgefangen wird. Der schießt ihn wieder ins Feld und alles muß hinter dem Ball her, um ihn wieder zu fassen. Es darf nicht wildes In-die-Luft-treten werden, man muß das Spiel wirklich verfolgen können. Gerade dieses Wort hat, bei einer allerdings schon etwas erprobten Gruppe, bei seiner Darstellung einmal über eine halbe Stunde gebraucht, ohne auch nur ein bißchen langweilig zu werden. Unerschöpflich waren die Einfälle und immer wurden sie von allen sofort aufgenommen und weitergeführt. Eine Unmenge anderer Worte und Möglichkeiten wird man finden, wenn man sich einmal Mühe gibt, Garde-robe-stände-r, Steg-reif-spiel, Bahn-hof-s-wirtschaft. Viel Spaß macht es, wenn man einmal, wie bei Bahnhofswirtschaft, einen einzelnen Buchstaben besonders darstellen muß,

etwa so, daß die ganze Gruppe sich feierlich aufstellt und nun das S durch alle Höhen und Tiefen sausen läßt.“¹⁴⁰³

Am Ende riet das Publikum, welcher Begriff dargestellt worden war. Um die Zuschauer nicht zu langweilen, sollten die Scharadenbilder erratbar, aber nicht zu plump-offensichtlich ausgearbeitet sein und aus dramaturgischer Sicht Spannung erzeugen.

Requisiten waren für das Scharadenspiel nur in Ausnahmen erlaubt. Die Darstellung sollte sich voll und ganz auf den Körper der Spieler konzentrieren:

„Tatsächlich ist es nicht nur für die Spieler erzieherischer, sondern auch für die Zuschauer viel lustiger, wenn sich jemand auf einen unsichtbaren Stuhl setzt oder nur mimisch Geige spielt, oder wenn jemand mit einem unsichtbaren Gegner einen Ringkampf macht.“¹⁴⁰⁴

Männliche Jugendliche und Kinder galten nach Ansicht Försters als die geeignetsten Scharadenspieler, da ihre Phantasie und ihr körperlicher Ausdruckswille noch kräftig seien und die jugenhaften Alltagsspiele den Scharadenbildern entgegen kämen:

„Der Spielführer braucht nur an das anzuknüpfen, was Pimpfe spielen, wenn sie unter sich sind. Wie eindrucksvoll verstehen es Jungen, beispielsweise Prärie oder Schlacht zu mimen, wenn sie Indianer oder Tankangriff oder Unterseeboot darstellen. Es besteht für den Spielführer hier einfach die Aufgabe, in einer Scharade anzubringen, was da ist und es zum geformten kleinen Auftritt weiterzuentwickeln. Krieg, Gefahr, Heldentum, Abenteuer, das sind Bereiche des Erlebens, in die sich unsere Jungen hineinräumen. Aus ihnen wählen wir passende Schlüsselworte, die möglichst gute Aufführungen ergeben und kommen so zu geeigneten Scharaden wie Kampfflieger, Raubritter, Berggeist usw.“¹⁴⁰⁵

Die Scharade galt als einfache Variante oder Vorstufe des Stegreifspiels, selbst dort, wo die Szenen vor externem Publikum gezeigt werden sollten (z.B. Eltern- oder Dorfgemeinschaftsabend) und deshalb vor der Aufführung geprobt wurden.¹⁴⁰⁶ Ganz

¹⁴⁰³ Ohlendorf, Heinz: Vom Handwerk des Spiels. In: DSp36, S. 76-77, Hervorh. i. Orig.

¹⁴⁰⁴ Vom Scharadenspiel. In: DSp39, S. 231. Vgl. auch: Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielerarbeit. In: DSp37, S. 274; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 21, S. 4; Noack, Werner: Spielvorschläge für unseren frohen Abend. In: DSp40, S. 31.

¹⁴⁰⁵ Förster 1937, S. 19.

¹⁴⁰⁶ Vgl. Förster, Wolfgang: Das Spiel als Ausdruck unserer Geselligkeit. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 222; Niggemann/Platzmann 1938, S. 116; Noack, Werner: Spielvorschläge für unseren frohen Abend. In: DSp40, S. 31. Hermann Schultze verwendete den Begriff Scharade in modifizierter Konnotation. Er bezeichnete mit Scharadenspiel eine körperbetonte,

offensichtlich wollte man die Spielwirkung nicht der spontanen Tagesform des Ensembles überlassen, sondern sich ihrer sicher sein können:

„Scharaden, die man auf dem Elterntag aufführen will, müssen natürlich vorgeübt werden: erst einmal aus dem Schwung drauflosspielen und dann an der Scharade arbeiten, d.h. die Ausdrucksfähigkeit der Spieler durch das Zusammenspiel steigern und die Wirkungspunkte aufspüren lernen.“¹⁴⁰⁷

Sofern aber keine externen Zuschauer zugegen waren, wurden die Scharaden bewusst unter Zeitdruck entworfen. Der Spielführer hatte aus den Vorschlägen der Spieler einen Begriff auszuwählen (sofern er nicht einen eigenen vorschlug) und in darzustellende Bilder zu unterteilen. Im Anschluss erwartete man, dass „er in raschen, klaren Befehlen die Rollen verteilt und den Verlauf des Spiels entwirft.“¹⁴⁰⁸

Da das Scharadenspiel seinen Reiz aus der Geschwindigkeit der Vorbereitung und dem improvisierten Charakter der Aufführung bezog, sollte nach Ansicht Försters der Spielleiter jede Anweisung nur einmal geben und keine Nachfragen der Spieler erlauben. Ohne Probe startete dann das Spiel auf der Bühne, das der Spielführer einleitete: Die Zuschauer wurden über die Anzahl der Bilder aufgeklärt, bzw. darüber, ob es sich bei dem folgenden Rätsel um ein Wort oder einen ganzen Satz (Sprichwort, Redensart, Liedtext o.ä.) handelte. Der Spielleiter konnte aber auch das Publikum als Geräuschkulisse instruieren oder seine Spieler auf der Bühne wie Puppen in Position bringen.¹⁴⁰⁹ Die Zuschauer hatten bis zum Ende des letzten Bildes zu warten, bis sie den Begriff raten durften.

Um besonders wirksame Scharadenbilder zu erhalten, formulierte Wolfgang Förster vier Grundgesetze der Scharade, die sowohl der Spielleiter als auch die Spieler

stumme Spielform, die ohne Requisiten auskam und eigentlich dem Luserkschen Bewegungsspiel oder der Pantomime näher stand, als der Scharade mit ihrer Begriffsdarstellung und Ratefunktion. Vgl. Schultze, Hermann: Anweisungen zur Aufführung. In: *SdJ* 30, S. 6-7; Schultze, Hermann: Spielanweisung. In: *SdJ* 20, S. 5. Karl Seidelmann hingegen betrachtete die Scharade nicht aus dem jugendlich-rüpelhaften, sondern aus einem intellektuellen oder gar philologischen Blickwinkel, also eher als das Gesellschaftsspiel „höherer Kreise“, von dem stammen sollte: Für Seidelmann erforderte das Scharadenspiel Witz, Ironie und einen wortgewandten Geist. Deshalb waren für ihn die besten Scharadenspieler und -rezipienten auch nicht Mädchen und Frauen oder - wie für andere Autoren - die Dorfbevölkerung, sondern männliche „höhere Schüler großstädtischer Oberklassen und Studenten.“ (Seidelmann 1942, S. 145). Seidelmanns Haltung stellte im Quellenkorpus allerdings eine Ausnahme dar. Vgl. auch: Briese, Herbert: Erfahrungen aus der Dorfgemeinschaftsarbeit. In: *DSp38*, S. 193; Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: *DSp37*, S. 273-274; Noack, Ludwig: Spielschararbeit im Gebiet Ostland. In: *DSp38*, S. 375.

¹⁴⁰⁷ Vom Scharadenspiel. In: *DSp39*, S. 232. Vgl. auch: Förster 1937, S. 24-25.

¹⁴⁰⁸ Förster 1937, S. 13.

¹⁴⁰⁹ Vgl. Förster 1937, S. 16; Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: *DSp37*, S. 274; Vom Scharadenspiel. In: *DSp39*, S. 231.

selbst beherrschen sollte: Dem *Gesetz der Gliederung* war die Unterscheidung der Handlung in Haupt- und Nebenstränge geschuldet. Das *Gesetz der Vorahnung* erforderte, dass der Konflikt sich bereits zu Beginn der Szene andeuten und nicht erst am Ende unerwartet auftauchen durfte. Dem *Gesetz der Spiegelung* sollte Folge geleistet werden, indem Requisiten und Kulissen, die nicht vorhanden waren, sich im Spiel der Darsteller spiegelten – wie etwa ein Zeppelin, der nicht auf die Bühne gebaut, sondern bloß von den Spielern mit den Augen verfolgt würde. Und schließlich besagte das *Gesetz des Gruppenspiels*, dass die theatrale Wirkung durch eine Gruppe Handelnder im Gegensatz zu einem Einzeldarsteller erheblich gesteigert würde.¹⁴¹⁰ Alle vier Gesetze entsprechen dem, was bisher über die Inszenierung von Deutschen Volksspieltexten gesagt wurde, oder allgemeingültigen Inszenierungsstrategien. Es zeigt sich also schon hier deutlich, dass der gewünschte Spiel- und Inszenierungsstil in der Kurzform der Scharade geübt werden konnte. Genauer wird die Didaktik des Deutschen Volksspiels im Kapitel 3.3.3 untersucht. Da in der Kürze der Vorbereitungszeit das Herstellen von ausschließlich gelungenen Scharadenbildern selbst unter Berücksichtigung der oben genannten Grundgesetze eine enorme Herausforderung darstellte und man die Entwicklung beobachtete, dass Scharaden zum belanglosen Gerede um den Begriff mutierten, klügelte die *Schlesische Grenzlandspielschar* beispielsweise ein ökonomisches Instrumentarium aus, um wirkungsvolle Scharaden auf ihren Einsätzen ohne viel Probeaufwand (aber auf Kosten der Spontaneität) zeigen zu können: Sie kristallisierte häufig geforderte Scharadenbilder heraus, und systematisierte sie nach Form (Anzahl der Spieler, non- und/ oder verbal, Beteiligung von Musik, Tanz, Technik) und Inhalten (gezeigte Lebenswelten, erdacht oder real):¹⁴¹¹

„Wir gewannen dadurch Bausteine, Elemente, die man wieder zu neuen Wortzusammenhängen zusammenfügen konnte mit der Sicherheit, immer wieder wirkungsvolle Scharaden zu erhalten. Es ergab sich so eine Art Grundschule des Spieles, deren Beherrschung wir sozusagen als Gesellenstück im Laienhandwerk fordern konnten.“¹⁴¹²

¹⁴¹⁰ Vgl. Förster, Wolfgang: Grundgesetze des Spiels. In: DSp38, S. 285-286. Noch nicht so stark systematisiert schon in: Förster 1937, S. 13-14.

¹⁴¹¹ Vgl. Gallert, Martin: Zum Stegreifspiel. In: DSp39, S. 233-236. Förster nannte als wiederkehrende Elemente: Haus, abfahrender Zug, Einsteigen in einen Schacht, Besteigen eines Turms, Starten eines Flugzeugs. Vgl. Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: DSp37, S. 274.

¹⁴¹² Gallert, Martin: Zum Stegreifspiel. In: DSp39, S. 234.

Mit Hilfe dieser Grundbausteine konnten in kürzester Zeit ganze Scharaden zusammengestellt werden. Nach Ansicht Försters sollte jede Scharade aus höchstens zwei kunstvoll ausgearbeiteten Szenen bestehen. Die restlichen Szenen fungierten als „Holzwolle“, eben solche Standard situations, die leicht den Erfordernissen angepasst werden konnten. Als Beispiele nannte Förster die „Holzwolle“-Szene, in der eine Schulklasse den gesuchten Buchstaben lernt oder durch regionalen Dialekt eben diesen nicht auszusprechen weiß. Eine andere variable Szene stellte eine Operation dar, bei der dem Patienten (bspw. „Hugo“) Kopf und Füße amputiert werden – übrig blieb der Rumpf, d.h. in diesem Beispiel die Buchstaben „ug“.¹⁴¹³

Verschiedentlich wurde auch die Forderung laut, alle Scharadenbilder sollten durch eine gemeinsame Handlung verbunden sein.¹⁴¹⁴

In *Die Spielschar* und den flankierenden Handbüchern finden sich häufig solche Scharadenbegriffe, die der Lebenswelt der jeweils spielenden Gruppierungen entnommen waren und durch Anspielung auf den gemeinsamen, exkludierenden Erfahrungshintergrund gemeinschaftsstiftenden Charakter aufwiesen, wie etwa für Lagerteilnehmer die Begriffe „Lager-Leiter“, „Kult-Uhr-Lager“, „Staub-Ecken“ oder der Name des Lagerleiters.¹⁴¹⁵

Als höchste Stufe des Scharadenspiels galten politische Scharaden, die nur von geübten Gruppen gespielt werden sollten.¹⁴¹⁶ Wolfgang Förster unterschied sie in zwei Spielarten: Die „Zeitsatire“ wählte politisch aufgeladene Begriffe („Nicht-Einmischung“, „Vati-Kahn“, „Sang-Zionist“), um in den Einzelbildern unliebsame Zeitgenossen zu verunglimpfen, sowohl konkrete politische Persönlichkeiten, als aber auch den Typ „Spießler, Meckerer oder Kritiker“.¹⁴¹⁷ Die politische Scharade als „Werbemittel“ führte nach lustigen Einzelbildern den gesuchten – mehr oder weniger tagespolitischen – Begriff in idealisierter Weise vor, wie etwa „Ein-Topf-Gericht“, „Winter-Hilfe“, „Kampf-Stoffe“, „Säugling-s-Pflege“.¹⁴¹⁸

¹⁴¹³ Vgl. Förster 1937, S. 18.

¹⁴¹⁴ Vgl. Förster 1937, S. 32-35; Förster, Wolfgang: Grundgesetze des Spiels. In: DSp38, S. 285; Seidelmann 1942, S. 143; Wettbewerb der Spielscharen in der Kurmark. In: DSp38, S. 332.

¹⁴¹⁵ Vgl. Brief an einen Kulturabteilungsleiter. In: DSp39, S. 145; BArch: NS 28/105, Bl. 29; Eine Scharade. In: DSp38, S. 30-31; Kleist, A.: Die Jungvolk-Spielschar im Kurmarklager. In: DSp38, S. 342; Lamerdin, Kurt: Arbeitslager Weimar 1938. In: DSp38, S. 261.

¹⁴¹⁶ Vgl. Förster 1937, S. 40.

¹⁴¹⁷ Vgl. Förster 1937, S. 36-42.

¹⁴¹⁸ Vgl. Förster 1937, S. 42-45.

Auch die Begriffe, die selbst keine politische Bedeutung hatten, konnten in ideologiegeladene Wörter zerlegt werden („Blind-Arm-Oper-a-Zion“) oder mit Szenen dargestellt werden, die wiederum politische oder ideologische Ideen transportierten: Wolfgang Förster etwa beschrieb eine Scharade („Futter-Aal“), in der das erste Bild einen der gefürchteten Devisenschmuggel (im Futter des Reisemantels) zeigte.¹⁴¹⁹ In der zweiten Ausgabe von Försters *Das Scharadenspiel* aus dem Jahr 1942 fanden sich einige neue Scharaden, die besonders England und seine Politiker parodistisch diffamierten.¹⁴²⁰ Da Förster auch praktisch arbeitete, ist zu vermuten, dass die neuen Scharaden seit Kriegsbeginn in der Praxis entwickelt und erprobt wurden und durch den Abdruck in der Neuauflage ihre Verbreitung als wirkungsvolles Propagandamaterial finden sollten.

Das besonders vorbildliche Beispiel einer politischen Scharade wurde durch diverse Handbücher in Wort und Bild verbreitet (s. Abb. 75-78): Eine

„Sprachscharade, die aus dem Zeitgeschehen der Politik genommen war: ‚Völker-Bund-Sitzung.‘ Erstes Bild: Ein Hofmarschall tritt ein, ernst, würdig, einen Besen in der Hand. Die Musik folgt. Zwei in Rohrstiefeln, nackten Knien, kurzen Röckchen, rechts und links im Stiefel einen Kehrwisch steckend (waren es Schotten?), so traten sie ein. Hofgefolge erschien, und der König und die Königin traten vor. Wie unserem ‚Langen‘ die Papierkrone und der Frack stand und der Königin das Schleppkleid eine Würde gab! Sie nahmen Platz. Der Hofmarschall klopfte auf den Boden. Die Völker machten ihre Aufwartung. Das waren schon die herrlichsten Vertreter, besonders der senile Kolonialoffizier und der Abgeordnete von Palästina und gar der von Abessinien. Was für Sprachtalente plötzlich unter unseren Kameraden auftauchten!

Im zweiten Bild tagte ein Bund, ‚Der Bund der heimatstreuen Vegetarier‘. Das waren Gestalten! Barfuß in Sandalen, mit langen Mähnen, jeder eine gelbe Rübe, ein Suppen- oder anderes Kraut im Arm. Eine parlamentarische Tagung hielt der Bund: Nieder mit den Rundviechern! Was brauchen wir Kanonen, wir wollen Bananen! Hoch der Bund, hoch, hoch!

¹⁴¹⁹ Vgl. Förster, Wolfgang: Grundgesetze des Spiels. In: DSp38, S. 285-286; Gallert, Martin: Zum Stegreifspiel. In: DSp39, S. 234; Vom Scharadenspiel. In: DSp39, S. 233.

¹⁴²⁰ Vgl. Förster 1942, S. 39-45.

Die Sitzung war schon einfacher. Wenn an einer Tür zwei Nullen gemalt sind, wenn dahinter eine Zeitung knistert und gemächlich blauer Rauch einer Zigarre aufsteigt, dann bedeutet das für andere Eilende eine schmerzvolle Sitzung und einen weiteren eilenden Gang.

Und nun das ganze Wort zusammen: Ist das nicht wirklich eine prächtige Spielaufgabe? Eine solche Tagung müßtet ihr einmal darstellen, in der die Vertreter vieler Völker sitzen, in der Bericht erstattet wird, in der unendliche Reden gehalten werden, in der alles an einen Unterausschuß verwiesen wird und in der die Rückfragen das Endergebnis bleiben.“¹⁴²¹

Da die Scharade nach Möglichkeit ohne Requisiten und bisweilen auch ohne Vorbereitung auskommen sollte, war sie an jedem Ort und zu jedem Anlass spielbar, ob es vor Fabrikarbeitern, auf Spielfahrten im Grenzland, auf Veranstaltungen der unterschiedlichsten Lager oder im Lazarett war.¹⁴²² Die zahlreichen Erwähnungen lassen vermuten, dass sich das Scharadenspiel großer Beliebtheit erfreute und sich gelegentlich sogar zu einer regelrechten „Scharadenpest“ auswuchs.¹⁴²³ Ziel war dabei neben der bereits erwähnten gemeinschaftsstiftenden und politisch-inhaltlichen Funktion auch die Unterhaltung und die propagandistische Werbefunktion: „Mit Humor erobert man sich am schnellsten die Herzen der Jungen. Daher spielen wir Scharaden und Theater [...]“¹⁴²⁴ Einen weiteren großen Vorteil bot aus propagandistischer Sicht natürlich die reduzierte Form:

„Sie kann unter den Händen eines geschickten Spielleiters zu einem politischen Erziehungs- und Propagandamittel erster Ordnung werden, das umso tiefer wirkt, als hierbei bestimmte Einsichten bildhaft-anschaulich vermittelt, nicht aber rhetorisch-abstrakt geschult werden.“¹⁴²⁵

¹⁴²¹ Amt für Arbeitseinsatz / KdF-Amt Feierabend 1941, S. 23-24.

¹⁴²² Vgl. BArch: NS 28/105, Bl. 29; Colberg, Erich: Düsseldorf. In: DSp37, S. 201; Colberg, Erich: Spielschararbeit im Dorfe. In: DSp39, S. 128; Frohe Stunde im Lazarett. Programmvorschlag für Mädelspielschar. In: DSp42, S. 60; Hellmich, Albert: Bericht einer Grenzlandspielschar. In: DSp38, S. 226; Lamerdin, Kurt: Arbeitslager Weimar 1938. In: DSp38, S. 261; Schneider, Alfred: Hitlerjugend im Musikschulungslager. In: DSp40, S. 214; Sechs Vorschläge, wie wir sie uns denken. In: DSp38, S. 454; Spielschar an der inneren Front. In: DSp39, S. 318-319; Spielschar an der inneren Front. In: DSp40, S. 95-96. Sogar in eines der *SdJ*-Spiele fand die Scharade Eingang. In Oskar Seidats *Laterna magica* gibt es eine fakultative Szene mit Schatten-Scharaden-Spiel. Vgl. *SdJ* 13, S. 23.

¹⁴²³ Vgl. Schulz, Werner: Spielschararbeit im Sommerlager! In: DSp38, S. 331.

¹⁴²⁴ Blome, Karl: Feier- und Freizeitgestaltung im Landjahr. In: DSp36, S. 19. Vgl. auch: Förster 1937, S. 35.

¹⁴²⁵ Seidelmann 1942, S. 146.

Die Scharade bot also den Vorteil, keine intellektuelle Auseinandersetzung mit dem Dargestellten zu provozieren, sondern emotional anzusprechen. Die Diskussion einer komplexen politischen oder weltanschaulichen Frage wurde in der Scharade nicht vermieden, sondern war aus der formalen Beschränktheit heraus gar nicht erst möglich. Verhöhrend, „verklärend, bestätigend oder auch verulkend“¹⁴²⁶ konnte sie in ihrer knappen Form wirken, differenzierend oder hinterfragend sicherlich nicht. Als spielerisch anspruchsvoller, wenn auch nicht als propagandistisch effektiver, wurde das Stegreifspiel bewertet.

3.2.6.2 Das Stegreifspiel

„Das Stegreifspiel hat, wie sein Name schon sagt, einen flüchtigen, unentwickelten Charakter. Ein geeigneter Stoff wird gewählt, szenisch aufgegliedert, die Rollen verteilt, die Einzelbilder kurz besprochen und vorgeübt. Dann wird das Ganze zur einmaligen Ur- und Letzaufführung zusammengefaßt – und nun ist Schluß damit! Jedes andere Verfahren ist nicht mehr echtes Stegreifspiel, sondern eine unlautere, verwaschene Zwischenform.“¹⁴²⁷

Mit dieser engen Definition des Stegreifspiels wandte sich Karl Seidelmann 1942 einerseits gegen die gängige Stegreifpraxis, die den improvisatorischen Anteil des Spiels möglichst reduzieren wollte und deshalb einen regelrechten Stegreif-Probenbetrieb erforderte. Andererseits wehrte sich Seidelmann gegen die wiederholte Aufführung dieser mehr oder weniger improvisierten Stücke:

„Leuten, die sich von ihren Stegreifprodukten nicht trennen können und sie wiederholt einem geduldigen Publikum vorsetzen, muß man energisch begrifflich machen, daß sie unausgeformte und unausgewachsene, daher schlechte Bühnenstücke vorführen, keine wirklichen Stegreifspiele.“¹⁴²⁸

Tatsächlich legen die vorhandenen Quellen für das nichtprofessionelle nationalsozialistische Stegreifspiel vor externem Publikum die Vermutungen nahe, dass auf der Bühne weniger improvisiert wurde, als der Name vermuten ließe.¹⁴²⁹ Aus diesem Grund ist davon auszugehen, dass das Stegreifspiel zwar als

¹⁴²⁶ Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: DSp37, S. 273-274.

¹⁴²⁷ Seidelmann 1942, S. 149.

¹⁴²⁸ Seidelmann 1942, S. 149.

¹⁴²⁹ Vgl. Colberg, Erich: Spielschararbeit im Dorfe. In: DSp39, S. 128; Sondern, Doris: Der Elternabend. In: DSp37, S. 302-303.

eigenständige Spielform des Deutschen Volksspiels propagiert wurde, de facto aber eher einer üblichen nichtprofessionellen Theaterinszenierung im Probenstadium entsprach.¹⁴³⁰ Beim Stegreifspiel ohne Publikum oder im engen Kreis wird aber auch die von Seidelmann geforderte Spielform Anwendung gefunden haben.¹⁴³¹

Als beliebte Stoffgeber fürs Stegreifspiel galten besonders Märchen und Schwänke,¹⁴³² Anekdoten aus dem gemeinsamen Umfeld (z.B. Dorf, Lager)¹⁴³³ und Alltagssituationen.¹⁴³⁴ Im Unterschied zur Laienspielbewegung und den ersten Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft, wurden in den Jahren ab 1936 vorzugsweise Alltagssituationen gewählt, in denen unliebsame Volksgenossen (Meckerer, Hamsterer, Spießer, Intellektuelle etc.) lächerlich gemacht werden konnten.¹⁴³⁵ Hinzu kamen politische Satiren zu Themen wie Judentum, „Greuelpropaganda“, Vierjahresplan, „Lügenmärchen“ des britischen Rundfunks usw., die zwar offiziell als Stegreifspiele betitelt wurden, defacto aber vermutlich nur nach ausführlichen Proben zur Aufführung kamen.¹⁴³⁶

Die gängigste Art der Vorbereitung eines Stegreifspiels umfasste drei Phasen: Zunächst sollten gemeinsam dramaturgische Überlegungen angestellt werden:

¹⁴³⁰ Vgl. Seidelmann 1942, S. 151.

¹⁴³¹ Vgl. Gallert, Martin: Zum Stegreifspiel. In: DSp39, S. 236.

¹⁴³² Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 30; Amt für Arbeitseinsatz / KdF-Amt Feierabend 1941, S. 25; Aus dem Stegreif. In: DSp38, S. 287; BArch: NS 26/345, S. 23; Blachetta, Walther: Stegreifspiel. In: DSg35, S. 239-240; Förster 1937, S. 47; Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: DSp37, S. 277; Gentges, Ignaz: Eine Stegreifspielstunde. In: Gerst 1924, S. 107-108; Hauptkulturamt der RPL der NSDAP 1943, S. 61; Niggemann/Platzmann 1938, S. 133-134; Ohlendorf, Heinz: Vom Handwerk des Spiels. In: DSp36, S. 75; Seidelmann 1942, S. 146-149; Simons, Konni: Unser Laienspiel. In: DSp34, S. 53; Sondern, Doris: Der Elternabend. In: DSp37, S. 302-303; Sondern, Doris: Die Kulturarbeit im Sommerlager. In: DSp37, S. 156; Spielschar an der inneren Front. In: DSp40, S. 95-96; Riemann, Kurt: Wege zum Spiel. Gedanken, Tatsachen und Denkanstöße. In: DSg33, S. 53-54; Wolf, Hans Götz: Wir wollen ein Stegreif-Spiel gestalten. In: DSg35, S. 243-246; Ziese, Lilli: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 281-283.

¹⁴³³ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 35-37; Colberg, Erich: Spielschararbeit im Dorfe. In: DSp39, S. 128; Gallert, Martin: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 222; Gentges, Ignaz: Stegreifspiel einst und jetzt. In: Gerst 1924, S. 109; Hauptkulturamt der RPL der NSDAP 1943, S. 60, 62-65; Lübbers, Anneliese: Der Dorfgemeinschaftsabend der Landjugend. In: DSp36, S. 152; Niggemann/Platzmann 1938, S. 133-134; Seidelmann, Karl: Das Laienspiel im Lager. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 241; Siegmann, H.: Auf, laßt uns eins aus dem Stegreif spielen! In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 225-226.

¹⁴³⁴ Vgl. Blachetta, Walther: Stegreifspiel. In: DSg35, S. 239-240; Riemann, Kurt: Wege zum Spiel. Gedanken, Tatsachen und Denkanstöße. In: DSg33, S. 53-54, 75.

¹⁴³⁵ Vgl. Die Butterfrau. Ein Stegreifspiel vom Freiburger Wochenspiel. In: DSp42, S. 60-62; Hauptkulturamt der RPL der NSDAP 1943, S. 62; Niggemann/Platzmann 1938, S. 133-134; Seidelmann, Karl: Das Laienspiel im Lager. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 241; Siegmann, H.: Auf, laßt uns eins aus dem Stegreif spielen! In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 226-227.

¹⁴³⁶ Vgl. Die Spielschar bei den Kameraden der Wehrmacht. In: DSp40, S. 94; Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: DSp37, S. 274.

Sofern keine fertige Textvorlage gewählt wurde, gliederte man den gewählten Stoff in Einzelszenen. Stoff oder Text wurden von der Spielergruppe inhaltlich und dramaturgisch (Motivationen, Dialoge, Auftritte etc.) bearbeitet, wobei auf einen schlichten Handlungsaufbau geachtet wurde: Die Steigerung eines Konfliktes über den Höhepunkt zu dessen Lösung.¹⁴³⁷ Eine komplizierte Handlungsführung, das Psychologisieren der Figuren oder die Diskussion verschiedener Sichtweisen waren im improvisierten Spiel von nichtprofessionellen Darstellern nicht zu bewerkstelligen. Die dadurch bedingte Unterkomplexheit der dargestellten Sachverhalte war – wie schon für die Scharade konstatiert – den propagandistischen Aufgaben des Stegreifspiels zuträglich.¹⁴³⁸

Im zweiten Schritt verteilte man die Rollen und kostümierte sich provisorisch. Waren Darsteller und Spielraum vorbereitet, begann das Spiel. Unterschiede zeigten sich in der dritten Phase insofern, dass die erste szenische Darstellung entweder auch gleichzeitig die letzte sein konnte, oder es handelte sich dabei lediglich um eine von mehreren Proben, an deren Ende eine mehr oder weniger festgelegte Inszenierung stand.¹⁴³⁹ Sofern das Stegreifspiel vorab geprobt wurde, fanden unterschiedliche Probenverfahren Anwendung: Wurde mit einem festen Text gearbeitet, konnten die Spieler nach einer ersten Leseprobe frei improvisieren und durch mehrfaches Wiederholen Schlüsseltexte herausbilden und festigen,¹⁴⁴⁰ oder unter Regie des Spielführers mit den Textheften auf der Bühne erste szenische Versuche unternehmen.¹⁴⁴¹ Wurde an einem Stoff ohne festen Spieltext gearbeitet, waren die

¹⁴³⁷ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 29-30; Amt für Arbeitseinsatz / KdF-Amt Feierabend 1941, S. 24-25; Blachetta, Walther: Stegreifspiel. In: DSg35, S. 239-240; Evers, Dieter: „Das Ungeheuer von Siebenbürgen“. Puppenspiel aus dem Stegreif. In: DSp38, S. 211-212; Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: DSp37, S. 276; Hauptkulturamt der RPL der NSDAP 1943, S. 61-62; Seidelmann 1942, S. 147-149.

¹⁴³⁸ Vgl. Seidelmann 1942, S. 148-149.

¹⁴³⁹ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 30; Aus dem Stegreif. In: DSp38, S. 287; Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 330; Blachetta, Walther: Stegreifspiel. In: DSg35, S. 237-240; Hauptkulturamt der RPL der NSDAP 1943, S. 62; Schiffer, Werner: Unser Stegreifspiel. In: DSg34, S. 267-268; Seidelmann 1942, S. 146; Siegmann, H.: Auf, laßt uns eins aus dem Stegreif spielen! In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 227; Simons, Konni: Unser Laienspiel. In: DSg34, S. 53; Sondern, Doris: der Elternabend. In: DSp37, S. 302-203.

¹⁴⁴⁰ Vgl. Aus dem Stegreif. In: DSp38, S. 287; Blachetta, Walther: Stegreifspiel. In: DSg35, S. 237-238; Riemann, Kurt: Wege zum Spiel. Gedanken, Tatsachen und Denkanstöße. In: DSg33, S. 53-54; Schiffer, Werner: Unser Stegreifspiel. In: DSg34, S. 267-268.

¹⁴⁴¹ Vgl. Blachetta, Walther: Stegreifspiel. In: DSg35, S. 237-238; Schiffer, Werner: Unser Stegreifspiel. In: DSg34, S. 267-268.

Spieler in ihrem Sprechen und Handeln freier und dadurch in ihrer improvisatorischen Spielqualität stärker herausgefordert.¹⁴⁴²

Es ist davon auszugehen, dass in den ersten Jahren noch eine stärker improvisierende Spielweise auch vor Publikum üblich war, denn im Frühjahr 1936 bemängelte Heinz Ohlendorf:

„Die große Mode ist heute überall da, wo man mit dem sogenannten Laienspiel nicht zurechtkommt, das Stegreifspiel geworden. Und das ist in der Tat eine herrliche Möglichkeit. Aber ... wie sieht das meist aus! Es fehlt den Darstellern fast immer an einem genügenden sicheren Besitz von körperlichen und vor allem auch sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten, von mimischen Fähigkeiten. So ein Märchen oder eine Begebenheit aus dem eigenen Leben, die gespielt werden soll, wird in einzelne Bilder aufgeteilt und dann erlebt man meist, daß nach einigen hilflosen Redensarten und verlorenen Bewegungen das Bild zu Ende ist, daß jede Möglichkeit fehlt, das Bild wirklich auszuspielen. [...] Und diese Phantasielosigkeit in Wort und Bewegung spürt man heute nicht nur beim Stegreifspiel, sie ist auch der Grund des steifen und angelernten Getues, wenn wir einmal ein schon fertig geformtes Spiel aufführen.“¹⁴⁴³

Die Quellen aus den folgenden Jahren belegen, dass die Forderungen nach immer engmaschigeren Vorgaben für das improvisierte Spiel vor externen Zuschauern zunahmen, nicht aber – wie man ebenso gut im Hinblick auf Qualitätssteigerung hätte erwarten können – die Forderung nach besserer Schulung im Improvisieren. Der Volksspielautor Erich Colberg führte 1938 den Begriff Stegreifspiel schließlich völlig ad absurdum:

¹⁴⁴² Vgl. Gentges, Ignaz: Stegreifspiel einst und jetzt. In: Gerst 1924, S. 108-110; Siegmann, H.: Auf, laßt uns eins aus dem Stegreif spielen! In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 227.

¹⁴⁴³ Ohlendorf, Heinz: Vom Handwerk des Spiels. In: DSp36, S. 75, Hervorh. i. Orig. Als weitere Gründe, die für ein Stegreifspiel anstelle eines umfangreicheren Deutschen Volksspiels sprachen, wurde die leichtere Verständlichkeit, der Zeitmangel bei den Proben, mangelhafte Qualität der Volksspieltexte und die für Stegreifspiele im Gegensatz zu Deutschen Volksspielen nicht erforderliche Aufführungsgenehmigung angeführt. Vgl. Langner, Peter: Spielscharen singen und spielen in volksdeutschen Dörfern. In: DSp39, S. 151; Lübbers, Anneliese: Der Dorfgemeinschaftsabend der Landjugend. In: DSp36, S. 152; Noack, Ludwig: Spielschararbeit im Gebiet Ostland. In: DSp38, S. 375; Siegmann, H.: Auf, laßt uns eins aus dem Stegreif spielen! In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 225.

„Stegreif gespielt darf aber erst dann werden, wenn der wirkliche Text unbedingt sicher sitzt! Einen Versager können wir da draußen nicht gebrauchen. Stegreiftexte dürfen niemals Verlegenheitsphrasen sein.“¹⁴⁴⁴

Hier trat der zunehmend instrumentalisierende Charakter der Spielpraxis voll zu Tage: Das Stegreifspiel sollte die *HJ* oder die nationalsozialistische Weltanschauung bewerben und war somit eine politische Angelegenheit, bei der man kein Risiko eingehen konnte. Das anarchische Element des Improvisierens wurde offensichtlich für die Aufführungen vor Deutschem-Volksspiel-Publikum einzudämmen versucht.¹⁴⁴⁵ Denn wo in den Jahren vor 1936 noch der kindliche Spieltrieb oder die allgemein menschliche Spielfreude durch das Stegreifspiel befriedigt werden sollten,¹⁴⁴⁶ fanden sich in den späteren Quellen überwiegend propagandistische Absichten: Als kollektive Spielform sollte das Stegreifspiel wieder im Brauchtum verankert¹⁴⁴⁷ und zu Werbezwecken oder politischen Erziehungsaufgaben eingesetzt werden (s. Abb. 79, 80).¹⁴⁴⁸ Manfred Seifert vermutet in seiner Arbeit über die Kulturarbeit im *Reichsarbeitsdienst*, dass im improvisierenden Spiel auch die weltanschauliche Haltung der Spieler einer Überprüfung unterzogen wurde. Seifert geht davon aus, dass die Spieler im spontanen Spiel ihre tatsächlichen Ansichten schlechter kontrollieren konnten und so zumindest die Stegreifproben einen recht unverstellten Blick in die Gedankenwelt der Mädchen und Jungen zuließen.¹⁴⁴⁹ Diese These lässt sich zwar bis dato am ausgewählten Quellenmaterial nicht belegen, ist aber auch für das Stegreifspiel in der *HJ* naheliegend.¹⁴⁵⁰

¹⁴⁴⁴ Colberg, Erich: Spielschararbeit im Dorfe. In: DSp39, S. 128, Hervorh. i. Orig.

¹⁴⁴⁵ Während für die Autoren in den Jahren vor 1936 die Frage nach den Traditionslinien dieser improvisierenden Spielform eine Rolle spielte (Kinderspiel, Commedia dell' arte), scheint sich diese für die Autoren in den späteren Jahren kaum noch gestellt zu haben. Vgl. Blachetta, Walther: Stegreifspiel. In: DSg35, S. 235-236; Gentges, Ignaz: Stegreifspiel einst und jetzt. In: Gerst 1924, S. 108-110; Ohlendorf, Heinz: Vom Handwerk des Spiels. In: DSp36, S. 75; Riemann, Kurt: Wege zum Spiel. Gedanken, Tatsachen und Denkanstöße. In: DSg33, S. 53; Schiffer, Werner: Unser Stegreifspiel. In: DSg34, S. 265-266.

¹⁴⁴⁶ Vgl. Blachetta, Walther: Stegreifspiel. In: DSg35, S. 235-236; Gentges, Ignaz: Eine Stegreifspielstunde. In: Gerst 1924, S. 107-108; Riemann, Kurt: Wege zum Spiel. Gedanken, Tatsachen und Denkanstöße. In: DSg33, S. 75.

¹⁴⁴⁷ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 35-37; Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielerarbeit. In: DSp37, S. 273-274; Hauptkulturamt der RPL der NSDAP 1943, S. 62-65.

¹⁴⁴⁸ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 30; Die Butterfrau. Ein Stegreifspiel vom Freiburger Wochenspiel. In: DSp42, S. 60-62; Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielerarbeit. In: DSp37, S. 273-274; Hauptkulturamt der RPL der NSDAP 1943, S. 62; Noack, Ludwig: Spielschararbeit im Gebiet Ostland. In: DSp38, S. 375.

¹⁴⁴⁹ Vgl. Seifert 1996, S. 276.

¹⁴⁵⁰ Vgl. Siegmann, H.: Auf, laßt uns eins aus dem Stegreif spielen! In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 227.

3.2.6.3 Das Kurzspiel

Ein Genre, das tagespolitische Themen mit explizit nationalsozialistischer Propaganda verband, stellte das sogenannte Kurzspiel dar. Im Jahr 1937 gründete die *Reichsjugendführung* die Spieltext-Reihe *Das Kurzspiel* (ebenfalls im *Arwed Strauch Verlag*), in der im selben Jahr vier Stücke erschienen, über die die Reihe bis 1945 aber nicht hinaus kam. *Die Spielschar* rief zur Einsendung von Kurzspielen, die zur Veröffentlichung in Frage kamen, auf. Besonders wurde der Mangel an Kurzspielen für Mädchen betont – auch die *Strauch*-Reihe bot fast ausschließlich männlichen Spielern Rollen.¹⁴⁵¹

Im ersten Stück der Reihe, Oskar Seidats *Wir brauchen Heime*, beschäftigt sich der „Bürgerverein Behaglichkeit“ mit der Anfrage der *Hitlerjugend*, den Neubau eines *HJ*-Heimes zu finanzieren. Auf der Vereinssitzung tragen zunächst alle Vereinsmitglieder ihre Vision eines angemessenen Heimes vor, zur Einigung kommt man indessen nicht. Bei einer Besichtigung des bisherigen *HJ*-Heims, bei der die Vereinsbrüder die Standfestigkeit des Hauses beweisen wollen (um nicht in die Tasche greifen zu müssen), stürzt dieses ein. Die Bürger entschließen sich daraufhin, Geld zu spenden. Im Epilog expliziert der Vereinspräsident die Stückaussage:

„Wenn man die Sache recht ermißt,
ist´s gut, daß es so gekommen ist;
denn wäre die Hütte nicht zerkracht,
wir hätten uns nicht an das Neue gemacht.

Nun aber soll sich aus dem Alten
das Neue stark und jung entfalten.

Wir wollen dazu unsre Hände geben,
im Kreislauf der Kräfte – fürs neue Leben!

(Der Zwischenvorhang geht auf. Es erscheint ein Transparent, das für den Heimbau wirbt. Man hört wie von fern den Gesang marschierender Hitlerjungen.)¹⁴⁵²

¹⁴⁵¹ Vgl. Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp37, S. 139; Sechs Vorschläge, wie wir sie uns denken. In: DSp38, S. 453-455.

¹⁴⁵² KS 1, S. 16.

In der Verlagswerbung hieß es über das Stück:

„Das Spiel will sinnfällig und drastisch alle Einwände gegen den Heimbau bloßstellen und bekämpfen. Es wendet sich gegen alle Bauexperimente, die aus einem falschen Stilwillen entspringen und geeignet sind, den Heimbau in ein unerwünschtes Fahrwasser zu lenken (Romantisierungen, Primitivitätskult usw.).“¹⁴⁵³

Dass Seidats Stück 1937 erschien, also dem Jahr, das Baldur von Schirach zum „Jahr der Heimbefahrung“ deklariert hatte, spricht auf eindrückliche Weise für die politische Funktionalität der Kurzspiele.¹⁴⁵⁴

In Hans Roepers *Was wünscht der Herr ... Bitte?* beklagt der reiche Herr Hungermann in einer Metzgerei, Fleisch sei Mangelware und alle Deutschen würden bald verhungern. Umringt von Kunden, deren beachtliche Fleischeinkäufe seine These zunehmend ad absurdum führen, beharrt Hungermann auf seiner Version des unterversorgten Deutschlands. Letztendlich wird er von einem *HJ*-Jungen lächerlich gemacht und schließlich aus dem Laden vertrieben.

Ähnlich wie das erste Kurzspiel der Reihe hatte auch Roepers Stück einen tagesaktuellen Bezug – neben der Bekämpfung von „Meckerern“, die angeblich durch ständiges Bemängeln von tatsächlichen – bzw. aus Sicht des Propagandasystems vermeintlichen – Missständen die Moral der „Volksgemeinschaft“ zersetzten und damit ein dauerhaftes Feindbild abgaben. In der Verlagswerbung hieß es:

„Das Spiel wendet sich vor allem gegen die dauernden Meckerer, die, wenn sie schon keinen Grund zum Meckern haben, krampfhaft nach einem solchen suchen. Andererseits gegen alle, die sich für verkannte Genies halten und immer von ihren großen Besserungsvorschlägen reden, ohne auch nur das Geringste geleistet zu haben.“¹⁴⁵⁵

In Roepers Kurzspiel wird mehrfach der Zusammenhang zwischen Fleischeinkäufen und der beendeten Massenarbeitslosigkeit betont. Der *HJ*-Junge droht Hungermann:

„Wenn heute das Fleisch einmal knapp ist, dann seien Sie froh, daß fünf Millionen Arbeitslose wieder Arbeit haben und Fleisch kaufen können. Wenn

¹⁴⁵³ Arwed Strauch Verlag 1939, S. 5. Vgl. auch: Arwed Strauch Verlag 1939/40, S. 12-13; KS 4, S.

24.

¹⁴⁵⁴ Vgl. Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp37, S. 68.

¹⁴⁵⁵ KS 4, S. 24. Vgl. auch: Arwed Strauch Verlag 1939, S. 5; Arwed Strauch Verlag 1939/40, S. 13.

das nicht so wäre, dann hätten diese fünf Millionen Sie und Ihresgleichen schon längst zum Teufel gejagt!“¹⁴⁵⁶

Bis zum Jahr 1937, dem Erscheinungsjahr des vorliegenden Spiels, hatte die NS-Regierung durch entsprechende Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen, die Rüstungsproduktion und verschiedene Rechenricks Vollbeschäftigung erreicht – der wohl wichtigste innenpolitische Erfolg der Nationalsozialisten.¹⁴⁵⁷ Das zweite Kurzspiel der Reihe war Teil des „propagandistischen Trommelfeuers“, mit dem die Regierung der Bevölkerung ihre tatsächlichen und scheinbaren Erfolge bei der Beseitigung der Massenarbeitslosigkeit „einhämmern“ wollte.¹⁴⁵⁸ Wer Arbeit hatte, konnte nun auch wieder beim Metzger einkaufen. Die Wahl des Geschäftes, in dem die Szene spielte, ließ also sowohl die Behandlung der „Meckerer“-Thematik, als auch die propagandistische Ausschlichtung der Arbeitsmarkterfolge zu.

In Theo Rauschs *Setzt nicht vergebens Mühe drein, Ihr werdet's doch nicht spüren* sucht der Autor Felix Knallramm per Annonce einen *HJ*-Jungen, der dem Schriftsteller helfen soll, sich beruflich in Ideologie und Struktur des nationalsozialistischen Systems zu orientieren. Knallramm arbeitet mit Hilfe seiner Sekretärin zeitgleich an einem Schlagertext, einem Boulevard-Film, einem *Hitlerjugend*-Roman und einem Heimatgedicht. Für seinen jüngsten Gedichtband erhält er von der *RJF* per Telefon nicht die erwartete Anerkennung, sondern einen Verbotsbescheid. Dem jungen Mann, der sich auf die annoncierte Stelle bewirbt, trägt Knallramm trotzdem zunächst eigene Gedichte vor. Dieser antwortet seinerseits mit einem Gedicht, in dem er den Dichter als Opportunisten lächerlich macht und damit Knallramms Sekretärin, die dem Autor völlig ergeben war, die Augen öffnet.

Der Verlag bewarb das Spiel mit den Worten:

„Das Spiel von dem ‚großen‘ Dichter Felix Knallramm ist ein Angriff gegen die Übereifrigen, wie sie Theo Rausch so glänzend zu geißeln versteht. [...] Das Kurzspiel ist eine gute Waffe, um alle ‚Felix Knallramms‘ langsam, aber sicher unschädlich zu machen.“¹⁴⁵⁹

¹⁴⁵⁶ KS 2, S. 14.

¹⁴⁵⁷ Vgl. Eichholtz, Dietrich: Arbeitslosigkeit. In: Benz/Graml/Weiß 2007, S. 412; Herrmann, Monika: Arbeitsschlacht. In: Benz/Graml/Weiß 2007, S. 413.

¹⁴⁵⁸ Vgl. Eichholtz, Dietrich: Arbeitslosigkeit. In: Benz/Graml/Weiß 2007, S. 412.

¹⁴⁵⁹ KS 4, S. 24. Vgl. auch: Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp37, S. 68; Arwed Strauch Verlag 1939, S. 6; Arwed Strauch Verlag 1939/40, S. 13.

Der Kampf gegen „Konjunkturliteratur“ und Opportunismus war im Gegensatz zu den drei anderen Stücken der Reihe kein tagesaktuelles Problem, sondern beschäftigte auch die Deutschen Volksspielprogrammatiker dauerhaft.¹⁴⁶⁰

Das vierte Stück der Reihe, Erich Colbergs *Die geheimnisvollen Tankstellen*, zeigt zwei Rennfahrer, die auf dem Weg zum Nürburgring tanken müssen. Sie versuchen, an verschiedenen Tankstellen Sprit zu kaufen – bei der bolschewistischen, der jüdischen und der der Freimaurer. Alle drei sind auf Veranlassung des Besitzers Moritz Davidsohn gesperrt und die Rennfahrer müssen ihr Auto schieben. Ein Mann tritt auf, der die von Spielern dargestellten Tankstellen erschießt und als neue, deutsche Tankstellen wieder auferstehen lässt. Davidsohn, der um seinen Profit bangt, will nun seine Tankstellen wieder öffnen, die Rennfahrer tanken aber den deutschen Kraftstoff und fahren davon.

„Hilf dir selbst, so hilft dir Gott“, wird die Aussage von einem der Vorsprecher zusammengefasst und diese Selbsthilfe sollte der Vierjahresplan darstellen, für den das Stück warb.¹⁴⁶¹ Der Verlag offerierte das Spiel, das auf dem ersten *Reichslager für Feier und Freizeit* 1937 in Gemeinschaftsarbeit von Spielpraktikern und dem Autor Colberg entstand,¹⁴⁶² mit folgenden Worten:

„Wie hier drei ausländische Tankstellen, die versuchen, den deutschen Rennfahrern den Brennstoff zu sperren, dafür vom Michel umgelegt und durch Tankstellen mit deutschem Brennstoff ersetzt werden, und wie schließlich ihr Besitzer, der mystische Herr Moritz Davidsohn, in der Auseinandersetzung mit dem Michel doch verliert und aus der Gemeinschaft, in die er nicht gehört, ausgestoßen wird, das kann nur das Erlebnis des Spieles zeigen!“¹⁴⁶³

Neben der systemkonformen Aufbereitung des jüdischen Feindbildes vom skrupellosen Kapitalisten, Ausbeuter und Weltherrscher, das den langfristig angelegten Völkermord an den Juden propagandistisch unterstützte, wurde die aktuelle Maßnahme des Vierjahresplanes beworben. Der 1936 verkündete Vierjahresplan hatte das Ziel, in vier Jahren eine einsatzfähige Armee und eine kriegsfähige, d.h. eine möglichst autarke Wirtschaft aufzubauen. Im Rahmen dieser

¹⁴⁶⁰ Vgl. Kapitel 3.2.1.2.

¹⁴⁶¹ Vgl. KS 4, S. 3, 12. Vgl. auch die Aussage des Märchenspiels in Kapitel 3.2.5.3.

¹⁴⁶² Vgl. Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: DSP37, S. 276; Förster 1937, S. 48-54; Vorwort. In: KS 4, S. 3.

¹⁴⁶³ Arwed Strauch Verlag 1939/40, S. 13. Vgl. auch: Arwed Strauch Verlag 1939, S. 6. Vgl. auch: Kapitel 4.1.

Autarkiebestrebungen der deutschen Wirtschaft stellte die *IG Farben* – und andere Unternehmen in deren Folge – auch synthetisches Benzin her, auf das Colberg in seinem Text anspielte.¹⁴⁶⁴

Die Kurzspiele sollten den Spielscharen entgegen kommen, die bereits im Scharaden- und Stegreifspiel geübt waren, sich aber an eine lange Textvorlage noch nicht herantrauten.¹⁴⁶⁵ Die Spieldauer der Kurzspiele wurde an verschiedenen Stellen mit 20 - 30 Minuten angegeben, eine minimalistisch-andeutende Ausstattung genügte.¹⁴⁶⁶ Außerdem sollte die parodierende, witzige und spöttische Figurengestaltung den kindlichen und jugendlichen Spielern besondere Freude bereiten: „Gerade unseren Pimpfen wird es Spaß machen, unsere politischen Gegner mit ihrem Spiel zu zeichnen.“¹⁴⁶⁷ Durch die flankierenden Aufgaben wie Requisitenbau und Geräuschorchester sollten alle Spielschar- oder Formationsmitglieder in ihren individuellen Fähigkeiten beansprucht werden.¹⁴⁶⁸ Neben diesen pädagogischen Zielen verfolgte das Kurzspiel aber hauptsächlich Propagandaaufgaben, indem es tagespolitische Inhalte präsentierte: Kurze

„Spielszenen, die nichts als reine Zweckspiele sein wollen für die verschiedensten Aufgabengebiete, mit denen wir werbend und aufklärend vor die Elternschaft oder die Öffentlichkeit treten müssen [...]“¹⁴⁶⁹

Dies konnte die Werbung für ganz konkrete Projekte sein, wie den Vierjahresplan, den Bau von *HJ-Heimen* oder das *Winterhilfswerk*.¹⁴⁷⁰ Meist wurden aber unerwünschte Lebens- und Verhaltensweisen, Charakterzüge und Weltanschauungen, die durch typisierte Figuren dargestellt wurden, lächerlich gemacht: So skizzierte Karl Seidelmann vier Kurzspiele, in denen wohlhabende oder

¹⁴⁶⁴ Vgl. Bühner, Werner: Wirtschaft. In: Benz/Graml/Weiß 2007, S. 121; Eichholtz, Dietrich: Vierjahresplan. In: Benz/Graml/Weiß 2007, S. 851-852; Gingold 2013, S. 40.

¹⁴⁶⁵ Vgl. Förster, Wolfgang: Feierspiel und geselliges Spiel. Versuch einer Klarlegung. In: DSp37, S. 347; Seidelmann, Karl: Das Laienspiel im Lager. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 242, Seidelmann 1942, S. 152.

¹⁴⁶⁶ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 109; Arwed Strauch Verlag 1939/40, S. 12-13; Rosencranz, Gerhard: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 125.

¹⁴⁶⁷ Banicki, Hete: Spielschar an der inneren Front. In: DSp39, S. 319. Vgl. auch: Arwed Strauch Verlag 1939, S. 5; Seidelmann, Karl: Das Laienspiel im Lager. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 242.

¹⁴⁶⁸ Vgl. Arwed Strauch Verlag 1939, S. 5; Banicki, Hete: Spielschar an der inneren Front. In: DSp39, S. 319; Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: DSp37, S. 276; Rosencranz, Gerhard: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 125; Seidelmann, Karl: Das Laienspiel im Lager. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 242.

¹⁴⁶⁹ Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp37, S. 139. Vgl. auch: Arwed Strauch Verlag 1939, S. 5; Seidelmann 1942, S. 152.

¹⁴⁷⁰ Vgl. KS 1; KS 4; Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp37, S. 139.

intellektuelle Figuren feige oder opportunistisch agierten, „Hamsterer“ und „Schmuggler“ am Ende leer ausgingen.¹⁴⁷¹ In den vier Spielen der *Strauch*-Reihe wurden Jugendbewegte, Modernisten, Reiche, Intellektuelle, Christen, „Meckerer“, „Konjunkturschreiber“ und Juden vorgeführt und der Lächerlichkeit preisgegeben. Aktualität, Witz, Ironie, Spott und Übertreibung oder Parodie wurden als die Kennzeichen dieses Genres, das immer auf eine wirksame Spitze hinauslaufen müsse, verstanden.¹⁴⁷² Dementsprechend wurden Kurzspiele als passende Aufführung für heitere Veranstaltungen wie Lager-, Heim- oder Dorfgemeinschaftsabende verstanden.¹⁴⁷³

Als dramaturgische Gemeinsamkeit fällt bei den vier Stücken der *Strauch*-Reihe auf, dass den völlig überzeichneten und persiflierten Negativfiguren positive männliche Figuren gegenübergestellt wurden, die als realistische Vorbilder fungieren sollten und deckungsgleich mit dem nationalsozialistischen Männerideal angelegt waren: Sei es die fröhliche, bescheidene Singschar mit ihrem Jungenführer aus Oskar Seidats *Wir brauchen Heime*, der geradlinige *HJ*-Junge in sowohl Hans Roepers *Was wünscht der Herr ... Bitte?*, als auch in Theo Rauschs *Setzt nicht vergebens Mühe drein, Ihr werdet's doch nicht spüren*, oder der als Deus ex Machina fungierende Mann in Erich Colbergs *Die geheimnisvollen Tankstellen*, der „in der Uniform der spielenden Gliederung“ ebenso als *HJ*-Junge auftreten konnte, den Deutschen zu Autarkie verhilft und in der Verlagswerbung sinnfällig „Michel“ genannt wurde. Die Figuren, die als Sympathieträger fungieren sollten, grenzten sich überdeutlich von ihren Gegenspielern ab.¹⁴⁷⁴

Interpretativer Spielraum eröffnete sich für die Rezipienten – zumindest bezüglich der Textvorlagen – nicht. Klare Verhaltensvorbilder in konkreten Problemsituationen wurden den Zuschauern geboten, die viel weniger Transferleistungen von den Rezipienten in ihren nationalsozialistischen Alltag verlangten, als etwa die meisten

¹⁴⁷¹ Vgl. Seidelmann 1942, S. 153-154.

¹⁴⁷² Vgl. Seidelmann, Karl: Das Laienspiel im Lager. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 242; Seidelmann 1942, S. 152-154. Seidelmann verglich hier die Kurzspiele mit den UFA-Propagandakurzfilmen von Tran und Helle.

¹⁴⁷³ Vgl. Colberg, Erich: Spielschararbeit im Dorfe. In: DSp39, S. 129; DAF und KdF-Amt Feierabend 1937, S. 50; Dörner 1943, S. 237; Sechs Vorschläge, wie wir sie uns denken. In: DSp38, S. 454.

¹⁴⁷⁴ Vgl. Arwed Strauch Verlag 1939, S. 5. Im Stück *Wir bauen Heime* durchlaufen die Bürger des Vereins „Behaglichkeit“ hingegen eine Wandlung: Zunächst wollen sie die Spende umgehen, nach Ortsbegehung und Zusammenbruch des Hauses sehen sie die Notwendigkeit des Heimbaus aber ein und stimmen einer Finanzierung zu. Entsprechend wurden die Spieler im Vorwort dazu aufgefordert, die Bürger zwar zu karikieren, aber nicht zu beleidigen. Der Grund dafür war, dass das Stück als Werbespiel funktionieren sollte. Man wollte also das Publikum, in dem sich vielleicht auch der ein oder andere Spießbürger befand, zu finanziellen Spenden zum *HJ*-Heimbau bewegen und die Zuschauer deshalb nicht verärgern. Vgl. KS 1, S. 3.

Spiele der Deutschen Jugend. So hieß es in der Werbung für die Reihe, es handele sich um

„[...] durchaus zweckgerichtete Spiele. Selbstverständlich dürfen diese nicht einfach in Spielform übersetzte Werbereden sein, auch sie müssen aus lebendiger und dramatischer Phantasie heraus geschrieben sein.“¹⁴⁷⁵

Die Kurzspiele wurden also als eindeutige Propagandainstrumente entworfen und zur Anwendung empfohlen. In der Beschäftigung mit tagesaktuellen Themen unterschieden sie sich vom Gros der Texte aus der *SdJ*-Reihe.

3.2.6.4 Zusammenfassung der Ergebnisse

Im Kapitel 3.2.6 wurden die Sonderformen des Deutschen Volksspiels untersucht, die besonders häufig in *Die Spielschar* Erwähnung fanden. Dabei konnten folgende Ergebnisse erhoben werden:

Die Scharade, bekannt als Gesellschaftspiel der „besseren Gesellschaft“ fand im Deutschen Volksspiel weite Verbreitung. Ein in Silben zerlegter Begriff wurde in einzelnen Szenen überwiegend nonverbal und ohne Requisiten dargestellt und musste vom Publikum erraten werden. Scharaden konnten entweder in kurzen Zügen entworfen und dann sofort improvisiert gespielt oder aber für öffentliche Aufführungen lange geprobt werden. Dabei sollten nach Ansicht Wolfgang Försters, dem bekanntesten Scharaden-Programmatiker des Deutschen Volksspiels, vier Wirkungsgesetze Berücksichtigung finden: Zum einen die Gliederung der Handlung in Haupt- und Nebenstränge, zum zweiten die Andeutung des Konflikts bereits in der ersten Szene, drittens der Verzicht auf Requisiten zugunsten des Körperspiels, in dem sich die Gegenstände und Naturgegebenheiten spiegelten, und viertens die Verstärkung des Einzelausdrucks durch chorisches Gruppenspiel. Im Scharadenspiel konnten also auch Grundgesetze des Deutschen Volksspiels geübt werden.

Die *Schlesische Grenzlandspielschar* entwickelte ein Set an Scharadenbildern, die als Silben häufig in gespielten Begriffen vorkamen. Diese Versatzstücke konnten vorbereitet und dann für die jeweiligen Aufführungen mit leichten Änderungen improvisiert werden, so dass sie jederzeit und überall spielbar waren.

¹⁴⁷⁵ Arwed Strauch Verlag 1939, S. 5. Vgl. auch: Reichsjugendführung 1942, S. 2083.

Häufig wurden Scharadenbegriffe gewählt, die speziell auf die anwesende Zuschauergruppe zugeschnitten waren und gemeinschaftsfördernd wirken konnten. Als am anspruchsvollsten galt die politische Scharade, die etwa politisch aufgeladene Begriffe wählte, tagespolitische ins Gespräch brachte oder neutrale Begriffe in ideologieträchtige Silben zerlegte. Weltanschauliche Fragen konnten auf schlichteste, häufig diffamierende Weise behandelt werden, ohne dass die Kurzform Raum für komplexe Auseinandersetzung geboten hätte.

Da Scharaden ohne materielle Ausstattung und ohne Vorbereitung gespielt werden konnten und dazu sowohl als unterhaltsam und gleichzeitig als propagandistisch wertvoll galten, erfreuten sie sich außerordentlicher Beliebtheit.

Für die im Deutschen Volksspiel ebenfalls sehr populäre Spielvariante des Stegreifspiels ist anzunehmen, dass de facto viel weniger improvisiert wurde, als der Name erwarten ließe. Verschiedene Quellen legen die Vermutung nahe, dass viele Stegreifaufführungen eher einer nichtprofessionellen Theaterinszenierung im Probenstadium entsprachen, denn einem frei improvisierten Spiel – zumindest sofern es Publikum gab. Häufig wurden Märchen, Schwänke, Anekdoten der gemeinsamen näheren Umwelt oder Alltagssituationen als Stoffgeber gewählt. Ab 1936 kamen auch die Diffamierungen unliebsamer Volksgenossen und politische Satiren hinzu, die aber vermutlich nicht ungeübt zur Aufführung kamen.

Das Aufführen von Stegreifspielen erfolgte meist in einem dreischrittigen Verfahren: Zunächst wurden dramaturgische Absprachen getroffen, dann die Rollen verteilt und schließlich gespielt. Entweder war das erste gemeinsame Spiel auch das letzte, sofern es Stegreifspiel im engeren Sinne darstellte, oder es handelte sich dabei nur um eine Probe, während der man entweder vom Text ausgehend improvisierte (sogar Aufführungen, nachdem mit dem Textbuch in der Hand geprobt worden war, konnten als Stegreifspiel gelten). Auch die Arbeit von einem bloßen Stoff aus war üblich, was die improvisatorische Freiheit deutlich erhöhte. Mit den Jahren unter nationalsozialistischer Herrschaft nahm die Forderung nach immer engmaschigeren Spielvereinbarungen zu. Stegreifspiel, das mit der *HJ* und der nationalsozialistischen Weltanschauung in Verbindung gebracht werden konnte, eventuell sogar für sie warb, stellte eine politische Angelegenheit dar. Das anarchische Element der Improvisation war zu unkalkulierbar für ein Propagandainstrument, als das es zunehmend verstanden wurde (Verbreitung von Weltanschauung, Verankerung des

Stegreifspiels im Brauchtum). Denkbar ist auch, dass im Stegreifspiel die Haltung der Spieler überprüft wurde, da diese ihre tatsächlichen Ansichten beim Improvisieren schlechter kontrollieren konnten.

Das Kurzspiel stellte eine Spielform dar, die tagespolitische Themen mit explizit nationalsozialistischer Propaganda verband. In allen vier Stücken der Reihe *Das Kurzspiel* (hg. v. R.J.F. und Arwed Strauch Verlag) tauchten HJ-Jungen oder vergleichbare Figuren auf, die das nationalsozialistische Männerideal verkörperten und eindeutige Handlungsvorbilder in alltäglichen politischen Problemsituationen zeigten. Dabei propagierten drei von vier Stücken konkrete politische Programme: Oskar Seidats *Wir brauchen Heime* warb um Spenden für den angestrebten flächendeckenden HJ-Heimbau, Hans Roepers *Was wünscht der Herr ... Bitte?* stellte die arbeitsmarktpolitischen Erfolge der NS-Regierung heraus und Erich Colbergs *Die geheimnisvollen Tankstellen* warb für den Vierjahresplan. Als Negativfiguren machten die Stücke unterschiedliche Personengruppen lächerlich: Neben der populären Judendarstellung (skrupelloser Kapitalist, Ausbeuter, Weltherrscher) bei Erich Colberg, die den Holocaust propagandistisch vorbereitete, wurden auch Kommunisten, Freimaurer, Jugendbewegte, Modernisten, Wohlhabende, Intellektuelle, Christen, „Meckerer“ und „Konjunkturschreiber“ diffamiert. Die parodierende Darstellung dieser Figuren sollte eine motivierende spielerische Aufgabe darstellen, besonders für Pimpfe. Aktualität, Witz, Ironie, Spott und Übertreibung galten als Kennzeichen dieses eindeutig propagandistisch angelegten Genres.

3.3 Die Probe

In den vorherigen komplexen Untersuchungsabschnitten wurde die Programmatik der *HJ*-Spielscharen und der Aufführungen von Deutschen Volksspielen analysiert. Nachdem nun Aussagen über die ideale Organisation, die gewünschte Aufführungsästhetik und die intendierten Wirkungen getroffen werden können, bleibt die Frage zu klären, wie einerseits dieses gewünschte Propagandaprodukt (in der Probe) hergestellt werden sollte, bzw. welche Wirkungen auf die Spieler selbst im Probenprozess provoziert werden sollten.

3.3.1 Materialbasierte Theaterproduktionen

Neben der Arbeit an einer festen Textvorlage, und den mehr oder weniger improvisierten Spielformen der Scharade und des Stegreifspiels war noch eine andere Möglichkeit, Aufführungen zu gestalten, populär. Zahlreiche Äußerungen in *Die Spielschar* betrafen das kollektive Erarbeiten von Inszenierungen, die entweder die Alltagswelt der Spieler, häufiger aber Märchen, Sagen und historische Begebenheiten als Stoff- oder Motivgeber wählten.¹⁴⁷⁶ Im Kollektiv der Spielschar wurden materialbasierte Theaterproduktionen¹⁴⁷⁷ erarbeitet und des Öfteren während oder im Anschluss an den Arbeitsprozess von einem Autor überarbeitet und veröffentlicht. Ein Viertel der Texte der Reihe *Spiele der deutschen Jugend* sollen

¹⁴⁷⁶ Vgl. Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 219; Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 328-331; Colberg, Erich: Spielschararbeit im Dorfe. In: DSp39, S. 126; Förster 1937, S. 57-58; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 20, S. 3; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 21, S. 3; Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *KS* 4, S. 3; Götsch, Georg: Laienspiel. In: Bitterhof 1980, S. 162; Kircher, Wilhelm: Ein Dorf spielt Gegenwartsgeschichte. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 255-256; Kramer, Hertha / Förster, Wolfgang: Vorwort. In: *SdJ* 24, S. 3; Kröger, Franz und Günther Boehnert: Kameraden! In: *SdJ* 7, S. 4-6; Lehrgang für gesellige Kultur im Gebiet und Obergau Steiermark (30). In: DSp40, S. 98; Le Seur, Eduard: Jugendspiel als Darstellung des Erlebten (1924). In: Frantzen 1969, S. 79; Mund, Wilhelm Maria: Spielschar im Rundfunk. In: DSg33, S. 106; Petersen, Peter: Dorf- und Bauernabende. In: DSp36, S. 148; Raeck, Siegfried: Vorwort. In: *SdJ* 4, 1. Ausg., S. 4-5; Rostosky 1937, S. 20; Rübezahl läßt sich nicht foppen. In: Bitterhof 1980, S. 171; Sand, Trude: Jungen und Mädel! In: *SdJ* 5, S. 3; Schultze, Hermann: Über das Spiel und seine Gestaltung. In: *SdJ* 37, S. 4; Seidelmann 1942, S. 192-193; Simons, Konni: Unser Laienspiel. In: DSg34, S. 53; Speth, Curt: Wir bauten das Spiel „Der schwarze Pirat“. In: DSp39, S. 236-237; Vorwort. In: *SdJ* 2, S. 3; Vorwort. In: *SdJ* 9, S. 3; Ziese, Lilli: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 281.

¹⁴⁷⁷ *Materialbasierte Theaterproduktionen* wird hier im Anschluss an Ute Pinkert als offener Begriff verstanden, der über historische und prozessbezogene Bedeutungsinhalte von Begriffen wie beispielsweise *Eigenproduktion* hinausreicht. Vgl. Pinkert 2012, S. 74, 79.

aus einer solchen Zusammenarbeit eines Autors mit einer Spielschar entstanden sein.¹⁴⁷⁸ *Die Spielschar* rief besonders in den ersten Jahren ihres Bestehens wiederholt zur Einsendung von selbstentwickelten Theaterstücken auf¹⁴⁷⁹ und druckte auch in loser Folge Berichte über solche Arbeitsprozesse ab.¹⁴⁸⁰ Besonders gelungene Stücke erwartete man von solchen Spielscharen, die in ihren Reihen ein schriftstellerisch begabtes Mitglied aufwiesen, das zu ersten Textversuchen animiert werden könnte. Diese gezielte Bewerbung der kollektiven Stückentwicklung wurde mit dem mangelnden Angebot an Dramentexten, die man für das Deutsche Volksspiel als geeignet befand, begründet. Auch beispielsweise Erich Colberg sei aus diesem Mangel an geeigneten Stücken, einer regelrechten „Spielnot“ heraus, zum Dramenautor geworden.¹⁴⁸¹

Um die Bandbreite der Arbeitsmethoden an materialbasierten Theaterproduktionen aufzuzeigen, seien hier beispielhaft drei Arbeitsprozesse skizziert: Im Jahr 1936 erschien in der Reihe *Spiele der deutschen Jugend* unter dem Autorenamen von Trude Sand das Stück *Die Jungen vom steilen Hang* (*SdJ5*), das vor der Folie des *Landjahr*-Lebens männliche nationalsozialistische Rollenideale präsentierte. Sand beschrieb im Vorwort des Textheftes den sehr aufwendigen Entstehungsprozess: Mit einer Gruppe von ca. 20 Mädchen und Jungen im Alter von 12-19 Jahren, bearbeitete sie zunächst die von ihr selbst vorgelegte Arbeitsgrundlage – eine szenisch gegliederte Skizze, die sie vor dem Hintergrund ihrer eigenen *Landjahr*-Erfahrungen erstellt hatte. Nach der gemeinsamen Überarbeitung dieses Entwurfes wurden die einzelnen Szenen, die nur die Handlung, nicht aber die Texte vorgaben, improvisiert – oft 20 bis 30 Mal hintereinander. Trude Sand stenographierte jede Improvisation mit und montierte die gelungensten Momente aneinander. Durch dieses Vorgehen sei es gelungen, den „Wirklichkeitsgehalt“ und die lebendige Sprechweise der Improvisationen zu erhalten. Nach eigenen Angaben habe sie rund 1000 Seiten stenographiertes Material zur Verfügung gehabt. Dieser enorme Output sei in vielen Wochen, in denen die überwiegend in Lehrlingsverhältnissen stehenden

¹⁴⁷⁸ Vgl. *SdJ* 2, 4, 5, 7, 9, 20, 21, 24, 37. Der Anteil der veröffentlichten Stücke, die in Zusammenarbeit mit einer Spielschar entstanden sein soll, war also entgegen der Ansicht Frauke Schellings gar nicht so gering. Vgl. Schelling 1997, S. 28.

¹⁴⁷⁹ Vgl. Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp36, S. 123; Colberg, Erich: Spielschararbeit im Dorfe. In: DSp39, S. 129; Mitteilungen. In: DSp36, S. 27.

¹⁴⁸⁰ Vgl. Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 219; Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 328-331; Speth, Curt: Wir bauten das Spiel „Der schwarze Pirat“. In: DSp39, S. 236-239; Ziese, Lilli: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 281.

¹⁴⁸¹ Vgl. Eckart, Walther: Erich Colberg. In: Die deutsche Schulfeier 6 (1941), H. 6, S. 130; Seidelmann 1942, S. 192-193.

Jugendlichen zu ein bis zwei Proben am Feierabend zusammen kamen, erstellt worden.¹⁴⁸²

Ein völlig anderes Vorgehen wählten die Leiter der *Rundfunkspielschar Breslau*, die im Jahr 1938 ein Stück für ihre gesamte Spielschar (180 *Pimpfe*) erstellen wollten. Eine Gruppe von 30 *Pimpfen* ließ sich auf einer Ferienfahrt ans Meer von Seeräubergeschichten inspirieren. Nachdem man sich auf die Zeit der niederländischen Freiheitskämpfer (Geusen) des 16. und 17. Jahrhunderts festgelegt hatte, erzählte man sich zunächst zahlreiche Geschichten dieser Epoche. Danach wurde das Grundgerüst des Plots festgelegt. Drei Gruppen aus jeweils drei bis vier Jungen schrieben die Handlung im ständigen Austausch miteinander. Einen besonderen Entwicklungssprung brachte die Aufgabe, einen fiktiven Brief zu verfassen, in dem jeder das fertige Stück schildern sollte, als habe er es am Abend zuvor auf der Bühne gesehen. Für die sich herauskristallisierenden fünf Bilder schrieben sich die Jungen zum Teil die Text auf den eigenen Leib. Vor Probenbeginn wurde die Textfassung Martin Luserke zur Überarbeitung vorgelegt und erschien 1941 unter Luserkes Namen als *Der schwarze Pirat* im *Voggenreiter-Verlag*.¹⁴⁸³

Ein Beispiel für ein noch stärker autorenzentriertes Vorgehen stellte die Entstehungsgeschichte vom *Zirkus Freimauritius* (*SdJ4*) dar: Die *Gebietsschar Mittelland* war für ein Düsseldorfer Volksfest angefragt und man befürchtete, dass der normale Lagerzirkus für das als kritisch eingeschätzte Publikum zu anspruchslos sei. In der Nacht vor der Aufführung entwarfen Siegfried Raack (Hauptreferent im *RJF-Kulturamt*) und der Erzähler Bernd Poieß nach eigenen Angaben einen Lagerzirkus mit politischen Anspielungen. Die erste Aufführung trug deshalb stark improvisierte Züge, wobei aus dem Stegreif die besten Szenen entstanden sein sollen, die wiederum Eingang in die Textfassung fanden. Bevor der Zirkus in der Reihe *Spiele der deutschen Jugend* erschien, wurden weitere Autoren zur Überarbeitung herangezogen (Theo Rausch, Wolfram Brockmeier).¹⁴⁸⁴

Diese drei Beispiele umreißen das Spektrum der kollektiven Spielentwicklung im Deutschen Volksspiel.¹⁴⁸⁵ Die Deutschen Volksspielprogrammatiker erhofften sich

¹⁴⁸² Vgl. Sand, Trude: Jungen und Mädels! In: *SdJ* 5, S. 3.

¹⁴⁸³ Vgl. Speth, Curt: Wir bauten das Spiel „Der schwarze Pirat“. In: *DSp39*, S. 236-237.

¹⁴⁸⁴ Vgl. Raack, Siegfried: Vorwort. In: *SdJ* 4, 1. Ausg., S. 4-5.

¹⁴⁸⁵ Für weitere Beispiele vgl. auch: Berichte aus der Arbeit. In: *DSp36*, S. 219; Förster 1937, S. 48, 57-58; Kircher, Wilhelm: Ein Dorf spielt Gegenwartsgeschichte. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 255-256; Rostosky 1937, S. 20; Rübezahl läßt sich nicht foppen. In: Bitterhof 1980, S. 171; Schultze, Hermann: Spielanweisung. In: *SdJ* 20, S. 7; Sydow, Kurt: Die Umstände, die zu meiner laienspielerischen Betätigung führten. In: Bitterhof 1980, S. 94-95.

von den materialbasierten Theaterproduktionen bzw. deren durch Publikation ermöglichter wiederholter Inszenierung eine treffsicherere Wirkung, als Stücke von Autoren, die ohne direkten Kontakt zur Spiel- und Zielgruppe schrieben.¹⁴⁸⁶ Diese Hoffnung stützte sich auf die Annahme, dass einerseits Figuren, Sprache, Aussage usw. den speziellen Bedürfnissen, Interessen und dem Können der Spielschar angepasst werden konnte und die damit verbundene Begeisterung der Spieler sich auf das Publikum übertrug und andererseits bei der Bearbeitung eines regionalen Stoffes das Publikum generell aufnahmebereiter sei.¹⁴⁸⁷

Karl Seidelmann versprach sich von der kollektiven Stückentwicklung neben einer geschärften Wahrnehmung durch die schöpferische Tätigkeit, das dramaturgische Handwerk vermitteln zu können und bezog sich mit diesem Anspruch deutlich auf Martin Luserke. Wie stark der methodische Einfluss von Luserkes *Bauhütten*-Prinzips auf die Gesamtheit der Deutschen Volksspielautoren war, stellt bislang ein weiteres interessantes Forschungsdesiderat dar.¹⁴⁸⁸

3.3.2 Theaterpädagogische Ziele

Theaterpädagogische Zielsetzungen fanden unter Deutschen-Volksspiel-Programmatikern nur wenig Niederschlag im Fachdiskurs. Doch zunächst ein Blick auf die Vorläufer: Die Laienspielbewegung vertrat die reformpädagogische Auffassung, der Spielleiter (oder Lehrer) habe dem Spieler gegenüber eine den selbstgesteuerten Lernprozess unterstützende Funktion einzunehmen.¹⁴⁸⁹ Dem Spieler sollten die für seinen individuellen Bedarf erforderlichen Hilfen in Form von ansprechendem Material, weder unter- noch überfordernder Aufgabenstellung oder

¹⁴⁸⁶ Vgl. Förster 1937, S. 51-52. An anderer Stelle zählte Förster wichtige Autoren auf, die im Kontakt mit Spielscharen schrieben: Hedwig von Olfers (*JM, BDM*), Erich Colberg (*DJ*), Margarethe Cordes (zuerst Jungen- und Mädelsgruppen, später *NS-Frauenschaft*). Vgl. Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: DSp37, S. 276-277.

¹⁴⁸⁷ Vgl. Colberg, Erich: Spielschararbeit im Dorfe. In: DSp39, S. 126; Eckart, Walther: Erich Colberg. In: Die deutsche Schulfest 6 (1941), H. 6, S. 130; Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: DSp37, S. 276-277; Förster 1937, S. 51-52; Kircher, Wilhelm: Ein Dorf spielt Gegenwartsgeschichte. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 255-256; Mund, Wilhelm Maria: Spielschar im Rundfunk. In: DSg33, S. 106; Petersen, Peter: Dorf- und Bauernabende. In: DSp36, S. 148; Rostosky 1937, S. 20; Sand, Trude: Jungen und Mädels! In: *SdJ* 5, S. 3; Schultze, Hermann: Landschaftstheater. Eine Schau in fünf Tafeln. Berlin: Volkschaft 1936; Speth, Curt: Wir bauten das Spiel „Der schwarze Pirat“. In: DSp39, S. 236.

¹⁴⁸⁸ Vgl. Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: DSp37, S. 277; Giffey 1989, S. 24-25; Hentschel 2010, S. 90; Seidelmann 1942, S. 192-193.

¹⁴⁸⁹ Vgl. Kapitel 3.1.5.

auch bedarfsorientierter Unterweisung durch den Spielleiter angeboten werden. Neben der Ausbildung der schöpferischen Kräfte sollten die Spieler im Laienspiel-Prozess ihre individuellen Persönlichkeiten kennenlernen, ausprägen und zur Reife entwickeln. Dabei sollte einerseits das „Ichbewußtsein“ und das Selbstvertrauen gestärkt und andererseits „Minderwertigkeitskomplexen“ durch individuell zugeschnittene Aufgabenverteilung vorgebeugt werden. Diese Aussagen finden sich auch noch in den Artikeln der Jahre 1933-1935 in *Die Spielgemeinde*, vereinzelt auch noch nach 1936 in *Die Spielschar*¹⁴⁹⁰ – wobei hier mit Gabriele Kinz zu vermuten wäre, dass die Grenzen der tolerierten Persönlichkeitsentwicklung eng gesteckt waren.¹⁴⁹¹

Der am häufigsten genannte Effekt, den das Deutsche Volksspiel idealerweise auf die Spieler hervorbringen sollte, war die Bildung einer Gemeinschaft, bzw. die Fähigkeit des Individuums, sich in eine Gemeinschaft einzuordnen. Wie bereits im Kapitel A gezeigt, war auch dieses Ziel in der Laienspielbewegung stark verbreitet und konnte von den Deutschen Volksspielprogrammatikern nahtlos übernommen werden.¹⁴⁹²

Ebenso häufige Erwähnung fand die Absicht, den Darstellern durch das Theaterspielen eine weltanschaulich korrekte Haltung zu vermitteln, sowohl in den Bereichen Politik und Gesellschaft, als auch das deutsche Volks- und Brauchtum betreffend.¹⁴⁹³ Auch der Abbau von Hemmungen und die Steigerung des

¹⁴⁹⁰ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 24; BArch: NS 26/345, S. 21-22 [vermutl. 1932]; „Der grüne Kreis“. In: DSg33, S. 23-24; Brix 1937, S. 16-17; Clasen, Georg: Schule. In: Gentges u.a. 1929, S. 33; Colberg, Erich: Das Spiel als Bekenntnis. In: DSp39, S. 49; Dabel, Gerhard: Sprechchor im Jungvolk. In: DSp36, S. 58; Eckart, Walter: Zwischen Jugendspiel und Bühnenkunst (1926). In: Frantzen 1969, S. 41-45; Gentges, Ignaz: Jugend und Heldenspiel. In: Die Blätter für Laien- und Jugendspieler 2 (1925/26) H. 3, S. 1; Gerst 1928, S. 73; Hauptkulturamt der RPL der NSDAP 1943, S. 92-93; Krug, Konrad Maria: Die Regie des Laienspiels (1924). In: Frantzen 1969, S. 109; Nabakowsky, Johanna: Das dramatische Spiel auf der Unterstufe in seiner Bedeutung für die Stärkung des Ichbewußtseins. In: DSg33, S. 25-28; Ohlendorf, Heinz: Schattenspiele. In: DSp36, S. 267; Pallat, Ludwig: Wege zur Kunst (1924). In: Frantzen 1969, S. 21-23; Petzold, Gertraud: Möglichkeiten der praktischen Kulturarbeit in den Einheiten des BDM. In: DSp37, S. 257; Schelling 1996, S. 25; Riemann, Kurt: Wege zum Spiel. Gedanken, Tatsachen und Denkanstöße. In: DSg33, S. 52, 54; Rüdiger 1983, S. 130-131; Seidelmann 1942, S. 39.

¹⁴⁹¹ Vgl. Kinz 1990, S. 164. Vgl. auch: Hesse 2004, S. 217; Offermanns 2004, S. 175 und Kapitel B.

¹⁴⁹² Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 79; Aus der Gauchronik Masuren. Vom Werden einer Feierstunde. In: DSp36, S. 236; Bohlmann, Erna: Mädelsprechchor? In: DSp36, S. 57; Günther 1992, S. 184; Mitteilungen. In: DSp38, S. 341; Niggemann/Plaßmann 1938, S. 122-123; Petzold, Gertraud: Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 257; Rüdiger 1983, S. 130-131; Studentkowski, Konrad: Das Volksspiel. In: DSp36, S. 70-73. Dem widerspricht Wolfgang Förster mit der – ebenfalls schon in der Laienspielbewegung bekannten – umgekehrten These, das Spiel resultiere aus dem Gemeinschaftsgefühl. Damit offenbart er seine inhaltliche Nähe zu seinem Mentor Luserke. Vgl. Förster, Wolfgang: Das deutsche Volksspiel. In: DSp39, S. 224; Hentschel 2010, S. 84.

¹⁴⁹³ Vgl. Bohlmann, Erna: Kulturarbeit der Mädels. In: DSp36, S. 232; Dannenmann: HJ-Spielscharen – die jüngste Sonderformation. In: DSp38, S. 371-373; Kinz 1990, S. 163-164; Mitteilungen. In: DSp38,

Selbstbewusstseins fanden wiederholt Erwähnung,¹⁴⁹⁴ wobei Letzteres kritisch zu befragen ist: Manfred Seifert versteht das Postulat einer sicheren Selbstbehauptung eher als Propaganda-Aussage, denn als ernstgemeinte Zielsetzung des Deutschen Volksspiels.¹⁴⁹⁵ Vereinzelt findet sich auch die Äußerung, durch das im Theaterspiel beförderte Selbstbewusstsein könne die „Lebenstüchtigkeit“ bzw. „Lebensbereitschaft“ der Spieler und damit der „Volksgemeinschaft“ gestärkt werden:

„Wir erleben in aller Spielarbeit immer wieder, daß einzelne Menschen durch diese Tätigkeit lebenstüchtiger werden. Sie lernen, sich zu bewegen, sich auszudrücken, zu sprechen. Sie überwinden Hemmungen, werden freier und sicherer. Das kommt jederzeit ihrem persönlichen und beruflichen Leben zugut. Durch die Beschäftigung aber mit wertvoller Spielliteratur und durch das Bemühen, in der Darstellung volkskünstlerische Leistungen zu vollbringen, erwerben die Mitspieler innere Kräfte, die ihnen helfen, die Schwere der Arbeit und des Lebens leichter zu ertragen. Sie schaffen sich einen inneren Reichtum, der mit keinem materiellen Gut ausgeglichen werden kann. [...] Jede Spielarbeit ist also im weitesten und tiefsten Sinn politisch. Ihr einziges Ziel kann daher immer nur sein, das Volk in seiner Lebenstüchtigkeit zu fördern.“¹⁴⁹⁶

In diesem Zitat aus einem 1943 veröffentlichten Handbuch tritt deutlich zu Tage, dass die Praxis des nichtprofessionellen Theaterspiels der Demoralisierung durch den anhaltenden Kriegszustand entgegenwirken sollte und die Steigerung der Selbstsicherheit nur das vorgeschobene Argument darstellte.

Aber auch die Förderung von Imagination,¹⁴⁹⁷ Empathie¹⁴⁹⁸ sowie stimmlicher und körperlicher Ausdrucksfähigkeit¹⁴⁹⁹ wurde dem Deutschen Volksspiel zugeschrieben

S. 341; Noack, Ludwig: Hitler-Jugend und Theater. In: DSp36, S. 341; Nölle, Leni: Zur Mädelkulturarbeit im Kriegssommer 1941. In: DSp41, S. 121; Rüdiger 1983, S. 130-131; Sondern, Doris: Die Kulturarbeit im Sommerlager. In: DSp37, S. 156; Studentkowski, Konrad: Das Volksspiel. In: DSp36, S. 71; Ziese, Lilli: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 281. Die Vermittlung von Weltanschauung durch nichtprofessionelles Theaterspiel ist selbstverständlich auch schon vor 1933 von rechts und von links nachzuweisen. Vgl. Schelling 1996, S. 25-26.

¹⁴⁹⁴ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 79; Hauptkulturamt der RPL der NSDAP 1943, S. 92; Ohlendorf, Heinz: Vom Handwerk des Spiels. In: DSp36, S. 77; Rosencranz, Gerhard: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 125.

¹⁴⁹⁵ Vgl. Seifert 1996, S. 277.

¹⁴⁹⁶ Hauptkulturamt der RPL der NSDAP 1943, S. 92-93, Hervorh. i. Orig. Vgl. auch: Studentkowski, Konrad: Das Volksspiel. In: DSp36, S. 71.

¹⁴⁹⁷ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 24; Hauptkulturamt der RPL der NSDAP 1943, S. 92; Niggemann/Platzmann 1938, S. 122-123; Rüdiger 1983, S. 174; Seidelmann 1942, S. 39.

¹⁴⁹⁸ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 24; Hauptkulturamt der RPL der NSDAP 1943, S. 92; Seidelmann 1942, S. 39.

– allerdings kaum von *Die Spielschar*, sondern eher von den flankierenden Handbüchern. Seit 1936 interessierten sich die Herausgeber der Zeitschrift auffallend wenig für die individuellen Entwicklungen der Spieler. Das Hauptaugenmerk von *Die Spielschar* lag auf den Propagandaaufgaben der Spielscharen.

Die Untersuchung zeigt, dass Zielstellungen, die heute mit theaterpädagogischer Arbeit verknüpft werden, wie etwa Empathiefähigkeit, Erhalt von Phantasie, Abbau von Hemmungen, Steigerung des Selbstbewusstseins, Gemeinschaftsbildung/ Teamfähigkeit einer langen theaterpädagogischen Tradition folgen, die spätestens in der Laienspielbewegung begründet wurde. Auch im Deutschen Volksspiel wurden diese Ziele verfolgt, einige als vorgeschobene (z.B. Selbstbewusstsein), andere in modifizierten Konnotationen (z.B. Gemeinschaftsbildung). Ein interessantes Forschungsdesiderat stellt die disparate inhaltliche Aufladung des Ziels „Vermittlung der gewünschten Weltanschauung“ dar, die zumindest seit den 1930er Jahren in theaterpädagogischen Arbeiten nachzuweisen ist und bis heute – meist unbewusst, viel impliziter und mit anderen politischen und gesellschaftskritischen Ausrichtungen – praktiziert wird.

3.3.3 Didaktik und Methodik

Zur Fachdidaktik des Deutschen Volksspiels fand ein begrenzt umfangreicher Diskurs Niederschlag in *Die Spielschar*. Die gängigste Aussage betraf einen mehrstufigen didaktischen Aufbau, der das Scharadenspiel an den Anfang der theaterpraktischen Übungen stellte, im nächsten Schritt das Stegreifspiel vermittelte und als höchste Schwierigkeitsstufe zur Langform des textgebundenen Volksspiels fortschritt. Diese progressive Komplexität der Aufgabenstellung wurde den *HJ-Spielscharen* im Jahr 1944 sogar von der *Reichsjugendführung* vorgeschrieben:

„Die handwerksmäßige Ausbildung im Spiel soll bei dem Ratespiel und der Scharade beginnen und über das Stegreifspiel bis zum Darstellen geformter Stücke allmählich fortschreiten. Hier steht das gesellige Laienspiel mit dem

¹⁴⁹⁹ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 24; Hauptkulturamt der RPL der NSDAP 1943, S. 92; Niggemann/Platzmann 1938, S. 122-123; Ohlendorf, Heinz: Vom Handwerk des Spiels. In: DS36, S. 77; Seidelmann 1942, S. 39; Stumme, Wolfgang: Zur Praxis der Spielschararbeit. In: DS36, S. 7.

Rüpelenspiel und dem Schwank am Anfang und geht über das Märchenspiel und einige Fabeln mit feierlichem Ausklang zum Feierspiel über.“¹⁵⁰⁰

Diverse Autoren schoben zwischen Stegreifspiel und Deutschem Volksspieltext noch eine Übungsphase am (politischen) Kurzspiel ein.¹⁵⁰¹ Erwähnung fand dieses Modell sowohl in dem oben genannten drei- bzw. vierphasigen Modell, als auch in erweiterten Varianten mit mehreren Vor- und Zwischenstufen.

Sollte dem Scharadenspiel noch eine Lernstufe vorangestellt bzw. den drei Stufen noch Lernstufen zwischengeschaltet werden, gab es verschiedene Möglichkeiten: Einerseits sollte ein Zugang oder eine Erweiterung zum Theaterspiel über die stimm- und sprachfixierten Volkskünste des Singens und/ oder Erzählens gewählt werden können,¹⁵⁰² andererseits über die körperzentrierten (Volks-)Tänze.¹⁵⁰³ Eine deutlich niedrigschwelligere Eingangsstufe konnte diesen Zugängen noch in Form von Gesellschaftsspielen vorgeschaltet werden.¹⁵⁰⁴ Für die Ausbildung von Spielscharen innerhalb der *Umsiedlerlager* erging 1941 folgender *Reichsbefehl*:

„Es ist zunächst mit dem gemeinsamen Spielen von Heimspielen und Gesellschaftsspielen zu beginnen, also etwa mit Stockdrehen, Mühlfahren, Katerreizen und Ratespielen. Als nächste Stufe sind mit den Jungen und Mädchen kleine Scharaden an Hand des Scharadenbuches von Wolfgang Förster zu spielen. Von hier aus ist bei entsprechender Leistung zu Stehgreifspielen [sic!] und evtl. zum Laienspiel auf Grund der vorhandenen Textbücher fortzuschreiten. Die so entstandenen Scharaden, Stehgreif- und

¹⁵⁰⁰ Reichsjugendführung 1944, S. 22. Die Scharade als Übungsstufe für Laienspieler und Autoren gleichermaßen bewarb schon Martin Luserke. Vgl. Luserke 1927, S. 152-157.

¹⁵⁰¹ Vgl. Amt für Arbeitseinsatz / KdF-Amt Feierabend 1941, S. 24-25; Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: DSp37, S. 273-278; Förster, Wolfgang: Das deutsche Volksspiel. In: DSp39, S. 224-225; Förster, Wolfgang: Das Spiel als Ausdruck unserer Geselligkeit! In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 221-225; Ohlendorf, Heinz: Vom Handwerk des Spiels. In: DSp36, S. 75-77; Seidelmann 1942, S. 139-142, 152.

¹⁵⁰² Vgl. Colberg, Erich: Spielschararbeit im Dorfe. In: DSp39, S. 127-128; Die kulturelle Erziehung der Mädchen. In: DSp42, S. 71; Förster, Wolfgang: Feierspiel und geselliges Spiel. In: DSp37, S. 345-347; Hesse 2005, S. 202; Hörmann, Fritz: Wie fangen wir an? In: DSp35, S. 251-254; Seidelmann, Karl: Das Laienspiel im Lager. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 242; Simons, Konni: Der Anfang einer Spielschar. In: DSp34, S. 217-218.

¹⁵⁰³ Vgl. Colberg, Erich: Spielschararbeit im Dorfe. In: DSp39, S. 127-128; Cordes, Margarethe: Das Frauenspiel im Lager. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 246-247.

¹⁵⁰⁴ Vgl. Aktivierung der Dorfkulturarbeit. In: DSp43, S. 12; Die kulturelle Erziehung der Mädchen. In: DSp42, S. 71; Kinz 1990, S. 249 – 250; Kramer, Hertha: Kulturarbeit im Wartheland. In: DSp40, S. 135; Rüdiger 1983, S. 129; Seidelmann, Karl: Das Laienspiel im Lager. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 241-242.

Laienspiele können bei der Ausgestaltung der Lagerabende, der Dorfnachmittage und dergleichen Verwendung finden.“¹⁵⁰⁵

Auf der letzten Stufe des textgebundenen Volksspiels bestand unter den Autoren Einigkeit darüber, dass die geselligen Spiele und Märchenstücke einfacher und daher auf einer früheren Lernstufe zu erarbeiten seien, als die anspruchsvolleren Feierspiele, die den Endpunkt der Volksspiel-Schulung markierten.¹⁵⁰⁶

Mit welcher Begründung dieser didaktische Aufbau gewählt werden sollte, versuchte Heinz Ohlendorf zu erklären:

„Hier aber ist auch eine Ansatzmöglichkeit für uns, vorzubereiten, uns rein handwerklich zu schulen, zu trainieren, wie es im Sport mit eiserner Energie notwendig ist, wenn wir Leistungen erreichen wollen. Eine wundervolle Möglichkeit für dieses Üben, ein herrlicher Spaß dazu, ist die Scharade. [...] Für uns kommt es in diesem Zusammenhang aber nicht auf das Erraten an, sondern auf das Ausspielen, darauf, uns bei diesen Versuchen und Scherzen einen reichen Schatz an Ausdrucksmöglichkeiten handwerklich anzueignen, zu lernen, wie man eine Szene aufbaut, wie sie einen Höhepunkt haben muß um zu wirken und was sonst sich alles noch ergibt. Dann werden wir auch bei einem größeren Spiel, das wir uns zurechtdichten, nicht mehr in Verlegenheit kommen und langsam von uns aus überhaupt erst die Voraussetzungen für ein Volksspiel schaffen, für den kommenden Dichter dieses Spieles.“¹⁵⁰⁷

Durch das Scharadenspiel sollten also hauptsächlich vier Lerneffekte erzielt werden:

¹⁵⁰⁵ BArch: NS 28/36, Bl. 26. Stockdrehen oder Kreiseln: „Eine Jungenschaft stellt sich in Linie zu einem Gliede auf, ein Pimpf mit einem 20 cm langen Stock steht 20–30 m entfernt. Dieser Pimpf soll mit dem Stock am Fußboden immer im Kreis rumlaufen. Wenn er genug schwindlig ist, soll er auf die Linie zulaufen und einen abschlagen, der dann an die Reihe kommt. Nach einem Schritt fällt er freilich meistens um!“ Dörner 1943, S. 131-132.

Mühhfahren: „Zwei Jungen (Gesicht zu Gesicht) legen sich eine Stange über die Achsel, ein dritter reitet darauf. Die Träger fragen: ‚Wo fährst du hin?‘ – ‚In die Mühle.‘ – ‚Laß uns mitfahren.‘ – ‚Nein!‘ – ‚Dann schlagen wir dich runter!‘ Die beiden Landstreicher versuchen nun nur (!) mit den Füßen, den Bauern vom Wagen herunterzustoßen. Dieser muß sich sehr fest an der Stange anhalten, damit er sein Gleichgewicht nicht verliert.“ Dörner 1943, S. 132.

¹⁵⁰⁶ Vgl. Colberg, Erich: Spielschararbeit im Dorfe. In: DSp39, S. 126; Förster 1937, S. 3; Kinz 1990, S. 250-251; Reichsjugendführung 1944, S. 22. Aber auch innerhalb der Genres gab es selbstverständlich unterschiedliche Schwierigkeitsgrade. Die *Leierkastenkomödie* von Heinrich Grahl wurde beispielsweise als anspruchsloses geselliges Spiel bewertet, wohingegen Hermann Schultzes Bewegungsspiel *Die Schätze der Hexe* deutlich mehr Anforderungen an die Spieler stellte. Erich Colbergs Propagandastücke *Der Kommandant* und *Hagen* galten ebenso als deutlich einfachere Feierspiele als beispielsweise Martin Simons *Gericht des Volkes*. Vgl. Unsere neuen Spiele. In: DSp39, S. 230. Vgl. auch: Lipp, Wolf: Hans-Sachs-Spiele im Dorf. In: DSp40, S. 80.

¹⁵⁰⁷ Ohlendorf, Heinz: Vom Handwerk des Spiels. In: DSp36, S. 76, Hervorh. i. Orig.

1. Abbau von Hemmungen und Anregung der Phantasie¹⁵⁰⁸
2. Erlernen des Ensemblespiels¹⁵⁰⁹
3. Förderung des Körperausdrucks durch überwiegend nonverbales Spiel ohne Requisiten: Verbalsprache musste in nonverbale Vorgänge, Gestik und Mimik übersetzt werden. Nicht vorhandene Gegenstände und Gegebenheiten sollten im Körperspiel sichtbar gemacht werden.¹⁵¹⁰
4. Erwerb dramaturgischer Kenntnisse vermutlich durch Anweisungen des Spielleiters, autopoietische Feedbackschleife und Beobachtung anderer Spieler.¹⁵¹¹

Durch die Beschränkung auf das nonverbale Ausdrucksvermögen der Spieler beugte man einem bekannten Anfängerproblem vor: Dem endlosen, ermüdenden Dialogisieren.¹⁵¹² Erst nachdem sich die Spieler dem kommunikativen Potential ihres Körperspiels sicher waren, widmete man sich der Sprach- und Stimmgestaltung, die neben dem Umgang mit Spieltexten im Mittelpunkt des didaktischen Interesses der sich anschließenden Lernstufe des Stegreifspiels stand:

„[...] hat man nun erst einige Übung und Sicherheit, mimisch das Gewollte mit den einfachsten Mitteln und immer unter Verzicht auf jedes Hilfsmittel verständlich darzustellen, kann es [das Wort, AK] natürlich auch noch

¹⁵⁰⁸ Vgl. Blome, Karl: Feier- und Freizeitgestaltung im Landjahr. In: DSp36, S. 19; Cordes, Margarethe: Das Frauenspiel im Lager. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 246-247; Ohlendorf, Heinz: Vom Handwerk des Spiels. In: DSp36, S. 77; Seidelmann 1942, S. 139-140.

¹⁵⁰⁹ Vgl. Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: DSp37, S. 277; Förster, Wolfgang: Grundgesetze des Spiels. In: DSp1938, S. 286; Förster 1937, S. 45-46; Förster, Wolfgang: Das Spiel als Ausdruck unserer Geselligkeit! In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 224.

¹⁵¹⁰ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 29; Amt für Arbeitseinsatz / KdF-Amt Feierabend 1941, S. 24; Cordes, Margarethe: Das Frauenspiel im Lager. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 246-247; Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: DSp37, S. 274; Förster, Wolfgang: Das Spiel als Ausdruck unserer Geselligkeit! In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 224; Förster, Wolfgang: Grundgesetze des Spiels. In: DSp1938, S. 286; Förster 1937, S. 45-46; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 61; Niggemann/Platzmann 1938, S. 116; Ohlendorf, Heinz: Vom Handwerk des Spiels. In: DSp36, S. 77; Seidelmann 1942, S. 139-140; Speth, Curt: Wir bauten das Spiel „Der schwarze Pirat“. In: DSp39, S. 239.

¹⁵¹¹ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 29; Amt für Arbeitseinsatz / KdF-Amt Feierabend 1941, S. 24; Förster 1937, S. 45-46; Förster, Wolfgang: Grundgesetze des Spiels. In: DSp38, S. 285-286; Gallert, Martin: Zum Stegreifspiel. In: DSp39, S. 234-235; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 61; Ohlendorf, Heinz: Vom Handwerk des Spiels. In: DSp36, S. 75-76.

¹⁵¹² Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 29-30; Amt für Arbeitseinsatz / KdF-Amt Feierabend 1941, S. 24-25; Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: DSp37, S. 277; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 61; Ohlendorf, Heinz: Vom Handwerk des Spiels. In: DSp36, S. 75.

hinzukommen, damit man langsam lernt, sich richtig und treffend auszudrücken.“¹⁵¹³

Als Nebeneffekte beider Lernstufen wurde erwartet, dass erstens geübte Scharadenbilder und Stegreifszenen in das folgende größere Spiel eingebaut werden könnten,¹⁵¹⁴ und dass zweitens der Spielleiter die je besonderen Qualitäten seiner Spieler genau kennenlernen könnte und dadurch auf der nächsten Stufe, nämlich im Kurzspiel oder dem Deutschen Volksspiels eine sichere Hand bei der Besetzung haben würde.¹⁵¹⁵ Die Spielschar, die sich – nach Meinung Wolfgang Försters frühestens nach zweijähriger Schulung¹⁵¹⁶ – nun an die Arbeit mit einem Damentext oder eine materialbasierte Theaterproduktion wagte, sollte also im Ensemblespiel, Körper- und Stimmausdruck geübt sein und ein breites Erfahrungswissen über theatrale Wirkungsweisen und szenische Dramaturgie besitzen. Im letzten Schritt kam auf die Spieler nun die Verkörperung stärker vorgeformter Figuren zu. Im Hinblick darauf zweifelte der Spielpraktiker Karl Seidelmann die zwingende Gültigkeit der oben beschriebenen Lernphasen an:

„Andererseits läßt sich aber weder durch Erfahrung erhärten noch psychologisch beweisen, daß nur der geübte Stegreif- oder Scharadenspieler überzeugend eine Spielrolle zu verkörpern verstehe. Im Gegenteil, jeder Spielleiter kennt Kameraden, die – so glaubhaft sie sich in eine vom Dichter gegebene Person verwandeln können – so ungeschickt in der Stegreifrolle sich verhalten. Ausgezeichnete Schauspieler, Volksspieler wie Berufsspieler, versagen oft gegenüber der Aufgabe, aus dem Stegreif zu spielen.“¹⁵¹⁷

Alle drei Spielformen hatten für Seidelmann ihre Berechtigung, ein zwingender didaktischer Aufbau ergab sich für ihn – im Unterschied zu zahlreichen anderen Autoren – aber daraus nicht.

Er selbst vertrat einen deutlich flexibleren didaktischen Ansatz, der den Zugang zum Theaterspiel sowohl von der Sprache, als auch der Mimik, der Bewegung oder vom Kostüm aus eröffnen konnte.¹⁵¹⁸ Wollte der Spielleiter mit der Sprache beginnen, so sollte die Spielschar zunächst in guter Atemführung und Lautbildung sowie in

¹⁵¹³ Ohlendorf, Heinz: Vom Handwerk des Spiels. In: DSp36, S. 77.

¹⁵¹⁴ Vgl. Förster 1937, S. 21; Gallert, Martin: Zum Stegreifspiel. In: DSp39, S. 234 -235; Schultze, Hermann: Spielanweisung. In: *SdJ* 20, S. 5; Vorwort. In: *KS* 4, S. 3; Speth, Curt: Wir bauten das Spiel „Der schwarze Pirat“. In: DSp39, S. 239.

¹⁵¹⁵ Vgl. Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: DSp37, S. 274.

¹⁵¹⁶ Vgl. Förster 1837, S. 57.

¹⁵¹⁷ Seidelmann 1942, S. 140.

¹⁵¹⁸ Vgl. Seidelmann 1942, S. 41.

praktischen und theoretischen Übungen zur Dialektfreiheit geschult werden, um zu einer sauberen hochdeutschen Aussprache zu gelangen. Darauf aufbauend sollte sich der Spielleiter der sprachlichen Ausdrucksfähigkeit seiner Spieler widmen, indem er mit ihnen Auswendiglernen, richtiges Lesen und natürliches Sprechen an zunehmend schwierigeren Übungstexten lernte: Von einfachen Versen über Prosa und „nationalpolitische Dichtung“ bis hin zur Naturlyrik sollte dieser Lehrgang aufgebaut sein. In der letzten Phase dieses didaktischen Zugangs konzentrierte sich die Spielschar auf ihre Improvisationsfähigkeit zunächst im Erzählen und daran anschließend im Dialogisieren. Als Improvisationsübungen dienten dabei Geschichten nach- oder zu Ende zu erzählen, Kettengeschichten im Kreis entstehen zu lassen oder von eigenen Erlebnissen spannend und pointiert zu berichten. Improvisierte Dialoge konnten als thematische Streitgespräche angelegt (z.B. Briefmarkensammeln versus Kreuzworträtseln) oder eine dialogische Form von *Wer bin ich?* sein, in der beide Gesprächspartner durch die Art, wie sie von ihrem Gegenüber behandelt wurden, herausfinden sollten, welche bekannte Persönlichkeit sie selbst verkörperten.¹⁵¹⁹

Wählte der Spielleiter den Zugang über die Mimik-Schulung, so bot Seidelmann verschiedene szenische Übungen an, wie etwa bekannte Personen nachspielen zu lassen, sich im Kreis Fratzen „zuzuwerfen“ oder Fragen ausschließlich nonverbal zu beantworten. Aber auch Schattenspiel, Pantomime und Zirkusnummern wie z.B. der Flohzirkus oder Haar-Artisterie dienten Seidelmann als Grundübungen des Mimik-Lehrganges. In diesen ausschließlich grotesken, auf Übertreibung gerichteten Übungen, die nicht bei ernsten Themen zur Anwendung kommen sollten, riet Seidelmann, sich am Spielstil der Stummfilme zu orientieren.¹⁵²⁰ Offensichtlich fasste der Autor unter Mimik auch die Körpergestik im Unterschied zum folgenden didaktischen Ansatz, der von der Bewegung (d.h. hier: der chorischen Bewegung im Raum) ausging: Gruppenförmige Gemeinschaftstänze, das Tanzen von Kanons, die Übung von Auf- und Abzügen und Reigenlieder, die eine Mischform aus Tanz, Dialog und Chorgesang darstellten, bauten aufeinander auf.¹⁵²¹ Reigenlieder verstand Seidelmann als eigentliche Anfangsform des nichtprofessionellen Theaterspiels:

„Jedenfalls ist ja alles, was wir auf der Laienbühne kunstvoll als szenisches, insbesondere chorisches Spiel aufbauen, in seinen Anfangselementen im

¹⁵¹⁹ Vgl. Seidelmann 1942, S. 41-57.

¹⁵²⁰ Vgl. Seidelmann 1942, S. 58-64.

¹⁵²¹ Vgl. Seidelmann 1942, S. 90-92.

Spielreigen bereits vorhanden: Handlung, angedeutet im Wechselspiel von Sprechergruppe und Chor, Musik und gegliederte, rhythmisch schwingende Bewegung im begrenzten Spielraum.¹⁵²²

Der Zugang zum Theaterspiel über Maske und Kostüm sollte sich die ursprüngliche Freude des Menschen am Verkleiden zunutze machen und den Spielern das Hineinwachsen in ihre Rollen erleichtern. Seidelmann ging davon aus, dass die Spieler, sobald sie kostümiert waren, anders zu sprechen und sich zu bewegen begannen. Diese ersten improvisierten Versuche in der Rolle sollte der geschickte Spielleiter zu kleinen improvisierten Szenen ausbauen und somit einen nahtlosen Übergang in die szenische Arbeit schaffen.¹⁵²³

Seidelmann stellte mit seinem flexiblen didaktischen Ansatz ein Unikum im Quellenmaterial zum Deutschen Volksspiels dar.

Über den praktischen Probenprozess an einem Stück finden sich in *Die Spielschar* überraschend wenige Aussagen. Die flankierenden Quellen lassen aber darauf schließen, dass die Arbeit an einem Stück häufig mit einer Leseprobe begann bzw. mit einer Probe, auf der die Stoffvorlage besprochen wurde (s. Abb. 81). Diese erste Probe wurde meist auch für eine inhaltliche und dramaturgische Besprechung und zur Rollenverteilung genutzt. Daran schloss sich häufig eine „Stellprobe“ oder „Bewegungsprobe“ an, bei der die Spieler Positionen und Handlungen des Spielverlaufs auf der Bühne durchstellten, ohne auf die Textgestaltung zu achten.¹⁵²⁴ Davor oder danach – je nachdem ob bei dieser zweiten Probe Texthefte im Spielraum noch geduldet wurden – hatten die Spieler ihren Text sicher zu lernen. Die sich der „Stellprobe“ anschließenden Spielproben konnten entweder so angelegt sein, dass zunächst der große Spielbogen grob festgelegt und von Probe zu Probe immer detaillierter bearbeitet wurde. Eine andere mögliche Herangehensweise war, sich von Anfang bis Ende des Stücks von Szene zu Szene sauber vorzuarbeiten,

¹⁵²² Seidelmann 1942, S. 92.

¹⁵²³ Vgl. Seidelmann 1942, S. 92-109, 173-176.

¹⁵²⁴ Lotte Rostosky definierte die „Stellprobe“ folgendermaßen: „Der Spieler soll durch die Stellprobe mit dem Spielplatz vertraut werden, er soll ins Gefühl bekommen, daß er mit Menschen spielt und nicht bloß mit Namen, die im Buche stehen – er muß das Spiel einfach körperlich erleben. So geht man die ganze Sache, ohne besonderen Wert auf Betonungen oder gar ‚Stimmungen‘ zu legen, einfach auf die Stellungen, die Gänge, die Handgriffe – kurz, alles, was das Spiel in dieser Hinsicht fordert, durch. Was so festgelegt wurde (es braucht durchaus nicht endgültig zu sein!), wird gleich in den Büchern vermerkt, damit keine Irrtümer entstehen können. Es ist für alle Beteiligten außerordentlich angenehm, wenn in diesen Punkten von vornherein Klarheit herrscht.“ Rostosky 1937, S. 23, Hervorh. i. Orig. Vgl. auch: Amt für Arbeitseinsatz / KdF-Amt Feierabend 1941, S. 26; Seidelmann 1942, S. 159

und dabei jeweils zu Probenbeginn den vorhergehenden, bereits geübten Abschnitt zu wiederholen. Bezüglich der Probenpraxis von Einzel- und Gruppenszenen wurden unterschiedliche Positionen vertreten. Einige Autoren forderten die ständige Präsenz aller Spieler – ob sie nun in der Szene mitspielten oder nicht. Diese Autoren arbeiteten offensichtlich stärker prozessorientiert und hatten die Gemeinschaft der Spielenden als primäres Ziel im Auge. Aber auch Autoren, die sich mit chorischen Spielformen beschäftigten, vertraten diese Position: So sollten die Chöre in einer präsenten Teilnahme am Bühnengeschehen trainiert werden, selbst wenn sie nicht aktiv an der Handlung beteiligt waren.¹⁵²⁵ Andere Autoren arbeiteten augenscheinlich produktorientierter. Sie wechselten je nach Erfordernissen zwischen Einzel- und Gesamtproben, um keine nachlassende Spiellust durch Langeweile zu provozieren.¹⁵²⁶

Vor der Premiere des Stücks rieten die Programmierer zu einer Haupt- oder technischen Probe und einer Generalprobe, wobei letztere unter Zusammenwirken aller Gewerke stattfinden sollte.¹⁵²⁷

Auffällig bei diesem Vorgehen ist die deutliche Adaption von Probenprozessen des Berufstheaters und damit das offensichtliche Abrücken von einer Praxis der Laienspielbewegung: Aus dem Jahr 1926 finden sich Quellen, in denen Ignaz Gentges das Proben im Laienspiel grundsätzlich gegen die immer noch verbreitete Überzeugung rechtfertigte, die innere Ergriffenheit der Spieler genüge aus, um das Publikum zu erreichen.¹⁵²⁸ Der Luserke-Protegé Wolfgang Förster warf der Laienspielbewegung vor, sich zu sehr auf den Inhalt und das Wort des Spiels

¹⁵²⁵ Vgl. Bohlmann, Erna: Mädelsprechchor? In: DSp36, S. 55-57; Niggemann/Platzmann 1938, S. 106-107; Rostosky 1937, S. 29, 33; Scholz, Wilhelm: Spielzucht im feierlichen Spiel. Ein Beispiel für viele. In: DSp39, S. 326-329; Seidelmann 1942, S. 158-162.

¹⁵²⁶ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 55-56; Amt für Arbeitseinsatz / KdF-Amt Feierabend 1941, S. 26-27; Luserke, Martin: Die verwünschte Flachheit des Bühnenbildes und ihre Bekämpfung durch eine Kunst der Chorik (1926). In: Frantzen 1969, S. 138; Seidelmann 1942, S. 58-162. Bei besonders großen Ensembles trafen auch schon mal alle Beteiligten (Musiker und Darsteller) erst zu den Endproben zusammen. Vgl. Speth, Curt: Wir bauten das Spiel „Der schwarze Pirat“. In: DSp39, S. 240.

¹⁵²⁷ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 55-60; Amt für Arbeitseinsatz / KdF-Amt Feierabend 1941, S. 26 -27; „Biene“ Gebiet Westfalen: Wir spielen. In: DSg34, S. 318; Das Laienspiel in der Wehrmacht 1942, S. 6-8; Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP 1943, S. 68-70; Krug, Konrad Maria: Die Regie des Laienspiels (1924). In: Frantzen 1969, S. 106-108; Niggemann/Platzmann 1938, S. 106-107; Roedemeyer, Friedrich- Karl: Künstlerisches Sprechen und Laienspiel (1926). In: Frantzen 1969, S. 87; Rostosky 1937, S. 22-54; Seidelmann 1942, S. 158-162; Wir haben den „Froschkönig gespielt. Ein Spielbericht aus einer Mädchen-Mittelschule. In: DSg33, S. 121-124.

¹⁵²⁸ Vgl. Gentges, Ignaz: Probenarbeit (1926). In: Frantzen 1969, S. 58, 74-75; Hentschel 2010, S. 85. Diese ungeprobte Aufführungspraxis aus der Laienspielbewegung könnte im Deutschen Volksspiel unter dem Begriff „Stegreifspiel“ weitergeführt worden sein und zu den oben beschriebenen begrifflichen Differenzen geführt haben.

konzentriert zu haben. Dagegen sollte im Deutschen Volksspiel nun verstärkt auf die „handwerkliche“ Schulung der Spieler gesetzt werden.¹⁵²⁹ Aber auch im Deutschen Volksspiel scheint sich die Anzahl der Proben für ein konkretes Stück eher selten im zweistelligen Bereich bewegt zu haben.¹⁵³⁰ Mehrfach wurden die Leser aufgefordert, sorgfältig zu probieren und – wie auch der stellvertretende Leiter des *RJF*-Kulturamtes Karl Cerff den *HJ*-Spielscharen im Jahr 1936 ins Stammbuch schrieb – die Aufführung nicht in zwei bis drei Proben „hinzuhauen“ und damit den Kritikern Angriffsfläche zu bieten.¹⁵³¹ Günther Boehnert betonte, dass gerade der Aufführung, bei der die Spielvorgänge frisch und wie zum allerersten mal erlebt wirkten, gründliches Proben vorangegangen sei:

„Ein Theaterstück braucht viele Proben. Etwas zu improvisieren, aus dem Ärmel zu schütteln, ist eine der schwersten Künste, die nur ganz wenige unter uns können. Hinter allem, was wir im Theater oder in Varietés sehen, und was so ganz leicht und ‚hingehauen‘ aussieht, z.B. die Szenen der Clowns, steckt schwerste, fleißige, saubere Arbeit, Kleinarbeit! Wenn etwas wie aus dem Stegreif wirken soll, muß es erst ganz wortgetreu erarbeitet sein. Erst wenn man sich in Situation und Text ganz wie zu Hause fühlt, kann man das Spiel lockern. Wenn man diese Regel nicht befolgt, macht man sich abhängig vom Zufall. Es kann mal gelingen, und wird ebenso oft vorbeigelingen. Und das können wir uns bei öffentlichen Veranstaltungen nicht leisten. Es muß also der Text wirklich ordentlich gelernt sein. Und zwar wörtlich, auch wenn man sich später nicht mehr an den Text genau halten will. Ohne die Beherrschung des Textes ist eine Sicherheit des Spieles unmöglich. Es wird dann ein mehr oder weniger geschicktes Herumjonglieren oder Herumwurschteln, in den meisten Fällen eine Fülle von Peinlichkeiten für die Zuschauer. Es muß grundsätzlich

¹⁵²⁹ Vgl. Förster, Wolfgang: Das deutsche Volksspiel. In: DSp39, S. 224. Förster ist nur bedingt Recht zugeben: In *Die Spielgemeinde* wurde im Jahr des Überganges 1933 eine systematische Sprechschulung in mehreren Artikeln veröffentlicht. Etwas vergleichbar Systematisches wurde in *Die Spielschar* bis zu ihrer Einstellung 1944 nicht abgedruckt. Vgl. Geese, Karl: Ratschläge für die Sprechschulung des Laienspielers. In: DSg33, S. 57-60; Geese, Karl: Sprechschule für Laienspieler. In: DSg33, S. 75-79, 97-102, 129-134.

¹⁵³⁰ Vgl. Das Laienspiel in der Wehrmacht 1942, S. 6-8; Eckart, Walter: Zwischen Jugendspiel und Bühnenkunst (1926). In: Frantzen 1969, S. 44; Förster, Wolfgang: Das Spiel als Ausdruck unserer Geselligkeit! In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 221; Niggemann/Platzmann 1938, S. 106-107; Seidelmann 1942, S. 158-162.

¹⁵³¹ Vgl. Boehnert, Günther: Richtig sprechen – auch auf der Laienbühne. In: DSp38, S. 446; Cerff, Karl: Spielschar und Formation. In: DSp36, S. 5; Roth, Hermann: Vom Aufbau einer Feierstunde. In: DSp36, S. 37; Weirauch, Irmgard: Was der Osten von den Spieleinheiten erwartet. In: DSp42, S. 50.

unter unserer Würde sein, von Anfang an mit der Nachsicht des Publikums zu rechnen, weil wir ja doch ‚bloß‘ Jungen sind.“¹⁵³²

Andere Autoren forderten von den Spielscharen, sie sollten insgesamt dafür sorgen, ständig gut in Übung zu sein. Sie sollten jederzeit zu Einsätzen angefordert werden und in häufig nur sehr kurzen Vorbereitungsphasen trotzdem qualitativ hochwertige Aufführungen einüben können.¹⁵³³ Die Frische und Natürlichkeit, die man sich davon versprach, Stücke (aber auch Programmfolgen) gerade nicht zu überproben, ist natürlich dort kritisch zu befragen, wo Spielscharen zwar wenig Vorbereitungszeit zugestanden wurde, dieselben Stücke aber auf Spielfahrten tage- oder gar wochenlang wiederholt aufgeführt wurden.¹⁵³⁴

Auch über den Verlauf einzelner Proben äußerte sich *Die Spielschar* eher zurückhaltend. Einzelne Autoren plädierten für einen Probenbeginn mit regelmäßigen Sprechübungen, andere wollten mit der Übung von Liedern beginnen, die im Stück vorkamen, um die rechte Probenbereitschaft herzustellen. An anderer Stelle wurde das Beenden der Probe mit gemeinsamem Tanz empfohlen oder die gelegentliche Lockerung der Probe durch Tanz, Sport oder Lied.¹⁵³⁵ Die Praxis, dass der Spielleiter Szenen vorspielte, um den Spielern seine szenischen Vorstellungen zu vermitteln, wurde zunehmend negativ bewertet.¹⁵³⁶ Es fanden sich stattdessen vereinzelt Äußerungen, die Spieler sollten in den Proben experimentieren dürfen oder einzelne Stellen, mit denen die Spieler nicht zurechtkamen, sollten auch mal übersprungen und bei der nächsten Probe wieder aufgenommen werden können. Der Spielleiter eines chorischen Spiels empfahl, Fotografien auf den Proben anzufertigen, um den Spielern besonders wirkungsvolle Momente, aber auch Fehler spiegeln zu

¹⁵³² Boehnert, Günther: Richtig sprechen – auch auf der Laienbühne. In: DSp38, S. 446, Hervorh. i. Orig.

¹⁵³³ Vgl. Briese, Herbert: Erfahrungen aus der Dorfgemeinschaftsarbeit. In: DSp38, S. 192; Richter, Karlheinz: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 316; Rundfunk und Spielschar. In: DSp38, S. 184-185; Speth, Curt: Wir bauten das Spiel „Der schwarze Pirat“. In: DSp39, S. 240; Standfuß, Traute: Das erste Arbeitsjahr in einer BDM-Spielschar. In: DSp40, S. 95; Wägele, Rolf: Gebietsspielschar Hochland. In: DSg34, S. 172-173.

¹⁵³⁴ Vgl. Mitteilungen. In: DSp38, S. 340; Mitteilungen. In: DSp40, S. 137-138; Rundfunk und Spielschar. In: DSp38, S. 431; Spielschar an der inneren Front. In: DSp40, S. 193; Südöstlicher Brief 1934. In: DSp39, S. 151.

¹⁵³⁵ Vgl. Abteilung Volkstum/Brauchtum 1939, S. 55-56; Geese, Karl: Ratschläge für die Sprechschulung des Laienspielers. In: DSg33, S. 57-60; Niggemann/Plaßmann 1938, S. 106-107; Rundfunk und Spielschar. In: DSp38, S. 299; Seidelmann 1942, S. 177.

¹⁵³⁶ Vgl. Colberg, Erich: Das Spiel als Bekenntnis. In: DSp39, S. 47-49; Eckart, Walter: Zwischen Jugendspiel und Bühnenkunst (1926). In: Frantzen 1969, S. 44; Eyck 1935, S. 22; Krug, Konrad Maria: Die Regie des Laienspiels (1924). In: Frantzen 1969, S. 106-108; Rostosky 1937, S. 30; Zum Spiel. In: *SdJ* 28, S. 5-6.

können.¹⁵³⁷ Aus diesen wenigen, stark divergierenden Aussagen lässt sich schließen, dass das *RJF*-Kulturamt weitaus weniger Interesse an der konkreten theaterpädagogischen Arbeit, denn an den vorzeigbaren Ergebnissen hatte.

Die *HJ*-Spielscharen sollten auf Dauer den künstlerischen Nachwuchs stellen. Sie galten als gute Vorbereitung auf eine Karriere als Profischauspieler.¹⁵³⁸

„Es wird auch eine Aufgabe der *HJ* sein, sich mit dem Theaternachwuchs zu beschäftigen. So wie die *HJ* an die Nachwuchsfrage im Rundfunk herangegangen ist und schon beachtliche Fortschritte und Ergebnisse erzielt hat, so müssen wir uns auch um den Künstlernachwuchs der deutschen Theater kümmern. Denn gerade hiervon wird die Zukunft und Neugestaltung des Theaters entscheidend beeinflusst werden. Weil wir fordern, daß der Künstler in unserm Staat nicht nur handwerklich ein Könner, sondern auch charakterlich einwandfrei und überzeugter Nationalsozialist sein muß, muß es einmal unsere Aufgabe werden, diese charakterliche Formung und weltanschauliche Ausrichtung zu übernehmen.“¹⁵³⁹

Aber nicht nur durch Vermittlung von handwerklichem Können, ideologischer Ausrichtung und charakterlicher Formung sollten die Spieler auf ihren Beruf vorbereitet werden. Die *HJ*-Spielscharen konnten auch für kurze Dienstwege bei den Vorprüfungen der Schauspielschulen sorgen. So empfahl beispielsweise der Leiter des *RJF*-Kulturamtes Karl Cerff ein junges *HJ*-Spielscharmitglied an Walter Schmitt, seinen Hauptreferenten für Theaterfragen und Dramaturgie:

„Ich habe mit Untergauführerin Doris Sondern besprochen, daß die Jgn. Christel Glesse aus der Obergauspielschar Ostland zu ihrem beabsichtigten Studium auf der Schauspielschule unsere Unterstützung hat und die notwendigen Vorprüfungen mit unserer Hilfe ablegen kann. Ich bitte Dich, umgehend mit Doris Sondern einen Termin auszumachen, an dem Christel

¹⁵³⁷ Vgl. Ohlendorf, Heinz: Schattenspiele. In: DSp36, S. 265-266; Rostosky 1937, S. 26-27; Scholz, Wilhelm: Spielzucht im feierlichen Spiel. Ein Beispiel für viele. In: DSp39, S. 326-329; Zum Spiel. In: *SdJ* 28, S. 5-6.

¹⁵³⁸ Vergleichbares gilt heute für die Jugendclubs an Theatern. Viele aktuelle und ehemalige Schauspielschüler machten dort ihre ersten Bühnenerfahrungen unter professionellen Bedingungen.

¹⁵³⁹ Noack, Ludwig: Hitler-Jugend und Theater. In: DSp36, S. 341, Hervorh. i. Orig. Vgl. auch: Braune, Just: Künstlerischer Nachwuchs aus den Rundfunkspielscharen der *HJ*? In: DSp40, S. 18; Das geht alle an! In: DSp37, S. 324.

Glesse zu einer Rücksprache und möglichst schon zum Vorstellen und Vorsprechen bei der Reichstheaterkammer nach Berlin kommen kann.“¹⁵⁴⁰

Auch eine Laufbahn als hauptamtlicher *HJ*- oder *NSDAP*-Mitarbeiter konnte durch die Teilnahme an einer *HJ*-Spielschar günstig beeinflusst werden – sowohl durch fachliche und ideologische Ausbildung, als auch durch entsprechende Kontakte. Die oben erwähnte Mitarbeiterin des *RJF*-Kulturamtes Doris Sondern setzte sich Anfang 1938 in einem Schreiben an ihren Chef Karl Cerff für die Karriere einer jungen Schauspielerin ein:

„Lieber Obergebietsführer! Auf meiner letzten Dienstfahrt zum Obergau Ostland lernte ich eine junge Schauspielerin kennen, die am Theater in Allenstein engagiert ist. Sie kommt jedoch dort mit dem Intendanten, der augenscheinlich etwas alt und ledern ist, nicht zurecht und hat dort weiter keine Entwicklungsmöglichkeiten. Das Mädel ist seit 1933 im BDM, hat bereits ihren Arbeitsdienst hinter sich und arbeitet augenblicklich sehr eifrig in der Spielschar in Allenstein mit. Ich habe ihre Papiere bereits dem Hauptreferat Theater hinuntergegeben, denn ich bin der Ansicht, daß man einem so jungen und begabten Menschen unbedingt von hier aus helfen muß. Ich möchte Dich bitten zu erlauben, daß das Mädel an unserer diesjährigen Reichstheatertagung teilnimmt, denn ich habe unbedingt den Eindruck von ihr, daß sie einmal aus Allenstein heraus muß und daß eine arbeitsmäßige Verbindung mit uns notwendig ist.“¹⁵⁴¹

Sowohl für eine Karriere im kulturellen, als auch im politischen Sektor konnte die Mitgliedschaft in einer *HJ*-Spielschar also von Vorteil sein. Die Verbindungen zwischen beiden Bereichen waren ja ohnehin äußerst eng.

Welche Relevanz haben die Ergebnisse der Untersuchung der theaterpädagogischen Ziele, Didaktik und Methodik nun für die aktuellen Entwicklungen der Disziplin?

Gabriele Kinz spart in ihrer Arbeit über die außerschulische Mädchenerziehung im Nationalsozialismus eine eingehendere Betrachtung der verschiedenen theatralen Spielformen im BDM aus. Als Begründung führt sie an, dass das Spiel an sich wertfrei sei: „Erst die inhaltliche Gestaltung eines Spieles kann zu ganz bestimmten

¹⁵⁴⁰ BArch: NS 28/105, Bl. 28, Hervorh. i. Orig.

¹⁵⁴¹ BArch: NS 28/105, Bl. 76. Vgl. auch: Das geht alle an! In: DSp37, S. 324.

intentionalisierten Dispositionen der Mitspieler führen.“¹⁵⁴² Diese Äußerung berührt eine zentrale Fragestellung – nicht nur für die Theaterpädagogik: Ist das Spiel an sich, sind die theaterpädagogischen Methoden, ist ihre Didaktik im Kern neutral, gar hohl? Und dementsprechend problemlos mit jedem denkbaren Gehalt, das heißt auch mit jeder beliebigen Ideologie zu füllen?

Ein Beispiel: Eine Spielform wie etwa das chorische Theater bietet sich einem Tönniesschen Gemeinschaftsideal in nahezu perfekter Spiegelung an.¹⁵⁴³ Inhalt und Form stehen in einer deutlichen Entsprechung zueinander. Die Chöre des Thingspiels stellten nicht die reale nationalsozialistische „Volksgemeinschaft“ dar, die nach dem nationalsozialistischen Führerprinzip aufgebaut war, sondern präsentierten den Blick durch die rosarote Propagandabrille: Sie zeigten Gemeinschaften, wie sie von der Bevölkerung erlebt werden sollten – nicht befehligt, sondern harmonisch verbunden in einem gemeinsamen Willen.¹⁵⁴⁴

Chorisches Spiel erzeugt solche Ensembles. Chöre harmonisieren die gegensätzlichen, auseinanderstrebenden Einzelkräfte. Chorische Übungen sollen die Spieler sensibilisieren, zielgerichtete Handlungen als eine Einheit ausführen zu können, Körper und Stimmen als eine Gesamtheit zu präsentieren. Insofern ist chorisches Spiel tatsächlich eine gute Passform für Utopien von Gemeinschaft, geradezu anfällig – wobei die Vereinnahmung aus dem rechten politischen Lager nur breiter im kollektiven Gedächtnis verankert ist, als etwa die durch die sozialistische und kommunistische Arbeiterfestbewegung.¹⁵⁴⁵ Diese Anfälligkeit darf man nicht aus den Augen verlieren, wenn man heute das chorische Spiel als theaterpädagogisches Allzweckmittel benutzt. Aber die einfach zu bewerkstellende Ideologisierung dieser Spielform macht den Chor nicht zu einer generell politischen Form, denn sie kann ebenso als rein ästhetisches Mittel Anwendung finden. Vielmehr muss auch für die chorische Spielform gelten, dass sie erst einmal hohl sei.

¹⁵⁴² Kinz 1990, S. 250. Im Folgenden fokussiert Kinz dann nur das „Laienspiel – Puppenspiel – Erzählen“, als die Spielformen, die ihrer Meinung nach von vornherein im Hinblick auf ihren praktischen Verwendungszweck unter dem politischen Aspekt berücksichtigt wurden. Diese Auswahl ist nach der vorliegenden Untersuchung hinfällig, denn auch Scharade, Stegreifspiel und Kurzspiel wurden – wie oben gezeigt – explizit mit politischen und ideologischen Inhalten gefüllt und hinsichtlich der wenig aufwendigen Ausstattung auch organisatorisch als theatrales Propagandamittel der Wahl instrumentalisiert.

¹⁵⁴³ Vgl. Kapitel A

¹⁵⁴⁴ Erika Fischer-Lichte argumentiert die Abschaffung des Thingspiels mit der umfassenden Eigenständigkeit der Chöre, die zu wenig „führerhörig“ agiert hätten. Die mangelnde Abbildung des nationalsozialistischen Führerprinzips sei ein Grund für das Ende der Thingspielbewegung gewesen. Vgl. Fischer-Lichte 2006, S. 207-208.

¹⁵⁴⁵ Vgl. Warstat 2005.

Ein anderes Beispiel stellt die Improvisation dar. Die Bemühungen der Kritiker des Extemporierens, die Improvisation von den Theaterbühnen des 18. und 19. Jahrhunderts zu verbannen, entsprang zwar einer Auffassung von Werkautonomie, die für das Deutsche Volksspiel nicht zutraf.¹⁵⁴⁶ Sie wendeten sich aber ebenso gegen das anarchische Element der Improvisation, wie es für das Stegreifspiel unter nationalsozialistischer Diktatur rigide einzuschränken versucht wurde. Im Deutschen Volksspiel befürchtete man neben der Qualitätsminderung bewusste oder vielmehr unbeabsichtigte Herrschaftskritik. Die Unkontrollierbarkeit der Improvisation bietet sich als Form also für Kritik an jeglichem System – vom Theaterhaus bis zum Staat – an, ist aber dennoch nicht als politische Spielart ausgebucht und schon gar nicht auf ein politisches oder weltanschauliches Lager festgelegt.

Der Diskurs um Offenheit von theaterpädagogischer Form, Praxis und Übung gewinnt vor dem Hintergrund der aktuellen Forschungsentwicklungen auf dem Feld der theaterpädagogischen Historie neue Brisanz.

3.3.4 Zusammenfassung der Ergebnisse

Als letztes Untersuchungssegment zur Programmatik des Deutschen Volksspiels wurde im Kapitel 3.3 der Frage nachgegangen, wie eine Aufführung im Sinne der Deutschen-Volksspiel-Programmatiker idealerweise zustande kommen sollte und auf welche Auswirkungen auf die Spieler selbst im Probenprozess abgestellt wurde. Folgende Ergebnisse konnten aus den Quellen gezogen werden:

Materialbasierte Theaterproduktionen konnten in sehr disparaten Prozessen entstehen. Die Spannbreite reichte vom Erarbeiten einer Textfassung durch Autoren, die vollständig auf Improvisationen im Probenraum basierte, über das kollektive Schreiben der Spielergruppe selbst bis hin zur Modifikation einer fertigen Textfassung durch improvisiertes Spiel vor Publikum. Ein Viertel der Texte der *SdJ*-Reihe sollen aufgrund eines enormen Mangels an spielbaren Stücken aus der Zusammenarbeit eines Autors mit einer Spielschar entstanden sein. Durch die Beteiligung der Spieler- bzw. Zielgruppe am Arbeitsprozess erhoffte man sich

¹⁵⁴⁶ Vgl. Matzke, Annemarie: Der unmögliche Schauspieler. Theater-Improvisieren. In: Bormann 2010, S. 166-167.

erstens eine treffsicherere Ansprache des Publikums. Zweitens ging man von einer höheren Motivation der Spieler aus, da die Stücke ihren Bedürfnissen angepasst waren. Die Begeisterung der Spieler sollte sich dann einfacher auf das Publikum übertragen lassen. Und drittens zielte man mit der Bearbeitung eines regionalen Stoffes auf die höhere Aufnahmebereitschaft der Zuschauer.

In der Laienspielbewegung versuchten die Spielleiter in reformpädagogischer Manier die Spieler bei ihrer Persönlichkeitsentwicklung durch das Spiel individuell zu unterstützen. Vergleichbare Aussagen nahmen im Laufe der nationalsozialistischen Diktatur ab. Die Deutschen-Volksspiel-Programmatiker sahen ihre Arbeit mit den Spielern eher zum Zwecke der Gemeinschaftsförderung, der Herausbildung einer weltanschaulich korrekten Haltung, zum Abbau von Hemmungen, zur Steigerung des Selbstbewusstseins und der „Lebenstüchtigkeit“. *Die Spielschar* interessierte sich mehr für die propagandistischen Aufgaben der Spielscharen, denn für die Förderung von Imagination, Empathie sowie stimmlicher und körperlicher Ausdrucksfähigkeit, die in den flankierenden Quellen Erwähnung fanden.

Einige der theaterpädagogischen Ziele, die heute verfolgt werden, sind bis mindestens in die Laienspielbewegung nachzuweisen und fanden z.T. auch im Deutschen Volksspiel Anwendung. Besonders spannend ist die Frage, in welcher Weise sich das Ziel „Vermittlung der gewünschten Weltanschauung“ durch das 20. Jahrhundert bis heute entwickelt hat.

Die am häufigsten erwähnte Didaktik im Deutschen Volksspiel betraf die dreistufige Entwicklung der Spielerfähigkeiten von der Scharade ausgehend über das Stegreispiel hin zum textgebundenen Deutschen Volksspiel. Dieser grundsätzliche Dreischritt wurde von verschiedenen Autoren um Vor- oder Zwischenstufen ergänzt. Auf der dritten Stufe wurde gelegentlich nochmals nach Schwierigkeitsgrad unterschieden, vom Rüpelspiel über das Märchenspiel zum Feierspiel ansteigend. Auf der Grundstufe des Scharadenspiels sollten Hemmungen abgebaut und die Phantasie angeregt werden, das Ensemblespiel gelernt, der Körperausdruck gefördert und dramaturgische Grundgesetze kennengelernt werden. Dass die Spieler durch die Übungen im Improvisieren (auf den ersten beiden Stufen) auch für die überzeugende Figurendarstellung in längeren Deutschen Volksspielen ausgebildet wären, wurde stillschweigend angenommen.

Unterschiedliche Ausbildungszugänge entwarf Karl Seidelmann, der als mögliche didaktische Fokusse das Sprechen, die Mimik, die chorische Bewegung oder Maske und Kostüm festlegte und für jeden Zugang einen systematischen Lehrgangsaufbau mit ansteigendem Schwierigkeitsgrad vorstellte.

Für die Proben an einem konkreten Stück war die Adaption von Probenprozessen des Berufstheaters auffällig. Gleichzeitig distanzierte man sich von der Praxis der Laienspielbewegung, die innere Ergriffenheit der Spieler höher zu schätzen als gewissenhafte Probenarbeit. Aber auch die Probenzahlen für Deutsche Volksspiele scheinen meist im einstelligen Bereich geblieben zu sein. An anderer Stelle forderte man von den Spielscharen, ständig gut in Übung zu sein, so dass sie kurzfristig zu Einsätzen angefordert werden und trotz kurzer Vorbereitungszeiten qualitativ hochwertige Aufführungen zeigen konnten.

Über den konkreten Verlauf einzelner Proben divergieren die wenigen Aussagen in *Die Spielschar* stark. Die konkrete Probenpraxis scheint im Kulturamt der *Reichsjugendführung* auf deutlich weniger Interesse gestoßen zu sein als der Output. Eine Aufgabe der *HJ*-Spielscharen war wie bereits weiter oben erwähnt, die Förderung des künstlerischen Nachwuchses. Aber nicht nur handwerkliches Können, ideologische Ausrichtung und charakterliche Formung sollte den Spielscharamitgliedern zu Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn mitgegeben werden. Die *HJ*-Spielscharen konnten auch für Abkürzungen und Erleichterungen auf den Karrierewegen sorgen.

Die auffallenden Parallelen zu aktuellen theaterpädagogischen Praxen werfen nicht nur die Frage nach weiteren Traditionslinien auf. Vor dem Hintergrund der aktuellen Forschungsdynamik auf dem Feld der theaterpädagogischen Historie gewinnt der Diskurs um Offenheit von theaterpädagogischer Form, Praxis und Übung für weltanschauliche Inhalte an neuer Brisanz.

4. NORMATIVE STRUKTUREN

Im vorherigen Untersuchungsabschnitt wurde sehr detailliert die Programmatik des Deutschen Volksspiels der Jahre 1936-1944 analysiert. Nun sollen die Strukturen betrachtet werden, die den dauerhaften Fortbestand der idealen Praxis sichern sollten. Wie in der bisherigen Untersuchung verdeutlicht, wurde das nichtprofessionelle Theaterspiel innerhalb der *HJ* in einem zunehmend geschlossenen System organisiert, das durch ausrichtende Veröffentlichungen, das Genehmigungsverfahren, Wettbewerbe und die hierarchisch gegliederten Spielscharstrukturen vom Kulturred der *Reichsjugendführung* gesteuert wurde. Ein weiteres Instrument der Einflussnahme stellten die verschiedenen Kulturtagungen dar.

4.1 Kulturtagungen

Kulturtagungen fanden auf allen Ebenen der *HJ*-Gliederungen statt. *Die Spielschar* berichtete über die gesamte Bandbreite – von einer Kulturtagung im kleinen Kreis etwa der Wiener *HJ* bis zur *Kulturkundgebung der europäischen Jugend* in Weimar und Florenz im Jahr 1942, an der nach Angaben der Berichterstatter allein hunderte ausländische Gäste teilnahmen.¹⁵⁴⁷ Die Tagungsteilnehmer wurden grundsätzlich per Einberufungsbefehl „geladen“, als Verhinderungsgrund sollten nur eine detailliert begründete Nichtbeurlaubung durch den Arbeitgeber akzeptiert werden.¹⁵⁴⁸ Aufgrund der verschiedenen Tagungsformate wiesen die Veranstaltungen sehr disparate Teilnehmergruppen auf: Programmatischer aus Politik und Kultur, Sachbearbeiter, Praktiker und Profikünstler konnten auf den Tagungen zusammentreffen. Ebenso vielfältig waren die Organisationszugehörigkeiten der Teilnehmer: *HJ*, *RJF* oder *KdF* ließen häufig ausgewählte Mitglieder an Kulturtagungen teilnehmen, aber auch

¹⁵⁴⁷ Vgl. Die Kulturkundgebung der europäischen Jugend. Weimar 18.-23.Juni 1942. In: DSp42, S. 84-86; Mitteilungen. In: DSp38, S. 340.

¹⁵⁴⁸ Vgl. BArch: NS 28/105, Bl. 68; Günther 1992, S. 252. Die Veranstaltungsdauer konnte zwischen einem Tag und zwei Wochen betragen, meist waren die Tagungen allerdings mehrtägig bis zu einer Woche. Vgl. BArch: R 55/20618, Bl. 1-2; Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 332.

Besucher von SA, SS, RAD, NS-Kulturgemeinde, Reichnährstand oder der Reichspropagandaleitung konnten vertreten sein. So versuchte die HJ ihre Kulturarbeit mit anderen Organisationen zu vernetzen und die eigene Einflussosphäre zu stärken. *Die Spielschar* trug durch die Berichterstattung neben der Verbreitung der Tagungsinhalte zur Bedeutungssteigerung der Veranstaltungen bei und spornte zur Nachahmung an.¹⁵⁴⁹

Häufige Erwähnung in *Die Spielschar* fanden die *Kulturpolitischen Arbeitslager* des RJF-Kulturamtes, die von 1934 bis 1942 unter verschiedenen Namen jährlich stattfanden – zunächst an wechselnden Veranstaltungsorten, ab 1937 dann regelmäßig in Verbindung mit den auf ein jugendliches Publikum abzielenden *Weimar-Festspielen*.¹⁵⁵⁰ Es ist davon auszugehen, dass die Teilnehmerzahlen im Laufe der Jahre deutlich zunahmten und hunderte Menschen anwesend waren: Kulturell involvierte HJ-/BDM-Führer, Mitarbeiter des RJF-Kulturamtes, Sachbearbeiter des Jugendfunks, BDM-Referentinnen an den Reichssendern, Kulturamtsleiter und -leiterinnen, Abteilungsleiter und -leiterinnen des Rundfunks in den Gebieten und Obergauen, Werkreferentinnen der Obergau, dazu Vertreter von SA, SS, NS-Studentenbund, RAD, KdF und RPL. Außerdem wurden namhafte Referenten und Referentinnen aus Politik und Kultur eingeladen, sowie Künstler, die für die HJ-Kulturarbeit von Bedeutung waren.¹⁵⁵¹ Neben der ausrichtenden Arbeit in Arbeitsgruppen und Referaten erhoffte man sich aus der Verbindung mit den *Weimar-Festspielen* eine möglichst weitreichende, attraktive Außenwirkung zu erzielen.

Im Jahr 1942 wurde das Weimarer Arbeitslager in *Kulturkundgebung der europäischen Jugend* umbenannt und fand nach dem Auftakt in Weimar einige Tage später in Florenz seine Fortsetzung. Allein 500 ausländische Gäste aus faschistischen, besetzten oder eroberten Nachbarstaaten wurden erwartet, darunter Jugendtheatergruppen aus Ungarn, Kroatien, Spanien, Bulgarien und der Slowakei, die Aufführungen im Rahmen der Veranstaltung *Junges Theater und Laienspiel*

¹⁵⁴⁹ Vgl. Phleps 2001a, S. 4.

¹⁵⁵⁰ 1934 fand die Veranstaltung in Landeck statt, 1935 in Warnicken (Ostpreußen) und 1936 in Heidelberg. Vgl. Kinz 1990, S. 171.

¹⁵⁵¹ Vgl. BArch: NS 28/105, Bl. 68; BArch: R 55/20618, Bl. 1-2; Buddrus 1997, S. 127; Lamerdin, Kurt: Arbeitslager Weimar 1938. In: DSp38, S. 259-262; Mitteilungen. In: DSp39, S. 255; Zander, Otto: Jugend im Ringen um eine nationalsozialistische Kultur. Ein Rückblick auf die Heidelberger Reichstagung des Kulturamtes. In: DSp36, S. 182-185. Auf den Kriegseinsatz vieler männlicher Kollegen reagierte man 1940 mit weiblichen Stellvertreterinnen. Vgl. Deutsche Kulturarbeit im Kriege – Weimar 1940. In: DSp40, S. 129-130.

zeigten. Neben dem üblichen Besuch zahlreicher Aufführungen der *Weimar-Festspiele* tauschten sich die Teilnehmer in internationalen Arbeitsgruppen über die Zusammenarbeit auf den die Jugend betreffenden Sektoren der Musik, Literatur, Presse, Theater und Rundfunk aus. Dass die deutschen Vertreter dabei die Vormachtstellung einnahmen, ist nicht nur aufgrund des Tagungsortes naheliegend. In drei von fünf Arbeitsgruppen beschloss man, eine (vorübergehende) fachspezifische Zentralstelle in Deutschland einzurichten. Selbst wenn diese europäische Jugendkulturarbeit nicht in die Tat umgesetzt wurde, belegen die Tagungsberichte in *Die Spielschar* doch die deutschen Führungsabsichten, die man für die Kultur des europäischen Auslandes hegte.¹⁵⁵²

Die *HJ-Kulturtagungen* verfolgten fachliche, kulturpolitische und weltanschauliche Aufgaben. Michael Buddrus fasste als Zielstellungen beispielhaft für die *Reichskulturtagung* 1938 in Weimar zusammen:

„Indoktrination durch Vermittlung der aktuellen Leitlinien der NS-Kulturpolitik, mit ‚Seelenformung‘ verbundene Rezeption ausgewählter Darbietungen der künstlerischen Elite des Dritten Reiches und in Form von Leistungsschauen präsentierte Eigenproduktionen der HJ-Kulturaktivitäten – so könnte man das Konzept des kulturpolitischen Arbeitslagers der HJ im Jahre 1938 umreißen [...]“¹⁵⁵³

Die drei angeführten Ziele „Indoktrination durch Vermittlung von Richtlinien“,¹⁵⁵⁴ „Rezeption von Hochkultur“¹⁵⁵⁵ sowie „HJ-Leistungsschau“¹⁵⁵⁶ sind auch für andere

¹⁵⁵² Vgl. Die Kulturkundgebung der europäischen Jugend. Weimar 18.-23. Juni 1942. In: DSp42, S. 84-86; Ergebnisse der kulturellen Arbeitsgemeinschaften der europäischen Jugend in Weimar. In: DSp42, S. 87-90. An dieser Stelle kann aus dem vorliegenden Quellenkorpus nicht bestätigt, dass auf der Tagung von 1942 ein kriegsbedingter Sinneswandel hin zu einer vormals nicht vorhandenen Bündnispolitik vollzogen wurde. Eine europäische Kulturpolitik auf Augenhöhe ist an dem ausgewählten Material – abseits der propagandistischen Behauptungen – nicht nachzuweisen. Vgl. Stoverock 2013, S. 106-117.

¹⁵⁵³ Buddrus 1997, S. 128.

¹⁵⁵⁴ Vgl. Arbeitstagung der Kulturabteilungsleiterinnen. In: DSp41, S. 95-96; Aus der Kulturbewegung. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 274-278; Ausstellung „Die junge Kurmark gestaltet“ und „Kulturtagung“. In: DSp36, S. 64; Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 31-32, 94; Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 32-33, 72, 219, 288-289; Deppe, Frithjof: Kultureller Einsatz im Osten. In: DSp42, S. 55-57; Deutsche Kulturarbeit im Kriege – Weimar 1940. In: DSp40, S. 129-130; Könitzer, Willi Fr.: Der Wille zum jungen Theater. Die Reichstheatertage der HJ in Bochum. In: DSp37, S. 204-210; Mitteilungen. In: DSp38, S. 340; Mitteilungen. In: DSp39, S. 148, 255; Zander, Otto: Jugend im Ringen um eine nationalsozialistische Kultur. Ein Rückblick auf die Heidelberger Reichstagung des Kulturamtes. In: DSp36, S. 182-185; Zander, Otto: Weimar 1941 – Sinnbild für des Reiches Herrlichkeit. In: DSp41, 97-102.

¹⁵⁵⁵ Vgl. Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 32, 125; Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 288-289, 332; Deutsche Kulturarbeit im Kriege – Weimar 1940. In: DSp40, S. 129-130; Die Kulturkundgebung der europäischen Jugend. Weimar 18.-23. Juni 1942. In: DSp42, S. 84-86; Könitzer, Willi Fr.: Der Wille zum jungen Theater. Die Reichstheatertage der HJ in Bochum. In: DSp37,

Kulturtagungen nachzuweisen. Hinzu kamen die Aufgaben „Praxis-Erprobung/ praktische Weiterbildung“,¹⁵⁵⁷ „Gemeinschaftsbildung“¹⁵⁵⁸ und „Organisatorische Abstimmung“.¹⁵⁵⁹ Jede der Kulturtagungen, von denen *Die Spielschar* berichtete, verfolgte mindestens eins, meist aber mehrere dieser sechs Zielstellungen. Als übergeordnetes Ziel sollten die Kulturtagungen einen Beitrag zur Herstellung eines gleichgerichteten Kulturapparates leisten, so wie es das *RJF-Kulturamt* 1937 für die Verschränkung von Kulturtagungen der *Gebiete* und *Gaukulturwochen* formulierte: „Es ist wichtig, daß die Jugend gemeinsam mit der Partei solche Veranstaltungen durchführt, damit stets die Einheit des kulturellen Bestrebens gewahrt bleibt.“¹⁵⁶⁰

4.2 Die Ausbildung von Spielleitern

Ebenso wie die Kulturtagungen hätte auch die Installation einer Spielleiterausbildung normative Funktion gehabt. Der folgende flammende Appell, der den revolutionären Ton der Aufbaujahre des *NS-Regimes* verwendete, entstammt allerdings einem Handbuch aus dem Jahr 1942:

„Baut endlich Heim- und Pflegestätten für das deutsche Volksspiel, so wie ihr schon zahlreiche Schulungseinrichtungen für die Volksmusik geschaffen habt! Die Existenz einer lebendigen Laienspielbewegung hängt davon ab, ob es gelingt, in den nächsten Jahren planmäßig einen Spielleiternachwuchs

S. 204-210; Lamerdin, Kurt: Arbeitslager Weimar 1938. In: DSp38, S. 259; Zander, Otto: Weimar 1941 – Sinnbild für des Reiches Herrlichkeit. In: DSp41, 97-102.

¹⁵⁵⁶ Vgl. Aus der Kulturbewegung. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 274-278; Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 32; Colberg, Erich: Düsseldorf. In: DSp37, S. 201-202; Ergebnisse der kulturellen Arbeitsgemeinschaften der europäischen Jugend in Weimar. In: DSp42, S. 87-90.

¹⁵⁵⁷ Vgl. Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 31-32, 94, 125, 190-191; Colberg, Erich: Düsseldorf. In: DSp37, S. 201-202; Deutsche Kulturarbeit im Kriege – Weimar 1940. In: DSp40, S. 129-130; Mitteilungen. In: DSp38, S. 340.

¹⁵⁵⁸ Vgl. Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 31-32; Colberg, Erich: Düsseldorf. In: DSp37, S. 201-202; Zander, Otto: Weimar 1941 – Sinnbild für des Reiches Herrlichkeit. In: DSp41, 97-102.

¹⁵⁵⁹ Vgl. Arbeitstagung der Kulturabteilungsleiterinnen. In: DSp41, S. 95-96; Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 219; Deppe, Frithjof: Kultureller Einsatz im Osten. In: DSp42, S. 55-57; Ergebnisse der kulturellen Arbeitsgemeinschaften der europäischen Jugend in Weimar. In: DSp42, S. 87-90; Könitzer, Willi Fr.: Der Wille zum jungen Theater. Die Reichstheatertage der HJ in Bochum. In: DSp37, S. 204-210; Mitteilungen. In: DSp39, S. 255; Zander, Otto: Weimar 1941 – Sinnbild für des Reiches Herrlichkeit. In: DSp41, 97-102;.

¹⁵⁶⁰ Reichsjugendführung 1942, S. 2197. Vgl. auch: BArch: R 55/20618, Bl. 1-2; Ergebnisse der kulturellen Arbeitsgemeinschaften der europäischen Jugend in Weimar. In: DSp42, S. 87-90; Kinz 1990, S. 171.

heranzuziehen, der ein weltanschaulich, handwerklich und volkskünstlerisch gleich gut ausgerüstetes Führerkorps auf unserem Gebiet darstellt.“¹⁵⁶¹

Karl Seidelmann schloss seine Forderung nach einer systematischen Ausbildung von jungen Spielleitern an eine verheerende Zustandsbeschreibung der deutschen Volksspiel-Szene an, der es nach Ansicht Seidelmanns nicht nur an ausgebildeten und fähigen Spielleitern mangelte, sondern die auch „jeglicher Ausbildungsformen“ und einer „klar zu überschauenden handwerklichen Lehre des Laienspiels“ entbehrte.¹⁵⁶² Dabei war Seidelmanns Anliegen nur in der Schärfe des Tons neu - die fehlenden Strukturen zur Spielleiter-Qualifikation wurden bereits in vorhergehenden Jahren der NS-Herrschaft bemängelt.¹⁵⁶³ Dies überrascht zunächst, wenn man bedenkt, dass in den Jahren der Weimarer Republik eine rege Lehrgangskultur für Spielleiter bestand: Sowohl der *Bühnenvolksbund* als eine Dachorganisation, als auch einzelne Koryphäen, wie etwa Rudolf Mirbt hatten seit den 1920er Jahren zahlreiche „Laienspielwochen“, „Führerlehrgänge für Vereins- und Spielscharleiter“ u. ä. mit klar didaktisierten Inhalten durchgeführt.¹⁵⁶⁴ Im Jahr 1933 wurde dann sowohl Ignatz Gentges als auch Rudolf Mirbt die Veranstaltung von Spielleiterlehrgängen verboten und der *BVB* meldete unter politischem Druck Konkurs an.¹⁵⁶⁵ Da es im Sektor des nichtprofessionellen Theaterspiels keine mit der Musikerziehung vergleichbaren privaten Institutionen oder Hochschulstrukturen für die Ausbildung von Anleiter- oder Lehrpersonal gab, muss davon ausgegangen werden, dass mit diesen wenigen Einschnitten die Spielleiter-Ausbildung zunächst völlig zum Erliegen kam. Des Weiteren ist anzunehmen, dass ähnlich wie in allen anderen Bereichen der *Hitlerjugend* und ganz besonders des *Deutschen Jungvolks*, auch im Deutschen Volksspiel innerhalb der *HJ*-Spielscharen auf die Führer der bündischen Jugend zurückgegriffen wurde, um *HJ*-Strukturen aufzubauen. Der Historiker Matthias von Hellfeld weist nach, dass die *Reichsjugendführung* die ehemals bündischen Führer erst zu dem Zeitpunkt aus der *HJ* entfernte, als der erste Jahrgang Jugendlicher die

¹⁵⁶¹ Seidelmann 1942, S. 195.

¹⁵⁶² Seidelmann 1942, S. 12.

¹⁵⁶³ Vgl. Klug, Gerda: Zu „Werbeabend der HJ. auf dem Lande“ in Nr. 1/34. In: DSg34, S. 83; Schneider-Franke: Grundsätzliches zum Laienspiel. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 238.

¹⁵⁶⁴ Vgl. Gerst 1928, S. 71-74; Mirbt, Rudolf: Volk. In: Gentges u.a. 1929, S. 86-88; Mirbt 1934, S. XX-XXI.

¹⁵⁶⁵ Vgl. Kaiser 1972, S. 8. Vgl. auch: Kapitel 2.3. Andere Quellen sprechen von einer unfreiwilligen Zusammenlegung mit dem *Verband deutscher Volksbühnen* unter der Besucherorganisation *Deutsche Bühne*. Vgl. Schelling 1996, S. 26.

neu eingerichteten *HJ-Führerschulen* absolviert hatte, nämlich im Jahr 1935.¹⁵⁶⁶ Der Musikpädagoge Thomas Phleps folgt Hellfelds Argumentation auch für die Ausbildung von Musikvermittlern: Das Vorantreiben der musikalischen Führer-Ausbildung ab 1935/36 sei mit dem Nachwuchsschwund, der nach dem ersten Zustrom von Musikleitern aus der Jugendbewegung entstanden sei, zu erklären.¹⁵⁶⁷ Dass das *RJF*-Kulturamt zu dieser Zeit seine Arbeit aufnahm, dürfte allerdings auch eine nicht geringe katalytische Rolle gespielt haben.

Für das Deutsche Volksspiel ist eine solch verzögerte Exklusion bis dato noch nicht untersucht worden. An dieser Stelle sei aber festgehalten, dass die Ausbildungsstrukturen von Spielleitern in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu keiner Zeit auch nur annähernd so vielfältig und systematisch strukturiert waren, wie die der Musikleiter.¹⁵⁶⁸ Auch während der nationalsozialistischen Herrschaftsjahre erfolgte die Ausbildung von Spielleitern in der bereits bewährten Organisationsform von Kursen, Lehrgängen oder Lagern, die zwischen zwei und 14 Tagen dauern konnten.

Da auch im Ausbildungssystem die Gemeinschaftsbildung als zentrales Paradigma implementiert war, galt die Unterbringung in einem Gemeinschaftsheim oder einem Zeltlager schon seit den 1920er Jahren als Mittel der Wahl.¹⁵⁶⁹ Die Übernahme des Lagerprinzips aus der Jugendbewegung bot den Vorteil, dass zu dieser Organisationsform keine Zustimmung mehr generiert werden musste – auch wenn die historischen Wurzeln der Lagerkultur auf die Heerlager der Spartaner und Römer, die germanischen Unternehmungslager und die Frontgemeinschaft des ersten Weltkrieges ideologisch umgeleitet und so mit militärischen Assoziationen aufgeladen wurden.¹⁵⁷⁰

Es erstaunt nicht, dass die nationalsozialistischen Lager neben der Gemeinschaftsbildung auch ausrichtende Aufgaben verfolgten: So sollten die Lagerteilnehmer einerseits diszipliniert und politisch-weltanschaulich indoktriniert werden, was durch die meist abgeschlossene und abgelegene Lage und den minutiös geplanten Tagesablauf begünstigt wurde.¹⁵⁷¹ Andererseits häufen sich die

¹⁵⁶⁶ Vgl. Hellfeld 1987, S. 116. In den *HJ*-Sonderformationen konnten sich die Bündischen nach Hellfelds Untersuchungen allerdings noch länger halten.

¹⁵⁶⁷ Vgl. Phleps 2001.

¹⁵⁶⁸ Vgl. Gruhn 2003, S. 262-269; Günther 1992, S. 249; Kinz 1990, S. 170.

¹⁵⁶⁹ Vgl. Gerst 1928, S. 71-72.

¹⁵⁷⁰ Vgl. Stahlmann/Schiedeck 1991, S. 74, 101-103.

¹⁵⁷¹ Vgl. Schreckenber 2001, S. 326-327; Stahlmann/Schiedeck 1991, S. 89, 94-95. Martin Stahlmann und Jürgen Schiedeck bescheinigen den nationalsozialistischen Lagern den Charakter

Äußerungen über eine Ausrichtung der eigentlichen Inhalte, wie beispielsweise im Bericht über ein Schulungslager im Jahr 1937:

„So werden allmählich in Deutschland eine Vielzahl junger Menschen mit einheitlichen Ein- und Ansichten über deutsches Volkstum sowie mit den sauber erarbeiteten Arbeitsmitteln in Lied, Spiel, Tanz, Volksmusik, Brauchtum in die Dörfer hinausgehen.“¹⁵⁷²

Mit Hinblick auf das Ziel einer einheitlichen kulturellen Ausrichtung gab es Bestrebungen, eine gemeinsame Ausbildung zumindest für die Dorfkulturarbeit von *HJ* und *Reichsnährstand* zu organisieren.¹⁵⁷³

Sehr häufig wurde die Vermittlung des Deutschen Volksspiels als eine unter anderen Volkskünsten zum Schulungsgegenstand. Zielgruppen waren dann auch nicht nur Spielleiter oder *Spielscharführer*, sondern je nach Lager Kulturamtsleiter, Schulungs- oder Kulturstellenleiter, Führer der verschiedensten *HJ*-Formationen, Jugendpfleger, Lehrer oder einfache *HJ*-Mitglieder, die man für geeignet hielt. Die Schulungsteilnehmer wurden inhaltlich also eher in die Breite, denn spezialisiert ausgebildet. Methodisch wählte man meist eine Kombination von Vorträgen, fachlichem Austausch und praktischen Arbeitsgemeinschaften. Häufig wandten die Teilnehmer das Gelernte in einer Probeveranstaltung am Ende des Lehrgangs an, indem sie besondere Gäste luden oder in den angrenzenden Dörfern oder Betrieben auftraten.¹⁵⁷⁴

Hinweise auf Schulungslager, die sich ausschließlich mit der Ausbildung von Multiplikatoren des nichtprofessionellen Theaterspiels befassten, fanden in *Die Spielschar* und den Handbüchern äußerst selten Niederschlag. Für das Jahr 1937 findet sich der Nachweis von zwei *Reichsarbeitswochen für Laienspiel*¹⁵⁷⁵

einer Goffmanschen „totalen Institution“ und das Ausüben von „struktureller Gewalt“ (Johan Galtung). Vgl. Stahlmann/Schiedeck 1991, S. 111.

¹⁵⁷² DAF/ KdF-Amt Feierabend 1937, S. 43. Vgl. auch: Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 255; Bruscha, Brunhilde: Sudetendeutsche Kulturarbeit im Aufbau. In: DSp41, S. 79; Haiding, Karl: Das geht alle an! In: DSp37, S. 253.

¹⁵⁷³ Vgl. Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 280; Haiding, Karl: Das geht alle an! In: DSp37, S. 253.

¹⁵⁷⁴ Vgl. Berichte aus der Arbeit. In: DSp36, S. 31-32, 94, 125, 188-191, 254-255; Berichte aus der Arbeit. In: DSp37, S. 145-146, 182-183, 403-404; Böhm, Hans: Kulturpolitisches Arbeitslager der RJF für die Ostgebiete in Prag 10.-20. August 1940. In: DSp40, S. 189-190; Bruscha, Brunhilde: Sudetendeutsche Kulturarbeit im Aufbau. In: DSp41, S. 79; Das Kulturamt teilt mit. In: DSp43, S. 10-13; Diedrichs, Inge: Kulturlager des Obergauers Pommern an der Grenze. In: DSp39, S. 215-217; Die kulturelle Erziehung der Mädels. In: DSp42, S. 72; Hirschfeld, Wolfgang: Zwei Zeitschriften – ein Ziel. In: DSp39, S. 212; Kulturelle Umschau. In: DSp42, S. 159; Lehrgang für gesellige Kultur im Gebiet und Obergau Steiermark (30). In: DSp40, S. 98-99; Schulz, Werner: Spielschararbeit im Sommerlager! In: DSp38, S. 330-332.

¹⁵⁷⁵ An anderer Stelle werden diese Veranstaltungen als *Reichslager für Feier und Freizeit* oder *Reichslager für Laienspiel und Volkstumsarbeit* bezeichnet. Vgl. Colberg, Erich: Düsseldorf. In:

(Düsseldorf und Bayerische Ostmark) mit durchschnittlich 100 Teilnehmern,¹⁵⁷⁶ für das Jahr 1938 eine Arbeitswoche in Neiße (Schlesien) und für 1939 drei geplante in Neiße (Schlesien), Lienz (Kärnten) und der Kurmark.¹⁵⁷⁷

Die Veranstaltung in Düsseldorf ist als einzige in den vorliegenden Quellen gut dokumentiert: Das erste *Reichslager für Feier und Freizeit* fand vom 26.4. – 9.5. 1937 in der Jugendherberge Düsseldorf statt. 200 Sachbearbeiter der Ämter und Referenten der *Gaue* sollen an dem von *RJF* und *KdF* gemeinsam organisierten Lager teilgenommen haben, auf dem die führenden parteikonformen Praktiker und Programmatiker des nichtprofessionellen Theaters Arbeitsgemeinschaften leiteten, Vorträge hielten und Aufführungen zeigten.¹⁵⁷⁸ Die Liste der Mitgestalter liest sich wie das *Who is who* der nationalsozialistischen nichtprofessionellen Kultur- und Spielschararbeit: Karl Cerff, Siegfried Raack, Hermann Roth, Otto Schmitt, Carl Hubert Niessen, Bernd Poieß, Wolfgang Förster, Margarete Cordes, Heinz Ohlendorf, Heinz Steguweit, Theo Rausch, Erich Colberg, Karl Seidelmann und Andere beteiligten sich mit einem Beitrag. In den Arbeitsgemeinschaften lernten die Lagerteilnehmer die Erarbeitung von Scharaden, Stegreif-, Handpuppen-, Schatten- und Volksspielen. In Zusammenarbeit von Praktikern und Autoren entstanden nachweislich mindestens zwei Stücke, die später in der Reihe *Das Kurzspiel* im *Arwed Strauch Verlag* erschienen.¹⁵⁷⁹ An den Abenden konnten die Teilnehmer beispielhafte Veranstaltungen wie Erzählabende, Lesungen, Feierstunden, Vorträge und nichtprofessionelle Theateraufführungen erleben. Über die Aufgaben des 14-tägigen Lagers verlautbarte der *Reichs-Jugend-Pressedienst*.

„Es kann und darf uns nicht gleichgültig sein, wie der einzelne Volksgenosse seine Freizeit verbringt. Es ist daher jene Behauptung nicht richtig, daß Freizeit nicht gestaltet zu werden braucht. Selbstverständlich will der Nationalsozialismus die Freizeit des deutschen Menschen nicht korporativ und

DSp37, S. 201-202; DAF/ KdF-Amt Feierabend 1937, S. 31; Hirschfeld 1939, S. 79-80; Zander, Otto: Weimar – Bekenntnis und Tat. Die Kulturarbeit der deutschen Jugend. In: DSp42, S. 66-70.

¹⁵⁷⁶ An der im Anschluss beschriebenen Veranstaltung in Düsseldorf sollen angeblich 200 Personen teilgenommen haben – die Veranstaltung in der Ostmark kann also kaum Teilnehmer gehabt haben oder die angegebenen Zahlen sind falsch.

¹⁵⁷⁷ Vgl. DAF/ KdF-Amt Feierabend 1937, S. 31; Hirschfeld 1939, S. 79-80; Zander, Otto: Weimar – Bekenntnis und Tat. Die Kulturarbeit der deutschen Jugend. In: DSp42, S. 66-70.

¹⁵⁷⁸ Vgl. Anmerkungen der Schriftleitung. In: DSp37, S. 139; Aus der Kulturbewegung. In: Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher 1937/38, S. 274-278; Colberg, Erich: Düsseldorf. In: DSp37, S. 201-202; Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: DSp37, S. 273-278.

¹⁵⁷⁹ Die zwei Stücke erschienen unter folgenden Titeln: Seidat, Oskar: Wir brauchen Heime. Ein lebendiges Werbespiel zur Heimbeschaffungsaktion. Leipzig: Strauch 1937 (=Das Kurzspiel 1); Colberg, Erich: Die geheimnisvollen Tankstellen. Ein Spiel zum Vierjahresplan. Leipzig: Strauch 1937 (=Das Kurzspiel 4).

formationsmäßig gestalten. Doch muß er darauf achten, daß auch das private Leben, die private Freizeit mit den Forderungen seiner Weltanschauung übereinstimmen, und daß dieses private Leben nicht in Gegensatz zu einem sogenannten ‚uniformierten‘ Leben gebracht wird. Der Nationalsozialismus verlangt vom deutschen Menschen die totale Verkörperung der Idee. [...] Eine nationalsozialistische Freizeitgestaltung will lediglich anregen, sei es durch Bücher, Filme, Theater usw. Einer solchen Anregung folgt dann sehr bald eine freiwillige Aufnahme kultureller Werte.“¹⁵⁸⁰

Auch hier trat wieder der Anspruch einer zwanglosen Zustimmungsgenerierung zu Tage – an dieser Stelle aber nicht durch Überzeugung, sondern schlicht durch Konfrontation mit dem und Übung des alternativlosen Immergleichen. Weiter hieß es, dass durch die Beteiligung von *KdF* und *HJ* an diesem besonderen Lager die kulturellen Bemühungen der einzelnen Formationen „auf eine Linie gebracht werden“ sollten.¹⁵⁸¹ Aus demselben Grund strebe die *Hitlerjugend* auch eine enge Zusammenarbeit mit der *KdF*-übergeordneten *Deutschen Arbeitsfront* an.

Modulhaft konnte das Deutsche Volksspiel in die Ausbildung von Musikerziehern eingebunden werden. Eine besondere Einrichtung zur Ausbildung von regimekonformen Musikpädagogen nahm in Berlin ihren Ausgangspunkt: Zum Sommersemester 1936 startete an der *Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik* in Berlin-Charlottenburg der erste zunächst einjährige *Lehrgang für Volks- und Jugendmusikleiter*, der sich gezielt an Volksschul- und PrivatmusiklehrerInnen und an *HJ*-/*BDM*-Mitglieder, die bereits in der Musikarbeit tätig waren oder werden wollten, richtete. Für die Absolventen des Lehrgangs sollten sich als potentielle Arbeitsfelder die Musikarbeit im Rundfunk, den *Obergauen* und *Gebieten*, Jugendmusikschulen, bei *KdF* oder die FührerInnen- und Adolf-Hitler-Schulen ergeben. Die Lehrgangsteilnehmer sollten in speziellen, geschlechtsgetrennten Kameradschaftshäusern untergebracht sein, um sie „zu einer einsatzfähigen Kameradschaft zusammenzufassen.“¹⁵⁸² Zum Sommersemester 1937

¹⁵⁸⁰ Eröffnung des Reichslagers für Feier und Freizeit. In: Reichs-Jugend-Pressedienst. Nr. 93, 27.4.1937.

¹⁵⁸¹ Eröffnung des Reichslagers für Feier und Freizeit. In: Reichs-Jugend-Pressedienst. Nr. 93, 27.4.1937.

¹⁵⁸² *Die H.-J.* vom 22.2.1936. BArch: NS 15/64, Bl. 35. Der Musikpädagoge Thomas Phleps schätzt für 13 durchgeführte Lehrgänge bis zur Einstellung im Jahr 1944 die erstaunlich geringe Zahl von 250 Absolventen. Vgl. Phleps 2001.

wurde ein ähnlicher Lehrgang auch an der *Staatlichen Hochschule für Musik* in Weimar und ab dem Sommersemester 1939 an der neu gegründeten *Hochschule für Musikerziehung* in Graz eingerichtet. Ab April 1938 wurden die Lehrgänge auf vier Semester, ab Oktober 1942 auf sechs Semester erweitert. Die Umbenennung in *Seminar für Musikerzieher der Hitlerjugend* im Jahr 1942 offenbarte schließlich den zentralen Auftrag der Ausbildung.¹⁵⁸³

In den Lehrgang integriert waren je nach Semester und Ausbildungsort zwischen zwei und fünf Wochenstunden aus dem Gebiet des Deutschen Volksspiels bei einem durchschnittlichen Deputat von 25 Wochenstunden.¹⁵⁸⁴ In Berlin etwa boten Heinz Ohlendorf und Werner Pleister, ab dem Wintersemester 1941/42 auch Hermann Schultze – nicht nur auf die Lehrgangsteilnehmer beschränkt – Übungen, Seminare und Vorlesungen zu vielfältigen Themenbereichen an: Jugendbühne, Schattenspiel, Puppenspiel, Laienspiel in der Schule, Volksspiel, Theorie des Volksspiels, Chorspiel, Sprechchor, Feiargestaltung und freiwillige Volksspiel-AGs wurden in den Akten der Hochschule vermerkt. Eine genauere Untersuchung dieser Lehrangebote steht noch aus. Sie berührt das vorliegende Forschungsinteresse nur marginal, da das Angebot zum nichtprofessionellen Theaterspiel zwar breitgefächert, vom Einzelnen aber vermutlich nur punktuell angenommen wurde, da die eigentliche Ausbildung eine musikalische war.¹⁵⁸⁵ Von einer Spielleiter-Ausbildung kann in diesem Zusammenhang nicht gesprochen werden. Die Ausbildung von Deutschen Volksspielleitern in zwei- bis 14-tägigen Kursen und Lagern ist vermutlich als ein Zwischenstadium zu verstehen, das bis Kriegsende nicht mehr überwunden wurde. Ziel war mit Sicherheit eine mehr-semesterige (Hochschul-)Ausbildung, während der die Lernenden in Heimen – ähnlich der Ausbildung von Musikerziehern – untergebracht worden wären.¹⁵⁸⁶

¹⁵⁸³ Vgl. *Die H.-J.* vom 22.2.1936. BArch: NS 15/64, Bl. 35; Gruhn 2003, S. 264; Günther 1992, S. 63; Lehrgänge für Volks- und Jugendmusikleiter. In: *Musik und Volk* 3 (1936), S. 144; Phleps 2001, S. 421-445; Sieb 2007, S. 191; Spielschar an der inneren Front. In: *DSp40*, S. 19; Stoverock 2013, S. 99-102; Zander, Otto: Weimar – Bekenntnis und Tat. Die Kulturarbeit der deutschen Jugend. In: *DSp42*, S. 68.

¹⁵⁸⁴ Vgl. Brenner 1992, S. 169; Günther 1992, S. 248; Sieb 2007, S. 183, 192.

¹⁵⁸⁵ Vgl. UdK-Archiv, Bestand 2/51, Bl. 512, 515; UdK-Archiv, Bestand 2/52; UdK-Archiv, Bestand 2/129; UdK-Archiv, Bestand 2/131.

¹⁵⁸⁶ Vgl. Günther 1992, S. 249.

Das Vorhaben, das einer solchen Professionalisierung für das Darstellende Spiel am nächsten kommen sollte, stellte das *Meister-Eckehart-Werk* in Erfurt dar.¹⁵⁸⁷ Im März 1943 verkündete *Die Spielschar*:

„In Erfurt wurde eine Städtische Musikschule eröffnet, zu deren Leiter Heinz Ohlendorf berufen worden ist. Verbunden mit der Musikschule, die eine Laien- und eine Fachabteilung umfaßt, ist ein Institut für Volksspiel. Hier wird eine enge Verbindung zwischen Gemeinde und Hitler-Jugend angestrebt. In Erinnerung an Meister Eckehart, der den größten Teil seines Lebens in Erfurt verbracht hat, erhielt die Schule den Namen „Meister-Eckehart-Werk“. Bei der Eröffnungsfeier teilte der Oberbürgermeister mit, daß die Stadt Erfurt 100000 RM als Grundstock für eine Studienstiftung zur Verfügung gestellt hat.“¹⁵⁸⁸

Den spärlichen Quellen ist zu entnehmen, dass am Erfurter Volksspiel-Institut neben deutschen Jugendlichen auch Schüler der

„uns verbündeten Völker unterrichtet und ausgerichtet werden. Es handelt sich hier um eine Gründung, die von größter Bedeutung für die Festigung der kulturellen Beziehungen der europäischen Länder ist.“¹⁵⁸⁹

Was hier euphemistisch als „kulturelle Beziehung“ bezeichnet wird, meinte eine die tatsächlichen Gegebenheiten vollständig ausblendende deutsche Machtphantasie: Weder existierte eine bloß innerdeutsche Einigkeit über mögliche Ausbildungsinhalte noch eine nur annähernd gefestigte Ausbildungsstruktur, die als Vorbild hätte dienen können. An eine einheitliche Volksspiel-Praxis oder gar -Ausbildung unter den kriegsverbündeten Ländern war also nicht im Entferntesten zu denken.¹⁵⁹⁰

¹⁵⁸⁷ Keine Berücksichtigung findet an dieser Stelle der frühe Versuch, einen Ausbildungsgang für „Spielpfleger“ zu etablieren, in dem man gelernte Schauspieler für die besonderen Aufgaben als Spielleiter, Sprechchorführer und Schauspieler im Thingspiel anlernen wollte. Geplant war eine zweijährige Ausbildungszeit, die zu großen Teilen in den Lagern des Arbeitsdienstes abgeleistet werden sollte. Neben der umfassenden Praxis in Form von Freizeitgestaltung der Lagerinsassen sollten die angehenden Spielpfleger begleitende Lehrgänge besuchen. Spätere Einsatzfelder sollten sowohl in der Jugendarbeit, besonders der *HJ* (Sprechchöre einüben) gefunden werden, und im Thingspiel selbst als Spielleiter und tragender Schauspieler. Aus den Erfahrungen des ersten Jahrganges von 1934 erhoffte man sich Erkenntnisse für eine Revolution der Ausbildung von Schauspielern und Spielleitern. Der Versuch scheiterte schon im ersten Jahrgang. Vgl. Seifert 1996, S. 304-305; Stommer 1985, S. 52-53.

¹⁵⁸⁸ Kulturelle Umschau. In: DSp43, letzte Seite der Märzangabe, Hervorh. i. Orig.

¹⁵⁸⁹ BArch: R 55/20475, Bl. 539.

¹⁵⁹⁰ Der Briefentwurf, dem diese Zeilen entnommen sind, stellte vermutlich einen Versuch dar, den Generaloberstabsarzt Dr. Handloser von der Wichtigkeit der geplanten Institution zu überzeugen und verstieg sich eventuell deshalb in fanatische Zukunftsträumereien. Das für das *Meister-Eckehart-Werk* vorgesehene Erfurter Gebäude war nämlich noch einen Monat vor der Eröffnung von einem 200-bettigen Lazarett belegt. Vgl. BArch: R 55/20475, Bl. 539, 540.

Durch die Angliederung an eine städtische Musikschule bot das Volksspiel-Institut ein deutliches höheres Maß an Institutionalisierung als die Ausbildung von Spielerleitern auf Lehrgängen und wies damit exemplarisch den Weg in eine professionellere Volksspielarbeit. Weitere Ausbildungslehrgänge für Fachkräfte des Deutschen Volksspiels seien nach Untersuchung der Historikerin Gabriele Kinz im Jahr 1943 in Auftrag gegeben worden, und zwar an die in Celle stationierte Hannoveraner Theaterschule und die Theaterschule in Dresden. Auswirkungen auf die Kulturarbeit hätten diese aber nicht mehr gehabt.¹⁵⁹¹

Über die Gründe, warum bis zum Ende der Diktatur kein strukturell gesichertes Ausbildungssystem aufgebaut werden konnte, kann an dieser Stelle nur spekuliert werden: Eine mögliche Erklärung kann die Tatsache bieten, dass – anders als etwa in der Musik – auch vor 1933 keine gefestigten Ausbildungsstrukturen für Spielleiter existierten, die Anbindungen an Hochschulen oder andere staatliche Institutionen vorzuweisen gehabt hätten und derer sich die Deutschen Volksspielprogrammatiker hätten bedienen können.

Eine andere Erklärung wäre das enorme Übergewicht der Musikgruppierungen innerhalb der *HJ*-Spielscharen, die das Deutsche Volksspiel und ihren Führernachwuchs marginalisierten.

4.3. Zusammenfassung der Ergebnisse

Die abschließende Untersuchung der normativen Strukturen des Deutschen Volksspiels, die im Kapitel 4 zusammengetragen wurden, konnte folgende Ergebnisse zusammentragen:

Ein weiteres Instrument der Einflussnahme im zunehmend geschlossenen System des nichtprofessionellen Theaters innerhalb der *HJ* stellten neben den ausrichtenden Veröffentlichungen, dem Genehmigungsverfahren, den Wettbewerben und den hierarchisch gegliederten und steuerbaren Spielscharstrukturen die verschiedenen Kulturtagungen dar. Dabei konnte sich die Reichweite der Tagungen von lokaler bis

¹⁵⁹¹ Vgl. Kinz 1990, S. 253.

auf europäische Ebene erstrecken. Durch die Beteiligung anderer NS-Organisationen an den Veranstaltungen, versuchte die *HJ* ihre Kulturarbeit zu vernetzen und ihre kulturelle Einflussosphäre auszuweiten. Durch die Berichterstattung in *Die Spielschar* sollte die Bedeutung der Tagungen gesteigert, ihre Inhalte verbreitet und zur Nachahmung angespornt werden. Besondere Bedeutung hatten die mit den *Weimar-Festspielen* verbundenen *Kulturpolitischen Arbeitslager* des *RJF*-Kulturamtes.

Alle Kulturtagungen sollten mindestens eine der folgenden, überwiegend normativen Aufgaben erfüllen: Indoktrination durch Vermittlung von Richtlinien, Rezeption von Hochkultur, *HJ*-Leistungsschau, Praxis-Erprobung/ praktische Weiterbildung, Gemeinschaftsbildung und Organisatorische Abstimmung.

Bis zum Ende der *NS*-Herrschaft existierte in Deutschland keine systematische Ausbildung für Deutsche Volksspielleiter. Die blühende Lehrgangskultur der 1920er Jahre war mit wenigen Einschnitten zu Beginn der nationalsozialistischen Diktatur zum Erliegen gebracht. Ähnliche Ausbildungsstrukturen wie in der Musikausbildung (private Institutionen, Hochschule), die entweder weiterexistieren oder modifiziert werden hätten können, gab es für das nichtprofessionelle Theaterspiel nicht. Deshalb erfolgte die Ausbildung von Spielleitern auch während der nationalsozialistischen Herrschaftsjahre in der bereits bewährten Organisationsform von Kursen, Lehrgängen oder Lagern, die zwischen zwei und 14 Tagen dauerten.

Neben der inhaltlichen Ausrichtung verfolgten die Lager disziplinierende, politisch-weltanschaulich indoktrinierende und gemeinschaftsbildende Ziele.

Das Volksspiel wurde sehr häufig als eine unter mehreren Volkskünsten vermittelt, was vermutlich im Hinblick auf die Vielfalt der Kunstformen beim populären Dorfgemeinschaftsabend geschah. Die Lehrgänge setzen sich aus Vorträgen, Fachaustausch und praktischen AGs zusammen und erprobten das Gelernte meist in einer Abschlussveranstaltung vor Publikum.

Die Ausbildung von Deutschen Volksspielleitern in zwei- bis 14-tägigen Kursen und Lagern sollte vermutlich ein Zwischenstadium darstellen, das aber bis Ende der *NS*-Herrschaft nicht mehr überwunden wurde. Ziel war allem Anschein nach eine mehrsemestrige (Hochschul-)Ausbildung, während der die Lernenden zwecks Gemeinschaftsbildung in Heimen untergebracht worden wären. Der weiteste Vorstoß in diese Richtung wurde 1943 mit der Einrichtung eines Volksspiel-Instituts in der

neugegründeten Städtischen Musikschule in Erfurt, dem *Meister-Eckehart-Werk*, unternommen, dessen Arbeit aber keine nachweisbaren Auswirkungen mehr zeitigte. Warum bis zum Ende der NS-Herrschaft keine gesicherten Ausbildungsstrukturen eingeführt wurden, ist bis dato unklar. Mögliche Gründe könnten sein, dass man auf keine bereits existierenden Strukturen zurückgreifen konnte, oder dass das Hauptaugenmerk der Spielschararbeit nicht auf dem im Vergleich zur Musik marginalisierten Deutschen Volksspiel lag.

5. SCHLUSSBETRACHTUNGEN UND AUSBLICK

Die vorliegenden Ergebnisse sind als Beitrag zur Untersuchung des Deutschen Volksspiels zu verstehen, das hier als nichtprofessionelles Theaterspiel innerhalb der staatlichen Institutionen und Einrichtungen der *NSDAP* in der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland definiert wird. Die Untersuchung fokussiert exemplarisch die Programmatik des nichtprofessionellen Theaterspiels innerhalb der Spielscharen der *Hitlerjugend* in den Jahren 1936-1944. Ästhetisch sollte sich das Deutsche Volksspiel besonders durch monumentale, schnörkellose Veranstaltungsräume, minimalistische Bühnengestaltung (antiillusionistische Stilbühne, Stufung der Bühne, Spiel im Freien), minimalistische oder egalisierende Kostüme (Spielgewand) und das Einbinden von Live-Musik (besonders Volksmusik, auch Volkstanz) auszeichnen.¹⁵⁹² Der Spielstil sollte sich nach dem Genre der Textvorlage richten, von statisch-sprachlastigen Feierspiel-Inszenierungen, über die rhythmisch-raumgreifende, chorische Gestaltung von Märchen- und geselligen Spielen, bis hin zu der leichten, temporeichen, z.T. improvisierten Zirkus- und Rüpelspiel-Darstellung.

Auf das von den *HJ*-Spielscharen praktizierte Deutsche Volksspiel strebte das eigens dafür geschaffene *RJF*-Kulturamt eine allumfassende Einflussnahme unter Verwendung disparater Instrumente an:

1. Theoretische und praktische Vermittlung der Programmatik durch
 - a. die Zeitschrift *Die Spielschar*
 - b. Kulturtagungen
 - c. Kurse zur Spielleiterausbildung
2. Herausgabe von vorbildlichen Spieltexten besonders die Reihen
 - a. *Spiele der deutschen Jugend*
 - b. *Das Kurzspiel*
3. Erlangen von struktureller Macht über die *HJ*-Spielscharen durch die
 - a. *Spielschar-Ordnung*
 - b. Genehmigungspflicht von Aufführungen und Veranstaltungsfolgen durch unterschiedliche Instanzen

¹⁵⁹² An dieser Stelle irrt Frauke Schelling, wenn sie von Konzeptlosigkeit der Ästhetik des Deutschen Volksspiels ausgeht. Vgl. Schelling 1997, S. 28.

c. Anreizsysteme wie leistungsabhängige Finanzierung, Wettbewerbe und Auszeichnungen

Somit sollte eine ideologisch-ästhetische Ausrichtung und propagandistische Einsatzfähigkeit der *HJ*-Spielscharen geschaffen werden, die vom Kulturamt der *Reichsjugendführung* reichsweit zentral steuerbar sein sollte. Die Forcierung propagandistischer Aufgaben auf Kosten der kulturellen Praxis der *HJ*-Spielscharen trat besonders klar durch die Umstrukturierung des *RJF*-Kulturamtes zu Tage, nach der die Spielscharen nicht länger dem Hauptreferat *Musik*, sondern dem Hauptreferat *Kultureller Einsatz* zugeteilt waren. Da die *HJ*-Spielscharen also der uneingeschränkten Ausrichtung und Kontrolle der *RJF* unterlagen, konnten sie als Instrument der doppelten propagandistischen Einflussnahme genutzt werden: Zum einen verbreiteten sie nationalsozialistische Propaganda unter den Rezipienten, zum anderen waren die Propagandisten ihrerseits ebenfalls Propaganda-Ziele. Die „totale Verkörperung der Idee“,¹⁵⁹³ also das Einschreiben und Einüben von Menschen- und Handlungsidealen in den Spieler-Körper, das Einschleifen von ideologischen Glaubenssätzen durch Auswendiglernen und Wiederholung entsprechender Texte und das emotionalisierende Erleben dieses Verkörperungsprozesses (sowohl aktiv als auch rezeptiv) sollte die volle propagandistische Wirkung sowohl auf den Spieler als auch auf den Zuschauer entfalten, um Zustimmung zum System zu erzeugen und zu festigen.

Die Ergebnisse der Arbeit zeichnen wie bereits erwähnt einen propagandistisch idealisierten Gegenstand nach. Da im Foucaultschen Sinne davon ausgegangen wird, dass Diskurse nicht bloß Wirklichkeit abbilden, sondern sie erschaffen,¹⁵⁹⁴ ist eine Auswirkung der idealisierten Zustandsbeschreibungen und Anweisungen, wie sie im Materialkorpus kumulieren, auf die Realität des Deutschen Volksspiels durchaus zu erwarten gewesen. Ebenso ist aufgrund der Systematik, mit der das Deutsche Volksspiel in den Spielscharen gelenkt und kontrolliert werden sollte, der diskursiven Dominanz und der praktischen Abbildung des Ideals durch die Spielscharen, eine Vorherrschaft über die Diskurse des Deutschen Volksspiels auch in anderen Einrichtungen von Partei und Staat zu erwarten, für die eine

¹⁵⁹³ Eröffnung des Reichslagers für Feier und Freizeit. In: Reichsjugendpressedienst Nr. 93 vom 27.4.1937.

¹⁵⁹⁴ Vgl. Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. 8. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 74.

Untersuchung bislang noch aussteht (*KdF*-Spielscharen, aber auch Vereinstheater und Laienspieler, die nicht zum Deutschen Volksspiel übergangen).¹⁵⁹⁵

Ein weiteres Forschungsergebnis stellt die Auswirkung allgemein virulenter Paradigmen dar, die nachweislich bis auf die Ebene der Volksspiel-Artefakte eingelagert wurden. Am häufigsten expliziert wurde die Bedeutung der Gemeinschaft für die Arbeit der Deutschen Volksspieler, und zwar sowohl in den theoretischen Abhandlungen, als auch in den Praxisanleitungen und ebenso in den Spieltexten selbst. Aber auch der implizite Einfluss des Gemeinschafts-Paradigmas kann kaum überschätzt werden. Das Paradigma der Gemeinschaft durchdrang die Deutsches-Volksspiel-Programmatische vollständig und wirkte perfider, als die expliziten Bekenntnisse zum Nationalsozialismus, die den Spielern in den Mund gelegt wurden. In nahezu allen untersuchten Diskursfeldern schlug sich der Imperativ zur Vergemeinschaftung nieder, angefangen bei der angestrebten Namensänderung von „Laienspiel“ in „(Deutsches) Volksspiel“. Die fünf Vergemeinschaftungs-Praktiken der äußeren Formatierung, der Aktivierung, der Emotionalisierung, dem gemeinsamen Bekenntnis und der Egalisierung lassen sich in weiten Teilen des Materials nachweisen. Die äußere Formatierung tauchte etwa in der Gestaltung der Veranstaltungsräume und -programme (Reizarmut, Aufteilung in Sitzblöcke), der chorischen Spielform oder der Spielleiter-Ausbildung (in Lagerform oder Unterbringung in Gemeinschaftshäusern) auf. Die Praktik der Aktivierung der Zuschauer war sowohl bei den umrahmenden Programmpunkten (gemeinschaftliche Spiele, gemeinsamer Gesang und Tanz) als auch den Deutschen Volksspielen selbst (inszenierte Zwischenrufe, integrierter gemeinsamer Gesang, abschließender allgemeiner Tanz) nachzuweisen. Auch die Vergemeinschaftungs-Praktik der Emotionalisierung fand sich auf verschiedenen Diskursfeldern wieder, wie z.B. der Gestaltung der Bühnenräume (nachts bei Fackelschein im Freien), der Inszenierungsstile (mitreißend-heiter oder heroisch-erschütternd), dem Einsatz von emotionalisierender Musikbegleitung und ebensolcher gemeinsamer Lieder oder der inneren Überzeugung der Spieler, die eine erschütternde oder mitreißende Wirkung auf den Zuschauer haben sollte. Das Formulieren eines gemeinsamen Bekenntnisses als vierte Vergemeinschaftungs-Praktik wurde besonders in die umrahmenden (häufig ernsten) Veranstaltungsprogramme, aber auch in die

¹⁵⁹⁵ Dieses Forschungsdesiderat bemerkte schon Frauke Schelling 1997. Vgl. Schelling 1997, S. 28.

Deutschen Volksspiele selbst integriert – meist durch gemeinsame Bekenntnislieder oder die Texte, die den Spielern in den Mund gelegt wurden. Eine egalisierende Wirkung sollte von der angestrebten Aufhebung der Spieler-Zuschauer-Trennung ausgehen (z.B. durch den Verzicht auf einen Bühnenvorhang an der Rampe, durch Anordnung von Zuschauern und Spielern in Kreisformen oder durch Verlegen der Spielfläche in die Mitte der Zuschauer), sowie vom Konzept des Spielgewandes und einem Ensembleverständnis, das keine Solostars heranbilden sollte.

Auch die Organisation der Spielfahrten war auf das Erzeugen einer Gemeinschaft zwischen Dorf- und Stadtbevölkerung, „Reichs- und Volksdeutschen“ usw. ausgelegt und zwar in einer Form, die gemäß der Allportschen „Kontakthypothese“ gegenseitige Vorurteile abbaute.

Das Gemeinschafts-Paradigma erlangte eine zusätzliche gesellschaftliche Brisanz durch seine unterstützende Funktion für das in den Deutschen-Volksspiel-Diskursen zwar implizitere, aber nicht minder wirkmächtige Ideal der nationalsozialistischen „Volksgemeinschaft“. Das Paradigma der „Volksgemeinschaft“ diente einerseits als Argument für das mitunter willkürliche Exkludieren unerwünschter Individuen und deren Enteignung, Vertreibung und/ oder Ermordung. Andererseits sollte basierend auf der Idee der „Volksgemeinschaft“ und dem zunehmenden Schüren von Feindbild und Bedrohungskulisse eine deutsche Solidar- und Wehrgemeinschaft konstruiert werden, die den Kriegszustand vorbereitete. Ganz besonders bei der Untersuchung der Zuschauergruppen trat die implizite Wirkung des „Volksgemeinschafts“-Paradigmas auf die Spielschararbeit zu Tage. Die Bedeutung der Spielscharen im Rahmen der kriegsvorbereitenden Autarkie-Bestrebungen des Deutschen Reiches wird transparent, sobald eine Verbindung zwischen der offensichtlichen Präferenz der *HJ*-Spielscharen für ländliche Zielgruppen und der gehäuften Erwähnung der Landflucht-Prävention als Aufgabe der jungen Spielschar-Propagandisten hergestellt wird: Die Spielschar-Einsätze sollten einerseits zur Zerstreung und Unterhaltung der Landbevölkerung dienen und andererseits helfen, deren Identifikation mit ihrer Heimatregion zu stärken und sich als Teil der großen deutschen „Volksgemeinschaft“ zu erleben. Daraus sollte die Erkenntnis resultieren, dass die Landbevölkerung ihren Beitrag für die Gemeinschaft zu leisten habe, und zwar an Ort und Stelle.

Die Bewohner der Grenzgebiete sollten in ihrer nationalen Identität gestärkt werden, damit sie sich im Sinne der „Volksgemeinschaft“ als Multiplikator und Verteidiger

deutscher Kultur gegen nachbarschaftliche kulturelle Einflüsse einsetzen. Ähnliche Ziele verfolgten die *HJ*-Spielfahrten zu umgesiedelten Menschen, die entweder noch in Umsiedlerlagern verweilten oder schon in Wohnungen, Häusern oder Gehöften lebten, die für sie beschlagnahmt und von den vorherigen Bewohnern freigeräumt worden waren. Auch hier wurde die Identifikation mit dem deutschen Volk gestärkt und für Ablenkung von negativen Gedanken gesorgt.

Das Deutsche Volksspiel fungierte im Hinblick auf beide Zielgruppen in keinsten Weise als Sand, sondern vielmehr als Öl im Getriebe der nationalsozialistischen Kriegs-, Vertreibungs- und Vernichtungsmaschinerie, die sich aus der Idee der „Volksgemeinschaft“ zu legitimieren suchte.

Der Einfluss der weiblichen und männlichen Rollenideale auf die Deutsche-Volksspiel-Programmatik war wiederum offensichtlicher. Nicht nur auf Spielfahrten allgemein sollten die Spielschar-Mitglieder als vorbildhafte Vertreter der nationalsozialistischen Ideologie fungieren. In den Stücken der *SdJ*-Reihe wurden die geschlechtsspezifischen Rollenideale in exakter Entsprechung in vorbildhafte Figuren übertragen, die Spieler und Zuschauer zur Nachahmung anregen sollten. So diente das Deutsche Volksspiel der Verbreitung des männlichen Rollenvorbildes des (Kriegs-)Helden, das als kriegsvorbereitende Propaganda nützlich war. Das zwiespaltene weibliche Rollenideal, das auch durch das Deutsche Volksspiel propagiert wurde, unterstützte einerseits die nationalsozialistische Arbeitsmarktpolitik, und verbreitete andererseits erwünschte weibliche Handlungsmuster für Kriegs- und Notzeiten. Durch die sinnliche Verkörperung der Rollenideale erwartete man eine eindrücklichere Wirkung auf Akteure und Rezipienten, als etwa durch schriftliche Abhandlungen oder Ansprachen. So sollte auch eine auf den ersten Blick vorlagentreue Märchenbearbeitung oder ein harmloses Rüpelspiel mehr oder weniger subtil nationalsozialistisches Gedankengut verbreiten und auf politische Ziele hinarbeiten, selbst wenn der nationalsozialistische Staat und die Partei nicht explizit erwähnt wurden (was in den wenigsten Stücken der *SdJ*-Reihe der Fall war).

Immer wieder tauchten in den Diskursen Parallelen zur Laienspielbewegung auf, die sich bei näherer Untersuchung als Traditionslinien herausstellten. Sowohl auf der Ebene der Inszenierungsästhetik (Bühnengestaltung, Requisite, Kostüm, Maske,

Licht, Spielstil, chorische Elemente), als auch auf der Ebene der umrahmenden Veranstaltung (Programmfolgen, Veranstaltungsräume, Form des Dorfgemeinschaftsabends), der Ebene der Aufgaben des nichtprofessionellen Theaterspiels (Gemeinschaftsförderung, Verbreitung deutschen Kulturguts), auf struktureller Ebene (Fachorgan *Die Spielgemeinde / Die Spielschar*, Form der Spielschar und der Spielfahrt, Zielgruppen, Personal, Ausbildungssystem), auf der Ebene der dominanten Paradigmen (Gemeinschaft, Volk) oder auch hinsichtlich des Abgrenzungsdiskurses gegen Dilettanten- und Profitheater erwies sich das Deutsche Volksspiel weniger als Bewahrer denn als eklektizistischer Modifizierer der laienspielbewegten Traditionen. Dabei nutzten die Programmatiker den Vorteil, dass sich die Formen und Ideen der Laienspielbewegung bereits einiger Beliebtheit erfreuten und durch ein vermeintliches Weiterführen dieser Tradition weniger Widerstand zu erwarten war, als bei der Einführung einer vollkommen neuen nichtprofessionellen Spielpraxis. Nach der vorliegenden Forschungsarbeit kann kein Zweifel daran bestehen bleiben, dass sich das Gros des innerhalb der *HJ* praktizierten Deutschen Volksspiels durch Nachahmung und Modifikation aus der Laienspielbewegung speiste. Ohne die Anknüpfung an „Vorarbeiten der Jugendbewegung“ wäre nach Ansicht des Historikers Arno Klönnes ein so zügiger Aufbau der *HJ*-Kulturarbeit nicht möglich gewesen.¹⁵⁹⁶

Im Anschluss an die vorliegenden Forschungsergebnisse ist zu konstatieren, dass sich einige der Ideen und Praxen, die in der Laienspielbewegung des beginnenden 20. Jahrhunderts auftraten, mit Unterbrechungen oder Modifikationen über ein Jahrhundert bis in die heutigen theaterpädagogischen Diskurse fortgesetzt haben:

- Ästhetik:
 - Die Praxis, nichtprofessionelle Theateraufführungen außerhalb expliziter Bühnenräume zu zeigen, begann lange vor dem 20. Jahrhundert (Mysterien- und Passionsspiele, Fastnachtsspiele), fand in der Laienspielbewegung und im Deutschen Volksspiel weite Verbreitung und fungiert heute in der Theaterpädagogik unter dem Namen „site specific theatre“. Allerdings gründet die heutige Variante, wie der Name schon sagt, ihre Themen und Formen auf Eigenschaften

¹⁵⁹⁶ Vgl. Klönne 2003, S. 119. Für die Arbeit von *HJ* im Allgemeinen bestätigt dies auch Hellfeld 1987, S. 99.

oder Geschichten des speziellen Ortes, an dem die Aufführungen lokalisiert sind. Eine vergleichbar konkrete Ortsspezifität wiesen die Aufführungen der Laienspielbewegung und des Deutschen Volksspiels in der Regel noch nicht auf.

- Besondere Kontinuität zeigten der Minimalismus der Bühnengestaltung, sowie der Verzicht auf aufwendige Kostümierung zugunsten weniger, typisierender Accessoires. Eine detaillierte Untersuchung der minimalistischen Tradition im Feld der Theaterpädagogik durch das 20. und 21. Jahrhundert wäre noch ein spannendes Forschungsthema.
- Materialbasierte Theaterproduktionen sind im nichtprofessionellen Theater des 20. Jahrhunderts spätestens seit Martin Luserkes „Bauhütten“-Methodik bekannt. Die Theaterwissenschaftlerin und Theaterpädagogin Ute Pinkert hat die Traditionslinien dieser Arbeitsform durch das 20. und 21. Jahrhundert bereits nachgewiesen.¹⁵⁹⁷ Durch die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit können nun auch Aussagen über die Jahre der NS-Herrschaft getroffen werden: Auch im Deutschen Volksspiel wurde, wie oben gezeigt, materialbasiertes nichtprofessionelles Theater produziert und teilweise sogar in modifizierter Form veröffentlicht.
- Die Verwendung chorischer Elemente im nichtprofessionellen Theater war sowohl in der Laienspiel- als auch der Arbeiterfestspielbewegung seit Mitte der 1920er Jahre populär und kam auch im Thingspiel und im Deutschen Volksspiel vielfach zum Einsatz. Nach dem Ende der nationalsozialistischen Diktatur waren Chöre bekanntermaßen lange Zeit auf deutschen Profibühnen verpönt. Ob chorische Elemente allerdings tatsächlich sofort nach Ende des Krieges auch aus dem nichtprofessionellen Theater entfernt wurden, oder ob sie zunächst als gewohnte Form weiterpraktiziert wurde, stellt bis dato noch ein Forschungsdesiderat dar.¹⁵⁹⁸ Über die Rückkehr des Chorischen auf die Profibühnen in den 1980er und 1990er Jahren fand die Spielform aber auch zu einer erneuten Blüte im nichtprofessionellen Theater, und

¹⁵⁹⁷ Vgl. Pinkert 2012, S. 73-76. Vgl. auch: Giffel 1989, S. 24; Hentschel 2010, S. 90.

¹⁵⁹⁸ Herbert Giffel mutmaßt, dass es eine Entwicklungslinie des Sprechchores von der Laienspielbewegung über das Deutsche Volksspiel bis zum Agitproptheater der 1960er Jahre nachzuzeichnen gäbe. Vgl. Giffel 1989, S. 23.

zwar nicht bloß aufgrund seiner ästhetischen, sondern auch besonders wegen seiner pädagogischen Wirkungen auf die Ensemblebildung.

- Ziele:

- Die Erwartungen, die man in den 1920er – 1940er Jahren mit dem nichtprofessionellen Theaterspiel hinsichtlich der Erzeugung einer Gemeinschaft unter den Ensemble-Mitgliedern verband, stehen in einer gewissen Nähe zu den teambildenden Potentialen, die man auch heute theaterpädagogischer Arbeit unterstellt: Der Anspruch, die Mitarbeit aller Beteiligten sei von gleicher Bedeutung für das Gelingen der Aufführung oder die Mutmaßung, durch gemeinsame Aktivität würden gemeinschaftsbildende Prozesse in Gang gesetzt und das Individuum in eine Gemeinschaft eingeordnet – so weit entfernt sind diese Grundannahmen nicht von den aktuellen Theorien und Praxen zum Teambuilding von Gruppen oder zur Förderung der Teamfähigkeit des Einzelnen durch Theaterspiel. Der Transfer des Gemeinschaftsparadigmas quer durch die Historie der Theaterpädagogik steht noch als komplexes Forschungsdesiderat aus.
- Ebenfalls spätestens seit der Laienspielbewegung sprach man der nichtprofessionellen Theaterarbeit die Fähigkeit zur Steigerung der Empathiefähigkeit, zum Erhalt der kindlichen Phantasie, zum Abbau von Hemmungen und zur Steigerung des Selbstbewusstseins zu, wobei das Deutsche Volksspiel diese zugunsten der gemeinschaftsstärkenden Funktion eher vernachlässigte.
- Ein brisantes Forschungsdesiderat stellt die Traditionslinie der Aufgabe „Vermittlung einer Weltanschauung“ dar, die dem Deutschen Volksspiel immanent war. Nicht nur die Deutschen-Volksspiel-Programmatiker verstanden das nichtprofessionelle Theaterspiel als exzellentes Instrument der ideologischen Beeinflussung, auch die chorischen Spielformen der linken Arbeiterfestbewegung basierten auf ähnlichen Annahmen. Für die jüngere Vergangenheit stellt sich die Frage, ob diese Möglichkeit zur Einflussnahme in den Jahren nach 1945 in DDR und BRD ungenutzt blieb, nur weil sie nicht vergleichbar lautstark postuliert wurde? Die Theaterwissenschaftlerin und Theaterpädagogin Marianne Streisand konstatierte jüngst für beide deutsche Staaten eine

mangelnde Auseinandersetzung mit den politischen Implikationen der Theaterpädagogik nach 1945: „[...] eine kritische Untersuchung über das subversive bzw. affirmative Potenzial von Theaterpädagogik in der DDR steht noch aus. Die Theaterpädagogik im Westen tut sich derweil eher schwer damit, sich mit ihren eigenen Wurzeln im linken Politikfeld offensiv auseinanderzusetzen, nachdem das sozialistische Projekt weltweit implodiert ist.“¹⁵⁹⁹

- Strukturen:
 - Die Grenzbeziehungen zum Vereinstheater einerseits und zum Berufstheater andererseits erweisen sich seit der Laienspielbewegung als ein Dauerbrenner im theaterpädagogischen Diskurs.
 - In der vorliegenden Untersuchung deutete sich an, dass es zahlreiche Vermittler im theaterpädagogischen Wissenstransfer zwischen den Regimen der 1920er – 1950er Jahre gab. Bis dato sind dazu leider kaum belastbare Fakten gesichert. Das Personenregister im Anhang soll eine erste Hilfestellung für weitere Untersuchungen bieten.
 - Das Ausbildungssystem in Lehrgangsform, das in den 1920er Jahren in Deutschland aufkam, dominierte in Westdeutschland bis mindestens in die 1990er Jahre,¹⁶⁰⁰ als sich die ersten Vollzeit-Studiengänge und -Fortbildungen etablierten und hält sich z.T. auch heute noch.

Neben den zahlreichen neuen weißen Feldern, die sich naturgemäß nach dem vermeintlichen Schließen einer Forschungslücke auftun, sticht besonders eine Frage hervor: Aus welcher Faktenbasis speist sich der aktuelle Gemeinplatz, dass theaterpädagogischer Arbeit a priori eine subversive Kraft innewohne?¹⁶⁰¹ Dass jede theaterpädagogische Praxis einen Aufklärungsprozess im Kant'schen Sinne darstellt und darum dazu beiträgt, den Menschen aus seiner selbstverschuldeten

¹⁵⁹⁹ Streisand 2012, S. 31.

¹⁶⁰⁰ Nicht unterschlagen werden soll das Ausbildungsfach „Schulspiel“ in der Lehramtsausbildung an der Berliner Hochschule der Künste, das 1980 eingeführt wurde. Es findet hier aber nur am Rande Erwähnung, da es sich auf das Theaterspiel in der Schule beschränkte.

¹⁶⁰¹ Vgl. bspw. Hentschel, Ingrid: Ereignis und Erfahrung. Theaterpädagogik zwischen Vermittlung und künstlerischer Arbeit. In: Schneider, Wolfgang (Hg.): Theater und Schule. Ein Handbuch zur kulturellen Bildung. Bielefeld: Transcript 2009, S. 125.

Unmündigkeit zu befreien?¹⁶⁰² Oder einen Prozess der allgemeinen Menschenbildung im Sinne Humboldts, zu Humanität und nicht zu Nützlichkeit gleich welcher Art?¹⁶⁰³

Das vorliegende Material verweist jedenfalls auf diametral entgegengesetzte Schlussfolgerungen: Nichtprofessionelle Theaterpraxis innerhalb der *HJ*-Spielscharen war von nationalsozialistischer Ideologie durchtränkt, und zwar auf allen Ebenen. Sie verfolgte höchstgradig ideologisch infizierte Ziele, die sowohl das Kant'sche Aufklärungs- als auch das Humboldt'sche Bildungsideal konterkarierten. Nichtprofessionelles Theater sollte rechte Propaganda mal implizit-subtil, mal explizit verbreiten und unreflektierte Affirmation herstellen. Deutsches Volksspiel zielte auf die Stabilisierung eines Kriegs-, Vertreibungs- und Vernichtungssystems, in dem die Spieler und Zuschauer ausschließlich in ihren wirtschaftlichen und regimestabilisierenden Funktionen angesprochen und bestärkt wurden.

Mit ähnlichen Methoden, Ästhetiken und Strukturen wie das Deutsche Volksspiel verfolgte die Laienspielbewegung, wie oben gezeigt, Ziele, die sich aus reformpädagogischen Überzeugungen speisten – etwa die Verbreitung deutscher Volkskultur. Die Arbeiterfestbewegung der Linken warb mit nichtprofessionellen Theaterarbeiten für politische Parteien (SPD, KPD).¹⁶⁰⁴ In den 1970er Jahren entwickelte sich in der BRD das Lehrlingstheater auf dem Boden der linksgerichteten 68er-Bewegung mit agitativ-aufklärerischen Zielen.¹⁶⁰⁵ Heute soll mit theaterpädagogischen Methoden Personalentwicklung in Unternehmen geleistet werden können¹⁶⁰⁶ und der *Kompetenznachweis Kultur* verspricht u.a. wirtschaftsaffine Kompetenzzuwächse durch kulturelle Bildung – beispielsweise Theaterspiel – wie die Steigerung der Lern-, Planungs-, Organisations-, Problemlöse-, Reflexions-, Entscheidungs-, Kommunikations-, Kritik- und Teamfähigkeit und vieles mehr.¹⁶⁰⁷

¹⁶⁰² Vgl. bspw. Autorengruppe Bildungsberichterstattung: Bildung in Deutschland 2012. Ein indikatorengestützter Bericht mit einer Analyse zur kulturellen Bildung im Lebenslauf. Bielefeld: Bertelsmann 2012, S. 157ff.

¹⁶⁰³ Vgl. bspw. Linck, Dieter / Jurké, Volker: Editorial. In: Zeitschrift für Theaterpädagogik (2007) H. 51, S. 3.

¹⁶⁰⁴ Vgl. Warstat 2005.

¹⁶⁰⁵ Vgl. Kolar 2012, S. 211-212.

¹⁶⁰⁶ Vgl. Praevius. Zeitschrift für innovative Arbeitsgestaltung und Prävention. (2011). H. 1.

¹⁶⁰⁷ Vgl. Geier, Thomas: Schlüsselkompetenzen durch kulturelle Bildung. Eine Expertise. Zusammenfassung der Ergebnisse einer qualitativen Befragung von Jugendlichen und jungen Erwachsenen. In: Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung 2004, S. 46-49.

Die Beispiele aus Geschichte und Gegenwart der Theaterpädagogik belegen also eindrücklich, dass nicht nur nicht von einem generell subversiven, aufklärerischen und/ oder zweckfreien Potential der nichtprofessionellen Theaterarbeit ausgegangen werden kann, sondern dass sich vielmehr gar der Verdacht aufdrängt, dass theaterpädagogische Praxis zunächst eine weltanschauliche Offenheit aufweist, die nach Bedarf und Belieben gefüllt wurde und wird.

Diese Erkenntnis fordert zu einem zweifachen Schluss auf: Zum Einen steht die Auseinandersetzung mit den handlungsleitenden Ideen und Wertvorstellungen sowohl der Hauptakteure der Nachkriegszeit aus, wie ebenso mit denen der theaterpädagogischen „Gründergeneration“ in Ost und West. Zum Anderen sind wir Heutigen zu einer schonungslosen Selbstbefragung aufgerufen. Das Ziel muss sein, ein kritisches Bewusstsein in der aktuellen und zukünftigen Generation von Theaterpädagogen anzuregen für das eigene, nicht explizierte Menschen- und Weltbild und dessen Gebundenheit an gesellschaftliche, politische und kulturelle Paradigmen.

6. QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

Quellenorte:

- Archiv der Jugendbewegung Burg Ludwigstein
- Archiv der Universität der Künste Berlin
- Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde
- Deutsche Nationalbibliothek Leipzig
- Deutsches Archiv für Theaterpädagogik Lingen
- Theaterwissenschaftliche Sammlung Köln Wahn

Quellen mit abgekürzter Zitationsweise:

- Die Spielschar. Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung. Hg. v. Reichsjugendführung der NSDAP / Reichsnährstand / NS-Gemeinschaft ‚Kraft durch Freude‘. Leipzig: Strauch 1936 – 1944.
- Die Spielgemeinde. Illustrierte Zeitschrift für das Jugend- und Laienspiel, für Feste und Feiern in der Schule, das Kasperspiel usw. Hg. v. Arwed Strauch Verlag. Leipzig: Strauch 1928-1933.
- Die Spielgemeinde. Zeitschrift für Fest- und Feiargestaltung, für Jugend- und Laienspiel, Volkslied, Volkstanz, Puppenspiel, Sprechchor. Hg. v. Reichsjugendführung der NSDAP. Leipzig: Strauch 1933-1935.
- Spiele der deutschen Jugend. Hg. v. Kulturamt der RJF. Strauch: Leipzig.
 - Colberg, Erich: Das große Zeittheater. Die Geschichte vom gutmütigen Hansel. 1936 (= SdJ 1).
 - Olfers, Hedwig von: Goldmarie und Pechmarie. Ein Mädelspiel. 1936 (= SdJ 2).
 - Brockmeier, Wolfram: Ewiges Volk. 1936 (= SdJ 3).
 - Zirkus Freimauritius. Ein politisches Spiel. 1. Ausg. 1936 (= SdJ 4).
 - Zirkus Freimauritius. Ein politisches Spiel. 2. Ausg. neu bearb. v. Siegfried Raeck. 1937 (= SdJ 4).
 - Sand, Trude: Die Jungen vom Steilen Hang. Ein Zeitstück der Jugend. 1936 (= SdJ 5).

- Colberg, Erich: Die Söhne. Ein Spiel um die Mutter. 1937 (= SdJ 6).
- Kröger, Franz und Günther Boehnert: Peter Squenz. Frei nach Gryphius und Shakespeare. 1936 (= SdJ 7).
- Seidat, Oskar: Hans mit der Flöte. 1937 (= SdJ 8).
- Olfers, Hedwig von: Die Gänsemagd. 1937 (= SdJ 9).
- Seidat, Oskar: Betrogene Betrüger. Ein heiteres Schelmenspiel in 2 Bildern. 1937 (= SdJ 10).
- Behrendt, Fritz: Das böse Gewissen. Ein Spiel für Jungen. 1937 (= SdJ 11).
- Colberg, Erich: Fahrt nach China. Ein lustiges Jungenspiel. 1937 (= SdJ 12).
- Seidat, Oskar: Laterna magica oder Die zaubernde Laterne. Ein heiteres Spiel um Licht und Schatten. 1937 (= SdJ 13).
- Briese, Herbert: Das Spiel vom klugen Bauersmann. 1938 (= SdJ 14).
- Colberg, Erich: Der Kommandant 1938 (= SdJ 15).
- Grahl, Heinrich: Leierkastenkomödie. 1939 (= SdJ 16).
- Simon, Martin: Gericht des Volkes. 1939 (= SdJ 17).
- Colberg, Erich: Hagen. 1939 (= SdJ 18).
- Scheu, Hans: Die Erfindung. Ein lustiges Spiel für große und kleine Jungs. 1939 (= SdJ 19).
- Schultze, Hermann: Die Schätze der Hexe. Ein Bewegungs-Märchenspiel nach dem Märchen aus dem Schwedischen "Der Knabe und die Schätze der Hexe". 1939 (= SdJ 20).
- Koll, Kilian: Der Birkenzweig. 1939 (= SdJ 21).
- Lorenz, Franz: Landgraf werde hart. 1939 (= SdJ 22).
- Bade, Ria: Die drei Waldfrauen. Ein Spiel zur Weihnachtszeit nach den Grimmschen Märchen ‚Die drei Männlein im Walde‘. 1939 (= SdJ 23).
- Kramer, Hertha: Die Mutter. 1940 (= SdJ 24).
- Magiera, Georg: Das Hasenhüten. 1941 (= SdJ 25).
- Seidat, Oskar: Fiedel und Galgen. Ein heiter-besinnliches Jungenspiel nach Gebrüder Grimm. 1941 (= SdJ 26).
- Sachse, Ulrich: Des Teufels Spießgesellen. Ein Jungenspiel. 1942 (= SdJ 27).

- Colberg, Erich: Der Prinz im blauen Mantel. Ein fröhliches Mädchenspiel mit einem blauen Ball. 1942 (= SdJ 28).
- Magiera, Georg Adalbert: Prinzessin Tausendschön. Ein Märchen. 1942 (= SdJ 29).
- Schultze, Hermann: Frau Rumpentrumpen. Ein Spiel von den Schicksalsfrauen. 1943 (= SdJ 30).
- Olfers, Hedwig: Die Sehnsucht. Ein Spiel für Jungen und Mädels. 1942 (= SdJ 31).
- Schultze, Hermann: Der Diamant. Ein kleines Schwankspiel. 1943 (= SdJ 32).
- Breuer-Reinmöller, Lore: Rapunzel. Ein Märchenspiel. 1942 (= SdJ 33).
- Colberg, Erich: Brunhild. Ein feierliches Spiel. 1942 (= SdJ 34).
- Schultze, Hermann: Der Kaiser und die Banditen. Ein Spiel. Vorwort von Wolfgang Förster. 1943 (= SdJ 35).
- Seidat, Oskar: Der geläuterte Esel. Ein lustiges Spiel. Vertonungen v. Karl Seidelmann. 1944 (= SdJ 36).
- Schultze, Hermann: Die vergessene Braut. Ein grosses dramatisches Spiel. 1945 (= SdJ 37).
- Das Kurzspiel. Hg. v. Kulturamt der RJF.
 - Seidat, Oskar: Wir brauchen Heime. Ein lebendiges Werbespiel zur Heimbeschaffungsaktion. Leipzig: Strauch 1937 (= Das Kurzspiel 1).
 - Roeper, Hans: Was wünscht der Herr – bitte? Eine kurze Spielszene im Metzgerladen gegen Meckerer. Leipzig: Strauch 1937 (= Das Kurzspiel 2).
 - Rausch, Theo: Setzt nicht vergebens Mühe drein, Ihr werdet´s doch nicht spüren. Leipzig: Strauch 1937 (= Das Kurzspiel 3).
 - Colberg, Erich: Die geheimnisvollen Tankstellen. Ein Spiel zum Vierjahresplan. Leipzig: Strauch 1937 (= Das Kurzspiel 4).

Quellen vor 1945:

- Abteilung Volkstum/Brauchtum des Amtes „Feierabend“ der Nationalsozialistischen-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“, Hauptschulungsamt der NSDAP., Reichsjugendführung, Amt Werkschar und Schulung, Arbeitsgemeinschaft für deutsche Volkskunde (Hg.): Das Laienspiel. Erfahrungen, Grundsätze, Aufgaben. Gestaltung Paul Leonhardt. Berlin: DAF 1939.
- Amt für Arbeitseinsatz / KdF-Amt Feierabend (Hg.): Feierabend im Lager. Sonderheft Lagereigene Freizeitgestaltung. Berlin: Verlag der DAF. [1941]
- Arwed Strauch Verlag (Hg.): Feier - Fest - Spiel. Neuer Ratgeber für das gesamte Laienspiel und alle verwandten Gebiete. Leipzig: Strauch. 1939/40.
- Arwed Strauch Verlag (Hg.): Spiele und Feiern der Hitler-Jugend. Ein Gesamtverzeichnis. Leipzig: Strauch 1939.
- Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 6. Berlin: de Gruyter 1934/35.
- Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 8. Berlin: de Gruyter 1936/37.
- Beitzl, Richard (Hg.): Taschenbuch für Laienspieler. 2. Ausg. Berlin: BVB 1929.
- Blachetta, Walther: Das Laienspiel und seine heutige Aufgabe. 3. Aufl. Stuttgart: Franckh'sche 1934 (=Volksjugend-Bücherei).
- Brix, Gertraud: Wesen, Gestaltung und Wert der Jugendlichen Laienspielbewegung in den Jahren der Weimarer Republik von 1918-1933. Rostock 1937. Diss.
- Bühnenvolksbund (Hg.): Die Blätter für Laien-und Jugendspieler 2 (1925/26). Heft 1-4. Berlin: Verlag des BVB.
- DAF und KdF-Amt Feierabend (Hg.): Die Betreuung des Dorfes. Grundsätze, Erfahrungen und Arbeitsmittel. Berlin : Verl. der Dt. Arbeitsfront, [1937].
- Das Laienspiel in der Wehrmacht. (=Tornisterschrift des Oberkommandos der Wehrmacht, Abteilung Inland 56) 1942.
- Dörner, Claus (Hg.): Freude – Zucht – Glaube. Handbuch für die kulturelle Arbeit im Lager. Im Auftrag der Reichsjugendführung der NSDAP. 4. Aufl. Potsdam: Ludwig Voggenreiter 1943.

- Eckart, Walther: Art. Erich Colberg. In: Die deutsche Schulfeste, 6. Jg. 6. Heft, Juni 1941, S. 130-133.
- Eyck, Herbert Adam van: Ich werde Laienspielführer. Ein Leitfadens für Laienspieler. Mühlhausen: Danner 1935.
- Förster, Wolfgang: Das Scharadenspiel. München: Kaiser 1937 (= Werkbücher für deutsche Geselligkeit 3).
- Förster, Wolfgang: Das Scharadenspiel. 2., veränd. Aufl. München: Kaiser 1941 (= Werkbücher für deutsche Geselligkeit 3).
- Förster, Wolfgang: Volkstumspflege in Oberschlesien. Bericht über die Reichsarbeitswoche für Volkstumsarbeit. In: Schlesische Stimme 22 (1940), S. 252-256.
- Gentges, Ignatz u.a. (Hg.): Das Laienspielbuch. Berlin: Verlag des BVB 1929.
- Gerst, Wilhelm C. (Hg.): Gemeinschafts-Bühne und Jugendbewegung. Frankfurt a.M.: Verlag des BVB 1924.
- Gerst, Wilhelm C. (Hg.): Wille und Werk. Ein Handbuch des Bühnenvolksbundes. Berlin: Verlag des BVB 1928.
- Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung der NSDAP (Hg.): Das Volksspiel im Nationalsozialistischen Gemeinschaftsleben. Franz Eher: München 1943.
- Hirschfeld, Wolfgang: Die Betreuung des Dorfes. Neuaufl. Berlin: Verlag der DAF 1939. Hg. v. Abteilung Volkstum/Brauchtum d. Amtes Feierabend in d. NS-Gemeinschaft KdF (=Lebensformen der Volkstumsarbeit).
- Laslowski, Ernst: Die Anfänge der Heimgartenspielschar. In: Der Oberschlesier 14 (1932), S. 97-102.
- Lehmann, Ernst: Das Handpuppenspiel. Potsdam: Voggenreiter 1934 (= Werkbücher für deutsche Geselligkeit 1).
- Leweke, Adolf: Laienspielhandbuch. Frankfurt a. M.: St. Georg 1934.
- Luserke, Martin: Jugend- und Laienbühne. Eine Herleitung von Theorie und Praxis des Bewegungsspiels aus dem Stil des Shakespearischen Schauspiels. Bremen: Angelsachsen 1927.
- Mackensen, Lutz (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Märchens. Bd. 1. Berlin: de Gruyter 1930/33.

- Mirbt, Rudolf: Münchener Laienspielführer. Eine Wegweisung für das Laienspiel und für mancherlei andere Dinge. 2., neubearb. Ausg. München: Kaiser 1934.
- Moser, Hans u. Zoder, Raimund: Deutsches Volkstum in Volksschauspiel und Volkstanz. Berlin: de Gruyter 1938.
- Niggemann, Hans/ Plaßmann, J.O. (Hg.): Volksspiel und Feier. 2., neubearb. Ausg. Gemeinsam von Chr. Kaiser, München, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg und Langen/Müller, Berlin: 1938.
- Ohlendorf, Heinz: Das Schattenspiel. München: Kaiser 1935 (= Werkbücher für deutsche Geselligkeit 2).
- Reichsjugendführung (Hg.): Der Dienst in den Spieleinheiten der Hitler-Jugend. Berlin 1944.
- Reichsjugendführung (Hg.): Lagerzirkus. Leipzig: Strauch 1936.
- Reichsjugendführung (Hg.): Vorschriftenhandbuch der Hitler-Jugend, 1. Ausg, Bd. 3, 1942.
- Reichsjugendführung, Kulturstamt (Hg.): Hitlerjugend singt und spielt. 2. Ausg. Wolfenbüttel: Kallmeyer 1937.
- Reichsleitung der NSDAP, Hauptamt für Erzieher (Hg.): Fest- und Freizeitgestaltung im NSLB. Heft 5: Stegreif- und Laienspiel. München: Deutscher Volksverlag [1937 / 1938].
- Rostosky, Lotte: Spielgestaltung im Volksspiel. Leipzig: Glaser 1937.
- Roth, Hermann: Die Feier. Sinn und Gestaltung. Strauch: Leipzig 1939.
- Scharff, Erich: Handbuch für das Laienspiel. Berlin: Bloch 1933.
- Schultze, Hermann: Das deutsche Jugendtheater. Seine Entwicklung vom dt.-spr. Schultheater d. 16. Jh. bis zu d. dt. Jugendspielbestrebungen d. jüngsten Gegenwart, dargestellt, gesichtet und gewertet an d. brauchstumsgebundenen Spielen d. Jugend. Leipzig: Strauch 1941.
- Schultze, Hermann: Landschaftstheater. Berlin: Volkschaft 1936 (=Schriften zum deutschen Volksspiel 2) .
- Seidelmann, Karl: Das Laienspiel. Ein Werkbuch für das volkstümliche Theaterspiel. München / Potsdam: Kaiser / Voggenreiter 1942 (=Werkbücher für deutsche Geselligkeit 4).

- Seidelmann, Karl: Das Laienspiel. Ein Werkbuch für das volkstümliche Theaterspiel. 2., leicht veränd. Aufl. München / Potsdam: Kaiser / Voggenreiter 1944 (=Werkbücher für deutsche Geselligkeit 4).
- Seidl, Arthur: Die Hellerauer Schulfeste und die ‚Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze‘. Regensburg: Bosse 1912 (=Deutsche Musikbücherei 2).
- Stumme, Wolfgang: Die Musikerziehung in der Hitler-Jugend. In: Reichsjugendpressedienst, Nr. 74 (28.3.1936), Bl. 1-2.
- Tönnies, Ferdinand: Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie. Neudr. d. 8. Aufl. v. 1935. 3., unveränd. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991.
- Volksspiel und Feier. Alphabetisches Suchbuch nebst Stoffsammlung. München: Kaiser / Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt / Berlin: Langen/Müller 1936.
- Ziegler, Karl: Das volksdeutsche Laienspiel. Diss. Erlangen: 1937.

Quellen nach 1945:

- Colberg, Erich: Mein Weg ins Schulspiel. Bericht und Meinung aus der Praxis. Weinheim: Deutscher Laienspielverlag 1959.
- Dorpus, Karl: Erich Colberg. Der Pionier des deutschen Schulspiels. Zum 60. Geburtstag am 21. März 1961. Weinheim: Deutscher Laienspielverlag 1961.
- Laslowski, Ernst: Der Heimgarten, ein Zentrum ostdeutscher Volksbildungsarbeit. In: Schlesien 3 (1958), S. 46-52.
- Mirbt, Rudolf: Laienspiel und Lientheater. Vorträge und Aufsätze aus den Jahren 1923 -1959. Kassel: Bärenreiter 1960.
- Mirbt, Rudolf: Von der eigenen Gebärde. Ein Laienspielbuch in 26 Beispielen. München: Don Bosco 1954.
- Rüdiger, Jutta (Hg.): Die Hitler-Jugend und ihr Selbstverständnis im Spiegel ihrer Aufgabengebiete. Lindhorst: Askania 1983.
- Sternel, Emilia: Weiterhin auf der Suche nach neuen Formen. Das außerschulische Jugendtheater in den 50er, 60er und 70er Jahren. In: Chiout, Hans und Edgar Wilhelm (Hg.): Das Theater der Jugend und sein Treffen. Zum 10-jährigen Bestehen des ‚Theatertreffens der Jugend‘. Berlin 1989, S. 34-36.

Quellensammlungen:

- Deutschland-Berichte der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (Sopade). 1934-1940. Nettelbeck: Salzhausen 1980.
- Frantzen, Peter: Laienspiel in der Weimarer Zeit. Eine Dokumentation. Münster: Landesarbeitsgemeinschaft für Spiel u. Amateurtheater in Nordrhein-Westfalen 1969.
- Hellfeld, Matthias von / Klönne, Arno: Die betrogene Generation. Jugend im Faschismus. Quellen und Dokumente. 2. Aufl. Köln: Pahl-Rugenstein 1987.
- Jahnke, Karl Heinz / Buddrus, Michael: Deutsche Jugend 1933-1945. Eine Dokumentation. Hamburg: VSA 1989.
- Kindt, Werner (Hg.): Die deutsche Jugendbewegung 1920 bis 1933. Die bündische Zeit. Quellenschrift. Düsseldorf: Diederichs 1974.
- Linde, Hertha (Hg.): So waren wir. Bildband zur Geschichte des BDM. Essen: Heitz und Höffkes 1990.
- Liste(n) des schädlichen und unerwünschten Schrifttums. In: Hopster, Norbert u. Petra Josting u Joachim Neuhaus: Kinder und Jugendliteratur 1933-1945. Ein Handbuch. Bd. 1. Stuttgart: Metzler 2001, S. 1473-1484.
- Miller-Kipp, Gisela: „Auch du gehörst dem Führer“. Die Geschichte des Bundes Deutscher Mädel (BDM) in Quellen und Dokumenten. Weinheim: Juventa 2002.
- Moll, Martin (Hg.): Führer-Erlasse 1939-1945. Edition sämtlicher überlieferter, nicht im Reichsgesetzblatt abgedruckter, von Hitler während des Zweiten Weltkriegs schriftlich erteilter Direktiven aus den Bereichen Staat, Partei, Wirtschaft, Besatzungspolitik und Militärverwaltung. Wiesbaden: Steiner 1997.
- Müller, Alwin: Als München leuchtete. Der Jugendring und der Spielkreis Mirbt. 1920-1925. Recklinghausen: Landesarbeitsgemeinschaft für Spiel u. Amateurtheater in Nordrhein-Westfalen 1973.
- Wulf, Joseph: Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Frankfurt a.M.: Ullstein 1983.

Sekundärliteratur:

- Aley, Peter: Jugendliteratur im Dritten Reich. Dokumente und Kommentare. Gütersloh: Bertelsmann 1967.
- Baar, Fabian: Literatur – Theater – Buchmarkt. In: Faulstich, Werner (Hg.): Die Kultur der 30er und 40er Jahre. München: Fink 2009, S. 173 – 189.
- Bajohr, Frank / Wildt, Michael: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Volksgemeinschaft. Neue Forschungen zur Gesellschaft des Nationalsozialismus. Frankf./M.: Fischer 2009, S. 7-23.
- Bärsch, Claus-Ekkehard: Die politische Religion des Nationalsozialismus. Die religiösen Dimensionen der NS-Ideologie in den Schriften von Dietrich Eckart, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg und Adolf Hitler. 2., vollst. überarb. Aufl. München: Fink 2002.
- Baxmann, Inge: Mythos Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne. München: Fink 2000.
- Becker, Kai Uwe / Grust, Norbert: Die Feiern zum 9. November in den Ortsgruppen der NSDAP in Ostwestfalen 1933 – 1943. In: Freitag, Werner (Hg.): Das Dritte Reich im Fest. Führermythos, Feierlaune und Verweigerung in Westfalen 1933-1945. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte 1997, S. 239 – 244.
- Behrenbeck, Sabine: Der Kult um die toten Helden. Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole. 2., durchges. Aufl. Köln: SH-Verlag 2011 (= Kölner Beiträge zur Nationsforschung).
- Bennewitz, Ingrid: „Der Tronjer fiel von Weibeshand“. Zur Rezeption des Mittelalters in den deutsch-österreichischen Jugendspielen 1930-1950. In: Burg, Irene von u.a. (Hg.): Mittelalter-Rezeption IV. Medien, Politik, Ideologie, Ökonomie. Gesammelte Vorträge des 4. Internationalen Symposions zur Mittelalter-Rezeption an der Universität Lausanne 1989. Göppingen Kümmerle 1991, S. 95-116. (=Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 550).
- Benz, Wolfgang: Geschichte des Dritten Reiches. München: Beck 2000.
- Benz, Wolfgang / Graml, Herman / Weiß, Hermann (Hg.): Enzyklopädie des Nationalsozialismus. 5., akt. u. erw. Aufl. München: dtv 2007.
- Bitterhof, Erich (Hg.): Das Musikheim Frankfurt/Oder 1929-1941. Beiträge der Jugendbewegung zur preußischen Kulturpolitik, Lehrerfortbildung und

Erwachsenenbildung. Witzhausen: Burg Ludwigstein 1980 (=Schriftenreihe des Archivs der deutschen Jugendbewegung 3).

- Blaschke, Anette: Die Reichserntedankfeste vor Ort. Auf der ‚Hinterbühne‘ einer nationalsozialistischen Masseninszenierung. In: Reeken, Dietmar von / Thießen, Malte (Hg.): „Volksgemeinschaft“ als soziale Praxis. Neue Forschungen zur NS-Gesellschaft vor Ort. Paderborn: Schöningh 2013, S. 125-141.
- Bochow, Jörg: Berliner Theater im Dritten Reich: Repräsentative Ästhetik oder / und „Bewahrer kultureller Werte“? Linien und Brüche der Moderne im Berliner Theater der dreißiger Jahre. In: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Weiler, Christel (Hg.): Berliner Theater im 20. Jahrhundert. Berlin: Fannei und Walz 1998, S. 147-169.
- Boettcher, Jürgen / Ulbricht, Justus H.: ‚Noch immer ging der Weg des neuen Deutschland über Gräber vorwärts.‘ Einblicke in den politischen Totenkult in Weimar. In: Härtl, Ursula / Stenzel, Burkhard / Ulbricht, Justus H. (Hg.): Hier, hier ist Deutschland. Von nationalen Kulturkonzepten zur nationalsozialistischen Kulturpolitik. Göttingen: Wallstein 1997, S. 57-82.
- Bollmus, Reinhard: Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem. 2. Aufl. München: Oldenbourg 2006.
- Bonin, Felix von: Wörterbuch der Märchen-Symbolik. Ahlerstedt: Param 2009.
- Bormann, Hans-Friedrich / Matzke, Annemarie / Brandstetter, Gabriele: Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst, Medien, Praxis. Bielefeld: Transcript 2010.
- Brauneck, Manfred / Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 5., vollst. überarb. Neuauflage. Reinbeck: Rowohlt 2007.
- Brenner, Helmut: Musik als Waffe? Theorie und Praxis der politischen Musikverwendung, dargestellt am Beispiel der Steiermark 1938 - 1945. Graz: Weishaupt 1992.
- Brenner, Hildegard: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Reinbek: Rowohlt 1963.
- Brockhaus, Gudrun: Schauer und Idylle. Faschismus als Erlebnisangebot. München: Kunstmann 1997.

- Broich, Josef: Vom Laienspiel zum Fachverband – die RAST. 3., erw. u. überarb. Aufl. Köln: Maternus 2014 (= Kölner Beiträge zur Theaterpädagogik, 1).
- Buddrus, Michael: ‚Einmal im Leben durch Weimar hindurch‘. Das Kulturpolitische Arbeitslager der HJ 1938 in Weimar in Reden und Pressestimmen. In: Härtl, Ursula / Stenzel, Burkhard / Ulbricht, Justus H. (Hg.): Hier, hier ist Deutschland. Von nationalen Kulturkonzepten zur nationalsozialistischen Kulturpolitik. Göttingen: Wallstein 1997, S. 123-142.
- Bundesarchiv (Hg.): Reichskulturkammer und ihre Einzelkammern. Bestand R 56. Findbücher zu den Beständen des BA, 31. Bearbeitet von Wolfram Werner. Koblenz: Bundesarchiv 1987.
- Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung e.V. (Hg.): Der Kompetenznachweis Kultur. Ein Nachweis von Schlüsselkompetenzen durch kulturelle Bildung. Remscheid 2004 (=Schriftenreihe der Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung e.V. 63).
- Caffier, Matthias: Reglementiertes Amateurtheater im Dritten Reich. In: Landesverband Amateurtheater Sachsen e.V. (Hg.): Auf der Scene. Gesichter des nichtprofessionellen Theaters in Sachsen von 1500 bis 2000. Beucha: Sax 2013, S. 160-177.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin: Merve 1992.
- Diehl, Paula (Hg.): Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen. Paderborn: Fink 2006.
- Ditt, Karl: Raum und Volkstum. Die Kulturpolitik des Provinzialverbandes Westfalen 1923-1945. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung 1988 (= Veröffentlichungen des Provinzialinstituts für Westfälische Landes- und Volksforschung des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe 26).
- Dittrich, Constance / Merkle, Kerstin: Einführung. Allgegenwärtig und ganzheitlich. Die Ideologie des Nationalsozialismus in Kindheit und Jugendzeit. In: Merkle, Kerstin / Dittrich, Constance (Hg.): Spiel mit dem Reich. Nationalsozialistische Ideologie in Spielzeug und Kinderbüchern. Wiesbaden: Harrassowitz 2011, S. 9-15.

- Dussel, Konrad: Ein neues, ein heroisches Theater? Nationalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen. Bonn: Bouvier 1988. (=Literatur und Wirklichkeit 26)
- Eichberg, Henning / Dultz, Michael / Gadberry, Glen / Rühle, Günther (Hg.): Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeiterweihepiel und olympisches Zeremoniell. Stuttgart: Frommann-Holzboog 1977.
- Eicher, Thomas: Spielplanstrukturen 1929-1944. In: Rischbieter, Henning (Hg.): Theater im „Dritten Reich“. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik. Seelze-Velber: Kallmeyer 2000, S. 279-488.
- Elfferding, Wieland: Von der proletarischen Masse zum Kriegsvolk. Massenaufmarsch und Öffentlichkeit im deutschen Faschismus am Beispiel des 1. Mai 1933. In: Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus. Hg. v. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin: Dirk Nishen 1987, S. 17 – 51.
- Fahlbusch, Michael: Wissenschaft im Dienst der nationalsozialistischen Politik? Die „Volksdeutschen Forschungsgemeinschaften“ von 1931 - 1945. Baden-Baden: Nomos 1999.
- Faustmann, Uwe Julius: Die Reichskulturkammer. Aufbau, Funktion und Grundlagen einer Körperschaft des öffentlichen Rechts im nationalsozialistischen Regime. Aachen: Shaker 1995.
- Fauth, Tim: Deutsche Kulturpolitik im Protektorat Böhmen und Mähren 1939 bis 1941. Göttingen: V&R 2004 (= Berichte und Studien 45).
- Ferchhoff, Wilfried: Jugendkulturen in der NS-Zeit. In: Faulstich, Werner (Hg.): Die Kultur der 30er und 40er Jahre. Paderborn: Fink 2009 (= Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts), S. 71-89.
- Fischer-Lichte, Erika / Warstat, Matthias: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Staging Festivity. Theater und Fest in Europa. Tübingen: Francke 2009 (= Theatralität 10), S. 9-16.
- Fischer-Lichte, Erika: Tod und Wiedergeburt. Zur Verklärung der Volksgemeinschaft in Thingspielen und nationalsozialistischen Feiern. In: Diehl, Paula (Hg.): Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen. München: Fink 2006, S. 191-210.
- Flemming, Jens: Der 1. Mai und die deutsche Arbeiterbewegung. Politische Demonstration und sozialistische Festtagskultur. In: Schultz, Uwe (Hg.): Das

Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart. München: Beck 1988, S. 341-351.

- Foucault, Michel: Analytik der Macht. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.
- Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. 11. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1991.
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.
- Frenschkowski, Marco und Daniel Drascek: Teufel. In: Ranke, Kurt u.a. (Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Bd. 13. Berlin: de Gruyter 2010, S. 383-413.
- Gaus, Gunda u.a.: „Der Wille der Toten ist, daß Deutschland lebe“. „Heldengedenktage“, NSDAP und Militär in Detmold 1933- 1945. In: Freitag, Werner (Hg.): Das Dritte Reich im Fest. Führermythos, Feierlaune und Verweigerung in Westfalen 1933-1945. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte 1997, S. 251-258.
- Gehrke, Hans-Joachim: Die Bedeutung der (antiken) Historiographie für die Entwicklung des Geschichtsbewusstseins. In: Becker, E.-M. (Hg.): Die antike Historiographie und die Anfänge der christlichen Geschichtsschreibung. Berlin 2005, S. 29-51.
- Gehrke, Hans-Joachim: Was heißt und zu welchem Ende studiert man intentionale Geschichte? Marathon und Troja als fundierende Mythen. In: Melville, G. / Rehberg, K.S. (Hg.): Gründungsmythen, Genealogien, Memorialzeichen. Beiträge zur institutionellen Konstruktion von Kontinuität. Köln 2003, 21-36.
- Giesecke, Hermann: Hitlers Pädagogen. Theorie und Praxis nationalsozialistischer Erziehung. 2., überarb. Aufl. Juventa: Weinheim 1999.
- Giffel, Herbert: Ernsthaft nach dem 1. Weltkrieg. Das Theater der Jugend von den 20er bis zu den 60er Jahren. In: Chiout, Hans und Edgar Wilhelm (Hg.): Das Theater der Jugend und sein Treffen. Zum 10-jährigen Bestehen des ‚Theatertreffens der Jugend‘. Berlin 1989, S. 20-27.
- Gingold, Joscha: Zeitgeschichte im Laienspiel. Erich Colbergs Laienspielstücke als Plattform politischer Standpunkte. Unveröffentl. Bachelorarbeit. Lingen 2013.

- Godde, Cornelia: Das Laienspiel als reformpädagogisches Element. Die Bedeutung Martin Luserkes für das heutige Bildungswesen. Witterschlick: Wehle 1990 (= Beiträge zu Erziehungswissenschaften 3).
- Goertz, Hans-Jürgen: Umgang mit Geschichte. Eine Einführung in die Geschichtstheorie. Reinbek: Rowohlt 1995.
- Grenz, Dagmar: Kämpfen und Arbeiten wie ein Mann – sich aufopfern wie eine Frau. Zu einigen zentralen Aspekten des Frauenbildes in der nationalsozialistischen Mädchenliteratur. In: Grenz, Dagmar / Wilkending, Gisela (Hg.): Geschichte der Mädchenlektüre. Mädchenliteratur und die gesellschaftliche Situation der Frauen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Weinheim: Juventa 1997, S. 217-239.
- Gruhn, Wilfried: Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte vom Gesangsunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller Bildung. Hofheim: Wolke 2003.
- Grund, Uta: Zwischen den Künsten. Edward Gordon Craig und das Bildertheater um 1900. Berlin: Akademie 2002.
- Gudjons, Herbert: Pädagogisches Grundwissen. Überblick, Kompendium, Studienbuch. 11. grundl. überarb. Aufl. Bad Heilbrunn: Klinkhardt 2012.
- Günther, Ulrich: Die Schulmusikerziehung von der Kestenberg-Reform bis zum Ende des Dritten Reiches. 2., erg. Aufl. Augsburg: Wißner 1992 (= Forum Musikpädagogik 5).
- Haar, Ingo: Historiker im Nationalsozialismus. Deutsche Geschichtswissenschaft und der „Volkstumskampf“ im Osten. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000 (= Kritische Studien zur Geisteswissenschaft 143), S. 11-24.
- Harvey, Elisabeth: ‚Der Osten braucht dich!‘ Frauen und nationalsozialistische Germanisierungspolitik. Hamburg: Hamburger Ed. 2010.
- Heckelmann, Heike: Schultheater und Reformpädagogik. Eine Quellenstudie zur reformpädagogischen Internatserziehung seit dem 18. Jahrhundert. Tübingen: Francke 2005.
- Hellfeld, Matthias von: Bündische Jugend und Hitlerjugend. Zur Geschichte von Anpassung und Widerstand 1930-1939. Köln: Wissenschaft und Politik 1987.

- Hentschel, Ulrike / Ritter, Hans-Martin (Hg.): Entwicklungen und Perspektiven der Spiel- und Theaterpädagogik. Festschrift für Hans-Wolfgang Nickel. Berlin: Schibri 2003.
- Hentschel, Ulrike: Theaterspielen als ästhetische Bildung. Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung. Berlin: Schibri 2010.
- Hesse, Ulrich: Schritte in vermintes Terrain. Ergänzende Bemerkungen zur Frauke Schelling ‚Vom Laienspiel zum Fronttheater – Anmerkungen zur Entwicklung der Laienspielbewegung zur Zeit des Nationalsozialismus.‘ In: Spiel und Theater 49 (1997). H. 159, S. 30-32.
- Hesse, Ulrich: Vom Schulbühnenspiel zum Schulfach. Die Geschichte der Integration darstellenden Spiels in die Schule am Beispiel Hamburgs. Berlin: Schibri 2005.
- Hoffmann, Erich: Die ‚Gleichschaltung‘ des Flensburger Grenzlandtheaters und der szenische Untergang des ‚Landesverrätters‘ Carsten Holm. In: Hoffmann, Erich / Wulf, Peter (Hg.): ‚Wir bauen das Reich‘. Aufstieg und erste Herrschaftsjahre des Nationalsozialismus in Schleswig-Holstein. Neumünster: Wachholtz 1983, S. 253-270.
- Hopster, Norbert: Fest und Feier. In: Hopster, Norbert / Josting, Petra / Neuhaus, Joachim: Kinder- und Jugendliteratur 1933-1945. Ein Handbuch. Bd. 2. Stuttgart: Metzler 2005, S. 639-700.
- Hopster, Norbert: Träume und Trümmer. Der Nationalsozialismus von 1933 bis 1945. Überarb. Neuausg. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte 1989.
- Jäger, Siegfried / Zimmermann, Jens (Hg.): Lexikon Kritische Diskursanalyse. Eine Werkzeugkiste. Münster: Unrast 2010.
- Jakobi, Franz-Josef / Sternberg, Thomas: Kulturpolitik in Münster während der nationalsozialistischen Zeit. Referate und Diskussionsbeiträge der Tagung am 8. und 9. Juni 1990 im Franz-Hitze-Haus Münster. Münster: Regensberg 1990.
- Janka, Franz: Die braune Gesellschaft. Ein Volk wird formatiert. Stuttgart: Quell 1997.
- Jenne, Michael: Musik, Kommunikation, Ideologie. Ein Beitrag zur Kritik der Musikpädagogik. Stuttgart: Klett 1977.

- Josting, Petra: Kinder- und Jugendliteraturpolitik im NS-Staat. In: Hopster, Norbert / Josting, Petra / Neuhaus, Joachim (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur 1933-1945. Ein Handbuch. Bd. 2. Stuttgart: Metzler 2005, S. 55-120.
- Kaiser, Beate und Gunter Görner (Hg.): Chronik der Stadt Mühlhausen in Thüringen. Bd.5: 1891-1945. Bad Langensalza: Rockstuhl 2004.
- Kannberg, Gregor: Der Bühnenvolksbund. Aufbau und Krise des Christlich-deutschen Bühnenvolksbundes 1919-1933. Köln: Leppin 1997.
- Kanz, Heinrich (Hg.): Der Nationalsozialismus als pädagogisches Problem. Deutsche Erziehungsgeschichte 1933- 1945. 2. verb. u. ergä. Aufl. Frankfurt a. M.: Lang 1990 (=Europäische Hochschulschriften: Reihe 11: Pädagogik 178)
- Kater, Michael H.: Hitlerjugend. Darmstadt: Primus 2005.
- Kaufmann, Andreas: Theaterreform und Laienspiel. In: Kerbs, Diethart / Reulecke, Jürgen (Hg.): Handbuch der deutschen Reformbewegungen. 1880-1933. Wuppertal: Hammer 1998, S. 439-449.
- Kaufmann, Andreas: Vorgeschichte und Entstehung des Laienspieles und die frühe Geschichte der Laienspielbewegung. Stuttgart: Universität. Dissertation 1991.
- Keller, Anne: Der ‚ausgerichtete‘ Zuschauer. Zu den Propagandaaufgaben der HJ-Laienspielscharen. In: Barz, André / Paule, Gabriela (Hg.): Der Zuschauer. Analysen einer Konstruktion im theaterpädagogischen Kontext. Berlin: Lit 2013 (= Forum SpielTheaterPädagogik 5), S. 183-216.
- Kerbs, Diethart / Reulecke, Jürgen (Hg.): Handbuch der deutschen Reformbewegungen. 1880-1933. Wuppertal: Hammer 1998.
- Ketelsen, Uwe-Karsten: Heroisches Theater. Untersuchungen zur Dramentheorie des Dritten Reichs. Bonn: Bouvier 1968 (Literatur und Wirklichkeit 2).
- Ketelsen, Uwe-Karsten: Von heroischem Sein und völkischem Tod. Zur Dramatik des Dritten Reiches. Bonn: Bouvier 1970.
- Kinz, Gabriele: Der Bund deutscher Mädels. Ein Beitrag zur außerschulischen Mädchenerziehung im Nationalsozialismus. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1990 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 11: Pädagogik 421).
- Klaus, Martin: Mädchen im 3. Reich. Der Bund deutscher Mädels. Köln: Papy Rossa 1998.

- Klee, Ernst: Das Personenlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 2011.
- Klee, Ernst: Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945. Überarb. Ausg. Frankfurt a. M.: Fischer 2009.
- Klönne, Arno: Jugend im dritten Reich. Die Hitlerjugend und ihre Gegner. Köln: Papy Rossa 1999.
- Klönne, Irmgard: Kontinuitäten und Brüche: Weibliche Jugendbewegung und Bund Deutscher Mädels. In: Reese, Dagmar (Hg.): Die BDM-Generation. Weibliche Jugendliche in Deutschland und Österreich im Nationalsozialismus. Berlin: Verlag für Berlin Brandenburg 2007, S. 41-86.
- Koch, Gerd / Streisand, Marianne: Wörterbuch der Theaterpädagogik. Berlin: Schibri 2003.
- Köhler, Gerald: Zum Raum wird hier der Schmerz. Das expressionistische Theater als Gesamtkunstwerk. In: Beil, Ralf / Dillmann, Claudia (Hg.): Gesamtkunstwerk Expressionismus. Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur. 1905 bis 1925. Ostfildern: Hatje Cantz 2010, S. 174-201.
- Köhler, Ines: Ernteteilung. In: Ranke, Kurt u.a. (Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Bd. 4. Berlin: de Gruyter 1984, S. 225-234.
- Köhler-Zülch, Ines: Spinnen, Spinnrad. In: Ranke, Kurt u.a. (Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Bd. 12. Berlin: de Gruyter 2007, S. 1057-1068.
- Kolar, Katharina: Lehrlingstheater. In: Streisand, Marianne u.a. (Hg.): Lektionen 5. Theaterpädagogik. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 210-215.
- Kolland, Dorothea: Die Jugendmusikbewegung. Gemeinschaftsmusik, Theorie und Praxis. Stuttgart: Metzler 1979.
- Kratzer, Wolfgang: Feiern und Feste der Nationalsozialisten. Aneignung und Umgestaltung christlicher Kalender, Riten und Symbole. München: Ludwig-Maximilians-Universität. Dissertation 1998.
- Leonhardt, Nic: Piktoral-Dramaturgie. Visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert (1869 - 1899). Bielefeld: Transcript 2007.
- Ley, Michael / Schoeps, Julius H. (Hg.): Der Nationalsozialismus als politische Religion. Bodenheim: Philo 1997 (= Studien zur Geistesgeschichte 20).
- Lingelbach, Karl Christoph: Erziehung und Erziehungstheorien im nationalsozialistischen Deutschland. Weinheim: Beltz 1970.

- Lüdicke, Martina / Bies, Werner: Sonne. In: Ranke, Kurt u.a. (Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Bd. 12. Berlin: de Gruyter 2007, S. 873 – 881.
- Lurker, Manfred (Hg.): Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart: Kröner 1988.
- Lüthi, Max: Märchen. 9., durchges. u. erg. Aufl. Stuttgart: Metzler 1996 (= Sammlung Metzler 16).
- Miller-Kipp, Gisela: „Der Führer braucht mich“. Der Bund Deutscher Mädel (BDM). Lebenserinnerungen und Erinnerungsdiskurs. Weinheim: Juventa 2007.
- Mogge, Winfried: Jugendbewegung. In: Kerbs, Diethart / Reulecke, Jürgen (Hg.): Handbuch der deutschen Reformbewegungen. 1880-1933. Wuppertal: Hammer 1998, S. 181-196.
- Moser, Dietz-Rüdiger: Brot. In: Ranke, Kurt u.a. (Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Bd. 2. Berlin: de Gruyter 1979, S. 805 – 813.
- Mosse, Georg: Der nationalsozialistische Alltag. Frankfurt a.M.: Meisenheim 1993.
- Mühle, Eduard: Für Volk und deutschen Osten. Der Historiker Hermann Aubin und die deutsche Ostforschung. Düsseldorf: Droste 2005 (= Schriften des Bundesarchivs 65).
- Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus. Berlin: Dirk Nishen 1987.
- Nickel, Hans-Wolfgang: Laienspiel. In: Brauneck, Manfred / Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 5., vollst. überarb. Neuauflage. Reinbeck: Rowohlt 2007, S. 575-577.
- Oelkers, Jürgen: Pädagogischer Liberalismus und nationale Gemeinschaft. Zur politischen Ambivalenz der ‚Reformpädagogik‘ in Deutschland vor 1914. In: Zeitschrift für Pädagogik. 22. Beiheft. Weinheim: Beltz 1988, S. 195-217.
- Offermanns, Alexandra: „Die wussten was uns gefällt“. Ästhetische Manipulation und Verführung im Nationalsozialismus, illustriert am BDM-Werk ‚Glaube und Schönheit‘. Münster: Lit 2004.
- Opgengoorth, Ernst: Einführung in das Studium der neueren Geschichte. 4., durchges. u. erg. Aufl. München: Schöningh 1993.
- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Aufl. München: Fink 2001.

- Phleps, Thomas: Ein stiller, verbissener und zäher Kampf um Stetigkeit. Musikwissenschaft in NS-Deutschland und ihre vergangenheitspolitische Bewältigung. erschienen 2001a. <http://www.staff.uni-giessen.de/~g51092/stetigkeit.html>. Abgerufen am 14.1.2015.
- Phleps, Thomas: „Es geht eine helle Flöte...“. Einiges zur Aufarbeitung der Vergangenheit in der Musikpädagogik heute. In: Musik und Bildung 27. 6/1995, S. 64-74. <http://www.staff.uni-giessen.de/~g51092/floete.html>. Abgerufen am 14.01.2015.
- Phleps, Thomas: Musikerziehung im Aufbau. Die Lehrgänge für Jugend- und Volksmusikleiter resp. Seminare für Musikerzieher in der HJ 1936-1944. In: Heister, Hanns Werner (Hg.): „Entartete Musik“ 1938 – Weimar und die Ambivalenz. Saarbrücken: Pfau 2001, S. 421-445. <http://www.staff.uni-giessen.de/~g51092/MusikerziehungimAufbau.html>. Abgerufen am 14.01.2015.
- Phleps, Thomas: Was bedeutet: Aufarbeitung der ‚Musikerziehung‘ in NS-Deutschland. In: Knolle, Niels (Hg.): Kultureller Wandel und Musikpädagogik. Essen: Die Blaue Eule 2000, S. 235-276. <http://www.staff.uni-giessen.de/~g51092/aufarbeitung.html>. Abgerufen am 14.01.2015.
- Pinkert, Ute: Transformationen des Alltags. Materialbasierte Theaterproduktionen in der Theaterpädagogik. In: Streisand, Marianne u.a. (Hg.): Lektionen 5. Theaterpädagogik. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 72-79.
- Pinkert, Ute: Transformationen des Alltags. Theaterprojekte der Berliner Lehrstückpraxis und Live Art bei Forced Entertainment. Modelle, Konzepte und Verfahren kultureller Bildung. Berlin: Schibri 2005.
- Poerschke, Dietlind: Das „Fest des deutschen Weines“ in Lippe 1935 und 1936. Ein unpolitisches Konsumvergnügen? In: Freitag, Werner (Hg.): Das Dritte Reich im Fest. Führermythos, Feierlaune und Verweigerung in Westfalen 1933-1945. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte 1997, S. 151-156.
- Rademacher, Sabine: „Die opferbereite Kameradin“. Schule, Erziehung und Ausbildung der Mädchen im Dritten Reich. In: Merkel, Kerstin / Dittrich, Constance (Hg.): Spiel mit dem Reich. Nationalsozialistische Ideologie in Spielzeug und Kinderbüchern. Wiesbaden: Harrassowitz 2011, S. 63-69.

- Radt, Joachim: Indoktrination der Jugend im NS-Regime. Geschichte im „Dritten Reich“ am Beispiel der Zeitschrift „Wille und Macht“. Frankfurt a. M.: VAS 1998.
- Ranke, Kurt u.a. (Hg.): Enzyklopädie des Märchens. 14 Bde. Berlin: de Gruyter 1975ff.
- Reese, Dagmar: Kamerad unter Kameraden. Weiblichkeitskonstruktionen im Bund Deutscher Mädel während des Krieges. In: Reese, Dagmar (Hg.): Die BDM-Generation. Weibliche Jugendliche in Deutschland und Österreich im Nationalsozialismus. Berlin: Verlag für Berlin Brandenburg 2007, S. 215-253.
- Reichel, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Gewalt und Faszination des deutschen Faschismus. Hamburg: Ellert und Richter 2006.
- Reichl, Johannes M.: Das Thingspiel. Über den Versuch eines nationalsozialistischen Lehrstück-Theaters. Frankfurt a. M.: Mißbeck 1988.
- Renvert, Eva: Theaterpädagogik in Organisationen zwischen Unternehmenstheater und ästhetisch reflexiver Bildung. In: Streisand, Marianne u.a. (Hg.): Lektionen 5. Theaterpädagogik. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 205-209.
- Rischbieter, Henning: NS-Theaterpolitik. In: Ders. (Hg.): Theater im „Dritten Reich“. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik. Seelze-Velber: Kallmeyer 2000, S. 9-277.
- Rölleke, Heinz (Hg.): Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand. Stuttgart: Reclam 1997.
- Rühle, Günther: Theater in Deutschland 1887-1945. Seine Ereignisse – seine Menschen. Frankfurt a.M.: Fischer 2007.
- Rumpf, Marianne: Frau Holle. In: Ranke, Kurt u.a. (Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Bd. 6. Berlin: de Gruyter 1990. S. 159 – 168.
- Schäfer, Hans-Dieter: Das gespaltene Bewußtsein. Über die Lebenswirklichkeit in Deutschland 1933 - 1945. Deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933 - 1945. München: Carl Hanser 1981, S. 114 – 162.
- Schelling, Frauke: Vom Jugendspiel zum Fronttheater. Anmerkungen zur Entwicklung der Laienspielbewegung zur Zeit des Nationalsozialismus. Teil 1. In: Spiel und Theater 48 (1996). H. 158, S. 25-28.

- Schelling, Frauke: Vom Jugendspiel zum Fronttheater. Anmerkungen zur Entwicklung der Laienspielbewegung zur Zeit des Nationalsozialismus. Teil 2. In: Spiel und Theater 49 (1997). H. 159, S. 27-29.
- Scherf, Walter: Das Märchenlexikon. Bd. 1. München: Beck 1995.
- Schmidt, Christoph: Nationalsozialistische Kulturpolitik im Gau Westfalen-Nord. Regionale Strukturen und lokale Milieus (1933-1945). Paderborn: Schöningh 2006 (= Forschungen zur Regionalgeschichte 54).
- Schmidt, Leopold: Das deutsche Volksschauspiel. Ein Handbuch. Berlin: E. Schmidt 1962.
- Schmidtke, Adrian: Körperformationen. Fotoanalysen zur Formierung und Disziplinierung des Körpers in der Erziehung des Nationalsozialismus. Münster: Waxmann 2007.
- Schmiechen-Ackermann, Detlef: Einführung. In: Ders. (Hg.): ‚Volksgemeinschaft‘: Mythos, wirkungsmächtige soziale Verheißung oder soziale Realität im ‚Dritten Reich‘? Paderborn: Schöningh 2012, S. 13-53.
- Schnyder, André: Teufelspakt. In: Ranke, Kurt u.a. (Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Bd. 13. Berlin: de Gruyter 2010, S. 447-455.
- Scholtz, Harald: Erziehung und Unterricht unterm Hakenkreuz. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1985 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 1512).
- Schreckenberg, Heinz: Erziehung, Lebenswelt und Kriegseinsatz der deutschen Jugend unter Hitler: Anmerkungen zur Literatur. Münster: Lit 2001.
- Schriegel, Susanne / Tamoschus, Angelika: Jugendtheater als Medium politisch-pädagogischer Praxis. Zur Geschichte und aktuellen Situation bürgerlichen und proletarischen Jugendtheaters. Fft./ M.: päd.-extra-Buchverlag 1978.
- Schultz, Jürgen: Die Akademie für Jugendführung der Hitlerjugend in Braunschweig. Braunschweig: Waisenhaus 1978.
- Schütte, Wolfgang U.: Theaterverlage fürs Volk. In: Landesverband Amateurtheater Sachsen e.V. (Hg.): Auf der Scene. Gesichter des nichtprofessionellen Theaters in Sachsen von 1500 bis 2000. Beucha: Sax 2013, S. 149-158.
- Schwerdt, Ulrich: Martin Luserke. 1880 - 1968. Reformpädagogik im Spannungsfeld von pädagogischer Innovation und kulturkritischer Ideologie. Eine biographische Rekonstruktion. Frankfurt a.M.: Lang 1993.

- Seifert, Manfred: Kulturarbeit im Reichsarbeitsdienst. Theorie und Praxis nationalsozialistischer Kulturpflege im Kontext historisch-politischer, organisatorischer und ideologischer Einflüsse. Münster: Waxmann 1996.
- Sieb, Rainer: Der Zugriff der NSDAP auf die Musik. Zum Aufbau von Organisationsstrukturen für die Musikarbeit in den Gliederungen der Partei. Osnabrück, Univ., Diss., 2007.
- Simhandl, Peter: Theatergeschichte in einem Band. Berlin: Henschel 2001.
- Sontheimer, Kurt: Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalsozialismus zwischen 1918 und 1933. München: Nymphenburger 1962.
- Spengler, W. Eckehart: Apfel, Apfelbaum. In: Ranke, Kurt u.a. (Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Bd. 1. Berlin: de Gruyter 1977, S. 622 – 625.
- Stahlmann, Martin / Schiedeck, Jürgen: Erziehung zur Gemeinschaft - Auslese durch Gemeinschaft. Zur Zurichtung des Menschen im Nationalsozialismus. Bielefeld: KT 1991.
- Stahlmann, Martin / Schiedeck, Jürgen: Erziehung zur Gemeinschaft, Auslese durch Gemeinschaft. Zur Zurichtung des Menschen im Nationalsozialismus. Bielefeld: Böllert 1991.
- Stommer, Rainer: Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die "Thing-Bewegung" im Dritten Reich. Marburg: Jonas 1985.
- Streisand, Marianne / Giese, Nadine / Kraus, Tom / Ruping, Bernd (Hg.): Talkin 'bout my Generation. Archäologie der Theaterpädagogik. Teil 2. Konferenzband. Berlin: Schibri 2008.
- Streisand, Marianne / Hentschel, Ulrike / Poppe, Andreas / Ruping, Bernd (Hg.): Generationen im Gespräch. Archäologie der Theaterpädagogik. Teil 1. Berlin: Schibri 2005.
- Streisand, Marianne: Geschichte der Theaterpädagogik im 20. und 21. Jahrhundert. In: Streisand, Marianne u.a. (Hg.): Lektionen 5. Theaterpädagogik. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 14-34.
- Streisand, Marianne: Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der „Intimität“ auf dem Theater um 1900. München: Fink 2001.
- Strothmann, Dietrich: Nationalsozialistische Literaturpolitik. Ein Beitrag zur Publizistik im Dritten Reich. 2. verb. Aufl. Bonn: Bouvier 1963.

- Szarota, Tomasz: Der deutsche Michel. Die Geschichte eines nationalen Symbols und Autostereotyps. Osnabrück: Fibre 1998. (= Klio in Polen 3)
- Thamer, Hans-Ulrich: Faszination und Manipulation. Die Nürnberger Reichsparteitage der NSDAP. In: Schultz, Uwe (Hg.): Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart. München: Beck 1988, S. 352-368.
- Thamer, Hans-Ulrich: Verführung und Gewalt. Deutschland 1933-1945. Berlin: Siedler 1986 (= Die Deutschen und ihre Nation 5), S. 417-434.
- Ulbricht, Justus H.: ‚Wo liegt Weimar?‘ Nationalistische Entwürfe kultureller Identität. In: Härtl, Ursula / Stenzel, Burkhard / Ulbricht, Justus H. (Hg.): Hier, hier ist Deutschland. Von nationalen Kulturkonzepten zur nationalsozialistischen Kulturpolitik. Göttingen: Wallstein 1997, S.11-44.
- Uther, Hans-Jörg: Handbuch zu den ‚Kinder- und Hausmärchen‘ der Brüder Grimm. Entstehung, Wirkung, Interpretation. 2., vollst. überarb. Aufl. Berlin: De Gruyter 2013.
- Vieregge, Heike: Die Partei im Krieg. Erntedankfeste in Soest 1942 – 1944. In: Freitag, Werner (Hg.): Das Dritte Reich im Fest. Führermythos, Feierlaune und Verweigerung in Westfalen 1933-1945. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte 1997, S. 245-249.
- Voigt-Firon, Diana: Das Mädchenbuch im Dritten Reich. Weibliche Rollenangebote zwischen bürgerlichem Frauenbild, faschistischer Neuprägung und Staatsinteresse. Köln: Pahl-Rugenstein 1989. (= Frauen-Studien 14).
- Vondung, Klaus: Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1971.
- Vondung, Klaus: Revolution als Ritual. Der Mythos des Nationalsozialismus. In: Härtl, Ursula/ Stenzel, Burkhard / Ulbricht, Justus H. (Hg.): Hier, hier ist Deutschland. Von nationalen Kulturkonzepten zur nationalsozialistischen Kulturpolitik. Göttingen: Wallstein 1997, S. 45-56.
- Wardetzky, Jutta: Theaterpolitik im faschistischen Deutschland. Studien und Dokumente. Berlin: Henschel 1983.
- Warstat, Matthias: Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918-1933. Tübingen: Francke 2005.

- Wirth, Uwe: „Dilettantenarbeit“ – Virtuosität und performative Pfuscherei. In: Gabriele Brandstetter / Neumann, Gerhard (Hg.): Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik. Königshausen & Neumann: Würzburg 2011, S. 277-288.
- Wolfersdorf, Peter: Stilformen des Laienspiels. Eine historisch-kritische Dramaturgie. Anhang: Schulspiel. Braunschweig: Waisenhaus 1962 (=Schriftenreihe der Pädagogischen Hochschule Braunschweig 9).
- Worbs, Marcin: Quickborn und Heimgarten als ein kulturell-religiöses Ereignis in Oberschlesien (1909-1939). Opole: Uniwersytet Wydział Teologiczny 1999.
- Wulf, Joseph: Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Ungekürzte Ausg. Frankfurt a. M.: Ullstein 1983.
- Zoremba, Dieter: „Freut euch des Lebens“. Festkultur in Blomberg in der Mitte der 30er Jahre. In: Freitag, Werner (Hg.): Das Dritte Reich im Fest. Führermythos, Feierlaune und Verweigerung in Westfalen 1933-1945. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte 1997, S. 143 -150.
- Zuber, Brigitte: Gymnasiale Kunsterziehung der NS-Zeit. Das Beispiel München. Göttingen: Wallstein 2009.

Danksagung

Für jede Form von Begleitung und Unterstützung bei meiner Forschungsarbeit möchte ich mich bei meinen Kolleg*innen, Freund*innen und meiner Familie bedanken. Ganz besonderer Dank gilt Prof. Dr. Marianne Streisand, Prof. Dr. Ulrike Hentschel, Prof. Dr. Ute Pinkert, dem theaterpädagogischen Doktorandenkolloquium an der Hochschule Osnabrück – besonders Katharina Kolar, Eva Renvert, Andreas Schülter, Bernd Oevermann – und dem Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ an der Universität der Künste, Berlin. Außerdem Nadine Giese, Prof. Dr. Stefan Schache, Tim Gretenkort und ganz besonders Meike Dolkemeier.