

TEXTE FÜR DAS THEATERSPIEL VON
KINDERN UND JUGENDLICHEN IM
,DRITTEN REICH‘

-

Eine exemplarische Untersuchung verschiedener
Spielreihen

Dissertation

zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades an der Philosophischen Fakultät der

Georg-August-Universität Göttingen

vorgelegt von

Barbara Korte

aus Georgsmarienhütte

Göttingen 2017

Erstgutachterin: apl. Prof. Dr. Anke Detken

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Simone Winko

Tag der mündlichen Prüfung: 10.04.2017

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	1
1.1 Zur Einführung	1
1.2 Erkenntnisinteresse und Vorgehensweise	3
1.2.1 Untersuchungsgegenstand und Fragestellung	3
1.2.2 Zur Auswahl der untersuchten Spielreihen.....	5
1.2.3 Zum Aufbau der Arbeit.....	7
1.2.4 Erläuterungen zu verwendeten Begriffen.....	11
1.2.4.1 Begriffsdefinition Kinder und Jugendliche.....	11
1.2.4.2 Übernahme von Begriffen aus dem NS-Sprachgebrauch.....	15
1.2.5 Zur Zitierweise	16
1.3 Forschungsstand zum Thema „Kinder- und Jugendtheater im ‚Dritten Reich‘“	17
2. Kinder- und Jugendtheater vor 1933	32
2.1 Didaktische Dramen der Aufklärung	33
2.2 Vom Privaten ins Öffentliche: Theater für Kinder und Jugendliche ab etwa 1850	35
2.2.1 Weihnachtskomödie und Weihnachtsmärchen.....	37
2.3 Reformpädagogik und ‚Kindertümlichkeit‘	40
2.4 Schülervorstellungen im Kaiserreich	41
2.5 Patriotisches Schulfestspiel und Schulbühne	43
2.6 Das Laienspiel der Jugendbewegung	45
2.7 Linkes Kinder- und Jugendtheater in der Weimarer Republik	48
2.8 Professionelles Theater für Kinder und Jugendliche in der Weimarer Republik	50
3. Kinder- und Jugendtheater im ‚Dritten Reich‘	52
3.1 Kontrolle und Vereinnahmung jugendlicher kultureller Aktivitäten durch die HJ	52
3.2 Laienspiel in der Hitlerjugend	56
3.3 Verbot von Jugendorganisationen und Kontrolle des Kulturbereichs	64
3.4 Professionelles Theater für Kinder und Jugendliche	70
3.5 Schulspiel im ‚Dritten Reich‘	79
3.5.1 Der Nationalsozialistische Lehrerbund	80
3.6 Kontrolle des Laienspiels in der HJ	82
3.7 Publikation von Spieltexten für das Laien- und Schulspiel	83
4. Die Spiele der deutschen Jugend	88
4.1 Verlag, Herausgeber und Allgemeines zur Reihe	88
4.2 Zur Programmatik der Spiele der deutschen Jugend	96
4.2.1 Titel und Untertitel der Stücke	96
4.2.2 Das Vorwort zum ersten Band	96
4.2.3 Die übrigen Vorworte	97
4.2.3.1 Besondere Spielform: Stegreif	99
4.3 Formale Aspekte	102
4.3.1 Wer hat die Stücke geschrieben?.....	102
4.3.2 Wie sind die Stücke entstanden?	110
4.3.3 Wer soll die Stücke aufführen?.....	115
4.3.4 Für wen, wie und wo sollen die Stücke aufgeführt werden?.....	118
4.3.5 Zum Aufbau der Stücke	123
4.3.5.1 Umfang und Einteilung in Szenen oder Akte	123
4.3.5.2 Besonderheiten im Aufbau	124
4.3.5.3 Regiebemerkungen	126
4.3.6 Musik.....	128
4.3.7 Vorlagen und Quellen der Stücke.....	131

4.3.8 Sprachliche Gestaltung der Figurenrede.....	134
4.3.8.1 Stücke in Versen	134
4.3.8.2 Stücke in Vers und Prosa	138
4.3.8.3 Stücke in Prosa.....	141
4.3.9.4 Kennzeichnung jüdischer Figuren durch ihre Sprechweise	144
4.4 Thematische Schwerpunkte	150
4.4.1 Bauerntum.....	150
4.4.2 Deutsches Volk und Gemeinschaft.....	159
4.4.3 Treue.....	165
4.4.4 Grenzland und Deutsche im Ausland.....	166
4.4.5 Antisemitismus	171
4.4.6 Politik und gesellschaftliche Realität.....	185
4.5 Rollenangebot für Mädchen und Jungen	199
4.6 Zusammenfassung	203
5. Die Spiele und Feste der deutschen Schule	206
5.1 Verlag, Herausgeber und Allgemeines zu Reihe	206
5.2 Zur Programmatik der Reihe	208
5.2.1 Die Vorworte.....	209
5.3 Formale Aspekte	212
5.3.1 Wer hat die Stücke geschrieben?.....	212
5.3.2 Wer soll die Stücke spielen?	218
5.3.3 Für wen, wie und wo sollen die Stücke aufgeführt werden?.....	220
5.3.4 Aufbau der Stücke	222
5.3.4.1 Umfang und Einteilung in Szenen oder Akte	222
5.3.4.2 Regiebemerkungen	223
5.3.4.3 Illusionsbrechungen	225
5.3.5 Musik.....	226
5.3.6 Vorlagen und Quellen der Stücke.....	230
5.3.7 Sprachliche Gestaltung der Figurenrede.....	230
5.4 Thematische Schwerpunkte	238
5.4.1 Mittwinter	239
5.4.2 Deutsche Jugend und deutsches Volk	242
5.4.3 Antisemitismus	248
5.4.4 Brot und Gold	249
5.4.5 Musik.....	254
5.4.6 Mai	255
5.5 Rollenangebot für Mädchen und Jungen	256
5.6 Zusammenfassung	259
6. Die Münchener Laienspiele	262
6.1 Verlag, Herausgeber und Allgemeines zur Reihe	262
6.2 Zur Programmatik der Münchener Laienspiele	273
6.2.1 Titel und Überblickslisten	273
6.2.2 Die Vorworte des 1. und des 100. Bandes der Reihe.....	276
6.2.3 Die übrigen Vorworte.....	278
6.2.4 Die Jubiläumsausgabe: Band 100 der Münchener Laienspiele.....	291
6.2.5 Sonderhefte zu den 10- und 15jährigen Jubiläen der Münchener Laienspiele....	293
6.3 Zur Auswahl der untersuchten Texte	299
6.4 Formale Aspekte	303
6.4.1 Wer hat die Stücke geschrieben?.....	303
6.4.2 Wie sind die Stücke entstanden?	309
6.4.3 Wer soll die Stücke aufführen?.....	310
6.4.4 Für wen, wie und wo sollen die Stücke aufgeführt werden?.....	316

6.4.5 Umfang und Aufbau der Stücke	320
6.4.5.1 Umfang und Einteilung in Akte oder Szenen	320
6.4.5.2 Regiebemerkungen	323
6.4.5.3 Illusionsbrechung.....	326
6.4.6 Musik.....	335
6.4.7 Tanz.....	340
6.4.8 Vorlagen und Quellen der Stücke.....	344
6.5 Sprachliche Gestaltung der Figurenrede	346
6.5.1 Stücke in Versen.....	346
6.5.2 Stücke in Prosa	349
6.5.3 Stücke in Prosa und Vers.....	351
6.5.4 Kennzeichnung einzelner Personen(gruppen) durch Sprache	353
6.5.4.1 Kennzeichnung jüdischer Figuren.....	356
6.5.5 Fazit zur sprachlichen Gestaltung.....	361
6.6 Thematische Schwerpunkte	361
6.6.1 ‚Volksgemeinschaft‘ und deutsches Reich	361
6.6.2 Treue zu Volk und Gemeinschaft	374
6.6.3 Hitlerjugend	383
6.6.3.1 Exkurs: Im Waldhaus - Ein Stück über die Hitlerjugend?.....	400
6.6.4 Antisemitismus	407
6.6.5 Religion und Religiosität.....	417
6.6.6 Märchen.....	423
6.6.7 Jahreszeiten	438
6.6.8 Jungen erleben Abenteuer.....	440
6.6.9 Weitere Themen.....	443
6.7 Rollenangebot für Mädchen und Jungen	445
6.8 Zusammenfassung	447
7. Schluss	453
7.1 Vergleich der Spielreihen und Ergebnisse	453
7.2 Ausblick	472
8. Anhang	475
8.1 Übersicht über die untersuchten Spielreihen	475
8.1.1 Spiele der deutschen Jugend	475
8.1.2 Spiele und Feste der deutschen Schule	476
8.1.3 Münchener Laienspiele	477
8.2 Verwendete Literatur	479
8.2.1 Theaterstücke.....	479
8.2.2 Bis 1945 erschienene Sekundärliteratur	485
8.2.3 Gesetze und Erlasse	488
8.2.4 Internetseiten	489
8.2.5 Nach 1945 erschienene Sekundärliteratur.....	490
8.3 Abkürzungen	504

Danksagungen

Der erste Dank gebührt meinen Doktormüttern Anke Detken und Simone Winko, die mein Dissertationsvorhaben von Anfang an förderten und unterstützten und mich stets bestärkten und ermutigten, die den Wechsel des Themas mittrugen und sich die Zeit nahmen, umfangreiche Textausschnitte zu lesen und mit mir zu besprechen. Beide luden mich in ihre Doktorandenkolloquien ein, was mir den konstruktiven Austausch mit anderen Promovierenden ermöglichte. Anke Detken danke ich besonders für ihre vielen Anregungen, Ermutigungen und wertvollen Hinweise ‚auf den letzten Metern‘.

Verschiedenen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern am Seminar für Deutsche Philologie danke ich für ihre Anteilnahme an meinem Dissertationsvorhaben. Besonders erwähnt sei Renate Namvar, die alle zeitlichen Abläufe und Fristen stets im Blick hatte und in den richtigen Momenten daran erinnerte.

Meine Kolleginnen und Kollegen im Theater im OP (ThOP) haben mich in vielerlei Hinsicht unterstützt und bestärkt. Ihnen allen danke ich von Herzen. Klaus-Ingo Pißowotzki einen besonderen Dank dafür, dass er so viele Probenberichte schrieb. Joe Pfändner danke ich für inspirierende Gespräche, Götz Lautenbach und Mini von Platen für ermutigende Worte in den richtigen Momenten.

Ohne die aktuellen und ehemaligen studentischen Hilfskräfte des ThOP wäre es nicht gegangen. Ich danke ihnen allen für ihren Fleiß und Einsatz, ihre Zuverlässigkeit und Umsicht, die es mir besonders in der Schlussphase des Schreibens ermöglichten, mit den Gedanken ganz bei der Dissertation und nicht im Theater zu sein. Torge Bickert sei besonders gedankt für unsere vielen Gespräche über Theaterstücke und für die Tasse.

Meinen Freundinnen und Freunden danke ich für ihre Freundschaft und ihre Unterstützung. Kathrin Bauer war immer für mich da und hat an mich geglaubt. Christiane Mansfeld gab den entscheidenden Anstoß, mich dem richtigen Thema zuzuwenden. Carola Croll war mir ein Vorbild. Sabina Fazli hat kluge Fragen gestellt und sich meinen Vortrag angehört. Der KBS-Familie danke ich von Herzen für die langjährige Freundschaft und die Musik.

Nicht zuletzt sei meiner Familie gedankt, besonders meinen Eltern Maria und Helmut Korte für ihre Liebe und bedingungslose Unterstützung und meinem Bruder Jan-Henning Korte für Hilfe verschiedenster Art und nicht zuletzt fürs Korrekturlesen.

Der größte Dank von allen aber gebührt meiner Tochter Charlotte.

1. EINLEITUNG

1.1 Zur Einführung

Eine „Zeit der theatralischen Vernachlässigung der Jugend“¹ – so charakterisiert Klaus Doderer die Zeit zwischen 1933 und 1945. Andere Wissenschaftler betonen dagegen ein starkes Interesse der Nationalsozialisten am Kinder- und Jugendtheater: Laut Arno Klönne habe der Theaterarbeit die „besondere Sympathie“ des Reichsjugendführers Baldur von Schirach gegolten.² Drewniak bringt als Beleg für die vermeintlich besondere Bedeutung, die dem Bereich ‚Theater für die Jugend‘ von den Nationalsozialisten zuerkannt worden sei, gar ein Hitler-Zitat in Anschlag: „Die Theater müssen vor allen Dingen auch der Jugend zugänglich sein“, erklärte Hitler richtungsweisend im Jahre 1938. „Nicht erst mit 18 Jahren ist der junge deutsche Mensch reif für das Theater, sondern von seiner frühesten Jugend an.“³ Diese weit auseinanderliegenden Einschätzungen sind unter anderem damit zu erklären, dass eine grundlegende, systematische und methodisch fundierte Untersuchung zu diesem Thema bisher fehlt. Die wenigen bisher getroffenen Aussagen, die es in der Forschung gibt, scheinen zumeist entweder auf vorgefassten Meinungen, auf der Auswertung von Literatur über das Kinder- und Jugendtheater oder auf der Analyse einzelner, eher zufällig ausgewählter Stücke zu bestehen.⁴ In Überblicksdarstellungen zur Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters werden die zwölf Jahre zwischen 1933 und 1945 oft übersprungen oder nur sehr kurz und pauschal abgehandelt. Ähnlich sieht es aus, wenn man in Werken zur Kinder- und Jugendliteratur im ‚Dritten Reich‘⁵ nach Aussagen oder Informationen zu Theater oder

¹ Doderer, Klaus: Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters zwischen 1945 und 1970: Konzepte, Entwicklungen, Materialien. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1995 (=Kinder-, Schul- und Jugendtheater 7), S. 42.

² Klönne, Arno: Jugend im Dritten Reich. Die Hitler-Jugend und ihre Gegner. Dokumente und Analysen. Neuausgabe. Düsseldorf, Köln: Eugen Diederichs Verlag 1984, S. 66. Und ders.: Hitlerjugend. Die Jugend und ihre Organisation im Dritten Reich. Hannover, Frankfurt a. M.: Norddeutsche Verlagsanstalt O. Goedel 1955, S. 31.

³ Drewniak, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte. 1933-1945. Düsseldorf: Droste 1983, S. 46. Drewniak zitiert eine Akte aus dem Bundesarchiv, Bestand des RMVP: BA, R55, Nr. 199, S.316ff.; Schriftwechsel. (Nicht eingesehen). Bereits in *Mein Kampf* äußerte Hitler sich ähnlich. Im Zusammenhang mit einer Beschreibung der vermeintlichen Fehlentwicklung des deutschen Theaters hin zu jugendgefährdenden Stätten schreibt er: „Man bedenke, daß man solche Vorsichtsmaßnahmen an den Stätten [=Theatern, B.K.] üben mußte, die in erster Linie für die Bildung der Jugend da sein müßten und nicht zur Ergötzung alter, blasierter Lebensgeschichten dienen dürften.“ (Hitler, Adolf: Mein Kampf. 524./528. Aufl. München: Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf. 1940, S. 284).

⁴ Vgl. hierzu die Ausführungen zum Forschungsstand weiter unten.

⁵ Mir ist bewusst, dass der Begriff *Drittes Reich* für die Zeit zwischen 1933 und 1945 durchaus problematisch und keineswegs unumstritten ist, da es sich hierbei um eine Selbstbezeichnung des nationalsozialistischen Staates handelt. (Vgl. Schmitz-Berning, Cornelia: Vokabular des Nationalsozialismus. 2., durchgesehene und überarbeitete Aufl. Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 156–160.). Er ist jedoch in journalistischen wie wissenschaftlichen Texten und im allgemeinen Sprachgebrauch verbreitet und dank seiner Kürze praktikabler als ‚Zeit zwischen 1933 und 1945‘, ‚Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft‘ o.ä. Der Begriff wird teilweise in Anführungsstrichen, teilweise

dramatischen Texten sucht. Hier steht zumeist das Jugendbuch im Fokus, auch Lieder der nationalsozialistischen Jugend (natürlich inklusive der Liedtexte) wurden schon zum Gegenstand der Forschung. In Arbeiten zur nationalsozialistischen Kultur- bzw. Literaturpolitik, deren Ausrichtung, Kontrollbemühungen usw., geht es in der Regel um Literatur für Erwachsene, zumeist auch um erzählende Literatur. Wird das nationalsozialistische Drama untersucht, dann geht es um Dramen, die für Aufführungen im professionellen Theater und für ein erwachsenes Publikum bestimmt waren, nicht um Dramen für das Kinder- und Jugendtheater oder gar um Texte für das Spiel durch Kinder und Jugendliche. Einiges Augenmerk fällt noch auf eine spezielle Form des Freilichttheaters, das *Thingspiel*. Dieses ist jedoch nicht als Erscheinungsform des Kinder- und Jugendtheaters zu bewerten.⁶

Das Kinder- und Jugendtheater im ‚Dritten Reich‘ ist also ein ‚weißer Fleck‘ auf der Landkarte der Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters.⁷ Dabei wären viele Fragen an es zu richten, denen sich – neben der Literaturwissenschaft – verschiedene Disziplinen widmen könnten. Sowohl theaterwissenschaftliche wie -pädagogische Fragen wären zu stellen und zu klären, ebenso könnten historische, pädagogische, sozialwissenschaftliche und auch ökonomische Aspekte untersucht werden.⁸ Was in der germanistischen Literaturwissenschaft bisher ausblieb, ist eine Darstellung der Kinder- und Jugenddramatik des Nationalsozialismus anhand von Textanalysen. Diesem Mangel

ohne verwendet, weder die großen deutschen Tages- oder Wochenzeitungen noch Wissenschaftler verschiedener Disziplinen sind sich hier einig. Ich habe mich für die Verwendung des Begriffs und die Schreibweise in einfachen Anführungsstrichen entschieden, um so meinem Bewusstsein für die Problematik des Begriffs Ausdruck zu verleihen, nicht aber auf die Vorzüge seiner Verwendung verzichten zu müssen. Vgl. zum Begriff und seiner Verwendung nach 1945 Stötzel, Georg: [Artikel] Drittes Reich. In: Zeitgeschichtliches Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. Schlüsselwörter und Orientierungsvokabeln. Hrsg. von Georg Stötzel u. Thorsten Eitz. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 2003. S. 92–98.

⁶ Vgl. zum Thingspiel: Eichberg, Henning; Dultz, Michael; Glen Gadberry u. a. (Hrsg.): Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeiterweihspiel und olympisches Zeremoniell. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 1977 (=problemata 58); Stommer, Rainer: Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die „Thing-Bewegung“ im Dritten Reich. Teilw. zugl.: Dissertation. Bochum 1979 u.d.T.: Die Thing-Bewegung im Dritten Reich. Marburg: Jonas Verlag 1985; Reichl, Johannes M.: Das Thingspiel. Über den Versuch eines nationalsozialistischen Lehrstück-Theaters (Euringer - Heynicke - Möller). Mit einem Anhang über Bert Brecht. Zugl.: Magisterarbeit. Frankfurt a. M. 1978. Frankfurt a. M.: Verlag Dr. Mißbeck 1988; Blasberg, Sarah: Ruhm und Fall des Thingspiels. Der Versuch einer nationalsozialistischen Theaterrevolution. o. O.: GRIN Verlag 2010.

⁷ Beschäftigt man sich mit der Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters, dann fällt auf, dass es keinen Gesamtüberblick gibt. Einzelne Aspekte oder Phänomene wie das Weihnachtsmärchen, das sich am Ende des 19. Jahrhunderts auf deutschen Bühnen etablierte, sind gut untersucht und viel diskutiert worden. Andere Zeitabschnitte sind dagegen kaum erforscht, darunter das KJT in Deutschland zwischen 1933 und 1945.

⁸ Vgl. z.B.: Taube, Gerd: Kinder- und Jugendtheater. In: Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Hrsg. von Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren 2000. S. 568–589. Hier: S. 573. Taube weist daraufhin, dass das Phänomen Kinder- und Jugendtheater nicht nur literarhistorisch untersucht werden sollte, es müssten auch theaterhistorische, kultur- und sozialgeschichtliche sowie bildungsgeschichtliche Aspekte berücksichtigt werden.

soll, zumindest teilweise, mit der vorliegenden Arbeit begegnet werden, die das Kinder- und Jugendtheater des ‚Dritten Reichs‘ auf einer breiten Textbasis untersucht.

1.2 Erkenntnisinteresse und Vorgehensweise

1.2.1 Untersuchungsgegenstand und Fragestellung

Die Begriffe *Kindertheater* und *Jugendtheater* können unterschiedliches bedeuten. Zum einen ist damit das Theater gemeint, welches für Kinder und Jugendliche als Zuschauende aufgeführt wird. Zum anderen wird mit den Begriffen das von Kindern oder Jugendlichen selbst auf die Bühne gebrachte Spiel bezeichnet.⁹ Für beide Formen des Theaters gibt es in der Regel schriftliche Spielvorlagen, Texte, die zur Aufführung gebracht werden sollen bzw. können. In der hier vorliegenden Arbeit werden Texte untersucht, die von Kindern und/oder Jugendlichen aufgeführt werden sollten. Diese Intention wird an entsprechenden Titeln oder Untertiteln und dem Erscheinen der Texte in einer einschlägigen Spielreihe festgemacht. Ein grundsätzliches Erkenntnisinteresse dieser Arbeit ist es, etwas über die Bedingungen, unter denen Kinder und Jugendliche im ‚Dritten Reich‘ Theater spielten, zu erfahren, nach möglichen Beeinflussungs- oder Zensurmechanismen im Bereich der entsprechenden Texte zu fragen und, ganz grundlegend, Titel von Stücken und Namen von Autoren zu erfahren. Die Stücke sollen als literarische Texte wahrgenommen und untersucht werden. Dabei werden formale Kriterien wie der Umfang und die Rollenanzahl der Stücke ebenso berücksichtigt wie ihre sprachliche Gestaltung und inhaltliche bzw. thematische Aspekte. Neben der Herausarbeitung grundsätzlicher Gemeinsamkeiten, die die Stücke aufweisen, steht die zum Teil detaillierte Betrachtung einzelner Stücke, die von intensiver textnaher Arbeit geprägt ist. Von besonderem Interesse ist dabei, wie bestimmte thematische Aspekte, z.B. Antisemitismus, konkret in den Texten behandelt bzw. durch die Texte vermittelt werden. Da davon ausgegangen werden muss, dass die untersuchten Texte nahezu unbekannt sind, werden teilweise etwas umfangreichere Textauszüge präsentiert, um Zusammenhänge, Kontexte oder bestimmte sprachliche Phänomene nachvollziehbar und am Text überprüfbar darzustellen.

Meine geradezu naive Ausgangsfrage für die erste Beschäftigung mit dem Thema war: Welche Art von Texten für das Spiel von Kindern und Jugendlichen erschien zwischen 1933 und 1945 und

⁹ Vgl. dazu: Taube ebd., S. 568. Taube beschreibt Kinder- und Jugendtheater als komplexes Phänomen. Zum einen sei es Theater für Kinder und Jugendliche mit diesen als Rezipienten, außerdem könnten Kinder und Jugendliche auch Produzenten des KJT werden, wenn sie selbst zu Darstellern werden. Vgl. auch Gomberts Definition von Kindertheater: Gombert, Ina: *Kindertheater - Kinderkram. Das Bild von Kindertheater in der Öffentlichkeit*. Aachen: Shaker 2007 (=Sprache & Kultur), S. 35–40. Sie formuliert ebenfalls die Zweideutigkeit des Begriffs (Theater von Kindern, Theater für Kinder). Gombert beschäftigt sich in ihrer Arbeit mit dem professionellen Theater für Kinder (als Zuschauer) und dessen öffentlicher Wahrnehmung. Für die Begriffsbestimmung misst sie dem spezifischen Publikum dieser Theaterform besondere Bedeutung bei.

wie umfangreich ist dieser Teilbereich der Literatur? Bereits erste Recherchen lieferten schnell eine Antwort auf den zweiten Teil der Frage: Die Menge der zwischen 1933 und 1945 publizierten Texte für das Theaterspiel durch Kinder und Jugendliche ist sehr umfangreich und zunächst unübersichtlich. Sie erschienen in zahlreichen Verlagen, zumeist wurden sie in Heftreihen oder

Spielreihen publiziert. Manche Reihen sind umfangreich, einige umfassen nur wenige Bände, manche Reihen wechseln den Verlag. Für einen systematischen Zugriff auf die Menge an existierenden Texten erscheint es sinnvoll und praktikabel, ausgewählte Spielreihen zu untersuchen und die Ergebnisse der Untersuchungen miteinander zu vergleichen. Auf diese Art und Weise werden nicht nur einzelne, womöglich zufällig ausgewählte Texte analysiert und mit anderen, auf die gleiche Weise erschlossenen Texten verglichen, sondern eine von einem Verlag oder einem Herausgeber zusammengestellte Sammlung von Texten mit anderen Sammlungen von Texten.

Es ist für die vorliegende Arbeit unerheblich, ob nachgewiesen worden ist oder werden könnte, dass ein bestimmter Text tatsächlich von Kindern oder Jugendlichen in einer Aufführung auf der Bühne umgesetzt wurde. Auch Texte, die für eine Aufführung durch erwachsene Darsteller¹⁰ intendiert waren, aber nachgewiesenermaßen von Kindern oder Jugendlichen zur Aufführung gebracht wurden, gehören daher nicht zum Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit. Ausgeklammert wird der Bereich des Puppentheaters in seinen verschiedenen Ausprägungen (Kasperlespiel, Marionettentheater, Schattenspiel). Nicht Gegenstand dieser Untersuchung sind außerdem Texte, die für die Aufführung an professionellen Theatern für Kinder oder Jugendliche bestimmt waren oder für welche derartige Aufführungen nachgewiesen sind. Ebenso soll keine Spielplananalyse vorgenommen werden. Es wird nicht untersucht, welche Stücke für Kinder und Jugendliche Deutschlands Schauspiel- und Opernhäuser zwischen 1933 und 1945 in ihrem Programm hatten. Da dies keine theaterwissenschaftliche Arbeit ist, die die Aufführungsgeschichte von Dramen untersucht oder Aufführungsanalyse betreibt, ist auch nicht beabsichtigt, herauszufinden, welche Stücke durch Gruppen von Kindern und Jugendlichen wo, wie und wie häufig aufgeführt wurden. Untersuchungsgegenstand sind, wie bereits erwähnt, die schriftlich fixierten und veröffentlichten Texte.

Die konkretisierte Fragestellung, hier in mehreren Teilfragen präsentiert, lautet daher: Gibt es charakteristische Merkmale der untersuchten Spielreihen? Gibt es eine erkennbare Konzeption,

¹⁰ Aufgrund der besseren Lesbarkeit des Textes wird im Rahmen dieser Arbeit darauf verzichtet, Formen wie ‚DarstellerInnen‘, ‚Darstellerinnen und Darsteller‘ oder ‚Darsteller*innen‘ zu verwenden. In der Regel sind durch das Maskulinum männliche wie weibliche Personen gemeint. Gleiches gilt für Begriffe wie „Kinder“ und „Jugendliche“. Wo es von besonderem Interesse ist, ob Personen männlich oder weiblich sind, wird ihr Geschlecht durch entsprechende Adjektive, Substantivendungen etc. kenntlich gemacht.

eine Programmatik oder eine Art ‚Identität‘ der jeweiligen Reihe? Wie fügen sich einzelne Texte in die Spielreihe ein? Durch einen Vergleich der jeweiligen Ergebnisse für die einzelnen Spielreihen sollen ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausgearbeitet werden. Dadurch können auch Rückschlüsse auf das Kinder- und Jugendtheater im ‚Dritten Reich‘ im Allgemeinen gezogen werden. Der erste Schritt zur Beantwortung der gestellten Fragen ist bzw. war die Auswahl geeigneter Spielreihen.

1.2.2 Zur Auswahl der untersuchten Spielreihen

Am Anfang des Auswahlprozesses stand die Recherche von Reihentiteln und den unter diesen Titeln publizierten Stücken. Dies geschah zum einen über die Lektüre von Literatur zum Thema Laienspiel, Schultheater etc. aus der Zeit zwischen 1933 und 1945. Zum anderen wurde die wenige vorhandene Forschungsliteratur konsultiert. Als erstes Ergebnis wurden die Namen verschiedener Verlage, die entsprechende Literatur veröffentlicht hatten, und auch Reihentitel gefunden. Gudrun Wilcke z.B. nennt beispielhaft einige Verlage, die „Laienspiele für Jugendliche, manchmal auch sehr politische Stücke, und Kasperlespiele für Kinder veröffentlichten.“¹¹ Dazu gehören die Verlage Ludwig Voggenreiter in Potsdam, Valentin Höfling in München, Wolff in Plauen und Arwed Strauch in Leipzig.¹² In jedem der genannten Verlage erschienen eine oder mehrere Reihen, in denen Texte für das Theater(spiel) veröffentlicht wurden, bei Voggenreiter z.B. die *Spiele der Jugend- und Laienbühne*, bei Höfling *Höflings Jungmännerbühne* und *Höflings Kinderbühne*, bei Wolff die *Jungenbühne* und bei Arwed Strauch u.a. die *Jugend- und Volksbühne*, die *Blachetta-Spiele*, die *Spiele der deutschen Jugend* und die *Spiele und Feste der deutschen Schule*. Hermann Schultze zählt in *Das deutsche Jugendtheater* von 1941 mehrere Spielreihen auf, in denen in den 1920er Jahren Spieltexte erschienen waren: Die *Münchener Laienspiele*, die Sammlungen des Bühnenvolksbundes, *Der Karren* des Arwed Strauch Verlags, *Die norddeutschen Laienspiele* aus dem Verlag Eduard Bloch, die *Kranzbücherei* des Verlags Diesterweg und die *Märchenspiele* des Bundesverlages Wien.¹³ Die Recherche nach weiteren Verlagen und Spielreihen ergab zahlreiche Funde: Callwey in München mit der *Schatzgräber-Bühne* (ab 1925 erschienen), Danner in Mühlhausen (*Laienspiele*, *Deutsche Mädel-Spiele*), die Hanseatische Verlagsanstalt mit der Reihe *Deutsche Laienspiele* (1933), die später bei Richter in Leipzig erschien (dort bis 1937), wo außerdem die Reihe *Deutsche Frauen- und Mädchenspiele* veröffentlicht wurde.

¹¹ Wilcke, Gudrun: Die Kinder- und Jugendliteratur des Nationalsozialismus als Instrument ideologischer Beeinflussung: Liedertexte - Erzählungen und Romane - Schulbücher - Zeitschriften - Bühnenwerke. Frankfurt a.M.: Lang 2005 (=Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien: Theorie - Geschichte - Didaktik), S. 63.

¹² Vgl. ebd.

¹³ Schultze, Hermann: Das deutsche Jugendtheater. Seine Entwicklung vom deutschsprachigen Schultheater des 16. Jahrhunderts bis zu den deutschen Jugendspielbestrebungen der jüngsten Gegenwart, dargestellt, gesichtet und gewertet an den brauchungsgebenden Spielen der Jugend. Zugl.: Dissertation. Berlin 1940. Leipzig: Arwed Strauch 1941, S. 125.

Kapitel 1 - Einleitung

Außerdem der Verlag Langen/Müller in München und Berlin (*Volksspielsdienst*), Conrad Glaser in Leipzig (*Deutsche Spiele*, 1933-1935), Eduard Bloch in Berlin (*Norddeutsche Kinderspiele*, 1928- 1938 und die von Schultze erwähnten *Norddeutschen Laienspiele*, 1927-1939) und der Christian Kaiser Verlag in München (*Münchener Laienspiele*, *Christliche Gemeindespiele*). Diese Liste wäre noch fortzusetzen. Während der Rechercharbeiten wurde deutlich, dass es zwei Spielreihen gibt, die von Institutionen herausgegeben wurden, die im ‚Dritten Reich‘ eine entscheidende Rolle im Bereich der Erziehung von Kindern und Jugendlichen einnahmen. Die Hitlerjugend (HJ) bzw. das Kulturamt der Reichsjugendführung gab die Reihe *Spiele der deutschen Jugend* heraus. Der Nationalsozialistische Lehrerbund (NSLB) bzw. dessen Reichswaltung steht als herausgebende Institution hinter der Reihe *Spiele und Feste der deutschen Schule*. Diese beiden Reihen sollten also unbedingt in die Untersuchung einbezogen werden, da hier Texte zu finden sind, die von offiziellen Stellen gebilligt und sogar gefördert wurden. Anhand dieser beiden Reihen kann, so ist zu hoffen, festgestellt werden, welche Art von Stücken für das Spiel durch Kinder und Jugendliche HJ bzw. NSLB befürworteten, welche Ansprüche oder Anforderungen an die Texte gestellt wurden und für welche Anlässe Stücke bereitgestellt wurden. Dass die *Spiele der deutschen Jugend* und die *Spiele und Feste der deutschen Schule* im selben Verlag veröffentlicht wurden, spielte bei der Entscheidung, dass beide untersucht werden sollen, keine Rolle, weder im positiven noch im negativen Sinne. Sicher wäre es interessant gewesen, Reihen unterschiedlicher Verlage zu betrachten. Aber da diese beiden Reihen unbedingt untersucht werden sollten, konnte die Tatsache, dass sie im selben Verlag erschienen, die Entscheidung nicht so stark beeinflussen, dass auf eine der beiden verzichtet wurde.

Ein weiterer Schritt war die Überprüfung des Umfangs der einzelnen Reihen sowie des Zeitraums, in dem sie erschienen waren. Dies geschah hauptsächlich mit Hilfe von diversen Bibliothekskatalogen und Bestandsnachweisen, teilweise aber auch anhand von Hinweisen in einzelnen Heften entsprechender Reihen.¹⁴ Auch musste überprüft werden, ob die Stücke der Reihen in öffentlichen Bibliotheken vorhanden und für die Benutzung zugänglich sind. Außerdem sollte zum Vergleich mit den beiden oben genannten Reihen mindestens eine weitere untersucht werden, die nicht von einer staatlichen oder parteiamtlichen Stelle, einem nationalsozialistischen Verband o.ä. herausgegeben wurde. Diese sollte einen bestimmten Mindestumfang haben (10 Titel) und über mehrere Jahre erschienen sein. Es gibt mehrere Reihen, die hierfür in Frage gekommen wären. Dazu gehören die *Deutschen Spiele*, die von 1933 bis 1935 bei Conrad Glaser in Leipzig erschienen und insgesamt 21 Hefte umfassten oder die *Norddeutschen Kinderspiele* des Verlags

¹⁴ In Heften mancher Spielreihen werden Listen mit (allen) anderen bisher in derselben Reihe erschienen Stücken abgedruckt.

Kapitel 1 - Einleitung

Eduard Bloch, die zwischen 1928 und 1938 erschienen. Die Wahl fiel schließlich auf die *Münchener Laienspiele*, die bereits ab 1923 im Münchener Verlag Christian Kaiser erschienen. Sie werden sowohl in älterer Sekundärliteratur zum Thema Laienspiel oder Kinder- und Jugendtheater genannt als auch in neuerer Literatur. Im Laufe der Arbeit an dieser Reihe stellte sich heraus, dass sie ab 1940 nicht mehr im Ursprungsverlag, sondern bei Arwed Strauch verlegt wurde – bei dem Verlag also, in dem auch die anderen beiden untersuchten Reihen erschienen. Da aber nur eines der zu untersuchenden Stücke der *Münchener Laienspiele* (das Heft mit der Nummer 175) in erster Auflage bei Arwed Strauch erschien und dazu noch einige wenige Stücke als Neuauflage, ist hauptsächlich der Christian Kaiser Verlag als herausgebender Verlag zu sehen.

Die einzelnen Reihen werden in den ihnen gewidmeten Kapiteln detailliert beschrieben und untersucht. Die ersten beiden Reihen, die *Spiele der deutschen Jugend* und die *Spiele und Feste der deutschen Schule*, werden vollständig vorgestellt und untersucht. Von den *Münchener Laienspielen*, zu denen weit mehr als zehnmals so viele Stücke gehören wie zu den *Spielen und Festen der deutschen Schule*, wird nur eine Auswahl an Texten behandelt. Zum einen würde ansonsten der Rahmen dieser Arbeit gesprengt. Der weitaus wichtigere Grund ist aber, dass die Reihe *Münchener Laienspiele* nicht nur Texte für das Spiel von Kindern und Jugendlichen umfasst, sondern auch Stücke für erwachsene Laienspieler bietet und daher nicht alle erschienenen Stücke im Rahmen der hier vorliegenden Arbeit untersucht werden mussten. Über die Auswahlkriterien wird im entsprechenden Kapitel 6 detailliert Auskunft gegeben.

1.2.3 Zum Aufbau der Arbeit

Nach der Einleitung, die neben der Eingrenzung des Forschungsthemas, Informationen zur Vorgehensweise und verschiedenen Begriffsdefinitionen auch einen Überblick über den Forschungsstand zum Thema *Kinder- und Jugendtheater im ‚Dritten Reich‘* bietet, folgt ein Überblick über die wesentlichen Entwicklungen des Kinder- und Jugendtheaters bis 1933. In Kapitel 3 werden die Bedingungen vorgestellt, unter denen Theaterspiel durch Kinder und Jugendliche, professionelles Kinder- und Jugendtheater im ‚Dritten Reich‘ sowie die Veröffentlichung der entsprechenden Texte stattfinden konnten (bzw. mussten). Die drei ausgewählten Spielreihen werden in jeweils einem eigenen Kapitel untersucht. Das umfangreiche Textkorpus ist in weiten Teilen schwer zugänglich. Daher steht vor bzw. neben der Analyse der Texte eine gründliche Darlegung von Form und Inhalt. In vielen Teilkapiteln arbeite ich daher mit vielen und zum Teil recht langen Zitaten. Die Texte werden dabei stets im Kontext der Zeit ihrer Entstehung bzw. Veröffentlichung gesehen, soziale und politische Phänomene und Entwicklungen werden

berücksichtigt. Außerdem wird auch berücksichtigt, dass es sich um Texte handelt, für welche die Aufführung auf der Bühne vorgesehen ist.

Die Ausführungen zu den einzelnen Stücken bzw. Reihen gründen sich im Wesentlichen auf das, was durch die Lektüre Stücke über diese und somit über die jeweilige Reihe als Ganzes zu sagen ist. Aber auch die Vor- und Nachworte der Verfasser sowie der Herausgeber der Reihen werden mit einbezogen. Vielen der untersuchten Stücke sind einführende Bemerkungen vorangestellt, die der Definition Gérard Genettes für ein Vorwort entsprechen.¹⁵ Manchmal gibt es zusätzlich zum Vorwort Spielanweisungen oder Bemerkungen zum Spiel, manchmal ersetzen diese ein Vorwort. Die Vorworte zu den einzelnen Ausgaben der Stücke sind interessante Quellen, die nicht nur zur Einordnung des jeweiligen Stücks beitragen können, sondern unter Umständen auch zum besseren Verständnis der jeweiligen Reihe, ihrer Anlage und ihrer Zielsetzungen. Sie sind nicht direkte Bestandteile der Spieltexte selber, jedoch als Paratexte stark mit diesen verbunden. Jedem, dem der Text eines Stückes vorlag, war auch das entsprechende Vorwort zugänglich. Der intendierte Adressatenkreis der Vorworte lässt sich dabei ziemlich genau eingrenzen. Sie richten sich zum einen an Gruppenleiter, Spielleiter, Lehrer o.ä., die nach einem geeigneten Stück für ihre Spielgruppe suchten. Auch wenn sie sich bereits für ein Stück entschieden hatten und nun vor der Aufgabe standen, das Stück mit ihrer Gruppe zu erarbeiten, konsultierten sie eventuell das Vorwort für hilfreiche Hinweise. Gleichzeitig waren natürlich auch die Spielenden selber potentielle Leser der Vorworte. Gerade die Spielanweisungen und die Hinweise zu Bühnenbild oder Kostümen waren für die ganze aufführende Gruppe von Interesse. Es ist bei den Vorworten zu unterscheiden zwischen autographen Vorworten, die vom Autor des Stückes selber stammen, und allographen Vorworten, die von Dritten verfasst wurden.¹⁶ Die Vorworte können unter Umständen, wie schon erwähnt, auch Hinweise zur Programmatik einer Spielreihe liefern. Im Falle der *Münchener Laienspiele* konnten zusätzlich auch zwei Stückverzeichnisse aus den Jahren 1934 und 1938 herangezogen werden, die vom Herausgeber der Reihe verfasst wurden.

An die Stücke und Spielreihen werden eine Reihe von Fragen gestellt, die ihre Behandlung in den Kapiteln bestimmen. Am Anfang stehen Informationen zum Verlag und, wenn möglich, zum Herausgeber sowie generelle Angaben zur Spielreihe wie Anzahl der Bände und Erscheinungszeitraum. Wenn nötig wird auch auf Probleme bei der Zugänglichkeit der Texte und,

¹⁵ „Ich verallgemeinere den gängigen Begriff *Vorwort* und bezeichne damit alle Arten von auktorialen und allographen Texten (seien sie einleitend oder ausleitend), die aus einem Diskurs bestehen, der anlässlich des nachgestellten oder vorangestellten Textes produziert wurde. Das ‚Nachwort‘ wird also als Variante des Vorworts angesehen, deren unleugbare Besonderheiten mir weniger wichtig erscheinen als jene Züge, die sie mit dem allgemeinen Typus teilt. [Hervorhebung im Original, B.K.]“ (Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Campus Verlag 1989, S. 157.).

¹⁶ Vgl. ebd., S. 173–176.

im Falle der *Münchener Laienspiele*, außerdem auf die Auswahl der untersuchten Texte eingegangen. Weiterhin wird ausgeführt, wer die Autoren waren und wer die potentiellen Spieler, zu welchen Anlässen und gegebenenfalls für wen die Stücke gespielt werden sollten. Neben der Frage nach möglichen Vorlagen oder Quellen der Stücke wird auch die nach ihrer Entstehungsgeschichte eine Rolle spielen, soweit über diese etwas zu erfahren ist. Zudem werden formale Kriterien wie Umfang¹⁷, Aufbau und Struktur der Stücke untersucht. Bei der Untersuchung der Stücke zeigte sich, dass in nicht wenigen von ihnen verschiedene Mittel der Illusionsbrechung eingesetzt wurden, so dass dieser Aspekt ebenfalls berücksichtigt wird. Auch Regiebemerkungen werden einbezogen. Die Terminologie in der germanistischen Literaturwissenschaft ist in diesem Bereich nicht eindeutig. Für das, was ich im Rahmen dieser Arbeit *Regiebemerkung* nenne, existieren auch die Begriffe *Regieanweisung*, *Bühnenanweisung*, *Szenenanweisung* oder *szenische Anweisung*.¹⁸ Andere Wissenschaftler folgen der Terminologie Roman Ingardens und sprechen vom *Nebentext* (in Abgrenzung vom *Haupttext*). Neben der hierdurch stattfindenden problematischen Hierarchisierung verschiedener Textelemente (die Detken durch die Einführung des Begriffes *Textraum* vermeidet¹⁹), ist für die vorliegende Arbeit vor allem die Weite des Begriffs ein Problem, denn unter Nebentext werden alle Textbestandteile abseits des gesprochenen Wortes bzw. der direkten Figurenrede verstanden.²⁰ Die Problematik der Begriffsweite und damit -unschärfe trifft allerdings in geringerem Maße auch auf den Begriff *Regieanweisung* oder das von mir verwendete *Regiebemerkung* zu. Weimar definiert Regieanweisungen als „Bemerkungen vor, in, zwischen oder nach den direkten Reden im Drama“.²¹ Darunter würden auch *Sprecherbezeichnungen*, *Akt-* oder *Szenenbezeichnungen* oder *Personenverzeichnisse* fallen. Diese benenne ich aber, in Abgrenzung zu Regiebemerkungen im engeren Sinne (als solche verstehe ich Hinweise zu Auf- und Abgängen, zum Schauplatz, zum Aussehen der Figur, zu Bewegungen, Emotionen, Verhaltensweisen etc.) und zur besseren Differenzierung, mit den hier verwendeten Begriffen. Die Äußerungen der Figuren eines Stückes werden als *Figurenrede* bezeichnet. Bei der Untersuchung der

¹⁷ Da die Hefte der verschiedenen Spielreihen im selben Format erschienen sind, sind Vergleiche des Umfangs anhand der Seitenanzahl grundsätzlich möglich. Eine exakte Vergleichbarkeit ist aufgrund verschiedener Schriftgrößen, Zeilenumbrüche etc. nicht möglich. Dabei gibt es zum Teil auch innerhalb einer Reihe Unterschiede.

¹⁸ Vgl. z.B.: Marx, Peter W.: [Artikel] Regieanweisung/Szenenanweisung. In: Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte. Hrsg. von Peter W. Marx. Stuttgart: J.B. Metzler 2012. S. 144–146; Detken, Anke: Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts. Zugl.: Habil.-Schrift. Göttingen 2005. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009 (=Theatron 54), S. 7–9; Weimar, Klaus: [Artikel] Regieanweisung. In: Reallexikon der Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band III: P-Z. Hrsg. von Jan-Dirk Müller. Berlin, New York: De Gruyter 2003. S. 251–253.

¹⁹ Vgl. Detken, Anke: Im Nebenraum des (2009), S. 10.

²⁰ Vgl. z.B. Platz-Waury, Elke: Drama und Theater. Eine Einführung. 5., vollst. überarb. und erw. Aufl. Tübingen: Narr 1999 (=Literaturwissenschaft im Grundstudium 2), S. 31.

²¹ Weimar, Klaus: [Artikel] Regieanweisung (2003), S. 253.

Kapitel 1 - Einleitung

Regiebemerkungen geht es zunächst um ihr generelles Vorhandensein und Fragen nach Umfang, Häufigkeit und Funktionen. Die Regiebemerkungen werden jedoch auch in weiteren Teilkapiteln mit untersucht, z.B. wenn es um die Mittel der Illusionsbrechung geht und natürlich bei der Darstellung der thematischen Schwerpunkte. Zu den formalen Aspekten wird außerdem noch der Einsatz von Musik in den untersuchten Stücken gezählt. Bei den bisher genannten Kriterien geht es in der Darstellung in den jeweiligen Kapiteln darum, einen Überblick zu geben. Wenn möglich sollen wiederkehrende Muster oder Besonderheiten aufgezeigt und gegebenenfalls charakteristische Merkmale der Reihe oder mehrerer ihrer Stücke herausgearbeitet werden. Die sprachliche Gestaltung der Figurenrede wird ebenfalls berücksichtigt. Hier geht es darum, große Linien innerhalb der Reihe aufzuzeigen. Grundlegend ist dabei zunächst die Frage, ob die Stücke in Prosa oder in Versen verfasst wurden. Innerhalb dieser beiden Gruppen – Versdramen und in Prosa verfasste Texte – wird dann weiter differenziert: Ist eine vorherrschende Versart zu erkennen? Werden unterschiedliche Versarten, Metren, Reimformen benutzt? Sind bestimmte Figuren(gruppen) durch ihre Sprechweise voneinander zu unterscheiden? Haben Brüche oder Veränderungen in der Sprechweise von Figuren oder Unterschiede zwischen den Sprechweisen verschiedener Figuren(gruppen) nachvollziehbare Gründe bzw. erfüllen sie bestimmte Funktionen?

Einen großen Anteil an der Darstellung der einzelnen Reihen nehmen die Untersuchung der Themen ein, mit denen sich die Stücke einer Reihe beschäftigen, sowie die Darstellung der Art und Weise, auf die dies geschieht. Stets wird versucht, Tendenzen bzw. Gemeinsamkeiten der Stücke (oder auch auffällige Unterschiede) aufzuzeigen und diese mit prägnanten Zitaten aus unterschiedlichen Spieltexten zu illustrieren. Einige Texte werden dabei in Hinblick auf einzelne Aspekte gründlicher untersucht. Teils, weil sie exemplarisch für ähnliche Texte oder Texte mit ähnlicher Aussage stehen, teils, weil sie Besonderheiten aufweisen, die sie aus der Masse der übrigen Stücke herausheben. Die aufgeführten thematischen Aspekte orientieren sich an dem, was die Stücke ‚bieten‘. Die Frage nach zwei Themenbereichen wird jedoch an alle Reihen gestellt. Dies ist zum einen die Frage nach dem Themenkomplex ‚Deutsches Volk/Volksgemeinschaft‘, zum anderen die Frage nach Antisemitismus innerhalb einer Reihe. Ausschlaggebend für diese Entscheidung ist, dass völkische, rassistische und antisemitische Elemente wesentliche Bestandteile der nationalsozialistischen Ideologie darstellen.

Aufführungen bzw. Aufführungsanalysen selber werden nicht in die Untersuchung einbezogen. Berücksichtigt werden allerdings die in den Vorworten oder Spielanweisungen der Autoren sowie den Regiebemerkungen enthaltenen Informationen zu Kostüm, Bühnenbild, Spielweise u.ä. Sie geben Hinweise auf Möglichkeiten für die szenische Umsetzung des Textes, also auf das

Kapitel 1 - Einleitung

Aufführungspotential. Am Ende jedes Kapitels werden in einem Resümee die wesentlichen Ergebnisse zusammengefasst und präsentiert. Da die Reihen unterschiedlich umfangreich sind, unterscheiden sich auch die entsprechenden Kapitel in ihrem Umfang. Grundsätzlich sind sie aber nach dem gleichen Muster aufgebaut. Da einige Aspekte in zwei oder allen drei Kapiteln untersucht werden (z.B. die besondere Gestaltung der Sprechweise jüdischer Figuren), werden damit in Zusammenhang stehende theoretische Ausführungen beim ersten Auftreten eines Aspekts ausführlicher gestaltet als beim zweiten oder dritten. Es wird dann in Fußnoten jeweils auf die entsprechenden vorherigen Ausführungen verwiesen, außerdem auch auf die jeweils grundlegende Sekundärliteratur.

In einem abschließenden Kapitel werden die wesentlichen Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten der Reihen vorgestellt. So soll die Frage geklärt werden, ob die Spielreihen sich signifikant voneinander unterscheiden und wenn ja, worin diese Unterschiede bestehen. In einem Ausblick werden offen gebliebene Fragen und Ansatzpunkte für die weitere Beschäftigung mit dem Thema *Kinder- und Jugendtheater im ‚Dritten Reich‘* aufgezeigt.

1.2.4 Erläuterungen zu verwendeten Begriffen

Mehrere zentrale oder häufig in dieser Arbeit verwendete Begriffe bedürfen einer Begriffsklärung. Dies betrifft die Worte *Kinder* und *Jugendliche*, die (bzw. die mit ihnen gebildeten Komposita) bisher ohne weitere Erläuterung verwendet wurden. Grundsätzlich dürfte Konsens darüber herrschen, dass es sich bei Kindern und Jugendlichen um nicht-erwachsene Menschen handelt. Für die Untersuchung der Stücke aus dem ‚Dritten Reich‘ soll aber geklärt werden, wie diese Begriffe zwischen 1933 und 1945 verwendet und verstanden wurden.

1.2.4.1 Begriffsdefinition *Kinder* und *Jugendliche*

Meyers Lexikon in der Ausgabe von 1939 definiert *Kind* folgendermaßen:

Kind, der Mensch von seiner Geburt bis zur Geschlechtsreife (Pubertät). Ein K. stellt nicht einen verkleinerten erwachsenen Menschen dar, sondern unterscheidet sich wesentlich vom Erwachsenen vor allem dadurch, daß es seinen Körper erhalten und außerdem noch wachsen muß.²²

²² [Artikel] Kind. In: Meyers Lexikon. Sechster Band Japanholz - Kudlich. Leipzig: Bibliographisches Institut AG. 1939. Sp.1084–1087. Hier: Sp. 1084.

Der *Große Brockhaus* aus dem Jahr 1931 differenziert den Begriff *Kind*, die Kindheit wird hier in Abschnitte aufgeteilt:

der Mensch von seiner Geburt an bis zum Eintritt der geschlechtlichen Entwicklung. Das Kindesalter oder die Kindheit läßt sich in mehrere Abschnitte einteilen, [...] in das eigentliche Kindesalter, vom Zahndurchbruch bis zum Zahnwechsel (Milchzahnperiode, vom Ende des 1. bis zum 7. Jahre), und in das Knaben- und Mädchenalter, vom Zahnwechsel bis zur Pubertätsentwicklung.²³

Die Unterteilung folgt einem biologischen, äußerlich sichtbaren Signal, dem Zahnwechsel. Eine klare Altersangabe für das Ende der Kindheit fehlt in beiden Lexikonartikeln, hier ist die jeweilige persönliche Entwicklung des einzelnen Menschen als Endpunkt der Kindheit anzunehmen. Beide Lexika enthalten auch einen Artikel zum Stichwort *Jugend* oder *Jugendliche*. Im *Brockhaus* von 1931 ist der Artikel *Jugendliche* kurz (weniger als eine Spalte) und enthält die Definition: „Jugendliche, in erzieherischem Sinn Personen zwischen dem 14. und dem 18. Lebensjahr [...]“²⁴ Der Rest des Artikels beschäftigt sich mit straf- und arbeitsrechtlichen Regelungen für Jugendliche, und enthält unter anderem den Satz: „Kinder unter 14 Jahren können nicht bestraft werden.“²⁵ Damit ist zumindest strafrechtlich, das Ende der Kindheit auf 14 Jahre festgesetzt. Der Artikel *Jugend* aus *Meyers Lexikon* von 1939 ist weitaus umfangreicher als der im acht Jahre älteren Brockhaus, er umfasst 32 Spalten. Hier wird ebenfalls die schon genannte Altersspanne für einen Jugendlichen angegeben: „Jugendlicher ist, wer über 14, aber noch nicht 18 Jahre alt ist.“²⁶ In diesem Lexikonartikel geht es aber vor allem um die Jugend als organisierte Jugend. Die Kurzdefinition zu Beginn des Artikels lautet:

Die dt. J[ugend] ist seit der nat[ional]-soz[ialistischen] Revolution tatsächlich, seit dem „Reichsgesetz über die Hitler-J[ugend]“ vom 1.12.1936 auch gesetzlich in der Hitler-J[ugend] organisiert, die auf dem 2. Reichsparteitag der NSDAP. in Weimar am 3./4.7.1926 geg[ründung] worden war und die 1933 in wenigen Monaten ihren Totalitätsanspruch durchsetzen konnte. Damit war die Einheit der bisher zersplitterten dt. J[ugend] hergestellt.²⁷

²³ [Artikel] Kind. In: Der Große Brockhaus. Handbuch des Wissens in zwanzig Bänden. Zehnter Band Kat - Kz. Leipzig: Brockhaus 1931. S. 138

²⁴ [Artikel] Jugendliche. In: Der Große Brockhaus. Handbuch des Wissens in zwanzig Bänden. Neunter Band I - Kas. Leipzig: Brockhaus 1931. S. 490

²⁵ Ebd.

²⁶ [Artikel] Jugend. In: Meyers Lexikon. Sechster Band Japanholz - Kudlich. Leipzig: Bibliographisches Institut AG. 1939. Sp.608–639. Hier: Sp. 627.

²⁷ Ebd., Sp. 608.

Kapitel 1 - Einleitung

Der Artikel umreißt kurz die Geschichte der Jugend, wobei es, wie schon erwähnt, um Jugendorganisationen geht. So werden die Arbeiterjugend und konfessionelle Jugendverbände erwähnt. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte, dem Aufbau und den Erziehungszielen der Hitlerjugend. Aktivitäten wie Fahrten und Lager werden beschrieben, soziale Aspekte wie Landjugendarbeit und Jugendhilfe behandelt, ebenso die kulturellen Aktivitäten der HJ. Am Ende des Artikels geht es um die ausländische Jugend, auch hier werden vor allem wesentliche Formen der Organisiertheit von Jugend in verschiedenen Staaten genannt. Jugend wird also nicht einfach als Abschnitt im Leben eines Menschen betrachtet. Die Jugend gilt als relevante Gruppe innerhalb der Bevölkerung, die auf eine bestimmte Art und Weise organisiert ist.

Innerhalb der nationalsozialistischen Ideologie war *Jugend* ein häufig verwendetes Schlagwort, das sich durch eine gewisse inhaltliche Unbestimmtheit auszeichnete, grundsätzlich aber positiv besetzt war. Der Begriff bezeichnete zwar auch das Lebensalter, Jugend wurde aber außerdem zu einer Lebenshaltung stilisiert, „die den ‚guten‘ Nationalsozialisten auszeichnete.“²⁸ So schreibt Baldur von Schirach im Jahr 1934:

Wie es Jünglinge unter den Greisen gibt, gibt es Greise in der Jugend. Ich habe sie kennengelernt in den Hochschulen, in der Jugendbewegung, überall. *Die innerlich alten Menschen sind die Pest für ein gesundes Volk.* Sie sind der zähe und erbitterte Widerstand gegen jede neue Idee.

Jugend aber ist eine Haltung. [Hervorhebungen im Original durch Sperrdruck, B.K.]

Der gelähmte Chamberlain [gemeint ist Houston Stewart Chamberlain, B.K.], dessen Lippen Worte formen, die nur seine Gattin ablesen und niederschreiben kann, ist ebenso ewige Jugend, wie der alte Goethe an seinem letzten Tage. Sein Faust, die Neunte Symphonie und der Wille Adolf Hitlers sind ewige Jugend und kennen weder Zeit noch Vergänglichkeit. Aber es gibt Menschen, die werden als Greise geboren und verbringen ihr Leben als Siebzigjährige. Diese haben wir in den Jahren des Kampfes überwunden und kämpfen immer von neuem gegen sie. Lebende Tote sind sie. Ihre Kälte erstarrt jede schüchterne Regung eines neuen Lebens. Nur die gesammelte Kraft einer entflamten Jugend mag sie zu vernichten.

Fort mit dem Alten! Nur das ewig Junge soll in unserem Deutschland seine Heimat haben.²⁹

²⁸ Schruttko, Tatjana: Die Jugendpresse im Nationalsozialismus. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1997 (=Medien in Geschichte und Gegenwart 9), S. 20. Vgl. auch Fest, Joachim C.: Das Gesicht des Dritten Reiches. Profile einer totalitären Herrschaft. München 1963, S. 301.

²⁹ Schirach, Baldur von: Die Hitler-Jugend. Idee und Gestalt. Berlin: Zeitgeschichte 1934, S. 18.

Die Nationalsozialisten lösten die Begriffe Jugend, jugendlich oder Jugendlichkeit also vom biologischen Alter ab. Sie galten jetzt als Charakteristika einer bestimmten Haltung.³⁰ Diese Ausweitung des Begriffes Jugend bedeutet vor allem, dass auch Menschen, die älter als 18 Jahre alt waren, als jugendlich oder zur Jugend gehörend bezeichnet oder verstanden werden konnten. *Jugend* wurde des Weiteren als Sammelbezeichnung für die in der Hitlerjugend organisierte deutsche Jugend verwendet. Zu dieser gehörten auch die Jungmädler und Pimpfe, die 10-14 Jahre alt waren und damit im rechtlichen Sinne noch Kinder. Von den Nationalsozialisten wurde hier aber nicht terminologisch exakt gesprochen. Für die Altersgruppe der 10-14jährigen war, je nach Kontext, sowohl die Bezeichnung *Kind* als auch *Jugendlicher* möglich. Dies bedeutet z.B. für die Reihe *Spiele der deutschen Jugend*, dass dort auch Stücke für Kinder unter 14 Jahren enthalten sein können (dem ist tatsächlich so). Daher lässt sich nicht immer anhand der Verwendung des Wortes Jugend problemlos entscheiden, ob ein Stück für Jugendliche über 14 oder für Kinder unter 14 Jahren intendiert war. Diese Abgrenzung scheint nicht immer von Bedeutung gewesen zu sein.³¹ Bei der Untersuchung der Stücke und Spielreihen wird daher nur auf diese Unterscheidung eingegangen, wenn sie durch die Autoren oder Herausgeber der Stücke selber vorgenommen wird oder durch Signale des Textes eindeutig ist. Ein solches Signal könnte z.B. sein, dass die Uniform einer bestimmten Gliederung der HJ (also zum Beispiel des DJ oder des BDM) getragen werden soll oder dass Aufführungen durch „Jungmädler“ erwähnt werden. Dies würde jeweils Rückschlüsse auf das Alter der intendierten Spieler zulassen.

Im Rahmen dieser Arbeit sollen nur Texte untersucht werden, die tatsächlich von Kindern und von Jugendlichen im engeren bzw. eigentlichen und auch im ‚Dritten Reich‘ rechtlich gültigen Sinne aufgeführt werden sollten. Eine Schwierigkeit, die das nationalsozialistische Verständnis von Jugend für Untersuchung von Theaterstücken für Jugendliche mit sich bringt oder bringen könnte, liegt darin, dass auch Stücke für Spieler, die gemeinhin als erwachsen betrachtet werden würden, in Titel, Untertitel o.ä. als ‚Spiel für die Jugend‘, ‚Jugendliches Spiel‘ o.ä. bezeichnet werden könnten. Diese könnten so irrtümlich Bestandteil des Textkorpus werden. Bei den Reihen *Spiele*

³⁰ Vgl. auch Nassen, Ulrich: *Jugend, Buch und Konjunktur 1933-1945. Studien zum Ideologiepotential des genuin nationalsozialistischen und des konjunkturellen „Jugendstiftums“*. München: Wilhelm Fink Verlag 1987, S. 21–22.

³¹ Eine Unschärfe in der Verwendung der Begriffe *Kind* und *Jugendlicher* speziell im Sprechen über Kinder- und Jugendliteratur hat Helga Karrenbrock bereits für die 1920er Jahre festgestellt: „Die Bezeichnung ‚Kind‘ / ‚Jugendlicher‘ wird sehr oft synonym gebraucht und scheint nach heutigen Maßstäben, die strenger zwischen Kindheit, Latenz, Pubertät und Adoleszenz trennen, oftmals nach Gutdünken gesetzt zu sein. Neben der traditionellen Subsumption des gesamten Spektrums unter der Bezeichnung ‚Jugendstiftungen‘ kommt es durchaus auch vor, dass unter Kinderbüchern nur Bilderbücher verstanden werden, nicht aber die ‚neuen Romane für Kinder‘ nach dem Kästner-Modell.“ (Karrenbrock, Helga: *Kinder- und Jugendbuchverlage*. In: *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Die Weimarer Republik 1918 - 1933*. Teil 2. Hrsg. von Ernst Fischer u. Stephan Füssel. Berlin, Boston: De Gruyter 2012. S. 183–219. Hier: S. 184.).

der deutschen Jugend und *Spiele und Feste der deutschen Schule* bestand diese Gefahr nicht, da die Adressatenkreise in beiden Fällen recht genau umrissen sind und Erwachsene nicht dazu gehören. Im Falle der *Münchener Laienspiele* galt es allerdings zu entscheiden, welche der vielen insgesamt erschienenen Stücke als Stücke für Kinder und/oder Jugendliche anzusehen sind. Maßgeblich sollte hier die auch im ‚Dritten Reich‘ zumindest offiziell noch bestehende Betrachtung der Jugend als Lebensalter sein. Das nationalsozialistisch weite Verständnis des Wortes Jugend hätte hier zu Problemen oder Verwirrung führen können. Eine immense Ausweitung des Begriffs Jugend (z.B. bei der Verwendung in Vorworten o.ä.) konnte in diesem Zusammenhang jedoch nicht festgestellt werden, so dass es insgesamt ohne weiteres möglich war, Stücke für Kinder wie auch für Jugendliche im nicht-nationalsozialistischen Sinne herauszufiltern.

1.2.4.2 Übernahme von Begriffen aus dem NS-Sprachgebrauch

In den untersuchten Stücken werden häufig Begriffe benutzt, die dem nationalsozialistischen Sprachgebrauch entstammen. Nicht immer können diese umschrieben oder durch andere Wörter adäquat ersetzt werden. In zahlreichen der untersuchten Spieltexte oder den dazugehörigen Vorworten taucht z.B. der Begriff ‚Volksgemeinschaft‘ auf. Dieser wird daher auch in der Analyse der Stücke verwendet, da das dahinterstehende Konzept nur mit einer umfangreicheren Erläuterung oder aber – mit einem einzelnen anderen Wort – nur unzutreffend wiedergegeben werden kann. Der Begriff ‚Volksgemeinschaft‘ ist kein ausschließlich nationalsozialistischer. Er tauchte schon im 19. Jahrhundert auf, war während des Ersten Weltkriegs verbreitet und war in der Weimarer Republik ein von nahezu allen Parteien verwendeter Schlüsselbegriff. Er wurde aber vor allem von den Nationalsozialisten propagiert und habe wesentlich zur Attraktivität des Nationalsozialismus beigetragen, so Frank Bajohr und Michael Wildt, denn in ihm stecke die „Verheißung von sozialer Gemeinschaft, von Überwindung der Klassengesellschaft und politischer Einheit“³². Der Begriff diene nicht der realistischen Beschreibung des tatsächlichen Zustands, er wurde vielmehr propagandistisch genutzt. ‚Volksgemeinschaft‘ impliziert Inklusion und Homogenität, als ‚Blutsgemeinschaft‘ verstanden aber auch rassistische und antisemitische Exklusion.³³ Im Rahmen dieser Arbeit wird ‚Volksgemeinschaft‘, wenn es sich nicht um ein direktes Zitat handelt, in der Regel in einfache Anführungsstriche gesetzt, um so die deutliche Distanzierung von diesem Begriff sichtbar zu machen. Gleiches geschieht mit dem häufig

³²Bajohr, Frank u. Michael Wildt: Einleitung. In: Volksgemeinschaft. Neue Forschungen zur Gesellschaft des Nationalsozialismus. Hrsg. von Frank Bajohr u. Michael Wildt. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2009. S. 7–23 Hier: S. 8. Vgl. ebd., S. 8–10. und Thamer, Hans-Ulrich: Nation als Volksgemeinschaft. Völkische Vorstellungen, Nationalsozialismus und Gemeinschaftsideologie. In: Soziales Denken in Deutschland zwischen Tradition und Innovation. Hrsg. von Jörg-Dieter Gauger u. Klaus Weigelt. Bonn: Bouvier 1990. S. 112–128. Bes. S. 113.

³³Vgl. Bajohr, Frank u. Michael Wildt: Einleitung (2009), S. 8–17.

Kapitel 1 - Einleitung

verwendeten Begriff ‚Drittes Reich‘³⁴ oder Ausdrücken wie ‚Rasse‘, ‚Arier‘, ‚arisch‘, ‚Volkstum‘ oder ‚Volksdeutscher‘. ‚Volkstum‘ z.B. war einerseits ein anderer Ausdruck für Nationalität, bezeichnete aber auch die Eigenart oder das spezifische Wesen eines Volkes. Die Zugehörigkeit zu einem Volk wiederum war in der nationalsozialistischen Weltsicht nicht von einer bestimmten Staatsangehörigkeit, sondern von der Zugehörigkeit zu einer bestimmten ‚Rasse‘ abhängig.³⁵ ‚Volksdeutscher‘ war im NS-Sprachgebrauch daher jemand, der dem ‚Volkstum, nicht der Staatsangehörigkeit nach deutsch‘³⁶ war, also z.B. ein deutschstämmiger Angehöriger der Bevölkerung eines nichtdeutschen Staates.

Die Übernahme der genannten und weiterer Begriffe begründet sich, wie ausgeführt, darin, dass sie wesentliche Aspekte nationalsozialistischer Ideologie benennen und dass die mit ihnen ausgedrückte Weltsicht durch ihre Verwendung am prägnantesten wiedergegeben werden kann. Die grundsätzliche Distanzierung von nationalsozialistischem Gedankengut wird im Falle, dass NS-Vokabular verwendet wird bzw. werden muss, durch das Setzen dieser Begriffe in einfache Anführungszeichen unterstrichen.

1.2.5 Zur Zitierweise

Wörtliche Zitate werden in der Regel in doppelte Anführungsstriche gesetzt. Werden allerdings längere Textpassagen zitiert, so werden diese Zitate, der besseren Übersichtlichkeit wegen, eingerückt und in kleinerer Schriftart als der Fließtext wiedergegeben. Sie stehen dann nicht in doppelten Anführungszeichen. Beim Zitieren aus den untersuchten Stücktexten werden Figurenrede, Regiebemerkungen etc. unterschiedlich kenntlich gemacht. Da diese in den Stücken selber auf verschiedene Weise markiert sind, wurde für die Zitierweise im Rahmen dieser Arbeit folgende Vereinheitlichung gewählt: Sprecherbezeichnungen sind kursiv gesetzt, Regiebemerkungen sind ebenfalls kursiv und stehen zusätzlich in runden Klammern. Wird nur aus einer Regiebemerkung zitiert und ist dies aus dem Zusammenhang ersichtlich, so wird auf den Kursivdruck verzichtet. Eckige Klammern kennzeichnen Ergänzungen, Auslassungen, Veränderungen der grammatikalischen Form oder Kommentare durch mich. Kommentare sind zusätzlich durch das Kürzel „B.K.“ gekennzeichnet. Im Originaltext vorhandene Hervorhebungen werden in die Zitate übernommen, entweder in der Art, wie sie im Original vorhanden sind (Sperrdruck, Kapitälchen) oder in kursiver Schrift. Wird aus metrisch gebundenen Texten zitiert, so wird das Zeilenende durch einen Schrägstrich / gekennzeichnet. In eingerückten Zitaten aus

³⁴ Siehe Teilkapitel 1.1, Fußnote 5.

³⁵ Vgl. Schmitz-Berning, Cornelia: Vokabular des Nationalsozialismus (2007), S. 675–677.

³⁶ Ebd., S. 650.

Verstexten werden die Zeilenumbrüche aus dem Originaltext beibehalten. Orthographie und Zeichensetzung der Originale werden stets beibehalten. Werden im Original für Zitate etc. allerdings Guillemets verwendet («...» bzw. »...«) werden dafür doppelte Anführungsstriche („...“) gesetzt bzw. innerhalb eines in „...“ stehenden Zitats einfache Anführungsstriche. Titelangaben werden beim ersten Zitieren vollständig gemacht, danach wird mit Kurztiteln gearbeitet.

Einfache Anführungszeichen werden verwendet, um Distanz zu verwendeten Begriffen und Wendungen aufzubauen, z.B. zu Wörtern, die von den Nationalsozialisten in einer bestimmten Bedeutung genutzt wurden (siehe oben) oder zu eher umgangssprachlichen Ausdrücken. Außerdem werden auch alternative Formulierungsvorschläge zu wörtlich zitierten Textpassagen in einfache Anführungsstriche gesetzt. Titel von literarischen Texten, Werken der Sekundärliteratur, Liedern etc. werden kursiv gesetzt, mit Ausnahme der Literaturangaben in den Fußnoten. Ebenfalls kursiv gedruckt werden (zu erläuternde) Fachtermini bei ihrer ersten Nennung.

1.3 Forschungsstand zum Thema „Kinder- und Jugendtheater im ‚Dritten Reich‘“

In der Forschung blieb der Gegenstand der Theaterstücke für Kinder und Jugendliche zur Zeit des Nationalsozialismus bisher, wie oben erwähnt, eher unbeachtet. Eine Monographie zum Thema erschien bisher nicht. In Werken zur Dramatik oder zur Theaterpolitik des ‚Dritten Reiches‘ spielt die dramatische Literatur für Kinder und Jugendliche keine Rolle.³⁷ Dies passt zur geringen Beachtung, die das Kindertheater generell in der theater- und literaturwissenschaftlichen Forschung erfährt, ein Umstand, auf den z.B. Gombert hinweist.³⁸ Die wissenschaftliche

³⁷ Vgl. z.B. folgende Werke: Rühle, Günther (Hrsg.): *Zeit und Theater. Diktatur und Exil*. Band 3. 1933- 1945. Frankfurt a. M., Berlin, Wien: Propyläen 1974; Drewniak, Boguslaw: *Das Theater im* (1983); Wardetzky, Jutta: *Theaterpolitik im faschistischen Deutschland: Studien und Dokumente*. Berlin: Henschel-Verlag Kunst und Gesellschaft 1983 (=Veröffentlichungen der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik); Dussel, Konrad: *Ein neues, ein heroisches Theater? Nationalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen in der Provinz*. Zugl.: Dissertation. Heidelberg 1937. Bonn: Bouvier 1988; Barbian, Jan-Pieter: *Literaturpolitik im „Dritten Reich“*. Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder. Überarbeitete und aktualisierte Ausgabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1995; Eicher, Thomas; Panse, Barbara u. Henning Rischbieter: *Theater im „Dritten Reich“*. Hrsg. von Henning Rischbieter. Teilw. zugl.: Dissertation 1992 u. d. T.: Eicher, Thomas: *Spielplan-Strukturen der deutschen Schauspieltheater 1929 - 44 und die NS-Zensurpraxis*. - Teilw. zugl.: *Habil-Schrift* 1993 u. d. T.: Panse, Barbara: *Zeitgenössische Dramatik 1933 - 44, Autoren, Themen, Zensurpraxis*. Seelze-Velber: Kallmeyer 2000.

³⁸ Vgl. dazu Gombert, Ina: *Kindertheater - Kinderkram* (2007), S. 17–23. Sie schreibt z.B.: „Die Beschäftigung mit Kindertheater bleibt beschränkt auf einen sehr kleinen Forscherkreis [...]. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kindertheater findet keinen Eingang in den Lehrkanon der Theaterwissenschaften.“ (ebd., S. 18). Gombert will Kinder- und Jugendtheater deutlich voneinander abgegrenzt wissen, da Kinder und Jugendliche aufgrund ihrer Entwicklung unterschiedliche Interessen und Bedürfnisse hätten. Sie weist jedoch selber darauf hin,

Beschäftigung mit Kindertheater sei nicht institutionalisiert oder vernetzt und finde selten und eher zufällig statt, so Gombert. Dementsprechend finde das Thema auch nur selten Eingang in die universitäre Lehre.³⁹ Vergleichsweise häufig werde noch zu theaterpädagogischen Aspekten geforscht. Die Theaterwissenschaft beschäftige sich vorwiegend mit der „Avantgarde des professionellen Kindertheaters“, also Gruppen, die künstlerisch und inhaltlich anspruchsvolles, an ihrem Publikum orientiertes Theater machen wollen und sich und ihre Wirkungsweisen immer wieder reflektieren. Kindertheater gehöre somit keinesfalls zum Kanon der wissenschaftlich relevanten Themen.⁴⁰ Dieser geringe Stellenwert wirkt sich auch auf die Erforschung der Geschichte des Kindertheaters (und des Jugendtheaters) und somit auf die des Kinder- und Jugendtheaters im ‚Dritten Reich‘ aus.

Das oben bereits erwähnte Thingspiel ist recht gut erforscht. Es wird gelegentlich als Form des Jugendtheaters bezeichnet oder als solche vorgestellt.⁴¹ Dies ist jedoch eine beschränkte, nicht korrekte Sichtweise. Thingspiele sollten in eigens errichteten Freiluftspielstätten aufgeführt werden. Eines ihrer Grundelemente war es, möglichst große Menschenmassen auftreten zu lassen. Da die Organisation der Jugend in den Formationen der Hitlerjugend einen geordneten, relativ einfach zu organisierenden Zugriff auf größere Gruppen von Menschen bot, hat es Thingspielaufführungen gegeben, an denen Angehörige der Hitlerjugend mitwirkten. Doch deshalb ist das Thingspiel nicht als Form des Jugendtheaters zu klassifizieren. Die Bewertung des Thingspiels als genuin nationalsozialistische Form und Ausprägung des Massentheaters ist ebenfalls nicht korrekt bzw. zu vereinfachend. Hier wird übersehen, dass das Thingspiel auf bereits vorhandenen Theaterformen aufbaute, beispielsweise auf der Freilichttheaterbewegung der 1920er Jahre und dem linken Arbeiterweihespiel.⁴² Als spezifisch nationalsozialistisch sind allerdings die Pläne für die massenhafte Errichtung von Thingspielstätten im ganzen Deutschen Reich zu sehen.

In Werken über die Kinder- und Jugendliteratur (KJL) der Zeit von 1933-1945 liegt der Fokus in der Regel auf erzählenden Werken oder es geht um bestimmte Lenkungs- und Kontrollinstanzen,

dass beide Theaterarten oft in einem Atemzug genannt werden, auch in (wissenschaftlichen) Publikationen. (Vgl. ebd., S. 39–40).

³⁹ Vgl. ebd., S. 294–295.

⁴⁰ Ebd., S. 303. Auf literaturwissenschaftliche Forschung geht Gombert nicht ein.

⁴¹ Dies ist z.B. bei Klaus Doderer der Fall, der das Thingspiel in *Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters* als Form des Jugendtheaters im ‚Dritten Reich‘ vorstellt. (Doderer, Klaus: *Geschichte des Kinder- und (1995)*, S. 38–39).

⁴² Vgl. hierzu: Eichberg, Henning: Thing-, Fest- und Weihespiele in Nationalsozialismus, Arbeiterkultur und Olympismus. Zur Geschichte des politischen Verhaltens in der Epoche des Faschismus. In: *Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell*. Hrsg. von Henning Eichberg, Michael Dultz u. a. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 1977. S. 19–180; Stommer, Rainer: *Die inszenierte Volksgemeinschaft* (1985); Reichl, Johannes M.: *Das Thingspiel* (1988). Vgl. auch Schmitz-Berning, Cornelia: *Vokabular des Nationalsozialismus* (2007), S. 609–611.

die Einfluss auf die KJL nehmen wollten. Beides trifft auf Petra Jostings Dissertation *Der Jugendschrifttums-Kampf des Nationalsozialistischen Lehrerbundes*⁴³ zu. Sie beschäftigt sich darin mit dem *Nationalsozialistischen Lehrerbund* (NSLB) (der Lehrer- und Erzieherorganisation im ‚Dritten Reich‘) und dessen theoretischen Äußerungen und Aktivitäten im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur. Erzählende Texte stehen dabei im Vordergrund, der NSLB scheint sich mit dramatischen Texten nicht beschäftigt zu haben. Auch in späteren Aufsätzen Jostings, in denen sie sich mit Kinder- und Jugendliteratur und den entsprechenden literaturpolitischen Entwicklungen im ‚Dritten Reich‘ beschäftigt, geht es um das Jugendbuch.⁴⁴ In Peter Aleys *Jugendliteratur im Dritten Reich: Dokumente und Kommentare* von 1967 fehlt die Beschäftigung mit dramatischer Kinder- und Jugendliteratur nahezu völlig. Nur auf etwa drei Seiten geht es im Teilkapitel 2.5.4. *Feier- und Spielgut* des Kapitels 2.5 *Politisches Jugendschrifttum im Dritten Reich* um Literatur, die zur Gestaltung von Feiern oder für Spiele verwendet wurde. Aley nennt an erster Stelle die Textsorte der Fahnenprüche und äußert sich dann zum Bereich Laienspiel:

Laienspiele – deklariert als Weihespiele – sorgten für die Ausgestaltung der „Heldischen Feiern“ oder der „Deutschen Weihestunden“. „Deutsche“ Kernsprüche und Sprechchöre schmückten Feste und Feiern der „völkischen“ Schule genau so aus, wie sie einer Thingstätte bei der feierlichen Übergabe eine pseudo-sakrale Würde verliehen.⁴⁵

Im Folgenden gibt Aley noch den Vorschlag eines Pädagogen zur Gestaltung einer Feierstunde wieder, wobei er zwei sehr kurze Sprechchöre im Wortlaut wiedergibt. Aley beendet das kurze Kapitel mit einem Ausschnitt aus einem Sprechchor von Hans Baumann, anhand dessen er zeigen möchte, wie die Regieanweisungen belegen, „in welchem Sinne man dem Vortrag der Jugendlichen dramatische Akzente verliehen wissen wollte.“⁴⁶ Die angeführten Beispiele wirken beliebig ausgewählt, Aley begründet nicht, warum er gerade diese wählt. Zudem bleibt der gesamte Bereich des Laienspiels außerhalb von Weihespiel und Sprechchor komplett unberücksichtigt. In

⁴³ Josting, Petra: *Der Jugendschrifttums-Kampf des Nationalsozialistischen Lehrerbundes*. Zugl.: Dissertation. Bielefeld 1994. Hildesheim, Zürich, New York: Olms-Weidmann 1995 (=Germanistische Texte und Studien 50).

⁴⁴ Vgl. folgende Aufsätze: Josting, Petra: Kinder- und Jugendliteratur. Ein Aktionsfeld literaturpolitischer Maßnahmen im NS-Staat. In: *Hier, hier ist Deutschland--: von nationalen Kulturkonzepten zur nationalsozialistischen Kulturpolitik*. Hrsg. von Ursula Härtl, Burkhard Stenzel u. Justus H. Ulbricht. o. O. [Göttingen]: Wallstein 1997. S. 143–171 u. S.192-197; Josting, Petra: Kinder- und Jugendliteratur im Kontext von Pädagogik, Ästhetik und NS-Ideologie. In: *Kinder- und Jugendliteratur 1933 - 1945*. Ein Handbuch. Band 2: Darstellender Teil. Hrsg. von Norbert Hopster, Petra Josting u. Joachim Neuhaus. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2005. Sp.95–120; Josting, Petra: Kinder- und Jugendliteraturpolitik im NS-Staat. In: *Kinder- und Jugendliteratur 1933 - 1945*. Ein Handbuch. Band 2: Darstellender Teil. Hrsg. von Norbert Hopster, Petra Josting u. Joachim Neuhaus. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2005. Sp.55–94.

⁴⁵ Aley, Peter: *Jugendliteratur im Dritten Reich: Dokumente und Kommentare*. Hamburg, Gütersloh: Verlag für Buchmarkt-Forschung; Bertelsmann 1967 (=Schriften zur Buchmarkt-Forschung 12), S. 155.

⁴⁶ Ebd., S. 156. Die Regiebemerkungen beschränken sich allerdings auf die Sprecherbezeichnungen: „*Alle*. [...] *Dunkle Stimmen*. [...] *Helle Stimmen*. [...] *Ein Schrei*. [...] *Alle*. [...]“ (ebd., S. 156–157.).

Kapitel 1 - Einleitung

Hansgeorg Meyers *Die deutsche Kinder- und Jugendliteratur 1933 bis 1945* aus dem Jahr 1975 geht es um die großen Entwicklungslinien der KJL im ‚Dritten Reich‘, Theaterstücke spielen keine Rolle.⁴⁷ Ulrich Nassen zieht in *Jugend, Buch und Konjunktur 1933-1945*, das sich mit dem „Ideologiepotential des genuin nationalsozialistischen und des konjunkturellen ‚Jugendschrifttums‘“⁴⁸ beschäftigt, ebenfalls erzählende Texte als Beispiele und Belege für seine Aussagen heran. Julia Benner beschäftigt sich in ihrer 2015 erschienenen Dissertation *Federkrieg. Kinder- und Jugendliteratur gegen den Nationalsozialismus 1933-1945* mit engagierten Kinder- und Jugendbüchern, die sich gegen den Nationalsozialismus wandten. Sie analysiert einige exemplarische Werke und erwähnt viele weitere, mit Stücken für das Kinder- und Jugendtheater beschäftigt sie sich jedoch nicht.⁴⁹ Neben den genannten Publikationen, die sich zwar mit Kinder- und Jugendliteratur aus der Zeit des Nationalsozialismus beschäftigen, Theaterstücke, Laienspieltexte usw. jedoch nicht oder kaum behandeln, gibt es einige Werke, in denen dieser Bereich in etwas stärkerem Maße berücksichtigt wird.

So beschäftigt sich Christa Kamenetsky in *Children's Literature in Hitler's Germany* aus dem Jahr 1984 mit verschiedenen Genres der KJL, Kulturpolitik sowie Zensurmöglichkeiten und -maßnahmen. Im Zuge der Arbeit an den beiden letztgenannten Themenkomplexen spielen Texte für das Theater(spiel) (bzw. die auf diese zugeschnittenen Maßnahmen, Vorschriften etc.) keine Rolle. Mit diesen beschäftigt sich nur das kurze Kapitel *Puppets, Plays, and Politics*,⁵⁰ in dem es, wie der Titel schon sagt, auch um das Puppen- bzw. Kasperlespiel geht. Zum Bereich Theaterspiel führt Kamenetsky hauptsächlich aus, welche Arten von Stücken die Hitlerjugend und der NSLB bevorzugt und empfohlen hätten. In beiden Fällen seien darunter politisch und ideologisch geprägte Stücke gewesen, die grundsätzlich zum Ziel gehabt hätten, in Kindern den Glauben an das ‚Dritte Reich‘ zu stärken. Es sei darin um eher abstrakte Themen gegangen: „[...] Germany's struggle toward nationhood, the preservation of Germandom abroad, the destiny of the German peasantry, or the heroes of German history and of the National Socialist movement.“⁵¹ Der NSLB

⁴⁷ Es wird allerdings aus einem Sprechchorspiel Hans Baumanns zitiert, als Illustration der Jugend- und Kindgemäßheit der Sprache von dessen Werken, zu denen hauptsächlich Lieder, aber eben auch Sprechchöre gehörten. Vgl. Meyer, Hansgeorg: *Die deutsche Kinder- und Jugendliteratur 1933 bis 1945. Ein Versuch über die Entwicklungslinien.* Ohne Ort: Ohne Verlag 1975 (=Studien zur Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur 7), S. 100.

⁴⁸ Nassen, Ulrich: *Jugend, Buch und (1987).*

⁴⁹ Vgl. Benner, Julia: *Federkrieg. Kinder- und Jugendliteratur gegen den Nationalsozialismus 1933 - 1945.* Zugl.: Dissertation. Göttingen 2014. Göttingen: Wallstein 2015 (=Göttinger Studien zur Generationsforschung 18), S. 177–317.

⁵⁰ Viereinhalb Seiten enthalten Bilder, nahezu zwei Seiten sind mit den Endnoten gefüllt. Effektiv beschäftigt Kamenetsky sich daher nur auf sechseinhalb Seiten mit dem Thema.

⁵¹ Kamenetsky, Christa: *Children's Literature in Hitler's Germany. The Cultural Policy of National Socialism.* Athens, Ohio, London 1984, S. 205.

habe nicht nur neue Stücke, sondern auch viele, die schon vor 1933 geschrieben worden waren, empfohlen, z.B. Märchenbearbeitungen (Grimm'sche Märchen) oder Adaptionen von deutschen und nordisch-germanischen Sagen. Drei Viertel der in den Jahren 1933 und 1934 in der *Jugendschriften-Warte*⁵² empfohlenen Stücke seien Märchenbearbeitungen und eine Auswahl älterer Literatur gewesen. Auch sei der Wunsch nach einem künstlerischen Wert der Stücke formuliert worden. Bei der HJ hätten dagegen Ideologie und Rassismus im Vordergrund gestanden, sie sei fanatischer gewesen und habe sich stärker für neue Stücke ausgesprochen. Des Weiteren habe sie einen radikaleren Bruch mit der Vergangenheit beabsichtigt als der NSLB es tat, die Verantwortlichen seien weniger kritisch gewesen, was den künstlerischen Gehalt der Stücke anging.⁵³ Außerdem urteilt Kamenetsky über die HJ: „In addition, they were not only tolerant of themes underlining a racial bias, but they even promoted them as an integral part of their ideological indoctrination program.“⁵⁴ Zwar verweist sie zum Teil auf einzelne Ausgaben der *Jugendschriften-Warte*, untermauert ihre Behauptungen aber leider nicht durch Zitate oder durch Textbeispiele, durch die Nennung konkreter Stücktitel o.ä. Die wenigen wörtlichen Zitate aus der herangezogenen Literatur (kulturpolitische Schriften), die sie in ihren Text aufnimmt, werden nicht im deutschen Original mit anschließender Übersetzung, sondern nur in englischer Sprache aufgeführt. Insgesamt bleiben Kamenetskys Aussagen zu vage, sie scheint nur mit Materialien über Kinder- und Jugendstücke, nicht aber mit den dramatischen Texten selber gearbeitet zu haben. Ihre Arbeit ist daher für die vorliegende Untersuchung nicht zu verwenden.

Ebenfalls mit nationalsozialistischer Kinder- und Jugendliteratur beschäftigt sich Gudrun Wilcke – besser bekannt unter ihrem Geburts- und Künstlernamen Pausewang – in ihrem Werk *Die Kinder- und Jugendliteratur des Nationalsozialismus als Instrument ideologischer Beeinflussung*.⁵⁵ Sie schreibt dabei auch aus eigener Erfahrung, denn die 1928 geborene Wilcke war im ‚Dritten Reich‘ Mitglied des BDM.⁵⁶ Sie stellt verschiedene Sparten der NS-Jugendliteratur vor: Bühnenwerke, Zeitschriften, Schulbücher, Erzählungen, Romane und Liedtexte. Bühnenwerke behandelt sie zwar als erstes, misst ihnen jedoch keine große Bedeutung für ihren Untersuchungsbereich, die Indoktrination von Kindern und Jugendlichen, bei:

⁵² Hierbei handelt es sich um eine Zeitschrift, in der Werke der Kinder- und Jugendliteratur besprochen wurden. Mehr dazu findet sich in Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit.

⁵³ Vgl. Kamenetsky, ebd., S. 205–206.

⁵⁴ Ebd., S. 206.

⁵⁵ Wilcke, Gudrun: *Die Kinder- und Jugendliteratur* (2005).

⁵⁶ Siehe ebd., S. 20.

Kapitel 1 - Einleitung

Der indoktrinierende Einfluss des NS-Systems auf die junge Generation über Bühnenerwerke war [...] ziemlich gering, zumal die meisten Kinder und Jugendlichen der NS-Zeit nur selten Gelegenheit hatten, die Aufführungen eines Schauspiels zu erleben oder selber an der Aufführung eines Laienspiels aktiv teilzunehmen.⁵⁷

Zu diesem Schluss kommt sie am Ende des Kapitels, das sie mit einer pauschalen Behauptung beginnt: „Welche Art von Bühnenerwerken in der NS-Zeit auch entstanden: Sie waren pathetisch, heroisch, feierlich. (Es sei denn, es handelte sich um Bauernschwänke oder Kasperlestücke.)“⁵⁸ Diese Behauptung beweist sie weder durch Textanalysen noch lässt sie sie durch die Nennung verschiedener Stücktitel plausibel erscheinen. Wilcke behandelt im Verlauf des Kapitels verschiedene Spielarten dramatischer NS-Literatur, so spricht sie kurz über das Thingspiel und das Weihespiel bzw. den Sprechchor. Ganz richtig erklärt sie: „Die Gattung des Thingspieles gehört nicht zur Jugendliteratur.“⁵⁹ Als Beispiele für einen Sprechchor zitiert sie aus einem Werk Hans Baumanns und aus einem Text aus der Zeit nach 1936. In diesem Jahr sei der Sprechchor als Gattung zwar verboten worden, da die „expressionistisch ausgerichteten Sprechchöre [...] noch immer an die früheren politisch-kulturellen, oft mit einem revolutionären Touch behafteten Arbeiter-Feiern“⁶⁰ erinnert hätten.⁶¹ Doch danach hätte es immer noch einfachere Sprechchöre für Schulfeste gegeben. Kurz erwähnt Wilcke, dass der normale Theaterbetrieb, wie man ihn aus der Weimarer Republik kannte, weitgehend ungestört weitergelaufen sei. Als Beleg hierfür bringt sie eine eigene Erinnerung an zwei Theaterbesuche im Winter 1937/38 in Anschlag, bei denen sie eine *Rumpelstilzchen*-Bearbeitung sowie ein Stück namens *Pitt kapert den Piraten* gesehen habe. Etwas ausführlicher beschäftigt Wilcke sich dann mit genuin nationalsozialistischer dramatischer Literatur. Als Beispiel führt sie Hanns Johsts *Schlageter* an, dessen Ende sie zitiert. Auch hier rekurriert sie wieder auf eigene Leseerfahrungen aus ihrer Jugend (eine Inszenierung des Stücks hat sie nicht gesehen).⁶² Auf einigen Seiten geht es dann noch um das Wilcke zufolge besonders von jungen Leuten gepflegte Laienspielwesen. Über dieses schreibt sie:

⁵⁷ Ebd., S. 64–65. Interessant ist, dass Wilcke selbst Mitglied im Chor einer HJ-Spielschar war.

⁵⁸ Ebd., S. 53.

⁵⁹ Ebd., S. 54.

⁶⁰ Ebd., S. 56.

⁶¹ Dieses Sprechchorverbot gab es tatsächlich. Vgl. z.B. Hopster, Norbert: Fest und Feier. In: Kinder- und Jugendliteratur 1933 - 1945. Ein Handbuch. Band 2: Darstellender Teil. Hrsg. von Norbert Hopster, Petra Josting u. Joachim Neuhaus. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2005. Sp.639–700. Hier: Sp. 650.

⁶² Vgl. Wilcke, Gudrun: Die Kinder- und Jugendliteratur (2005), S. 57–60.

Kapitel 1 - Einleitung

Es bemühte sich, von staatlich-politischen Kontrollinstanzen [sic] ziemlich ungestört, um die Gunst vor allem der Landbevölkerung und die der jungen Generation. In vielen Schulen, auch schon in Grundschulen, führte man Laienspiele auf, gerne Märchen oder heitere Szenen, die von den sieben Schwaben, den Schildbürgern oder Till Eulenspiegel handelten. Derlei Thematik gab für die NS-Indoktrinations-Absichten nicht viel her. Noch weniger ergiebig für diese Zwecke waren die zahllosen Krippenspiel-Aufführungen von Kindern in Kindergärten, Schulen und Kirchengemeinden.⁶³

Auch hier gibt es wiederum keine Belege ihrer Darstellung, weder durch Sekundär- noch Primärliteratur. Die getroffenen Aussagen sind also nicht nachvollzieh- und überprüfbar. Konkret wird Wilcke erst wieder in der Erinnerung an eine Aufführung des Stücks *Blut und Liebe* von Martin Luserke. Diese „witzige, spritzige Stück“ (so Wilckes Bewertung) habe einen großen Unterhaltungswert gehabt. Sie meint, dass es sicher heute noch oft gespielt werden würde, wenn es nicht so deutlich ausgeprägte antisemitische Züge hätte. In der Bewertung des Stückes als unterhaltend ist Wilcke durchaus zuzustimmen,⁶⁴ allerdings scheint sie versäumt zu haben, sich über seine weitere Publikationsgeschichte zu informieren. Die Aufführungsrechte liegen heute beim Deutschen Theaterverlag in Weinheim, der es noch immer unter dem gleichen Titel vertreibt. Die deutlich negativ gezeichnete jüdische Figur aus der Originalfassung wurde inzwischen allerdings in einen „Quacksalber“ verwandelt. In diesem Zusammenhang wurden kleinere Textänderungen zur Wahrung von Versmaß und Reimschema vorgenommen, ansonsten entspricht die neue Version derjenigen, die im ‚Dritten Reich‘ und davor in mehreren Auflagen veröffentlicht worden war.⁶⁵ Es dürfte deutlich geworden sein, dass Wilckes durchaus interessante Aussagen und Einzelbeobachtungen zu Bühnenwerken nicht hinreichend belegt sind. Sie können daher nicht als Grundlage für stichhaltige Aussagen über den Bereich des Theaters für Kinder und Jugendliche oder den des Laienspiels im ‚Dritten Reich‘ dienen.

Auch in Arbeiten zur Geschichte des Kindertheaters bzw. des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland wird der Zeit zwischen den Jahren 1933 und 1945 nur wenig Beachtung und Raum geschenkt. Der Beitrag *Theater für Kinder und Jugendliche* von Ingeborg Hass und Heinz Blumensath im Handbuch *Kinder- und Jugendliteratur* springt vom nur kurz angesprochenen Laienspiel der 1920er Jahre direkt zum Spiel in der Zeit nach 1945. Der dazwischenliegende Zeitraum scheint gar nicht

⁶³ Ebd., S. 60.

⁶⁴ Das Stück wurde im Rahmen dieser Arbeit untersucht. Die Ergebnisse sind im Kapitel 6 über die *Münchener Laienspiele* zu finden, insbesondere in den Teilkapiteln zur Figurenrede und zum thematischen Schwerpunkt *Antisemitismus*.

⁶⁵ Das Stück ist nicht im Buchhandel erhältlich, kann jedoch gegen eine geringe Gebühr direkt beim Verlag als Ansichtsexemplar erworben werden.

existiert zu haben.⁶⁶ Wolfgang Schneider widmet dem Kinder- und Jugendtheater im ‚Dritten Reich‘ in *Theater für Kinder und Jugendliche. Beiträge zu Theorie und Praxis* immerhin eine Seite. Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten habe sich die Lage des Kinder- und Jugendtheaters verändert. Proletarisches Jugendtheater sei verboten, in die Illegalität gedrängt und aufgelöst worden, denn es habe den Einheitsbestrebungen der Nationalsozialisten im kulturellen Bereich entgegengestanden. Schneider stellt fest, dass Klassikeraufführungen als Lektürebegleitung für den Schulunterricht gefragt gewesen seien, ebenso Märchendramatisierungen. Bühnenspiele für ein junges Publikum hätten ansonsten den Massenveranstaltungen für Erwachsene entsprochen. Auch Schneider belegt seine knapp gehaltenen Aussagen nicht so, dass sie nachprüfbar wären. Konkrete Stücke nennt er ebenfalls nicht. Auch der Bereich des konfessionellen Laienspiels oder des Spiels innerhalb der HJ wird von ihm nicht thematisiert.⁶⁷ Etwas ausführlicher beschäftigt sich Klaus Doderer in seiner Monographie *Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters zwischen 1945 und 1970: Konzepte, Entwicklungen, Materialien* mit der Vorgeschichte seines Untersuchungsgegenstands in der Zeit zwischen 1933 und 1945.⁶⁸ Er weist auf die allgemeinen Umstrukturierungen im Kulturbereich hin und erwähnt die Reichstheattertage der Hitlerjugend in Bochum 1937, die er als einen Schritt auf der Suche nach jungen nationalsozialistischen Dramatikern bewertet. Relativ ausführlich beschäftigt sich Doderer mit dem Thingspiel, das er als das einzige nationalsozialistische Konzept für ein neues Theater bezeichnet. Er weist auch auf dessen Bedeutungsverlust ab etwa 1936 hin. Das Spiel *Deutsche Passion 1933* von Richard Euringer führt er als Beispiel für ein Thingspiel an, das Laienspieler aus der HJ oft vor Pimpfen und Jungmädeln gespielt hätten. Die Zeit von 1933-1945 charakterisiert er schließlich zusammenfassend, wie eingangs der Arbeit bereits erwähnt, als „eine Zeit der theatralischen Vernachlässigung der Jugend.“⁶⁹ Die von Doderer angeführten Reichstheattertage der Hitlerjugend erwähnt bereits Wolfersdorf in *Stilformen des Laienspiels. Eine historisch-kritische Dramaturgie* von 1962, ohne allerdings näher auf sie einzugehen.⁷⁰ Wolfersdorf behandelt auf nur etwa drei Seiten die Situation des Laienspiels im Nationalsozialismus. Er sieht hauptsächlich ein Fortführen von bereits vorher Vorhandenem: „Die Spielscharen waren Epigonen in Spielweise, Texten und Spieltheorie. Sie

⁶⁶ Vgl. Hass, Ingeborg u. Heinz Blumensath: Theater für Kinder und Jugendliche. In: Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch. Hrsg. von Gerhard Haas. Stuttgart: Reclam 1984. S. 247–265. Hier: S. 251.

⁶⁷ Vgl. Schneider, Wolfgang: Theater für Kinder und Jugendliche. Beiträge zu Theorie und Praxis. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2005 (=Medien und Theater. Neue Folge 6). S. 25.

⁶⁸ Doderer, Klaus: Geschichte des Kinder- und (1995). Mit dieser Zeit beschäftigt Doderer sich auf den Seiten 35 bis 42.

⁶⁹ Ebd., S. 42.

⁷⁰ „Im April 1937 fanden in Bochum erstmals die Reichstheattertage der HJ statt, in denen sich die Versammelten mit Problemen der Bühne auseinandersetzten.“ (Wolfersdorf, Peter: Stilformen des Laienspiels. Eine historisch-kritische Dramaturgie. Anhang: Schulspiel. Braunschweig: Waisenhaus Buchdruckerei und Verlag 1962 (=Schriftenreihe der Pädagogischen Hochschule Braunschweig 9), S. 55.).

verwendeten die Bühnenstücke, die vor 1933 erschienen waren, weiterhin – sofern sie nicht sozialistische Tendenz erkennen ließen oder religiöse Inhalte besaßen.⁶⁷¹ Diese Behauptung belegt er nicht, ebenso wenig wie die Aussage, die NSDAP habe Stücke gewünscht, die vordergründig propagandistisch wirkten, sowie das Bekenntnis zum Staat durch das Spiel.⁷² Wo Wolfersdorf auf Quellen oder Sekundärliteratur verweist geschieht dies entweder durch lange Zitate aus theoretischen Texten zum Laienspiel, die er jedoch nicht weitergehend analysiert, oder durch bloße Verweise auf z.B. Beiträge in der Zeitschrift *Die Spielschar*. Diese Verweise erfolgen ohne Zitate und teilweise sogar ohne Angabe von Seitenzahlen. Seine Ausführungen zum Laienspiel im ‚Dritten Reich‘ sind pauschalisierend, bleiben an der Oberfläche und sind durch Primär- oder Sekundärliteratur nicht hinreichend belegt. Sie sind daher nicht verwertbar.

Die bisher genannte Literatur beschäftigt sich zumeist gar nicht mit dem Themenkomplex Kinder- und Jugendtheater(stücke) im ‚Dritten Reich‘ oder war aus verschiedenen Gründen nicht aussagekräftig. Einige Ansätze der Beschäftigung mit dem Kinder- und Jugendtheater des ‚Dritten Reichs‘, deren Ergebnisse nutzbar sind, hat es jedoch gegeben. Zunächst ist auf die Erkenntnisse über die Kulturarbeit innerhalb der Hitlerjugend hinzuweisen. Während dieser Aspekt in Klönnes grundlegender Arbeit über die Hitlerjugend⁷³ noch kaum erwähnt wird, nimmt der Bereich der Kultur in Michael Buddrus‘ zweibändigem Werk *Totale Erziehung für den totalen Krieg. Hitlerjugend und nationalsozialistische Jugendpolitik* von 2003 einigen Raum ein. Unter der Überschrift *Weltanschauung, Medien und Kultur* wird die Kulturarbeit der HJ ausführlich und unter Heranziehung vielfältiger Quellen beleuchtet.⁷⁴ Frauke Schelling hat sich 1995 in ihrer unveröffentlichten Magisterarbeit *Jugend und Theater im Nationalsozialismus* mit dem Thema beschäftigt und aufbauend auf ihren Ergebnissen in den Jahren 1996 und 1997 einen zweiteiligen Aufsatz in der Zeitschrift *Spiel und Theater* veröffentlicht.⁷⁵ Der Titel, *Vom Laienspiel zum Fronttheater – Laienspiel zur Zeit des Nationalsozialismus*, umreißt schon kurz die Entwicklung, die Schelling in ihrer Arbeit nachzeichnet. Im ersten Teil des Aufsatzes, 1996 erschienen, beschreibt Schelling die Situation und Entwicklung des Laienspiels in der Zeit der Weimarer Republik und in den ersten anderthalb Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft. Im zweiten Teil gibt sie einen Überblick über die Zeit ab etwa

⁷¹ Ebd., S. 54.

⁷² Vgl. ebd., S. 57.

⁷³ Klönne, Arno: Hitlerjugend (1955). Es folgten viele weitere, auch überarbeitete Auflagen.

⁷⁴ Vgl. Buddrus, Michael: Totale Erziehung für den totalen Krieg. Hitlerjugend und nationalsozialistische Jugendpolitik. Teil 1. München: K.G. Saur 2003, S. 60–174.

⁷⁵ 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.

Mitte des Jahres 1935 bis 1945.⁷⁶ Für die vorliegende Arbeit ist der zweite Aufsatz der interessantere. Schelling vertritt in ihm die These, dass in den Jahren zwischen 1935 und 1938 das Laienspiel stärker als zu anderen Zeiten während des Bestehens des ‚Dritten Reichs‘ gefördert worden sei: „Es galt als Möglichkeit, den Kontakt von Jugendlichen zum Theater zu fördern, sowie als attraktive Freizeitbeschäftigung innerhalb der HJ-Einheiten.“⁷⁷ Vor allem aber habe man es als Möglichkeit gesehen, suggestiv auf das Publikum zu wirken und nationalsozialistische Vorstellungen zu vermitteln. Sie geht auch auf die Tätigkeitsfelder der Spielscharen ein, zunächst hätten sie interne Veranstaltungen gestalten sollen, dann sei die Volkstumsarbeit auf dem Land hinzugekommen. Es habe Fahrten in ländliche Regionen und ins „Grenzland“ gegeben oder Reisen als Begleitung politischer Delegationen. Schelling geht auch auf die Aufgaben im Krieg ein, die sie als Übernahme von Zerstreuungs- und Unterhaltungsfunktionen kennzeichnet, sowohl in Lazaretten und Wehrmachtlagern wie auch im Inland.⁷⁸ Es wären noch viel mehr interessante Aussagen wiederzugeben. Sie alle eint aber ein Problem: Schelling belegt ihre Aussagen nicht, sie zitiert weder Primär- noch Sekundärliteratur oder irgendeine Art von historischen Quellen und verweist auch kaum auf solche. Am Ende des ersten Aufsatzes werden ein paar allgemeine Literaturhinweise gegeben (zum Laienspiel der Weimarer Republik⁷⁹), im zweiten fehlt auch das vollständig. Es ist nicht erkennbar, ob Schelling Sekundärliteratur oder historische Quellen wiedergibt bzw. wann sie sich worauf bezieht.⁸⁰ Die Magisterarbeit selber, auf deren Ergebnisse sie sich hauptsächlich stützt, wurde nicht veröffentlicht und ist nicht zu beschaffen. Neben der fehlenden Verifizierbarkeit ihrer Angaben weisen Schellings Ausführungen auch Ungenauigkeiten und missverständliche Formulierungen auf. So spricht sie beispielsweise von „offiziellen Laienspielreihen“ im ‚Dritten Reich‘, für die sie drei Beispiele nennt. Die erstgenannte Reihe *Spiele der deutschen Jugend*, die von der Reichsjugendführung der Hitlerjugend herausgegeben wurde, kann selbstverständlich als offiziell bezeichnet werden. Doch wieso Schelling auch die Reihe *Jugend- und Laienbühne* aus dem Verlag Voggenreiter in Potsdam und die *Münchener Laienspiele* des Verlags Christian Kaiser aus München zu offiziellen Reihen erklärt, ist nicht nachzuvollziehen. Sie erläutert nicht, was sie mit ‚offiziell‘ meint. Anzunehmen wäre: von Partei oder staatlicher Stelle herausgegeben oder verantwortet. Mindestens die *Münchener Laienspiele* wurden sicher von keiner

⁷⁶ Siehe Schelling, Frauke: Vom Jugendspiel zum (Teil 1) (1996). Sowie dies.: Vom Jugendspiel zum (Teil 2) (1997).

⁷⁷ Ebd., S. 27.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 28–29.

⁷⁹ Sie verweist z.B. auf Kaufmann, Andreas: Vorgeschichte und Entstehung des Laienspieles und die frühe Geschichte der Laienspielbewegung, Dissertation. Stuttgart 1991.

⁸⁰ Nach eigener Arbeit mit verschiedenen Heften der Zeitschrift *Die Spielschar* bin ich der Überzeugung, dass Schelling sich in ihrer Arbeit bzw. den Aufsätzen auch auf einzelne dort erschienene Beiträge beziehen muss. Dies ist etwa anzunehmen, wenn sie über die 1937 erlassene Spielscharordnung spricht (Schelling, Frauke: Vom Jugendspiel zum (Teil 2) (1997), S. 29.), diese wurde nämlich 1938 in zwei Teilen in der *Spielschar* veröffentlicht.

staatlichen oder parteiamtlichen Stelle herausgegeben, auch für die *Jugend- und Laienbühne* ist nichts Derartiges bekannt. Kritik an Schellings Ergebnissen übt auch Ulrich Hesse, in einem ebenfalls in *Spiel und Theater* erschienenen Beitrag.⁸¹ Er hat vor allem Einwände und Ergänzungen zu einzelnen ihrer Ansichten und Interpretationen zu politischen und pädagogischen Positionen des Laienspiels sowie zu Spiel- und Theaterformen vor dem Ersten Weltkrieg und in der Weimarer Republik. Auch würde sie die Entwicklungen im Laienspiel zu stark vom Ergebnis her – also der Integration in das NS-System – sehen. Als eine von Schellings zentralen Thesen sieht Hesse, dass Staat, Parteien, große Verbände und Schulen in der Weimarer Republik das Laienspiel als Medium zum Transport ihrer Ideen genutzt und jugendliche Spielinteressen instrumentalisiert hätten. Damit hätten sie (laut Schelling) dem Nationalsozialismus ein Beispiel geliefert. Hesse ist nicht einverstanden mit Schellings Gleichsetzung von Verbänden, Kirchen, Schulen und Staat der Weimarer Republik mit dem nationalsozialistischen Regime. Erstere seien nicht per se gefährlich, ihr Interesse an Erziehungsarbeit – z.B. durch Laienspiel – sei in einer parlamentarischen Demokratie legitim und sogar nützlich für die Allgemeinheit, so Hesse. Schellings Ergebnisse zum Laienspiel im ‚Dritten Reich‘ kritisiert er hingegen nicht bzw. nur dort, wo sie mit früherem Laienspiel verglichen werden. Es ist davon auszugehen, dass er mit der Materie selber nicht vertraut genug war. Schellings Aufsätze sind leider nicht verwendbar, sie werden lediglich in einem Kapitel der Arbeit zur Illustration bestimmter Punkte herangezogen. Dort werden die getroffenen Aussagen aber stets anhand weiterer Literatur überprüft bzw. Schellings Aussagen werden nur zusätzlich genutzt.

Die bisher gründlichste Untersuchung zur Kinder- und Jugendliteratur der Jahre 1933-1945 in ihrer ganzen Bandbreite haben Norbert Hopster, Petra Josting und Joachim Neuhaus mit *Kinder- und Jugendliteratur 1933-1945* vorgelegt, das in zwei Bänden in den Jahren 2001 und 2005 erschien.⁸² Das Projekt ging von dem Grundsatz aus „eine möglichst große Anzahl von Titeln des gesamten Spektrums der in der NS-Zeit erschienenen und rezipierten Kinder- und Jugendliteratur zu berücksichtigen.“⁸³ Die Quantität des Materials sei entscheidend, denn erst ab einer bestimmten Quantität könnten generalisierende Aussagen getroffen werden.⁸⁴ Die Herausgeber machen in ihrer Einführung deutlich, dass eine klare Abgrenzung nationalsozialistischer von nicht-

⁸¹ Hesse, Ulrich: Schritte in vermintes Terrain. Ergänzende Bemerkungen zu 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. Alle im Folgenden getroffenen Aussagen über Hesses Meinung zu Schellings Aussagen sind dort entnommen.

⁸² Hopster, Norbert; Josting, Petra u. Joachim Neuhaus (Hrsg.): *Kinder- und Jugendliteratur 1933 - 1945*. Ein Handbuch. Band 2: Darstellender Teil. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2005.

⁸³ Hopster, Norbert; Josting, Petra u. Joachim Neuhaus (Hrsg.): *Kinder- und Jugendliteratur 1933-1945*. Ein Handbuch. Band 1: Bibliographischer Teil mit Registern. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2001, Sp. IX.

⁸⁴ Ebd., Sp. XII.

nationalsozialistischer KJL nicht oder nur bedingt möglich sei, die Übergänge seien fließend.⁸⁵ Die auf den ersten Blick als nationalsozialistisch zu identifizierende Kinder- und Jugendliteratur, also z.B. HJ- und BDM-Literatur, mache nur einen kleinen Teil der zwischen 1933 und 1945 erschienenen Kinder- und Jugendliteratur aus.⁸⁶ Kinder- und Jugendliteratur sollte nach den Erwartungen der Nationalsozialisten echt, wahr und erlebnisbezogen sein, zugleich aber auch literarisch anspruchsvoll.⁸⁷ So seien in den Rezensionen der Zeitschrift *Jugendschriften-Warte* viele Titel positiv beurteilt worden, die gar keinen Bezug zum Nationalsozialismus erkennen ließen. Linke bzw. proletarische Kinder- und Jugendliteratur gehörte aber selbstverständlich ebenso wenig dazu wie Werke jüdischer Autoren oder von Exilschriftstellern.⁸⁸ Ziel der Untersuchung von Hopster/Josting/Neuhaus ist es, das gesamte Spektrum der Kinder- und Jugendliteratur abzubilden, mit Ausnahme der Heftchenliteratur und der Bilderbücher. Auch der Kinder- und Jugenddramatik ist somit ein eigenes Kapitel bzw. ein eigener Aufsatz gewidmet, Hopsters Beitrag *Fest und Feier*.⁸⁹ Hopster teilt Kinder- und Jugendtheaterstücke in drei verschiedene Untergruppen ein, Märchenspiel, HJ-Spiel und politisches Spiel. Für jeden Typus führt er Beispiele an, die er zum Teil auch etwas näher erläutert. Diese Beispiele stammen von verschiedenen Autoren und sind in verschiedenen Verlagen erschienen, sind allerdings angesichts der Fülle der in der Zeit von 1933-1945 erschienenen Stücke nicht sonderlich zahlreich. Dem eigenen Anspruch, über die schiere Quantität des Materials zu verallgemeinernden Aussagen kommen zu können, wird für das Feld der Kinder- und Jugendtheaterstücke also nur ansatzweise entsprochen. Dies ist bei einem Projekt, das alle Literaturgattungen abdecken will, durchaus verständlich und mag damit zusammenhängen, dass die Beschaffung der Literatur für die Herausgeber des Handbuches mit einigen Schwierigkeiten verbunden war. Da, nach Aussage der Herausgeber, „viele Kinder- und Jugendbücher des Untersuchungszeitraums nach 1945 aus öffentlichen und wissenschaftlichen Bibliotheken entfernt wurden“⁹⁰, waren sie auf die Kooperation und Unterstützung der Bibliothek der Universität Bielefeld angewiesen, die eine umfangreiche Sondersammlung aufbaute und hierfür Titel aus der NS-Zeit antiquarisch anschaffte.⁹¹ Viele dramatische Werke der KJL, die z.B. in verschiedenen Bibliotheken Deutschlands und/oder in der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd., Sp. XIII.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Hopster, Norbert: *Fest und Feier* (2005).

⁹⁰ Hopster, Norbert; Josting, Petra u. Joachim Neuhaus (Hrsg.): *Kinder- und Jugendliteratur* Bd. 1 (2001), Sp. IX.

⁹¹ Ebd.

zugänglich sind, wurden von Hopster/Josting/Neuhaus nicht berücksichtigt.⁹² Möglicher Grund könnte gewesen sein, dass viele dieser Werke nicht positiv (bzw. gar nicht) in der Zeitschrift *Jugendchriften-Warte* beurteilt wurden bzw. auch in den Empfehlungs- oder Ablehnungslisten verschiedener anderer kulturpolitischer Institutionen oder Verlage nicht auftauchten.⁹³ Diese scheinen Hopster/Josting/Neuhaus nämlich als Ausgangspunkt für ihre Literaturrecherche und -erfassung gedient zu haben.

Eine Dissertation, die sich mit Laienspiel und Theaterpädagogik als Propagandamittel im ‚Dritten Reich‘ beschäftigt, wurde 2016 abgeschlossen, aber noch nicht veröffentlicht. Die Pädagogin Anne Keller will besonders die Programmatik der HJ in Bezug auf das Laienspiel untersuchen. Hierzu will sie die Ausgaben der Zeitschrift *Die Spielschar* analysieren, außerdem verschiedene Werkbücher und Leitfäden in ihre Analyse mit einbeziehen sowie die von der Reichsjugendführung (RJF) herausgegebene Reihe *Spiele der deutschen Jugend*. Dabei will Keller der Frage nachgehen, welche Absichten die RJF über das Laienspiel verwirklichen wollte. Eine differenzierte Analyse von Spieltexten ist von dieser Arbeit vermutlich nicht zu erwarten, da es sich um eine (theater)pädagogische und nicht um eine literaturwissenschaftliche Arbeit handelt. Erste Ergebnisse hat Keller schon vor einiger Zeit in einem Aufsatz veröffentlicht, in dem es um die Spielscharen der Hitlerjugend, ihre Ausrichtung und ihre Einsatzmöglichkeiten geht.⁹⁴

Erwähnenswert ist außerdem die Dissertation von Karin Stoverock. Sie beschäftigt sich in *Musik in der Hitlerjugend. Organisation, Entwicklung, Kontexte*⁹⁵ zwar, wie der Titel verrät, mit dem Thema Musik, manche ihrer Aussagen über die Spielscharen der HJ sind jedoch auch für die Betrachtung von deren Laienspielarbeit von Interesse. Zudem waren der Bereich der Musik und der des Laienspiels eng miteinander verbunden. Zur Gestaltung nationalsozialistischer Feiern gehörten in der Regel Lieder und Sprech- bzw. Spieltexte. Stoverocks Dissertation ist in zwei Bände aufgeteilt.

⁹² „Nicht berücksichtigt“ bedeutet zum einen, dass sie in Hopsters Beitrag *Fest und Feier* nicht erwähnt werden, ebenso wenig in anderen Beiträgen aus dem Darstellenden Teil. Es bedeutet außerdem, dass sie im Bibliographischen Teil (= der erste Band des Werks) nicht aufgeführt werden. Hier werden alle in den Beiträgen untersuchten bzw. besprochenen Werke der KJL aufgeführt, außerdem noch zahlreiche mehr. Die Einträge zu den einzelnen Werken umfassen neben den üblichen Titelangaben noch den heutigen Bibliotheksstandort (bzw. mehrere Standorte), Angaben zu Auflagen des Werks vor und nach 1945 und etwaige Erwähnungen in ausgewählten Empfehlungsverzeichnissen zur KJL aus dem ‚Dritten Reich‘.

⁹³ Vgl. hierzu ebd. Sp. XIII und Sp. XIX. Allerdings werden im Bibliographischen Teil auch Stücke aufgeführt, die ebenfalls nirgendwo erwähnt werden. Wie diese den Weg in den Registerteil gefunden haben, darüber kann nur spekuliert werden – vielleicht waren sie schlicht und einfach auf relativ unkompliziertem Weg zugänglich.

⁹⁴ Keller, Anne: Der ausgerichtete Zuschauer - Zu den Propagandaaufgaben der HJ-Laienspielscharen. In: Der Zuschauer. Analysen einer Konstruktion im theaterpädagogischen Kontext. Hrsg. von André Barz u. Gabriela Paule. Berlin: LIT Verlag Dr. W. Hopf 2013. S. 183–216.

⁹⁵ Stoverock, Karin: Musik in der Hitlerjugend. Organisation, Entwicklung, Kontexte. Zugl.: Dissertation. Bonn 2011. Uelvesbüll: Der Andere Verlag 2013.

Kapitel 1 - Einleitung

Im ersten beschreibt sie die Entwicklung der Kulturarbeit der HJ von 1926 bis 1945, selbstverständlich mit einem starken Schwerpunkt auf der Musikerziehung und der musikalischen Arbeit der HJ, sowie die Entwicklung der Vokalmusik in der Jugendbewegung und der HJ. Im zweiten Band stellt sie ausgewählte Lieder der HJ in ihrem Kontext vor. So geht es in einem der sechs Kapitel um Soldatenlieder, in einem anderen um Fahnenlieder und in einem dritten um Antisemitismus in HJ-Liedern. Auch die Erkenntnisse des zweiten Teils konnten in einigen Fällen für die vorliegende Arbeit nutzbar gemacht werden, da in viele Laienspieltexte für Kinder und Jugendliche Musik und Lieder eingebaut wurden, wie die Untersuchung der Spielreihen ergab.

Kurz seien noch drei Dissertationen erwähnt, die zwischen 1939 und 1942 veröffentlicht wurden und die sich in unterschiedlicher Schwerpunktsetzung mit dem Bereich Jugend und Theater befassen. Friedrich Bonns *Jugend und Theater*⁹⁶ und Hermann Schultzes *Das deutsche Jugendtheater*⁹⁷ untersuchen historische Entwicklungen. Schultze beginnt beim Schuldrama des 16. Jahrhunderts und endet bei den „deutschen Jugendspielbestrebungen der jüngsten Gegenwart“. Bonn beschäftigt sich mit der Etablierung von Schülervorstellungen in deutschen Theatern am Ende des 19. Jahrhunderts und der Weiterentwicklung der Theaterbesuche durch Schüler bzw. Jugendliche. Im Hauptteil seiner Arbeit untersucht er die Entwicklungen nach Städten aufgeteilt, erst am Ende kommt er in seiner Synthese zu verallgemeinernden Aussagen. Der Bereich des Theaterspiels durch Schüler wird von Bonn nicht berücksichtigt. Aufgrund der Vielzahl an genutzten Quellen, der zumeist gut nachvollziehbaren Darstellung und der nicht auffällig nationalsozialistisch geprägten Sprache kann Bonns Arbeit für die Darstellung des Themas Schülervorstellungen in Kapitel 2 dieser Arbeit teilweise verwendet werden, zumal andere Literatur zu diesem Thema fehlt. Schultzes Arbeit beschäftigt sich weitgehend mit Entwicklungen, die auch in neuerer Forschungsliteratur dargestellt werden. Er trifft auch Aussagen zum Jugendspiel im ‚Dritten Reich‘. Doch im Gegensatz zu den sonstigen von ihm beschriebenen Erscheinungsformen des Kinder- und Jugendtheaters, die abgeschlossene historische Phänomene darstellen⁹⁸, handelt es sich hierbei um laufende, nicht abgeschlossene Entwicklungen. Schultze ist zudem Teil seines Untersuchungsgegenstands (u.a. als Verfasser von Laienspielen und Beiträgen in der Zeitschrift

⁹⁶ Bonn, Friedrich: *Jugend und Theater*. Zugl.: Dissertation. Köln 1939. Emsdetten: Lechte 1939 (=Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte 30).

⁹⁷ Schultze, Hermann: *Das deutsche Jugendtheater* (1941). Später neu veröffentlicht: Ders.: *Das deutsche Jugendtheater. Seine Entwicklung vom deutschsprachigen Schultheater des 16. Jahrhunderts bis zu den deutschen Jugendspielbestrebungen der jüngsten Gegenwart*, dargestellt, gesichtet und gewertet an den brauchtumsgebundenen Spielen der Jugend. Emsdetten: Lechte 1960 (=Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte 53). In der Neuauflage fehlt das Kapitel *VII. Das Jugendspiel aus Geist und Brauchtum der jungen wehrhaften Mannschaft*. Es wurde ersetzt durch *VII. Die kulturelle Gegenwartsaufgabe in Jugenderziehung und musischer Bildung*. Vgl. ders.: *Das deutsche Jugendtheater* (1941), S. 136, und ders.: *Das deutsche Jugendtheater* (1960), S. 147.

⁹⁸ Als ein solches versteht Schultze auch das Spiel der Laienbewegung. Vgl. Schultze, Hermann: *Das deutsche Jugendtheater* (1941), S. 136.

Kapitel 1 - Einleitung

Die Spielschar, aber auch als zeitweiliger Mitwirkender an einer Freilichtvolksbühne in Ostwestfalen⁹⁹). Diese Tatsache problematisiert er aber nicht, er bemüht sich auch nicht um Distanz oder Objektivität. So schreibt er zum Beispiel: „Denn dieses ist die wichtige und entscheidende Aufgabe des Jugendspiels unserer Spielscharen von heute!“¹⁰⁰ Er schreibt viel über die Ziele und Absichten des Laienspiels der deutschen Jugend, die er als Aufruf, Anregung oder auch als Zukunftsprognose formuliert: „Sie, diese junge heutige Mannschaft, wird also aus ihrem soldatischen Wehrbewußtsein heraus auch angelegentlich über die Aufgaben im völkischen Kulturraum wachen und sie in ihre totale Wehr, die sich auf alle Gebiete des Volkstums erstreckt, einbeziehen!“¹⁰¹ Schultzes Ausführungen können aufgrund der genannten Punkte nicht als Sekundärliteratur verwendet werden, sondern nur als illustrierende zeitgenössische Äußerungen zu bestimmten Sachverhalten dienen. In der Neuauflage von *Das deutsche Jugendtheater* von 1960 ist die Zeit des ‚Dritten Reichs‘ von Schultze übrigens ausgespart worden. Die dritte der angesprochenen Dissertationen ist Margarete Frankes *Die Münchener Laienspiele*.¹⁰² Sie beschäftigt sich mit der Spielreihe *Münchener Laienspiele* und ordnet die Stücke verschiedenen Kategorien zu. Dabei bleibt sie an der Oberfläche, Textanalysen u.ä. fehlen. Als Sekundärliteratur ist die Dissertation nicht zu verwenden. Sie ist aber unter dem Aspekt wertvoll, dass sie zeitgenössische Einschätzungen und Interpretationsansätze zu einzelnen der im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersuchten Stücke bietet, so dass gelegentlich doch aus Frankes Dissertation zitiert wird.

⁹⁹ Gemeint ist die Freilichtbühne in Nettelstedt. Vgl. zu Schultzes Tätigkeit dort <http://www.freilichtbuehne-nettelstedt.de/index.php/uber-uns/chronik/13/> (13.12.2016) Eine Bibliographie (auch zu seinen Laien- und Puppenspieltexten) bietet der Eintrag zu Schultze im Westfälischen Autorenlexikon: [Artikel] Hermann Schultze. In: Westfälisches Autorenlexikon. Band 4: 1900 bis 1950. Hrsg. von Walter Gödden u. Iris Nölle-Hornkamp. Paderborn: Schöningh 2002. URL: http://www.literaturportal-westfalen.de/main.php?id=00000173&article_id=00000389&author_id=00001630&p=1 (13.12.2016).

¹⁰⁰ Schultze, Hermann: *Das deutsche Jugendtheater* (1941), S. 142.

¹⁰¹ Ebd., S. 137.

¹⁰² Franke, Margarete: *Die Münchener Laienspiele*. Dissertation. Wien 1942.

2. KINDER-UND JUGENDTHEATER VOR 1933

Eine Untersuchung des Kinder- und Jugendtheaters ab 1933 – genauer: eine Beschäftigung mit den in dieser Zeit erschienenen oder verbreiteten Texten für das Theaterspiel durch Kinder und Jugendliche – setzt zumindest einen grundsätzlichen Überblick über die vorhergehenden Entwicklungen im KJT bzw. dem entsprechenden Bereich der Kinder- und Jugendliteratur voraus. Ein solcher soll im Folgenden gegeben werden. Allerdings wird darauf verzichtet, Formen des Theaters von oder für Kinder und Jugendliche, die vor der Mitte des 18. Jahrhunderts bestanden, genauer vorzustellen, sie sollen nur kurz genannt werden. Auf entsprechende ein- und weiterführende Literatur wird in den Fußnoten verwiesen. Erste Beispiele von Theaterstücken für Kinder und Jugendliche sind bereits aus der griechischen Antike überliefert.¹ Für das Mittelalter, in dem Laien an Aufführungen verschiedener Formen Geistlicher Spiele beteiligt waren², sind Kinder (und Jugendliche) als Teil des Publikums anzunehmen.³ Aufführungen durch Schüler bzw. Jungen im Allgemeinen sind seit dem 11. Jahrhundert und verstärkt seit dem 15. Jahrhundert in England belegt. Die Stücke entstammten verschiedenen Kategorien, neben weltlichen Geschichten wie der von Robin Hood gab es *morality plays* und religiöse Stücke, in denen Episoden aus der Bibel oder Heiligenleben verarbeitet wurden. Jungen wurden auch in Truppen erwachsener Schauspieler aufgenommen, wo sie (junge) Frauen oder auch Engel darzustellen hatten, teilweise aber auch Jungen.⁴ Es gab auch Theatergruppen, die nur aus Jungen bestanden, in denen also keine

¹ Aus Griechenland stammt das älteste bekannte Stück, das sich speziell an Kinder richtet. Es handelt sich dabei um ein Werk des Sophisten Herodes aus dem ersten Jahrhundert. (Vgl. Gombert, Ina: Kindertheater - Kinderkram (2007), S. 47.). Einen möglicherweise didaktischen Zweck hatte ein noch älteres, nur fragmentarisch erhaltenes und unter dem Namen *ABC-Tragödie* oder *Buchstaben-Revue* bekanntes Stück, in dem die 24 Buchstaben des griechischen Alphabets als Chor auftreten. Dieses Stück wird gemeinhin dem Dichter Kallias zugeschrieben und auf 403 v. Chr. datiert. (Vgl. Zimmermann, Bernhard: Handbuch der griechischen Literatur der Antike. Erster Band: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit. München: C. H. Beck 2011, S. 731. Außerdem Schedler, Melchior: Kindertheater: Geschichte, Modelle, Projekte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972 (=Edition Suhrkamp: es), 22ff.). Möglicherweise wurde es an Schulen aufgeführt, sollte zur schnelleren Verbreitung des neu eingeführten ionischen Alphabets beitragen und „auf eine fast spielende und anziehende Weise der Jugend die Buchstaben und das Syllabiren [sic] und Lesen beibringen.“ (Vgl. Gräfenhan, Ernst A.: Geschichte der Klassischen Philologie im Altertum. Band 1. Bonn: König 1843, S. 102–103. Zitat S. 102.). Da das Stück nicht vollständig erhalten ist und es u.a. bei der Zuordnung des Autors und der Wirkungsgeschichte Unklarheiten gibt, bleiben auch sein genauer Zweck und seine Verwendung im Dunkeln. (Vgl. dazu Zimmermann, Bernhard: Handbuch der griechischen (2011), S. 731–733.).

² Vgl. einführend Schulze, Ulrike: [Artikel] Geistliches Spiel. In: Reallexikon der Literaturwissenschaft. Band I. A-G. Hrsg. von Klaus Weimar. Berlin, New York: De Gruyter 1997. S. 683–688. Ausführlicher: Schulze, Ulrike: Geistliche Spiele im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Von der liturgischen Feier zum Schauspiel. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt 2012.

³ Vgl. z.B. Shahr, Shulamit: Kindheit im Mittelalter. Übersetzung von Barbara Brumm. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1993, S. 133 und 257.

⁴ Weibliche Schauspieler waren nicht Mitglieder dieser Gruppen, so dass auch weibliche Figuren von Männern – oder eben Jungen – gespielt wurden.

erwachsenen Schauspieler mitwirkten.⁵ Eine Bemerkung aus *Hamlet* II,2 lässt darauf schließen, dass diese Kindertheatergruppen von den erwachsenen Schauspielern als harte Konkurrenz wahrgenommen wurden.⁶

Im Humanismus und im Frühbarock wurden die didaktischen Möglichkeiten des Theaters in größerem Umfang genutzt. Trainiert wurden durch das Aufführen von Theaterstücken z.B. die lateinische Konversation, das Gedächtnis und öffentliches Auftreten.⁷ Hier ist zum einen das humanistische Schuldrama zu nennen, das von Schülern von Latein- und Klosterschulen in lateinischer Sprache und ab den 1530er Jahren teilweise auch in deutscher Sprache aufgeführt wurde.⁸ Im Laufe des 17. Jahrhunderts verlor es zunehmend an Bedeutung, Anfang des 18. Jahrhunderts wurden Schulaufführungen unter anderem in Preußen und Sachsen sogar verboten.⁹ Neben dem Schuldrama ist das lateinsprachige Jesuitentheater von Bedeutung, hier wirkten die Jesuitenschüler in Aufführungen mit. Seine Verbreitung war besonders im süd- und südostdeutschen Raum groß¹⁰, seine Blütezeit lag zwischen 1550 und 1650.¹¹ Mit der Aufhebung des Jesuitenordens im Jahr 1773 verschwand auch das Jesuitentheater.

2.1 Didaktische Dramen der Aufklärung

Die im Zuge der Aufklärung für Kinder geschriebene dramatische Literatur sollte sowohl die moralische Erziehung unterstützen als auch grundlegende bürgerliche Wertvorstellungen vermitteln.¹² Die 1769 erschienenen *Dramatischen Kinderspiele* von Gottlieb Konrad Pfeffel waren

⁵ Vgl. Orme, Nicholas: *Medieval Children*. New Haven, London: Yale University Press 2001, S. 191–195.

⁶ „[...] but there is, sir, an eyrie of children, little eyases, that cry out on the top of question, and are most tyrannically clapped for't. These are now the fashion, and so berattle the common stages [...].“ Shakespeare, William: *Hamlet*. Edited by Harold Jenkins. Repr. London: Thomas Learning 2000 (=The Arden Shakespeare), S. 255 - 256 bzw. II, 2, Zeile 336 - 340.

⁷ Vgl. Taube, Gerd: *Kinder- und Jugendtheater* (2000), S. 573.

⁸ Am Anfang wurden Stoffe der römischen Antike gespielt, später zunehmend Dramatisierungen biblischer Stoffe. Vgl. zum humanistischen Schuldrama: Nickel, Hans-Wolfgang: [Artikel] Schultheater. In: *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Hrsg. von Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992. S. 843–844, S. 843; Harteweg, Frédéric: [Artikel] Schuldrama. In: *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Hrsg. von Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992. S. 839–843, S. 839; Taube, Gerd: *Kinder- und Jugendtheater* (2000), S. 573. Vgl. außerdem Kotte, Andreas: *Theatralität im Mittelalter. Das Halberstädter Adamsspiel*. Tübingen, Basel: A. Francke 1994 (=Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 10), S. 185–187.

⁹ Vgl. Harteweg, Frédéric: [Artikel] Schuldrama (1992), S. 842.

¹⁰ Vgl. hierzu einleitend Valentin, Jean-Marie: [Artikel] Jesuitentheater. In: *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Hrsg. von Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992. S. 462–466. Und Wimmer, Rupert: [Artikel] Jesuitendrama. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band II. H-O. Hrsg. von Harald Fricke. Berlin, New York: De Gruyter 2000. S. 196–199

¹¹ Nickel, Hans-Wolfgang: [Artikel] Schultheater (1992), S. 844.

¹² Gombert, Ina: *Kindertheater - Kinderkram* (2007), S. 49.

noch für öffentliche Aufführungen durch Kinder bestimmt, waren aber laut Ina Gombert auch schon der Ausdruck eines sich festigenden bürgerlichen Weltbilds.¹³ Sie gelten daher als Übergangsphänomen bzw. Mischform zwischen dem Schuldrama und dem neu aufkommenden bürgerlichen Kinderdrama.¹⁴ Dieser Übergang ist markiert durch den Wechsel des Aufführungsortes in die private Sphäre in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Als Autor von herausragender Bedeutung ist hier Christian Felix Weiße (1726-1804) zu nennen. Er veröffentlichte kurze Stücke in seinem Wochenblatt *Kinderfreund*, das zwischen 1775 und 1784 erschien. Zum Thema haben seine Kinderschauspiele alltägliche Stoffe des bürgerlichen Familienlebens. Eine besondere Ausstattung oder Kostüme waren für eine Aufführung nicht erforderlich, da der Handlungsort in der Regel identisch mit dem Aufführungsort, dem bürgerlichen Wohnzimmer, war. Die Kinder spielten in diesen Dramen besonders tugendhafte Kinder, die ihnen als Vorbilder dienen sollten. Intention der Stücke sei, so Taube, die sittliche und religiöse Belehrung der Kinder gewesen, das Theaterspielen habe im Dienste bürgerlicher Sozialisation gestanden.¹⁵ Auch Schedler sieht das Ziel dieser Stücke im Einüben bestimmter sozialer Rollen und Verhaltensnormen, die durch das Rollenspiel besonders leicht und nachhaltig verinnerlicht werden sollten.¹⁶ Eine Aufführung war nicht unbedingt nötig, denn die „Kinderschauspiele waren bildungspolitische Lesedramen, die weder ästhetischen noch literarischen Ansprüchen genügen wollten, sondern vielmehr den erzieherischen Auftrag verfolgten, Lebenshilfe für den bürgerlichen Alltag zu sein.“¹⁷ Kinder aus anderen Schichten als der bürgerlichen waren nicht Zielgruppe der Schauspiele. Das ganze 19. Jahrhundert hindurch wurden weiter Kinderdramen geschrieben und aufgeführt, die Tendenz verlagerte sich aber, so Schedler, „zusehends von der Sozialisation zum Erbaulichen“.¹⁸ Als wichtige Funktion der Kinderschauspiele hat Otto Brunken zudem die „Vergemeinschaftung“ der bürgerlichen Familien herausgestellt. In den Schauspielen habe sich die Familie als zusammengehöriges Ensemble konstituieren, sich in ihren Ritualen einspielen und sich in der Inszenierung selbst erleben können.¹⁹

¹³ Ebd. Vgl. auch Taube, Gerd: *Kinder- und Jugendtheater* (2000), S. 574.

¹⁴ Vgl. ebd.

¹⁵ Vgl. ebd. Zu Weißes Kinderschauspielen ausführlich Cardi, Carola: *Das Kinderschauspiel der Aufklärungszeit. Eine Untersuchung der deutschsprachigen Kinderschauspiele von 1769 - 1800*. Frankfurt a. M.: Lang 1983.

¹⁶ Schedler, Melchior: *Kindertheater: Geschichte, Modelle* (1972), S. 23–24.

¹⁷ Schneider, Wolfgang: *Theater für Kinder* (2005), S. 20.

¹⁸ Schedler, Melchior: *Kindertheater: Geschichte, Modelle* (1972), S. 37.

¹⁹ Vgl. Brunken, Otto: *Theater für Kinder und Jugendliche*. In: *Kinder- und Jugendliteratur. Von 1850-1900*. Hrsg. von Otto Brunken u. Bettina Hurrelmann. Stuttgart: J.B. Metzler 2008. Sp.233–278. Hier: Sp. 233.

2.2 Vom Privaten ins Öffentliche: Theater für Kinder und Jugendliche ab etwa 1850

Ab etwa Mitte des 19. Jahrhunderts kam es im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters zu Veränderungen. Aus dem pädagogischen Kindertheater, das in der privaten Sphäre verankert gewesen war, wurde „ein Element der Unterhaltungsindustrie des Kaiserreichs [...], ausgerichtet auf die öffentlich-professionelle Präsentation.“²⁰ Erzieherische Konnotationen seien zwar erhalten geblieben, jedoch seien die pädagogischen Funktionen meist in Spezialkontexte wie die Schule oder Jugendvereine verwiesen worden. Brunken spricht zudem von einer starken Ausdifferenzierung des Theaters für Kinder und Jugendliche. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts hatte Theater von (und für) Kinder und Jugendliche im familiären, häuslichen Rahmen stattgefunden. Nun breitete es sich auf neue „Erlebnisräume“²¹ aus, auf die Schule, den Jugendverein – als Beispiele nennt Brunken Lehrlingsverein, Gesellenverein und Jünglingsverein – und auf das öffentliche Theater. In letzterem konnten Kinder und Jugendliche nur rezipierend an Aufführungen teilnehmen, während sie in der Schule, den Vereinen und im privaten Umfeld als Produzenten und Rezipienten in Theateraufführungen involviert sein konnten. Ausgelöst durch viele Neugründungen im Theaterbereich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts war die finanzielle Situation für viele Theater schwierig, es mussten neue Publikumskreise erschlossen werden. Unter anderem wurden Nachmittagsvorstellungen für Kinder eingeführt, deren Ausstattung und Gestaltung sich Brunken zufolge oft an den beliebten Revuen für Erwachsene orientierten. Insgesamt erweiterte sich der Adressatenkreis des Kinder- und Jugendtheaters, auch jüngere Kinder als bisher sowie ältere Jugendliche wurden nun von bestimmten Angeboten erreicht. Stärker ausgeprägt als in den Jahrzehnten zuvor war die explizite Adressierung von Stücken an Mädchen.

Als weitere wesentliche Entwicklung im Kinder- und Jugendtheater ab etwa 1850 nennt Brunken die „Tendenz zur Professionalisierung bei den Autoren, von denen einige nun aus Theaterberufen stammten [...], etliche aber auch schriftstellerisch tätig waren [...] oder sonstwie künstlerisch aktiv [...]“²² Deutlich zurückgegangen sei die Zahl der schreibenden Pädagogen und Geistlichen. Der Anteil von Frauen an den für das Kinder- und Jugendtheater schreibenden Autoren habe etwa 40% betragen. Die Texte seien zunehmend auf theaterpraktische Anforderungen zugeschnitten gewesen und hätten Hinweise zu Musik, Tanz, Kostümen, Ausstattung, Lichtgestaltung etc.

²⁰ Ebd., Sp.233. Die folgenden Ausführungen halten sich, wo nicht anders gekennzeichnet, an die Sp. 233-278, bes. Sp. 235-253.

²¹ Ebd., Sp.235.

²² Ebd., Sp.236.

enthalten. Publiziert wurden sie zu einem erheblichen Anteil in Verlagen, die ein entsprechendes Spezialsortiment hatten und die Stücke oft in Heftreihen herausgaben. Als führend auf diesem Gebiet benennt Brunken den Berliner Verlag Eduard Bloch, die Verlage Hofmann und Winckelmann (beide ebenfalls aus Berlin), Bartholomäus (Erfurt), Rommel (Frankfurt a.M.) und Schöningh (Paderborn).

Es habe außerdem eine große Vielfalt an Genres des Kinder- und Jugendtheaters gegeben. Als die zwei Hauptgruppen nennt Brunken das Figuren- und das Personentheater, die sich jeweils in verschiedene Subgenres aufteilten. Im Bereich des Personentheaters habe es den *Festactus*, Schauspiele für Jugendfeste und für familiäre Anlässe, Weihnachts- und Krippenspiele, geistliche und historische Schauspiele gegeben. Der *Festactus* habe vor allem zur Ausgestaltung patriotischer Feiern gedient, meist in Schulen, seltener in anderen öffentlichen Zusammenhängen.²³ Auch Krippenspiele seien für öffentliche Aufführungen in Kirche oder Verein vorgesehen gewesen. Von den Krippenspielen zu unterscheiden sind die Weihnachtsspiele, die weniger den religiösen Charakter als Aspekte des weihnachtlichen Brauchtums (Weihnachtsbaum, Bescherung etc.) betonten. Beide Spielformen arbeiteten auch mit dem Einsatz von Gesang und Musikbegleitung. Als geistliche Spiele habe es, so Brunken, noch Schauspiele gegeben, die sich mit dem Leben von Heiligen oder biblischen Figuren beschäftigten. Historische Schauspiele hätten zumeist Szenen aus dem Leben historischer Persönlichkeiten gezeigt. Sie seien in der Regel für Aufführungen durch professionelle Bühnen bestimmt gewesen. Seltener habe es Dramatisierungen von Sagenstoffen gegeben, da sie meist eine noch aufwendigere Ausstattung erforderten, die nur von größeren professionellen Bühnen zu leisten gewesen sei.²⁴

Als weitere Subgenres nennt Brunken die moralischen Schauspiele, die Dramolette und Komödien sowie Singspiele und Reigenspiele.²⁵ Reigenspiele seien für die „Mädchenbühne“²⁶ konzipiert gewesen, sie hätten recht wenig Text enthalten, dafür aber ausgearbeitete Arrangements für die Reigentänze. Gesang (Solo und Chor) sowie Instrumentalmusik seien in vielen Stücken des Kinder- und Jugendtheaters eingesetzt worden. Manchmal seien auch Singspiele entstanden, deren

²³ Zum patriotischen Schulfestspiel siehe: Schroeder, Ulrich: Funktion und Gestalt des patriotischen Schulfestspiels in der Wilhelminischen Kaiserzeit (1871 - 1914). Dissertation. Aachen 1990. Und Erlach, Thomas: Das patriotische Festspiel - Schultheater im Dienste der Kriegserziehung. In: Kindertheater und populäre bürgerliche Musikkultur um 1900. Studien zum Weihnachtsmärchen (C. A. Görner, G. v. Bassewitz), zum patriotischen Festspiel, zur Märchenoper, zur Hausmusik (C. Reinecke, E. Fischer) und zur frühen massenmedialen Kinderkultur. Hrsg. von Gunter Reiß. Frankfurt a. M.: Lang 2008. S. 97–116. sowie die Ausführungen zu dieser Theaterform weiter unten im Teilkapitel 2.6.

²⁴ Vgl. Brunken, Otto: Theater für Kinder (2008), Sp. 237-243.

²⁵ Vgl. ebd., Sp. 242-246.

²⁶ Ebd., Sp. 246.

Ausformung von Stücken mit Liedeinlagen bis hin zu operettenähnlichen Stücken reichen konnte.²⁷ In den moralischen Schauspielen lebten herkömmliche dramaturgische Mittel, die zur Belehrung und Erziehung dienen sollten, fort (z.B. Erziehung durch Vorbild oder abschreckende Beispiele, sprechende Titel, Konzeption des Stückes auf eine Maxime oder Lebensweisheit hin). Dies sei aber mit neuen, unterhaltenden Elementen kombiniert worden, die z.B. aus der Zauberposse entliehen worden seien. Die moralischen Schauspiele sind vom Text her oft umfangreich, in diesen Fällen seien sie vermutlich zur Lektüre und nicht zur (häuslichen) Aufführung gedacht gewesen. Über die intendierte Aufführungspraxis lieferten die Texte sonst meist keine Informationen, so Brunken. Der Übergang vom moralischen Schauspiel zur Komödie war oft fließend, letztere enthielten aber gegenüber ersteren deutlich mehr unterhaltende Momente. Sie orientierten sich in ihrer Bauweise an Stücken des professionellen Theaters, seien aber zur Aufführung durch Jugendliche, seltener Kinder, in privatem Rahmen vorgesehen gewesen. Die kürzeren, meist einaktigen Dramolette seien hingegen zur Aufführung durch Kinder gedacht gewesen. Sie seien meist komisch oder schwankhaft, der unterhaltende Aspekt stehe im Vordergrund. Nur selten sei für ein Dramolett eine öffentliche Aufführung an einem Theater intendiert gewesen.

Neben den bisher genannten Gruppen oder Subgenres gab es noch den Bereich der Märchen. Diesen teilt Brunken in die Märchenspiele und die Weihnachtsmärchen ein. Als erstere bezeichnet er Dramatisierungen von (Volks)märchenstoffen, die häufig auf Aufführungen durch Kinder oder Jugendliche in privatem Rahmen zugeschnitten gewesen seien und die noch Merkmale der herkömmlichen moralischen Schauspiele aufgewiesen hätten. Größer sei jedoch die Gruppe der Märchenspiele gewesen, die für eine Aufführung an professionellen Bühnen gedacht waren oder die von den Bühnen fest in ihr Repertoire aufgenommen wurden.²⁸ Während diese Märchen zum laufenden Spielplan der Theater gehört hätten, habe sich daneben ab Mitte/Ende der 1870er Jahre das mit großem Ausstattungsaufwand inszenierte Weihnachtsmärchen etabliert.

2.2.1 Weihnachtskomödie und Weihnachtsmärchen

Als einer der wichtigsten Vorläufer der später so erfolgreichen Weihnachtsmärchen gilt Carl August Görners Stück *Die drei Haulemännchen oder Das gute Liesel und 's böse Gretel*, das am 12. Dezember 1854 in Berlin uraufgeführt wurde (mit Kindern als Darstellern). Es wurde sehr

²⁷ Vgl. ebd., Sp. 246.

²⁸ Als Beispiel hierfür nennt er u.a. die Oper *Hänsel und Gretel*, die von Adelheid Wette zunächst als Märchenspiel für den Hausgebrauch geschrieben wurde, dann aber von ihrem Bruder Engelbert Humperdinck vertont und zur Oper durchkomponiert wurde, deren Uraufführung 1893 stattfand. Vgl. ebd., Sp. 247.

erfolgreich, die Inszenierung gastierte auch am Hamburger Thalia-Theater.²⁹ 1855/56 veröffentlichte Görner Stücke unter dem Titel *Kinder-Komödien* in sechs Bänden. Zunächst waren sie noch zur Aufführung durch Kinder gedacht.³⁰ Unter Görners Regie entstanden in den folgenden Jahren am Hamburger Thalia-Theater und am Stadttheater weitere Inszenierungen der von ihm jetzt so bezeichneten Weihnachts-Komödien. Er lässt seine Figuren eingängige Merkverse aufsagen und moralisierende Schlussresümees ziehen.³¹

Görners Weihnachtskomödien und -märchen und die der in seiner Tradition stehenden Autorinnen und Autoren wurden in der Rückschau oft negativ bewertet. Eine erste Phase, in der heftige Kritik an dieser Form des Weihnachtsstückes geübt wurde, gab es bereits zwischen den 1890er und den 1930er Jahren. 1919 z.B. bezeichnet Jakob Löwenberg in der Zeitschrift *Jugendschriften-Warte* das Weihnachtsmärchen unmissverständlich als Schundliteratur. Es weise den Weg zum neuen Medium Kino, dem er ebenfalls ablehnend gegenübersteht.³² Ernst Leopold Stahl erklärt Görner im Jahr 1922 gar zu „einem der gemeingefährlichsten Schädlinge des deutschen dramatischen Schrifttums [...]“. ³³ Die Kritik der 1960er und 70er Jahre fügt den älteren Vorwürfen noch neue Aspekte hinzu. So werden Görners Stücke als eher ökonomisch erfolgreich denn als ästhetisch gelungen und wertvoll bewertet, rückblickend betrachtet stehe „sein Name zugleich für den Beginn einer folgenschweren Fehlentwicklung, die kommerziellen Erfolg mit

²⁹ Schedler, Melchior: *Kindertheater: Geschichte, Modelle* (1972), S. 43–44. Vgl. auch Brunken, Otto: *Theater für Kinder* (2008), Sp. 252. Zum Begriff „Weihnachtsmärchen“ siehe Jahnke, Manfred: *Von der Komödie für Kinder zum Weihnachtsmärchen. Untersuchungen zu den dramaturgischen Modellen der Kindervorstellungen in Deutschland bis 1917*. Zugl.: Dissertation. Berlin 1975. Meisenheim am Glan: Hain 1977 (=Hochschulschriften Literaturwissenschaft 25), S. 2–3. Jahnke unterscheidet zwischen Komödie für Kinder (ab 1855/56), Weihnachts-Komödien (ab 1867) und Weihnachtsmärchen (ab 1870). Als neutralen Terminus schlägt er den Begriff Kindervorstellung vor.

³⁰ Gombert, Ina: *Kindertheater - Kinderkram* (2007), S. 49–50.

³¹ Schneider, Wolfgang: *Theater für Kinder* (2005), S. 20.

³² Ewers, Hans-Heino: *Peterchens Mondfahrt und der Feldzug gegen das Weihnachtsmärchen. Versuch einer Neubewertung des Kinderschauspiels von Gerdt von Bassewitz*. In: *Kindertheater und populäre bürgerliche Musikkultur um 1900. Studien zum Weihnachtsmärchen* (C. A. Görner, G. v. Bassewitz), zum patriotischen Festspiel, zur Märchenoper, zur Hausmusik (C. Reinecke, E. Fischer) und zur frühen massenmedialen Kinderkultur. Hrsg. von Gunter Reiß. Frankfurt a. M.: Lang 2008. S. 55–66. Hier: S. 55. Und: Dettmar, Ute: *Theaterzauber*. C.A. Görners Weihnachtsmärchen im Spannungsfeld von kinderliterarischer Tradition, Theaterpraxis und Populärkultur um 1900. In: *Kindertheater und populäre bürgerliche Musikkultur um 1900. Studien zum Weihnachtsmärchen* (C. A. Görner, G. v. Bassewitz), zum patriotischen Festspiel, zur Märchenoper, zur Hausmusik (C. Reinecke, E. Fischer) und zur frühen massenmedialen Kinderkultur. Hrsg. von Gunter Reiß. Frankfurt a. M.: Lang 2008. S. 33–54. Hier: S. 51. Zur *Jugendschriften-Warte* vgl.: Azegami, Taiji: *Die Jugendschriften-Warte. Von ihrer Gründung bis zu den Anfängen des ‚Dritten Reiches‘ unter besonderer Berücksichtigung der Beurteilung der Kinder- und Jugendliteraturbewertung und -beurteilung*. Zugl.: Dissertation. Bielefeld 1995. Frankfurt a. M. [u.a.]: Peter Lang 1996 (=Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur 1551).

³³ Zit. nach Dettmar, Ute: *Theaterzauber* (2008), S. 32. (Original nicht eingesehen).

ästhetischem Ausverkauf bezahlt“ habe.³⁴ Bauer kritisiert im Jahr 1980, dass in Görners Weihnachtskomödien Märchenstoff, theatralische Aktion und moralische Lehrsätze nebeneinander stehen, lediglich „notdürftig zusammengehalten durch das ‚komisch-theatralische Spielprinzip‘.“³⁵ Dettmar nimmt 2008 eine Neubewertung von Görners Werk vor. Sie charakterisiert seine frühen Stücke als Mischform zwischen dem Kinderschauspiel der Aufklärung und dem professionellen Theater für Kinder. Sie erkennt eine Entwicklung in Görners Stücken, ab 1864/65 habe er beispielsweise stärker als zuvor auf die rührende Wirkung seiner Stücke gesetzt, die aber nach wie vor religiös-moralische Wendungen enthalten hätten. Komische Szenen, die er zuvor oft unmotiviert in die Handlung eingefügt habe, seien nun besser in den Gesamttablauf des Stücks integriert gewesen. Görner habe auch zunehmend die Möglichkeiten des Mediums Theater genutzt, so habe er auf theatrale, musikalische und technische Effekte gesetzt. Bühnenbild, Kostüm und Requisite hätten mehr Beachtung erfahren, Tanz und Musik seien zentrale Elemente der Inszenierung geworden.³⁶ Dettmar sieht in Görners Aufführungen mit ihren audiovisuellen Effekten ein populärkulturelles Angebot, das durch den Tarnmantel des Märchens und der vordergründig wirkenden Moral von Pädagogen akzeptiert werden konnte. Die Weihnachtsmärchen hätten Kindern die Möglichkeit geboten, in den Genuss eines Vergnügens zu kommen „in dem die rationalistische Abwertung der Emotionen überwunden ist und sinnliche Erlebnisse möglich werden.“³⁷

Im späten 19. Jahrhundert etablierte sich das Weihnachtsmärchen, wie bereits erwähnt, auf den deutschen Bühnen. Seine Motive entnahm es nun nicht mehr nur verschiedenen Märchen, sondern der ganzen Kinderliteratur. Kennzeichnend ist das Gut-Böse-Prinzip in abgemilderter Form, am Ende steht nicht die Vernichtung des Bösen, sondern Versöhnung. Christliche Tugenden wie Nächstenliebe, Barmherzigkeit und Mildtätigkeit stehen exemplarisch für ein gottgefälliges Menschenbild.³⁸ Die Tradition, in der Vorweihnachtszeit ein Stück für Kinder aufzuführen, hat sich gehalten, auch heute handelt es sich dabei oft um Märchenstücke, die für volle Zuschauerränge in deutschen Theatern sorgen.³⁹

³⁴ Ebd., S. 33. So kritisiert z.B. Schedler: „In ihnen [den Weihnachtsmärchen B.K.] entwickelte der Hochkapitalismus eine Gattung des Kindertheaters, deren Ästhetik allein durch ihre Verkäuflichkeit bestimmt wurde.“ (Schedler, Melchior: *Kindertheater: Geschichte, Modelle* (1972), S. 70.).

³⁵ Bauer, Karl W.: *Emanzipatorisches Kindertheater. Entstehungszusammenhänge, Zielsetzungen, dramaturgische Modelle*. Zugl.: Dissertation. Essen 1978. München: Wilhelm Fink Verlag 1980 (=Literatur in der Gesellschaft. Neue Folge 1), S. 18.

³⁶ Dettmar, Ute: *Theaterzauber* (2008), S. 41–42.

³⁷ Ebd., S. 50–52.

³⁸ Taube, Gerd: *Kinder- und Jugendtheater* (2000), S. 576.

³⁹ Vgl. Gombert, Ina: *Kindertheater - Kinderkram* (2007), S. 50–51.

2.3 Reformpädagogik und ‚Kindertümlichkeit‘

Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts kommt die Reformpädagogik auf, deren verändertes Bild von Kindheit und Jugend mit neuen Vorstellungen von Erziehung, Schule und Unterricht einhergeht. Kinder werden als grundlegend verschieden von Erwachsenen verstanden. Angelehnt an den Ausdruck ‚Volkstum‘ wird im Jahr 1902 durch den Reformpädagogen Ernst Linde der Begriff *Kindertum* bzw. *kindertümlich* und *Kindertümlichkeit* geprägt. Bertlein definiert Kindertümlichkeit im entsprechenden Artikel im *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur* folgendermaßen:

K[indertümlichkeit] ist ein seit der Jahrhundertwende in der kunstpädagogischen Diskussion gebrauchter Begriff. K[indertümlichkeit] - als Bezeichnung für eine Beurteilungskategorie von Kinder- und Jugendliteratur - bedeutete die Annahme, daß Texte für Kinder und Jugendliche nur dann geeignet seien, wenn sie nach Inhalt und Sprache dem jungen Menschen angepasst bzw. nachempfunden sind.⁴⁰

Linde, der den Begriff einführt, verlangt eine kindertümliche Literatur, „die wohl auch dichterischen Ansprüchen genügen, aber in Form und Gehalt dem noch naiven, jedoch eigenständigen geistigen Fassungsvermögen des jungen Lesers entsprechen müsse.“⁴¹ Als Merkmale einer solchen kindertümlich gestalteten Literatur nennt Bertlein

eine dem jeweiligem Lesealter gemäße Versprachlichung eines „Inhaltes“ mit einer leicht überschaubaren Handlungsführung unter Berücksichtigung kindnaher ästhetischer Gestaltungsprinzipien (Spannung, Humor, Lautung)⁴²

Dieses Verständnis des Begriffs ist grundsätzlich auf den Bereich des Theaters übertragbar, das „Lesealter“ ist als Rezeptionsalter zu verstehen. Es entspräche also dem Alter, in dem ein bestimmtes Stück angesehen werden sollte oder – falls es sich um ein durch Kinder aufzuführendes Stück handelt – auch dem Alter, in dem die aufführenden Kinder sein sollten. Im Theater offenbart sich die geforderte Kindertümlichkeit vor allem in der verwendeten Sprache und der Figurengestaltung. Es entwickelt sich ein eigener Stil der Inszenierung, des Spielens und Sprechens für Kinder, der als einfach und weniger kunstvoll bewertet wird: „Die Schauspieler hatten von nun an ihre Kunst zu vergessen und mußten für Kinder agieren – und zwar auf kindertümliche Art

⁴⁰ Bertlein, Hermann: [Artikel] Kindertümlichkeit. In: *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. In drei Bänden (A-Z) und einem Ergänzungs- und Registerband. Zweiter Band: I - O. Hrsg. von Klaus Doderer. Weinheim, Basel: Beltz 1977. S. 210–211. Hier: S. 210.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd.

und Weise.⁴³ Kindervorstellungen gelten – kaum als eigene Form des Theaters entstanden – als minderwertiges Kunstereignis und werden als Genre wenig ernst genommen.⁴⁴

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstehen von der Reformpädagogik beeinflusste Theaterstücke für Kinder. Als Prototyp des reformpädagogischen Stücks, das zum Vorbild für viele andere illusionistische Theaterstücke wurde, gilt James M. Barries *Peter Pan*.⁴⁵ Am 07.12.1905 wird es – unter dem Titel *Peter Gerneklein* – am Stadttheater Mainz das erste Mal in Deutschland aufgeführt. Mit Peter Pan ist zum ersten Mal eine Kinderfigur die Hauptfigur im professionellen Theater für Kinder – bisher hatten erwachsene Helden im Zentrum der Handlung gestanden. Diesen Typus der Kindervorstellung bezeichnet Jahnke als *Traum-Abenteuer-Spiel* oder ‚reformiertes‘ Märchenspiel.⁴⁶ Zu diesem zählen neben *Peter Pan* die nach gleichem dramaturgischen Schema (überraschend bekommen Kinder nachts in ihrem Zimmer Besuch von einem Wesen, das nicht von dieser Welt ist⁴⁷) gebauten Stücke *Fitzebutze* von Paula und Richard Dehmel, Uraufführung 1907 am Hoftheater Mannheim, und *Peterchens Mondfahrt* von Gerdt von Bassewitz, uraufgeführt am 7.12.1912 am Stadttheater Leipzig. Letzteres ist eines der meistgespielten Kindertheaterstücke des 20. Jahrhunderts.⁴⁸ Wie auch das Weihnachtsmärchen richtet sich das Traum-Abenteuer-Spiel an Kinder des Bürger- und Kleinbürgertums.

2.4 Schülervorstellungen im Kaiserreich

Am Ende des 19. Jahrhunderts wollten manche Pädagogen Musik und Theater stärker als bisher in den Erziehungsprozess integrieren. Es entstand in Lehrerkreisen die Idee von Schülervorstellungen im Theater. Diese Idee wurde zuerst 1894 im Schillertheater in Berlin in die Tat umgesetzt, 1896 in Leipzig, 1898 in Hamburg und dann immer häufiger. Zielgruppe waren zunächst hauptsächlich Volksschüler.⁴⁹ Hinter den ersten Vorstellungen für Schüler standen zum Teil Theatermacher, so wie in Berlin Raphael Löwenfeld, der Direktor des Schillertheaters. In Hamburg waren es Lehrer, die den massenhaften Theaterbesuch von Schülern organisierten, in

⁴³ Vogg, Martin: Die Kunst des Kindertheaters. Analyse des künstlerischen Potentials einer dramatischen Gattung. Frankfurt a. M.: Lang 2000, S. 84.

⁴⁴ Gombert, Ina: Kindertheater - Kinderkram (2007), S. 51–52.

⁴⁵ Ebd., S. 52.

⁴⁶ Jahnke, Manfred: Von der Komödie (1977), S. 2 und 169.

⁴⁷ Schedler, Melchior: Kindertheater: Geschichte, Modelle (1972), S. 114.

⁴⁸ Taube, Gerd: Kinder- und Jugendtheater (2000), S. 576, und Gombert, Ina: Kindertheater - Kinderkram (2007), S. 52–53. Mehr zu *Peterchens Mondfahrt* z.B. bei den folgenden Autoren: Ewers, Hans-Heino: Peterchens Mondfahrt und (2008); Schneider, Wolfgang: Theater für Kinder (2005); Bauer, Karl W.: Emanzipatorisches Kindertheater (1980), S. 20–25; Jahnke, Manfred: Von der Komödie (1977), S. 179–194.

⁴⁹ Vgl. Bonn, Friedrich: Jugend und Theater (1939), S. 268. und Brunken, Otto: Theater für Kinder (2008), Sp.235.

Zusammenarbeit mit dem Stadttheater. Die Lehrer waren es auch, die eine Vorauswahl der geeigneten Stücke trafen.⁵⁰ Das Beispiel der Hamburger und eine von ihnen 1898 herausgegebene Broschüre, *Unsere Schüler im Stadttheater*, veranlasste Lehrer u.a. in Bremen, Leipzig, Düsseldorf, Lübeck, Dresden, Köln und Frankfurt, es den Hamburger Lehrern gleichzutun.⁵¹ Damit etablierte sich um 1900 das System der Schülervorstellungen, welches Schedler 1972 als „das bis heute effektivste Organisationsschema des Kindertheaterbesuchs“ bezeichnet.⁵²

Um 1900 dachte man hauptsächlich an geschlossene Schülervorstellungen, wenn man von Jugend und Theater sprach, Theaterbesuche außerhalb dieses Schemas gab es kaum. Dies wurde aber nicht von allen Pädagogen befürwortet. Manch einer favorisierte „Klassen- oder Gruppenbesuch und Einzelbesuch des Theaters, und an zweiter Stelle Gemischtvorstellungen, bei denen viele Eltern mit ihren Kindern die Vorstellungen besuchen.“⁵³ Es wurden für die Schülervorstellungen keine speziellen Inszenierungen für Kinder oder Jugendliche erarbeitet. Stattdessen wurden einzelne Inszenierungen aus dem Repertoire der Stadt- und Staatstheater gezeigt, die für diesen Zweck geeignet erschienen.⁵⁴ Die Menge der potentiell in Frage kommenden Stücke beschränkte sich auf wenige Klassiker der deutschen Literaturgeschichte. Besonders *Wilhelm Tell* sei Pädagogen und Theaterleuten geeignet erschienen, moderne Stücke seien für die Schülervorstellungen dagegen gar nicht in Betracht gezogen worden, so Bonn.⁵⁵ Diese dienten dazu, die schulische Klassikerlektüre zu erweitern, und folgerichtig standen oben auf der Liste der für Schüler gezeigten Stücke unter anderem die *Jungfrau von Orléans*, *Minna von Barnhelm*, die *Nibelungen* von Hebbel, *Maria Stuart* und *Prinz Friedrich von Homburg*, aus dem unterhaltenden Bereich ab 1902/03 Humperdincks *Hänsel und Gretel*.⁵⁶ Die Stückauswahl für höhere Schüler sei leichter gefallen als die für Volksschüler, so Bonn, die jüngeren höheren Schüler - unter 14 Jahren - seien jedoch meist vergessen worden.⁵⁷ Jugendliche, die die Volksschule beendet hatten und bereits im Berufsleben standen, wurden von den Schülervorstellungen nicht mehr erfasst. Für höhere Schüler gab es als weiteres

⁵⁰ Schedler, Melchior: *Kindertheater: Geschichte, Modelle* (1972), S. 73–74.

⁵¹ Vgl. Brunken, Otto: *Theater für Kinder* (2008), Sp.235.

⁵² Schedler, Melchior: *Kindertheater: Geschichte, Modelle* (1972), S. 75.

⁵³ Vgl. Bonn, Friedrich: *Jugend und Theater* (1939), S. 281–282. Zitat S.282.

⁵⁴ Vgl. Taube, Gerd: *Kinder- und Jugendtheater* (2000), S. 576.

⁵⁵ Vgl. Bonn, Friedrich: *Jugend und Theater* (1939), S. 278.

⁵⁶ Vgl. Schedler, Melchior: *Kindertheater: Geschichte, Modelle* (1972), S. 74.

⁵⁷ Vgl. Bonn, Friedrich: *Jugend und Theater* (1939), S. 280.

Bildungsangebot im Bereich Theater die Weimarer Jugendfestspiele bzw. die „Weimarfestspiele für die deutsche Jugend“, die vom Schillerbund ab 1909 in Weimar veranstaltet wurden.⁵⁸

2.5 Patriotisches Schulfestspiel und Schulbühne

Nicht zu verwechseln mit den Schülervorstellungen der professionellen Theater ist das Schultheater bzw. die Schulbühne, also Aufführungen durch Schüler in schulischem Rahmen. Das Schultheater hatte zwar im Verlauf des 18. Jahrhunderts mit stärkerer Verbreitung des professionellen Theaters an Bedeutung eingebüßt, an den Gymnasien war es aber als Teil der literarischen Bildung erhalten geblieben.⁵⁹ Eine besondere Ausprägung des Theaterspiels an Schulen ist das oben bereits als *Festactus* erwähnte patriotische Schulfestspiel, das im Kaiserreich an Schulen verbreitet war.⁶⁰ Seine Funktion in Friedenszeiten sei gewesen, „die Jugend zur Liebe, Treue, Dankbarkeit und Opferbereitschaft gegenüber dem Monarchen und dem Vaterland zu erziehen und dadurch die Herrschaft der Hohenzollern zu festigen, sowie [...] eine positive Einstellung der Jugend zum Krieg zu erreichen.“⁶¹, so Schroeder. Spielanlässe seien z.B. der Kaisergeburtstag, der Sedantag und verschiedene andere, einmalig stattfindende Gedenktage gewesen, wie z.B. 1875 ein Gedenktag aus Anlass des 200 Jahre zuvor errungenen Sieges über die Schweden in der Schlacht bei Fehrbellin durch Friedrich Wilhelm, den Großen Kurfürsten.⁶² Für Mädchenschulen seien auch die Geburts- und Todestage der preußischen Königinnen und deutschen Kaiserinnen besondere Gedenktage gewesen.⁶³ Während des Ersten Weltkrieges sollten die Schulfestspiele auch kriegspropagandistisch wirken:

Patriotische Schulfestspiele aus der Zeit des Ersten Weltkrieges dienten der Kriegspropaganda meist auf subtile Art und Weise, nämlich durch Verharmlosung und Verschleierung des tatsächlichen Kriegsgrauens, durch Dämonisierung des Gegners und durch Verflechtung der Kriegsdarstellung mit religiösen Motiven. Dramaturgie und Musik dienten in den patriotischen Festspielen dem Ziel, die mitwirkenden und teilnehmenden Kinder und Jugendlichen emotional zu beeinflussen und im Sinne der Kriegspropaganda zu indoktrinieren.⁶⁴

⁵⁸ Ebd. und Rühle, Günther: Einleitung. In: Zeit und Theater. Diktatur und Exil. Band 3. 1933- 1945. Hrsg. von Günther Rühle. Frankfurt a. M., Berlin, Wien: Propyläen 1974. S. 7–75, S. 48.

⁵⁹ Taube, Gerd: Kinder- und Jugendtheater (2000), S. 575.

⁶⁰ Vgl. Schroeder, Ulrich: Funktion und Gestalt (1990). Und Erlach, Thomas: Das patriotische Festspiel (2008).

⁶¹ Schroeder, Ulrich: Funktion und Gestalt (1990), S. 284.

⁶² Vgl. ebd., S. 25.

⁶³ Vgl. ebd., S. 29–30.

⁶⁴ Erlach, Thomas: Das patriotische Festspiel (2008). Hier: S. 116.

Einfluss sollte also sowohl auf die als Darsteller oder Musiker Mitwirkenden wie auch auf die zuschauenden Kinder und Jugendlichen ausgeübt werden. Als charakteristische Merkmale des patriotischen Schulfestspiels sind zu nennen: Reduzierter Aufwand, kurze Spieldauer, lineare Handlung, geringe Personenzahl, Textdeklamation mit Musikeinlagen, „Lebende Bilder“, Aufgreifen der kindlichen Erlebniswelt und Verwendung von Märchen, Sagen und Traummotiven.⁶⁵ Es gab verschiedene dramaturgische Modelle, Schroeder identifiziert das Festspiel für Deklamation und Chorgesang und jenes mit verbindender Deklamation, die Deklamation mit verteilten Rollen, das Wechselgespräch, die deklamatorische Aufführung dramatischer Werke, die Kantate, das Huldigungsspiel, das „reale Festspiel der Gegenwart“, das allegorische sowie das historische Schulfestspiel.⁶⁶

Friedrich Bonn gibt an, zu Beginn des 20. Jahrhunderts sei das Thema ‚Theater durch die Jugend‘ in weiten Kreisen der Lehrerschaft im Rahmen ihrer Auseinandersetzung mit dem Komplex ‚Jugend und Theater‘ nur wenig beachtet worden, der Fokus habe auf dem Bereich ‚Theater für die Jugend‘ gelegen. Auf einer 1924 in Frankfurt stattfindenden Reichstagung zum Thema ‚Jugend und Bühne‘ sei das Verhältnis jedoch genau entgegengesetzt gewesen. Diese war vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht einberufen worden. Pädagogen und Vertreter der Laienspielbewegung diskutierten über Theorie und Praxis des Jugend- und Schulspiels und formulierten Empfehlungen für das Volks-, Jugend- und Schulspiel.⁶⁷ Kurz nach dieser Tagung sei dann in Hamburg die Schulbühnen-Arbeitsgemeinschaft entstanden, so Bonn, in anderen Städten habe es ähnliche Arbeitsgemeinschaften, Ausschüsse etc. gegeben. Ihr Ziel war die Eingliederung der Schulbühne in den normalen Betrieb der Schule. Es entstanden auch Ratgeber, die geeignete Stücke empfahlen, so zum Beispiel das von den Vereinigten deutschen Prüfausschüssen für Jugendschriften (VDP) herausgegebene *Verzeichnis wertvoller Spiele für die Schul- und Jugendbühne*, dessen 5. Ausgabe 1932 erschien.⁶⁸ Kultusbehörden unterstützten pädagogische Konzepte, in denen das Jugend- bzw. Schulspiel ein integraler Bestandteil war, wie z.B. jenes von Martin Luserkes *Schule am Meer* auf der Insel Juist. Die Konzepte seien von den Behörden zur Nachahmung empfohlen worden, Lehrgänge zum Bereich Spiel seien durchgeführt worden.⁶⁹ Die Veränderung in der Aufmerksamkeit, die dem Spiel der Kinder und Jugendlichen

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 98.

⁶⁶ Vgl. Schroeder, Ulrich: Funktion und Gestalt (1990), S. IV–VII, bzw. ebd., S. 91–282.

⁶⁷ Die Texte der Vorträge wurden veröffentlicht: Pallat, Ludwig u. Hans Lebede (Hrsg.): Jugend und Bühne. Im Auftrag des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht herausgegeben. Breslau: Ferdinand Hirt 1924. Unter den Referenten waren u.a. Martin Luserke, Rudolf Mirbt, Leo Weismantel und Hermann Nohl.

⁶⁸ Vgl. Bonn, Friedrich: Jugend und Theater (1939), S. 284–285. Vgl. zur Reichstagung in Frankfurt auch Hesse, Ulrich: Schritte in vermintes (1997), S. 32.

⁶⁹ Vgl. ebd.

entgegengebracht wurde, habe sich auch in den Berichten der Zeitschrift *Jugendschriften-Warte* gezeigt, die von den VDP herausgegeben wurde. Als Grund für das verstärkte Interesse am Theaterspiel durch die Jugend nennt Bonn das Entstehen der Jugendbewegung seit der Jahrhundertwende bzw. das dort entstehende *Laienspiel*. Die Jugendlichen hätten dem Dilettantenspiel der älteren Generation den Kampf angesagt und als eigene Spielform das Laienspiel entwickelt.⁷⁰

2.6 Das Laienspiel der Jugendbewegung

Hans-Wolfgang Nickel definiert *Laienspiel* in seinem entsprechenden Artikel im *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur* wie folgt:

L[aienspiel] ist eine bestimmte, historische Theaterform sich eigenverantwortlich fühlender Jugendgruppen. Sie entstand in engem Zusammenhang mit der Jugendbewegung und der musischen Erziehung der neuen Schule nach 1900 im deutschsprachigen Raum. L[aienspiel] in diesem Sinne setzt sich scharf gegen das professionelle Theater ab und entwickelt eigene Spielformen und eine eigene Textwelt. Es bestimmte in den zwanziger Jahren weithin die großen Bühnenverbände, wurde 1933 abgeschnitten oder übernommen, wirkte aber nach 1945 weiter bis in die Gegenwart hinein, in der es vom Spiel- und Amateurtheater abgelöst wird.⁷¹

Das Laienspiel war, neben der Pflege von Volksmusik und -tanz, ein wesentlicher Bestandteil der gemeinschaftsbildenden Aktivitäten der Jugendbewegung. Die musische Erziehung innerhalb der Jugendbewegung sei laut Frantzen moralisch und sozial ausgerichtet gewesen, Spiel und Gemeinschaft seien die Leitbegriffe gewesen.⁷² Das Laienspiel der Jugendbewegung war nicht nur ein Gegenentwurf zum Vereins- und Dilettantentheater, wie Bonn ausführt⁷³, sondern, wie Nickel und andere schreiben, auch zum professionellen Theater. Es entstand ein eigener Kanon von Spieltexten für die Laienspielbewegung, mit Rückgriffen auf die Theatergeschichte wie z.B. geistlichen Spielen, Hans-Sachs-Bearbeitungen und Märchenadaptionen.⁷⁴ Zudem entwickelten

⁷⁰ Vgl. Bonn, Friedrich: *Jugend und Theater* (1939), S. 284.

⁷¹ Nickel, Hans-Wolfgang: [Artikel] *Laienspiel*. In: *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. In drei Bänden (A-Z) und einem Ergänzungs- und Registerband. Zweiter Band: I - O. Hrsg. von Klaus Doderer. Weinheim, Basel: Beltz 1977. S. 303–305. Hier: S. 303.

⁷² Vgl. Frantzen, Peter (Hrsg.): *Laienspiel in der Weimarer Zeit*. Eine Dokumentation. Münster 1969 (=Hilfen für Spielleiter 8), S. 13.

⁷³ Siehe Ende des vorherigen Teilkapitels bzw. vgl. Bonn, Friedrich: *Jugend und Theater* (1939), S. 284.

⁷⁴ Siehe Nickel, Hans-Wolfgang: [Artikel] *Laienspiel*. In: *Theaterlexikon*. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hrsg. von Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992. S. 537–539. Hier: S. 538.

Spielleiter in Zusammenarbeit mit ihren Spielern zunehmend eigene Spieltexte.⁷⁵ Auch eine eigene Spielweise wurde entwickelt, wie im obenstehenden Zitat von Nickel ja schon anklang:

Der Spielstil zeichnete sich aus durch (oftmals dogmatischen) Verzicht auf Vorhang und Kulisse, durch einfache, starkfarbige Gewänder (Spielkleid, nicht Kostüm!), durch sparsame Gestik und die Suche nach laiengeeigneten Spieltexten. Man wollte künden, wirken und erziehen; man erstrebte die innere Verbundenheit einer echten Gemeinschaft Spieler – Zuschauer in der Erbauung eines weihvollen Festes.⁷⁶

Als Sonderform des Laienspiels sei hier kurz das Puppenspiel erwähnt, das im Kontext der Jugendbewegung eine große Rolle spielte. Das bekannteste Puppentheater, die von Max Jacob (1888-1967) geleiteten *Hohensteiner Handpuppenspiele*, ging aus dem Wandervogel hervor.⁷⁷ Später (in den 1950er Jahren) wurde die Bedeutung des Begriffs Laienspiel ausgeweitet und bezeichnete dann ab den 1970er und 80er Jahren allgemein alle Formen des nicht-professionellen Theaters in Abgrenzung vom Berufstheater. Heute wird *Laienspiel* im nichtwissenschaftlichen Sprachgebrauch etwa gleichbedeutend mit *Amateurtheater* verwendet.⁷⁸

Da die Jugendbewegung keine weltanschaulich homogene Bewegung war, existierten in der Weimarer Republik neben konservativen oder deutschnationalen Gruppen der bündischen Jugend auch konfessionell geprägte Jugendgruppen und die politisch links gerichteten Gruppen der Arbeiterjugendbewegung.⁷⁹ Diese unterschiedlichen politischen und weltanschaulichen Milieus spiegelten sich auch in den Spieltexten der Laienspielgruppen wieder. Abgedruckt wurden Laienspieltexte häufig in Reihen bei verschiedenen Verlagen, z.B. die Reihe *Jugend- und Laienspiele* im Arbeiterjugend-Verlag Berlin, die *Norddeutschen Laienspiele* bei Eduard Bloch in Berlin, die *Münchener Laienspiele* im protestantischen Christian Kaiser Verlag, München. Einige der bedeutendsten Praktiker der Laienspielbewegung haben auch theoretische Schriften zum Laienspiel veröffentlicht, in denen sie grundlegende Gedanken und Konzepte entwickeln und so unterschiedliche pädagogische Ansätze und Arbeitsweisen prägten. Zu nennen sind hier der Reformpädagoge Martin Luserke und Rudolf Mirbt, die führende Persönlichkeit der

⁷⁵ Vgl. Taube, Gerd: *Kinder- und Jugendtheater* (2000), S. 577.

⁷⁶ Nickel, Hans-Wolfgang: [Artikel] *Laienspiel* (1992), S. 538.

⁷⁷ Taube, Gerd: *Kinder- und Jugendtheater* (2000), S. 577.

⁷⁸ Vgl. Belgrad, Jürgen: [Artikel] *Laienspiel*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band II. H-O. Hrsg. von Harald Fricke. Berlin, New York: De Gruyter 2000. S. 375–377. Bes. S. 375.

⁷⁹ Klönne beispielsweise beschreibt drei Epochen der Jugendbewegung bzw. der freien Jugendbünde: Die Phase des Wandervogels und des Freideutschtums (ca. 1900 bis 1923), die Zeit der eigentlichen Bündischen Jugend ab 1923 und ab 1929 die Jungenschaftsrichtung. Außerdem habe es konfessionelle Jugendverbände und die Arbeiterjugend gegeben und bereits ab den 1920er Jahren auch schon nationalsozialistisch eingestellte Bünde, deren Verhältnis zur NSDAP jedoch wechselhaft und zum Teil distanziert geblieben sei, so Klönne. (Vgl. Klönne, Arno: *Jugend im Dritten* (1984), S. 93–104.).

Laienspielbewegung in München, weiterhin Ignaz Gentges und Walter Blachetta. Wichtige Persönlichkeiten innerhalb der Laienspielbewegung waren auch Maximilian Gumbel-Seiling und Gottfried Haaß-Berkow.⁸⁰ Sie alle hatten, wenigstens zeitweise, eigene Spielscharen, die häufig die von ihnen verfassten Laienspiele, aber auch andere Texte spielten.⁸¹ In den Laienspielfahrten, die einzelne Gruppen unternahmen, sieht Kaufmann eine neue Präsentationsform, die als Verschmelzung des für die Jugendbewegung essentiellen Elements der Fahrt mit der neuen Art des Theaterspielens entstanden sei. Als Beweggründe für diese Fahrten nennt er die Arbeit an der Gemeinschaft in zweierlei Hinsicht. Zum einen nach innen wirkend als Gruppenprozess, zum anderen nach außen auf die Bevölkerung wirkend, als „Arbeit am Volk“. Ob die Fahrten allerdings das richtige Mittel zur Gemeinschaftsbildung gewesen seien, sei in Kreisen der Jugendbewegung ebenso behauptet wie in Frage gestellt worden, so Kaufmann. Ob die ebenfalls intendierte Funktion, auf die Bevölkerung zu wirken, realisiert wurde, lasse sich aufgrund des Mangels an Aufführungsrezensionen oder schriftlich fixierter Publikumsreaktionen nicht nachvollziehen.⁸²

Ab Mitte der 20er Jahre habe sich das Laienspiel auch außerhalb der Jugendbewegung verbreitet, so Schelling: „Staat, Parteien, große Verbände und Schulen entdeckten das Laienspiel als Medium, um ihre eigenen Ideen zu transportieren.“⁸³ Nickel nennt als große Verbände, in denen sich in den 1920er Jahren das Laienspiel etablierte, den konservativen Reichsbund für Volksbühnenspiele, den schon 1906 gegründeten, aber erst ab 1925 verstärkt in der Jugendarbeit tätigen marxistischen Arbeitertheaterbund, den sozialdemokratischen Arbeiter-Laienspielverband (ab 1928) und den christlichen, bürgerlich-patriotischen Bühnenvolksbund (BVB), der 1919 als Alternative zum sozialistisch orientierten Verband der Deutschen Volksbühnenvereine gegründet worden war.⁸⁴

Schelling identifiziert zwei hauptsächliche Richtungen des Laienspiels. Zum ersten die pädagogisch orientierte Variante, „die das Spiel in der Schule und Freizeit zur Förderung der Phantasie und der körperlichen und geistigen Entwicklung von Kindern und Jugendlichen pflegt [...]“.⁸⁵ Zum zweiten

⁸⁰ Auch wenn z.B. Blachetta als künstlerisch eher unbedeutend galt bzw. angesehen wurde. Vgl. Kaufmann, Andreas: Vorgeschichte und Entstehung (1991), S. 78–83.

⁸¹ Vgl. ebd. Und auch Wolfersdorf, Peter: Stilformen des Laienspiels (1962), S. 45–47.

⁸² Vgl. Kaufmann, Andreas: Vorgeschichte und Entstehung (1991), S. 108–109.

⁸³ Schelling, Frauke: Vom Jugendspiel zum (Teil 1) (1996), S. 25. Schelling bewertet dieses Vorgehen negativ und zieht Parallelen zum Nationalsozialismus und dessen Instrumentalisierung des Laienspiels. Hesse kritisiert diese Gleichsetzung, nicht jedoch die grundsätzliche Aussage, dass über Laienspiel bestimmte Positionen und Einstellungen transportiert worden wären. Vgl. dazu Hesse, Ulrich: Schritte in vermintes (1997).

⁸⁴ Vgl. Nickel, Hans-Wolfgang: [Artikel] Laienspiel (1977), S. 304. Auch Wolfersdorf thematisiert die zweckgerichtete Verwendung des Laienspiels durch Verbände. Er betrachtet den Bühnenvolksbund, den Arbeiter-Laienspieler-Verband und den Reichsbund für Volksbühnenspiele. (Vgl. Wolfersdorf, Peter: Stilformen des Laienspiels (1962), S. 75–110.)

⁸⁵ Schelling, Frauke: Vom Jugendspiel zum (Teil 1) (1996), S. 25.

die Variante, in der das Spiel in den Dienst einer bestimmten Weltanschauung gestellt wird und so einerseits für die ideologische Festigung bei den Kindern und Jugendlichen sowie auch für die Verbreitung der Ideologie in der Öffentlichkeit sorgen sollte.⁸⁶ Diese Variante sei für verschiedene politische Richtungen genutzt worden. Kaufmann unterteilt die Entwicklung des Laienspiels in drei zeitlich aufeinanderfolgende Phasen. Die erste, frühe Phase des Laienspiels der Jugendbewegung bezeichnet er als abgeschlossenes historisches Phänomen. Es sei entstanden aus dem Wunsch nach Aktionen und sei „geprägt durch das unkonturierte und schemenhafte Motiv der Gemeinschaft, ein ‘essential’ der Jugendbewegung aller politischen Schattierungen nach 1919.“⁸⁷ Damit stelle das Laienspiel eine Facette des breiten Spektrums des politischen Theaters in den zwanziger Jahren dar. Als zweite Phase des Laienspiels bezeichnet Kaufmann die Zeit von ca. 1924/25 bis zur ‚Machtergreifung‘ der Nationalsozialisten. In dieser sei versucht worden, das Laienspiel für Staat und große Verbände, wie den Bühnenvolksbund, zu operationalisieren.⁸⁸ Als dritte Phase des Laienspiels nennt Kaufmann dessen massive Vereinnahmung durch den Nationalsozialismus:

Mit der Zerschlagung der Bünde der Jugendbewegung, deren Eingliederung in nationalsozialistische Organisationen, nimmt das „Laienspiel“ endgültig agitatorisch-propagandistischen Charakter an und wird Kampfmittel zur politischen Formierung der Gesellschaft [...].⁸⁹

Bevor es aber in Kapitel 3 um das Laienspiel ab 1933 geht, soll ein kurzer Blick auf das politisch linke Kinder- und Jugendtheater in der Weimarer Republik sowie das professionelle Theater für Kinder und Jugendliche in diesem Zeitraum geworfen werden.

2.7 Linkes Kinder- und Jugendtheater in der Weimarer Republik

Das Laienspiel war auch Ausgangspunkt oder Grundlage für Formen des sozialdemokratischen Kinder- und Jugendtheaters in der Weimarer Republik, dieses war Bestandteil der Fest- und Feierkultur der Sozialdemokratischen Arbeiterjugend.⁹⁰ In der kommunistischen Jugend entstanden eine Reihe von Kinder- und Jugend-Agitpropgruppen, die im ideologischen Kampf der Partei eingesetzt wurden, gleichzeitig aber eine eigene proletarische Theaterkultur

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 25–26.

⁸⁷ Kaufmann, Andreas: Vorgeschichte und Entstehung (1991), S. 137.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 137–138.

⁸⁹ Ebd., S. 138.

⁹⁰ Taube, Gerd: Kinder- und Jugendtheater (2000), S. 577.

mitbegründeten.⁹¹ Impulse für ein neues Kindertheater kamen auch aus der Sowjetunion. Die Öffnung der Theater für alle Bevölkerungsschichten und besonders auch die Erziehung des jungen Publikums erlangte dort einen hohen Stellenwert. 1919 wurde in Moskau auf Initiative von Natalija Saz – selber noch eine Jugendliche – das weltweit erste staatliche Theater für Kinder gegründet. 1922 wurde in Petrograd das Theater der jungen Zuschauer (T'juz) eröffnet.⁹² Die gezeigten Stücke besaßen zumeist soziale Relevanz und wiesen starke Bezüge zur Lebenswirklichkeit der Kinder und Jugendlichen auf.⁹³

Als typische Stilformen des linksgerichteten deutschen Kinder- und Jugendtheaters gelten der Sprechchor und Revuen. Eikenbusch zeigt jedoch auf, dass auch in sozialdemokratischen und kommunistischen Jugendgruppen andere Formen des Laienspiels und also auch das ‚herkömmliche‘ Laienspiel gepflegt wurden. Er nennt z.B. mehrere zeitlich versetzt bzw. nacheinander auftretende Strömungen innerhalb des Laienspiels der Sozialdemokratischen Arbeiterjugend (SAJ), eine laienspielorientierte jugendbewegt-reformistische Richtung (Schwerpunkt 1919-1925) und eine sprechchororientierte, der linken Sozialdemokratie nahestehende Richtung (1923-1928). Später seien politisches Laienspiel und Kabarett hinzugekommen (1928-32/33).⁹⁴ Außerdem weist Eikenbusch darauf hin, dass in der Zeit von 1925-1928 andererseits auch Sprechchorvorlagen mit reformistischen und kindertümelnden⁹⁵ Tendenzen entstanden seien.⁹⁶ Die Formen des Laienspiels, die in einzelnen Laienspielgruppen praktiziert wurden, konnten sich deutlich voneinander unterscheiden, ebenso wie von dem, was auf den Jugendtagen der SAJ zur Aufführung kam und somit „Ausdruck der von der Verbandsleitung gewünschten Spielgestaltung“⁹⁷ war. Es bestand also eine recht große Vielfalt was Form und Inhalt des Laienspiels der SAJ anging.

Ein programmatisches Bemühen um linkes Kindertheater zeigt sich in Walter Benjamins *Programm eines Proletarischen Kindertheaters*. Dieses entstand 1928 für ein geplantes Kindertheater der KPD, wurde aber nicht umgesetzt und erst 1968 veröffentlicht. Benjamins Programm war beeinflusst

⁹¹ Ebd., S. 578.

⁹² Ebd., S. 578–579. Zur Entwicklung des Kindertheaters in der Sowjetunion und anderen Ländern siehe auch Baur, Elke: Theater für Kinder. Zugl.: Dissertation. Wien 1967. Stuttgart: K. Thienemanns Verlag 1970.

⁹³ Gombert, Ina: Kindertheater - Kinderkram (2007), S. 53.

⁹⁴ Eikenbusch, Gerhard: Sozialdemokratisches und kommunistisches Kinder- und Jugendtheater in der Weimarer Republik. Frankfurt a. M.: Lang 1997, S. 84.

⁹⁵ Der Begriff *kindertümelnd* (siehe oben), der oft negativ konnotiert verstanden wird, ist grundsätzlich eigentlich wertneutral (und ursprünglich ja sogar positiv besetzt). Als pejorative Entsprechung hat sich auch der Begriff *kindertümelnd* etabliert.

⁹⁶ Ebd., S. 119.

⁹⁷ Ebd., S. 132.

von der lettischen Schauspielerin und Regisseurin Asja Lacis, es betont die individuelle Entfaltung, das kollektive Tun und die umfassende Erziehung des Kindes. Ziel sollte nicht die Aufführung sein (die ergebe sich nebenbei), sondern die Spannungen in der kollektiven Arbeit; grundlegend die Arbeit in den verschiedenen Sektionen (Malerei, Tanz, Rezitation) und die spielerische Improvisation.⁹⁸

Eine Breitenwirkung hatte das proletarische KJT in der Weimarer Republik vermutlich nicht, das ‚konventionelle‘ Theater sei weiterhin vorherrschend geblieben, so Gombert.⁹⁹ Einer der vermeintlich typischen Erscheinungsformen des linken Kinder- und Jugendtheaters, dem Sprechchor, begegnet man auch im Kinder- und Jugendtheater des Nationalsozialismus. Auch in Gruppen an diesem Ende des politischen Spektrums entstanden bereits in der Zeit der Weimarer Republik Stücke, die zu Propagandazwecken eingesetzt wurden.¹⁰⁰ Laut Buddrus „agierten die Spielscharen der Jungen als regelrechte Kulturkampfgruppen, die mit den Stilmitteln des Agit-Prop-Straßentheaters bei Werbeveranstaltungen und in Wahlkämpfen ‚Freund und Feind ein Bild von der Wucht und Größe [...]‘ „ der nationalsozialistischen ‚Bewegung‘ vermitteln sollten.“¹⁰¹

2.8 Professionelles Theater für Kinder und Jugendliche in der Weimarer Republik

Gerhard Eikenbusch zufolge hätten im konservativen kommunalen oder staatlichen Kindertheater in der Weimarer Republik kaum Entwicklungen oder Veränderungen gegenüber der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg stattgefunden: „Im ‚konservativen‘ Kinder- und Jugendtheater werden vorwiegend Klassiker gespielt, die von Dramaturgen für Kinder und Jugendliche bearbeitet wurden.“¹⁰² Da diese Bearbeitungen nicht publiziert worden seien bzw. nicht vorlägen, sei eine Darstellung spezifischer Kindertheaterentwicklungen kaum zu leisten, so Eikenbusch. Sicher stand auch in der Weimarer Republik weiterhin das traditionelle Weihnachtstheater für Kinder auf dem Spielplan der Theater¹⁰³, auch Schülervorstellungen mit Klassikern der deutschen Literatur gab es

⁹⁸ Vgl. Taube, Gerd: *Kinder- und Jugendtheater* (2000), S. 577–578.

⁹⁹ Gombert, Ina: *Kindertheater - Kinderkram* (2007), S. 55.

¹⁰⁰ Vgl. z.B. das Stück *Hitlerjungens im Kampf. Ein Spiel aus den Anfängen der Hitlerjugend* von Werner Altendorf. Dieses wurde 1934 als Band 98 der Spielreihe *Münchener Laienspiele* im Verlag Christian Kaiser veröffentlicht, war aber bereits im Jahr 1931 entstanden, als Werbestück für die HJ in der von den Nationalsozialisten so bezeichneten Kampfzeit. Bei diesem Stück handelt es sich allerdings nicht um einen Sprechchor. Siehe die entsprechenden Ausführungen im Kapitel zu den *Münchener Laienspielen*, besonders im Teilkapitel zum thematischen Schwerpunkt *Hitlerjugend*.

¹⁰¹ Buddrus, Michael: *Totale Erziehung für* (Teil 1) (2003), S. 140.

¹⁰² Eikenbusch, Gerhard: *Sozialdemokratisches und kommunistisches* (1997), S. 28.

¹⁰³ Vgl. Gombert, Ina: *Kindertheater - Kinderkram* (2007), S. 54. Vgl. außerdem Wilcke, Gudrun: *Die Kinder- und Jugendliteratur* (2005), S. 57. Wilcke berichtet, im Winter 1937/38 in Breslau mit ihrer Mutter und ihrer Schwester eine *Rumpelstilzchen*-Inszenierung gesehen zu haben.

weiterhin.¹⁰⁴ Dennoch zeigen sich in den Weimarer Jahren Veränderungen gegenüber der Zeit vor 1914. Die Theater zeigten z.B. auch Bühnenadaptionen von Kinder- und Jugendbüchern Erich Kästners. 1930 wurde *Emil und die Detektive* im Theater am Schiffbauerdamm und 1931 *Pünktchen und Anton* im Deutschen Theater Berlin aufgeführt.¹⁰⁵ Zur Zeit der Weimarer Republik war ‚Jugend‘ als Thema auf den Bühnen der Stadttheater durchaus vertreten und präsent: Doderer führt an, dass es in der Weimarer Zeit sensationelle, gefeierte und teilweise auch skandalträchtige Theaterpremierer gegeben habe, in denen sich der Protest (auch und gerade der Jugend) gegen die herrschenden Verhältnisse artikuliert habe. Als Beispiele nennt er Autoren wie Ernst Toller, Josef Martin Lampel oder Bertolt Brecht.¹⁰⁶ Zu denken ist beispielsweise an Stücke wie Lampels sozialkritisches Drama *Revolte im Erziehungsheim*, in dem das unterdrückende Fürsorgesystem angeprangert wird. „Im Drama dieser Zeit propagiert die Jugend ihr Recht auf Jugend.“¹⁰⁷, so Wolfgang Schneiders Einschätzung der Situation.

¹⁰⁴ Vgl. Bonn, Friedrich: *Jugend und Theater* (1939), S. 281–289.

¹⁰⁵ Gombert, Ina: *Kindertheater - Kinderkram* (2007), S. 54.

¹⁰⁶ Vgl. Doderer, Klaus: *Geschichte des Kinder- und* (1995), S. 39–40.

¹⁰⁷ Schneider, Wolfgang: *Von didaktischen Dramen, Weihnachtsmärchen und neorealistischen Schauspielen. Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland.* In: *Vorhang auf und Bühne frei! Kinder- und Jugendtheater in Deutschland.* Hrsg. von Paul Maar u. Max Schmidt. Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren 1998. S. 2–12. Hier: S. 5.

3. KINDER- UND JUGENDTHEATER IM ‚DRITTEN REICH‘

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten im Jahr 1933 und durch verschiedene gesetzliche Regelungen änderten sich die Lebensumstände im Deutschen Reich in vielen Bereichen. Dazu gehörte auch der Kulturbereich, eingeschlossen die Rahmenbedingungen, unter denen Theater für Kinder und Jugendliche, Theaterspiel durch Kinder und Jugendliche sowie die Veröffentlichung der entsprechenden Texte stattfinden konnten. Die Veränderungen auf diesen Gebieten sollen im Folgenden beleuchtet werden.

3.1 Kontrolle und Vereinnahmung jugendlicher kultureller Aktivitäten durch die HJ

Maßgeblich für die Freizeitgestaltung und das Leben von Kindern und Jugendlichen im ‚Dritten Reich‘ war – neben Elternhaus und Schule – die nationalsozialistische Jugendorganisation, die *Hitlerjugend* (HJ). Für Jungen von 10 – 14 Jahren bestand das *Deutsche Jungvolk* (DJ), für gleichaltrige Mädchen der *Jungmäddebund* (JM). Für Jungen schloss sich bis zum 18. Lebensjahr die eigentliche Hitlerjugend (HJ) an, für Mädchen der *Bund Deutscher Mädel* (BDM). Im Juni 1938 wurde für die 17-21jährigen Mädchen bzw. jungen Frauen das BDM-Werk *Glaube und Schönheit* geschaffen.¹ Anders als der bekannte und oftmals zitierte Grundsatz der Hitlerjugend, dass Jugend von Jugend geführt werden solle, vermuten lässt, war die HJ keine reine Jugendorganisation. Es handelte sich bei ihr um einen zentralisierten und hierarchisch gegliederten Verband, dessen „Führer“ von der jeweils übergeordneten Führungsebene bzw. von der NSDAP abhängig waren.² An der Spitze der HJ stand der Reichsjugendführer Baldur von Schirach.³

Im Vordergrund der Arbeit der HJ standen, auch für die Mädchen, die körperliche Ertüchtigung durch Sport, Übungen im Freien, Wandern und Zeltlager sowie die ideologische Schulung. Demgegenüber nahm die geistige und kulturelle Erziehung nur eine untergeordnete Rolle ein.⁴ Die Kulturarbeit der Reichsjugendführung (RJF), der zentralen Führungsstelle der HJ, blieb nach der ‚Machtergreifung‘ 1933 mit dem Bereich Propaganda verbunden. Es wurde die Abteilung SP für Schulung, Propaganda und Presse eingerichtet, in der es ab September 1933 ein Referat für Fest-

¹ Klönne, Arno: *Jugend im Dritten* (1984), S. 32.

² Ebd., S. 67. Vgl. zur Führungsstruktur der HJ Buddrus, Michael: *Totale Erziehung für* (Teil 1) (2003), S. 10–17.

³ Baldur von Schirach, der seit 1931 „Reichsjugendführer“ der NSDAP war, wurde von Hitler im Sommer 1933 zum „Jugendführer des Deutschen Reiches“ ernannt. Am 1. September 1940 wurde Artur Axmann Schirachs Nachfolger und behielt die Posten bis 1945. Siehe Klönne, Arno: *Hitlerjugend* (1955), S. 21.

⁴ Vgl. z.B. Pahmeyer, Peter u. Lutz van Spankeren: *Die Hitlerjugend in Lippe (1933 - 1939). Totalitäre Erziehung zwischen Anspruch und Wirklichkeit.* Zugl.: Dissertation. Bielefeld 1996. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1998, S. 194.

und Fei ergestaltung gab. Es umfasste „alle Gebiete des Laienspiels, des Volksliedes, der Hausmusik, des Volkstanzes usw.“⁵ Das Referat bildete eine zentrale Stelle zur Kontrolle aller kulturellen Aktivitäten der HJ. Unter anderem mussten ihm, laut Richtlinien aus dem Jahr 1933, gemeldet werden:

Alle Spiel-, Sing-, Tanz- und Sprechchor-Scharen innerhalb der HJ, des BDM, des Jungvolks mit genauer Anschrift des betreffenden Führers und kurzem Tätigkeitsbericht, –
alle, von den einzelnen Einheiten bestellte Laienspiel-, Sing-, Tanz- und Sprechchorleiter bzw. Referenten mit genauer Anschrift und kurz umrissenem Aufgabenkreis, –
alle großen kulturellen Veranstaltungen der HJ, des BDM und des Jungvolk [sic] mit genauer Programmangabe usw.⁶

Von Beginn an wurde also im ‚Dritten Reich‘ versucht, jegliche kulturelle Aktivität innerhalb der HJ zu erfassen, was die grundlegende Voraussetzung für Kontrolle und Einflussnahme ist.

Im Juni 1935 wurde ein Kulturamt innerhalb der RJF eingerichtet, dessen Aufbau und Organisation sich im Laufe der Jahre mehrfach änderte.⁷ Die Leitung des Kulturamtes der RJF übernahm zunächst Baldur von Schirach selbst. Später ging sie an Karl Cerff über⁸, noch später, im Jahr 1939, an Rainer Schlösser, den Reichsdramaturgen.⁹ Stellvertretender Amtschef unter Schlösser war Siegfried Raack¹⁰, der später die Leitung übernahm.¹¹ Auf ihn folgte 1943 noch Otto Zander, der zuvor bereits als Abteilungsleiter im Kulturamt beschäftigt gewesen war.¹² Das

⁵ Verordnungsblatt der Reichsjugendführung (Hitler-Jugend), F. 24, Nr. 154. Berlin 1933. (Nicht eingesehen. Zit. nach Stoverock, Karin: Musik in der (2013), S. 80.).

⁶ Verordnungsblatt der Reichsjugendführung (1933). [Nicht eingesehen. Zit. nach Stoverock, Karin: Musik in der (2013), S. 81.].

⁷ Vgl. zum Aufbau und zur Arbeit des Kulturamtes bzw. zur Kulturarbeit der HJ im Allgemeinen Buddrus, Michael: Totale Erziehung für (Teil 1) (2003), S. 140–162.

⁸ Karl Cerff (1907-1978), Mitglied der SA seit 1922 und der NSDAP seit 1925, hatte ab 1933 in der Abteilung SP gearbeitet (Stoverock, Karin: Musik in der (2013), S. 81.) Dort hatte er erfolgreich die Rundfunkarbeit der HJ aufgebaut. (Vgl. Buddrus, Michael: Totale Erziehung für (Teil 1) (2003), S. 142.) Vgl. zu Cerff auch ders.: Totale Erziehung für den totalen Krieg. Hitlerjugend und nationalsozialistische Jugendpolitik. Teil 2. München: K.G. Saur 2003, S. 1131–1132.

⁹ Buddrus, Michael: Totale Erziehung für (Teil 1) (2003), S. 143. Informationen zur Reichsdramaturgie siehe unten. Zu Schlösser als Person ausführlich: Hüpping, Stefan: Rainer Schlösser - der Dichter-Soldat. In: Dichter für das „Dritte Reich“. Biografische Studien zum Verhältnis von Literatur und Ideologie. 10 Autorenporträts. Hrsg. von Rolf Düsterberg. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2009. S. 229–258. Und: Hüpping, Stefan: Rainer Schlösser (1899 - 1945). Der „Reichsdramaturg“. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2012.

¹⁰ Siehe Buddrus, Michael: Totale Erziehung für (Teil 2) (2003), S. 1077. Siegfried Raack war an der Entstehung des Stückes *Zirkus Freimauritus* beteiligt, das in den Jahren 1936 und 1937 in zwei verschiedenen Versionen als Band 4 der Spielreihe *Spiele der deutschen Jugend* erschien. Es wird im Kapitel über die *Spiele der deutschen Jugend* (Kapitel 4) in dieser Arbeit untersucht.

¹¹ Vgl. ders.: Totale Erziehung für (Teil 1) (2003), S. 155–156.

¹² Siehe ders.: Totale Erziehung für (Teil 2) (2003), S. 1085.

Kulturamt war im Jahr 1935 in zehn Hauptreferate unterteilt, darunter Musik, Schrifttum, Feier- und Freizeitgestaltung und Dramaturgie. Im Jahr 1941 bestanden 13 Abteilungen oder Referate, darunter solche für Darstellende Kunst, Feier- und Freizeitgestaltung, Spieleinheiten, Laienspiel, Puppenspiel und Dichtung.¹³ Das Hauptreferat Feier- und Freizeitgestaltung umfasste 1935 die Referate Sprechchorarbeit, Thingspiele und Puppenspiele. Es wurde von Siegfried Rack geleitet, der später, wie eben schon erwähnt, zum Leiter des Kulturamtes aufstieg.¹⁴ Das Hauptreferat Schrifttum leitete zeitweise der Schriftsteller Wolfram Brockmeier.¹⁵ Das Hauptreferat Organisation war für die *Arbeitsgemeinschaft junger Künstler in der HJ*, später *Arbeitsgemeinschaft Junges Schaffen*, zuständig, die einen Zusammenschluss von Schriftstellern, Komponisten, bildenden Künstlern etc. darstellte, die sich „in den Dienst der HJ gestellt hatten“, und in der auch ein Großteil der Mitarbeiter des Kulturamtes organisiert war.¹⁶ Für den Bereich der darstellenden Kunst war das Hauptreferat Theater zuständig, das von Walter Schmitt geleitet wurde. Zu seinem Aufgabenbereich zählten laut Buddrus die Einflussnahme auf die Spielpläne der Theater des Reiches, die Auswahl und Führung des Nachwuchses für bühnenkünstlerische Berufe, die kulturpolitische Ausrichtung der Laienspielscharen in den HJ-Einheiten, die theaterwissenschaftliche Schulung der HJ-Kulturbeauftragten und die Organisation der Reichstheatertage der HJ.¹⁷

Stoverock zufolge hatte das Kulturamt der RJF zwei wesentliche Aufgaben: Die Grundlagen der Kulturarbeit auszuarbeiten und diese zu überwachen. Dies war zunächst aufgrund der vorliegenden Strukturen praktisch nicht durchführbar. Die Planungen sahen jedoch totalitäre Strukturen vor.¹⁸ Die kulturellen Aktivitäten der Hitlerjugend zielten, so Pahmeyer, darauf, „durch den Einsatz ausgewählter Lieder, Jugendbücher, Filme, Theaterstücke, Fest- und Feierstunden die nationalsozialistische Ideologie unter Jugendlichen zu verbreiten.“¹⁹ Durch ein sorgfältig gespanntes organisatorisches Netz wurde versucht, die unablässige Indoktrination der

¹³ Siehe die Grafiken bei Buddrus, Michael: *Totale Erziehung für* (Teil 1) (2003), S. 144-145.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 148.

¹⁵ Vgl. Stoverock, Karin: *Musik in der* (2013), S. 87. Brockmeier ist der Verfasser des Stückes *Ewiges Volk*, das als drittes Heft in der Spielreihe *Spiele der deutschen Jugend* erschien und in Kapitel 4 im Rahmen dieser Arbeit untersucht wird. Vgl. zu Brockmeier auch Buddrus, Michael: *Totale Erziehung für* (Teil 2) (2003), S. 1128–1129.

¹⁶ Stoverock, Karin: *Musik in der* (2013), 87 und S. 89. Zitat: S. 89. Vgl. auch Buddrus, Michael: *Totale Erziehung für* (Teil 1) (2003), S. 157–158.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 153–154. Zu den Laienspielscharen der HJ siehe das folgende Teilkapitel. Zu den Reichstheatertagen der HJ, der theaterwissenschaftlichen Schulung etc. siehe die entsprechenden Ausführungen im Teilkapitel 3.4 *Professionelles Theater für Kinder und Jugendliche*.

¹⁸ Stoverock, Karin: *Musik in der* (2013), S. 86–88. Buddrus spricht von „allumfassenden Gestaltungsansprüchen“ im Kulturbereich. (Buddrus, Michael: *Totale Erziehung für* (Teil 1) (2003), S. 143.).

¹⁹ Pahmeyer, Peter u. Lutz van Spankeren: *Die Hitlerjugend in* (1998), S. 184.

Jugendlichen zu gewährleisten. Hierzu leisteten Rundfunk und (Jugend)Presse ihren Beitrag.²⁰ Der Musik kam eine besonders herausgehobene Position innerhalb der Kulturarbeit der HJ zu. Für alle ‚Gemeinschaftssituationen‘ wie Feiern, Feste, Fahrten und Lager der NS-Organisationen entstanden zahlreiche Lieder und Liederbücher. Besonders dem Gemeinschaftssingen, der Erzeugung von Gemeinschaft durch gemeinsames Singen, wurde eine außerordentliche Bedeutung beigemessen. Es wurde, so Hopster, zu einem „zentralen Mittel der psychischen Konditionierung auf ns-affine Verhaltensmodi: das Sich-Aufgeben im Wir, das Hineinstürzen in Begeisterung und Gläubigkeit, das aktive Mitgestalten von Nähe und wechselseitiger Akzeptanz.“²¹ Durch das Singen hätten die Kinder und Jugendlichen die Ideologeme der Lieder leichter und schneller als beim bloßen Lesen oder Sprechen von Texten übernommen.²² Die Indoktrinierung der Jugend durch Schlagworte in Liedern sieht Stoverock als nachhaltigstes Ergebnis der versuchten musischen Erziehung durch die HJ. Von einer Erziehung, die tatsächlich die Musik in den Fokus der Bemühungen gerückt hätte, könne hingegen keine Rede sein.²³

Die „besondere Sympathie“ des Reichsjugendführers habe laut Klönne aber der Theaterarbeit gegolten.²⁴ Stoverock merkt jedoch an, dass Kultur für Schirach generell keinen Selbstzweck besessen habe, sondern stets einer weltanschaulichen Zielsetzung untergeordnet gewesen sei. So habe er im Theater wie in klassischer Literatur eine gute Möglichkeit für die Jugenderziehung gesehen,

da das Theater die Jugendlichen „in ihrem Nationalbewußtsein festigen und stärken“ könne, indem es ihnen „die großen Träger geschichtlichen Geschehens“ so darstelle, dass sie „vor ihrer Größe Ehrfurcht empfinden“ würden. Der „heldische Mensch“ sollte zum Vorbild der charakterlichen Erziehung der Jugendlichen werden.²⁵

In der ‚Schrifttumsarbeit‘ der Reichsjugendführung, also in der Arbeit, die sich mit der Förderung erwünschter und der Unterdrückung unerwünschter Literatur beschäftigte, hätten nicht erzählende Texte im Vordergrund gestanden, sondern „das Liedgut und die Fest- und Feierliteratur,

²⁰ Schruttker, Tatjana: Die Jugendpresse im (1997), S. 22. Vgl. auch Stachura, Peter D.: Das Dritte Reich und Jugenderziehung. Die Rolle der Hitlerjugend 1933 - 1939. In: Erziehung und Schulung im Dritten Reich. Teil 1: Kindergarten, Schule, Jugend, Berufserziehung. Hrsg. von Manfred Heinemann. Stuttgart: Klett-Cotta 1980. S. 90–112. Hier bes. S. 99.

²¹ Hopster, Norbert: Fest und Feier (2005), Sp.673–674. Zitat: Sp. 674.

²² Ebd., Sp.674.

²³ Stoverock, Karin: Musik in der (2013), S. 166.

²⁴ Klönne, Arno: Jugend im Dritten (1984), S. 66. Und ders.: Hitlerjugend (1955), S. 31.

²⁵ Stoverock, Karin: Musik in der (2013), S. 50–51. Zitat aus Schirach: Revolution der Erziehung, 1938, S. 132. [nicht eingesehen].

einschließlich der Laienspiele²⁶, so Josting. Letztere hätten sich, wie Lieder, im Vergleich zu Kinder- und Jugendbüchern besser für Inszenierungen von Gemeinschaft nutzen lassen.²⁷

3.2 Laienspiel in der Hitlerjugend

Innerhalb der HJ existierten die *Spielscharen*, zu denen auch Laienspielgruppen gehören konnten. In den Spielscharen kamen musisch talentierte Jugendliche zusammen bzw. sie wurden für eine gewisse Zeit (mindestens zwei Jahre) aus ihren Stammformationen in diese überwiesen. Mädchen und Jungen arbeiteten manchmal, aber nicht immer, gemeinsam an der Erarbeitung und Durchführung von Programmen. Nach ihrer Zeit in den Spielscharen kehrten die Jugendlichen in ihre ursprünglichen Formationen zurück, wo sie das Gelernte anwenden und als Sing- oder Spielleiter weitergeben sowie sich für die Feierygestaltung verantwortlich fühlen sollten. Die Spielscharen konnten einen Chor und ein Orchester, einen Spielmannszug oder Musikzug, Gruppen für Sprecher und Erzähler, eine Tanzgruppe sowie Spielgruppen für Laien-, Puppen- und Schattenspiel umfassen.²⁸ Zunächst existierten Spielscharen freiwillig und relativ unreglementiert, auch wenn ihre Existenz und ihr Tätigkeitsfeld bereits 1933 an die RJF gemeldet werden mussten.²⁹ 1937 verfügte von Schirach dann, dass im gesamten Reich HJ-Spielscharen entstehen sollten.³⁰ Diese wurden in die Reihe der Sonderformationen³¹ der HJ aufgenommen. In der Spielscharordnung aus dem Jahr 1937³² waren Organisation, Größe, Stellung, Finanzierung

²⁶ Josting, Petra: Der Jugendschrifttums-Kampf des (1995), S. 55. Hier besteht eine grundsätzlich andere Gewichtung der unterschiedlichen Gattungen der KJL als beim Nationalsozialistischen Lehrerbund (NSLB), einem Konkurrenten der HJ um den Einfluss auf dem Gebiet der Literatur für Kinder und Jugendliche.

²⁷ Ebd., S. 56.

²⁸ Vgl.: Die Spielschar-Ordnung. Aufgestellt vom Kulturamt der Reichsjugendführung in Zusammenarbeit mit dem Organisationsdienst und dem Verwaltungsamt der Reichsjugendführung. In: Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung 11 (1938) H. 11. S. 375–377. Und: Die Spielschar-Ordnung. Aufgestellt vom Kulturamt der Reichsjugendführung in Zusammenarbeit mit dem Organisationsdienst und dem Verwaltungsamt der Reichsjugendführung (Fortsetzung). In: Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung 11 (1938). S. 429–430. Vgl. auch: Keller, Anne: Der ausgerichtete Zuschauer (2013), S. 183–184.

²⁹ Siehe oben bzw. vgl. Stoverock, Karin: Musik in der (2013), S. 80–81.

³⁰ Vgl. dazu: Dannemann, [Kurt]: HJ-Spielscharen - die jüngste Sonderformation. In: Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung 11 (1938) H. 10. S. 371–373. Und zusammenfassend: Wolfersdorf, Peter: Stilformen des Laienspiels (1962), S. 54–55.

³¹ Außer den gewöhnlichen Einheiten gab es in der HJ verschiedene Sondereinheiten. Ihre Schwerpunkte sind überwiegend dem Bereich der Wehrrüchtygung zuzurechnen. So existierten in der eigentlichen HJ als große Sonderformationen die Motor-, Flieger-, Marine- und Nachrichten-HJ. Außerdem gab es kleinere Sondereinheiten wie die Reiter-HJ und den Gesundheitsdienst. Im BDM gab es neben dem Gesundheitsdienst auch Formationen, die sich mit Luftschutz beschäftigten sowie den BDM-Unfall-Dienst. Im Jungvolk existierten außerdem noch Modellflugarbeitsgemeinschaften. Zu den Sondereinheiten siehe Klönne, Arno: Hitlerjugend (1955), S. 19. Vgl. auch Pahmeyer, Peter u. Lutz van Spankeren: Die Hitlerjugend in (1998), S. 194. Und: Stoverock, Karin: Musik in der (2013), S. 98.

³² Diese wurde 1938 in zwei Teilen in der Zeitschrift *Die Spielschar* abgedruckt: Die Spielschar-Ordnung (1) (1938). Und: Die Spielschar-Ordnung (2) (1938). Im Jahr 1941 traten neue Regelungen in Kraft. (Siehe o. A.: Aufbau und

und die Aufgaben der Spielscharen festgelegt. Folgende hauptsächliche Forderungen wurden von der RJF an die Spielscharen gestellt:

Einwandfreie technische Durchführung und Gestaltung unserer nationalen Feiern, der Feiern des Jahreslaufes und der Feiern des persönlichen Lebenslaufes –
Schulung und Betreuung des Nachwuchses für die künstlerischen Berufe,
Aufnahme einer aktiven und systematischen Volkstumsarbeit an der Grenze und auf dem Dorf,
Schaffung eines Gegengewichtes gegen konfessionelle Jugendchöre
und nicht zuletzt die Verpflichtung, die Aufnahmebereitschaft der Jugend für die großen kulturellen Werte unseres Volkes zu stärken [...].³³

Durch die Ordnung waren die Spieleinheiten besser zu kontrollieren. Neu war auch, dass nun jeder Bann (bzw. Jungbann)³⁴ verpflichtend eine Spielschar aufstellen musste. Angestrebt wurde die Schaffung eines Repertoires in den Bereichen Orchestermusik, Volkslied, Volkstanz, Erzählen und Laienspiel. Anfang der 1940er Jahre gab es etwa 500 Spielscharen mit insgesamt 30 000 Mitgliedern, darunter 18 000 Instrumentalisten.³⁵ Die Mitglieder der Spielscharen waren trotz ihrer musischen Aufgaben angehalten, auch den allgemeinen HJ-Dienst mit Heimabenden etc. zu absolvieren. Häufig hielten sie sich jedoch nicht daran, so dass die RJF die Spielscharen wiederholt in Beiträgen in der Zeitschrift *Die Spielschar* ermahnte, weltanschauliche Schulung und körperliche Ertüchtigung nicht zu vernachlässigen.³⁶ Unter den Spielscharen der HJ befanden sich auch berühmte Spitzenchöre wie der Leipziger Thomanerchor, die Regensburger Domspatzen und die Wiener Sängerknaben. Durch ihre Aufnahme in die HJ erhöhte sich deren kulturelles Niveau, der Ruf der kulturellen Leistungen der HJ in der Öffentlichkeit verbesserte sich.³⁷

Die Einsatzgebiete der Spielscharen waren vielfältig. Sie konnten z.B. für Dorfgemeinschaftsabende, Elternabende und größere Parteiveranstaltungen eingesetzt werden, im

Gliederung der Spieleinheiten der Hitler-Jugend. In: *Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung* 14 (1941) H. 9. S. 187–190).

³³ Dannemann, [Kurt]: HJ-Spielscharen - die jüngste (1938), S. 372–373. Das Zitat folgt dem Druckbild des Originals.

³⁴ Zum Aufbau der HJ und den Bezeichnungen der Formationen vgl. z.B. Buddrus, Michael: *Totale Erziehung für* (Teil 2) (2003), S. 1108. oder [Artikel] *Jugend* (1939), Sp.613–616.

³⁵ Vgl. Stoverock, Karin: *Musik in der* (2013), S. 98.

³⁶ Siehe ebd., S. 98–99.

³⁷ Vgl. ebd., S. 96. Zu den angesprochenen Spitzenchören vgl. o. A.: *Kulturelle Umschau. Aus der Arbeit unserer Jugendchöre und Spieleinheiten der Leistungsstufe 1 im Jahre 1943.* In: *Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung* 17 (1944) 1/3. S. 14–16 Hier: S. 15-16.

Programm des HJ-Veranstaltungsring³⁸, zur Urlauberbetreuung auf den KdF³⁹-Schiffen, im Rundfunk (hierfür gab es eigene Rundfunkspielscharen⁴⁰), später für die Soldatenbetreuung z.B. in Lazaretten. Häufig wurde ein Programm gestaltet, an dem die verschiedenen Gruppierungen einer Spielschar jeweils ihren Anteil hatten, also z.B. nicht nur ein Chor oder nur eine Theatergruppe.⁴¹ Während des Krieges wurde die Bedeutung der kulturellen Arbeit der HJ größer. Der mögliche Einsatz der HJ wurde bereits im September 1939 von der RJF angekündigt:

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.⁴²

Für das Jahr 1943 verkündete der Reichsjugendführer Axmann in seiner Neujahrsansprache die Parole „Kriegseinsatz der Hitlerjugend“. Es sei Aufgabe der Orchester, Laienspielgruppen etc., Freude in die Rüstungsbetriebe und Lazarette zu bringen.⁴³

³⁸ Der Veranstaltungsring der HJ war eine Besucherorganisation, über die Jugendliche zu günstigen Konditionen Theater- oder Filmvorführungen sowie Konzerte besuchen konnten. (vgl. Buddrus, Michael: *Totale Erziehung für* (Teil 1) (2003), S. 154–155.) Zum Veranstaltungsring der HJ siehe auch Bonn, Friedrich: *Jugend und Theater* (1939), S. 288–291. Zum Einsatz der Spielscharen im Veranstaltungsring siehe Deppe, Frithjof: *Die Mitwirkung der Spielscharen im Veranstaltungsring*. In: *Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung* 14 (1941) H. 9. S. 168–169. Der Veranstaltungsring der HJ war auch Thema in anderen Artikeln der Zeitschrift *Die Spielschar*, wie etwa Noack, Ludwig: *Aufbau und Organisation des Veranstaltungsringes der HJ*. In: *Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung* 11 (1938). S. 319–323. Oder o. A.: *Junge Dramatiker im Veranstaltungsring der HJ*. In: *Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung* 11 (1938). S. 403.

³⁹ „KdF“ steht für die nationalsozialistische Freizeitorganisation *Kraft durch Freude*. Bei dieser handelte es sich um eine Unterorganisation der *Deutschen Arbeitsfront* (DAF). Die DAF war nach der Zerschlagung der Gewerkschaften am 10. Mai 1933 als Einheitsgemeinschaft von Arbeitnehmern und Arbeitgebern gegründet worden. Die *Nationalsozialistische Gemeinschaft Kraft durch Freude* (NSGKdF) sollte alle Bevölkerungsschichten erreichen und in die ‚Volksgemeinschaft‘ integrieren. Zu diesem Zweck bot sie ein umfangreiches kulturelles und touristisches Freizeitprogramm. Dazu gehörten z.B. auch Schiffsreisen auf den KdF-Schiffen. Vgl. zur NSGKdF: Drewniak, Boguslaw: *Das Theater im* (1983), S. 24–25.

⁴⁰ Für die Rundfunkspielscharen gab es eigene Regelungen, die ebenfalls in der *Spielschar* veröffentlicht wurden: *Vom Aufbau einer Rundfunkspielschar. Aufgezeigt am Beispiel der Rundfunkspielschar Stuttgart (RS/2 der RJF)*. In: *Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung* 11 (1938). S. 382–385.

⁴¹ Vgl. Keller, Anne: *Der ausgerichtete Zuschauer* (2013), S. 184. Und Schelling, Frauke: *Vom Jugendspiel zum* (Teil 2) (1997), S. 29. Vgl. auch Wilcke, Gudrun: *Die Kinder- und Jugendliteratur* (2005), S. 62. Wilcke beschreibt, dass sie als junges Mädchen Mitglied im Chor einer Spielschar gewesen sei, in der es auch eine Theatergruppe gegeben habe.

⁴² *Kultureller Einsatz der HJ im Kriege*, in: *Reichsbefehl der Reichsjugendführung der NSDAP, 2/K, 22.9.1939*. [Nicht eingesehen. Zitiert nach Stoverock, Karin: *Musik in der* (2013), S. 147.].

⁴³ Der Text der Ansprache wurde in der *Spielschar* abgedruckt. (o. A.: *Kulturarbeit im Kriegseinsatz*. In: *Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung* 16 (1943) H. 2. S. 18).

Je nach Art und Zusammensetzung des Publikums, für das die Spielscharen auftraten, verfolgten diese unterschiedliche Zielsetzungen bzw. es wurden unterschiedliche Erwartungen an sie gestellt. Keller fasst diese folgendermaßen zusammen:

Verwurzelung in Brauchtum und deutscher/germanischer Kultur stärken, Aufgeschlossenheit gegenüber dem Nationalsozialismus schaffen, kulturelle Versorgung der Landbevölkerung zur Landflucht-Prävention, ‚Volkstumskampf‘, Multiplikatoren-Funktion, Selbstdarstellung und Werbung der Partei und ihrer Einrichtungen, Kennenlernen verschiedener Bevölkerungsgruppen fördern, Ablenkung und Stärkung der Motivation.⁴⁴

Immer aber wurde an die Veranstaltungen der Spielscharen der Anspruch der Vorbildhaftigkeit und der Gemeinschaftsförderung gestellt, so Keller.⁴⁵ Schelling erklärt, dass die Spielscharen zunächst nur interne Veranstaltungen der HJ und der NSDAP mit ihrer Arbeit hätten umrahmen sollen. Dann seien sie aber gezielt für die Verbreitung deutschen Brauchtums und nationalsozialistischer Ideale und Werte sowie später zur Unterhaltung und Zerstreuung der Bevölkerung wie auch der Soldaten eingesetzt worden. Bei den Zielen, die von der RJF mit dem Laienspiel verfolgt wurden, sieht Schelling die Beeinflussung der Zuschauer im Vordergrund, die Erziehung der Jugendlichen selbst zu ‚Volkstum‘ und anderen nationalsozialistischen Idealen habe nicht im Zentrum gestanden.⁴⁶ Keller hingegen betont, es sei offensichtlich, dass die Verantwortlichen sich eine starke propagandistische Wirkung nicht nur auf die Zuschauer, sondern auch auf die Darsteller erhofft hätten.⁴⁷ Es ist anzunehmen, dass eine Beeinflussung von Spielern durch die von ihnen zur Aufführung gebrachten Stücke und die von ihnen gestalteten Feiern nicht ausgeblieben sein wird. Möglicherweise war das in den späteren Jahren nicht das Hauptziel des Einsatzes der Spielscharen, aber sicher ein gern gesehener Nebeneffekt. In diesem Zusammenhang ist eine Bemerkung Hopsters von Interesse, in der er darauf hinweist, dass durch das Spielen der Texte bzw. die Teilnahme an nationalsozialistischen Festen und Feiern eine besondere Form der Wirklichkeitswahrnehmung und der Erfüllung der Sehnsucht nach Gemeinschaft ermöglicht worden sei:

⁴⁴ Keller, Anne: *Der ausgerichtete Zuschauer* (2013), S. 212.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Vgl. Schelling, Frauke: *Vom Jugendspiel zum (Teil 2)* (1997), S. 29.

⁴⁷ Keller, Anne: *Der ausgerichtete Zuschauer* (2013), S. 212.

Die Ingebrauchnahme der vielen Spieltexte im Rahmen von Veranstaltungen der Organisationen und Dienste diente – über ihre propagandistische Funktion hinaus – jener literaturpolitischen Tendenz, Literatur generell zum Medium der Erfahrung nationalsozialistischer Wirklichkeit – der sogenannten Lebensformen – und damit der Erfahrung der Bestätigung des *Ichs* als Teil dieser *Wirklichkeit* fungibel zu machen. Dabeisein im Spiel, im Theater sollte zum Darinsein in der gespielten, der inszenierten Wirklichkeit werden. [Hervorhebungen im Original, B.K.]⁴⁸

In der inszenierten Welt, in der Welt der Aufführung also, konnte der Einzelne Erfahrungen machen, die denen gleichkamen, die in der ‚Wirklichkeit‘ gemacht werden konnten. Oder, noch präziser: Die inszenierte Wirklichkeit mag nur gespielt und nicht ‚echt‘ sein, die durch das Dabeisein im Spiel gemachten Erfahrungen sind es aber. Das Gefühl, das vermittelt oder erlebt wird, ist real. Hopster betont auch in einem weiteren Beitrag, dass die Nationalsozialisten das Laienspiel zur Vermittlung nationalsozialistischer Haltungen und Einstellungen hätten nutzen wollen. Im Laienspiel sollte sich eine Feieryemeinschaft konstituieren. Es sollte im Rahmen von Festen und Feiern eine spezielle Funktion haben, nämlich über das ästhetische Erlebnis politische Haltungen zu vermitteln.⁴⁹

In der Forschung wird die Übernahme des Laienspiels in die Hitlerjugend als (vorläufiges) Ende seiner Entwicklung gesehen. Besonders drastische Worte wählt Alwin Müller, der erklärt, die Übernahme in die HJ habe für das Laienspiel „den Tod“ bedeutet.⁵⁰ Damit meint er nicht, dass gar kein Spiel mehr stattgefunden habe, sondern dass es kein ‚echtes Laienspiel‘ mehr gegeben habe. Da dem Laienspiel durch Persönlichkeiten wie Gottfried Haas-Berkow, Ignaz Gentges, Rudolf Mirbt und andere eine „breite volkspädagogische, heilerzieherische, gemeinschaftsbildende Strahlung und Wirkung zugewachsen“⁵¹ sei, hätten es nationalsozialistische Organisationen – Müller nennt an erster Stelle die HJ und den BDM – gerne übernommen. Das habe dazu geführt, dass „seine Inhalts- und seine Formenwelt alsobald verschlissen wurde und der raschen Inflation der Werte ebenso anheimfiel wie die großen Werte von Volk und Vaterland, von Führer und Gefolgschaft...“⁵². Eine Vereinnahmung des Laienspiels für nationalsozialistische Ziele wurde auch von Zeitgenossen registriert. Sofern sie der NSDAP angehörten oder nahestanden, bewerteten sie

⁴⁸ Hopster, Norbert: Literatur der Organisationen und Dienste. In: Kinder- und Jugendliteratur 1933 - 1945. Ein Handbuch. Band 2: Darstellender Teil. Hrsg. von Norbert Hopster, Petra Josting u. Joachim Neuhaus. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2005. Sp.121–186. Hier: Sp.140–141.

⁴⁹ Ders.: Fest und Feier (2005), Sp. 662-663.

⁵⁰ Müller, Alwin: Laienspiel - Spiel der Gemeinschaft. In: Die Jugendbewegung. Welt und Wirkung. Zur 50. Wiederkehr des freideutschen Jugendtages auf dem Hohen Meißner. Hrsg. von Elisabeth Korn, Otto Suppert u. Karl Vogt. Düsseldorf, Köln: Eugen Diederichs Verlag 1963. S. 67–84. Hier: S. 77.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd.

dies als positiv und wünschenswert, so wie Hermann Schultze 1941 in seinem Werk *Das deutsche Jugendtheater*:

Konnten wir aber noch in der Jugendbewegung das Spiel um seiner selbst willen antreffen, so kann dieser Standpunkt und ein aus ihm resultierendes Spiel nunmehr in der gesamten spielschöpferischen Betätigung der jungen Einheiten grundlegend als überwunden angesehen werden. Denn jetzt dient das Spiel nunmehr in der Hand der mannschaftlichen Spielscharen endlich in voller Reinheit und Kompromißlosigkeit den Aufgaben, denen im Grunde jede tiefe und echte Kultur dient: den Aufgaben des Volkstums, des Volksaufbaus, der Volksordnung und der Volkssicherung. Das Spiel der Spielscharen ist im höchsten Sinne also politisch. Es steht in einem kämpferischen und wehrhaften Einsatz um die Ewigkeit und den Bestand von Art und Volk mitten drin.⁵³

Schultze erkennt eine Entwicklung, in der „das Spiel um seiner selbst willen“ überwunden sei (was er offenkundig begrüßt) und es nun als politisches Spiel zielgerichtet für Aufgaben wie ‚Volksaufbau‘, ‚Volksordnung‘ und ‚Volkssicherung‘ eingesetzt werde. Dass eine politische Vereinnahmung des Laienspiels keine neue Idee oder Entwicklung war – erinnert sei nur an die linken Agitprop-Gruppen aus der Weimarer Zeit –, erwähnt Schultze hier nicht. Ebenso wenig scheinen ihm andere Aspekte des Laienspiels wie das Zusammenwachsen der Gruppe, die Entwicklung einer eigenen Ausdrucksform oder so etwas wie Spielfreude am Herzen zu liegen. Mit der Etablierung des nationalistisch-völkischen politischen Spiels ist für ihn die höchste Stufe erreicht. Das Spiel der Spielscharen ist für ihn gleichbedeutend mit „tiefe[r] und echte[r] Kultur“.

Einen Überblick über verschiedene Formen von Laienspieltexten für Kinder und Jugendliche im ‚Dritten Reich‘ gibt Norbert Hopster in seinem Sammelbandbeitrag *Fest und Feier* aus dem Jahr 2005.⁵⁴ Er nennt verschiedene Genres: HJ-Spiele, in denen die HJ sich selber spiele, Märchenspiele, politische Agitationsspiele, Sagen- und Historienspiele, Spiele zum Jahreslauf (also z.B. zur Sonnenwende, Weihnachten, Ostern etc.), Rüpel- und Schwankspiele. Thematisch hätten „die ns-spezifischen Spiele [...] einen erheblichen Teil der Gesamtproduktion aus[gemacht]“⁵⁵. Als ns-spezifische Spiele bewertet Hopster Stücke, welche die HJ, politische Themen oder NS-Einrichtungen thematisieren oder beinhalten. Weitere häufig auftauchende Themen seien Arbeit, Ernte und Bauerntum sowie Deutsche im Ausland bzw. Grenzland. Chorische Spiele und ausdrücklich als Festspiele deklarierte Spiele bezeichnet Hopster als „Sonderfälle der für Laien, näherhin der für Kinder und Jugendliche geschriebenen bzw. von der Kritik für Kinder und

⁵³ Schultze, Hermann: *Das deutsche Jugendtheater* (1941), S. 141.

⁵⁴ Hopster, Norbert: *Fest und Feier* (2005).

⁵⁵ Ebd., Sp.657–658.

Jugendliche rezipierbar gehaltenen Spiele⁵⁶. Eine weitere Besonderheit im Spektrum der Spielliteratur für Kinder und Jugendliche seien religiöse bzw. konfessionell geprägte Stücke gewesen, die nicht prinzipiell abgelehnt worden seien. Viele Spiele zum Themenbereich *Weihnachten* hätten jedoch keinen religiösen oder konfessionellen Charakter, sondern seien dem Komplex der Deutschen Weihnacht zuzurechnen.⁵⁷ Eine große Menge an Spielen sei als lustig, fröhlich oder heiter bzw. als Komödie oder Schwank etikettiert. Hierin sieht Hopster ein Weiterbestehen der traditionellen Vorstellung, dass Stücke für Kinder entweder märchenhaft oder lustig zu sein hätten. Der Bereich der Spielliteratur sei geschlechtsspezifisch aufgeteilt gewesen, wenn auch eine Trennung in Mädchenspiele und Jungenspiele in empfehlenden Listen oder Verzeichnissen zur Laienspielliteratur nicht üblich gewesen sei. Hopster äußert sich auch über die Verteilung von jungen- bzw. mädchenspezifischen Texten:

Zwar weist die Mehrzahl der Spiele nicht explizit eine geschlechtsspezifische Adressierung auf, wenn man von den Jungvolk- und HJ-Spielen einmal absieht, aber es gibt – neben einer kleineren Zahl *ausdrücklich* an *Jungen* gerichteter Texte [...] und der großen Zahl der implizit vor allem auf Jungen zielenden Texte – doch eine erhebliche Anzahl von Spielen, die an Mädchen adressiert sind [...]. [Hervorhebungen im Original, B.K.]⁵⁸

Es bleiben einige Fragen offen: Ist die „erhebliche Anzahl von Spielen, die an Mädchen adressiert sind“ kleiner oder größer als die der explizit an Jungen gerichteten Spiele? Und bedeutet „adressiert“ hier (nur) eine explizite Adressierung oder (auch) eine implizite? Es scheint so, als sei die Zahl der an Jungen gerichteten Stücke größer, die Zahl der Mädchenstücke aber immerhin nicht marginal, doch Zahlen- oder Mengenangaben fehlen. Konkreter nennt Hopster jedoch, in welchem Bereich er einen deutlichen Geschlechterunterschied sieht. Es habe für Mädchen „keine spezifischen politisch-agitatorischen Spiele gegeben“, diese seien „implizit oder explizit immer an Jungen oder an Jungen *und* Mädchen gerichtet gewesen.“⁵⁹ So scheine es keine Jungmädchel- oder BDM-Spiele, gleichsam als Entsprechung zu den von ihm zuvor genannten Jungvolk- und HJ-Spielen, gegeben zu haben. Im Überblick macht Hopster drei Schwerpunkte im Bereich des Laienspiels bzw. der Laienspieltexte aus. Als ersten nennt er den Bereich der unmittelbar funktionalen Spiele: „[...] politisch-agitatorische, Jungvolk- und HJ-Spiele, Spiele für NS-Inszenierungen“.⁶⁰ Der zweite Schwerpunkt seien Märchenspiele, die Hopster teilweise in der Tradition des Weihnachtsmärchens sieht. Als dritten Schwerpunkt bezeichnet er die lustig-

⁵⁶ Ebd., Sp.658.

⁵⁷ Vgl. ebd., Sp.659–660.

⁵⁸ Ebd., Sp.659.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd., Sp.660.

unterhaltsamen Spiele, die von der Tradition der kindertümelnden Kinder- und Jugendliteratur beeinflusst seien.⁶¹

Wolfgang Förster, Mitarbeiter im Kulturamt der RJF und verantwortlich für die von diesem herausgegebene Reihe *Spiele der deutschen Jugend*, teilt das in der HJ gepflegte Laienspiel in zwei Bereiche ein, in das Feierspiel auf der einen und das gesellige Spiel oder Volksspiel auf der anderen Seite. Diese Sicht legt er in zwei Beiträgen in der *Spielschar* in den Jahren 1937 und 1942 dar, die in ihrem Wortlaut beinahe identisch sind. Als Beispiele für gesellige Spiele nennt Förster Märchenbearbeitungen wie *Die natürliche Nachtigall* von Margarethe Cordes (Heft 45 der *Münchener Laienspiele*)⁶² oder den Schwank *Iba der Esel* von Heinz Steguweit (Band 2 der Reihe *Wir Rüpelspieler* im Verlag Langen/Müller).⁶³ Als Feierspiele erwähnt er *Trutz Teufel und Tod* von Werner Altendorf (*Münchener Laienspiele* 97) und Erich Colbergs *Der Kommandant* (*Spiele der deutschen Jugend* 5). Beide Formen des Spiels unterschieden sich in der Art, wie sie in der Gruppe erarbeitet würden, so Förster. Beim geselligen Spiel ginge es darum, die geeignete Rolle für jeden Spieler zu finden, ihn dazu zu bringen, seine individuellen Spielmöglichkeiten zu entfalten, und alle Spieler zum Zusammenspiel zu führen. Dabei solle auch Raum für das Stegreifspiel gewährt werden. Diese Form des Spiels ziele auf Geselligkeit ab, solle aber auch Zusammenhänge und Hintergründe des Lebens aufzeigen und enthüllen. Die Erarbeitung eines Feierspiels dagegen müsse auf einen gemessenen sprachlichen Ausdruck zielen, auf sparsame Gestik und die Einhaltung von bewusst gesetzten Pausen. Improvisation sei hier völlig zu vermeiden. Bei dieser Art des Spieles ginge es, so Förster, um die Verkündung von Ideen, um Bekenntnis und Feier.⁶⁴ Als Aufgabe der HJ und ihrer Spielscharen sieht Förster beide Spielformen. Das gesellige Spiel sei – auch außerhalb der HJ-Spielscharen – als Volksspiel zu pflegen, das Feierspiel solle dagegen im Aufgabenbereich der HJ liegen, denn: „Das Feierspiel liegt im Aufbau unserer Spielarbeit einfach eine Stufe höher als das gesellige Spiel.“⁶⁵ Die HJ-Spielscharen seien der Herausforderung gewachsen, da sie eine gewisse Ausbildung besäßen, die er 1937 als künstlerische Ausbildung und 1942 als Ausbildung in sprecherzieherischer Hinsicht bezeichnet.⁶⁶

⁶¹ Ebd.

⁶² Förster, Wolfgang: Das Laienspiel in der Kulturarbeit der Hitler-Jugend. In: Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung 15 (1942) H. 1. S. 3–6. Hier: S. 3.

⁶³ Ders.: Feierspiel und geselliges Spiel. (Versuch einer Klarlegung). In: Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung 10 (1937). S. 345–347. Hier: S. 345.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 345–346. und Förster, Wolfgang: Das Laienspiel in (1942), S. 3–4.

⁶⁵ Ebd., S. 6. 1937 schreibt Förster „Volkstumsarbeit“ statt Spielarbeit (Förster, Wolfgang: Feierspiel und geselliges (1937), S. 347.).

⁶⁶ Vgl. ebd. und Förster, Wolfgang: Das Laienspiel in (1942), S. 6.

3.3 Verbot von Jugendorganisationen und Kontrolle des Kulturbereichs

Noch am Tag seiner Ernennung zum „Jugendführer“ verfügte Schirach die Auflösung des Großdeutschen Bundes, in dem sich nach der ‚Machtergreifung‘ die meisten Verbände der bündischen Jugend zusammengeschlossen hatten. Auch andere bündische und freie Jugendorganisationen wurden verboten oder aufgelöst, andere lösten sich selbst auf oder traten geschlossen zur Hitlerjugend über.⁶⁷ Ende 1933 wurde auch die evangelische Jugend Deutschlands in die Hitlerjugend eingegliedert. Die katholische Jugend war durch das Reichskonkordat bis zu einem gewissen Grade geschützt, wurde aber durch verschiedene Maßnahmen wie Terrorakte oder regionale Verbote zunehmend unter Druck gesetzt und in ihrer Arbeit beeinträchtigt und behindert.⁶⁸ 1937/38 wurden auch alle katholischen Jugendverbände verboten.⁶⁹ Mit dem *Gesetz über die Hitlerjugend* vom 1. Dezember 1936 wurde die Hitlerjugend offiziell zur Staatsjugend. Es besagte, dass alle Jugendlichen im Reichsgebiet in der Hitlerjugend erfasst seien, sie sollten zum Dienst am Volk und zur Volksgemeinschaft erzogen werden.⁷⁰ Rechtlich verpflichtend wurde die Mitgliedschaft und aktive Teilnahme in der Hitlerjugend bzw. einer ihrer Teilmittgliederungen aber erst 1939.⁷¹ Durch die Verbote und Übernahmen anderer Jugendorganisationen, den Eintritt bisher nicht organisierter Jugendlicher und die gesetzlichen Regelungen wuchs die Zahl der HJ-

⁶⁷ Eine Ausnahme bildete der völkische Jugendbund *Bund der Artamanen*, der im Herbst des Jahres 1934 korporativ in die Hitlerjugend übernommen wurde. Vgl. Klönne, Arno: *Hitlerjugend* (1955), S. 14. Und ders.: *Jugend im Dritten* (1984), S. 23.) Zu den Artamanen siehe auch einleitend Botsch, Gideon: [Artikel] Artamanen. In: *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*. Band 5: Organisationen, Institutionen, Bewegungen. Hrsg. von Wolfgang Benz. Berlin [u.a.]: de Gruyter Saur 2012. S. 44–46, und etwas ausführlicher Brauckmann, Stefan: Die Artamanen als völkisch-nationalistische Gruppierung innerhalb der deutschen Jugendbewegung 1924–1935. In: *Historische Jugendforschung: Jahrbuch des Archivs der Deutschen Jugendbewegung* 2 (2005). S. 176–196.

⁶⁸ Klönne, Arno: *Hitlerjugend* (1955), S. 14–15.

⁶⁹ Vgl. Grüttner, Michael: *Das Dritte Reich 1933–1939*. Gebhardt. *Handbuch der deutschen Geschichte*. Band 19. Hrsg. von Wolfgang Benz. 10., völlig neu bearbeitete Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta 2014, S. 323.

⁷⁰ In Kraft trat das Gesetz am 04.12.1936. (Siehe: Gesetz über die Hitlerjugend. Vom 1. Dezember 1936. In: *Reichsgesetzblatt*. Teil I (1936) H. 113. S. 993. Vgl. auch: <http://www.verfassungen.de/de/de33-45/hitlerjugend36.htm> (11.2.2017)).

⁷¹ Durch die *Jugenddienstverordnung*. (Zweite Durchführungsverordnung zum Gesetz über die Hitler-Jugend (Jugenddienstverordnung). Vom 25. März 1939. In: *Reichsgesetzblatt*. Teil I (1939) H. 66. S. 710–712. Siehe auch: <http://www.verfassungen.de/de/de33-45/hitlerjugend36.htm>). Alle Jungen und Mädchen mussten nun im Jahr ihres 10. Geburtstages beim Jungvolk bzw. bei den Jungmädern angemeldet werden. Mit 14 Jahren wurden sie Mitglied in der Hitlerjugend bzw. dem Bund deutscher Mädel und blieben dies bis zu ihrem 19. Geburtstag. Führerinnen und Führer blieben über diese Altersgrenzen hinaus in der jeweiligen Organisation. Unverheiratete junge Frauen wurden ab Juni 1938 vom 19. bis 21. Lebensjahr im BDM-Werk Glaube und Schönheit erfasst. Siehe Klönne, Arno: *Hitlerjugend* (1955), S. 19.

Mitglieder stark an.⁷² Ein legales, organisiertes Jugendleben außerhalb der Hitlerjugend gab es also zunächst nur noch in sehr geringem Umfang und später gar nicht mehr.

Das betraf natürlich auch die Arbeit von Laienspiel- und Theatergruppen, die innerhalb aufgelöster Jugendverbände existiert hatten. Doch auch weiterhin legal existierende Laienspielgruppen (z.B. katholische Gruppen) konnten ihre Arbeit nicht ungehindert fortsetzen. Grund dafür waren die Bestimmungen des Theatergesetzes vom 15. Mai 1934⁷³ und der entsprechenden Verordnung zur Durchführung desselben vom 18. Mai 1934.⁷⁴ Dadurch wurden alle Theater im Reichsgebiet, ungeachtet ihrer Rechtsform, dem Reichspropagandaminister unterstellt (§ 1).⁷⁵ Als „Theater“ im Sinne des Theatergesetzes sind Veranstaltungen zur Aufführung von Schauspielen, Opern und Operetten zu verstehen, sofern diese für den allgemeinen Besuch gedacht waren, wenn also prinzipiell jeder die Berechtigung zum Besuch einer Aufführung erwerben konnte. Zwar wurden Aufführungen im geschlossenen Kreis demnach vom Theatergesetz grundsätzlich zunächst nicht erfasst, der Propagandaminister konnte aber auch die Veranstalter nichtöffentlicher Theaterveranstaltungen seiner Aufsicht unterstellen (nach § 1, Abs. 1, Satz 1). Als Theaterveranstalter galt nach § 1 der Durchführungsbestimmung zum Theatergesetz jeder, der Theateraufführungen im Sinne des Theatergesetzes veranstaltete. Dabei war es unerheblich, ob diese gewerbsmäßig oder gemeinnützig, ständig oder nur gelegentlich veranstaltet wurden. Voraussetzung, um als gelegentlicher Theaterveranstalter tätig werden zu können, war eine Zulassung durch untere Verwaltungsbehörden, Bürgermeister o.ä. Es durften nicht mehr als sechs Aufführungen veranstaltet werden bzw. ab der siebten Aufführung war eine Zulassung als ständiger Theaterveranstalter nötig.⁷⁶

Die Bestimmungen des Theatergesetzes waren auch für den Bereich des nicht-professionellen Theaters gültig. Theateraufführungen im Sinne des Theatergesetzes waren, wie eben erwähnt,

⁷² 1936 hatten sich bereits 50% der Jugendlichen im Alter zwischen 10 und 18 Jahren der Hitlerjugend angeschlossen, im Frühjahr 1939 waren es 85%. (vgl. Grüttner, Michael: Das Dritte Reich (2014), S. 321.) In absoluten Zahlen ausgedrückt hatte die Hitlerjugend im Jahr 1939 8,7 Millionen Mitglieder. (Vgl. ebd., S. 109.)

⁷³ Theatergesetz. Vom 15. Mai 1934. In: Reichsgesetzblatt. Teil I (1934) H. 56. S. 411–413.

⁷⁴ Verordnung zur Durchführung des Theatergesetzes. Vom 18. Mai 1934. In: Reichsgesetzblatt. Teil I (1934) H. 56. S. 413–415. Vgl. zum Theatergesetz und seinen Durchführungsbestimmungen: Abmann, Gustav (Hrsg.): Das Theatergesetz vom 15. Mai 1934 nebst Durchführungsverordnung. Unter Berücksichtigung des Kulturkammergesetzes und der einschlägigen weiteren Gesetze zum besonderen Gebrauch in der Praxis der Verwaltungs- und Gerichtsbehörden, der Bühnenorganisationen und Theaterveranstalter. gemeinverständlich erläutert von Dr. jur. Gustav Abmann. Berlin: Carl Heymanns Verlag 1935 (=Taschen-Gesetzsammlung 163), 16-18 und 19-22. Aus dem Gesetz und der Durchführungsverordnung wird im Folgenden nach Abmann zitiert.

⁷⁵ Bis dahin hatten für Theater in öffentlicher Hand andere Regelungen als für Privattheater gegolten, die der Gewerbeordnung unterstanden. (siehe Wolf, Christian: Gustav Rudolf Sellners Theaterarbeit vor 1948. Dissertation. Berlin 2011, S. 107.)

⁷⁶ Vgl. § 5, Abs. 1 und 3 und § 6 der Durchführungsverordnung.

allgemein zugängliche Veranstaltungen. Diese Begriffsbestimmung schließt gegebenenfalls also auch „Dilettanten- und Laienspielaufführungen“⁷⁷ ein. Hier habe, schreibt 1935 der Jurist Gustav Aßmann, der von 1933 bis 1935 Geschäftsführer der RTK war⁷⁸, die Reichstheaterkammer (RTK) das Recht und die Pflicht, einzugreifen, „weil es sich dabei um Erscheinungsformen handelt, an denen nicht allein Staat und Öffentlichkeit aus mannigfachen Gründen interessiert sind, sondern auch die Gesamtheit des deutschen Theaters“⁷⁹. Die Einwirkung der RTK werde sich beim Umgang mit den Anträgen auf Zulassung zu Theaterveranstaltungen zeigen, denn auch öffentliche Aufführungen durch Dilettantenvereinigungen und Laienspielgruppen seien nach § 3 des Theatergesetzes zulassungspflichtig. Aßmann betont, dass die Kammer die kulturelle und künstlerische Zuverlässigkeit und Eignung der Veranstalter genau zu prüfen habe. Die Zulassungspflicht sei nicht von der Gewinnerzielungsabsicht abhängig, es sei nicht von Bedeutung, wofür der eventuelle Gewinn der Aufführung(en) verwendet werden solle oder ob die Mitwirkenden nur gelegentlich oder nebenberuflich, mit oder ohne Entgelt tätig werden.⁸⁰ Das Theater sollte durch das Theatergesetz auch vor künstlerischem und wirtschaftlichem Schaden geschützt werden. Daher bestehe, so Aßmann, die Möglichkeit, Zulassungsanträge von Dilettantenvereinen und Laienspielgruppen abzulehnen und erteilte Zulassungen rückgängig zu machen.⁸¹

Was durch Aßmanns Ausführungen deutlich wird: Dilettanten- und Laientheater galt offensichtlich nicht als harmloses Freizeitvergnügen, sondern als Phänomen, das dem professionellen Theater wirtschaftlich schaden und dem Kulturgut Theater, durch einen Mangel an Qualität, gefährlich werden konnte. In der Begründung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) zum Theatergesetz heißt es, das Gesetz sehe als Befugnis für den Staat ein Einwirkungsrecht auf Dilettantenvereinigungen vor, eine Beschränkung der „Auswüchse“ auf diesem Gebiet sei „gleichbedeutend mit einem großen Teil der Gesundung des Berufsschauspielertums.“⁸² Hier wird der wirtschaftliche Aspekt, das Wohl der professionellen Schauspieler, in den Vordergrund gerückt. Für die tatsächlich existierende wirtschaftliche Krise in der Theaterlandschaft wird zu einem Gutteil das nichtprofessionelle Theater verantwortlich

⁷⁷ Aßmann, Gustav (Hrsg.): Das Theatergesetz vom (1935), S. 56.

⁷⁸ Vgl. <https://invenio.bundesarchiv.de/basys2-invenio/main.xhtml> (29.1.2017).

⁷⁹ Aßmann, Gustav (Hrsg.): Das Theatergesetz vom (1935), S. 56.

⁸⁰ Ebd., S. 56–57. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Frage der Kammerzugehörigkeit von Amateuren bzw. ihren Gruppen. Aßmann weist auf § 9 der ersten Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz hin, nach dem der Präsident der RTK bestimmen kann, dass bei nur geringfügiger oder gelegentlicher Ausübung einer Theatertätigkeit keine Kammermitgliedschaft nötig ist.

⁸¹ Ebd., S. 57.

⁸² Ebd., S. 24 (§ 7, Abs. 1).

gemacht. Dass dies sicher zu kurz greift – die Krise des deutschen Theaters kann nicht unabhängig von der allgemeinen Wirtschaftskrise gesehen werden – liegt auf der Hand.⁸³ Andere Motive, die aus Sicht des NS-Staates für die Möglichkeit eines Verbots von Laientheateraufführungen gesprochen haben, nennen aber selbstverständlich weder das RMVP noch Aßmann. Ohne die Möglichkeit von (öffentlichen) Theateraufführungen wurde der kulturelle Bereich von Vereinsarbeit – z.B. von konfessionellen Gruppierungen – eines wichtigen Zweiges beraubt. Angesichts der Existenz linker Agitprop-Theatergruppen in der Weimarer Zeit schien es sicher auch sinnvoll, eventuelle oppositionelle, nicht systemkonforme Theaterarbeit gar nicht erst zu ermöglichen. Dieses Motiv, politisch oder weltanschaulich andersdenkenden Gruppen, die entsprechendes Theater auf die Bühne hätten bringen können, gar keine Möglichkeit dazu zu geben, erwähnt Aßmann nicht. Die Gefahr war aber ohnehin gering, denn in §4 der *Anweisung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda an die unteren Verwaltungsbehörden zum Verfahren bei Entscheidung von Anträgen auf Zulassung zu gelegentlichen Veranstaltungen von Theateraufführungen* heißt es: „Die Veranstaltung gelegentlicher Laienspiele (d.h. aller nicht berufsmäßigen Theaterspiele) ist zu genehmigen, falls nicht im Inhalt der Stücke oder in der Person der Veranstalter politische Bedenken bestehen.“⁸⁴ Für Wardetzky ist klar – und darin ist ihr zuzustimmen –, dass somit jegliche Art von Theaterarbeit, die (verdeckten) „antifaschistischen Charakter“ gehabt hätte, weitgehend unterbunden werden konnte.⁸⁵

Das Theatergesetz und die Durchführungsverordnung enthalten keine Vorschriften, die sich ausdrücklich zu jüdischen oder ‚nichtarischen‘ Künstlern oder Theaterveranstaltern äußern. Die Zulassung als Theaterveranstalter wird jedoch von der Zuverlässigkeit, Eignung und wirtschaftlichen Leistungsfähigkeit des Bewerbers abhängig gemacht (§ 3, Abs. 1 Theatergesetz). Genügend Möglichkeiten, politisch unliebsame Kandidaten und Personen ‚nichtarischer‘ Herkunft abzulehnen, waren also gegeben. Aßmann schreibt 1935 dazu, dass kein Zweifel daran bestehen

⁸³ Vgl. zur angespannten wirtschaftlichen Situation der deutschen Theater ab 1930 und zur hohen Arbeitslosenquote in Bühnenberufen: Michael, Friedrich u. Hans Daiber: *Geschichte des deutschen Theaters*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1989 (=suhrkamp taschenbuch 1665), S. 120.

⁸⁴ Schrieber, Karl-Friedrich; Metten, Alfred u. Herbert Collatz (Hrsg.): *Das Recht der Reichskulturkammer*. Sammlung der für den Kulturstand geltenden Gesetze und Verordnungen, der amtlichen Anordnungen und Bekanntmachungen der Reichskulturkammer und ihrer Einzelkammern. Band II. Berlin: De Gruyter 1943 (=Guttentagsche Sammlung Deutscher Reichsgesetze. Kommentare und erläuterte Textausgaben 225). RTK I, 4, S. 13.

⁸⁵ Wardetzky, Jutta: *Theaterpolitik im faschistischen* (1983), S. 45. Wardetzky zitiert aus der *Anweisung*. Ihre Quellenangabe bezieht sich allerdings auf eine „dritte Anweisung“ des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda vom 15. März 1935 zur Durchführung des Theatergesetzes. In dieser heiße es: „Laienspiele (d. h. alle nicht berufsmäßigen Theaterspiele) sind zu genehmigen, falls nicht im Inhalt der Stücke oder in der Person der Veranstalter Bedenken bestehen.“ Eine dritte Anweisung konnte aber auch nach gründlicher Recherche nicht gefunden werden. Der Wortlaut entspricht allerdings fast dem der oben zitierten Anweisung. Es ist also davon auszugehen, dass Wardetzky Übertragungsfehler gemacht hat, sich aber ebenfalls auf die oben zitierte Anweisung bezieht.

könne, „daß es im Willen des Gesetzgebers liegt, den Grundsatz des Ausschlusses nichtarischer Personen von der Theaterveranstaltung auf das Theater in vollem Umfang anzuwenden.“⁸⁶ In der bereits oben erwähnten *Anweisung an die unteren Verwaltungsbehörden* wird eben dieser Wille des Gesetzgebers deutlich formuliert. § 3 der Anweisung lautet: „Anträge von Nichtariern auf Zulassung zur Veranstaltung von gelegentlichen Theateraufführungen sind abzulehnen. Der Nachweis der arischen Abstammung ist urkundlich zu belegen.“⁸⁷

Wie die Vorschriften zur Genehmigung von Laientheateraufführungen sich tatsächlich auf Laientheatergruppen auswirkten, lässt sich am besten anhand eines konkreten Beispiels nachvollziehen, also anhand von einer oder mehreren Laienspielgruppen in einem begrenzten geographischen Raum, für die die Quellenlage gut ist. So können Aufführungszahlen, Stücktitel und Aufführungsbedingungen vor und nach 1934 betrachtet und miteinander verglichen werden. Jutta Nunes Matias hat in ihrer Dissertation das Theaterspiel der Kolpingsfamilien im Bistum Münster untersucht. Die katholischen Gesellenvereine, die nach der Machtergreifung einem Verbot entgehen wollten, änderten ihren Namen 1935 in Kolpingwerk bzw. Kolpingsfamilien. In der Kolping-Zeitschrift *Der Führer* finden sich Hinweise darauf, dass durch die Einführung des Theatergesetzes Aufführungen der Theaterabteilungen der Kolpingsfamilien stark beschränkt wurden. Im *Führer* des Jahres 1934 beschäftigte man sich mit dem Theatergesetz und seiner Durchführungsverordnung, denn diese betrafen auch nicht-professionelles Theaterspiel und damit die Kolpingsfamilien. Diese traten nämlich als gelegentliche Theaterveranstalter mit bis zu sechs Aufführungen in Erscheinung, nach den neuen Regelungen bedurften diese gelegentlichen Aufführungen einer Genehmigung durch die Ortspolizeibehörde.⁸⁸ In der Ausgabe des *Führers* von 1935 wurde darauf hingewiesen, dass die vorgestellten Bestimmungen schon nach kurzer Gültigkeitsdauer widerrufen und in einer verschärften Form neu beschlossen worden waren:

⁸⁶ Abmann, Gustav (Hrsg.): Das Theatergesetz vom (1935), S. 44.

⁸⁷ Ebd., S. 124. In diesem Zusammenhang darf nicht vergessen werden, dass im September 1935 die „Nürnberger Gesetze“ erlassen wurden, also das *Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre* sowie das *Reichsbürgergesetz*, die das antisemitische Klima in Deutschland verschärften. Durch die Gesetze wurden u.a. Eheschließungen von Juden und sogenannten ‚Halbjuden‘ mit ‚Ariern‘ verboten und verfolgt, sowie Juden und ‚Mischlingen‘ das Recht auf die volle Reichsbürgerschaft aberkannt. Sie waren nur noch Staatsangehörige ohne politische Rechte. (Siehe Reichsbürgergesetz. Vom 15. September 1935. In: Reichsgesetzblatt. Teil I (1935) H. 100. S. 1146. Und: Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre. Vom 15. September 1935. In: Reichsgesetzblatt. Teil I (1935) H. 100. S. 1146–1147.).

⁸⁸ Nunes Matias, Jutta: Das Theaterspiel der Kolpingsfamilien im Bistum Münster. Inaugural-Dissertation. Münster 2002, S. 132.

Als wir in Nummer 2/3 des Führers von 1934 über die neue Theatergesetzgebung und das Laienspiel berichteten, gaben wir eine Auffassung wieder, die damals auch von den Verwaltungsbehörden geteilt wurde, nämlich daß bis 6 öffentliche Aufführungen im Jahr den Laienspielgruppen genehmigt werden könnten. Inzwischen hat die Reichstheaterkammer dem Reichstheatergesetz eine Auslegung gegeben, die der vorstehenden Auffassung nicht mehr entspricht. Der Standpunkt der Reichstheaterkammer, der den ausführenden Verwaltungsbehörden (Polizei, Bürgermeister, Landrat) jetzt allgemein bekannt sein dürfte, schließt öffentliche Aufführungen durch Laienspieler aus. Das gilt auch für theatermäßige Darbietungen, die nur Teile des Programms eines öffentlichen Festes sind. Es heißt in § 1 des Reichstheatergesetzes: „Theater sind Veranstaltungen zur Aufführung von Schauspielen, Opern, Operetten, wenn sie für den allgemeinen Besuch bestimmt sind.“ Ferner in § 6: „Der Reichstheaterkammer gehören die Veranstalter aller im § 1 bezeichneten Theater und alle in diesen Theatern tätigen Personen kraft Gesetzes an.“ Es muß danach jeder, der Theatervorstellungen, die für den allgemeinen, d. h. öffentlichen Besuch bestimmt sind, veranstaltet oder in ihnen mitwirkt, Mitglied der Reichstheaterkammer sein. Da Laienspieler dies nicht werden können, sind öffentliche Theateraufführungen von Laienspielern zurzeit gesetzlich nicht zulässig. Mit dieser Tatsache müssen wir uns vertraut machen. Wir hoffen zwar auf eine Milderung dieser Bestimmungen, die wenigstens einem guten, volksverbundenen Laienspiel (nicht Dilettantentheater) Raum zu öffentlicher Wirksamkeit gibt.⁸⁹

Für die Laienspielgruppen der Kolpingsfamilien bedeutete das gezwungenermaßen den Rückzug aus der Öffentlichkeit, Aufführungen konnten nur noch in geschlossenem Rahmen stattfinden. Es gab immer wieder Schwierigkeiten und neue Vorgaben.⁹⁰ Schließlich wurden auch inhaltliche Vorgaben gemacht, Kirchengemeinden durften nur noch Theaterveranstaltungen mit rein religiösem Charakter durchführen. Daher wurde zunehmend weniger aufgeführt. Im ganzen Bistum Münster habe es zwischen 1935 und 1938 lediglich acht dokumentierte Theateraufführungen durch Kolpingsfamilien gegeben, so Nunes Matias. Für die folgenden Jahre bis Kriegsende sei in den Festschriften der Kolpingsfamilien keine einzige Theateraufführung verzeichnet. Nunes Matias macht durch eine Analyse der Repertoires der Gruppen deutlich, dass der Rückgang der Aufführungen durch Kolpingtheatergruppen an deren religiöser Ausrichtung und den damit verbundenen Repressionen gelegen haben müsse, und nicht an ihrer Stückauswahl bzw. ihrem Repertoire. Mit diesem, zu dem z.B. Stücke wie *Schlageter*, ein Stück über den

⁸⁹ Der Führer, 22. Jg. 1/1935, S. 34. (Nicht eingesehen. Zitiert nach Nunes Matias, Jutta: Das Theaterspiel der (2002), S. 132–133.).

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 133.

Ruhrkampf aus der Feder des von den Nationalsozialisten geschätzten Autors Hanns Johst⁹¹, gehörten, habe man sich nämlich nicht gegen den Nationalsozialismus gestellt.⁹²

Dieses Beispiel von zwar legalen, aber doch von Repressionen betroffenen Gruppierungen, die in der Weimarer Zeit im Bereich Laientheater recht aktiv gewesen waren und unter den neuen Gegebenheiten ihre Tätigkeit im Theaterbereich nahezu komplett einstellten, zeigt, wie schwer bzw. beinahe unmöglich es war, unter dem NS-Regime als nichtstaatliche oder Nicht-Partei-Organisation Theaterveranstaltungen durchzuführen.

3.4 Professionelles Theater für Kinder und Jugendliche

Neben dem Bereich des Laienspiels gab es natürlich auch im ‚Dritten Reich‘ professionelle Theater, die Kinder und Jugendliche auch besuchten. Dort wurden zunächst weiterhin Schülervorstellungen durchgeführt, also Theaterbesuche von Schülern in Begleitung ihrer Lehrer. Die Jugendlichen bekamen Klassiker und Stücke zu sehen, die die deutsche Geschichte und Leistungen von deutschen Helden aus Vergangenheit und Gegenwart thematisierten.⁹³ Jüngere Schüler sahen aber auch Märchenbearbeitungen.⁹⁴ Laut Bonn hätten viele Pädagogen Jugendvorstellungen den Vorzug gegenüber Schülervorstellungen gegeben. Der Unterschied bestand darin, dass Schülervorstellungen sich nur an Schüler gewisser Schulgattungen richteten, zum Teil an Volksschüler, ansonsten an höhere Schüler. Bereits berufstätige Jugendliche wurden nicht berücksichtigt. Hierdurch wurden Klassenunterschiede nicht aufgehoben bzw. manifestiert. 1935 sei die Zeit der Schülervorstellungen vorbei gewesen, so Bonn.⁹⁵ Dies ist nicht ganz zutreffend. Auch nach 1935 gab es weiterhin Besuche von Schulklassen in Theatern, nur wurden

⁹¹ Zu Hanns Johst (1890-1978) und seinem Stück *Schlageter* siehe Rischbieter, Henning: „Schlageter“ - Der „Erste Soldat des Dritten Reichs“. Theater in der Nazizeit. In: Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus. Hrsg. von Hans Sarkowicz. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel Verlag 2004. S. 210–242. Hier: S. 210-212. Außerdem: Hillesheim, Jürgen u. Elisabeth Michael: Hanns Johst (1890-1978). In: Lexikon nationalsozialistischer Dichter. Biographien, Analysen, Bibliographien. Hrsg. von Jürgen Hillesheim u. Elisabeth Michael. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993. S. 266–279. Hanns Johst war ab 1935 (als Nachfolger von Hans Friedrich Blunck) Leiter der Reichsschrifttumskammer. (Vgl. dazu Dahm, Volker: Künstler als Funktionäre. Das Propagandaministerium und die Reichskulturkammer. In: Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus. Hrsg. von Hans Sarkowicz. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel Verlag 2004. S. 75–109. Hier: S. 87–95.)

⁹² Nunes Matias, Jutta: Das Theaterspiel der (2002), S. 134. Vgl. zum Repertoire der Kolpingtheatergruppen von 1919-1938 ebd., S. 111–112.

⁹³ Vgl. Bonn, Friedrich: Jugend und Theater (1939), S. 288–289.

⁹⁴ Vgl. z.B. Pröve, Ralf: Kultur und Propaganda. Die Freilichtbühne/Waldbühne Tannenkamp in Hann. Münden 1933 - 1938. In: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte 64 (1992). S. 389–420. Hier: S.412-418. Pröve gibt einen Überblick über die Zuschauerzahlen und aufgeführten Stücke der Freilichtbühne bzw. Waldbühne Tannenkamp in Hann.Münden zwischen 1933 und 1939 und erwähnt dabei auch Aufführungen der Märchenstücke für Schulkinder.

⁹⁵ Bonn, Friedrich: Jugend und Theater (1939), S. 288–289. Vgl. zu Schülervorstellungen auch Taube, Gerd: Kinder- und Jugendtheater (2000), S. 579.

sie jetzt anders organisiert. Es entstand für die Jugend eine eigene Besucherorganisation. 1933 wurde die *Deutsche Jugendbühne* gegründet, die später in *Jugendgruppe der NS. Kulturgemeinde* umbenannt wurde. Die Arbeit der Ortsgruppen von Volksbühne und Bühnenvolksbund – den beiden großen Besucherorganisationen aus der Zeit der Weimarer Republik – war zunächst von der *Deutschen Bühne* übernommen worden, die dann aber, wie alle Besucherorganisationen, in der *NS. Kulturgemeinde* aufging.⁹⁶ Die *Jugendgruppe der NS. Kulturgemeinde*, deren Schirmherrschaft der Reichsjugendführer Baldur von Schirach innehatte, arbeitete mit dem Kulturred der Reichsjugendführung zusammen. Später gab es erneut eine Namensänderung in *NS. Kulturgemeinde der Jugend*. Zu ihren Aufgaben gehörten die Pflege des Laienspiels, des Puppenspiels, der Fest- und Feierygestaltung und die Organisation des Theaterbesuchs der gesamten Jugend.⁹⁷ Ab 1938 hieß die *NS. Kulturgemeinde der Jugend* dann schließlich *Veranstaltungsring der H.J.*⁹⁸ Ein experimentierfreudiges Jugendtheater mit Aufführungen von Stücken, die die Gegenwart thematisierten bzw. in denen die Gegenwart problematisiert wurde, bestand und entstand nicht.⁹⁹ Es habe auch nicht mehr, wie in der Weimarer Zeit, Theaterproduktionen gegeben, in denen sich Protest bzw. Jugendprotest gegen die herrschenden Verhältnisse, soziale Missstände o.ä. artikuliert habe, so Doderer. Lampels *Revolte im Erziehungsheim* oder Wedekinds *Frühlings Erwachen* z.B. hätten nun als Beispiele entarteter Kunst gegolten, sie seien verboten, die Autoren 1933 verbannt worden.¹⁰⁰

Innerhalb der Kulturpolitik hatte es seit der ‚Machtergreifung‘ der Nationalsozialisten einige Veränderungen gegeben. Die Nationalsozialisten strebten eine Umgestaltung und ‚Gleichschaltung‘¹⁰¹ des gesamten Kulturbereichs an. Barbian definiert ‚Gleichschaltung‘ als

⁹⁶ Der Verband der Freien Volksbühne und der Bühnenvolksbund waren zum Ende der Weimarer Republik die beiden wichtigsten deutschen Theaterbesucherorganisationen. Nach der ‚Machtergreifung‘ wurden sie im Zuge der ‚Gleichschaltung‘ in der Deutschen Bühne e.V. zusammengefasst und dem Kampfbund für deutsche Kultur (KfdK) unterstellt. (Vgl. Bollmus, Reinhard: *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1970, S. 39–40.). Der KfdK war 1928 zunächst als „Nationalsozialistische Gesellschaft für deutsche Kultur“ gegründet worden und besaß ab 1929 ein Dramaturgisches Büro. (Vgl. Wolf, Christian: *Gustav Rudolf Sellners* (2011), S. 106.). Er wandte sich gegen die künstlerische Moderne, war völkisch, rassistisch und antirepublikanisch eingestellt. Er versuchte, als überparteiliche Organisation aufzutreten, die nicht die nationalsozialistische, sondern eine spezifisch deutsche Kultur fördern und verteidigen sowie das deutsche Kulturleben prägen wollte. Leiter des Kampfbundes war Alfred Rosenberg, der auch als „Chefideologe“ der Nationalsozialisten bezeichnet wird. (Vgl. z.B. folgenden Titel: Ernst Piper: *Alfred Rosenberg. Hitlers Chefideologe*. München 2005.).

⁹⁷ Bonn, Friedrich: *Jugend und Theater* (1939), S. 288.

⁹⁸ Ebd., S. 291.

⁹⁹ Doderer, Klaus: *Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters* (1995), S. 39–40.

¹⁰⁰ Ebd., S. 40–42.

¹⁰¹ Der Begriff ‚Gleichschaltung‘ muss in dem Bewusstsein verwendet werden, dass es sich hier um ein von den Nationalsozialisten für bestimmte Ziele und Vorgänge eingeführtes Wort handelt. Die Forschungsliteratur der Geschichtswissenschaft wie auch anderer Disziplinen hat den Begriff nach 1945 in ihren Sprachgebrauch übernommen. Es ist immer darauf zu achten, den Begriff nicht unreflektiert aus nationalsozialistischen Quellen u.

Umschreibung für einen Prozess, in dem Verbände und Institutionen des öffentlichen Lebens sowohl in ihrer personellen Zusammensetzung verändert als auch ihrer organisatorischen und rechtlichen Eigenständigkeit beraubt wurden.¹⁰² Kultur in all ihren Ausdrucksformen galt den Nationalsozialisten als Möglichkeit der Beeinflussung der Bevölkerung, als Propagandamittel im In- und Ausland und als Feld, auf dem die vermeintliche Überlegenheit des ‚deutschen Volkes‘ herausgestellt werden konnte. Kontrolle und Einflussnahme durch Staat und Partei waren daher das Ziel. Dass dies z.B. im Falle der Etablierung eines neuen, nationalsozialistischen Literaturkanons nicht gelang, zeigt Gerhard Kaiser.¹⁰³ Er macht deutlich, dass es zwar Beispiele von Negativkanonisierungen gab (z.B. die Bücherverbrennungen am 10. Mai 1933), dass aber gleichzeitig nur diffuse Vorstellungen davon existierten, was an die Stelle der ausgegrenzten und entkanonisierten Literatur treten sollte.¹⁰⁴ Kaiser formuliert es pointiert so: „Auch für den Bereich der Literaturpolitik gilt: Man war unbedingt bereit, wusste aber nicht genau, wozu.“¹⁰⁵ Dafür macht er nicht zuletzt das Neben- und Gegeneinander der vielen staatlichen und parteiamtlichen Kanonisierungsinstanzen verantwortlich, von denen er sieben namentlich nennt: Das von Goebbels geleitete Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP), außerdem die diesem unterstellte Reichsschrifttumskammer (RSK), das von Bernhard Rust geleitete Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, das Amt Rosenberg, den Sicherheitsdienst, die Deutsche Arbeitsfront (DAF) und die Parteiamtliche Prüfungskommission zum Schutze des nationalsozialistischen Schrifttums (PPK).¹⁰⁶ Kaisers Aufzählung zeigt anschaulich, wie groß das Feld der Akteure in der NS-Kulturpolitik war. Gerade in der ersten Zeit nach der ‚Machtergreifung‘, aber auch später, gab es viele Reibungsverluste durch Rivalitäten, Kompetenzstreitigkeiten und Überschneidungen von Zuständigkeiten im Kulturbereich, wie auch in anderen Bereichen des nationalsozialistischen Staats- und Parteisystems. Diese sind in der

ä. zu übernehmen. Anspruch und Wirklichkeit (also ‚Gleichschaltung‘ als angestrebtes oder postuliertes Ziel vs. tatsächliche Umsetzung in der Praxis) müssen nicht immer übereinstimmen.

¹⁰² Barbian, Jan-Pieter: Die Beherrschung der Musen. Kulturpolitik im ‚Dritten Reich‘. In: Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus. Hrsg. von Hans Sarkowicz. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel Verlag 2004. S. 40–74. Hier: S. 43. Ähnlich formuliert Schmitz-Berning, die zwischen politischer, innerer und äußerer Gleichschaltung differenziert. Barbians Definition entspricht dem, was Schmitz-Berning *politische Gleichschaltung* nennt: „Aufhebung des politischen und organisatorischen Pluralismus durch Anpassung der vorgefundenen Organisationsstrukturen bestehender Körperschaften und Institutionen an das nationalsozialistische Führerprinzip“. (Schmitz-Berning, Cornelia: Vokabular des Nationalsozialismus (2007), S. 277.). Als *innere Gleichschaltung* bezeichnet sie die „Anpassung des Denkens und Handelns an die nationalsozialistische Weltanschauung“, *äußere Gleichschaltung* bezeichnet politische Gleichschaltung ohne gleichzeitige Anpassung des Denkens und Handelns. (ebd.).

¹⁰³ Kaiser, Gerhard: Das Beispiel Nationalsozialismus. In: Handbuch Kanon und Wertung, Theorien, Instanzen, Geschichte. Hrsg. von Gabriele Rippl u. Simone Winko. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013. S. 85–89.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 86.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Siehe ebd.

Forschung unterschiedlich bewertet worden, zum einen als von Hitler bewusst herbeigeführtes Phänomen nach dem Grundsatz *divide et impera*. Laut Broszat bewirkte das Neben- und Gegeneinander von Staats- und Parteidienststellen

[...] einerseits Kontrolle und Unterhöhnung, andererseits subsidiäre Ergänzung und Potenzierung der Staatsautorität und –macht [...] Diese Verfilzung von staatlichen, halbstaatlichen und parteipolitischen Institutionen und Kompetenzen [...] machte die Grenzen zwischen Staat, Gesellschaft und Partei flüssig und erzeugte gleichsam ein totalitäres Verbundsystem zwischen ihnen.¹⁰⁷

Andere Historiker, u.a. Reinhard Bollmus, bewerten die Situation im Kulturbereich dagegen als „Ausdruck tatsächlicher Planlosigkeit.“¹⁰⁸

Gegen alle auftretende Konkurrenz gelang es Goebbels letztlich, eine zentrale Position einzunehmen. Sein *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* (RMVP) umfasste außer Wissenschaft und Erziehung alle Bereiche eines Ministeriums für Kultur und zudem den kompletten Bereich der Propaganda, die entscheidend für die Verbreitung und Durchsetzung der nationalsozialistischen Ideen und Ziele war.¹⁰⁹ Das RMVP war in mehrere Abteilungen unterteilt, darunter eine für ‚Schrifttum‘ und eine Theaterabteilung. Die *Abteilung Schrifttum* galt als Zentrale der nationalsozialistischen Literatur- bzw. Schrifttumspolitik, als – so eine zeitgenössische Äußerung – „Generalstab für alle Planungen im Bereich des Schrifttums“ und sie bestimmte „die Ausrichtung und die letzte Entscheidung in allen Schrifttumsfragen.“¹¹⁰ Sie erstellte unter anderem, in Zusammenarbeit mit der Reichsschrifttumskammer¹¹¹, ab 1935 die *Listen des schädlichen und unerwünschten Schrifttums*. Unter den verschiedenen Referaten der Theaterabteilung befand sich auch das Referat der Reichsdramaturgie mit dem weiter oben schon erwähnten Rainer Schlösser an der Spitze. Die Reichsdramaturgie überwachte sämtliche Produktionen im Schauspiel-, Opern- und Operettenbereich, war für die Kontrolle der Spielpläne verantwortlich, stellte das Verbindungsglied zwischen dem Autor und der Theaterleitung dar und beriet zeitgenössische

¹⁰⁷ Broszat, Martin: *Der Staat Hitlers: Grundlegung und Entwicklung seiner inneren Verfassung*. 7. Aufl. München: Dt. Taschenbuch-Verlag 1978, S. 425–426.

¹⁰⁸ Bollmus, Reinhard: *Das Amt Rosenberg* (1970), S. 250. Vgl. auch Barbian, Jan-Pieter: *Literaturpolitik im ‚Dritten‘* (1995), S. 22.

¹⁰⁹ Goebbels verstand Propaganda als „geistige Einwirkung“ auf die Massen. (Dahm, Volker: *Künstler als Funktionäre* (2004), S. 76).

¹¹⁰ Höwel, Paul: *Wesen und Aufbau der Schrifttumsarbeit in Deutschland*. Essen: Essener Verlagsanstalt 1942 (=Vortragsreihe des Kaiser-Wilhelm-Instituts für Kulturwissenschaft im Palazzo Zuccari, Rom 34), S. 8. Vgl. auch Josting, Petra: *Kinder- und Jugendliteraturpolitik im* (2005), Sp.59.

¹¹¹ Bei dieser handelte es sich um eine Unterkammer der neu gegründeten Reichskulturkammer (RKK). Diese war die berufsständische Vertretung aller im Kulturbereich Tätigen.

Dramatiker.¹¹² Neben Schlösser gab es allerdings nur zwei feste Mitarbeiter: Sigmund Graff (bis Frühjahr 1939, dann nur noch zeitweise) und Eberhard Wolfgang Möller, der 1938 durch Herbert A. Frenzel ersetzt wurde. Weiterhin waren einige Dramatiker und Dramaturgen als externe Mitarbeiter für die Reichsdramaturgie tätig.¹¹³ Laut Barbara Panse war es die „unter Beweis gestellte Fähigkeit, selbst Theaterstücke zu schreiben, andere zu beurteilen und diese dann, je nach wechselnder außen- und innenpolitischen Lage, ohne Bedenken zu zensieren“, welche die Mitarbeiter der Reichsdramaturgie für ihre Arbeit prädestinierte.¹¹⁴ Die beiden ursprünglichen Mitarbeiter Schlössers, Graff und Möller, zählen Panses Untersuchungen zufolge zu den 14 erfolgreichsten Theaterautoren des Dritten Reichs.¹¹⁵ Der kulturpolitische Auftrag der von Schlösser geleiteten Reichsdramaturgie war die Förderung nationalsozialistischer Grundsätze im Theaterbereich. Ihre Hauptaufgaben waren die Überwachung der Spielpläne und die Begutachtung und Bewertung von Stücken, sowohl zeitgenössischer wie auch älterer. Die Mitarbeiter der Reichsdramaturgie erstellten Gutachten zu Bühnenwerken und -autoren, die positive oder negative Empfehlungen für die Theater beinhalten konnten.¹¹⁶

Allein schon aufgrund der geringen Zahl der festen Mitarbeiter der Reichsdramaturgie stellt sich die Frage, wie die Aufgabe, alle Spielplanentwürfe zu kontrollieren und sowohl neu erscheinende als auch ältere Stücke zu begutachten und zu bewerten, bewältigt wurde. Daran anschließend lässt sich fragen, wie groß ihr Einfluss auf die Spielpläne tatsächlich gewesen ist. Im *Handbuch der Reichskulturkammer* von 1937 heißt es zu den Kompetenzen des Reichsdramaturgen:

Der Reichsdramaturg ist die Instanz, welche in allen Fragen und Streitfragen der Spielplangestaltung der deutschen Theater je nachdem anregend oder korrigierend eingreift oder auch als oberste Stelle entscheidet. Der Reichsdramaturg bestimmt mithin das geistige Gesicht des deutschen Theaters.¹¹⁷

¹¹² Wolf, Christian: Gustav Rudolf Sellners (2011), S. 103.

¹¹³ Ebd., S. 105–106. Zu Herbert Frenzels Nachfolgerschaft von Möller in der Reichsdramaturgie siehe auch: Panse, Barbara: Antisemitismus und Judenfiguren in der Dramatik des Dritten Reiches. In: *Theatralica Judaica. Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah*. Hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer. Tübingen: Niemeyer 1992. (= *Theatron* 7). S. 299–311. Hier: S. 303.

¹¹⁴ Eicher, Thomas; Panse, Barbara u. Henning Rischbieter: *Theater im „Dritten“* (2000), S. 500.

¹¹⁵ Vgl. zu Graff: ebd., S. 600–609. Und zu Möller: ebd., S. 648–654. Lustspiele von Sigmund Graff z.B. wurden von 1932/33 bis 1943/44 ganze 436-mal aufgeführt. (Ebd., S. 598.).

¹¹⁶ Vgl. zu Aufgaben und Kompetenzen des Reichsdramaturgen bzw. der Reichsdramaturgie z.B. Dahm, Volker: *Künstler als Funktionäre* (2004), S. 95. Außerdem: Rischbieter, Henning: „Schlageter“ - Der „Erste“ (2004), S. 218; Eicher, Thomas; Panse, Barbara u. Henning Rischbieter: *Theater im „Dritten“* (2000), S. 502–509.

¹¹⁷ Hinkel, Hans (Hrsg.): *Handbuch der Reichskulturkammer*. Berlin: Deutscher Verlag für Politik und Wirtschaft 1937, S. 247.

Diesen Ausführungen zufolge scheint die Position des Reichsdramaturgen mit einer großen Machtfülle ausgestattet gewesen zu sein. Konrad Dussel meint jedoch, der Reichsdramaturg hätte tatsächlich nur einen geringen Einfluss auf die Spielpläne gehabt. Schlösser und seine Mitarbeiter hätten z.B. nur selten direkte Verbote ausgesprochen.¹¹⁸ Vielmehr sei versucht worden, durch positive Hinweise auf die Spielplangestaltung einzuwirken. So seien Vorschläge gemacht worden, wie die Zusammensetzung des Spielplans in Zukunft vielleicht anders gestaltet werden könnte, oder die Reichsdramaturgie habe eindringlich die Aufnahme bestimmter Werke in den Spielplan empfohlen. Ein anderes Mittel waren Rundschreiben an die Theater, in denen anlässlich bestimmter Gedenktage einzelne Autoren den Spielplanverantwortlichen in Erinnerung gerufen und zur Aufführung ans Herz gelegt wurden.¹¹⁹ Laut Dussel waren die Eingriffe der Reichsdramaturgie in die Spielpläne quantitativ eher gering, zudem sei die Kritik stets sehr zurückhaltend geäußert worden. Dennoch seien die Korrekturen zumeist anstandslos umgesetzt worden.¹²⁰ Panse bewertet das Vorgehen und den Einfluss der Reichsdramaturgie anders als Dussel und liefert dafür überzeugende Argumente. Sie weist nach, dass das Eingreifen in die Spielpläne keine Ausnahme darstellte.¹²¹ Es habe ein Bewusstsein dafür bestanden, dass die Einführung einer neuen mächtigen Institution im Theaterbereich von den Verantwortlichen an den Theatern nicht kritiklos hingenommen werden würde. Daher habe man in der Reichsdramaturgie einen weniger offensichtlichen Weg der Kontrolle und Zensur gesucht und gefunden. Die Reichsdramaturgie habe eng mit der *Vereinigung der Bühnenverleger* und mit der *Vertriebsstelle der deutschen Bühnenschriftsteller und -komponisten* zusammengearbeitet.¹²² So sei eine Möglichkeit geschaffen worden, die Spielpläne unauffällig zu beeinflussen bzw. zu beeinflussen, welche Stücke überhaupt an die Theater gelangten. Wenn nämlich die Reichsdramaturgie Anweisungen zur Umarbeitung von Stücken erlassen oder gar Verbote ausgesprochen hatte, dann hätten die Verleger die Stücke (vorerst) nicht an Theater weitergeben dürfen. Die gewünschten Textänderungen seien von der Reichsdramaturgie über die Vereinigung oder die Vertriebsstelle an die einzelnen Verlage weitergeleitet worden. Der tatsächliche Einfluss der Reichsdramaturgie sei so verschleiert worden. Laut Panse ist sicher, „dass Außenstehende die undurchdringlichen und

¹¹⁸ Dussel, Konrad: Ein neues, ein (1988), S. 92.

¹¹⁹ Ebd., S. 227–229.

¹²⁰ Bezogen sich die Streichungsvorgaben der Reichsdramaturgie auf Klassiker oder Stücke, auf denen keine Urheberrechtsansprüche mehr lagen, so wurden sie meist befolgt. Bei zeitgenössischen Stücken, für die schon Verträge mit den jeweiligen Verlagen abgeschlossen worden waren, hätte das Nicht-Aufführen hingegen Konsequenzen wie z.B. Konventionalstrafen nach sich gezogen, so dass hier der Reichsdramaturgie eher nicht Folge geleistet wurde. Dussel betont aber, dass es sich in allen von ihm untersuchten Beispielen „um keine politisch mißliebige Literatur im engeren Sinne handelte“. (vgl. ebd., S. 229–232. Zitat S. 232)

¹²¹ Siehe Eicher, Thomas; Panse, Barbara u. Henning Rischbieter: Theater im ‚Dritten (2000), S. 502.

¹²² Ebd., S. 506–509.

verschlungenen Kanäle nicht durchschauen konnten, über die die Zensuranweisungen ihren Weg fanden“.¹²³ Der Einfluss der Reichsdramaturgie zeigte sich also nicht in Drohgebärden und rigorosen Verboten, er wurde viel subtiler und auf weniger offensichtlichen Wegen ausgeübt.

Da der Reichsdramaturgie die Spielpläne der Theater zur Begutachtung und Genehmigung vorgelegt werden mussten, konnte sie prinzipiell auch für den Bereich des Kinder- und Jugendtheaters kontrollieren, dass keine unliebsamen Stücke auf die Spielpläne der Theater gelangten. Stücke linker Autoren, Bühnenbearbeitungen der Kinderbücher Erich Kästners, die auf der *Schwarzen Liste* standen¹²⁴, oder anderweitig als unpassend empfundene Stücke hatten also keine Chance, unbemerkt auf die Spielpläne der Theater zu gelangen. Hätte ein Theater ein solches Stück trotz gegenteiliger Empfehlung Schlössers oder eines seiner Referenten auf dem Spielplan belassen, so wäre dies in der Reichsdramaturgie negativ aufgefallen. Außerdem hat Panse gezeigt, dass die Reichsdramaturgie Einfluss darauf nahm, welche Stücke von den Verlagen überhaupt an die Theater weitergegeben werden konnten.

Ebenfalls nicht spielbar waren Texte (oder deren Bearbeitungen), die auf der *Schwarzen Liste Jugendschriften* standen. Diese führt zum einen Schriftenreihen auf, aus dem Theaterbereich finden sich die *Arbeiter-Jugend-Bühne*, erschienen in Leipzig bei A. Jahn, die *Neue Märchen-Bühne* desselben Verlags und die *Kinderbühne* des Leipziger Arbeiter-Turnverlags.¹²⁵ Daneben werden auch Einzelwerke genannt, unter denen sich – außer der Bühnenadaption von Kästners *Pünktchen und Anton* – jedoch keine Theaterstücke befanden.¹²⁶

Schlösser, der Reichsdramaturg, war ab 1935 auch Leiter der Reichstheaterkammer (RTK). Bei dieser handelte es sich um eine Einzelkammer der Reichskulturkammer (RKK), die dem RMVP untergeordnet war. Durch das Reichskulturkammergesetz vom 22. September 1933 wurde die RKK als einheitliche berufsständische Organisation aller im Kulturbereich Tätigen gegründet.¹²⁷

¹²³ Ebd., S. 508.

¹²⁴ Auf der „Schwarzen Liste“ auszusondernder Literatur vom Mai 1933, die der Bibliothekar Dr. Wolfgang Herrmann seit Januar 1933 zusammengestellt hatte, wurden pauschal sämtliche Werke Erich Kästners aufgeführt, ohne Nennung der einzelnen Titel. „Emil und die Detektive“ war das einzige Werk Kästners, das auf der Schwarzen Liste von der Empfehlung zur Aussortierung ausdrücklich ausgenommen wurde (vgl. <http://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/geschichte/berlin-im-nationalsozialismus/verbannte-buecher/artikel.500549.php> (9.2.2017))

¹²⁵ Die Liste ist abgedruckt bei Nassen, Ulrich: Jugend, Buch und (1987), S. 115-118. Die Schriftenreihen sind auf S. 115 zu finden.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 116-118. *Pünktchen und Anton* trägt den Zusatz „Zersetzend.“ (ebd., S.116).

¹²⁷ Das Gesetz ist abgedruckt bei Schrieber, Karl-Friedrich; Metten, Alfred u. Herbert Collatz (Hrsg.): Das Recht der (Band II) (1943). RKK I, S. 7-9. Dort auch das Ergänzungsgesetz vom 15. Mai 1934 (S. 9) und die fünf Durchführungsverordnungen des Reichspropagandaministers vom 1. November 1933, 9. November 1933, 19. April 1937, 5. Juli 1937 und 28. Oktober 1939 (S. 9 – 17).

Sie hatte Abteilungen bzw. Einzelkammern für Schrifttum (also Literatur), Presse, Rundfunk, Musik, bildende Kunst, Film und, wie bereits erwähnt, Theater. Die RTK überwachte Spielpläne und Dramatik.¹²⁸ Sie gliederte sich in sieben Abteilungen: die Abteilung für Organisation, die Abteilung für Rechts- und Nachrichtenfragen, das Opernreferat, die Fachschaft Bühne, die Fachschaft Artistik, die Fachschaft Tanz und die Fachschaft Schausteller. Am größten war die Fachschaft Bühne, die wiederum acht Unterabteilungen besaß. Diese waren zuständig für „Theaterveranstalter und Bühnenleiter; Vorstände, Spielwarte und Einhelfer; Schauspieler und Sänger; Chorsänger; Tänzer; Rezitatoren; Bühnenlehrer; Bühnenvermittler.“¹²⁹ Die Gründung der RTK bedeutete für die Spitzenverbände des deutschen Theaters das Ende ihrer selbstständigen Existenz, sie gingen in ihr auf.¹³⁰ Ihre Mitglieder wurden nun Mitglieder der Reichstheaterkammer.¹³¹ Die Mitgliedschaft war Pflicht für alle, die im Theaterbereich arbeiteten oder arbeiten wollten. Nur sie gab ihnen das Recht, ihren Beruf auszuüben. Nicht aufgenommen werden sollten Personen, denen die notwendige ‚Zuverlässigkeit‘ und ‚Eignung‘ fehlte – beide Begriffe wurden nicht genauer definiert.¹³² Ein Ausschluss war gleichbedeutend mit einem Berufsverbot.¹³³ Der Zwang zur Mitgliedschaft in der RTK (bzw. RKK) galt nicht nur für Künstler, auch derjenige, der lediglich „bei der Erzeugung, der Wiedergabe, der geistigen oder technischen Verarbeitung, der Verbreitung, der Erhaltung, dem Absatz oder der Vermittlung des Absatzes von Kulturgut mitwirk[t]“, musste der seiner Tätigkeit entsprechenden Einzelkammer der RKK

¹²⁸ Da an die Spitzen der verschiedenen Abteilungen zunächst teilweise Künstler gesetzt wurden – Präsident der Reichsmusikkammer wurde beispielsweise der Komponist Richard Strauss – besaß die Reichskulturkammer eine gewisse Anziehungskraft. Künstler schienen sich und ihre Tätigkeit selbst zu verwalten. (vgl. Michael, Friedrich u. Hans Daiber: Geschichte des deutschen (1989), S. 126–127). Die Künstler an den Spitzen der Einzelkammern wurden später zum Teil durch Funktionäre ausgetauscht oder ersetzt. (Vgl. Dahm, Volker: Künstler als Funktionäre (2004). Bes. S. 85-86 und S. 95). Die Attraktivität der Reichskulturkammer und ihrer Einzelkammern wurde auch durch einige sozialpolitische Maßnahmen befördert, konkret durch Reformen der Altersvorsorge für Künstlerinnen und Künstler, Änderungen in Fragen der Stellenvermittlung, Vertragsgestaltung oder Höhe der Mindestgagen. (vgl. Dussel, Konrad: Ein neues, ein (1988), S. 78–88).

¹²⁹ Hinkel, Hans (Hrsg.): Handbuch der Reichskulturkammer (1937), S. 251. Vgl. auch Wolf, Christian: Gustav Rudolf Sellners (2011), S. 102–105.

¹³⁰ Dazu zählten der Deutsche Bühnen-Verein, die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, die Vereinigung der künstlerischen Bühnenvorstände, der Deutsche Chorsängerverband und Tänzerverband, die Vereinigung der Bühnenverleger, der Verband deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten, der Einheitsbund deutscher Berufsmusiker. (Drewniak, Boguslaw: Das Theater im (1983), S. 20).

¹³¹ Vgl. Michael, Friedrich u. Hans Daiber: Geschichte des deutschen (1989), S. 126.

¹³² Über die Zulassung oder Nichtzulassung von ‚Nichtariern‘ enthält das Kulturkammergesetz keine Bestimmungen. Ein Erlass des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda vom 05. März 1934 liefert jedoch Aufschluss darüber, wie mit diesem Problemfeld umgegangen werden sollte. Goebbels weist darauf hin, dass für das Auftreten auf deutschen Bühnen die Zugehörigkeit zu einem der Fachverbände der Reichstheaterkammer notwendig sei und dass „Nichtariern die Aufnahme in diese Verbände gemäß § 10 der bezeichneten Ordnung [=die Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz, B.K.] *regelmäßig verweigert wird*. [Hervorhebungen im Original, B.K.]“.

¹³³ Wolf, Christian: Gustav Rudolf Sellners (2011), S. 102–105. Vgl. auch Drewniak, Boguslaw: Das Theater im (1983), S. 21.

angehören.¹³⁴ Ausgenommen davon waren allerdings „Personen, die am Theater eine rein kaufmännische, büromäßige, technische oder mechanische Tätigkeit“ ausübten.¹³⁵

Zum Bereich des professionellen Theaters für Jugendliche – Kinder gehörten hier nicht zur Zielgruppe – sind ebenfalls Großveranstaltungen wie Theaterfestspiele zu rechnen. Speziell an Jugendliche richteten sich die Reichstheattertage der Hitlerjugend, die erstmals 1937 in Bochum und ein weiteres Mal 1938 in Hamburg stattfanden. Außerdem gab es *Weimarfestspiele der HJ*¹³⁶, die *Theater-Woche der Hitler-Jugend* in Heilbronn und die Veranstaltungen *Hitler-Jugend und Theater*, die seit 1939 in Erfurt stattfanden.¹³⁷ Für die ersten Reichstheattertage der HJ 1937 in Bochum stellt Hopster fest, dass es hier nicht um die Heranführung der Teilnehmer ans traditionelle Theater gegangen sei, „sondern darum, Jugendliche anhand von ns-affinen Dramen auf das Erlebnis der ästhetischen Grundmomente von *NS-Dramatik überhaupt* zu konditionieren. [Hervorhebung im Original, B.K.]“¹³⁸ Buddrus weist weitergehend darauf hin, dass neben der Popularisierung und Förderung der jungen nationalsozialistischen Dramatik die fachliche und ideologische „Ausrichtung“ von jungen Spielleitern, Intendanten, Bühnenbildnern, Schauspielern und Technikern eine wichtige Rolle spielte.¹³⁹

Dies bestätigt sich bei einem Blick auf das Programm der Tagung, die vom 11. bis 18. April 1937 stattfand. Jeden Abend oder Nachmittag zeigten professionelle Schauspieler im Stadttheater Bochum ein anderes Stück, neben Schillers *Ränbern* und Grabbes *Napoleon oder Die hundert Tage* standen Werke nationalsozialistischer Dramatiker auf dem Programm. Gleich zweimal, am ersten und letzten Abend der Woche, wurde Eberhard Wolfgang Möllers *Das Frankfurter Würfelspiel* gezeigt. An den anderen Tagen standen sein Stück *Rothschild siegt bei Waterloo*, Hanns Johsts *Thomas Paine*, Friedrich Wilhelm Hymmens *Der Vasall* und Heinz Schwitzkes *Scarrons Schatten* auf dem Programm. Tagsüber gab es Vorträge zu verschiedensten theaterbezogenen Themen, wie *Schauspieler im neuen Deutschland*, *Das Bühnenbild* oder *Theaterführung und Theaterverwaltung – Wirtschaftliche Fragen des Theaters*. Neben diesen Programmpunkten, die eher das professionelle

¹³⁴ Erste Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes. Vom 1. November 1933. In: Reichsgesetzblatt. Teil I (1933) H. 123. S. 797–800, § 4. Siehe auch Wardetzky, Jutta: Theaterpolitik im faschistischen (1983), S. 37.

¹³⁵ Abmann, Gustav (Hrsg.): Das Theatergesetz vom (1935), S. 64. Die entsprechende Bestimmung findet sich in §6 der ersten Durchführungsverordnung zum Kulturkammergesetz vom 01.11.1933. (Erste Verordnung zur (1933), S. 798.).

¹³⁶ Vgl. dazu Buddrus, Michael: Totale Erziehung für (Teil 1) (2003), S. 158–162.

¹³⁷ Drewniak, Boguslaw: Das Theater im (1983), S. 46.

¹³⁸ Hopster, Norbert: Fest und Feier (2005), Sp. 650.

¹³⁹ Buddrus, Michael: Totale Erziehung für (Teil 1) (2003), S. 153.

Theater berührten, gab es auch Vorträge, die stärker auf die praktische Arbeit innerhalb der HJ Bezug nahmen, wie etwa *Über die Zusammenarbeit zwischen Kulturabteilung im HJ-Gebiet und Landesleitung der Reichskulturkammer*, *Die Theaterarbeit in der Kulturabteilung (Theaterbesuch)* oder *Die Theaterarbeit in der Kulturabteilung des Obergaus*. Abgerundet wurde das Programm durch musikalische Programmpunkte, eine mehrstündige „Tanzmorgenfeier“, bei der eine Tänzerin verschiedene Tanzstile präsentierte, und eine Großkundgebung zum Thema *Jugend und Theater*.¹⁴⁰ Der Titel des Heftes, dem die vorgenannten Informationen entstammen, lautet *Dramatiker der HJ*. Möller (geb. 1906), Schwitzke (geb. 1908) und Hymmen (geb. 1913) können im Jahr 1937 noch als junge Autoren bezeichnet werden, Hanns Johst (geb. 1890) allerdings nicht mehr. *Dramatiker der HJ* meint also nicht bzw. nicht nur ‚Dramatiker, die der HJ angehören‘, sondern auch ‚für die HJ geeignete oder wichtige Dramatiker‘ – anders wären auch Grabbe und Schiller als Bestandteile des Programms nicht zu erklären.

Die HJ versuchte auch, Einfluss auf die Schauspielschulen und die dort ausgebildeten zukünftigen Schauspieler zu gewinnen. Man wollte dort ausgewählte Regisseure und Schauspieler unterrichten lassen. Dieses Vorhaben ließ sich aber erst nach Kriegsbeginn und dann auch nur an Schauspielschulen in Dresden, Erfurt und Hannover umsetzen.¹⁴¹

3.5 Schulspiel im ‚Dritten Reich‘

Mit den weiter oben erwähnten Schülervorstellungen im Theater ist der Themenkomplex ‚Schule und Theater‘ nicht abschließend behandelt. Neben diesen gab es auch innerhalb der Schulen Theater oder Laienspiel, das auch als Schulspiel bezeichnet wurde.¹⁴² Davon zeugen zeitgenössische Ratgeber zum Bereich Schulspiel oder Laienspiel in der Schule, wie *Fest und Feier*

¹⁴⁰ Das Programm der Theaterwoche ist einer Beilage zum Heft *Dramatiker der HJ* (Dramatiker der HJ. Sonderheft zur Theaterwoche der Hitler-Jugend verbunden mit einer Reichstheatertagung der Hitler-Jugend vom 11. - 18. April 1937. Hrsg. in Zusammenarbeit der Reichsjugendführung mit dem Stadttheater Bochum. Bochum: Schürmann u. Klagges o. J. [1937].) zu entnehmen. Alle hier aufgeführten Informationen sind dieser Beilage entnommen. Die elf Seiten, auf den das Aufführungs- und das Tagungsprogramm aufgezählt werden sind ohne Seitenzählung. Die Veranstaltung wird auf der Titelseite des Heftes *Dramatiker der HJ* als „Theaterwoche der Hitler-Jugend verbunden mit einer Reichstheatertagung der Hitler-Jugend“ bezeichnet.

¹⁴¹ Vgl. Buddrus, Michael: *Totale Erziehung für* (Teil 1) (2003), S. 153–154.

¹⁴² Dieser Bereich des Theaters für Kinder und Jugendliche ist noch nicht ausgiebig erforscht. Nickel schreibt in seinem Artikel *Schultheater* im *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*: „Die Entwicklung des Schultheater[s] wurde wie die des Laienspiels von 1933 bis 1945 unterbrochen. Christliches wie sozialistisches Gedankengut wurde ausgeschieden. Weiterhin gespielt wurden Klassiker und Märchen, auch eine ganze Reihe der neuen Texte; Völkisch-Nationales wurde verstärkt, nationalsozialistische Stücke entstanden jedoch kaum und wurden auch selten gespielt.“ (Nickel, Hans-Wolfgang: [Artikel] Schultheater. In: *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. In drei Bänden (A-Z) und einem Ergänzungs- und Registerband. Dritter Band: P - Z. Hrsg. von Klaus Doderer. Weinheim, Basel: Beltz 1979. S. 322–323. Hier: S. 323).

in der Schule des Dritten Reiches.¹⁴³ Auch gibt es verschiedene in der Zeit des ‚Dritten Reiches‘ erschienene Reihen mit Texten für das Schulspiel. Dazu gehören die *Thüringer Dorf- und Schulspiele*, die im Verlag Danner in Mühlhausen erschienen, die *Schul- und Jugendbühne* des Quickborn-Verlags aus Hamburg oder die *Spiele und Feste der deutschen Schule*, die im Rahmen dieser Arbeit in einem eigenen Kapitel behandelt werden. Herausgegeben wurde die letztgenannte Reihe vom Nationalsozialistischen Lehrerbund, der im Folgenden kurz vorgestellt werden soll.

3.5.1 Der Nationalsozialistische Lehrerbund

Die Anfänge des Nationalsozialistischen Lehrerbunds (NSLB) reichen in die 1920er Jahre zurück. Bei ihm handelte es sich, anders als bei der HJ, nicht um eine Gliederung der NSDAP, sondern um einen der Partei angeschlossenen Verband, der rechtlich und organisatorisch selbständig war und auch über eigenes Vermögen verfügte. Ab 1933 entwickelte sich der NSLB zur einzigen Lehrerorganisation im ‚Dritten Reich‘, alle übrigen Lehrerverbände wurden in den NSLB eingegliedert und später aufgelöst.¹⁴⁴ Ende 1932 hatte der NSLB etwa 6000 Mitglieder, ein Jahr später stellte er mit 220.000 Mitgliedern schon eine Massenorganisation dar.¹⁴⁵ 1936 waren bereits 97% der deutschen Lehrer dem NSLB angeschlossen. Als Grund hierfür sieht Grüttner vor allem den Umstand, dass bereits bestehende Lehrerverbände korporativ – also in ihrer Gesamtheit – in den NSLB eingegliedert worden waren. Diese Zahlen besäßen also keine große Aussagekraft hinsichtlich der Regimetreue der Lehrer. Als interessanter bewertet er in dieser Hinsicht die Tatsache, dass Lehrer deutlich häufiger Mitglied der NSDAP waren als andere Beamte. Signifikante Unterschiede zwischen Volksschullehrern und Studienräten seien dabei nicht festzustellen. Noch aufschlussreicher findet Grüttner, dass Lehrer in der Gruppe der Parteifunktionäre der NSDAP fünfmal so häufig vertreten waren wie andere Beamte. Er schlussfolgert daraus, dass Lehrer sich dem Nationalsozialismus nach 1933 häufiger und schneller zugewandt hätten als andere vergleichbare Berufsgruppen.¹⁴⁶ Im Jahr 1938 hatte der NSLB dann 300.000 Mitglieder.¹⁴⁷

1934 wurde der NSLB dem neu geschaffenen *Hauptamt für Erzieher* der NSDAP angeschlossen, das den entsprechenden Behörden gegenüber die Interessen der Partei im Bereich Schule vertrat.

¹⁴³ Fest und Feier in der Schule des Dritten Reiches. Von einer Arbeitsgemeinschaft sächsischer Lehrer. Hrsg. von der Presseleitung im N.S.L.B. - Sachsen. Dresden: C.C. Meinhold & Söhne 1936.

¹⁴⁴ Josting, Petra: Der Jugendschrifttums-Kampf des (1995), S. 15–17. Alle Ausführungen im Folgenden stützen sich, wo nicht anders oder genauer gekennzeichnet, auf ebd., S. 15–37.

¹⁴⁵ Grüttner, Michael: Das Dritte Reich (2014), S. 462.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 462–463.

¹⁴⁷ Ebd., S. 109.

Der Sitz der *Reichswaltung* des NSLB und damit seine Zentrale befand sich in Bayreuth. Mitbegründer und erster *Reichswalter* des NSLB war Hans Schemm, der in Personalunion auch Leiter des Hauptamtes für Erzieher wurde. Schemm und weitere NSLB-Funktionäre besetzten zudem Schlüsselstellen in Ministerien (Schemm z.B. wurde bayerischer Kultusminister, der NSLB-Gauwalter in Sachsen wurde sächsischer Kultusminister) oder in verschiedenen Landes- und Bezirksschulverwaltungen.¹⁴⁸ Ziel des NSLB war es, zur Einheitsorganisation nicht nur für Lehrerinnen und Lehrer der unterschiedlichen Schulformen, sondern für alle Erzieher, von der Kindergärtnerin bis zum Hochschullehrer, zu werden und für die Ausrichtung der Erziehung und des Unterrichts im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie zu sorgen. Um dies zu erreichen besaß die weltanschauliche Schulung sowohl der Erzieher als auch der Schüler einen hohen Stellenwert. Notwendig war hierfür die Kontrolle der gesamten Literatur, die im Bereich Erziehung relevant war. Dazu gehörten Lehr- und Lernmittel für die verschiedenen Fächer in den verschiedenen Bildungseinrichtungen, Weiterbildungsliteratur für Erzieher und auch pädagogische Zeitschriftenartikel. Doch schon früh hatte der NSLB auch den gesamten Bereich der Kinder- und Jugendliteratur zu seinem Aufgabengebiet erkoren.¹⁴⁹ Seit Ende des 19. Jahrhunderts hatten die Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse (VDP) die gesamte KJL gesichtet und geprüft und daraufhin Empfehlungen ausgesprochen. Presseorgan der VDP war die *Jugendschriften-Warte* (JSW).¹⁵⁰ Die Aufgaben der VDP wollte der NSLB übernehmen, im Juni 1933 wurden sie in den NSLB eingegliedert.¹⁵¹ Die Arbeit an der JSW wurde weitergeführt. Die Dezember-Ausgabe des Jahres 1934 war die letzte Ausgabe, die im Namen der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschrifttum herausgegeben wurde. Ab April 1935 wurde die Jugendschriften-Warte dann direkt vom NSLB in Bayreuth herausgegeben.¹⁵²

Von 1933-1935 war die gesamte Jugendschrifttumsarbeit des NSLB der von Georg Roder geleiteten Abteilung *Erziehung und Unterricht* unterstellt, die noch weitere Aufgaben hatte. In Zusammenarbeit mit der Deutschen Bücherei (DB) in Leipzig errichteten im Herbst 1933 die Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums (RFS) und die RJF eine gemeinsame

¹⁴⁸ Josting, Petra: Der Jugendschrifttums-Kampf des (1995), S. 17. Siehe auch Feiten, Willi: Der Nationalsozialistische Lehrerbund: Entwicklung und Organisation. Ein Beitrag zum Aufbau und zur Organisationsstruktur des nationalsozialistischen Herrschaftssystems. Weinheim [u.a.]: Beltz 1981 (=Studien und Dokumentationen zur deutschen Bildungsgeschichte 19), S. 68–69.

¹⁴⁹ Vgl. zur Arbeit des NSLB auf dem Bereich der KJL bzw. allgemein zur NS-Kulturpolitik in diesem Bereich Josting, Petra: Kinder- und Jugendliteratur (1997). Und: Dies.: Kinder- und Jugendliteraturpolitik im (2005). In beiden Aufsätzen wird nicht-dramatische KJL bzw. werden die auf sie zielenden kulturpolitischen Maßnahmen untersucht.

¹⁵⁰ Vgl. zur Jugendschriften-Warte Azegami, Taiji: Die Jugendschriften-Warte (1996).

¹⁵¹ Ebd., S. 215–216.

¹⁵² Ebd., S. 217.

Jugendschrifttumsstelle, das Referat für Jugendschrifttum. Der NSLB wurde erst nachträglich zur Zusammenarbeit eingeladen. In den folgenden Jahren kam es zu Auseinandersetzungen um die Vormachtstellung im Bereich des Jugendschrifttums, vordergründig zwischen NSLB und RFS. Da innerhalb der RFS das Hauptlektorat Jugendschrifttum allerdings mit einem Mitarbeiter aus den Reihen der HJ besetzt war, handelte es sich in Wirklichkeit um einen Kampf um die Vorherrschaft zwischen NSLB und RFF.¹⁵³ Dennoch kam es auch zu produktiver Zusammenarbeit zwischen NSLB und RFS, beispielsweise bei der Erstellung von Empfehlungsverzeichnissen.¹⁵⁴ Erst im Dezember 1935 wurde dem NSLB von der NSDAP gestattet, innerhalb der Reichswaltung eine eigene Abteilung Schrifttum einzurichten.¹⁵⁵ 1936 wurde die Hauptabteilung Schrifttum mit den Unterabteilungen Bücherei, Jugendschrifttum, Zeitschriften und Begutachtungswesen eingerichtet. Allerdings dauerte es bis zum Ende des Jahres 1937, bis der NSLB über ein wirklich funktionierendes Instrumentarium zur Bewältigung aller anfallenden Schrifttumsarbeit verfügte.¹⁵⁶ Im Jahr 1943 musste der NSLB seine Arbeit einstellen, schon in den Jahren davor hatte er seine Aktivitäten zunehmend eingeschränkt.

3.6 Kontrolle des Laienspiels in der HJ

Es wurde bereits aufgezeigt, dass das professionelle Theater der Kontrolle durch Reichsdramaturgie und RTK unterlag, und dass Laienspiel außerhalb der HJ bzw. außerhalb staatlicher oder parteiamtlicher Organisationen nur unter großen Schwierigkeiten möglich war. Laienspiel fand im ‚Dritten Reich‘ daher hauptsächlich in Laienspielgruppen aus den Reihen der NSDAP statt, also z.B. aus der HJ und dem BDM oder der SA. Aber auch in anderen Einrichtungen, wie im Reichsarbeitsdienst oder in den Lagern der Kinderlandverschickung, wurde Theater gespielt.¹⁵⁷ Teilweise wird in der Forschung die Meinung geäußert, dass dieses Laienspiel der dem NS-Regime zugehörigen Gruppen nicht kontrolliert werden sollte und konnte.¹⁵⁸ Das ist jedoch keineswegs zutreffend. Goebbels gab im Laufe der Jahre eine größere Anzahl von Verordnungen heraus, die auch die Genehmigung von Veranstaltungen von Ortsgruppen der HJ, des BDM, des Jungvolks betrafen, genauso wie solche der SA, der SS, der DAF, der NSGKdF, der NS-Kulturgemeinde und aller übrigen nationalsozialistischen Verbände. Sie alle waren

¹⁵³ Josting, Petra: Der Jugendschrifttums-Kampf des (1995), S. 27–28.

¹⁵⁴ Ebd., S. 53.

¹⁵⁵ Ebd., S. 28.

¹⁵⁶ Ebd., S. 36–37. 1937 ist auch das Jahr, ab dem die Reihe *Spiele und Feste der deutschen Schule* veröffentlicht wurde.

¹⁵⁷ Keller, Anne: Der ausgerichtete Zuschauer (2013), S. 183.

¹⁵⁸ Stommer, Rainer: Die inszenierte Volksgemeinschaft (1985), S. 31.

zulassungspflichtig¹⁵⁹ Lediglich zentrale Veranstaltungen der NSDAP waren davon ausgenommen. Diese Kontrolle nach innen, innerhalb des NS-Systems, zeigt die Bedeutung, die dem Laienspiel beigemessen wurde bzw., in Wardetzky's Worten, „die ideologische Funktion kultureller Betätigung in den eigenen Reihen und zur Gewinnung breiter Schichten der Bevölkerung.“¹⁶⁰ Bei internen oder nur für ein bestimmtes Publikum bestimmten Aufführungen (z.B. für Eltern) bestand zwar keine Zulassungspflicht, aber der Propagandaminister konnte

Vereinigungen, die nichtöffentliche Theateraufführungen veranstalten, seiner Aufsicht unterstellen. Er kann ihnen Anweisungen erteilen und Richtlinien für ihre Tätigkeit festsetzen. Er kann sie auflösen, wenn er glaubt, daß ihre Tätigkeit dem deutschen Theaterwesen abträglich ist.¹⁶¹

Auch hier war also die Möglichkeit der Kontrolle durch den Propagandaminister oder von ihm beauftragte Stellen gegeben. Wardetzky schreibt, dass die Gestapo, die systematisch kulturelle Veranstaltungen und Theateraufführungen besuchte und kontrollierte, neben dem Berufstheater auch Lientheaterveranstaltungen beobachtet hätte.¹⁶² Der Bereich des Laienspiels, auch des Spiels von Kindern und Jugendlichen in der HJ, war also keine rechtliche Grauzone, in der eine gewisse Freiheit herrschte. Auch hier wurde Kontrolle ausgeübt.

3.7 Publikation von Spieltexten für das Laien- und Schulspiel

Für den Bereich der Produktion und Distribution von Kinder- und Jugendliteratur, Laienspieltexten bzw. von Literatur überhaupt war im ‚Dritten Reich‘ die Reichsschrifttumskammer (RSK), eine Teilkammer der Reichskulturkammer (RKK) von entscheidender Bedeutung. Sie umfasste mehrere Abteilungen, die wiederum in Fachschaften aufgeteilt waren. Innerhalb der *Fachschaft Verlag*, die der *Abteilung III Gruppe Buchhandel* untergeordnet war, bestand auch eine *Arbeitsgemeinschaft der Laienspielverleger*.¹⁶³ Erster Präsident der RSK war von 1933 bis 1935 der Jurist und Schriftsteller Hans Friedrich Blunck, ab 1935 bekleidete der Autor Hanns Johst dieses Amt.¹⁶⁴ Wer im ‚Dritten Reich‘ regelmäßig schriftstellerisch tätig sein

¹⁵⁹ Vgl. Wardetzky, Jutta: Theaterpolitik im faschistischen (1983), S. 44–45. Siehe auch die „Anweisung an die unteren Verwaltungsbehörden im Deutschen Reich über das Verfahren bei Entscheidung von Anträgen um Zulassung zu gelegentlichen Veranstaltungen von Theateraufführungen, die für den allgemeinen Besuch bestimmt sind“ des Reichspropagandaministers, abgedruckt bei Aßmann, Gustav (Hrsg.): Das Theatergesetz vom (1935), S. 124–126.

¹⁶⁰ Wardetzky, Jutta: Theaterpolitik im faschistischen (1983), S. 45.

¹⁶¹ Aßmann, Gustav (Hrsg.): Das Theatergesetz vom (1935), S. 17–18. Zitiert wird aus §7 des Theatergesetzes.

¹⁶² Wardetzky, Jutta: Theaterpolitik im faschistischen (1983), S. 45.

¹⁶³ Hinkel, Hans (Hrsg.): Handbuch der Reichskulturkammer (1937), S. 147.

¹⁶⁴ Vgl. Dahm, Volker: Künstler als Funktionäre (2004), S. 87–95.

wollte, musste der RSK angehören. Anders sah es jedoch bei Gelegenheitsschriftstellern aus, von denen es gerade im Bereich der dramatischen Literatur für Kinder und Jugendliche einige gab, z.B. Lehrer, die mit ihren Schülern ein Stück erarbeiteten und es dann in einem Verlag veröffentlichten.¹⁶⁵ Diese mussten nicht zwangsläufig Mitglied in der RSK sein.¹⁶⁶ Die Verpflichtung zur Mitgliedschaft in der Reichskulturkammer bzw. einer ihrer Einzelkammern galt ebenfalls für denjenigen, der lediglich „bei der Erzeugung, der Wiedergabe, der geistigen oder technischen Verarbeitung, der Verbreitung, der Erhaltung, dem Absatz oder der Vermittlung des Absatzes von Kulturgut mitwirk[t]“, er musste der seiner Tätigkeit entsprechenden Einzelkammer der RKK angehören.¹⁶⁷

Der Markt für Kinder- und Jugendliteratur zwischen 1933 und 1945 sei laut Hopster/Josting/Neuhaus einerseits privatwirtschaftlich organisiert gewesen, andererseits hätten unterschiedliche staatliche und parteiamtliche Lenkungsinstanzen mit Erlassen, Anordnungen, Empfehlungs- und Ablehnungslisten sowie einer institutionalisierten, offiziellen Kritik versucht, in die Produktion, Distribution und Rezeption der Kinder- und Jugendliteratur einzugreifen.¹⁶⁸ Trotz aller Einmischung von Staat und Partei habe der KJL-Markt aber in hohem Maße seine Eigendynamik und Eigenständigkeit behalten. Ein großer Teil der KJL sei traditionell „kindertümelnd“ oder „trivialästhetisch“ gewesen. Konventionelles aus der Zeit der Weimarer Republik sei auf dem Markt geblieben und neu aufgelegt worden. Anders als man annehmen möchte, sei es auch nicht zu eindeutigen Verboten von Werken der KJL gekommen. Sogar die von der RSK verantworteten *Listen des schädlichen und unerwünschten Schrifttums* seien nur für den internen Gebrauch bestimmt gewesen und der Öffentlichkeit somit unbekannt geblieben. Andere Listen, Verzeichnisse und Kataloge hätten lediglich empfehlenden Charakter gehabt.¹⁶⁹

¹⁶⁵ Siehe die Analysen zu den Spielreihen in den Kapiteln 4, 5 und 6 dieser Arbeit.

¹⁶⁶ Nach § 9 der ersten Durchführungsverordnung zum Reichskulturkammergesetz konnte der Kammerpräsident bestimmen, dass bei nur geringfügiger oder gelegentlicher Ausübung einer bestimmten Tätigkeit keine Kammermitgliedschaft nötig war. Vgl. Erste Verordnung zur (1933). Siehe auch Schrieber, Karl-Friedrich; Metten, Alfred u. Herbert Collatz (Hrsg.): *Das Recht der Reichskulturkammer. Sammlung der für den Kulturstand geltenden Gesetze und Verordnungen, der amtlichen Anordnungen und Bekanntmachungen der Reichskulturkammer und ihrer Einzelkammern. Band I. Berlin: De Gruyter 1943 (=Guttentagsche Sammlung Deutscher Reichsgesetze. Kommentare und erläuterte Textausgaben 225). RKK I, 5, S. 11.*

¹⁶⁷ Siehe Erste Verordnung zur (1933). § 4. Abgedruckt auch bei Schrieber, Karl-Friedrich; Metten, Alfred u. Herbert Collatz (Hrsg.): *Das Recht der (Band I) (1943). RKK I, 5, S.9-15. Hier: S.10. Vgl. auch Wardetzky, Jutta: Theaterpolitik im faschistischen (1983), S. 37.*

¹⁶⁸ Vgl. Hopster, Norbert; Josting, Petra u. Joachim Neuhaus (Hrsg.): *Kinder- und Jugendliteratur Bd. 1 (2001), Sp. XIX.*

¹⁶⁹ Vgl. ebd., Sp. XX.

Als wirksames Lenkungsinstrument im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur stand der Ausschluss von Personen aus der RSK oder der RTK (im Falle der Bühnenverleger) zur Verfügung. Ein derartiger Ausschluss, der einem Berufsverbot gleichkam, bedeutete für Autoren ein Publikationsverbot im Deutschen Reich, für Verleger und Buchhändler die Schließung ihrer Betriebe oder einzelner, möglicherweise essentieller Sparten ihres Verlags.¹⁷⁰ Rischbieter schreibt, dass bis 1938 offiziell die Namen von 500 Personen erfasst worden seien, die aus der Reichstheaterkammer ausgeschlossen wurden. Die tatsächliche Zahl derer, die ein Berufsverbot auferlegt bekommen hätten, gehe aber in die Tausende.¹⁷¹ Neben dieser radikalen Methode der Einflussnahme blieb noch die Vorgehensweise, die konforme und genehme Literatur besonders zu fördern oder zu empfehlen. Im Bereich der dramatischen Kinder- und Jugendliteratur waren besonders die HJ bzw. die RJF sowie der Nationalsozialistische Lehrerbund (NSLB) aktiv.¹⁷² Im Fokus der Arbeit des NSLB standen, anders als bei der RJF, stets erzählende Texte, gefolgt von Lyrik. Beschäftigung mit Theaterstücken bzw. Texten für das Laienspiel oder das Puppenspiel gab es allerdings auch.¹⁷³ Von Bedeutung für den Bereich der Kinder- und Jugendtheaterstücke war zum einen die Zeitschrift *Jugendschriften-Warte*, in welcher gelegentlich einzelne Stücke (im Karteiteil) oder Publikationen von Spieltexten zu einem bestimmten Anlass vorgestellt und bewertet wurden. Auf Seiten des NSLB gab es außerdem die Zeitschrift *Die deutsche Schulfeste*, die in zwangloser Folge herausgegebenen Mitteilungsblätter *Fest-, Feier- und Freizeitgestaltung im NS. Lehrerbund*¹⁷⁴ sowie die Zeitschrift *Hilf mit!*. Letztere, die zwischen 1933 und 1940 monatlich erschien und 12-17jährige Schüler erreichen sollte, beschäftigte sich nicht mit den Themen Theater oder Laienspiel. In die ebenfalls vom NSLB herausgegebenen Zeitschrift *Deutsche Jugendburg*, die sich an 8-11jährige Schüler richtete, wurden dagegen zumindest Kasperlespiele aufgenommen.¹⁷⁵ Die Jugendpressearbeit der HJ wurde zentral durch das Presse- und Propagandaamt der

¹⁷⁰ Siehe ebd.

¹⁷¹ Siehe Eicher, Thomas; Panse, Barbara u. Henning Rischbieter: Theater im „Dritten (2000), S. 28.

¹⁷² Stückeverzeichnisse mit empfehlendem Charakter gaben jedoch auch andere Stellen heraus, beispielsweise die NSGKdF, für die Paul Leonhardt im Jahr 1939 das Verzeichnis *Das Laienspiel. Erfahrungen, Grundsätze, Aufgaben* zusammenstellte. (Leonhardt, Paul: Das Laienspiel. Erfahrungen, Grundsätze, Aufgaben. Arbeitsmaterial der Abteilung Volkstum/Brauchtum des Amtes "Feierabend" der Nationalsozialistischen-Gemeinschaft "Kraft durch Freude". Gestaltung Paul Leonhardt. Herausgegeben in Gemeinschaft mit dem Hauptschulungsamt der NSDAP, der Reichsjugendführung, dem Amt Werkschar und Schulung und der Arbeitsgemeinschaft für deutsche Volkskunde. Berlin: Verlag der Deutschen Arbeitsfront o.J. [1939]).

¹⁷³ Diese ist teilweise dokumentiert im Bundesarchiv unter den Signaturen NS 12/1280 und NS 12/85.

¹⁷⁴ Bonn, Friedrich: Jugend und Theater (1939), S. 288.

¹⁷⁵ Vgl. Kaminski, Winfred: [Artikel] *Hilf mit!*. In: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. In drei Bänden (A-Z) und einem Ergänzungs- und Registerband. Ergänzungs- und Registerband. Hrsg. von Klaus Doderer. Weinheim, Basel: Beltz 1982. S. 279–281. Die Zeitschrift *Hilf mit!* wurde durch die Schulen vertrieben. Ihre Auflagenhöhe betrug bis zu 3 Millionen.

Reichsjugendführung gelenkt. Für die Feier- und Freizeitgestaltung in der Hitlerjugend wurde die seit 1927 bestehende Zeitschrift *Die Spielgemeinde* inhaltlich umgestaltet und ab 1936 unter dem Titel *Die Spielschar* von der Reichsjugendführung im Verlag Arwed Strauch herausgegeben. *Die Spielschar* bestand bis 1944, im Jahr 1938 lag ihre Auflage bei knapp 14.000 Exemplaren.¹⁷⁶ Die Zeitschrift enthielt zum Teil Beiträge, in denen Aspekte der neuen kulturellen Zielsetzungen erläutert wurden, um den Jugendlichen auf diesem Gebiet die entsprechenden theoretischen Grundlagen zu vermitteln. Daneben gab es aber auch Anleitungen für die praktische Umsetzung, z.B. für die Gestaltung von großen Kundgebungen, Feiern und Versammlungen. In den Ausgaben wurden, vollständig oder in Auszügen, Sprechtexte, Lieder und Noten für Brauchtumsspiele, Märchenspiele, Sprechchöre oder Puppenspiele abgedruckt sowie Anregungen für Volkstänze, Stegreifspiele usw. gegeben.¹⁷⁷ Die Reichsjugendführung publizierte außerdem die *Bausteine für Fest und Feier der deutschen Jugend*, kleine Hefte zu bestimmten Themen wie Sonnenwende, Volksgemeinschaft oder Deutsches Bauernspiel. Auch die offiziellen Organe der Hitlerjugend beschäftigten sich gelegentlich mit kulturellen Themen, so z.B. die Zeitschriften *Wille und Macht*, *Die HJ*, *Das deutsche Mädel* oder *Der Pimpf*.¹⁷⁸ Und auch in den Heimabendmappen, die alle 14 Tage erschienen und Anregungen für die wöchentlich stattfindenden Heimabende der Hitlerjugend-Gruppierungen enthielten, ging es unter anderem um kulturelle Themen. Sowohl der NSLB als auch die RJF gaben zudem eigene Reihen mit Laienspielen für Kinder bzw. Jugendliche heraus. Der NSLB veröffentlichte ab 1937 unter dem Reihentitel *Spiele und Feste der deutschen Schule* einige Theaterstücke, das Lektorat hatte Karl Seibold. Das Kulturamt der Reichsjugendführung gab zwei von der Konzeption her unterschiedliche Reihen heraus, *Spiele der deutschen Jugend* und *Das Kurzspiel*.¹⁷⁹

In den Kriegsjahren gab es Beschränkungen, welche Bücher überhaupt gedruckt werden konnten, denn Papier wurde kontingiert. Seit Januar 1940 galt eine Anordnung über die Papierverbrauchsstatistik, die Verlage mussten für jede Neuauflage oder Neuerscheinung die Auflagenhöhe und die Art und Verwendung des benutzten Papiers notieren, und die Angaben mit dem Pflichtablieferungsexemplar an die Deutsche Bücherei (heute: Deutsche Nationalbibliothek) schicken. Schriften aus dem Gebiet des Wehrschrifttums oder solche, die Interessen der Wehrmacht berührten oder in Beziehung zum aktuellen Krieg standen, wurden anmeldepflichtig

¹⁷⁶ Schruttko, Tatjana: *Die Jugendpresse im (1997)*, S. 78.

¹⁷⁷ Siehe auch ebd., S. 79.

¹⁷⁸ Pahmeyer, Peter u. Lutz van Spankeren: *Die Hitlerjugend in (1998)*, S. 186.

¹⁷⁹ Die *Spiele der deutschen Jugend* werden in Kapitel 4 dieser Arbeit besprochen. *Das Kurzspiel* umfasst nur 5 Bände von kurzen propagandistisch einzusetzenden Stücken.

bei der Schrifttumsabteilung im RMVP. Dabei waren möglichst genaue Angaben zum Verfasser, dem vorläufigen Titel, Inhalt, Aufbau, Umfang, Auflage und geplantem Ladenpreis zu machen. Gewünscht war weiterhin, dass die Verlage begründeten, warum sie dieses Buch herausbringen wollten. Die Prüfungspflicht galt auch für Neuauflagen und Nachdrucke. Angenommene oder als Druckfahnen vorliegende Manuskripte mussten der Schrifttumsabteilung zur Prüfung vorgelegt werden. Aber auch die nicht anmeldepflichtigen Werke wurden kontrolliert. Die Verlage mussten bei der Wirtschaftsstelle des deutschen Buchhandels für jeden Buchtitel einen Antrag auf Zuteilung von Papier und Einbandmaterial stellen. Die Begutachtung der Anträge führten Mitarbeiter der Wirtschaftsstelle in Abstimmung mit der Schrifttumsstelle im RMVP durch.¹⁸⁰ Mit dem Überfall des Deutschen Reichs auf die Sowjetunion am 22. Juni 1941 verschärfte sich die Situation, da Rohstoffe nun allgemein rationiert wurden. Eine Kommission wurde eingesetzt, die über jeden Antrag auf Papierzuteilung einzeln entschied.¹⁸¹ Später wurde über alle Anträge eines Verlags gebündelt entschieden.¹⁸² Die Möglichkeit zur politischen Einflussnahme und zur Behinderung zum Beispiel konfessionell geprägter Verlagsarbeit war also gegeben. Um die Verteilungskämpfe um das Papier zu steuern, wurden kriegswichtige Literaturgebiete benannt. Zu diesen zählte auch das ‚Kinder- und Jugendschrifttum‘.¹⁸³ Von der Genehmigung einer bestimmten Papiermenge bis zu dem Zeitpunkt, an dem ein Verlag dieses Papier auch tatsächlich erhielt, konnten jedoch mehrere Monate vergehen.¹⁸⁴ Ab dem Frühjahr 1944 mussten die Verlage dann nicht mehr Anträge für einzelne Titel stellen, sondern für ihr zu druckendes Programm, für welches sie, nach erfolgreicher Prüfung durch das RMVP, gegebenenfalls Papierzuteilungen erhielten.¹⁸⁵ Von den wechselnden Regelungen und Vorschriften war selbstverständlich auch die Veröffentlichung von Laienspieltexten für Kinder und Jugendliche betroffen. Später im selben Jahr kam es zur zwangsweisen Schließung tausender Verlage und Buchhandlungen. Weniger als 300 Verlage blieben davon verschont. Darunter waren nur sehr wenige, in denen (auch) Texte für das Laienspiel erschienen, darunter Ludwig Voggenreiter aus Potsdam, Langen/Müller aus Berlin und Arwed Strauch aus Leipzig.¹⁸⁶

¹⁸⁰ Barbian, Jan-Pieter: Literaturpolitik im ‚Dritten (1995), S. 553–555.

¹⁸¹ Ebd., S. 555. Vgl. auch Van Iinhou, Ine: Das Buch in der nationalsozialistischen Propagandapolitik. Berlin u.a.: De Gruyter 2012, S. 227.

¹⁸² Barbian, Jan-Pieter: Literaturpolitik im ‚Dritten (1995), S. 555–556.

¹⁸³ Ebd., S. 557.

¹⁸⁴ Vgl. Bühler, Hans-Eugen u. Edelgard Bühler: Der Frontbuchhandel 1939-1945. Organisationen, Kompetenzen, Verlage, Bücher. Eine Dokumentation. Frankfurt a. M.: Buchhändler-Vereinigung 2002 (=Archiv für Geschichte des Buchwesens 3), S. 10.

¹⁸⁵ Barbian, Jan-Pieter: Literaturpolitik im ‚Dritten (1995), S. 559.

¹⁸⁶ Bühler, Hans-Eugen u. Edelgard Bühler: Der Frontbuchhandel 1939-1945 (2002), S. 70–80.

4. DIE SPIELE DER DEUTSCHEN JUGEND

4.1 Verlag, Herausgeber und Allgemeines zur Reihe

Die Reihe *Spiele der deutschen Jugend* erschien von 1936 bis 1945 im Arwed Strauch Verlag in Leipzig. Dieser war 1891 vom Buchhändler Rudolf Eugen Viktor Arwed Strauch gegründet worden und hatte zunächst thüringische Heimatliteratur und kleinere geistliche Schriften herausgebracht. Strauch übernahm bald den Berliner Verlag Richard Wilhelmi. Als Schwerpunkte etablierten sich einerseits Werke über sächsische Kirchengeschichte und andere evangelische Schriften, andererseits populärwissenschaftliche Werke aus dem Fachbereich Psychologie sowie Bücher über Spiritismus und Hypnose.¹ Im Jahr 1899 kam es, wie Strauch selbst es formuliert, zu einer tief greifenden Änderung der Verlagsrichtung.² Paul Matzdorf, Lehrer an einer Dorfschule, schrieb an den Verlag um zu erfragen, ob dieser seine Stücke veröffentlichen würde. Die Texte waren aus Matzdorfs praktischer Arbeit mit Schulkindern heraus entstanden. Der Verleger Strauch sagte zu, die Stücke wurden verlegt und eine Reihe, die *Jugend- und Volksbühne*, entstand.³ Als deren Herausgeber fungierte zunächst Paul Matzdorf selbst, später Heinz Topel.⁴ Die *Jugend- und Volksbühne* war ab Beginn des 20. Jahrhunderts in Strauchs eigenen Worten aus dem Jahr 1931

richtunggebend für die Verlagsproduktion der folgenden 25 Jahre und um sie gruppieren sich alle weiteren Abteilungen, die im Laufe der Zeit geschaffen wurden: Die Schulfeiern mit ihren zahlreichen Anhängen, die Jugend- und Volks-Abende, die Melodramen, das Kasper-, Marionetten- und Kartoffeltheater, das Schattenspiel, die Lichtbilder, das Singspiel, das Volks- und Märchenspiel mit Musik, die Lustspieloperette, das Haustheater, die Tänze und Reigen, die Jugend-Vereinsbühne, die Arbeiterbühne, Neulandbühne, Mädchenvereins-bühne, die Klassenlese mit verteilten Rollen, der Karren, die Blachettaspiele und die große Zahl der der Jugendpflege und Volksbildung dienenden Gebrauchsbücher, die in seiner Sammlung enthalten sind.⁵

¹ Vgl. Strauch, Arwed: Ein kurzer Bericht über Entstehung und Entwicklung meiner Firma. In: Vierzig Jahre Verlag Arwed Strauch. Ein kurzer Überblick über die Entwicklung der Handlung und ihre Arbeitsgebiete in Beiträgen einiger Mitarbeiter. Leipzig: Arwed Strauch 1931. S. 9–24. Hier: S. 12–17.

² Ebd., S. 17.

³ Thomas Erlach schreibt 2008 über Paul Matzdorf und die Reihe: „Seit 1907 gab er die Reihe *Jugend- und Volksbühne* heraus, in der im Laufe der Zeit über 700 Hefte mit Schulspielen erschienen. Die Schulspiele dieser Reihe sind meines Wissens nach bisher von der Forschung kaum beachtet worden. Matzdorf wollte in seinem pädagogischen Wirken vor allem die Spielfreude der Kinder und Jugendlichen fördern und die damals dominierende ‚Drillschule‘ zurückdrängen. Das gelang ihm allerdings nur teilweise, da er einerseits bis 1918 häufig von - speziell geistlichen - Schulinspektoren befehdet wurde, andererseits nicht immer der Gefahr der Sentimentalität und der Deutschtümelei entronnen ist. Dennoch ist die Leistung Matzdorfs auf dem Gebiet des Schultheaters als für seine Zeit herausragend anzusehen.“ (Erlach, Thomas: Das patriotische Festspiel (2008), S. 99.). Zu Matzdorfs Leben vgl. auch: Bodag, Joachim: In memoriam Paul Matzdorf (1846-1930). In: Mitteilungsblatt des Förderkreises für Bildungsgeschichtliche Forschung e. V. 14 (2003) H. 1. S. 23–30.

⁴ Strauch, Arwed: Ein kurzer Bericht (1931), S. 17–18. Matzdorf verstarb im Jahr 1930.

⁵ Ebd., S. 21.

Seit der Änderung der Verlagsrichtung könne von einer planmäßigen Verlagsproduktion gesprochen werden, so Strauch.⁶ Der Erfolg der *Jugend- und Volksbühne* kam nicht über Nacht, er entwickelte sich erst allmählich.⁷ Die verschiedenen Spielreihen, die Strauch aufzählt, waren unterschiedlich umfangreich, die Menge an Theaterspieltexten, die bei Arwed Strauch erschien, war jedenfalls groß.⁸ Der *Ratgeber für die Jugend- und Volksbühne*, eine Art Verlagskatalog für die gleichnamige Reihe und ähnliche Verlagsgebiete, gibt einen guten Überblick über die Vielfalt der bei Arwed Strauch erscheinenden Spieltexte für Laienspieler unterschiedlichen Alters und für unterschiedliche Spielanlässe. Auch im Vertrieb von Handpuppen für das Kasperlespiel scheint der Verlag erfolgreich gewesen zu sein, neben dem Hauptvertrieb für Kallista-Kasperl-Puppen betrieb Arwed Strauch auch den Alleinvertrieb der Hohnsteiner Puppen. Letzteres bot sich an, da auch die *Hohnsteiner Puppenspiele*, herausgegeben von Max Jacob, im Verlag erschienen.⁹

1927 wurde die Zeitschrift *Die Spielgemeinde* gegründet, eine illustrierte Zeitschrift für das Jugend- und Laienspiel, für Feste und Feiern der Schule, das Kasperlespiel usw. Jährlich erschienen vier vollständige Spielbeilagen¹⁰, insgesamt erschien die Zeitschrift zweimal im Monat. Mitarbeiter waren unter anderem Walther Blachetta und Kurt Riemann.¹¹ Ab 1936 erschien die *Spielgemeinde* unter dem Titel *Die Spielschar* und wurde nun von der Reichsjugendführung herausgegeben. Über die *Spielschar* schreibt Tatjana Schruttko in ihrer Arbeit über die Jugendpresse im Nationalsozialismus:

Im Mittelpunkt der ‚Spielschar‘ standen Beiträge, in denen verschiedene Aspekte des „neuen kulturellen Willens“ erläutert wurden, um den Jugendlichen auf diesem Gebiet die entsprechenden theoretischen Grundlagen zu vermitteln. Der praktischen Umsetzung dieses Wissens dienten vor allem Anleitungen für die Gestaltung von großen Kundengebungen, Feiern und Versammlungen. In den Heften wurden Sprechtexte, Lieder und Noten für Brauchtumsspiele, Märchenspiele, Sprechchöre oder Puppenspiele abgedruckt und Anregungen für Volkstänze, Stegreifspiele etc. gegeben.

⁶ Ebd., S. 23.

⁷ Vgl. dazu Topel, Heinz: Von den Paten. Eine Lese aus einer alten Briefmappe. In: Vierzig Jahre Verlag Arwed Strauch. Ein kurzer Überblick über die Entwicklung der Handlung und ihre Arbeitsgebiete in Beiträgen einiger Mitarbeiter. Leipzig: Arwed Strauch 1931, S. 39–45.

⁸ Der Verlag gehörte in den 1920er Jahren zu den kleineren der führenden Verlage Leipzigs. Sein Anteil an der gesamten Buchproduktion Leipzigs betrug 1,8%. Im Jahr 1920 wurden vom Verlag insgesamt 69 Titel neu herausgebracht, im Jahr 1922 waren es 57 und 1927 100. Vgl. Kastner, Barbara: Statistik und Topographie des Verlagswesens. In: Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Die Weimarer Republik 1918 - 1933. Teil 1. Hrsg. von Ernst Fischer u. Stephan Füssel. Berlin, Boston: De Gruyter 2012. S. 341–378. Hier: S.371.

⁹ Ratgeber für die Jugend- und Volksbühne. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1931?], S. 46–47.

¹⁰ Strauch, Arwed: Ein kurzer Bericht (1931), S. 22.

¹¹ Ratgeber für die (1931), S. 65 bzw. Innenseite der Buchrückseite.

Diese Anweisungen hatten in erster Linie die Wahrung des deutschen Brauchtums zum Ziel. Die Jugendlichen sollten bei Veranstaltungen wie Heimatfesten dafür Sorge tragen, daß die Feierlichkeiten entsprechend der nationalsozialistischen Auffassung in Form und Haltung dem völkischen Gemeinschaftsgedanken, dem Gedanken der Schlichtheit und Einfachheit gerecht wurden.¹²

Die Zeitschrift erschien bis 1944, im Jahr 1938 lag die Auflage bei knapp 14.000 Exemplaren.¹³ Der Verlag Arwed Strauch wurde so bedeutend, dass er zu jenen weniger als 300 gesicherten Verlagen gehörte, welche die groß angelegte Schließungsaktion im Jahr 1944, bei der tausende Verlage und Buchhandlungen geschlossen wurden, überstanden.¹⁴ Der Verlag überlebte den Zweiten Weltkrieg, ab 1945 trug er den Namen *Deutscher Laienspielverlag* und war zunächst ansässig in Rotenburg/Fulda, ab 1952 dann in Weinheim a. d. Bergstraße. 1969 wurde der Name in *Deutscher Theaterverlag* geändert.¹⁵ Dieser ist auf dem Gebiet des Amateurtheaters noch heute einer der führenden Verlage im deutschsprachigen Raum. Neben eigenen Veröffentlichungen und der Herausgabe der Fachzeitschrift *Spiel und Theater* ist ein wichtiges Geschäftsfeld die Vertretung der Rechte professioneller Theaterverlage gegenüber Schulbühnen, Amateurtheatern etc.¹⁶

Die Reihe *Spiele der deutschen Jugend* umfasst 37 Titel und wurde vom Kulturamt der Reichsjugendführung der NSDAP (Heft 1 – 8) bzw. von der Reichsjugendführung der NSDAP (ab Heft 9) herausgegeben. Der erste Band erschien im Jahr 1936, es handelt sich um das Stück *Das große Zeittheater. Die tragische Geschichte vom gutmütigen Hansel* von Erich Colberg. Als 37. und letzter Band der Reihe erschien im Jahr 1944 oder 1945 Hermann Schultzes *Die vergessene Braut. Ein großes dramatisches Spiel*. Da in den einzelnen Heften kein Erscheinungsjahr angegeben wird und auch die enthaltenen Vorworte nicht datiert sind, müssen Jahre des Erscheinens anhand externer Quellen erschlossen werden. Maßgeblich sind hier die Angaben der jeweiligen besitzenden Bibliotheken. Diese weichen nur bei einzelnen Texten voneinander ab und liefern gute Anhaltspunkte dafür, welches Stück wann erschienen sein dürfte. Teilweise wird von der Heftnummerierung her später erschienenen Stücken ein früheres Erscheinungsjahr zugewiesen oder umgekehrt. Wo dies von einer oder mehreren besitzenden Bibliotheken und der Deutschen

¹² Schruttker, Tatjana: Die Jugendpresse im (1997), S. 79.

¹³ Ebd., S. 78. In der Januar/März-Ausgabe von 1944 wird die Einstellung des Erscheinens der Zeitschrift zum 30. September 1944 „für die Dauer des Krieges“ angekündigt. Bereits im Voraus gezahlte Bezugsgebühren sollten auf Anweisung der Reichspressekammer nur auf Antrag erstattet werden, der Verlag sollte alle bereits erhaltenen Beträge ans Winterhilfswerk abführen. Siehe folgenden Beitrag in der *Spieleschar*. o. A.: An alle Bezieher! In: Die Spieleschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung 17 (1944) 1/3. S. 17.

¹⁴ Bühler, Hans-Eugen u. Edelgard Bühler: Der Frontbuchhandel 1939-1945 (2002), S. 70–80.

¹⁵ Vgl. dazu <http://www.theaterforschung.de/institution.php4?ID=199> (27.1.2017).

¹⁶ Vgl. <http://www.dtver.de/> (25.1.2017).

Nationalbibliothek so angegeben wurde, wird die Angabe von mir übernommen. Bei nur zwei Angaben mit jeweils unterschiedlichem Erscheinungsjahr wird das Erscheinungsjahr angegeben, das in der Abfolge der Heftnummern logischer erscheint.¹⁷ 1936 erschienen demnach vermutlich sechs Hefte (1, 2, 3, 4, 5 und 7), 1937 waren es sieben bzw. acht (die Hefte 6, 8, 9, 10, 11, 12 und 13 sowie eine zweite Version von Heft 4). 1938 erschienen die beiden Hefte 14 und 15, 1939 die acht Hefte 16-23. 1940 erschien nur ein Heft (24), 1941 waren es wieder zwei (25 und 26). Im Jahr 1942 erschienen vermutlich sechs Hefte (27, 28, 29, 31, 33 und 34), 1943 waren es drei (30, 32 und 35) und in den Jahren 1944 und 1945 jeweils eins (36 bzw. 37). Vor dem Zweiten Weltkrieg (bzw. bis kurz nach Kriegsbeginn) erschienen in vier Jahren also 23 der insgesamt 37 Hefte, während des Krieges innerhalb von sechs Jahren weitere 14. Auffällig ist, dass in einigen Jahren deutlich mehr Stücke erschienen als in anderen. Gründe hierfür könnte sein, dass innerhalb der zuständigen Stelle in der RJF zeitweise andere Prioritäten gesetzt wurden oder nicht genügend Stücke (bzw. veröffentlichungswürdige Stücke) eingesandt wurden. Ab 1940 hing die Möglichkeit zur Veröffentlichung eines Stückes auch von der Papierzuteilung ab.

Zwei Personen treten als Vertreter des Kulturamtes und als eine Art Herausgeber der Reihe in Erscheinung, sie haben jeweils Vorworte zu verschiedenen Heften verfasst. Die ersten zwei Bände sowie *Die Söhne. Ein Spiel um die Mutter* (Heft 6) enthalten jeweils ein nicht namentlich gekennzeichnetes Vorwort. In *Ewiges Volk* von Wolfram Brockmeier (Heft 3) sind erstmals Initialen unter dem Vorwort angegeben: H.O. Hinter diesen könnte sich dieselbe Person verbergen, die als „Ohl.“ das Vorwort zum neunten Heft der Reihe, *Die Gänsemagd. Ein Märchenspiel* von Hedwig von Olfers, unterzeichnet. Zur Identität von H.O. bzw. Ohl. gibt das Vorwort zu *Peter Squenz* von Franz Kröger und Günther Boehnert (Heft 7) einen Hinweis. Hier heißt es am Ende der von den Autoren verfassten einleitenden Ausführungen:

Wir freuen uns, daß das Spiel dem Kulturamt der RJF. [sic] so gefallen hat, daß es hier in vorliegender Reihe gedruckt worden ist. Wir danken dem Kameraden *Heinz Ohlendorf* vom Kulturamt und unserem Spielscharführer *Karl-Heinz Richter* für ihre Anregungen. [Hervorhebungen im Original durch Sperrdruck, B.K.]¹⁸

Es erscheint sehr wahrscheinlich, dass der angesprochene Heinz Ohlendorf sich sowohl hinter den Initialen „H.O.“ als auch hinter dem Namenskürzel „Ohl.“ verbirgt. Möglicherweise ist er

¹⁷ Die Angaben differieren um höchstens ein Jahr. Für *Die Jungen vom Steilen Hang* von Trude Sand (Heft 5) werden die Jahre 1936 und 1937 als Erscheinungsjahr angegeben, für Heft 13 die Jahre 1937 und 1938.

¹⁸ Kröger, Franz u. Günther Boehnert: *Peter Squenz. Ein Rüpelspiel. Sehr frei nach Shakespeare und Gryphius.* Leipzig: Arwed Strauch o.J. [1936] (=Spiele der deutschen Jugend 7), S. 6.

auch für weitere, namentlich nicht gekennzeichnete Vorworte verantwortlich – dies bleibt allerdings Spekulation. Ohlendorf war Verfasser von Werken zum Schattenspiel, z.B. *Das Schattenspiel. Ein Werkbuch für Schattenspieler* aus dem Jahr 1935.¹⁹ Er hat auch selbst Schattenspieltex te veröffentlicht, im Verlag Ludwig Voggenreiter in Potsdam. Als Erklärung, warum Ohlendorf keines seiner Stücke in der Reihe *Spiele der deutschen Jugend*, für die er zumindest zeitweise verantwortlich gewesen war, veröffentlichte, erscheint einleuchtend, da sein Schwerpunkt als Autor auf dem Bereich Schattenspiel lag. Und Schattenspiele kommen in den *Spiele der deutschen Jugend* nicht vor, mit Ausnahme einer Sequenz im Stück *Laterna magica* (Heft 13). Nach 1945 veröffentlichte Ohlendorf weiterhin Laienspieltex te. Einem kurzen Nachruf in einer Ausgabe des *Heimatboten des Landkreises Braunschweig* zufolge war Ohlendorf ab 1954 Schriftleiter (also Redakteur²⁰) bei diesem Heimatbuch und verstarb 1970 im Alter von 74 Jahren.²¹

Im zehnten Heft der Reihe, *Betrogene Betrüger. Ein Schelmenspiel in 2 Bildern* von Oskar Seidat, findet sich neben kurzen Spielanweisungen des Autors, die Hinweise zum Aufführungsort und zur Darstellungsweise geben, ein halbseitiges Vorwort von Wolfgang Förster. Dieser war Mitarbeiter in der Reichsjugendführung und verfasste fortan für nahezu alle Stücke der Reihe Vorworte in unterschiedlicher Länge. Heinz Ohlendorf bzw. sein Kürzel oder seine Initialen tauchen ab diesem Zeitpunkt nicht mehr auf. Es gibt im weiteren Verlauf der Reihe nur einige Hefte, für die Förster kein Vorwort verfasst hat bzw. wo diese nicht mit seinem Namen gekennzeichnet sind. In Heft 13 und 31 ist das Vorwort jeweils nicht unterzeichnet, die Hefte 23 und 29 haben gar kein Vorwort. In *Die Mutter* (Heft 24) wurde das Vorwort von Wolfgang Förster und der Autorin, Hertha Kramer, gemeinsam verfasst.²² Ganz am Ende der Reihe, im letzten Heft mit dem Titel *Die vergessene Braut*, ist mit Hermann Schultze der Autor des Stücks alleine für das Vorwort verantwortlich.²³ Einigen Stücken sind neben Försters Vorwort noch weitere Bemerkungen zum Stück vorangestellt, unter Überschriften wie *Hinweise zum Stück* oder *Spielanweisungen*. Dies ist der Fall in den Heften 26 (*Fiedel und Galgen*, hier sind die Spielanweisungen mit Försters Namen unterzeichnet), 27 (*Des Teufels Spießgesellen*), 28 (*Der Prinz im blauen Mantel*) und 30 (*Frau Rumpentrumpfen*).

¹⁹ Ohlendorf, Heinz: *Das Schattenspiel. Ein Werkbuch für Schattenspieler*. München und Potsdam: Christian Kaiser und Ludwig Voggenreiter 1935 (=Werkbücher für deutsche Geselligkeit 2).

²⁰ Vgl. zur Bedeutung und Verwendung des Wortes *Schriftleiter* nach 1945 Schmitz-Berning, Cornelia: *Vokabular des Nationalsozialismus* (2007), S. 561.

²¹ Oeding, Ernst A.: *Heinz Ohlendorf zum Gedenken*. In: *Heimatbote des Landkreises Braunschweig* (1971). S. 4.

²² Man könnte hier von einer Mischform zwischen allographem und autographem Vorwort sprechen.

²³ Dieses Vorwort ist mit sieben Seiten sehr umfangreich, was zum sehr umfangreichen Spieltext (dieser umfasst 101 Seiten) passt.

Mit Förster tritt – in weitaus stärkerem Maße, als es bei Ohlendorf der Fall war – eine greifbare Person in Erscheinung, nicht zuletzt durch die konsequente und vollständige Nennung seines Namens. Als Vorwortverfasser repräsentiert er das Kulturamt der Reichsjugendführung, in dessen Namen beurteilt er die Stücke, ordnet sie in einen größeren Zusammenhang ein und bietet zum Teil Leitlinien für ihr Verständnis und ihre Umsetzung. Durch die Kontinuität in der Person Försters wird auch die Reichsjugendführung als herausgebende Institution greifbarer. Förster war etwa zehn Jahre jünger als Ohlendorf, er wurde, laut Lebenslauf in seiner Dissertationsschrift, am 11.10.1906 in Jauer in Niederschlesien geboren. Ab 1916 besuchte er das Gymnasium in Jauer, wo er 1926 sein Abitur bestand.²⁴ Er studierte Germanistik, Neuere Philologie und Philosophie in Freiburg, Kiel und Breslau; wie er selber schrieb „mit dem besonderen Ziele, mich hauptsächlich auf erzieherischem Gebiete zu betätigen“²⁵. Försters Dissertation wurde 1932 gedruckt. Interessant ist, dass er seinen Dokortitel zunächst nicht verwendet, wenn er die Vorworte der *Spiele der deutschen Jugend* unterzeichnet. Dieser erscheint das erste Mal im Jahr 1943 unter dem Vorwort zu *Frau Rumpentrumpfen. Ein Spiel von den Schicksalsfrauen* von Hermann Schultze (Heft 30).²⁶

1937 erschien ein Buch Wolfgang Försters zu einem theaterpraktischen Thema, *Das Scharadenspiel. Ein Werkbuch für Laienspieler*.²⁷ Dieser schmale Band von 60 Seiten bietet nach einer knappen Einleitung Hinweise für die Spielpraxis, für den Aufbau einer Spielgruppe, die verschiedenen Spielformen des Scharadenspiels und wie und wo sie Anwendung finden könnten. Zu Beginn der Einleitung weist Förster darauf hin, dass die Schilderungen aus praktischer Arbeit heraus entstanden seien: „Aus der praktischen Arbeit heraus soll hier eine urwüchsige Vorübung zum eigentlichen Laienspiel, das Scharadenspiel, geschildert werden.“²⁸ Förster war also nicht nur Literaturwissenschaftler, sondern auch Theaterpraktiker, der seine theaterpraktischen Erfahrungen zu einem Handbuch verarbeitete.

Förster zeigt sich in den Vorworten der *Spiele der deutschen Jugend* als Kenner der Materie *Laienspiel*, er weiß nicht nur um die in ‚seiner‘ Reihe erschienenen Stücke, sondern weist auch auf

²⁴ Vgl. Förster, Wolfgang: Heinrich Laubes dramatische Theorie im Vergleich zu seiner dramatischen Dichtung (Historische Tragödien). Inaugural-Dissertation. Breslau 1932, S. 107. Auch die Daten zu Försters Ausbildung sind dem dort abgedruckten Lebenslauf entnommen.

²⁵ Ebd.

²⁶ Schultze, Hermann: Frau Rumpentrumpfen. Ein Spiel von den Schicksalsfrauen. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1943] (=Spiele der deutschen Jugend 30), S. 4.

²⁷ Förster, Wolfgang: Das Scharadenspiel. Ein Werkbuch für Laienspieler. Potsdam: Ludwig Voggenreiter o. J. [1937] (=Werkbücher für deutsche Geselligkeit 3). Eine zweite, leicht veränderte Auflage erschien 1941 im selben Verlag.

²⁸ Ebd., S. 3.

Veröffentlichungen in anderen Reihen oder anderen Verlagen hin, die vom selben Autor stammen.

Im Vorwort zu *Landgraf werde hart* von Franz Lorenz (Heft 22) schreibt Förster beispielsweise:

Das vorliegende Spiel von Franz Lorenz stellt den ersten Beitrag eines Sudetendeutschen in unserer Reihe dar. Der Verfasser ist uns jedoch schon lange kein Unbekannter mehr. Sein Spiel „Die verstorbene Gerechtigkeit“ ist gerade von jugendlichen Spielgemeinschaften mit am meisten gespielt und dabei als eins [sic] der stärksten völkischen Spieldichtungen überhaupt empfunden worden. Das neue Spiel „Landgraf werde hart“ stellt sich gleichwertig dem genannten zur Seite.²⁹

Förster gibt auch Hinweise auf Stücke, die auf derselben Vorlage basieren wie ein Stück der Reihe, so zum Beispiel im Vorwort zu *Das Hasenhüten* von Georg Magiera (Heft 25): „Für den vergleichenden Spielbetrachter sei noch erwähnt, daß das gleiche Märchen von Margarethe Cordes in anderer Art in dem Spiel ‚Drei Säcke voll Lügen‘ bearbeitet worden ist.“³⁰ Im Vorwort zu Oskar Seidats *Fiedel und Galgen* (Heft 26), das auf der Vorlage des Grimm’schen Märchens *Der Jude im Dorn* beruht, schreibt Förster:

[...] Das Grimmsche Märchen ist schon des öfteren [sic] als Laienspiel bearbeitet worden. Als bekannteste Bearbeitung nenne ich „Die Zaubergeige“ von Walther Blachetta. – Die vielleicht noch erwähnenswerte Komödie des Grafen Pocci gleichen Namens steht außerhalb unserer Betrachtungen, da sie wesentlich auf anderen Quellen wie [sic] dem Märchenstoff fußt und mit zeitbedingter Satire angefüllt, [sic] eine mehr literarische Gattung darstellt.³¹

Mit diesen Hinweisen auf die Stücke von Blachetta und Cordes zeigt Förster zum einen seine Fachkenntnis im Bereich der Laienspielliteratur. Außerdem stellt er die in seiner Reihe vorliegenden Spiele in den direkten Vergleich mit jenen Werken. Da es sich bei Blachetta wie bei Cordes um im Laienspielbereich bekannte (wenn auch im Falle Blachettas nicht unumstrittene³²)

²⁹ Lorenz, Franz: *Landgraf werde hart*. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1939] (=Spiele der deutschen Jugend 22), S. 3.

³⁰ Magiera, Georg Adalbert: *Das Hasenhüten*. Ein fröhliches Märchenspiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1941] (=Spiele der deutschen Jugend 25), S. 5. Auch *Drei Säcke voll Lügen* ist bei Arwed Strauch in Leipzig erschienen, als Nummer 724/725 der Reihe *Jugend- und Volksbühne* im Jahr 1935.

³¹ Seidat, Oskar: *Fiedel und Galgen*. Ein heiter-besinnliches Jungenspiel nach Gebrüder Grimm (*Der Jude im Dorn*). Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1941] (=Spiele der deutschen Jugend 26), S. 4. Von Poccis Stück gibt es einige Bearbeitungen aus den 1920er und 1930er Jahren. Eine Bearbeitung von Poccis Kasperstück für die Personenbühne von Kurt Riemann erschien im Jahr 1927 als zweiter Band der Reihe *Der Karren*, ebenfalls bei Arwed Strauch, eine weitere von J. Perwe im Jahr 1930 bei Höfling in München. Der Verlag Voggenreiter in Potsdam gab es 1934 als 10. Band der Reihe *Spiele der Jugend- und Laienbühne* mit Musik von Christoph Dietrich heraus. Blachettas *Zaubergeige* erschien bereits 1924 in 2. Auflage im Verlag des Bühnenvolksbundes, weitere Ausgaben folgten. Später erschienen auch mehrere Auflagen in der Reihe *Volksspieldienst* im Verlag Langen/Müller in Berlin.

³² Vgl. zu den unterschiedlichen Bewertungen Blachettas, seiner praktischen Theaterarbeit und seiner Stücke in den 1920er Jahren: Kaufmann, Andreas: *Vorgeschichte und Entstehung* (1991), S. 81–82, zu seinem völkischen Gedankengut und seiner Tätigkeit im ‚Dritten Reich‘ siehe ebd., S. 82–83.

Autoren mit vielen Veröffentlichungen schon seit den 1920er Jahren handelt, wird so signalisiert, dass die in der Reihe *Spiele der deutschen Jugend* erschienen Stücke von gleicher oder ähnlicher Qualität sind und einen Vergleich nicht scheuen müssen. Mit der Nennung des Grafen Pocci zeigt Förster seine über den Bereich der aktuellen Laienspielliteratur hinausweisende Kompetenz als Kenner auch der älteren dramatischen Literatur für Kinder. Bei anderen Gelegenheiten hebt Förster die Verdienste der Autoren auch direkter hervor als durch einen Vergleich mit anderen Autoren. Positiv erwähnt werden z.B. die etablierten und bekannten Autoren Erich Colberg³³ und Oskar Seidat³⁴. Die lobenden Worte Försters über diese beiden vermitteln dem Leser des Vorwortes die Botschaft, dass das vorliegende Stück ‚gut‘ sei, dass es eine bestimmte Besonderheit oder spezielle Bedeutung habe, durch die es sich beispielsweise von anderen Stücken abhebe. Die Qualität der Autoren selber steht aufgrund der Bekanntheit im Grunde nicht zur Debatte. Förster muss sie dem Leser nicht erst vorstellen. Aber auch über unbekanntere Autoren äußert sich Förster lobend, wie zum Beispiel über Lore Reinmöller:

Mit dem vorliegenden Mädelspiel „Rapunzel“ wird unsere Spielreihe durch eine weitere Bearbeitung eines Grimmschen Märchenstoffes bereichert. Mit Lore Reinmöller, der Verfasserin, tritt eine neue aus der Führung des BDM. hervorgegangene Spieldichterin in den Kreis unserer Volksspielautoren. Ihr erstes Spiel zeigt bereits die besondere Begabung für das gestaltete dichterische Wort, das an den Höhepunkten dem Spiel die tiefere Bedeutung gibt.³⁵

Reinmöller ist also keine etablierte Autorin, sie hat zuvor kein Stück veröffentlicht. Förster versucht möglicherweise, das ‚Manko‘ der unbekanntenen Verfasserin vergessen zu machen, indem er die Qualität ihrer Arbeit explizit betont. Der Verweis auf ihre BDM-Karriere verleiht Reinmöller eine besondere Art von Glaubwürdigkeit, sie ist eine Autorin aus den eigenen Reihen der HJ (bzw. des BDM), ihr haftet dadurch eine Art ‚Stallgeruch‘ an, wodurch sie möglicherweise einen Vertrauensvorschuss oder eine wohlwollende Aufnahme bei den Spielgruppen(leitern) oder Lesern erhalten bzw. finden konnte.

³³ „Wenn wir im Grundspielplan des deutschen Volksspiels die Darstellung und Erneuerung alter Sagen und Mythenstoffe nicht missen wollen, dann müssen wir Erich Colberg für das vorliegende Spiel danken.“ (Colberg, Erich: Hagen. Ein feierliches Spiel. Leipzig: Arwed Strauch o.J. [1938 oder 1939] (=Spiele der deutschen Jugend 18), S. 3.).

³⁴ „Mit dem Namen Oskar Seidats verbinden wir die Vorstellung echten und urwüchsigen Laienspiels. Und immer nur der wird den richtigen Ton des Volksspiels unter Beachtung seiner Grenzen und Möglichkeiten treffen, dem sich die heimlichen Kammern des Volkes aus dem Alltag erschließen, wie daß beim Schulmeister Seidat der Fall ist. So reihen wir auch sein neuestes Spiel „Fiedel und Galgen“ in unsere Schatzkammer wertvollen Spielgutes ein.“ (Seidat, Oskar: Fiedel und Galgen (1941), S. 4.).

³⁵ Reinmöller, Lore: Rapunzel. Ein Märchenspiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1942] (=Spiele der deutschen Jugend 33), S. 3.

4.2 Zur Programmatik der Spiele der deutschen Jugend

4.2.1 Titel und Untertitel der Stücke

Um etwas über die Programmatik der *Spiele der deutschen Jugend* zu erfahren, ist es sinnvoll, den Blick zunächst auf die Titel und Untertitel der erschienenen Stücke zu richten. Ohne den Inhalt der Stücke zu kennen, kann man schon feststellen, dass es mindestens neun Märchenspiele und zehn „lustige“ Spiele gibt. Zu letzterer Gruppe zählen Stücke, die in Titel oder Untertitel als „lustig“, „fröhlich“, „heiter“, „Schwankspiel“ oder „Rüpelspiel“ bezeichnet werden. Dazu kommen zwei „feierliche“ Spiele und ein „Feierspiel“. Drei Stücke werden als „Jungenspiel“ bzw. „Spiel für Jungen“ bezeichnet, demgegenüber gibt es, wenn man nach den Untertiteln geht, ein „Mädelspiel“ und ein Spiel für Jungen und Mädchen.³⁶ Die durch diesen ersten groben Überblick entstandene Tendenz in Hinblick auf die Geschlechterorientierung der Stücke – mehr Jungen- als Mädchenspiele – bestätigt sich auch bei eingehenderer Beschäftigung mit den Stücken. Der Mengenunterschied zwischen lustigen, unterhaltenden Stücken zu Feierspielen bzw. feierlichen Spielen ist nicht ganz so eklatant, wie der erste Überblick es annehmen lässt. Auch hier stimmt aber die Tendenz: Es gibt mehr lustige als ernste Stücke. Auflistungen aller bisher erschienenen Stücke hinten oder vorne in den einzelnen Bänden gibt es nicht, demzufolge auch keine vom Verlag oder den Herausgebern vorgenommene Einteilung in Kategorien, Gruppen oder ähnliches.

4.2.2 Das Vorwort zum ersten Band

Das Vorwort zum ersten Heft der Reihe, *Das große Zeittheater. Die tragische Geschichte vom gutmütigen Hansel* von Erich Colberg, ist nicht namentlich gekennzeichnet. Es scheint nicht vom Autor, sondern von einem Vertreter des Kulturrats der Reichsjugendführung verfasst worden zu sein, denn zu Beginn des Vorwortes heißt es:

Dieses erste vom Kulturrat der Reichsjugendführung herausgegebenen Spiel zeigt zugleich, wie wir uns ein wirkliches Jungenspiel denken. [...] Wichtig ist nur eines: *Das große Zeittheater* geht dich und mich und alle Volksgenossen an! [Hervorhebung im Original durch Sperrdruck, B.K.]³⁷

Das „wir“ signalisiert, dass der Verfasser des Vorwortes sich der RJF bzw. dem Kulturrat zugehörig fühlt. Die gewählte Formulierung – „wie wir uns ein wirkliches Jungenspiel denken“ –

³⁶ Bei den hier getroffenen Zahlenangaben wurden einzelne Stücke zwei Kategorien zugeordnet. Colbergs *Fahrt nach China* (Heft 12) wird im Untertitel nämlich beispielsweise *Ein lustiges Jungenspiel* genannt.

³⁷ Colberg, Erich: *Das große Zeittheater. Die tragische Geschichte vom gutmütigen Hansel. Lieder von Gerhard Nowotny*. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1936] (=Spiele der deutschen Jugend 1), S. 3.

zeigt, dass es offenbar beabsichtigt ist, mit den in der Reihe veröffentlichten Stücken beispielhaft gute Texte zur Verfügung zu stellen. Diese sollen vermutlich einem Idealbild, das man sich von bestimmten Stücktypen im Kulturamt macht, entsprechen. Im Weiteren beschäftigt sich das Vorwort mit dem Stück bzw. mit Bühnenbild, Requisiten etc. Dazu gibt es einige kurze Spielanweisungen für den Anfang des Stückes. Weitere Informationen über die Zielrichtung und Zusammensetzung der Reihe bietet das Vorwort nicht.

4.2.3 Die übrigen Vorworte

Neben den von Ohlendorf und Förster verfassten Vorworten und jenen ohne Namenskennzeichnung gibt es in mehreren Bänden auch Vorworte anderer Personen. Das Vorwort zum vierten Heft bzw. zu beiden Ausgaben des vierten Heftes, *Zirkus Freimaurlitus*, schrieb Siegfried Raeck, der auch als Verfasser der Neubearbeitung des Stückes genannt wird. Auch Trude Sand hat das Vorwort zu ihrem Stück *Die Jungen vom Steilen Hang* (Heft 5) selber verfasst, ebenso, wie bereits erwähnt, Franz Kröger und Günther Boehnert das Vorwort zu *Peter Squenz: Ein Rüpelspiel* (Heft 7) und Hertha Kramer (gemeinsam mit Förster) das zu ihrem Stück *Die Mutter* (Heft 24). Viele der Vorworte sind keine solchen im Sinne Genettes, da sie lediglich Spielanweisungen zum Stück bieten, sich jedoch nicht an einem Diskurs gleichwelcher Art beteiligen. Sie weisen also nicht über das jeweils vorliegende Stück hinaus und enthalten keine grundsätzlichen Äußerungen über Ziele der Reihe, Meinungen zu den Aufgaben des Laienspiels oder Kommentare zu Entwicklungen in diesem Bereich.

In einigen Vorworten gibt es jedoch Äußerungen, die Stücke in den Gesamtzusammenhang der Reihe oder des Laienspiels überhaupt einordnen. Es wird bewertet, ob sie zum Beispiel einen Mangel beseitigen helfen, wie *Das Hasenhüten* von Georg Magiera (Heft 25). Im Vorwort dazu schreibt Förster:

Die vorliegende Spielbearbeitung des Bechsteinschen Märchens „Der Hasenhüter“ von Georg Magiera füllt eine empfindliche Lücke in unserer Spielliteratur. Während wir genügend gute Jugendspiele [=Spiele für Jungen, die in der Hitlerjugend sind? B.K.] haben, fehlt es uns an entsprechend brauchbarem Spielgut für die gleichen Mädelsjahrgänge.³⁸

Diese Formulierung suggeriert, dass es einen Plan hinter der Zusammenstellung der Stücke für die Reihe gebe und auch, dass es Bereiche gebe, die abgedeckt werden müssten. Dazu gehört, wie diesem Zitat zu entnehmen ist, auf jeden Fall das Spiel für Mädchen. Daran scheint es bisher zu mangeln. Außerdem wird deutlich, dass Förster der Meinung ist, für Mädchen und Jungen würden

³⁸ Magiera, Georg Adalbert: *Das Hasenhüten* (1941), S. 3.

unterschiedliche Arten von Stücken benötigt, denn mit dem Begriff „Jugendspiel“, der in Opposition zum „Spielgut für die gleichen Mädelsjahrgänge“ gesetzt wird, ist vermutlich Spielliteratur für die männliche Jugend gemeint. Das Jungenspiel als eigenen Bereich nennt Förster auch im Vorwort zu Colbergs *Fahrt nach China* (Heft 12): „Das vorliegende Spiel Erich Colbergs soll unseren Spielvorrat an geeigneten Jungenstücken erweitern.“³⁹ Neben Jungen- und Mädchenspielen gibt es noch andere abzudeckende Bereiche: „Das Spiel vom Birkenzweig ist das erste Laienspiel, das Schicksal und Aufgabe des Grenzlandkampfes im deutschen Osten in gültiger Weise darstellt.“⁴⁰ Hier wird der innovative Charakter des Stückes hervorgehoben, welches das Thema ‚Grenzlandkampf‘ das erste Mal „in gültiger Weise“ darstelle, also in einer Art und Weise, die dem Thema angemessen ist und die das Stück veröffentlichungswürdig sein lässt.

Gelegentlich werden besondere Aspekte eines Stücks hervorgehoben, die der Grund dafür seien, warum es in die Reihe aufgenommen wurde, z.B., weil daran etwas Konkretes gelernt werden könne⁴¹ oder weil es die Spiellust der Kinder bediene, die essentiell für die Etablierung des Laienspiels sei:

In unsere Reihe werden wir stets auch Spiele aufnehmen müssen, die die allgemeine Spiellust fördern. Denn soll das Laienspiel Gemeingut des ganzen Volkes werden, dann muß es der natürlichen Freude am Spielen entgegenkommen. In der Jugendspielarbeit sind wir diesen Weg gegangen.⁴²

In einem Nebensatz bringt Förster hier eine programmatische Botschaft unter. Offenbar soll das Laienspiel „Gemeingut des Volkes“ werden. Die Freude der Kinder und Jugendlichen am Spiel soll dazu beitragen. Auch andere programmatische Aussagen Försters (von Ohlendorf gibt es keine) stecken in Nebensätzen oder in scheinbar nebensächlichen Bemerkungen. Schreibt Förster im Vorwort zu *Hagen* (Heft 18) „Wenn wir im Grundspielplan des deutschen Volksspiels die Darstellung und Erneuerung alter Sagen und Mythenstoffe nicht missen wollen, dann müssen wir Erich Colberg für das vorliegende Spiel danken.“⁴³, dann ist das zum einen ein Lob für Colberg. Außerdem konstatiert Förster aber auch die Existenz eines „Grundspielplan[s] des deutschen

³⁹ Colberg, Erich: *Fahrt nach China*. Ein lustiges Jungenspiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1937] (=Spiele der deutschen Jugend 12), S. 3.

⁴⁰ Koll, Kilian: *Der Birkenzweig*. Lieder von Walter Gunia. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1939] (=Spiele der deutschen Jugend 21), S. 3.

⁴¹ „Für die praktische Arbeit am Spiel ist es auch dadurch lehrreich, daß es zeigt, wie man auf ganz natürliche Weise den gesamten Zuschauerraum mit ins Spiel einbeziehen kann.“ (Behrendt, Fritz: *Das böse Gewissen*. Ein Spiel für Jungen. Leipzig: Arwed Strauch o.J. [1937] (=Spiele der deutschen Jugend 11), S. 4.)

⁴² Scheu, Hans: *Die Erfindung*. Ein lustiges Spiel für große und kleine Jungs. Leipzig: Arwed Strauch o.J. [1939] (=Spiele der deutschen Jugend 19), S. 3.

⁴³ Colberg, Erich: *Hagen* (1938), S. 3.

Volksspiels“. Als wichtigen Punkt, um diesen zu komplettieren, nennt er die „Darstellung und Erneuerung alter Sagen und Mythenstoffe“. Diese sollen also nach seiner Vorstellung als Vorlage für Stücke dienen. Weitere grundsätzliche Aussagen zu dem, was mit der Reihe erreicht werden soll, gibt es in den Vorworten nicht. Es fällt jedoch auf, dass oft eine besondere Art des Spielens oder Erarbeitens der Stücke angesprochen wird: das Stegreifspiel. Um die zu diesem Punkt getroffenen Aussagen geht es im Folgenden.

4.2.3.1 Besondere Spielform: Stegreif

Als häufige Theaterform wird in den *Spielen der deutschen Jugend* das Spiel aus dem Stegreif genannt, nicht nur zur Erarbeitung, es soll auch so an den Stücken weitergearbeitet werden. In vielen Vorworten wird erwähnt, dass das Stück von der Gruppe verändert, ihren Erfordernissen und Möglichkeiten angepasst werden solle. Es sei nicht fertig, die gedruckte Fassung quasi nur ein Vorschlag. Das ist unterschiedlich explizit formuliert und unterschiedlich weit gefasst. Siegfried Raeck formuliert es im Vorwort zu *Zirkus Freimauritius*, Heft 4, Ausgabe von 1936, so: „Wenn Ihr neue Szenen erfindet, schickt sie uns sofort. Wir werden sie dann fortlaufend in der ‚Spielschar‘ als Ergänzung veröffentlichen.“⁴⁴ In ihrem Vorwort zu *Peter Squenz* (Heft 7) rufen die Autoren geradezu dazu auf, frei mit dem Text umzugehen und ihn als Spielgrundlage zu nutzen, die je nach Ideenreichtum und Fähigkeiten ausgestaltet werden könne:

Hier habt ihr nun mal ein „Werk“, das ausnahmsweise nicht die Anforderung an euch stellt, möglichst werkgetreu aufgeführt zu werden. Im Gegenteil! Ihr sollt daraus machen, zwar nicht, was ihr wollt, aber das, was ihr könnt. Vorliegendes Heftchen will nur Einfall und Anregung sein. Wo Spielscharleute oder Einheitsführer sind, die diese oder jene Stelle besser können, oder denen einiges zu lang und breit erscheint, da sollen sie es ruhig ändern, wir werden sie nicht urheberrechtlich verfolgen, sondern uns freuen, wenn alle mit Laune und Ausgelassenheit bei der Sache sind.⁴⁵

Die Autoren distanzieren sich von der Bewertung ihres Stücks als *Werk* durch das Setzen von Anführungsstrichen. Dadurch wollen sie möglicherweise die Ehrfurcht vor dem Text nehmen und die Aufforderung, ihn in der praktischen Arbeit zu verändern und zu verbessern, unterstützen. Ähnlich, aber knapper, ist dies auch im Vorwort zu *Die Erfindung* (Heft 19) formuliert: „Auch das vorliegende Spiel des Kameraden Hans Scheu ist nicht so abgerundet und fertig, daß ihr darin nicht selber weitergestalten und improvisieren könntet. Es fordert euch gerade dazu auf.“⁴⁶ Zu

⁴⁴ o.A.: *Zirkus Freimauritius*. Ein politisches Spiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1936] (=Spiele der deutschen Jugend 4), S. 7.

⁴⁵ Kröger, Franz u. Günther Boehnert: *Peter Squenz* (1936), S. 4.

⁴⁶ Scheu, Hans: *Die Erfindung* (1939), S. 3.

einem freien Umgang mit der Textvorlage und zur Anpassung an die aktuellen Gegebenheiten wird auch im Vorwort zu *Laterna magica* (Heft 13) deutlich aufgerufen:

Die *Laterna magica* besteht aus 13 Einzelteilen, die zum Teil lose aneinandergesetzt sind, sich insgesamt aber wiederum in einen einheitlichen Gesamtrahmen fügen. Einige dieser Einzelteile können jeweils nach den bestehenden Umständen und Verhältnissen herausgelassen, abgeändert oder durch andere ersetzt werden, ermöglichen also in bescheidenen Grenzen eine gewisse Auswahl. Innerhalb dieser Einzelteile ist für ihre stegreifmäßige Ausgestaltung viel Raum gelassen, und es liegt gerade im Sinne dieses Spiels, wenn davon frischweg Gebrauch gemacht wird.⁴⁷

Der gedruckte Text des Stückes ist also durchaus als eine Art ‚Modulbaukasten‘ zu betrachten, aus dem einzelne Module entfernt, ersetzt oder geändert werden können, ohne das Gesamtbauwerk zu gefährden, solange der Rahmen, der alles zusammenhält, erkennbar bleibt. Innerhalb dieser Module ist die Gestaltungsfreiheit höher, hier darf und soll improvisiert werden. In *Frau Rumpentrumpfen* (Heft 30) geben die „Anweisungen zur Aufführung“ des Autors Hermann Schultze eine generelle Einschätzung zum Wert des Stegreifspiels:

Das Spiel „Frau Rumpentrumpfen“ bestätigt als Ganzes außerdem immer wieder die Möglichkeit, in die Stegreifform zurückversetzt und völlig frei im Text wiedergegeben zu werden. Das ist der Vorzug dieser über Scharade und Stegreif als Bauelement gefertigten Stücke. Hat man nicht die Zeit zu ihrer Einstudierung in der endgültigen Form, legt man ihren szenischen Aufbau zugrunde und mimt alles frei herunter. Im Notfall sogar kann man solch ein geselliges Spiel vom Nachmittag bis zum Abend, in Scharaden- und Stegreiftechnik natürlich, mit geschickten Leuten „zusammen haben“ und eine Stunde geselliger Gemeinschaft damit aufs glücklichste ausfüllen. Auf solche Weise aber erst gelangen wir dazu, unser dramatisches Bühnenspiel wieder zum wirklichen Volksbrauch und zu einer allen zu ermöglichenden schönen Übung werden zu lassen!⁴⁸

Ein Stegreifspiel bzw. eines, das als solches aufgeführt werden kann, bietet also einen zeitlichen Vorteil, es sei schneller, notfalls auch an einem Tag, einzustudieren, so Schultze. Damit bezieht er sich sicher auf bestimmte Aufgaben, die in diesem Fall nicht anfallen: die Darsteller müssen keinen Text oder nur kürzere Passagen (z. B. Stichworte für Auf- und Abgänge) auswendig lernen. Lediglich die Abfolge der Handlung inklusive der entscheidenden Wendungen muss memoriert werden. Dies ist natürlich nur möglich, wenn der Verfasser eines solchen Stückes nicht auf der exakten Wiedergabe einzelner (von ihm erdachter) Formulierungen oder ganzer Textpassagen besteht und wenn sprachliche Gestaltung und Bedeutung eines Textes nicht untrennbar miteinander verbunden sind. Beide Bedingungen sind in Schultzes Fall in Bezug auf *Frau*

⁴⁷ Seidat, Oskar: *Laterna magica* oder Die zaubernde Laterne. Ein heitres Spiel um Licht und Schatten. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1937] (=Spiele der deutschen Jugend 13), S. 3.

⁴⁸ Schultze, Hermann: *Frau Rumpentrumpfen* (1943), S. 6.

Rumpentrumpfen ganz offensichtlich erfüllt. Er sieht beide Möglichkeiten der Inszenierung – textgetreue Einstudierung und Aufführung sowie Stegreifspiel – als denkbare und legitime Varianten für sein Stück an.

Das Vorwort zu *Die vergessene Braut* (Heft 37) weist ebenfalls auf die Möglichkeit hin, das Spiel mit den Mitteln des Stegreiftheaters auf die Bühne zu bringen, je nach den Fähigkeiten der aufführenden Gruppe. Das Spiel könne so gespielt werden, wie es vorliege, das sei aber nicht die einzige Aufführungsmöglichkeit. Es könne auch als vollständiges Stegreifspiel erstellt werden oder zu einem Teil mit Stegreifszenen, während man sich in den Schlüsselszenen an das Vorgegebene halte: „So steht also jeder Gruppe nach Können und Mut die Eroberung solcher Spiele offen.“⁴⁹ Das Bemühen darum, die Fähigkeiten der Spielerinnen und Spieler vom Stegreifspiel hin zum ‚fertig inszenierten‘ Spiel durch geeignete Spielvorlagen zu erweitern, artikuliert sich in Försters Vorwort zu *Der Prinz im blauen Mantel* (Heft 28): „Das Spiel eignet sich [...] besonders für alle Gruppen, die den Weg vom Stegreifspiel zur gestalteten Spielform gehen wollen. Es lässt den weitesten Raum zur Improvisation des einzelnen, wie es andererseits zum Spielen in der Gruppe erzieht.“⁵⁰ Das Stegreifspiel ist in diesem Sinne als Annäherung an das gestaltete Spiel zu sehen, als eine Art Übung. Der Autor, Erich Colberg, sieht das ähnlich, er schlägt in seinen Hinweisen zum Spiel vor, die Erarbeitung des Stückes mit stummem Spiel, also über die Bewegung, zu beginnen. Besonders weist er darauf hin, dass das Spiel mit dem Ball niemals wie einstudiert aussehen dürfe.⁵¹ Anstelle einer festgelegten Ballspiel-Choreographie ist also ein eher improvisiertes, natürlich wirkendes Spiel vorzuziehen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass dem improvisierten Spielen, dem Stegreif, von vielen Autoren und auch von Wolfgang Förster große Sympathie entgegengebracht wurde. Das Stegreifspiel wurde als gutes Training und Vorarbeit für gestaltetes Spiel oder zur Annäherung an einen Text betrachtet, aber durchaus auch als mögliche Ausdrucksform für Aufführungen vor Publikum. Insgesamt ist zur Programmatik der Reihe festzuhalten, dass sie Spiele für Jungen wie für Mädchen bieten möchte. Über die Förderung der Spiellust soll das Laienspiel als Gemeingut in der Jugend bzw. im Volk verankert werden. Es gilt, einen „Grundspielplan des deutschen Volksspiels“ zu entwickeln oder aufzustellen. Wie dieser aber aussehen soll, wird nur in Ansätzen deutlich, beispielsweise, wenn auf die Wichtigkeit der Behandlung von Mythen- und Sagenstoffen

⁴⁹ Ders.: *Die vergessene Braut*. Ein grosses dramatisches Spiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1945] (=Spiele der deutschen Jugend 37), S. 5.

⁵⁰ Colberg, Erich: *Der Prinz im blauen Mantel*. Ein fröhliches Mädchenspiel mit einem blauen Ball. Leipzig: Arwed Strauch o.J. [1942] (=Spiele der deutschen Jugend 28), S. 4.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 5–6.

hingewiesen wird. Einzelne Stücke sollen außerdem verschiedene Aspekte der Darstellung erfordern und dadurch bestimmte Lernmöglichkeiten bieten. Die Arbeit mit bzw. an den Stücken der Reihe soll also auch der Einübung und Weiterentwicklung der darstellerischen und gestalterischen Fähigkeiten dienen. Ein klares, durchdachtes Konzept ist nicht zu erkennen bzw. ein solches wird nicht deutlich genug formuliert.

4.3 Formale Aspekte

4.3.1 Wer hat die Stücke geschrieben?

Die 37 Stücke der Reihe wurden von 21 verschiedenen Autoren geschrieben, wobei Franz Kröger und Günther Boehnert Co-Autoren eines Stückes sind. *Zirkus Freimauritius* (Heft 4) erschien in zwei unterschiedlichen Varianten unter gleichem Titel und mit der gleichen Reihenummer, äußerlich unterschieden sie sich lediglich durch den Untertitel, das Vorwort und natürlich das Erscheinungsjahr.⁵² Männliche Autoren sind in der Mehrheit, unter den 21 Autoren finden sich fünf Frauen (Ria Bade, Hertha Kramer, Lore Reinmöller, Trude (Gertrud) Sand und Hedwig von Olfers), die zusammen sieben Stücke verfasst haben. Vier Autoren und eine Autorin haben mehr als ein Werk dieser Reihe verfasst. Georg Magiera ist mit zwei Texten vertreten, Hedwig von Olfers mit drei, Hermann Schultze und Oskar Seidat mit jeweils fünf Texten. Die meisten Werke hat Erich Colberg zu den *Spiele der deutschen Jugend* beigetragen, sieben Stücke von ihm wurden in der Reihe veröffentlicht.

Gerade Erich Colberg dürfte im Laienspielbereich sehr bekannt gewesen sein, neben den sieben Titeln in dieser Reihe veröffentlichte er zahlreiche Texte in unterschiedlichen Spielreihen verschiedener Verlage. So ist er der einzige Autor, der mindestens ein Stück in jeder der drei in dieser Arbeit untersuchten Spielreihen veröffentlicht hat bzw. jeweils mindestens eines, dass in die Untersuchung einbezogen wurde.⁵³ Colberg (1901-1966) wurde in Gelsenkirchen geboren, wuchs aber in Pommern auf. Dort arbeitete er als Lehrer. Colberg ist der Autor zahlloser dramatischer Texte für Kinder, Jugendliche und auch erwachsene Laienspieler, die in verschiedenen Reihen in unterschiedlichen Verlagen erschienen, sowohl vor, während als auch nach der Zeit des ‚Dritten Reiches‘. 1945 zog Colberg für kurze Zeit als Märchen- und Geschichtenerzähler durch Schleswig, bis er eine Anstellung als Dorfschullehrer in der Lüneburger Heide fand. Ab 1949 gab er,

⁵² o.A.: *Zirkus Freimauritius* (1936). Und o. A.: *Zirkus Freimauritius*. Ein politisches Spiel. Neu bearbeitet von Siegfried Raack. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1937] (=Spiele der deutschen Jugend 4). Hierbei handelt es sich um ein Stück, das von einer Gruppe gemeinsam entwickelt wurde und Raum für Veränderung und Improvisation lässt. So lässt sich die zweite Fassung erklären – das Stück hatte sich in der praktischen Arbeit noch verändert.

⁵³ Da in der Reihe *Münchener Laienspiele* auch Texte für erwachsene Laienspieler erschienen, wurde nicht die komplette Reihe in die Untersuchung im Rahmen dieser Arbeit einbezogen.

gemeinsam mit Margarethe Cordes, die Reihe *Münchener Laienspiele* heraus, ab 1950 war er auch Herausgeber der Spielreihe *Die Schulreihe*, die, wie die *Münchener Laienspiele*, im Deutschen Laienspiel-Verlag erschien.⁵⁴

Zu den übrigen Autoren der Reihe lassen sich unterschiedlich viele Informationen zu Leben und Werk finden. Relativ viel weiß man über Trude Sand, Hermann Schulze und Martin Simon, außerdem über Walter Julius Bloem. Letzterer veröffentlichte unter seinem Pseudonym Kilian Koll das Stück *Der Birkenzweig* als Heft 21 der *Spiele der deutschen Jugend*. Bloem wurde 1898 als Sohn des Schriftstellers Walter Julius Gustav Bloem (1868-1951) geboren.⁵⁵ Um sich von diesem abzusetzen verwendete Bloem das Pseudonym Kilian Koll. Seit früher Jugend hatte Walter Julius Bloem einen irreparablen Hörschaden. Dennoch meldete er sich, im Jahr 1915, im Alter von 16 Jahren als Kriegsfreiwilliger an die Front. Im Krieg wurde er mehrfach ausgezeichnet, allerdings auch mehrmals verwundet. Sein Hörschaden verschlechterte sich so sehr, dass er nun fast taub war. Mit seiner Frau ließ er sich als Siedler in Nikolaiken in Ostpreußen nieder. Das Stück *Der Birkenzweig*, in dem es um Deutsche im ‚Grenzland‘ geht, ist also möglicherweise durch die Erfahrung als Siedler inspiriert. Neben *Der Birkenzweig* veröffentlichte Koll/Bloem keine weiteren Laienspieltexte, stattdessen aber einige Romane und Erzählungen, die sich mit dem Ersten Weltkrieg beschäftigen. Außerdem interessierte er sich für das neue Medium Film, was bis Ende der 1920er Jahre Stummfilm meinte. Denkt man an seine Hörbeeinträchtigung ist diese Begeisterung verständlich. Unter dem Titel *Die Seele des Lichtspiels - Ein Bekenntnis zum Film* erschien 1922 eine Arbeit zum Thema. Bloem begrüßte die ‚Machtergreifung‘ der Nationalsozialisten, in Hitler sah er den Retter Deutschlands. In seinen Werken verherrlichte er nationalsozialistisches Gedankengut. Bloem, der das Segelfliegen liebte, konnte 1938 trotz seines Gehörschadens als Offizier der Luftwaffe beitreten. Im Zweiten Weltkrieg flog er Einsätze gegen Polen und

⁵⁴ Vgl. Ram, Detlef: [Artikel] Colberg, Erich. In: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. In drei Bänden (A-Z) und einem Ergänzungs- und Registerband. Ergänzungs- und Registerband. Hrsg. von Klaus Doderer. Weinheim, Basel: Beltz 1982. S. 125–126. Biographische Informationen sowie eine – allerdings unvollständige – Auflistung seiner Publikationen finden sich in Dorpus, Karl (Hrsg.): Erich Colberg. Der Pionier des deutschen Schulspiels. Zum 60. Geburtstag am 21. März 1961. Weinheim: Deutscher Laienspiel-Verlag o. J. [1961]. Eine umfassendere Bibliographie zu Colbergs umfangreichem Werk bietet der entsprechende Artikel im 4. Band des Westfälischen Autorenlexikons ([Artikel] Erich Colberg. In: Westfälisches Autorenlexikon. Band 4: 1900 bis 1950. Hrsg. von Walter Gödden u. Iris Nölle-Hornkamp. Paderborn: Schöningh 2002. URL: http://www.literaturportal-westfalen.de/main.php?id=00000156&article_id=00000371&author_id=00001067&p=1 (13.12.2016)). Siehe auch die Ausführungen zu einigen seiner Stücke in den Kapiteln 5 und 6 dieser Arbeit.

⁵⁵ Zum Vater Walter Bloem vgl. Werner, Gerhart: [Artikel] Bloem, Walter Julius Gustav. In: Neue deutsche Biographie. Band 2: Behaim-Bürkel. Hrsg. von Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin: Duncker & Humblot 1955. S. 312. Und kurz und knapp Hillesheim, Jürgen u. Elisabeth Michael: Kilian Koll (Pseudonym für Walter Julius Bloem) (1898-1945). In: Lexikon nationalsozialistischer Dichter. Biographien, Analysen, Bibliographien. Hrsg. von Jürgen Hillesheim u. Elisabeth Michael. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993. S. 301–308. Hier: S. 301.

Frankreich. Im Mai 1940 wurde er abgeschossen, konnte sich aber mit dem Fallschirm retten. Nach kurzer französischer Gefangenschaft kehrte er nach Deutschland zurück. Er trat in die Waffen-SS ein und gilt seit Mai 1945 als vermisst.⁵⁶

Trude Sand (1905-1991), Verfasserin von *Die Jungen vom Steilen Hang* (Heft 5), war eine Freundin der Journalistin Marta Hillers (auch bekannt als Marta Dietschy-Hillers), der Verfasserin des in den 1950er Jahren anonym veröffentlichten Buches *Eine Frau in Berlin*.⁵⁷ Darin berichtet Hillers als Anonyma vom Leben während der sowjetischen Besatzung Berlins kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges, insbesondere von den Vergewaltigungen deutscher Frauen durch sowjetische Soldaten. Sand ist möglicherweise als „Gisela“, die Freundin der Anonyma, zu identifizieren.⁵⁸ Sie wurde in Augsburg geboren und wuchs in einem linksliberalen (sozialdemokratischen) Haushalt auf. Sand, die zunächst Schauspiel und Tanz studiert hatte, arbeitete Anfang der 1930er Jahre als Lehrerin an der Marxistischen Arbeiter-Schule in Berlin und war ansonsten als Journalistin tätig.⁵⁹ Sie war keine überzeugte Nationalsozialistin, arrangierte sich aber mit den Machthabern. So arbeitete sie z.B. 1935 als Betreuerin eines Landjahrheims, 1942 wurde sie Schriftleiterin (Redakteurin) der NS-Schüler-Zeitschrift *Hilf mit*.⁶⁰ Weitere Laienspieltexte von Sand erschienen nicht, auch wenn sie gelegentlich mit Kindergruppen Theaterstücke erarbeitete.⁶¹ Es wurden aber ein Mädchenroman und Reiseberichte von ihr veröffentlicht. 1962 heiratete Sand den Künstler Hermann Gross, mit dem sie gemeinsam nach Schottland ging, wo sie an der Camphill Community, einem Zentrum für Menschen mit geistiger Behinderung, Schauspieltherapie unterrichtete und von ihren praktischen Erfahrungen aus der Theaterarbeit mit Kindern und Jugendlichen profitieren konnte.⁶²

Hermann Schultze (1905-1985) beschäftigte sich sowohl wissenschaftlich als auch durch das Verfassen eigener Spieltexte mit dem Kinder- und Jugendtheater bzw. Laienspiel. Seine Dissertation *Das deutsche Jugendtheater*, in dem er die Entwicklung des Jugendtheaters vom

⁵⁶ Die Informationen zu Bloems Leben und Karriere entstammen dem entsprechenden Eintrag im Lexikon nationalsozialistischer Dichter: ebd.

⁵⁷ Vgl. die neueste Ausgabe: Anonyma: *Eine Frau in Berlin*. Tagebuchaufzeichnungen vom 20. April bis 22. Juni 1945. Berlin: AB - Die Andere Bibliothek 2015 (=Frauen in Geschichte und Gesellschaft). Das Buch wurde auch verfilmt: Färberböck, Max: *Anonyma - Eine Frau in Berlin* 2008.

⁵⁸ Vgl. Schnabel, Clarissa: *Mehr als Anonyma: Marta Dietschy-Hillers und ihr Kreis*. 2., korrigierte und erweiterte Aufl. Norderstedt: Books on Demand 2015, S. 101.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 40–41.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 60 und S. 83.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 42.

⁶² Vgl. ebd., S. 167–168.

Schultheater des 16. Jahrhunderts bis zu zeitgenössischen Spielen untersuchte, erschien 1941.⁶³ Daneben verfasste er weitere Bücher, die sich theoretisch mit Laien- und Volksspiel beschäftigten, sowie Puppen-, Laien- und Volksspiele.⁶⁴ Schultze gründete 1947 eine Landhochschule für Bühnenkunst in Nettelstedt, einem Ort im Kreis Minden-Lübbecke in Westfalen. Diese bezeichnete er selber als „Neugründung im Aufgabenfeld eines modernen Jugendtheaters“.⁶⁵ An der Freilichtbühne in Nettelstedt hatte Schultze bereits als Germanistikstudent im Jahre 1930 assistiert und 1935, inzwischen als Dramaturg und Dozent in Berlin tätig, die Spielleitung übernommen. Der Freilichtbühne blieb Schultze nach dem Krieg jahrzehntelang verbunden, er inszenierte ab 1949 immer wieder und war Vorstandsmitglied des Vereins, der für die Freilichtspiele verantwortlich zeichnete.⁶⁶ Außerdem arbeitete Schultze in den 1950er/60er Jahren mindestens zeitweise als Chefdramaturg und Regisseur an den Städtischen Bühnen in Osnabrück.⁶⁷

Ebenfalls eine Verbindung zu Nettelstedt hatte Martin Simon (1909-1942), Verfasser von *Das Gericht des Volkes* (Heft 17). Simon ließ sich ab 1931 in Dortmund zum Volksschullehrer ausbilden.⁶⁸ Ab 1934 lebte er als freier Schriftsteller in Nettelstedt, zur Sicherung seines Unterhalts musste er zusätzlich Nachhilfestunden geben und einen kleinen Garten bewirtschaften. Trotz bestandener Lehramtsprüfung wurde ihm nämlich ab Februar/März 1933 die Aushändigung des Prüfungszeugnisses verweigert. Der Auslöser war, dass er in seiner Zeit als Vorsitzender des Allgemeinen Studentenausschusses Stellung gegen nationalsozialistische Übergriffe bezogen hatte. Einen ‚freiwilligen‘ Arbeitsdienst zur Bewährung, den er eigentlich im Nettelstedter Kinderheim hatte ableisten wollen, musste er an anderer Stelle antreten. Grund dafür war ein Brief von ihm vom 1. März 1933 an den Nettelstedter Schulrektor. Das Schreiben war von einer Denunziantin an die Gestapo weitergegeben worden. Darin hatte Simon sich offen und in deutlichen Worten ablehnend gegenüber den neuen Verhältnissen geäußert. Seinen Ersatzarbeitsdienst brach er schon nach wenigen Tagen ab, da er keinen Vortrag zum Thema ‚Volk und Rasse‘ unter besonderer Berücksichtigung der ‚Judenfrage‘ halten wollte. Erst 1937 erhielt Simon eine Stelle in Nettelstedt. Dabei half ihm, neben seinem Eintritt in die SA, den er auf Anraten des NSDAP-

⁶³ Schultze, Hermann: *Das deutsche Jugendtheater* (1941).

⁶⁴ Eine Bibliographie bietet der Artikel über Schultze in Band 4 des Westfälischen Autorenlexikons ([Artikel] Hermann Schultze (2002)).

⁶⁵ Schultze, Hermann: *Das deutsche Jugendtheater* (1960), S. V.

⁶⁶ Zu Schultzes Wirken an der Freilichtbühne Nettelstedt vgl. <http://www.freilichtbuehne-nettelstedt.de/index.php/uber-uns/chronik/13/>.

⁶⁷ Schultze, Hermann: *Das deutsche Jugendtheater* (1960), S. VI.

⁶⁸ Diese und alle weiteren Informationen zu Martin Simon entstammen Gaertringen, Julia Freifrau Hiller von: Zwischen Zeitferne und Weltnähe: der Nachlass des Schriftstellers Martin Simon. Beilage zum Mindener Tageblatt 136 vom 14.06.2003. In: Mindener Heimatblätter 75 (2003) H. 4.

Ortsgruppenleiters vollzogen hatte, die Unterstützung örtlicher Parteifunktionäre. In Nettelstedt hatte Simon sich nämlich gut integriert, insbesondere an der dortigen Freilichtbühne war er dank seiner führenden Mitarbeit an den Inszenierungen unverzichtbar geworden. Als Kriegsfreiwilliger diente Simon später unter anderem an der Ostfront, wo er 1942 fiel. Zu seinem literarischen Werk gehören Lyrik und Erzählungen, die sich u.a. mit Notzeiten nach dem Ersten Weltkrieg und später auch mit Kriegserlebnissen auseinandersetzen. Außerdem verfasste Simon zwei mundartliche Stücke für Aufführungen auf der Nettelstedter Freilichtbühne und, für denselben Zweck, eine Bühnenfassung des Romans *Der Wehrwolf* von Hermann Löns. Sein *Gericht des Volkes*, das in den *Spiele der deutschen Jugend* veröffentlicht wurde, ist ein völkisches Feierspiel, das mit einem Schwur auf Deutschland endet, den Darsteller und Zuschauer gemeinsam sprechen sollen. In seiner Einstellung dem nationalsozialistischen Regime gegenüber hat Simon also eine 180°-Wendung vollzogen. Von anfänglicher entschiedener Ablehnung der nationalsozialistischen Herrschaft⁶⁹ war er nicht nur zu einem Mitläufer, sondern sogar zu einem Befürworter und Unterstützer des Regimes geworden. Dies führte auch zur Entfremdung zwischen ihm und einigen anders eingestellten alten Freunden.⁷⁰

Georg Adalbert Magiera, Verfasser von *Prinzessin Tausendschön* (Heft 29) und *Das Hasenbüten* (Heft 25), veröffentlichte mit *Die goldenen Träume* ein Stück in der Reihe *Münchener Laienspiele* (Heft 175), das im Rahmen dieser Arbeit ebenfalls untersucht wird. Er wurde 1911 in Schlesien geboren und absolvierte eine Ausbildung zum Jugendmusikerzieher. Als Soldat geriet er in Kriegsgefangenschaft, danach lebte er ab 1947 in Salzgitter. Dort war er als Journalist beim Salzgitter-Kurier tätig. Außerdem baute er eine Volksbühne auf, an der er inszenierte, aber auch selber spielte. Magiera war an der Gründung der Landsmannschaft Schlesien beteiligt, die Bewahrung des kulturellen Erbes war ihm nach eigener Aussage ein wichtiges Anliegen. Zu seinem literarischen Werk gehören, neben Bühnenstücken, Gedichte, Jugendbücher und Hörspiele. Außerdem veröffentlichte er das Liederbuch *Schlesien singt*.⁷¹ Noch heute werden sechs Stücke von

⁶⁹ In seinem Brief vom 1. März 1933 (dem Tag, an dem die „Notverordnung zum Schutz von Volk und Staat“ erlassen wurde) schrieb er laut Gaertringen u.a., er befände sich „in einer dumpfen Verzweiflung, angefüllt mit Ekel bis zum Halse über das, was jetzt geschieht“ (ebd., S. 4).

⁷⁰ Alle hier verwendeten Informationen sind, wie oben schon erwähnt, dem Artikel von Gaertringen entnommen. (ebd.). Vgl. außerdem [Artikel] Martin Simon. In: Westfälisches Autorenlexikon. Band 4: 1900 bis 1950. Hrsg. von Walter Gödden u. Iris Nölle-Hornkamp. Paderborn: Schöningh 2002. URL: http://www.literaturportal-westfalen.de/main.php?id=00000173&article_id=00000389&author_id=00002397&p=1 (11.2.2017).

⁷¹ Vgl. o. A.: Georg-Adalbert Magiera. In: Salzgitter: 12 Porträts aus einer deutschen Stadt. Fotografiert von Christoph Morok, beschrieben von Andreas Schwarz, gestaltet von Martha Bilger. Hrsg. von Stadt Salzgitter. o. O. [Salzgitter?] 1992. S. 11–12.

Magiera im Impuls-Theaterverlag, einem Verlag für Theaterstücke und Fachliteratur für Amateurtheater, verlegt.⁷²

Wolfram Brockmeier (1903-1945), von dem das Stück *Ewiges Volk* (Heft 3) stammt, war zeitweise Leiter des Hauptreferates Schrifttum im Kulturamt der HJ. Ursprünglich war er Lehrer gewesen, er hatte u.a. Geschichte und Literaturgeschichte studiert. Ab 1932 war Brockmeier freier Schriftsteller, 1934 wurde er Referent im Reichsverband deutscher Schriftsteller. Im Dezember 1934 kam er in die Reichsjugendführung. Dort hatte er im Laufe der Jahre verschiedene Posten und Aufgaben, außerdem arbeitete er u.a. für das RMVP und den Reichsarbeitsdienst. Zwischenzeitlich (1937-1940) lebte Brockmeier auch wieder als freier Schriftsteller. Für seine schriftstellerische Arbeit, zu der hauptsächlich Gedichte, aber auch Erzählungen und chorische Spiele gehören, wurde er 1934 mit dem Dichterpreis der Stadt Leipzig und 1939 mit dem Sächsischen Staatspreis für Dichtung ausgezeichnet.⁷³ Ebenfalls in der Reichsjugendführung tätig war Siegfried Raeck, der an der Entstehung des Stückes *Zirkus Freimauritus* (Heft 4) beteiligt war. Raeck war zunächst Leiter des Hauptreferates Feier- und Freizeitgestaltung, dann stellvertretender Amtschef unter Rainer Schlösser und später (bis 1943) sogar für einige Zeit Chef des Kulturamtes.⁷⁴

Franz Kröger und Günther Boehnert waren beim Verfassen ihres Stückes *Peter Squenz* (Heft 7), das 1936/37 erschien, vermutlich Mitglieder einer Spielschar, denn neben Heinz Ohlendorf danken sie im Vorwort auch ihrem Spielscharführer für seine Unterstützung.⁷⁵ Boehnert, geboren 1903 in Danzig, war ausgebildeter Schauspieler und arbeitete von 1933-35 als Oberspielleiter an den Leipziger Kammerspielen, danach als Spielleiter beim Reichssender Leipzig. Er trat bereits 1932 der NSDAP bei. Ab 1938 arbeitete Boehnert in unterschiedlichen Positionen in der RJF, z.B. als Abteilungsleiter der Hauptabteilung Darstellende Kunst. Außerdem war er ab November 1938 Führer der Rundfunkspielschar der RJF am Deutschlandsender, führte 1939 Regie bei zwei Propagandafilmen und wurde HJ-Verbindungsoffizier zur Reichstheaterkammer, zur Reichsfilmkammer und zum Reichsfilmdramaturgen. Ab 1940 war er freiwillig bei der Waffen-

⁷² Vgl. <http://theaterverlag.eu/MagiG> (9.2.2017)

⁷³ Die Informationen zu Brockmeier sind entnommen aus: Stoverock, Karin: *Musik in der* (2013), S. 87 und S. 404. Und Buddrus, Michael: *Totale Erziehung für* (Teil 2) (2003), S. 1128–1229. Dort auch eine Teilbibliographie zu Brockmeiers Werk.

⁷⁴ Vgl. Buddrus, Michael: *Totale Erziehung für* (Teil 1) (2003), S. 148. Und ders.: *Totale Erziehung für* (Teil 2) (2003), S. 1077.

⁷⁵ „Wir danken dem Kameraden *Heinz Ohlendorf* vom Kulturamt und unserem Spielscharführer *Karl-Heinz Richter* für ihre Anregungen. [Hervorhebungen im Original im Sperrdruck, B.K.]“ (Kröger, Franz u. Günther Boehnert: *Peter Squenz* (1936), S. 6).

SS.⁷⁶ Boehnert darf also mit vollem Recht als überzeugter Nationalsozialist bezeichnet werden. Über Krögers Leben und Karriere gibt es keine weiterführenden Informationen.

Lore Reinmüller (1912-1980) war, wie oben bereits erwähnt, keine etablierte Autorin, sie hatte vor dem Erscheinen von *Rapunzel* (Heft 33) im Jahr 1942 kein Stück veröffentlicht: „Mit Lore Reinmüller, der Verfasserin, tritt eine neue aus der Führung des BDM. hervorgegangene Spieldichterin in den Kreis unserer Volksspielautoren.“⁷⁷ Vermutlich war sie BDM-Führerin. Ihr Name lautete eigentlich Lore Breuer-Reinmüller⁷⁸, sie veröffentlichte 1938 ihre Dissertation mit dem Titel *Die Grundlagen von Nietzsche's Geschichtsauffassung*.⁷⁹ Es gibt keine weiteren veröffentlichten Laienspieltexte von ihr, im Jahr 1943 erschien allerdings ein Roman mit dem Titel *Die Werkstudentin* im Berliner Verlag Junge Generation. Nach 1945 veröffentlichte Breuer-Reinmüller Schriften zu verschiedenen Themen, z.B. über die Künstler Paul Wellershaus und Heinrich Moshage.⁸⁰ Außerdem war sie Herausgeberin von Festschriften für den Kulturwissenschaftler, Pädagogen und FDP-Politiker Paul Luchtenberg.⁸¹ Laienspiele oder andere dramatische Texte von ihr wurden nicht mehr veröffentlicht. Franz Lorenz (1901-1983) war ein aus dem Sudetenland stammender Autor.⁸² Neben *Landgraf werde hart* (Heft 22 der *Spiele der deutschen Jugend*) veröffentlichte Lorenz auch zwei Texte in der Reihe *Münchener Laienspiele*⁸³ sowie Stücke in anderen Reihen und Verlagen, vor, während und nach der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft.⁸⁴ Er war als junger Mann im katholischen Jugendverband im Sudetenland aktiv.⁸⁵ Oskar Seidat veröffentlichte ebenfalls

⁷⁶ Vgl. zu Boehnert: Buddrus, Michael: *Totale Erziehung für* (Teil 2) (2003), S. 1125.

⁷⁷ Reinmüller, Lore: *Rapunzel* (1942), S. 3.

⁷⁸ Unter diesem Verfassernamen ist *Rapunzel* auch im Katalog der DNB zu finden.

⁷⁹ Reinmüller, Lore: *Die Grundlagen von Nietzsche's Geschichtsauffassung*. Zugl.: Dissertation. Köln 1937. Düsseldorf: Nolte 1938.

⁸⁰ Breuer-Reinmüller, Lore: *Paul Wellershaus. Wegbahner moderner Malerei*. [Remscheid]: Loose-Durach 1966 (=Bergische Bildbände 2). Und: dies.: *Heinrich Moshage*. Remscheid: Loose-Durach 1971.

⁸¹ Breuer-Reinmüller, Lore (Hrsg.): *Kulturpolitik und Menschenbildung: Beiträge zur Situation der Gegenwart*. Festschrift für Paul Luchtenberg. Neustadt/Aisch: Ph. C. W. Schmidt 1965. Und: dies. (Hrsg.): *Das Wagnis der Mündigkeit: Beiträge zum Selbstverständnis des Liberalismus*. Festschrift für Paul Luchtenberg. Neustadt/Aisch: Schmidt 1970.

⁸² Auf Lorenz' Herkunft weist Förster im Vorwort zu dessen Stück *Landgraf werde hart* (Heft 22) hin: „Das vorliegende Spiel von Franz Lorenz stellt den ersten Beitrag eines Sudetendeutschen in unserer Reihe dar.“ (Lorenz, Franz: *Landgraf werde hart* (1939), S. 3.).

⁸³ Lorenz, Franz: *Die Brüder. Ein sudetendeutsches Heldenspiel*. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 124); Lorenz, Franz: *Die verstorbene Gerechtigkeit. Ein Bauernspiel*. 9. - 12. Tausend. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 65). (Erste Auflage 1930).

⁸⁴ Dazu zählen: Lorenz, Franz: *Die Verwandlung. Ein Festspiel in 2 Aufzügen*. Reichenberg [Böhmen]: Verlag des Reichsbundes der katholischen deutschen Jugend 1925; Lorenz, Franz: *Die Kornbraut. Ein Volksspiel aus sudetendeutscher Landschaft*. München: Buchner 1938; Lorenz, Franz: *Knopf und Klingelbeutel. Ein Traumspiel. Bilder von Fritz Kruspersky*. München: Höfling 1951 (=Regensburger Volksspiele 33).

⁸⁵ Vgl. zu Franz Lorenz die entsprechenden Informationen, die der Katalog der DNB bietet: <https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&ccqlMode=true&reset=true&referrerPosition=0&referrer>

Texte in der Reihe *Münchener Laienspiele* des Christian Kaiser Verlags.⁸⁶ Nach dem Zweiten Weltkrieg (ab 1949) erschienen weitere Laienspiele von Seidat im Deutschen Laienspiel-Verlag⁸⁷, darunter auch Neuauflagen älterer Stücke. Zu letzteren zählen *Der geläuterte Esel*, das 1944 als Heft 36 der *Spiele der deutschen Jugend* erschienen war, und *Die Schmiede ihres Glücks*, ursprünglich 1935 als Nummer 123 der *Münchener Laienspiele* erschienen.⁸⁸ Seidat war vermutlich Lehrer, denn Förster bezeichnet ihn einmal als „Schulmeister Seidat“⁸⁹. Über die weiteren Autoren der *Spiele der deutschen Jugend* – Ria Bade, Fritz Behrendt, Herbert Briese, Heinrich Grahl, Hertha Kramer, Ulrich Sachse, Hans Scheu und Hedwig von Olfers – lassen sich keine Informationen finden, teilweise sind die Titel einzelner weiterer veröffentlichter Werke zu finden. Fritz Behrendt und Hedwig von Olfers haben ‚Namensvettern‘, die aber nicht mit den Verfassern der in den *Spiele der deutschen Jugend* veröffentlichten Stücke identisch sein dürften. Der bekannte deutsch-niederländische Karikaturist Fritz Behrendt (1925-2008) emigrierte mit seinen Eltern 1937 in die Niederlande und war später dort im Widerstand aktiv. Auch ein ebenfalls gleichnamiger jüdisch stämmiger Architekt, der 1939 nach Argentinien auswanderte, dürfte schwerlich der Verfasser von *Das böse Gewissen* (Heft 11) von 1937 sein. Hedwig von Olfers, Verfasserin von *Goldmarie und Pechmarie* (Heft 2), *Die Gänsemagd* (Heft 9) und *Die Sehnsucht* (Heft 31), trägt denselben Namen wie eine deutsche Schriftstellerin, die aber schon Ende des 19. Jahrhunderts verstarb.⁹⁰

Resümierend lässt sich sagen, dass ein Großteil der Autoren der Reihe durchaus regelmäßig als Schriftsteller tätig war und neben dem oder den in dieser Reihe veröffentlichten Stücken auch weitere literarische Werke veröffentlichte. Neben dem Schreiben scheinen die meisten aber auch andere Berufe gehabt zu haben, die Autorentätigkeit war nicht ihr Hauptberuf. Ein nicht unerheblicher Anteil der insgesamt 21 Autoren (zumal über einige keine Informationen vorliegen)

ResultId=tit+all+%22br%C3%BCder%22+and+per%3D%22lorenz%2C+franz%22%26any&query=idn%3D1043786155 (11.12.2016). Vgl. auch: http://www.litdok.de/cgi-bin/litdok?t_idn=yp31881m (11.12.2016).

⁸⁶ Seidat, Oskar: Jahrmarktsrummel. 6. bis 8. Tausend. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 39). Und ders.: Die Schmiede ihres Glücks. Ein heiteres Volksstück. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 123). Beide Stücke wurden nicht in die Untersuchung im Rahmen der vorliegenden Arbeit einbezogen, da es sich um Stücke für erwachsene Laienspieler handelt.

⁸⁷ Hier zwei Beispiele: 1.) Seidat, Oskar: Der Pomeranzendieb. Ein Spiel mit Musik und Gesang, sehr frei nach der Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag“. Rotenburg a.d. Fulda: Deutscher Laienspiel-Verlag 1949 (=Die Volksbühne 7). 2.) Ders.: Hier Polizeirevier Nummer acht! Ein heiter-besinnliches Weihnachtsspiel. Weinheim/Bergstr.: Deutscher Laienspiel-Verlag 1964 (=Das Bühnenspiel 16).

⁸⁸ Seidat, Oskar: Der geläuterte Esel. Ein lustiges Spiel. Rotenburg a.d. Fulda: Deutscher Laienspiel-Verlag 1949 (=Spiele der Jugend 8); Seidat, Oskar: Die Schmiede ihres Glücks. Ein heiteres Volksstück nach Nestroyschen Motiven. Rotenburg a.d. Fulda: Deutscher Laienspiel-Verlag 1949 (=Münchener Laienspiele 123).

⁸⁹ (Seidat, Oskar: Fiedel und Galgen (1941), S. 4.

⁹⁰ Eine zweibändige Biographie, verfasst von ihrer Tochter Hedwig Abeken, geb. von Olfers, erschien 1908 bzw. 1914. (Abeken, Hedwig: Hedwig von Olfers, geb. von Staegemann. 1799 - 1891. Ein Lebenslauf. Aus Briefen zusammengestellt. Berlin: Mittler 1908-1914.).

kann in der einen oder anderen Weise als NS-Funktionär bezeichnet werden, so finden sich zwei (spätere) Mitglieder der Waffen-SS, ein SA-Mann und Mitarbeiter der RJF unter den Autoren.

4.3.2 Wie sind die Stücke entstanden?

Zwar wurden viele Stücke der Reihe ganz ‚gewöhnlich‘ von einem Autor verfasst und dann in der Reihe *Spiele der deutschen Jugend* veröffentlicht. Außerdem wurden aber auch Stücke veröffentlicht, die in der praktischen Theaterarbeit einer Gruppe entstanden waren. Das Verfassen von Stücken mit der bzw. für die Spielgruppe wurde offensichtlich nicht nur als ‚Notlösung‘ betrachtet, falls kein geeignetes Stück gefunden werden konnte. Das Selbstschreiben wurde vielmehr als wichtiger und notwendiger Teil der Arbeit in den Spielscharen angesehen, der – nicht nur für die Spieler – bestimmte Lernerfolge mit sich brachte. So schreibt Wolfgang Förster im Vorwort zu *Die Schätze der Hexe* (Heft 20):

Das Spiel [...] ist wie manches vorangegangene in Gruppenarbeit entstanden. Es zeigt den Weg, wie man ein Spiel unter Benutzung einer bekannten Märchenfabel nach den Regeln der dramatischen Komposition handwerksmäßig bauen kann. Das Selberschreiben von Spielen haben wir stets als eine Naturnotwendigkeit der Volksspielarbeit gefordert. Wie der Musiker theoretisch Kompositionslehre lernt, so muß sich auch jeder Spielführer einmal mit der Gestaltkunde des Bühnenspiels befassen.⁹¹

Damit wiederholt Förster, was er schon 1937 in *Das Scharadenspiel* geschrieben hatte, wo er auch für das Selbstschreiben von Stücken, aufbauend auf den Techniken des Stegreif- und Scharadenspiels, plädiert und einige Hinweise dazu bzw. zu möglichen damit einhergehenden Schwierigkeiten gibt. Den Vergleich zur Kompositionslehre in der Musik zieht er bereits hier: „Dieses Umformen [von Märchenvorlagen zu Spieltexten, B.K.] aber kann und muß ebenso wie das Spielen handwerklich erlernt werden. In der Musik treibt man ja auch Kompositionslehre!“⁹²

In der Zeitschrift *Die Spielschar* wurde ebenfalls dazu aufgerufen, neue Stücke zu entwickeln und einzuschicken, die dann in der Reihe *Spiele der deutschen Jugend* veröffentlicht werden sollten.⁹³ Die

⁹¹ Schultze, Hermann: *Die Schätze der Hexe*. Ein Bewegungs-Märchenspiel nach dem Märchen aus dem Schwedischen „Der Knabe und die Schätze der Hexe“. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1939] (=Spiele der deutschen Jugend 20), S. 3.

⁹² Förster, Wolfgang: *Das Scharadenspiel* (1937), S. 57. Auch in zwei Beiträgen in der *Spielschar* äußert Förster sich dementsprechend. (ders.: *Feierspiel und geselliges* (1937), S. 347; ders.: *Das Laienspiel in* (1942)). Schon Martin Luserke hatte das Selbstschreiben des Textes für Laienspielgruppen begrüßt und gefordert, er sah darin viele Vorteile. Vgl. dazu Wolfersdorf, Peter: *Stilformen des Laienspiels* (1962), S. 60–64.

⁹³ So in *Die Spielschar*, Jg. 10 (1937), Heft 1, S. 30. Hier heißt es: „Wir rufen auf zur Mitarbeit! Einsendungen werden erbeten an die Schriftleitung des ‚Spielschar‘“. Zuvor werden die ersten sieben bisher erschienenen Hefte aufgeführt, zu *Goldmarie und Pechmarie* (Heft 2) heißt es, es sei bereits im 5.-8. Tausend gedruckt, für *Zirkus Freimaurlitus* (Heft 4) liege bereits das 11. Tausend vor. Das Stück *Ewiges Volk* (Heft 3) wird besonders für Feiern zum 30. Januar empfohlen.

in der Reihe *Spiele der deutschen Jugend* vorliegenden Stücke bieten eine Reihe von selbst entwickelten Spieltexten. Die Vorworte liefern Hinweise darauf, wie und wo ein Stück entstand und ob bzw. wo und wann es bereits aufgeführt wurde. Im Vorwort zu *Ewiges Volk* von Wolfram Brockmeier (Heft 3) skizziert Heinz Ohlendorf sogar den Ablauf der ersten Aufführung beim Kulturlager in Heidelberg im Sommer 1936.⁹⁴ Ein Stück, welches bereits vor Publikum gespielt wurde, kann als Bühnenerprobt und aufführungstauglich gelten bzw. herausgestellt werden. So heißt es z.B. im Vorwort zu *Goldmarie und Pechmarie* (Heft 2): „Das Spiel ist in der BDM-Untergauspielschar Rudolstadt entstanden. Es hat sich in mehreren Aufführungen bewährt.“⁹⁵, im Vorwort zu *Peter Squenz* (Heft 7): „Das Stück ist in der Rundfunkspielschar 7 der RJF. (Leipzig) entstanden und von dieser Schar auf Grenzlandfahrt mehrfach gespielt und ausprobiert. Es ist seiner Wirkung sicher.“⁹⁶ und im von Ohlendorf verfassten Vorwort zu *Die Gänsemagd* (Heft 9) heißt es:

Dieses Spiel verdanken wir in der Form, wie wir es nun hier in der Reihe „Spiele der deutschen Jugend“ veröffentlichen können, den Masurenmädern, der Allensteiner Spielschar, für die es Hedwig von Olfers schrieb, die es erarbeiteten und zum ersten Male auf der Obergauveranstaltung 1937 in Königsberg spielten, und die es nun auf Wunsch der Reichsreferentin Trude Bürckner-Mohr [sic] auch zum Reichsparteitag 1937 auf dem BDM-Tag in Bamberg spielen.⁹⁷

Die Gruppe von Mädchen, die die Uraufführung des Stücks besorgte, steht geradezu gleichberechtigt neben der eigentlichen Autorin Hedwig von Olfers. Diese hat es zwar geschrieben, erarbeitet wurde es aber von den Mädchen, so Ohlendorf. Sie sind es vermutlich auch, die sich durch den Wunsch der BDM-Reichsreferentin nach einer Aufführung auf einer großen öffentlichen Veranstaltung besonders geehrt fühlen.

Auch *Das Hasenhüten* von Georg Magiera (Heft 25) ist durch die praktische Arbeit mit bzw. in einer Gruppe von Mädchen entstanden, wie Förster mitteilt:

Das Spiel „Das Hasenhüten“ ist in der Jungmädelerarbeit entstanden und für eine Jungmädelergruppe geschrieben. Es hat auch bereits in vielen Aufführungen seine Brauchbarkeit bewiesen, ehe es nun im Druck der breiteren Öffentlichkeit vorliegt.⁹⁸

⁹⁴ Brockmeier, Wolfram: *Ewiges Volk*. Leipzig: Arwed Strauch o.J. [1936?] (=Spiele der deutschen Jugend 3), S. 4.

⁹⁵ Olfers, Hedwig von: *Goldmarie und Pechmarie*. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1936] (=Spiele der deutschen Jugend 2), S. 3.

⁹⁶ Kröger, Franz u. Günther Boehnert: *Peter Squenz* (1936), S. 6.

⁹⁷ Olfers, Hedwig von: *Die Gänsemagd*. Ein Märchenspiel. Musik von Walter Gunia. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1937] (=Spiele der deutschen Jugend 9), S. 3.

⁹⁸ Magiera, Georg Adalbert: *Das Hasenhüten* (1941), S. 3.

Durch den Hinweis auf die nach Försters Angaben durch mehrere Aufführungen erwiesene „Brauchbarkeit“ des Textes wird seine Bühnenwirksamkeit belegt, was sicher die Entscheidung von Spielgruppenleiterinnen für dieses Stück erleichtern soll. Aus den Erfahrungen in den bisherigen Aufführungen werden bisweilen auch wertvolle Schlüsse für zukünftige Aufführungen gezogen. Förster schreibt z.B. im Vorwort zu *Der Birkenzweig* von Kilian Koll (Heft 21): „Das Spiel erfuhr bei den Bamberger Reichstagen eine vorbildliche Darstellung, Es erwies sich als günstig, die Lieder von einer Flöte oder Geige begleiten und diese Instrumente einige Takte vor Beginn und nach Beendigung des Liedes spielen zu lassen.“⁹⁹ Spielgruppen, die sich zu einer Aufführung entscheiden, können also von Erfahrungswerten anderer profitieren.

Ein Teil der Stücke wurde, wie gezeigt werden konnte, von verschiedenen Einheiten der HJ oder des BDM entwickelt. Aber auch (kulturelle) Lager waren Orte bzw. Gelegenheiten, an denen Spielvorlagen/Stücke erarbeitet wurden, wie zum Beispiel das Stück *Des Teufels Spießgesellen* von Ulrich Sachse (Heft 27): „Das vorliegende Spiel ist ein handfestes Jungenspiel. Es ist in einem Landjahrlager entstanden und in gleicher Weise für Jungvolk und HJ. geeignet.“¹⁰⁰ Auch das Stück *Zirkus Freimauritius. Ein politisches Spiel* (Heft 4) entstand in einem Lager. Dem Vorwort von Siegfried Raack zufolge hat es eine recht lange Entstehungsgeschichte:

Dieser Zirkus hat seine Geschichte. Vor ein paar Jahren sollte die Gebietsspielschar des Gebietes Mittelland in Düsseldorf ein Volksfest durchführen. Dazu gehörte selbstverständlich ein Zirkus. [...] Die Aufführung stieg und hatte einen ungeahnten Erfolg. Im Stegreif entstanden erst während des Spiels die besten Szenen. [...] Wir haben nach dieser ersten Stegreifaufführung viel an dem Zirkus herumgedoktert, ihn verschiedentlich noch im Gebiet Mittelland aufgeführt. Im Heidelberger Kulturlager arbeiteten *Theo Rausch*, *Wolfram Brockmeier* und für die Musik *Karl Schäfer* an der Ausgestaltung unseres Spiels. *Theo Rausch* schrieb für eine Anzahl von Szenen neue Textfassungen und fügte allerlei Neues ein. Von *Wolfram Brockmeier* sind die meisten der lustigen Verse. [...] Die jetzt vorliegende Fassung spielten wir im HJ-Lager auf dem Reichsparteitag 1936. Sie hat sich dort so gut bewährt, daß wir sie nun in Druck bringen [Hervorhebungen im Original durch Sperrdruck, B.K.].¹⁰¹

Das Stück ist also als Gemeinschaftsleistung entstanden, verschiedene Personen, die zum Teil namentlich erwähnt werden, zum Teil aber auch als ungenannte Mitwirkende an den unterschiedlichen Aufführungen beteiligt waren, haben zum Entstehen der Textfassung beigetragen, die nun in den *Spielen und Festen der deutschen Jugend* veröffentlicht werden konnte. Eine weitere Fassung des Stücks wurde schon ein Jahr später, nämlich 1937, gedruckt, ebenfalls als Heft

⁹⁹ Koll, Kilian: *Der Birkenzweig* (1939), S. 4.

¹⁰⁰ Sachse, Ulrich: *Des Teufels Spießgesellen. Ein Jungenspiel*. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1942] (=Spiele der deutschen Jugend 27), S. 3.

¹⁰¹ o. A.: *Zirkus Freimauritius* (1936), S. 4–6.

4 der *Spiele der deutschen Jugend*. Dieser Neubearbeitung, als deren Verfasser Siegfried Raeck genannt wird, ist ein weiteres, halbseitiges Vorwort Raecks vorangestellt, in dem dieser schreibt: „Der ‚Zirkus Freimauritius‘ hat seinen Weg durchs ganze Reich gemacht. Nun liegt er in einer zeitgemäß von mir umgearbeiteten Neuauflage vor.“¹⁰² Für diese Neubearbeitung bzw. deren schriftliche Fixierung scheint also Raeck verantwortlich gewesen zu sein, zumindest suggeriert er das. Diese Fassung des Stücks unterscheidet sich von der vorhergehenden in einigen Textpassagen oder Szenen, die neu hinzukamen, weggelassen oder geändert wurden. Politische Entwicklungen, die nach der Veröffentlichung der ersten Fassung stattfanden, wurden in den Text eingebaut, so dass dieser nicht veraltet wirkte. Weitere Veränderungen des Textes und Anpassung an die aktuelle politische Lage durch die Gruppen, die den Text zur Aufführung bringen, waren von den ‚Erfindern‘ des Stücks absolut gewünscht.¹⁰³

Eine weitere interessante Entstehungsgeschichte liegt dem Stück *Die Jungen vom Steilen Hang* (Heft 5) zugrunde, die von Trude Sand im Vorwort recht ausführlich beschrieben wird:

Das Zeitstück der Jugend „Die Jungen vom Steilen Hang“ ist das Werk einer Arbeitsgemeinschaft. Etwa zwanzig Jungen und Mädels im Alter von 12 bis 19 Jahren sind viele Wochen lang fast jeden dritten oder vierten Tag abends zusammengekommen, um aus ihren Erlebnissen heraus das Stück zu gestalten. Die meisten Jugendlichen sind Lehrlinge und haben einen anstrengenden Arbeitstag hinter sich gehabt, wenn sie abends gekommen sind.

Bevor wir uns gemeinsam an die Arbeit machten, hatte ich auf Grund meiner persönlichen Erfahrungen im Landjahr den Inhalt des Stücks skizziert und die Folge der Bilder ungefähr festgelegt. Dieser Plan wurde gemeinschaftlich durchgesprochen und solange verbessert, bis er einstimmig als „knorke“, „prima“ und wie die Begeisterungsrufe der Berliner Jugend alle heißen, gebilligt wurde.

Nun begannen wir mit der Ausarbeitung. Jedes einzelne Bild, dessen Inhalt also genau feststand, wurde munter drauflos aus dem Stegreif gespielt, oft zwanzig oder dreißig Mal hintereinander. Ich stenographierte alles getreulich mit, was dabei herauskam. Die Jungen und Mädels hatten nur sich selber zu spielen, das heißt, sich darzustellen, und alles, was nach Theater schmeckte, wurde ohne Gnade abgetan.

So kamen im Lauf der Zeit gut und gerne 1000 Stenogrammseiten zustande. Ich suchte gewissenhaft das Beste heraus und schweißte die einzelnen Texte bühnenmäßig aneinander. Von dem Wirklichkeitsgehalt und der lebendigen Sprechweise durfte dabei nichts verloren gehen.¹⁰⁴

Die Verfasserin schreibt von „persönlichen Erfahrungen im Landjahr“. Sie ist allerdings keine Teilnehmerin gewesen, sondern Betreuerin im Landjahrlager Prieros (Mark). Anschließend an das

¹⁰² o. A.: *Zirkus Freimauritius* (1937), S. 4.

¹⁰³ Vgl. das Vorwort: ebd., S. 6–7.

¹⁰⁴ Sand, Trude: *Die Jungen vom Steilen Hang*. Zeitstück der Jugend. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1936] (= *Spiele der deutschen Jugend* 5), S. 4.

Landjahr hatte Sand das Buch *Zickezacke Landjahr Heil!* veröffentlicht.¹⁰⁵ Aufbauend darauf und auf ihren Erfahrungen erarbeitete sie mit Kindern und Jugendlichen, darunter mutmaßlich auch ehemalige Landjahrteilnehmer, das Stück *Die Jungen vom Steilen Hang*. Ihr Wissen konnte sie verwenden, um für die Erarbeitung des Stücks einen Rahmen vorzugeben, der gemeinschaftlich verändert und in Spielhandlungen umgesetzt wurde. Da diese zunächst improvisiert wurden, wurden sie sicher nicht bei jeder Wiederholung identisch oder nahezu identisch durchgeführt wurden, wie auch Sands Hinweis auf die vielen von ihr mit Mitschriften gefüllten Seiten nahelegt. Für diese improvisierten Szenen wurde dann eine Reihenfolge festgelegt. Die von Sand beschriebene Methode ähnelt verschiedenen Vorgehensweisen, die auch heutige Theaterpädagogen bei der Erarbeitung von Stücken ohne literarische Textvorlage anwenden.¹⁰⁶ Und auch sie selber hat diese Methode schon vor der Arbeit mit den Landjahrteilnehmern angewandt. Gemeinsam mit ihrer Schwester Eva, die Schauspielerin war, hatte sie Anfang der 1930er Jahre eine Kindertheatergruppe an der Jungen Volksbühne (Berlin) geleitet und dort 10-14jährige Kinder anhand vorher festgelegter Eckpunkte ein Stück erarbeiten lassen.¹⁰⁷

Insgesamt werden für etwa ein Viertel der Stücke, nämlich neun Hefte, explizit eine oder mehrere bereits vor der Drucklegung erfolgte Aufführungen erwähnt.¹⁰⁸ Zusätzlich ist für *Die Jungen vom Steilen Hang* (Heft 5) aufgrund der im Vorwort dargelegten Vorgeschichte mindestens eine Aufführung mit großer Sicherheit anzunehmen. Es ist also offensichtlich, dass innerhalb der HJ-Spielscharen das Erarbeiten und Schreiben von Stücken durchaus praktiziert wurde. Wie stark es verbreitet war, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Der Anzahl der selbst erarbeiteten Stücke innerhalb der Reihe könnte ungefähr das Verhältnis innerhalb der praktischen Arbeit von Selbst-Erarbeiten und dem ‚Nachspielen‘ bereits existierender Texte entsprechen. Vielleicht wurden aber auch alle von Gruppen selbst erarbeiteten und eingesandten Stücke veröffentlicht, denen die Herausgeber der Reihe habhaft werden konnten. Das Selbstschreiben von Texten hatte den Vorteil, dass Stücke entstanden, die in die Zeit passten. Nicht alle Texte aus den Jahren vor 1933 waren noch zeitgemäß. Es gab politische und gesellschaftliche Entwicklungen, die in Stücke einbezogen werden konnten bzw. mussten. Die Veröffentlichung innerhalb der *Spiele der deutschen Jugend* ermöglichte erneute Aufführungen durch andere Spielscharen und Gruppen. Die

¹⁰⁵ Schnabel, Clarissa: Mehr als Anonyma (2015). Siehe auch die Ausführungen zu Trude Sand im Teilkapitel 4.3.1 *Wer hat die Stücke geschrieben?*.

¹⁰⁶ Ich beziehe mich hier auf eigene Erfahrungen aus der Theaterarbeit mit studentischen und nicht-studentischen Amateuren und Schülern verschiedenen Alters, sowie Kenntnisse, die ich in Gesprächen mit verschiedenen Theaterpädagoginnen und Lehrkräften für das Fach Darstellendes Spiel über deren Arbeitsmethoden gewonnen habe.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 41–42.

¹⁰⁸ Es sind dies die Stücke mit den Nummern 2, 3, 4, 7, 9, 20, 21, 25 und 30.

Erarbeitung der Stücke durch ‚die Jugend‘ selber ließ sich – wie sich an den Vorworten der Stücke ablesen lässt – gut vermarkten, die entstandenen Spieltexte konnten als authentische Zeugnisse der Haltung der deutschen Jugend dargestellt werden. Für die einzelne Gruppe, die ein Stück entwickelte, mag die mögliche Veröffentlichung in den *Spielen der deutschen Jugend* ein Anreiz oder auch der Anstoß für die Erarbeitung eines Stückes gewesen sein. Darüber hinaus konnte man mit dem Verfassen eines eigenen Textes auf die Struktur und die Möglichkeiten der Spielgruppe eingehen. Auf diese Art und Weise konnte man dem Problem begegnen, ein Stück finden zu müssen, welches zu Größe und Zusammenstellung der jeweiligen Spielgruppe sowie zu den geplanten Spielanlässen passte. Ein weiterer praktischer Vorteil war, dass so kein Geld für Texthefte ausgegeben werden musste. Aufführungsrechte mussten von HJ-Spielscharen oder Schulbühnen für eine einmalige Aufführung nicht gezahlt werden, jedoch war ein Mindestsatz an Textheften kostenpflichtig abzunehmen, was dann im Allgemeinen zur einmaligen Aufführung eines Stückes berechnete. Weitere Aufführungen mussten allerdings extra bezahlt werden.¹⁰⁹

4.3.3 Wer soll die Stücke aufführen?

Aus den Personenverzeichnissen ist ersichtlich, wie viele (Sprech)Rollen ein Stück enthält, wie viele männliche und weibliche Figuren es gibt und ob es Statistenrollen, einen Chor oder ähnliche Gruppen gibt, durch die die Zahl der Mitspieler nach oben offen ist. Die Bandbreite der benötigten Spielgruppen ist groß. Das erste Stück der Reihe ist beispielsweise ein Spiel mit nur fünf männlichen Rollen, einem „Vorspruch“ und vier annähernd gleich ‚großen‘ Rollen.¹¹⁰ Das zweite Stück der Reihe, *Goldmarie und Pechmarie* von Hedwig von Olfers, wird schon im Untertitel als Mädelspiel bezeichnet.¹¹¹ Neben vier größeren Rollen - der Mutter, Goldmarie, Pechmarie sowie Frau Holle – gibt es einige kleinere Rollen: die Mägde, die Brote, die Äpfel und den Hahn. Im weiteren Verlauf der Reihe zeigt sich eine noch größere Bandbreite. *Der Diamant* von Hermann Schulze (Heft 32) hat nur zwei (männliche) Rollen, *Enwiges Volk* von Wolfram Brockmeier (Heft 3) ist für eine gemeinsame Kundgebung mehrerer Einheiten von HJ, DJ und BDM gedacht. Die Zahl der Einzelsprecher ist zwar begrenzt, die Zahl der Chorsprecher und -sänger, die mit aufmarschieren können, ist jedoch nicht limitiert. Im Überblick ergibt sich, dass es nur wenige – genauer gesagt sieben¹¹² – Stücke mit zehn oder weniger Rollen gibt. Die meisten Stücke sind für

¹⁰⁹ Die Hinweise auf die Konditionen für die Erteilung der Aufführungsrechte finden sich vorne in jedem der Hefte.

¹¹⁰ Dem Vorwort zufolge zeige es, „wie wir uns ein wirkliches Jungenspiel denken.“ (Colberg, Erich: Das große Zeittheater (1936), S. 3.).

¹¹¹ Olfers, Hedwig von: *Goldmarie und Pechmarie* (1936).

¹¹² Die Stücke mit den Heftnummern 10, 13, 24, 26, 32, 35 und 36.

größere Gruppen gedacht, viele bieten die Möglichkeit, eine größere Anzahl zusätzlicher Mitspieler als Statisten zum Einsatz kommen zu lassen.

Nicht immer kann aus dem Rollenverzeichnis auf die nötige oder die vom Autor intendierte Besetzung geschlossen werden, hier geben die Vorworte oder Spielanweisungen weitere Hinweise. Hinsichtlich des Geschlechts der Spieler geben auch die Untertitel manchmal Hinweise. So heißt beispielsweise *Des Teufels Spießgesellen* (Heft 27) im Untertitel *Ein Jungenspiel*, *Die Sehnsucht* (Heft 31) ist ein *Spiel für Jungen und Mädchen* und *Der Prinz im blauen Mantel* (Heft 28) trägt den Untertitel *Ein fröhliches Mädchenspiel mit einem blauen Ball*.

Das Stück *Zirkus Freimauritius* enthält in der Version von 1936 auch weibliche Rollen. Diese sollen jedoch unbedingt – aus Gründen der Komik – von männlichen Darstellern in Frauenkleidern gespielt werden.¹¹³ Andersherum erfordern Stücke mit männlichen Rollen nicht auch unbedingt für alle Rollen oder überhaupt männliche Mitspieler. So können z.B. laut Vorwort zu *Die vergessene Braut* (Heft 37) sämtliche Tiere und der König von Mädchen dargestellt werden, für die mögliche Darstellung der beiden Knaben in *Die drei Waldfrauen* (Heft 23) durch Mädchen statt Jungvolk-Jungen wird sogar ein alternativer Kostümvorschlag gemacht. Insgesamt ergibt sich folgendes Bild: 14 Stücke¹¹⁴ sind für ausschließlich männliche Besetzung geschrieben bzw. vorgesehen, drei¹¹⁵ für ausschließlich weibliche und 20¹¹⁶ für gemischte Besetzung. Fünf davon¹¹⁷ können den Vorworten

¹¹³ Vgl. o. A.: *Zirkus Freimauritius* (1936), S. 6–7.

¹¹⁴ Die Hefte mit den Nummern 1, 4, 6, 7, 10, 11, 12, 15, 19, 26, 27, 32, 35 und 36.

¹¹⁵ Lediglich *Goldmarie und Pechmarie*, (Heft 2) weist ausschließlich weibliche Figuren auf (mit Ausnahme der ‚sächlichen‘ Brote und Äpfel, deren Text von Mädchen hinter der Bühne gesprochen werden soll, und des Hahns, der aber auch nur aus dem Off zu hören ist). Da es zudem im Untertitel als ‚Mädelspiel‘ bezeichnet wird, ist hier eindeutig, dass eine Aufführung ausschließlich durch Mädchen vorgesehen ist. *Das Hasenhüten* (Heft 25), bietet weibliche wie männliche Figuren. Im Vorwort wie in den Spielanweisungen ist jedoch nur von einer Aufführung durch Jungmädler – denn für eine Jungmädlergruppe wurde es verfasst – oder, mit einigen Modifizierungen in der Spielweise, auch durch ältere Mädchen die Rede. (Magiera, Georg Adalbert: *Das Hasenhüten* (1941), S. 3–5.) In *Der Prinz im blauen Mantel* (Heft 28) gibt es neben der Titelfigur noch den König und den roten Ritter als männliche Figuren, im Vorwort bezeichnet Förster das Stück dennoch als ‚ausgesprochenes Mädelspiel‘ (Colberg, Erich: *Der Prinz im* (1942), S. 4.). Auch in den Hinweisen zum Spiel auf den beiden folgenden Seiten ist stets nur von Mädchen oder Mädeln als Aufführenden die Rede. Bei Heft 25 und 28 scheint eine Aufführung nur durch Mädchen also beabsichtigt zu sein, eine gemischte Besetzung wäre von der Rollenstruktur her jedoch jeweils möglich.

¹¹⁶ Zu dieser Kategorie gehören die Stücke mit den Heftnummern 3, 5, 8, 9, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 29, 30, 31, 33, 34 und 37. Einige dieser Stücke haben jedoch nur wenige weibliche Rollen, bei vieren (8, 16, 18 und 22) ist es sogar nur jeweils eine Frauenrolle. *Die Mutter* (Heft 24) enthält nur eine männliche Rolle.

¹¹⁷ Die Hefte mit den Nummern 9, 23, 24, 30 und 37. Bei *Die Waldfrauen* (Heft 23) und *Die Mutter* (Heft 24) wird eine gemischte Besetzung eindeutig favorisiert. Im Vorwort zu *Frau Rumpentrumpfen* (Heft 30) wird dagegen auf die Vorzüge einer Besetzung der männlichen Rollen durch Mädchen hingewiesen: ‚War ‚Die Schätze der Hexe‘ eine Aufgabe für gemischte Spielscharen, so ist das Spiel von der Frau Rumpentrumpfen ein ausgesprochenes Mädelspiel. Die männlichen Rollen (König und Hütejungen) können durchaus von Mädchen gespielt werden, ja sie bieten jungen Darstellerinnen eine besonders schöne Gelegenheit zum beschwingten Sich-Ausspielen, wie die Praxis bereits gezeigt hat.‘ (Schultze, Hermann: *Frau Rumpentrumpfen* (1943), S. 3.)

oder Spielanweisungen zufolge auch mit rein weiblicher Besetzung gespielt werden, eines¹¹⁸ mit ausschließlich männlicher Besetzung.¹¹⁹

Das Alter der intendierten Spieler wird in den Rollenverzeichnissen nicht angegeben, hier liefern die Vorworte und Spielanweisungen Hinweise. Allerdings werden auch dort keine konkreten Altersangaben gemacht. Bei einigen anspruchsvolleren Stücken werden erfahrene Spielgruppen gefordert, z.B. für *Gericht des Volkes* (Heft 17): „Das vorliegende Spiel stellt eine größere Aufgabe dar und erfordert reife Spieler.“¹²⁰ oder *Der Birkenzweig* (Heft 21): „Das Spiel ist mehr für reife Spielscharen geeignet. Es erfordert eine saubere Durcharbeitung.“¹²¹ Konkreter werden die Anforderungen, die das Stück an die darstellerischen Fähigkeiten stellt, im Vorwort zu *Der Kaiser und die Banditen* (Heft 36) formuliert:

Für die Rollen des Kaisers und der Banditen braucht es Spieler, die den Text sprachlich zu meistern verstehen und mit einer gewissen geistigen Überlegenheit zu spielen imstande sind. [...] Obwohl das Spiel keinen äußeren Aufwand erfordert, ist es von der beschriebenen inneren Form her nicht leicht zu spielen. Es ist daher nur Spielscharen zu empfehlen, die vier Spieler von ausgeprägter Begabung besitzen, die sich an einen derartigen Vorwurf wagen können.¹²²

Aber auch das Gegenteil, dass ein Spiel keine großen Anforderungen an die Spieler darstelle, wird formuliert: „Das Spiel ist leicht zu spielen.“¹²³ Zur Altersstaffelung der Darsteller gibt das Vorwort zu *Das böse Gewissen* (Heft 11) Auskunft:

Es hat dazu den besonderen Vorteil, daß ältere und jüngere Spieler zugleich lohnende Aufgaben in ihm finden. Denn der Burgwart und die Fremden werden am besten von älteren, die Spießgesellen und die Jungens der Gruppe dagegen von Pimpfen dargestellt.¹²⁴

Ältere und jüngere Jungen, Kinder und Jugendliche, sollen also gemeinsam auf der Bühne agieren, damit der für das Stück durchaus wichtige Altersunterschied zwischen den biederen

¹¹⁸ *Die Jungen vom Steilen Hang* (Heft 5). Im Vorwort heißt es: „Falls irgendwo keine Mädels zum Mitspielen zu haben sind, können die drei Ausreißer einfach in ein Jungenlager einbrechen. Freilich, mit einem Mädellager wird die Wirkung stärker sein.“ (Sand, Trude: *Die Jungen vom* (1936), S. 4.)

¹¹⁹ Es ließen sich also höchstens 15 Stücke mit einer rein männlichen Gruppe aufführen, acht mit einer rein weiblichen und für 14 Stücke ist eine gemischte Gruppe vorgesehen.

¹²⁰ Simon, Martin: *Gericht des Volkes*. Ein Feierspiel. Leipzig: Arwed Strauch o.J. [1939] (=Spiele der deutschen Jugend 17), S. 3.

¹²¹ Koll, Kilian: *Der Birkenzweig* (1939), S. 4.

¹²² Schultze, Hermann: *Der Kaiser und die Banditen*. Ein Spiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1943] (=Spiele der deutschen Jugend 35), S. 3.

¹²³ Seidat, Oskar: *Der geläuterte Esel* (1944), S.3.

¹²⁴ Behrendt, Fritz: *Das böse Gewissen* (1937), S. 4.

Burgbesuchern und den Jungen der Gruppe offensichtlich wird. Für andere Stücke muss man als Spielleiter selber entscheiden, für welches Alter man ein Stück jeweils für geeignet hält, dies hängt vom Thema und seiner Komplexität, von der verwendeten Sprache und möglicherweise auch vom Umfang eines Textes ab. Das Stück *Das Hasenhüten* (Heft 25) entstand in der Jungmädelarbeit, es ist also als Spiel für Mädchen unter 14 Jahren entwickelt worden.¹²⁵ *Goldmarie und Pechmarie* (Heft 2) ist in einer BDM-Spielschar entstanden, also in einer Gruppe von 14-18jährigen Mädchen.¹²⁶ Vermutlich ebenso alte oder sogar ein wenig ältere Mädchen bzw. jungen Frauen haben das Stück *Die Mutter* (Heft 24) erarbeitet. Dieses sei in einem Lager von Mädelsgruppenführerinnen entstanden.¹²⁷

Insgesamt zeigt sich, dass die Reihe Stücke für Spieler unterschiedlichen Alters bietet. Nur sehr wenige sind dabei explizit als Stücke für Jungmädel oder Pimpfe ausgewiesen oder empfohlen. Eine Adressierung an ‚Kinder‘ wird nie vorgenommen, sondern nur an Jungen oder Mädchen, Mädels oder Pimpfe, ohne direkten Hinweis auf das Alter. Es gibt kein Stück, das sich (explizit) an Kinder richtet, die jünger als 10 Jahre sind. Dies ist nicht überraschend, wenn man berücksichtigt, dass die jüngsten Mitglieder im DJ oder JM 10 Jahre alt waren. Jüngere Kinder wurden von der HJ nicht erfasst. Es gibt etwa doppelt so viele Stücke, die sich an Jungen als Spieler wenden, wie Stück für Mädchen. Noch etwas größer ist die Menge der Stücke für gemischte Spielgruppen. Die Mehrzahl der Stücke wendet sich an größere Spielgruppen, mit mehr oder deutlich mehr als zehn Rollen, zu denen meist Statistengruppen gehören, so dass die Zahl der Mitspieler nicht festgelegt ist.

4.3.4 Für wen, wie und wo sollen die Stücke aufgeführt werden?

Nicht alle, aber viele Vorworte geben Hinweise auf die Anlässe, zu denen ein Stück aufgeführt werden könnte. Die meisten dieser Stücke sind laut ihrer Vorworte für verschiedene gesellige Gelegenheiten geeignet, so zum Beispiel *Fiedel und Galgen* (Heft 26): „Das Spiel, das ihr an Eltern- oder Dorfgemeinschaftsabenden oder bei einer sonstigen geselligen Veranstaltung spielen könnt – auch für die Schule ist es gut geeignet –, ist leicht aufführbar.“¹²⁸ Über das Stück *Laterna magica oder Die zaubernde Laterne* von Oskar Seidat (Heft 13) heißt es, es weise

¹²⁵ Vgl. Magiera, Georg Adalbert: *Das Hasenhüten* (1941), S. 3.

¹²⁶ Vgl. Olfers, Hedwig von: *Goldmarie und Pechmarie* (1936), S. 3.

¹²⁷ Vgl. Kramer, Hertha: *Die Mutter*. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1940] (=Spiele der deutschen Jugend 24), S. 3.

¹²⁸ Seidat, Oskar: *Fiedel und Galgen* (1941), S. 5.

Kapitel 4 – Die *Spiele der deutschen Jugend*

einen besonderen Weg, den wir zuweilen in der Spielarbeit gehen müssen, nämlich den, einen ganzen geselligen Abend mit den Mitteln des Spiels zu gestalten. Die Handlung des Spiels ist der Rahmen, der alles fröhliche Geschehen umspannt. Das vorliegende Spiel ist daher für die längeren Abende bei allen heiter-festlichen Gelegenheiten in der Öffentlichkeit oder im Heim bestimmt.¹²⁹

Nicht immer ist ein Spiel aber als abendfüllende Veranstaltung gedacht, gelegentlich wird daher im Vorwort darauf hingewiesen, dass es Bestandteil eines Gesamtprogramms sein sollte. Zur *Leierkastenkomödie* (Heft 16) schreibt Förster:

Die Leierkastenkomödie ist ein anspruchsloses, geselliges Spiel. Da es nicht abendfüllend ist, stellen wir es in die Mitte eines lustigen Eltern-, Heim- oder Dorfabends, der außerdem noch von Singen, Erzählen und Tanzen erfüllt sein kann. – Auch als Schattenspiel sollte es von guter Wirkung sein.¹³⁰

Wie im vorhergehenden Beispiel werden auch an anderer Stelle Hinweise gegeben, wie der restliche Abend ausgestaltet werden könnte, so schreibt Trude Sand im Vorwort zu *Die Jungen vom Steilen Hang* (Heft 5):

Als zweiter Teil Eurer Veranstaltung kann ein großes Landjahrfest gefeiert werden. In einem offenen Singen können dabei Landjahrlieder und bäuerliche Weisen gesungen werden, auch ein Lagerzirkus und sonstiges Allotrix können in das Landjahrfest eingebaut werden.¹³¹

Noch expliziter und detaillierter wird Wolfgang Förster, für *Das Spiel vom klugen Bauersmann* (Heft 14) schlägt er vor:

Das Spiel [...] ist ganz natürlich in den Ablauf eines geselligen Abends, besonders eines Dorfgemeinschaftsabends, zu stellen. [...] An dem Beispiel dieses Spiels ist zu lernen, wie alle Ausdrucksmittel, mit denen wir an einem Dorfabend wirken, natürlich ineinander übergehen können. Nach einem lustigen Musizieren und offenem Singen leitet ein Geschichtenerzähler zum Spiel über, indem er als letzte seiner Geschichten den Vorspruch zum *klugen Bauersmann* [Hervorhebung im Original, B.K.] 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.¹³²

¹²⁹ Ders.: *Laterna magica* oder (1937), S. 3.

¹³⁰ Grahl, Heinrich: *Leierkastenkomödie*. Ein lustiges Spiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1939] (=Spiele der deutschen Jugend 16), S. 3.

¹³¹ Sand, Trude: *Die Jungen vom* (1936), S. 4.

¹³² Simon, Martin: *Gericht des Volkes* (1939), S. 3.

Auch darüber, ob das Stück besser auf dem Land oder in der Stadt zur Aufführung gebracht werden solle, geben die Vorworte mitunter Auskunft. So heißt es im Vorwort des Autors zu *Hans mit der Flöte* (Heft 8): „Das Spiel ist für die junge Mannschaft im Dorfe und auf dem Lande gedacht.“¹³³, während das namentlich nicht gekennzeichnete Vorwort zu *Laterna magica oder Die zaubernde Laterne* (Heft 13) empfiehlt: „Das Spiel ist mehr für die Stadt als für das Dorf geeignet.“¹³⁴

Häufig ist den Vorworten zu entnehmen, dass das vorliegende Stück ganz frisch und unverbraucht gespielt werden solle, nicht theatralisch oder aufgesetzt, nicht übertrieben, Natürlichkeit wird gefordert. Meist ist das bei lustigen Stücken der Fall, z.B. bei *Die Jungen vom Steilen Hang* (Heft 5) oder *Betrogene Betrüger* (Heft 10):

Die Gestalten des Spiels dürfen nicht in übertriebener Weise dargestellt werden. Das gilt insbesondere für die beiden Landstreicher. Lediglich bei der Darstellung der Geisterszene dürfen alle Register gezogen und der gestaltenden Phantasie keine engen Grenzen gesetzt werden. [...] Die Art der Darstellung sei frisch, natürlich und ungezwungen.¹³⁵

Neben der üblichen Forderung nach Frische, Natürlichkeit und Ungezwungenheit ist im gewählten Beispiel aber auch die Erlaubnis enthalten, in einer Szene des Stückes ‚alle Register zu ziehen‘, nämlich in der Geisterszene. In dieser wird, gleichsam als eine Art Spiel im Spiel, von einer Gruppe von Kranken, einem Arzt und einem Wirt eine Gerichtsverhandlung in einer vermeintlichen Geisterwelt inszeniert. Angeklagt sind zwei betrügerische Landstreicher, die sich als Ärzte ausgegeben und den Kranken viel Geld für falsche Heilmittel abgenommen hatten.¹³⁶ Da diese Gerichtsverhandlung im Stück selber nicht ‚echt‘ ist, gilt hier die Natürlichkeitsforderung nicht, alle möglichen theatralen Mittel können eingesetzt werden. Es darf dabei übertrieben werden, ja muss es geradezu, denn die Landstreicher müssen den Spuk zwar für real halten, das Publikum sich aber stets der Inszeniertheit der Gerichtsverhandlung und der Geisterwelt bewusst sein.

¹³³ Seidat, Oskar: *Hans mit der Flöte*. Ein Spiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1937] (=Spiele der deutschen Jugend 8), S. 3.

¹³⁴ Ders.: *Laterna magica oder* (1937), S. 3. Ähnliche Äußerungen zur Eignung des jeweiligen Stückes für die Stadt oder ländliche Regionen finden sich in den Vorworten zu *Peter Squenz* („Denkt nur immer ein wenig daran, vor wem ihr gerade spielt. Manche Scherze, die in der Stadt sehr belacht werden, sind dem Lebenskreis eines Dorfes fremd – und umgekehrt.“, S.5) und *Hans mit der Flöte* („Das Spiel ist für die junge Mannschaft im Dorfe und auf dem Lande gedacht.“, S.3)

¹³⁵ Seidat, Oskar: *Betrogene Betrüger*. Ein heiteres Schelmenspiel in 2 Bildern. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1937] (=Spiele der deutschen Jugend 10), S. 3.

¹³⁶ Vgl. ebd.

Bei Feierspielen wird im Vergleich zu den heiteren, unterhaltenden Spielen eher daran erinnert, nicht pathetisch zu sprechen oder zu spielen und Pausen zuzulassen, um Spannung aufrecht zu erhalten bzw. entstehen zu lassen, so z.B. im Vorwort zu *Der Kommandant* (Heft 15):

Für die Haltung der Spieler gilt die Forderung, männlich zu spielen und ohne jedes Pathos zu wirken. Auch die reinen Bekenntnisworte am Schluß sind still und verhalten zu sprechen. Gebärden und Bewegungen sind sparsam und gemessen.¹³⁷

Wie genau man „männlich“ spielt, wird nicht angegeben, typische Konnotationen zu diesem Adjektiv dürften ‚stark‘ und ‚tapfer‘ gewesen sein, aber auch, da Jungen und nicht Männer als Darsteller zu erwarten sind, ‚erwachsen‘, ‚reif‘ und ‚ernsthaft‘. Das Stück, in dem eine Gruppe von Soldaten eine Festung bis aufs letzte verteidigt, auch wenn das Ende des Krieges für den nächsten Tag erwartet wird und ein Aufgaben vermutlich keine praktischen Konsequenzen hätte, soll nicht laut oder gar euphorisch gespielt werden, die Männer sind keine strahlenden Helden. Stattdessen wird eine Darstellung ohne Pathos erwartet, „still und verhalten“ soll gesprochen werden, auch die Gestik und die Bewegungsabläufe sollen sich dem anpassen. Diese Art der Darstellung soll einen ernsthaften und feierlichen Ausdruck erzeugen. Schlichtheit und Einfachheit der Darstellung sind eine verbreitete Forderung, hinter der neben künstlerisch-ästhetischen auch pädagogische Zielsetzungen stecken. Im Vorwort zu *Landgraf werde hart* (Heft 22) heißt es:

Die Sprache des Spieles ist knapp. Wort und Handlung stehen in unmittelbarer Beziehung. Die Spieler werden dadurch von vornherein zur Wahrheit im Ausdruck erzogen und davor bewahrt, ins Deklamieren zu fallen. Spielt daher einfach!¹³⁸

Durch die knappe Sprache des Textes sollen die Spieler davon abgehalten werden, sich eine deklamierende Sprechweise anzugewöhnen, die sie im schlimmsten Fall von der Bühne in ihr alltägliches Leben übertragen würden, oder natürlich bei weiteren Bühnenauftritten verwenden würden. Kitsch, Dilettanten und Vereinsbühnen werden verurteilt, z.B. im Vorwort zu *Hans mit der Flöte* (Heft 8):

Es kann daher nur von unverdorbenen Volksspielern dargestellt werden und verbietet sich für dilettantierende Wirtshausbühnenhelden, die zu verkitscht sind, um klare Typen verkörpern zu können. Die Darstellung von fein geprägten und schwierigen Charakteren müssen wir dem Berufstheater und seinen umfangreicheren Mitteln überlassen.¹³⁹

¹³⁷ Colberg, Erich: *Der Kommandant*. Ein heldisches Spiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1938] (=Spiele der deutschen Jugend 15), S. 3.

¹³⁸ Lorenz, Franz: *Landgraf werde hart* (1939), S. 3–4.

¹³⁹ Seidat, Oskar: *Hans mit der* (1937), S. 3.

Auch im Bereich Bühnenbild und Kostüm wird bei der Mehrzahl der Stücke darauf hingewiesen, dass beides eher einfach zu halten sei, es solle nicht nach ‚Theater‘ aussehen. Über Colbergs Spiel *Hagen* heißt es dazu: „Seine [des Stückes, B.K.] Wirkung kann daher nicht mit bühnenmäßigen Mitteln angestrebt werden. Jede theatermäßige Verkleidung wäre abwegig und unangebracht. Das Spielkleid sei streng stilisiert.“¹⁴⁰ Kostüme im Sinne von detailreichen Verkleidungen sind also nicht gewünscht, da so die Aussage des Stücks nicht sinnvoll unterstützt werden würde.

Neben den verschiedenartigen Verboten gibt es auch positiv formulierte Vorschläge, wie die Stücke umzusetzen sind. So heißt es am Ende des Vorwortes zu *Das große Zeittheater* (Heft 1):

Nötig ist nur dies: wer auch spielen will, Jungvolkführer, HJ-Einheiten, Lagermannschaften, sie müssen mit heißem Herzen künden und bekennen wollen vom Hansel, der aus Not und Schmach erwachte, der sich auf seine Kraft und sein Können besann.¹⁴¹

Diese Anweisung bezieht sich nicht auf Äußerlichkeiten, sondern auf die richtige innere Einstellung der Spieler zu Stück und Stoff. Diese sei, so ist das Zitat zu verstehen, wichtiger als Kostüme, Bühnenbild oder auch eine besondere schauspielerische Erfahrung.

Nicht alle Stücke sind für herkömmliche Bühnen bzw. Aufführungen in Innenräumen ausgelegt bzw. dies wird nicht in jedem Fall als optimaler Aufführungsort angegeben. In den Vorworten einiger Stücke wird eine Aufführung im Freien für das jeweilige Stück besonders empfohlen, so z.B. für *Der Kommandant* (Heft 15):

Das Spiel geschieht am besten auf einem erhöhten Podium an der Stirnwand unseres Feierraums oder im geschlossenen Kreise im Freien. Eine Freitreppe oder eine Anhöhe am Waldrand wird der Art des Spieles daher besonders gerecht werden. Dem Charakter der Spielhandlung entsprechend spielen wir es am späten Abend oder in der Nacht bei Fackelschein.¹⁴²

Durch das Spielen bei Fackelschein im Dunkeln wird eine besondere Stimmung erzeugt, nur die von den Zuschauern umringte Spielfläche ist erleuchtet, so dass einerseits die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf diese Fläche und das dort Gesagte erleichtert wird. Außerdem erzeugen Fackeln kein gleißendes, sondern ein flackerndes Licht, das die Spielfläche nicht gleichmäßig ausleuchtet und sich bewegende Schatten wirft, was durchaus auch unheimlich oder bedrohlich

¹⁴⁰ Colberg, Erich: *Hagen* (1938), S. 3–4.

¹⁴¹ Ders.: *Das große Zeittheater* (1936), S. 4.

¹⁴² Ders.: *Der Kommandant* (1938), S. 3.

wirken kann. Ein Spiel bei derartiger Beleuchtung zu sehen ist eine andere Erfahrung, als dasselbe in einem für Theaterzwecke ausgestatteten Raum zu tun. Auch Aspekte wie Lagerfeuerromantik und Nähe zur Natur spielen hier mit hinein. Für ein Stück, in dem es darum geht, dass eine kleine Gruppe von Soldaten alleine eine Festung verteidigt, ist eine Abgrenzung der Spielfläche gegen das Dunkel der Nacht durch Fackelschein sicher eine eindrucksvolle Variante. Zum einen im Sinne einer realitätsnahen Inszenierung, die Figuren des Stücks haben in ihrer Festung eben kein elektrisches Licht. Zum anderen kann durch den Kontrast zwischen Hell und Dunkel die Spielfläche selber wie eine Festung empfunden werden, aus der die Dunkelheit ausgeschlossen wird. Die Wahl einer Anhöhe oder einer Freitreppe als Spielort, die im Vorwort vorgeschlagen wird, ergibt zunächst aus rein praktischen Erwägungen Sinn. Wenn die Spieler im Vergleich zu den Zuschauern erhöht agieren, sind sie und ihr Spiel besser zu sehen. Außerdem würde auch das Bild, sie befänden sich in einer Festung, ohne die Zuhilfenahme von Requisiten oder ähnlichem allein durch die Ausnutzung der örtlichen Gegebenheiten unterstützt. Die Hinweise auf den möglichen Aufführungsort im Freien und die Fackelbeleuchtung bieten also Anregungen für eine wirkungsvolle Inszenierung des Stücks.

Über die besondere Bedeutung und Rolle des Stegreifspiels für viele Stücke der Reihe wurde im vorherigen Kapitel unter der Überschrift *Besondere Spielform: Das Stegreifspiel* bereits ausführlich eingegangen.

4.3.5 Zum Aufbau der Stücke

4.3.5.1 Umfang und Einteilung in Szenen oder Akte

Auch vom Umfang her sind die Stücke der Reihe sehr unterschiedlich.¹⁴³ Das von der Seitenzahl her kürzeste Stück ist mit nur zehn Seiten Spieltext Heft 32, *Der Diamant* von Hermann Schultze, das längste *Die vergessene Braut*, ebenfalls von Hermann Schultze (Heft 37), mit 101 Seiten Spieltext.¹⁴⁴ Ähnlich unterschiedlich gestaltet sich auch ihr formaler Aufbau bzw. ihre Unterteilung. Zehn Stücke¹⁴⁵ weisen überhaupt keine Unterteilung in Akte, Aufzüge oder auch nur Szenen oder Bilder auf. Dies sind keineswegs ausschließlich die kürzesten Stücke der Reihe, die Länge der betreffenden Spieltexte liegt zwischen 13 und 39 Seiten, drei der Stücke umfassen mehr als 30

¹⁴³ 10-20 Seiten: 8 Stücke. 21-30 Seiten: 11 Stücke. 31-40 Seiten: 9 Stücke. 41-50 Seiten: 4 Stücke. 51-60 Seiten: 3 Stücke. Mehr als 60 Seiten Spieltext haben zwei Stücke, eines hat 64 Seiten, das andere 101.

¹⁴⁴ Schultze, Hermann: *Der Diamant*. Ein kleines Schwankspiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1943] (=Spiele der deutschen Jugend 32). Sowie ders.: *Die vergessene Braut* (1945).

¹⁴⁵ Beide Versionen von *Zirkus Freimauritus* werden gemeinsam als ein Stück gezählt. Die elf Stücke sind: *Ewiges Volk* (3), *Zirkus Freimauritus* (beide Versionen) (4), *Die Söhne* (6), *Peter Squenz* (7), *Fahrt nach China* (12), *Der Kommandant* (15), *Leierkastenkomödie* (16), *Gericht des Volkes* (17), *Hagen* (18), *Des Teufels Spießgesellen* (27) und *Brunbild* (34).

Seiten Spieltext, vier weniger als 20 Seiten. Die übrigen 27 Stücke sind in unterschiedlich viele und unterschiedlich große Einheiten unterteilt. Die Zahl der Einheiten, in die die Stücke aufgeteilt werden – als Begriffe hierfür werden Bild, Handlung, Szene oder einfach nur Nummerierungen verwendet – weist eine große Variationsbreite auf. Neben einer Unterteilung in 2 Bilder (*Betrogene Betrüger* (Heft 10), *Der geläuterte Esel* (Heft 36)) gibt es auch Stücke, die in 27 Szenen unterteilt sind (*Frau Rumpentrumpfen* (Heft 30), *Die vergessene Braut* (Heft 37)). Oder, ein wenig anschaulicher: sechs der Stücke sind in sechs Szenen oder Bilder unterteilt – die Spieltexte sind dabei aber ganz unterschiedlich lang (16, 26, 36 und 53 Seiten). Der zehn Seiten lange Spieltext von *Der Diamant* (Heft 31) ist in fünf Szenen unterteilt, ebenso wie das 55 Seiten lange *Die Sehnsucht* (Heft 32). Die Szenen, Bilder, Handlungen etc. sind – wie diese Beispiele zeigen – von unterschiedlicher Länge. Einziges Fazit, das man ziehen kann: Die klassische Bauform des geschlossenen Dramas mit fünf Akten taucht nicht auf. Für die Einteilung in die Einheiten sind bei größeren Einheiten ein Wechsel des Handlungsortes (*Fiedel und Galgen*, *Goldmarie und Pechmarie*) oder Zeitsprünge (*Goldmarie und Pechmarie*) ausschlaggebend. Bei Stücken, die in kleinere Einheiten unterteilt sind, können auch Auftritte bzw. Abgänge einzelner Personen den Beginn einer neuen Szene o. ä. markieren.

4.3.5.2 Besonderheiten im Aufbau

Der Beginn der Stücke ist unterschiedlich gestaltet. Neunmal gibt es ein kurzes Vorspiel bzw. einen Vorspruch, in dem die Figuren des Stücks vorgestellt werden, entweder von einem Sprecher oder einer Figur des Stücks.¹⁴⁶ Im Fall von *Betrogene Betrüger* (Heft 10) stellen die beiden Landstreicher nur sich selber vor, in *Die Erfindung* (Heft 19) stellen alle Darsteller selber ihre Figur vor und in *Des Teufels Spießgesellen* (Heft 27) gibt es zwei Ansager, die später im Stück erneut auftreten. In *Fiedel und Galgen* (Heft 26) stellt der Sprecher des Vorspruchs nicht nur die Figuren des Stücks vor. Es wird zudem gezeigt, wie aus ihm der Jude des Stückes wird. Er thematisiert in seinem Monolog, der zunächst als ganz gewöhnlicher Vorspruch die übrigen Rollen und ihre Darsteller vorstellt, die Tatsache, dass er nun die Rolle des Juden übernehmen muss und legt auf offener Bühne falsche Nase und Bart an. Dies ist als Mittel der Illusionsdurchbrechung zu werten. Der Darsteller weist darauf hin, dass er nun eine Rolle in diesem Stück übernehmen wird und verwandelt sich anschließend in diese Figur. Im weiteren Verlauf des Stückes wird die ‚vierte Wand‘ von eben jenem Darsteller jedoch nicht wieder durchbrochen.

¹⁴⁶ Zu den Stücken mit einem Vorspiel/vorstellenden Vorspruch zählen: *Das große Zeittheater* (Heft 1), *Hans mit der Flöte* (Heft 8), *Betrogene Betrüger* (Heft 10), *Laterna magica* (Heft 13), *Das Spiel vom klugen Bauersmann* (Heft 14), *Die Erfindung* (Heft 19), *Fiedel und Galgen* (Heft 26), *Des Teufels Spießgesellen* (Heft 27, hier treten zwei Ansager auf), *Die Sehnsucht* (Heft 31)

Neben diesen Figurenvorstellungen gibt es Stückanfänge, in denen eine Figur oder ein Chor einleitende Worte spricht, die auf die Handlung oder die Kernaussage des Stücks hinführen.¹⁴⁷ Durch die direkte Hinwendung zum Publikum in den Vorspielen und das Vorstellen der Figuren wird die Illusion des Bühnengeschehens durchbrochen, bevor sie überhaupt ihre Wirkung entfalten konnte. Gelegentlich wendet sich eine Figur auch noch am Ende des Stückes an das Publikum, z.B. Hans in *Fiedel und Galgen* (Heft 26)

Neben der direkten Ansprache des Publikums zu Beginn oder am Ende des Stückes gibt es noch einige andere Momente, an denen sich Figuren des Stückes ans Publikum wenden und somit die ‚vierte Wand‘ durchbrechen. Ein sehr deutliches Beispiel der Illusionsbrechung liefert *Peter Squenz* (Heft 7). Squenz erwähnt, dass sie, die Figuren des Stückes, Teil eines Buches sind, auf S. 31 sagt er zum Publikum: „Volksgenossen von Rüpelsheim, wir sind jetzt an der entscheidenden Stelle des siebenten Heftes der Spiele der deutschen Jugend auf Seite 31 angelangt (der Saal verdunkelt sich.)“¹⁴⁸ Theaterspiel wird in diesem Stück auch dadurch thematisiert, dass es ein Spiel im Spiel gibt, Peter Squenz und die anderen Figuren proben ein Stück, das sie aufführen wollen. Eine Illusionsbrechung liegt auch vor, wenn sich in *Die Erfindung* (Heft 19) in einem kurzen Vorspiel der Souffleur an das Publikum wendet.¹⁴⁹ In verschiedenen Stücken sollen die Zuschauer in die Aufführungen mit einbezogen werden, auf unterschiedliche Art und Weise und in unterschiedlicher Intensität. Teilweise wird der Zuschauerraum als Auftritt- und zum Teil Spielort genutzt – z.B. in Heft 11, *Das böse Gewissen* oder Heft 20, *Die Schätze der Hexe*. In *Gericht des Volkes* (Heft 17) soll das Publikum bestimmte Textpassagen mitsprechen: „Der Schwur, der als Bekenntnis am Schluß des Spiels steht, muß von den Zuschauern mitgesprochen werden.“¹⁵⁰ Nach dem Schwur folgt noch ein Lied, das ebenfalls gemeinsam zu singen ist.¹⁵¹ Gemeinsames Singen ist auch in den Heften 12, 13 und 18 vorgesehen.

Im Aufbau der Stücke sind also unterschiedliche Elemente enthalten, die dem Publikum die Fiktionalität des Bühnengeschehens ins Gedächtnis rufen, seine Illusion durch das Durchbrechen der ‚vierten Wand‘ aufheben oder die eine Gemeinschaft zwischen Spielenden und Zuschauenden herstellen wollen (das gemeinsame Singen).

¹⁴⁷ Zu diesen Stücken gehören: *Ewiges Volk* (Heft 3), *Der Kommandant* (Heft 5), *Hagen* (Heft 18), *Die drei Waldfrauen* (Heft 23), *Rapunzel* (Heft 33), *Brunhild* (Heft 34)

¹⁴⁸ Kröger, Franz u. Günther Boehnert: *Peter Squenz* (1936), S. 31.

¹⁴⁹ Scheu, Hans: *Die Erfindung* (1939), S. 5–6.

¹⁵⁰ Simon, Martin: *Gericht des Volkes* (1939), S. 3.

¹⁵¹ Ebd., S. 21.

4.3.5.3 Regiebemerkungen

Die Regiebemerkungen in den *Spielen der deutschen Jugend* sind unterschiedlich umfangreich und haben unterschiedliche Funktionen innerhalb der Spieltexte. Sie markieren Auftritte und Abgänge von Figuren sowie den Einsatz von Musik, beschreiben Bühnenbilder oder Schauplätze, geben an, auf welche Art eine Figur spricht oder agiert oder geben Einblicke ins Gefühlsleben der Figuren. Einige Stücke, die entweder auffällig viele oder wenige, besonders umfangreiche oder auf andere Art bemerkenswerte Regiebemerkungen aufweisen, seien hier kurz genannt und zum Teil mit einigen Zitaten illustriert.

Extrem wenige Regiebemerkungen enthält das Stück *Ewiges Volk* (Heft 3) von Wolfram Brockmeier. Insgesamt sind es zwölf Stück (auf 20 Seiten). In den meisten wird der Einsatz von Trommeln oder Fanfaren genannt, zweimal wird eine bestimmte sprechende Gruppe als „(unsichtbar)“¹⁵² bezeichnet. Ebenfalls sehr wenige Regiebemerkungen enthält das Stück *Der Birkenzweig* von Kilian Koll (Heft 21). Nur am Anfang gibt es hier eine sehr kurze Beschreibung des Schauplatzes bzw. der Bühnengestaltung („(Links schwarze, wogende Schleier.)“¹⁵³). Die übrigen Regiebemerkungen sind entweder einzelne Worte oder kurze Sätze, die über Auf- und Abgänge von Personen, Emotionen oder auch einzelne Handlungen von Personen informieren.¹⁵⁴ Auch *Fiedel und Galgen* (Heft 26) kommt mit wenigen kurzen Regiebemerkungen aus, die zumeist Auf- und Abgänge und Handlungen einzelner Figuren beschreiben. Ein ähnliches Bild ergibt sich für *Die Gänsemagd* (Heft 9), *Der Kommandant* (Heft 15), *Gericht des Volkes* (Heft 17) und *Des Teufels Speißgesellen* (Heft 27). Zu *Des Teufels Speißgesellen* gibt es allerdings sehr ausführliche Spielanweisungen, die vor dem eigentlichen Stücktext abgedruckt sind. Hier werden Requisiten und Bühnenaufbau sowie Auftritte und Abgänge beschrieben.¹⁵⁵

Diesen Stücken mit auffällig wenigen und zumeist nur kurzen Regiebemerkungen stehen Stücke gegenüber, in denen Regiebemerkungen sehr ausgiebig das Bühnenbild oder Handlungen von Figuren beschreiben. In einigen Stücken finden sich Beschreibungen von oder Vorschläge für ganze Szenen in Regiebemerkungen. Dies ist der Fall in *Die Jungen vom Steilen Hang* (Heft 5), hier besteht die erste Szene aus einer einzigen Regiebemerkung, die allerdings auch Vorschläge für

¹⁵² Brockmeier, Wolfram: *Ewiges Volk* (1936), 9 und S. 15.

¹⁵³ Koll, Kilian: *Der Birkenzweig* (1939), S. 5.

¹⁵⁴ Auf- und Abgänge z.B.: „Wasserfrau: (tritt mit Ungestalt auf, sucht überall.)“ (S. 32), „Moorweib: Ich laure. (verschwindet.)“ (S. 34), „Fährmann: (erscheint rudernd.)“ (S. 35). Emotionen: „Erdmüte: (wendet sich um, in Angst und Versuchung.)“ (S. 43), „Erdmüte: (hoffnungslos.)“ (S. 46). Handlungen: „Wasserfrau: (wirft ihr den Eimer nach.)“ (S. 10), „Ungestalt: (haut mit der Wurst auf den Webstuhl.)“ (S.19).

¹⁵⁵ Sachse, Ulrich: *Des Teufels Speißgesellen* (1942), S. 4–5.

verbale Äußerungen enthält. Auf etwa einer halben Seite wird eine Art Klangcollage oder Geräuschkulisse verschriftlicht, die die Verabschiedung der ins Landjahr aufbrechenden Jungen (von ihren Eltern) auf dem Bahnhof einfangen und wiedergeben soll.¹⁵⁶ Ähnliches bietet das Stück *Laterna magica* (Heft 13). Neben zweieinhalbseitigen, sehr ausführlichen Spielanweisungen, die vor dem eigentlichen Stücktext abgedruckt sind¹⁵⁷, enthält das Stück zahlreiche unterschiedlich umfangreiche Regiebemerkungen. Darunter befinden sich auch mehrere Vorschläge für einzufügende Szenen aus dem Bereich des Schatten- und Scharadenspiels.¹⁵⁸ Auch in *Prinzessin Tausendschön* (Heft 29) gibt es viele detaillierte und ausführliche Regiebemerkungen, die Handlungen beschreiben, die, in Spiel umgesetzt, mitunter den Umfang von kürzeren Szenen erreichen würden. Mehrfach werden am Anfang einer Szene Handlungen von Personen(gruppen) beschrieben¹⁵⁹, manchmal aber auch innerhalb einer Szene.¹⁶⁰ Auch Handlungen, die außerhalb der Bühne geschehen und nur zu hören sind, werden durch bzw. in Regiebemerkungen vermittelt¹⁶¹, ebenso Kostüme von Figuren.¹⁶² Weitere Stücke mit vielen und umfangreichen Regiebemerkungen sind *Goldmarie und Pechmarie* (Heft 2) und *Fahrt nach China* (Heft 12).

Es bleibt festzustellen, dass es hinsichtlich Form und Funktion der Regiebemerkungen große Unterschiede zwischen den einzelnen Stücken gibt. Es existiert hierfür offensichtlich keine Norm oder Richtlinie, an die die Texte angepasst werden sollten. Unter den Stücken mit auffällig wenigen Regiebemerkungen sind neben feierlichen Spielen wie *Ewiges Volk* (Heft 3) oder *Der Kommandant* (Heft 15) auch Märchenspiele wie *Die Gänsemagd* (Heft 9) oder *Fiedel und Galgen* (Heft 9). Unter den Stücken mit auffällig vielen oder langen Regiebemerkungen gibt es allerdings nur Märchen und andere Stücke, die von Förster als „gesellige Spiele“ eingestuft werden würden.¹⁶³ Stücken vom

¹⁵⁶ Sand, Trude: *Die Jungen vom* (1936), S. 5.

¹⁵⁷ Seidat, Oskar: *Laterna magica oder* (1937), S. 4–6.

¹⁵⁸ Es gibt Vorschläge für Schattenscharaden oder Wortscharaden (S. 23-24), für die Darstellung von „Kunststücken“ mit Mitteln des Schattenspiels (S. 24) oder für die Darstellung bedeutender historischer Ereignisse, ebenfalls durch Schattenspiele (S. 25).

¹⁵⁹ So wird beispielsweise das Tanzen und Singen der Bauernmädchen und des Magisters Scribulus beschrieben (Magiera, Georg Adalbert: *Prinzessin Tausendschön. Ein Märchen*. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1942] (=Spiele der deutschen Jugend 29), S. 12.), der Einzug der Waldgeister ins Schloss der bösen Königin (ebd., S. 8.) oder der „Hexenritt“ der bösen Königin, für den empfohlen wird, ihn als Schattenspiel mit Musikbegleitung zu zeigen. (ebd., S. 46.).

¹⁶⁰ Zum Beispiel ebd., S. 47. Hier wird der vergebliche Fluchtversuch des guten Waldgeistes aus dem Schloss beschrieben.

¹⁶¹ Ebd., S. 27. Hinter der Bühne ist ein „wüstes Schimpfen und Toben“ zu hören.

¹⁶² Ebd., S. 19. Oder ebd., S. 31.

¹⁶³ Vgl. Förster, Wolfgang: *Feierspiel und geselliges* (1937) und ders.: *Das Laienspiel in* (1942). Siehe auch die Ausführungen zu diesen beiden Beiträgen in der Zeitschrift *Die Spielschar* im Kapitel 3.2 *Laienspiel in der Hitlerjugend*.

Typ des Feierspiels sind grundsätzlich eher kürzere und tendenziell wenige Regiebemerkungen zuzurechnen.¹⁶⁴

4.3.6 Musik

Wie weiter oben bereits erwähnt wurde, sollen in einigen Stücken Darsteller und Zuschauer gemeinsam singen. Auch ansonsten ist Musik ein wichtiger Bestandteil vieler Stücke der *Spiele der deutschen Jugend*, nur in sieben von 37 Stücken ist überhaupt keine Musik vorgesehen.¹⁶⁵ Dazu kommen drei Stücke, in denen es lediglich kurze Einsätze von Pauken (Heft 10), Trompeten und Trommeln (Heft 17) oder Jagdhörnern (Heft 35) gibt. In diesen drei Fällen handelt es sich um Beispiele von Inzidenzmusik, also um Musik, die Bestandteil der Handlung ist.¹⁶⁶ Instrumentalmusik ist (neben den drei erwähnten Stücken) in 14 weiteren Stücken vorgesehen.¹⁶⁷ Sie dient als Auftrittsmusik und Erkennungszeichen für bestimmte Figuren oder Figurengruppen, als Begleitmusik für Tanzeinlagen oder zur atmosphärischen Untermalung.¹⁶⁸ Am Ende eines Stückes wird fünfmal Instrumentalmusik eingesetzt.¹⁶⁹ Mehr als doppelt so oft, nämlich bei elf Stücken, findet sich zum Abschluss eines Stückes ein Lied.¹⁷⁰ In vieren dieser Fälle ist vorgesehen, dass das Publikum mit einstimmt.¹⁷¹ Auch der Einstieg in die Stücke wird in einigen Fällen

¹⁶⁴ Feierspiele zeichnen sich dadurch aus, dass sie hauptsächlich auf Sprache und evtl. stilisierte, sehr bewusst gesetzte Bewegungen gebaut sind. Häufig handelt es sich um Sprechchor-Stücke oder um Stücke mit einem oder mehreren Chören sowie Einzelsprechern, auch möglich sind aber Einzelsprecher ohne Chor. Sie zeigen keine dramatische Handlung. Viele Feierspiele könnten auch als Bekenntnisspiele bezeichnet werden, die Sprecher legen ein Bekenntnis ab und geben eine bestimmte Idee wieder. Zu den Feierspielen können innerhalb der *Spiele der deutschen Jugend* folgende Stücke gezählt werden: *Enwiges Volk* (Heft 3), *Die Söhne* (Heft 6), *Der Kommandant* (Heft 15), *Gericht des Volkes* (Heft 17), *Hagen* (Heft 18), *Brunbild* (Heft 34).

¹⁶⁵ Dies sind die Hefte 6, 7, 11, 15, 19, 25 und 32. In *Der Prinz im blauen Mantel* (Heft 28) wird Musik nicht explizit erwähnt, es wird aber häufig getanzt – ob zu Musik oder ohne bleibt unklar. In der Praxis dürfte hier, wo immer möglich, Musik eingesetzt worden sein, sei es als Instrumentalbegleitung oder als Gesang der tanzenden Mädchen.

¹⁶⁶ Vgl. dazu Saary, Margareta: [Artikel] Schauspielmusik. In: Oesterreichisches Musiklexikon online. Hrsg. von Rudolf Flotzinger. URL: http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schauspielmusik.xml;internal&action=highlight&Parameter=schauspielmusik (28.1.2017): „Hinzu kommt Inzidenzmusik als Bestandteil der Handlung, nämlich Ständchen, Hirtenweisen, Trinklieder, Melodramen, Jagdmusik, Märsche, auch Signale und Auftrittsmotive – etwa eine Trompetenfanfare zur Ankündigung eines Machthabers – oder Couplets mit Bezugnahme auf aktuelle Ereignisse.“ Vgl. auch [Artikel] Bühnenmusik. In: Theaterlexikon. Hrsg. von Christoph Trilse, Klaus Hammer u. Rolf Kabel. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1977. S. 84–86. Hier: S. 84.

¹⁶⁷ Hefte 4, 8, 9, 13, 14, 16, 20, 23, 26, 30, 31, 33, 34 und 37.

¹⁶⁸ Vgl. zu den unterschiedlichen Funktionen von Schauspielmusik Saary, Margareta: [Artikel] Schauspielmusik. Sie zählt z.B. „Ausdruckssteigerung“ und „emotionale [...] Einstimmung auf eine Situation“ ausdrücklich zu den Funktionen von instrumentaler Schauspielmusik.

¹⁶⁹ Hefte 16, 20, 26, 30 und 33.

¹⁷⁰ Hefte 4, 5, 8, 9, 12, 17, 18, 21, 22, 23 und 24. Als „Lied“ wird hier stark vereinfachend jegliche Form von Gesang mit oder ohne Begleitung durch Instrumente verstanden. In Heft 4 wird nur die Anfangszeile eines bekannten HJ-Liedes genannt, kombiniert mit der Aufforderung, mitzusingen: „Singt mit: Es zittern die morschen Knochen.“ (o. A.: Zirkus Freimauritus (1936), S. 39.)

¹⁷¹ Hefte 4, 12, 17 und 18. Auch in Heft 13 wird das Publikum zum Mitsingen aufgefordert, dieses Lied steht jedoch nicht am Ende des Stückes. Zu Heft 4 vgl. vorhergehende Fußnote.

musikalisch gestaltet. In drei Stücken¹⁷² singen eine oder mehrere Figuren zu Beginn des Stücks, einleitende bzw. zum Stück hinführende Musik findet sich in sechs Stücken, in zweien davon verbunden mit einem Tanz der Hexen bzw. Schicksalsfrauen.¹⁷³ Nicht nur am Anfang und Ende der Stücke, auch innerhalb der Handlung kommen Lieder vor. In elf Heften werden die entsprechenden Noten im Spieltext abgedruckt¹⁷⁴, Liedtexte ohne Noten finden sich im Text von zehn Stücken.¹⁷⁵ In manchen Fällen findet sich beides nebeneinander (Hefte 13, 21, 24). In *Die Schätze der Hexe* (Heft 20) werden die Noten eines Liedes – in diesem Fall des Seemannsliedes – vor dem eigentlichen Spieltext abgedruckt. Zu fünf Stücken ist die entsprechende Musik in einem Sonderheft erschienen und muss gegen eine zusätzliche Gebühr extra erworben werden.¹⁷⁶ Diese Partituren enthalten sowohl Liedvertonungen wie auch reine Instrumentalmusik. Die Noten für *Frau Rumpentrumpfen* (Heft 30) finden sich nicht in einem eigenen Heft, sondern im Anhang.

Die Einsätze für die Lieder und Instrumentalmusiken werden im Spieltext – wo nicht Noten oder Liedtexte abgedruckt sind – entweder durch Zahlen im Text markiert (Hefte 9, 16, 23), die auf die entsprechenden Noten im Begleitheft hinweisen, oder sie werden in den Regieanweisungen kenntlich gemacht.¹⁷⁷ Bei fünf Stücken werden Komponisten bzw. Verantwortliche für die Vertonung auf der Titelseite des Stückes genannt, dies sind Gerhard Nowotny (Heft 1), Walter Gunia (Hefte 9 und 21), Heinrich Brühl (Heft 23) und Karl Seidelmann (Heft 36). In anderen Fällen werden die verschiedenen Komponisten dort erwähnt, wo die Noten abgedruckt werden (z.B. Heft 3, Heft 26). Teilweise wird einfach nur auf eine bekannte Melodie bzw. ein bekanntes Lied verwiesen (z.B. in Heft 18 auf das Baumann-Lied). Wo der Einsatz von Musik lediglich durch die Regieanweisungen kenntlich gemacht wird (z.B. *Rapunzel* (Heft 33), S.5) bleibt die Auswahl der Musik der aufführenden Gruppe bzw. deren Leiter vorbehalten.

Neben der Häufigkeit des Einsatzes von Musik ist zu untersuchen, welche Funktionen sie erfüllt. Zur Instrumentalmusik wurde schon gesagt, dass sie zur atmosphärischen Untermalung, als Auftrittsmusik oder Erkennungszeichen für bestimmte Figuren(gruppen) sowie als Untermalung für Tanzeinlagen dient bzw. dienen kann. In der *Leierkastenkomödie* (Heft 16) ist die Musik wichtiger und essentieller Bestandteil der Handlung, dieses Stück ist, mit Försters Worten, ein Spiel, „das auf fröhlichen Mummenschanz hinauswill und dabei zugleich in seiner Zeitsatire den scheinbaren

¹⁷² In den Heften 9, 21 und 24.

¹⁷³ Heft 20 und 30. Einleitende Musik gibt es in den Heften 4, 16, 20, 23, 30 und 33.

¹⁷⁴ Hefte 1, 2, 3, 8, 9, 13, 17, 21, 24, 26 und 36.

¹⁷⁵ Hefte 4 (beide Versionen), 5, 12, 13, 21, 23, 24, 27, 30 und 31.

¹⁷⁶ Hefte 4 (gilt für beide Versionen), 9, 16, 21 und 23.

¹⁷⁷ Hefte 10, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 30, 34 und 37.

Gegensatz von ‚Kunst- und Volksmusik‘ behandelt.¹⁷⁸ Ohne die Musik des Leierkastens und das Musizieren von Herrn Wimmerling und Herrn Pusteback ist das Stück nicht aufführbar, da die Auseinandersetzung über und durch die Musik gerade der Kern des Stückes ist. Derartige Bedeutung besitzt die Musik in keinem anderen Stück, doch auch in *Hans mit der Flöte* (Heft 8) und *Fiedel und Galgen* (Heft 26) kommt dem Musizieren auf der Flöte bzw. Geige ein handlungsbestimmender – und nicht zuletzt Titel gebender – Part zu. Flöte und Geige können nicht einfach aus dem Stück herausgestrichen werden, sondern sind höchstens, mit entsprechenden Textänderungen, durch andere Instrumente ersetzbar. Auch Wiegen- oder Schlaflieder (z.B. Heft 33, Heft 24) sind als Bestandteil der Handlung anzusehen – auf sie könnte jedoch verzichtet werden, ebenso wie auf Spiel- und Tanzlieder wie in *Goldmarie und Pechmarie* (Heft 9) und jegliche stimmungsuntermalende Musik. Die Landjahrjungen in *Die Jungen vom Steilen Hang* (Heft 5) wenden sich mit ihrem Lied direkt an das Publikum. In *Ewiges Volk* (Heft 3) wechseln Lieder und gesprochene Passagen einander ab. Textlich unterstützen sie die Aussage des Stückes, in dem das Bekenntnis zum ‚ewigen‘ Deutschland im Vordergrund steht. Durch die musikalische Komponente können die Lieder möglicherweise emotionaler und direkter auf Darsteller wie Publikum wirken als es das bloße Rezitieren des Textes tun kann.¹⁷⁹

Die häufige Verwendung von Musik ist nicht allzu erstaunlich, da die Verwendung von Musik im Theater zu Beginn des 20. Jahrhunderts üblich und weit verbreitet war.¹⁸⁰ Der hohe Stellenwert der Musik bzw. die feste Einbeziehung musikalischer Einlagen in den bzw. in die untersuchten Stücken dürfte außerdem damit zusammenhängen, dass die Spielscharen der HJ, in denen und für die die meisten der Stücke ausdrücklich entstanden, eben keine reinen Theater- bzw. Laienspielgruppen waren, sondern dass Chöre und Musikgruppen auch Teile dieser Sonderformationen waren. Durch die Verknüpfung von Spiel und Musik konnten mehr Mitwirkende an einem Projekt zusammenarbeiten und vorhandene Talente sinnvoll kombiniert und genutzt werden. Auch der vielfach genannte Spielanlass ‚geselliger Abend‘ oder ‚Dorfgemeinschaftsabend‘, zu dem eben auch Musik (und Tanz) gehörten, lässt den häufigen Einsatz von Gesang und Musik als nahezu folgerichtig erscheinen.

¹⁷⁸ Grahl, Heinrich: *Leierkastenkomödie* (1939), S. 3.

¹⁷⁹ Vgl. Hopster, Norbert: *Fest und Feier* (2005), Sp.674, und Stoverock, Karin: *Musik in der* (2013), S. 166.

¹⁸⁰ Vgl. dazu Meier, Hedwig: *Die Schaubühne als musikalische Anstalt. Studien zur Theorie und Geschichte der Schauspielmusik im 18. und 19. Jahrhundert sowie zu ausgewählten »Faust«-Kompositionen*. Zugl.: Dissertation. München 1995. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1999. Meier bezeichnet Schauspielmusik als „ein theatergeschichtliches Phänomen [...], das zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch zum Kanon der inszenatorischen Mittel zählt.“ (ebd., S.9). Weiterhin stellt sie fest: „Das Sprechtheater ohne Musik ist demnach eine relativ junge Erscheinung [...]“ (ebd., S.155).

4.3.7 Vorlagen und Quellen der Stücke

Bei den *Spiele der deutschen Jugend* handelt es sich nicht in allen Fällen um Neuschöpfungen. Etwa die Hälfte der Stücke, nämlich 19 Hefte, beruht auf einer klar zu identifizierenden bzw. in den Vorworten identifizierten Vorlage oder Quelle. Die übrigen 18 Stücke ohne klar identifizierbare Vorlage knüpfen teilweise an bekannte Motive an, wandeln diese jedoch ab oder variieren verschiedene Elemente neu – so wie zum Beispiel *Der Prinz im blauen Mantel* (Heft 28) Anklänge an das Grimm'sche Märchen *Der Froschkönig* oder *Der eiserne Heinrich* aufweist, jedoch auch deutliche Unterschiede. Der größte Teil der Stücke mit einer Vorlage beruht auf Märchenstoffen, dies ist bei zwölf von 37 Stücken der Fall. Auf Grimm'sche Märchen¹⁸¹ gehen sechs Stücke (die Hefte 2, 9, 23, 26, 33 und 37) zurück, zwei (Heft 14 und 24) auf ein Märchen von Hans Christian Andersen und eins (Heft 25) auf ein Märchen aus der Märchensammlung von Ludwig Bechstein. *Die Schätze der Hexe* (Heft 20) beruht auf dem schwedischen Märchen *Der Knabe und die Schätze der Hexe*, das Stück *Der Birkenzweig* (Heft 21) auf einem nicht näher genannten ostpreußischen Märchen, das Heft mit der Nummer 30, *Frau Rumpentrumpen*, auf einem Märchen „aus dem Dithmarsischen“¹⁸² (also aus Schleswig-Holstein), wie es im entsprechenden Vorwort heißt. Es weist Ähnlichkeiten zum Märchen *Rumpelstilzchen* auf („Ach wie gut, daß niemand weiß, daß ich Rumpentrumpen heiß!“; die Königin muss Frau Rumpentrumpens Namen erraten). Drei Stücke gehen auf Sagen zurück: *Gericht des Volkes* (Heft 17) auf lokale Sagen, die sich um den Limberg in Westfalen¹⁸³ ranken – das Stück könne aber an regionale und lokale Sagen angepasst werden, denn es gebe überall ähnliche Sagenstoffe, heißt es im Vorwort.¹⁸⁴ *Landgraf werde hart* (Heft 22) basiert auf der Sage des Landgrafs Ludwig von Thüringen¹⁸⁵, *Des Teufels Spießgesellen* (Heft 27) schließlich wurde

¹⁸¹ Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm sind in unzähligen Editionen erschienen, häufig als für Kinder bearbeitete Auswahl. Eine Gesamtausgabe mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm bietet Rölleke, Heinz (Hrsg.): *Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Gesamtausgabe.* Stuttgart: Reclam 2010.

¹⁸² Schultze, Hermann: *Frau Rumpentrumpen* (1943), S. 3.

¹⁸³ Gemeint ist der Limberg im Wiehengebirge, südlich von Preußisch Oldendorf, auf dem im Laufe der Jahrhunderte nacheinander verschiedene Burganlagen existierten. Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Limberg_%28Wiehengebirge%29 (11.2.2017). Vgl. zu den Sagen um den Limberg Graesse, Johann Georg Theodor: *Sagenbuch des Preußischen Staates. Band 1.* Glogau: Flemming 1867. Vgl. auch Grässe, Johann G.: *Sagenbuch des Preußischen Staates Band 1. Märchen der Welt.* o. O.: Jazzybee Verlag 2012, S. 756–758.

¹⁸⁴ Simon, Martin: *Gericht des Volkes* (1939), S. 3.

¹⁸⁵ Vgl. zu den Sagenzählungen um Landgraf Ludwig die Sammlung *Deutscher Sagen der Brüder Grimm*, zuletzt erschienen Grimm, Jacob u. Wilhelm Grimm: *Deutsche Sagen. Vollständige Ausgabe.* Köln: Anaconda-Verlag 2014. Zu den verschiedenen Versionen der Sage vom Landgraf z.B. nach Grimm und Bechstein siehe auch <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/legenden-maerchen-und-sagenmotive/der-edelacker.html> (11.2.2017).

von der Sage des Schmieds von Jüterborg inspiriert.¹⁸⁶ Weitere drei Stücke basieren auf anderen literarischen Vorlagen, die schon an den Stückeriteln ersichtlich sind. *Peter Squenz*, (Heft 7) verarbeitet denselben Stoff, der aus Gryphius' *Absurda Comica oder Herr Peter Squenz* und Shakespeares *Sommernachtstraum* bekannt ist. *Hagen* (Heft 18) und *Brunbild* (Heft 34) beruhen – wie die Namen der Titelhelden es schon vermuten lassen – auf der Nibelungensage.¹⁸⁷ *Der Kaiser und die Banditen* (Heft 35) basiert dem Vorwort zufolge auf einer Anekdote, die über Kaiser Karl V. erzählt werde.

Keine inhaltliche Vorlage, aber doch eine scheinbar typische Form, nämlich die des Lagerzirkus, liegt dem Spiel *Zirkus Freimauritus* (Heft 4) aus dem Jahr 1936 bzw. 1937 zugrunde. Im Jahr 1936 erschien ein von der Reichsjugendführung herausgegebenes Sonderheft der Zeitschrift *Die Spielschar* mit dem Titel *Lagerzirkus*. Hier werden verschiedene Formen des Spielens im Lager vorgestellt. Das Lagerspiel wird ausdrücklich von der Feier abgegrenzt: „Unter Lagerspiel soll nicht die Feier verstanden werden, sondern ihr gerades Gegenteil.“¹⁸⁸ Es werden verschiedene Arten des spontanen oder mit wenig Vorbereitung durchzuführenden Spiels im (Jungen)Lager aufgezählt und erläutert,¹⁸⁹ die auch zum Vorspiel (vor dem Rest des Lagers) geeignet seien, unter anderem die Nummernfolge.¹⁹⁰ Hier geht es dann tatsächlich um das, was der Titel des ganzen Heftes erwarten lässt, um Darbietungen, die, wie im Zirkus oder Varieté, aus einer Abfolge von Nummern bestehen:

Im Zirkus oder V a r i e t é [Hervorhebung im Original, B.K.] gibt es einen Ablauf von Nummern. Eine Darbietung in der Feier findet Anklang, ergreift oder erhebt. Eine Nummer im Zirkus schlägt ein – oder schlägt nicht ein. Gebt Eurem Zirkus klare politische Richtung. Entwickelt aus dem Lagerzirkus einen politischen Zirkus mit Völkerbundskrokodil, russischem Bär, französischer Tänzerin Marianne und so weiter. Wenn eine Nummer flau war, muß mit der nächsten Nummer gutgemacht werden, was mit der ersten versiebt wurde.¹⁹¹

Nicht nur die Forderung nach einer politischen Ausrichtung des Zirkus' ist in *Zirkus Freimauritus* erfüllt, mehr noch: zwei der genannten Elemente des politischen Zirkus – der russische Bär und die französische Tänzerin Marianne – treten in *Zirkus Freimauritus* in Erscheinung. Auch der

¹⁸⁶ Diese Sage wurde u. a. von Ludwig Bechstein in seiner Märchensammlung veröffentlicht. Siehe Bechstein, Ludwig: *Gesammelte Werke*. Nachdr. der Ausg. Hildburghausen 1835 und 1836. Hildesheim: Olms-Weidmann 2003-.

¹⁸⁷ Bei *Hagen* und *Brunbild* ließe sich darüber streiten, ob diese den Stücken zuzurechnen sind, die auf einem Sagenstoff basieren oder ob hier das Nibelungenlied als literarische Vorlage zu sehen ist.

¹⁸⁸ Reichsjugendführung (Hrsg.): *Lagerzirkus*. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1936] (=Die Spielschar. Beiheft), S. 4.

¹⁸⁹ Ebd., S. 6–11.

¹⁹⁰ Ebd., S. 10–11.

¹⁹¹ Ebd., S. 10.

Völkerbund spielt in diesem Stück eine Rolle, allerdings wird er nicht durch ein Krokodil verkörpert, ein solches tritt gar nicht auf. Daher liegt es nahe, zumindest zu vermuten, dass der Verfasser dieses Spielschar-Beitrages, Erhard Banitz, das Stück kannte oder gar an dessen Entstehung beteiligt war. Je nachdem, was zuerst erschien, das Stück *Zirkus Freimaunitius* oder das Spielschar-Beiheft, kann das Stück entweder als Musterbeispiel und Prototyp für einen gelungenen politischen Lagerzirkus gelten oder es handelt sich bei ihm um eine mustergültig gelungene Umsetzung der Vorgaben und Anregungen, die die Reichsjugendführung in *Lagerzirkus* gibt. Bei der Lektüre des Vorwortes zur ersten Ausgabe von *Zirkus Freimaunitius* entsteht der Eindruck, die Ideen zum Stück und zu den Figuren seien spontan entwickelt und dann über einen längeren Zeitraum verbessert worden¹⁹². Ein Heft wie der *Lagerzirkus* bzw. die Verwendung eines solchen wird nirgendwo auch nur angedeutet. Dies lässt plausibel erscheinen, dass das Stück zuerst entstand und bei der Abfassung des Beiheftes *Lagerzirkus* zumindest einigen der Mitarbeiter bekannt war.

Zwei weitere Kapitel des *Lagerzirkus* widmen sich dem Puppenspiel im Lager bzw. als Bauernspielen bezeichneten Kraft- und Geschicklichkeitsspielen. Außerdem werden mehrere kurze szenische Texte abgedruckt, wie „Das Raritätenkabinett“¹⁹³, oder „Essen... essen... essen... Ein Oratorium für Lagerpimpfe“¹⁹⁴, sowie einige Lieder samt Noten. Das Raritätenkabinett weist einige Merkmale auf, die ebenfalls in *Zirkus Freimaunitius* auftauchen, beispielsweise verbale Angriffe auf den Völkerbund¹⁹⁵ und den abessinischen, also äthiopischen, Kaiser¹⁹⁶. Auch hier ist wiederum nicht zu entscheiden, ob das Stück oder das Spielschar-Beiheft zuerst entstanden ist. Insgesamt will die Reichsjugendführung mit dem *Lagerzirkus* keine fertigen Stücke zur Verfügung stellen. Vielmehr hält das Vorwort dazu an, eigene Nummern zu entwickeln oder bereits etablierte Nummern zu aktualisieren, sie in Beziehung zu setzen „zum Lager, zum aktuellen Geschehen“¹⁹⁷.

¹⁹² So heißt es zum Beispiel: „Und nun überstürzten sich die Einfälle. [...] Im Stegreif entstanden erst während des Spiels die besten Szenen. Wir lernten viel daran.“ (o. A.: *Zirkus Freimaunitius* (1936), S. 4–5.) und „Wir haben nach dieser ersten Stegreifaufführung viel an dem Zirkus herumgedoktert, ihn verschiedentlich noch im Gebiet Mittelland aufgeführt. Im Heidelberger Kulturlager arbeiteten Theo Rausch, Wolfram Brockmeier und für die Musik Karl Schäfer an der Ausgestaltung unseres Spiels.“ (ebd., S.5).

¹⁹³ Reichsjugendführung (Hrsg.): *Lagerzirkus* (1936), S. 21–25.

¹⁹⁴ Ebd., S. 31–35.

¹⁹⁵ „Ach so! Ja, sehen Sie, meine Herrschaften, der Völkerbund ist beleidigt. Es liegt unter seiner Würde, auf unangenehme Fragen zu antworten“ (ebd., S. 22.). In *Zirkus Freimaunitius* tritt Michel beispielsweise ein Spottlied über den Völkerbund (o. A.: *Zirkus Freimaunitius* (1936), S. 34–35).

¹⁹⁶ „*Rakalei*: Fabelhaft! Kannst du auch abessinisch – sag doch mal was auf abessinisch! / *Ala*: (und er faßt sich an den entsprechenden Teil seines Körpers): Ual – Ual – Ual / au au au Selassie – Selassie – Selassie!“ (Reichsjugendführung (Hrsg.): *Lagerzirkus* (1936), S. 23.). In *Zirkus Freimaunitius* tritt „Alah Selassie, der Kaiser aller Schlangenbeschwörer“ auf. (o. A.: *Zirkus Freimaunitius* (1936), 35 und folgende.)

¹⁹⁷ Reichsjugendführung (Hrsg.): *Lagerzirkus* (1936), S. 3.

4.3.8 Sprachliche Gestaltung der Figurenrede

4.3.8.1 Stücke in Versen

Über die sprachliche Gestaltung der Figurenrede können nur wenige generalisierende Aussagen getroffen werden. Auffällig ist jedoch, dass die Mehrheit der Stücke ganz oder teilweise in Versen abgefasst ist. Gänzlich in gebundener Sprache sprechen die Figuren in 21 von 37 Stücken.¹⁹⁸ Häufigste Versform ist der Freie Knittelvers, dieser wird in vielen Stücken durchgängig verwendet, dazu in den meisten der Stücke, deren Figuren mal in Prosa, mal in Versen sprechen. Dies ist aus mehreren Gründen nicht überraschend. Zum einen stellt der Freie Knittelvers relativ geringe Anforderungen, neben der paarweisen Bindung der Verse durch den Endreim gibt es keine festen Regeln, die es zu erfüllen gäbe. Die Silbenanzahl kann zwischen sieben und elf, vereinzelt zwischen vier und sechzehn schwanken, die Anzahl der Hebungen liegt in der Regel bei vier, ist aber nicht zwingend vorgegeben.¹⁹⁹ Tatsächlich wird diese ‚Freiheit‘ in der Versgestaltung durchaus ausgenutzt – immer wieder gibt es in einzelnen Stücken zwischen ansonsten vierhebigen jambischen Versen einzelne mit nur drei oder fünf oder sechs Hebungen. Dies ist möglicherweise nicht immer ‚Absicht‘, sondern gelegentlich auch der fehlenden Kompetenz der Verfasser geschuldet, denn einige Stücke entstanden ja in der Arbeit der Gruppen durch Improvisationen und Stegreifspiel. Auf die nicht immer ganz gelungenen Verse geht Wolfgang Förster im Vorwort zu *Die Erfindung* ein: „In der sprachlichen Form ist das Spiel in lustigen Polterreimen abgefaßt, die nicht als Dichtung gewertet werden wollen.“²⁰⁰ Ein weiterer Grund für die häufige Verwendung des Knittelverses dürfte sein, dass ihm eine archaisierende, ‚altertümliche‘ Wirkung zugesprochen werden kann. Daher bietet sich diese Versart für die Gestaltung einer märchenhaften oder in einem mehr oder weniger genau definierten ‚Früher‘ liegenden Welt an. Des Weiteren besitze der Freie Knittelvers, so Wagenknecht, einen „(scheinbar) unkünstlerische[n] Charakter“²⁰¹, so dass er für

¹⁹⁸ In den Heften 1, 2, 3, 6, 9, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 23, 24, 25, 27, 29, 32, 34, 35 und 37.

¹⁹⁹ Vgl. Wagenknecht, Christian: *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*. 4. Aufl. München: C.H. Beck 1999, S. 40. Zur vermeintlichen Erfordernis von vier Hebungen im Freien Knittelvers bemerkt Wagenknecht hier: „Entgegen der Heuslerschen Lehrmeinung kann davon keine Rede sein, daß der Freie Knittelvers vierhebig (oder viertaktig) gebildet wäre; wengleich sich eine solche Lesung trivialerweise in den meisten Fällen vornehmen lässt. Das Metrum verlangt nicht mehr, als daß sich in faßlichem Abstand ein Reimklang wiederholt“. Erst in der Goethezeit und danach sei die Anzahl von vier Hebungen üblich geworden. Daneben sei aber auch die freiere Form in Gebrauch geblieben. (ebd., S. 45).

²⁰⁰ Scheu, Hans: *Die Erfindung* (1939), S. 3.

²⁰¹ Wagenknecht, Christian: *Deutsche Metrik* (1999), S. 45.

die Verwendung in einem Laienspieltext, an den Forderungen wie Einfachheit und Volkstümlichkeit²⁰² gestellt wurden, geradezu prädestiniert erscheint.

Einige Stücke weisen jedoch andere Versformen auf, dies sind meist eher ernsthafte, feierliche Spiele.²⁰³ Exemplarisch sei hier das Spiel *Ewiges Volk* von Wolfram Brockmeier (Heft 3) etwas ausführlicher dargestellt, da hier die sprachliche Gestaltung besonders dicht ist. Der Text weist unterschiedliche Reimschemata und Versfüße auf, so gibt es dreihebige jambische Verse mit Kreuzreim und abwechselnd weiblicher und männlicher Kadenz: „Nun ist der Tag zu Ende / und unser Dienst getan. / Im Schoße ruhn die Hände / das Dunkel will sich nah'n.“²⁰⁴ oder mit Paarreim: „*Zweiter JV-Sprecher*: / Daß nicht der alten Sünde / sich neue Schuld verbünde, / *Erster JV-Sprecher*: / hält Jugend straffe Wacht! / *Alle Gruppen*: / Hält Jugend straffe Wacht!“²⁰⁵ sowie vierhebige trochäische Verse mit Kreuzreim: „Fahne, die sich dir verschrieben, / bleiben stets in deinem Bann. / Unser Leben, unser Lieben, / alles Sein gehört dir an.“²⁰⁶ Der Variation in Rhythmus und Reimschema kommt in diesem Stück eine wichtige Funktion zu. Es handelt sich um ein Feierspiel, bei dem verschiedene Gruppen und Einzelsprecher sich zu Deutschland bekennen. Da es keine Spielhandlung gibt, liegt das Augenmerk stärker auf der sprachlichen Gestaltung. So sind die Änderungen in Metrum und Reim ein Mittel der abwechslungsreichen Gestaltung des Stückes und eine Möglichkeit, das Tempo zu variieren. Zwei Zeilen werden mehrfach an verschiedenen Stellen wiederholt: „Ruft, Kameraden, in der Winde Lauf! / [...] / Ewiges Deutschland, dich rufen wir auf!“²⁰⁷ Sie sind durch Metrum und Reim (vier Hebungen, Paarreim) vom Rest der Verse abgehoben, wodurch ihre Bedeutung zusätzlich zur mehrfachen Wiederholung, betont wird.

Auch andere sprachliche Mittel lassen sich in der Gestaltung des Rollentextes nachweisen, die dazu beitragen, die Wirkung des Textes zu verstärken. Häufig sind Alliterationen, z.B. „die schweren Hämmer geschwungen“ (S.5), „ist ohne Sinn dein Sein!“ (S.13), „Was Deutschland widerfahren, / das wollen wir bewahren [...]“ (S.16), „In der Kette strömt die Kraft“ (S.19). Durch die gleichen Anlaute wird eine Verbindung zwischen den einzelnen Wörtern hergestellt, die sich auch auf den Sprachrhythmus auswirkt. Daneben gibt es Anaphern: „*Fünfter Sprecher*: / ist jedem Tisch ein übler

²⁰² Vgl. dazu die Forderungen in zahlreichen der Vorworte zu den *Spiele der deutschen Jugend* sowie auch in der – sowohl vor wie nach 1933 erschienenen – Ratgeberliteratur zum Laienspiel.

²⁰³ Das einzige heitere, in Versen gehaltene Stück, welches nicht den Knittelvers verwendet, ist *Der Kaiser und die Banditen* von Hermann Schultze (Heft 35).

²⁰⁴ Brockmeier, Wolfram: *Ewiges Volk* (1936), S. 5.

²⁰⁵ Ebd., S. 16.

²⁰⁶ Ebd., S. 23.

²⁰⁷ Ebd., z.B. 8-9, S.19.

Gast, / *Sechster Sprecher*: / ist wie ein Treibholz auf dem Meer!“ (S.11) oder „Wer sich nur liebt, / des Werk zerstiebt, / des Name wird vergessen!“ (S.12) und Anfangsreime: „*Zweiter Sprecher*: / Glut ward zum Brand geschürt, / *Zweite Sprecherin*: / Blut hat zutiefst gespürt:“ (S. 10). Das Mittel des Zeilenbruchs (Antilabe), das eigentlich die Auflösung des Versmaßes bewirkt oder bewirken kann, verdeutlicht an einer Stelle des Textes die Verbundenheit der deutschen Jugend:

Vierter Sprecher:
Wir sind der große Orden
des jungen deutschen Seins.
Fünfter Sprecher: Ost,
Sechster Sprecher: Süden,
Siebenter Sprecher: West
Achter Sprecher: und Norden
Alle:
sind uns worden eins!²⁰⁸

Erst wenn alle Sprecher gesprochen haben, ist der Vers vollständig, so wie die Gemeinschaft der Jugend erst entsteht, wenn alle daran mitwirken und die Herkunft des einzelnen nicht mehr von Bedeutung ist.

Auffällig ist, dass auch die Einzelsprecher des Stücks stets in der 1. Person Plural sprechen, die Worte *ich*, *mir*, *mich* oder *mein* tauchen nicht auf. Das *wir* meint zum einen die Gesamtheit der Sprecher bzw. der Spielenden, schließt darüber hinaus aber auch die gesamte deutsche Jugend mit ein bzw. alle, die sich angesprochen fühlen. Die Pronomen *du*, *dir*, *dich* und *dein* sind dagegen recht häufig. Mit ihnen werden zum einen Deutschland oder die Fahne ‚angesprochen‘. An anderen Stellen kann das *du* als unpersönliches Pronomen im Sinne von *man* verstanden werden – aber auch der einzelne Zuschauer kann sich direkt angesprochen fühlen:

Du bist dir nicht zu eigen,
noch dein, was du getan.
In des Geschlechtes Reigen
bist Enkel du und Ahn.²⁰⁹

²⁰⁸ Ebd., S. 8. Die Zeilenumbrüche und Abstände folgen dem Druckbild des Originals.

²⁰⁹ Ebd., S. 13.

So transportiert die sprachliche Gestaltung des Rollentextes die zentrale Aussage des Stückes: das Volk in seiner Gesamtheit steht über dem Einzelnen, das Individuum geht in der Gemeinschaft auf.²¹⁰

Neben *Ewiges Volk* gibt es unter den *Spielen der deutschen Jugend* weitere Stücke, die in Verse gesetzt sind, aber nicht den Knittelvers verwenden. Häufig werden Verse ohne Reim und mit einer wechselnden Anzahl von Hebungen verwendet, z.B. in *Der Birkenzweig* von Kilian Koll (Heft 21): „Im Moore hause ich / und führe die Wandernden / lockend irre. / Blaues Flämmchen / züngelt vor ihnen her, / bis sie versinken.“²¹¹ oder in *Der Diamant* von Hermann Schultze (Heft 32): „Nein, nein, ich habe große Eile. / Muß auch schnellstens weiter, wenn Ihr / mir nicht die Auskunft geben könnt. / So war’s wohl ein Versehn, wie man mir riet. / Es wäre dann an mir, Euch um Entschuldigung zu bitten, / da ich zu ungelegner Stunde Euch gestört.“²¹² Innerhalb eines Stückes können Metrum und Reim wechseln. So gibt es in *Brunhild* von Erich Colberg (Heft 34) neben Passagen mit Versen ohne Endreim und ohne eine festgelegte Anzahl von Hebungen²¹³ auch solche mit dreihebigen Versen mit Kreuzreim: „Sie blühen uns im Blute / und rufen von weit her / und künden von hohem Mute, / dunkel und groß und schwer.“²¹⁴ Weiter gibt es ‚halbe Kreuzreime‘, in denen nur jede zweite Zeile einen entsprechenden Reim hat: „Ich fordere seinen Tod. / Ich ward betrogen von euch allen / und entehrt. / Nun muß er fallen.“²¹⁵ Daneben gibt es auch gelegentlich Paarreime: „Hundert Recken erschlug sie stumm. / Nun gehn hier nur die Stürme um / [...]“²¹⁶ Ein ähnliches Bild ergibt sich für das Stück *Hagen* desselben Autors (Heft 18), wo Reim, Metrum und Länge der Zeilen stark variieren. Passagen wie

Sie standen Tag und Nächte in Kampf und Feuerschein!
Von all den hundert Recken kam keiner an den Rhein!
Sie liegen all erschlagen von starker Recken Hand.
Davon kündet die Heldensage und singt das Land.²¹⁷

²¹⁰ Die Thematik der (Volks)Gemeinschaft in den *Spielen der deutschen Jugend* wird ausführlich in einem eigenen Teilkapitel behandelt.

²¹¹ Koll, Kilian: *Der Birkenzweig* (1939), S. 33.

²¹² Schultze, Hermann: *Der Diamant* (1943), S. 7.

²¹³ Zum Beispiel: „So hol ihn dir von *ibm* [Hervorhebung im Original durch Sperrdruck, B.K.], / der jetzt von Burgunds Königstochter träumt / und der uns nicht mehr fortläuft, /jetzt nicht mehr! / Er hat nicht Kraft nur, sie für dich zu zwingen, / er hat auch andre Wundermittel mehr, / erzählt man, von dem Volk der Zwerge.“ (Colberg, Erich: *Brunhild. Ein feierliches Spiel*. Leipzig: Arwed Strauch o.J. [1942] (=Spiele der deutschen Jugend 34), S. 10.)

²¹⁴ Ebd., S. 5.

²¹⁵ Ebd., S. 22.

²¹⁶ Ebd., S. 11.

²¹⁷ Colberg, Erich: *Hagen* (1938), S. 14.

stehen neben solchen:

Ich hör's!
Ich kenn des Schwertes Klang!
Der Balmung!
Hagen schwingt ihn!²¹⁸

Auch Erich Colbergs *Die Söhne. Ein Spiel um die Mutter* (Heft 6) und *Der Kommandant. Ein heldisches Spiel* (Heft 15) sowie Hertha Kramers *Die Mutter* (Heft 24) sind in Versen gehalten, bei denen Reimschema und Metrum variieren.

4.3.8.2 Stücke in Vers und Prosa

Elf Stücke²¹⁹ sind jeweils zum Teil in Versen, zum Teil in Prosa geschrieben. Auch hier ist der Freie Knittelvers die häufigste Versform. In einigen Fällen werden Verse (nur) für den Beginn des Stückes verwendet, dies kann ein einführender Monolog durch eine der Hauptfiguren sein wie in *Hans mit der Flöte* (Heft 8) und *Der geläuterte Esel* (Heft 36), ein Dialog zweier Figuren wie in *Betrogene Betrüger* (Heft 10) oder es spricht eine eigene Sprecherfigur wie in *Fiedel und Galgen* (Heft 26)²²⁰ und *Die Sehnsucht* (Heft 31). Auch die ‚Lehre‘ oder ‚Botschaft‘ des Stückes wird gelegentlich in Versform durch eine der Figuren am Ende des Stückes präsentiert und dadurch vom übrigen Text abgehoben. Dies ist der Fall im Abschlussmonolog des Büttels in *Hans mit der Flöte* und im Schlussmonolog des Hans in *Fiedel und Galgen*. Im letztgenannten Stück ist dies die einzige Textstelle, wo die Figur des Hans in Versen spricht. Hans spricht ansonsten, wie auch der Bauer, das Waldmännlein und der Jude, in Prosa. In Verse gesetzt sind dagegen der Vorspruch sowie die Rollentexte des Richters, Henkers, Büttels und Schreibers. Die Personen aus den juristischen Berufen bzw. das ‚Gericht‘ als Institution wird so deutlich von den übrigen Personen des Stückes unterschieden.

Zur Abgrenzung von Personengruppen dient die nebeneinander stehende Verwendung von Vers und Prosa auch in anderen Stücken. In *Die Schätze der Hexe* (Heft 20) sprechen die Seemänner Prosa, wenn sie unter sich sind, die Rollentexte der übrigen Figuren sind in paarweise sich reimende Verse gesetzt. Treffen die Seeleute aber auf den König und seinen Hofstaat, dann fügen sich auch

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Die Hefte 7, 8, 10, 13, 20, 26, 28, 30, 31, 33 und 36.

²²⁰ Der Sprecher des Vorspruchs übernimmt im Stück die Rolle des Juden. Diese Figur ist aber deutlich von der ‚Figur‘ des Vorspruchs unterschieden, durch die veränderte Sprechweise wie auch deutlich sichtbar durch das Anlegen einer falschen Nase, eines Bartes und einer Kappe auf offener Bühne während der Verwandlung in den Juden. Vgl. Seidat, Oskar: *Fiedel und Galgen* (1941), S. 8.

ihre Rollentexte in Versmaß und Reimschema ein. Auch die Hütejungen in *Frau Rumpentrumpen. Ein Spiel von den Schicksalsfrauen* (Heft 30), sprechen, im Gegensatz zu allen anderen Figuren des Stückes, in Prosa. In *Rapunzel* (Heft 33) sprechen nur die Zauberin, Rapunzel und der Königssohn durchgängig in Versen. Die Figurenrede des Mannes und der Frau ist nur in Verse gesetzt, wenn sie mit der Zauberin reden. Die übrigen Figuren, also die Mutter und die beiden Kinder, sprechen ausschließlich in Prosa.

In allen genannten Fällen werden so einzelne Figuren oder eine Gruppe ‚einfacher Leute‘ von z.B. Angehörigen eines Königshofes oder Hexen, Zauberinnen und anderen ‚überirdischen‘ Wesen abgegrenzt. Im Fall der *Schätze der Hexe* unterstützt die Verwendung von Prosa statt Vers die Typisierung der Seeleute als einfache, raue und auch etwas ungehobelte Kerle, die gerne mal ‚einen über den Durst trinken‘²²¹, grammatikalisch inkorrekte Sätze bilden²²² und auf deren mögliche Herkunft aus küstennahen norddeutschen Regionen einzelne niederdeutsche Worte wie „Dunnerlittken“²²³, „kiek“²²⁴ oder „Schipp“²²⁵ eingestreut sind.

Die Hütejungen in *Frau Rumpentrumpen* können dank ihrer Aufmerksamkeit der Königin den entscheidenden Hinweis zu Frau Rumpentrumpens Namen geben. Als Belohnung will der König ihnen einen Wunsch erfüllen, so sie einen haben. Diesen trägt der Erste Hütejunge als Sprecher der Gruppe vor – ausnahmsweise in Versen und, wie es in der Regiebemerkung heißt, „in schöner Unbeholfenheit“²²⁶. Nachdem er seine tatsächlich etwas unbeholfenen Verse (Paarreime gibt es zwar, das Metrum ist aber sehr unregelmäßig) gesprochen hat, erntet er entsprechend die Anerkennung der anderen Hütejungen: „Wo hast du plötzlich das nur her...?“ und „Der redet wie ein Buch!“²²⁷ In der Regiebemerkung heißt es: „(Er wischt sich mit einem bunten Tuch die Stirn. Die Jungen staunen über seine rhetorische Leistung.)“²²⁸ Gerade das nur ansatzweise erfolgreiche Bemühen eines der Hütejungen, sich sprachlich an die Welt des Königshofes anzupassen, und die Tatsache, dass dies bei seinesgleichen für Bewunderung sorgt, kennzeichnet die Jungen noch

²²¹ Vgl. Schultze, Hermann: *Die Schätze der* (1939), 15ff.

²²² Wie z.B. „Wenn nämlich, ich sage, wenn nämlich das Schipp nich balde wieder fahren tun kann, als weil die Hexen uns hier die gute Brise vor die Nase wegfangen und hier das Steuer und... und alle Segel festhalten... [...]“ (ebd., S. 16.) oder „Wenn ich nun... wenn ich nun doch die Tat tun können würde, he?! Und die kleine Funzel hier herüber auf unser Schipp holen tun würde, hm?“ (ebd., S. 18.).

²²³ Ebd., S. 22.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Ebd., 16 und öfter.

²²⁶ Schultze, Hermann: *Frau Rumpentrumpen* (1943), S. 71.

²²⁷ Ebd., S. 72.

²²⁸ Ebd.

einmal deutlich als Vertreter des einfachen Volkes, als Jungen, die ansonsten ein freies, unbändiges und ‚ungekünsteltes‘ Leben auf ihren Kuhweiden führen. Im Zusammenhang der Entstehungsgeschichte des Stücks *Frau Rumpentrumpfen* ist noch zu berücksichtigen, dass das Stück über Improvisationen innerhalb einer Mädchenspielgruppe entwickelt wurde.²²⁹ Schultze betont in seinen Anweisungen zur Aufführung, dass „die Stegreifszenen der Hütejungen [...] als einzige noch von der Stegreifform her stehengeblieben“ seien. „Sie sollten und sollen ihren improvisatorischen Charakter auch in der festen Anlage des übrigen Spieles behalten. Das war von vornherein die Absicht.“²³⁰ Der Text solle nur Anregungen geben, wie die Szenen ausgestaltet werden könnten. Eine freie Gestaltung und Umgestaltung der Szenen ist natürlich einfacher möglich, wenn die Darstellerinnen sich nicht bemühen (müssen), in Versen zu sprechen. So bieten sich den Mädchen mehr Möglichkeiten „zum beschwingten Sich-Ausspielen“²³¹, wie Förster er formuliert. Der stegreifartige Charakter dieser Szenen soll also unbedingt beibehalten werden.

In *Betrogene Betrüger* (Heft 10) sprechen nicht nur, wie oben erwähnt, zu Beginn des Stücks die beiden Landstreicher in Versen und danach in Prosa. In der Geisterszene, in der die betrogenen Kranken, der Wirt und der echte Arzt den betrügerischen Landstreichern Angst einjagen wollen, sprechen auch die angeblichen Geister in Versen. Es wird in der Regel Paarreim verwendet, die Verse sind jambisch mit zwei bis vier Hebungen. Hier ist der Grund für die Verwendung gebundener Sprache leicht erklärbar; die vermeintlichen Geister präsentieren sich so den Landstreichern gegenüber als ‚überirdisches‘ Phänomen. Die gelegentliche Verwendung von Versen bereits im ersten Bild des Stückes, im Rollentext des Wirts und der Kranken, folgt jedoch keiner erkennbaren Logik oder Regelmäßigkeit. Der Reim ist stets ein Paarreim, das Metrum wechselt. Insgesamt scheint es, als würde die Verwendung von Vers und Prosa nicht immer klaren Kriterien folgen, als würde nicht immer ein klarer Gestaltungswille dahinterstehen. Offenkundig wird dies auf Seite 13. Während die Kranken den vermeintlich heilenden Zauberspruch vor sich hinmurmeln, geht der Erste Landstreicher und vermeintliche Arzt von der Bühne ab, was er mit einer kurzen Textpassage kommentiert. Diese ist in Prosa abgefasst:

So läuft die Sache richtig: Ich habe das Geld, habe die Schmiersalbe und das Bitterwasser an den rechten Mann gebracht und einen mordsmäßigen Spaß erlebt, über den man in der ganzen Gegend lachen wird. Jetzt wird es Zeit, daß ich mich aus dem Staube mache; es könnte sonst zu spät sein.²³²

²²⁹ Vgl. Försters Vorwort: ebd., S. 3.

²³⁰ Ebd., S. 5.

²³¹ Ebd., S. 3.

²³² Seidat, Oskar: *Betrogene Betrüger* (1937), S. 13.

Gleich darauf ist jedoch eine zweite Version dieser Textstelle abgedruckt, die als „Variation als 2. Möglichkeit“ bezeichnet wird und in Versen abgefasst ist:

So läuft die Sache ganz famos,
ich kann getrost verduften.
Das Geld im Sack, die Pillen los –
die dummen Kerle mögen weiterschuffen.²³³

Abgesehen davon, dass die letzte Zeile sich nicht ans vorgegebene Versmaß hält, so dass die Textstelle nur holprig zu lesen und zu sprechen ist, zeigt der umstandslose Austausch von Prosa und Vers, dass ihrer Verwendung, zumindest an dieser Stelle, offensichtlich keine größere Aussagekraft beigemessen wird.

Teilweise wird der Wechsel von Vers und Prosa in *Der geläuterte Esel* (Heft 36) zur Kennzeichnung und Unterscheidung von Personen genutzt. Nach dem gereimten Anfangsmonolog des Eselhalters Niccolo sprechen die Figuren zunächst in Prosa. Wann immer Pilucca, der Niccolo gegenüber vorgibt, sein in einen Menschen verwandelter Esel zu sein, mit Niccolo spricht, geschieht dies jedoch in Versen. Bei der Analyse des Stücks *Der Prinz im blauen Mantel* (Heft 28) ist zu nicht immer entscheiden, ob die Hofdamen der Prinzessin noch in Versen oder schon in Prosa sprechen. Dieses Problem tritt auf in Szenen, in denen mehrere Hofdamen nacheinander jeweils einzelne Sätze zur Unterhaltung beisteuern, z.B. in der „Sechsten Handlung“²³⁴. In *Laterna magica oder Die zaubernde Laterne* (Heft 13) wird nicht eine Person oder Personengruppe durch die Verwendung von Versen gekennzeichnet. Hier wird auf diese Weise der 12. Teil des Stücks, das Schattenspiel nach einer Vorlage von Goethe, sprachlich besonders gestaltet und ist so auch sprachlich besser als ‚Spiel im Spiel‘ zu erkennen. Ebenfalls zur Kennzeichnung des Stücks im Stück dient der Einsatz von Versen in *Peter Squenz* (Heft 7). Das Spiel von „Piramus“ und „Thisbe“ ist in Knittelversen gehalten, das übrige Stück in Prosa.

4.3.8.3 Stücke in Prosa

Lediglich fünf Stücke der Reihe sind überwiegend in Prosa abgefasst und weisen höchstens kurze Textpassagen (Liedtexte, Gedichte, Sprüche) in gebundener Sprache auf. Es sind dies die Hefte 4 (beide Versionen), 5, 11, 12 und 22. Hier – und auch in der Figurenrede der Stücke, in der Prosa und Vers verwendet werden – bieten sich, da die Vorgaben durch Versmaß und Reimschema wegfallen, mehr bzw. andere Möglichkeiten der Gestaltung der Sprechweise der Figuren. In *Fahrt*

²³³ Ebd.

²³⁴ Colberg, Erich: *Der Prinz im* (1942), S. 16–17.

nach China von Erich Colberg (Heft 12) ist sichtbar das Bemühen vorhanden, die Rollentexte umgangssprachlich zu gestalten, indem z.B. typische Ausdrücke der Jugendsprache verwendet werden, so z.B., wenn Hasso und Fritz sich anerkennend über Schlups' Plan äußern: „*Hasso und Fritz*: (*Die kapiert haben.*) Du bist 'ne Perle, ein Hund, ein Lump, Mensch, du bist knorke!“²³⁵ Kein Blatt vor den Mund nimmt auch Werner, der Führer der Jungengruppe: „*Werner*: Maul halten, also ich verspreche euch, der Schlups wird heute noch *so klein*. [Hervorhebung im Original durch Sperrdruck, B.K.]“²³⁶ Umgangssprachlich ist auch Schlups' Sprechweise, wenn er von seiner angeblichen abenteuerlichen Reise nach China berichtet. Sie ist geprägt von unvollständigen Sätzen, denen z.B. Subjekt oder Prädikat fehlen:

Schlups: [...] Also in Moskau war ich nu'. Bei der Landung ich mich gleich um die Ecke verduftet. Im Kreml gepennt. Reingeschlichen ganz heimlich. Alles rot, der ganze Kreml. Da sitzen die Sowjets drin und regieren. Das Zimmer mit dem Zarenbett, in dem ich schlief, war Museum. Wunderbar geschlafen nach der Fahrt mit dem Flugzeug. Kein bisschen Wind. Wirklich schön.²³⁷

Zur Komik und zum Unterhaltungswert des Stückes trägt die Gestaltung der Figurenrede der beiden vermeintlichen Chinesen Tam und Bum, dargestellt durch Hasso und Fritz, bei. Sie ist geprägt durch die Verwendung falscher Pluralformen, falscher Syntax und pseudochinesischer Phantasieworte, z.B. „*Tam*: Feuiger Drachen Schlups! Ist gut, sooooo gut, so sehr gut, daß du bist in Europapaland. O hoanghi, jangsekiang futschijama hiiii.“²³⁸ und „*Bum*: Ist gewesen sein Bild in alle Zeitungs, was gibt in Morgenland. Hat gestanden in Generalanzeiger von Wüste Gobi großer Steckbrief und Preis auf Kopf von unserer Freund, hihiii.“²³⁹ Die von Förster im Vorwort ausgesprochene Forderung, das Stück müsse „[...] in seinem sprachlichen Ausdruck ungezwungen und jugenmäßig sein.“²⁴⁰, wird also erfüllt.

Auch in *Die Jungen vom Steilen Hang* (Heft 5) sprechen die Jungen in informellem Ton miteinander, wenn sie unter sich sind: „*Batschi*: Mann, bist du doof!“ (S.14), „*Maggi*: Mann, frag nicht so dämlich!“ (S.25), „*Maggi*: Bei dir piept's wohl ein bisschen!“ (S.27) oder „*Fritzchen*: Noch lange nicht! Wenn man knorke ist, dann ist das selbstverständlich, aber wenn man getürmt ist –“ (S.41). Gegenüber dem Bauern und zum Teil auch gegenüber ihrem Lagerführer können sie sich jedoch

²³⁵ Ders.: *Fahrt nach China* (1937), S. 8.

²³⁶ Ebd., S. 10.

²³⁷ Ebd., S. 12–13.

²³⁸ Ebd., S. 15. Das Wort „futschijama“ mutet jedoch eher japanisch als chinesisch an.

²³⁹ Ebd., S. 17.

²⁴⁰ Ebd., S. 3.

auch gewählter ausdrücken. In deutlichem Kontrast zum Sprachduktus der Jungen und auch des Lagerführers steht die gestelzt wirkende Sprechweise von Herrn Müller, Fritzchens Vater. Ein Beispiel:

Dann bleibt uns immer noch der Beschwerdeweg, Fritz, der Beschwerdeweg steht jedem Deutschen offen. Sobald dir etwas Ungehöriges zugemutet wird, mein Sohn, schreib es! Schreib es sofort und sonnenklar. Du bist mit Briefmarken hinreichend versehen. Das Weitere wird sich schon finden!²⁴¹

Herr Müller bemüht sich offensichtlich, sich gewählt und korrekt auszudrücken, und wird so als spießig gekennzeichnet. Auch der Bauer ist in seiner Art zu sprechen von den anderen Figuren des Stücks unterschieden. Dem Lagerführer gegenüber – der jünger als er selbst ist – ist er sehr höflich:

Ja, ich wollte mal fragen, Herr Lagerführer, ob Sie mir für heut nachmittag [sic] drei Jungen schicken könnten, Herr Lagerführer? Zum Heueinfahren! Das Wetter ist so unsicher, und das Heu soll noch heute herein.²⁴²

Das wiederholte Verwenden der Anrede „Herr Lagerführer“ und der Einstieg in das Gespräch mit „Ja, ich wollte mal fragen“ drücken Unsicherheit und eine eher demütige Haltung des Bauern aus. Zudem begründet er sein Anliegen mit dem zu erwartenden schlechten Wetter, will also möglichen Nachfragen oder Einwänden schon im Vorfeld entgegenwirken. Auch das drückt Unsicherheit und ein Gefühl der Unterlegenheit gegenüber dem Lagerführer aus. Mit den Jungen spricht der Bauer deutlich anders:

Jungen, was treibt ihr da? Schämt ihr euch nicht? Könnt ihr ohne Aufsicht nicht arbeiten? Gestern hab ich ganz andere Landjahrjungen gehabt! Kerle waren das! Keine Schlappschwänze wie ihr! Ihr Faulenzer! Macht mal voran gefälligst!²⁴³

Hier hat der Bauer die Oberhand, er spricht sehr bestimmt, stellt rhetorische Fragen, beleidigt die Jungen als „Schlappschwänze“ und „Faulenzer“ und vergleicht sie mit den Jungen vom vorherigen Tag. Das Statusverhältnis zwischen Sprecher und Angesprochenem bestimmt also die Sprechweise. Den Landjahrjungen gegenüber ist der Bauer höhergestellt – der ebenfalls noch junge Lagerführer ist für ihn aufgrund seiner Position jedoch eine Respektsperson.

²⁴¹ Sand, Trude: Die Jungen vom (1936), S. 6.

²⁴² Ebd., S. 21.

²⁴³ Ebd., S. 26.

Eine besondere Sprechweise hat auch der Professor in *Laterna magica* (Heft 13):

Söhr woll, söhr woll! - Sähn Sie: Mein Apparat ist nach dem Grondsatz der elektrischen Magnotopie zusammengefaßt. Dä Kathodenachse mit dem beweglichen Schwongrad dräht sich mit der senkrechten Plosminusachse om den Drahtkreis der indifferenten Spannungspolen [sic] und kommt mit den hypersensiblen Pendeljonen in Beröhrung.²⁴⁴

Auffällig ist zum einen die vom hochsprachlichen Standard abweichende Lautung einiger Laute, die orthographisch wiedergegeben wird. So wird aus ‚sehr‘ „söhr“, aus ‚Schwungrad‘ „Schwongrad“ usw. Zusammen mit den vielen wissenschaftlichen Fachbegriffen wird so das Bild eines etwas verschrobenen Professors gezeichnet. Dieser erinnert in seinen Sprech-Eigentümlichkeiten stark an Professor Crey, den Chemielehrer aus Heinrich Spoerls Roman *Die Feuerzangenbowle* von 1933.

4.3.9.4 Kennzeichnung jüdischer Figuren durch ihre Sprechweise

Jüdische Figuren – von denen es in den *Spiele der deutschen Jugend* insgesamt nur wenige gibt²⁴⁵ – haben in zwei Stücken eine besondere Sprechweise, in *Fiedel und Galgen* sowie in *Zirkus Freimauritius*. Die spezifische Sprache der Figuren trägt zu ihrer Charakterisierung und zur Absetzung von den anderen Figuren bei. Besonders intensiv geschieht dies in *Fiedel und Galgen* (Heft 26). Durch seine Sprechweise unterscheidet der Jude sich auffallend deutlich von allen übrigen Personen des Stücks. Diese ihm eigene Redeweise ist mehr als eine individuelle Spracheigentümlichkeit wie z.B. Stottern, Lispeln o.ä., sie soll als spezifisch jüdisches Sprechen wahrgenommen werden und ihn unzweifelhaft als Juden identifizierbar machen. Hiermit wird ein Stilmittel angewandt, das in der deutschen Literatur des späten 18., 19. und auch des frühen 20. Jahrhunderts verbreitet war: In zahlreichen Werken²⁴⁶ hebt sich die Figurenrede einzelner oder aller jüdischen Figuren von der

²⁴⁴ Seidat, Oskar: *Laterna magica* oder (1937), S. 8.

²⁴⁵ Es gibt den Zirkusdirektor Rothschild in *Zirkus Freimauritius* (Heft 4), Isidor Steinreich in *Die Erfindung* (Heft 19), den Juden in *Fiedel und Galgen* (Heft 26) und den Geldverleiher in *Des Teufels Spießgesellen* (Heft 27). Eventuell könnten noch die Spießgesellen in *Betrogen Betrüger* (Heft 11) als jüdische Figuren verstanden werden.

²⁴⁶ Einige Beispiele: Gottlieb Stephanie d. J.: *Die abgedankten Offiziers*. 1770; Karl Borromäus Sessa: *Unser Verkehr*. 1813; Gustav Freytag: *Soll und Haben*. 1855; Arthur Schnitzler: *Professor Bernhardi*. 1912. (Die Figur des Dr. Schreimann). Vgl. zur Verwendung von ‚Jiddisch‘ oder ‚Judendeutsch‘ in der Literatur auch Gelber, Mark H.: *Das Judendeutsch in der deutschen Literatur. Einige Beispiele von den frühesten Lexika bis zu Gustav Freytag und Thomas Mann*. In: *Juden in der deutschen Literatur. Ein deutsch-israelisches Symposium*. Hrsg. von Stéphane Moses u. Albrecht Schöne. Frankfurt a. M. 1986. S. 162–178; Althaus, Hans P.: *Soziolekt und Fremdsprache. Das Jiddische als Stilmittel in der deutschen Literatur*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 100 (1981) Sonderheft „Jiddisch“. S. 212–232; Jenzsch, Helmut: *Jüdische Figuren in deutschen Bühnentexten des 18. Jahrhunderts. Eine systematische Darstellung auf dem Hintergrund der Bestrebungen zur bürgerlichen Gleichstellung der Juden, nebst einer Bibliographie nachgewiesener Bühnentexte mit Judenfiguren der Aufklärung*. Dissertation. Hamburg 1974. Und auch: Gruschka, Roland: *Jiddisch und jüdische Identität in Berlin um 1800. Der Sprachenkosmos in Isaak Euchels Aufklärungskomödie „Reb Henoch“*. In: *Sprache und Sprachen in Berlin um 1800. Beiträge einer Tagung, die am 28. Februar und 1. März 2003 im Rahmen der interdisziplinären Arbeitsgruppe „Berliner Klassik“ an der Berlin-*

sonstigen Sprache des Textes ab. Die charakteristische Sprechweise kann sowohl Elemente des realen Jiddisch²⁴⁷ enthalten wie auch solche „Spracheigentümlichkeiten, die nicht jüdischer Herkunft sind, innerhalb eines Textes aber als jüdische fungieren.“²⁴⁸ Diese künstliche, mit Stereotypen angefüllte Sprechweise jüdischer literarischer Figuren nennt Matthias Richter *Literaturjiddisch*:

Literaturtheoretisch gesehen, sind diese als spezifisch jüdisch geltenden Spracheigentümlichkeiten in fiktionalen Texten primär nicht Elemente des realen Jiddisch; vielmehr konstruieren sie die Sprache jüdischer Figuren in der Literatur, also ein fiktionales jüdisches Idiom, das ich Literaturjiddisch nennen will. Dieses Literaturjiddisch kann dadurch, daß es immer wieder verwendet wird, in Teilen einen beträchtlichen Grad an Konventionalität erreichen [...]. Einzelne Merkmale des fiktionalen jüdischen Idioms, des Literaturjiddischen, erhalten einen hohen Wiedererkennungswert und gewinnen dadurch einen starken Signalcharakter.²⁴⁹

Das Literaturjiddische stimme dabei „in seinen verschiedenen Spielarten durchaus in einzelnen oder auch in vielen Zügen mit dem tatsächlichen Sprachgebrauch von Juden“²⁵⁰ überein, zwischen einzelnen Autoren gebe es selbstverständlich große Unterschiede. Wichtig sei, sich stets bewusst zu sein, dass ein – auch immer wiederkehrendes und häufig verwendetes – Merkmal des Literaturjiddischen zunächst als ein solches aufzufassen sei und die Fiktion nicht mit der Realität

Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften stattfand. Hrsg. von Ute Tintemann u. Jürgen Trabant 2004. S. 89–113.

²⁴⁷ Zu der Frage, ob das Idiom der deutschen Juden am sinnvollsten als Jiddisch, Westjiddisch oder Juden- oder Jüdischdeutsch zu bezeichnen ist, sowie generell zur Entwicklung der Alltagssprache der Juden in Deutschland und zum Sprachwandel im 19. Jahrhundert vgl. Weinberg, Werner: Die Bezeichnung Jüdischdeutsch. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 100 (1981) Sonderheft „Jiddisch“. S. 253–290; Kiefer, Ulrike: Jiddisch. In: Das 19. Jahrhundert. Sprachgeschichtliche Wurzeln des heutigen Deutsch. Hrsg. von Rainer Wimmer. Berlin 1991. S. 172–177; Simon, Bettina: Zur Situation des Judendeutschen im 19. Jahrhundert. In: Das 19. Jahrhundert. Sprachgeschichtliche Wurzeln des heutigen Deutsch. Hrsg. von Rainer Wimmer. Berlin 1991. S. 178–184; Simon, Bettina: Jiddische Sprachgeschichte. Versuch einer neuen Grundlegung. Überarbeitete Fassung. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag 1993; Richter, Matthias: Die Sprache jüdischer Figuren in der deutschen Literatur (1750-1933). Studien zu Form und Funktion. Zugl.: Dissertation. Göttingen 1993. Göttingen: Wallstein 1995, S. 18–54; Landmann, Salcia: Jiddisch: das Abenteuer einer Sprache. Mit kleinem Lexikon jiddischer Wörter und Redensarten sowie jiddischer Anekdoten. 6. Aufl. Berlin: Ullstein 1997; Lässig, Simone: Sprachwandel und Verbürgerlichung. Zur Bedeutung der Sprache im innerjüdischen Modernisierungsprozeß des frühen 19. Jahrhunderts. In: Historische Zeitschrift Bd. 270 (2000) H. 3. S. 617–667; Brenner, Michael (Hrsg.): Jüdische Sprachen in deutscher Umwelt. Hebräisch und Jiddisch von der Aufklärung bis ins 20. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002; Schleicher, Jakob Krystian: Jiddisch und Deutsch: Eine wechselhafte Geschichte gegenseitiger Beeinflussung und Abgrenzung. In: Chilufim. Zeitschrift für jüdische Kulturgeschichte 2 (2007). S. 155–168.

²⁴⁸ Richter, Matthias: Die Sprache jüdischer (1995), S. 98. Als Beispiel nennt Richter z.B. den Einsatz von „Perzent“ anstelle von Prozent in Artur Dinters *Die Sünde wider das Blut*. (Siehe ebd., S. 107–110.) „Perzent“ wird als typisch jüdische Spracheigentümlichkeit verwendet, ist aber nicht als jiddisch nachgewiesen, sondern als eine österreichische Dialektform. Außerhalb österreichisch-dialektal geprägter Texte habe Perzent aber „wiederholt als typisch jüdische Spracheigentümlichkeit gegolten [...]“. (Siehe ebd., S. 110.) Für diese Behauptung führt Richter zahlreiche Belegstellen an: ebd., S. 115–122.

²⁴⁹ Ebd., S. 98–99. Ausführlich zum Begriff des Literaturjiddischen und seiner Funktion vgl. ebd., S. 95–132.

²⁵⁰ Ebd., S. 99.

und realen Sprachverhältnissen verwischt werden sollte.²⁵¹ Die Kennzeichnung fiktionaler Figuren durch Literaturjiddisch kann mehr oder weniger deutlich sein und unterschiedliche Intentionen bzw. Funktionen haben, wie Richter ausführte.²⁵² Im Fall von Seidats *Fiedel und Galgen* ist die Intention offensichtlich, den Juden nicht nur zu kennzeichnen, sondern auch zu diffamieren, denn bei ihm handelt es sich um eine durchweg mit negativ konnotierten Merkmalen charakterisierte Figur, was konsequent das ganze Stück hinweg beibehalten wird.²⁵³ Bei der Ausformung der Figurensprache kommt es, wie bereits erwähnt, nicht darauf an, ob z.B. die grammatikalischen Abweichungen vom Hochdeutschen tatsächlich den Regeln des (Ost- oder West-) Jiddischen folgen, sondern vielmehr darauf, ob sie auf den Leser (bzw. in diesem Fall auf den Zuschauer der Theateraufführung) lediglich den Eindruck machen, dass dem so sei und auch, dass die Sprechweise der Figur dem entspricht oder nahe kommt, was aus anderen Texten als Literaturjiddisch bekannt ist.²⁵⁴ Als grundlegende Voraussetzung formuliert Richter folgendes:

Soll eine Figurenrede als spezifisch jüdisch erkennbar sein, muß sie sich sprachlich unterscheiden, muß im Zusammenhang eines gegebenen Textes auf eine unverwechselbare (eben spezifische) Weise auffällig sein; sie muß Besonderheiten aufweisen, die nach Berücksichtigung aller Informationen – zunächst der im Text gegebenen, dann auch der dem Hintergrundwissen entnommenen – und nach dem Vergleich mit der Rede der nichtjüdischen Figuren und den darin oder sonst (etwa in der Erzählerrede oder in Regiebemerkungen u. ä.) gebrauchten oder als Norm vorausgesetzten Sprachen (meist der hochdeutschen Standardsprache) bzw. Sprachvarietäten nicht auf andere Weise plausibler erklärt werden können.²⁵⁵

²⁵¹ Vgl. ebd.

²⁵² Vgl. dazu ebd., S. 122–132. Als Grundfunktionen nennt Richter die allgemein charakterisierende und die realitätsfingierende Funktion, diese hat die Verwendung von Literaturjiddisch mit der jeder Art von nicht-hochsprachlicher (z.B. auch dialektaler) Rede gemeinsam. Dazu kommen als weitere Funktionen: eine Figur komisch wirken zu lassen und eine Figur herabzusetzen oder angreifbar zu machen. Schon im späten 18. Jahrhundert wurde bevorzugt bei der Darstellung negativ gezeichneter jüdischer Figuren auf eine literaturjiddisch geprägte Sprechweise zurückgegriffen. Es gebe aber auch Texte, in denen versucht werde „Literaturjiddisch als Mittel der Gestaltung positiv gezeichneten jüdischen Lebens zu verwenden.“ (Ebd., S. 129.). Zur Beantwortung der Frage, ob die Verwendung von Literaturjiddisch in einem Text antijüdisch motiviert ist bzw. wirkt, ist jeweils eine Textanalyse notwendig. Auf zwei Dinge sei dabei besonders zu achten, so Richter. Zum einen auf die Intensität der Markierung, die bestimmt ist durch ihre Auffälligkeit: Wie stark setzt sich das Literaturjiddische von der Grundsprache des Werks oder der Rede anderer Figuren ab? Zum anderen auf die Gemeinschaftswirkung mit anderen bedeutungstragenden Elementen des Textes wie Handlung, Konzeption, Figurenkonstellation, Themen der Figurenrede, Gedankenwelt und Haltung des Autors insgesamt.

²⁵³ Zu den Merkmalen des Juden in *Fiedel und Galgen* siehe das Teilkapitel 4.4.5 *Antisemitismus*. Zu diesen gehören Gier und Verschlagenheit.

²⁵⁴ Vgl. dazu Richter, Matthias: *Die Sprache jüdischer* (1995), S. 101–102.

²⁵⁵ Ebd., S. 110.

Zur Kennzeichnung der Rede einer Figur als ‚jüdisch‘ können also schon einige wenige Mittel ausreichen.²⁵⁶ Die auffälligsten der in *Fiedel und Galgen* verwendeten²⁵⁷ sollen anhand einiger Beispiele vorgestellt werden. In folgendem kurzen Abschnitt finden sich viele Merkmale, die die Sprechweise des Juden als explizit jüdisch kennzeichnen. Sämtlich definieren sie sich in Abweichung von der hochsprachlichen Norm:

Jude: Wie heißt Freud, wenn mr kann mache e Geschäft mit goldne Feder – (*schießt mit einer Schleuder oder einem Vogelrohr*) Da – perdauz! Hab ich'n geschossen kapores im Dornbusch, hoi, hoi, hoi! Is mein – is mein, goldner Vogel – scheener goldner Voigell! – Sei Er gut, junger Herr –krauch Er hinein in de Dörn, hol Er mir goldner Voigell heraus aus de Dörn – werd ich Ihm gebn e Sechser for de Sach!²⁵⁸

Zum einen fallen hier grammatikalische Besonderheiten auf. Im ersten Satz heißt es „wenn mr kann mache e Geschäft [...]“ statt ‚wenn man ein Geschäft [...] machen kann‘, im letzten Satz „werd ich ihm geben e Sechser for de Sach“ statt ‚werde ich ihm einen Sechser für die Sache geben‘. In beiden Fällen ist eine von der hochdeutschen Norm abweichende Satzstellung gegeben, die fremdartig wirkt, egal ob sie dabei tatsächlich grammatikalischen Regeln des Jiddischen folgt oder nicht.²⁵⁹ Gleiches gilt für „Hab ich 'n geschossen kapores im Dornbusch, hoi, hoi, hoi!“ (statt: ‚Hab ich ihn im Dornbusch *kapores* geschossen, hoi, hoi, hoi!‘).

In diesem Satz findet sich, neben der im Hochdeutschen inkorrekten Stellung des Prädikats, außerdem eine Auffälligkeit im Vokabular. Bei dem Wort „kapores“ handelt es sich um ein Adjektiv, das, aus dem Jiddischen ins Deutsche entlehnt, als Synonym zu *kaputt* gebraucht wird. Die Wendung *kapores geben* bedeutet sowohl ‚beschädigt werden, zerbrechen‘ als auch ‚sterben‘. In der untersuchten Textstelle ist „kapores geschossen“ demzufolge als ‚totgeschossen‘ zu verstehen.²⁶⁰ Das Wort wird in leicht abgewandelter Bedeutung auch an anderen Stellen im Stück

²⁵⁶ Vgl. dazu die Arbeiten von Ruth Florack. Florack zur Darstellung des Fremden in der Literatur durch nationale Stereotypen bzw. Nationaltopoi, z.B.: Florack, Ruth: *Bekannte Fremde. Zu Herkunft und Funktion nationaler Stereotype in der Literatur*. Tübingen: Niemeyer 2007.

²⁵⁷ Seidat hält sich dabei an verbreitete Stereotype, die auch andere Beispiele des Literaturjiddischen aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert kennzeichnen. Vgl. dazu die Ausführungen von Richter zum Literaturjiddischen (Richter, Matthias: *Die Sprache jüdischer* (1995), S. 95–102.) sowie die beispielhaften Textanalysen ebd. und bei Krobb, Florian: *Selbstdarstellungen. Untersuchungen zur deutsch-jüdischen Erzählliteratur im neunzehnten Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

²⁵⁸ Seidat, Oskar: *Fiedel und Galgen* (1941), S. 12.

²⁵⁹ Ein Merkmal des Jiddischen ist z.B. der *Nullrahmen*. Während im Neuhochdeutschen in der Regel der nicht konjugierbare Teil des Verbs am Satzende steht (Vollrahmen), folgt dieser im Jiddischen üblicherweise unmittelbar dem konjugierbaren Teil. Dieses Merkmal wird im vorliegenden Zitat nachgeahmt. Vgl. einleitend zu grammatikalischen Strukturen des (modernen) Jiddisch auch: <http://www.jiddischkurs.org/grammatik.htm> (6.1.2017).

²⁶⁰ Vgl. zur Bedeutung und Etymologie von *kapores* Althaus, Hans Peter: *Chuzpe, Schmus und Tacheles. Jiddische Wortgeschichten*. 2. durchgesehene Aufl. München: C. H. Beck 2006, S. 119–122.

von der Figur des Juden verwandt, z.B. als Fluch „[...] wenn ich schrei kapores auf den Hundemusikant!“²⁶¹ oder in Kombination mit dem Wort *Zorres* (etwa: Ärger, Leid)²⁶² in „Zorres, kapores! Gewalt, Gewalt!“²⁶³ oder „Oi Zorres, Kapores – was soll mir das Geigen!“²⁶⁴, hier jeweils als Nomen in der Bedeutung ‚Zerstörung, Verderben‘.²⁶⁵ Die Figur des Juden verwendet weitere Worte und Phrasen, die mit einer gewissen Signalwirkung den Sprecher als Juden kennzeichnen. Beispiele hierfür sind „Goi“²⁶⁶, die wiederholte Verwendung des Ausrufes „Waih!“²⁶⁷ oder „Waih geschrien!“²⁶⁸ und die Partikel „nebbich“²⁶⁹. Sie „gilt als besonders gefühlsbetonte Vokabel, deren Gebrauch nur schwer zu erlernen und die kaum zu übersetzen ist. Sie wird stark situations- und kontextabhängig gebraucht.“²⁷⁰ Althaus zufolge wurde das Wort „[u]nter deutschen Juden [...] als einzigartiges Zeichen jüdischer Identität bewahrt“²⁷¹, auch in Kreisen, die sich sprachlich ansonsten assimiliert hatten. Es ist also in besonderer Weise geeignet, in einem literarischen Text eine Figur als jüdisch zu kennzeichnen.

Neben der Grammatik und dem Vokabular zeichnet sich die Sprache des Juden in *Fiedel und Galgen* durch eine bestimmte Lautung bzw. die vom Hochdeutschen abweichende Aussprache bestimmter Worte aus, die durch die Orthographie nahegelegt wird. So sagt er z.B. „scheener goldner Voigel“²⁷² statt *schöner goldener Vogel* und „Lait“²⁷³ statt *Lente*. Dazu kommt die häufige Abschwächung der Artikel *ein* zu „e“ oder *die* zu „de“, wie in dieser Textstelle: „Ich lauf in de Stadt zum Richter. Der is e guter Mann, e gerechter Mann.“²⁷⁴ Alle beschriebenen und noch einige

²⁶¹ Seidat, Oskar: *Fiedel und Galgen* (1941), S. 17.

²⁶² Vgl. Althaus, Hans Peter: *Zocker, Zoff und Zores. Jiddische Wörter im Deutschen*. 2., durchgesehene Aufl. München: C. H. Beck 2003, S. 56–63. Laut Althaus gehörte das Wort *Zores* noch in den 1920er Jahren zum Kernwortschatz der deutschen Juden. (ebd., S. 60.).

²⁶³ Seidat, Oskar: *Fiedel und Galgen* (1941), S. 17.

²⁶⁴ Ebd., S. 13.

²⁶⁵ Siehe Althaus, Hans Peter: *Chuzpe, Schmus und* (2006), S. 120.

²⁶⁶ Seidat, Oskar: *Fiedel und Galgen* (1941), S.12 und 14.

²⁶⁷ Zum Beispiel ebd., S. 13, 25, 28.

²⁶⁸ Ebd., S. 14.

²⁶⁹ Ebd., S. 18, 21.

²⁷⁰ Althaus, Hans Peter: *Chuzpe, Schmus und* (2006), S. 135. Übersetzungsversuche sind z.B. ‚Gott bewahre!‘ und ‚leider‘, die aber die Bandbreite der Wortbedeutung und die Vielfalt der Einsatzmöglichkeiten, im Jiddischen wie im Deutschen, bei weitem nicht wiedergeben. Zur Geschichte des Wortes und zu seinem Bedeutungsspektrum vgl. ebd., S. 135–141.

²⁷¹ Ebd., S. 135.

²⁷² Seidat, Oskar: *Fiedel und Galgen* (1941), S. 12.

²⁷³ Ebd., S. 20.

²⁷⁴ Ebd., S. 14.

weitere Phänomene²⁷⁵ kennzeichnen den Juden des Stückes sprachlich als Außenseiter, als Fremden und unzweifelhaft als Juden. Und mehr noch, seine für den deutschsprachigen Leser bzw. Zuschauer falsche Grammatik, seine ‚unsaubere‘ Aussprache und das an ‚typisch jüdischen‘ Begriffen reiche Vokabular signalisieren: diese Figur kann nicht einmal ‚richtig‘ sprechen, wodurch nicht zuletzt eine ganz eigene Sprachkomik entsteht, die die Figur abwertet und der Lächerlichkeit preisgibt.²⁷⁶ Seine Ausgrenzung gipfelt darin, dass er zur Strafe des Landes verwiesen wird, er wird also nicht geläutert und in die Gesellschaft integriert, Verbannung ist hier das Mittel der Wahl.

Wie der Jude in *Fiedel und Galgen* hebt auch der Zirkusdirektor Rothschild sich in seiner Sprechweise von den übrigen Personen des Stückes ab. Im Rollentext lassen sich Beispiele für ‚jüdisches‘ Vokabular finden, im folgenden Beispiel:

Direktor. Fehlgeschlagen – fehlgeschlagen! *Vermasselt* mir der Michel die schöne Zentrumsnummer. Und doch wirst du wieder klein, Michel, so wahr ich Amschell Rothschild heiße und die Fäden in der Hand hab’ vom internationalen Zirkus. Er wird gehen *kaporis* – der *Geu* – und sollt ich selber werden darüber zum Stürmer.
[Hervorhebungen: B.K.]²⁷⁷

Auch grammatikalische Abweichungen von der Norm sind zu beobachten, so wie im vorstehenden Textbeispiel in „[...] und die Fäden in der Hand hab’ vom internationalen Zirkus“ oder an anderer Stelle in „[...] wer meinst du ist geworden naß?“²⁷⁸ Auch die schon aus *Fiedel und Galgen* bekannte Phrase ‚Weih geschrien‘ taucht auf.²⁷⁹

Insgesamt lässt sich für die Gestaltung der Figurenrede festhalten, dass gebundene Sprache in Versen dominiert, dennoch aber eine große Bandbreite gestalterischer Mittel verwendet wird und die Texte unterschiedliche Herausforderungen an die Darstellerinnen und Darsteller und ihre ‚Sprechkunst‘ stellen. Die sprachliche Ausformung der Stücke hat dabei eine recht große Spannbreite. Während einige sich darauf beschränken, sämtliche Rollentexte in Knittelverse zu setzen, entscheiden andere Autoren sich für eine ausgefeilte metrische und rhythmische Gestaltung der Texte. In nicht wenigen Texten werden einzelne Figuren oder Figurengruppen durch ihre

²⁷⁵ Zum Beispiel die Verwendung des Diminutivs wie bei ‚Voigelche‘ (ebd., S. 12.) oder ‚Geschäftche‘ (ebd., S. 14.) – vgl. dazu http://www.jiddischkurs.org/gra1_diminutive.htm (6.1.2017) – oder Abweichungen in der Orthographie wie ‚haifßt‘ statt ‚heißt‘ (Seidat, Oskar: *Fiedel und Galgen* (1941), 12, 17 u. a.).

²⁷⁶ Vgl. Richter, Matthias: *Die Sprache jüdischer* (1995), S. 124.

²⁷⁷ o. A.: *Zirkus Freimauritus* (1936), S. 23. In der Version des Stückes aus dem Jahr 1937 ist die Schreibung von ‚Geu‘ in ‚Goi‘ geändert, abgesehen davon sind die Textstellen identisch (o.A.: *Zirkus Freimauritus* (1937), S. 21.). Zu ‚kaporis‘ und ‚Geu‘ bzw. ‚Goi‘ siehe die Anmerkungen zu *Fiedel und Galgen*.

²⁷⁸ o. A.: *Zirkus Freimauritus* (1936), S. 11. Und o. A.: *Zirkus Freimauritus* (1937), S. 8.

²⁷⁹ ‚Au Weih geschrien...‘ (o. A.: *Zirkus Freimauritus* (1936), S. 13.)

spezifische Sprechweise charakterisiert und so klar von anderen unterschieden. Auch die Verteilung von Vers und Prosa im Rollentext wird als Mittel zur Unterscheidung von Figuren oder zur Hervorhebung besonderer Textstellen verwendet.

4.4 Thematische Schwerpunkte

4.4.1 Bauerntum

Neun der Stücke der Reihe *Spiele der deutschen Jugend* spielen in einem bäuerlichen Milieu bzw. haben einen Bauern als Hauptfigur. Die Darstellungen des oder der Bauern setzen unterschiedliche Schwerpunkte. In *Die Sehnsucht* von Hedwig von Olfers (Heft 31) stellt das Leben der Bauern auf dem Lande eine Kontrastwelt zum Leben am Königshof dar. Die Prinzessin leidet an einer rätselhaften Krankheit, nichts macht ihr Freude, obwohl sie scheinbar alles hat. Sie leidet an Sehnsucht, aber sie weiß nicht, wonach sie sich sehnt. Erst als Hans, ein Bauer, sie mit auf seinen Hof nimmt, wird die Prinzessin gesund. Das Leben bei den Bauern, mit Arbeit, einfacher Kost und in der Gemeinschaft, stillt ihre Sehnsucht. Die Welt am Königshof erscheint als oberflächlich und dekadent, das Leben auf dem Bauernhof als gesund. Die ‚Verpflanzung‘ der Prinzessin beschreibt Hans in einem kurzen Rätsel-Gedicht:

Es wuchs eine Blume im goldenen Schloß,
die man wohl alle Tage begoß.
Und war sie schon welk und halb verdorrt.
da kam ein Reiter und nahm sie fort
und pflanzte sie in sein Ackerfeld.
Da blühte sie
wie keine Blume in der ganzen Welt.²⁸⁰

Die Blume des Gedichts ist mit der Prinzessin gleichzusetzen, die auf dem Schloss nicht glücklich war, also auch nicht gedeihen konnte. Auf dem Hof von Hans und seiner Familie geht es ihr gut, sie blüht förmlich auf, wie die Blume auf dem Acker. Die meisten der Bauersleute sind zufrieden mit ihrem Leben, einzig zwei junge Mädchen träumen vom Leben auf dem Schloss. Ihnen empfiehlt die Prinzessin aber, nachdem sie selbst eine Woche auf dem Hof gelebt hat, in ihrer Lebenswelt zu bleiben:

Grete: Wir haben eine Bitte, Prinzessin. Wollt Ihr uns als Kammermädchen in Euer Schloß aufnehmen?
Trude: Im Schloß ist es doch schöner als auf dem Felde.

²⁸⁰ Olfers, Hedwig von: *Die Sehnsucht*. Spiel für Jungen und Mäd. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1942] (=Spiele der deutschen Jugend 31), S. 52.

Prinzessin. Bleibt nur hier, auf dem Felde bin ich gesund geworden. Hierher werde ich wiederkommen und werde meine Kammermägde mitbringen. Hier ist euer Platz, und die Sehnsucht braucht euch nicht zu befallen.²⁸¹

Hans ist sogar so zufrieden mit seinem Leben auf dem Bauernhof, dass er die Belohnung ausschlägt, die ihm für die Heilung der Prinzessin zustände: „Gold brauch ich nicht, Herr König. Meine Hände sind stark genug, mir zu verdienen, was ich zum Leben brauche.“²⁸² Stattdessen wird er aber die Prinzessin heiraten und neuer König des Landes werden. Allerdings werden Hans und seine Königin gemeinsam auf dem Bauernhof leben – das ist eine der Bedingungen, die er an den König stellt:

Drittens laßt uns auf meinen Bauernhof ziehen und von da aus das Land beherrschen. Den Dörfern und Feldern will ich nahe sein, und reiten will ich durch das ganze Land, und alle, die auf den Feldern schaffen, werden mich kennen und werden wissen: Unser König gehört zu uns!²⁸³

Was Hans anstrebt ist also eine Verbundenheit zwischen Herrscher (König) und Untertanen. Er will sich nicht nur volksnah geben, sondern es sein, will mitten im Volk sein. Hans, der das einfache Leben eines Bauern lebt und liebt, ist am Ende der große Gewinner. Seine beiden ‚gelehrten‘ Brüder, ein Dichter und ein Spielmann, hatten keinen Erfolg bei ihrem Versuch, die Prinzessin zu heilen, und landen daher sogar im Kerker. Erst ihr Bruder befreit sie und mit seiner Hilfe werden sie ihr Künstlerleben erneut aufnehmen können. Gegen das Künstlerdasein ist also nicht grundsätzlich etwas einzuwenden, auch Künstler verschiedener Art werden als Bestandteile des Volkes angesehen und akzeptiert. Allerdings müssen sie und ihre Werke zur sich verändernden Gesellschaft passen. Nach der Befreiung aus dem Kerker sollen die Brüder sich auf Hans’ Geheiß zunächst erholen – „damit ihr euch wieder in der Welt zurechtfindet“²⁸⁴ – und dann erneut ihrer Künstlertätigkeit nachgehen. Allerdings mit einer veränderten Ausrichtung: „Und dann wirst du, Franz, neue Werke schreiben, und du, Heinz, wirst andere Lieder singen.“²⁸⁵ Die alten Werke und Lieder passen demnach nicht mehr in die Welt, die sich verändert hat. Auch die Künstler bzw. ihre Werke müssen sich nun verändern. Dies könnte sogar als Kommentar zu Veränderungen im Deutschen Reich durch die Machtübernahme durch die Nationalsozialisten gewertet werden.

²⁸¹ Ebd., S. 50.

²⁸² Ebd., S. 56.

²⁸³ Ebd., S. 58.

²⁸⁴ Ebd., S. 59.

²⁸⁵ Ebd.

Auch im ‚Dritten Reich‘ sahen Schriftsteller und Musiker sich Veränderungen und neuen Herausforderungen und Anforderungen gegenüber.

Die Gegenüberstellung zwischen Schloss und Bauernhof ist das Grundgerüst des Stückes. In den Spielanweisungen – vermutlich von der Autorin verfasst – gibt es klare Empfehlungen zur Aufteilung der Spielfläche:

Am schönsten ist es, wenn man auf *zwei Bühnen* [Hervorhebung im Original, B.K.] spielen kann, die einander gegenüberliegen, so daß Bauernhof und Königsschloß ihren festen Platz haben und als die zwei Welten wirken, zwischen denen die Spieler sich bewegen.²⁸⁶

Auch im Bühnenbild sollen also die Gegensätzlichkeit der zwei Welten und der Abstand zwischen ihnen verdeutlicht werden. Anweisungen zu den Kostümen sind ebenfalls enthalten, hier wird insbesondere auf die Kleidung der Bauerndarsteller eingegangen:

Der Bauernhof darf keinesfalls gegen den Königshof blaß wirken. Die Kleider der Bauersleute dürfen nicht alt und dreckig aussehen, sondern sollen farbig schön sein und gut sitzen. Sie können Andeutungen einer Tracht enthalten, können auch Trachten sein, keinesfalls ab Großmüttermoden!²⁸⁷

Ein wichtiges Anliegen ist in diesen Zeilen formuliert: Die Bauern und ihr Leben dürfen nicht unattraktiver wirken als das Leben am Hofe. Schöne Kostüme können dazu beitragen, sowohl in der Wirkung auf die Zuschauer als auch in der Wirkung auf die Darstellerinnen und Darsteller: Eine Rolle, in der man sich in Sachen Kostüm ‚austoben‘ darf, etwas Hübsches anziehen darf, ist für viele Kinder vermutlich attraktiver als eine, in der man eintönig graue oder braune und womöglich zerrissene oder dreckige Kleidung tragen soll. Die Überlegenheit des Bauerntums und des bäuerlichen Lebens zu zeigen, ist erklärtes Ziel des Stückes. So heißt es im letzten Satz der Spielanweisungen: „Man achte aber immer darauf, daß das Leben auf dem Bauernhof als das schönere, stärkere zu wirken hat und nicht vor höfischen Sensationen verblassen darf.“²⁸⁸ Welchen Wert Künstler wie Bauern jeweils für das Land haben, wird im Stücktext selber von Hans’ Mutter, der Bäuerin, auf den Punkt gebracht: „Es braucht das Land die Schreiber, es braucht die Spielmannsleut, viel mehr noch braucht es Bauern, die nähren uns allezeit.“²⁸⁹ Die Rangfolge der Bedeutung ist eindeutig: Schreiber wie Spielmannsleute – also Künstler – haben durchaus ihren

²⁸⁶ Ebd., S. 4.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Ebd., S. 5.

²⁸⁹ Ebd., S. 48.

Platz im Land. Die Bauern aber, die alle anderen ernähren, sind in den Augen der Bäuerin am wichtigsten, sie bilden das Fundament der Gesellschaft.

Auch in *Die Gänsemagd* (Heft 9), ebenfalls von Hedwig von Olfers, wird das einfache bäuerliche Leben in positivem Licht gezeigt. Das Stück folgt im Wesentlichen der Handlung des bekannten gleichnamigen Märchens um eine Prinzessin, ihre eifersüchtige Kammerdienerin und das sprechende Zauberpferd Fallada.²⁹⁰ Am Ende des Stücks kündigt die Königstochter – so der Rollenname – jedoch an, sich auch künftig mit ihren neuen Freundinnen, den Mägden, auf der Gänseweide treffen zu wollen:

Zu sehnen braucht ihr euch nicht nach mir.
Ich bin alle Morgen wieder hier.
Will mit euch springen und singen
Und die Gänse zur Weide bringen.
Mein Land wird mich sehen als Königin.
Ich gehe alltäglich zu euch hin.
Kommt, wir steigen den Hügel hinan,
daß ich unser Land übersehen kann.
[...]
Hier war es, wo ich Arbeit fand.
Hier war es, wo man den Kranz mir wand.
Drum ist dies mein Land,
und hier werde ich immer bleiben.²⁹¹

Die Königstochter wird die neuen Freundinnen, die sie als Gänsemagd gefunden hat, nicht vergessen und weiterhin Kontakt mit ihnen halten, auch ihre Aufgaben als Gänsemagd will sie weiter erfüllen. Bei den Mägden hat sie zuvor freundliche Aufnahme gefunden, sie nehmen sie in ihre Gruppe auf: „Gänsemagd, komm in den Kreis hinein./ Du sollst unsre Spielgefährtin sein.“²⁹² oder freuen sich, sie wiederzusehen: „Einen schönen Morgen wünschen wir dir./ Wir freuen uns, daß du wieder hier.“²⁹³ Sie winden ihr mit Blumen und Kräutern ihren Hochzeitskranz neu, aus dem sie zuvor die von der Kammerjungfer eingeflochtenen Disteln und Dornen entfernen.²⁹⁴ Damit stehen sie in Kontrast zu eben jener Kammerjungfer, die die Königstochter hereinlegt hat und sich selbst zu ihrem eigenen Vorteil als Prinzessin ausgibt. Die Mägde dagegen sind uneigennützig, sie wünschen der Königstochter, von deren wahrer Herkunft sie nichts wissen,

²⁹⁰ Die Kenntnis des groben Handlungsablaufs wird in den folgenden Ausführungen vorausgesetzt.

²⁹¹ Olfers, Hedwig von: *Die Gänsemagd* (1937), S. 45.

²⁹² Ebd., S. 26.

²⁹³ Ebd., S. 40.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 28–29.

Glück: „Wir wünschen dir eines Königs Hand. [...] Wir wünschen dir ein schönes Land.“²⁹⁵ Mit ihren Worten und Taten nehmen die Mägde die Königstochter für sich ein, sie fühlt sich ihnen und dem Land verbunden:

Doch mag ich nicht mehr von euch gehen.
Mich halten Wälder, Hügel und Seen.
Mich hält das Werk, mich hält das Spiel.²⁹⁶

Auch an anderer Stelle kommt dieses Gefühl der Verbundenheit, das die Königstochter empfindet, zum Ausdruck. Die freundliche Aufnahme durch die Mägde und die Schönheit des Landes lassen sie ihr hartes Schicksal nahezu vergessen:

Aus dem Land an den sieben Seen
möchte ich nimmermehr gehen.
Hier möchte ich allzu gerne bleiben,
mir mit den Mägden die Zeit vertreiben,
die Gänse hüten am klaren See,
die Gänse treiben durch grünen Klee.²⁹⁷

Sie verspürt kein Heimweh nach ihrer alten Heimat, stattdessen fühlt sie sich dem neuen Land verbunden. Die bäuerliche Arbeit einer Gänsemagd erscheint in dieser Textpassage – wie auch im weiter oben zitierten Schluss des Stückes – nicht als unangenehme Pflicht, sondern als etwas, wodurch man Erfüllung finden und glücklich werden kann. Es scheint sich auch mehr um einen Zeitvertreib als um harte körperliche Arbeit zu handeln, die schöne Umgebung, in der sie durchgeführt wird, repräsentiert durch den „klaren See“ und den „grünen Klee“, trägt dazu bei, hier ein verklärtes, geradezu idyllisches Bild bäuerlicher Arbeit zu zeichnen.

Besonders unmissverständlich wird die Wertschätzung des Bauerntums in *Das Spiel vom klugen Bauersmann* von Herbert Briese (Heft 14) formuliert. Laut Försters Vorwort drücke das Stück „in seiner Moral“²⁹⁸ die Einschätzung des Bauern durch HJ, RJF und NSDAP aus. Worin diese besteht sagt Förster nicht, dies wird offensichtlich als bekannt vorausgesetzt. Kurz gesagt bezieht er sich hier wohl auf das hohe Ansehen des Bauerntums innerhalb der nationalsozialistischen Ideologie.

²⁹⁵ Ebd., S. 41.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Ebd., S. 35.

²⁹⁸ Briese, Herbert: *Das Spiel vom klugen Bauersmann*. Leipzig: Arwed Strauch o.J. [1938] (=Spiele der deutschen Jugend 14), S. 3.

Hauptfigur dieses Spieles ist Bauer Hans, der so schlau ist, dass es ihm gelingt, den Teufel zweimal zu überlisten. Die ‚Lehre‘ aus dem Stück formuliert am Ende der Sprecher:

Aus ist das ränkevolle Spiel,
das hoffentlich Euch gut gefiel.
[...]
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
Aus brauner Erde goldnes Brot.²⁹⁹

Hier findet sich konzentriert die positive Sicht auf den Bauernstand, die Förster im Vorwort angekündigt hatte. Hans sei als kluger Bauer kein Einzelfall, sondern einer von vielen klugen Bauern „im ganzen weiten deutschen Land“. Die Wertschätzung bezieht sich also nicht auf Bauern im Allgemeinen, sondern (nur) auf deutsche Bauern. Diesen gebühre Respekt. Es wird auf die harte Arbeit hingewiesen, die ein Bauer zu verrichten habe, und mit der er es schaffe, „Euch“, also das Publikum und die ganze Bevölkerung, mit Brot zu versorgen. Indem dieses, das hier für das vom Bauern angebaute Getreide steht, als „goldnes Brot“ bezeichnet wird, erscheint es als besonders wertvoll. Es werde „mit Müh und Not“ aus der Erde, die mit ihrer braunen Farbe einen deutlichen Kontrast zum geradezu strahlenden, goldenen Brot darstellt, gewonnen.

Ein weiterer cleverer Bauer ist die Titelfigur des Hans Schlau in *Hans mit der Flöte* von Oskar Seidat (Heft 8). In diesem Stück geht es allerdings nicht um die Wichtigkeit und die Stellung des Bauern innerhalb des (deutschen) Volkes, den ‚tieferen Sinn‘ des Spiels nennt der Büttel im Vorspruch des Stücks: „Ihr sollt sehen, wie der Mensch sich irren kann, / und wie ihn die Habgier verwirren kann.“³⁰⁰ Durch Zufall und ohne Arglist kommt Hans an ein kleines Vermögen, was auch Neider wie den Bauern Grob auf den Plan ruft, der schon durch seinen Namen als eher unsympathische Figur gekennzeichnet wird. Doch er kann Hans, der ein pffiffiges Ablenkungsmanöver erfindet, nicht schaden. Stattdessen nimmt Grob durch seine Intrigen beinahe selbst noch Schaden. Der Konflikt besteht in diesem Stück also nicht zwischen einer bäuerlichen Welt und einer höfischen Gesellschaft, sondern innerhalb der dörflichen Gemeinschaft, in der es Unterschiede und Gegensätze zwischen den einzelnen Mitgliedern gibt. Diese versöhnen sich am Ende jedoch, Hans überführt drei Gauner und schließt Frieden mit Bauer Grob. Das ‚erbeutete‘ Geld soll den Armen gespendet werden und das Stück endet mit den Worten des Büttels: „Der Bauer Grob, der schlaue

²⁹⁹ Ebd., S. 35.

³⁰⁰ Seidat, Oskar: *Hans mit der* (1937), S. 5.

Hans, / der alte Knecht, der Büttel Franz – / sie sagen insgemein: / Im Dorf soll Friede sein!³⁰¹
Da alle im Grunde doch ein gemeinsames Ziel haben – sie wünschen sich Frieden im Dorf –
kommt es zu einer Einigung, auch Bauer Grob wird geläutert.

Bäuerliche Lebenswelt begegnet einem auch im Stück *Prinzessin Tausendschön* von Georg Magiera (Heft 29), in dem der Prinz – der zwischenzeitlich in Bauernkleidung schlüpft – statt einer Prinzessin das Mädchen Wiesengretel zur Frau nimmt. Der im Stück auftretende Bauer wird im Personenverzeichnis als „grobkantig und rechtschaffen“ vorgestellt.³⁰² Er hat nur einen Auftritt, in dem er seine Wiese gegen den Hofstaat, der diese zertrampelte, verteidigt: „Ob Hofstaat, ob nicht, da wird nicht gefragt. / Potz Teufel – wer hat den darum gebeten, / mein schönes fettes Gras zu zertreten?“³⁰³ Der Bauer tritt zwar nicht freundlich auf, jedoch wird deutlich, dass er nur seinen Grund und Boden verteidigt und dabei auch vor Menschen aus der höfischen Gesellschaft keine Scheu hat, für seine Interessen einzustehen. In *Frau Rumpentrumpen* von Hermann Schultze (Heft 30) tauchen ebenfalls Figuren aus der bäuerlichen Sphäre auf. Die Hütejungen, die auf den Weiden des Königs die Kühe hüten, liefern den entscheidenden Hinweis auf Frau Rumpentrumpens Namen und retten so die Königin. Als Belohnung schenkt der König ihnen auf ihren ausdrücklichen Wunsch einen besonderen Hügel. Ihnen wird damit die Verantwortung für diesen übertragen. Außerdem formuliert der König deutlich, dass er sich von den Jungen Hilfe bei künftigen Bedrohungen und Krisen erhofft:

König: Gut – angenommen, Jungens, das Gesuch!
[...]
Der Hügel stehe nun in eurer guten Hut.
Bewahrt euch, Jungen, denn die Keckheit und den Mut.
Daß stets, wenn wieder die Wetter über uns
und dunkle Wolken drohen,
ein Ausweg zeige sich aus solcher düstren Nacht.
Und daß die helle Sonne des Tages siegt mit Pracht!³⁰⁴

Die Hütejungen werden somit als zuverlässige und vertrauenswürdige Personen gekennzeichnet, denen vom König zugetraut wird, eine große Verantwortung zu übernehmen und dieser gerecht zu werden.

³⁰¹ Ebd., S. 48.

³⁰² Magiera, Georg Adalbert: *Prinzessin Tausendschön* (1942), S. 3.

³⁰³ Ebd., S. 29.

³⁰⁴ Schultze, Hermann: *Frau Rumpentrumpen* (1943), S. 72.

Die bisher genannten Beispiele waren heitere (Märchen-)Spiele, in denen das Leben der Bauern zwar als arbeitsreich geschildert, immer aber auch zu einer Art Idylle verklärt wurde, mit farbenfrohen Kostümen und weitgehend ohne Sorgen und Probleme wie z.B. Missernte oder Armut. Zwei Stücke, in denen das Bauerntum und seine Bedeutung für das Volk thematisiert werden, sind jedoch von ernster Grundstimmung. *Der Birkenzweig* von Kilian Koll (Heft 21) stellt „Schicksal und Aufgabe des Grenzlandkampfes im deutschen Osten“³⁰⁵ dar, heißt es im Vorwort. Erdmüte, die sich mit Hilfe eines immergrünen Birkenzweigs aufmacht, ihre verschwundenen Brüder zu suchen und so den Hof der Familie vor der steten Bedrohung durch die Wasserfrau zu retten, findet am Ende des Stückes ihre Brüder. Diese haben sich verschiedenste Berufe gesucht und ihr Bauerntum vergessen, doch mit der Schwester wollen sie auf den Hof zurückkehren um das Erbe der Väter zu bewahren, wobei ihre beruflichen Fähigkeiten von Nutzen sein werden.³⁰⁶ Dem zum Soldaten gewordenen Bruder gehören die letzten gesprochenen Worte des Stückes:

Hab manchen Sieg geschlagen
in Sonnenglut und Schnee,
hab Niederlagen ertragen
und bin heute stärker denn je.
Nun kehr ich zur Heimaterden,
will wieder ein Bauer werden:
wie Vater und Vatersvater gelehrt,
führ ich den Hof mit Pflug und Schwert.³⁰⁷

Die Heimat, die eng mit der Scholle, der Erde verbunden ist und hier als Heimaterde auftaucht, ist das Ziel, zu dem der Bruder gelangen will und für das er sich einsetzt, auf die richtet er nun seine Energie. Die Erwähnung von „Vater und Vatersvater“ schlägt eine Brücke zu vorhergehenden Generationen, stellt den Bruder in eine lange Familientradition und lässt seine zukünftige Tätigkeit als ein Handeln von überindividueller Bedeutung erscheinen. Die Nebeneinanderstellung von Pflug und Schwert macht noch einmal deutlich, dass der Bauer in diesem Stück nicht der friedliche Ernährer des Volkes und Bewahrer des Brauchtums ist. Vielmehr erscheint er wehrhaft und verteidigt Hof und Land wann immer nötig gegen Gefahren und äußere Feinde – hier symbolisiert durch die Wasserfrau und ihr Gefolge.

³⁰⁵ Koll, Kilian: *Der Birkenzweig* (1939), S. 3.

³⁰⁶ Vgl. ebd., S. 27.

³⁰⁷ Ebd., S. 53.

In *Landgraf werde hart* von Franz Lorenz (Heft 22)³⁰⁸ erfährt ein junger Landgraf am eigenen Leib, wie die Bauern und selbst hilflose Witwen von den Junkern erniedrigt, drangsaliert und bestohlen werden. Dies und die Worte des Wode-Schmieds öffnen ihm die Augen, so dass er seine Art des Regierens ändert, um den Bauern – dem Kern des Volkes – zu ihrem Recht zu verhelfen. Er erweist sich als harter und doch gerechter und weiser Herrscher, wenn er den Rittern anbietet, sich dadurch vor dem Todesurteil zu retten, dass sie sich selber vor den Pflug spannen. Den Einwänden, dies sei gegen die „Ritterehre“, tritt der Landgraf entschieden entgegen:

Schönburger: Der Landgraf vernichtet unsere Ritterehre!

Landgraf: Es gibt nur eine, ungeteilte Ehre: Die Ehre von Arbeit und Volk!

Berka: Die Bauern werden uns verachten und unser lachen.

Landgraf: Ich frage die Bauern: Wer lacht über Bauernarbeit?

(Stille)

Niemand lacht. Es gibt Ritter und Bauern, aber es gibt nur ein Volk, und die Arbeit hämmert und schmiedet das Volk. (*Wirft sein Schwert auf den Tisch.*) Zum letzten Mal: Wer spannt sich in den Pflug?

Schönburger: Um den Scharfensteiner zu retten - ich tu's!³⁰⁹

Indem er bei den Junkern das Bewusstsein für den Wert der Arbeit der Bauern und die Einheit des Volkes schafft, will der Landgraf das Volk zu einer Gemeinschaft werden lassen und so den Frieden im Land herstellen. Dazu muss er ‚hart‘ sein.

Die einzige Darstellung bäuerlicher Lebenswelt, die nicht in einen märchenhaften oder sagenumwobenen Kontext eingebettet ist, bietet *Die Jungen vom Steilen Hang* von Trude Sand (Heft 5). Als Nebenfigur in dem in einem Landjahr-Lager³¹⁰ angesiedelten Stück taucht ein Bauer auf, der einige Helfer für die Arbeit auf seinem Hof benötigt. Dieser wird als ehrlicher, fleißiger und hart arbeitender Mann gezeichnet, den die Unzuverlässigkeit der Landjahrjungen in nachvollziehbare und gerechtfertigte Wut versetzt.³¹¹ Freundschaft mit den Bauern zu halten ist eine der Empfehlungen, die der Lagerführer den Jungen zu Beginn des Landjahres mit auf den

³⁰⁸ Die Wendung *Landgraf, werde hart* war im ‚Dritten Reich‘ ein geflügeltes Wort, vgl. Schreckenber, Heinz: *Erziehung, Lebenswelt und Kriegseinsatz der deutschen Jugend unter Hitler. Anmerkungen zur Literatur.* Münster: LIT Verlag 2001 (=Geschichte der Jugend 25), S. 325.: „Härte, hart. – Ein weiteres Schlagwort und Schlüsselwort der HJ, propagiert unter anderem durch geflügelte Worte wie ‚Gelobt sei, was hart macht‘, ‚Landgraf, werde hart‘, ‚Jungvolkungen sind hart, schweigsam und treu‘ usw.“

³⁰⁹ Lorenz, Franz: *Landgraf werde hart* (1939), S. 36–37.

³¹⁰ Für Informationen zum Landjahr siehe Niehuis, Edith: *Das Landjahr. Eine Jugenderziehungseinrichtung in der Zeit des Nationalsozialismus.* Zugl.: Dissertation. Göttingen 1983. Nörten-Hardenberg: WICO Verlag 1984. Und Hauke, Reinhard: *Das Landjahr. Ein Stück Erziehungsgeschichte unter dem Hakenkreuz.* Zugl.: Dissertation. Hagen 1996. Gelnhausen: TRIGA-Verlag 1997. Vgl. außerdem die entsprechenden Ausführungen im Teilkapitel 4.4.6 *Politik und gesellschaftliche Realität.*

³¹¹ Vgl. Sand, Trude: *Die Jungen vom* (1936), S. 27.

Weg gibt.³¹² Die Arbeit auf dem Land tut auch den Jungen gut. Der zu Beginn als besonders ‚verweichlicht‘ gezeigte Junge mit Namen Fritzchen³¹³ ist am Ende gut in die Gruppe integriert, ermahnt selber einen anderen Jungen nicht zu weinen,³¹⁴ nennt einen weiteren „Muttersöhnchen“³¹⁵ und steht für begangene Fehler ein.³¹⁶ Dass die zuerst ungewohnte Arbeit im Landjahr den Jungen gutgetan hat, teilen sie selbst auch in einem Lied mit, das sie gemeinsam singen: „Doch heut sind wir tüchtig, / Das wäre auch gelacht! / Es hat uns das Landjahr / Zu Kerlen gemacht!“³¹⁷ Schon im Akt des gemeinsamen Singens drückt sich aus, dass die Jungen im Landjahr zu einer Gemeinschaft geworden sind. Textlich ist das Lied eine Zusammenfassung der positiven Entwicklung, die die Jungen im Landjahr genommen haben, wie z.B., dass sie jetzt tüchtig seien und „zu Kerlen“ geworden seien – also ein Stück weit erwachsener, reifer, sicher auch körperlich stärker und selbständiger, also in nationalsozialistischer Sicht ‚besser‘ geworden sind.

Für alle Stücke der Reihe *Spiele der deutschen Jugend* bleibt festzuhalten, dass die Bauernfiguren immer positiv gestaltet werden. Einen ‚dummen Bauern‘ gibt es nicht, das einfache bäuerliche Leben mit harter körperlicher Arbeit und starker Bindung an das Land erscheint als Ideal. Taucht eine negativ gezeichnete Figur auf, wie Bauer Grob in *Hans mit der Flöte*, dann ändert diese im Laufe des Stückes ihre Einstellung, der Konflikt wird bis zum Ende des Stückes gelöst.

4.4.2 Deutsches Volk und Gemeinschaft

In engem Zusammenhang mit der positiven Darstellung des Bauerntums und der Stellung des Bauern in der Gesellschaft steht die Darstellung der ‚Volksgemeinschaft‘, wie z.B. anhand des im vorigen Kapitel besprochenen Stückes *Landgraf werde hart* von Franz Lorenz (Heft 22) deutlich wird. Das deutsche Volk, seine Zukunft und den Stellenwert von Individuum und Gemeinschaft thematisieren auch andere Stücke der Spielreihe. Auch Gemeinschaft im Allgemeinen bzw. im kleineren Bezugsfeld der Jugend oder einer konkreten Gruppe (wie der HJ-Einheit) und die Bereitschaft, sich für diese Gemeinschaft zu opfern, sind Themen, mit denen sich einige *Spiele der deutschen Jugend* beschäftigen.

³¹² Ebd., S. 17.

³¹³ Sein Vater, den er stets „Pappi“ nennt, will ihn ins Landjahrheim bringen, während alle anderen ohne Eltern anreisen (S.9-10), vor Heimweh weint er (S.12), er will sich vor dem Waschen mit kaltem Brunnwasser drücken (S. 14-16) usw.

³¹⁴ Ebd., S. 23.

³¹⁵ Ebd., S. 25.

³¹⁶ Vgl. ebd., S. 45–46.

³¹⁷ Ebd., S. 20.

Ewiges Volk von Wolfram Brockmeier (Heft 3) ist ein Feierspiel. Chorisch sprechende Einheiten verschiedener HJ-Verbände (auch Mädels und Jungvolk) treten auf, auch Einzelsprecherinnen und -sprecher tragen vor. Eine Handlung gibt es nicht, das Spiel ist eine Aneinanderreihung von Schwüren auf und Bekenntnissen zu Deutschland und zur deutschen Jugend, zur Gemeinschaft und Einigkeit des deutschen Volkes. Die Jugend will vereint an der Zukunft Deutschlands und einer neuen Welt arbeiten:

Dritte Sprecherin:
Wir Jungen bau'n gemeinsam
uns eine neue Welt.
Vierter Sprecher:
Wir sind der große Orden
des jungen deutschen Seins.
Fünfter Sprecher: Ost,
Sechster Sprecher: Süden,
Siebenter Sprecher: West
Achter Sprecher: und Norden
Alle: sind uns worden eins!³¹⁸

Die Sprechenden sind eingeschworen auf die Fahne, in deren Zeichen und für die sie bis zum Tode kämpfen wollen:

Erster Sprecher:
[...]
Wo du wehst, da gehen wir,
wo du bist, bestehen wir,
und du wirst nicht fallen,
eh nicht von uns allen
auch der letzte fiel!

Uns ist jeder Weg bereitet,
wenn du uns zu Häupten fliegst;
wer in deinem Schatten streitet,
stirbt getrost, du, Fahne, siegst!³¹⁹

³¹⁸ Brockmeier, Wolfram: *Ewiges Volk* (1936), S. 8.

³¹⁹ Ebd., S. 23. Die Fahne, die mit dem Leben verteidigt werden soll, ist Motiv in vielen Texten und Liedern der Hitlerjugend. Eines der bekanntesten dürfte *Vorwärts! Vorwärts! Schmettern die hellen Fanfaren* sein, das Fahnenlied der Hitlerjugend, auch bekannt als *Uns're Fahne flattert uns voran*. In diesem Lied (Text: Baldur von Schirach; Melodie: Hans-Otto Borgmann) heißt es: „Ja, die Fahne ist mehr als der Tod!“. Der Text des Liedes findet sich in zahlreichen nationalsozialistischen Liedersammlungen wie z.B. in Reichsjugendführung (Hrsg.): *Wir Mädels singen. Lieder des Bundes deutscher Mädels*. Wolfenbüttel, Berlin 1938, S. 96. Er ist auch im Internet zu finden, z.B. auf der Seite <http://www.jugend1933-45.de/> (1.11.2016) unter dem Pfad > Geschichte > Erziehung in der NS-Zeit > Singen > Fahnenlieder. Dort gibt es auch Informationen zur großen Bedeutung der Fahne(n) für die HJ. Siehe dazu auch <http://www.jugend1933-45.de/> unter dem Pfad > Geschichte > Jugendgruppen > Hitlerjugend > Ideologie > Fahnenkult.

Grundlegend für den Zusammenhalt und die Gemeinschaft der Jugend scheint das ‚gemeinsame Blut‘ zu sein: „*Zweiter Sprecher*: Wir stehn geeint, denn brausend geht / durch all die Jugend, die hier steht, / des gleichen Blutes Welle.“³²⁰ Die Schranken zwischen den verschiedenen Klassen oder Ständen sollen aufgehoben sein: „*Erster Sprecher*: Deutsche Brüder aller Stände, / schließt zur Kette eure Hände! / *Langer Trommelwirbel, die Kette wird geschlossen.*“³²¹ Das Individuum steht dabei nicht für sich, sondern ist nur ein Glied in der Abfolge der Generationen, in die es eingebettet ist:

Erste Sprecherin:

Wer sich nur liebt,
des Werk zerstiebt,
des Name wird vergessen!

Zweite Sprecherin:

des [sic] Name sei vergessen!

Dritte Sprecherin:

Du bist dir nicht zu eigen,
noch dein, was du getan.
In des Geschlechtes Reigen
bist Enkel du und Ahn.

Zweiter Sprecher:

Du bist im großen Werke
des Volkes nur ein Stein,

Dritter Sprecher:

dient's nicht des Volkes Stärke,
ist ohne Sinn dein Sein!

Erster Sprecher:

Ahn und Enkel fallen,
werden bald zunicht.
Mächtig in uns allen
wächst du, Volk, ins Licht!³²²

Der Einzelne zählt also nur in seinem Tun für die Gemeinschaft, erst in der Gemeinschaft ist er stark. Alleine kann er nichts erreichen, wer nur auf sich bezogen ist, wird vergessen werden. Das Individuum gehört demnach dem Volk nicht nur an, es gehört ihm. Und das Volk wird den Einzelnen überdauern. Deutschland ist der Fixpunkt, auf den alles zuläuft und der alles zusammenhält, ohne Deutschland ist der einzelne nichts und kann nicht existieren: „Wollten wir ohne dich sein, / wie sollten wir leben?“³²³ Deutschland wird formelhaft immer wieder an- bzw.

³²⁰ Brockmeier, Wolfram: *Ewiges Volk* (1936), S. 20–21.

³²¹ Ebd., S. 19.

³²² Ebd., S. 12–13.

³²³ Ebd., S. 11.

aufgerufen: „*Erster Sprecher*: / Ruft, Kameraden, in der Winde Lauf! / *Die gesamte Gefolgschaft*: / Ewiges Deutschland, dich rufen wir auf!“³²⁴

Der geringe Wert des Individuums im Vergleich zum Volksganzen, Aufopferung für die Gemeinschaft und Gefolgschaft bis zum Letzten sind die entscheidenden Aspekte in der Behandlung des Themas ‚Volksgemeinschaft‘ in *Der Kommandant* von Erich Colberg (Heft 15). Eine Gruppe von Kriegern soll eine Burg verteidigen, nicht alle sind noch vom Sinn des Weiterkämpfens überzeugt. Ihr Kommandant kommt zurück und bringt den Befehl mit, die Burg zu übergeben, da am nächsten Tag ein Waffenstillstand geschlossen werde. Er will dem jedoch nicht Folge leisten³²⁵:

Der Kommandant:
Mein Wille ist unerschütterlich!
Ich beuge mich nicht!
Es geht nicht um mich!
Es geht nicht um dich!
Beispiel muß sein!
Licht in der Nacht!
Tat muß sein,
die im Morgen wacht!
Ruf muß sein in das schlafende Land,
dem unser liebendes Blut gebrannt,
und das aus uns einst erwachen muß!³²⁶

Seine Weigerung dient also, so sieht er es, dem Wohle des Landes, das er liebt. Auch als ein gegnerischer Unterhändler die Nachricht bringt, dass der Sohn des Kommandanten in der Hand der Feinde ist und sterben wird, wenn die Burg nicht übergeben werden sollte, ändert sich die Haltung des Kommandanten nicht, er will weiterkämpfen. Das überzeugt auch die letzten Zweifler:

Erster Krieger:
Ich glaube, - - -
Kommandant, ich glaube an d i c h ! [Hervorhebung im Original, B.K.]
Nimm mich,
führ mich in deinen Tod.
[...]
Ich folge dir nach.

³²⁴ Ebd., S. 19. An anderen Stellen antworten dem Ersten Sprecher gleichlautend „*Unsichtbare Gruppen*“ (S. 5), „*Alle Mädels*“ (S. 9) und „*Jungvolk*“ (S.15).

³²⁵ Interessant ist, dass der Kommandant sich hier offen einem Befehl widersetzt. Dies ist aber sicher nicht als Gutheißen von Befehlsverweigerung und Meuterei zu verstehen. Als Grund für sein Verhalten führt der Kommandant an, er gehorche einer höheren Macht: „Mein Befehl kommt von höherer Hand. / Ich rette das Land vor ewigem Verderben!“ (Colberg, Erich: *Der Kommandant* (1938), S. 10.) So wird sein Handeln legitimiert.

³²⁶ Ebd., S. 11.

Ich bin dir verfallen.
Ich weiß,
einmal wirst du aufstehn in allen,
die deines Blutes sind.³²⁷

Der Krieger ist dem Kommandanten, den er gar zu einer Art religiösen Leitfigur stilisiert („ich glaube an dich!“), jetzt völlig ergeben. Auch die anderen folgen ihm, gemeinsam wird die Gruppe der Krieger in den Kampf ziehen. Den Tod nehmen sie auf sich, mehr noch, sie glauben, dass aus ihm etwas Neues entstehen wird: „*Achter Krieger*: / Ich glaube an das Blut der letzten Schlacht, / ich glaube, daß es lohen und leuchten wird, / ich weiß, daß der Tod das Leben gebiert.“³²⁸ Der Kommandant selber hatte zuvor schon seinen und der Krieger Tod als Beginn einer neuen Zeit bezeichnet, und den Tod für sein Land begrüßt.³²⁹ Das eigene Schicksal bzw. im Falle des Kommandanten auch das des eigenen Kindes haben in ihrer Wahrnehmung eine geringere Bedeutung als das Schicksal und die Zukunft des ganzen Volkes.

Die Aussage, dass das eigene und vor allem das Leben des eigenen Kindes weniger wichtig sei als das Volk und dessen Zukunft, trifft auch auf das ansonsten gänzlich anders geartete Stück *Die Mutter* von Hertha Kramer (Heft 24) zu, dass auf dem Märchen *Die Geschichte einer Mutter* von Hans Christian Andersen beruht, die religiöse Komponente des Märchens jedoch nicht berücksichtigt. Eine Mutter, deren Kind der Tod geholt hat, gelangt auf einem langen, beschwerlichen Weg in den Garten des Todes, um ihr Kind zu retten. Der Tod führt ihr vor Augen, dass das Kind nur ein Leben unter vielen ist und dass es für viele andere Unglück und Leid bedeuten würde, wenn ihr Kind seine Bestimmung nicht erfüllt. Er erklärt, er sei nicht das Ende, sondern eine Brücke zum Leben. Die Mutter ist schließlich überzeugt und wird ihr Kind doch nicht zurückfordern:

So nimm mein Kind!
Sein kleines Leben ist 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!
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!

³²⁷ Ebd., S. 14–15.

³²⁸ Ebd., S. 14.

³²⁹ Ebd., S. 10–11.

Solang wir sind,
wird alles Leben durch den Tod getragen!
Das ist als helles Tor uns aufgeschlagen!³³⁰

Durch die mehrfache Aufforderung „Nimm mein Kind!“ übergibt die Mutter ihr Kind sogar aktiv dem Tod und seiner Obhut. Sie bleibt nicht passiv und nimmt das Schicksal an, sondern ist aktiv und wird sich selbst zurück ins Leben begeben. Neu hinzugewonnen hat sie die Erkenntnis über die Zusammenhänge zwischen Tod und Leben und der Bedeutung des einzelnen Lebens.

Von der Wichtigkeit des Volkes und davon, in seinem Tun stets an dieses zu denken, handelt *Gericht des Volkes* von Martin Simon (Heft 17). Das Volk – im Text als die „Namenlosen“ bezeichnet – hält in einer Art jenseitigen Welt Gericht über verschiedene Persönlichkeiten, die unterschiedlicher Verbrechen und Vergehen angeklagt werden. Alheid, die Äbtissin Gertrud und Herr Burghardt vom Lynthberg werden freigesprochen, weil sie stets für das Volk gehandelt hätten. Die drei werden nun ewig Teil des Volkes sein. Die anderen drei Angeklagten – Armgard, Ritter Dietrich und Äbtissin Ortrud – werden jedoch schuldig gesprochen und zum Tode verdammt, da sie das Volk und das Land „durch Eigennutz, Ehrschändung, Mord und Graus“³³¹ verraten hätten. Am Ende spricht der Bote gemeinsam mit dem Volk einen Schwur, der die Bedeutung des Volkes, dem der Einzelne treu sein muss, prägnant zusammenfasst:

Wer nicht zu innerst seinem Volk gehört,
[...]
dem Volk, das ihn gebar, der sei verflucht!
[...]
Wer jemals außer ihm sein Leben sucht!
[...]
Wer unsrer Heimat fremde Fahnen hißt!
[...]
Wer je die Stimme seines Bluts vergißt!
[...]
Wer seines Volkes Leben je verletzt!
[...]
Den treff der Tod! Das bleibe euch Gesetz!³³²

Gemeinschaft nicht im großen Zusammenhang der ‚Volksgemeinschaft‘, sondern im kleineren Rahmen einer Landjahrgruppe, thematisiert *Die Jungen vom Steilen Hang* (Heft 5). Zu Beginn des Landjahres gibt der Lagerführer den Jungen einige Hinweise, wie sie sich verhalten sollen. Gleich

³³⁰ Kramer, Hertha: *Die Mutter* (1940), S. 32.

³³¹ Simon, Martin: *Gericht des Volkes* (1939), S. 18.

³³² Ebd., S. 19.

zweimal erwähnt er, dass sie untereinander Kameradschaft halten sollen, und hebt diesen Punkt so besonders hervor.³³³ Im späteren Verlauf des Stücks sollen die ausgerissenen Jungen vom Lagerführer bestraft werden – aber alle vorgeschlagenen Strafen, wie z.B. „zwei Monate lang die Jauchegrube ausleeren“³³⁴, sind ihm nicht schwer genug. Eigentlich müsste er sie aus dem Landjahr ausstoßen, doch davon will er noch einmal absehen, da sie sich reumütig zeigen. Vier Wochen Bewährungszeit sollen sie erhalten, in denen sie sich als „Kameraden und Kerls“³³⁵ zeigen und mit gutem Beispiel vorangehen müssen. Dieser vorübergehende Ausschluss aus der Gemeinschaft – nach außen signalisiert durch das Verbot, die Uniform zu tragen – ist für die Jungen eine schwere Strafe und Schande. Nicht dazuzugehören ist nicht vorstellbar und ein Zustand, den es zu verhindern bzw. schnellstmöglich wieder zu beheben gilt.

Auch das letzte Stück der Reihe, *Die vergessene Braut* von Hermann Schultze (Heft 37) beschäftigt sich mit Stärke, die aus Gemeinschaft erwächst. Neben dem unerschütterlichen Glauben an sich selbst ist es das feste Zueinanderstehen einer Gruppe von Mädchen, das am Ende zum Erfolg führt. Dieser ist nur gemeinsam möglich: „So sind wir unbesiegbar stets - einig, als eine Schar.“³³⁶ Die Bedrohung der Gemeinschaft durch „verneinende[] und zersetzende[] Kräfte“³³⁷, die durch Redlichkeit und Tapferkeit überwunden werden könnten, zeigt *Des Teufels Spießgesellen* von Ulrich Sachse (Heft 27). Ein Schmied überlistet den Teufel und seine drei Spießgesellen, den Schacherer, den Aufwiegler und den Ehrabschneider, die auf seine Seele aus sind. Dies gelingt ihm nicht zuletzt durch die Hilfe und tatkräftige Unterstützung seiner treuen Gesellen. Treue ist auch das Thema in zwei Stücken von Erich Colberg, die im Folgenden besprochen werden.

4.4.3 Treue

In zwei Stücken von Erich Colberg, die beide eine Figur aus dem Nibelungenlied in den Mittelpunkt stellen, geht es um Treue. Das eine ist *Hagen* (Heft 18), das andere *Brunhild* (Heft 34). Die Titelfiguren, von denen mindestens Hagen gemeinhin eher als dunkle, düstere Gestalt der Nibelungensage gesehen wird, werden als positive Vorbilder in Sachen Treue und Ehre dargestellt. Beide Stücke sind als Feierspiele gestaltet. Das Stück *Hagen* ist im zweiten Teil des Nibelungenliedes angesiedelt, auf Etzels Burg. Dort treffen Kriemhild und Hagen aufeinander. Er leugnet nicht, Siegfried getötet zu haben, er habe dies aus Treue gegenüber Gunter und Brunhild

³³³ Sand, Trude: *Die Jungen vom* (1936), S. 17.

³³⁴ Ebd., S. 46.

³³⁵ Ebd., S. 47.

³³⁶ Schultze, Hermann: *Die vergessene Braut* (1945), S. 112.

³³⁷ Sachse, Ulrich: *Des Teufels Spießgesellen* (1942), S. 3. Vorwort von Wolfgang Förster.

bzw. Burgund und zur Verteidigung der Ehre getan: „Nicht leben darf/ wer Burgund an die Ehre will!“³³⁸ Kriemhild will sich rächen und lässt Hagen gefangen nehmen. Sie will von ihm wissen, wo das Nibelungengold ist, aber er bleibt standhaft, obwohl ihm der Tod droht. Auch nachdem sie ihm mitteilt, Gunter getötet zu haben, bleibt Hagen standhaft. Er ist treu über den Tod hinaus. Die Treue, die Hagen zeigt, ist vor allem ein Bekenntnis zu Burgund, er stellt seine Pflicht dem Land gegenüber über sein persönliches Wohlergehen. Die Bedeutung des Volks wird zu Beginn und Ende des Stücks in jeweils gleichem Wortlaut von einem Sprecher formuliert: „Dein Volk ist alles!“³³⁹

Das Stück *Brunhild* (Heft 34) wird von Mirbt im Vorwort als Gegenstück zu *Hagen* bewertet.³⁴⁰ Das Stück zeichnet ausschnittsartig nach, wie Brunhild von Siegfried enttäuscht und verraten wird. Durch einen Vergessenstrank, den Ute ihm gibt, vergisst er Brunhild und trifft kurz darauf Kriemhild, in die er sich verliebt. In einer Chorpassage wird die Ankunft der Burgunden bei Brunhild geschildert. Diese ist erschüttert, dass Siegfried sie nicht mehr erkennt und rüstet sich zum (Wett)Kampf gegen Gunter. Dieser Kampf wird nicht auf der Bühne gezeigt. Ein Zeitsprung folgt, es wird von der Hochzeit Brunhilds und Gunters in Burgund berichtet. Brunhild geht es schlecht, sie liebt Siegfried und versteht sein Verhalten nicht. Durch Kriemhild erfährt sie schließlich die Wahrheit über Siegfrieds Rolle in ihrem Kampf gegen Gunter. Sie will nun Siegfrieds Tod. Hagen erklärt sich bereit, ihn zu töten. Auch dies wird nicht auf der Bühne gezeigt. Ein Botenbericht informiert darüber, wie der tote Siegfried heimgebracht wird. Brunhild nimmt Gunters Schwert und tötet sich, um so mit Siegfried im Tod vereint zu sein. Sein Tod hat ihre Ehre wiederhergestellt, ihre Verbundenheit zu Siegfried hat aber über den Tod hinaus Bestand und Gültigkeit. Brunhild ist in ihrem Handeln unbedingt und entschlossen. Sie bleibt treu, obwohl sie verraten wurde.

4.4.4 Grenzland und Deutsche im Ausland

Zwei Stücke der *Spiele der deutschen Jugend* beschäftigen sich mit einem besonderen Fall von Volksgemeinschaft, mit Deutschen im Ausland bzw. im Grenzland. Das eine der beiden ist *Die Söhne. Ein Spiel um die Mutter* von Erich Colberg (Heft 6). Kurz gesagt geht es in diesem sinnbildlichen Spiel über einen Vater mit zwei Söhnen, die der Teufel in Versuchung führen will, darum, dass derjenige, der in seinem Volk verwurzelt und seiner Heimat verbunden ist, Tod und Teufel trotzen und widerstehen kann. Dabei ist es egal, wie weit entfernt von der Heimat man lebt,

³³⁸ Colberg, Erich: *Hagen* (1938), S. 10.

³³⁹ Ebd., S. 5 und S. 20.

³⁴⁰ Colberg, Erich: *Brunhild* (1942), S. 3.

man muss das Volk und die Heimat in sich tragen. Die Söhne sind nie im Heimatland gewesen, denn der Vater musste aus Not mit seiner Frau, die inzwischen verstorben ist, in die Fremde ziehen. Diese „Fremde“ wird im Verlauf des Stücks nicht genau lokalisiert, das Land scheint von Deutschland durch ein Meer getrennt zu sein: „Darum verließ ich der Väter Land / und bin übers Meer in die Fremde gerannt / [...]“. ³⁴¹ Einmal wird der Dollar als Währung genannt, jedoch ist nicht klar, ob es sich um die Währung des Landes handelt oder ob Dollar für Geld im Allgemeinen steht: „[...] der Dollar, wenn er rollt, / arbeitet besser für uns als der Pflug!“ ³⁴² Diese Unbestimmtheit ist gewollt; im – nicht namentlich gekennzeichneten – Vorwort heißt es dazu: „Das Land, in dem der Vater und seine beiden Söhne wohnen, liegt nicht nur in der neuen Welt oder in Afrika oder an der Wolga oder in Eger, es liegt vielleicht noch mitten im deutschen Vaterlande – es liegt vielleicht sogar in dir selber [...]“. ³⁴³

Nun, da der Teufel sie mit der Aussicht auf Gold und Profit lockt, er ihnen das Land abkaufen will und die Söhne nicht abgeneigt sind, wird dem Vater bewusst, dass er ihnen nicht vermittelt hat, was Heimat ist und dass diese mehr zählt als alles andere. Er bezeichnet Deutschland als seine Mutter, die er getötet habe, denn keiner seiner Söhne trage sie in sich. Der eine Sohn geht mit dem Teufel, der sich selbst zu Beginn des Stückes als „Eigennutz [...], / Beelzebub, Teufel, das große Ich“ ³⁴⁴ vorgestellt hatte. Der andere Sohn will aber bleiben und sein Erbe nicht verkaufen. Doch zunächst will er gemeinsam mit dem Vater in die Heimat reisen und sich eine Frau suchen, die er von dort mitbringen will. Den beiden gelingt es also, sich dem Teufel zu widersetzen. Dieser macht zu Beginn des Stückes seine Ziele deutlich:

Mein Amt ist: zerstören, zerbrechen, zersetzen,
die Menschheit nach mir auszurichten
und das große, große Ich zu züchten!
Das große Ich, die Mitte der Welt!
[...]
Volkszersetzung, das bringt am meisten ein!
Es brennt überall! Die Welt ist bald mein!
Ich mische das Blut, entfache die Triebe
und predige Mord und Frieden und Liebe
und alles tanzt nach meinem Gelächter!³⁴⁵

³⁴¹ Ders.: Die Söhne. Ein Spiel um die Mutter. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1936? 1937?] (=Spiele der deutschen Jugend 6), S. 11.

³⁴² Ebd., S. 12. Die Formulierung erinnert an die Redewendung ‚der Rubel rollt‘. Es ist möglich, dass der rollende Dollar eine Analogbildung dazu ist, in der noch Kapitalismus- und Amerikakritik mitschwingt, denn das Streben nach Profit, nach dem ‚rollenden Dollar‘, wird im Stück verurteilt.

³⁴³ Ebd., S. 3.

³⁴⁴ Ebd., S. 6.

³⁴⁵ Ebd., S. 6–7.

Dies wird am Ende noch einmal aufgegriffen, die Botschaft ist also: Das Volk bzw. das Bewusstsein um das Volk und die eigene Zugehörigkeit zu diesem sind es, die einen gegen den Teufel, also den Eigennutz, bestehen lassen. Dabei kommt es auf jeden einzelnen an, auch auf den, der scheinbar weit entfernt von der ‚Mutter‘ lebt – was sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinne, als räumliche Entfernung wie als innere Ferne, verstanden werden kann.³⁵² Deutschland wird gleich zu Beginn des Stücks als das „Mutterland“ bezeichnet, wenn ein Sprecher verkündet:

Es dringt ein Ruf über Land und Meer,
über Berge und reißende Flüsse [sic] her
zu dir, Deutschland!

Es geht ein Beten und raunt ein Sagen
und werden Lieder, die jubeln und klagen
um dich, Deutschland!

Es sind Millionen, die recken die Hand,
daß du sie segnest, ewiges Mutterland
Deutschland!³⁵³

Deutschland ist also ‚Mutter‘ für Millionen Deutsche überall. Für die Zugehörigkeit zum Mutterland scheinen Grenzen keine Rolle zu spielen, selbst Meere und reißende Flüsse nicht. Derselbe Text wird ganz am Ende des Stücks vom selben Sprecher noch einmal gesprochen, so dass er die Handlung einrahmt und als essentielle Botschaft des Stückes in Erinnerung bleibt. Das Stück wird im Vorwort als religiös bezeichnet:³⁵⁴ Dies meint aber nicht, dass es ein christliches Spiel ist, auch wenn der Antagonist als Teufel bezeichnet wird. In der Überhöhung des Mutterlandes und des Volkes sowie des Glaubens an diese steckt die Religiosität des Stückes. Diese manifestiert sich auch in der Wortwahl, der Vater klagt, er hätte „heilige Heimat“³⁵⁵ schaffen sollen, der Sohn will sich von der Mutter Deutschland „segnen lassen“ und sich „von heiliger Erde“³⁵⁶ eine Frau mitbringen.

Das zweite der Stücke, *Der Birkenzweig* von Kilian Koll (Heft 21), beschäftigt sich mit Deutschen, die im Grenzland leben, mit den Gefahren und Entbehrungen, die ein solches Leben mit sich bringt, aber auch mit der Kraft, die aus dem Zusammenhalt und der Heimat (symbolisiert durch

³⁵² Vgl. dazu das Vorwort: ebd., S. 3.

³⁵³ Ebd., S. 5.

³⁵⁴ „Es ist ein im tiefsten Sinne religiöses Spiel.“ (ebd., S. 4.)

³⁵⁵ Ebd., S. 14.

³⁵⁶ Beide Zitate: ebd., S. 21.

den Birkenzweig) erwachsen kann. Der Hof, auf dem Erdmute mit ihrer Mutter und den Mägden lebt, liegt „an der Grenze“³⁵⁷ und ist bedroht durch die Wasserfrau „in der düstern Flut“³⁵⁸. Diese hat schon viele andere Höfe verschlungen und auch auf Erdmutes Hof herrscht Furcht:

Gespielin.

Nacht für Nacht
schreckt meinen Schlaf das Grollen der Flut,
die an den Deichen reißt,
unheimlich, drohend.
Ach, sie ist wieder gestiegen!
Wann verschlingt die Flut uns Grenzbauern?
Wann werden wir fliehen?³⁵⁹

Den Hof hatte ein Vorfahre Erdmutes auf dem ehemaligen Land der Wasserfrau angelegt, wie diese Erdmute berichtet:

Da kam aus fernen Ländern
dein Urahn und baute den Hof,
rodete den Sumpfwald,
und den Acker furchte sein Pflug.
Doch Jahr um Jahr kehrte ich ein bei ihm
gestaltlos fließend mit hoher Flut,
und er zollte mir mit Halm und Vieh;
Jahr um Jahr fraß ich mich satt.
All seine Nachkommen hielten mit mir einen widerwilligen Frieden
und zahlten mir Zoll.³⁶⁰

Doch Erdmutes Vater hatte es durch Deichbau der Wasserfrau unmöglich gemacht, sich Jahr für Jahr an seinem Hof gütlich zu tun. Sie will das Land zurück und lässt ihren Sohn, Knecht Ungestalt, um Erdmute werben. Doch diese will den Hof nicht der Wasserfrau und ihrem Sohn überlassen: „Aber weil ich dir Widerstand leiste / mit der Kraft meines Herzens, / darum überwindest du mich nicht. / Mein bleibt der Hof an der Grenze!“³⁶¹ Stattdessen begibt Erdmute sich auf eine gefährvolle Reise, um ihre verschollenen sieben Brüder zu suchen und zurückzuholen, um so die Deiche und damit den Hof zu retten. Einzige Hilfe ist ihr dabei ein immergrüner Birkenzweig, den ihr Frau Holle schenkt. In diesem blühe und treibe die Kraft ihrer Heimat, so Frau Holle. Erdmute findet ihre Brüder und diese werden mit ihr auf den Hof zurückkehren. Ihre jeweiligen Berufe wie

³⁵⁷ Koll, Kilian: *Der Birkenzweig* (1939), S. 6.

³⁵⁸ Ebd., S. 7.

³⁵⁹ Ebd., S. 6.

³⁶⁰ Ebd., S. 8–9.

³⁶¹ Ebd., S. 25.

Maurer, Schmied, Tischler oder Schneider werden nützlich für das Fortbestehen des Hofes sein – sie können wichtige Aufgaben erfüllen, die Erdmutter zuvor in einem Gespräch mit ihrer Mutter über die abwesenden Brüder als essentiell gekennzeichnet hatte:

Wir sind verloren ohne sie.
Ein Bauer muß den Acker bestellen
mit scharfem Pflug.
Ein Schmied muß die Pferde beschlagen
mit schallendem Hammerschlag.
Neue Mauern müssen
mit fleißiger Kelle errichtet sein.
Neue Türen und Dielen
in Haus und Stall!
Neue Kleider an den Leib!
Brot muss einer backen.
Und eine wehrhafte Faust
muß das Gesindel verjagen.³⁶²

Für die letztgenannte Aufgabe wird der Bruder zuständig sein, der bisher Soldat war. Auch dieser will zurückkehren, zum Bauern werden und den Hof – und damit die Heimat Erde – „mit Pflug und Schwert“³⁶³ verteidigen.

Das Grenzland, die Grenze oder das Ausland, in dem die Deutschen sich in den beiden besprochenen Stücken befinden, wird in keinem der beiden Stücke genau geographisch lokalisiert. Es geht auch nicht um konkrete Ereignisse, sondern um das grundsätzliche Erleben der Abgeschnittenheit von der Heimat, von bedrohlichen Umständen, die sich jedoch in beiden Stücken unterschiedlich äußern. Unmissverständlich ist jedoch, dass die so abgelegenen lebenden Deutschen dennoch Bestandteil des deutschen Volkes und der ‚Volksgemeinschaft‘ sind und sein sollen.

4.4.5 Antisemitismus

Offener und unmissverständlicher Antisemitismus findet sich in den *Spielen der deutschen Jugend* in sechs Stücken. In zweien davon ist das antisemitische Moment sehr stark (Hefte 4 und 26), in den anderen Stücken (Hefte 7, 11, 19 und 27) sind es lediglich kurze Textstellen, die explizit gegen Juden gerichtet sind. Das erste Beispiel eines antisemitischen Stückes ist *Fiedel und Galgen* von Oskar Seidat (Heft 26). Eine der beiden Hauptrollen ist die Figur des Juden. Schon im Vorwort wird von Förster darauf hingewiesen, dass die einzige Schwierigkeit des Stückes darin bestehe, einen

³⁶² Ebd., S. 27.

³⁶³ Ebd., S. 53.

geeigneten Darsteller für diese Rolle zu finden. Wie das Problem gelöst werden könne, sei aus dem „trefflichen Vorspruch, der ein Musterbeispiel einer guten Spieleinführung“³⁶⁴ sei, ersichtlich. In diesem Vorspruch werden die Rollen und ihre Darsteller kurz vorgestellt. Er solle durch die aufführenden Gruppen nach den örtlichen Umständen „umgedichtet werden“³⁶⁵, wie es in den Spielanweisungen (ebenfalls von Förster) heißt, also durch die jeweiligen Namen der Darsteller ergänzt und eventuell den individuellen Besonderheiten der Spieler angepasst werden. Den Schlusspunkt der ‚Vorstellungsrunde‘ durch den Sprecher des Vorspruchs bildet die Rolle des Juden:

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, Gehandel, 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?³⁶⁶

Die Textpassage zeichnet das Bild einer Gesellschaft, in der Juden nahezu vollständig aus der Öffentlichkeit verschwunden sind. Seit November 1938 durften sie z.B. tatsächlich nicht mehr an ‚deutschen‘ kulturellen Veranstaltungen teilnehmen.³⁶⁷ Gleichzeitig wird hier ein stereotypes Bild von Juden gezeichnet. Sie erscheinen als Händler, die mit allem und jedem handeln³⁶⁸ – Wertlosem wie Lumpen, Kostbarem wie Edelsteinen und Ekligem wie Knochen und Schweinedärmen.³⁶⁹

³⁶⁴ Seidat, Oskar: Fiedel und Galgen (1941), S. 5.

³⁶⁵ Ebd.

³⁶⁶ Ebd., S. 7–8.

³⁶⁷ Am 12.11.1938 hatte die Reichsregierung die vollständige Verdrängung der Juden aus dem Wirtschaftsleben und weitere Beschränkungen ihres Alltagslebens beschlossen. Außerdem wurde von ihnen eine ‚Entschädigungszahlung‘ in Höhe von 1 Milliarde Reichsmark für die Pogrome vom 9./10.11. verlangt. Vgl. hierzu <https://www.dhm.de/lemo/jahreschronik/1938> (25.1.2017).

³⁶⁸ Dies entspricht einem der Merkmale des sozialen Antisemitismus, in dem ein tatsächlicher oder eingebildeter Status von Juden innerhalb einer Gesellschaft Motiv des Antisemitismus ist. Als hauptsächlich anzutreffende Auffassungen sind jene zu nennen, die „Juden als ausbeuterische und unproduktive ‚Händler‘ und ‚Wucherer‘ betrachten und diffamieren.“ (Pfahl-Traugher: Vom religiösen über (2011), S. 50.).

³⁶⁹ Diese Vorstellung ist besonders interessant, da nach den jüdischen Speisegeboten der Verzehr von Schweinefleisch untersagt ist. Dieses Wissen dürfte in den 1930er Jahren auch unter Nichtjuden in Deutschland allgemein verbreitet

Außerdem dient diese Textpassage möglicherweise als Aufforderung zu einer gewissen Kontrolle. Das Publikum soll aufmerksam sein, sich umsehen und fragen: „Gibt es noch Juden unter uns?“⁶ Im Zusammenhang mit der Suche nach einem Darsteller für die Figur des Juden führt die Abwesenheit der Juden zu einer gewissen Komik – ein der nationalsozialistischen Ideologie nach ja eigentlich wünschenswerter Zustand wird hier zum Problem, welches nur mit einem Verkleidungstrick behoben werden kann:

– 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 doch, ich wäre dumm!
(*Gestikulierend*):
Jetzt red ich nur noch mit de Händ.
Das Spiel beginnt – der Vorspruch hat ein End'.³⁷⁰

Nicht nur auf der fiktiven Ebene des Stückes bestand eine Schwierigkeit in Bezug auf die Figur des Juden, es dürfte auch eine reale gegeben haben. Diese bestand natürlich nicht darin, dass tatsächlich ein ‚echter‘ Jude für die Darstellung des Juden im Stück nötig und gewünscht gewesen wäre und keiner zu finden war. Es ist vielmehr vorstellbar, dass in einer Gruppe von Kindern bzw. Jugendlichen unter den Gruppenmitgliedern Hemmungen bestehen konnten, ausgerechnet einen Juden darstellen zu müssen. Als Lösung für das Problem der Rollenbesetzung ist, wie im Zitat zu lesen, vorgesehen, dass auf offener Bühne die Verwandlung des Ansagers in die Figur des Stückes vollzogen wird. Dieses Element der Illusionsbrechung bietet dem Darsteller des Juden einen gewissen Schutz: Öffentlich wird hier deutlich gemacht, dass er selber kein Jude ist und sich nicht ‚jüdisch‘ verhält. Im nun folgenden Stück kann er, je nach spielerischem Vermögen, in der zu verkörpernden Rolle aufgehen und in Mimik, Gestik und Sprechweise jedes Klischee der Judendarstellung auf die Spitze treiben, ohne Gefahr zu laufen, selber als jüdisch wahrgenommen zu werden. Da der Darsteller als Sprecher des Vorspruchs bereits aufgetreten ist, haben alle im Publikum sein wahres Äußeres gesehen, seine Stimme und Sprechweise gehört und gesehen, dass er sich auch anders bewegen kann, als er das möglicherweise in der Rolle des Juden tut.

gewesen sein. Wenn Juden aber dennoch, wie hier suggeriert, mit Schweinedärmen handeln, könnte das als Beleg für kursierende Vorurteile verstanden werden, also als Beleg dafür, dass Juden angeblich mit allem handeln und dass ihnen nichts ‚heilig‘ sei. (Vgl. die vorhergehende Fußnote).

³⁷⁰ Seidat, Oskar: Fiedel und Galgen (1941), S. 7–8.

Nicht zuletzt beginnt im Vorspruch die Charakterisierung der Figur des Juden. Sowohl die Figurenrede wie auch die Regiebemerkungen geben Anweisungen für die Umsetzung des Stücks auf der Bühne. In diesem Abschnitt enthält der Text Hinweise, dass und wie der Darsteller des Juden sich mit klischeehaft-jüdischen Accessoires – einer auffälligen falschen Nase, einem Kinnbart und einer Kappe – ausstaffieren soll. Beide Textbestandteile, sowohl die Figurenrede wie die Regiebemerkungen, bieten zudem einen Hinweis auf die Gestik des Juden: „(*Gestikulierend*): Jetzt red ich nur noch mit de Händ.“ So soll die Figur durch Kostüm und Spielweise schon äußerlich klar identifizierbar sein und ins Lächerliche gezogen werden. Weitere stereotype Vorstellungen über Juden werden, wie oben bereits erwähnt, ebenfalls angerissen³⁷¹: der Händler, der mit wertvollen wie wertlosen Dingen seinen Profit zu machen sucht, das ‚typische‘ Äußere mit platten Füßen und krummer Nase, wie es die Karikaturen im *Stürmer* und anderen Presseerzeugnissen seit Jahren verbreiteten.³⁷² Diese Darstellung des Juden entspricht dem Prinzip der Wahrscheinlichkeit in der Darstellung literarischer Figuren als Fremde. Sie erscheint plausibel, da sie auf Vorwissen bzw. bestimmte Vorstellungen von Charaktereigenschaften und Verhaltensweisen ‚des Juden‘ zurückgreift, also auf bestimmte nationale Stereotype, die Ruth Florack als Topoi versteht.³⁷³

Im Verlaufe des Stückes wird die Judenfigur weiter charakterisiert, unter anderem durch Regiebemerkungen, so beim ersten Auftritt auf Seite 11: „(*Jude ist während des Selbstgesprächs herbeigeschlichen und ängt begierig hinter dem Strauch hervor*):“. In dieser kurzen Textstelle stecken wesentliche für die Figur des Juden charakteristische Merkmale hinsichtlich der Art sich zu bewegen. Er soll nicht einfach auftreten, sondern „herbeischleichen“ – sich also langsam, vorsichtig und vielleicht geduckt bewegen. Dann soll er hinter einem Strauch „hervoräugen“ – soll sich also verstecken und nicht offen zeigen. Auch durch die Wahl des Verbs „äugen“ anstelle von

³⁷¹ Vgl. die Aussagen von Ruth Florack zu Stereotypen und besonders zu nationalen Topoi in der Literatur: Florack, Ruth: *Bekannte Fremde* (2007). Florack versteht nationale Stereotype – und als solche sind antisemitische Stereotype zu verstehen – als Topoi, die besonders in einer auf Breitenwirkung angelegten, formelhaften Literatur stark verhaftet seien. (Vgl. ebd., S. 158–159).

³⁷² Vgl. zu stereotypen Judenbildern und -darstellungen Grüttner, Michael: *Das Dritte Reich* (2014), S. 42 und S.422; Schäfer, Julia: *Das „Judenbild“ im* (2002); Schoeps, Julius H. u. Joachim Schlör (Hrsg.): *Antisemitismus* (1995) (mehrere Beiträge); Erb, Rainer: *Die Wahrnehmung der* (1985). Zu Judenrollen im Theater vgl. Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrsg.): *Theatralica Judaica. Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah*. Tübingen: Niemeyer 1992 (=Theatron 7). Und ders.: *Judenrollen: Reflexionsinstanzen im Fächersystem*. In: *Rollenfach und Drama*. Hrsg. von Anke Detken u. Anja Schonlau. Tübingen: Narr 2014. S. 197–224. Zu den verschiedenen Komponenten des nationalsozialistischen Antisemitismus, der sich neben seinen rassistischen Merkmalen auch auf ältere Traditionen des religiösen, sozialen und politischen Antisemitismus stützte, siehe einführend Pfahl-Traughber, Armin: *Vom religiösen über* (2011).

³⁷³ Vgl. Florack, Ruth: *Bekannte Fremde* (2007). Bes. S. 160-161. Bei dieser Art der Typisierung literarischer Figuren handele es sich weder um die Verwendung bedeutungsloser Klischees noch um die persönliche Einschätzung eines Autors oder gar die Abbildung realer Verhältnisse, so Florack. Nationale Topoi stünden stets in einem Verhältnis zwischen Überzeitlichkeit und konkreter Aktualisierung, sie besäßen einen besonderen Status im Spannungsfeld zwischen Literatur und außerliterarischem Kontext. (Vgl. ebd., S. 233).

neutraleren Begriffen wie schauen oder sehen wird der Eindruck des heimlichen Sich-Versteckens noch verstärkt. In der hier zitierten wie auch in anderen Textstellen wird durch die Rollenanweisungen zum einen beim Lesen des Stücktextes eine Vorstellung der Figur des Juden und seines Verhaltens erweckt, die dann zum anderen beim Umsetzen des Textes in Aktion auf der Bühne – und dazu war der vorliegende Text schließlich gedacht – zu entsprechenden Handlungen und Spielweisen führten bzw. wohl führen sollten. Die nähere Beschreibung des Äugens als „begierig“ schreibt dem Juden eine weitere Eigenschaft zu, nämlich Gier. Worauf genau seine Gier sich in dieser Szene richtet – ob auf einen goldenen Vogel im Gebüsch, über den der Jude in den folgenden Dialogpassagen spricht, oder aber auf Hans und seine Zaubergeige – das bleibt unklar. Aufgrund der Textchronologie und der Tatsache, dass der Jude hinter dem Strauch hervorschaut und nicht in den Strauch hinein, erscheint zunächst letztere Vermutung wahrscheinlicher. Allerdings äußert der Jude zu keinem Zeitpunkt Interesse an der Zaubergeige, richtet aber seine Energie darauf, den goldenen Vogel zu fangen. Geldgier als Charakterzug wird auch an anderen Stellen des Textes deutlich, wenn der Jude z.B. von dem ehemals ihm gehörenden Sack Gold schwärmt: „Hundert Dukaten reines Gold, ein Stück schöner als das andere!“³⁷⁴ Die Liebe zum Gold geht so weit, dass für Mitgefühl oder Menschlichkeit kein Raum bleibt. Der Jude ist nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht und würde ohne weiteres den unschuldigen Hans der Todesstrafe überlassen: „*Jude: (sehr schadenfroh)* Haha, du Bärenhäuter! du [sic] Hundemusikant! Hast mich nicht umsonst tanzen lassen; jetzt kriegst du deinen wohlverdienten Lohn!“³⁷⁵ Der Jude zeigt sich hier ausgesprochen schadenfroh. Dies wird zum einen durch die Regiebemerkung mitgeteilt, zum anderen in der Figurenrede durch das angedeutete Lachen („Haha“) und die Verwendung verspottender Begriffe („Bärenhäuter“, „Hundemusikant“).

Wäre der Zuschauer nicht schon durch den Vorspruch und das eindeutige Äußere des Juden über seine Identität informiert, so würde diese spätestens bei der ersten Begegnung zwischen ihm und Hans schnell aufgedeckt. Hans begrüßt ihn mit: „Heda, Mauschele – was gibt’s?“; wenig später ermahnt er ihn: „Laß den Vogel, Jud. Gönn ihm sein Leben.“³⁷⁶ Die Ansprache des Juden als „Jud“ wird auch vom Richter verwendet. Dieser spricht den Juden außerdem mit „Israel“ und „Freund Israel“ an.³⁷⁷ Durch alle genannten Anreden wird die vermeintliche Andersartigkeit des Juden dem

³⁷⁴ Seidat, Oskar: Fiedel und Galgen (1941), S. 17.

³⁷⁵ Ebd., S. 24.

³⁷⁶ Ebd., S. 11.

³⁷⁷ Ebd., S. 22. Seit 1938 durften jüdische Deutsche nur noch ‚jüdische‘ Vornamen tragen, die auf einer Liste aufgeführt waren. Ab dem 1. Januar 1939 mussten alle männlichen Juden, die keinen eindeutig jüdischen Vornamen trugen, *Israel* als zusätzlichen Vornamen führen. Für Frauen war entsprechend *Sara* vorgeschrieben. Siehe Studt, Christoph: Das Dritte Reich in Daten. München: C. H. Beck 2002, S. 85. Vgl. auch Kwiet, Konrad: VII. Nach dem Pogrom:

Leser und Zuschauer stetig in Erinnerung gerufen – dem Zuschauer der Theateraufführung ist sie außerdem durch Kostümierung und Spielweise zusätzlich präsent.

Am Ende des Stückes, als Hans' Unschuld bewiesen und er vor dem Todesurteil gerettet ist, soll stattdessen der Jude gehenkt werden. Dieses wird jedoch abgewendet, da Hans sich für ihn einsetzt: „Dem Juden aber erlaßt den Galgen. Sein Tod kann uns nichts nützen. Wir treiben ihn zum Land hinaus, damit er unsern Landsleuten nicht mehr die Köpfe verwirrt und keinen Schaden stiften kann.“³⁷⁸ Dieser scheinbar barmherzige Akt wertet die Figur des Hans auf, er ist dem Juden, der ihn ohne Skrupel in den Tod hätte gehen lassen und ihn schadenfroh verspottet hat, moralisch überlegen. Die kontrastierende Zeichnung der beiden Figuren ist nicht überraschend, entspricht sie doch dem zugrundeliegenden Erzähltypus *Tanz in der Dornhecke*, der im 19./20. Jahrhundert in weiten Teilen Europas, aber auch in Amerika und im Nahen Osten verbreitet war. Die Grundzüge beschreibt Bottigheimer so: „Der ‚Held‘ ist immer ein sympathisch gezeichneter männlicher Angehöriger der unteren Sozialschichten. [...] Der Gegenspieler tritt in der Figur eines Juden, eines Geistlichen oder (selten) eines Zauberers auf [...]“³⁷⁹

Aus heutiger Sicht deutet sich in Hans' Äußerung zudem an, welches Schicksal die deutschen Juden erwartete: Vertreibung und Deportation. Die Harmlosigkeit, in der Vertreibung hier als Akt, der angeblich dem Wohl des deutschen Volkes dient, dargestellt wird³⁸⁰, muss aus heutiger Sicht besonders beklemmend wirken, wenn man sich vergegenwärtigt, dass *Fiedel und Galgen* 1941 veröffentlicht wurde – dem Jahr, in dem das Auswandern für deutsche Juden endgültig unmöglich wurde und in dem die massenhaften Deportationen der deutschen Juden aus dem Reichsgebiet in die Lager im Osten begannen.³⁸¹ Seidats Spiel als bewusste Vorbereitung auf diese neue Phase im

Stufen der Ausgrenzung. In: Die Juden in Deutschland 1933-1945. Leben unter nationalsozialistischer Herrschaft. Hrsg. von Wolfgang Benz. München: C. H. Beck 1993. S. 545–659. Hier: S. 601.

³⁷⁸ Seidat, Oskar: *Fiedel und Galgen* (1941), S. 30.

³⁷⁹ Bottigheimer, Ruth B.: *Tanz in der Dornhecke*. In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Band 13. Suchen - Verführung. Hrsg. von Rolf Wilhelm Brednich. Berlin, New York: De Gruyter 2010. Sp.196–201. Hier: Sp. 199. Das Märchen *Der Jude im Dorn* war ab 1815 in den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm enthalten, zwischen 1815 und 1858 unterzog Wilhelm Grimm es ständiger Bearbeitung. Er verstärkte die antijüdischen Züge und machte den Juden explizit zum Schuldigen, was er in der Fassung von 1815 noch nicht gewesen war. (Vgl. Bottigheimer, ebd., Sp. 198-199.)

³⁸⁰ Die Harmlosigkeit entspricht der euphemistischen Weise, in der im ‚Dritten Reich‘ über den Mord an den Juden gesprochen wurde, als „Abwanderung“, „Aussiedlung“, „Säuberung“, „Sonderbehandlung“, „Umsiedlung“ oder „Übersiedlung“ (Neumann, Boaz: *Die Weltanschauung des Nazismus. Raum / Körper / Sprache*. Aus dem Hebräischen übersetzt von Markus Lemke. Göttingen: Wallstein 2010 (=Schriftenreihe des Minerva Instituts für deutsche Geschichte der Universität Tel Aviv 30).) Vgl. auch die Ausführungen zu „Sonderaktion“ und „Sonderbehandlung“ bei Schmitz-Berning, Cornelia: *Vokabular des Nationalsozialismus* (2007), S. 583–587.

³⁸¹ Ab dem 23.10.1941 war es jüdischen deutschen Staatsangehörigen nicht mehr erlaubt, auszuwandern. Ab dem 24.10.1941 begannen die systematischen Judendeportationen aus dem Deutschen Reich nach Osten. Vgl. Studt, Christoph: *Das Dritte Reich* (2002), S. 169. Und Tofahrn, Klaus W.: *Chronologie des Dritten Reiches. Ereignisse. Personen. Begriffe*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, S. 86.

Umgang mit der ‚Judenfrage‘ zu werten würde zu weit führen. Es kann jedoch als Zeugnis einer Geisteshaltung gesehen werden, die durch massive Propagandabemühungen von Partei und Staat befördert wurde und sich offenbar auch in Theaterstücken für Kinder und Jugendliche niederschlug: Für eine sichere, glückliche und selbst bestimmte Zukunft des deutschen Volkes war es vermeintlich unabdingbar, dass die Juden nicht mehr inmitten des deutschen Volkes lebten. Und auch dieses Stück mag dort, wo es aufgeführt wurde, wiederum zur Verbreitung dieser Ansicht beigetragen haben. Welche Lehre das Publikum aus dem Stück für sein Leben ziehen soll, darauf weist Hans in seinem Abschlussmonolog hin, in dem er sich an die Zuschauer wendet:

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.³⁸²

Hier werden die negativen Eigenschaften des Juden zusammengefasst und als Gegensatz zu positiven und vermeintlich deutschen Verhaltensweisen dargestellt. Der Jude wird als Bedrohung gezeigt sowie der Zuschauer dazu aufgefordert, sich gegen diesen zur Wehr zu setzen und sich selbst richtig und gut, nämlich ‚deutsch‘, zu verhalten. Nur so könne man Herr im eigenen Haus – also auch im eigenen Staat – bleiben.

Wie schon im Kapitel über die Figurenrede ausgeführt, wird der Jude auch durch seine spezifische Sprechweise eindeutig als Jude gekennzeichnet und gebrandmarkt. Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die Darstellung jüdischer Figuren durch eine ‚jüdische‘ Sprechweise keine Erfindung der Nationalsozialisten war, sondern schon im 19. Jahrhundert ein nicht unübliches literarisches Mittel war, in unterschiedlicher Intensität, oft, aber durchaus nicht immer, in stigmasierender Absicht.³⁸³ Auch in Laienspieltextrn aus der Zeit der Weimarer Republik waren

³⁸² Seidat, Oskar: Fiedel und Galgen (1941), S. 30–31. Dies ist die einzige Stelle des Stücks, in der Hans in Versen spricht.

³⁸³ Vgl. dazu die entsprechenden Ausführungen im Teilkapitel 4.3.9.4 *Kennzeichnung jüdischer Figuren durch ihre Sprechweise* sowie Richter, Matthias: Die Sprache jüdischer (1995). Vgl. zur Verbreitung und Verwendung nationaler Stereotype in der Literatur sowie zu ihren möglichen Funktionen (z.B. Komik – also Spott, Ironie, Satire –, Oppositionsbildung im Text) auch Florack, Ruth: Bekannte Fremde (2007). Bes. S. 158-161.

manche Judenfiguren durch Literaturjiddisch gekennzeichnet, so z.B. im Märchendrama *Die Zaubergeige* von Pocci (Bearbeitung Kurt Riemann),³⁸⁴ das auf denselben Motiven beruht wie *Fiedel und Galgen*, aber zu einem versöhnlichen Abschluss kommt – hier wird der Jude nicht vertrieben, sondern wird schon in der vorletzten Szene des Stücks ins Wirtshaus entlassen. In *Fiedel und Galgen* unterstützt die Gestaltung der Sprechweise des Juden die antisemitische Grundaussage und ergänzt sie um weitere Facetten, indem der Jude so durch ein weiteres Merkmal als Außenseiter und als nicht dazugehörig dargestellt wird.

Das zweite Beispiel für massiven Antisemitismus in den *Spiele der deutschen Jugend* ist *Zirkus Freimauritus. Ein politisches Spiel* (Heft 4). Dieses zunächst 1936 und dann in einer Neubearbeitung noch einmal 1937 erschienene Spiel ist ein satirischer ‚Rundumschlag‘. In dem vom jüdischen Zirkusdirektor Amschell Rothschild geführten Zirkus, von ihm selbst als Zirkus Sarah-sah-nie vorgestellt (ein Wortspiel mit dem Namen des bekannten Zirkus Sarasani), treten allerhand kuriose Gestalten auf. Sie sind als Parodien zu verstehen, u. a. auf Freimaurer, Spießbürger, Mitläufer, ‚Zigeuner‘, Frankreich, Russland (bzw. die UDSSR) und den Völkerbund. Dazwischen bewegt sich der schlagfertige Michel, als Sinnbild des guten Deutschen, der die übrigen Figuren und ihr Verhalten kommentiert und auch selber ins Geschehen eingreift. Rothschild selber wird, wie der Jude in *Fiedel und Galgen*, durch seine spezifische Sprechweise als Jude gekennzeichnet.³⁸⁵ Beim ihm beginnt die Stigmatisierung bereits bei seinem Namen, Amschell Rothschild. Namensvorbild war unzweifelhaft der Gründer des Bankhauses Rothschild, Amschel Meyer Rothschild. Den Namen benutzt Michel in einer Bemerkung, mit der er auf die aktuelle Position der Juden in Gesellschaft, Politik und Wirtschaft des Deutschen Reichs hinweist: „Als letzte Attraktion. Einer, der Rothschild heißt und noch was zu sagen hat.“³⁸⁶ Die prekäre Situation der Juden wird auch deutlich, wenn Michel Rothschild mit einer Internierung in einem Konzentrationslager, namentlich in Dachau, droht, welches er ausführlich und genüsslich beschreibt:

Michel: Na warte... sag mal, Rothschild, kennst du Dachau?
Direktor: Gott, der Gerachte [sic], nein.

³⁸⁴ Pocci, Franz: *Die Zaubergeige*. Märchendrama in vier Aufzügen mit Gesang und Tanz. Für die Personenbühne eingerichtet von Kurt Riemann. Leipzig: Arwed Strauch o.J. [1927] (=Der Karren 2). Zu Poccis ursprünglich 1869 erschienener Version von *Der Jude im Dorn* mit dem Titel *Die Zaubergeige* vgl. auch Wegner, Manfred: Materialien zu Figur und Gestalt des Juden im Puppentheater des 19. Jahrhunderts. In: *Theatralica Judaica. Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah*. Hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer. Tübingen: Niemeyer 1992. S. 164–183. Hier: S. 173–174, Fußnote 7.

³⁸⁵ Vgl. die entsprechenden Ausführungen im Teilkapitel 4.3.9.4 Kennzeichnung jüdischer Figuren durch ihre Sprechweise.

³⁸⁶ o. A.: *Zirkus Freimauritus* (1936), S. 11. Und o. A.: *Zirkus Freimauritus* (1937), S. 8.

Michel: Nit mööglich [sic]! 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 Nirosa-Stahl-Beton - - riesige Ecktürme, Panzertürme, mit schwerstem Kaliber. Riesige Wassergräben drum rum – Hochspannung.

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.

Direktor: Aber Michel, nicht gleich so hart. Michel, du mußt mich doch verstehen.

Michel: Fällt mir gar nicht ein.³⁸⁷

„Dachau“ ist dabei nicht bzw. nicht ausschließlich als das konkrete gleichnamige Lager zu verstehen sondern (auch) als Synonym für Konzentrationslager. Der Ausspruch ‚er kommt nach Dachau‘ sei gleichbedeutend mit ‚er kommt ins KZ‘ gewesen, so Brackmann/Birkenhauer.³⁸⁸ Dachau wurde im März 1933 als erstes deutsches Konzentrationslager gegründet und diente zunächst als Gefangenenlager für politische Gegner wie Kommunisten und Sozialdemokraten, ab 1934 auch für „Asoziale, Gewohnheitsverbrecher, Bibelforscher und Homosexuelle“³⁸⁹. Jüdische Gefangene gelangten zunächst nicht in größerer Zahl nach Dachau. Erst nach der Pogromnacht im November 1938, also deutlich nach Veröffentlichung von *Zirkus Freimauritius*, wurden zehntausende Juden – zum Teil nur für kurze Zeit – nach Dachau gebracht.³⁹⁰ Dachau wurde neben seiner Funktion als Konzentrationslager als „Experimentierfeld und Ausbildungsstätte für Organisation und Methoden des gesamten KL-Systems“³⁹¹ genutzt, diente hinsichtlich seines Aufbaus und seiner Disziplinar- und Strafordnung als Vorbild für alle übrigen Konzentrationslager³⁹² und war bis 1939 das bekannteste KZ. Dachau als Begriff war auch fester Bestandteil von Witzen im ‚Dritten Reich‘. Die oben zitierte Textpassage, in der Michel über

³⁸⁷ o. A.: *Zirkus Freimauritius* (1936), S. 12–13. Und o. A.: *Zirkus Freimauritius* (1937), S. 9–10.

³⁸⁸ Brackmann, Karl-Heinz u. Renate Birkenhauer: NS-Deutsch. „Selbstverständliche“ Begriffe und Schlagwörter aus der Zeit des Nationalsozialismus. Straelen: Straelener Manuskripte Verlag 1988, S. 45.

³⁸⁹ Ebd., S. 114. Vgl. auch Schmitz-Berning, Cornelia: *Vokabular des Nationalsozialismus* (2007), S. 354.

³⁹⁰ Vgl. Brackmann, Karl-Heinz u. Renate Birkenhauer: NS-Deutsch (1988), S. 114.

³⁹¹ Broszat, Martin u. Norbert Frei: *Chronik der Daten und Ereignisse. Das „Dritte Reich“*. In: *Das Dritte Reich. Ursprünge, Ereignisse, Wirkungen*. Ploetz. Hrsg. von Martin Broszat u. Norbert Frei. Freiburg u. Würzburg: Ploetz 1983. S. 90–145. Hier: S. 118. „KL“ war die offizielle Abkürzung für Konzentrationslager im nationalsozialistischen Deutschland.

³⁹² Vgl. Brackmann, Karl-Heinz u. Renate Birkenhauer: NS-Deutsch (1988), S. 114.

Dachau spricht, erinnert in ihrem Wortlaut an einen kursierenden Witz, den Rudolf Herzog in seinem Buch über Humor im ‚Dritten Reich‘ zitiert:

Dem Kabarettisten Weiß Ferdl, der beileibe kein Nazi-Gegner war, legte man beispielsweise folgenden Witz in den Mund:
„Ich habe einen kleinen Ausflug gemacht, nach Dachau. Na - da sieht's aus! Stacheldraht, Maschinengewehr, Stacheldraht, noch mal Maschinengewehre und wieder Stacheldraht! Ober, das soag ich euch - wann i will - i kumm rein!“³⁹³

Die oben zitierte Textstelle aus *Zirkus Freimauritius* mag also durchaus von diesem, möglicherweise in verschiedenen ähnlichen Formen kursierenden Witz inspiriert worden sein. Die satirischen Spitzen des Stückes entstanden ja nicht losgelöst, sondern inmitten von aktuellen gesellschaftlichen Debatten und Stimmungen. Auch viele weitere der satirischen Anspielungen, die im Text auftauchen, greifen sicher verbreitete Ansichten, Formulierungsweisen, Diskurse auf bzw. schließen daran an.

Die von den Nationalsozialisten behauptete ‚jüdische Weltverschwörung‘, nach der die Fäden, die das gesamte Weltgeschehen steuern, in den Händen des ‚Weltjudentums‘ zusammenlaufen,³⁹⁴ offenbart sich anschaulich in einer Sequenz, in der alle übrigen Zirkusmitglieder (bzw. die Mitglieder des Völkerbunds) – mit Ausnahme Michels und des Zauberers – auf Befehl des Direktors tanzen:

Direktor: Wartet nur, ihr sollt 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,
alle, die da maulwurfhaft,
zehren an des Volkes Kraft,
Fledermäuse, Schlangen, Wanzen,
sollt nach meiner Pfeife tanzen!
[...]
Erst wenn ganz Europa brennt,
bin ich recht im Element!³⁹⁵

³⁹³ Herzog, Rudolf: Heil Hitler, das Schwein ist tot! Lachen unter Hitler - Komik und Humor im Dritten Reich. Taschenbuchausgabe. München: Wilhelm Heyne Verlag 2008, S. 72.

³⁹⁴ Vgl. zur Bedeutung und Verwendung des Begriffs Weltjudentum Schmitz-Berning, Cornelia: Vokabular des Nationalsozialismus (2007), S. 689–693.

³⁹⁵ o. A.: Zirkus Freimauritius (1936), S. 37. In der Stückversion von 1937 fehlt diese Szene.

Die Redewendung ‚nach jemandes Pfeife tanzen‘ wird hier bebildert. Abweichend vom wortwörtlichen Sinne verwendet der Direktor allerdings keine Trillerpfeife o. ä., sondern eine Peitsche, um den Völkerbund zum Tanzen zu bringen – und damit im übertragenen Sinne dazu, ihm zu folgen. Das Bild ist klar: das ‚Weltjudentum‘ in Gestalt des Zirkusdirektors ist die lenkende Macht hinter dem Weltgeschehen, hinter den Handlungen des Völkerbundes. Die Verbündeten bzw. Unterjochten dieses ‚Weltjudentums‘ werden als Geschöpfe des Dunklen („alles, was das Dunkel liebt, alles, was in Winkeln lauert“, „maulwurfhaft“) bezeichnet, werden verglichen mit gemeinhin als unangenehm geltenden Tieren („Fledermäuse, Schlangen, Wanzen“)³⁹⁶, sie werden identifiziert als Devisenschieber und Freimaurer („alles, was Devisen schiebt, / alles was da frei gemauert“) – sie werden somit als bedrohlich und gefährlich für „des Volkes Kraft“ geschildert. Mit letzterem ist selbstverständlich das deutsche Volk gemeint. Auch das vermeintliche Ziel des ‚Weltjudentums‘ (und damit des angeblich von ihm gelenkten Völkerbundes) wird klar benannt: Ganz Europa soll zerstört werden.³⁹⁷

In den übrigen der eingangs des Kapitels genannten sechs Stücke kommt eine antisemitische Haltung in geringerem Maße und Umfang zum Ausdruck. In *Peter Squenz*, (Heft 7) findet Squenz im Dialog mit dem ‚König‘, zu Trainingszwecken dargestellt durch den Lehrling, stets neue Gründe, weshalb die Truppe der Handwerksmeister verschiedene Stücke nicht spielen könne. Zu einem Stück heißt es dann:

Lehrling: Hm, wie wäre es dann mit der „Zerstörung von Jerusalem“?
Peter Squenz: (der sich furchtbar windet) „Zerstörung von Jerusalem“ ist gut, doch, Euer Gnaden, leider können wir es heut' nicht spielen, das Stück ist leider von einem Juden.³⁹⁸

Diese kleine Textstelle bezieht sich auf tatsächliche Vorgänge in Deutschland ab 1933, auch in der Realität waren Stücke jüdischer Autoren im Jahr 1936/37 von den deutschen Theaterspielplänen verschwunden. *Das böse Gewissen* (Heft 11), ein über weite Strecken des Stückes ‚harmloses‘ Spiel, handelt von einer Gruppe Jungen (von Jungvolkjugen darzustellen), die einem Gaunertrio das Handwerk legt und sich dabei als cleverer und mutiger als die erwachsenen ‚Spießer‘ erweist. Das

³⁹⁶ Noline Hartzitz zeigt in ihrem Aufsatz über judenfeindliche Sprache auf, dass Tiermetaphern in antijüdischem Sprachgebrauch von der Frühen Neuzeit bis ins 20. Jahrhundert verbreitet waren. Den Tieren zugeschriebene schlechte Eigenschaften (im Fall der Schlange z.B. Verschlagenheit) wurden so auf die Juden übertragen. Auch Ungeziefermetaphern waren verbreitet. Beides bezeichnet Hartzitz als Entmenschlichungsstrategien. Vgl. Hartzitz, Noline: Die Sprache der Judenfeindschaft. In: Antisemitismus. Vorurteile und Mythen. Hrsg. von Julius H. Schoeps u. Joachim Schlör. München, Zürich: Piper 1995. S. 19–40. Hier: S. 21-25.

³⁹⁷ Deutschland hatte am 14.10.1933 seinen Austritt aus dem Völkerbund (zum 20.10.1941) bekanntgegeben. Studt, Christoph: Das Dritte Reich (2002), S. 29. Vgl. auch Hildebrand, Klaus: Das Dritte Reich. 6., neubearbeitete Aufl. München: Oldenbourg 2003 (=Oldenbourg Grundriss der Geschichte 17), S. 446.

³⁹⁸ Kröger, Franz u. Günther Boehnert: Peter Squenz (1936), S. 33.

Ende lässt jedoch aufhorchen. Nachdem die Jungen die Betrüger gestellt haben, verkündet ihr Gruppenführer mit aggressiver Wortwahl, was nun mit diesen geschehen soll:

Gruppenführer: Das sind die wahren Kobolde der Kuckucksburg! - Saubere Bürschchen, die hier von der Dummheit der Menschen gelebt haben! [...] Habt den Leuten hier Jahr für Jahr Dämonenzauber vorgemacht und Angst eingetrichtert! [...] Jammerlappen seid ihr, elende Lumpenhunde, ein feiges, lichtscheues Gesindel! (*Zu den Zuschauern gewandt.*) Schaut sie euch noch einmal genau an, diese Wichte aus der Finsternis. Wir wollen diese Sorte Mäuse jetzt ein für allemal vernichten. Der Spuk ist aus!³⁹⁹

Im Zusammenhang des Stücks spricht der Gruppenführer über die Gauner, die den Besuchern der Burg Geld abgeluchst haben. Die in diesem Absatz verwendete Bildhaftigkeit, die Charakterisierung als Schädlinge wie Mäuse, als „feiges, lichtscheues Gesindel“ oder „Wichte aus der Finsternis“ ist aber typisch für den nationalsozialistischen Sprachgebrauch Juden betreffend. Im ersten Band von *Mein Kampf* z.B. bezeichnet Hitler Juden u. a. als „Made im faulenden Leib“, „Pestilenz“ und „Parasit“.⁴⁰⁰ Harmlos ist das Aufgreifen derartiger Sprachbilder keinesfalls. Hartzitz weist darauf hin, dass die fortlaufende und ständige Verwendung von Ungeziefer-, Unkraut- und Seuchenmetaphern im Sprechen über Juden, die sie als „Strategien der Entmenschlichung“ bezeichnet⁴⁰¹, möglicherweise eine Art Gewöhnungsprozess bewirkt hätten, der es „schließlich schwierig oder sogar unmöglich gemacht hat, Sprachbilder [...] als solche zu erkennen.“ Daher sei im NS-Deutschland die „Lösungsmöglichkeit ‚Vertilgen (durch Vergasung)‘ [...] ‚wörtlich‘ genommen, ‚vertilgen‘ als konkrete Handlungsanweisung interpretiert“ worden.⁴⁰² Es wäre selbstverständlich übertrieben, eine direkte Linie von den abschließenden Worten eines Theaterstücks zu den Vernichtungslagern zu ziehen, aber die Verwendung der Ungeziefermetapher kann als Teil eines Gewöhnungsprozesses, wie Hartzitz es nennt, verstanden werden. Je häufiger derartige Wendungen in verschiedensten Bereichen des Lebens – z.B. auch in einem Kindertheaterstück – Verwendung finden, umso größer ist der Gewöhnungseffekt, umso normaler wird es, so zu sprechen und letztendlich vielleicht auch zu denken.

³⁹⁹ Behrendt, Fritz: Das böse Gewissen (1937), S. 31–32.

⁴⁰⁰ Siehe Grüttner, Michael: Das Dritte Reich (2014), S. 42. Zur Verwendung des Begriffs „Schädling“ im NS in Bezug auf Menschen vgl. Schmitz-Berning, Cornelia: Vokabular des Nationalsozialismus (2007), S. 554–557. Und zur Verwendung der Worte *Parasit* und *parasitär* siehe ebd., S. 460–464, sowie Bein, Alexander: „Der jüdische Parasit“. Bemerkungen zur Semantik der Judenfrage. In: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 13 (1965). S. 121–149.

⁴⁰¹ Hartzitz, Nicoline: Die Sprache der (1995), S. 24.

⁴⁰² Ebd., S. 26.

In *Die Erfindung* (Heft 19) gibt es die Figur des Isidor Steinreich, beschrieben als „Geldmensch“⁴⁰³ mit einer Goldkette auf seinem runden Bauch, der sich fortwährend geschäftstüchtig die Hände reibe.⁴⁰⁴ Durch ihren Namen wird die Figur zweifelsfrei als Jude gekennzeichnet. Der sprechende Nachname, Steinreich, ist selbsterklärend. Isidor war als Spottname für Juden eingeführt und bekannt und war Dietz Bering zufolge in der Zeit vor 1933 der am stärksten jüdisch markierte Vorname bzw. der Vorname, der auf der Rangliste der Namen, die Juden ablegen wollten, ganz oben stand.⁴⁰⁵ Bekanntestes Beispiel für die Verwendung des Namens Isidor als Mittel der Stigmatisierung dürfte die Diffamierungskampagne sein, die Goebbels noch in der Zeit der Weimarer Republik gegen Bernhard Weiß, den jüdischen Vizepolizeipräsidenten Berlins, initiiert hatte. Im Zuge der von 1927-1932 andauernden Stimmungsmache verlieh Goebbels Weiß ob seines wenig jüdischen eigentlichen Vornamens den Spottnamen „Isidor“. Dieser galt, trotz seines griechischen Ursprungs, „als jüdischer Name par excellence“.⁴⁰⁶ Im vorliegenden Stück will die Figur des Isidor Steinreich eigentlich einem Professor seine Erfindung, eine „Raum-Zeit-Überwindungsmaschine“⁴⁰⁷, abkaufen und Profit damit machen. Steinreich nimmt davon jedoch am Ende Abstand, da den Reisenden bei einem Testlauf unvorhergesehene Gefahren (wie feindlich gesinnte Marsgeister und ein Drache) begegnen. Bei seinem Auftritt stellt Steinreich sich als „Inhaber von dem größten Modesalon“ vor, er habe sein Geld in bekannte Unternehmen gesteckt und ihm gehöre „schon fast die halbe Welt.“⁴⁰⁸ Neben diesen Hinweisen auf Steinreichs eigene Geschäftstüchtigkeit stehen Bemerkungen über seine „Brüder bei der Presse“, die „unsre Interessen schützen“⁴⁰⁹, oder „als Minister regieren“.⁴¹⁰ So kennzeichnet er sich selbst als Mitglied eines Netzwerkes und bestätigt somit Vorurteile zur vermeintlichen Existenz eines ‚Finanz‘- bzw. ‚Weltjudentums‘.

⁴⁰³ Scheu, Hans: *Die Erfindung* (1939), S. 4.

⁴⁰⁴ Vgl. ebd. „Isidor Steinreich. Geldmensch. Eine dicke Goldkette blinkt auf seinem Bäuchlein. Er reibt sich immer geschäftstüchtig die Hände.“

⁴⁰⁵ Vgl. Bering, Dietz: Der Kampf um den Namen Isidor. Polizeivizepräsident Bernhard Weiß gegen Gauleiter Joseph Goebbels. In: *Beiträge zur Namensforschung* Band 18 (1983). S. 121–153 und S. 232–239 (Anmerkungen). Bering hat u.a. Namensänderungsanträge deutscher Juden aus der Zeit von 1812-1933 ausgewertet und so eine Rangfolge jüdisch markierter bzw. antisemitisch aufgeladener Vor- und Nachnamen erstellt.

⁴⁰⁶ Weigel, Bjoern: [Artikel] „Isidor“-Kampagne. In: *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*. Band 4: Ereignisse, Dekrete, Kontroversen. Hrsg. von Wolfgang Benz. Berlin, Boston: de Gruyter Saur 2011. S. 181–183. Hier: S. 182. Isidor: Geschenk [dōron] der Isis. Vgl. auch Bering, Dietz: *Der Kampf um* (1983) und ders.: *Kampf um Namen. Bernhard Weiß gegen Joseph Goebbels*. Stuttgart 1991.

⁴⁰⁷ Scheu, Hans: *Die Erfindung* (1939), S. 4, S.11 und öfter.

⁴⁰⁸ Ebd., S.10.

⁴⁰⁹ Ebd.

⁴¹⁰ Ebd.

In *Des Teufels Spießgesellen* (Heft 27) taucht die Figur eines Geldverleihers auf. Er ist einer der titelgebenden Spießgesellen und wird im Personenverzeichnis folgendermaßen beschrieben: „*Der Schacherer* [Hervorhebung im Original, B.K.] ist ein geldgieriger Schleicher und rücksichtsloser Halsabschneider im gelben Frack.“⁴¹¹ Im Verlaufe des Stücks wird er vom Schmied einmal als „Schacherjude“⁴¹² bezeichnet, ist sonst aber nicht weiter als Jude gekennzeichnet. Juden im Allgemeinen werden im Verlauf des Stücks mit Alkoholkranken, Verbrechern u. ä. gleichgesetzt:

Teufel:
[...]
Mein Handwerk macht mir kein Vergnügen!
Es ist ja nichts Vernunft'ges mehr zu kriegen!
Nur solch erbärmlich Kropfzeug und Gesindel
wie Juden, Säufer – stets derselbe Schwindel –
Brandstifter, Mörder, Menschenschinder
und andre hundsgemeine Sünder!⁴¹³

Durch diese Gleichsetzung werden Juden pauschal abgewertet, sie werden nicht als Individuen gesehen, sondern als homogene und zudem kriminelle oder zumindest deviante Gruppe dargestellt.

Wie in diesem Kapitel gezeigt werden konnte, sind antisemitische Haltungen und Äußerungen Bestandteil der *Spiele der deutschen Jugend*. Wo diese auftauchen sind sie allerdings in Quantität wie Qualität unterschiedlich stark ausgeprägt, keineswegs in allen Stücken ist Antisemitismus sofort als solcher erkennbar. Daneben gibt es viele Stücke, die ohne dieses Element der nationalsozialistischen Ideologie auskommen. Strukturell ist Antisemitismus jedoch auch in anderen Texten anzutreffen. Wo das deutsche Volk und die Volksgemeinschaft gefeiert werden (Heft 3, Heft 6) ist kein Platz für jüdische Deutsche, sie wurden nicht als Teil der Volksgemeinschaft verstanden.⁴¹⁴

⁴¹¹ Sachse, Ulrich: *Des Teufels Spießgesellen* (1942), S. 6.

⁴¹² Ebd., S. 33.

⁴¹³ Ebd., S. 8.

⁴¹⁴ Zur rassistischen und antisemitischen Exklusion aus der als ‚Blutsgemeinschaft‘ verstandenen ‚Volksgemeinschaft‘ siehe Bajohr, Frank u. Michael Wildt: *Einleitung* (2009). Bes. S. 12-17. Zur Nicht-Zugehörigkeit der Juden zur deutschen ‚Volksgemeinschaft‘ aus Sicht der Nationalsozialisten siehe auch <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/innenpolitik/volk> (15.12.2016). Zum nationalsozialistischen Verständnis des Judentums als ‚Rasse‘ und nicht als Religionsgemeinschaft vgl. Pfahl-Traugher: *Vom religiösen über* (2011), S. 50.

4.4.6 Politik und gesellschaftliche Realität

Politische Ereignisse und Entwicklungen sowie konkrete historische Sachverhalte werden in verschiedenen Stücken der *Spiele der deutschen Jugend* aufgegriffen, thematisiert und kommentiert. So ist *Das große Zeittheater. Die tragische Geschichte vom gutmütigen Hansel* (Heft 1) als Kritik an der Behandlung Deutschlands durch die anderen europäischen Staaten bzw. die Siegermächte des (Ersten) Weltkriegs zu lesen und als Stück über die Notwendigkeit, sich dagegen aufzulehnen. Die Wiederbewaffnung, neues Selbstbewusstsein und neue Stärke sind Ziele, die Hansel, der für Deutschland steht, erreicht, und die ihm dabei helfen, für sein Recht einzustehen und einer besseren Zukunft entgegenzusehen. Diese Identifizierung Hansels mit Deutschland wird dem Zuschauer bzw. Leser durch die Worte des Vorspruchs – die von einem weiteren Darsteller gesprochen werden – nahegelegt: „Schaut her, was wir hier aufgestellt, / das ist im Gleichnis unsere Welt.“⁴¹⁵ Auf der Bühne befinden sich vier Jungen, jeder in seinem Bereich der Bühne. Zwischen Max, Moritz und Karl gibt es Streit, sie stehen sich angriffslustig gegenüber und Hansel ermahnt sie, Frieden zu halten.⁴¹⁶ Diese friedliebende Seite an Hansel wird von den anderen jedoch nicht ernst genommen:

Der Hansel: [...] Gebt Frieden und laßt eure Herzen sprechen,
weil wir doch Menschen und Brüder sind!
Hört!
Eine neue, glückliche Zeit beginnt!
Der Karl: Der Hansel träumt oder er spinnt!⁴¹⁷

Hansel besitzt keine Waffen, seine sind „Zerschlagen! Verschrottet! [...] Zerbrochen! Zertreten!“⁴¹⁸. Diese Waffenlosigkeit geht mit Machtlosigkeit einher. Die anderen besitzen dagegen Waffen, Max hat Pfeil und Bogen, Moritz schleift verschiedene Waffen wie Dolche und Beile an einem Schleifstein und Karl trägt eine Pistole am Gürtel.⁴¹⁹ Mit diesen Waffen wird Hansel von den anderen auch bedroht.⁴²⁰ Es ist für sie auch kein Problem, Hansel auszunutzen und zu berauben. So stehlen Moritz und Max ihm z.B. Essen: „(Sie schleichen hin und nehmen dem Hansel Brot, Wurst und Wein. Damit setzen sie sich an Maxens Tisch und rufen Karl hinüber, der auch erscheint und

⁴¹⁵ Colberg, Erich: *Das große Zeittheater* (1936), S. 6.

⁴¹⁶ Ebd., S. 7–10.

⁴¹⁷ Ebd., S. 9–10.

⁴¹⁸ Ebd., S. 11.

⁴¹⁹ Vgl. ebd., S. 3-4 und 6-7.

⁴²⁰ Zum Beispiel ebd., S. 17–19.

mithält.)⁴²¹ Dass sie ihn für sich arbeiten lassen, wird in einem Spottlied artikuliert, das Max, Moritz und Karl gemeinsam singen. Darin heißt es unter anderem „Hei der Hansel in der Mitten, / [...] / ja, den braucht man nicht zu bitten, / [...]. / Der Hansel pflügt auf seinem Feld / für uns und für die ganze Welt.“⁴²² Hansel selbst hat keinen großen Nutzen von seinem Fleiß, er muss die anderen sogar um Brot anbetteln:

Ihr Nachbarn, vergessen wir den Streit!
Ich bitte euch herzlich, daß ihr mir leiht
um Lebens und um Sterbens willen
ein Stücklein Brot, meinen Hunger zu stillen.⁴²³

In seiner Not wird Hansel auch klar, dass es ein Fehler war, ohne Waffen zu leben: „Mir dämmerts, daß ich ein Esel war! / Jetzt ist das Leben in Gefahr!“⁴²⁴ Nachdem ihm auch Jacke, Uhr und Halstuch als Bezahlung für das Brot abgenommen wurden, wollen Moritz, Max und Karl auch Hansels Bereich der Bühne unter sich aufteilen:

Der Moritz:
Ich schlage vor – aus lauter Langeweile,
wir teilen Hansels Hof in drei Teile!
(*Wildes Gelächter.*)
Der Max:
Erst knobeln wir mal, wer den größten Teil kriegt!
(*Wieder Gelächter.*)⁴²⁵

Dem vor Hunger immer schwächer werdenden Hansel stiehlt Max Teller, Löffel und Becher, so dass jener nun nahezu nichts mehr besitzt. Noch einmal bitter er seine drei Nachbarn um Hilfe, als letztes kann er ihnen als Gegenleistung nur noch Pläne und Konstruktionszeichnungen für Erfindungen geben. An dieser Stelle machen die drei deutlich, dass er sie von nun an auf seinem Hof zu dulden habe („Es gehört sich, daß du uns duldest!“⁴²⁶), angeblich, damit sie ihn und seinen Hof beschützen könnten. Schlussendlich hat Hansel dann aber genug von den dreien, er will nicht mit ihnen zusammenleben. Hansel wehrt sich, er vertreibt die anderen aus seinem Bereich. Dies gelingt, da er noch einen Stock und ein Messer besitzt:

⁴²¹ Ebd., S. 14.

⁴²² Ebd., S. 17.

⁴²³ Ebd., S. 21.

⁴²⁴ Ebd.

⁴²⁵ Ebd., S. 24.

⁴²⁶ Ebd., S. 27.

Seht her! Den Knüppel habt ihr vergessen,
und hier dies Messer, ich gebraucht es zum Essen!
Jetzt soll es der Retter der Ehre sein!⁴²⁷

Wichtig scheint hier auch der Begriff der Ehre. Hansel stand kurz davor, seine vollends zu verlieren, dies gilt es zu verhindern: „*Der Hansel*: / Ich will rein werden von Schmach und Schande! / Hinaus sag ich! Hinaus, oder es kracht!“⁴²⁸ Das Auflehnen gegen die Ausbeutung und Unterdrückung dient also sowohl zur Erhaltung der materiellen Existenz wie auch zur Rettung von Hansels Ehre. Karl, Max und Moritz lassen sich von Hansels Drohungen beeindrucken, sie bekommen Angst und packen ihre Sachen zusammen. Zudem sind sie überrascht, dass Hansel überhaupt gemerkt hat, was sie mit ihm machen:

Der Karl:
Dann ist es aus mit unseren Träumen!
Denn der ist tatsächlich aufgewacht!
Wer hätte das von dem Hansel gedacht!⁴²⁹

Hansel hält einen Schlussmonolog. Hier gibt er einen Ausblick auf die Zukunft, in der durch harte Arbeit seine materielle Versorgung sichergestellt sein wird („Aus Schweiß und Not und bitterem Mühen / soll mir mein neues Brot erblühen.“⁴³⁰). Aber Waffen sollen von nun an immer präsent sein:

Der Hansel:
[...]
Neben dem Brot soll immer das Messer liegen!
Ein Schwert soll stehn neben jeder Wiegen,
ein Mann in Waffen vor jedem Haus!
Bereitschaft! – So sieht meine Zukunft aus!⁴³¹

Es ist also eine wehrhafte Zukunft, die bevorsteht, und in der Hansel immer aufmerksam und in Bereitschaft sein will. Von dem Willen, waffen- und gewaltlos Frieden zu stiften und so eine bessere Zukunft zu bauen, ist nichts übriggeblieben. Dies wird aber nicht negativ gesehen, diese

⁴²⁷ Ebd., S. 29.

⁴²⁸ Ebd.

⁴²⁹ Ebd., S. 30.

⁴³⁰ Ebd., S. 31.

⁴³¹ Ebd.

Entwicklung ist in der Logik des Stückes folgerichtig und die einzige Möglichkeit, wie Hansel in Zukunft existieren kann. Dies sagt er selbst ganz deutlich mit seinen letzten Worten im Stück:

Nur mit dem Schwert lässt sich friedlich leben!
Ich will es Kindern und Enkeln geben
und will sie alle den Waffen weihen!
Denn nur so kann ihr Werk gedeihen!⁴³²

Hier wird außerdem deutlich, dass Hansel schon an die Generationen denkt, die nach ihm kommen. Er plant für eine weitere Zukunft und auch in dieser spielen Waffen und Wehrhaftigkeit eine entscheidende Rolle. Mit der Wahl des Verbs „weihen“ wird den Waffen (diesen sollen Kinder und Enkel geweiht werden) eine sakrale Bedeutung zugeschrieben. Zwischen den Menschen und den Waffen soll ein Bund eingegangen werden, der unauflöslich ist. Löst man sich von der konkreten Ebene des Spiels und liest es als Gleichnis, so ist das Stück im Grunde eine Rechtfertigung dafür, dass Deutschland sich wiederbewaffnen muss(te). Diesem Stück zufolge hätten die Siegermächte bzw. die Nachbarstaaten Deutschland ausgebeutet und bedroht. Deutschland hätte lange genug versucht, die Bedingungen zu erfüllen, Frieden zu stiften und seinen guten Willen zu zeigen – aber das Verhalten der anderen hätte es dann doch nötig gemacht, wieder Waffen zu haben, um sich wehren zu können. Insgesamt sind in diesem Stück – obgleich zu Friedenszeiten geschrieben – typische Merkmale von Kriegspropaganda nach Morelli zu finden. Zu diesen gehören u.a. die boshaften, dämonischen Züge des Feindes, der die Alleinschuld am Krieg trägt und absichtlich grausam ist sowie die eigene Uneigennützigkeit im Kampf für eine gute Sache oder eine heilige Mission.⁴³³

Das im Teilkapitel über Antisemitismus bereits besprochene Stück *Zirkus Freimauritus* heißt nicht nur im Untertitel *Ein politisches Spiel*, es ist auch ein solches. Neben dem jüdischen Zirkusdirektor Rothschild sind auch die übrigen Figuren Typen, die neben ihrer Aufgabe innerhalb der Zirkushandlung noch eine parodistische Funktion besitzen. Nicht nur fremde (also nichtdeutsche) Feindbilder gibt es in diesem Stück, auch innerhalb der deutschen Bevölkerung werden unpassende Personen(gruppen) ausgemacht und persifliert. Die satirische Haltung des Stückes zeigt sich bereits an den treffend vergebenen Namen, so trägt der Zirkusdirektor beispielsweise den sehr jüdischen Namen Amschell Rothschild, die französische Tänzerin heißt Marianne, der (gute) Deutsche einfach Michel und der deutsche Meisterschütze und Spießbürger hört auf den ungewöhnlichen Namen Eusebius Lämmle. Lämmle weckt die Assoziation Lamm und hat dann

⁴³² Ebd.

⁴³³ Vgl. Morelli, Anne: Die Prinzipien der Kriegspropaganda. Aus dem Französischen übersetzt von Marianne Schönbach. Springe: Kampe 2004. Siehe auch Erlach, Thomas: Das patriotische Festspiel (2008), S. 98.

durch die Diminutivendung –le etwas Provinzielles. Interessant und möglicherweise kein Zufall ist, dass Lämmle/Laemmle auch der Nachname eines sehr erfolgreichen und bekannten deutsch-jüdischen Emigranten ist. Carl Laemmle war ein im späten 19. Jahrhundert in die USA ausgewanderter deutscher Jude, der in seiner neuen Heimat maßgeblich am Aufbau der Filmindustrie in Hollywood beteiligt war und im Jahr 1939 verstarb.⁴³⁴ Der Name Eusebius klingt zunächst einfach nur nichtdeutsch und lässt eventuell noch an frühchristliche Theologen denken. Vor- und Nachname scheinen jedenfalls nicht recht zusammenzupassen – so wie auch Lämmles Aussagen und sein Verhalten von einer Szene zur anderen diametral entgegengesetzt sein können. Er ist der typische Mitläufer – eine offensichtlich in der Logik des Stücks verachtenswerte Einstellung. Je nachdem ob Lämmle mit Michel oder dem Direktor spricht, wechseln seine Sympathien und Loyalitäten innerhalb von wenigen Sekunden. Er ist so flexibel in seinen Ansichten, dass Michel ihn als „Gummimann“⁴³⁵ verspottet. Michel spielt auch an weiteren Stellen auf Personen an, die ihre politische Meinung und Haltung ändern, je nachdem, was gerade opportun ist. So bringt er im Gespräch mit Lämmle diesen mit den so genannten ‚Märzgefallenen‘ in Verbindung – so wurden Opportunisten bezeichnet, die nach den Reichstagswahlen am 5. März 1933 in die NSDAP eingetreten waren⁴³⁶: „Solche Verwandlungskünstler kenne ich. Nicht wahr, Eusebius, im März fallen die besonders häufig.“⁴³⁷ Lämmle selbst bezeichnet sich in einem kleinen Lied als „Leisetreter“: „Niemand komme ich zu spät. Denn ich komme später, / keiner hört, wohin ich tret, ich bin Leisetreter.“⁴³⁸ Warum er ein „Leisetreter“ ist, offenbart der Schütze in der darauffolgenden Textpassage: „Jaja, ich komme nie zu spät! Ich komme immer zur richtigen Zeit, weil ich später komme. Dann weiß ich auch, was gespielt wird - - und wer dran ist. Dann habe ich Ruhe, und ich will meine Ruhe haben!“⁴³⁹ Nicht auffallen, immer das tun, was gerade opportun ist – das ist also Lämmles Devise. Michel wiederum meint, „die Lämmles [kämen] schon alt und verkalkt zur Welt. Das einzig Bewegliche ist der Rücken.“⁴⁴⁰ Dies steigert er noch in seiner nächsten Dialogpassage: Lämmle und Leute seines Schlages hätten kein Rückgrat, so Michel. Auf die Spitze getrieben wird die Darstellung von Lämmles Opportunismus in der letzten Szene des Stückes. Nachdem Michel alle, die zuvor noch im Banne des Direktors getanzt hatten, von der Bühne gejagt

⁴³⁴ Vgl. Mustea, Christina S.: Carl Laemmle - Der Mann, der Hollywood erfand. Hamburg: Ostburg Verlag 2013.

⁴³⁵ o. A.: Zirkus Freimauritius (1936), S. 20; o. A.: Zirkus Freimauritius (1937), S. 20.

⁴³⁶ Vgl. Schmitz-Berning, Cornelia: Vokabular des Nationalsozialismus (2007), S. 399.

⁴³⁷ o. A.: Zirkus Freimauritius (1936), S. 18; o. A.: Zirkus Freimauritius (1937), S. 15.

⁴³⁸ o. A.: Zirkus Freimauritius (1936), S. 15; o. A.: Zirkus Freimauritius (1937), S. 12.

⁴³⁹ o. A.: Zirkus Freimauritius (1936), S. 15; o. A.: Zirkus Freimauritius (1937), S. 12.

⁴⁴⁰ o. A.: Zirkus Freimauritius (1936), S. 25; o. A.: Zirkus Freimauritius (1937), S. 23.

hat, bleibt nur der Schütze Eusebius Lämmle zurück, der Michel Beifall klatscht und ihm zujubelt – auch noch, als dieser ihm mehrfach ins Gesicht schlägt.⁴⁴¹

Außer als rückgratloser Mitläufer wird Eusebius Lämmle von Michel auch noch als Spieß verspottet, er nennt ihn „bürgerlicher Schützenspieß“⁴⁴² und „Herr Vereinsmeier“⁴⁴³. Auch vom Direktor wird Lämmle als Spieß bezeichnet, der zwar dumm, aber gut zu gebrauchen sei. So werden bestimmte Kreise der deutschen Bevölkerung als Komplizen und ‚Handlanger‘ der vermeintlichen jüdischen Weltverschwörung hingestellt. Dass nicht nur Teile der deutschen Bevölkerung sich vom Judentum hätten benutzen lassen, kommt in einer Sequenz zum Ausdruck, in der die Mitglieder des Völkerbundes unter Peitschenknallen ‚nach der Pfeife‘ des Direktors tanzen – im wörtlichen und eben auch im übertragenen Sinne.⁴⁴⁴

Im Ehemann, der zu Beginn des Stückes mit seiner Frau auftritt, ist eine Parodie auf die Teile der deutschen Bevölkerung zu sehen, die rückwärtsgewandt die Zeiten des Kaiserreichs zurückwünschen: „Siehst du, Babett, so was hat es beim Kaiser Wilhelm alles nicht gegeben. All dieser neumodische Kram. Und überhaupt: angefangen hat es beim Kaiser Wilhelm auch pünktlich.“⁴⁴⁵ Seine Frau, offensichtlich keine Kaiserertreue, kontert mit „Na ja, aufgehört hat er ja auch pünktlich.“⁴⁴⁶ Kurz danach beendet sie die Unterhaltung mit: „Ach, hör mir doch auf mit deinem Kaiser Wilhelm!“⁴⁴⁷ Darauf beginnt, mit dem Auftritt des Direktors, die Zirkusvorstellung.

Der Zauberer des Zirkus‘ trägt den sprechenden Namen Dr. Freimauritius und ist das Abziehbild eines Freimaurers, der als Attribut einen silbernen Hammer mit sich führt und auf den Vorwurf er habe ja gar keine Arbeiterhände erwidert, er mauere eben nur „symbolisch“.⁴⁴⁸ Sein größtes Zauberkunststück ist das Spalten von Haaren. Zu den ihn lächerlich machenden Handlungen gehören der Freimaurergruß, den er laut Regiebemerkung bei seinem ersten Auftritt ausführen soll, und sein ebenfalls in einer Regiebemerkung beschriebenes Ritual, das er vor Beginn seines Kunststücks durchführt und welches im Hochkrepeln eines Hosenbeins, eines Ärmels u. ä.

⁴⁴¹ o. A.: Zirkus Freimauritius (1936), S. 38; o. A.: Zirkus Freimauritius (1937), S. 37–38.

⁴⁴² o. A.: Zirkus Freimauritius (1936), S. 15; o. A.: Zirkus Freimauritius (1937), S. 12.

⁴⁴³ o. A.: Zirkus Freimauritius (1936), S. 16; o. A.: Zirkus Freimauritius (1937), S. 13.

⁴⁴⁴ o. A.: Zirkus Freimauritius (1936), S. 37. Siehe dazu auch die Ausführungen im Teilkapitel 4.4.5 *Antisemitismus*. In der Stückversion von 1937 fehlt diese Szene.

⁴⁴⁵ o. A.: Zirkus Freimauritius (1936), S. 9; o. A.: Zirkus Freimauritius (1937), S. 6.

⁴⁴⁶ o. A.: Zirkus Freimauritius (1936), S. 9; o. A.: Zirkus Freimauritius (1937), S. 6.

⁴⁴⁷ o. A.: Zirkus Freimauritius (1936), S. 9; o. A.: Zirkus Freimauritius (1937), S. 6.

⁴⁴⁸ o. A.: Zirkus Freimauritius (1936), S. 28; o. A.: Zirkus Freimauritius (1937), S. 25.

besteht.⁴⁴⁹ Auch die von den Nationalsozialisten unterstellte Unterstützung des angeblichen ‚Weltjudentums‘ durch die Freimaurer⁴⁵⁰ findet in *Zirkus Freimauritius* ihren Widerhall. Als der Zauberer eine Schürze mit der Aufschrift „Papas Liebling“ umbindet, veranlasst das Michel zur Bemerkung: „Fasse dich kurz, Papas Liebling; dein Papa sitzt wohl auch in Jerusalem?“⁴⁵¹ Die Freimaurer erscheinen somit als Kinder oder Zöglinge des ‚Weltjudentums‘.

Die Tänzerin Marianne und der Bär sind, nicht zuletzt dank ihrer Kostüme, unschwer als Frankreich und Russland bzw. die Sowjetunion zu erkennen.⁴⁵² Marianne tanzt auf dem Seil, das Osten und Westen verbindet, und fällt, als Michel dieses durchschießt, direkt in die Arme des russischen Bären. Dies ist der Beginn einer Romanze.⁴⁵³ Um sich gegen die Aggression des Deutschen zu wehren, geht Marianne, angeregt vom Freimaurer-Zauberer und in Begleitung weiterer Zirkusmitglieder, zum Völkerbund, um sich über Michel zu beschweren. Der Völkerbund erscheint als von Freimaurern unterwanderte Institution, die hauptsächlich redet, aber nicht handelt. Michel singt ein entsprechendes Spottlied, in dessen Kehrreim die übrigen einfallen:

Michel: (singt)

1. In Genf am See, da steht ein Haus,
da gehn viel Männer ein und aus,
und reden – und reden,

Alle: und reden.

2. Sie reden laut, sie reden lang,
mit Unter- und mit Überschwang.
Sie reden – und reden,

Alle: und reden.

3. Und wenn schon längst die Welt geplatzt,
in Genf ein Ausschuß sitzt und schwatzt,
und redet – und redet,

Alle: und redet.⁴⁵⁴

⁴⁴⁹ o. A.: *Zirkus Freimauritius* (1936), S. 26–27; o. A.: *Zirkus Freimauritius* (1937), S. 23–25.

⁴⁵⁰ Vgl. zum Verhältnis zwischen Nationalsozialismus und Freimaurertum: [Artikel] Gegner der Freimaurerei. In: Internationales Freimaurerlexikon. Hrsg. von Eugen Lennhoff, Posner u. a. München: F. A. Herbig Verlagsbuchhandlung 2006/2011. S. 327–331. Hier: S. 328 und S.330, außerdem: [Artikel] Deutschland. In: Internationales Freimaurerlexikon. Hrsg. von Eugen Lennhoff, Posner u. a. München: F. A. Herbig Verlagsbuchhandlung 2006/2011. S. 217–225. Hier: S. 223–224, sowie: [Artikel] Nationalsozialisten. In: Internationales Freimaurerlexikon. Hrsg. von Eugen Lennhoff, Posner u. a. München: F. A. Herbig Verlagsbuchhandlung 2006/2011. S. 596–598.

⁴⁵¹ o. A.: *Zirkus Freimauritius* (1936), S. 27; o. A.: *Zirkus Freimauritius* (1937), S. 25. Vgl. auch die Stelle im Stück, an der der Völkerbund nach der Pfeife des Direktors tanzt (diese Stelle ist nur in der Stückversion von 1936 enthalten): o. A.: *Zirkus Freimauritius* (1936), S. 37.

⁴⁵² Im Vorwort zur Ausgabe von 1936 beschreibt Raeck die Kostümierung der beiden so: „Die Marianne trägt ein kurzes Tänzerinkleid [sic], eine schwarze Perücke und eine Jakobinermütze – der Bär hat einen großen roten Schurz um mit Sowjetstern, Hammer und Sichel darauf [...]“ (ebd., S. 7).

⁴⁵³ o. A.: *Zirkus Freimauritius* (1936), S. 31–32; o.A.: *Zirkus Freimauritius* (1937), S. 30.

⁴⁵⁴ o.A.: *Zirkus Freimauritius* (1936), S. 35; o.A.: *Zirkus Freimauritius* (1937), S. 33–34. Die Anordnung der Zeilen etc. folgt den Druckbildern der Originale.

Persifliert werden auch Gruppen, Organisationen und Haltungen, die nicht direkt bzw. nur personifiziert im Stück auftauchen. Es sei hier ein Beispiel zitiert, der Text steckt aber voller weiterer Anspielungen.⁴⁵⁵ Das einzig auftretende Zirkustier, der blaue Esel, bietet Michel Gelegenheit für Spitzeln in verschiedene Richtungen:

Schütze: [...] Wetten, du errätst es nicht, wieso der Esel blau ist. [...] Dreimal darfst du es versuchen, Michel.

Michel: Schön! (*überlegt und schaut sich das Vieh von allen Seiten an. Wo er hinschaut, fängt es zu zittern an.*) Halt, ich hab's. Der Esel ist blau, weil er sich hat aufnorden wollen. Der hat blaue Augen haben wollen, da ist ihm die ganze Farbe über den Balg gelaufen.

Schütze: Falsch – ganz kolossal falsch.

Michel: Jetzt ist es richtig. Der Esel hat lauter blaue Blumen im Mondschein gefressen – der Esel ist bündisch.

Schütze: Unsinn. Wieder falsch geraten.

Michel: (*tippt sich an den Kopf, macht einen Freudensprung und ruft:*) Ich weiß, das ist einer von den Eseln, die zu den Sowjets gegangen sind. Erst haben sie ihm lauter blauen Dunst vorgemacht, und dann saß er schwer in der blauen Tinte. Kein Wunder, wenn er jetzt blau ist.

Schütze: Kolossal kurioser Einfall. War aber wieder falsch. Ich habe gewonnen.⁴⁵⁶

Bei seinem ersten Rateversuch mutmaßt Michel, der Esel sei blau, weil er sich habe „aufnorden wollen“. Der Begriff „aufnorden“ meinte eigentlich, durch verschiedene Maßnahmen den Bevölkerungsanteil der vermeintlich existierenden ‚nordischen Rasse‘ zu erhöhen. Daneben hatte sich in der NS-Zeit inoffiziell die ironische Bedeutung ‚aufhellen, aufbessern‘ herausgebildet, so waren ‚aufgenordete‘ Haare blondierte Haare. „Aufnorden“ wurde außerdem als ironische Bezeichnung für Korrekturen im Abstammungsnachweis gebraucht.⁴⁵⁷ Mit seiner Mutmaßung macht sich Michel also über all jene lustig, die versuchten, auf die eine oder andere Weise anders – in ihren Augen besser, da ‚nordischer‘ – zu erscheinen. Das Verhalten dieser Personen wird mit dem eines Esels verglichen und zudem als höchst ineffektiv und sinnlos gezeigt, denn Michel hält

⁴⁵⁵ Von den zahllosen kleineren Andeutungen und Spitzeln sollen einige hier genannt werden, z.B. gibt es Angriffe gegen 1.) „Hundertfünfzigprozentige“, also übereifrige, besonders strenge, intolerante und uneinsichtige Nationalsozialisten, die keinen Spaß, wie z.B. Witze über Hermann Göring, verstehen. (o.A.: Zirkus Freimauritius (1936), S. 10. Fehlt 1937.) Zum Begriff der Hundertfünfzigprozentigen vgl. auch Brackmann, Karl-Heinz u. Renate Birkenhauer: NS-Deutsch (1988), S. 100. 2.) die Zentrumspartei (o.A.: Zirkus Freimauritius (1936), S. 21–22. Und o.A.: Zirkus Freimauritius (1937), S. 18–20.). 3.) Verbindungsstudenten (Verspottung der „Bierehre“, die es nur bei Eseln gebe, und Entdeckung von Schmissen am Hinterteil des Esels; o. A.: Zirkus Freimauritius (1936), S. 20. Und, leicht abgewandelt, o. A.: Zirkus Freimauritius (1937), S. 17–18. Hier wird der Esel noch als „Reaktionseselchen“ bezeichnet, dafür fehlt der Hinweis auf die Schmissee am Hinterteil). 4.) den äthiopischen Kaiser Haile Selassie (hier als „Alah Selassie, der Kaiser aller Schlangenbeschwörer“) (o. A.: Zirkus Freimauritius (1936), S. 35 und folgende. In der Fassung von 1937 fehlt die Figur des Schlangenbeschwörers.)

⁴⁵⁶ o. A.: Zirkus Freimauritius (1936), S. 16–17; o. A.: Zirkus Freimauritius (1937), S. 14.

⁴⁵⁷ Vgl. Schmitz-Berning, Cornelia: Vokabular des Nationalsozialismus (2007), S. 75–76, und Brackmann, Karl-Heinz u. Renate Birkenhauer: NS-Deutsch (1988), S. 28.

es für absolut möglich, dass der Optimierungsversuch des Esels dermaßen fehlschlug, dass er anstelle der gewünschten blauen Augen nun ein komplett blaues Fell hat. Michels zweiter Rateversuch ist ein Angriff auf die bündische Jugend bzw. den Wandervogel, zwischen denen er keinen Unterschied macht. Die blaue Blume, das zentrale Symbol der Romantik, war auch das Symbol der romantisch geprägten Wandervogelbewegung.⁴⁵⁸ Michel macht sich explizit über die Suche nach der blauen Blume lustig. Diese war Sehnsuchtsziel der Romantiker wie der Wandervögel, die sie tief im Wald suchten. Indem der Esel sich nicht an der Blume erfreut, sondern Michels Meinung nach gleich mehrere davon gefressen hat, wird die eigentlich romantische Haltung hinter der Suche mit der dumpfen Gefräßigkeit eines Esels gleichgesetzt und so zutiefst lächerlich gemacht. Auch diese zweite Idee Michels ist unzutreffend, so darf er ein drittes Mal raten. Dieses Mal ist sein Versuch gleich eine Spitze in zwei Richtungen, zum einen gegen die Sowjetunion, zum anderen gegen jene, „die zu den Sowjets gegangen sind.“ Damit meint er kommunistische oder sozialistische deutsche Auswanderer in die UDSSR oder auch all diejenigen, die glaubten, in der Sowjetunion einen verlässlichen Partner zu haben. Möglicherweise versteht Michel „Sowjets“ auch als Synonym zu Kommunisten oder Sozialisten schlechthin und meint mit jenen, „die zu den Sowjets gegangen sind.“, all die, die kommunistisch oder sozialistisch denken. Die „Sowjets“ stellt er jedenfalls als Täuscher und Lügner hin, die anderen „lauter blauen Dunst“ vormachen, also täuschen und in die Irre führen.⁴⁵⁹ Diejenigen, die sich so haben täuschen lassen, sind für ihn Esel, die nun „in der blauen Tinte“ sitzen, also Probleme haben.

Die Neubearbeitung des Stücks *Zirkus Freimauritus* unterscheidet sich von der vorhergehenden Fassung in einigen Passagen, die neu hinzukamen, weggelassen oder geändert wurden. Teilweise handelt es sich nur um kleine Zusätze, in denen aber eine Aktualisierung und Anpassung ans Zeitgeschehen zum Tragen kommt. Die Änderungen tragen vor allem der engeren außenpolitischen Zusammenarbeit zwischen dem Deutschen Reich und dem faschistischen Italien (z.B. äußerlich sichtbar durch den Deutsch-italienischen Vertrag vom Oktober 1936⁴⁶⁰) Rechnung, für welche die Bezeichnung „Achse Berlin-Rom“ ab etwa November 1936 Verwendung fand.⁴⁶¹

⁴⁵⁸ Die Suche nach der blauen Blume wird u.a. in einem der bekanntesten Lieder des Wandervogels thematisiert, in *Wir wollen zu Land ausfahren*. Dieses war bei offiziellen Stellen in der HJ nicht beliebt, da es als geradezu unvereinbar mit der kämpferischen Haltung der HJ galt. In der vierten Strophe des Liedes heißt es: „[...] und wer die blaue Blume finden will, der muß ein Wandervogel sein!“ (vgl. Stoverock, Karin: Musik in der (2013), S. 266–267.).

⁴⁵⁹ Die Ursprünge der Redewendung liegen wohl in dem früher bei Zauberkunststücken verwendete Trick, die entscheidenden Momente durch künstlich erzeugten blauen Dunst vor den Blicken des Publikums zu verbergen. Vgl. http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=~~blauer+Dunst&suchspalte%5B%5D=rart_ou (5.11.2016).

⁴⁶⁰ Hildebrand, Klaus: Das Dritte Reich (2003), S. 447.

⁴⁶¹ Vgl. Schmitz-Berning, Cornelia: Vokabular des Nationalsozialismus (2007), S. 7–8.

In Michels Schlussmonolog wurden beispielsweise Zeilen hinzugefügt. In der ersten Fassung von 1936 heißt es:

Michel: [...] Die Dunkelmänner, diese Frommen,
wenn die noch lange frech uns kommen
und unsern deutschen Staat benagen,
dann packen wir sie an den Kragen
und schütteln sie mal gründlich aus
und schaffen Ruh in unserm Haus!
Zum Schluß woll'n wir ein Lied uns singen,
davon soll'n euch die Herzen klingen.
Niemand soll uns unterjochen!
Singt mit: Es zittern die morschen Knochen!⁴⁶²

In der Fassung von 1937 sind zwei Zeilen hinzugefügt, zwischen „und schaffen Ruh in unserm Haus!“ und „Zum Schluß woll'n wir ein Lied uns singen.“ wurden zwei Zeilen eingeschoben: „Ordnung soll der Welt erblühn / durch die Achse Rom–Berlin.“⁴⁶³ Komplet neu sind in der 1937 veröffentlichten Stückfassung die vier Paradiesbäume, der italienische „Abbelsinienbaum“⁴⁶⁴ (zusammengezogen aus Abessinien und Apfelsinen), Min John's Baum, der das britische Empire verkörpert, der spanische Granatapfelbaum – „Baum der späten Erkenntnis“⁴⁶⁵ – und der gefesselte deutsche Kolonialbaum, der sich „[i]n englischer Pension“⁴⁶⁶ befindet. Der italienische und der von seinen Fesseln befreite deutsche Baum stehen Arm in Arm Michel zur Seite, nachdem dieser den „Nichteinmischungsausschuß“⁴⁶⁷ des Völkerbundes aus dem Paradies verjagt hat, und zeigen so noch einmal die Verbundenheit der beiden Staaten.

Peter Squenz (Heft 7) ist ein unterhaltsames Rüpelspiel, das für denjenigen, der mit Shakespeares *Sommernachtstraum* oder Gryphius' Variante des Handwerkerspiels vertraut ist, wenig Überraschungen bietet. Einzige Ausnahme ist hier vielleicht die hinzugefügte Rolle des Lehrlings. Der Blick ins Rollenverzeichnis zeigt jedoch eine ungewöhnliche Personalie. Hier ist an erster Stelle Philipp Scheidemann aufgeführt, über den es in der beigefügten Kurzbeschreibung heißt:

⁴⁶² o. A.: *Zirkus Freimauritius* (1936), S. 39. Mit den frommen Dunkelmännern sind wahrscheinlich Jesuiten gemeint. „Es zittern die morschen Knochen“ ist Titel (und Anfangszeile) eines bekannten NS-Kampfliedes von Hans Baumann. Eine Textanalyse und eine Untersuchung des Verhältnisses von Musik und Text liefert Hans-Joachim Heßler: Heßler, Hans-Joachim: *Das Lied im Nationalsozialismus: Eine Analyse von drei exemplarisch ausgewählten Liedern unter besonderer Berücksichtigung der Liedtexte und deren Struktur*. Dortmund: NonEM-Verlag 2001, S. 5–12.

⁴⁶³ o. A.: *Zirkus Freimauritius* (1937), S. 38.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 31.

⁴⁶⁵ Ebd.

⁴⁶⁶ Ebd.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 35.

„Volksbeauftragter, die wichtigste Person, weil sonst das Stück keinen Schluß hat“⁴⁶⁸. Denn erst ganz am Ende des Stückes hat Scheidemann einen Kurzauftritt. Dieser entpuppt sich als Seitenhieb gegen den Rat der Volksbeauftragten von 1918, gegen die Weimarer Republik und die Umstände ihrer Ausrufung sowie als Aufruf zur Unterstützung der NSDAP:

Lehrling. Halt! – Hilfe – Himmel – Rettung ist nicht nötig. O grauenhaft! O Schrecken, o Verderben. Ein freudiges Ereignis, die Welt geht unter, und so weiter.

Peter Squenz: (*ganz dramatisch mit großer Gebärde.*) Was gibt's. Was störst du diesen weihevollen Akt.

Lehrling (*sachlich*): Meister Squenz, der Volksbeauftragte Philipp Scheidemann steht vor der Tür und will die Meister sprechen.

Philipp Scheidemann: (*erscheint im Saal und spricht sehr sachlich, knapp und laut.*) Genossen und Genossinnen von Rüpelsheim! Im Namen des Vollzugsausschusses des Revolutionskomitees teile ich euch mit, daß euer guter König anlässlich seines Geburtstages für abgesetzt erklärt wurde. Er hat sich bereits in das Ausland begeben. Das Spiel ist verboten, eure Rollen sind am nächsten Örtchen anzubringen. Spießler aller Länder vereinigt euch! (*Er schlägt die Tür hinter sich zu.*)

Peter Squenz: (*zu den Meistern, die während der Schreie des Lehrlings neugierig auf die Bühne gekommen sind und dort ein lebendiges Bild stellten.*) Abgesetzt? – Ins Ausland begeben? – Meisters, jetzt ist es an der Zeit, nun aber rinn — in die Partei!⁴⁶⁹

Alleine durch seine Ankündigung durch den Lehrling sowie seine umständliche, gestelzte Sprechweise erscheint Scheidemann als keineswegs ernstzunehmende Figur. Die Aufforderung durch Peter Squenz, in „die Partei“ einzutreten, ist unmissverständlich und sie wird nicht nur innerhalb des Stückes an die Handwerksmeister gerichtet, sondern ebenso ans Publikum. Dabei ist es unzweifelhaft, dass „die Partei“ auf keinen Fall Scheidemanns SPD oder eine andere Partei ist, sondern die NSDAP. Ein Eintritt in diese ist, so wie Squenz es sieht, ein Beitrag dazu, die Zukunft des Landes zu sichern.

Auf die sich seit 1933 massiv ändernde Situation der Juden im Deutschen Reich weisen zwei Stücke hin, *Zirkus Freimauritius* (Heft 4) und *Fiedel und Galgen* (Heft 26). Beide wurden weiter oben unter anderen Schwerpunkten bereits ausführlich untersucht. In *Fiedel und Galgen* beklagt der Sprecher des Vorspruchs, dass keine Juden zu finden seien. Dies bezieht sich sowohl auf die konkrete Situation im Saal der Theateraufführung als auch allgemein auf den Alltag, in dem die deutschen Juden immer stärker aus der Öffentlichkeit verdrängt worden waren. In *Zirkus Freimauritius* ist, wie

⁴⁶⁸ Kröger, Franz u. Günther Boehnert: Peter Squenz (1936), S. 3. In diesem Zusammenhang ist es interessant, sich bewusst zu machen, dass dem zuvor emigrierten Scheidemann am 23.08.1933 die deutsche Staatsbürgerschaft entzogen worden war. Vgl. dazu <https://www.dhm.de/lemo/jahreschronik/1933> (25.1.2017).

⁴⁶⁹ Kröger, Franz u. Günther Boehnert: Peter Squenz (1936), S. 44–45. Die Weimarer Republik wurde von den Nationalsozialisten generell mit abwertenden Bezeichnungen wie „Novemberrepublik“ (siehe Schmitz-Berning, Cornelia: Vokabular des Nationalsozialismus (2007), 433. Siehe auch S.432.), „System“ (siehe ebd., S. 597–599.) oder „Zwischenreich“ bedacht (siehe ebd., S. 710).

bereits erwähnt, der Zirkusdirektor Jude – dass dieser noch etwas zu sagen hat, wird als große Attraktion bezeichnet.⁴⁷⁰ Zudem wird ihm mit einer möglichen Internierung im Konzentrationslager Dachau gedroht.⁴⁷¹

Kritik an der deutschen Justiz könnte man dem Stück *Fiedel und Galgen* (Heft 26) zuschreiben: Der Richter wird als unfähig kritisiert, er gehe nicht richtig mit den aktuellen Problemen um.⁴⁷² Der Büttel beklagt, er würde seine Arbeit zwar gut erledigen, der Richter jedoch nicht:

Jawohl, die Polizei hat einen langen Arm;
Doch leider, daß es Gott erbarm,
in diesen sonderbaren Zeiten
braucht man nicht ihre Fähigkeiten:
die Gauner, Juden und noch mehr
die laufen frank und frei daher,
weil es dem Richter so gefällt –
So ist es leider in der Welt!⁴⁷³

Die gesellschaftliche Realität der Zeit bzw. die Lebenswirklichkeit von Kindern und Jugendlichen schlägt sich nur in einigen wenigen Stücken explizit nieder. Heft 5 der Reihe spielt in einem Landjahrheim, einer spezifisch nationalsozialistischen Erziehungsinstitution. Das Landjahr, welches 1934 eingeführt wurde, war eine staatliche Maßnahme, zu der Jungen und Mädchen, die die Volksschule verlassen hatten, verpflichtet werden konnten. Ziele waren das Entgegenwirken gegen die ‚Landflucht‘, das Senken der Arbeitslosenzahlen unter Jugendlichen sowie weltanschauliche Indoktrinierung. Das so genannte ‚Jahr‘ dauerte jeweils von April bis Dezember, einberufen werden konnte jeder Jugendliche, der nicht mehr die Schule besuchte. In der Praxis wurden jedoch solche Jungen und Mädchen zum Landjahr verpflichtet, die aus sozial schwierigen Verhältnissen oder einem politisch bedenklichen Umfeld kamen.⁴⁷⁴ In einer juristischen Dissertation aus dem Jahr 1939 heißt es dazu:

⁴⁷⁰ o. A.: Zirkus Freimauritius (1936), S. 11. Und o. A.: Zirkus Freimauritius (1937), S. 8.

⁴⁷¹ o. A.: Zirkus Freimauritius (1936), S. 12–13. Und o. A.: Zirkus Freimauritius (1937), S. 9–10.

⁴⁷² Vgl. Seidat, Oskar: *Fiedel und Galgen* (1941), S. 16–17.

⁴⁷³ Ebd., S. 16.

⁴⁷⁴ Vgl. zum Landjahr ausführlich Niehuis, Edith: *Das Landjahr* (1984), und Hauke, Reinhard: *Das Landjahr* (1997).

Für die Aufnahme in das Landjahr kommen – anschließend an ihre Volksschulentlassung – nur Jungen und Mädchen deutscher Nationalität und arischer Abstammung in Betracht, die in körperlicher und geistiger Beziehung erbbiologisch gesund und charakterlich wertvoll (keine Kinder aus Hilfsschulen) sind. Bei der Auswahl finden Kinder aus den Familien Bevorzugung, deren Umwelt eine politische oder gesundheitliche (auch sittliche) Gefährdung in sich birgt. Berücksichtigt werden ferner kinderreiche Familien, die seit längerem Arbeitslosen- und Wohlfahrtsunterstützung empfangen haben bzw. hierauf angewiesen waren. Während des Landjahres werden die Kinder nach den Grundsätzen des nationalsozialistischen Staates erzogen. Ihre Gesundheit wird durch landwirtschaftliche Arbeit und durch Leibesübungen jeder Art gefördert. Bei Großfahrten lernen sie die deutsche Heimat kennen. Der Erwerb des HJ- (BDM-) Leistungsabzeichens ist Ziel der körperlichen Ertüchtigung. Die Jungen und Mädchen tragen im Landjahr den Dienstanzug der HJ, bzw. die Bundestracht des BDM. Als Landjahrführer kommen in erster Linie geeignete HJ-Führer in Betracht.⁴⁷⁵

Hier wird deutlich, dass einerseits gewisse Anforderungen an die teilnehmenden Mädchen und Jungen gestellt wurden („erbbiologisch gesund und charakterlich wertvoll“), dass die Maßnahme andererseits hauptsächlich auf Kinder aus problematischen sozialen Verhältnissen zielte. Man nahm wohl an, dass für diese potentiell ‚wertvollen‘ Kinder nur so eine – aus nationalsozialistischer Sicht – gute Erziehung gewährleistet werden konnte, zu der Sport und körperliche Arbeit ebenso gehörten wie das Kennenlernen der „deutschen Heimat“. Auch wer nicht Mitglied in der HJ oder im BDM war, hatte im Landjahr die entsprechende Uniform zu tragen. So eröffnete sich eine Möglichkeit, auch bisher nicht erfasste Kinder in die Jugendorganisationen zu integrieren. Zum Abschluss des Landjahres war es üblich, eine Feier zu veranstalten: „Um das Lagerleben und den Lagergeist des Landjahres lobzupreisen und widerzuspiegeln, wurden Reden gehalten, die Landjahrkinder trugen Gedichte vor, führten Theaterstücke und Stegreifspiele auf und musizierten.“⁴⁷⁶ Als Beispiel für die Gestaltung und den Ablauf einer solchen Feier nach Abschluss des Landjahres druckt Reinhard Hauke in seiner Monographie über das Landjahr einen Artikel aus dem Westdeutschen Beobachter vom 13.12.1937 ab. Dieser steht unter der Schlagzeile „Nach 8 Monaten Landjahr wieder daheim“ und berichtet unter anderem davon, dass auf der Feier von den Landjahrkindern auch ein Theaterstück zur Aufführung gebracht wurde.⁴⁷⁷ Für eine ähnliche Feier nach Abschluss des Landjahres war das Stück *Die Jungen vom Steilen Hang* sicher geeignet, denn die

⁴⁷⁵ Wehner, Gerhart: Die rechtliche Stellung der Hitler-Jugend. Zugl: Inaugural-Dissertation Leipzig. Dresden: M. Dittert & Co. 1939, S. 149.

⁴⁷⁶ Hauke, Reinhard: Das Landjahr (1997), S. 328.

⁴⁷⁷ Siehe ebd., S. 329. Hauke weist auch darauf hin, dass nicht nur der Abschluss des Landjahres gefeiert wurde, oft seien die Landjahrkinder nach Abschluss des Jahres zusammengekommen, um feierlich in die entsprechenden Gliederungen von HJ oder BDM übernommen zu werden. Diesen Feiern wohnten offizielle Vertreter der Stadt, des zuständigen Ministeriums, der HJ und des BDM sowie die Eltern der Landjahrabgänger bei. „Neben der propagandistischen Wirkung für das Landjahr, waren diese Feierlichkeiten freilich auch eine Machtdemonstration des NS-Staates, die zeigte, wie wenig der Einfluß der Eltern zählte, als die Kinder von einer NS-Einrichtung in die andere weitergereicht wurden.“ (ebd., S. 328.)

Schilderung des Lebens im Lager und dessen Auswirkungen auf die Jugendlichen ist deutlich positiv. Es ist zwar hart, so wird sich mit kaltem Wasser gewaschen und bei größter Hitze muss auf dem Feld gearbeitet werden, aber die Jungen erleben auch Kameradschaft und Zusammenhalt und sogar die Ausreißer sehen ein, dass es falsch war, wegzulaufen, denn: „Es war eigentlich eine schöne Zeit, die Zeit im Steilen Hang.“⁴⁷⁸ Sie wollen zurück und „möchten dem Landjahr wieder Ehre machen.“⁴⁷⁹ In diesem Stück hat das Landjahr bei den Jungen also eine Verbundenheit untereinander geschaffen, aber auch eine stärkere Bindung zu Staat und Partei. Ob das Stück tatsächlich häufig auf Landjahr-Abschlussfeiern aufgeführt wurde, kann mit den zur Verfügung stehenden Informationen nicht beantwortet werden, aber dafür geeignet wäre es in jedem Fall gewesen.

Auch in anderen Stücken, die nicht in einer märchenhaften Welt angesiedelt sind, tauchen Gruppen von Kindern stets als organisierte Einheit mit einer Führungsperson auf, so ist es in *Das böse Gewissen* (Heft 11) und *Fahrt nach China* (Heft 12). Die übrigen Stücke spielen entweder in einer Märchenwelt oder einer – zeitlich nicht immer näher bestimmten, teils mit sagenhaften Zügen versehenen – Vergangenheit. Entweder tauchen in diesen Stücken überhaupt keine größeren Kinderrollen auf oder sie sind, wie die beiden Maries in *Goldmarie und Pechmarie* (Heft 9), Charaktere, die nicht Teil einer Gruppe sind oder die durch ihren Status oder ihre gesellschaftliche Position herausgehoben sind, wie z.B. die Prinzessin bzw. Braut aus der Menge ihrer Mädchen oder Gespielinnen in *Der Prinz im blauen Mantel* (Heft 28) bzw. *Die vergessene Braut* (Heft 37). Gruppen von Kindern tauchen in den Märchenspielen nur als Vertreter bestimmter Stände oder Berufsgruppen auf, wie z.B. die Hütejungen in *Frau Rumpentrumpfen* (Heft 30) oder die Mägde in *Goldmarie und Pechmarie* (Heft 9).

Die Realität des ‚Dritten Reiches‘ dringt bis in die märchenhafte Welt des 23. Heftes der Reihe, *Die drei Waldfrauen*, vor. Die beiden Knaben, die nachts an der Wiege des Königskindes wachen, sollen „Pimpfenuniform ohne Abzeichen“⁴⁸⁰ tragen. Für den Fall, dass Mädchen (bzw. Jungmädels) diese Rollen verkörpern sollten, wird eine alternative Kostümierung vorgeschlagen – die Jungmädelsuniform soll jedoch nicht verwendet werden, die Figuren sollen als Jungen dargestellt werden. *Die drei Waldfrauen* bleibt das einzige Beispiel in der gesamten Reihe für eine derartige Vermischung von Märchen- oder Sagenwelt mit der Lebenswirklichkeit Hitlerjugend. Diese beiden

⁴⁷⁸ Sand, Trude: *Die Jungen vom* (1936), S. 38.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 40.

⁴⁸⁰ Bade, Ria: *Die drei Waldfrauen. Ein Spiel zur Weihnachtszeit nach dem Grimmschen Märchen „Die drei Männlein im Walde“*. Die Musik zu dem Spiel schrieb Heinrich Brühl. Leipzig: Arwed Strauch o.J. [1939] (=Spiele der deutschen Jugend 23), S. 7.

Sphären bleiben ansonsten getrennt, die HJ hat in der Märchenwelt keine Berechtigung, so wie die auf Realitätsnähe zielenden Stücke, in denen Kinder Mitglied der HJ usw. sind, keine märchenhaften Züge tragen. Für gewöhnlich bieten die Märchenstücke den Kindern und Jugendlichen also eine Welt, die mit der ihrigen auf den ersten Blick wenig zu tun hat, in der sie jemand anders sein können und z. B. kein Jungmädchel oder einen Hitlerjungen verkörpern. Dies bedeutet nicht, dass die Stücke mit märchenhaften Elementen generell keinen Bezug zur gesellschaftlichen Realität bieten, dieser wird nur meist nicht offenkundig durch das Tragen von Uniform sichtbar gemacht.

4.5 Rollenangebot für Mädchen und Jungen

Anhand der Darstellung weiblicher und männlicher Figuren in den Texten bzw. an der Art von Rollen, die von Mädchen bzw. Jungen übernommen werden sollen und können, lassen sich spezifische Geschlechterbilder nachweisen. Jungenfiguren tauchen häufig als Gemeinschaft von ‚Kameraden‘ auf, z.B. als Landjahrjungen⁴⁸¹ oder als Mitglieder einer nicht näher definierten Gruppe wie der ‚Jungengruppe‘⁴⁸² in *Das böse Gewissen* (Heft 11) oder der Gruppe in *Fahrt nach China* (Heft 12). Diese Gruppen weisen eine hierarchische Struktur mit einem Führer an der Spitze auf. Außer im Fall von *Die Jungen vom Steilen Hang* (Heft 5), in dem die Jungen eindeutig als Mitglieder des Landjahres zu identifizieren sind, wird nie ausdrücklich gesagt, ob es sich z.B. um eine Jungvolkgruppe oder eine Einheit der HJ handelt. Im Feierspiel *Ewiges Volk* (Heft 3) treten Formationen der HJ – darunter auch des DJ und des BDM – auf. Andere von Jungen zu spielende Figuren sind z.B. Räuber oder Banditen wie die betrügerischen Landstreicher in *Betrogene Betrüger* (Heft 10), die Spießgesellen in *Das böse Gewissen* (Heft 11), die Banditen in *Der Kaiser und die Banditen* (Heft 35) oder die beiden Diebe Pilucca und Niccolo in *Der geläuterte Esel* (Heft 36). Außerdem stellen sie zahlreiche vollkommen unterschiedliche Figuren dar, von denen hier eine kleine Auswahl genannt sei: Könige oder Prinzen⁴⁸³, Krieger⁴⁸⁴, Bauern⁴⁸⁵, Seeleute und

⁴⁸¹ In Sand, Trude: *Die Jungen vom* (1936).

⁴⁸² Behrendt, Fritz: *Das böse Gewissen* (1937), S. 3.

⁴⁸³ Wie in *Die Sehnsucht* (Heft 31) oder *Rapunzel* (Heft 33) In diese Kategorie fallen wohl auch der Kaiser aus *Der Kaiser und die Banditen* (Heft 35) und der Landgraf aus *Landgraf werde hart* (Heft 22).

⁴⁸⁴ In *Der Kommandant* (Heft 15).

⁴⁸⁵ Wie in *Das Spiel vom klugen Bauersmann* (Heft 14) oder *Hans mit der Flöte* (Heft 8).

Klabautermänner⁴⁸⁶, Kranke⁴⁸⁷, verschiedene Wirte⁴⁸⁸, der Teufel⁴⁸⁹, Polizisten⁴⁹⁰, Marsgeister⁴⁹¹, Chinesen⁴⁹², ein negativ gezeichneter Jude⁴⁹³, Professoren⁴⁹⁴ oder zahlreiche Mitarbeiter eines Zirkus⁴⁹⁵. Diese Liste wäre noch lange fortzusetzen, die aufgezählten Figuren(gruppen) machen aber bereits deutlich, dass die Spanne der möglichen Rollen sehr groß ist. Geht man von den bloßen Figurennamen weg und schaut sich die Anlage der Figuren an, so entdeckt man auch hier ein breites Spektrum. Es gibt Schwankrollen wie in *Das Spiel vom klugen Bauersmann* (Heft 14) und andere lustige Figuren, geradezu grotesk überzeichnete Figuren wie in *Zirkus Freimauritius* (Heft 4) oder die Chinesen in *Fahrt nach China* (Heft 12), ernsthafte Figuren wie den Kommandanten und die Krieger in *Der Kommandant* (Heft 15) und symbolische Figuren in *Das große Zeittheater* (Heft 1) oder *Die Söhne. Ein Spiel um die Mutter* (Heft 6).

In mehreren Stücken sind laut Regiebemerkungen für von Jungen darzustellende Figuren eine „Prügelei“, „Schlägerei“ oder ähnliches vorgesehen – entweder im Spaß, wie zwischen den Landjahrjungen und ihrem Lagerführer Thiele in *Die Jungen vom Steilen Hang* (Heft 5)⁴⁹⁶, oder aber als im Zusammenhang des Stückes ernst gemeinte körperliche Auseinandersetzung wie die Wirtshausschlägereien in *Betrogene Betrüger* (Heft 10) oder *Das Spiel vom klugen Bauersmann* (Heft 14). Dies wirft zum einen ein Licht auf die männlichen Figuren, die also auch körperlich durchsetzungsstark sind, aber auch auf die Jungen, die in diesen Stücken mitwirken sollten: Die ‚Prügel­szenen‘ bieten Möglichkeiten, sich körperlich auszutoben und Bewegungsdrang auszuleben.

In den für Mädchen gedachten Spielen ist Möglichkeit zur Bewegung zumeist gleichbedeutend mit Tanz⁴⁹⁷. Körperliche Auseinandersetzungen gibt es nicht. Tauchen Mädchenfiguren als Gruppen

⁴⁸⁶ In *Die Schätze der Hexe* (Heft 20).

⁴⁸⁷ In *Betrogene Betrüger* (Heft 10).

⁴⁸⁸ In *Der Diamant* (Heft 32) oder *Betrogene Betrüger* (Heft 10).

⁴⁸⁹ In *Die Söhne* (Heft 6) oder *Des Teufels Spießgesellen* (Heft 27)

⁴⁹⁰ In *Leierkastenkomödie* (Heft 16).

⁴⁹¹ In *Die Erfindung* (Heft 19).

⁴⁹² In *Fahrt nach China* (Heft 12).

⁴⁹³ In *Fiedel und Galgen* (Heft 26) oder auch in *Zirkus Freimauritius* (Heft 4).

⁴⁹⁴ In *Laterna magica* (Heft 13) und *Die Erfindung* (Heft 19).

⁴⁹⁵ In *Zirkus Freimauritius* (Heft 4).

⁴⁹⁶ Sand, Trude: *Die Jungen vom* (1936), S. 16.

⁴⁹⁷ Vgl. dazu z.B. auch das Vorwort zu *Der Prinz im blauen Mantel* (Heft 28): „Es ist ein Spiel der heiteren Laune und der ursprünglichen Freude an Bewegung, Tanz und Mimik und daher ein ausgesprochenes Mädelspiel.“ (Colberg, Erich: *Der Prinz im* (1942), S. 4.)

auf, dann handelt es sich meist um eine Prinzessin mit ihren Dienerinnen o.ä.⁴⁹⁸ oder um eine Gruppe von Mägden⁴⁹⁹. Letztere sind zumeist fleißig und zeigen Geschick bei ‚hauswirtschaftlichen‘ Betätigungen wie spinnen, Kränze flechten etc. Die einzigen ‚zeittypischen‘ Gruppen von Mädchen, die in einem der Stücke auftauchen, sind die BDM-Mädchen im Feierspiel *Enigtes Volk* (Heft 3) und die Mädchen-Landjahrgruppe in *Die Jungen vom Steilen Hang* (Heft 5), die sich im Dunkeln auf die Suche nach der Quelle der nächtlichen Geräusche begibt. Diese Mädchen, die allerdings nur kleine Nebenfiguren sind, weisen auch Eigenschaften wie Tapferkeit und Mut auf – immerhin sind sie im Dunkeln ohne Taschenlampen unterwegs. Ähnliche Eigenschaften werden einer Mädchengruppe nur in einem weiteren Stück zugeschrieben wird, hier allerdings nur mit Einschränkungen. Die „Schöne“ und ihre Gefährtinnen in *Die vergessene Braut* von Hermann Schultze (Heft 37) schaffen es, ihre verzauberten Liebsten zu erlösen. Dies gelingt ihnen in einer Verkleidung als Jäger, innerhalb des Spiels wird ihnen die Verwandlung in einen Jäger auch ‚geglaubt‘. Im Vorwort weist der Autor jedoch darauf hin, dass sie „auch in ihrem äußeren Gehabe durchaus Mädchen, kameradschaftliche Mädchen, die mit ihrem Spiel den heldischen Weg suchen“⁵⁰⁰, bleiben sollen. Letzten Endes sind sie auch nicht durch ‚männliches‘ Verhalten oder durch Kampf erfolgreich, ein derartiges, vermeintlich unweibliches Verhalten wird sogar von einer Figur des Stückes selbst verurteilt: „*Die Schöne*: [...] Und komisch sind die Weiber, die im Kampfe tun wie Männer und einen Scheinsieg sich an schlecht geführte Schwerter heften!“⁵⁰¹ Erfolg haben die Mädchen dagegen durch besonders ‚weibliches‘ Verhalten. Der Zauber, der ihre Liebsten verwandelt hat, wird in dem Moment endgültig gebrochen, in dem der König den Anführer der Jäger als seine vergessene Braut erkennt – und zwar dadurch, dass sie völlig erschöpft ohnmächtig vor ihm niedersinkt. Die fundamentalen Unterschiede zwischen Männern und Frauen werden über das ganze Stück hinweg thematisiert, am deutlichsten am Beispiel der Erbsenprobe. Um die Jäger als Mädchen zu enttarnen, sollen getrocknete Erbsen in ihren Weg gestreut werden, empfiehlt der Löwe.⁵⁰² Über diese könnten nur echte Männer gehen, Frauen müssten – da sie sich anders bewegen – zwangsläufig darauf ausrutschen, so eine der Mägde.⁵⁰³ Diese Theorie haben die Mägde des Schlosses in einer Szene des Stücks durch praktische Anschauung auch bereits bestätigt⁵⁰⁴, der

⁴⁹⁸ Hier seien genannt die Schöne und ihre Gefährtinnen in *Die vergessene Braut* (Heft 37), die Mädchen der Prinzessin in *Der Prinz im blauen Mantel* (Heft 28) sowie Kammerzofe und Kammermägde in *Die Sehnsucht* (Heft 31).

⁴⁹⁹ Zum Beispiel die beiden Gruppen von Mägden in *Die Gänsemagd* (Heft 9), die Mägde in *Goldmarie und Pechmarie* (Heft 2) und *Der Birkenzweig* (Heft 21) oder auch die Bauernmädel in *Prinzessin Tausendschön* (Heft 29).

⁵⁰⁰ Schultze, Hermann: *Die vergessene Braut* (1945), S. 4.

⁵⁰¹ Ebd., S. 73.

⁵⁰² Ebd., S. 64–65.

⁵⁰³ Ebd., S. 80.

⁵⁰⁴ Ebd., S. 13. Sie rutschen an dieser Stelle auf ausgestreuten Erbsen aus.

Leser oder Zuschauer des Stücks weiß also, dass diese Probe die Tarnung der jungen Frauen in große Gefahr bringen wird. Durch List und Verstellung schaffen die Schöne und ihre Mädchen es jedoch, den Test zu überstehen, allerdings können sie ihre Tarnung danach nicht mehr lange aufrechterhalten. Dass Mädchen bzw. Frauen nicht nur anders als Männer, sondern auch schwächer sind, formuliert die Schöne an einer Stelle des Stückes auf sehr prägnante Weise: „*Die Schöne*: Ach zankt euch nicht. Es ist schon Pech, an Mädchen zu geraten, wo Männer schon ein gut Stück Arbeit damit hätten.“⁵⁰⁵ Weitere mögliche Rollen für Mädchen in den *Spiele der deutschen Jugend* sind z.B. Hexen⁵⁰⁶, Zauberinnen⁵⁰⁷ und ähnliches⁵⁰⁸, böse Stiefmütter⁵⁰⁹, Bäuerinnen⁵¹⁰, verschiedene Tiere (Löwe, Krähe, Rabe, Kröte und Fuchs)⁵¹¹ und Personifikationen wie die Nacht, der Dornstrauch und der See in *Die Mutter* (Heft 24). Mädchen dürfen oder müssen auch gelegentlich männliche Rollen übernehmen wie z.B. die des Königs und der beiden Knaben in *Die drei Waldfrauen* von Ria Bade (Heft 23), die des Tods in *Die Mutter* (Heft 24)⁵¹², verschiedene Figuren in *Das Hasenhüten* (Heft 25)⁵¹³, die des roten Ritters, des Königs und des Prinzen im blauen Mantel in *Der Prinz im blauen Mantel* (Heft 28) oder die des Königs in *Die vergessene Braut* (Heft 37). Diese männlichen Rollen zeichnen sich allerdings nicht durch ‚typisch männliche‘ Handlungen aus, sie kämpfen beispielsweise nicht und sind eher passiv wie der König in Schultzes Stück.⁵¹⁴ Aufregende Abenteuer erleben Mädchen oder Frauen in den Stücken nicht, nur zwei Protagonistinnen gibt es, die auf sich allein gestellt eine gefährvolle Reise oder Wanderung unternehmen. Das ist zum einen Erdmute aus *Der Birkenzweig* (Heft 21), die sich nur mit Hilfe eines Birkenzweiges auf die Suche nach ihren verschollenen Brüdern macht, zum anderen die Mutter aus *Die Mutter* (Heft 24), die ihr Kind aus dem Garten des Todes zurückholen will.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 54.

⁵⁰⁶ In *Die Schätze der Hexe* (Heft 20).

⁵⁰⁷ In *Frau Rumpentrumpfen* (Heft 30), *Rapunzel* (Heft 33) oder *Die vergessene Braut* (Heft 37).

⁵⁰⁸ Hierzu zählen z.B. die Waldfrauen in *Die drei Waldfrauen* (Heft 23), die Spinnerinnen und Schicksalsfrauen in *Frau Rumpentrumpfen* (Heft 30) oder die Wasserfrau in *Der Birkenzweig* (Heft 21).

⁵⁰⁹ In *Die drei Waldfrauen* (Heft 23) und *Frau Rumpentrumpfen* (Heft 30).

⁵¹⁰ In *Das Spiel vom klugen Bauersmann* (Heft 14) oder *Hans mit der Flöte* (Heft 8).

⁵¹¹ In *Die vergessene Braut* (Heft 37).

⁵¹² Im Vorwort schreiben Hertha Kramer und Wolfgang Förster: „Der Tod wird am besten von einem Jungen dargestellt. Sonst wähle man ein hochgewachsenes Mädels mit ruhiger Altstimme.“ (Kramer, Hertha: *Die Mutter* (1940), S. 4).

⁵¹³ Zu den männlichen Figuren dieses Mädchenspiels gehören Hans, der König, Meister Sonnenstich, Kanzler Gernegroß und ein Page. Vgl. Magiera, Georg Adalbert: *Das Hasenhüten* (1941), S. 3–5 (Vorwort und Personenverzeichnis).

⁵¹⁴ Genau diese Passivität wird von Schultze selbst im Vorwort als Begründung angeführt, warum die Rolle auch von einem Mädchen übernommen werden könne, vgl. Schultze, Hermann: *Die vergessene Braut* (1945), S. 3.

Wie zu sehen ist, ist die Spannbreite der möglichen Rollen für Mädchen ebenfalls nicht klein, allerdings nicht so vielfältig und abwechslungsreich wie die für Jungen. Außergewöhnliche Figuren wie Marsgeister, bei denen man in der Gestaltung nahezu freie Hand hat, fehlen komplett. Den Mädchen bieten sich insgesamt weniger Möglichkeiten, sich spielerisch in verschiedenen Rollen und Facetten auszuprobieren. Zwar gibt es auch für sie ‚böse‘ Rollen wie Stiefmütter, Zauberinnen und Hexen, dieselbe Menge an Figuren mit kriminellem, devianten Verhalten wie bei den Jungen (es sei z.B. an die zahlreichen Betrüger und Diebe erinnert) steht ihnen jedoch nicht zur Verfügung.

4.6 Zusammenfassung

An dieser Stelle sollen die wesentlichen Ergebnisse aus der Arbeit mit der Reihe *Spiele der deutschen Jugend* zusammengefasst werden. Details sind den entsprechenden Teilkapiteln zu entnehmen. Die Reihe erschien im Verlag Arwed Strauch in Leipzig zwischen 1936 und 1945. Sie wurde von der Reichsjugendführung (RJF) bzw. dem Kulturamt der Reichsjugendführung herausgegeben. Verantwortlich für die Reihe war zunächst Heinz Ohlendorf, dann Wolfgang Förster, der durch Äußerungen zu den Stücken in Vorworten vieler Stücke stärker in Erscheinung trat als sein Vorgänger. Eine Programmatik der Reihe wird nicht explizit formuliert, aus den verschiedenen Vorworten lassen sich aber verschiedene Ziele ablesen. Es sollen gute, als Vorbilder dienende Stücke in der Reihe erscheinen, die Beiträge zu einer Art Grundspielplan des deutschen Volkes sein sollen. Es wird suggeriert, dass hinter der Zusammensetzung der Reihe ein Plan stecke und das Lücken, z.B. im Bereich geeigneter Spiele für Mädchen, gefüllt werden sollen. Auch der Aspekt der Spiellust soll angeblich durch entsprechende Stücke gefördert werden. Besonderes Augenmerk erhält das Stegreifspiel, das als Form des Erarbeitens von Stücken, aber auch als Element von Aufführungen große Wertschätzung erfährt. Die 37 in der Reihe erschienenen Stücke wurden von 21 Autoren verfasst, unter denen 5 Frauen sind. Der Anteil der Autorinnen beträgt also etwa 25%. Unter den Autoren gibt es fünf Lehrer. Mehrere Autoren waren, auf unterschiedliche Art und Weise, in das NS-Regime integriert. Neben zwei SS-Angehörigen und einem SA-Mann gab es HJ- bzw. BDM-Angehörige sowie Mitarbeiter der RJF. Teilweise kommen einer Person mehrere dieser Attribute zu, insgesamt kann von sechs Autoren mit Bestimmtheit gesagt werden, dass bzw. wie sie in das NS-System involviert waren. Über neun der 21 Autoren konnten keine biographischen Informationen ermittelt werden. Nicht immer sind die Autoren die alleinigen Verfasser eines Stückes. Zehn von 37 Texten sind das Ergebnis einer Erarbeitung in Gruppen bzw. mit Gruppen, die bereits vor der Veröffentlichung ein- oder mehrmals aufgeführt wurden.

Die Spieltexte sind meist für größere Spielgruppen geeignet, nur sieben von 37 Stücken haben zehn oder weniger Rollen. 14-15 Stücke sind für rein männliche Spielgruppen gedacht, 3-8 für

weibliche Gruppen und, je nach Zuordnung mancher Stücke, 14-20 Stücke für gemischte Spielgruppen. Ausschließlich für Mädchen geeignete Stücke machen also weniger als ein Viertel der Stücke aus. Über das Alter der Spieler werden keine expliziten Angaben gemacht. Es wird aber deutlich, dass erwachsene Spieler nicht angesprochen werden, sondern nur Jungen und Mädchen aus DJ, JM, BDM und HJ. Eine ausdrückliche Adressierung an ‚Kinder‘ unterbleibt, auch scheinen weniger Stücke für Jungen und Mädchen unter 14 Jahren gedacht zu sein. Zu den Spielanlässen, die genannt werden, zählen Dorf- und Gemeinschaftsabende, außerdem wird für einige Stücke vorgeschlagen, wie sie in den Ablauf eines Abendprogramms einzubauen sind. Insgesamt gibt es wenig konkrete Vorschläge für Aufführungsanlässe. Das Stück *Die Jungen vom Steilen Hang* (Heft 5) bietet sich aufgrund seiner Thematik für eine Aufführung zum Abschluss des Landjahres an.

Die Länge bzw. der Umfang der Stücke sind sehr unterschiedlich, ebenso wie der Aufbau bzw. die Unterteilung der Stücke in Akte, Szenen o.ä. sowie Form und Funktion der Regiebemerkungen. Hier gibt es jeweils kein einheitliches Bild oder eine Norm. Am Anfang der Stücke steht in 15 Fällen ein kurzes Vorspiel oder ein Vorspruch zur Vorstellung zur Figuren oder einleitende Worte, die auf das Spiel hinführen. Mit diesen wird mitunter die ‚vierte Wand‘ durchbrochen, was auch durch andere Mittel in einigen Stücken geschieht. Eine ungemein große Rolle spielt Musik, in 30 von 37 Stücken ist der Einsatz von Musik vorgesehen, teilweise ist sie essentieller Bestandteil der Handlung. 19 der Stücke besitzen eine klare Vorlage. Dabei handelt es sich zumeist um Märchen, aber auch um Sagen und in einem Fall um eine literarische Vorlage. Die Figurenrede ist in 21 Stücken in Versen gehalten, wobei der Freie Knittelvers als Versform vorherrschend ist. In elf Stücken sprechen die Figuren teils in Vers und teils in Prosa. Nur fünf der 37 Stücke sind komplett in Prosa verfasst. Für die Gestaltung der Figurenrede werden verschiedene Stilmittel verwendet, sie ist insgesamt als differenziert und vielfältig zu bewerten. Einzelne Personen oder Personengruppen werden wiederholt durch ihre Sprechweise charakterisiert und von den übrigen Figuren des Stücks unterschieden. Auch zwei deutlich negativ gezeichnete jüdische Figuren sind durch eine besondere Art und Weise des Sprechens gekennzeichnet.

Thematisch lassen sich mehrere Schwerpunkte ausmachen. Neun Stücke, sowohl heitere wie ernste, beschäftigen sich mit dem Thema *Bauerntum*. In sieben Stücken geht es um Volk, ‚Volkstum‘ und Gemeinschaft, in jeweils zwei weiteren um Treue bzw. um das Problem des Auslands- oder Grenzlanddeutschtums. Sechs der Stücke sind als antisemitisch zu betrachten bzw. sie enthalten explizite antisemitische Äußerungen, dazu gehören auch die beiden bereits erwähnten Stücke, in denen die jüdische Figur durch eine spezifische Sprechweise von den übrigen zu unterscheiden ist. Zudem sind auch die Stücke, die sich mit der Volksgemeinschaft beschäftigen, als zumindest unterschwellig antisemitisch zu begreifen. In zwei Stücken, *Das große Zeittheater* (Heft 1) und *Zirkus*

Kapitel 4 – Die *Spiele der deutschen Jugend*

Freimauritus (Heft 4), stellen gesellschaftliche bzw. politische Zustände und die Kritik daran ein wichtiges Thema dar. Das letztgenannte ist eine Satire gegen verschiedenste Feindbilder des Nationalsozialismus. Einzelne Elemente der gesellschaftlichen Realität des ‚Dritten Reichs‘ sind auch in anderen Stücken zu finden, wenn z.B. in einem Märchenstück eine HJ-Uniform getragen werden soll oder das Justizsystem kritisiert wird. Soziale Missstände oder Probleme bzw. der Krieg werden in den Stücken nicht thematisiert, eine Auseinandersetzung damit findet nicht statt. Ganze Formationen der Hitlerjugend oder des BDM treten nur in *Ewiges Volk* (Heft 3) auf. Insgesamt gibt es mehr Stücke für gemischte Gruppen oder reine Jungengruppen als Mädchenspiele. Auch hinsichtlich der Rollenvielfalt und der Spielmöglichkeiten gibt es für Jungen ein deutlich größeres und abwechslungsreicheres Angebot.

5. DIE SPIELE UND FESTE DER DEUTSCHEN SCHULE

5.1 Verlag, Herausgeber und Allgemeines zu Reihe

Die Reihe *Spiele und Feste der Deutschen Schule* erschien, wie die *Spiele der deutschen Jugend*, im Arwed Strauch Verlag in Leipzig.¹ Die dahinterstehende Institution war der Nationalsozialistische Lehrerbund (NSLB), eine Organisation, der neben Lehrern auch andere in pädagogischen Berufen tätige Personen, also Erzieher oder Hochschullehrer, angehörten. Sie war die einzige im ‚Dritten Reich‘ existierende Standesvertretung von Lehrkräften.²

Die Reihe *Spiele und Feste der deutschen Schule* umfasst insgesamt nur 13 Stücke, die zwischen 1937 und 1942 oder 1944 erschienen und heute in öffentlichen Bibliotheken in nur wenigen Exemplaren erhalten sind. Nicht alle von ihnen sind problemlos zugänglich. Wie bei den *Spiele der deutschen Jugend* wird auch in den Heften dieser Reihe kein Erscheinungsjahr angegeben, die eventuell vorhandenen Vorworte sind nicht datiert. Es konnten jedoch, wieder durch die von den Bibliotheken gemachten Angaben, folgende Erscheinungsjahre eruiert werden: Im Jahr 1937 erschien Heft 1, im folgenden Jahr wurden fünf oder sechs Stücke veröffentlicht (die Hefte 2, 4, 5, 6, 7 und eventuell 3). Im Jahr 1939 waren es vier Hefte (8, 9, 10 und 11), 1940 und 1942 jeweils eins (12 bzw. 13). Im Jahr 1941 wurde demzufolge kein Stück in der Reihe *Spiele und Feste der deutschen Schule* veröffentlicht. Für den dritten Band der Reihe gibt es verschiedene Angaben zu Autor und Titel. In den Übersichten, die in den hinteren inneren Einbänden der verschiedenen Hefte der Reihe abgedruckt sind, wird als Band 3 ein Stück mit dem Titel *Und wie ein Fels steht unser Haus* aufgeführt, als Verfasser wird Karl Seibold genannt. Dieses Stück ist jedoch in keiner Datenbank, keinem Bibliothekskatalog, weder in Deutschland, Österreich noch im WorldCat, verzeichnet und somit nicht aufzufinden. Auch antiquarisch ist es nicht zu bekommen. Dagegen ist ein Stück mit dem Titel *Brüderchen und Schwesterchen* von Erich Bauer u.a. im Katalog der Deutschen Nationalbibliothek (DNB) als Band 3 der Reihe verzeichnet und am Standort Leipzig auch tatsächlich vorhanden.³ Im Katalog der DNB wird als Erscheinungsjahr für dieses Stück 1944 angegeben, was für den dritten Band der Reihe natürlich deutlich zu spät wäre (es sei denn, es handelte sich um eine zweite oder noch spätere Auflage.). Im Katalog der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, in dem *Brüderchen und Schwesterchen* ebenfalls verzeichnet ist, wird

¹ Informationen zum Verlag siehe Kapitel 4.1.

² Für Informationen zum NSLB siehe das Teilkapitel 3.5.1 in dieser Arbeit sowie weiterführend Feiten, Willi: Der Nationalsozialistische Lehrerbund (1981) und Josting, Petra: Der Jugendschrifttums-Kampf des (1995).

³ Dieses Exemplar war lange nicht zugänglich, da eine schlechte Papierqualität und Beschädigungen eine Konservierung notwendig machten. Inzwischen ist es digitalisiert worden und online im Lesesaal der DNB in Leipzig zugänglich.

abweichend 1938 als Jahr des Erscheinens angegeben. Das Berliner Exemplar ist jedoch nicht mehr vorhanden, es ist vermutlich im Zweiten Weltkrieg verlorengegangen. Weder im DNB-Katalog noch im Leipziger Exemplar des Stückes findet sich ein Hinweis darauf, dass es sich hier um eine zweite oder höhere Auflage des Stückes handeln könnte. Einen Hinweis auf ein anderes Erscheinungsjahr liefert das Original aus Leipzig jedoch ebenfalls nicht, da keines angegeben wird. Am Ende des Bandes ist – wie in den übrigen Heften der Reihe – eine Übersicht über die erschienenen Stücke abgedruckt. Hier sind alle erschienenen Bände aufgeführt, auch das erst 1942 erschienene *Gold und Brot* (Heft 13), was gegen das von der Berliner Bibliothek für dieses Stück angegebene Erscheinungsjahr 1938 spricht. Auch die offensichtlich schlechte Papierqualität lässt ein Erscheinen während des Krieges plausibel erscheinen. *Brüderchen und Schwesterchen* wird in der angesprochenen Übersicht als Band 3 geführt, der Titel *Und wie ein Fels steht unser Haus* ist nicht enthalten. Es ist z.B. möglich, das Seibolds *Und wie ein Fels steht unser Haus* ursprünglich als Band 3 der Reihe vorgesehen war, nicht erscheinen konnte und dann nachträglich (z.B. 1943 oder 1944) ein anderes Stück als Band 3 erschien. Ob dies tatsächlich so passierte und wann genau dies geschah, könnte nur anhand weiterer Exemplare des Bandes oder anderer Unterlagen geprüft werden und muss anhand der vorliegenden Informationen daher Spekulation bleiben. In die Begutachtung dieser Reihe können jedenfalls 13 Stücke einbezogen werden. Die meisten von ihnen (zehn oder elf) erschienen vor oder kurz nach Beginn des Zweiten Weltkriegs, nur zwei (oder drei) während des Krieges.

Auf der Innenseite des Buchdeckel ist bei allen in dieser Spielreihe erschienenen Heften eine kurze programmatische Standortbestimmung für die Reihe abgedruckt, darüber wird die Reichswaltung des NSLB als Herausgeber genannt, es folgt der Zusatz „unter dem Lektorat von Karl Seibold, München“.⁴ Seibold (1897-1952) war ab 1936 Referent im NSLB und Schriftleiter, also Redakteur⁵, einer NSLB-Zeitschrift mit dem Titel *Fest- und Freizeitgestaltung im NSLB*, die von 1936 bis vermutlich 1940 erschien.⁶ Auf der Liste der auszusondernden Literatur in der sowjetischen Besatzungszone stand im Jahr 1947 ein Werk Seibolds, *Deutschland, heilig Vaterland*, welches im Jahr 1933 in München im Verlag Valentin Höfling erschienen war.⁷ Anders als Wolfgang Förster im Falle der *Spiele der deutschen Jugend* oder Rudolf Mirbt im Falle der *Münchener Laienspiele* äußert sich

⁴ So in allen 13 Heften, Innenseite des Buchdeckels.

⁵ Zur Bedeutung und Verwendung des Wortes Schriftleiter im ‚Dritten Reich‘ siehe Schmitz-Berning, Cornelia: Vokabular des Nationalsozialismus (2007), S. 561.

⁶ Kraas, Andreas: Lehrerlager 1932 - 1945. Politische Funktion und pädagogische Gestaltung. Zugl.: Dissertation. Potsdam 2002. Bad Heilbrunn: Klinkhardt 2004 (=Klinkhardt Forschung), S. 231. Vgl. zu Seibolds Lebensdaten die Angaben im Katalog der DNB sowie im Katalog des Deutschen Literaturarchivs in Marbach: <https://www.dla-marbach.de/kallias/aDISWEB/peks/opacindex.html> (15.12.2016).

⁷ <http://www.polunbi.de/bibliothek/1947-nslit-s.html> (10.2.2017).

Seibold in Vorworten zu den einzelnen Stücken nicht zur grundlegenden Ausrichtung der Reihe, den Auswahlkriterien für die veröffentlichten Stücke o.ä. Er tritt wenig in Erscheinung und ist daher als Person nicht greifbar.

5.2 Zur Programmatik der Reihe

Die bereits angesprochene programmatische Standortbestimmung bleibt von Heft 1 bis Heft 13 gleich, es wird immer derselbe Wortlaut verwendet und der Text stets identisch gesetzt. Er sei hier im Ganzen zitiert:

Die Reihe „Spiele und Feste der deutschen Schule“
bringt geeignetes Feiergut für die Gemeinschaftspflege und Feiergusaltung der nationalsozialistischen Schule,
ergänzt die Aufbauarbeit der Zeitschrift „Die deutsche Schulfeier“,
bringt geschlossene Feierfolgen für die eigen gearteten Feste der Schule: Zur Schulentlassung, Schulgründungsfeier usw.
pfl egt das Schul- und Jugendspiel im Rahmen der nationalsozialistischen Kulturbewegung,
bringt wertvolle Gebrauchsdichtung und Gebrauchsmusik,
nimmt entschieden Stellung gegen allen „Feierkitsch“ in der schulischen Gemeinschaftspflege,
sammelt die schöpferischen Kräfte des NSLB. und stellt allen Kulturschaffenden wertige Aufgaben.⁸

Die Veröffentlichungen der Reihe werden so in einen größeren Kontext gestellt. Sie scheinen Teil eines Konzeptes des NSLB für Feiern und Feste im schulischen Rahmen zu sein. Der Anspruch des NSLB an diese Feiern bzw. an die dafür geeigneten Texte wird als übereinstimmend mit „der nationalsozialistischen Kulturbewegung“, also den nationalsozialistischen kulturellen Vorstellungen, dargestellt – ohne, dass diese genauer benannt oder beschrieben werden. Besonders wichtig schien den Verfassern dieser programmatischen Äußerung die Betonung einer Wertigkeit der veröffentlichten Texte zu sein. Damit wird auch ein gewisser Anspruch, den die Realisierung der Stücke an die Jugendlichen stellt, impliziert, außerdem eine Behandlung relevanter Themen und eine gewisse Qualität der sprachlichen Gestaltung. Dennoch wird von „Gebrauchsdichtung und Gebrauchsmusik“ gesprochen, es geht also auch um die Nutzbarkeit der veröffentlichten Werke im (schulischen) Alltag, die Stücke sollen also z.B. nicht als Lektüre für den Deutschunterricht dienen, sondern spielerisch umgesetzt werden. Die Reihe soll daher auch Texte für typische Spielanlässe aus dem Schulleben bieten, namentlich genannt werden die Schulentlassung und die Schulgründungsfeier. Möglicherweise gibt es – zumindest in den Augen

⁸ Siehe z.B. Innenseite des Buchdeckels von Eckart, Walther: Deutsches Volk, du schaffst dich frei! Ein Mahnspiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1938] (=Spiele und Feste der deutschen Schule 2). Die Absätze in diesem Zitat folgen dem Druckbild des Originals.

der Verantwortlichen beim NSLB – in diesem Bereich nicht ausreichend geeignete Spielliteratur. Was nicht gewollt ist, wird auch gesagt: „Feierkitsch“ ist es, gegen den der NSLB Stellung nehmen will. Worin dieser „Feierkitsch‘ in der schulischen Gemeinschaftspflege“ aber besteht, wie verbreitet er ist oder ob es sich dabei um ein Problem der Textvorlagen oder der Inszenierungsweise handelt, wird nicht ausgeführt. Die eigene Spielreihe soll aber sicher dazu beitragen, dass im schulischen Spiel in Zukunft weniger ‚Kitsch‘ zu finden ist. Das hier verwendete Wort „Gemeinschaftspflege“ kommt im ganzen Text zweimal vor, wodurch die besondere Wertschätzung, die dem Gemeinschaftsgedanken im Gegensatz zur Individualisierung offensichtlich entgegengebracht wurde, betont wird. Als letztes möchte die Reihe „die schöpferischen Kräfte des NSLB.“ sammeln, was so verstanden werden kann, dass literarisch und kompositorisch begabte oder sich betätigende Lehrkräfte mit ihren Werken in den *Spielen und Festen der deutschen Schule* zu finden sein sollen. Auf diesen Gebieten aktive Mitglieder des NSLB sollen ihre Werke also, so zumindest der Wunsch, nicht in anderen Spielreihen, sondern in dieser veröffentlichen.⁹

5.2.1 Die Vorworte

In acht Heften (Hefte 1, 4, 5, 8, 10, 11, 12, 13) sind dem Spieltext Vorworte vorangestellt, deren Länge zwischen einer und dreieinhalb Seiten liegt. Bei vieren von ihnen (Hefte 1, 4, 5, 11) gibt es zusätzlich noch Spielanweisungen, die zwischen einer halben und anderthalb Seiten lang sind. Drei weitere (Hefte 6, 7, 9) weisen nur Spielanweisungen auf, diese sind eine halbe, eine und zwei Seiten lang. Gänzlich ohne Vorwort, Nachwort oder Spielanweisungen kommen die beiden Bände *Deutsches Volk, du schaffst dich frei!* (Heft 2) und *Brüderchen und Schwesterchen* (Heft 3) aus.¹⁰ Von den acht Vorworten hat Seibold, der Lektor der Spielreihe, drei verfasst.¹¹ Hierbei handelt es sich nach Genette um allographe Vorworte.¹² Seibold tritt als für die Reihe verantwortliche Person deutlich weniger in Erscheinung als Wolfgang Förster und auch Heinz Ohlendorf im Falle der *Spiele der deutschen Jugend* oder als Rudolf Mirbt, der Begründer und Herausgeber der *Münchener Laienspiele*.¹³

⁹ Angesichts des Umfangs der Reihe (insgesamt erschienen nur 13 Bände) und der Anzahl an Werken von Personen, die als Lehrer oder Lehrerin tätig waren und die Stücke auch nach 1936/37 in anderen Reihen veröffentlichten, ist es offensichtlich beim Wunsch geblieben. Der Lehrer Erich Colberg z.B. veröffentlichte nur ein Stück in der Reihe *Spiele und Feste der deutschen Schule*, aber zahlreiche weitere in verschiedenen anderen Reihen, auch nach 1937. Zu nennen sind hier beispielsweise die Reihen *Münchener Laienspiele*, *Spiele der deutschen Jugend* oder *Das Kurzspiel*.

¹⁰ *Brüderchen und Schwesterchen* enthält unterhalb des Personenverzeichnisses eine zehnzeilige Spielanweisung, die kurz und knapp Bühnen- und Kostümgestaltung sowie Beleuchtung umreißt.

¹¹ Die zu den Stücken *Weihnachtliche Lichtfeier* (Heft 1), *Das Spiel vom treuen Eckart* (Heft 4) und *Die Sterntaler* (Heft 10).

¹² Zu Genettes Definition von Vorwort siehe Genette, Gérard: *Paratexte* (1989), S. 157. Zur Unterscheidung verschiedener Formen des Vorworts und möglicher Adressanten siehe ebd., S. 165–187.

¹³ Vgl. hierzu die entsprechenden Ausführungen in den Kapiteln 4 und 6.

In seinem Vorwort zu *Weihnachtliche Lichtfeier* (Heft 1) beschäftigt Seibold sich zunächst mit dem vorliegenden Stück, dessen Ablauf er kurz wiedergibt. Dann spricht er den Wunsch aus, die *Lichtfeier* möge zum Vorbild dafür werden, wie die Schule durch ihre Fei ergestaltung zu den Feiern des Jahreslaufes hinführen könne. Er spricht sich dagegen aus, dass schon vor dem Weihnachtsfest, das in der Familie gefeiert werde, auf Feiern in Schulen oder andernorts ein Weihnachtsbaum (den er Lichte rbaum nennt) entzündet werde etc. Es müsse sich die Erkenntnis durchsetzen, „daß Feste nicht zweimal gefeiert werden können.“¹⁴ Für die in der Vorweihnachtszeit in der Schule stattfindende Feier solle aber nicht einfach der „alte Lichtglaube [...] in Worten und Belehrungen auferstehen“¹⁵, so Seibold. Er hofft, dass dieser Lichtglaube mit neuem Leben erfüllt werde und so wiedererstarke. Die entsprechenden Feiern, die Erlebnisse der ganzen Schulgemeinschaft darstellen sollen, sollen fester Teil vorweihnachtlichen Brauchtums werden und ihren Beitrag zur „Volkwerdung“ leisten, indem sie mithelfen, am Ziel des „ewigen Deutschland“ zu arbeiten.¹⁶ Obwohl es sich um das Vorwort zum ersten Band der Reihe handelt, äußert sich Seibold nicht zur Zielsetzung der Reihe, er geht im Gegenteil mit keinem Wort überhaupt darauf ein, dass es sich bei dieser Veröffentlichung um das erste Heft einer ganzen Reihe handelt.¹⁷ Seibolds Vorwort zu *Das Spiel vom treuen Eckart. Ein Weiespiel zur Schulentlassung* (Heft 4) ist recht ausführlich, es ist beinahe zweieinhalb Seiten lang. Hier schreibt er über die Schulentlassung im Allgemeinen, die einen wichtigen Entscheidungs- und Wendepunkt im Leben jedes Menschen darstelle. Zwei Dinge seien besonders wichtig. Erstens benötige die Jugend zur Schulentlassungsfeier „die helfende, sichere Hand der erwachsenen Generation, die das zum Einsatz für Volk und Vaterland sich bekennende junge Volk freudig aufnimmt und ihm wegweisend Platz anweist in ihren kämpfenden und schaffenden Reihen.“¹⁸ Die Schulentlassung solle daher öffentlich (also nicht nur schulintern) stattfinden, zu einer Begegnung der Generationen führen und so eine eigene Erziehungsaufgabe innerhalb „der völkischen und politischen Gemeindebildung“¹⁹ erfüllen. Zweitens, so Seibold, müsse die Schulentlassung den Schulabgängern die Gelegenheit geben, über die Art, wie sie ihr Leben führen wollen und werden, nachzudenken. Hierzu trage ein gemeinsames Spiel, das in Sinnbildern zu den Jugendlichen

¹⁴ Gerstner, Hermann: *Weihnachtliche Lichtfeier*. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1937] (=Spiele und Feste der deutschen Schule 1), S. 4–5.

¹⁵ Ebd., S. 5.

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ Auf dem Titelblatt etc. wird der Reihentitel erwähnt, es ist also nicht so, dass *Weihnachtliche Lichtfeier* etwa erst nachträglich zum ersten Heft der Reihe ernannt wurde und Seibold deshalb nicht darauf eingehen können.

¹⁸ Wiemer, Rudolf Otto: *Das Spiel vom treuen Eckart. Ein Weiespiel zur Schulentlassung*. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1938] (=Spiele und Feste der deutschen Schule 4), S. 3.

¹⁹ Ebd.

spreche und das gemeinsam erarbeitet werde, mehr bei als mahnende Worte im Rahmen der Feier. Daher sei es auch wichtig, so Seibold, dass das Spiel selbst so gestaltet sei, dass es „in natürlichem Ablauf“²⁰ von der Jugend verlange, eine Entscheidung zu treffen. Dementsprechend warnt er vor allem Verkrampften, Unnatürlichen und dem pädagogischen Zeigefinger, der von der Jugend entschieden abgelehnt werde.²¹ Nach diesen grundsätzlichen Überlegungen äußert sich Seibold dann zum vorliegenden Spiel, Wiemers *Das Spiel vom treuen Eckart*. Dieses sei zu begrüßen, trotz seines symbolischen Gehalts besitze es eine spannende Handlung und außerdem eine bildkräftige Sprache. Seibold glaubt, dass es „mit einfachsten Mitteln zu eindrucksvoller Wirkung geführt werden kann.“²² Eindringlich warnt er davor, vom „Dilettantentheater“ inspirierte Spielkleider bzw. Kostüme zu verwenden, man müsse sich „vor theatermäßigem Aufputz“ hüten²³ und dürfe „keine Zugeständnisse an die spießigen oder kitschigen Wünsche einiger Elternkreise“ hinsichtlich der Gestaltung der Feier machen. Über die grundsätzliche Programmatik der Reihe äußert sich Seibold auch in diesem Vorwort nicht. Das letzte der drei Vorworte von Seibold, zu *Die Sterntaler. Ein weihnachtliches Märchenspiel* von Erich Bauer (Heft 10), ist so kurz, dass es hier im Ganzen zitiert werden kann:

Das vorliegende Spiel stellt den Versuch dar, die weihnachtliche Sehnsucht nach Licht und neuem Leben im Geschehen des Sterntalemärchens zum besinnlichen Erlebnis der Gemeinschaft werden zu lassen. Der feine lyrische Gehalt der Dichtung, die über wenige dramatische Akzente verfügt, wird durch die Musik von August Bauer eindrucksvoll gehoben, so daß zwar kein Spiel von Kampf und Sieg des Lichtes, aber eine feierliche Verkündigung des Lichtglaubens eigengearteter Prägung entsteht, die ihre Wirkung auf die vorweihnachtliche FeiERGemeinschaft nicht verfehlen dürfte.²⁴

Auch hier geht es also nur um die Bewertung des einzelnen, vorliegenden Stücks. Der einzige übergeordnete Gedanke, der sich finden lässt, ist der, dass das vorweihnachtliche Spiel ein Fest des Lichterglaubens sein solle. Die nicht von Seibold verfassten fünf Vorworte stammen von den Autoren bzw. der Autorin des jeweiligen Stücks, es handelt sich also jeweils um autographe Vorworte.²⁵ Sie befassen sich mit dem jeweiligen Stück, mitunter gibt es Hinweise darauf, wie es entstand oder wie es erarbeitet werden soll und was dem Autor am Stück besonders wichtig ist. Die Spielanweisungen sind hingegen nicht namentlich gekennzeichnet, hier kann nur vermutet

²⁰ Ebd., S. 4.

²¹ Vgl. zu diesem zweiten Punkt ebd.

²² Ebd.

²³ Ebd.

²⁴ Bauer, Erich: *Die Sterntaler. Ein weihnachtliches Märchenspiel*. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1939] (=Spiele und Feste der deutschen Schule 10), S. 3.

²⁵ Vgl. Genette, Gérard: *Paratexte* (1989), S. 173.

werden, wer jeweils der Urheber bzw. die Urheberin ist. Wahrscheinlich scheint, dass jeweils der Verfasser bzw. die Verfasserin des Textes auch die Anweisungen zur Umsetzung des Stückes geschrieben hat.

5.3 Formale Aspekte

5.3.1 Wer hat die Stücke geschrieben?

Die 13 Stücke der Reihe wurden von acht verschiedenen Autoren verfasst, unter denen sich mit Paula Stolz, der Verfasserin des Muttertagsspieles *Mütter/Kinder/Puppen* (Heft 6), eine Frau befindet. Walther Eckart hat drei der Stücke verfasst (Hefte 2, 7 und 11), ebenso wie Rudolf Otto Wiemer (Hefte 4, 9 und 13). Erich Bauer hat zwei der erschienenen Stücke geschrieben (Hefte 3 und 10). Alle übrigen Autoren sind jeweils für eines der Stücke verantwortlich. Einer von ihnen, Erich Colberg, hat auch in den beiden anderen im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Spielreihen Stücke veröffentlicht, dort jeweils mehrere. Colberg (1901-1966), geboren in Gelsenkirchen und aufgewachsen in Pommern, war Lehrer und Verfasser zahlloser dramatischer Texte für Kinder, Jugendliche und auch erwachsene Laienspieler, die in verschiedenen Reihen in unterschiedlichen Verlagen erschienen, sowohl vor, während als auch nach der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft. Nach dem Zweiten Weltkrieg gab Colberg, gemeinsam mit Margarethe Cordes, die *Münchener Laienspiele* heraus. Außerdem war er, ebenfalls nach dem Zweiten Weltkrieg, Herausgeber der Spielreihe *Die Schulreihe*, die im Deutschen Laienspiel-Verlag erschien.²⁶ Auch Rudolf Otto Wiemer hat Texte in der Reihe *Münchener Laienspiele* veröffentlicht,²⁷ nicht jedoch in den *Spielen der deutschen Jugend*. Wiemer, geboren 1905 in Friedrichroda/Thüringen und gestorben 1998 in Göttingen, war in seiner Jugend Mitglied des Wandervogels. Er arbeitete lange Zeit als Lehrer, in diesem Beruf arbeitete er zunächst in Böhmen und Thüringen, nach dem Zweiten Weltkrieg in Niedersachsen, u.a. in Salzgitter und von 1954 bis 1967 an einer Realschule in Göttingen.²⁸ Weitere

²⁶ Biographische Informationen sowie eine – allerdings unvollständige – Auflistung seiner Publikationen finden sich in Dorpus, Karl (Hrsg.): Erich Colberg (1961). Eine ausführlichere Bibliographie enthält der Eintrag zu Colberg im Westfälischen Autorenlexikon: [Artikel] Erich Colberg (2002). Vgl. außerdem Ram, Detlef: [Artikel] Colberg, Erich (1982). Siehe auch die Ausführungen zu einigen seiner Stücke in den Kapiteln 4 und 6 dieser Arbeit.

²⁷ Das kleine Erntespiel vom Bär und dem wunderbaren Nußzweiglein (Heft 147) sowie Das Kind im Schnee. Ein Weihnachtsspiel für Kinder (Heft 160).

²⁸ Die hier und im Folgenden gemachten Angaben zu Wiemers Biographie sind entnommen aus: Eich, Hans: [Artikel] Wiemer, Rudolf Otto. In: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. In drei Bänden (A-Z) und einem Ergänzungs- und Registerband. Dritter Band: P - Z. Hrsg. von Klaus Doderer. Weinheim, Basel: Beltz 1979. S. 798–800 Ergänzend wurden Informationen entnommen aus: Kurz, Carl H.: Dichterporträts. Adolf Georg Bartels. Wilhelm Fredemann. Rudolf Otto Wiemer. Frankfurt a. M.: Verlag Das Viergespann 1974, S. 37–51. Außerdem von der Homepage <http://www.rudolf-otto-wiemer.de> (15.12.2016). Vgl. auch: [Artikel] Wiemer, Rudolf Otto. In: Autorenlexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Manfred Brauneck. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1984. S. 642–643. Beiträge zu einzelnen Aspekten von Wiemers literarischem Schaffen sind in Dokumentationen zu seinem 80., 85. und 90. Geburtstag enthalten: Kurz, Carl Heinz (Hrsg.): Rudolf Otto Wiemer.

Berufe Wiemers waren Bibliothekar und Volkshochschulleiter, zwischenzeitlich (nach seiner Entlassung aus amerikanischer Kriegsgefangenschaft 1945) auch Puppenspieler. Im ‚Dritten Reich‘ arbeitete Wiemer zeitweise auch für die vom NSLB herausgegebenen Zeitschriften *Hilf mit* und *Deutsche Jugendburg*. Von der *Hilf mit* wurde er mit einem Preis für Kinderlyrik ausgezeichnet.²⁹ Ab 1967 lebte Wiemer als freier Schriftsteller in Göttingen. 1922 wurde in Gotha ein erstes von ihm verfasstes Spiel aufgeführt. Das erste veröffentlichte Stück ist *Das kleine Erntespiel vom Bär und dem wunderbaren Nußzweiglein*, das 1936 als Band 147 der *Münchener Laienspiele* erschien. Es folgten zahlreiche weitere Spiele in unterschiedlichen Reihen verschiedener Verlage, außerdem Kinderbücher, Erzählungen, Lyrikbände und Romane.³⁰ Für seine schriftstellerische Arbeit erhielt Wiemer nach 1945 mehrere Auszeichnungen, 1948 einen Lyrikpreis, 1980 den Buchpreis des Deutschen Verbandes Evangelischer BÜchereien. 1985 wurde ihm die Ehrenmedaille der Stadt Göttingen verliehen, im selben Jahr wurde er auf Lebenszeit zum Träger des Ehrenringes der Europäischen Autorenvereinigung *Die Kogge* ernannt. Wiemer war u.a. Mitglied im PEN Deutschland und im Autorenkreis Plesse (AKP), dessen Gründungs- und Ehrenmitglied er war.³¹ Bei Würdigungen seines Lebenswerkes werden die veröffentlichten Laienspiele aus der Zeit zwischen 1936 und 1941 gar nicht bis kaum erwähnt, Eich beginnt die Ausführungen zu Werk und Wirkung Wiemers folgendermaßen: „Aufmerksamkeit zog W[iemer] während der fünfziger und sechziger Jahre durch seine Laienspiele, chorischen Spiele sowie seine Lese- und Hör szenen auf sich.“³² So entsteht der Eindruck, er habe zuvor, bis auf wenige Ausnahmen, nicht

Stimmen zu seinem 80. Geburtstag am 24. März 1985. Bovenden: Graphikum Dr. Mock 1985; Kurz, Carl H.: Dokumentation zum 85. Geburtstag des Schriftstellers Rudolf Otto Wiemer: Erinnerung und Dank. Göttingen: Graphikum Dr. Mock 1990; o. Hrsg.: Rudolf Otto Wiemer: Dokumentation zum 90. Geburtstag. Göttingen: Graphikum Mock 1995. Selten finden sich dort auch Hinweise auf oder Bewertungen von Wiemers Schaffen im Bereich Laienspiel. Kurt Oskar Buchner schreibt 1985: „Mit sehr großer Breitenwirkung hat Wiemers Schaffen vor Jahrzehnten mit einer Fülle von gekonnten *Laienspielen* begonnen. Wann man wirkungsmäßig steigern kann: stummes Wort, gesprochenes Wort, gespieltes Wort, dann hat Wiemer – vor allem für junge Menschen – mit diesen Spielen wichtige kreative Möglichkeiten geschaffen, für die jeder Spieler ja ein Multiplikator war.“ (Buchner, Kurt Oskar: Die Konturen seines Lebenswerks. Rudolf Otto Wiemer zum 80. Geburtstage. In: Rudolf Otto Wiemer. Stimmen zu seinem 80. Geburtstag am 24. März 1985. Hrsg. von Carl Heinz Kurz. Bovenden: Graphikum Dr. Mock 1985. S. 13–18. Hier: S. 13.) Es wird nicht deutlich, ob Buchner sich auf die nach 1945 erschienenen Laienspiele, oder auch auf die früheren bezieht. In einem anderen Beitrag aus demselben Jahr meint Gerd Watkinson, dass das gemeinsame Interesse am Laienspiel ihn und Wiemer verbunden habe. Er erinnert sich daran wie sie gemeinsam auf Spaziergängen Stückideen entwickelten und ausarbeiteten und er erwähnt auch einige Titel, so z.B. *Das Brot, von dem wir essen*, das der „Musische Arbeitskreis Schäferstuhl“, den sie mit einigen anderen Lehrern 1950 gegründet hatten, mehrfach in Goslar, Salzgitter und Wolfsburg aufgeführt habe. (Vgl. Watkinson, Gerd: Was für Zeiten! In: Rudolf Otto Wiemer. Stimmen zu seinem 80. Geburtstag am 24. März 1985. Hrsg. von Carl Heinz Kurz. Bovenden: Graphikum Dr. Mock 1985. S. 30–33).

²⁹ Vgl. Kaminski, Winfred: [Artikel] *Hilf mit* (1982), S. 281.

³⁰ Eine Auflistung seiner Werke findet sich online: <http://www.rudolf-otto-wiemer.de/14212.html>. Ein Werkverzeichnis bis 1979 bietet Eich, Hans: [Artikel] Wiemer, Rudolf (1979), S. 799.

³¹ Vgl. dazu <http://www.bovenden.de/staticsite/staticsite.php?menuid=172&topmenu=12> (9.2.2017).

³² Eich, Hans: [Artikel] Wiemer, Rudolf (1979), S. 798.

schriftstellerisch gearbeitet, die im ‚Dritten Reich‘ erschienenen Laienspiele werden lediglich im Werkverzeichnis genannt.

Von den weiteren Autoren der Reihe gehören Hermann Gerstner und Walther Eckart zu den bekannteren. Gerstner (1903-1993), der Deutsch, Geschichte und Geographie studierte und 1928 mit einer Arbeit über den Lyriker und Prosaisten Julius Grosse promovierte, arbeitete zunächst als Lehrer, ließ sich aber 1931/32 in Bayern zum Bibliothekar ausbilden. Er wurde im Mai 1933 Mitglied der NSDAP, ohne sich vorher politisch engagiert zu haben. Außerdem wurde Gerstner u.a. Mitglied in der Reichsschrifttumskammer (Fachschaft Bühne) und im Reichsbund der deutschen Beamten.³³ Er veröffentlichte über 70 Romane, Erzählungen, Reiseberichte, Lyrikbände und war außerdem auch als Publizist tätig. So schrieb er für den *Würzburger General-Anzeiger* (zwischen Ende 1933 und Herbst 1938 erschienen dort ca. 1.520 Artikel von ihm) und auch den *Völkischen Beobachter* (ein gutes Dutzend Artikel im selben Zeitraum).³⁴ Am Anfang seines schriftstellerischen Schaffens in den 1920er Jahren standen Dramen und Lyrik. Obwohl Gerstner sich selbst hauptsächlich als Dramatiker sah und sich später in der Reichsschrifttumskammer als Bühnenautor führen ließ, hatte er Probleme, für seine dramatischen Texte einen Verlag zu finden.³⁵ Den Schwerpunkt seines schriftstellerischen Schaffens verlagerte Gerstner daher auf Lyrik und Prosa. Das in der Reihe *Spiele und Feste der deutschen Schule* erschienene Stück *Weihnachtliche Lichtfeier* (Heft 1) war Gerstners erstes (und wohl letztes) Feierspiel für jugendliche Spieler. Es wurde am 12. Dezember 1937 auf einer Großveranstaltung von Jungvolkjugen in München uraufgeführt³⁶ und wird von Dannhauer/Kellner als „entchristlichte Weihnachtsfeier [...] mit nationalen Heldenmotiven“ beschrieben.³⁷ Im ‚Dritten Reich‘ erlebten einige von Gerstners Romanen hohe Auflagenzahlen, so erschien z.B. *Der graue Rock* (Erstveröffentlichung 1936) im Jahr 1944 in der

³³ Vgl. zu Gerstner hauptsächlich Kern, Josef: Hermann Gerstner. Leben und Werk. Würzburg: Schöningh 2000 (=Schriften des Stadtarchivs Würzburg 13). Wo nicht anders angegeben, sind die hier aufgeführten Informationen dort entnommen. Vgl. aber auch: Dannhauer, Paul G. u. Stephan Kellner: Hermann Gerstner (1903-1993) - ein schriftstellernder Bibliothekar als „Ariseur“. In: Jüdischer Buchbesitz als Raubgut: zweites Hannoversches Symposium. [am 10. und 11. Mai 2005 trafen sich Bibliothekare und Historiker zum Zweiten Hannoverschen Symposium Jüdischer Buchbesitz als Raubgut in der Gottfried-Wilhelm-Leibniz-Bibliothek, Niedersächsische Landesbibliothek]. Hrsg. von Regine Dehnel. Frankfurt a. M.: Klostermann 2006. S. 107–119; Kellner, Stephan: „Schreiben werde ich, schreiben, schreiben...“ - der Autor und Bibliothekar Hermann Gerstner. In: Rechte Karrieren in München: von der Weimarer Zeit bis in die Nachkriegsjahre. Hrsg. von Marita Krauss. München: Volk-Verlag 2010. S. 339–351. Außerdem den entsprechenden Eintrag in Klee, Ernst (Hrsg.): Das Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945. Frankfurt a. M.: Fischer 2007. Gerstner taucht regelmäßig in Kürschners Literatur-Kalender auf, dort werden auch seine Werke aus der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft angegeben.

³⁴ Vgl. Dannhauer, Paul G. u. Stephan Kellner: Hermann Gerstner (1903-1993) (2006), S. 109-110.

³⁵ Ein Drama mit dem Titel *Baldur und Loki* wurde aber 1935 im Münchener Rubin-Verlag Wilhelm Köhler veröffentlicht. Vgl. Kern, Josef: Hermann Gerstner (2000), S. 60.

³⁶ Vgl. ebd., S. 70.

³⁷ Dannhauer, Paul G. u. Stephan Kellner: Hermann Gerstner (1903-1993) (2006), S. 108.

11. Auflage (205.-255. Tausend). Dannhauer/Kellner führen diese Auflagenhöhen darauf zurück, dass Gerstner überwiegend im Zentralverlag Franz Eher Nachfolger veröffentlichte. Dieser Verlag, der auch Hitlers *Mein Kampf* verlegte, war quasi der offizielle Staatsverlag und „förderte seine Autoren gezielt durch Massenausgaben für NSDAP-Organisationen oder die Wehrmacht.“³⁸ Hohe Auflagenzahlen korrelieren also nicht zwangsläufig mit tatsächlichen hohen Leserzahlen oder der besonderen Beliebtheit eines Werks oder eines Autors. Gerstner wird von Dannhauer/Kellner als Produzent staats- und parteinaher Literatur beschrieben, der zwar keine Lobgedichte auf Hitler verfasst, jedoch die passenden Themen bearbeitet hätte. Nach dem Zweiten Weltkrieg veröffentlichte Gerstner neben eigenen literarischen Texten auch Übersetzungen/Bearbeitungen von Klassikern der Weltliteratur für Jugendliche wie *Der letzte Mohikaner* sowie Werke zu Leben und Werk des Schriftstellers Max Dauthendey und zu den Brüdern Grimm. Gerstner erhielt im ‚Dritten Reich‘, genauer gesagt 1942, den *Literaturpreis der Hauptstadt der Bewegung* (also München), im Jahr 1968 die Dauthendey-Plakette in Gold und im selben Jahr das Silberne Stadtsiegel der Stadt Würzburg.

Walther Eckart (1890-1978) war ein aus München stammender Volksschullehrer und Schriftsteller, der nicht nur im Rahmen der *Spiele und Feste der deutschen Schule* Stücke veröffentlichte, sondern auch in anderen Reihen und Verlagen, so z.B. im *Volksspieldienst* des Verlags Langen/Müller, in *Spiel‘ und sing!* des Münchener Verlags Valentin Höfling oder bereits 1927 im Bühnenvolksbundverlag. Eckart war zudem zu Beginn des 20. Jahrhunderts Verfasser einiger Beiträge in der Zeitschrift *Die Ähre. Wochenschrift für Dichtung, Konzert, Theater und Unterhaltungen*, in denen er sich zumeist mit Dramen oder Theateraufführungen, seltener auch mit Prosatexten beschäftigte.³⁹ Für die Zeitschrift *Das Gegenspiel. Monatsblätter für neue Dichtung*, die 1925/26 erschien, gibt der Katalog der DNB Eckart als Mitherausgeber an. Dies wird bestätigt durch Eckarts eigene Aussagen in einem Beitrag in *Begegnungen und Wirkungen. Festgabe für Rudolf Mirbt und das deutsche Laienspiel* aus dem Jahr 1956. Hier erwähnt Eckart, dass er Mirbt im Jahre 1925 zu einer Mitarbeit an dieser Zeitschrift habe überreden wollen:

³⁸ Ebd., S.109.

³⁹ Vergleiche dazu den Katalog des Deutschen Literaturarchivs Marbach.

[...] Rudolf Mirbt aber suchte ich 1925 eines Tages auf, um ihn zur Mitarbeit an einer von Jul. M. Becker, Ferd. Schell und mir gegründeten literarischen Monatsschrift „Das Gegenspiel“ zu gewinnen. Der Herausgeber der „Münchener Laienspiele“ aber war verlegerisch denn doch erfahrener als ich und tat damals klug daran, mir kein Manuskript zu übergeben; es wäre zwar in diesem Jahr 1925 wahrscheinlich in einem der 12 Hefte erschienen, zu denen es die Zeitschrift brachte, aber ein Honorar hätte er ganz gewiß nicht bekommen. Ich war am Jahresende heilfroh, daß ich den Drucker zahlen konnte.⁴⁰

Die Zeitschrift war also kein verlegerischer Erfolg und konnte sich nicht halten. Dieses Zitat zeigt außerdem, dass Eckart und Mirbt, über den im Kapitel über die *Münchener Laienspiele* noch viel zu sagen sein wird, sich persönlich kannten. Eckart war um 1925 offenbar Teil der Münchener Laienspiel- ‚Szene‘. Neben Mirbts Spielkreis, der seine Wurzeln im Münchener Jugendring gehabt habe, habe es damals, so Eckart, noch eine weitere, von ihm als sehr fähig beschriebene Spielschar gegeben, die St. Jürg-Spielschar des Münchener Quickborn unter Leitung von Alois Lippl. Er selber habe mit Freunden die *Münchener Laienspielschar 1925* gebildet, die die beiden anderen Gruppen überlebt und 10 Jahre lang existiert habe.⁴¹ Das erste von Eckarts Gruppe gespielte Stück war nach seinen Angaben Mirbts *Gevatter Tod. Ein Spiel der Liebe*, das 1923 als viertes Heft der Reihe *Münchener Laienspiele* erschienen war. Über eigene Veröffentlichungen schreibt Eckart in seinem Beitrag nicht, er veröffentlichte aber auch nach dem Zweiten Weltkrieg Spieltexte für Kinder und Jugendliche, z.B. in der Reihe *Die Schulreihe*, die von Erich Colberg im Deutschen Laienspiel-Verlag (der vorher Arwed Strauch Verlag geheißen hatte) herausgegeben wurde.⁴²

Nur wenige Informationen lassen sich zu Erich Bauer⁴³ und Gerhard Schubert zusammenstellen. So führt beispielsweise der Katalog der DNB Bauer zwar als Dramatiker, Schriftsteller und bayerischen Verfasser von Laienspielen und Titeln über das deutsche Volk und Kinderspiele, gibt aber keine Lebensdaten an. Als früheste Veröffentlichung eines dramatischen Textes von Bauer ist das 1934 in den *Münchener Laienspielen* erschienene *Saat und Ernte. Ein Spiel vom deutschen Bauerntum* (Heft 115) zu finden, dazu kommen in den 30er Jahren weitere Laienspieltexte, die z.B. bei Valentin Höfling in München oder bei Buchner, ebenfalls in München, erschienen. Auch nach

⁴⁰ Eckart, Walther: Als wir das „Spiel der Liebe“ spielten. In: *Begegnungen und Wirkungen. Festgabe für Rudolf Mirbt und das deutsche Laienspiel*. Hrsg. von Hermann Kaiser. Kassel, Basel: Bärenreiter 1956. S. 13–17. Hier: S. 13–14.

⁴¹ Vgl. ebd., 13-14.

⁴² Exemplarisch seien hier zwei Titel genannt, zum einen: Eckart, Walther: *Der böse Wirt. Ein kleines Schul-Weihnachtsspiel*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter-Verlag 1957 (=Bärenreiter-Laienspiele 273). Zum anderen ders.: *Es geschah in Bodivada. Ein Feierspiel von Menschenwürde und Gerechtigkeit*. Weinheim (Bergstrasse): Deutscher Laienspiel-Verlag 1967 (=Die Schulreihe 304).

⁴³ Der Erich Bauer, der die in dieser Reihe veröffentlichten Stücke *Brüderchen und Schwesterchen* (Heft 3) sowie *Die Sterntaler* (Heft 10) verfasst hat, ist nicht identisch mit dem SS-Mann Erich Hermann Bauer, der in der Zeit von 1942-43 im Vernichtungslager Sobibór an der Vergasung tausender Juden beteiligt war und ab 1950 bis zu seinem Tod 1980 im Gefängnis saß. Der Autor Erich Bauer hat in der letztgenannten Zeitspanne hingegen mehrere Bücher veröffentlicht, so dass die beiden Personen nicht identisch sein können.

dem Zweiten Weltkrieg veröffentlichte Bauer Spieltexte für Kinder und Jugendliche, aber auch für erwachsene Laienspieler bzw. Amateure.⁴⁴ Wie bereits angedeutet verfasste er zudem auch Werke über Spiel und Theater.⁴⁵ Ob Bauer neben seiner Tätigkeit als Schriftsteller noch einen weiteren Beruf ausübte, beispielsweise als Lehrer oder als Pädagoge im weiteren Sinne, ist nicht bekannt. Gerhard Schubert stammte möglicherweise aus Norddeutschland, neben der Schulentlassungsfeier *Jugendleite*, die 1940 als Band 12 der *Spiele und Feste der deutschen Schule* erschien, veröffentlichte er drei Texte in der Reihe *Die Schul- und Jugendbühne*, einer Spielreihe für den NS-Lehrerbund Gau Hamburg, die ab 1936 im Quickborn-Verlag in Hamburg erschien. Ein Gutteil der Stücke dieser Spielreihe ist in niederdeutscher Sprache verfasst, so auch eines der Stücke Gerhard Schuberts. Das alles sind Indizien, dass Schubert selber möglicherweise aus Hamburg und Umkreis bzw. Norddeutschland stammen könnte. Weitere verlässliche Informationen über ihn können nicht bereitgestellt werden. Damit ist über ihn ähnlich wenig bekannt wie über Paula Stolz, die einzige Autorin dieser Spielreihe. Sie war möglicherweise Lehrerin⁴⁶, lebte vermutlich in München⁴⁷ und promovierte aller Wahrscheinlichkeit nach im Jahr 1925 über Erziehungsromane in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts.⁴⁸ Dies sind Vermutungen, Lebensdaten usw. liegen nicht vor. Zu Helmut Fuchs konnten keine biographischen Informationen ermittelt werden.

Wie deutlich geworden sein dürfte, liegen zu den Autoren unterschiedlich viele Erkenntnisse und Forschungsergebnisse vor. Während Hermann Gerstner u.a. wegen seiner Verstrickungen in bestimmte Bereiche der nationalsozialistischen Herrschaft⁴⁹ Gegenstand historischer Forschung geworden ist, sind andere, wie Paula Stolz oder Gerhard Schubert, geradezu ein ‚unbeschriebenes Blatt‘. Auch die schriftstellerischen Karrieren vor, während und nach der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft verliefen unterschiedlich, manch einer war vorwiegend auf dem

⁴⁴ Als Beispiele seien genannt: Bauer, Erich: *Der Schalk von Schilda*. Ein lustiges Spiel für Jungen in 4 Bildern. Rotenburg a.d. Fulda: Deutscher Laienspiel-Verlag 1949 (=Die Schulreihe 3). Und ders.: *Verdacht auf Renate*. Ein Spiel für Mädchen. München: Buchner 1953. Außerdem ders.: *Der Kappelgeist*. Ein Volksschauspiel. Nürnberg: Glock u. Lutz 1953 (=Nürnberger Spiele 58).

⁴⁵ Wie z.B. Bauer, Erich: *Freude am Spiel in Schule und Freizeit*. Zeichnungen: Erich Bauer. Donauwörth: Auer 1967.

⁴⁶ Im Jahr 1932 erschien das Werk *Der Sprechchor in der Schule* von Hanns Belstler und Paula Stolz bei Oldenbourg in München. Der Lehrerberuf ist auch angesichts ihrer Stück-Veröffentlichung in der Reihe *Spiele und Feste der deutschen Schule* plausibel.

⁴⁷ Es erschienen unter ihrem Namen mehrere Werke, die sich in unterschiedlicher Perspektive mit der Stadt München beschäftigen: Stolz, Paula: *München*. Geschichte. München: Oldenbourg 1927 (=Bayernheft 45); Stolz, Paula: *Sagen rund um München*. Bilder von Jo Franziß. München: Oldenbourg 1929 (=Bayerischer Sagenhort 6); Stolz, Paula u. Irene Grill: *Unsere Stadt*. Ein Heimatbuch für die Münchner Jugend. Hrsg. von der Pädagog. Arbeitsstelle, München. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag 1954.

⁴⁸ Stolz, Paula: *Der Erziehungsroman als Träger des wechselnden Bildungsideals in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Dargestellt in der Zeit von Wielands *Agathon* bis zum Erscheinen des *Wilhelm Meister*. Dissertation. München 1924.

⁴⁹ Gerstner war als Bibliothekar beteiligt am Raub von Büchern aus besetzten Gebieten. Vgl. dazu Dannhauer, Paul G. u. Stephan Kellner: *Hermann Gerstner (1903-1993)* (2006).

Gebiet des Laienspiels oder Amateurtheaters aktiv, z.B. Erich Colberg oder Walther Eckart, während von anderen (Gerhard Schubert, Paula Stolz) keine Veröffentlichungen in diesem Bereich nach 1945 bekannt sind. Daneben steht dann die erfolgreiche schriftstellerische Karriere Rudolf Otto Wiemers, der den Bereich des Laienspiels hinter sich ließ und als anerkannter Schriftsteller Erfolge in verschiedenen literarischen Genres feierte.

5.3.2 Wer soll die Stücke spielen?

Angesichts des Reihentitels *Spiele und Feste der deutschen Schule* liegt schon auf der Hand, dass die vorliegenden Spieltexte von Kindern und Jugendlichen, die noch die Schule besuchen, zur Aufführung gebracht werden sollen. Die meisten der Stücke sind für Aufführungen durch größere Gruppen (also z.B. Schulklassen) geeignet. Bis auf *Brüderchen und Schwesterchen* (Heft 3, 10 Rollen) und *Gold und Brot* (Heft 13, vier Rollen), bieten alle Stücke durch das Auftreten von Chören oder verschiedenen Arten von Statistengruppen eine nicht genau festgelegte Anzahl von Rollen, so dass tendenziell eher viele Mitwirkende an den Aufführungen teilnehmen konnten. Ob eher jüngere oder ältere Schüler das Stück spielen sollten, ist zum Teil den Vorworten und Spielanweisungen zu entnehmen. Teilweise werden recht genaue Angaben gemacht, Heft 8 wurde beispielsweise von 13-14jährigen Mädchen erarbeitet und dürfte also auch für etwa diese Altersklasse spielbar sein.⁵⁰ Über *Herr Griesgram und Frau Musika* (Heft 9) heißt es in den Spielanweisungen, es sei „ohne jede Schwierigkeit in Sprache, Gebärde und Kostümierung von allen Jugendlichen über 13 Jahre darzustellen.“⁵¹ Eine Regieanweisung zu Beginn des Stücks *Mütter/Kinder/Puppen* (Heft 6) teilt Mädchen unterschiedlichen Alters unterschiedliche Aufgaben innerhalb des Stückes zu – der Kreis der Spielerinnen ist hier also nicht auf eine Klassenstufe beschränkt, sondern umfasst eine größere Bandbreite an Altersklassen.⁵² Das genaue Spielalter für die Stücke, die auf Feiern zur Schulentlassung von den Absolventinnen und Absolventen gespielt werden sollen⁵³, richtet sich nach der Art der Schule – die Volksschule wird in jüngeren Jahren beendet als das Gymnasium oder andere weiterführende Schulen.

⁵⁰ Vgl. Colberg, Erich: Die goldene Jungfrau. Ein märchenhaftes Spiel nach einer alten Nordsee-Sage. Leipzig: Arwed Strauch o.J. [1939] (=Spiele und Feste der deutschen Schule 8), S. 3–4.

⁵¹ Wiemer, Rudolf Otto: Herr Griesgram und Frau Musika. Ein Spiel zum Lobe der Musik. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1939] (=Spiele und Feste der deutschen Schule 9), S. 4.

⁵² Stolz, Paula: Mütter / Kinder / Puppen. Ein Spiel zum Muttertag. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1938] (=Spiele und Feste der deutschen Schule 6), S. 3.

⁵³ Diese Stücke sind: Wiemer, Rudolf Otto: Das Spiel vom (1938), sowie Schubert, Gerhard: Jugendleite. Eine Schulentlassungsfeier. Musik von Hermann Erdlen. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1940] (=Spiele und Feste der deutschen Schule 12).

Wenn man lediglich die Personenverzeichnisse betrachtet, sind neun der 13 untersuchten Stücke für gemischte Spielgruppen gedacht⁵⁴, drei für eine ausschließlich männliche Besetzung⁵⁵ sowie eines für eine rein weibliche Spielgruppe.⁵⁶ Ein Blick in die Vorworte liefert jedoch genaueren Aufschluss darüber, an welche Art von aufführender Gruppe die Autoren gedacht haben bzw. wie die Besetzung bei eventuellen Erstaufführungen war. *Die goldene Jungfrau* von Erich Colberg (Heft 8) bietet mit der Rolle des Jan eine einzige männliche Rolle, die jedoch, so ist es dem Vorwort zu entnehmen, bei der ersten Aufführung von einem Mädchen dargestellt wurde. Das Stück hatte Colberg, wie oben bereits erwähnt, mit 13-14jährigen Mädchen erarbeitet.⁵⁷ Auch *Die Sterntaler* (Heft 10) soll bzw. kann von einer reinen Mädchengruppe aufgeführt werden. Es gibt nur eine dezidiert männliche Rolle, den alten Mann. Die Kinder könnten zwar – zumindest teilweise – auch von Jungen dargestellt werden, genauso gut aber von Mädchen. Eines von ihnen wird vom Sterntalermädchen als „Schwester“⁵⁸ angesprochen, ist also eindeutig als weibliche Rolle angelegt. Berücksichtigt man diese Informationen, so sind drei der Stücke für ein rein weibliches Ensemble gedacht, drei für ein rein männliches, während sieben ein gemischtes Ensemble erfordern. Es ist davon auszugehen, dass für die Aufführung in Schulen nicht immer gemischte Spielgruppen zur Verfügung standen bzw. gefunden werden konnten, denn Koedukation war im ‚Dritten Reich‘ nur in den Volksschulen üblich. Für die weiterführenden Schulen galt in der Regel das Prinzip der Geschlechtertrennung: „Dort, wo vor 1933 Koedukation eingeführt worden war, wurde sie nach Möglichkeit wieder abgeschafft. Gemischte Mittel- und Oberschulen galten nur dann als statthaft, wenn die Zahl der Schüler nicht ausreichte, um getrennte Schulen einzurichten.“⁵⁹ Für eventuelle Aufführungen an einer Oberschule für Mädchen mussten also gegebenenfalls Mädchen männliche Rollen übernehmen, umgekehrt an einem humanistischen Gymnasium.⁶⁰ Als weitere Möglichkeit käme natürlich infrage, Stücke bzw. Rollen so zu ändern, dass sie von reinen Mädchen- oder Jungengruppen gespielt werden könnten.

⁵⁴ Wobei in dreien der Stücke (Hefte 4, 5, 7) deutlich mehr männliche als weibliche Figuren auftreten, in dreien (Hefte 3, 8, 10) deutlich mehr weibliche als männliche und in dreien (2, 11, 12) das Verhältnis ungefähr gleich ist. Oder anders ausgedrückt: das genaue Verhältnis richtet sich danach, welches Geschlecht die Statisten haben.

⁵⁵ Hefte 1, 9 und 13.

⁵⁶ Mütter/Kinder/Puppen (Heft 6).

⁵⁷ Colberg, Erich: *Die goldene Jungfrau* (1939), S. 3–4.

⁵⁸ Bauer, Erich: *Die Sterntaler* (1939), S. 11.

⁵⁹ Grüttner, Michael: *Das Dritte Reich* (2014), S. 464.

⁶⁰ Das Gymnasium war im ‚Dritten Reich‘ eine Schulform, die nur Jungen offenstand, eine gymnasiale Ausbildung für Mädchen war nicht vorgesehen. Im Vergleich zu seiner Stellung in der Weimarer Republik verlor das Gymnasium ab 1933 spürbar an Bedeutung. Hatte es am Ende der Weimarer Republik noch ein Viertel der höheren Schulen gestellt, so waren 1940 nur noch ein Zehntel der höheren Jungenschulen Gymnasien. Vgl. ebd.

5.3.3 Für wen, wie und wo sollen die Stücke aufgeführt werden?

Die Stücke der Reihe weisen zum Teil schon in ihren Titeln auf die Anlässe hin, zu denen sie aufgeführt werden sollten. Eindeutig in die Weihnachts- oder Vorweihnachtszeit eingeordnet werden können so die Stücke *Weihnachtliche Lichtfeier* (Heft 1), *Die Sterntaler. Ein weihnachtliches Märchenspiel* (Heft 8), *Das Spiel von der Mittwinternacht. Ein Weihnachtsspiel* (Heft 11) und auch *Frau Holle, wir wecken dich wieder auf! Ein Mittwintermärchen* (Heft 7). Für den Monat Mai als Aufführungszeitraum gibt es zwei Stücke, *Der Maien ist kommen. Ein fröhliches Spiel* (Heft 5)⁶¹ und *Mütter/Kinder/Puppen. Ein Spiel zum Muttertag* (Heft 6), für welches der genaue Spielanlass im Untertitel genannt wird. Hier sind vor allem die Mütter der spielenden Mädchen als Publikum vorgesehen. Speziell für den Anlass der Schulentlassung sind zwei der Stücke gedacht, *Das Spiel vom treuen Eckart. Ein Weibspiel zur Schulentlassung* (Heft 4) und *Jugendleite. Eine Schulentlassungsfeier* (Heft 12). Intendierte Zuschauende dieser Feiern sind unter anderem die Eltern der Schulabgänger.

Bei den restlichen Stücken (Hefte 2, 3, 8, 9 und 10) lässt sich nicht vom Titel auf den Aufführungsanlass schließen. Dem Reihentitel gemäß ist selbstverständlich die Schule als Aufführungsort bzw. -umgebung anzunehmen. Konkretere Hinweise zum Spielanlass liefern – wo vorhanden – die Vorworte bzw. Spielanweisungen. Das Spiel *Die goldene Jungfrau* von Erich Colberg (Heft 8), welches u.a. den hohen Wert des Getreides im Vergleich zu Gold betont, sei besonders für Aufführungen zum Erntedankfest geeignet, so der Autor im Vorwort. Auch wird empfohlen, es im Rahmen einer Unterrichtseinheit wie „Der Bauer“ oder „Unser täglich Brot“ zu erarbeiten.⁶² *Herr Griesgram und Frau Musika* (Heft 9) wird im Untertitel als Spiel zum Lobe der Musik bezeichnet. Im Vorwort heißt es über das Stück:

Es ist eigens zu dem Zweck geschrieben, einen Schul- oder Hausmusikabend (größeren oder kleineren Stils), wie er z. B. alljährlich am „Tage der deutschen Hausmusik“ veranstaltet wird, einzurahmen, ihm einen heiter-spielerischen Hintergrund zu geben, der nicht ohne tiefere Bedeutung bleibt und daneben engere Beziehungen zwischen Musizierenden und Zuhörern zu knüpfen vermag.⁶³

Auch unter dem Verzeichnis der Rollen ist zu lesen, das Stück sei am besten an einem Hausmusikabend zu spielen, der von der Schule oder einer Musikgruppe veranstaltet werde. Hier

⁶¹ Dieses Stück könne jedoch auch schon früher im Jahr aufgeführt werden, heißt es im Vorwort, da das Winteraustreiben durchaus schon im März beginnen könne. Siehe Fuchs, Helmut: *Der Maien ist kommen. Ein fröhliches Spiel*. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1938] (=Spiele und Feste der deutschen Schule 5), S. 4.

⁶² Vgl. Colberg, Erich: *Die goldene Jungfrau* (1939), S. 3–5.

⁶³ Wiemer, Rudolf Otto: *Herr Griesgram und* (1939), S. 3.

findet sich aber zudem der Hinweis, das Stück sei „auch ohne ‚Musik-Teil‘ zu verwenden.“⁶⁴ Für letzteren Fall werden direkt im Spieltext nötige Textänderungen bzw. alternative Formulierungen vorgeschlagen, so auf den Seiten 30 und 34.

Näheres zu den Anforderungen an den Aufführungsort bzw. Bühnengröße und –art sowie Bühnenbild und Kostüme findet sich in den Vorworten und Spielanweisungen, teilweise in kurzen Bemerkungen unter dem Personenverzeichnis sowie innerhalb der Regieanweisungen. Die Kostüme sollen in der Regel einfach gehalten sein. In *Die Sterntaler* (Heft 10) heißt es z.B. unter dem Rollenverzeichnis: „Spielkleidung: Einfach und schlicht und ohne allen künstlichen Goldfitter.“⁶⁵ Einfachheit der Kleidung wird auch in den Spielanweisungen zu *Das Spiel vom treuen Eckart* (Heft 4) gefordert. Hier sollen die Farben der Kostüme symbolisch auf die Figuren abgestimmt sein.⁶⁶ Für die meisten Stücke wird kein besonderes Bühnenbild benötigt – im Gegenteil, eine einfache Ausstattung der Bühne, die nur aus einer erhöhten Spielfläche, einem Podium oder ähnlichem ohne Kulisse bestehen soll, wird fast überall als ausreichend dargestellt.⁶⁷ Auch die notwendige Spielweise wird, wenn darauf eingegangen wird, als eher schlicht beschrieben, so wie hier für *Das Spiel vom treuen Eckart* (Heft 4):

Die Spielweise sei, dem Legendencharakter des Ganzen entsprechend, schlicht und feierlich bestimmt. Die Gruppen der Jungen und Mädchen müssen immer als Gruppe in Erscheinung treten; lediglich die Sprecher heben sich, einen Schritt vor ihnen, heraus.⁶⁸

Neben der einfachen Spielweise wird hier auch gefordert, dass der einzelne nicht zu sehr hervorstechen solle – was sowohl die Aussage dieses Stückes im Besonderen (das Volk steht über

⁶⁴ Ebd., S. 2.

⁶⁵ Bauer, Erich: *Die Sterntaler* (1939), S. 4.

⁶⁶ Wiemer, Rudolf Otto: *Das Spiel vom* (1938), S. 5.

⁶⁷ Vgl. z.B. Eckart, Walther: *Deutsches Volk, du* (1938), S. 3: „Das Spiel bedarf keiner weiteren Szene als eines Podiums mit ein paar Podesten und Stufen, die von vorne und seitlich zum Podium führen. Den Hintergrund bildet ein einfarbiger Vorhang, der mit Sinnbildern oder Anrufen geschmückt ist.“; Wiemer, Rudolf Otto: *Das Spiel vom* (1938), S. 5: „Am besten wird es auf einer erhöhten Spielfläche [...] dargestellt, ohne Kulissen, ohne Hintergrund. Jedoch müssen einige Stufen in den Raum der Zuschauer hinabführen, und zwischen diesen muß ein geräumiger Mittelgang frei bleiben.“; Fuchs, Helmut: *Der Maien ist kommen* (1938), S. 4: „Aber es ist auch sonst überall möglich [das Stück zu spielen, B.K.], wo Mauer- und Treppenwerk ist, das die Burg des Winters bilden kann. Und es ist durchaus denkbar, daß etwa eine Schulgemeinde zu solch einem Mauerwerk hinzieht [...]. Aber auch mancher Platz vor dem Eingang zur Schule oder zur Turnhalle bietet eine Spielgelegenheit, wenn der Eingang nur etwas erhöht liegt.“; Eckart, Walther: *Das Spiel von der Mittwinternacht. Ein Weihnachtsspiel*. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1939] (=Spiele und Feste der deutschen Schule 11), S. 5: „Der Spielplatz ist ein Podium, im Schulzimmer an der Stelle von Pult und Tafeln; ein Ruffenbehang deckt den Unterbau der Podiumsgestelle nach vorne ab.“

⁶⁸ Wiemer, Rudolf Otto: *Das Spiel vom* (1938), S. 5.

allem) unterstreicht, als auch der Wertschätzung des Gemeinschaftsgedankens im Nationalsozialismus im Allgemeinen entspricht.

5.3.4 Aufbau der Stücke

5.3.4.1 Umfang und Einteilung in Szenen oder Akte

Die Spieltexte der Reihe umfassen meist etwa 20-30 Seiten, der kürzeste Text hat einen Umfang von 8 Seiten (*Jugendleite*, Heft 12), der längste einen von 40 (*Herr Griesgram und Frau Musika*, Heft 9).⁶⁹ Vier Stücke (Hefte 1, 6, 8 und 10) sind nicht äußerlich kenntlich in kleinere Einheiten wie z.B. Szenen unterteilt. In den übrigen Stücken werden die Unterteilungen mal als Auftritte (Hefte 2 und 7), mal als Handlungen (Hefte 4, 9 und 13), als Bilder (Heft 3) oder als Geschehen (Heft 11) bezeichnet. In *Der Maien ist kommen* (Heft 5) und *Jugendleite* (Heft 12) sind sie ohne weitere Benennung durch Nummerierung kenntlich gemacht. Auch die Anzahl der Unterteilungseinheiten schwankt, zwischen zwei Handlungen in *Gold und Brot* (Heft 13) und zehn Auftritten in *Frau Holle, wir wecken dich wieder auf!* (Heft 7). Der klassischen Form des Dramas mit fünf (oder auch drei) Akten entspricht rein formal etwas mehr als ein Drittel der Stücke, so hat *Brüderchen und Schwesterchen* (Heft 3) fünf Bilder, *Das Spiel von der Mittwinternacht* (Heft 11) fünf Geschehen, während *Das Spiel vom treuen Eckart* (Heft 4), *Herr Griesgram und Frau Musika* (Heft 9) und *Jugendleite. Eine Schulentlassungsfeier* (Heft 12) jeweils drei Handlungen bzw. nicht näher benannte Teile umfassen. Diese formale Kennzeichnung entspricht jedoch nicht immer auch inhaltlich der klassischen Aktaufteilung, in *Jugendleite* beispielsweise sind die einzelnen Teile nicht durch eine durchgehende Handlung, einen wie auch immer gearteten Spannungsbogen miteinander verbunden, sie stehen vielmehr ohne Verbindung oder Übergang nebeneinander und umfassen Bekenntnisse der Schulabgänger zu Volk und Vaterland, feierliche Worte einer Lehrkraft und verschiedene Lieder. Am deutlichsten entspricht *Herr Griesgram und Frau Musika* dem Aufbau eines klassischen Dramas. In der ersten Handlung lassen die drei Musiker sich ihre Instrumente und das Recht zu Musizieren von Herrn Griesgram, der Musik nicht leiden kann, abkaufen. Die Protagonisten werden, ganz im Sinne einer Exposition, vorgestellt und der Konflikt (Musiker gegen Musikhasser bzw. das Verlangen zu Musizieren vs. die Verpflichtung, dieses nicht zu tun) wird angedeutet. In der zweiten Handlung wird der Konflikt offenkundig, die Musiker können dem Wunsch, Musik zu machen, nicht bzw. nur unter großen Anstrengungen widerstehen. Sie beschließen, Herrn Griesgram aufzusuchen. In der dritten Handlung schließlich wird das Problem gelöst: Herr Griesgram verlässt die Stadt, und die Musiker werden in Zukunft wieder musizieren können.⁷⁰ Insgesamt lässt sich

⁶⁹ 10 oder weniger Seiten: 1 Stück, 11-20 Seiten: 3; 21-30 Seiten: 7; 31-40 Seiten: 2 Stücke.

⁷⁰ Zu *Herr Griesgram und Frau Musika* (Heft 9) vergleiche auch das Teilkapitel zum thematischen Schwerpunkt Musik.

feststellen, dass die *Spiele und Feste der deutschen Schule* hinsichtlich des Aufbaus kein regelmäßig auftauchendes Schema aufweisen, schon aufgrund der sehr unterschiedlichen Länge der Stücke gibt es ganz unterschiedliche Gestaltungen hinsichtlich Szeneneinteilung oder Spannungsaufbau.

5.3.4.2 Regiebemerkungen

Anzahl, Umfang und Funktionen der Regiebemerkungen variieren in den Stücken der *Spiele und Feste der deutschen Schule*. So kommt z.B. das Stück *Weihnachtliche Lichtfeier* von Hermann Gerstner (Heft 1) mit wenigen Regiebemerkungen aus. Die wenigen vorhandenen geben gelegentlich an, dass sich eine Person bewegt⁷¹, nach dem Auftritt des vierten Lichtbringers machen sie deutlich, mit welchem der anderen Lichtbringer er spricht.⁷² Auch das Anbringen der Lichter auf dem Kranz durch die Lichtbringer steht in den Regiebemerkungen.⁷³ Über den Fahnenbandträger heißt es bei seinem Auftritt in einer Regiebemerkung „(erscheint mit roten Bändern in der Hand)“⁷⁴. Mehr Regiebemerkungen gibt es im zehn Seiten langen Spieltext nicht. Hinweise darauf, wie eine Handlung ausgeführt werden soll (also z.B. schnell oder langsam oder Angabe einer Bewegungsrichtung) gibt es ebenso wenig wie Affektbeschreibungen oder Beschreibungen des Schauplatzes. Auch das Stück *Jugendleite. Eine Schulentlassungsfeier* (Heft 12) kommt nahezu ohne Regiebemerkungen aus. Nur Beginn und Ende des Stückes, Einmarsch und Ausmarsch der Schülerinnen und Schüler, werden jeweils durch eine Regiebemerkung verdeutlicht.⁷⁵ Es gibt keine Hinweise auf irgendwelche Arten von Bewegung, Gestik, o.ä., wie auch schon bei *Weihnachtliche Lichtfeier* fehlt jegliche Angabe von Affekten oder Gefühlen sowie Beschreibungen des Schauplatzes.

Die anderen Stücke der Reihe enthalten mehr Regiebemerkungen, die unterschiedliche Umfänge besitzen. Neben sehr kurzen Regiebemerkungen, die nur eines oder wenige Worte umfassen, – sehr häufig in *Frau Holle, wir wecken dich wieder auf!* – gibt es auch Regiebemerkungen in vollständigen Sätzen. Sie sind in der Regel ein oder zwei Zeilen lang, manchmal ein wenig länger. Auffällig lange Regiebemerkungen, die eine halbe Seite oder mehr füllen, gibt es nicht. Eine Ausnahme ist die Regiebemerkung zu Beginn des Stückes *Die goldene Jungfrau*, in die eine Skizze eingefügt ist, die

⁷¹ „Rufer: (tritt vor)“ (S. 6); „Erster Lichtbringer: (erscheint mit brennender Kerze)“ (S. 8); ebenso für den dritten Lichtbringer (S.10) und mit dem Zusatz „in ruhigen Händen“ auch für den zweiten Lichtbringer (S. 9).

⁷² So z.B. „(zum zweiten Lichtbringer)“ (S.11).

⁷³ „Erster Lichtbringer: (indem er seine Kerze auf den Kranz steckt)“ (S. 13).

⁷⁴ Gerstner, Hermann: *Weihnachtliche Lichtfeier* (1937), S. 14.

⁷⁵ „(Einmarsch der zu entlassenden Jungen und Mädchen. Musik: Einleitung des Liedes: Unser Frühling) (Schubert, Gerhard: *Jugendleite* (1940), S. 8.) und „(Ausmarsch der schulentlassenen Jungen und Mädchen. Musik: Nachspiel zum Lied: ‚Wir ziehen der Sonne entgegen‘)“ (ebd.).

schematisch die Bühnenanordnung, den Standort des Chores und die Plätze der Zuschauer zeigt.⁷⁶ Die Regiebemerkungen erfüllen verschiedene Funktionen. Häufig werden Auftritte⁷⁷, Abgänge⁷⁸ und andere Handlungen oder Aktionen⁷⁹ von Personen angegeben. Auch Musikeinsätze werden in ihnen erwähnt.⁸⁰ Außerdem werden die Adressaten der Figurenrede angegeben oder Schauplätze oder Bühnenbilder beschrieben.⁸¹ In einigen werden zum Teil auch die Kleidung der Figuren und Requisiten in den Regiebemerkungen beschrieben bzw. genannt⁸², gelegentlich auch etwas ausführlicher der Umgang mit ihnen.⁸³ Außerdem gibt es Einblicke in das Gefühlsleben der Figuren bzw., wenn man die Regiebemerkungen als Anweisungen für die Umsetzung auf der Bühne liest, Anweisungen, wie sie dargestellt werden sollen, entweder in Form kurzer Ein-Wort-

⁷⁶ „(Der Chor steht im Halbkreis. Im Hintergrund des Halbkreises ein Podium, falls im Saal gespielt wird. [Siehe Skizze.]“ (Colberg, Erich: Die goldene Jungfrau (1939), S. 7.). Hier ist dann die Skizze eingefügt.

⁷⁷ Beispiele: „*Ansager: (kommt ebenfalls)*“ (Wiemer, Rudolf O.: Gold und Brot. Ein Mahnspiel in zwei Handlungen. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1942] (=Spiele und Feste der deutschen Schule 13), S. 11.). „(Bei den Worten Eckarts kommen Ehre, Arbeit, Opfertat herein und stellen sich nebeneinander auf.)“ (ders.: Das Spiel vom (1938), S. 28.). „*Schwesterchen: (tritt von rechts auf die Bühne und lauscht)*“ (Bauer, Erich: Brüderchen und Schwesterchen. Ein schlichtes deutsches Märchenspiel nach Grimm. Leipzig: Arwed Strauch o. J. (=Spiele und Feste der deutschen Schule 3), S. 8.).

⁷⁸ Beispiele: „Knecht Ruprecht: (geht langsam hoch aufgerichtet über die Treppe und durch die Zuschauer ab.)“ (Eckart, Walther: Das Spiel von (1939), S. 33.). „(Sie gehen mit den Puppen nach verschiedenen Seiten ab.)“ (Stolz, Paula: Mütter / Kinder / Puppen (1938), S. 19.).

⁷⁹ Beispiele: „(betrachtet besorgt ihre Näherei, die sie hochhebt)“ (ebd., S. 17.). „*Ansager: (weicht vor ihm zurück)*“ (Wiemer, Rudolf O.: Das Spiel vom (1938), S. 7.). „(Setzt sich vorne hin.)“ (Eckart, Walther: Frau Holle, wir wecken dich wieder auf! Ein Mittwintermärchen. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1938] (=Spiele und Feste der deutschen Schule 7), S. 9.).

⁸⁰ Musikeinsätze werden auf unterschiedliche Arten gekennzeichnet, durch Nennung von Liedtiteln, in ganzen Sätzen oder auch nur durch einzelne Worte: „(Böhmes ‚Deutsches Kinderlied‘)“ (Stolz, Paula: Mütter / Kinder / Puppen (1938), S. 13.). „(Nun erklingt ein wehmütiges Frühwinter- oder Herbstlied, wie ‚Nirgends hört man mehr ein Schall...‘)“ (Eckart, Walther: Das Spiel von (1939), S. 10.). „[...] Man hört Tutehorn draußen blasen. Er kommt näher und singt:“ (Wiemer, Rudolf O.: Herr Griesgram und (1939), S. 5.). „(Leise erklingt Musik.) [...] (Musik verklingt langsam.)“ (Eckart, Walther: Frau Holle, wir (1938), S. 7.). „(Lange Stille.) / (Musik.)“ (Colberg, Erich: Die goldene Jungfrau (1939), S. 22.).

⁸¹ Beispiele: „(Buben basteln in Gruppen an einem ‚Weihnachtswald‘. Kleine Fichtenzweige und -ästlein werden von ihnen als Wald eingesteckt, mit Flimmerpulver oder Watte ‚beschneit‘ gemacht; das Knusperhäuschen steht in der Mitte [...]. Sie arbeiten an einem Tisch, auf Stuhl und Schemel.)“ (Eckart, Walther: Das Spiel von (1939), S. 26.). „(Im Schloß. Ein dunkelroter Vorhang schließt den Hintergrund der Bühne ab. Er ist in der Mitte geteilt. [...])“ (Bauer, Erich: Brüderchen und Schwesterchen (o. J.), S. 12.). „(Das Spiel bedarf keiner weiteren Szene als eines Podiums mit ein paar Podesten und Stufen, die von vorne und seitlich zum Podium führen. Den Hintergrund bildet ein einfarbiger Vorhang, der mit Sinnbildern oder Anrufen geschmückt ist [...].)“ (Eckart, Walther: Deutsches Volk, du (1938), S. 3.).

⁸² Beispiele: „Das Lichtkind: (in weißem losen Gewand kommt durch die Lichtgasse und trägt einen kleinen brennenden Lichterbaum oder eine Lichtkrone auf den Spielplatz.)“ (Eckart, Walther: Das Spiel von (1939), S. 37.); „(Der Mann in ärmlicher Kleidung, doch nicht bettlermäßig, kommt gebückt langsam herein.)“ (Wiemer, Rudolf Otto: Gold und Brot (1942), S. 10.); „(Herr Gernegroß – schäbig im Gehrock und alten Zylinder – und Herr Allesmein – als fetter, protziger Neureich – kommen von entgegengesetzten Seiten vor dem Podium aufeinander zu.)“ (Eckart, Walther: Deutsches Volk, du (1938), S. 4.); „Drei Mädchen: (weiß gekleidet, bringen die Lichtkrone [...])“ (ders.: Frau Holle, wir (1938), S. 24.).

⁸³ Beispiele: „Der Fachmann: (Schleppt rechts und links unter dem Arm auf Pappetafeln große Zahlentabellen und eine grob gezeichnete Karte von Deutschland, die ihm während seines Vortrages immer hinderlich sind, so daß er sie bald herzeigt, hinstellt, fallen läßt.)“ (Eckart, Walther: Deutsches Volk, du (1938), S. 11.); „(Die Spielerinnen gehen mit den Tischen und Puppen weg, neue kommen mit Strickzeug und Arbeitskörbchen. Drei von ihnen tanzen mit ihrer Puppe je einen Vers des folgenden Gedichtes; dann sitzen die ‚Mütter‘ in der Mitte beisammen, die Puppen werden in netten Gruppen auf die Stufen gesetzt.)“ (Stolz, Paula: Mütter / Kinder / Puppen (1938), S. 15.).

Affektbeschreibungen⁸⁴ oder auch durch etwas längere Äußerungen.⁸⁵ Nicht in jedem Stück tauchen alle der hier aufgezählten Funktionen von Regiebemerkungen auf. Sie werden in den meisten Stücken in kleinerer Schriftgröße gedruckt als die Figurenrede und die Sprecherbezeichnungen, teilweise sind sie zusätzlich kursiv gesetzt oder stehen in Klammern. Insgesamt lässt sich sagen, dass je nach Autor und Stück die Regiebemerkungen unterschiedlich sind. Ihre Form, Häufigkeit und Funktion scheinen stärker individuellen Vorstellungen und den Erfordernissen des einzelnen Stücks angepasst zu sein, als dass sie feste Normen oder Konventionen erkennen lassen bzw. erfüllen.

5.3.4.3 Illusionsbrechungen

In fünf der untersuchten Stücke wird die Illusion des Bühnengeschehens gebrochen. Am Ende des Stückes *Herr Griesgram und Frau Musika* wird das ganze Spiel als solches ‚entlarvt‘. Die Musiker verabschieden sich mit den Worten „Das Spiel ist aus.“⁸⁶ vom Nachtwächter Tutehorn, der angesichts dieser Äußerung etwas verwirrt zurückbleibt. Doch dann bemerkt er die Zuschauer und findet einen Programmzettel, auf dem der Titel des Stücks zu lesen ist. Somit kann er das ganze vorhergehende Geschehen als Spiel enttarnen:

Tutehorn:
[...]
Aha! Jetzt habe ich den Trick:
Ein Spiel war es, das man hier sah!
Erdacht das Ganze und erdichtet
und folglich weder schlimm noch wahr!
[...]
Das Spiel ist aus! Das Spiel ist aus!
Ihr lieben Leute geht nach Haus!
[...]⁸⁷

So wird die Illusion durchbrochen, das Publikum wird direkt von Tutehorn angesprochen – so wie auch schon im vorherigen Verlauf des Stückes Lautenschlag, Fiedolin und Pikkolo Kontakt zum

⁸⁴ Beispiele: „*Mann: (sinnend)*“ (Wiemer, Rudolf Otto: *Gold und Brot* (1942), S. 16.); „*Alle: (begeistert)*“ (ders.: *Das Spiel vom* (1938), S. 29.); „*Gernegroß: (ganz entsetzt)*“ (Eckart, Walther: *Deutsches Volk, du* (1938), S. 26.); „*Bärbl: (angstvoll)*“ (ders.: *Frau Holle, wir* (1938), S. 11.). „*Vierter Wichtel: (fast übermütig)*“ (ebd., S. 21.).

⁸⁵ Beispiele: „(Bei den folgenden Worten der Sprecherin sinkt der Chor wieder zusammen, mutlos, so daß das die Vorszene abschließende Gebet vorbereitet ist.)“ (Colberg, Erich: *Die goldene Jungfrau* (1939), S. 8.).

⁸⁶ Wiemer, Rudolf Otto: *Herr Griesgram und* (1939), S. 42.

⁸⁷ Ebd., S. 44.

Publikum aufnahmen, als sie mit diesem den Kanon *Lob sei dir, Frau Musika* einübten⁸⁸, nachdem sie zuvor mit Erstaunen das Publikum wahrgenommen hatten.⁸⁹

Ebenfalls in Interaktion mit den Zuschauern tritt die Sprecherin, die am Anfang und am Ende des Stückes *Die Sterntaler* (Heft 10) auftritt. Sie spricht jeweils direkt das Publikum an.⁹⁰ Weitere direkte Ansprachen des Publikums gibt es in *Deutsches Volk, du schaffst dich frei!* (Heft 2) durch den Sprecher des Vorspruchs,⁹¹ in *Das Spiel vom treuen Eckart* (Heft 4) durch den Ansager⁹² sowie in *Mütter/Kinder/Puppen* (Heft 6) zu Anfang und Ende des Stücks durch die beiden Spielführerinnen.⁹³ Diese Hinwendungen zum Publikum führen jeweils zu einem Bruch der Illusion des Bühnengeschehens.

5.3.5 Musik

Insgesamt ist festzustellen, dass Musik innerhalb der Reihe *Spiele und Feste der deutschen Schule* von großer Bedeutung ist. Nahezu in jedem Spiel ist Musik vorgesehen, die einzige Ausnahme bildet das Stück *Gold und Brot* von Rudolf Otto Wiemer (Heft 13). Häufig⁹⁴ kommen Lieder vor, also gesungene Musikstücke.⁹⁵ Lieder (und Musik im Allgemeinen) spielen eine besondere Rolle in *Herr Griesgram und Frau Musika* (Heft 9), das den Untertitel *Ein Spiel zum Lobe der Musik* trägt. Hier geht es um die Liebe dreier Musiker zur Musik und wie sie sich gegen einen Musikhasser behaupten müssen.⁹⁶ Reine Instrumentalmusik wird seltener eingesetzt als Lieder, kommt jedoch ebenfalls vor. Ihr werden in der Forschung für den Einsatz innerhalb eines Bühnenstückes verschiedene Funktionen zugeschrieben:

⁸⁸ Ebd., S. 15–17.

⁸⁹ „[...] Mitten darin bricht jedoch Lautenschlag wie entgeistert ab, der Mund bleibt ihm offen stehn, die beiden anderen hören auch auf und betrachten ihn erstaunt.) [...] Lautenschlag: (zeigt auf die Zuschauer) Dort! Ein Mirakel ist geschehn! / Zuschauervolk in dichten Haufen! / Gewiß sind sie herbeigelaufen / hier auf den Marktplatz! Da! Seht da! / (Er hat Fiedolin nach vorn gezerrt, dieser hält die Hand über die Augen.)“ (ebd., S. 14.).

⁹⁰ Siehe die Ausführungen zur sprachlichen Gestaltung ihrer Textpassagen weiter oben und Bauer, Erich: *Die Sterntaler* (1939), S. 5 und S. 18.

⁹¹ Eckart, Walther: *Deutsches Volk, du* (1938), S. 3.

⁹² Wiemer, Rudolf Otto: *Das Spiel vom* (1938), S. 32.

⁹³ Stolz, Paula: *Mütter / Kinder / Puppen* (1938), S. 3-4 und S. 23.

⁹⁴ Besonders in den Heften 4, 5, 6, 9 und 12.

⁹⁵ Mir ist bewusst, dass die musikwissenschaftliche Definition von „Lied“ mehr umfasst, als dass es sich dabei um ein Musikstück mit Gesang handelt. In dieser Arbeit wird der Begriff „Lied“ jedoch in einer verkürzten und vereinfachenden Bedeutung verwendet, um so reine Instrumentalmusik von Musik mit Gesang bzw. reinem Gesang zu unterscheiden.

⁹⁶ Zur Bedeutung der Musik in diesem Stück siehe das Teilkapitel zum thematischen Schwerpunkt *Musik*.

Man differenziert bei Sch[auspielmusik] nach Einleitungs-, Zwischenakt-, Verwandlungs- und Schlussnummern, welche den Inhalt deutlich strukturieren und die Zeit für Umbauten oder Kostümwechsel überbrücken. Außerdem dienen Instrumentalstücke der Ausdruckssteigerung, der Vermittlung des Lokalkolorits, der Klärung von Zusammenhängen und der emotionalen Einstimmung auf eine Situation. [...] Hinzu kommt Inzidenzmusik als Bestandteil der Handlung, nämlich Ständchen, Hirtenweisen, Trinklieder, Melodramen, Jagdmusik, Märsche, auch Signale und Auftrittsmotive – etwa eine Trompetenfanfare zur Ankündigung eines Machthabers – oder Couplets mit Bezugnahme auf aktuelle Ereignisse [...].⁹⁷

In mehreren Stücken gibt es Beispiele von Inzidenzmusik, so sollen in *Brüderchen und Schwesterchen* (Heft 3) an mehreren Stellen Jagdhörner erklingen⁹⁸, in *Der Maien ist kommen* (Heft 5) ertönt mehrfach eine Sommerfanfare.⁹⁹ Auch das Musizieren der drei Musiker in *Herr Griesgram und Frau Musika* (Heft 9) auf einer Geige, einer Flöte und einer Laute¹⁰⁰ sowie das Erklingen eines Horns könnten als Inzidenzmusik bezeichnet werden, da sie fest in der Handlung verankert sind.

Die im Personenverzeichnis von *Der Maien ist kommen* (Heft 5) aufgeführte Instrumentenspielschar spielt, auch ohne dass dazu gesungen wird.¹⁰¹ In *Brüderchen und Schwesterchen* soll „Streichmusik“ zur Untermalung eingesetzt werden.¹⁰² In *Frau Holle, wir wecken dich nieder auf!* (Heft 7) soll einmal eine nicht weiter beschriebene Musik erklingen, offensichtlich ohne Gesang.¹⁰³ Zu Anfang dieses Stückes soll ein nicht näher bezeichnetes winterliches Lied erklingen, hier wird in der entsprechenden Regiebemerkung nicht deutlich, ob es rein instrumental gespielt oder (auch) gesungen werden soll.¹⁰⁴ In *Die goldene Jungfrau* (Heft 8) ertönt eine Geigenmelodie.¹⁰⁵ Für diese Musikeinsätze ist als Funktion jeweils die emotionale Einstimmung auf eine Situation anzunehmen, im Falle von *Die goldene Jungfrau* ist auch Ausdruckssteigerung als Funktion bzw. mögliche Wirkung der Musik zu vermuten.

In *Herr Griesgram und Frau Musika* (Heft 9) besteht zudem die Möglichkeit, ein Hausmusikprogramm als kleines Konzert innerhalb der Handlung einzufügen, so dass die

⁹⁷ Saary, Margareta: [Artikel] Schauspielmusik.

⁹⁸ Bauer, Erich: *Brüderchen und Schwesterchen* (o. J.), S. 8 und 14.

⁹⁹ Fuchs, Helmut: Fuchs: *Der Maien ist kommen* (1938), S. 12.

¹⁰⁰ Vgl. Wiemer, Rudolf Otto: *Herr Griesgram und* (1939), 5, 42.

¹⁰¹ Fuchs, Helmut: Fuchs: *Der Maien ist kommen* (1938), S. 17.

¹⁰² „Hinter der Bühne kann Streichmusik diese Szene untermalen.“ (Bauer, Erich: *Brüderchen und Schwesterchen* (o. J.), S. 23.).

¹⁰³ Vgl. Eckart, Walther: *Frau Holle, wir* (1938), S. 7: „(Leise erklingt Musik.) [...] (Musik verklingt langsam).“

¹⁰⁴ „(Zu einem winterlichen Lied ziehen durch die Zuschauer ein: Frau Holle, die vier Wichteln und die vier Wächter, die feierlich ihre Standarten tragen. [...]).“ (ebd., S. 4.).

¹⁰⁵ „Während die Jungfrau abgeht, erklingt die Geigenmelodie.“ (Colberg, Erich: *Die goldene Jungfrau* (1939), S. 25.).

musikalischen Beiträge ein integraler Bestandteil des Stückes werden.¹⁰⁶ In *Die Sterntaler. Ein weihnachtliches Märchenspiel* (Heft 10) finden sich im Stücktext an verschiedenen Stellen Hinweise auf Einleitungs-, Zwischen- und Schlussmusik. Die Zwischenmusiken sind durch fortlaufende Buchstaben voneinander unterschieden und in einem eigenen Heft erschienen, worauf bei den Ausführungen zu den Aufführungsbestimmungen hingewiesen wird: „Für Aufführungen mit Musik stehen Kompositionen von August Bauer zur Verfügung: Partitur RM.5.- (1. und 2. Violine, Blockflöte; 3stimmiger Liedersatz); ferner 1 Satz Stimmen zu RM. 2.50 und 3stimmige Chorstimmen zu je RM.-.15.“¹⁰⁷ Auf die dreistimmigen Chorsätze wird außerdem noch in einer Fußnote am Anfang des Spieltextes hingewiesen, ihr Erwerb wird dem Leser bzw. Spielleiter nahegelegt: „Sämtliche Singchöre sind von August Bauer - Würzburg dreistimmig gesetzt. Wir empfehlen dringend den Bezug des Musikmaterials.“¹⁰⁸ Im Stücktext selber werden die Lieder nur in einem einstimmigen Satz abgedruckt. Zu anderen Heften ist Musik ebenfalls in einem gesonderten Band vorhanden, auf diese Publikationen wird in den Vorworten oder in Fußnoten innerhalb des Spieltextes hingewiesen.¹⁰⁹ Auch zu *Weihnachtliche Lichtfeier* (Heft 1) ist zusätzliche Musik gesondert erhältlich:

Wer eine weitere musikalische Ausgestaltung vornehmen will, kann die Instrumentalmusik, die der Komponist Rudolf Thißken zu dieser Dichtung geschrieben hat und die auch für Schülerorchester geeignet ist, durch Vermittlung des Strauch-Verlages in Leipzig beziehen.¹¹⁰

In *Deutsches Volk, du schaffst dich frei!* (Heft 2) wird am Ende des Stückes auf das Lied *Arbeitervolk, die Stunde hat geschlagen* verwiesen, welches in *Junge Gefolgschaft*, Heft 1, auf Seite 4 zu finden sei.¹¹¹ Hier wird also auf ein an anderer Stelle (und sogar bei einem anderen Verlag) publiziertes Musikstück hingewiesen, das dem Autor an dieser Stelle als besonders geeignet erschien. Bei Hinweisen auf bekannte (Volks)Lieder wird lediglich der Titel des entsprechenden Liedes in einer Regieanweisung genannt, zum Beispiel in *Deutsches Volk, du schaffst dich frei!* (Heft 2) *Im März* der

¹⁰⁶ „An dieser Stelle wird das ganze Hausmusikprogramm eingefügt. Es wird abwechselnd von Fiedolin und Pikkolo angesagt. Dabei ist Gelegenheit, erläuternde Hinweise über Komponisten und Stücke – so man das will – vorlesen zu lassen. [...] Wird das Stück ohne ‚Hausmusik‘ gespielt, so geht es hier gleich weiter.“ (Wiemer, Rudolf Otto: Herr Griesgram und (1939), S. 30).

¹⁰⁷ Bauer, Erich: *Die Sterntaler* (1939), S. 2.

¹⁰⁸ Ebd., S. 5.

¹⁰⁹ Dies ist der Fall bei den Heften 6, 11 und 12 und natürlich, wie bereits ausgeführt, Heft 10.

¹¹⁰ Gerstner, Hermann: *Weihnachtliche Lichtfeier* (1937), S. 3.

¹¹¹ Das wörtliche Zitat lautet: „Unter dem Lied ‚Arbeitervolk, deine Stunde hat geschlagen‘ in *Junge Gefolgschaft*, Heft 1, S. 4 – Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel – marschieren alle ab, als drängten sie die Gegner hinaus.“ (Eckart, Walther: *Deutsches Volk, du* (1938), S. 28.).

*Bauer*¹¹² oder in *Das Spiel von der Mittwinternacht* (Heft 11) unter anderem *Hobe Nacht der klaren Sterne*¹¹³ und *Leise rieselt der Schnee*¹¹⁴. Weder Noten noch Text werden abgedruckt, es gibt auch keine Hinweise, wo diese zu finden wären, da wohl davon ausgegangen wird, dass Text und Melodie bekannt sind oder in vielen Liederbüchern ohne Probleme aufzufinden wären. In *Der Maien ist kommen* (Heft 5) werden der Text und teilweise auch die Melodie bekannter Lieder dagegen abgedruckt, z.B. von *Trarira, der Sommer der ist da*¹¹⁵ oder *Im Frühtau zu Berge...*¹¹⁶. Ebenso verhält es sich in *Mütter/Kinder/Puppen* (Heft 6) mit Text und Noten von *Die Blümelein, sie schlafen*.¹¹⁷ Bei einigen Stücken sind die Noten der Lieder direkt im Stücktext abgedruckt (Hefte 1, 4, 5, 6 und 10), nur die Liedtexte ohne Noten finden sich als Teile der Figurenrede im Stücktext der Hefte 9 (*Herr Griesgram und Frau Musika*) und 12 (*Jugendleite*). In Heft 9 finden sich die entsprechenden Noten stattdessen im Anhang. Dort sind sie auch in *Die goldene Jungfrau* (Heft 8) zu finden. Hier wird in Regiebemerkungen nur der Liedeinsatz als solcher erwähnt, weder Text noch Noten werden abgedruckt. Das Publikum wird in zwei Stücken in die Musik mit einbezogen. Am Ende von *Der Maien ist kommen* (Heft 5) sollen alle, Darsteller wie Zuschauer, gemeinsam das Lied *Der Mai ist gekommen* singen.¹¹⁸ In *Herr Griesgram und Frau Musika* (Heft 9) sollen die Zuschauer den Kanon *Lob sei dir, Frau Musika*, der in der Handlung des Stücks eine wesentliche Rolle spielt, mitsingen. Die drei Musiker Lautenschlag, Fiedolin und Pikkolo üben das Lied mit den Zuschauern ein.¹¹⁹

Das häufige Vorkommen von Musik – sei es Instrumentalmusik, der Gesang einzelner Figuren oder der Einsatz von Chören – lässt darauf schließen, dass in den Stücken so eine größere Anzahl von Schülerinnen und Schülern mitwirken sollte und konnte, als es die Anzahl der Sprechrollen ermöglichen würde. So können ganze Klassen oder Abschlussjahrgänge an der Umsetzung eines Stückes mitwirken. Auch das Mitwirken von Schülerinnen und Schülern mit unterschiedlichen Begabungen – darstellerischen wie musikalischen – wird so möglich.

¹¹² Ebd., S. 4.

¹¹³ Eckart, Walther: *Das Spiel von* (1939), S. 8. Dieses von Hans Baumann verfasste Lied war bzw. ist eines der bekanntesten Weihnachtslieder aus der Zeit des Nationalsozialismus. Vgl. zu *Hobe Nacht der klaren Sterne* und Nationalsozialistischen Weihnachtsliedern im Allgemeinen Stoverock, Karin: *Musik in der* (2013), S. 438–440. Außerdem ebd., S. 653–656. Zu Hans Baumann siehe ebd., S. 349–366.

¹¹⁴ Eckart, Walther: *Das Spiel von* (1939), S. 26.

¹¹⁵ Fuchs, Helmut: *Fuchs: Der Maien ist kommen* (1938), S. 8.

¹¹⁶ Ebd., S. 12–13.

¹¹⁷ Stolz, Paula: *Mütter / Kinder / Puppen* (1938), S. 22–23.

¹¹⁸ Fuchs, Helmut: *Fuchs: Der Maien ist kommen* (1938), S. 17.

¹¹⁹ Wiemer, Rudolf Otto: *Herr Griesgram und* (1939), S. 15–17.

5.3.6 Vorlagen und Quellen der Stücke

Für einige der *Spiele und Feste der deutschen Schule* sind Vorlagen oder Quellen, die als Inspiration gedient haben könnten, zu identifizieren. *Die Sterntaler* (Heft 10) basiert auf dem gleichnamigen Märchen aus der Märchensammlung von Jacob und Wilhelm Grimm, das zwar in Details leicht verändert wurde, die Märchenvorlage aber ohne weiteres erkennen lässt. Auch *Brüderchen und Schwesterchen* (Heft 3) beruht auf einem gleichnamigen Grimm'schen Märchen, die Handlung folgt weitgehend der Märchenvorlage. Das Stück *Frau Holle, wir wecken dich wieder auf!* bezieht sich nicht auf das manchmal auch *Frau Holle* genannte Grimm'sche Märchen *Goldmarie und Pechmarie*, mit dem es keine Gemeinsamkeit aufweist. Die im Stück auftretende Frau Holle ist eine mächtige Gestalt, deren Erwachen in Zusammenhang mit dem Sieg des Lichts über die Dunkelheit in Verbindung gebracht wird, womit die dunkelste Zeit des Jahres beendet wird. Damit deutet die Frau Holle-Figur auf Elemente der Sagen um Frau Holle (in manchen Regionen auch Frau Percht oder Perchta genannt), die in der Zeit der Rauhnächte (21./22. oder 24. Dezember bis 2./3. oder 6. Januar) auf die Erde komme und schaue, wer über das Jahr fleißig oder faul gewesen sei.¹²⁰

Das Spiel vom treuen Eckart (Heft 4) lässt die gleichnamige Sagenfigur des treuen, vor Schaden warnenden Helfers auftauchen, die unter anderem in Ludwig Tiecks zweiteiliger Erzählung *Der treue Eckart und der Tannhäuser*¹²¹ auftritt wie auch in Goethes Ballade *Der getreue Eckart* den Kindern zu Hilfe kommt. Das Stück *Die goldene Jungfrau* von Erich Colberg (Heft 8) trägt den Untertitel *Ein märchenhaftes Spiel nach einer alten Nordsee-Sage*. In seinem Vorwort geht der Autor aber nicht auf diese angeblich zugrundeliegende Sage ein, obwohl er relativ ausführlich über das Entstehen des Stücks in der Arbeit mit 13-14jährigen Mädchen und über die Erarbeitung der richtigen Spielweise spricht. Ob es also tatsächlich eine Sagenvorlage gibt bzw. inwieweit das Stück dieser folgt oder von ihr abweicht bleibt ungeklärt. Die übrigen Stücke haben keine klar erkennbare Vorlage.

5.3.7 Sprachliche Gestaltung der Figurenrede

Die meisten der *Spiele und Feste der deutschen Schule* sind in Versen gehalten. Lediglich *Brüderchen und Schwesterchen* (Heft 3) ist (nahezu) vollständig in Prosa verfasst – nur bei den Worten der nachts den Kammerfrauen erscheinenden Königin handelt es sich um einen Paarreim: „Was macht mein Kind, was macht mein Reh? / Nun komm ich noch dreimal, dann nimmermehr.“¹²² Diese Zeilen,

¹²⁰ Zu verschiedenen Sagen um Frau Holle vgl. Paetow, Karl: *Frau Holle. Volksmärchen und Sagen*. 3. Aufl., Neuausg. Husum: Husum-Druck- und Verlagsgesellschaft 1986 (=Husum-Taschenbuch). Und Timm, Erika: *Frau Holle, Frau Percht und verwandte Gestalten. 160 Jahre nach Jacob Grimm aus germanistischer Sicht betrachtet*. Unter Mitarbeit von Gustav Adolf Beckmann. Stuttgart: Hirzel 2003.

¹²¹ Veröffentlicht 1799 in *Romantische Dichtungen* und erneut 1812 in *Phantasia*.

¹²² Bauer, Erich: *Brüderchen und Schwesterchen* (o. J.), S. 18.

die in den darauffolgenden Nächten leicht abgewandelt von der Königin erneut gesprochen werden, entsprechen dem Text des bekannten Grimm'schen Märchens. Ein Verzicht auf sie von Seiten des Autors hätte auch den Verzicht auf ein wesentliches Wiedererkennungsmerkmal des Märchens bedeutet. Dadurch, dass sie innerhalb eines ansonsten in Prosa verfassten Stückes stehen, heben sie sich von der übrigen sprachlichen Gestaltung stark ab. Dies passt zu ihrem geheimnisvollen, prophetischen Charakter, das Mysteriöse des plötzlichen Auftauchens der Königin wird so unterstrichen.

Die Stücke *Die Sterntaler* (Heft 10) und *Jugendleite. Eine Schulentlassungsfeier* (Heft 12) sind teils in Versen und teils in Prosa verfasst. In letzterem wird so der Text des Lehrers von dem der jugendlichen Sprecher, vier Jungen und drei Mädchen, abgesetzt, deren Passagen aus Versen bestehen. Im Vorwort des Stückes heißt es zu den Worten des Lehrers:

Sie sind als Beispiel gedacht und ausgeführt worden, um durch den Wortlaut die Feierhandlung deutlich werden zu lassen. Es widerspricht dem Sinn und der Form der vorliegenden Feier, wenn an dieser Stelle eine längere Rede des Schulleiters oder seines Beauftragten steht. Zudem ist es niemals gut, wenn zwei Reden während einer Feier gehalten werden. Es wird deshalb empfohlen, den Sätzen des Lehrers die Form feierlicher Prosa zu geben.¹²³

Der Hinweis, dass die Worte nur als Beispiel gedacht seien, eröffnet die Möglichkeit, vom vorgegebenen Text abzuweichen, so dass zum Beispiel auf lokale Gegebenheiten und Besonderheiten eingegangen werden kann. Außerdem wird der freien Gestaltungsmöglichkeit aber auch ein Rahmen gesetzt. Der Anteil des Lehrers in diesem Spiel soll nicht zu groß werden, er soll nicht zu einer Rede ausgeweitet werden. Auch soll der Lehrertext zwar einen feierlichen, also dem Rahmen angemessenen Charakter haben, nicht aber in Verse gesetzt werden. So bleibt er vom bekenntnishaften Text, den die Jugendlichen sprechen, deutlich unterschieden.

In *Die Sterntaler* (Heft 10) sprechen die Figuren des Stückes, also die Märchenerzählerin, das Sterntalermädchen, die vier Kinder, der alte Mann und die Sternenmädchen, in Prosa. Lediglich die Sprecherin, die zu Beginn und am Ende des Stückes auftritt, spricht in Versen. In ihrem ersten Auftritt variieren die Zeilen stark in der Länge und in der Anzahl der Hebungen und Senkungen:

Sprecherin (tritt aus dem Vorhang):
Es war einmal,
so hebt es an –
hört ihr, wie eine Glocke klingt:
Es war einmal,

¹²³ Schubert, Gerhard: *Jugendleite* (1940), S. 6.

das alte Lied,
in dem die Sehnsucht heimlich schwingt –
es war einmal,
ein Tor aufgeht,
wißt ihr, wer an dem Tore steht?
Das Märchen selber ist's und winkt:
euch ist's, als ob die Zeit versinkt.
(*Zwischenmusik B*)
Ein Traum blüht auf,
kommt, laßt uns gehn,
auch ihr sollt in die Sterne sehn!¹²⁴

Das Reimschema könnte man wie folgt wiedergeben: axb axb acc dd xee. Auffällig ist die dreimalige Wiederholung der Zeile „Es war einmal“, die, als typischer Beginn eines Märchens, auf den märchenhaften Charakter des nachfolgenden Spiels hinweist. Dies wird unterstützt durch die Erwähnung des Märchens, das einer Person gleich am Tore steht und winkt und so den Zuschauer des Stücks gleichsam begrüßt und ihn in der Märchenwelt willkommen heißt. Der Sprecherin gehören auch die letzten Worte des Stückes, mit denen sie sich an das Publikum wendet:

Die Sprecherin:
Nun ist zu End' das kleine Spiel,
und sollt' ich noch was sagen,
so bitt' ich euch, ein jeder möcht'
nach Hause etwas tragen,
vom Licht, das aufgeflammt hell
in dunkler Winternacht,
und wer's in seinem Herzen birgt,
den hat es froh gemacht.¹²⁵

Im Vergleich zum Text der Sprecherin am Anfang des Stückes ist das Metrum hier gleichmäßiger. Vierhebige und dreihebige jambische Verse wechseln einander ab, die Zeilen enthalten jeweils zwischen sechs und acht Silben, sind also in etwa gleich lang. Auch das Reimschema bietet mehr Regelmäßigkeit, es ließe sich als xaxa xbxn notieren. Jeweils zwei Zeilen sind also durch einen Kreuzreim miteinander verbunden, die übrigen Zeilen sind ohne Reim. Insgesamt wirkt diese Textpassage harmonischer als die zu Beginn des Stückes. Das Stück ist nun vorbei, die Handlung zu einem guten Ende gebracht, Konflikte und Probleme gelöst – das spiegelt sich auch in der sprachlichen Gestaltung der Schlusspassage wider.

¹²⁴ Bauer, Erich: Die Sterntaler (1939), S. 5.

¹²⁵ Ebd., S. 18.

Die Lieder des Singchores, der in *Die Sterntaler* immer wieder auftritt, sind teilweise in Paarreimen gehalten, z.B.:

Singchor (Lied II, 3. Str.):
Sinkt die Nacht herein,
weht ein dichtes Schnei'n.
Welt ward stumm und kalt,
doch im dunklen Wald
Kind voll Sehnsucht stand,
das trotz Not und Tod
seine Sterne fand.¹²⁶

Nur die Zeile „das trotz Not und Tod“ bleibt ohne Endreim mit einer anderen Zeile, wodurch sie stärker auffällt und Not und Tod ein stärkeres Gewicht bekommen. Dieses wird zusätzlich verstärkt durch den enthaltenen Binnenreim von Not auf Tod. Ähnlich ist es schon in der zweiten Strophe desselben Liedes, in der einzig die Zeile „Herz in hartem Schmerz“¹²⁷ mit keiner anderen durch einen Endreim verbunden ist, ebenfalls aber einen Binnenreim aufweist. Auch hier wird eine Zeile besonders hervorgehoben, die eine negative Aussage oder Stimmung hat. In der ersten Strophe des Liedes stellt sich die Situation allerdings anders dar, hier lautet die reimlose Zeile „Hand, die Blüten fand“ – also keine Zeile, die negative Emotionen oder Stimmungen transportiert. An anderen Stellen singt der Chor mit Kreuzreim

Singchor I: „Wer die Sterne sucht“:
(Wiederholung.)
(Erste Strophe.)
Wer die Sterne sucht,
der muß einsam sein,
dunkel ist der Weg,
führt durch Nacht und Schnei'n.
Das Geheimnis birgt
tief des Waldes Schoß,
aus der Stille löst
sich ein Wunder groß.¹²⁸

an wieder anderen nahezu ohne Reim (lediglich die zweite und die vierte Zeile reimen sich hier):

Singchor (Lied III, 3. Strophe, Wiederholung):
Sterne, lichte Welten,
flammend durch die Zeit.
Über unsern Sternen

¹²⁶ Ebd., S. 7.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Ebd., S. 14.

kreist die Ewigkeit.
Und wenn Eis und Winter
Herz in Fesseln schlägt,
Sehnsucht kann nicht sterben,
die zum Licht dich trägt.¹²⁹

Diese unterschiedlichen verwendeten Reimformen hängen sicher nicht zuletzt mit den unterschiedlichen Melodieführungen und musikalischen Gestaltungen der jeweiligen Lieder zusammen. Diese sind nicht uninteressant, häufig sind z.B. Wechsel der Taktart innerhalb der Lieder, teilweise sogar in jedem zweiten Takt.¹³⁰ Das ist für Musiker durchaus anspruchsvoll.

Gelegentlich ist eine Einzelstimme aus dem Chor zu hören, deren Text ebenfalls in Versen abgefasst ist. Es ist zu vermuten, dass dieser Text gesprochen und nicht gesungen werden sollte, da es nirgendwo Hinweise darauf gibt, auf welche Melodie diese Passagen möglicherweise gesungen werden sollten. Da die Zeilenanzahl der im Folgenden zitierten Passage höher liegt als die des Liedes, welches der Chor davor und danach singt, gibt es also auch nicht die Möglichkeit, den Text auf die Melodie dieses Liedes zu singen:

Einzelstimme aus dem Singchor:
Nur ein schlichtes Kleid
blieb dem Kind allein,
Mutter wob es warm,
wob die Liebe ein.
Und ein Stückchen Brot,
voll der Erde Segen,
wenn der Hunger droht,
auf den fremden Wegen.¹³¹

Mit dem Chor und der Sprecherin drücken sich jene Instanzen in gebundener Sprache aus, die nicht direkt Teil der Handlung sind und auch eine Art kommentierende Funktion besitzen. Die eigentlich handelnden Figuren – inklusive der Märchenerzählerin, die aus einem Buch vorliest – sprechen in Prosa, was ihnen und ihrer Sprache eine gewisse Lebendigkeit verleiht.

¹²⁹ Ebd., S. 18.

¹³⁰ Eine Strophe des Liedes *Ging ein Sturm durchs Haus* z.B. ist 11 Takte lang. Das Lied beginnt im 3/4-Takt, wechselt im vierten Takt zum 4/4-Takt, im sechsten zurück zum 3/4-Takt. Der siebte Takt ist ein 2/4-Takt, der achte wieder ein 3/4-Takt. Der neunte Takt ist wieder ein 4/4-Takt, die Takte zehn und elf wiederum 3/4-Takte. Innerhalb von elf Takten ändert sich die Taktart also sechsmal. (Siehe ebd., S. 6.). Noch häufiger sind Taktwechsel im ersten Lied, *Wer die Sterne sucht*. Hier ändert sich die Taktart nach jeweils einem Takt, 2/4 und 4/4 wechseln einander ab. Lediglich die letzten beiden Takte haben dieselbe Taktart, 4/4-Takt. In 16 Takten ändert sich die Taktart in diesem Lied damit 14mal. (Siehe ebd., S. 5–6.).

¹³¹ Ebd., S. 7.

Alle übrigen Stücke der Reihe sind in Versform geschrieben. Zwei Stücke sind durchgängig in Paarreimen gehalten, weisen aber kein einheitliches Versmaß auf.¹³² Trotz der durchweg gebundenen Sprache und der Endreime gelingt es in *Der Maien ist kommen* (Heft 5), die auftretenden Kinder zu Beginn des Stückes – vor dem Auftritt des Winters und dem Beginn der eigentlichen Handlung – relativ informell und kindgerecht sprechen zu lassen:

Gerhard (mit einem Kreisel und Peitsche): Was meinst, was der Kreisel kostet?
Heinz: Zeig mal! (*Er nimmt den Kreisel und betrachtet ihn kritisch.*)
 Die Zwecke ist halb verrostet –
 ich schätze, zugekriegt haste den.¹³³

Anna: Ach, laßt doch das olle Ballfangen sein!
 Wir spielen alle im Kreis!
Lore: O fein!¹³⁴

Neben Zusammenziehungen von Worten wie „meinste“ aus „meinst du“ im ersten Beispiel gibt es auch vermeintlich kindlich klingende Äußerungen wie im zweiten Beispiel über das „olle Ballfangen“, worin Langeweile und die Ablehnung des gerade gespielten Spieles ausgedrückt werden, sowie die begeisterte Aufnahme der neuen Spielidee mit „O fein!“.

Sieben Stücke weisen weder ein einheitliches Versmaß noch ein durchgängiges Reimschema auf.¹³⁵ In *Deutsches Volk, du schaffst dich frei!* (Heft 2) dominieren Paarreime, doch auch Kreuzreime tauchen auf¹³⁶ und teilweise gibt es einzelne Zeilen, die ohne Reim bleiben. Diese Bandbreite zeigt sich in folgendem Ausschnitt:

Gernegroß (mit Allesmein auf den Stufen zu Michel heran):
 Ich habe die Ehre, Herr Michel, wie geht's,
 immer zufrieden?
Michel: Zufrieden. (*Immer knapp.*)
Allesmein: Und die Ernte?
Michel: Desgleichen.
Gernegroß: Freut uns, wie stets,
 wenn alles bei Ihnen stimmt.
Michel: Soso.
Gernegroß: Sie sind also Ihrer Ernte froh?
Michel: Ich hab's schon gesagt.
Allesmein (zu den beiden Binderinnen): Und die hübschen Kinder?
Erste Binderin: Wir danken!

¹³² Hefte 4 und 5.

¹³³ Fuchs, Helmut: Fuchs: *Der Maien ist kommen* (1938), S. 5. Die Anordnung des Textes folgt dem Druckbild des Originals.

¹³⁴ Ebd., S. 6. Die Anordnung des Textes folgt dem Druckbild des Originals.

¹³⁵ Hefte 1, 2, 6, 7, 8, 11 und 13. (In Heft 9 ist der Vers überwiegend ein Knittelvers.)

¹³⁶ Vgl. z.B. Eckart, Walther: *Deutsches Volk, du* (1938), S. 4-5, S.17.

Zweite Binderin: Desgleichen!
Gernegroß: Und keine Sorgen für den Winter?
Michel: Ist unsere Sache.
Gernegroß: Um Himmels willen!
 Warum so stolz?!
 Der Mensch ist immer vom selben Holz...
Michel: Was ich bestreite...!
Allesmein (fährt auf): Na, hören Sie mal!
 Sie wollen doch wohl nichts Besseres sein...!
Gernegroß (winkt ab): Ich bitte: sachlich! Und kein Krawall! –
 Herr Michel, Sie haben Hunger wie alle,
 die Männer, die Frauen, die (*weist auf die Binderinnen*) niedlichen Zwei...
Erste Binderin: Man lebt ganz erträglich bei Haferbrei.¹³⁷

Das Zitat wurde in dieser Länge gewählt, da daran einige Probleme, die die sprachliche Gestaltung des Stückes aufweist, gezeigt werden können. In der vorliegenden Passage sind die Dialoganteile der einzelnen Personen äußerst kurz, häufig bestehen sie nur aus einem Wort. Hier noch so etwas wie ein Versmaß auszumachen, ist schwierig, dieser Abschnitt könnte beinahe in Prosa geschrieben sein. Hinweise darauf, dass ein Beibehalten der sonst im Stück vorherrschenden Versstruktur auch hier beabsichtigt ist, gibt es aber an einigen Stellen. Zum einen macht das Druckbild an einigen Stellen deutlich, dass hier weiterhin Verse gemeint sind, indem Absätze gesetzt werden, z.B. bei „Freut uns, wie stets, /wenn alles bei Ihnen stimmt.“ Auch tauchen in der zitierten Textstelle weiterhin Reime auf, z.B. „[...] die Männer, die Frauen, die (*weist auf die zwei Binderinnen*) niedlichen Zwei... /*Erste Binderin:* Man lebt ganz erträglich bei Haferbrei.“. Teilweise sind die Endreime aber aufgrund der höchst unterschiedlichen Zeilenlänge leicht zu übersehen bzw. zu ‚überlesen‘, wie bei „*Michel:* Soso. /*Gernegroß:* Sie sind also Ihrer Ernte froh?“ Teilweise sind es unreine Reime, die angesichts der unterschiedlichen Zeilenlängen und des daraus resultierenden holprigen Rhythmus auch nicht sofort auffallen: „*Allesmein (zu den beiden Binderinnen):* Und die hübschen Kinder? /*Erste Binderin:* Wir danken! /*Zweite Binderin:* Desgleichen! /*Gernegroß:* Und keine Sorgen für den Winter?“ Ähnlich reimt sich „mal“ auf „Krawall“, hier ist die Länge des Vokals unterschiedlich. An einzelnen Stellen ist unklar, ob hier das Druckbild möglicherweise einzelne Verse auseinanderzieht. Die Stelle „*Gernegroß:* Um Himmels willen! /Warum so stolz?! /Der Mensch ist immer vom selben Holz...“ könnte auch so gesetzt sein: ‚*Gernegroß:* Um Himmels willen! Warum so stolz?! /Der Mensch ist immer vom selben Holz.‘ So würden zwei gleichlange Zeilen mit je vier Hebungen und dem Endreim stolz /Holz entstehen. Alles in allem drängt sich bei der genaueren Betrachtung der zitierten Passage und auch anderer Textstellen der Eindruck auf, dass auf die sprachliche Gestaltung der Figurenrede etwas mehr Sorgfalt hätte verwendet werden können.

¹³⁷ Ebd., S. 6–7.

In *Mütter/Kinder/Puppen* (Heft 6) dominieren zunächst Kreuzreime, ab Seite 7 Paarreime. Für diese Veränderung gibt es keine nachvollziehbaren, aus der Handlung motivierten Gründe. Auch in diesem Stück tauchen unreine Reime auf, so reimt z.B. auf S. 3 und 4 „dran“ auf „Plan“, auf S. 8 „gibt“ auf „liebt“ oder auf S. 16 „leider“ auf „gescheiter“. In *Frau Holle, wir wecken dich wieder auf!* (Heft 7) ist der Paarreim vorherrschend, dazwischen tauchen auch Kreuzreime auf.¹³⁸ Sehr ähnlich ist die Verteilung von Paar- und Kreuzreim in *Gold und Brot* (Heft 13). Auch in *Die goldene Jungfrau* (Heft 8) wechseln sich Paar- und Kreuzreim ab, hier jedoch mit weniger deutlicher Dominanz des Paarreims. Dazwischen gibt es auch immer wieder Passagen ohne jeglichen Endreim. In *Das Spiel von der Mittwinternacht* (Heft 11) wird hauptsächlich Paarreim, dazwischen aber auch Kreuzreim und Schweifreim verwendet. Für letzteren sei hier ein Beispiel angeführt:

Das dritte Mädchen:

Für die Eltern, für die Kinder,
daß die Armut werde linder,
ruft es bittend uns herein:

Das vierte Mädchen:

Helft, o helft! Denn seht, sie haben,
die uns halfen, längst begraben,
und nun sind sie so allein!¹³⁹

In all diesen Stücken sind jeweils keine aus der Handlung des Stücks motivierten Gründe für einen Wechsel der Reimform zu erkennen. Ebenfalls allen gemeinsam ist das uneinheitliche Versmaß. Doch während in einigen Stücken die Änderungen entweder nur klein oder doch wieder von einer gewissen Regelmäßigkeit geprägt sind¹⁴⁰ – also nicht einzelne Zeilen, die länger oder kürzer als die umgebenden oder in einem anderen Versmaß sind, sondern längere Textabschnitte, in denen sich das Versmaß von dem in anderen Textabschnitten unterscheidet –, fällt in anderen die Uneinheitlichkeit des Versmaßes stärker auf und äußert sich z.B. stellenweise in holprigen, schwieriger zu lesenden Versen.¹⁴¹

Das Stück *Herr Griesgram und Frau Musika* (Heft 9) ist als einziges nahezu durchgängig in Knittelversen gehalten. Das Reimschema (Paarreim) wird nur selten unterbrochen, z.B. von vereinzelt umarmenden Reimen

Fiedolin (stöhnt):

Mir ist das Nichtstun eine Last!

¹³⁸ Vgl. z.B. Eckart, Walther: *Frau Holle, wir* (1938), S. 4.

¹³⁹ Ders.: *Das Spiel von* (1939), S. 21.

¹⁴⁰ Vgl. z.B. ebd.

¹⁴¹ Vgl. z.B. Eckart, Walther: *Deutsches Volk, du* (1938).

Die Langeweile frißt sich ein.
Das sollten erst drei Monde sein?
Drei Jahre dünken sie mich fast?¹⁴²

oder Schweifreimen:

Fiedolin (seufzt):
Drei Monde schon!
Lautenschlag (spöttisch):
Befreit seid ihr von ihrer Fron!
Nun werdet ihr schon übermütig?
Bedenkt das Gold, das gute Essen!
Habt ihr den Troddelrock vergessen,
das Glück, das euch Herr Griesgram gütig
in euren leeren Bauch gestopft?
Plagt euch die Reue endlich? Klopft
das Herz euch höher, Musikanten?
[...]¹⁴³

Die sprachliche Gestaltung des Stückes wirkt wohl überlegt, auch die Wortwahl ist dem märchenhaften Stoff angemessen. Statt drei Monate verzichten die Musiker z.B. drei „Monde“¹⁴⁴ auf Musik, Fiedolin „dükt“¹⁴⁵, es wären schon Jahre, ein „Büttel“¹⁴⁶ wird gerufen und der Thron, auf dem Frau Musika sitzt, ist gülden statt golden.¹⁴⁷ Einzelne Figuren oder Figurengruppen werden – außer im anfangs erwähnten *Jugendleite* sowie im Stück *Brüderchen und Schwesterchen* die nachts erscheinende Königin – nirgends durch ihre Sprechweise oder die Gestaltung der Figurenrede von anderen unterschieden oder in bestimmter Weise charakterisiert.

5.4 Thematische Schwerpunkte

Da die Spielreihe nicht sehr umfangreich ist, ist es schwierig, thematische Schwerpunkte durch gehäuftes Vorkommen auszumachen. Angesichts des geringen Umfangs der Reihe ist zudem schon das einmalige Auftauchen eines Themas oder Themenkomplexes bemerkenswert. Dennoch lassen sich thematische Aspekte ausmachen, die in mehreren der Stücke von Bedeutung sind.

¹⁴² Wiemer, Rudolf Otto: Herr Griesgram und (1939), S. 27.

¹⁴³ Ebd., S. 26.

¹⁴⁴ Siehe die beiden vorhergehenden Zitate, ebd., 26 und 27.

¹⁴⁵ Ebd., S. 27.

¹⁴⁶ Ebd., S. 40.

¹⁴⁷ Ebd., S. 42.

5.4.1 Mittwinter

Mit der Mittwinternacht beschäftigen sich vier der untersuchten Stücke, also etwa ein Drittel der Reihe. *Weihnachtliche Lichtfeier* von Hermann Gerstner (Heft 1), *Die Sterntaler. Ein weihnachtliches Märchenspiel* von Erich Bauer (Heft 10) und *Das Spiel von der Mittwinternacht. Ein Weihnachtsspiel* von Walther Eckart (Heft 11) referieren wenigstens im (Unter)Titel noch auf Weihnachten. *Frau Holle, wir wecken dich wieder auf! Ein Mittwintermärchen* von Walther Eckart (Heft 7) bezieht sich allein auf die Mittwinternacht. Mit dem christlichen Weihnachtsfest hat jedoch keines der Stücke etwas zu tun, der Name Jesus oder Jesus Christus wird nie erwähnt. Thema ist stattdessen immer wieder die Überwindung der Dunkelheit (der Mittwinternacht) durch das Licht.

In *Weihnachtliche Lichtfeier* stehen die Lichter, die die Lichtbringer herbeitragen, nicht zuletzt für die Verbundenheit des Volkes untereinander. Die ersten drei Lichter stammen von den „Bauern“, den „Arbeiter[n] der Faust“ und den „Arbeitern der Stirn“¹⁴⁸, die an anderer Stelle des Stücks auch als die „großen Gestalten der Führer, der Denker und Dichter“¹⁴⁹ bezeichnet werden. Der vierte Lichtbringer schließlich bringt ein Licht, welches von ihm als „der erstandene Glaube ans Reich“¹⁵⁰ bezeichnet wird und als „[...] ein sichtbares Pfand / vom einigen Glauben im heimischen Land!“¹⁵¹ Durch das Aufstecken der Lichter auf den Kranz (der nicht Adventskranz, sondern Lichterkranz heißt), entsteht etwas Gemeinsames:

Rufer.

So wirkt ein jeder mit am deutschen Hause
In Dorf, in Werkstatt und Gelehrtenklause.
Das Werk des einzelnen gehört dem Ganzen!
[...]
Wie hier der Lichterkranz von vielen stammt
Und doch als e i n e Opfergabe flammt [Hervorhebung im Original, B.K.],
so rufe ich euch auf in diesem Zeichen,
dem Bruder aus dem Volk die Hand zu reichen
und mitzuwirken an dem großen Werke
des Winters: Hilfsbereitschaft sei die Stärke!

Es wird betont, dass jeder an der Entstehung und am Funktionieren des deutschen Hauses beteiligt und Teil eines größeren Ganzen sei. Der Lichterkranz steht als Symbol für diese Gemeinschaft, in deren Namen der Rufe zum „großen Werke des Winters“ aufruft. Hiermit ist sicher das

¹⁴⁸ Alle drei: Gerstner, Hermann: *Weihnachtliche Lichtfeier* (1937), S. 13.

¹⁴⁹ Ebd., S. 12.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Ebd., S. 14.

Winterhilfswerk des deutschen Volkes, kurz Winterhilfswerk (WHW), gemeint. Dieses war dem nationalsozialistischem Wohlfahrtsverband, der NS Volkswohlfahrt (NSV) unterstellt. Über das Sammeln von Geld- und Sachspenden, durch den Eintopfsonntag und andere Maßnahmen wurde Geld gesammelt, das zur Unterstützung Bedürftiger verwendet wurde.¹⁵² Der Rufer appelliert hier daran, das WHW zu unterstützen und Hilfsbereitschaft zu zeigen. Diese solle „die Stärke“ sein, was so verstanden werden kann, dass in der Solidarität und der gegenseitigen Unterstützung eine besondere Qualität der Gemeinschaft bzw. der deutschen ‚Volksgemeinschaft‘ stecke.

In *Frau Holle, wir wecken dich wieder auf!* (Heft 7) besiegen die Kinder Klaus und Bärbel mit der Kraft des Mutes und der Liebe die Böse (so der Name der Figur) und die Dunkelheit. Die Handlung ist ein wenig verworren: Zu Beginn des Stücks fallen Frau Holle und ihre vier Wichteln [sic] in einen tiefen Schlaf, es ist Winter. Die vier Wächter, die den vier Jahreszeiten entsprechen, werden von der Bösen in einen Zauberschlaf versetzt, die daraufhin Nüsse, Äpfel und Zweige aus den Taschen der Wichtel stiehlt. Ihr begegnen Klaus und Bärbel, die eine Laterne mit einem Herzlicht mit sich führen. Sie wollen einerseits nach Hause, andererseits zu Frau Holle. Die Böse gibt sich als Freundin Frau Holles aus und schenkt den Kindern zur Ablenkung die Gegenstände, die sie zuvor den Wichteln gestohlen hat. Bärbel wird von ihr verzaubert, so dass sie sich nicht mehr bewegen kann. Klaus will sich für Bärbel opfern, doch die Böse ist nur daran interessiert, dass das Licht verlöscht. Knecht Ruprecht greift ein und erinnert die Böse daran, dass ihr Zauber gegen Bärbel aufgehoben sei, da Klaus sich für sie opfern wollte. Die Böse wird vertrieben, die Kinder gelangen zu Frau Holles Schloss. Sie lösen ein Rätsel, dürfen das Schloss betreten und geben den Wichteln ihre gestohlenen Gegenstände zurück. Frau Holle erwacht und erhält das Herzlicht von Klaus und Bärbel, Weihnachtsbäume „entzünden sich“¹⁵³. Drei Mädchen bringen Frau Holle eine Lichtkrone, überall gehen Lichter an und damit ist das Stück zu Ende. Weihnachten wird in diesem Stück als „Fest des Lichts!“¹⁵⁴ bezeichnet.

Das Stück *Die Sterntaler* von Erich Bauer (Heft 10) sei, so Karl Seibold im Vorwort, „kein Spiel von Kampf und Sieg des Lichtes, aber eine feierliche Verkündigung des Lichtglaubens eigengearteter Prägung [...], die ihre Wirkung auf die vorweihnachtliche Fei ergemeinschaft nicht verfehlen dürfte.“¹⁵⁵ Es folgt weitgehend dem Aufbau des gleichnamigen Grimm’schen Märchens. Ein armes Mädchen verschenkt Brot und Kleidungsstücke an andere arme Menschen, die darum

¹⁵² Vgl. zum WHW und zur NSV: Vorländer, Herwart: NS-Volkswohlfahrt und Winterhilfswerk des deutschen Volkes. In: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 34 (1986) H. 3. S. 341–380.

¹⁵³ Eckart, Walther: *Frau Holle, wir* (1938), S. 24.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Bauer, Erich: *Die Sterntaler* (1939), S. 3.

bitten. Nachdem es auch noch sein letztes Hemd weggegeben hat, fallen Sterne vom Himmel, die es in sein neues Kleid aus feinstem Leinen sammelt. Das Märchen, das von Nächstenliebe und Aufopferung erzählt, die belohnt wird, legt in dieser Fassung einen besonderen Schwerpunkt auf die Ankunft des Lichts. Sämtliche Lieder innerhalb des Stücks beschäftigen sich mit Sternen oder Licht, und auch die Worte der Sprecherin am Ende beziehen sich auf das Licht, dass die Zuschauer in ihren Herzen nach Hause tragen mögen:

Die Sprecherin:

Nun ist zu End' das kleine Spiel,
und sollt' ich noch was sagen,
so bitt' ich euch, ein jeder möcht'
nach Hause etwas tragen,
vom Licht, das aufgeflammt hell
in dunkler Winternacht,
und wer's in seinem Herzen birgt,
den hat es froh gemacht.¹⁵⁶

In diesem Stück wird Gott ab und an zwar erwähnt (z.B. „*Stimme des Mädchens*: Nimm alles denn... vor Gott brauch ich mich /nicht zu schämen und vor der Mutter mein!“¹⁵⁷), er oder der Glaube an ihn spielen aber keine wichtige Rolle, er wird nicht thematisiert oder in den Vordergrund gestellt.

Das letzte der vier Mittwinter-Stücke ist *Das Spiel von der Mittwinternacht* (Heft 11) von Walther Eckart. Es sei „ein Brauchspiel; es holt seinen Stoff aus dem völkischen Brauchtum zur Weihnachtszeit“¹⁵⁸, heißt es in den einführenden Worten zum Stück. Zahlreiche Figuren treten in diesem Stück auf, verschiedene Kinder, die in der Vorweihnachtszeit basteln oder mit ihren Müttern für das Winterhilfswerk stricken, Frau Holle, Knecht Ruprecht, Personifikationen wie der Acker, der Wald und die Wiese und auch zwei Lichtzünder. Unter anderem entzünden diese die Kerzen eines Lichtkranzes. Höhepunkt des Stückes ist der Einzug des Lichtkindes, das auch als „Schöpfer“¹⁵⁹ bezeichnet wird. Dieses Lichtkind ruft zu Zusammenhalt innerhalb des Volkes auf („[...] daß das Volk von Stamm zu Stamme /immer fester sich noch binde [...]“¹⁶⁰) und zu Hilfsbereitschaft:

Also gebt, wo Arme sind,
jeder ist des Lichtes Kind!
Gebt den Brüdern, die euch bitten,

¹⁵⁶ Ebd., S. 18.

¹⁵⁷ Ebd., S. 17.

¹⁵⁸ Eckart, Walther: *Das Spiel von* (1939), S. 4.

¹⁵⁹ Ebd., S. 37.

¹⁶⁰ Ebd., S. 38.

ändern mehr, die schweigend litten,
gebt den Schwestern, die verlassen!
Gebt und ruft durch alle Gassen:
Weihnacht geht durchs deutsche Land!
Öffnet, öffnet eure Hand!¹⁶¹

Der christliche Gedanke der Nächstenliebe und Hilfsbereitschaft wird hier umgedeutet zu einer nationalen Verantwortung und Pflicht, Weihnachten ist ein Fest, an dem Gemeinschaft gelebt und erfahrbar werden soll.

Die Umdeutung des christlichen Festes in diesem und den drei zuvor besprochenen Stücken war keine originäre Erfindung der Verfasser dieser Stücke. Der Versuch, das Weihnachtsfest zum Julfest oder Lichterfest zu machen, wurde von staatlicher Seite bzw. von der NSDAP initiiert und unterstützt, der Weihnachtsbaum wurde zum immergrünen Lebensbaum umgedeutet oder als Julbaum bezeichnet, der erst Mitte des 19. Jahrhunderts erfundene Adventskranz wurde zum Lichterkranz mit angeblich lange zurückgehender Tradition. Das ganze Fest und sein Brauchtum sollten säkularisiert werden.¹⁶² Eine komplette Abschaffung des Weihnachtsfestes hätte keinerlei Chancen auf Erfolg gehabt und auch die Ablösung des christlichen Weihnachtsfestes durch die neuen Bräuche gelang nicht, da die Bevölkerung gerade im Bereich kirchlicher Feste stark an teilweise jahrhundertealten Traditionen festhielt.¹⁶³

5.4.2 Deutsche Jugend und deutsches Volk

Drei Stücke beschäftigen sich mit der deutschen Jugend und ihrem Platz im deutschen Volk. In *Das Spiel vom treuen Eckart. Ein Weibenspiel zur Schulentlassung* (Heft 4), das zur Entlassung aus der Schule aufgeführt werden sollte, muss die deutsche Jugend die Entscheidung treffen, welchem von zwei möglichen Wegen sie in ihrem zukünftigen Leben folgen will. Der Böse, von der Titelgebenden Figur des treuen Eckart auch als „Satan“¹⁶⁴ bezeichnet, und Eckart vertreten die beiden unterschiedlichen Wege. Letzterer steht dabei für den tugendhaften, ehrlichen, aufrechten Weg, auf dem die Jugend Volk und Vaterland dient. Die ‚Trabanten‘ des Bösen sind König Mammon,

¹⁶¹ Ebd., S. 39.

¹⁶² Siehe zum Weihnachtsfest bzw. Julfest im Nationalsozialismus z.B. Brown, Angela: Vom germanischen „Julfest“ zum „Totenfest“. Weihnachten und Winterhilfswerk-Abzeichen im Nationalsozialismus. In: Weihnachten: aus den Sammlungen des Deutschen Historischen Museums. Mitteilungen des Deutschen Historischen Museums 5 (1995) H.14. Berlin Und: Stoverock, Karin: Musik in der (2013), S. 654–659. Zur Bedeutung der Lichtsymbolik im Nationalsozialismus siehe auch Thöne, Albrecht W.: Das Licht der Arier. Licht-, Feuer- und Dunkelsymbolik des Nationalsozialismus. Zugl.: Dissertation. Salzburg 1976. München: Minerva-Publikation 1979 (=Minerva-Fachserie Geisteswissenschaften).

¹⁶³ Siehe Stoverock, Karin: Musik in der (2013), S. 658–659. Vgl. auch ebd., S. 150–151.

¹⁶⁴ Wiemer, Rudolf Otto: Das Spiel vom (1938), S. 11.

Frau Liederlich, Herr Lebeschön und Junker Aufruhr. Diese – besonders Junker Aufruhr, der viel von Kampf und Auflehnung gegen die Älteren, das Althergebrachte, Verknöcherte spricht und zur Freiheit, aber auch zu Kampf und Gewalt aufruft¹⁶⁵ – schaffen es, dass ein Großteil der Jugendlichen sich schon dafür entscheiden will, dem Bösen zu folgen. Die Jungen sind dabei Wortführer, die Mädchen haben hingegen einige Bedenken und Einwände:

Dritter Junge: Kameraden, folgt ihm! Das ist unser Mann!

Alle Jungen: Wir kommen!

Eckart: Halt!

Junker Aufruhr: Wer geböte euch Halt?

Vorwärts! Vorwärts! Empörung! Gewalt!

Alle Jungen: Wir wollen die Freiheit!

Erstes Mädchen: So hört doch! Bedenkt!

Alle Jungen: Wir wollen die Freiheit!¹⁶⁶

Überhaupt erweisen sich die Mädchen in diesem Stück als besonnener als die Jungen, dies wird auch an anderen Stellen deutlich.¹⁶⁷ Sie sind es, die Junker Aufruhr gegenüber klarstellen, welche Art von Leben sie erwarten und dass sie nicht den einfachen Weg gehen wollen, selbst wenn das bedeutet, Opfer bringen zu müssen:

Erstes Mädchen: Wer sagt dir, daß wir das Leichte wollen?

[...]

Erstes Mädchen: Wir sind nicht stolz.

Wissen nicht, was das Leben uns bringt.

Wir bitten aber, daß es gelingt,

so wie wir es wollen: tapfer und groß.

Der Böse: Ihr werdet die guten Lehren nicht los,

die eingepfoten. 's ist Schimpf und Schand!

Wer reist noch mit Gebeten durchs Land?

Wer läßt sich von Treu und Glauben führen?

Zweites Mädchen: Wir wollen im innersten Herzen spüren,

was unsre Pflicht ist.

Drittes Mädchen: Wir wollen auch singen, lachen und tanzen!

Erstes Mädchen: Und Opfer bringen.

Der Böse: Auch Opfer bringen?!

Erstes Mädchen: Wenn wir es müssen.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 21–22.

¹⁶⁶ Ebd., S. 22.

¹⁶⁷ Siehe z.B. „*Erstes Mädchen (zu den Jungen):* Ihr wütet blind/ in euer Unglück! / *Zweiter Junge:* Die Mädchen sind /noch niemals bei den Ersten gewesen. /Vielleicht im Schreiben, vielleicht im Lesen, /im Strümpfestricken - /*Erstes Mädchen:* Wir halten Schritt, /marschieren an eurer Seite mit, /doch nicht wie trunken und ohne Ziel -/ *Erster Junge:* Wem viele raten, der irrt auch viel! /Wir kommen ins Stocken! Voran! Voran! Geh aus dem Wege!“ (ebd., S. 14).

¹⁶⁸ Ebd., S. 16–17.

Auch Meister Eckart will die Jungen davon abhalten, „in den Tod, in sichres Verderben“¹⁶⁹ zu stürmen, sie sollen die Stimme der Gerechtigkeit hören, welche er dann herbeiruft. Die Gerechtigkeit lässt weitere Personifikationen auftreten, nämlich die Armut, die verlassenen Kinder (der liederlichen Frau), die Frau (des Herrn Lebeschön) und die beiden Alten (die Eltern von Junker Aufruhr), die das Bild, das Mammon, Lebeschön, Liederlich und Aufruhr erzeugt haben, geraderücken. Der Egoismus und die Rücksichtslosigkeit von König Mammon, Frau Liederlich, Herrn Lebeschön und Junker Aufruhr werden nun auch für die Jugendlichen offenkundig:

Zweiter Junge:

Sie seien verdammt! Sie seien verflucht!
Wer nur den eigenen Nutzen sucht,
der sei verurteilt für ewige Zeiten!¹⁷⁰

Daraufhin will die Jugend den Trabanten des Bösen entsagen und Eckart folgen. Schließlich treten noch Ehre, Arbeit und Opfertat auf - sie sind die Sinnbilder dessen, was auf die Jugend zukommt, wenn sie Volk und Vaterland dienen will. Die Jugend bekennt sich zu dieser Pflicht und schwört, sich für Volk und Vaterland einzusetzen:

Opfertat: [...] Folgt der Fahne!

Alle (begeistert): Wir folgen ihr!

Opfertat: Schwört!

Ehre: Wir schwören: die Ehre soll mächtiger sein
als Leibes Not und Leibes Gedeihn!

Alle: Wir schwören: [sic!]

Arbeit: Wir schwören: Mühsal der Stirn und Hand
schenken wir freudig dem Vaterland!

Alle: Wir schwören.

Opfertat: Wir schwören: Volk ist das höchste Gebot.
Reicher als Gold und stärker als Tod!

Alle: Wir schwören.¹⁷¹

Der Einsatz für das Volk scheint hier wichtiger als der eigene Tod bzw. das eigene Wohlergehen zu sein. Für das Volk sollen und wollen die Jugendlichen sich einsetzen, das eigene Schicksal muss hinter bestimmten Ehrvorstellungen zurückstehen. Eckarts Werk ist nun getan, er erinnert zum Abschied noch einmal an die Bedeutung der Treue: „Trutz Teufel und Tod: die Treue besteht!“¹⁷² Nachdem Eckart sich verabschiedet hat, will die Jugend vorwärts in die neue Zeit gehen. Unter

¹⁶⁹ Ebd., S. 23.

¹⁷⁰ Ebd., S. 25.

¹⁷¹ Ebd., S. 29–30.

¹⁷² Ebd., S. 30.

dem Ruf „Vorwärts! Wir kommen! Die neue Zeit!“¹⁷³ brechen sie auf und beginnen ein Fahnenlied zu singen und aus dem Saal auszuziehen. Zum Schluss des Stückes wendet sich der Ansager noch einmal an das Publikum:

Das Spiel ist aus. Das Lied verklingt.
Doch was in euren Herzen schwingt,
vom Dichter angerührt, ist noch nicht still.
Es will auch euch ermahnen, will
euch weiter klingen in den Ohren,
bis ihr wie jene neue geschworen
den Eid, der alle tief verbindet.
(*Mit Nachdruck*)
Wer sich zu seinem Volk nicht findet,
ist wie ein Vogel ohne Nest.
Am Vaterlande haltet fest!
Und wenn die Welt in Stücke geht:
Trutz Tod und Teufel: Deutschland besteht!¹⁷⁴

So wird erneut die Kernaussage des Stückes deutlich. Das Vaterland, Deutschland, stehe über allem und werde auch in Zeiten größter Not und Gefahr Bestand haben. Nur wer sich als Teil seines Volkes begreife und erfahre, könne sich sicher und ‚zu Hause‘ fühlen. Dies wird durch den Vergleich mit einem Vogelnest besonders anschaulich verdeutlicht. Im Nest sind Jungvögel sicher, sie werden von ihren Eltern gefüttert und beschützt. Ein aus dem Nest gefallener Vogel wird dagegen zumeist nicht überleben, so wie auch jemand, der nicht in Verbindung mit seinem Volk steht, nicht überleben wird. Die Botschaft des Stückes gilt nicht nur für die jugendlichen Darstellerinnen und Darsteller, sondern auch für die Jugendlichen im Publikum.

Mit dem Thema der Jugend am Scheideweg nach ihrer Schulentlassung beschäftigt sich auch *Jugendleite. Eine Schulentlassungsfeier* von Gerhard Schubert (Heft 12). Das Spiel ist dazu vorgesehen, die Entlassung aus der Schule zu gestalten. Diese stellt eine Wende im Leben der Jugendlichen dar, die in ihr das letzte Mal als Klasse auftreten. Das Stück hat keine Spielhandlung im eigentlichen Sinne, stattdessen wechseln verschiedene Lieder mit Sprechtexten ab, die von einzelnen Mädchen und Jungen gesprochen werden. Der erste Teil, „Ruf der Jugend“ betitelt, beginnt mit einem „Einmarsch der zu entlassenden Jungen und Mädchen“ und einem Frühlingslied.¹⁷⁵ In diesem Teil wird Aufbruchsstimmung verbreitet, die Jugendlichen sind bereit, aus der Schule ‚ins Leben‘ zu treten und zu arbeiten, sie wollen Teil der ‚Volksgemeinschaft‘ sein: „In euer Lied vom deutschen Land / stimmen wir hell mit ein. / Ihr Männer und ihr Mütter, / laßt uns heute und immer / eure

¹⁷³ Ebd., S. 31.

¹⁷⁴ Ebd., S. 32.

¹⁷⁵ Schubert, Gerhard: *Jugendleite* (1940), S. 8.

Kameraden sein!¹⁷⁶ Im zweiten Teil, „Verpflichtung“, in dem hauptsächlich der Lehrer spricht, folgt die Verpflichtung auf die Fahne. Im dritten Teil mit dem Titel „Gelöbniß“, verpflichten sich die Schülerinnen und Schüler, ihren Platz in der Gemeinschaft des deutschen Volkes einzunehmen. Dabei sprechen die Jugendlichen zu Beginn verschiedener Textpassagen einen „Kamerad“¹⁷⁷ an, mit dem sie gemeinsam in die Zukunft ziehen und ihre Pflicht erfüllen wollen. Anfang und Ende des Gelöbnisses werden durch dieselbe Textpassage, gesprochen jeweils von demselben Sprecher, markiert:

Dritter Junge:
Kamerad, deine Hand!
wir wollen zusammen marschieren,
zusammen in das ewige Land.
Die Väter werden uns führen.¹⁷⁸

Durch die Erwähnung der Väter stellen sich die Jugendlichen in einen größeren Zusammenhang. Ihre Generation steht nicht alleine, sondern folgt auf vorherige, auf deren Erfahrungen sie glaubt bauen zu können. Diese Erinnerung an das Vergangene kommt auch zum Ausdruck, wenn der erste Junge an Arminius (besser bekannt als Hermann, der Cherusker) erinnert:

Erster Junge:
Kamerad, nimm das Schwert,
das Hermann einstens geschwungen!
Und sind wir unsrer Ahnen wert,
dann ist uns das Leben gelungen.¹⁷⁹

Den Ahnen zu folgen und sich ihrer würdig zu erweisen kann auch bedeuten, Taten zu wiederholen: „Wir schaffen der Väter Taten neu, /ihr Werk ist nimmer verloren.“¹⁸⁰ und „[...] der Väter Tat, der Mütter Treue, /erblühn aus unserm Bund aufs neue.“¹⁸¹ Der Zusammenhalt der Jugendlichen untereinander wie auch zu den vorherigen Generationen ist in der Logik des Stücks nicht zuletzt eine Frage des Blutes. Folgende Passage wird zweimal wortgleich vom ersten Mädchen gesprochen: „Wir sind ein Volk, ein Zug, ein Blut, /eine ewige Kette, stark und gut“¹⁸².

¹⁷⁶ Ebd., S. 11.

¹⁷⁷ Ebd., S. 14–15.

¹⁷⁸ Ebd., 14 und S. 15.

¹⁷⁹ Ebd., S. 15.

¹⁸⁰ Ebd., S. 14.

¹⁸¹ Ebd., S. 15.

¹⁸² Ebd., S. 14 und S. 15.

Am Ende des Gelöbnisses steht ein gemeinsames Lied, in dem noch einmal die Fahne, der die Jugendlichen folgen, besungen wird. Nach einem „Anruf des Führers“¹⁸³, der nicht konkretisiert wird, und dem Singen weiterer Lieder folgt der Auszug aus dem Saal.

Auch in *Deutsches Volk, du schaffst dich frei!* (Heft 2) geht es um die Gemeinschaft des deutschen Volkes. Michel, ein fleißiger Deutscher, und andere Vertreter des Volkes haben die Ernte hinter sich gebracht und sind zufrieden mit dem Geernteten und den daraus produzierten Waren, wie z.B. Gebäck. Herr Gernegroß und Herr Allesmein reden die Waren schlecht und verweisen auf die viel besseren Produkte, die „das Ausland“¹⁸⁴ liefern könne. Sie holen einen von ihnen so bezeichneten „Fachmann“¹⁸⁵ zu Hilfe, der dem Volk die Sache erklären soll und unter anderem nachweist, dass die Fläche, die dem Volk für Landwirtschaft zur Verfügung steht, einfach viel zu klein sei, um es zu ernähren, und die Qualität des Bodens zu gering.¹⁸⁶ Es erweist sich, dass eine Versorgung mit Waren von außerhalb an Bedingungen geknüpft wäre, wie z.B. den Verzicht auf Rüstung. Michel gibt zu verstehen, dass das deutsche Volk sich nicht unterordnen und ausbeuten lassen wolle und dafür lieber arm bleibe und schwer arbeite, um sich zu ernähren.¹⁸⁷ Das Volk, angeführt von den Jungarbeitern, entschließt sich, gemeinsam für die Zukunft des deutschen Volkes zu arbeiten und sich dabei nicht von Allesmein und Gernegroß beeinflussen oder bevormunden zu lassen. Harte gemeinsame Arbeit soll zum Erfolg führen. In diesem Stück wird nicht nur wiederum der Gemeinschaftsgedanke postuliert, hier wird auch deutlich ein Feindbild, von dem es sich abzusetzen gilt, aufgebaut. Gernegroß und Allesmein sind nicht Teil des Volkes, Michel nennt Gernegroß „Herr Völkerverband“¹⁸⁸. Dadurch wird deutlich, dass die beiden den Völkerbund, die internationale Staatengemeinschaft oder auch einfach ‚das Ausland‘ symbolisieren. Im Fachmann taucht ein weiteres Feindbild auf: ein Experte, der technokratisch allein mit Zahlen und Statistiken arbeitet. Der Glaube an Ideen oder Konzepte wie ‚Volksgemeinschaft‘ sind ihm fremd, nicht Überzeugungen leiten sein Leben, sondern Zahlen und Fakten. Alle drei werden fortgejagt und das Volk schließt sich zusammen, um gemeinsam an seiner Zukunft zu arbeiten.

¹⁸³ Ebd., S. 15.

¹⁸⁴ Eckart, Walther: *Deutsches Volk, du* (1938), S. 10.

¹⁸⁵ Ebd., S. 11 und öfter.

¹⁸⁶ Ebd., S. 13–14.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 15–17.

¹⁸⁸ Ebd., S. 6.

5.4.3 Antisemitismus

Antisemitismus ist in der Reihe *Spiele und Feste der deutschen Schule* kaum ein Thema. Eine einzige antisemitische Äußerung lässt sich in *Herr Griesgram und Frau Musika* (Heft 9) finden:

Griesgram:
Ist solcher Judenhandel Brauch
in eurer Musikantengilde?
Genug davon! Ich bin im Bilde!
Erzgauner seid ihr!¹⁸⁹

Herr Griesgram bezeichnet hier ein in seinen Augen unehrenhaftes Verhalten als „Judenhandel“, was eine abschätzige und vorurteilsbehaftete Haltung gegenüber Juden und ihren Geschäftsmethoden verrät. Im Vergleich mit Äußerungen in Stücken anderer Reihen ist diese Textstelle aber eher ‚harmlos‘. Sie muss nicht als Ausdruck einer ausgeprägt antisemitischen Haltung der Figur oder des Autors interpretiert werden. Vielmehr scheint sich hier eine gesellschaftlich akzeptierte und gängige stereotype Vorstellung von Juden und ihren angeblichen unehrenhaften, unsauberen Geschäftsmethoden auszudrücken.

Wie auch schon im entsprechenden Teilkapitel bei der Untersuchung der *Spiele der deutschen Jugend* ausgeführt, sind aber auch diejenigen Stücke, welche sich mit der Idee der ‚Volksgemeinschaft‘ oder der der speziellen Verbundenheit innerhalb des deutschen Volkes beschäftigen in ihrer grundsätzlichen Anlage antisemitisch, denn nach Auffassung nationalsozialistischen ‚Rassenverständnisses‘ konnten Juden keine Mitglieder des deutschen Volkes sein. Die Zugehörigkeit zum Judentum war für die Nationalsozialisten keine Frage der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Religionsgemeinschaft, sondern, ebenso wie deutsch sein, eine Frage der ‚Rassenzugehörigkeit‘. Derart als eigene ‚Rasse‘ verstanden, konnten Juden in der nationalsozialistischen Sicht der Dinge keine Deutschen sein, sie wurden nicht als Bestandteil der ‚Volksgemeinschaft‘ betrachtet.¹⁹⁰ Im Fall der *Spiele und Feste der deutschen Schule* gehören zu diesen strukturell oder von der Tendenz her antisemitischen Stücken in jedem Fall die bereits besprochenen Hefte *Deutsches Volk, du schaffst dich frei!* (Heft 2), *Das Spiel vom treuen Eckart* (Heft 4) und *Jugendleite* (Heft 12), außerdem auch die beiden im folgenden Teilkapitel zu besprechenden

¹⁸⁹ Wiemer, Rudolf Otto: *Herr Griesgram und* (1939), S. 38.

¹⁹⁰ Vgl. Pfahl-Traughber: *Vom religiösen über* (2011), S. 50. Zur rassistischen und antisemitischen Exklusion aus der als ‚Blutgemeinschaft‘ verstandenen Volksgemeinschaft siehe Bajohr, Frank u. Michael Wildt: *Einleitung* (2009). Bes. S. 12-17. Zur Nicht-Zugehörigkeit der Juden zur deutschen ‚Volksgemeinschaft‘ aus Sicht der Nationalsozialisten siehe auch <http://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/innenpolitik/volksgemeinschaft.html>.

Stücke: *Die goldene Jungfrau. Ein märchenhaftes Spiel nach einer alten Nordsee-Sage* (Heft 8) und *Gold und Brot. Ein Mahnspiel* (Heft 13).

5.4.4 Brot und Gold

Zwei Stücke der Reihe behandeln die Wichtigkeit von Brot bzw. Getreide, welches jeweils mit Gold kontrastiert wird, dem es innerhalb der Stücke letztlich vorgezogen wird, es erscheint jeweils wichtiger und wertvoller als Gold. Mit der Überhöhung des Brotes geht die Herausstellung der Wichtigkeit des Bauerntums einher. In *Die goldene Jungfrau* von Erich Colberg (Heft 8) heißt es:

Jan (nichts mit Pathos sprechend, ganz ruhig):
Ich zieh nicht mehr fort.
Ich muß auf den Acker.
[...]
Ich bin ein Bauer. Wir brauchen Brot.
Im Reiche der goldenen Jungfrau
ist Not und Gram und braches Land!¹⁹¹

Da die Bauern des Landes, wie Jan, von der Jungfrau ständig fortgeschickt werden, können sie nicht das Feld bestellen, was dazu führt, das „Not und Gram und braches Land“ das Leben im Reich der Jungfrau bestimmen. Ohne Bauern und die Erträge ihrer Arbeit auf dem Feld kann die Bevölkerung nicht überleben. Doch obwohl Jan in der oben zitierten Textstelle ankündigt, nicht wieder fortzugehen, muss er doch auf eine letzte Reise gehen, auf der er für die Jungfrau das wertvollste Kleinod besorgen soll. Als er zurückkommt, hat er allerdings keinen besonders wertvollen Edelstein oder magische Artefakte dabei:

Jan:
Ich bring dir aus fernem gesegnetem Land
eine Ladung Korn.
Das ist der größte Schatz,
den ich auf Erden fand.¹⁹²

Der Schatz, den Jan anzubieten hat, ist also ein Schiff voll mit Getreide, was für ihn und die notleidende Bevölkerung den größtmöglichen Schatz der Welt darstellt. Die Jungfrau versteht diese Einschätzung des Getreides nicht, sie fühlt sich hintergangen und beleidigt:

Die Jungfrau:
(*Sie schreit in tiefster Empörung auf, außer sich in ihrer Wut.*)
(*Der Chor weicht entsetzt zurück.*)

¹⁹¹ Colberg, Erich: *Die goldene Jungfrau* (1939), S. 13.

¹⁹² Ebd., S. 20.

Das hast du gewagt!!
Korn!
Eine Gabe für Bettelack,
ein Futter fürs Vieh!!
Ins Meer damit!!
Ich will es nicht sehen!!
Auf das Meer!!
Dort schütte es über Bord!!
Fort!!
Sonst hetze ich meine Hunde!!¹⁹³

Ihre Reaktion auf Jans Schatz ist ganz und gar ablehnend, sehr emotional und stark. Die Heftigkeit der Reaktion scheint auch ihr Volk zu überraschen und zu erschrecken, denn der Chor „weicht entsetzt zurück“. Rationale oder gar mitleidige Gedanken – wie zum Beispiel die Idee, das Korn an das Volk zu verteilen – sind bei der Jungfrau nicht zu erkennen. Sie spricht in kurzen, oft unvollständigen, überwiegend befehlenden Sätzen. Auffällig ist an dieser Stelle des Textes die Verwendung von zwei Ausrufezeichen am Ende der meisten Sätze. So wird die aufgewühlte Stimmung, in der die Jungfrau sich befindet, auch durch die Interpunktion unterstrichen.

Nach der Ablehnung des Getreides durch die Jungfrau kommt eine große Flutwelle auf, die über den Deich tritt und das Schloss der Jungfrau zerstört. Dies ist nicht zu sehen, sondern wird dem Publikum in Form einer Teichoskopie durch die Sprecherinnen und den Chor vermittelt. Nach und nach verkünden die Sprecherinnen, dass Boten den Untergang der verschiedenen Flotten der Jungfrau meldeten – die Beute sei jeweils verloren gegangen, die Männer konnten aber gerettet werden. Die Jungfrau klammert sich an die Reste ihres Reichtums, mit denen sie ihr Reich und ihre Herrschaft wieder errichten zu können glaubt. Doch sie leidet Hunger, alle Ähren, die sie findet, sind hohl. Als sie Gold gegen Brot tauschen will, bekommt sie nichts, denn Jan warnt alle davor, sich wieder durch das Gold binden zu lassen. Korn bzw. Brot erweist sich als wertvoller und wichtiger als Gold:

Jan:
Das Korn ist unser, unser ist das Land!
Unser ist die schwarze Erde,
und unser der gelbe Sand!
Unser sind Tage und Nächte,
werdender Taten voll!
Unser wird nun ein Ernten,
das nimmer enden soll!
Chor:
Drum laßt uns die Hände fassen
und dankbar sein.
Wir säen wieder und ernten

¹⁹³ Ebd., S. 20–21.

und fahren die Garben ein.
Wir singen unsre Lieder ins Morgen- und Abendrot
und brechen wieder mit Danken
unser täglich Brot.¹⁹⁴

Sowohl Jan als auch der Chor sehen voller Tatendrang in eine Zukunft, in der die Arbeit auf dem Acker (wieder) im Mittelpunkt steht. Das Bestellen des Feldes soll „nimmer enden“, also ewig dauern. Jan spricht nicht von brauner, sondern von schwarzer Erde. Durch die Erwähnung von Morgen- und Abendrot kommt zudem eine weitere Farbe ins Spiel: das Rot-Orange des Sonnenaufgangs oder -untergangs. Dieses verbindet sich mit dem Schwarz der Erde und dem Gelb oder Weiß des Sandes. Diese Farbzusammenstellung mag unbeabsichtigt sein, jedoch fällt auf, dass die genannten Farben gemeinsam die deutsche Flagge bilden, entweder schwarz-rot-weiß oder schwarz-rot-gold.¹⁹⁵ Die schwarz-rot-gelbe Flagge war bereits in der Weimarer Republik die deutsche Nationalflagge gewesen. Die offizielle Flagge des Deutschen Reiches war von 1933-1935 schwarz-weiß-rot, sie wurde ergänzt durch die Hakenkreuzfahne.¹⁹⁶ Ab 1935 war die Hakenkreuzfahne dann die alleinige Nationalflagge des Deutschen Reiches.¹⁹⁷ Eine bewusste Anspielung auf die ehemaligen Nationalfarben ist durchaus möglich, auch wenn die Weimarer Republik bei den Nationalsozialisten und ihren Anhängern kein hohes Ansehen genoss, sondern im Gegenteil generell mit abwertenden Bezeichnungen wie „Novemberrepublik“¹⁹⁸, „System“¹⁹⁹ oder „Zwischenreich“²⁰⁰ belegt wurde. So ist der Sand vermutlich eher als weißer Sand zu verstehen, so dass sich die Farben ergeben, die bis 1935 die deutsche Nationalflagge bildeten. Das Auftreten der Farben Schwarz, Weiß/Gelb und Rot oder Orange kann aber auch noch anders interpretiert werden. Jan erwähnt nicht etwa braune, sondern „schwarze Erde“. Diese Farbuweisung erweckt das Bild von feuchter, nährstoffreicher, guter Erde, auf der Getreide und andere Pflanzen gut gedeihen werden. Damit kontrastiert der helle Sand, der im ersten Moment nicht als besonders geeigneter Boden für Ackerbau erscheint, der aber für bestimmte Pflanzen wie z.B. Spargel doch geeignet ist. Der Kontrast zwischen schwarzer Erde und weißem oder gelbem

¹⁹⁴ Ebd., S. 27–28.

¹⁹⁵ Vgl. zur Geschichte deutscher Flaggen Hormann, Jörg-Michael u. Dominik Plaschke: Deutsche Flaggen. Geschichte, Tradition, Verwendung. Hamburg: Ed. Maritim 2006.

¹⁹⁶ Siehe den entsprechenden Erlass des Reichspräsidenten vom 12.03.1933, der am 17.03.1933 veröffentlicht wurde: Erlaß des Reichspräsidenten über die vorläufige Regelung der Flaggenhissung. In: Reichsgesetzblatt. Teil I (1933) H. 21. S. 103.

¹⁹⁷ Siehe das entsprechende Gesetz vom 15.09.1933, welches am 16.09.1933 veröffentlicht wurde. Reichsflaggengesetz. Vom 15. September 1935. In: Reichsgesetzblatt. Teil I (1935) H. 100. S. 1145.

¹⁹⁸ Schmitz-Berning, Cornelia: Vokabular des Nationalsozialismus (2007), 433. Siehe auch S.432.

¹⁹⁹ Ebd., S. 597–599.

²⁰⁰ Ebd., S. 710.

Sand zeigt, dass das ganze Land in all seiner Vielfalt dem Volk gehört. Der Eindruck des umfassenden Besitzes wird auch durch eine direkt vorhergehende Stelle in der Figurenrede des Chores betont: „Unser sind Wolken und Winde, / und Sonnen- und Sternenschein.“²⁰¹ Nicht nur die Erde, das ganze Land ist dem Volk zu eigen. Ebenso wird diese Vorstellung durch das in Jans Äußerung folgende Gegensatzpaar, Tage und Nächte, aufgegriffen und verstärkt. Zu jeder Tages- und Nachtzeit, bei jeder Witterung ist das Volk für sein Land verantwortlich und will und wird sich um dieses kümmern. Dies wird auch durch den Chor mit „Wir singen unsere Lieder ins Morgen- und Abendrot [...]“²⁰² noch einmal bekräftigt. Die letzten zwei Zeilen des Stückes, „und brechen wieder mit Danken / unser täglich Brot.“, wecken religiöse Assoziationen. Das dankende Brechen des Brotes erinnert an das christliche Abendmahl, die Zeile „unser täglich Brot“²⁰³ an die entsprechende Zeile aus dem Vaterunser. Gott spielt hier jedoch keine Rolle, er wird nicht erwähnt, ihm wird nicht gedankt, die Wiedererlangung des Landes ist Jans Verdienst bzw. der Verdienst des Volkes selber.

Das andere Stück der Reihe, welches den Wert des Brotes mit dem des Goldes kontrastiert, ist *Gold und Brot. Ein Mahnspiel in zwei Handlungen* von Rudolf Otto Wiemer (Heft 13) aus dem Jahr 1942. Ein armer Mann, der die Wahl zwischen einem Klumpen Gold – ausgelegt vom Widersacher – und einem Laib Brot – ausgelegt von Eckart – hat, entscheidet sich für das Gold. Zunächst scheint er auch glücklich, da er sich nun alles leisten kann und im Luxus lebt. Doch die Sehnsucht nach seiner Familie, die er nicht wiedersehen darf, sowie die Sehnsucht danach, geliebt zu werden und auch nach ehrlicher, harter Arbeit beschäftigt und quält ihn. Als Eckart ihm schließlich, in Gestalt eines armen Bauern, einen Laib Brot entgegenhält, ist der Mann bereit, seine Reichtümer für das Brot aufzugeben. Denn dieses ist ein Zeichen für das Volk, dem der Mann wieder angehören möchte:

Widersacher:

Ihr treibt recht ungewohnten Scherz,
mein Herr! Doch wollt Ihr danach fassen,
müsst Ihr erst Kleid und Reichtum lassen - -

(Er zerrt ihm das Prunkgewand von den Schultern, darunter wird die ärmliche Kleidung sichtbar.)

Mann:

Nimm alles hin! Und höre, Lakai:
Von deinem Golde will ich frei und ledig sein für alle Zeit.
Zu Müh und Plag bin ich bereit
auf meinem Acker in Wetter und Wind.

²⁰¹ Colberg, Erich: Die goldene Jungfrau (1939), S. 27. Den Regiebemerkungen ist nicht zu entnehmen, ob dieses Passage vom Chor gesprochen oder gesungen werden soll, weiter hinten im Heft (S. 29-30) ist derselbe Text mit Noten abgedruckt.

²⁰² Ebd., S. 28.

²⁰³ Ebd.

Will schaffen für mein Weib und Kind,
will säen, was mir Gott gebot
und tragen des Volkes gemeinsame Not – –
(*Zum Eckart*)
nur laßt mich in eurer Mitte sein –
o Bauer, Bauer, sage nicht nein –
gib mir das Brot!²⁰⁴

Der Reichtum, den der Mann erworben hat, erweist sich als substanzlose äußere Hülle. Unter dem Prunkgewand, welches ihm der Widersacher von den Schultern zieht, kommt seine alte, ärmliche Kleidung zum Vorschein. Diese steht für das alte Ich und das alte Leben des Mannes, die er zwar hinter sich gelassen hatte, die er jedoch nie wirklich abgelegt hat. Er ist (wieder) zu Arbeit und Anstrengung bereit, will mit seiner Familie zusammen sein und wieder Teil des Volkes sein – auch wenn dazu das gemeinsame Notleiden gehört. In einer namentlich nicht gekennzeichneten, vermutlich vom Autor stammenden Vorbemerkung zum Stück werden Gold und Brot als Symbole für unsichtbare, miteinander in Konflikt stehende Mächte bezeichnet: „Finsternis und Licht, Ichsucht und Opferbereitschaft, Verneinung und Bejahung“.²⁰⁵ Gold wird als „Sinnzeichen alles tückischen, funkelnd-verführerischen, aber letzten Endes vernichtenden Blendwerks“ bezeichnet, Brot dagegen als „der Inbegriff und die Frucht unserer Arbeit, der Lohn aller Mühe, das Zeichen völkischer Verbundenheit.“²⁰⁶ Diese Gegensätzlichkeit schlägt sich, wie gezeigt wurde, in der Handlung des Stückes nieder, das Gold verführt den Mann, macht ihn jedoch nicht glücklich. Er sehnt sich zurück nach Gemeinschaft, nach Verbundenheit und auch nach Arbeit, symbolisiert durch das Brot.

Beide Stücke, *Gold und Brot* wie *Die goldene Jungfrau*, zeigen auf unterschiedliche Weise, dass Reichtum (symbolisiert durch das Gold) alleine weder glücklich macht noch zum Leben reicht. Dafür braucht es auch das Brot. Dieses steht zum einen in einem eher wörtlichen Verständnis für Nahrung im Allgemeinen – in *Die goldene Jungfrau* ist die Jungfrau unermesslich reich, aber essen kann sie ihre Schätze nicht. Das Brot steht aber auch, wie bereits erwähnt, als Symbol für das Volk und dessen Verbundenheit untereinander. Brot bzw. Korn werden auf Ackerboden angebaut, es bedeutet Anstrengung und Arbeit, es zu erwirtschaften. Durch die Arbeit mit dem Boden wird aber auch eine Verbundenheit zu diesem erzeugt, der Bauer, der den Boden bewirtschaftet, ist von ihm abhängig, ist aber auch fähig, aus eigener Kraft sich und seine Familie und letztendlich das Volk zu versorgen. So steht das Brot letztendlich für die Verbundenheit der Menschen

²⁰⁴ Wiemer, Rudolf Otto: *Gold und Brot* (1942), S. 22–23.

²⁰⁵ Ebd., S. 3.

²⁰⁶ Ebd.

untereinander, es ist ein Symbol für die ‚Volksgemeinschaft‘. Wer sich um Brot bemüht, ist nicht eigennützig auf den eigenen Vorteil bedacht. Möglicherweise eignet sich das Brot auch deshalb gut als Symbol für Gemeinschaft und Zusammenhalt, weil neben dem Bauern, der in den beiden besprochenen Stücken im Vordergrund steht, noch andere Berufszweige, namentlich Müller und Bäcker, an seiner Entstehung beteiligt sind. Diese Berufe werden in keinem der beiden Stücke erwähnt, ihre Beteiligung am Entstehen eines Brotes (oder zumindest der Einsatz von Tätigkeiten wie Korn mahlen und backen) dürfte aber unstrittig sein.

5.4.5 Musik

Ähnlichkeiten mit den beiden im vorherigen Teilkapitel besprochenen Stücken weist *Herr Griesgram und Frau Musika. Ein Spiel zum Lobe der Musik* (Heft 9) auf, welches ebenfalls von Rudolf Otto Wiemer verfasst wurde. Hier ist es nicht das Brot, das einen höheren Wert als Gold besitzt, hier ist es die Musik, die über der Gier nach Geld steht. In diesem Stück ist Musik nicht nur einfacher Bestandteil des Stücks oder schmückendes Beiwerk, sie taucht nicht nur ‚einfach so‘ in der Handlung auf, sondern sie ist das Thema des Stückes. Herr Griesgram, der Musik nicht ertragen kann, kauft drei Musikern namens Johann Lautenschlag, Lebrecht Fiedolin und Matthias Pikkolo ihre Instrumente für eine Monatsrente von 100 Talern ab. Pikkolo gibt die Flöte mit Freuden her, Fiedolin zögert etwas, hätte gerne noch einmal auf seiner Geige gespielt. Lautenschlag will das Instrument nicht hergeben, er hängt sehr an seiner Laute, Gold achtet er gering. Doch Griesgram droht mit Verhaftung, die anderen reden Lautenschlag gut zu, so dass auch er schließlich auf sein Instrument verzichtet.²⁰⁷ Die drei Musiker müssen einen Eid leisten: „Wir schwören keinen Ton fortan / zu singen und zu musizieren.“²⁰⁸ Nur Lautenschlag graut vor einem Leben ohne Musik. Es erweist sich jedoch, dass alle drei nicht ohne Musik leben können, ohne sie sind sie nicht glücklich. So sagt Lautenschlag z.B.: „Ich bin nicht eher wieder froh, / bis meine Hand die Laute hielt!“²⁰⁹ Die drei erbetteln nach und nach von Griesgram das Recht, ihren Instrumenten zunächst einzelne Töne, dann Melodien zu entlocken, wofür sie gerne Teile des zuvor erhaltenen Geldes wieder hergeben. Schließlich wollen sie gar nicht mehr auf Musik verzichten. In ihrem Kampf um die Musik werden die drei von den Mitgliedern eines Chores unterstützt. Herr Griesgram, der Musik immer noch nicht ertragen kann, verlässt schließlich die Stadt, um seine Ruhe zu haben:

Griesgram.

Nun wohl, ich will den Ort verlassen.
Es herrsche weiter in den Gassen

²⁰⁷ Vgl. Wiemer, Rudolf Otto: *Herr Griesgram und* (1939), S. 19–21.

²⁰⁸ Ebd., S. 22.

²⁰⁹ Ebd., S. 34.

Frau Musika auf güldnem Thron.
Genug, ich hasse die Person,
und ewig werde ich sie hassen!!²¹⁰

Die Musik, und damit die Lebensfreude, triumphiert also über den griesgrämigen Musikhasser, dem als einziger Ausweg bleibt, die Stadt zu verlassen. Das Geld, dass er den Musikern gegeben hatte, damit sie im Gegenzug aufs Musizieren verzichten, konnte den Verlust der Musik für die drei nicht ausgleichen, die Musik ist für sie mehr wert als Geld.

5.4.6 Mai

Zwei Stücke der Reihe spielen im Mai bzw. sollen im Mai aufgeführt werden – der Mai ist aber nicht das eigentliche Thema der Stücke. Während *Mütter/Kinder/Puppen* von Paula Stolz (Heft 6) ein Spiel zum Muttertag ist und diesen feiert, ist *Der Maien ist kommen. Ein fröhliches Spiel* von Helmut Fuchs (Heft 5) ein Stück zum Winteraustreiben, das viele Frühlingslieder enthält und terminlich mit seiner Aufführung auch gar nicht „an den Vortag des 1. Mai gebunden“²¹¹ sei, da „der alte Brauch des Winteraustreibens meist schon im März (drei Wochen vor Ostern) begangen“²¹² werde. Die Handlung dieses Stücks ist schnell erzählt: Einige Kinder, die fröhlich spielen, freuen sich über den Anbruch des Frühlings bzw. des Sommers, den sie mit fröhlichen Liedern begrüßen. Doch plötzlich beginnt es unvermittelt zu schneien – der Winter ist doch noch nicht verschwunden und nimmt nun die Sommerbraut gefangen. Diese spricht den Kindern Mut zu, sie sollen nicht verzagen. Der mit Fanfaren herbeigerufene Sommer kämpft gegen den Winter, besiegt diesen und feiert dies gemeinsam mit seinen Sommergesellen, der Sommerbraut und den Kindern. Das Stück endet mit dem Lied *Der Mai ist gekommen*.

Mütter/Kinder/Puppen (Heft 6) besitzt keine durchgängige Handlung. Hier werden mehrere kleinere Spielszenen aneinandergesetzt, die Szenen aus dem Alltag von Müttern und Kindern zeigen, wie z.B. Mütter, die vom Einkaufen kommen und über ihre Kinder reden²¹³, Mütter, die hart im Haushalt arbeiten müssen und ihre Kinder um etwas Ruhe bitten²¹⁴ oder Mütter, die sich Sorgen um die Gesundheit ihrer Kinder machen und einen Arzt zu Rate ziehen.²¹⁵ Auch ein Gedicht wird

²¹⁰ Ebd., S. 42.

²¹¹ Fuchs, Helmut: *Der Maien ist kommen* (1938), S. 4.

²¹² Ebd.

²¹³ Stolz, Paula: *Mütter / Kinder / Puppen* (1938), S. 9–11.

²¹⁴ Ebd., S. 11.

²¹⁵ Ebd., S. 13–15.

aufgesagt.²¹⁶ Die Mütter werden dabei von jüngeren Mädchen, die Kinder von den Puppen dieser Mädchen dargestellt (die „Kinder“ (= Puppen) haben folgerichtig keinen Text). Ältere Mädchen sollen nur in den Singchören mitwirken²¹⁷ und vermutlich auch die Rollen der beiden Spielführerinnen übernehmen. Diese eröffnen und beschließen das Stück, sie sprechen die Mütter im Publikum direkt an: „*Erste Spielführerin*: [...] Mütter, euren Ehrentag /wollen wir begehen.“²¹⁸ Der Grund, weshalb ältere Mädchen nicht in den eigentlichen Spielszenen mitwirken sollen, wird in einer Regiebemerkung zu Beginn des Stückes genannt: „Die Feier ist diesmal auf die Unter- und Mittelklassen eingestellt; denn vielfach geben sich die Kleinen bei diesem Fest freier und gelöster wie [sic] die im Ausdruck ihrer Gefühle schon gehemmten älteren Schülerinnen.“²¹⁹ Die Darstellerinnen der Mütter in den verschiedenen Szenen sollen wechseln, so dass „in ständigem Wechsel möglichst viele Kinder – zur Freude auch der zuschauenden Mütter – zum Zuge kommen.“²²⁰ Dieses Ziel, die Mütter zu erfreuen, scheint der Hauptzweck des Stückes zu sein. Die ohne Spannungsbogen aneinandergereihten Szenen, die auch in sich Spannungsbögen vermissen lassen, sind vermutlich dann von einigem Unterhaltungswert und mit einem gewissen ‚Niedlichkeitsfaktor‘ versehen, wenn das eigene Kind auftritt oder Kinder Dialoge sprechen, die so oder so ähnlich aus dem eigenen Alltagsleben bekannt sind.

5.5 Rollenangebot für Mädchen und Jungen

Wie weiter oben festgestellt wurde, sind drei der *Spiele und Feste der deutschen Schule* für ein jeweils rein weibliches, weitere drei für ein rein männliches und sieben für gemischte Ensembles gedacht. Durch diese Aufteilung werden Jungen und Mädchen bestimmte Figuren zugewiesen, die sie darstellen können. In den reinen Mädchenstücken können Mädchen sowohl eindeutig positiv gezeichnete Hauptrollen spielen – das Sterntalermädchen aus Bauers *Die Sterntaler* (Heft 10) und Jan aus Colbergs *Die goldene Jungfrau* (Heft 8) – als auch Jans Antagonistin, die goldene Jungfrau. Dazu kommen verschiedene kleinere Rollen als Kinder, alter Mann, Sprecherin und Erzählerin in *Die Sterntaler* (Heft 10) sowie Rollen als Chormitglieder in *Die goldene Jungfrau*, *Die Sterntaler* und *Mütter/Kinder/Puppen* (Heft 6) (hier als Mitglieder eines Singchores). Im letztgenannten Stück treten Mädchen als Mütter in typischen Alltagsszenen auf, ihre Kinder sollen dabei von ihren Puppen ‚dargestellt‘ werden. Durch die von Mädchen zu übernehmenden Partien in den Stücken für gemischte Ensembles erweitert sich das Spektrum der möglichen Rollen. Weitere Rollen für

²¹⁶ Ebd., S. 19–20.

²¹⁷ Ebd., S. 3.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Ebd.

Mädchen, die einem eher traditionellen weiblichen Rollenbild entsprechen sind die Sommerbraut in *Der Maien ist kommen* (Heft 5), die der Sommer aus den Händen des Winters befreit, sowie die Mädchen im selben Stück, außerdem Bärbl, eines der beiden Kinder aus *Frau Holle, wir wecken dich wieder auf!* (Heft 7), die von ihrem Bruder Klaus gerettet werden muss. Es gibt aber auch davon abweichende Figuren. So existieren als negative Figuren „die Böse“ aus *Frau Holle, wir wecken dich wieder auf!* (Heft 7), die Stiefmutter und ihre Tochter aus *Brüderchen und Schwesterchen* (Heft 3) und Frau Liederlich, eine Trabantin des Teufels aus *Das Spiel vom treuen Eckart* (Heft 4). In *Deutsches Volk, du schaffst dich frei!* (Heft 2) tauchen mit den zwei Garbenbinderinnen, der Obst- und der Gemüsefrau nur vier explizit weibliche Figuren auf, die als Vertreterinnen lebensmittelerzeugender bzw. -verkaufender Berufe fungieren. Die Hauptrollen des Stückes sind männlich, Mädchen können außer in den vier genannten Rollen nur noch als Mitglieder der Jugend auftreten. In *Frau Holle, wir wecken dich wieder auf!* (Heft 7), treten vier Lichtträgerinnen auf. Die im Titel genannte Frau Holle ist eine mächtige Figur, so hängt an ihrem Wohlergehen bzw. ihrem Schlafen oder Wachsein der Zustand der Welt. In *Das Spiel von der Mittwinternacht* (Heft 11) tritt Frau Holle ebenfalls auf. Hier ist sie nur eine Nebenfigur, aber gleichfalls mächtig. Sie wird als „die Segensvolle“ bezeichnet, die einerseits den Schnee, andererseits aber auch das Leben bringt.²²¹ Neben der Rolle der Frau Holle gibt es in *Das Spiel von der Mittwinternacht* weitere Rollen für Mädchen: Als Mutter und als Ahnin, als Gruppe von Mädchen sowie als Lichtzünderin, die auf einer Stufe mit ihrem männlichen Pendant, dem Lichtzünder, steht. Diese Gleichrangigkeit von Mädchen und Jungen zeigt sich auch im Rollenverhältnis dieses Stückes, es gibt genauso viele weibliche wie männliche Rollen, dazu kommt das vom Geschlecht her unbestimmte Lichtkind. Auch in *Jugendleite* (Heft 12) sind die Aufgaben für Mädchen und Jungen etwa gleich verteilt. Vier männlichen Sprechern stehen drei weibliche gegenüber, der Chor ist gemischt. *Das Spiel vom treuen Eckart* (Heft 4) weist zwar größere Rollen für männliche als für weibliche Spieler auf (die Hauptfiguren sind männlich: Eckart, sein Gegenspieler, der Böse, drei der vier Trabanten des Bösen sind männlich...), die auftretenden Gruppen der Jungen und der Mädchen sind jedoch gleich groß und auch gleichwertig. Die Mädchen werden hier sogar als besonnener und vernünftiger als die Jungen dargestellt. Sie lassen sich vom Bösen nicht so leicht täuschen und verführen und versuchen, die Jungen davon abzuhalten, ihm zu folgen. Die möglichen Rollen für Mädchen zeigen also eine große Bandbreite, neben konventionell weiblichen Rollenbildern wie z.B. den Müttern in *Mütter/Kinder/Puppen* (Heft 6) gibt es auch negative Figuren und Heldenrollen.

Auch für Jungen gibt es drei Stücke, die ausschließlich ihnen vorbehalten sind und die ihnen ganz unterschiedliche Spielmöglichkeiten bieten. Gerstners Feierspiel *Weihnachtliche Lichtfeier* (Heft 1)

²²¹ Vgl. Eckart, Walther: *Das Spiel von* (1939), S. 22–25. Zitat: S. 22.

enthält mit den Rollen des Rufers, der Lichtbringer, der Kranzträger etc. einige Sprecherrollen und dazu mit dem Singchor eine Aufgabe für Sänger. Spielhandlungen auf der Bühne sind in diesem Stück selten. Sie beschränken sich im Wesentlichen auf das Hereinbringen der benötigten Gegenstände bzw. des Lichts und das Entzünden der Kerzen. Der Text steht hier absolut im Vordergrund. Das Stück *Herr Griesgram und Frau Musika* (Heft 9) von Rudolf Otto Wiemer stellt die Musik in den Mittelpunkt. Die Hauptfiguren sind daher drei Musiker, die die Musik lieben und zum Leben brauchen. Ihre Gegenspieler sind der Musikhasser Herr Griesgram und der Nachtwächter Tutehorn. Auch hier gibt es wieder die Möglichkeit, dass Musiker an der Aufführung mitwirken, als Chor oder als Instrumentalgruppe. Das dritte der reinen Jungenstücke, *Gold und Brot* (Heft 13), das ebenfalls von Wiemer stammt, hat nur vier Rollen. Neben dem Ansager sind dies der treue Eckart, der „Widersacher“ und der Mann. Dieser lässt sich zunächst vom Widersacher durch Gold verführen und ignoriert Eckarts Brot. Schließlich wendet er sich jedoch vom Widersacher ab und bittet Eckart um das Brot, das symbolisch für das Volk und die Zugehörigkeit zu diesem steht. Wie auch bei den Mädchen ist der Großteil der Rollen für Jungen in Stücken für gemischte Ensembles enthalten. Zu diesen Rollen gehören Gruppen von Jungen in *Das Spiel vom treuen Eckart* (Heft 4), *Der Maien ist kommen* (Heft 5), *Das Spiel von der Mittwinternacht* (Heft 11), *Jugendleite* (Heft 12) sowie die Jungarbeiter und die Jugend in *Deutsches Volk, du schaffst dich frei!* (Heft 2). In *Das Spiel vom treuen Eckart* sind es, wie oben bereits erwähnt, die Jungen, die beinahe dem Bösen folgen und von Eckart und den Mädchen daran gehindert werden müssen. Der genannte Eckart taucht also in zwei Stücken auf (Heft 4 und Heft 13). Als negative Figuren gibt es Herrn Gernegroß und Herrn Allesmein sowie den Fachmann aus *Deutsches Volk, du schaffst dich frei!* (Heft 2), den ebenfalls schon erwähnten Bösen aus *Das Spiel vom treuen Eckart* (Heft 4), dessen Trabanten König Mammon, Herr Lebeschön und Junker Aufruhr sowie den Winter aus *Der Maien ist kommen* (Heft 5). Dieser kämpft mit dem Sommer, der die Sommerbraut aus den Händen des Winters befreit. In diesem Stück tauchen auch noch Fahnenträger, Trommler u. ä. auf. Das Spektrum der Jungenrollen wird außerdem erweitert Knecht Ruprecht (in *Das Spiel von der Mittwinternacht* sowie in *Frau Holle, wir wecken dich wieder auf!* (Heft 7)), die Wichtel und die Wächter in *Frau Holle, wir wecken dich wieder auf!*, durch die Figur „Der Arme“ in *Das Spiel vom treuen Eckart* (Heft 4), den Festlader und den Lichtzünder in *Das Spiel von der Mittwinternacht* (Heft 11), Michel in *Deutsches Volk, du schaffst dich frei!* (Heft 2) und Klaus in *Frau Holle, wir wecken dich wieder auf!*. Klaus ist der Bruder der oben erwähnten Bärbl und als solcher eine der Hauptfiguren des Stücks. Klaus und Bärbl treten gemeinsam als Geschwisterpaar auf, ihre Figuren sind untrennbar miteinander verbunden. Auch der Lichtzünder tritt, wie schon oben erwähnt, gemeinsam mit einer Lichtzünderin, seinem weiblichen Gegenstück, auf. Auch die Vielfalt der Jungenrollen ist also groß. Insgesamt gibt es etwas mehr Rollen für Jungen als für Mädchen, in den Stücken für gemischte

Ensembles sind die Rollen für Jungen und Mädchen aber häufig gleichwertig bzw. gleich umfangreich. Die Bandbreite der Rollen ist bei beiden Gruppen ähnlich groß. Mädchen dürfen auch männliche Rollen spielen, weibliche Rollen sollen aber in keinem Stück von Jungen dargestellt werden.

Zu den Rollen, die eindeutig von Mädchen oder Jungen zu spielen sind kommen noch Figuren, für die nicht festgelegt bzw. zu erkennen ist, ob sie von weiblichen oder männlichen Spielern dargestellt werden sollen. Dazu gehören die allegorischen Figuren Gerechtigkeit, Ehre, Arbeit und Opfertat sowie die verlassenen Kinder aus *Das Spiel vom klugen Eckart* (Heft 2), Personifikationen (der Acker, der Wald und die Wiese in *Das Spiel von der Mittwinternacht* (Heft 11)) und das Lichtkind aus *Das Spiel von der Mittwinternacht* (Heft 11). Weder Mädchen noch Jungen treten explizit als Formation der Hitlerjugend oder einer ihrer Teilorganisationen auf. Für die *Weihnachtliche Lichtfeier* (Heft 1) wird zwar Uniform als Spielkleidung vorgeschlagen, diese wird jedoch nicht konkreter benannt. Außerdem kann, laut Regiebemerkung, statt in Uniform auch „in sinngemäßer Kleidung“²²² gespielt werden. Die Sphären der Schule und der HJ sollen also anscheinend klar voneinander getrennt werden.

5.6 Zusammenfassung

An dieser Stelle werden die wesentlichen Ergebnisse der Untersuchungen über die *Spiele und Feste der deutschen Schule* zusammengefasst. Details sind den entsprechenden Teilkapiteln zu entnehmen. Die Reihe erschien zwischen 1937 und 1942 (eventuell 1944) in Leipzig beim Verlag Arwed Strauch und umfasst 13 Bände. Sie wurde von der Reichswaltung des Nationalsozialistischen Lehrerbundes (NSLB) herausgegeben, das Lektorat hatte Karl Seibold inne. Dieser tritt kaum in Erscheinung, er hat nur drei Vorworte (von insgesamt acht) verfasst, in denen er sich nicht zur Programmatik der Reihe äußert. Diese wird aber den Lesern der Stücke in allen Heften präsentiert. Einige programmatische Stichpunkte (in immer dem gleichen Wortlaut) sind jeweils vorne in den Heften abgedruckt. Die Reihe will demzufolge Material und Konzepte für Feiern und „Gemeinschaftspflege“ in der Schule bereitstellen. Dabei wird die Einbettung in nationalsozialistische Wertvorstellungen betont. Entschieden spricht sich der NSLB gegen „Feierkitsch“ aus. Der Anspruch an die Reihe sieht vor, dass Werke mit einer gewissen Wertigkeit veröffentlicht werden. Neben Texten soll auch Musik enthalten sein, beide sollen, trotz aller Wertigkeit, zum Gebrauch (in der Schule) bestimmt sein. Die Reihe will außerdem „die schöpferischen Kräfte des NSLB“ sammeln, also die Werke aller schreibenden (und

²²² Gerstner, Hermann: *Weihnachtliche Lichtfeier* (1937), S. 3.

komponierenden) Lehrer bzw. NSLB-Mitglieder herausbringen. Dass mindestens das letztgenannte Ziel nicht erreicht wurde, dürfte angesichts der niedrigen Anzahl von nur 13 erschienen Heften offensichtlich sein. Zudem ist bekannt, dass viele Werke aus der Feder schreibender Lehrer (auch) in anderen Reihen und nicht in der des NSLB veröffentlicht wurden. Hervorstechendstes Beispiel hierfür ist der Volksschullehrer und Autor Erich Colberg, von dessen zahllosen Stücken für Kinder und Jugendliche mit *Die goldene Jungfrau* nur ein einziges in der Reihe *Spiele und Feste der deutschen Schule* veröffentlicht wurde.

Die 13 Stücke wurden von acht verschiedenen Autoren geschrieben, unter denen sich eine Frau befindet. Vermutlich hatten mindestens vier bis fünf der Autoren eine Ausbildung als Lehrer bzw. waren als Lehrer tätig. Diese waren möglicherweise auch Mitglied im NSLB. Über diese mögliche Mitgliedschaft hinaus ist ein stärkeres Eingebundensein in nationalsozialistische Strukturen nur für einen Autor, Hermann Gerstner, nachgewiesen. Über die Autoren ist unterschiedlich viel bekannt, für einen war es nicht möglich, biographische Informationen zu ermitteln.

Für neun der 13 Stücke gibt es einen konkreten Spielanlass oder eine Zeit im Jahr, zu der es am besten aufzuführen ist. Zwei Stücke sind für eine Schulentlassungsfeier gedacht, eines für den Muttertag, eines für das Winteraustreiben bzw. den Frühlingsanfang, eines für das Erntedankfest und vier für die Vorweihnachtszeit bzw. Mittwinter. Dabei ist zu beachten, dass keines der letztgenannten Stücke das christliche Weihnachtsfest behandelt, sie alle feiern Mittwinter bzw. das Lichterfest. Die Spielanlässe zeigen, dass die Reihe z.B. kein Stück für Feiern zur Schulaufnahme bereitstellt. Auch für andere Tage, die wichtige Anlässe für nationalsozialistische Schulfeiern darstellten, wie z.B. der Tag der deutschen Schule am 10. September, die Todestage von Herbert Norkus und Horst Wessel oder der 9. November als Erinnerungstag an die ‚Erhebung‘, also den Putschversuch 1923 in München, gibt es keine entsprechenden Spiel- oder Feiertexte innerhalb der *Spiele und Feste der deutschen Schule*.²²³ Auch hier wird die Reihe also ihrer eigenen Programmatik nicht gerecht.

Intendierte Spieler für alle Stücke sind, wie der Reihentitel schon vermuten lässt, Schüler. Nur für zwei Stücke werden konkrete Altersangaben gemacht, hierbei werden einmal 13-14-Jährige und einmal Jugendliche über 13 Jahren als Spielgruppe angegeben. Wirklich junge Schüler – also unter zehn Jahren – werden nicht direkt als potentielle Spieler angesprochen. Sieben der Stücke sind für gemischte Spielgruppen spielbar, drei sind für komplett männliche und drei für komplett weibliche

²²³ Vgl. zu den nationalsozialistischen Schulfeiern Steglich, Hans: Fest und Feier in der Schule des Dritten Reiches. In: Fest und Feier in der Schule des Dritten Reiches. Von einer Arbeitsgemeinschaft sächsischer Lehrer. Hrsg. von der Presseleitung im N.S.L.B. - Sachsen. Dresden: C.C. Meinhold & Söhne 1936. S. 3–6. Bes. S. 5.

Spielgruppen bestimmt. Der Umfang der Stücke variiert, das kürzeste ist acht, das längste Stück 40 Seiten lang. Sie unterscheiden sich auch hinsichtlich ihrer Unterteilung in Akte oder Szenen. Hier gibt es ebenso wenig eine einheitliche Linie wie in puncto Regiebemerkungen. Diese sind, Anzahl, Umfang und Funktion betreffend, in den verschiedenen Stücken und auch innerhalb der Stücke sehr unterschiedlich. Ein recht häufig genutztes Gestaltungsmittel ist das Durchbrechen der ‚vierten Wand‘, das geschieht in fünf Stücken. Eine große Gemeinsamkeit der Stücke ist der Einsatz von Musik. Dieser ist in zwölf von 13 Stücken vorgesehen. Eines der Stücke stellt Musik, die Liebe zur Musik und ihren Wert in den Mittelpunkt der Handlung. Es bietet auch die Möglichkeit, ein längeres musikalisches Programm in das Stück zu integrieren. In zwei Stücken wird das Publikum über die Musik in das Stück mit einbezogen, die Zuschauer sollen jeweils mitsingen. Vier Stücke beruhen auf einer konkreten Vorlage, dazu gehören zwei Märchen und zwei Sagen.

Zur sprachlichen Gestaltung ist festzuhalten, dass die Figurenrede in einem Stück in Prosa und in zwei Stücken teilweise in Prosa und teilweise in Versen gehalten ist. Die überwiegende Anzahl der Stücke ist also in Versen verfasst. Eine vorherrschende Versform gibt es nicht, nur ein Stück ist durchgängig in Knittelversen verfasst. Dabei handelt es sich um *Herr Griesgram und Frau Musika* (Heft 9). Bei den übrigen Stücken sind Versmaß und Reimform (oder beides) jeweils uneinheitlich und wechseln während des Stücks. Gestaltungsabsicht zur Betonung oder Hervorhebung bestimmter Sachverhalte sind nur in einigen Fällen dahinter zu erkennen. Eine besondere Kennzeichnung einzelner Personen oder Personengruppen durch ihre Sprechweise gibt es nicht.

Thematisch beschäftigen sich, wie oben schon erwähnt, vier Stücke mit Mittwinter und dem Lichterfest, welches an die Stelle des christlichen Weihnachtsfestes tritt. Drei Stücke beschäftigen sich mit dem Thema deutsche Jugend und deutsches Volk, ähnlich sind die beiden Stücke, die den Kontrast und den unterschiedlichen Wert von Gold und Brot herausarbeiten. Das Brot steht in diesen Stücken für die Zusammengehörigkeit des Volkes bzw. die Zugehörigkeit zu diesem. Es ist daher wertvoller als Gold. Ein Stück beschäftigt sich, wie ebenfalls bereits erwähnt, mit Musik. Ähnlich wie das Brot in den beiden zuvor genannten Stücken ist die Musik wertvoller und wichtiger als Gold. Zwei Stücke sind im Mai angesiedelt, eines ist ein Muttertagsspiel, das andere ein Spiel zum Frühlingsbeginn. Antisemitismus ist explizit nur in einem einzigen Stück zu finden. Doch auch den Stücken, die die Zukunft der deutschen Jugend oder dem Zusammenhalt des Volkes zum Thema haben, kann ein immanent enthaltener Antisemitismus zugeschrieben werden. Hinsichtlich des Rollenangebots für Jungen und Mädchen zeigt sich sowohl im Hinblick auf die Anzahl der Rollen als auch auf deren Vielfältigkeit und ihre Wichtigkeit innerhalb der Stücke ein eher ausgeglichenes Bild. Formationen der Hitlerjugend tauchen nicht als Figuren der Stücke auf.

6. DIE MÜNCHENER LAIENSPIELE

6.1 Verlag, Herausgeber und Allgemeines zur Reihe

Der erste Band der *Münchener Laienspiele*, *Der verlorene Sohn* von Burkhard Waldis, erschien bereits im Jahr 1923 beim Christian Kaiser Verlag in München, einem 1845 gegründeten Verlag, dessen Programm zu Beginn noch eher unspezifisch gewesen war. Es umfasste Militaria, Reise-, Heimat- und Messeführer sowie Veröffentlichungen der protestantischen Gemeinde Münchens.¹ Im Jahr 1911 übernahm Albert Lempp (1884-1943) den Verlag und die Buchhandlung am Münchener Rathaus, intensivierte die verlegerischen Aktivitäten² und erweiterte den „programmatische[n] Horizont“³ des Verlags. Insbesondere wurden nun verstärkt auch bedeutende protestantische Schriften ins Verlagsprogramm aufgenommen, z.B. der „expressionistisch-antihistorische [...] Römerbrief-Kommentar des damals noch unbekanntenen Schweizer Pfarrers Karl Barth (1866-1968)“⁴. Dieses 1919 im Berner Verlag Bäschlin erschienene Werk war zunächst kein Verkaufserfolg, aber auf Empfehlung seines theologischen Beraters Georg Merz nahm Lempp die Restauflage in sein Sortiment auf. Diese Exemplare verkauften sich rasch, im Jahr 1922 wurde im Christian Kaiser Verlag eine gänzlich überarbeitete Neuauflage veröffentlicht.⁵ Mit diesem verlegerischen Wagnis, das von Erfolg gekrönt war, begann der Aufstieg „zum führenden Verlag der neuen antiliberalen ‚Dialektischen Theologie‘ (im zeitgenössischen Sprachgebrauch auch: ‚Theologie der Krisis‘; ‚Wort-Gottes-Theologie)“.⁶ Das Geschäftsmodell, Werke aus anderen

¹ Vgl. zu den Anfängen des Verlags Hampe, Johann C.: Christian Kaiser. Ein Kapitel früher Verlagsgeschichte. In: 1845-1970. Almanach. 125 Jahre Chr. Kaiser Verlag München. München: Christian Kaiser 1970. S. 15–29, und für den Gesamtüberblick bis ins Jahr 1970 Wolf, Ernst: Der Chr. Kaiser Verlag. Eine Übersicht. In: 1845-1970. Almanach. 125 Jahre Chr. Kaiser Verlag München. München: Christian Kaiser 1970. S. 140–157. Siehe außerdem: Graf, Friedrich W. u. Andreas Waschbüsch: [Artikel] Christian Kaiser Verlag. In: Historisches Lexikon Bayerns. URL: https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Christian_Kaiser_Verlag (11.2.2017). Und Blaschke, Olaf u. Wiebke Wiede: Konfessionelle Verlage. In: Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Die Weimarer Republik 1918 - 1933. Teil 2. Hrsg. von Ernst Fischer u. Stephan Füssel. Berlin, Boston: De Gruyter 2012. S. 139–182. Hier: S. 155.

² Vgl. Graf, Friedrich W. u. Andreas Waschbüsch: [Artikel] Christian Kaiser Verlag.

³ Blaschke, Olaf u. Wiebke Wiede: Konfessionelle Verlage (2012), S. 155.

⁴ Graf, Friedrich W. u. Andreas Waschbüsch: [Artikel] Christian Kaiser Verlag. Vgl. zu Karl Barth einleitend [Artikel] Barth, Karl. In: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon. Hrsg. von Friedrich Wilhelm Bautz. Hamm: Traugott Bautz 1975. Sp.384–396 und Jüngel, Eberhard: [Artikel] Barth, Karl. In: Theologische Realenzyklopädie. Band 5. Autokephalie - Biandrata. Hrsg. von Gerhard Krause u. Gerhard Müller. Berlin, New York: De Gruyter 1980. S. 251–268.

⁵ [Artikel] Barth, Karl (1975), Sp.386. Vgl. auch Wolf, Ernst: Der Chr. Kaiser (1970), S. 140.

⁶ Graf, Friedrich W. u. Andreas Waschbüsch: [Artikel] Christian Kaiser Verlag. Vgl. einleitend zur Dialektischen Theologie Härle, Wilfried: [Artikel] Dialektische Theologie. In: Theologische Realenzyklopädie. Band 8. Chlodwig - Dionysius Areopagita. Hrsg. von Gerhard Krause u. Gerhard Müller. Berlin, New York: De Gruyter 1981. S. 683–696. In der Zwischenzeit war Barths Bekanntheit rapide gewachsen, seit 1921 hatte er einen neu geschaffenen Lehrstuhl für reformierte Theologie in Göttingen inne. Vgl. [Artikel] Barth, Karl (1975), Sp. 386.

Verlagen zu übernehmen, hatte der Verlag nach der Übernahme durch Lempp bereits häufiger praktiziert.⁷

Das Verlagsprogramm blieb jedoch auch weiterhin eher klein, zwischen 1919 und 1930 wurden lediglich zwischen fünf und 16 Titeln pro Jahr beworben. Es erschienen verschiedene Reihenpublikationen wie das *Münchener Wanderbuch* (von 1922 bis 1925 sechs Hefte), die *Einzelarbeiten aus der Kirchengeschichte Bayerns* (von 1925 bis 1940 20 Bände) oder das *Jahrbuch der Luthergesellschaft* (von 1926 bis 1936), außerdem auch Zeitschriften wie die *Zeitschrift für Bayerische Kirchengeschichte* (1926-1940) oder die *Evangelische Theologie* (1934-1938).⁸ Im Bereich Laienspiel erschienen die Zeitschriften *Volkstümliche Feste und Feiern. Ein praktischer Laienspielberater* (1931-1933) und, als Kooperation mit der *Hanseatischen Verlagsanstalt*, Hamburg, und dem *Theaterverlag Albert Langen/Georg Müller*, Berlin, die Zeitschrift *Das deutsche Volksspiel* (1933-1938).⁹ Ab 1923 erschien, wie bereits erwähnt, die Reihe *Münchener Laienspiele*, die bis 1939 173 Bände erreichte. Ab 1937 kam im Gebiet Laienspiel die Reihe *Christliche Gemeindespiele* hinzu, in die 1938 auch einige vormalige *Münchener Laienspiele* übernommen wurden.¹⁰

Die *Münchener Laienspiele* konnten also auch nach der ‚Machtergreifung‘ 1933 erscheinen, zunächst weiterhin im Christian Kaiser Verlag. Dieser geriet jedoch, wie viele konfessionelle Verlage¹¹, in Schwierigkeiten, zumal er eine große Nähe zur Bekennenden Kirche hatte, deren zentrale Texte hier veröffentlicht wurden und als deren bedeutendster Verlag er gelten kann.¹² Zunächst wurden nur einzelne Verlagstitel verboten, z.B. die Zeitschrift *Evangelische Theologie*.¹³ 1940 wurde das

⁷ 1845-1970. Almanach. 125 Jahre Chr. Kaiser Verlag München. München: Christian Kaiser 1970, S. 158.

⁸ Vgl. Graf, Friedrich W. u. Andreas Waschbüsch: [Artikel] Christian Kaiser Verlag. Und: 1845 - 1970. Almanach (1970), S.191-194.

⁹ Vgl. ebd., S.193.

¹⁰ Ebd., S. 191.

¹¹ Die größeren christlichen Verlage wurden schon in den 1930er Jahren vom SD (Sicherheitsdienst) überwacht. Während des Krieges kam es zu einer systematischen Benachteiligung konfessioneller Verlage bei der Papierzuteilung. Siehe Grüttner, Michael: Das Dritte Reich (2014), S. 377.

¹² Vgl. Wolf, Ernst: Der Chr. Kaiser (1970), S. 143, und Graf, Friedrich W. u. Andreas Waschbüsch: [Artikel] Christian Kaiser Verlag. Zu den Publikationen des Verlags von 1911 bis 1942/43 siehe auch: 1845 - 1970. Almanach (1970), S. 158–194. Die einzelnen Hefte der *Münchener Laienspiele* sind allerdings nicht aufgeführt. Zur Bekennenden Kirche vgl. einführend die entsprechenden Artikel in den beiden theologischen Standardlexika: Hauschild, Wolf-Dieter: [Artikel] Bekennende Kirche. In: Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Band 1. A-B. Hrsg. von Hans Dieter Betz, Don S. Browning u. a. Tübingen: Mohr Siebeck 1998. Sp.1241–1246. Und: Busch, Eberhard: [Artikel] Bekennende Kirche. In: Lexikon für Theologie und Kirche. Zweiter Band. Barclay bis Damodos. Hrsg. von Walter Kasper. Freiburg, Basel, Rom, Wien: Herder 1994. Sp.171–173. Siehe außerdem: Nicolaisen, Carsten: [Artikel] Bekennende Kirche. In: Enzyklopädie des Nationalsozialismus. Mit zahlreichen Abbildungen, Karten und Grafiken. Hrsg. von Wolfgang Benz, Hermann Graml u. a. Stuttgart: Klett-Cotta 1997. S. 391–392.

¹³ Wolf, Ernst: Der Chr. Kaiser (1970), S. 142.

Unternehmen zwangsweise in *Evangelischer Verlag Albert Lempp* umbenannt.¹⁴ Wenige Jahre später musste der Verlag dann vollständig geschlossen und die Produktionsbestände entfernt werden:

Die in der Folgezeit verlegten Werke wurden 1943 einer neuerlichen Manuskriptprüfung durch das Lektorat der Reichsschriftumsstelle des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda beschlagnahmt bzw. indiziert. [sic] Das Ergebnis war die endgültige Verlagsschließung und Entfernung der alten Produktionsbestände aus „kriegsbedingten Gründen“.¹⁵

Im Jahr 1943 und den Folgejahren sind daher keine Neuerscheinungen mehr zu verzeichnen.¹⁶ Nach dem Krieg konnte der Verlag die Arbeit unter dem alten Namen Christian Kaiser wiederaufnehmen, seine Lizenz erhielt er von den Militärbehörden im Januar 1946.¹⁷ Veröffentlicht wurde theologische Literatur. 1993 wurde der Verlag Christian Kaiser vom Gütersloher Verlagshaus übernommen.¹⁸

Die Reihe *Münchener Laienspiele* wurde 1940 nicht eingestellt, sie wurde stattdessen bis 1941 unter gleichem Namen vom Arwed Strauch Verlag, Leipzig, weitergeführt.¹⁹ Bei Christian Kaiser bzw. Albert Lempp durften nur noch solche Stücke als *Christliche Gemeindespiele* erscheinen, die eindeutig religiösen Charakter hatten, bis diese Reihe mit der endgültigen Schließung des Verlags 1943 gänzlich eingestellt wurde.²⁰ In der Zeit beim Arwed Strauch Verlag kamen nur wenige (zwei bis fünf) neue Hefte zu den *Münchener Laienspielen* hinzu, stattdessen wurden ältere Bände neu aufgelegt. Soweit nachvollziehbar erschienen bis 1941 insgesamt 175 Bände der *Münchener Laienspiele*, viele davon in mehreren Auflagen. Der letzte bibliographisch nachgewiesene Band vor Kriegsende ist *Die goldenen Träume. Ein Märchenspiel* von Georg Magiera (Heft 175).²¹ Spätestens ab

¹⁴ Vgl. Graf, Friedrich W. u. Andreas Waschbüsch: [Artikel] Christian Kaiser Verlag. Und Wolf, Ernst: Der Chr. Kaiser (1970), S. 144. Sowie Springer, Markus: Unter die Mörder gefallen. Evangelischer Widerstand im München der NS-Zeit - der Münchner Albert Lempp und sein Kreis. In: Sonntagsblatt (6.7.2008). URL: http://www.sonntagsblatt.de/news/aktuell/2008_27_muc_15_01.htm (11.2.2017).

¹⁵ Graf, Friedrich W. u. Andreas Waschbüsch: [Artikel] Christian Kaiser Verlag. Vgl. auch Wolf, Ernst: Der Chr. Kaiser (1970), S. 143–144.

¹⁶ 1845 - 1970. Almanach (1970), S. 158 und S. 191.

¹⁷ Wolf, Ernst: Der Chr. Kaiser (1970), S. 144, und Hampe, Johann C.: Christian Kaiser (1970), S.9.

¹⁸ Vgl. <https://www.fachzeitungen.de/verlag/guetersloher-verlagshaus-verlagsgruppe-random-house-gmbh> (11.2.2017).

¹⁹ Vgl. zum Verlag Arwed Strauch die Ausführungen in Kapitel 4.1.

²⁰ Vgl. Graf, Friedrich W. u. Andreas Waschbüsch: [Artikel] Christian Kaiser Verlag.

²¹ Magiera, Georg: Die goldenen Träume. Ein Märchenspiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1941] (=Münchener Laienspiele 175). Da die Sammlung der Stücke jedoch sogar in der Deutschen Nationalbibliothek in Leipzig Lücken aufweist – die Hefte 176 bis 178 sind nicht nachgewiesen, sehr wohl aber Heft 179 (dieses erschien im Jahr 1949) und weitere – ist es durchaus möglich, dass auch die Hefte 176 bis 178 noch vor Kriegsende das erste Mal erschienen und während des Krieges oder in der unmittelbaren Nachkriegszeit verloren gingen. Eine andere Erklärung wäre,

1949 erschien die Reihe *Münchener Laienspiele* (wieder) im Arwed Strauch Verlag. Dieser nannte sich seit 1945 *Deutscher Laienspielverlag* (ansässig in Rotenburg/Fulda, ab 1952 in Weinheim a. d. Bergstraße) und trägt seit 1969 den Namen *Deutscher Theaterverlag*.²² Teilweise handelte es sich bei den nach dem Krieg als *Münchener Laienspiele* veröffentlichten Texten um neue Stücke, zum Teil waren es aber Neuauflagen von schon vor 1945 erstmals veröffentlichten Werken.²³ Eines der frühesten Stücke der *Münchener Laienspiele*, das zuerst 1925 als Heft 9 der Reihe erschienene *Blut und Liebe. Ein Ritter-Schauer-Drama* von Martin Luserke, ist sogar noch heute in leicht überarbeiteter Form im Programm des Deutschen Theaterverlags zu finden.²⁴ Als Herausgeber der Reihe fungierten nach dem Krieg, bis 1968, Margarethe Cordes und Erich Colberg, die beide bereits in der Zeit des Nationalsozialismus als Autoren von Kinder- und Jugendtheaterstücken in Erscheinung getreten waren und jeweils auch Texte in den *Münchener Laienspielen* veröffentlicht hatten.²⁵ Der Deutsche Theaterverlag ist noch heute einer der führenden Verlage auf dem Gebiet des Schul- und Amateurtheaters in Deutschland. Neben eigenen Veröffentlichungen und der Herausgabe der halbjährlich erscheinenden Fachzeitschrift *Spiel und Theater* ist die Vertretung der eigentlich bei anderen Theaterverlagen liegenden Aufführungsechte gegenüber Schulbühnen und Amateurtheatern ein wichtiges Geschäftsfeld.²⁶

Betrachtet man das Programm des Christian Kaiser Verlags in den 1920er und 30er Jahren, so sticht der Bereich der Laienspielliteratur etwas aus dem übrigen Angebot heraus und mag beinahe als Fremdkörper erscheinen. Doch Olaf Blaschke und Wiebke Wiede bieten in ihrem Werk über konfessionelle Verlage eine Erklärung, wie sich die Laienspielreihe mit der theologischen Ausrichtung des Unternehmens vereinbaren lasse:

dass es die Bände 176-178 niemals gegeben hat und man die Zählung im Jahr 1948 irrtümlich bei Nummer 179 einsetzen ließ.

²² Vgl. dazu <http://www.theaterforschung.de/institution.php4?ID=199>.

²³ Neu aufgelegt wurden, um nur einige Werke zu nennen, z.B. *Gudrun in der Normandie* von Erich Colberg (Heft 162) im Jahr 1952 (Erstveröffentlichung: 1938), *Die Schmiede ihres Glücks* von Oskar Seidat (Heft 123) im Jahr 1949 (Erstveröffentlichung: 1935) oder *Die Bürger von Calais* von Rudolf Mirbt im Jahr 1952 (Erstveröffentlichung: 1925).

²⁴ Es ist über die Homepage des Deutschen Theaterverlags (<http://www.dtver.de/>) als Ansichtsexemplar zu bestellen. Aus der Figur des giftmischenden Juden ist in der modernen Fassung des Stückes ein „Quacksalber“ geworden, was einige weitere kleine Textänderungen (zur Aufrechterhaltung von Versmaß und Reim) notwendig gemacht hat. Die Sprechweise der Figur (siehe dazu das Teilkapitel 6.5.4) hat sich jedoch nicht geändert.

²⁵ Vgl. Ram, Detlef: [Artikel] Cordes, Margarethe. In: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. In drei Bänden (A-Z) und einem Ergänzungs- und Registerband. Ergänzungs- und Registerband. Hrsg. von Klaus Doderer. Weinheim, Basel: Beltz 1982. S. 127–128. Bes. S. 128. Und ders.: [Artikel] Colberg, Erich (1982). Bes. S. 126. Von Colberg wurden neun, von Cordes vier Stücke in die Untersuchung der *Münchener Laienspiele* im Rahmen der vorliegenden Arbeit einbezogen.

²⁶ Vgl. <http://www.dtver.de/> (25.1.2017) und <http://www.theaterforschung.de/institution.php4?ID=199>. Zum Verlag Arwed Strauch vgl. außerdem Kapitel 4.1 in der vorliegenden Arbeit.

Auf den ersten Blick kurios und unpassend zum theologischen Programm wirken die zahlreichen Veröffentlichungen der volkstümlichen Münchener Laien-, Kasperl- und Marionettenspielszene im Chr. Kaiser Verlag. Otto Salomon, Mitarbeiter Albert Lempps, betreute das Verlagsgebiet und verfasste selbst zahlreiche Laienspiele. Maßgeblicher Autor war Rudolf Mirbt, der Leiter der Münchner Laienspieler und Begründer der Laienspielbewegung der zwanziger Jahre. Zu bedenken ist, dass Salomon und Mirbt, wie auch die Rezipienten der Weimarer Theologie, der Frontgeneration angehörten, für die das Kriegserlebnis, aber auch die Wandervogel-Bewegung mit ihren Geselligkeitsformen prägend waren. Jugendliche Begeisterung für lebensvoll bewegte Theologie und das Erleben einer verbindenden Gemeinschaft im gemeinsamen Schauspiel bildete das gemeinsame Thema der theologischen und der theaterbezogenen Verlagsrichtungen des Chr. Kaiser Verlags.²⁷

Blaschke/Wiede sehen also in der Begeisterung junger Menschen für neue Formen der Theologie dem Gemeinschaftserleben im Laienspiel eine Gemeinsamkeit zwischen theologischer und theaterbezogener Verlagsrichtung und erinnern an Mirbts und auch Salomons Sozialisation im Wandervogel wie auch das Kriegserlebnis ihrer Generation. Sie erwähnen hier aber nicht explizit, dass die in der Reihe *Münchener Laienspiele* erschienenen Spiele zu einem Großteil Stücke mit religiösem Charakter sind, und also auch dadurch durchaus zum sonstigen Profil des Verlages passen. Neben zahlreichen Krippenspielen und Weihnachtsstücken gibt es eine Reihe von weiteren Texten, die sich mit christlichen Themen oder biblischen Geschichten beschäftigen. Neben den Stücken mit religiösem Charakter stehen aber auch solche, die nicht oder nur in geringem Maße christlich geprägt sind. Bei der Auswahl scheint immer im Fokus gestanden zu haben, eine vielfältige Spielliteratur für verschiedenste Laienspielgruppen herauszubringen – wenn man den Vorworten des Herausgebers Glauben schenkt. Bei diesem handelt es sich um den im Zitat erwähnten Rudolf Mirbt. Dieser hat zwar auch Stücktexte zu den *Münchener Laienspielen* beige-steuert,²⁸ vor allem aber war er als Herausgeber der Reihe tätig, der in seinen Vorworten die Texte vorstellt, einordnet und bewertet. Ihn als maßgeblichen Autor der Reihe zu bezeichnen, wie Blaschke und Wiede es tun, stellt die Tatsachen also ungenau dar. Auch die Bewertung Mirbts als „Begründer der Laienspielbewegung der zwanziger Jahre“ ist etwas unscharf, sind doch auf dem Gebiet des Laienspiels weitere prägende Persönlichkeiten wie Martin Luserke, Gottfried Haaß-

²⁷ Blaschke, Olaf u. Wiebke Wiede: *Konfessionelle Verlage* (2012), S. 156. Mirbt war allerdings nicht so sehr der maßgebliche Autor der Reihe, sondern ihr Herausgeber (siehe unten). Der erwähnte Otto Salomon, Protestant jüdischer Herkunft, war einer der engsten Mitarbeiter Lempps, welcher ihm später auch zur Flucht in die Schweiz verhalf. Salomons Werke wurden unter dem Pseudonym Otto Bruder publiziert. (vgl. Gollwitzer, Helmut: *Zwischen den Zeiten*. In: 1845-1970. Almanach. 125 Jahre Chr. Kaiser Verlag München. München: Christian Kaiser 1970. S. 42–50. Hier: S. 47–48; Springer, Markus: *Unter die Mörder* (2008).). Zu Bruders in den *Münchener Laienspielen* veröffentlichten Werken zählen u. a. *Beowulf. Ein heidnisches Spiel* (1927, Heft 37), *Von Pontius zu Pilatus. Dramatische Studie* (1931, Heft 70), *Das Erbe. Ein mythisches Spiel* (1932, Heft 79) und *Um den Glauben. Ein evangelisches Frauenspiel* (1933, Heft 95).

²⁸ Zum Beispiel Mirbt, Rudolf: *Die Bürger von Calais. Das Spiel eines Volkes*. 3. und 4. Tausend. München: Christian Kaiser 1927 (=Münchener Laienspiele 8) oder ders.: *Stimme des Volkes. Dankkundgebung*. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 127).

Berkow, Maximilian Gümbel-Seiling oder Walter Blachetta zu erwähnen.²⁹ Mirbt – oder Luserke, die Forschung ist sich hier nicht sicher – wird jedoch die Erfindung bzw. Einführung des Begriffs *Laienspiel* zugeschrieben.³⁰ Unbestritten ist Mirbt zudem die zentrale Figur der Münchener Laienspielszene der zwanziger Jahre und derjenige, der die *Münchener Laienspiele* entscheidend geprägt hat.³¹ Die Reihe ist stark mit seiner Person verbunden, die ersten Texte und die Idee, diese gedruckt herauszubringen und vielen interessierten Laienspielern zugänglich zu machen, entstanden im so genannten *Kremi*, dem Kreis Mirbt. Diese Gruppe von Laienspielern fand sich im München der frühen 1920er Jahre zusammen.³² Ein ehemaliger Mitspieler, Otto Engel, beschreibt seine ersten Erfahrungen mit Mirbts Gruppe so:

Als Münchener Student stand ich ein paar Jahre nach dem ersten Weltkrieg auf einer der großen Münchener Wiesen [...]. Ein Kreis von hundert jungen Menschen hatte sich geschlossen. In der Mitte standen ein paar Spieler mit Geigen und Klampfen. Über die Weite rief [...] Rudolf Mirbt: „Hallo, Leut, hört mal!“ Das war der Münchener Jugendring, der „große Kreis“, in den ich nun mit meinem Bruder und meinem Freund Felix getreten war; junge Burschen und Mädchen von 14, 15 bis zu 25 oder 28 Jahren, Studenten, Schüler, Kontoristinnen, Fabrikarbeiter, Professorenöhne, Kommunisten, Kleinbürger, Juden und Nationalisten, strenge Christen und rabiate Freidenker. [...] Dieser große Kreis war die bewegte Bühne für Mirbts Spielschar, den kleinen Kreis.³³

Es ist anzunehmen, dass die Vielfalt an Altersgruppen und sozialer Herkunft, die offensichtlich den von Engel beschriebenen ‚großen Kreis‘ kennzeichnete, sich wenigstens teilweise auch im ‚kleinen Kreis‘, der Laienspielschar, niederschlug.

Mirbt wurde 1896 in Marburg geboren worden und zog 1912 nach Göttingen, wo er 1914 sein Abitur machte. 1913 nahm er am Ersten Freideutschen Jugendtag auf dem Hohen Meißner teil. Nach dem Abitur war Mirbt zunächst Soldat, wurde aber 1916 im Ersten Weltkrieg verwundet. Danach studierte und arbeitete er in verschiedenen Städten, u.a. als Buchhändler in Gießen,

²⁹ Vgl. z.B. Kaufmann, Andreas: Vorgeschichte und Entstehung (1991).

³⁰ Vgl. Brednich, Rolf Wilhelm: [Artikel] Laienspielbewegung. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band II. H-O. Hrsg. von Harald Fricke. Berlin, New York: De Gruyter 2000. S. 377–379. Hier: S. 378.

³¹ So schreibt z.B. Alwin Müller im Jahr 1956: „Rudolf Mirbt war damals, es ist nicht zuviel gesagt, [...] der ungekrönte König der Münchener Jugend.“ (Müller, Alwin: Drei Blätter der Erinnerung. Aus einem Kranz für die „Münchener Laienspiele“. In: Begegnungen und Wirkungen. Festgabe für Rudolf Mirbt und das deutsche Laienspiel. Hrsg. von Hermann Kaiser. Kassel, Basel: Bärenreiter 1956. S. 18–22. Hier: S. 20.

³² Vgl. dazu Mirbt, Rudolf: Zehn Jahre Münchener Laienspiel. In: Laienspiel und Lientheater. Vorträge und Aufsätze aus den Jahren 1923 - 1959. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter-Verlag 1960. S. 40–49. Dieser Aufsatz ist ein Wiederabdruck des Kapitels „Rückblick und Ausblick“ aus ders.: Münchener Laienspielführer. Eine Wegweisung für das Laienspiel und für mancherlei andere Dinge. 2. von Grund auf bearbeitete Ausgabe mit 76 Tafelbildern und 6 Bildern im Text. München: Christian Kaiser 1934. Vgl. außerdem Mirbt, Rudolf (Hrsg.): Fünfzehn Jahre Münchener Laienspiele. 1923-1938. München: Christian Kaiser 1938, S. 1–2.

³³ Engel, Otto: Spiel-Erinnerung. In: Begegnungen und Wirkungen. Festgabe für Rudolf Mirbt und das deutsche Laienspiel. Hrsg. von Hermann Kaiser. Kassel, Basel: Bärenreiter 1956. S. 23–26. Hier: S. 25.

Stuttgart und München. Daneben war er ehrenamtlich aktiv, so war er Gaugraf (also Landesvorsitzender) des Altwandervogels und des Wandervogels e.V. in Schwaben von 1919 bis 1920 und leitete 1921-1925 den Münchener Jugendring. In dieser Zeit war er, wie oben bereits erwähnt, als Spielleiter von Laienspielen aktiv.³⁴ 1927-1932 leitete Mirbt den Schlesischen Evangelischen Volksbildungsausschuss in Breslau, ab 1932 arbeitete er dort bei der Schlesischen Funkstunde. Von 1934 bis 1945 leitete er die „Mittelstelle für deutsches Auslandsbüchereiwesen in Verbindung mit der Hauptabteilung für Büchereiwesen im Volksbund für das Deutschtum im Ausland“³⁵. Zwei seiner Schriften wurden im ‚Dritten Reich‘ verboten, seine Reiseberichte über eine 1931 unternommene Reise in die Sowjetunion³⁶ und, nach Mirbts eigenen Angaben, auch die 1934 erschienene zweite Auflage des Münchener Laienspielführers.³⁷ 1960 schreibt er in einer Fußnote:

Im Anschluß an diese Reise [in die Sowjetunion 1931, B.K.], die selbstverständlich mit Laienspiel nichts zu tun hatte, sondern pädagogischen und kulturpolitischen Informationen galt, schrieb ich meine „Sowjetrussischen Reiseeindrücke“, die 1931 [sic] bei Chr. Kaiser in München erschienen und schon 1933 beschlagnahmt wurden. In der ersten Liste der verbotenen Bücher stehe ich gleich hinter Karl Marx.³⁸

Es scheint, als wäre Mirbt im Nachhinein stolz darauf, dass sein Werk beschlagnahmt und sein Name in direkter Nachbarschaft zu Karl Marx auf der Verbotsliste aufgeführt wurde. So nennt er das Verbot seiner Schriften vermutlich als Beleg für seine eigene Unverdächtigkeit und Unbescholtenheit. Allerdings ist seine hier getroffene Aussage nicht ganz nachvollziehbar bzw. nicht verifizierbar. Wie und von wem seine *Sowjetrussischen Reiseeindrücke* beschlagnahmt wurden, erklärt er auch im weiteren Verlauf des Textes nicht. Ebenso wird überhaupt nicht klar, was Mirbt eigentlich mit der „ersten Liste der verbotenen Bücher“ meint. Die so genannte *Schwarze Liste* des Berliner Bibliothekars Wolfgang Herrmann, die ab Anfang Mai 1933 verbreitet wurde,

³⁴ Vgl. z.B. die Erinnerungen des bereits erwähnten ehemaligen Mitspielers: ebd.

³⁵ Hesse, Ulrich: Rudolf Mirbt wäre jetzt hundert - Versuch einer Hommage. In: *Spiel und Theater* 48 (1996) H. 158. S. 20–24. Hier: S. 23. Alle biographischen Angaben zu Mirbt entstammen diesem Artikel, S. 22-23. Siehe auch Nickel, Hans-Wolfgang: [Artikel] Mirbt, Rudolf. In: *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. In drei Bänden (A-Z) und einem Ergänzungs- und Registerband. Zweiter Band: I - O.* Hrsg. von Klaus Doderer. Weinheim, Basel: Beltz 1977. S. 483–484. Außerdem [Art.] [Artikel] Mirbt, Rudolf. In: *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945.* Hrsg. von Ernst Klee. Frankfurt a. M.: Fischer 2007. S. 412.

³⁶ Mirbt, Rudolf: *Sowjetrussische Reiseeindrücke.* München: Christian Kaiser 1932.

³⁷ Ders.: *Münchener Laienspielführer (1934).* Außer einer schriftlichen Äußerung von Mirbt selber ist kein Hinweis darauf zu finden, dass der Münchener Laienspielführer verboten wurde. Dieser taucht in den verschiedenen Ausgaben der *Liste des unerwünschten und schädlichen Schrifttums* nicht auf (siehe unten). Entweder lügt Mirbt also diesbezüglich oder er bezieht sich auf Anweisungen oder Verbote abseits der Bücherverbotslisten.

³⁸ Ders.: *Zehn Jahre Münchener (1960).* Hier: S. 40.

Verwendung in der studentischen Aktion *Wider den undeutschen Geist* fand, aber nie offiziell vom Propagandaministerium genehmigt worden war? Auf dieser ist Mirbt nicht verzeichnet.³⁹ Auch auf der *Liste 1 des schädlichen und unerwünschten Schrifttums*, die Ende 1935 von der Reichsschrifttumskammer für den internen Gebrauch herausgegeben wurde und die man durchaus als erste Liste verbotener Bücher im Dritten Reich bezeichnen könnte, wird Mirbts Name (im Gegenteil zu dem von Karl Marx) nicht aufgeführt, ebenso wenig in den drei Nachträgen aus dem Jahr 1936.⁴⁰ Zu finden ist Mirbt mit seinen *Sonjetrussischen Reiseindrücken* erst auf der überarbeiteten *Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums* aus dem Jahr 1938.⁴¹ Doch selbst hier ist er, anders als von ihm selbst behauptet, nicht in direkter Nachbarschaft zu Marx zu finden. Dessen Name ist, der alphabetischen Ordnung folgend, drei Seiten weiter vorne abgedruckt.⁴² Es ist natürlich nicht völlig auszuschließen, dass Mirbt auf der vom Kampfbund für deutsche Kultur gemeinsam mit dem Verlagsbuchhandel, dem Sortimentsbuchhandel und den Leihbüchereien erstellten Liste verzeichnet war, die diese im Juli 1933 dem Propagandaministerium übergaben. Da diese aber nur 51 Autoren aufzählte, ist das relativ unwahrscheinlich. Zudem wurde diese Liste niemals verwendet und hatte somit keine faktischen Auswirkungen.⁴³ Selbst wenn Mirbt also auf dieser Liste verzeichnet gewesen wäre, wäre dies nicht die erste Liste gewesen. In jedem Fall hat Mirbt also mindestens die Wahrheit verdreht, um des Eindrucks willen, auf eine Stufe mit Karl Marx gestellt worden zu sein. Um seine Angaben nachprüfbar zu machen, hätte er sich genauer ausdrücken müssen bzw. exaktere Informationen zum Zeitpunkt und zur Art des Verbots machen müssen.

Nachdem die Reihe *Münchener Laienspiele* vom Arwed Strauch Verlag übernommen worden war, fungierte Mirbt nicht mehr als ihr Herausgeber. Statt ‚herausgegeben von Rudolf Mirbt‘ heißt es in den Heften nun „begründet von Rudolf Mirbt.“⁴⁴ Nach dem Krieg lebte Mirbt zunächst wieder für einige Zeit in Göttingen, von wo aus er alte Kontakte aus der Laienspielszene auffrischte. Er veranstaltete in den vierziger und fünfziger Jahren zahllose, auch internationale, Laienspielwochen

³⁹ Vgl. <http://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/geschichte/berlin-im-nationalsozialismus/verbannte-buecher/artikel.500549.php>.

⁴⁰ Vgl. Liste 1 des schädlichen und unerwünschten Schrifttums. Gemäß § 1 der Anordnung des Präsidenten der Reichsschrifttumskammer vom 25. April 1935. Berlin Die Nachträge I – III zur Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums datieren vom 31. März, 30. April und 10. Juni 1936.

⁴¹ Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums. Stand vom 31. Dezember 1938. Leipzig 1938, S. 96.

⁴² Ebd., S. 93.

⁴³ Vgl. <http://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/geschichte/berlin-im-nationalsozialismus/verbannte-buecher/artikel.500549.php>.

⁴⁴ Vgl. z.B. die Titelseite von Cordes, Margarethe: *Eine Spitzbubenkomödie*. Neuauflage. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1941] (=Münchener Laienspiele 47), einer Neuauflage, oder die von Magiera, Georg: *Die goldenen Träume* (1941). Dieses Stück ist (neben Winkler-Hermaden, Viktor: *Kärntner Heimatspiel*. *Weihespiel* in einem Vorspiel und 2 Bildern. Leipzig: Arwed Strauch 1940 (=Münchener Laienspiele 174).) die einzige nachgewiesene Neuerscheinung der Münchener Laienspiele bei Arwed Strauch vor 1945.

in Deutschland und Österreich, arbeitete ab 1953 als Fachberater für musische Erziehung an höheren Schulen in Schleswig-Holstein und gründete 1953 den Bund für Laienspiel und Laientheater e.V. in Kassel.⁴⁵ In Kassel, beim Verlag Bärenreiter, erschienen auch die von Mirbt herausgegebenen *Bärenreiter-Laienspiele*, in der auch einige seiner alten Stücke neu aufgelegt wurden, z.B. *Die Judasspieler. Ein Lehrspiel*⁴⁶, welches zuerst 1932 als Hörspiel und dann 1937 als Heft 156 der *Münchener Laienspiele* veröffentlicht worden war.

Eine Beurteilung und abschließende Bewertung Mirbts ist schwierig. Seine persönliche Wirkung beispielsweise auf die Mitglieder seiner Spielschar scheint groß gewesen zu sein. Diese Gruppe wurde, neben den gemeinsamen Spielaufgaben, wohl vor allem durch Mirbt zusammengehalten, der es, nicht zuletzt durch die Auswahl der Spielvorlagen, schaffte, die Mitspieler in seinen Bann zu schlagen. Im Zusammenhang mit der Schilderung einer Aufführung von *Gevatter Tod* beschreibt der schon weiter oben zitierte Otto Engel die Wirkung der Arbeit mit Mirbt und seiner Person folgendermaßen:

Dieses Spiel hat für uns fast mythische Bedeutung erlangt. Wir sahen es gar nicht mehr als Spiel, sondern dieser da war der liebende Jüngling mit der gefährlichen Heilgabe am Sterbelager der Geliebten, und der Tod trat hinzu, nicht jemand, der den Tod spielte. Noch lange sind die Menschen jenes inneren Kreises von ihren „Rollen“ gleichsam gezeichnet gewesen. [...] So waren uns Leben, Dichtung und Spiel eins. Mancher von uns Studenten hat das mit ein paar Semestern bezahlt. Keiner hat sich der prägenden Kraft des Kreises, der Gestalt und der Stimme Rudolf Mirbts damals entziehen können, es sei denn in schmerzlichem Bruch.⁴⁷

Neben einer zu vermutenden charismatischen Ausstrahlung besaß Mirbt, wenn man von dieser Schilderung ausgeht, wohl auch einiges (theater)pädagogisches Talent⁴⁸ und die Fähigkeit, Gruppen anzuleiten und zu einer Gemeinschaft zu formen. Jedenfalls schaffte er es, die Mitglieder seiner Gruppe zu begeistern – für sich und das Laienspiel. Davon zeugen auch zahlreiche weitere

⁴⁵ Alle biographischen Angaben entstammen Hesse, Ulrich: Rudolf Mirbt wäre (1996), S. 22-23.

⁴⁶ Mirbt, Rudolf: Die Judasspieler. Ein Lehrspiel. Kassel: Bärenreiter-Verlag 1949 (=Bärenreiter Laienspiele 45).

⁴⁷ Engel, Otto: Spiel-Erinnerung (1956), S. 25.

⁴⁸ Vgl. dazu z.B. auch diese Äußerung von Otto Bruder (also Otto Salomon): „Man muß ihn erlebt haben, den Magier Rudolf Mirbt, im ersten Aufbruch in München, wie er ‚Klötze‘ in bewegliche, atmende Darsteller verwandelte, wie er aus Nichts eine Atmosphäre hervorzauberte, der Sprache ihren Wert zurückgab, dem Körper seinen natürlichen Ausdruck.“ (Bruder, Otto: Rudolf Mirbt in München. Ein Gruß von Otto Bruder. In: Begegnungen und Wirkungen. Festgabe für Rudolf Mirbt und das deutsche Laienspiel. Hrsg. von Hermann Kaiser. Kassel, Basel: Bärenreiter 1956. S. 11–12. Hier: S. 12).

Beiträge in Festgaben und ähnlichen Textsammlungen, in denen Mitspieler und Weggefährten teilweise Jahrzehnte nach der gemeinsamen Zeit mit Mirbt an diesen erinnern.⁴⁹

Auch bei Pädagogen und Lehrerverbänden besaß Mirbt bzw. seine Arbeit im Bereich des Laienspiels in den 20er und 30er Jahren einen guten Ruf. Ein ehemaliger Mitwirkender an einer Aufführung des *Urner Spiel vom Wilhelm Tell* berichtet in einem Festschriftbeitrag aus dem Jahr 1956⁵⁰ nicht nur von dieser Erfahrung, sondern auch davon, wie er auf Mirbts Namen aufmerksam wurde:

Sein [Mirbts, B.K.] Name wurde mir bei der Arbeit im Schulbüchenausschuss Ende der dreißiger Jahre geläufig. Bei unseren ständigen Beratungsarbeiten, die wir für die Lehrerschaft durchführten, spielten die ‚Münchener Laienspiele‘, die er damals herausgab, eine erste und entscheidende Rolle.⁵¹

Diese positive Beachtung, die die Münchener Laienspiele in den 30er Jahren offensichtlich in Lehrerkreisen fanden, schlägt sich auch in einem Ratgeber für die Schul- und Jugendbühne wieder, die die Reichsamltsleitung des NSLB im Jahr 1935 herausgab.⁵² Hier werden für verschiedene Altersstufen von Kindern bzw. Jugendlichen Stücke aufgelistet, die die Reichsamltsleitung für die Gestaltung von Festen und Feiern empfiehlt. Die Empfehlungen sind überverlaglich, die Münchener Laienspiele sind in allen Kategorien zahlreich vertreten. Daneben finden sich Titel aus den Verlagen Valentin Höfling (München), Georg Kallmeyer (Wolfenbüttel, Berlin), Langen/Müller (Berlin), Arwed Strauch (Leipzig) sowie Ludwig Voggenreiter (Potsdam).⁵³ Bände der Reihen *Spiele der deutschen Jugend* und *Spiele und Feste der deutschen Schule* sind nicht aufgeführt, da diese Reihen erst ab 1936 bzw. 1937 erschienen.

Hopster zufolge waren die *Münchener Laienspiele* bei den Nationalsozialisten aber nicht sehr beliebt, ihnen sei vorgeworfen worden, im Prinzip unpolitisch zu sein und lediglich vom kulturellen und ästhetischen Interesse einer kleinen Gruppe getragen worden zu sein.⁵⁴ Zumindest waren sie aber nicht so unbeliebt, dass die Reihe auf Druck von Partei oder Staat hätte eingestellt werden müssen,

⁴⁹ Vgl. z.B. zahlreiche Beiträge in Kaiser, Hermann (Hrsg.): *Begegnungen und Wirkungen*. Festgabe für Rudolf Mirbt und das deutsche Laienspiel. Kassel, Basel: Bärenreiter 1956.

⁵⁰ Diederich, Hans: *Begegnung*. In: *Begegnungen und Wirkungen*. Festgabe für Rudolf Mirbt und das deutsche Laienspiel. Hrsg. von Hermann Kaiser. Kassel, Basel: Bärenreiter 1956. S. 27–29.

⁵¹ Ebd., S. 27.

⁵² Reichsamltsleitung des Nationalsozialistischen Lehrerbundes (Hrsg.): *Für Fest und Feier*. Wertvolle Spiele für die Schul- und Jugendbühne. Bayreuth, München o. J. [1935?].

⁵³ Vgl. ebd. Bes. S.4. Hier werden die im Verzeichnis benutzten Abkürzungen für die Verlage bzw. Spielreihen erläutert.

⁵⁴ Hopster, Norbert: *Fest und Feier* (2005), Sp. 664. Hopster geht aber nicht näher darauf ein, welche Nationalsozialisten oder welche Institution diese Meinung vertrat(en).

nach dem Verkauf der Spiele an den Verlag Arwed Strauch wurden viele der Stücke neu aufgelegt. Auch das Verfassen einer Dissertation über die *Münchener Laienspiele* war, wie Margarete Frankes Arbeit zeigt, möglich.

In den bereits erwähnten Festschriften zu Mirbts Ehren, Sammlungen seiner Vorträge oder in einem ihm gewidmeten und als *Versuch einer Hommage* unternommenen Aufsatz in der Zeitschrift *Spiel und Theater* werden – erwartungsgemäß – keine kritischen Töne laut. Die Zeit des Nationalsozialismus und seine Tätigkeit als Herausgeber der *Münchener Laienspiele* in dieser Zeit werden entweder gar nicht oder nur am Rande erwähnt. Man konzentriert sich vielmehr auf seine Verdienste um das Laienspiel, besonders um die aus der Nachkriegszeit, wie z.B. die *Bärenreiter-Laienspiele*. Ulrich Hesse erwähnt in seinem Aufsatz *Rudolf Mirbt wäre jetzt hundert – Versuch einer Hommage* aber immerhin, dass Mirbt zwischen 1933 und 1945 im Bereich Laienspiel gearbeitet hat und hebt lobend hervor, Mirbt habe im Nachhinein zu seiner Schuld gestanden, dass er zwar kein Täter gewesen sei, die Täter aber habe gewähren lassen. Das verdiene Respekt, so Hesse, der in diesem Zusammenhang auf die Tabuisierungen und Verdrängungen hinweist, die in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg im Hinblick auf das ‚Dritte Reich‘ geherrscht hätten. Über diese habe Mirbt sich hinweggesetzt.⁵⁵ Nickel entdeckt keine aktuellen politischen Themen im Werk Mirbts, dieser sei jedoch „nicht ohne politische Reflexion“⁵⁶ gewesen. In seinen Münchner Jahren habe Mirbt versucht, „im Spiel die Jugend über politische Unterschiede hinweg zu vereinen. Dabei arbeitete er eher mit linken als mit rechten Gruppierungen zusammen.“⁵⁷ Die Analyse der für die Reihe ausgewählten Titel und die genaue Lektüre der von ihm verfassten Vorworte zu den einzelnen Bänden zeigen jedoch, dass Mirbt sich durchaus zu den neuen politischen Gegebenheiten positionierte und in seinen Äußerungen bisweilen eine große Nähe zu gewissen Aspekten des Nationalsozialismus zeigt. Hierauf wird im folgenden Teilkapitel zur Programmatik der *Münchener Laienspiele* an den entsprechenden Stellen eingegangen.

⁵⁵ Vgl. Hesse, Ulrich: *Rudolf Mirbt wäre* (1996), S. 22. Eine solche Hinwegsetzung ist z.B. Mirbts Schuldeingeständnis in einem Vortrag aus dem Jahr 1959, auch wenn er hier stets von „wir“ und nicht von „ich“ spricht: „*Nicht was wir bis 1933 versucht und getan haben, verstrickt uns in Mitverantwortung und Mitschuld, sondern was wir nach 1933 nicht getan haben.* Viele von uns verließ früher oder später die Zivilcourage. Die Untertänigkeit wurde über uns Herr, und viele einzelne von uns leisteten zu wenig oder keinen Widerstand. Wir hätten sofort spüren müssen, daß im Laufe der Jahre unser Volk, unsere Geschichte, unsere Freiheit ihr Gesicht verloren. [Hervorhebung im Original, B.K.]“ (Mirbt, Rudolf: *Vom Wandel des Spielplans. Rede vor dem Freideutschen Kreis in der Grenzakademie Sankelmark im September 1959.* In: Ders.: *Laienspiel und Laientheater. Vorträge und Aufsätze aus den Jahren 1923 – 1959.* Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter-Verlag 1960. S. 149-156. Hier: S. 153.).

⁵⁶ Nickel, Hans-Wolfgang: [Artikel] *Mirbt, Rudolf* (1977), S. 483.

⁵⁷ Ebd.

6.2 Zur Programmatik der *Münchener Laienspiele*

6.2.1 Titel und Überblickslisten

Will man etwas über die Programmatik der *Münchener Laienspiele* erfahren, so kann man die Titel (und Untertitel) der erschienenen Stücke untersuchen, sowie die von Mirbt oder dem Verlag vorgeschlagene Einteilung in Kategorien, wie sie dem Anhang vieler Bände der Reihe zu entnehmen ist. In den ersten Bänden gibt es verständlicherweise noch keine in Kategorien unterteilte Übersicht über die in der Reihe erscheinenden bzw. erschienenen Stücke. In vielen, wenn auch nicht allen, späteren Bänden sind aber Überblickslisten enthalten. Im Laufe der Jahre wechseln sowohl die Kategorien, als auch die ihnen zugeordneten Stücke. Am Ende von *Propheten* von Hanns Johst aus dem Jahr 1932 (Heft 87) z.B. sind 88 Stücke in fünf Kategorien aufgelistet, es finden sich die Kategorien „Spiele deutscher Volkheit“ (in ihr sind 16 Titel aufgeführt), „Legenden- und Biblische Spiele“ (17 Titel), „Advents-/ Weihnachts- und Passionsspiele“ (13 Titel), „Heitere und Grotteske Spiele“ (29 Titel) sowie „Sagen- und Märchenspiele“ (13 Titel).⁵⁸ Es sind also alle bis dato erschienenen Stücke (einschließlich des auf den aktuellen Band folgende Stückes) kategorisiert worden. Die Heiteren und Grottesken Spiele bilden die größte Gruppe, fasste man die Legenden- und biblischen Spiele und die Advents-, Weihnachts- und Passionsspiele jedoch als ‚religiöse Spiele‘ zusammen, so wäre diese Gruppe mit 30 Titeln ebenso stark. Die Spiele mit Bezug zum deutschen Volkstum bilden eine kleinere, aber nicht zu vernachlässigende Gruppe.

In *Der Säemann. Ein Evangelienpiel* von Georg Rendl aus dem Jahr 1934 (Heft 101) sind die Kategorien dieselben geblieben, die Anzahl der jeweils zugeordneten Titel hat sich zumeist nach oben verändert, in einer Kategorie blieb die Anzahl der Titel gleich. Auch hier werden alle bisher erschienenen 101 Titel aufgeführt.⁵⁹ Im selben Jahr, 1934, erschien auch der 103. Band der Reihe, *Im Waldhaus. Ein abenteuerliches Jungenspiel* von Wilhelm Heise. Hier sind bereits neue Kategorien in der Unterteilung der Stücke hinzugekommen. Die Kategorie „Spiele deutscher Volkheit“ ist bestehen geblieben, in ihr sind 17 Titel aufgeführt. Daneben stehen „Sagen- und Märchenspiele“ (10 Titel), „Legenden- und Biblische Spiele“ (19 Titel), „Totentänze und Spiele vom Tod“ (6 Titel), „Advent, Weihnachten, Passion“ (13 Titel), „Schattenspiel, Marionettenspiel, Kinder- und Jugendspiel“ (14 Titel), „Lustspiele“ (14 Titel) sowie „Spiele von Martin Luserke“ (7 Titel).⁶⁰ Schon

⁵⁸ Johst, Hanns: *Propheten*. München: Christian Kaiser 1932 (=Münchener Laienspiele 87), S. 73–76.

⁵⁹ „Spiele deutsche Volkheit“ (19 Titel/ plus 3), „Legenden- und Biblische Spiele“ (23 Titel/ plus 6), „Advents-/ Weihnachts- und Passionsspiele“ (15 Titel/ plus 2), „Heitere und Grotteske Spiele“ (31 Titel / plus 2) sowie „Sagen- und Märchenspiele“ (13 Titel / keine Veränderung). Siehe Rendl, Georg: *Der Säemann. Ein Evangelienpiel*. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 101), S. 49–52.

⁶⁰ Heise, Wilhelm: *Im Waldhaus. Ein abenteuerliches Jungenspiel*. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 103), S. 73–76.

im nächsten Band, *Kolonnen marschiert! Ein Streitgespräch* von Wilhelm Maria Mund (Heft 104), gibt es wieder eine Änderung bei den Kategorien. Aus der Kategorie „Schattenspiel, Marionettenspiel, Kinder- und Jugendspiel“ sind die Kategorien „Schatten- und Marionettenspiele“ (4 Titel) und „Kinder- und Jugendspiele“ (10 Titel) geworden.⁶¹ Die Unterteilung ist ausdifferenzierter als noch in Band 101, statt fünf gibt es nun neun Kategorien.

Diese Ausdifferenzierung setzt sich fort. In *Kampf um die Böckelburg. Ein Freiheitspiel der Dithmarscher Bauern* (Heft 135) von Margarethe Cordes aus dem Jahr 1935 werden im Anhang als neue Kategorien „Nationale Spiele“ und „Bauernspiele“ aufgeführt. Dafür fehlen „Legenden- und Biblische Spiele“ sowie „Advent, Weihnacht, Passion“, so dass es weiterhin neun Kategorien sind.⁶² Hier werden zudem nur insgesamt 92 Titel aufgeführt – 43 Titel, die bereits erschienen waren, fehlen also. Auf der vorhergehenden Seite des Heftes wird zwar darauf hingewiesen, dass ein ausführliches Gesamtverzeichnis kostenlos erhältlich sei, auch in diesem scheinen jedoch – berücksichtigt man die angegebene Zahl der dort aufgeführten Werke von etwa 100 – Stücke zu fehlen.⁶³ Möglicherweise war kein ganz aktuelles Gesamtverzeichnis vorhanden. Eine andere Möglichkeit wäre, dass einige Stücke nicht weiter vertrieben werden sollten oder durften. Letzteres ist tatsächlich anzunehmen. Die Stücke, die fehlen, sind jene mit religiöser Thematik sowie sämtliche Stücke, die von Otto Bruder verfasst wurden. Hinter diesem Pseudonym verbirgt sich Otto Salomon, ein langjähriger Mitarbeiter des Verlags und Protestant jüdischer Herkunft.⁶⁴ Zu Salomons/Bruders in den *Münchener Laienspielen* veröffentlichten Werken zählen u. a. *Beowulf. Ein heidnisches Spiel* (1927, Heft 37), *Von Pontius zu Pilatus. Dramatische Studie* (1931, Heft 70), *Das Erbe. Ein mythisches Spiel* (1932, Heft 79) und *Um den Glauben. Ein evangelisches Frauenspiel* (1933, Heft 95) – durchaus also auch Stücke mit nichtreligiöser Thematik. Vermutlich wurden seine Stücke also wegen seiner Herkunft nicht mehr verkauft bzw. beworben.

⁶¹Die Kategorie „Spiele deutscher Volkheit“ ist bestehen geblieben, in ihr ist jetzt Titel mehr, nämlich Band 104, aufgeführt. Bei den übrigen Kategorien gibt es keine Veränderungen. Siehe Mund, Wilhelm Maria: *Kolonnen marschiert! Ein Streitgespräch*. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 104), S. 33–36.

⁶² Die Verteilung auf die Kategorien ist wie folgt: „Nationale Spiele“ (17 Titel), „Spiele deutscher Volkheit“ (8 Titel), „Bauernspiele“ (6 Titel), „Sagen- und Märchenspiele“ (15 Titel), „Totentänze und Spiele vom Tod“ (6 Titel), „Schatten- und Marionettenspiele“ (4 Titel), „Kinder- und Jugendspiele“ (13 Titel), „Lustspiele“ (15 Titel), „Spiele von Martin Luserke“ (8 Titel). Siehe Cordes, Margarethe: *Kampf um die Böckelburg. Ein Freiheitsspiel der Dithmarscher Bauern*. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 135), S. 50–52.

⁶³ Siehe ebd., S. 49. Hier heißt es: „Ausführliches Gesamtverzeichnis das Ihnen Spieldauer, Spieler, Aufführungsrecht von etwa 100 Spielen angibt, steht Ihnen kostenlos zur Verfügung.“

⁶⁴ Otto Salomon war einer der engsten Mitarbeiter des Verlagsleiters Lempp, welcher ihm später auch zur Flucht in die Schweiz verhalf. (Vgl. http://www.sonntagsblatt.de/news/aktuell/2008_27_muc_15_01.htm. Siehe auch Gollwitzer, Helmut: *Zwischen den Zeiten* (1970), S. 46–48.).

Die religiösen Titel kehren aber, wenigstens zum Teil, in die Überblicksliste zurück. Im Anhang des in mecklenburgischer Mundart abgefassten Krippenspiels *Dat Kisserower Spill von de Krünnw* (Heft 137) von Elfriede Koehler, ebenfalls aus dem Jahr 1935, gibt es wieder deutliche Veränderungen bei den Stückkategorien, es sind jetzt dreizehn, in denen insgesamt 128 verschiedene Stücke aufgelistet werden: „Spiele der Volkheit“ (15 Titel), „Spiele der Jungen Mannschaft“ (13 Titel), „Spiele der Bauernschaft“ (7 Titel), „Spiele vom Tod“ (8 Titel), „Sagenspiele“ (10 Titel), „Märchenspiele“ (5 Titel), „Spiele von Martin Luserke“ (8 Titel), „Kinder- und Jugendspiele“ (13 Titel), „Lustspiele“ (14 Titel), „Kasper-, Schatten- und Marionettenspiele“ (5 Titel), „Spiele für Mädchen und Frauen“ (10 Titel, diese sind aber alle auch in anderen Kategorien aufgeführt), „Advent, Weihnacht, Passion“ (18 Titel) sowie „Christliche Gemeindespiele“ (12 Titel). Auch in den kommenden Jahren ändern sich noch die Namen von Kategorien und die Zuordnungen einzelner Stücke. Weiterhin in 13 Kategorien unterteilt z. B. die Übersicht in *Weihnacht an der Front* von Eugen Andergassen (Heft 159, 1937).⁶⁵ In *Das Gesetz des Ritters* von Erich Colberg (Heft 172, 1939) gibt es nur noch 10 Kategorien.⁶⁶ Betrachtet man die Entwicklungen, die die Kategorisierungen in den Überblickslisten genommen haben, so sollten, neben der grundsätzlichen Aussage, dass die Kategorien kleinteiliger und damit die Unterteilungen ausgefeilter wurden, einige Punkte besonders hervorgehoben werden. Die Präsenz der religiösen Stücke, zu denen Legendenspiele, biblische Stücke, Advents-, Weihnachts- und Passionsspiele sowie die Christlichen Gemeindespiele zählen, ist im Laufe der Jahre wechselhaft. Zu Beginn und zwischenzeitlich (1937) wieder sehr stark vertreten, spielen sie z.B. 1935 und 1939 in den Überblickslisten kaum eine Rolle. In den späteren Jahren wird deutlich herausgestellt, dass es spezielle Spiele für Bauern bzw. aus der bäuerlichen Sphäre sowie für Kinder und Jugendliche gibt, was beides vor 1933 keine Rolle spielt. Die letztgenannte Kategorisierung macht zudem deutlich, dass diese Reihe sich eben auch bzw. sogar vorrangig an erwachsene Laienspieler richtet(e). Das Angebot für Kinder und Jugendliche ist nur eine Sparte aus einem breiten Angebot. Spiele, die sich mit dem deutschen Volk etc. beschäftigen, gab es dagegen schon vor 1933. Diese völkisch-

⁶⁵ Andergassen, Eugen: *Weihnacht an der Front*. Ein Frontsoldatenspiel. München: Christian Kaiser 1937 (=Münchener Laienspiele 159), S. 53–60. „Spiele der Volkheit“ (16 Titel), „Spiele der Jungen Mannschaft“ (14 Titel), „Spiele der Bauernschaft“ (12 Titel), „Spiele vom Tod“ (8 Titel), „Sagenspiele“ (10 Titel), „Märchenspiele“ (4 Titel, weitere in Kinder- und Jugendspiele), „Spiele von Martin Luserke“ (8 Titel), „Kinder- und Jugendspiele“ (15 Titel), „Lustspiele“ (14 Titel), „Kasper-, Schatten- und Marionettenspiele“ (6 Titel), „Spiele für Mädchen und Frauen“ (11 Titel, alle auch in anderen Kategorien enthalten), „Advent, Weihnacht, Passion, Ostern“ (27 Titel), „Christliche Gemeindespiele“ (12 Titel).

⁶⁶ Colberg, Erich: *Das Gesetz des Ritters*. Ein Feierspiel für Jungen und Mäd. München: Christian Kaiser 1939 (=Münchener Laienspiele 172), S. 33–38: „Das große Volksspiel“ (9 Titel), „Kinder- und Schulspele“ (15 Titel), „Das Spiel der Jungen Mannschaft“ (13 Titel), „Das Spiel der Männer und Soldaten“ (7 Titel), „Das Bäurische Spiel“ (10 Titel), „Sagen und Mythen“ (7 Titel), „Balladenspiel und Totentanz“ (11 Titel), „Lustspiele und Schwänke“ (15 Titel), „Schatten-, Kasper- und Marionettenspiel“ (6 Titel), „Spiele von Martin Luserke“ (8 Titel).

nationale Komponente ist also ein essentieller Bestandteil schon der ursprünglichen Konzeption der Reihe.

Die ständigen Wechsel in den Kategorien zeigen auch, dass die getroffenen Zuschreibungen keineswegs endgültig und unumstößlich waren. So gibt es Stücke, die im Laufe der Zeit verschiedenen Kategorien angehörten, ohne dass sich am Stücktext selber etwas verändert hätte. Dies macht deutlich, dass die angegebenen Kategorien der Strukturierung und der besseren Präsentation des Stückangebots für potentielle Spieler bzw. Spielleiter dienen sollten. Es handelt sich nicht um fest umrissene, genau definierte Kategorien, denen Stücke mit bestimmten Merkmalen angehören. Da die getroffene Einteilung flexibel gehandhabt werden konnte bzw. wurde, konnte sie sich im Laufe der Jahre anpassen. Einerseits an das größere Stückangebot, dass somit auch stärkere Differenzierung sowohl erforderlich machte als auch ermöglichte, andererseits aber auch an sich ändernde politische Gegebenheiten.

6.2.2 Die Vorworte des 1. und des 100. Bandes der Reihe

Neben den besprochenen Überblickslisten sind die Vorworte der einzelnen Bände von Interesse für die Ausrichtung und Programmatik der Reihe, denn diese wurden zumeist vom Herausgeber Rudolf Mirbt verfasst. Interessant und aufschlussreich im Hinblick auf die Zielsetzung oder Entstehungsgeschichte einer Reihe ist stets das Vorwort des ersten Bandes oder Heftes einer Reihe. Dieses ist im Fall der *Münchener Laienspiele* in der ersten Auflage des Stücks *Der verlorene Sohn* von 1923 sehr kurz gehalten. Nur wenige einführende Zeilen sind auf der Innenseite des Deckblattes abgedruckt:

Letzter Maßstab für das Laienspiel ist die Hingabe des Spielers an das Spiel, das nichts anderes als Ausdruck seiner Gemeinschaftssehnsucht sein will. Der Spieler bringt all seine beruflich und persönlich gespannte Gemeinschaftsbereitschaft mit zum Spiel. Die Entspannung durch das Spiel stärkt seinen Gemeinschaftswillen, den er wieder in sein Alltagsleben trägt. - Wird der Kreis der Spieler zur Spielgemeinde, so findet diese auch ihre Schaugemeinde. Die ‚Münchener‘ Laienspiele sind in dem Erfahrungskreis von Menschen der Jugendbewegung erprobt. Die Sammlung wird sprachlich erneuerte Spiele aus dem überlieferten deutschen Volksgut und aus der Gegenwart entstandene stofflich nicht begrenzte Spiele bringen.⁶⁷

Gemeinschaft soll also durch das Laienspiel erlebbar sein und gefördert werden, das Spiel soll aber auch entspannen. Durch diese Entspannung soll der durch das Spiel geförderte Gemeinschaftswillen zusätzlich gestärkt werden und so ins Alltagsleben der Spieler hineinwirken

⁶⁷ Waldis, Burkard: *Der verlorene Sohn*. Erneuert von Alwin Müller. München: Christian Kaiser 1923 (=Münchener Laienspiele 1), Innenseite Buchdeckel.

können. Ziel ist es auch, nicht ein lockerer Kreis von Spielern, sondern eine fest verbundene „Spielgemeinde“ zu sein. Die Spiele sollen zum einen aus traditionellem deutschen Volksgut kommen, allerdings sprachlich modernisiert erscheinen. Dies bestätigt die oben geäußerte Vermutung, dass eine gewisse völkische Ausrichtung von Beginn an in der Reihe angelegt war. Für neu zu schreibende Stücke wird andererseits inhaltlich überhaupt keine Vorgabe gemacht, hier will die Reihe „stofflich nicht begrenzte Spiele bringen.“ Interessant ist noch, dass ausdrücklich darauf hingewiesen wird, dass die erscheinenden Stücke bereits „erprobt“ sind, sie sich also schon in Aufführungen bewährt haben. Die Kompetenz der Personen, die diese durchgeführt haben, wird mit ihren Erfahrungen und ihrer Zugehörigkeit zur Jugendbewegung begründet. Eine Zielgruppe für die Reihe wird nicht angegeben, es ist nur allgemein von einem „Spieler“ die Rede. Kinder und Jugendliche sind also von Beginn an nicht die ersten oder gar einzigen Adressaten der Spielreihe. Wie anhand der Analyse der Kategorien weiter oben im Text bereits zu sehen war, sind aber sehr wohl auch Stücke für Kinder und Jugendliche in der Reihe veröffentlicht worden. Neben den unter „Kinder- und Jugendspiele“ gelisteten Titeln sind auch (die meisten) Schatten- und Marionettenspiele sowie die Stücke von Martin Luserke für Kinder und/oder Jugendliche geeignet. Insgesamt spricht die Reihe mit ihren Stücken aber eine breitere Gruppe von möglichen Spielern an als die anderen beiden in dieser Arbeit untersuchten Spielreihen, die sich ausschließlich an Kinder und Jugendliche richten.

Interessant ist, ob bzw. wie sich nach Januar 1933 an der beabsichtigten Ausrichtung der Reihe etwas ändert. Auch hier hilft der Blick in ein Vorwort. Besondere Gelegenheit, sich programmatisch aufzustellen, bietet das Vorwort zum 100. Band der Reihe, welcher früh im Jahr 1934 erschien. In diesem Vorwort, datierend vom 24.12.1933, schlägt Mirbt den Bogen zum ersten Band der Reihe und schreibt in einer rückwärtsgewandten Betrachtung etwas über die Ziele, die mit der Reihe in den vergangenen zehn Jahren verfolgt worden seien:

Im Vorwort zum ersten Münchener Laienspiel schrieb ich: „Die Sammlung wird sprachlich erneuerte Spiele aus dem überlieferten deutschen Volksgut und aus der Gegenwart entstandene, stofflich nicht begrenzte Spiele bringen.“ Heute beim Erscheinen des 100. Heftes darf wohl ohne ernstlichen Widerspruch festgestellt werden, daß dieser Plan unbeirrbar und unbestechlich durchgeführt worden ist. Damit ist in aller Stille ein wichtiger Beitrag zur Erneuerung unseres volklichen Lebens geleistet worden. Auch für die nächsten hundert Hefte wird die Grundhaltung der Sammlung dieselbe bleiben: Das Münchener Laienspiel will im Spielvolk die Ehrfurcht vor den Heldentümern und vor den Heiligtümern des deutschen Volkes wecken, pflegen und schützen, indem es dem Werk der deutschen volksgebundenen Dichter dient und einen Weg bereitet.⁶⁸

⁶⁸ Rendl, Georg: Vor der Ernte. Ein Evangelienpiel. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 100), S. 5. Zum Inhalt des Stückes an sich siehe das Teilkapitel 6.2.4 *Die Jubiläumsausgabe: Band 100 der Münchener Laienspiele*.

Indem Mirbt eine Grundhaltung oder, anders ausgedrückt, ein grundlegendes Ziel für die Spielreihe formuliert („im Spielvolk die Ehrfurcht vor den Heldentümern und vor den Heiligtümern des deutschen Volkes wecken, pflegen und schützen“), bettet er sowohl alle zu diesem Zeitpunkt bereits erschienenen Bände als auch die in Zukunft noch erscheinenden in einen gemeinsamen Kontext ein. Damit stellt er die Gemeinsamkeit der Texte über ihre individuellen Unterschiede, sie scheinen alle auf ein gemeinsames Ziel gerichtet zu sein. Durch diesen Kunstgriff der (nachträglichen) Einordnung aller Stücke in eine gemeinsame Stoßrichtung kann Mirbt eine tatsächliche oder vermeintliche Traditionslinie betonen. Dass einzelne Stücke der Vergangenheit nicht dem formulierten Ziel dienten bzw. dieses nicht im Vordergrund steht oder gar nur mit viel Mühe erkennbar ist⁶⁹, spielt in Mirbts programmatischer Äußerung von 1934 keine Rolle. Ebenso wenig geht er darauf ein, dass im Vorwort zum ersten Band vor allem das Gemeinschaftserlebnis im Spiel von ihm für wichtig erachtet wurde, welches auf das Alltagsleben der Spieler wirken sollte, und dass das deutsche Volksgut nur am Rande erwähnt wurde.

Die von Mirbt im Vorwort zum 100. Band so betonte und herausgestellte Ausrichtung der Reihe auf das deutsche Volkstum ist allerdings keineswegs als komplett konjunkturell und ausschließlich bedingt durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten zu bewerten, wie ja auch das Vorwort zu Band 1 aus dem Jahr 1923 zeigt. Bereits vor 1933 waren nationale Themen und Stoffe des ‚deutschen Volkstums‘ Bestandteil der *Münchener Laienspiele* und der Rückgriff auf Stoffe aus dem deutschen Volksgut war tatsächlich bereits im ersten Band angekündigt worden. Auch die von Mirbt formulierten Ziele wie „Erneuerung unseres volklichen Lebens“ oder die Pflege und der Schutz der „Ehrfurcht vor den Heldentümern und vor den Heiligtümern des deutschen Volkes“ nennt er in anderem Wortlaut in vielen weiteren Vorworten zu anderen Stücken der Spielreihe, auch vor 1933/34.⁷⁰ Dabei setzt er allerdings unterschiedliche Akzente und Schwerpunkte, sowohl durch die Auswahl der Stücke als auch durch seine einleitenden, bewertenden und einordnenden Worte in seinen Vorbemerkungen.

6.2.3 Die übrigen Vorworte

Alle der untersuchten Bände der *Münchener Laienspiele* enthalten mindestens einen Paratext, der Genettes Definition des Begriffs *Vorwort* erfüllt.⁷¹ Der Großteil der Vorworte wurde vom

⁶⁹ Hier sei z.B. auf Märchenstücke Martin Luserkes hingewiesen, die in einer orientalisches geprägten Märchenwelt spielen, wie *Der kupferne Aladin* (Heft 11, Erstausgabe 1925) oder *Der unsichtbare Elefant* (Heft 33, Erstausgabe 1927), oder an die Science-Fiction-Groteske *B 7 Q 3.8 oder die Geheimnisse des Drei-Kontinente-Kraftwerks Mittelländisches Meer-Totes Meer* desselben Autors, die als Band 12 der Reihe erstmals 1925 veröffentlicht wurde.

⁷⁰ Siehe dazu die Ausführungen im folgenden Teilkapitel.

⁷¹ Vgl. Genette, Gérard: *Paratexte* (1989), S. 157.

Herausgeber der Reihe, Rudolf Mirbt, verfasst, bei diesen handelt es sich um allographe Vorworte.⁷² Nur sechs der untersuchten Hefte enthalten kein Vorwort von Mirbt, hier finden sich autographe Vorworte, also Vorworte, die vom Autor des jeweiligen Stücks verfasst wurden.⁷³ Mirbts Vorworte sind den dramatischen Texten in allen Fällen vorangestellt. In einigen Heften wird ein vorangestelltes Vorwort von Rudolf Mirbt mit einem nachgestellten Vorwort oder nachgestellten Spielanweisungen des Autors kombiniert⁷⁴, in zwei Fällen wird ein Vorwort des Autors ebenfalls dem dramatischen Text vorangestellt.⁷⁵

Mirbts Vorworte wurden nach dem Entstehen des dramatischen Textes, auf den sie sich beziehen, verfasst, in vielen Fällen auch nach bereits erfolgten Aufführungen eines Stückes. Damit erfüllen sie, auch wenn es sich bei den Veröffentlichungen um Erstausgaben eines Stückes handelt, durchaus die Kriterien Genettes für nachträgliche Vorworte.⁷⁶ Eindeutig ist die Klassifizierung als nachträgliche Vorworte für die Texte Mirbts, die den zweiten oder höheren Auflagen eines Stückes vorangestellt werden. Da Mirbts Vorworte nahezu immer mit einem Datum versehen sind, ist hier in der Regel abzulesen, ob es sich um ein aktuelles, für die neue Auflage verfasstes Vorwort handelt oder ob ein alter Text erneut Verwendung findet. Bei zweiten oder späteren Auflagen eines Stückes wird häufig, aber nicht immer ein neues, aktualisiertes Vorwort abgedruckt⁷⁷, manchmal wird erneut das Vorwort einer früheren Auflage ohne Aktualisierung oder Änderung verwendet.⁷⁸

Die Vorworte der Autoren umfassen zumeist Anweisungen zur Umsetzung des Spiels auf der Bühne, also zu Bühnenbild, Kostümen, Besetzung oder auch zu besonders geforderter Sprech- und Spielweise oder speziellen Bewegungsabläufen. Teilweise liefern diese auch Informationen zur

⁷² Vgl. ebd., S. 173.

⁷³ Vgl. ebd. Keine Vorworte von Mirbt enthalten die untersuchten Ausgaben der Hefte mit den Nummern 9, 12, 34, 149, 150 und 175.

⁷⁴ Dies trifft zu für die untersuchten Auflagen der Hefte mit den Nummern 40, 104, 112, 116, 118, 119, 125, 139, 162 und 172.

⁷⁵ *Der unsichtbare Elefant* von Martin Luserke (Heft 33) enthält in der 2. Auflage von 1936 ein Vorwort von Rudolf Mirbt vom 29.12.1935 (S. 3) sowie ein undatiertes Vorwort von Martin Luserke (S. 4-5). Vgl. Luserke, Martin: *Der unsichtbare Elefant. Ein Märchen-Lustspiel*. 2. Aufl. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 33), S. 3–5. Auch die Ausgabe von *Blut und Liebe* (Heft 9) aus dem Jahr 1938 (19. bis 22. Tausend) enthält ein Vorwort des Autors (S. 5) und eines von Rudolf Mirbt (S. 3-4), welches allerdings bereits in der vorhergehenden Auflage aus dem Jahr 1936 erstmal veröffentlicht wurde. Vgl. Luserke, Martin: *Blut und Liebe. Ein Ritter-Schauer-Drama*. 19. - 22. Tausend. München: Christian Kaiser 1938 (=Münchener Laienspiele 9), S. 3–5.

⁷⁶ Vgl. Genette, Gérard: *Paratexte* (1989), S. 169–173.

⁷⁷ Wie z.B. in Colberg, Erich: *König Winter. Ein Spiel für große Jungens*. 3. und 4. Tausend. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 64). Oder Altendorf, Werner: *Es ward ein Volk. Mit einer Liedbeilage*. 2. Ausgabe. 4. bis 6. Tausend. München: Christian Kaiser 1938 (=Münchener Laienspiele 138).

⁷⁸ In Luserke, Martin: *Blut und Liebe* (1938) wird ohne Änderungen das Vorwort der vorhergehenden Ausgabe von 1936 abgedruckt, in Colberg, Erich: *Nordpolfahrt. Ein abenteuerliches Spiel*. 2. Aufl. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 71). das Vorwort aus der Erstveröffentlichung von 1931.

Entstehungsgeschichte eines Textes bzw. zu bereits vor Drucklegung erfolgten Aufführungen, Martin Luserke schreibt z. B. auch darüber, wie weit die Theaterform des Bewegungsspiels schon entwickelt war, als das Stück entstand.⁷⁹ Diese Vorworte sind für die Entstehungsgeschichte und auch für das bessere Verständnis und die Interpretation der einzelnen Stücke von Interesse, im Hinblick auf die Frage nach der Programmatik der Reihe sind aber die Vorworte des Herausgebers von Bedeutung. Rudolf Mirbt gibt in seinen Vorworten zu den Stücken auch Informationen und Ideen zur möglichen Ausstattung und Besetzung eines Stücks o.ä., einmal weist er darauf hin, dass diese (wie auch die von den Autoren selber formulierten) selbstverständlich nur als Vorschläge zu sehen sind, die eigene Überlegungen und Ideen nicht verhindern oder überflüssig machen sollen: „Im übrigen: Alle Spielanweisungen aller ‚Münchener Laienspiele‘ wollen nur Ratschläge sein und dürfen nie mechanisch übernommen werden.“⁸⁰

In manchen Vorworten stellt Mirbt die besonderen Vorzüge und den Wert eines Stückes heraus, was im Falle von *Der gestiefelte Kater* (Heft 82) im Jahr 1932 sogar in einer regelrechten Verteidigung des Stückes bzw. seiner Aufnahme in die Reihe gipfelt. Mirbt meint, das Erscheinen eines Märchenspiels wie *Der gestiefelte Kater* müsse begründet werden, da die deutschen Laienspieler aufgrund eines Überangebots des Märchenspiels überdrüssig geworden seien. Da jedoch das Laienspiel eine „volkstümliche Sendung“ zu erfüllen habe, könne auf das deutsche Märchen, in dem Mirbt eine „ganz starke Kraftquelle“ für „unser deutsches Volkstum“ sieht, nicht verzichtet werden.⁸¹ Als gut und wichtig erachtet er solche Märchenstücke, „die nicht verkitschend, verflachend, zerlegend den Weg zum Märchen versperren und verekeln, sondern zum Märchen hinführen.“⁸² *Der gestiefelte Kater* erfülle diese Kriterien, da es das zugrundeliegende Märchen erkennen lasse, das Stück sei „handfest, unpsychologisch, stoffvermittelnd.“⁸³ Unter den wenigen weiteren guten Märchenspieldichtern führt er u. a. Margarethe Cordes auf, von der zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Der gestiefelte Kater* bereits Märchenspiele in den *Münchener Laienspielen* erschienen waren (*Die natürliche Nachtigall* (Heft 45), *Eine Spitzbubenkomödie* (Heft 47)).

⁷⁹ „Dieses Spiel entstand 1919, als unser Stil des ‚Bewegungsspiels‘ noch nicht voll entwickelt war.“ (Luserke, Martin: *Der Brunnen* If. Ein Zaubermärchen in sechs Bildern. 2. Aufl. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 34), S. 3.) oder „Die ersten Anfänge zu unserem späteren Bewegungsspiel zeigen sich jedoch schon in der Aneinanderreihung der Szenen [...]“ (ders.: *Der unsichtbare Elefant* (1936), S. 4.).

⁸⁰ Peuckert, Will-Erich: *Heiliger Schwur. Eine volksdeutsche Feier*. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 111), S. 5.

⁸¹ Alle Zitate siehe Pocci, Franz: *Der gestiefelte Kater. Eine Märchenkomödie in acht Bildern*. In der Überarbeitung von Karl Jacobs. München: Christian Kaiser 1932 (=Münchener Laienspiele 82), S. 3.

⁸² Ebd.

⁸³ Ebd.

Auch bisherige Erfolgsgeschichten von Stücken – also vorhergehende Auflagen oder bereits erfolgte Aufführungen – hebt Mirbt gerne in seinen Vorworten hervor. Im Vorwort zur Neuauflage des Stücks *Ein junges Volk steht auf* (Heft 138, erschienen 1935), das 1938 unter dem Titel *Es ward ein Volk* erneut veröffentlicht wurde, schreibt er:

Nun kann „Es ward ein Volk“ in zweiter, unveränderter Ausgabe erscheinen. Das ist ein Zeichen für den Ernst, mit dem unsere Laienspielscharen ihre Arbeit anpacken. Eine herrliche Aufführung erarbeitete die sudetendeutsche Turnschule in Asch. Als zum Schluß die ganze Mannschaft Altendorfs Lied „Ein junges Volk steht auf“ zu singen begann, war keiner unter den Zuschauern, den dieses Bekenntnis nicht überwältigte. Vorher hatten die Sudetendeutschen geturnt und gesungen. Altendorfs Spiel war der Höhepunkt dieser Stunden. Ein Musterbeispiel dafür, daß das Laienspiel, mit richtigem Gefühl in eine Feierfolge eingebaut, unentbehrlich ist.⁸⁴

Dass ein Stück neu aufgelegt werden kann, ist ein ökonomischer Erfolg, da die erste Auflage verkauft werden konnte und Mittel für eine zweite vorhanden sind. Es ist auch ein künstlerischer Erfolg, da das Stück in der Regel Menschen gefunden hat, die es gelesen, erarbeitet und aufgeführt haben – selbst wenn vielleicht nicht jedes verkaufte Exemplar zur Grundlage für eine Aufführung wurde. Mirbt sieht im Falle von *Es ward ein Volk* in der Neuauflage auch ein Zeichen für die Ernsthaftigkeit der Laienspielscharen. Damit bezieht er sich wohl darauf, dass dieses Stück keine Komödie oder eine andere Form von Unterhaltungsstück ist. Es handelt sich um ein ernstes Feierspiel, das sich mit dem Zusammenhalt der deutschen ‚Volksgemeinschaft‘ beschäftigt. Eine Entscheidung für dieses Stück wird also getroffen, wenn die Gruppe tatsächlich eine Aussage transportieren will (oder soll). Durch die Schilderung einer Aufführung gibt Mirbt ein anschauliches Beispiel dafür, in welchem Rahmen das Stück aufgeführt werden könnte und wie es auf Zuschauer wirken könnte. Dies macht es Spielgruppen unter Umständen leichter, sich für dieses Stück zu entscheiden. Mirbt nutzt die Erfahrungen aus Aufführungen von Stücken aber auch, um Fehlentwicklungen (in seinen Augen) entgegenzuwirken. Im Vorwort zur zweiten Auflage von *Zirkus Knirps* (Heft 121) berichtet er, dass er zwei verschiedene Aufführungen des Stückes gesehen habe und hat einen Ratschlag für weitere Aufführungen parat. Es sei zwar verständlich und nicht falsch, dass für Aufführungen des *Zirkus Knirps* jede aufführende Gruppe auch ein paar eigene Einfälle habe, in denen örtliche oder persönliche Besonderheiten aufgegriffen würden. Allerdings warnt er erstens davor, den Zirkus zu lang werden zu lassen und ermahnt zweitens dazu, die sprachliche Einheit des Stücks nicht zu zerstören. Etwaige Zusätze müssten im selben Sprachrhythmus verfasst sein wie Kempens Text. Als Möglichkeit schlägt er vor, die neuen

⁸⁴ Altendorf, Werner: *Es ward ein* (1938), S. 5.

zusätzlichen Nummern als Zugaben zu spielen.⁸⁵ Auch einen praktischen Hinweis gibt Mirbt: Er schlägt vor, die Texte der Lieder, die im Laufe des Spiels gesungen werden, für die Zuschauer „auf den Vortragsfolgen“, also den Programmzetteln, abzudrucken., „weil die Art und Weise, wie sie gesungen werden, unsere Zuschauer zwingt, die Lieder nach einer Weile mitzusingen.“⁸⁶ Mirbt zeigt sich als ein am Laienspiel – auch am Kinderspiel – interessierter Mensch, er sieht sich Aufführungen an und fühlt sich für die Stücke aus seiner Reihe auch nach Drucklegung verantwortlich. Durch seine Vorworte will er mit Gruppen kommunizieren, Ratschläge geben, helfen.

Auch den besonderen Wert einzelner Autoren betont Mirbt in manchen Vorworten, so bezeichnet er Werner Altendorf als „dichterischen Menschen“⁸⁷, Margarethe Cordes als „Spielkünstlerin“⁸⁸ und Martin Luserke ist für ihn „ein einzigartiger Künstler [...], ein Künstler im erzieherischen, theatralischen und musikalischen Bereich.“, der für die Entwicklung des Laienspiels Maßgebliches geleistet habe.⁸⁹ An anderer Stelle hebt Mirbt die Leistung Alwin Müllers bei der Bearbeitung eines alten Textes hervor⁹⁰, dann wieder lobt er die Fähigkeit Wilhelm Schöttlers, Menschen mit seinen Texten emotional zu berühren: „Er ergreift jeden, der auf eine seiner Dichtungen stößt, weil er selbst ergriffen ist.“⁹¹ Am häufigsten äußert Mirbt sich positiv über Erich Colberg, der z. B. mit

⁸⁵ Vgl. Kempen, Hans: *Zirkus Knirps*. Ein lustiges Spiel für Kinder. 2., neubearbeitete Ausgabe. 3. und 4. Tausend. München: Christian Kaiser 1938 (=Münchener Laienspiele 121), S. 4–5. Kempens Sprachrhythmus ist allerdings nicht einheitlich. Er verwendet meist Verse, teilweise aber auch Prosa (S. 27–28). Die Verse selber wechseln zwischen jambischen und trochäischen Versen, die Anzahl der Hebungen variiert. Mirbts Äußerung ist also sicher so zu verstehen, dass der Sprachrhythmus zu dem der Szene bzw. des Abschnitts passen soll, in die bzw. den der neue Teil eingefügt wird.

⁸⁶ Ebd., S. 4.

⁸⁷ „Weil es einen dichterischen Menschen zum Verfasser hat, ist kein Tendenzstück daraus geworden, sondern ein Bekenntnisspiel.“ (Altendorf, Werner: *Hitlerjugens im Kampf*. Ein Spiel aus den Anfängen der Hitler-Jugend. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 98), S. 3.). Zu Tendenzhaftigkeit siehe Bausinger, Hermann: [Artikel] Tendenzhaftigkeit. In: *Enzyklopädie des Märchens*. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 13. Suchen - Verführung. Hrsg. von Rolf Wilhelm Brednich. Berlin, New York: De Gruyter 2010. Sp.354–357.

⁸⁸ Cordes, Margarethe: *Die natürliche Nachtigall*. Ein heiteres Spiel in sieben Bildern. 5. und 6. Tausend. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 45), S. 3.

⁸⁹ Luserke, Martin: *Der Räuberjunge*. Ein wildromantisches Spiel. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 116), S. 3. Auch im Vorwort zur 2. Auflage von *Der kupferne Aladin* (Heft 11) äußert sich Mirbt sehr positiv über Luserkes schriftstellerische Fähigkeiten: „Es ist aber gerade der besondere Dienst, den uns Luserke leistet, daß er uns zwingt, beim Ernsthaften zu lächeln, nie ohne ein wenig Spott zu bewundern und Beiläufiges einmal in grellem Rampenlicht zu sehen.“ (ders.: *Der kupferne Aladin*. Ein orientalisches-mystisches Spiel. 2. Ausg. 3. Tausend. München: Christian Kaiser 1933 (=Münchener Laienspiele 11), S. 3.).

⁹⁰ „Nur dem Kenner des wortgetreuen Abdrucks der Augsburgener Handschrift [...] wird deutlich, welchen Dienst Alwin Müller nach der dramaturgischen Seite diesem Spiel geleistet hat. Erst durch seine Arbeit wurde es zu einer uns gegenwärtigen Menschen gemäßen, chorischen Spielausgabe ganz großen Ausmaßes.“ (Müller, Alwin: *Das Spiel vom Sankt Georg*. Erneuert von Alwin Müller. 2. Aufl., 3. Tausend. München: Christian Kaiser 1931 (=Münchener Laienspiele 5), S. 3.).

⁹¹ Schöttler, Wilhelm: *Konradin*. Eine deutsche Sage. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 141), S. 3.

seinem Stück vom Wolf und den sieben Zicklein einen „ganz neuen Ton im Bereich des Jugendspiels angeschlagen“⁹² habe, es sei an die Sprache und das Leben der jungen Darsteller angepasst. Ganz besonders gefällt Mirbt die Tatsache, dass ältere Jungen ihren jüngeren Kameraden das Stück vorspielen sollen, was er auch im Vorwort zu *Das Musikantenmärchen* (Heft 99) betont, in dem er verschiedene Werke Colbergs, nämlich *König Winter* (Heft 64) und *Nordpolfahrt* (Heft 71) lobt, allen voran aber *Ein lustiges Stücklein vom Wolf und den sieben kleinen Zicklein* (Heft 90):

Das „Lustige Stücklein vom Wolf und den sieben Zicklein“ sollen „große Jungens ihren kleinen Kameraden“ vorspielen, womit dem Jugendspiel eine neue und bisher kam aufgegriffene Aufgabe gestellt wird: Nicht mehr die Erwachsenen sind es, vor denen das Jugendspiel zu bestehen hat, sondern die Kinder, die natürlich von solchem Spiel viel mehr haben, als wenn die Erwachsenen ihnen unkindliche Stoffe unkindlich vorspielen.⁹³

Colbergs Ansatz scheint Mirbt also in zweierlei Hinsicht neu und bemerkenswert zu sein. Zum einen sollen (ältere) Kinder für (jüngere) Kinder und nicht für Erwachsene spielen, das intendierte Publikum soll also etwa im selben Alter wie die Darsteller sein. Andersherum sind die Darsteller eines Stückes für Kinder nicht Erwachsene, sondern etwas ältere Kinder, was für Mirbt besonders wirkungsvoll und kindgerecht zu sein scheint. Neben diesem scheinbar neuen Ansatz Colbergs hebt Mirbt an Colberg noch hervor, dass dieser auch aufführens-werte Kinderstücke schreibe, die Musik beinhalten. Gemeinsam mit dem Komponisten Heribert Gröger bilde er „ein Gespann, das sich zu allen Kindern und Kinderfreunden sofort Zugang verschafft.“⁹⁴ Seine Jungenspiele lobt Mirbt wiederholt, *Hoch lebe die Seeräuberei!* (Heft 118) etwa bezeichnet er als Jungenspiel, „das Hand und Fuß hat, und das alle lebendigen Jungens, für die er es ja ausdrücklich bestimmt hat, als ihre Sache empfinden werden! Das ist sehr viel, weil es so selten geschieht und doch um unserer Jungens willen so notwendig ist!“⁹⁵

Die Liste der von Mirbt gelobten Autoren ließe sich fortsetzen. Sowohl das Hervorheben der Leistungen der Autoren als auch das Betonen der Güte einzelner Stücke und die Informationen über erfolgreich durchgeführte Aufführungen dienen zu einem Großteil werbenden Zwecken. Die Stücke der *Münchener Laienspiele* sollten aufgeführt werden, denn zu diesem Zwecke mussten eine

⁹² Colberg, Erich: Ein lustiges Stücklein vom Wolf und den sieben kleinen Zicklein. Ein Spiel für große Jungens, ihren kleinen Kameraden vorzuspielen. München: Christian Kaiser 1933 (=Münchener Laienspiele 90), S. 3.

⁹³ Ders.: Das Musikantenmärchen. Ein fröhliches Liederspiel für große Jungen und Mädchen. Mit einer Musikbeilage von Heribert Gröger. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 99), S. 3.

⁹⁴ Ders.: Schneewittchen. Ein Spiel aus dem deutschen Walde für große und kleine Mädchen. Neuausgabe. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1941] (=Münchener Laienspiele 128), S. 3.

⁹⁵ Ders.: Hoch lebe die Seeräuberei! Ein Abenteuerspiel für lebendige Jungen. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 118), S. 5.

jeweils festgelegte Anzahl an Exemplaren des Stückes vom Verlag erworben oder eine Gebühr bezahlt werden⁹⁶ und so verdiente der Verlag Geld mit den Stücken. Es galt also, bereits in den dem Stücktext vorangestellten Vorworten die potentiellen Käufer davon zu überzeugen, ein gutes und also spielenswertes Stück in den Händen zu halten. Außerdem konnten die von Mirbt getroffenen Aussagen auch die Qualität der Reihe an sich sowie seine Kompetenz als ihr Herausgeber unterstreichen. Letzteres ist oft zwischen den Zeilen zu lesen, wenn Mirbt den Wert eines Stückes hervorhebt, so ist unausgesprochen klar, dass ihm natürlich der Verdienst gebührt, diesen Wert entdeckt und das Stück in die Reihe aufgenommen zu haben. Manchmal wird er allerdings deutlicher. Im Vorwort zu Cordes' *Die zertanzten Schuhe* (Heft 167) betont Mirbt, dass das zugrundeliegende Märchen sehr geeignet für eine Bühnenbearbeitung sei. Auf seine Bitte hin habe Cordes dann das vorliegende Stück für die *Münchener Laienspiele* geschrieben: „Ich habe darum Margarethe Cordes gebeten, sich des Märchens anzunehmen, und freue mich, nun ihr Spiel herausbringen zu können.“⁹⁷ Mirbt präsentiert sich also als Auftraggeber und Ideenlieferant.

In anderen Vorworten nimmt Mirbt Stellung zu Kritik, die an der Reihe geäußert wurde, nämlich beispielsweise, dass die Reihe zu viele Stücke für Erwachsene, aber zu wenige für das Jugendspiel enthalte. Dies sei zwar richtig, räumt Mirbt im bereits 1931 verfassten Vorwort zu *Nordpolfahrt* (Heft 71) ein, als Grund hierfür gibt er aber an, dass er schlicht keine geeigneten Texte gefunden habe. Als Ausnahmen nennt er, neben den Stücken Luserkes, zwei Spiele von Christof Dietrich und Erich Colberg, von dem neben *Nordpolfahrt* bereits im vorhergehenden Jahr *König Winter* (Heft 64) veröffentlicht worden sei.⁹⁸ Im Bereich der Stücke für Kinder sei es ebenfalls schwierig, gute Stücke zu finden, so Mirbt im Vorwort zu *Krippenspiel für Kinder* (Heft 108). Als „kindertümliche Dichter“ nennt er neben Colberg nur Walther Teich (*Wir spielen* (Heft 76)), zu den beiden komme nun noch Johannes Linke, der Verfasser des Krippenspiels, hinzu.⁹⁹ Später erweitert er diesen Kreis noch um Hans Kempen, den Autor von *Zirkus Knirps* (Heft 121).¹⁰⁰ Indem Mirbt angibt, die

⁹⁶ Informationen zu den abzunehmenden Heften oder den Gebühren sind jeweils vorne in den Heften abgedruckt, für das *Krippenspiel für Kinder* (Heft 108) z. B. ist für die einmalige, nicht gewerbsmäßige Aufführung im Rahmen von Vereinen, Jugendverbänden oder Laienspielgruppen die Abnahme von acht Textheften vorgeschrieben. Wiederholte oder mehrfache Aufführungen müssen vom Verlag genehmigt werden und im Normalfall nur gegen Zahlung einer Gebühr von 3 – 5 Mark erlaubt. Bei Aufführungen vor großen Zuschauergruppen ab 400 Personen sollen gesonderte Vereinbarungen getroffen werden. (Vgl. Linke, Johannes: *Krippenspiel für Kinder*. 5.-7. Tausend. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 108), S. 2.)

⁹⁷ Cordes, Margarethe: *Die zertanzten Schuhe*. Ein fröhliches Spiel nach dem Märchen der Brüder Grimm. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1940?] (=Münchener Laienspiele 167), S. 3.

⁹⁸ Colberg, Erich: *Nordpolfahrt* (1935), S. 3.

⁹⁹ Vgl. Mirbts Vorwort zur Ausgabe 5. bis 7. Tausend: Linke, Johannes: *Krippenspiel für Kinder* (1936), S. 3.

¹⁰⁰ Siehe Mirbts Vorwort zur 1. Aufl. von *Zirkus Knirps*: „Für die Münchener Laienspiele lieferten wichtige Kinderspielbeiträge Erich Colberg, Walter Teich und Johannes Linke. Ihnen schließt sich nun Hans Kempen an.“ (Kempen, Hans: *Zirkus Knirps*. Ein lustiges Spiel für Kinder. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 121), S. 3.)

Menge an Kinder- und Jugendspielen innerhalb der *Münchener Laienspiele* selber auch niedrig zu finden, und indem er die mangelnde Auswahl an geeigneten Stücken beklagt, lässt er den Rückschluss zu, dass die Anzahl der Kinder- und Jugendstücke in der Reihe nach seinem Willen durchaus höher liegen sollte. Dies ist durchaus als programmatische Äußerung zu verstehen, die *Münchener Laienspiele* sollen nicht nur Texte für erwachsene Laienspieler, sondern für verschiedene Altersstufen bieten. Unter den bisher aufgeführten Aspekten, die von Mirbt in den Vorworten angesprochen wurden, klang bei der Besprechung des Vorwortes zu *Der gestiefelte Kater* (Heft 82) bereits ein weiterer Punkt an, der auf die programmatische Ausrichtung der *Münchener Laienspiele* schließen lässt. Mirbt betont hier die Bedeutung der Märchenspiele in ihrem volkstümlichen Wert, er spricht von der „volkstümlichen Sendung, die das Laienspiel zu erfüllen hat [...]“.¹⁰¹ Auch in vielen anderen Vorworten geht es um die Bedeutung des Laienspiels für die ‚Volkwerdung‘, für das Entstehen oder Bestärken einer deutschen Identität. So sieht er das Laienspiel in seinem Ursprung wie seinem Ziel als „volksgebunden“, die „Sehnsucht nach Volkstum und Volksgemeinschaft und Volksgenossenschaft“ sei der wichtigste Grund für die Entstehung der Laienspielbewegung gewesen.¹⁰² Laienspiel sei „keine Bevölkerungsunterhaltung, sondern Bekenntnis zum Volk.“¹⁰³, es geht bei Laienspielaufführungen Mirbt zufolge also nicht um Unterhaltung oder Ablenkung. Die Aufgabe des Laienspiels in Gegenwart und Zukunft beschreibt er folgendermaßen:

Die Aufgabe des Laienspiels ist dieselbe geblieben: die Sehnsucht nach der Volkwerdung wachzuhalten und zu vertiefen. Die neue Aufgabe der Laienspieler aber ist die, überall nicht nur Repräsentanten des Laienspiels zu sein, sondern Propagandisten. Publikumsbeifall und gesellschaftliche Geltung, die wesentliche Bestandteile aller Theaterspielerei sind, sind keine ‚Werte‘ im Sinne der Volkwerdung. Daß aus Publikum Volk und aus Gesellschaft Gemeinschaft werde, ist die Aufgabe des Laienspiels aller Propaganda für das Laienspiel! [sic]¹⁰⁴

Das Laienspiel soll also weiterhin den Wunsch nach der Herstellung einer ‚Volksgemeinschaft‘ wachhalten, das Publikum soll „Volk“ werden, was bedeutet, nicht nur Konsument einer Aufführung zu sein, sondern mit den Laienspielern und untereinander verbunden zu sein. Die Gesellschaft soll Gemeinschaft werden. Hier ist der Bedeutungsunterschied zwischen beiden Begriffen zu beachten, den Mirbt ausmacht.¹⁰⁵ Er sieht den Unterschied wohl darin, dass es in

¹⁰¹ Poggi, Franz: *Der gestiefelte Kater* (1932), S. 3.

¹⁰² Heise, Wilhelm: *Im Waldhaus* (1934), S. 3.

¹⁰³ Ebd., S. 5.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Mirbts Verständnis der Begriffe Gemeinschaft und Gesellschaft kommt im folgenden Zitat aus dem *Münchener Laienspielführer* von 1934 noch deutlicher zum Ausdruck: „Gemeinschaft ist im Klappendenken, im Ständedünkel,

einer Gesellschaft Klassenunterschiede oder verschiedene Gesellschaftsschichten geben kann, Gemeinschaft dagegen umfassender zu verstehen sei. In einer Gemeinschaft stehen idealerweise alle auf einer Stufe. Die Laienspieler sollen nicht auftreten und sich für ihre Darbietung feiern lassen. Mirbt verlangt von ihnen, das Laienspiel nicht nur zu repräsentieren, sondern „Propagandisten“ zu sein, was bedeutet, aktiv für die Werte und Ziele des Laienspiels – also die Entstehung der ‚Volksgemeinschaft‘ – zu werben und sich dafür einzusetzen. Wie und in welchem Rahmen Laienspieler das umsetzen könnten, schreibt Mirbt im Vorwort zu *Hoch lebe die Seeräuber!* (Heft 118). Er wolle in seinen Vorworten in immer abgewandelten Formen immer wieder die einzige Forderung des Laienspiels wiederholen. Dieses sei, „mit all seinen Abarten und Möglichkeiten [...] dazu berufen, die Volkwerdung im kleinen Bereich des Feierabends, im größeren Bereich des Festes zu bezeugen und zu bekennen!“¹⁰⁶ Feier und Fest sind also der Rahmen, in dem Laienspieler nicht nur Stücke aufführen, sondern damit ein Bekenntnis zum deutschen Volk ablegen können. Es habe sich, so Mirbt im Jahr 1939 im Vorwort zu Colbergs *Das Gesetz des Ritters* (Heft 172), ein neuer großer Grundspielplan des Laienspiels entwickelt, „der sich in den Dienst der Lehre vom neuen deutschen Volk stellt.“¹⁰⁷ Als einen Baustein dieses Spielplans nennt er das vorliegende Stück, andere konkrete Titel zählt er allerdings nicht auf. Es ist jedoch davon auszugehen, dass er die *Münchener Laienspiele* hier in einer bedeutenden Rolle sieht, wenn nicht gar als Vorreiter für diesen Spielplan.

In Bezug auf die Volksgebundenheit des Laienspiels spricht Mirbt für gewöhnlich über Laienspiel im Allgemeinen und differenziert nicht in Spiele für Erwachsene und für jüngere Spieler. Dies tut er allerdings 1934 im Vorwort zu *Im Waldhaus* (Heft 103), wo er das Jugendspiel als Vorstufe des Laienspiels bezeichnet, sofern man letzteres als das Spiel Erwachsener begreife. Die Volksgebundenheit des gemeinschaftlichen Tuns im Laienspiel müsse (und werde) den jugendlichen Spielern „als Erbgut in Fleisch und Blut übergehen“, so dass sie diese Erfahrung wie ‚nebenbei‘ machen, während Mirbt und seine Generation diesen Prozess bewusst erleben mussten.¹⁰⁸ Die neue Generation der Laienspieler sei hier also auf gewisse Weise im Vorteil, denn die Bezogenheit des Laienspiels auf Volk und ‚Volksgemeinschaft‘ werde für sie von Anfang an eine Selbstverständlichkeit.

in der Gesellschaft nicht möglich.“ (Mirbt, Rudolf: *Münchener Laienspielführer* (1934), S. XIII–XIV.). Vgl. zur Bedeutung und zur Verwendung des Begriffes Gemeinschaft im ‚Dritten Reich‘: Schmitz-Berning, Cornelia: *Vokabular des Nationalsozialismus* (2007), S. 261.

¹⁰⁶ Colberg, Erich: *Hoch lebe die* (1935), S. 5.

¹⁰⁷ Ders.: *Das Gesetz des* (1939), S. 5.

¹⁰⁸ Heise, Wilhelm: *Im Waldhaus* (1934), S. 5.

Im selben Vorwort betont Mirbt die lange Tradition der *Münchener Laienspiele*, für die das Jahr 1933 in ihrer Ausrichtung keinen Umbruch bedeutet habe. Um diese Aussage zu untermauern zitiert er Walter Grothe, der nach Mirbts Aussagen Gaufachreferent für Schrift- und Büchereiwesen in der Abteilung für Volksbildung der NSDAP und Gaufachleiter für „Deutsche Dichtung“ und „Büchereiwesen“ im Kampfbund für deutsche Kultur war. Grothe hatte eine wohl recht ausführliche und wohlwollende Beurteilung der *Münchener Laienspiele* veröffentlicht¹⁰⁹ in der es heißt:

Die Entstehungszeit aller bisher besprochenen (89) Münchener Laienspiele liegt vor dem Umbruch. Aber in den Münchener Laienspielen lebte schon damals die Sehnsucht nach der neuen Zeit. Daher bedeutet für die Münchener Laienspiele der Schritt in das Jahr 1933 keinen Bruch wie für so viele andere literarische Unternehmungen.¹¹⁰

Durch die Betonung der Kontinuität wirkt Mirbt also allen womöglich aufkommenden Vorwürfen, es handele sich bei einzelnen Publikation der Reihe um ‚Konjunkturschrifttum‘¹¹¹, direkt entgegen. Zudem kann er so seine Reihe als eine herausstellen, die schon seit Jahren die ‚richtigen‘ Werte vermittelt und vertritt und deren Spielliteratur daher ohne Bedenken für eine Aufführung ausgewählt werden kann. Mirbt geht auch in anderen 1933 entstandenen Vorworten auf die sich ändernden politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten in Deutschland ein. Im Vorwort zu *Das Reich* (Heft 104), das mit 17.12.1933 datiert ist, schreibt er:

Im Verfolg der deutschen Revolution beginnt sich unser ganzes Leben zu ändern. Das zeigt sich z. B. besonders deutlich an der Verlagerung unserer Feste und Feiern. Ihre Formen und ihre Inhalte sind zumeist andere und oft grundsätzlich neue geworden. Dieser Wandlung liegen wohlüberlegte Maßnahmen der neuen Führung zugrunde, die sehr genau weiß, daß man neuen Wein nicht in alte Schläuche gießen kann.¹¹²

¹⁰⁹ Mirbt gibt in einer Fußnote folgende bibliographische Angaben: „Hessischer Bücherwart. Mitteilungen der Staatlichen Büchereiberatungsstelle für den Regierungsbezirk Kassel. Jahrgang 1934 Nr. 1 Februar“. (ebd., S. 3.) Seitenzahlen gibt er nicht an.

¹¹⁰ Ebd. (Nicht eingesehen, bibliographische Angabe siehe vorhergehende Fußnote.).

¹¹¹ Als *Konjunkturschrifttum* bezeichnete man nur scheinbar oder oberflächlich nationalsozialistische Literatur, die man nach der Machtübernahme an die neuen Verhältnisse angepasst hatte, indem z.B. handelnde Personen oder Schauplätze der Lebenswelt der NSDAP-Organisationen (bzw. im Bereich der Jugendliteratur der HJ und des BDM) entnommen wurden, ohne dass eine tatsächliche nationalsozialistische Haltung oder Überzeugung dahinterstand oder in den handelnden Akteuren zu erkennen war. Diese Art von Literatur galt als unecht und unwahr und wurde abgelehnt. Vgl. Josting, Petra: *Kinder- und Jugendliteratur im* (2005), Sp.108–110.

¹¹² Mund, Wilhelm Maria: *Das Reich*. Ein feierliches Chorspiel. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 102), S. 3.

Für diese neuen Feste und Feiern bieten die *Münchener Laienspiele*, beispielsweise mit *Das Reich*, bereits passende Spielliteratur, dies klingt auch in anderen Vorworten an.¹¹³ Mirbts im obenstehenden Zitat zum Ausdruck kommende wohlwollende Haltung gegenüber der neuen politischen Führung, die in Bezug auf neue Feierinhalte und damit nötige neue Feierformen alles richtigmache, hatte er etwa einen Monat vorher, im Vorwort zu Altendorfs *Trutz Teufel und Tod* (Heft 97), noch deutlicher formuliert. Hier spricht er sich unumwunden für das neue Regime aus, wenn er über ein Deutschland schreibt, „das nur als Hitler-Deutschland eine Zukunft hat.“¹¹⁴

Neben der wiederholten Betonung der Bedeutung des Laienspiels für die ‚Volksgemeinschaft‘ (und damit ja auch die der ‚Volksgemeinschaft‘ für das Laienspiel), formuliert Mirbt noch verschiedene andere Ziele für die *Münchener Laienspiele*. Im Vorwort zu *Kullerauge, der Osterhase* (Heft 145) äußert er sich explizit dazu, wie er sich die Zusammenstellung der Reihe vorstellt:

Die Münchener Laienspiele wollen den Laienspielern immer von neuem die Fülle der Möglichkeiten aufweisen. Nicht das heldische, nicht das lustige, nicht das ernste, nicht das sprechorische Spiel gibt dem Laienspiel jeweils den entscheidenden Auftrieb, sondern eben die Mannigfaltigkeit der Möglichkeiten.¹¹⁵

Es geht ihm also darum, ein möglichst breites, differenziertes Angebot an Texten bereitzustellen. Die Reihe soll nicht einen einzigen Schwerpunkt aufweisen, sondern die Fülle des Laienspiels präsentieren und repräsentieren. Dies ist sowohl thematisch wie formal gemeint. Hinzu kommt sicherlich der schon weiter oben erwähnte Anspruch Mirbts, mit den *Münchener Laienspielen* Spieltexte für verschiedene Altersklassen bereit zu halten. Wichtig ist Mirbt ebenfalls, den Unterschied zwischen Berufstheater und Laienspiel deutlich zu machen. Letzteres sei

[...] kein popularisiertes Berufstheater, das Laienspiel ist kein Sprachrohr für belanglose Ergüsse unberufener Dichterlinge. Das Laienspiel ist kein Nebenprodukt des Theaters. So wie das Volkslied neben dem Kunstlied besteht und nie ein Konzertersatz sein kann und sein darf, genau so ereignet sich das volksgebundene Laienspiel neben und unabhängig vom Theater.¹¹⁶

¹¹³ Peuckert, Will-Erich: *Heiliger Schwur* (1934); Altendorf, Werner: *Ein junges Volk steht auf*. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 138); Hupp, Friedrich: *Wir tragen die Fahne. Ein feierliches Spiel*. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 139); Scheu, Hans: *Deutschland wir kommen! Ruf und Bekenntnis der Jugend. Mit Musikbeilage*. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 119).

¹¹⁴ Altendorf, Werner: *Trutz Teufel und Tod. Ein Spiel von Freiheit und Gesetz*. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 97), S. 5.

¹¹⁵ Colberg, Erich: *Kullerauge, der Osterhase. Ein kriegerisches Spiel aus dem Hasenwalde für lustige wilde Jungens. Mit Notenbeilage*. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 145), S. 3.

¹¹⁶ Heise, Wilhelm: *Im Waldhaus* (1934), S. 4–5.

Damit greift er bereits weiter oben zitierte Aussagen auf, nach denen das Laienspiel keine Bevölkerungsunterhaltung sei und der Laienspieler Teil der ‚Volksgemeinschaft‘ sein müsse. Er sieht das Laienspiel außerdem als eigenständige Kunstform, die neben dem Theater stehe und unabhängig von diesem sei. Die schlimmste Form der hier angesprochenen „unberufene[n] Dichterlinge“ sind für Mirbt die von ihm so genannten Onkel- und Tantenschriftsteller, die er in mehreren Vorworten kritisiert.¹¹⁷ Als solche bezeichnet er Autorinnen und Autoren, die – in seinen Augen – allzu belehrende Stücke mit moralischer Aussage schreiben, dies bewertet er als nicht kindgerecht. Junge Menschen würden dies merken und nicht positiv aufnehmen.¹¹⁸ Sie hätten, so Mirbt in einem anderen Vorwort, „ein ganz sicheres Gefühl für die Echtheit und die Wahrhaftigkeit jener Dichter, die für die Jugend schreiben“ und würden es sofort spüren, „ob ein Dichter jugendlich empfindet [...] oder ob er sich nur jugendlich gebärdet“.¹¹⁹ Gerade die Literatur für Kinder erscheint Mirbt „beherrscht von einem unerträglichen, gefühligen, gönnerhaften Onkel- und Tantenschrifttum.“¹²⁰ Namentlich nennt er als abzulehnenden Schriftsteller lediglich Waldemar Bonsels, der, neben der *Biene Maja*, unter anderem ein Weihnachtsstück verfasst hatte, das laut Mirbt im Laienspielbereich keinen Erfolg hatte, da der Text den Leser bzw. Spieler nicht „ergreifen“ könne.¹²¹

Ein weiteres Anliegen Mirbts ist es, die Bedeutung und den Wert des Laienspiels verstärkt den Schulen bzw. Lehrern bewusst zu machen. Dies thematisiert er in mehreren Vorworten. In dem zur zweiten Auflage von *König Winter* (Heft 64) erinnert Mirbt daran, dass er im Vorwort zur ersten Ausgabe die Hoffnung aussprach, „es würden insonderheit die Schulen an diesem Jugendspiel erkennen, welche erzieherischen Möglichkeiten im Jugendspiel liegen“. Zahlreiche Berichte bezeugten jedoch, dass Bühnenspiel in den Schulen immer noch nur als „theatermäßige“ Ergänzung des Lehrplanes vorkomme, was Mirbt „als Mißbrauch der Spielfreudigkeit“ der Jugend

¹¹⁷ Siehe Colberg, Erich: Hoch lebe die (1935), S. 3; Colberg, Erich: Kullerauge, der Osterhase (1936), S. 3; Teich, Walther: Wir spielen. Neun kleine Spiele für Kinder. Zeichnungen von Maria Teich. 2. Aufl. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 76), S. 3; Linke, Johannes: Krippenspiel für Kinder (1936).

¹¹⁸ Siehe das Vorwort zu *Nordpolfahrt* (Heft 71) Colberg, Erich: Nordpolfahrt (1935), S. 3.

¹¹⁹ Ders.: *König Winter* (1934), S. 3.

¹²⁰ Teich, Walther: *Wir spielen* (1936), S. 3.

¹²¹ Siehe Cordes, Margarethe: *Eine Spitzbubenkomödie* (1941), S. 3–4: „Mochte der Name des Verfassers noch so berühmt sein, im Raume des Laienspiels als einer Sache der Gesinnung entschied auf die Dauer nur die Vollmacht. Des Waldemar Bonsels ‚Indienfahrt‘ und ‚Biene Maja‘ fanden hunderttausend Leser. Von seinem ‚Weihnachtsspiel‘, das er selbst ‚Eine Dichtung‘ nennt, hat man im Spielplan der Laienspieler nichts vernommen. Beim Lesen können wir uns mit Teilgefühlen begnügen, die Spieldichtung muß uns gänzlich ergreifen, damit wir sie spielen.“ Mirbt meint hier sicherlich: Bonsels, Waldemar: *Weihnachtsspiel. Eine Dichtung*. Frankfurt a. M.: Literarische Anstalt Rütten & Loening 1922.

verurteilt.¹²² Schon Kinder sollen die ‚richtige‘ Art des Spiels kennenlernen, wofür Mirbt auf die Hilfe der Lehrer setzt, die er mit guten Beispielen zu gewinnen hofft:

Ich bin davon überzeugt, daß der „Zirkus Knirps“ mit all seiner Einfachheit, Gradheit und Fröhlichkeit dem Kinderspiel neue Freunde besonders unter den Lehrern verschaffen wird. Die gerade brauchen wir. Denn ohne daß die Schule ihre Meinung über das Kinderspiel von Grund auf wandelt, werden wir nie jene Wendung zum kindertümlichen Spiel hin erleben, um die es uns geht.¹²³

Als bisherige Fehler des Kinderspiels identifiziert er im vorhergehenden Text zum Beispiel die Ansicht, dass die kindliche Spielwelt einfach als vereinfachte Spielwelt der Erwachsenen verstanden werde, dass einzelne Rollen zu sehr in den Vordergrund treten und so der „Wichtigtuerei der Kinder und aller Eitelkeit der Erwachsenen“ viele Möglichkeiten geboten werden.¹²⁴ Besonders ausführlich äußert Mirbt sich zum Themenbereich Laienspiel und Schule im Vorwort zu *Gudrun in der Normandie* (Heft 162):

Es ist seit langem unser Anliegen, daß das Laienspiel die deutschen Lehrer gewinnt und damit die deutsche Schule erobert. Denn ohne den stetigen Einsatz der Lehrerschaft bleibt es weithin dem Zufall überlassen, ob unsere Kinder dem Jugendspiel im Sinne des Laienspiels begegnen oder ob sie der Theaterspielerei verfallen, die durchweg von den gesellschaftlichen Sehnsüchten der Vorkriegszeit in Spielart und Spielplan lebt und mit Gemeinschaft nicht das Geringste zu tun hat. Erich Colberg gibt mit seiner ‚Gudrun in der Normandie‘ ein gültiges Beispiel, wie ein Schulspiel aussehen muß. [...] Hier ist wirklich eine deutsche Sage kindertümlich und jugendgemäß in ein Spiel verarbeitet worden. Die deutsche Schule mag nun Erich Colberg dafür ihren Dank abstatten, indem sie dieses Spiel häufig und spielgerecht aufgreift.¹²⁵

Hier wird erneut deutlich, dass Mirbt meint, die Lehrer als eine Art ‚Verbündete‘ zu benötigen. Sie haben es in der Hand, ob die Kinder in der Schule das Laienspiel, wie Mirbt es vertritt, kennenlernen, oder ob sie ‚der Theaterspielerei verfallen‘, was er strikt ablehnt, da hier u. a. der Gemeinschaftsgedanke zu kurz komme. In der *Gudrun*, von Colberg tatsächlich als Stück für die Schulentlassung einer Mädchenklasse entwickelt¹²⁶, sieht Mirbt ein Schulspiel *par excellence*, für das die Lehrer Colberg dankbar sein sollten.

¹²² Colberg, Erich: König Winter (1934), S. 3. Auch bei anderen Stücken hofft Mirbt, dass sie Lehrer vom Wert des Laienspiels überzeugen können, siehe z. B. Kempen, Hans: Zirkus Knirps (1935), S. 4.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 3–4. Zitat S. 4.

¹²⁵ Colberg, Erich: Gudrun in der Normandie. Ein Spiel für Mädchen. München: Christian Kaiser 1938 (=Münchener Laienspiele 162), S. 3.

¹²⁶ Siehe ebd., S. 26.

Am Ende dieses Teilkapitels seien noch einmal die wesentlichen programmatischen Äußerungen zusammengefasst, die Mirbt für seine *Münchener Laienspiele* in den Vorworten formuliert. Als entscheidendes Ziel des Laienspiels sieht Mirbt seinen Beitrag zur Errichtung und Verstärkung der deutschen ‚Volksgemeinschaft‘. Für dieses Ziel bzw. für die Verbreitung des Laienspiels sollen alle Laienspieler, gleichsam als ‚Propagandisten‘, eintreten. Laienspiel, als dessen Vorstufe Mirbt das Jugendspiel sieht (wenn man Laienspiel als das Spiel erwachsener Spieler versteht), unterscheidet er strikt vom Berufstheater, mit dem es im Grunde nichts gemein habe und grenzt es auch von jeglicher Form der Theaterspielerei ab, der z.B. der für das Laienspiel so entscheidende Gemeinschaftsgedanke fehle. Eine stärkere Verankerung des Laienspiels in der Schule scheint Mirbt wünschenswert, hierzu sollen die *Münchener Laienspiele* beitragen. Des Weiteren soll die Reihe mit ihren Veröffentlichungen den Laienspielern die ganze Vielfalt des Laienspiels zeigen und zur Verfügung stellen, sowohl was die Themen als auch den Aufbau und die Gestaltung der Texte oder das Alter der möglichen Spieler und Zuschauer angeht. Im Hinblick auf Kinder und Jugendliche sollen die Stücke den Altersstufen sprachlich wie thematisch angemessen sein und keineswegs mit erhobenem Zeigefinger belehren wollen.

6.2.4 Die Jubiläumsausgabe: Band 100 der *Münchener Laienspiele*

Interessant ist die Auswahl des Stücks für das 100. Heft und damit die Jubiläumsausgabe der *Münchener Laienspiele*. Es trägt den Titel *Vor der Ernte. Ein Evangelienpiel*, wurde von Georg Rendl verfasst und erschien 1934. Es also ein christlich-religiöses Spiel, das mit seiner Thematik auf die Anfänge der Reihe hindeutet. Es handelt sich also nicht um ein Stück, das die 1934 aktuelle gesellschaftliche oder politische Situation aufgreift oder thematisiert. Dies als einen Akt der Rebellion zu verstehen, würde sicher zu weit führen. Jedoch muss registriert werden, dass es für Mirbt ohne weiteres organisierbar gewesen wäre, ein anderes, nicht religiöses oder sogar eindeutiger nationalsozialistisch geprägtes Stück für den 100. Band auszuwählen. Die beiden unmittelbar vorausgehenden Bände, nämlich *Hitlerjungen im Kampf. Ein Spiel aus den Anfängen der Hitler-Jugend* von Werner Altendorf (Band 98) und *Das Musikantenmärchen. Ein fröhliches Liederspiel für große Jungen und Mädchen* von Erich Colberg (Band 99), hatten keinen religiösen Charakter. Band 101 ist ein weiteres Evangelienpiel aus der Feder Georg Rendls. Dass auch später erschienene Bände Mirbt schon vor Veröffentlichung des Jubiläumsbandes vorlagen, ist anhand der Datierungen der Vorworte sicher anzunehmen. Das Vorwort zu *Das Reich. Ein feierliches Chorspiel* von Wilhelm Maria Mund (Heft 102), trägt das Datum „17. Dezember 1933“¹²⁷ – es entstand also

¹²⁷ Mund, Wilhelm Maria: *Das Reich* (1934), S. 5.

sogar einige Tage vor dem Vorwort der Jubiläumsausgabe, das mit 24.12.1933 datiert ist.¹²⁸ Es ist also davon auszugehen, dass Mirbt *Vor der Ernte* nicht aus Verlegenheit um einen anderen Text zum 100. Band der *Münchener Laienspiele* machte, sondern sehr bewusst.

Margarete Franke bewertet das Spiel *Vor der Ernte* in ihrer Dissertation von 1942 eher als Bauernspiel denn als religiöses Spiel, über dieses und drei weitere Evangelienspiele schreibt sie:

Zu den Bauernspielen zählen noch vier Evangelienspiele. Hier ist ein Gleichnis, das meist zu Beginn vom Sprecher verlesen wird, dem Evangelium entnommen. Die Gestaltung der Spiele hält sich jedoch nur der Handlung nach an die Evangelien, in der Gestaltung und der Idee sind diese Bauernspiele [...].¹²⁹

Eine Begründung hierfür oder Belege durch Textzitate führt Franke nicht an. Alle von ihr genannten Stücke (neben *Vor der Ernte* noch *Schuldner* (Heft 93), *Der Säemann* (Heft 101) und *Roggenfuhr* (Heft 153)) sind jedoch tatsächlich in einem bäuerlichen Milieu angesiedelt. Der von Franke genannte Aufbau – am Anfang wird ein Gleichnis verlesen, danach folgt der Spieltext – entspricht dem von eindeutig religiösen Spielen wie dem ersten Band der Reihe, *Der verlorene Sohn* von Burkard Waldis, der ab 1923 in zahlreichen Auflagen erschien.¹³⁰ Ihre Bewertung und Einordnung macht Franke also an formalen Kriterien und an der Verortung der Handlung in einem bestimmten Milieu bzw. an der bäuerlichen Herkunft und Sozialisation der handelnden Figuren fest. Mirbt selber versteht *Vor der Ernte* einerseits als religiöses Spiel, bezeichnet es in seinem Laienspielführer von 1934 aber außerdem als Volksdichtung, von der sich auch der unchristliche Mensch angesprochen fühle.¹³¹ Als bäuerliches Spiel bezeichnet er es nirgends. Das Stück versetzt die Handlung, eine Variation der Geschichte der Jünger von Emmaus, in die Gegenwart der 1930er Jahre¹³² und erkläre, so Mirbt im Vorwort zum Stück, warum der christliche Glauben ein integraler Bestandteil des deutschen ‚Volkstums‘ sei. Er sei daher zu schützen und zu

¹²⁸ Siehe Rendl, Georg: *Vor der Ernte* (1934), S. 5.

¹²⁹ Franke, Margarete: *Die Münchener Laienspiele* (1942), S. 20.

¹³⁰ Im genannten Stück trägt der Sprecher zu Beginn des Stücks das Gleichnis vom verlorenen Sohn (Lk 15,11-32) vor. (Waldis, Burkard: *Der verlorene Sohn* (1923), S. 4–6. Und ders.: *Der verlorene Sohn*. Erneuert von Alwin Müller. 11.-12. Tausend. München: Christian Kaiser 1933 (=Münchener Laienspiele 1), S. 5–8.)

¹³¹ Mirbt, Rudolf: *Münchener Laienspielführer* (1934), S. 257.

¹³² Vgl. Lk 24, 13-35. Die Handlung des Stücks *Vor der Ernte* sei hier kurz umrissen: Ein älteres Bauernpaar wartet auf seine zwei ältesten Söhne, die in die Stadt gegangen sind, um dem „Nazarener“ zu folgen. Nur der jüngste Sohn ist noch auf dem Hof. Da drei Tage zuvor der Nazarener ans Kreuz geschlagen wurde, hofft die Mutter, dass ihre Söhne nun zurückkommen. Als diese endlich zu Hause eintreffen, bringen sie einen Fremden mit, den sie unterwegs getroffen haben. Dieser spricht nur wenig, sagt aber, dass er einen Auftrag für seinen Herrn, einen großen, mächtigen Herrn, zu erfüllen habe. Als der Fremde beim gemeinsamen Mahl das Brot segnet und für sich und die Söhne in drei Teile bricht, erkennen diese Jesus. Er verschwindet, die Söhne machen sich auf, den Jüngern und allen zu verkünden, dass der Messias auferstanden ist.

verteidigen: „Wehe darum denen, die das Christentum im deutschen Volksglauben ausrotten wollen. Sie nehmen damit dem Volk den ganzen Glauben. Denn das Christentum ist ja längst in sein Wesen eingegangen.“¹³³ Dieses Herausstellen des Christentums als essentiellen Bestandteil der Identität des deutschen Volkes ist Mirbt wichtig,¹³⁴ sonst würde er dies nicht an so prominenter Stelle tun. Er nutzt die Plattform des Vorwortes der Jubiläumsausgabe nicht nur für eine Rückschau und einen Rückblick auf die Erfolgsgeschichte der *Münchener Laienspiele*, sondern auch um darzulegen, was das Besondere, das Charakteristische an der Reihe ist, um zu zeigen, dass noch etwas übrig ist von den ursprünglichen *Münchener Laienspielen* und die Identität nicht vollends aufgegeben wurde.

6.2.5 Sonderhefte zu den 10- und 15jährigen Jubiläen der *Münchener Laienspiele*

1934 erschien, nachträglich zum zehnjährigen Jubiläum der *Münchener Laienspiele*, der *Münchener Laienspielführer. Ein Wegweiser für das Laienspiel und mancherlei andere Dinge* von Rudolf Mirbt. Zum fünfzehnjährigen Jubiläum 1938 veröffentlichte der Verlag den Band *Fünfzehn Jahre Münchener Laienspiele. 1923-1938*, den ebenfalls Rudolf Mirbt verfasst hatte.

Im Vorwort zu Ausgabe des Laienspielführers von 1934 – 1930/31 war bereits ein solcher erschienen – betont Mirbt die Bedeutung des Laienspiels für die ‚Volkwerdung‘. Er gibt an, die „Laienspieldinge“ methodisch, weltanschaulich und künstlerisch überprüft zu haben.¹³⁵ Auf das Vorwort folgt ein *Rückblick und Ausblick*, in dem Mirbt die Entwicklung der Reihe nachzeichnet, in die Zukunft blickt und seine Ansichten über die Reihe und das Laienspiel an sich mitteilt.¹³⁶ Mirbt stellt die Gemeinschaft als entscheidendes Element des Laienspiels heraus, nachdem er sich der Bedeutung des Begriffes Gemeinschaft zuvor mit vielen Schlagworten genähert hat.¹³⁷ Nur das

¹³³ Rendl, Georg: *Vor der Ernte* (1934), S. 4.

¹³⁴ Er tut dies auch in seinen Ausführungen zu *Vor der Ernte* im *Laienspielführer* von 1934. Siehe Mirbt, Rudolf: *Münchener Laienspielführer* (1934), S. 257–259.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. VII–VIII.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. IX–XXIV. In der Rückschau bewertet Mirbt diese Ausführungen im Jahr 1960 als „eine historische Übersicht, ohne deren Kenntnis niemand über das Laienspiel 1920-1932, 1933 und 1934 gerecht urteilen [...]“ könne, er habe alles darin eingearbeitet, was er zum Laienspiel zu sagen hatte. (Vgl. Mirbt, Rudolf: *Zehn Jahre Münchener* (1960), S. 40.).

¹³⁷ „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 Gefühllichkeit, sondern Haltung. Gemeinschaft ist Geschenk und nicht Programm. [...] 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 Persönlichkeiten, gutwilliger, dienemütiger. Gemeinschaft braucht berufene Führung, nicht behelfsmäßige Gewalt. All dies ist hier gesagt im Sinne der Gemeinschaft aus dem Geist des Volkstums heraus.“ (Mirbt, Rudolf: *Münchener Laienspielführer* (1934), S. XIII–XIV.).

wahrhaft volksgebundene Laienspiel, das „gestaltet und geglaubt und gewollt wird aus dem Geist und aus der Erfahrung von Gemeinschaft im verpflichtenden Sinne deutschen Volkstums“, verdiene „den Ehrennamen eines deutschen volklichen Spieles“.¹³⁸ Damit stellt er das Laienspiel in Opposition zu Vereinsbühnen und Theatervereinen, deren Arbeit er zwar als dilettantisch einstuft, zu der er sich aber nicht konkreter äußert.¹³⁹ Als Voraussetzung für die Schaffung von Gemeinschaft sieht Mirbt die Sprache: Ihm sei immer klarer geworden, „daß die Sprache ein Volk ausmacht, daß nur die Sprache Gemeinschaft schafft [...]“.¹⁴⁰ Außerdem brauche es eine klare Sinnggebung, die für das Laienspiel nur von einer Dichtung gegeben werden könne. Den Begriff Dichtung benutzt er in positiv wertender Weise für in seinen Augen hochwertige, sprachlich sorgfältig gestaltete Texte. Benötigt würden für das Laienspiel „Spieldichtungen volksgebundener Dichter, die in einem geistigen Sinne so aktuell sind, daß sie, jedes in seiner Art, die vielen volkwilligen Gruppen in Deutschland ansprechen.“¹⁴¹ Mirbt nennt eine Reihe von Schriftstellern, die seiner Meinung nach diesem Anspruch genügen und deren Werke in den *Münchener Laienspielen* veröffentlicht wurden. Darunter befinden sich auch Verfasser von Texten für Kinder und Jugendliche, nämlich Wilhelm Schöttler, Eva Becker, Will-Erich Peuckert, Margarethe Cordes und Erich Colberg. So sei im Laufe der Jahre mit den *Münchener Laienspielen* eine Reihe entstanden, die „dem Volk das Anrecht auf Dichtung“¹⁴² wiedergebe. Schon der Spielplan seiner Münchener Gruppe habe nur „Dichtungen“ umfasst, die „die Frage von Volk und Gemeinschaft und von der Würde des Volkes und der Gemeinschaft“¹⁴³ in irgendeiner Weise behandelt hätten. Als Anspruch an die Reihe *Münchener Laienspiele* formuliert Mirbt, diese solle die Vielfalt deutschen kulturellen Lebens zeigen und die Vielfalt der „Möglichkeiten unserer herrlichen deutschen Sprache.“¹⁴⁴ Dass die von ihm geforderte Vielfalt in den *Münchener Laienspielen* vorhanden sei, zeigt Mirbt durch Hinweise darauf, dass im Bereich des Kinder- und Jugendspiels die Reihe *Münchener Laienspiele* eine Anzahl guter Spielvorschläge gemacht hätte. Ohne sie hätte der „Spielplan der völkischen Jugend“ in den vorhergehenden Jahren kaum durchgeführt werden können, so Mirbt, auch im Bereich des christlichen Laienspiels habe die Reihe wichtige Impulse gegeben.¹⁴⁵ Mirbt betont, dass es wichtig sei, innerhalb des Bereiches Laienspiel auch einmal Spielvorlagen zu wählen, die von dem

¹³⁸ Ebd., S. XV.

¹³⁹ Vgl. ebd.

¹⁴⁰ Ebd., S. XIX.

¹⁴¹ Ebd., S. XXII.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd., S. XIX.

¹⁴⁴ Ebd., S. XXIV.

¹⁴⁵ Ebd., S. XXIII.

abweichen, wofür man sich normalerweise entscheidet, denn die *Münchener Laienspiele* könnten nur als Ganzes geschätzt oder abgelehnt werden, denn gerade die oben angesprochene Vielfalt ist ja Ziel und Merkmal der Reihe. Dass dabei die Qualität der veröffentlichten Stücke gewährleistet bleibe, will Mirbt durch ein Zahlenbeispiel zeigen. Von über 2000 bei ihm bzw. dem Verlag eingereichten Stückvorschlägen habe er nur 100 zur Veröffentlichung ausgewählt¹⁴⁶, dies soll die strengen Kriterien und hohen Qualitätsmaßstäbe für eine Publikation deutlich machen. Im Hauptteil des Buches stellt Mirbt nach verschiedenen Kategorien geordnet vor. Stücke für Kinder und Jugendliche finden sich dabei in den Kategorien *Spiele deutscher Volksheit* (Hefte 5, 17, 97), *Schattenspiel*, *Marionettenspiel*, *Kinder- und Jugendspiel* (Hefte 76, 90, 99, 98, 82, 71, 64 und 40), *Lustspiele* (Hefte 45 und 47) sowie *Spiele von Martin Luserke* (Hefte 34, 33, 18, 12, 11, 10 und 9). In einem Nachtrag werden, neben zwei Stücken von Georg Rendl, auch *Das Reich* von Wilhelm Maria Mund (Heft 102) und *Im Waldhaus* von Wilhelm Heise (Heft 103) vorgestellt.

Der Jubiläumsband *Fünfzehn Jahre Münchener Laienspiele. 1923-1938* enthält ein zweiseitiges Vorwort, in dem Mirbt, bevor im Hauptteil des Buches in verschiedenen Kategorien die Stücke vorgestellt werden, auf 15 Jahre *Münchener Laienspiele* zurückblickt und die Besonderheiten der Reihe aufzählt. So habe er sich immer bemüht, „den Dichter“ für das Laienspiel zu gewinnen. Wie schon in 1934 weist er auch hier auf die große Bedeutung der Sprache hin:

Es ist deshalb gerade im Bereich des Laienspiels notwendig, die Forderung gestalteter Sprache immer von neuem zu stellen, weil man uns einmal wieder weis machen will, der billige Stoff, das leichte Spielchen sei das, was uns not tut.¹⁴⁷

Er widerspricht damit offensichtlich verbreiteten Meinungen, die das Laienspiel als seichte Unterhaltung betrachten, die ohne anspruchsvolle Spielvorlagen auskomme. Er betont daher auch hier die strengen Auswahlkriterien für die Aufnahme eines Stückes in die Reihe. Mirbt erkennt zwar an, dass Stegreifspiel, Scharadenspiel und Schattenspiel ihre Daseinsberechtigung hätten, warnt aber davor, diese Spielformen zum Maß aller Dinge zu machen. Diese Art von „Ausschließlichkeitspropaganda“ sei zu bekämpfen.¹⁴⁸ Als Merkmal des Laienspiels – offensichtlich im Gegensatz zu Stegreifspiel etc. – erkennt Mirbt das Fehlen von Geltungssucht und Geschäftigkeit, wie er es nennt. Es ist also seiner Meinung nach nicht kommerziell und auf messbaren Erfolg ausgerichtet, es diene nicht der Unterhaltung. Das Laienspiel habe „mit

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. XXIII–XXIV. Nach der Verfassung dieses Vorwortes sind noch weitere Stücke von Mirbt ausgewählt worden, die er in einem Anhang ausführlich vorstellt.

¹⁴⁷ Mirbt, Rudolf (Hrsg.): *Fünfzehn Jahre Münchener* (1938), S. 1.

¹⁴⁸ Ebd.

Bevölkerung und Publikum und Gesellschaft nicht das geringste zu tun“¹⁴⁹, so Mirbt. Zentrale Begriffe für ihn sind hingegen Volk und Gemeinschaft: Das Laienspiel biete die Möglichkeit, sich in Gemeinschaft zum Volk zu bekennen. Die *Münchener Laienspiele* hätten, so Mirbt, den ‚Volksdeutschen‘ viel zu verdanken, jenen deutschstämmigen Menschen also, die außerhalb der Grenzen Deutschlands lebten und deren Existenz Argumente für deutsche Expansionsideen und Hegemonievorstellungen lieferte. Diese Menschen hätten ihm die letzten Anstöße für die Gestaltung der *Münchener Laienspiele* gegeben. Über die ‚Volksdeutschen‘ schlägt Mirbt die Brücke von der Bedeutung von Volk und Gemeinschaft zur Bedeutung der deutschen Sprache. Sie müssten um diese Sprache kämpfen, für diesen Kampf um die deutsche Sprache könnten die *Münchener Laienspiele* einen kleinen, begrenzten, aber wichtigen Beitrag leisten, so Mirbt.¹⁵⁰ Die Zielgruppe der Reihe seien ausschließlich „die Volkgläubigen, die Volkwilligen, die Volkgehorsamen“¹⁵¹. Wer sich damit nicht identifiziert, solle sich also von den *Münchener Laienspielen* nicht angesprochen fühlen. Insgesamt sieht Mirbt die Reihe im Dienste des deutschen Volkes und der ‚Volksgemeinschaft‘. Sie soll Wegbereiter einer deutschen ‚Volksdichtung‘ sein und bleiben.

In diesem Vorwort ist, anders als noch 1934, keine Rede mehr von Fülle und Vielfalt des deutschen kulturellen Lebens, die sich in den Stücken der *Münchener Laienspiele* niederschlagen solle. Im Gegenteil, Mirbt gibt an, die Herausgabe des Verzeichnisses genutzt zu haben, um einige Stücke „auszuscheiden, die im Laufe der Jahre ihre Aufgabe erfüllt haben.“¹⁵² Konkreter wird er in diesem Punkt nicht, er nennt auch keine exemplarischen Stücke. Außerdem erklärt Mirbt, dass er alle christlichen Spiele aussortiert habe, „weil die Münchener Laienspiele nicht dazu da sind, in die Auseinandersetzungen, die in diesem Bereich begonnen haben, einzugreifen.“¹⁵³ Damit entfernt er sich von dem im Jahr 1934 Gesagten, in dem er die christlichen Spiele noch als Teil der Vielfalt der *Münchener Laienspiele* herausgestellt hatte, wie auch von Aussagen aus dem Vorwort zu *Vor der Ernte*, dem 100. Band der Reihe, in dem er das Christentum als integralen Bestandteil des deutschen Volkes bezeichnet hatte.¹⁵⁴ Mit den „Auseinandersetzungen“, die begonnen hätten, bezieht Mirbt sich auf die anhaltenden und sich vertiefenden Spannungen zwischen dem nationalsozialistischen deutschen Staat und den christlichen Kirchen, die sich im Jahr 1937 noch einmal verschärft hatten.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 2.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Vgl. Rendl, Georg: *Vor der Ernte* (1934), S. 5.

Papst Pius XI. hatte im März 1937 seine Enzyklika *Mit brennender Sorge* veröffentlicht, die sich mit der Lage der römisch-katholischen Kirche in Deutschland beschäftigt und Politik und Ideologie des Nationalsozialismus verurteilt, was in Deutschland zu Hausdurchsuchungen und Verhaftungen und schärferer Beobachtung katholischer Geistlicher führte. Auch die Bekennende Kirche sah sich Verfolgungen ausgesetzt, am 25.6.1937 kam es zu einer Verhaftungswelle gegen Mitglieder der Bekennenden Kirche, deren Opfer auch ihr führender Kopf, Martin Niemöller, wurde.¹⁵⁵ Mirbt will hier nicht zwischen die Fronten geraten und bezieht daher nicht Stellung zu christlichen Positionen, zum Status der christlichen Kirchen oder für die Veröffentlichung christlich geprägter Stücke. Da der Verlag, in dem die *Münchener Laienspiele* veröffentlicht wurden, Schriften der Bekennenden Kirche publizierte, ist dieses Verhalten sicher als Versuch zu bewerten, beschwichtigend zu wirken und die Reihe aus dem Blickfeld möglicher Verfolgung zu nehmen.¹⁵⁶

Das Verzeichnis *Fünfzehn Jahre Münchener Laienspiele. 1923-1938* stellt in verschiedenen Kategorien die Stücke der Reihe vor. Eingeleitet werden diese Kapitel stets von einigen einleitenden Worten, die die jeweilige Kategorie charakterisieren sowie ihre Bedeutung hervorheben. Unter der Überschrift *Das Spiel der Kinder und der Schule* werden 13 Stücke und zwei Stücksammlungen aufgeführt.¹⁵⁷ Mirbt betont in den einleitenden Worten, dass der deutsche Lehrer für das Laienspiel gewonnen werden solle, damit schon in der Schule das volksgebundene Laienspiel gefördert und gepflegt werden könne. Es sei wichtig, Texte kinderfreundlicher, junger Menschen für das Spiel der Kinder zur Verfügung zu haben, die das Kinderspiel ernst nähmen, damit die Kinder „sich mit ihren Dichtern eins wissen und sich ganz vergessen.“¹⁵⁸ Als positive Beispiele nennt er an dieser Stelle Erich Colberg, Karl Hahn und Walther Teich, zu den 15 aufgelisteten Stücken zählen außerdem Werke von Rudolf Otto Wiemer, Hans Kempfen, Franz Poggi/Karl Jacobs, Christof Dietrich, Wilhelm Heise und Margarethe Cordes.¹⁵⁹ Das darauffolgende Kapitel stellt *Das Spiel der jungen Mannschaft* vor, hier sind 13 Stücke aufgeführt, darunter mit *Alt und Jung und ewiges Deutschland* (Heft 114) eines für weibliche Darsteller.¹⁶⁰ Die *Münchener Laienspiele* hätten immer zur Freiheit des Volkes und zur Bindung in die Gemeinschaft des Volkes aufgerufen, so Mirbt. Daher dürften sie

¹⁵⁵ Vgl. <https://www.dhm.de/lemo/jahreschronik/1937> (25.1.2017).

¹⁵⁶ Ob Mirbt sich in seinem Vorgehen mit dem Verlagsleiter, Albert Lempp, oder dem für den Bereich Laienspiel zuständigen Mitarbeiter abgesprochen hat, ist anhand der vorliegenden Informationen nicht nachzuweisen. Es ist jedoch anzunehmen.

¹⁵⁷ Mirbt, Rudolf (Hrsg.): *Fünfzehn Jahre Münchener* (1938), S. 6–10. Genannt und mit einer kurzen Inhaltsangabe vorgestellt werden die Hefte 147, 162, 90, 64, 71, 118, 145, 128, 121, 82, 40, 103, 76, 150 und 151 (in dieser Reihenfolge).

¹⁵⁸ Ebd., S. 6.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 6–10.

¹⁶⁰ Siehe ebd., S. 11–14. Die aufgeführten Stücke sind, in dieser Reihenfolge, die Hefte mit den Nummern 138, 114, 97, 125, 119, 148, 139, 98, 102, 104, 111, 110 und 112.

sich „fordernd auch vor die neue Jugend stellen“, die Forderung ist das Bekenntnis zum deutschen Volk, der Kampf für die Gemeinschaft mit der deutschen Jugend jenseits der Reichsgrenzen, denn die deutsche Jugend sei „die Jugend eines deutschen Hundertmillionenvolks.“¹⁶¹ Die in dieser Kategorie vorgestellten Stücke sollen also ihren Beitrag zum Kampf um die Einheit aller ‚Volksdeutschen‘ leisten. In der Kategorie *Lustspiel, Schwank und Volksfest* sind auch einige Märchenspiele aufgeführt, die andernorts als Stücke für Kinder oder Jugendliche aufgeführt werden.¹⁶² Über diese Kategorie schreibt Mirbt, dass die hier aufgeführten Stücke nicht nur einfach die Bevölkerung amüsieren würden, wie die Produkte der „Vergnügungsindustrie“. Die heiteren Stücke innerhalb der *Münchener Laienspiele* sollen dagegen dazu beitragen, dass das Volk von Herzen froh werde, was es nur in echter Gemeinschaft könne. Auch hier wird also wieder der Gemeinschaftsgedanke betont. Noch in einer weiteren Kategorie finden sich Stücke für Jugendliche, unter der Überschrift *Spiele von Martin Luserke* werden acht Stücke vorgestellt.¹⁶³ Luserke sei „ein eigenwilliger, doch unentbehrlicher Lehrmeister alles jugendlichen Spiels“¹⁶⁴, so Mirbt. Er sei mit seiner eigenwilligen Art Wegbereiter für vielfältige Formen von Stücken gewesen, auch solche, die seinen entgegenständen oder über deren Möglichkeiten hinausgingen. Mirbt schränkt jedoch ein, dass alle von Luserkes Stücke nur für den städtischen Bereich, nicht jedoch für ein dörfliches Umfeld geeignet seien.

Vergleicht man die Mengen aller im Verzeichnis von 1938 vorgestellten Stücke mit der Anzahl der im Laienspielführer von 1934 aufgeführten, so zeigt sich, dass 1934 102 Stücke genannt wurden, im Jahr 1938 aber nur 96, darunter drei, die zum Zeitpunkt des Erscheinens des Verzeichnisses selber noch nicht veröffentlicht worden waren. Und das, obwohl in der Zeit zwischen 1934 und 1938 etwa 60 neue Stücke in der Reihe publiziert worden waren. Dies zeigt, wie groß die Menge der von Mirbt nicht mehr berücksichtigten Stücke war. Von diesen Streichungen waren überwiegend die religiösen (sprich: christlichen) Spiele betroffen, außerdem die Stücke des jüdisch stämmigen Autors Otto Bruder und einige andere, die offiziell also „ihre Aufgabe erfüllt“ hatten, vermutlich aber nicht mehr in die nun betont volksbildende Ausrichtung der Reihe passten. Stücke wie die von Martin Luserke, die aufgrund ihrer von Mirbt so genannten Eigenwilligkeit auch aus der Reihe herausstachen und z.B. auf dem Land gar nicht gespielt werden konnten (so zumindest Mirbts Einschätzung), konnten aber nicht einfach aussortiert werden. Luserke war ein bekannter

¹⁶¹ Alle Zitate in diesem Satz siehe ebd., S. 11.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 25–29. Die angesprochenen Stücke sind die Hefte mit den Nummern 99, 45 und 47.

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 32–35. Die vorgestellten Hefte tragen die Nummern 116, 33, 18, 12, 34, 9, 10 und 11. Diese Reihenfolge entspricht der von Mirbt vorgenommenen Sortierung.

¹⁶⁴ Ebd., S. 32.

(Laienspiel-) Autor, seine Stücke *Blut und Liebe* (Heft 9) und *Das Abenteuer in Tongking* (Heft 10) gehörten zu den erfolgreichsten der Reihe. *Blut und Liebe* war 1938 bereits in der sechsten Ausgabe (18. Tausend) erschienen, *Das Abenteuer in Tongking* immerhin in der vierten Ausgabe (6. Tausend).¹⁶⁵ Luserkes Werke mussten also, aus Gründen der Reputation der Reihe wie auch des ökonomischen Erfolgs, veröffentlicht und auch beworben werden.¹⁶⁶

Die im Laienspielführer von 1934 getroffenen Aussagen über die Merkmale und Ziele der Münchener Laienspiele entsprechen im Grunde denen, die schon anhand der untersuchten Vorworte zu den Stücken identifiziert werden konnten. Im Vergleich dazu zeigt das Vorwort zum Verzeichnis aus dem Jahr 1938 eine Verengung der Ausrichtung der Reihe. Vielfältigkeit ist nun kein Anspruch mehr, den Mirbt für die Reihe postuliert. Von den christlich-religiösen Stücken, die von Anfang an ein wichtiger Bestandteil der Reihe waren, wendet er sich sogar demonstrativ ab. Erhalten bleibt der Wunsch nach sprachlich wertvollen, sorgfältig gestalteten Stücken und die zentrale Bedeutung der Gemeinschaft für das Laienspiel. Die Bedeutung des ‚volksgebundenen‘ Laienspiels im Allgemeinen und der *Münchener Laienspiele* im Besonderen für die Entstehung bzw. Festigung der ‚Volksgemeinschaft‘ wird ebenfalls in beiden Werken benannt, 1938 noch etwas deutlicher als vier Jahre zuvor.

6.3 Zur Auswahl der untersuchten Texte

Wie weiter oben bereits erwähnt erschienen in der Reihe *Münchener Laienspiele* bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges vermutlich 175 Bände, eventuell bis zu 178. In der Zeit von der ‚Machtergreifung‘ der Nationalsozialisten im Jahr 1933 bis zur (vorläufigen) Einstellung der Reihe erschienen noch etwa 80-85 neue Bände, dazu eine nicht mehr genau zu ermittelnde Anzahl zweiter oder höherer Auflagen bereits zuvor erstmals erschienener Bände. Insgesamt ist die Spielreihe also ungemein umfangreich. Die Menge der Stücke ist mehr als dreimal so hoch wie die der anderen beiden in dieser Dissertation untersuchten Spielreihen zusammen. Dies bedeutet zunächst, dass eine vollständige detaillierte Untersuchung der Reihe im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht leistbar ist. Des Weiteren wäre eine Komplettanalyse aber auch weder notwendig noch zielführend. Anders als die *Spiele der deutschen Jugend* und die *Spiele und Feste der deutschen Schule* bieten die *Münchener Laienspiele* nämlich nicht ausschließlich Spieltexte für Kinder und Jugendliche. Vielmehr richtet sich ein Großteil der veröffentlichten Texte an erwachsene Laienspieler, an

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 34.

¹⁶⁶ Dass *Blut und Liebe* die negativ gezeichnete Figur eines jüdischen Händlers und Giftmischers enthält, sei hier nur am Rande erwähnt. Das Stück wird in den Teilkapiteln zur sprachlichen Gestaltung (6.5) und zum thematischen Schwerpunkt *Antisemitismus* (6.6.4) näher behandelt.

männliche, weibliche und gemischte Gruppen. Da sich die vorliegende Dissertation auf Texte für Kinder und Jugendliche fokussiert, sollen entsprechend nur solche Texte – abgesehen von einigen Ausnahmen¹⁶⁷ – in die Untersuchung einbezogen werden, welche auf die genannte Zielgruppe zugeschnitten sind. Dies verringert die Anzahl der zu untersuchenden Bände erheblich.

Ausgewählt wurden demnach zum einen solche Texte, die eindeutig zum Spiel durch Kinder und Jugendliche ausgewiesen sind, zum anderen solche, die zu diesem Zweck geschrieben wurden oder nachweislich von Zeitgenossen als für Kinder und/oder Jugendliche geeignet eingeschätzt wurden. Zum Teil ist die Zuordnung durch Untertitel offensichtlich und ohne Probleme erkennbar, wenn es z.B. heißt *Ein Spiel für große Jungens*¹⁶⁸, *Ein Mädchenspiel*¹⁶⁹ oder auch *Ein Spiel aus den Anfängen der Hitler-Jugend*¹⁷⁰. Bei anderen lassen Untertitel wie *Ein Märchenspiel* eine Ausrichtung für Kinder oder Jugendliche vermuten.¹⁷¹ Bei wieder anderen Texten legt der Haupttitel nahe, dass es sich um ein Kinder- oder Jugendstück handelt. Derartige Vermutungen müssen bzw. mussten am Original überprüft werden. Dies war z.B. der Fall bei *Jugend an der Maschine. Ein Spiel der Arbeit*¹⁷² oder *Jahrmarktsrummel*¹⁷³. Außerdem wurden weitere Hilfsmittel herangezogen. Unverzichtbar waren die Überblickslisten der Reihe *Münchener Laienspiele*, die am Ende vieler Hefte abgedruckt sind, ebenso wie zeitgenössische Ratgeberliteratur zum Bereich Laienspielliteratur, sowohl solche des Christian Kaiser Verlages selber¹⁷⁴ als auch allgemeine Spielempfehlungen.¹⁷⁵ Das Stück *Alt und Jung und ewiges Deutschland. Ein Frauenspiel* von Eva Becker (Heft 114)¹⁷⁶ beispielsweise ist, dem Titel bzw. Untertitel nach, ein Spiel für Frauen – würde also eigentlich aus der Untersuchung herausfallen. In den Übersichten z. B. in *Das Gesetz des Ritters* (Heft 172), *Weihnacht an der Front* (Heft 159) oder *Das Kisserower Spill von de Krümm* (Heft 137) taucht das Stück aber jeweils in der Kategorie „Spiele der Jungen Mannschaft“ auf. Im Ratgeber *Für Fest und Feier. Wertvolle Spiele für die Schul- und Jugendbühne*

¹⁶⁷ Weiter oben wurden ja bereits die Bände 1 und 100 bzw. ihre Vorworte berücksichtigt.

¹⁶⁸ Colberg, Erich: König Winter (1934).

¹⁶⁹ Leibbrandt, Reinhardt: Die Geschichte einer Mutter. Ein Mädchenspiel. Mit einer Musikbeilage. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1941] (=Münchener Laienspiele 149).

¹⁷⁰ Altendorf, Werner: Hitlerjungens im Kampf (1934).

¹⁷¹ Zum Beispiel Magiera, Georg: Die goldenen Träume (1941). Bei einigen Märchenspielen handelt es sich jedoch um Spiele für Erwachsene.

¹⁷² Krüger, Erich: Jugend an der Maschine. Ein Spiel der Arbeit. Musik von Heinz Reiher. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 148). Hierbei handelt es sich um ein Stück für Jugendliche bzw. junge Erwachsene.

¹⁷³ Seidat, Oskar: Jahrmarktsrummel (1936). Dieses Stück ist für erwachsene Darsteller gedacht bzw. geeignet.

¹⁷⁴ Mirbt, Rudolf: Münchener Laienspielführer (1934). Und Mirbt, Rudolf (Hrsg.): Fünfzehn Jahre Münchener (1938).

¹⁷⁵ Feier - Fest - Spiel (1934). Oder: Ratgeber für die (1931). Oder: Leonhardt, Paul: Das Laienspiel (1939).

¹⁷⁶ Becker, Eva: Alt und Jung - und ewiges Deutschland. Ein chorisches Frauenspiel. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 114).

von 1934 wird das Stück ebenfalls ausdrücklich für Jugendliche empfohlen.¹⁷⁷ Von Zeitgenossen wurde es also augenscheinlich als spielbar für Mädchen bzw. sehr junge Frauen erachtet. Ein erster Blick in das Personenverzeichnis und das Vorwort unterstützte diese Annahme zusätzlich. Also wird das Stück – trotz seines Untertitels – in die Analyse einbezogen.

Im Jahr 1938 teilt Rudolf Mirbt in seinem Werk *15 Jahre Münchener Laienspiele. 1923-1938* die Bände der Reihe in zehn verschiedene Kategorien ein: Das große Volksspiel; Das Spiel der Kinder und der Schule; Das Spiel der jungen Mannschaft; Das Spiel der Männer und Soldaten; Das bürgerliche Spiel; Sagen und Mythen; Balladenspiel und Totentanz; Lustspiel, Schwank und Volksfest; Schattenspiel, Kasper und Marionettenspiel; Spiele von Martin Luserke.¹⁷⁸ Letzterer ist der einzige Autor, dessen Stücke eine eigene Kategorie bilden. Dies hängt mit der großen Bedeutung zusammen, die Mirbt ihm als Wegbereiter im Bereich des Laienspiels zumisst. Ihm zufolge ist Luserke

[...] ein eigenwilliger, doch unentbehrlicher Anreger und Lehrmeister alles jugendlichen Spiels. [...] Martin Luserke ist ein einzigartiger Künstler im erzieherischen, theatralischen und musikalischen Bereich. Sein eigenwilliger Weg hat uns anderen die Wege zum weiten Reich aller Möglichkeiten, die auch über ihn hinaus oder gegen ihn stehen, geebnet.¹⁷⁹

Aufgrund dieser Luserke zugeschriebenen Einzigartigkeit in erzieherischer, theatralischer und musikalischer Hinsicht erscheint die Entscheidung, seine Stücke als eigene Kategorie zu führen, nachvollziehbar. Die 1938 von Mirbt vorgenommene Kategorisierung entspricht weitgehend der in einzelnen Heften in den Jahren 1938 und 1939 abgedruckten. In den Jahren zuvor hatte sich die Kategorieeinteilung des Öfteren verändert, wie oben bereits ausführlich geschildert wurde. Interessant für diese Arbeit sind hauptsächlich die Spiele, die in den Kategorien „Das Spiel der Kinder und der Schule“, „Das Spiel der Jungen Mannschaft“ und „Spiele von Martin Luserke“ aufgeführt werden. Manchmal ist die Kategorie „Märchenspiele“ zu finden, von denen auch einige dem Bereich Kinder- und Jugendtheater zuzuordnen sind. Es erschienen in der Reihe *Münchener Laienspiele* auch Schattenspiele, Kasperlspiele und Marionettenspiele.¹⁸⁰ Diese werden nicht in die

¹⁷⁷ Reichsamtsleitung des Nationalsozialistischen Lehrerbundes (Hrsg.): Für Fest und (1935), S. 39.

¹⁷⁸ Mirbt, Rudolf (Hrsg.): Fünfzehn Jahre Münchener (1938), S. 0.

¹⁷⁹ Ebd., S. 32.

¹⁸⁰ Diese sind: Bähr, Werner: Die Marsrakete. Ein Marionettenspiel in einem Vorspiel und vier Akten. Mit 6 Federzeichnungen des Verfassers. München: Christian Kaiser 1931 (=Münchener Laienspiele 77); Cordes, Margarethe: Rotkäppchen. Ein Schattenspiel. Mit 13 Figuren zum Ausschneiden und einer Anleitung; Wie baut man ein Schattenspiel. München: Christian Kaiser (=Münchener Laienspiele 143); Leibbrandt, Reinhardt: Junker Prahlhans. Wie der Teufel das Lautenspiel lernte. Zwei Kasperle-Spiele. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 134); Pocci, Franz: Wer hat nur das Ei auf den Marktplatz gelegt? Nach Franz Pocci als Schattenspiel bearbeitet von Alfred Entzian. Mit sechzehn Schattenbildern von Alfred Entzian und vier Lichtbildern von Elfriede Koehler. München: Christian Kaiser 1932 (=Münchener Laienspiele 83); Sachs, Hans: Der Teufel

Untersuchung einbezogen, da die anderen in dieser Arbeit untersuchten Spielreihen keine derartigen Texte enthalten und eine Vergleichbarkeit somit nicht gegeben wäre. Die Tatsache, dass auch Texte für andere Theaterformen als das Sprechtheater in die Reihe der *Münchener Laienspiele* aufgenommen wurden, macht jedoch deutlich, dass hier wirklich ein breites Spektrum von Laienspiel abgedeckt werden sollte.

Nicht vergessen werden darf, wie auch bei den übrigen untersuchten Spielreihen, der Aspekt der Zugänglichkeit der Texte. Die meisten Bände der Münchener Laienspiele sind nur noch in einzelnen Exemplaren in verschiedenen Bibliotheken vorhanden, die nicht alle für den (Fern)Leihverkehr zur Verfügung stehen. Teilweise sind die Exemplare zu beschädigt, um sie zur Nutzung freizugeben. Bis sie digitalisiert werden, wird aber einige Zeit vergehen. Die Deutsche Nationalbibliothek in Leipzig besitzt nahezu die vollständige Reihe, es fehlt aber zum Beispiel Friedrich Hupps *Wir tragen die Fabne* (Heft 139). Dieses ist aber in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin vorhanden. Andere Bände sind in Leipzig zwar vorhanden, aber nicht zugänglich, da sie zum Beispiel stark beschädigt sind oder die Qualität des Papiers eine Nutzung nicht zulässt. Die am stärksten gefährdeten Bände werden nach und nach digitalisiert. Es gibt Stücke, von denen kein Exemplar zu bekommen war.¹⁸¹

Obwohl die vorliegende Dissertation sich mit Texten des Kinder- und Jugendtheaters im ‚Dritten Reich‘ beschäftigt, wurden bei der Untersuchung der *Münchener Laienspiele* nicht nur Stücke in die Analyse einbezogen, die in der Zeit zwischen 1933 und 1945 entstanden oder erstmals veröffentlicht wurden. Aber bis auf drei¹⁸² erschienen alle untersuchten Stücke zwischen 1933 und 1945, entweder in der ersten oder in einer höheren Auflage. Für diese drei Ausnahmen und ein weiteres ein weiteres Stück konnte nur eine Auflage aus der Zeit vor 1933 verwendet werden.¹⁸³

nahm ein altes Weib. Für das Schattenspiel bearbeitet von Albert Conrad. Mit vier Schattenbildern von Alfred Entzian. München: Christian Kaiser (=Münchener Laienspiele 85); Treblin, Wilhelm: Der tote Mann. Das Narrenschneiden. Nach Hans Sachs. Für das Schattenspiel zugerichtet von Wilhelm Treblin. Mit sechs Schattenbildern von Alfred Entzian und Wilhelm Treblin. 2., neubearbeitete Ausgabe. 4. Tausend. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 48).

¹⁸¹ Teilweise konnten zwar spätere, nach 1945 erschienene, Auflagen besorgt werden – z.B. von *Das kleine Erntespiel vom Bär und dem wunderbaren Nußzweiglein* (Heft 147) (Wiemer, Rudolf Otto: Das kleine Erntespiel vom Bär und dem wunderbaren Nußzweiglein. Mit sechzehn Bildern von Isa Wiemer und einer Musikbeilage. Rotenburg a. d. Fulda: Deutscher Laienspiel-Verlag 1949 (=Münchener Laienspiele 147)). Diese allein konnten jedoch nicht in die Untersuchung einbezogen werden, da nicht überprüft werden konnte, ob inhaltliche oder sprachliche Veränderungen gegenüber der vor 1945 erschienenen Auflage vorgenommen wurden.

¹⁸² *Das Spiel vom Sankt Georg* von Alwin Müller (Heft 5) erschien 1925 und in 2. Auflage 1931. Letztere wird verwendet. Martin Luserkes *B 7 Q 3.8* (Heft 12) erschien erstmals 1925 und in 2. Auflage 1927. Verwendet wird die 1. Auflage. *Der gestiefelte Kater* von Pocci/Jacobs (Heft 82) erschien nur in einer Auflage 1932. Bei allen drei Stücken ist davon auszugehen, dass sie über den Verlag auch nach 1933 (wenigstens zunächst) noch erhältlich waren, da die Titel weiterhin in den Titelauflistungen am Ende der Stücke aufgeführt und also beworben wurden.

¹⁸³ Bei diesem weiteren Stück handelt es sich um *Blut und Liebe* (Heft 9), dessen 1. Auflage von 1925 in der Regel verwendet wird. In diesem Fall war das erforderlich, da jüngere Ausgaben nur bedingt erhältlich waren oder die

Im Rahmen dieser Arbeit wurde in 25 Fällen mit der ersten Auflage eines Stücks, in 16 Fällen mit einer zweiten oder höheren Auflage gearbeitet. Bei drei Stücken wurden die erste und eine spätere Auflage verwendet. In diesen Fällen ist die spätere Auflage in der Regel die Grundlage der Untersuchung. Auf die erste Auflage wird eingegangen, wenn sich inhaltliche Veränderungen ergeben haben oder die Vorworte der verschiedenen Auflagen signifikante Unterschiede aufweisen bzw. das ältere Vorwort interessante Informationen liefert, die in der Neuauflage fehlen.

Nach Berücksichtigung aller oben genannten Kriterien ergibt sich für die Untersuchung im Rahmen der hier vorliegenden Arbeit ein Textkorpus von 44 Stücken.¹⁸⁴ 14 der untersuchten Stücke erschienen erstmals vor 1933, 30 erstmals in der Zeit zwischen 1933 und dem Ende des ‚Dritten Reichs‘, die meisten davon bis einschließlich 1938. Danach kamen zu den untersuchten Stücken nur noch zwei neue Stücke hinzu: 1939 *Das Gesetz des Ritters* (Heft 172) und 1941 *Die goldenen Träume* (Heft 175). Im Bereich der Kinder- und Jugendstücke gab es während des Krieges ansonsten nur noch einige Neuauflagen älterer Stücke.¹⁸⁵ Die getroffene Auswahl an Stücken hat dazu geführt, dass einige der bekannteren Stücke der Reihe nicht mit untersucht werden, so z.B. *Das Urner Spiel vom Wilhelm Tell* (Heft 2, 1923) von Rudolf Mirbt, *Die Bürger von Calais* (Heft 8, 1927), ebenfalls von Mirbt, oder der erste Band der Reihe, *Der verlorene Sohn* (1923) von Alwin Müller (nach Burkhard Waldis). Auch das Stück *Propheten* des bekannten nationalsozialistischen Schriftstellers Hanns Johst, welches (in einer Bearbeitung) 1932 als Band 87 der Reihe erschien, ist nicht Teil der Untersuchung.

6.4 Formale Aspekte

6.4.1 Wer hat die Stücke geschrieben?

Die 44 untersuchten Stücke verteilen sich auf 23 Autoren. Sieben von ihnen sind für mehr als eines der untersuchten Stücke verantwortlich: Erich Colberg schrieb neun, Martin Luserke sieben, Margarethe Cordes vier, Werner Altendorf drei sowie Christof Dietrich und Wilhelm Maria Mund je zwei Bände. Siebzehn Autoren schrieben jeweils eins der Stücke. Neben Margarethe Cordes befindet sich unter den Autoren mit Eva Becker nur noch eine weitere Frau. Alle Autoren (und Autorinnen) haben noch mindestens einen oder mehrere weitere dramatische Texte veröffentlicht,

Exemplare zu brüchig oder beschädigt waren, um sie zu kopieren oder zu scannen oder gar mit den Originalen zu arbeiten.

¹⁸⁴ Es sind dies die Bände mit den Nummern 5, 9, 10, 11, 12, 17, 33, 34, 40, 45, 47, 64, 71, 76, 82, 90, 97, 98, 99, 102, 103, 104, 108, 111, 112, 114, 116, 118, 119, 121, 125, 128, 138, 139, 145, 148, 149, 150, 151, 160, 162, 167, 172 und 175.

¹⁸⁵ 1940 bzw. 1941 gab es Neuauflagen der *Spitzbubenkomödie* (Heft 47), von *Schneewittchen* (Heft 128), *Die Geschichte einer Mutter* (Heft 149) und *Die zertanzten Schuhe* (Heft 167).

entweder in den *Münchener Laienspielen* oder in einer oder mehreren anderen Spielreihen oder Verlagen. Ein Autor, nämlich Erich Colberg, hat auch Stücke in den beiden anderen in dieser Arbeit untersuchten Spielreihen veröffentlicht, sowie in weiteren Spielreihen verschiedener Verlage. Georg Magiera veröffentlichte zwei Stücke in der Reihe *Spiele der deutschen Jugend* und Hans Scheu eines. Rudolf Otto Wiemer verfasste drei der Stücke der Reihe *Spiele und Feste der deutschen Schule* (Hefte 4, 9 und 13). Manche Autoren, wie Wilhelm Schöttler, Robert Schäfer oder Eva Becker, aber auch Colberg und Wiemer, veröffentlichten noch weitere Stücke in der Reihe *Münchener Laienspiele*, die aber nicht in die Untersuchung im Rahmen dieser Arbeit einbezogen wurden, weil es sich bei diesen Texten um Stücke für erwachsene Laienspieler oder um Puppen- oder Schattenspiele handelt oder, wie im Falle von Wiemer, der entsprechende Stücktext nicht zugänglich ist. Wieder andere Autoren haben Stücke in weiteren Spielreihen und Verlagen veröffentlicht, wie z. B. Margarethe Cordes¹⁸⁶ oder Walther Teich¹⁸⁷. Die Autorinnen und Autoren sind also in unterschiedlichem Maße bzw. mit unterschiedlichem Erfolg schriftstellerisch tätig gewesen. Damit einher geht, dass sie unterschiedlich routiniert oder erfahren im Verfassen von Texten für die Bühne im Allgemeinen bzw. für Kinder und Jugendliche im Speziellen waren.

Die politischen Überzeugungen der Autoren waren, soweit über diese etwas herauszufinden ist, unterschiedlich. Mit Werner Altendorf, welcher insgesamt drei Stücke in der Reihe veröffentlichte, hatte Mirbt einen Autor gefunden, der jeglicher ‚Konjunkturschriftstellerei‘ unverdächtig war.¹⁸⁸ Sein Stück *Hitlerjungens im Kampf* war bereits in der Zeit der Weimarer Republik (1931) geschrieben und aufgeführt worden, Altendorf selber war im Januar 1929 in die HJ und am 1.3.1930 in die NSDAP eingetreten. Nach einem abgebrochenen Jurastudium wurde er im Dezember 1930 hauptamtlicher HJ-Führer und war bereits 1931 für die Gaue Breslau, Niederschlesien und Oberschlesien verantwortlich. Später wurde er sowohl Abgeordneter im Preußischen Landtag als auch im Reichstag. Ab September 1939 war Altendorf im Kriegseinsatz, den er 1941 im Rang eines Leutnants schwer verwundet beendete. In seiner HJ-Karriere brachte Altendorf es bis zum Rang

¹⁸⁶ Cordes veröffentlichte z.B. im Verlag des Bühnenvolksbundes oder in der Reihe *Norddeutsche Kinderspiele* im Verlag Eduard Bloch, Berlin. Ihr schriftstellerisches Werk ist umfangreich, neben Laienspieltexten schrieb sie viele Spieltexte für Schatten- oder Figurentheater. Neben ihrer eigentlichen Tätigkeit als Lehrerin leitete Cordes auch Laien- und Schattenspielgruppen und veranstaltete Lehrgänge in diesen Bereichen. Nach dem Zweiten Weltkrieg gab sie, gemeinsam mit Erich Colberg, die *Münchener Laienspiele* heraus. Vgl. Ram, Detlef: [Artikel] Cordes, Margarethe (1982).

¹⁸⁷ Teich veröffentlichte beispielsweise auch in der Reihe *Norddeutsche Kinderspiele* im Verlag Eduard Bloch, Berlin.

¹⁸⁸ Als *Konjunkturschrifttum* bezeichnete man nur scheinbar oder oberflächlich nationalsozialistische Literatur, die man nach der Machtübernahme an die neuen Verhältnisse angepasst hatte, indem z. B. handelnde Personen oder Schauplätze der Lebenswelt der NSDAP-Organisationen bzw. im Bereich der Jugend aus HJ und BDM entnommen wurden, ohne dass eine tatsächliche ns Haltung oder Überzeugung dahinterstanden oder in den handelnden Akteuren zu erkennen waren. Diese Art von Literatur galt als unecht und unwahr und wurde bekämpft. Vgl. Josting, Petra: Kinder- und Jugendliteratur im (2005), Sp.108–110.

eines Obergebietsführers (1942). Ab 1942 war er in der RJF beschäftigt, ab 1943 im Kulturrat derselben. Neben Theaterstücken verfasste Altendorf vor allem Liedtexte.¹⁸⁹ Bekannt wurde er besonders als Verfasser des in der HJ „vieltausendfach gesungenen“¹⁹⁰ Liedes *Ein junges Volk steht auf*¹⁹¹, das Stoverock zufolge trotz seiner Entstehung im Jahr 1935 „noch ganz den kämpferischen Duktus der Zeit vor der Machtübernahme“ zeige.¹⁹² Sie weist auch darauf hin, dass es sich bei *Ein junges Volk steht auf* nicht um ein Jugendlied handele, das „junge Volk“ und die „junge Nation“, von denen im Text die Rede ist, seien lediglich Synonyme für den Nationalsozialismus, der sich gerne als jugendliche Bewegung präsentiere. Die Rezeption zeige jedoch, dass das Lied zum Selbstverständnis der Jugend gepasst habe, da das Leitbild großer Teile der männlichen Jugend der Soldat gewesen sei.¹⁹³ Auch unter Zeitgenossen wurde Altendorfs Beitrag zum nationalsozialistischen Liedrepertoire gewürdigt. Im Artikel *Jugend* in Meyers Lexikon (Ausgabe von 1939) wird Altendorf (neben Hans Baumann) als einer der wichtigsten Liedschöpfer für das Liedgut der HJ genannt. Im selben Artikel werden drei Lieder aufgezählt, die „Allgemeingut des Volkes“¹⁹⁴ geworden seien. An erster Stelle wird Altendorfs *Ein junges Volk steht auf* genannt.¹⁹⁵ Auch Stoverock nennt Altendorf und Baumann als die bedeutendsten Liedkomponisten der HJ.¹⁹⁶

Von den übrigen Autoren ist nur für wenige überprüfbar oder belegt, ob sie der HJ nahestanden oder Mitglied waren. Hans Scheu unterzeichnet sein nachgestelltes Vorwort zu *Deutschland wir kommen!* (Heft 119) als „Sachbearbeiter im Gebiet 10 (Ruhr-Niederrhein) der Hitlerjugend“¹⁹⁷. Er veröffentlichte mit *Die Erfindung* auch ein Stück in der Reihe *Spiele der deutschen Jugend*. Wilhelm Schöttler spricht zum Beispiel von der „Gemeinschaftskleidung unserer Zeit und unserer

¹⁸⁹ Alle Informationen zu Altendorf entstammen Buddrus, Michael: *Totale Erziehung für* (Teil 2) (2003), S. 1112–1113. Vgl. zu den biographischen Daten auch [Art.] [Artikel] Altendorf, Werner. In: *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945*. Hrsg. von Ernst Klee. Frankfurt a. M.: Fischer 2007. S. 14. Vgl. zu Altendorf als Verfasser von Liedern auch Stoverock, Karin: *Musik in der* (2013), S. 557–559.

¹⁹⁰ Schörken, Rolf: *Jugend*. In: *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. Mit zahlreichen Abbildungen, Karten und Grafiken. Hrsg. von Wolfgang Benz, Hermann Graml u. a. Stuttgart: Klett-Cotta 1997. S. 203–219. Hier: S. 203.

¹⁹¹ Dieses war auch titelgebend für Altendorfs Stück *Ein junges Volk steht auf* (München: Christian Kaiser 1935. (= *Münchener Laienspiele* 138)), an dessen Ende die Figuren den Text der ersten Strophe gemeinsam sprechen, sowie für eine im gleichen Jahr erschienene Liedersammlung (*Ein junges Volk steht auf. Kampflieder*. Potsdam: Ludwig Voggenreiter 1935). 1938 erschien das Theaterstück dann allerdings unter dem Titel *Es ward ein Volk*. Das Lied *Ein junges Volk steht auf* wurde auch in einem der Stücke der *Spiele der deutschen Jugend* verwendet, und zwar in *Ewiges Volk* (Heft 3).

¹⁹² Stoverock, Karin: *Musik in der* (2013), S. 558.

¹⁹³ Vgl. ebd.

¹⁹⁴ [Artikel] *Jugend* (1939). Hier: Sp. 632.

¹⁹⁵ Vgl. ebd.

¹⁹⁶ Vgl. Stoverock, Karin: *Musik in der* (2013), S. 783–784.

¹⁹⁷ Scheu, Hans: *Deutschland wir kommen* (1935), S. 23.

Gliederungen¹⁹⁸, fühlt sich der NSDAP oder der HJ also in irgendeiner Weise zugehörig, ohne dass in einem der Vorworte (oder Nachworte) zu seinen Stücken eine Mitgliedschaft in der HJ oder der NSDAP explizit angesprochen würde. Johannes Linke (1900-1945), der Autor des *Krippenspiels für Kinder* (Heft 108) war ein ursprünglich aus Dresden stammender Volksschullehrer. Er ist hauptsächlich als Verfasser von Lyrik bekannt. An erster Stelle ist sein Buch *Das Reich* zu nennen, das sechs Gedichtzyklen umfasst, die die deutsche Landschaft und das deutsche Volk beschreiben, die Not nach dem Ersten Weltkrieg und die Rettung durch den messianisch gezeichneten Adolf Hitler. Linke verfasste auch Erzählungen, außerdem weitere Bühnenstücke, von denen einige posthum erschienen.¹⁹⁹ Sein literarisches Werk wird im *Lexikon nationalsozialistischer Dichter* als „geprägt von einem pathetischen Blut- und Bodenethos“ beschrieben.²⁰⁰ Hans Kempen, der Autor von *Zirkus Knirps* (Heft 121) war vermutlich Lehrer, genauer gesagt Volksschullehrer, und Mitglied des NSLB. Indiz hierfür sind seine Beiträge in *Fest und Feier in der Schule des Dritten Reiches*, das von einer Arbeitsgemeinschaft sächsischer Lehrer bzw. dem NSLB Sachsen 1936 herausgegeben wurde.²⁰¹

Andere Autoren jedoch hatten keine offenkundige Verbindung zum Nationalsozialismus oder hatten sogar im Gegenteil Probleme mit dem Regime. Dem Breslauer Volkskundler und Sagenforscher Will-Erich Peuckert²⁰², dem Verfasser des 1934 erschienenen *Heiliger Schwur* (Heft 111), entzogen die Nationalsozialisten 1935 wegen ‚politischer Unzuverlässigkeit‘ die Lehrerlaubnis. Er hatte daran gezweifelt, dass den Juden zugeschriebene Ritualmorde hinreichend wissenschaftlich erwiesen seien.²⁰³ Das macht ihn nicht zum Widerständler, denn seine Einwände hatten sich gegen die Beweisführung und nicht gegen die These als solche gewandt. 1946 wurde Peuckert Professor für Volkskunde an der Georg-August-Universität Göttingen. Auch Wilhelm Heise, der Verfasser von *Im Waldbaus* (Heft 103), erhielt im ‚Dritten Reich‘ vermutlich ein

¹⁹⁸ Schöttler, Wilhelm: Konradin (1935), S. 38. Das Stück wurde nicht in die Untersuchung mit einbezogen, das von Schöttler verfasste Nachwort wird hier allerdings trotzdem herangezogen.

¹⁹⁹ Vgl. Hillesheim, Jürgen u. Elisabeth Michael: Johannes Linke (1900-1945). In: *Lexikon nationalsozialistischer Dichter. Biographien, Analysen, Bibliographien*. Hrsg. von Jürgen Hillesheim u. Elisabeth Michael. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993. S. 319–325. Dort gibt es auch eine Werkbibliographie (S. 325).

²⁰⁰ Ebd., S. 319.

²⁰¹ Kempens Beiträge: Kempen, Hans: Die Feier zur Schulaufnahme. In: *Fest und Feier in der Schule des Dritten Reiches*. Von einer Arbeitsgemeinschaft sächsischer Lehrer. Hrsg. von der Presseleitung im N.S.L.B. - Sachsen. Dresden: C.C. Meinhold & Söhne 1936. S. 6–11; Kempen, Hans: Dramatische Spiele für die Volksschule (Verzeichnis). In: *Fest und Feier in der Schule des Dritten Reiches*. Von einer Arbeitsgemeinschaft sächsischer Lehrer. Hrsg. von der Presseleitung im N.S.L.B. - Sachsen. Dresden: C.C. Meinhold & Söhne 1936. S. 32–34.

²⁰² Zu Peuckerts Fach- bzw. Forschungsrichtung und seinem Wohnort Breslau siehe Lüdtker, Gerhard (Hrsg.): Kürschners Deutscher Gelehrten-Kalender auf das Jahr 1925. Berlin, Leipzig: De Gruyter 1925. Sp. 764.

²⁰³ Vgl. Bönisch-Brednich, Brigitte u. Rolf Wilhelm Brednich (Hrsg.): „Volkskunde ist Nachricht von jedem Teil des Volkes“. Will-Erich Peuckert zum 100. Geburtstag. Göttingen: Schermer 1996 (=Beiträge zur Volkskunde in Niedersachsen 12).

Berufsverbot. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist er identisch mit dem Gymnasiallehrer und Pädagogen (Lebensdaten: 1897-1949), der 1946 außerordentlicher und 1947 ordentlicher Professor an der Humboldt-Universität Berlin wurde und ab 1946 Dekan der Pädagogischen Fakultät war.²⁰⁴ Sollte dies zutreffen, so war der Verfasser von *Im Waldhaus* mit einer jüdischen Frau, der aus Wien stammenden Edith Hirschhorn, verheiratet²⁰⁵ (mit der er einen Sohn hatte, Wolfgang Heise (1925-1987), der einer der bedeutendsten Philosophen der DDR war²⁰⁶), stand politisch links und erhielt im ‚Dritten Reich‘ ein Berufsverbot.²⁰⁷ Mit Martin Luserke (1880 – 1968) ist ein bekannter Reformpädagoge unter den Autoren. Er arbeitete ab 1906 in der Freien Schulgemeinde Wickersdorf, die er zeitweise auch leitete.²⁰⁸ Im Jahr 1925 gründete er mit anderen zusammen die *Schule am Meer* auf Juist. Luserke vertrat fortschrittliche pädagogische Ideen wie Koedukation, kooperative Zusammenarbeit von Schülern, Lehrern und Eltern oder die Einbindung musischer und handwerklicher Elemente in die Erziehungsarbeit. Als seine herausragende pädagogische Leistung gilt die Integration des darstellenden Spiels bzw. des Laienspiels in die Schul- und Jugendarbeit. Er entwickelte auch die neue Form des Bewegungsspiels, die den Raum und die Zuschauer mit einbezog und in der Regel in der Zusammenarbeit zwischen Autor und Spielern entwickelt wurde.²⁰⁹ Einige seiner Überzeugungen standen denen des Nationalsozialismus nahe, so war er Antisemit und Anhänger der Idee einer ‚rassischen‘ Überlegenheit des deutschen Volkes. Einer der Leitsätze seiner Schule auf Juist lautete:

²⁰⁴ Vgl. die Angaben zum Verfasser von *Im Waldhaus* im Katalog der DNB.

²⁰⁵ Zu Wilhelm Heises Frau, Wolfgang Heises Mutter, vgl. Salchow, Claudia: Ohne den Nachlaß geht es nicht... Über die Zukunft des Wolfgang-Heise-Archivs. In: Das Wolfgang-Heise-Archiv: Plädoyers für seine Zukunft. Vorträge anlässlich der Gemeinschaftsveranstaltung „Treffpunkt Geschichte“ des Seminars für Ästhetik und der Friedrich-Ebert-Stiftung, 19. Mai 1998. Berlin 1999. S. 31–43. Hier: S. 38. Außerdem auch: Biermann, Wolf: Wolfgang Heise, mein DDR-Voltaire. Festvortrag anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde. Mit Laudationes von Volker Gerhardt und Klaus Briegleb. 07. November 2008. Berlin: Humboldt-Universität 2009, S. 32–33. Zu der Tatsache, dass Wilhelm Heise (er wird im Aufsatz allerdings nicht namentlich erwähnt, nur in seiner Funktion als Dekan) Wolfgang Heises Vater war siehe auch: Fromm, Eberhard: Wolfgang Heise. In: Berlinische Monatshefte 8 (1999) H. 10. S. 48–53. Hier: S. 48.

²⁰⁶ Zu Wolfgang Heises Lebensdaten etc. vgl. die oben genannte Literatur und die folgende Internetseite: www.theaterderzeit.de/person/wolfgang_heise/ (6.11.2016).

²⁰⁷ Vgl. ebd. sowie die Lebenserinnerungen von Wilhelm Heises Schwiegertochter Rosemarie in Hirsch, Helga: Endlich wieder leben: die Fünfzigerjahre im Rückblick von Frauen. München: Siedler 2012 (=Schriftenreihe / Bundeszentrale für Politische Bildung), S. 225–242. Hier: S. 227-228.

²⁰⁸ Siehe Mogge, Winfried: [Artikel] Luserke, Martin. In: Neue deutsche Biographie. Band 15: Locherer - Maltza(h)n. Hrsg. von Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin: Duncker & Humblot 1987. S. 533–534. Hier: S. 533. Aus diesem Artikel auch, wenn nicht anders gekennzeichnet, alle anderen Aussagen über Luserkes Leben und Werk. Vgl. zu biographischen Daten auch Knoop, Anneliese: [Artikel] Luserke, Martin. In: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. In drei Bänden (A-Z) und einem Ergänzungs- und Registerband. Zweiter Band: I - O. Hrsg. von Klaus Doderer. Weinheim, Basel: Beltz 1977. S. 409–410.

²⁰⁹ Mogge, Winfried: [Artikel] Luserke, Martin (1987), S. 533. Vgl. zu Luserkes Form des Laienspiels auch Wolfersdorf, Peter: Stilmformen des Laienspiels (1962).

„Wir glauben an das deutsche Wesen als eine geistig-seelische Rassigkeit.“²¹⁰ Trotz der teilweise vorhandenen Nähe zur nationalsozialistischen Ideologie musste die *Schule am Meer* 1934 geschlossen werden, zu groß waren die Unterschiede zu nationalsozialistischen Erziehungsvorstellungen. Luserke lebte dann einige Jahre als freier Schriftsteller auf einem Schiff, mit dem er auf Nord- und Ostsee fuhr, bis er sich 1939 in Meldorf in Schleswig-Holstein niederließ. Neben theoretischen Schriften zu Pädagogik und Theater verfasste Luserke Romane, Erzählungen, Novellen und zahlreiche Laienspieltexte. Erich Colberg veröffentlichte in verschiedenen Verlagen eine große Zahl von Laienspieltexten, die teilweise der nationalsozialistischen Ideologie nahestanden, teilweise vollkommen harmlos waren. Er galt aber offensichtlich als politisch zuverlässig, bis in die 40er Jahre hinein wurden Stücke von ihm veröffentlicht.²¹¹ Ein weiterer Lehrer unter den Autoren war Karl Hahn, den Colberg in den späten 1920er, früher 1930er Jahren kennenlernte, als Hahn Rektor in Berlin war Mittelpunkt einer Lehrer-Arbeitsgemeinschaft, die „sich vor allem um die Vorlage guter Spieltexte [kümmerte] und [...] ihre Ansichten und Vorschläge in der bei Zickfeldt zu Osterwieck am Harz erscheinenden Zeitschrift ‚Die Jugendbühne‘“²¹² veröffentlichte. Georg Adalbert Magiera, geboren 1911 in Schlesien, war ausgebildeter Jugendmusikerzieher. Als Soldat geriet er im Zweiten Weltkrieg in Kriegsgefangenschaft, danach lebte er ab 1947 als Journalist in Salzgitter. Zu seinem literarischen Werk gehören neben Bühnenstücken Gedichte, Jugendbücher und Hörspiele. Außerdem veröffentlichte er das Liederbuch *Schlesien singt*.²¹³ Erkenntnisse zu seiner Einstellung zum Nationalsozialismus gibt es nicht. Ebenso sieht es auch in Bezug auf Margarethe Cordes‘ politische Überzeugungen aus²¹⁴ sowie in Bezug auf die von Reinhard Leibbrandt, einem ostpreußischen Laienspielpraktiker.²¹⁵ Über die übrigen Autoren ist gar nichts bekannt. Der kurze Überblick zeigt jedoch schon, dass sich unter den Verfassern der *Münchener Laienspieler* sowohl systemtreue

²¹⁰ [Artikel] Luserke, Martin. In: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945. Hrsg. von Ernst Klee. Frankfurt a. M.: Fischer 2007. S. 382.

²¹¹ Vgl. zu Colberg Ram, Detlef: [Artikel] Colberg, Erich (1982), und auch die Ausführungen zu ihm in Kapitel 4 dieser Arbeit. Eine Bibliographie bietet der Artikel zu Colberg in Band 4 des Westfälischen Autorenlexikons ([Artikel] Erich Colberg (2002).

URL:http://www.literaturportal-westfalen.de/main.php?id=00000156&article_id=00000371&author_id=00001067 &p=1 (13.12.2016).

²¹² Colberg, Erich: Erich Colberg über sich selbst. Aus „Mein Weg ins Schulspiel“. In: Erich Colberg. Der Pionier des deutschen Schulspiels. Zum 60. Geburtstag am 21. März 1961. Hrsg. von Karl Dorpus. Weinheim: Deutscher Laienspiel-Verlag o. J. [1961]. S. 19-22. Hier: S. 20.

²¹³ Vgl. o. A.: Georg-Adalbert Magiera (1992). Siehe auch die etwas ausführlicheren Ausführungen zu Magiera in Kapitel 4.3.1, in dem es um die Autoren der Reihe *Spiele der deutschen Jugend* geht.

²¹⁴ Vgl. Ram, Detlef: [Artikel] Cordes, Margarethe (1982).

²¹⁵ Vgl. Heister, Bernhard: Jugend in Ostpreußen. Zur Geschichte der Jugendbewegung. Hamburg: Das Ostpreussenblatt 1977, S.7.

Autoren wie auch von den Nationalsozialisten kritisch gesehene Autoren finden bzw. solche, die auf die ein oder andere Art Probleme mit den Nationalsozialisten hatten.

6.4.2 Wie sind die Stücke entstanden?

Einige der Stücke sind offenbar direkt in der praktischen Arbeit mit Kindern bzw. Jugendlichen entstanden. So heißt es im Vorwort zur Sammlung *Wir spielen* (Heft 76), die Stücke seien „nicht am grünen Tisch entstanden [...], sondern in der praktischen Schularbeit des Verfassers.“²¹⁶ Auch bei anderen Stücken wird die Schule als Entstehungsort angegeben. *Gudrun in der Normandie* (Heft 162) wurde von Schülerinnen, die sich zuvor mit der Gudrun Sage im Unterricht beschäftigt hatten, bei ihrer Abschlussfeier in Altdamm aufgeführt. Inwiefern sie allerdings an der Entstehung des Textes beteiligt waren, ist dem Vorwort nicht zu entnehmen, wohl aber, dass sie mit großer Begeisterung an dem Stoff gearbeitet hätten.²¹⁷ Über ein weiteres seiner Stücke, *Das Gesetz des Ritters* (Heft 172) schreibt Erich Colberg: „Das Gesetz des Ritters“ wurde für die Jungen und Mädels des Jungvolks und der Jungmädelschaft geschrieben. Sie spielten es in der Aula der Stadtschule zu Altdamm vor ihrer Schulentlassung vor Eltern und Kameraden, vor Vertretern der Partei.“²¹⁸ Die Formulierung „wurde für [...] geschrieben“ lässt darauf schließen, dass die Kinder zwar selber nicht an der Konzeption des Stückes beteiligt waren, es ihnen aber quasi ‚auf den Leib geschrieben‘ wurde, Rollenanzahl, Anforderungen an die darstellerischen Fähigkeiten etc. also genau an die uraufführende Gruppe angepasst wurden.

Auch andere Stücke wurden schon vor ihrer Veröffentlichung in den *Münchener Laienspielen* zur Aufführung gebracht, wie *Die goldenen Träume* (Heft 175), welches nach Angaben des Autors großen Erfolg bei erwachsenen Zuschauern hatte.²¹⁹ Das Stück *Hitlerjungen im Kampf* (Heft 98), 1934 veröffentlicht, war bereits im Jahr 1931 als Werbespiel für die HJ entstanden.²²⁰ Nahezu alle Stücke Martin Luserkes waren vor ihrer Veröffentlichung in den *Münchener Laienspielen* bereits aufgeführt worden. So schreibt Luserke 1925 im Vorwort zur 1. Auflage von *Blut und Liebe* (Heft 9), das Spiel sei in den vergangenen 15 Jahren von vielen Jugendbühnen gespielt worden.²²¹ Auch über *B 7 Q*

²¹⁶ Teich, Walther: *Wir spielen* (1936), S. 3.

²¹⁷ Siehe Colberg, Erich: *Gudrun in der* (1938), S. 3 und S. 26.

²¹⁸ Ders.: *Das Gesetz des* (1939), S. 31.

²¹⁹ Vgl. Magiera, Georg: *Die goldenen Träume* (1941), S. 3.

²²⁰ Siehe Altendorf, Werner: *Es ward ein* (1938), S. 4.

²²¹ Luserke, Martin: *Blut und Liebe. Ein Ritter-Schauer-Drama*. München: Christian Kaiser 1925 (=Münchener Laienspiele 9), S. 3.

3.8 (Heft 12), *Der unsichtbare Elefant* (Heft 33) und *Der Brunnen If* (Heft 34) heißt es, sie seien bereits aufgeführt worden. Über *Der unsichtbare Elefant* schreibt Luserke:

Dieses Stück entstand als eines unserer ersten Spiele im Jahre 1908 und war durchaus für die Vorhangbühne eingerichtet. Die ersten Ansätze zu unserem späteren Bewegungsspiel zeigen sich jedoch schon in der Aneinanderreihung der Szenen [...]. Wir haben das Spiel dann mehrfach wieder aufgeführt und es schließlich ganz zum Bewegungsspiel umgebildet.²²²

Das Stück entstand, als Luserke bereits an der Freien Schulgemeinde Wickersdorf arbeitete²²³, vermutlich also in Zusammenarbeit mit Schülern und/oder Kollegen. Hier war, wie aus dem Zitat ersichtlich ist, eine ganze Gruppe an der (Weiter)Entwicklung des Stückes beteiligt. Ähnliche Vorgehensweisen sind für seine anderen Stücke (oder wenigstens einige von ihnen) ebenfalls anzunehmen. Alle übrigen Stücke der Reihe wurden offenbar nicht in Gruppenarbeit erarbeitet oder weiterentwickelt, zumindest fehlen jegliche Hinweise hierauf. Hier sind also stets die Autoren (und Autorinnen) als alleinige Urheber anzunehmen. Wie diese zu ihren Ideen kamen, ist nur in einem Fall bekannt – *Die zertanzten Schuhe* (Heft 167) schrieb Margarethe Cordes auf Anregung von Rudolf Mirbt, der sich eine Bühnenbearbeitung des Märchens gewünscht hatte.²²⁴

6.4.3 Wer soll die Stücke aufführen?

Über Größe, Geschlecht und Alter der Spielgruppe(n), für die ein Stück intendiert oder geeignet war geben die Titel und Untertitel, die Vorworte oder Spielanweisungen und natürlich die Personenverzeichnisse Auskunft.

Das Geschlecht der auftretenden Personen und dass der intendierten Spieler muss nicht übereinstimmen, es kommt vor, dass ein Autor alle Rollen – auch die weiblichen – von männlichen Darstellern gespielt haben möchte, auch den umgekehrten Fall gibt es.²²⁵ 15 Stücke sind für eine rein männliche Spielgruppe²²⁶, sechs für eine rein weibliche Spielgruppe²²⁷ und 19 für gemischte

²²² Ders.: *Der unsichtbare Elefant* (1936), S. 4.

²²³ Siehe Mogge, Winfried: [Artikel] Luserke, Martin (1987), S. 533.

²²⁴ Vgl. Cordes, Margarethe: *Die zertanzten Schuhe* (1940), S. 3.

²²⁵ So sollen in *Blut und Liebe* (Heft 9) alle Rollen – auch die weiblichen – von Jungen gespielt werden. *Die natürliche Nachtigall* (Heft 45) enthält ebenfalls männliche wie weibliche Figuren, ist aber laut Vorwort ein Mädchenspiel.

²²⁶ Dies sind die Hefte mit den Nummern 9, 64, 71, 90, 97, 98, 102, 103, 104, 118, 119, 125, 138, 145 und 148.

²²⁷ Eines aus dieser Gruppe der Mädchenstücke, *Die goldenen Träume* (Heft 175) von Georg Magiera, wird eigentlich als Stück für eine Mädchengruppe vorgestellt, der Autor findet es jedoch auch für eine gemischte Gruppe sehr gut geeignet. Für diesen Fall spricht er eine Empfehlung aus, wie die Rollen aufgeteilt werden sollten: „Als Spiel für Jungen und Mädels wird es sich ganz besonders eignen. Für diesen Fall empfiehlt es sich, die Bewegungsgruppen mit Mädeln und die Spielenden mit Jungen und Mädeln zu besetzen.“ (Magiera, Georg: *Die goldenen Träume* (1941),

Spielgruppen vorgesehen.²²⁸ Bei vier Heften²²⁹ ist die Einordnung als Spiel für eine Jungengruppe, Mädchengruppe oder gemischte Gruppe unklar, da die Vorworte hierzu keine Informationen bieten. Zwei dieser Stücke lassen nur jeweils eine weibliche und ansonsten männliche Figuren auftreten (Hefte 17 und 82). Das *Frühlingspiel* (Heft 40) lässt neben eindeutig männlichen Figuren und der weiblichen Erde Gruppen der Schneeflocken und Winde auftreten, deren Geschlecht unbestimmt ist. Im vierten der Stücke, *Heiliger Schwur* (Heft 111), treten sechs Einzelpersonen und sechs Chöre auf, das Geschlecht wird nicht angegeben und ist teils unklar bzw. nicht eindeutig männlich. Auch durch Vorworte, Spielanweisungen o. ä. lassen sich, wie gesagt, keine weiteren Hinweise finden. Hier sind jeweils gemischte Gruppen am wahrscheinlichsten. Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass Stücke für weibliche Spielgruppen selten sind, es gibt deutlich weniger Rollen für Mädchen als für Jungen bzw. weniger weibliche als männliche Figuren. Ob die Stücke in der Realität allerdings immer so besetzt wurden, wie die Autoren oder Rudolf Mirbt dies wünschten oder vorschlugen, ist selbstverständlich nicht klar.

Nur bei acht der untersuchten Stücke lässt sich eine festgelegte Anzahl von Rollen ausmachen. Die kleinste Besetzung erfordert Leibbrandts *Die Geschichte einer Mutter* (Heft 149), für das sechs Darstellerinnen benötigt werden, die meisten Rollen in dieser Gruppe der Stücke mit festgelegter Rollenanzahl bieten *Hoch lebe die Seerüberei!* (Heft 118) und *Das Kind im Schnee* (Heft 160)²³⁰ mit je 19 und *Die zertanzten Schuhe* (Heft 167) mit 16 Rollen.²³¹ Die Menge der Mitspieler für *Im Waldhaus* (Heft 103) kann flexibel gestaltet werden. Hier wird im Personenverzeichnis, neben wenigen namentlich genannten Figuren, eine Gruppe von 15-20 Jungen aufgeführt. Dieses Stück ist demnach für 18-25 Darsteller geeignet.

Größere Gruppen bis hin zu ganzen Schulklassen können an den Stücken aus der Spielesammlung *Wir spielen* von Walther Teich (Heft 76) arbeiten, so schreibt Mirbt im Vorwort zur zweiten

S. 3.). Die übrigen Stücke für eine rein weibliche Gruppe sind die Hefte mit den Nummern 45, 114, 128, 149 und 162.

²²⁸ Dies sind die Hefte mit den Nummern 5, 10, 11, 12, 33, 34, 47, 76, 99, 108, 112, 116, 121, 139, 150, 151, 160, 167 und 172. Häufig gibt es deutlich mehr männliche als weibliche Rollen (in den Heften 5, 11, 12, 33, 34, 47 und 99), teilweise gibt es weibliche Rollen nur als Teil eines oder mehrerer Chöre (in den Heften 139 und 172).

²²⁹ Dies sind die Hefte mit den Nummern 17, 40, 82 und 111.

²³⁰ Siehe Wiemer, Rudolf O.: *Das Kind im Schnee. Ein Weihnachtsspiel für Kinder*. München: Christian Kaiser 1937 (=Münchener Laienspiele 160), S. 5. Für den Fall, dass eine Klasse größer sei, könne die Anzahl der Hirten und Engel beliebig erhöht werden. In diesem Fall hätten die zusätzlichen Engel und Hirten entweder keinen Text in der Rahmenhandlung des Stücks, oder es müsste auch hier neuer Text hinzugefügt werden. Näheres zu *Das Kind im Schnee* im Teilkapitel zu Umfang und Aufbau der Stücke sowie im Teilkapitel zum thematischen Schwerpunkt *Religion*.

²³¹ Die Stücke *Die natürliche Nachtigall* (Heft 45), *Das lustige Stücklein vom Wolf und den sieben Zicklein* (Heft 90) sowie *Bärbel und die Haulemännlein* (Heft 151) bieten jeweils 10 Rollen. *Blut und Liebe* (Heft 9) benötigt 11 Darsteller, *Der gestiefelte Kater* (Heft 82) 13.

Auflage, dass „sie es möglich machen, eine ganze Klasse sprechen und spielen zu lassen.“²³² Auch die übrigen Stücke bieten jeweils viele Rollen bzw. die Möglichkeit, viele Kinder und Jugendliche an Aufführungen mitwirken zu lassen. In den meisten Stücken treten neben namentlich bezeichneten Figuren noch Gruppen auf, in denen eine nicht festgelegte Anzahl an Spielerinnen oder Spielern mitwirken kann. Dabei handelt es sich entweder um Statistengruppen wie „Kavaliere im Gefolge“²³³ oder „Allerhand Zauberwesen“²³⁴, um Tanz- oder Bewegungsgruppen wie „Weitere Eisriesen, Windgesellen, Frühlingsboten“²³⁵ oder „Die ‚goldenen Träume‘ (beliebig viele Mädels)“²³⁶, um einen oder mehrere Chöre oder um eine Formation der HJ. In einigen Stücken, namentlich in *Das Reich* (Heft 102), *Gesang um Deutschland* (Heft 112), *Alt und Jung und ewiges Deutschland* (Heft 114), *Deutschland wir kommen!* (Heft 119), *Es ward ein Volk* (Heft 138) sowie *Wir tragen die Fahne* (Heft 139), treten nur oder beinahe nur Chöre oder Gruppen auf, aus denen sich einzelne Stimmen oder Sprecher lösen.²³⁷ Diese haben jedoch keine besonderen Merkmale, sie treten nicht als wiedererkennbare Individuen in Erscheinung. Auch die häufig vorkommenden Sprecher- oder Ruferfiguren verlangen keine Ausgestaltung der Figur als besonderen Typ. Es geht hier um das wirkungsvolle Vortragen des jeweiligen Textes und die Vermittlung einer Botschaft, nicht um das Darstellen einer Rolle.

All diese Stücke bieten also die Möglichkeit, größere Mengen an Darstellern an den Aufführungen mitwirken zu lassen. Damit entsprechen sie Mirbts Aussage und Anspruch, dass das Laienspiel eine Sache der Gemeinschaft sei und Gemeinschaft stärken und fördern könne und solle. Stücke für kleinere Gruppen mit bis zu 10 Darstellern gibt es dagegen so gut wie gar nicht.²³⁸ Zum Alter

²³² Teich, Walther: *Wir spielen* (1936), S. 3.

²³³ Cordes, Margarethe: *Eine Spitzbubenkomödie* (1941), S. 6.

²³⁴ Dietrich, Christof: *Der Riese und der Hirtenknabe. Ein Spiel zum Georgstag*. 2. Aufl. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 17), S. 6.

²³⁵ Ders.: *Ein Frühlingspiel*. 2. Aufl. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 40), S. 4.

²³⁶ Magiera, Georg: *Die goldenen Träume* (1941), S. 4.

²³⁷ In *Das Reich* (Heft 102) treten neben einem „Sprecher“ vier Gruppen auf, „Die aus dem Norden“, „Die aus dem Süden“, entsprechend auch aus Osten und Westen, zu ihnen gehören jeweils Zeichen- und Fahnenräger. In *Gesang um Deutschland* (Heft 112) gibt es neben einem „Rufer“ neun verschiedene Chöre, z. B. einen Chor der Mütter, der Greise oder der Burschen. In *Alt und Jung und ewiges Deutschland* (Heft 114) gibt es den Chor der Alten, den der Jungen und den der Mittleren, wobei es sich um Mädchen / Frauen verschiedenen Alters handelt. In *Deutschland wir kommen!* (Heft 119) gibt es neben dem „Rufer der Jugend“ und dem „Feind“ zwei Chöre der Hitlerjugend mit den entsprechenden Fahnen- und Schwerträgern sowie einen Chor des Jungvolks mit Fahnen- und Fackelträgern. Dazu kommen noch Fanfaren- und Trommelspieler. In *Es ward ein Volk* (Heft 138) gibt es neben einem „Rufer“ Arbeiter und Bauern, die teils alle gemeinsam, teils in kleinen Gruppen, gelegentlich aber auch einzeln sprechen. In *Wir tragen die Fahne* (Heft 139) schließlich treten neben einem „Rufer“ die „neue Jugend“, die „Bannerträger der Vergangenheit“ (verschiedene Gruppen von Kämpfern aus der deutschen Vergangenheit) und die Hitlerjugend auf.

²³⁸ Als Ausnahmen sind hier lediglich zu nennen Reinhard Leibbrandts *Geschichte einer Mutter* (Heft 149) zu nennen, das sechs Rollen bietet, dazu die Stücke *Die natürliche Nachtigall* (Heft 45), *Das lustige Stücklein vom Wolf und den sieben Zicklein* (Heft 90) sowie *Bärbel und die Haulemännlein* (Heft 151), die jeweils 10 Rollen bieten. Auch Luserkes *Blut und Liebe* (Heft 9) ist mit 11 Rollen noch zu den Stücken für kleinere Gruppen zu rechnen.

der Spieler werden in der Regel keine expliziten Angaben gemacht.²³⁹ Ausnahmen sind die Stücksammlung *Tiermaskenspiele* (Heft 150) und *Das Kind im Schnee* (Heft 160). Hier werden Spielalter zwischen 8 und 14 Jahren genannt. Es handelt es sich also um Stücke für Kinder, genauso wie bei fünf weiteren Stücken, die durch ihre Titel oder Untertitel dementsprechend gekennzeichnet sind.²⁴⁰ Für einige Stücke ist, zusätzlich zum Einsatz von Kindern oder Jugendlichen, auch das Mitspielen erwachsener Darsteller nötig oder möglich. So sollen in *Das Kind im Schnee* (Heft 160) die Rollen des Lehrers sowie eines fremden Paares, das von den Kindern für Maria und Josef gehalten wird, von Erwachsenen gespielt werden. *Alt und Jung und ewiges Deutschland* (Heft 114) aus dem Jahr 1934 trägt den Untertitel *Ein chorisches Frauenspiel*. In diesem Stück treffen Gruppen von Frauen unterschiedlichen Alters aufeinander, es geht um unterschiedliche Sichtweisen auf die deutsche Vergangenheit und Zukunft in den Generationen und dadurch auftretende Konflikte. Im Personenverzeichnis werden deutsche Frauen und Mädchen als auftretende Figuren aufgeführt, die Alten – so lautet ihre Bezeichnung im Personenverzeichnis wie im Stücktext – sollen 60-70 Jahre alt sein, die Jungen 15-25 und die Mittleren vom Alter her dazwischenstehen.²⁴¹ Hier würden also mehrere Altersgruppen gemeinsam spielen, darunter Jugendliche. Die Möglichkeit, dass auch die Alten von jungen Mädchen oder Frauen gespielt werden könnten, wird jedoch explizit aufgezeigt: „Kleidung: Für die Alten große Umschlagtücher über bunten langen Röcken. Sind die Spielerinnen jung, so lege man die Tücher über den Kopf.“²⁴² Für den Fall, dass auch die Mittleren von jungen Mädchen gespielt werden, gibt es keine gesonderte Anweisung, sie sind wohl durch ihre Kostüme – zeitlose, langärmlige, nicht zu kurze Kleider – deutlich genug von den Jungen in ihrer BDM- oder Arbeitsdiensttracht oder Wanderkleidung zu unterscheiden.²⁴³ Der NSLB empfiehlt das Stück für „[r]eife Jugendliche“²⁴⁴.

Peuckerts *Heiliger Schwur* (Heft 111), in dem verschiedene Gruppen von Auslandsdeutschen auftreten, wird von Mirbt bzw. dem Verlag nicht in die Kategorien *Spiel der jungen Mannschaft* oder

²³⁹ Eines der Tiermaskenspiele ist laut Vorwort sei für 9-10jährige Jungen oder Mädchen geeignet, eines für 10-12jährige Kinder, andere für 11-13jährige und eines schließlich für 11-14jährige Jungen. (vgl. Hahn, Karl: *Tiermaskenspiele. Von Eitelkeit und Dummheit*. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 150), S. 3.). *Das Kind im Schnee* (Heft 160) ist laut Mirbts Vorwort für 8 -12jährige Kinder geeignet. Drei Rollen sollen von Erwachsenen übernommen werden. (vgl. Wiemer, Rudolf Otto: *Das Kind im* (1937), S. 5.)

²⁴⁰ Dies gilt für die Hefte *Wir spielen. Neun kleine Spiele für Kinder* (76), *Krippenspiel für Kinder* (Heft 108), *Zirkus Knirps. Ein lustiges Spiel für Kinder* (Heft 121) und *Bärbel und die Haulemännlein. Ein Spiel für Kinder...* (Heft 151).

²⁴¹ Vgl. Becker, Eva: *Alt und Jung* (1934), S. 6.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Vgl. ebd.

²⁴⁴ Reichsamtseitung des Nationalsozialistischen Lehrerbundes (Hrsg.): *Für Fest und* (1935), S. 39.

Spiel der Kinder und der Schule o. ä. eingeteilt. Von der Reichsamtseitung des NSLB wird es bei den Sprechchören aufgeführt und für jugendliche aber „reife Sprecher“ empfohlen.²⁴⁵ Mirbt selbst schlägt in seinem Vorwort zum Stück vor, dass die Lieder der Wolgadeutschen von Kinderchören gesungen werden könnten – so könnten neben Jugendlichen auch Kinder an einer Aufführung des Stücks mitwirken. Dies ist jedoch nur ein Vorschlag von Seiten Mirbts, das Stück könnte also auch ausschließlich von erwachsenen Laienspielern oder von Jugendlichen auf die Bühne gebracht werden. Verschiedene Optionen erscheinen möglich. In Robert Schäfers *Gesang um Deutschland* (Heft 112) treten verschiedene Chöre auf, darunter einer der Kinder, einer der Burschen und ein Chor der Mädchen. Da außerdem u. a. Chöre der Mütter, Greise, Bauern und Arbeitslosen auftreten sollen, scheint es zunächst so, dass Kinder, Jugendliche und Erwachsene dieses Stück gemeinsam spielen sollen. Weder Mirbts Vorwort noch das Nachwort des Autors enthalten allerdings Hinweise zum Alter der Spieler. Das Stück wird von Mirbt bzw. dem Verlag gemeinhin als *Spiel deutscher Volkheit* kategorisiert. Die Reichsamtseitung des NSLB führt es als Sprechchorspiel für Jugendliche mit Kindern, die jedoch „geschulte Sprecher“ sein sollen.²⁴⁶ Jugendliche müssten in dem Fall auch die deutlich älteren Chöre spielen. Wenn erwachsene Laienspieler dieses Stück zur Aufführung bringen wollen, dann ist dies ohne Kinder bzw. Jugendliche nur mit Veränderungen (sprich: Streichungen) möglich.

Für einige Stücke geben die Untertitel eine vage Vorstellung vom Alter der Spieler. Viermal werden die Nomen „Jungen“ oder „Mädchen“ durch die Adjektive „klein“ oder „groß“ etwas näher bestimmt, so heißt es „Ein fröhliches Liederspiel für große Jungen und Mädchen“²⁴⁷, „Ein Spiel für große Jungen“²⁴⁸ oder „Ein Spiel aus dem deutschen Walde für große und kleine Mädchen“²⁴⁹. In einem Fall wird sogar zusätzlich auf das (relative) Alter der Zuschauenden eingegangen, so lautet der Untertitel zu *Ein lustiges Stücklein vom Wolf und den sieben kleinen Zicklein* (Heft 90) *Ein Spiel für große Jungens, ihren kleinen Kameraden vorzuspielen*. Aus diesen Zuordnungen kann jedoch kein Rückschluss auf das intendierte Alter der Spieler gezogen werden, es wird nicht klar, wie alt die Jungen oder Mädchen jeweils sein sollen. Zwei Stücke werden durch den Titel bzw. Untertitel als Stück der Jugend kenntlich gemacht.²⁵⁰ In einem Fall wird die Alterseinteilung durch die Thematik des Stücks noch etwas genauer eingegrenzt: In *Jugend an der Maschine* (Heft 148) sind mit „Jugend“

²⁴⁵ Ebd., S. 40.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Colberg, Erich: *Das Musikantenmärchen* (1934).

²⁴⁸ Ders.: *König Winter* (1934).

²⁴⁹ Ders.: *Schneewittchen* (1941).

²⁵⁰ Die Stücke *Deutschland wir kommen! Ruf und Bekenntnis der Jugend* (Heft 119) und *Jugend an der Maschine. Ein Spiel der Arbeit* (Heft 148).

bereits werktätige Jugendliche (also ab 14, 15 Jahren) gemeint. Die Angabe Jugend bezieht sich dabei nicht nur auf die Figuren auf der Bühne, sondern auch auf die Darsteller, was dadurch deutlich wird, dass Mirbt meint, als Kleidung für Aufführungen käme nur die Arbeitskleidung der jeweiligen Arbeiterschaft in Frage.²⁵¹ Im Fall von *Deutschland wir kommen!*, dessen Untertitel *Ruf und Bekenntnis des Jugend* lautet, sind mit Jugend allerdings auch Unter-14jährige (also Kinder) gemeint, denn neben zwei Chören der Hitlerjugend führt das Personenverzeichnis auch einen Chor des Jungvolks auf.²⁵² Dies ist ein Beispiel dafür, dass der Begriff Jugend nicht scharf abgrenzend erst für Jugendliche ab 14 Jahren verwendet wurde, sondern dass darunter auch jüngere ‚Jugendliche‘ gefasst wurden. Wird also von ‚Jugend‘ gesprochen, so sind damit nicht unbedingt nur 14-18jährige gemeint.

Kämpfende Mannschaft (Heft 125) werde „Zustimmung bei allen jungen Spielgruppen finden“²⁵³. Auch die Autoren selber nehmen solche Zuordnungen vor, wenn sie sich zu Wort melden. So macht beispielsweise Martin Luserke in seinen eigenen Vorbemerkungen deutlich, dass er *B 7 Q 3.8* (Heft 12) als Stück für eine Jugendbühne betrachtet²⁵⁴, auch über sein Stück *Blut und Liebe* (Heft 9) schreibt er, dass es bereits oft von Jugendbühnen aufgeführt worden sei.²⁵⁵

Die Kategorien Stadt und Land spielen bei den Hinweisen auf die potentiellen Spielgruppen, anders als bei den *Spiele der deutschen Jugend*, nahezu keine Rolle, einzig im Vorwort zu *Der kupferne Aladin* von Martin Luserke (Heft 11) schreibt Mirbt im Januar 1933, dass die Spiele Martin Luserkes einen „städtischen Spieler“ benötigten.²⁵⁶ Alle der untersuchten *Münchener Laienspiele* sind für das Spiel für Kinder und Jugendliche intendiert.²⁵⁷ Die Zahl der ausgesprochenen Kinderstücke ist dabei deutlich geringer als die der Stücke, die für Jugendliche oder ‚die Jugend‘ empfohlen werden. Einige Stücke sind, wie gezeigt wurde, auch für ein Zusammenspiel verschiedener Altersgruppen geeignet, seien es Jugendliche mit Kindern, Kinder mit Erwachsenen, Jugendliche mit Erwachsenen oder alle drei Altersgruppen.

²⁵¹ Vgl. Krüger, Erich: *Jugend an der* (1936), S. 3.

²⁵² Scheu, Hans: *Deutschland wir kommen* (1935), S. 4.

²⁵³ Schöttler, Wilhelm: *Kämpfende Mannschaft*. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 125), S. 3.

²⁵⁴ Vgl. Luserke, Martin: *B 7 Q 3.8* oder *die Geheimnisse des Drei-Kontinente-Kraftwerks Mittelländisches Meer - Totes Meer*. Eine telefonisch-tellurisch-technische Grotteske. München: Christian Kaiser 1925 (=Münchener Laienspiele 12), S. 3.

²⁵⁵ Ders.: *Blut und Liebe* (1925), S. 3.

²⁵⁶ Ders.: *Der kupferne Aladin* (1933), S. 3. Im Verzeichnis *Fünfzehn Jahre Münchener Laienspiele. 1923-1938* formuliert Mirbt diese Einschränkung auf das städtische Umfeld als Spielumfeld für alle Stücke Luserkes. Siehe Mirbt, Rudolf (Hrsg.): *Fünfzehn Jahre Münchener* (1938), S. 32.

²⁵⁷ Die, für die das nicht gilt, wurden ja nicht in die Untersuchung einbezogen.

6.4.4 Für wen, wie und wo sollen die Stücke aufgeführt werden?

Den Vorworten oder den Spielanweisungen lässt sich in vielen Fällen entnehmen, ob es Aufführungen eines Stückes vor seinem Erscheinen oder dem Erscheinen der aktuellen Auflage gab und, wenn ja, in welchem Rahmen. Alternativ geben sie in vielen Fällen Aufschluss darüber, für welche Anlässe und welches Publikum ein Stück intendiert war. *Gudrun in der Normandie* (Heft 162) und *Das Gesetz des Ritters* (Heft 172) wurden zuerst auf Schulentlassungsfeiern aufgeführt. In einem Fall, *Gudrun*, hatten die spielenden Schülerinnen, für die es geschrieben worden war, sich vorher mit der Gudrunssage beschäftigt²⁵⁸, so dass das Stück einen direkten Bezug zum hinter diesen Mädchen liegenden Schulleben hatte. Für weitere Aufführungen ist es nicht auf den Rahmen der Schulentlassung begrenzt, ja vielleicht nicht einmal besonders für einen solchen Anlass geeignet, da es nicht um Fragen wie die Position der Jugend in der Gesellschaft, die Gestaltung der Zukunft (nach der Schulzeit) oder ähnliches geht. Mirbt bewertet das Stück allerdings grundsätzlich als äußerst geeignet für Aufführungen in Schulen, es sei ein „gültiges Beispiel, wie ein Schulspiel aussehen muß.“²⁵⁹ Er wünscht sich, dass Schulen dieses Stück „häufig und spielgerecht aufgreif[en].“²⁶⁰ *Das Gesetz des Ritters* spielt in einer Stadt, der ein Ritter vor Jahren ein Gesetz hinterlassen hat, welches alle Bewohner (und auch Bewohnerinnen) zu Tapferkeit und Mitarbeit bei der Verteidigung der Stadt verpflichtet. In einem Kampf mit einem Drachen können die Jungen, die lange dafür geübt haben, sich dann bewähren. Dieses Stück thematisiert zum einen Kampf und Aufopferung für die Heimat. Zum anderen wird Jugendlichen ein Platz und eine Aufgabe in einer Gesellschaft zugewiesen, sie tragen im Stück Verantwortung für die gegenwärtige Sicherheit wie auch für die Zukunft ihrer Stadt. Dieses Stück war also für Aufführungen bei Schulentlassungsfeiern geeignet, da es bei solchen Feiern nicht nur um das Ende der Schulzeit, sondern auch um den Beginn des Erwachsenenlebens, um einen Blick in die Zukunft und auf den Weg, den die Schulabgänger nehmen werden, ging bzw. geht. Die Schule als Aufführungsort wünscht sich Mirbt auch für *König Winter* (Heft 64)²⁶¹, für *Wir spielen* (Heft 76) sieht er ganze Klassen als Aufführende.²⁶²

²⁵⁸ „Das Spiel wurde für die erste Mädchenklasse der Stadtschule in Altdamm geschrieben, nachdem Gudrun behandelt worden war und alles zur Gestaltung drängte. Die Klasse spielte es den Eltern und Freunden zur Schulentlassung in der Aula vor dem Rednerpodium.“ (Colberg, Erich: *Gudrun in der* (1938), S. 26.)

²⁵⁹ Ebd., S. 3.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Colberg, Erich: *König Winter* (1934), S. 3.

²⁶² „Sie [die Spiele der Sammlung, B.K.] werden ihren Wert für das Kinder- und Schulspiel auch deshalb erweisen, weil sie es möglich machen, eine ganze Klasse sprechen und spielen zu lassen.“ (Teich, Walther: *Wir spielen* (1936), S. 3.).

Für einige Stücke gibt es bestimmte Tage oder Zeiträume im Jahr als optimale Aufführungsgelegenheiten. *Das Spiel vom St. Georg* (Heft 5) und *Der Riese und der Hirtenknabe. Ein Spiel zum Georgstag* (Heft 17) sind am besten am Georgstag²⁶³ aufzuführen, *Ein Frühlingspiel* (Heft 40) zum Frühlingsanfang und *König Winter* (Heft 64) im Winter. Einen konkreten Tag, der am besten für eine Aufführung geeignet wäre, gibt es auch für das Stück *Heiliger Schwur* (Heft 111), das laut Mirbt, für den „Tag des Volkstums“ geschrieben wurde, der im September gefeiert wurde.²⁶⁴ Einige Stücke sollen im Rahmen größerer Veranstaltungen oder als einer von mehreren Programmpunkten gezeigt werden, wobei die Spannweite der möglichen Veranstaltungsarten groß ist. Das schon erwähnte *Der Riese und der Hirtenknabe* (Heft 17) soll am Georgstag den Auftakt zu „Wettkämpfen und jugendlichen Spielen“ auf einem Festplatz bilden²⁶⁵, *Ein Frühlingspiel* (Heft 40) den Auftakt oder einen Bestandteil eines Frühlingsfestes.²⁶⁶ Colbergs *Musikantenmärchen* (Heft 99) zeigt Mirbt zufolge eine lebendige Verbindung aus und zwischen Spiel, Tanz und Musik. Als Aufführungsrahmen für das Stück schlägt er Folgendes vor:

Man kann zum Beispiel im Anschluß an dies „Musikanten-Märchen“ ein „Offenes Singen“ beginnen oder die lustigen Weisen des Stückes selber wiederholen, oder gemeinschaftlich mit den Zuschauern Volkstänze tanzen. Das Spiel ist also nicht mehr einzelner Programmpunkt, den man unter Schwierigkeiten mehr oder weniger „sinnvoll“ „umrahmen“ muß, sondern es ist Auftakt zu weiterer Fröhlichkeit.²⁶⁷

Das Stück soll demnach in ein Programm aus Musik und Tanz eingebettet werden, für das es den Anfangs- und Ausgangspunkt liefert. Dies ist nicht allein Mirbts Idee, am Ende des Stückes wird in einer Regiebemerkung der Anstoß gegeben, nach dem Ende des Stückes noch einige Lieder, gegebenenfalls gemeinsam mit den Zuschauern, zu singen.²⁶⁸ Ebenfalls den Anfang eines Programms soll Wilhelm Maria Munds Stück *Kolonnen marschirt! Ein Streitgespräch* (Heft 104) bilden, welches vor dem Druck bereits häufig aufgeführt wurde.

²⁶³ Dieser wird am 23. April gefeiert, in einigen Gegenden auch am 24. April.

²⁶⁴ Vgl. Peuckert, Will-Erich: *Heiliger Schwur* (1934), S. 3.

²⁶⁵ Dietrich, Christof: *Der Riese und* (1935), S. 89.

²⁶⁶ Ders.: *Ein Frühlingspiel* (1936), S. 3.

²⁶⁷ Colberg, Erich: *Das Musikantenmärchen* (1934), S. 4.

²⁶⁸ „Nun können noch mehrere lustige Lieder gesungen werden. Wenn der Zuschauerkreis klein ist, dann klettern die Musikanten wieder in den Saal und die Zuschauer singen mit.“ (ebd., S. 49).

Unsere meisten Spielabende entbehren noch des rechten Umfangs und Anfangs, weil fast alle Werke der deutschen Spielbewegung ihrer Wesensbestimmung nach zeitlich und textlich von kleinerem Raum sind. Das „Streitgespräch“ will als ein Vorgespräch zur Feier diesem „Übel“ abhelfen und für jede Spielfolge, ob ernst, ob heiter, einen gewachsenen Beginn geben. [...] Die Hitlerjugend im Gebiet Hessen-Nassau hat das Spiel sehr oft aufgeführt und es sogar einmal als Einleitung zu einem großen politischen Film vierzehn Tage lang spielen müssen. Daß es dabei nicht entzweigt, beweist seine Brauchbarkeit.²⁶⁹

Kolonnen marschiert!, das am Ende des Stückes selbst in einer Regiebemerkung als „Vorspiel“ bezeichnet wird, soll also vor einem oder mehreren kürzeren anderen Werken („Spielfolge“) gespielt werden. Es ist in der Praxis erprobt, u.a. als Vorprogramm oder zur Einstimmung vor Filmvorführungen.

Als möglichen Rahmen, in dem das Stück *Zirkus Knirps* (Heft 121) aufgeführt werden könnte, nennt Mirbt in seinem Vorwort zur ersten Auflage des Stückes ein Volksfest:

Bei den heute wieder Sitte werdenden Volksfesten kann der „Zirkus Knirps“ eine Lücke ausfüllen. Denn wir brauchen für die Kinder, die ja aus einem Fest der Erwachsenen erst ein Volksfest machen, Spiele, die keine Guckkastenspiele mehr sind, sondern als Kreisspiele im Mittelpunkt des Festes vor sich gehen können. Dazu ist der „Zirkus Knirps“ wie geschaffen. Kinder spielen ihn, Kinder schauen ihn an, und die Erwachsenen können sich ebenso an ihm freuen, soweit sie kinderfreundlich sind.²⁷⁰

Dabei denkt Mirbt nicht an eine Aufführung auf einer Guckkastenbühne, sondern an eine Aufführungsart, die näher an den Zuschauern und am Festgeschehen ist. Das Spiel sei sehr gut geeignet, als Kreisspiel aufgeführt zu werden. Als erstes Publikum sieht Mirbt Kinder, Erwachsene könnten aber auch Freude an dem Stück haben, wenn sie denn kinderfreundlich seien. Was er damit meint, erklärt Mirbt nicht. Im Vorwort zur zweiten Auflage des Stückes (von 1938) präzisiert Mirbt seine Bemerkung über kinderfreundliche erwachsene Zuschauer jedoch:

Erwachsene Zuschauer sind nur erwünscht, soweit sie kinderfreundlich sind. Sie haben dann auch das richtige Empfinden dafür, wo ihre Zustimmung die Kinder anfeuert und wo sie ein Startum züchtet, das ganz unkindlich ist. Kinder lachen meistens an ganz anderen Stellen als Erwachsene. Kinderfreundliche Erwachsene wissen, daß sie oft nur lächeln dürfen, weil ihr Lachen auf Kosten der Kinder geschieht. Wenn Kinder ernst werden, lächeln Eltern, während die „Onkel“ und „Tanten, weil sie von Kindern so viel verstehen wie das liebe Vieh vom Rundfunk, gerade dann kichern, wenn es fehl am Platze ist.²⁷¹

²⁶⁹ Mund, Wilhelm Maria *Kolonnen marschiert!* (1934), S. 22.

²⁷⁰ Kempen, Hans: *Zirkus Knirps* (1935), S. 4.

²⁷¹ Ders.: *Zirkus Knirps* (1938), S. 5.

Hier wird Mirbt deutlicher. Nicht nur, dass kinderfreundliche Erwachsene Freude an *Zirkus Knirps* haben würden, sie sind sogar die einzigen Erwachsenen, die laut Mirbt bei einer Aufführung des Stückes erwünscht seien. Unter „kinderfreundlich“ versteht Mirbt zudem nicht einfach Erwachsene, die Kindern gegenüber eine positive und offene Grundhaltung haben. Er setzt auch ein gewisses Verständnis für Kinder und deren Entwicklung voraus. Falsches Verhalten der erwachsenen Zuschauer hält er für gefährlich, da Lob und Ermunterung zur falschen Zeit ein in seinen Augen „unkindliches“ „Startum“ fördern würden. Außerdem wüssten seiner Meinung nach nur kinderfreundliche Erwachsene, wann sie nicht über Kinder lachen dürften. Dennoch sieht Mirbt Erwachsene als selbstverständlichen Bestandteil des Publikums für *Zirkus Knirps*. Erwachsene Zuschauer hatte offensichtlich auch das Stück *Die goldenen Träume* von Georg Magiera (Heft 175). In seinem Vorwort zum Stück schreibt Magiera: „Wir haben mit dem Spiel vor allen Dingen auch Erwachsene begeistert und das scheint mir für ein Märchenspiel ein gutes Zeichen.“²⁷²

Für viele andere Stücke wird das intendierte Publikum nicht explizit genannt. In einem der obenstehenden Zitate über *Zirkus Knirps* heißt es aber: „Kinder spielen ihn, Kinder schauen ihn an [...]“²⁷³ Kinder sind demzufolge ganz selbstverständlich das hauptsächliche Publikum des Stückes. Die Ansicht, Kinder seien auch Hauptzielgruppe als Publikum für von Kindern gespielte Stücke, war, wenn man Mirbts Äußerungen Glauben schenken möchte, etwas Besonderes. Im Vorwort zu *Das lustige Stücklein vom Wolf und den sieben Zicklein. Ein Spiel für große Jungens, ihren kleinen Kameraden vorzuspielen* (Heft 90) schreibt er nämlich:

Ganz besonders hübsch ist der Einfall, daß in diesem neuen „Stücklein“ vom Wolf und den sieben Zicklein“ [sic] die Jungens für ihre kleinen Kameraden spielen sollen. Damit wird dem Jugendspiel eine Aufgabe gestellt, die richtungsweisend sein kann. Es ist immer mißlich, wenn das Ziel des Kinder- und Jugendspiels irgendwie eine Leistung ist, die vor den Erwachsenen bestehen soll. Wirkliche Kinderfreunde wissen genau, daß sie nur dann im kindlichen Spiel nicht stören, wenn die Kinder unter sich sind und sich unter sich fühlen.²⁷⁴

In der Ausrichtung auf kindliche Zuschauer sieht Mirbt einen richtungsweisenden Aspekt und einen Gewinn für das Kinder- und Jugendspiel, da eine Aufführung so keine von Erwachsenen zu beurteilende Leistung mehr darstelle, was er für begrüßenswert hält. Wieder macht er deutlich, dass der wirklich kinderfreundliche erwachsene Zuschauer sich in seinem Urteil über bzw. seinen

²⁷² Magiera, Georg: *Die goldenen Träume* (1941), S. 3.

²⁷³ Kempen, Hans: *Zirkus Knirps* (1935), S. 4.

²⁷⁴ Colberg, Erich: *Ein lustiges Stücklein* (1933), S. 3.

Reaktionen auf das kindliche Spiel zurückhalten solle, um die Kinder nicht zu stören. Mirbt scheint das Spiel der Kinder vor dem Einfluss Erwachsener schützen zu wollen. An anderer Stelle, im Vorwort zu *Das Musikantenmärchen* (Heft 99), betont Mirbt noch einmal, dass *Ein lustiges Stücklein vom Wolf und den sieben kleinen Zicklein* „dem Jugendspiel eine neue und bisher kaum aufgegriffene Aufgabe“²⁷⁵ stelle: „Nicht mehr die Erwachsenen sind es, vor denen das Jugendspiel zu bestehen hat, sondern die Kinder, die natürlich von solchem Spiel viel mehr haben, als wenn die Erwachsenen ihnen unkindliche Stoffe unkindlich vorspielen.“²⁷⁶ Hatte er bisher immer den Nutzen betont, den die spielenden Jungen von einem ebenfalls (hauptsächlich) aus Kindern bestehenden Publikum seiner Meinung nach hätten, beleuchtet er nun auch die andere Seite. Für die zuschauenden Kinder sei es weitaus lohnender, ein von Kindern gespieltes Stück zu sehen, als einen nicht kindgerechten Stoff, den ihnen Erwachsene „unkindlich vorspielen“. ‚Kinder spielen für Kinder‘ als Motto wird von Mirbt also sehr begrüßt.

Wie gezeigt werden konnte, sind die Aufführungsanlässe und der Rahmen, in dem Stücke zur Aufführung kommen sollten, sind breit gefächert: Verschiedene Arten von (Volks)Festen, Feiertagen und auch HJ-Veranstaltungen, Aufführungen vor Gleichaltrigen oder auch vor einem altersgemischtem Publikum. Die Schule ist ebenfalls ein möglicher Ort für Aufführungen, hier sähe Mirbt das Laienspiel bzw. seine *Münchener Laienspiele* gerne noch stärker vertreten.

6.4.5 Umfang und Aufbau der Stücke

6.4.5.1 Umfang und Einteilung in Akte oder Szenen

Der Umfang der Stücke variiert sehr stark. Die kürzesten ‚Stücke‘, kleine Szenen aus der Sammlung *Wir spielen* (Heft 76), sind nur zwei Seiten lang.²⁷⁷ Die höchste Anzahl an Seiten hat *B 7 Q 3.8 oder die Geheimnisse des Drei-Kontinente-Kraftwerks Mittelländisches Meer – Totes Meer* (Heft 12) mit 91 Seiten Spieltext. Insgesamt haben 14 Stücke einen Umfang von 10 oder weniger Seiten, bei diesen handelt es sich ausschließlich um Szenen oder kurze Stücke aus den Sammlungen *Wir spielen* (Heft 76) und *Tiermaskenspiele* (Heft 150).²⁷⁸ Jeweils acht Stücke sind 11 bis 20 Seiten bzw. 21 bis 30 Seiten lang.²⁷⁹

²⁷⁵ Ders.: *Das Musikantenmärchen* (1934), S. 3.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Dies sind die Szenen mit den Titeln *Ernte* (S.33-34) und *Bergleute* (S.35-36). Die Szenen *Wir pflastern die Straße* (S. 13-15), *Der Schneemann* (S.27-29) und *Die Eisenbahn kommt!* (S.30-32) mit jeweils drei Seiten sowie *Die Schornsteine* (S.16-19) und *Das Schiff wird getreidelt* (S.27-40) mit jeweils vier Seiten Umfang sind nur unwesentlich länger.

²⁷⁸ Fünf von sechs Stücken/Szenen aus der Sammlung *Tiermaskenspiele* (Heft 150) fallen in diese Kategorie, außerdem alle neun Stücke oder Szenen aus *Wir spielen* (Heft 76).

²⁷⁹ 11- 20 Seiten lang sind die Hefte mit den Nummern 97, 102, 104, 108, 119, 138 und 149 sowie das Stück *Der Himmel stürzt ein* aus der Sammlung *Tiermaskenspiele* (Heft 150). 21-30 Seiten lang sind die Hefte mit den Nummern 111, 112, 114, 121, 145, 148, 162 und 172.

Neun Stücke sind 31 bis 40 Seiten lang²⁸⁰, weitere neun Stücke haben einen Umfang von 41 bis 50 Seiten.²⁸¹ Von den restlichen Stücken sind vier zwischen 51 und 60 Seiten lang²⁸², jeweils zwei 61 bis 70²⁸³ bzw. 71 bis 80 Seiten²⁸⁴, eines ist 83 Seiten lang²⁸⁵ und ein weiteres, wie oben bereits erwähnt, 91 Seiten. Etwa die Hälfte der Stücke (29 von 56)²⁸⁶ umfasst also 31 oder mehr Seiten Spieltext.

Neunzehn der Spieltexte sind nicht in Akte, Aufzüge, Szenen oder ähnliches unterteilt.²⁸⁷ Bei den übrigen Stücken heißen die Einheiten, in die sie unterteilt sind, häufig Bilder²⁸⁸, in Einzelfällen Szenen²⁸⁹, Aufzüge²⁹⁰, Teile²⁹¹ oder Handlungen²⁹². In drei weiteren Heften²⁹³ werden die verschiedenen Einheiten oder Abschnitte des jeweiligen Stückes durch Überschriften kenntlich gemacht, in einem Fall, Luserkes *B 7 Q 3.8* (Heft 12), werden die Abschnitte mit römischen Ziffern nummeriert.²⁹⁴ Margarethe Cordes' Stück *Die zertanzten Schuhe* (Heft 167) kombiniert beide Möglichkeiten, hier werden Überschriften verwendet, die zudem nummeriert werden. Die Anzahl der Einheiten, in die die Stücke aufgeteilt werden, variiert zwischen drei Bildern (Hefte 64, 71 und 98) oder Teilen (Heft 112) und elf durch römische Ziffern kenntlich gemachten Unterteilungen (Heft 12). Die drei Handlungen von *Kämpfende Mannschaft* (Heft 125) sind allerdings noch einmal in Auftritte unterteilt, so dass man hier insgesamt ebenfalls auf elf Auftritte kommt. Hierbei handelt es sich um das einzige der untersuchten Stücke, in denen die Unterteilungen erneut unterteilt werden. Die sehr kurzen Stücke sind nicht in Szenen o. ä. unterteilt, bei den Stücken von 10 und mehr Seiten Länge zeigt sich, dass Umfang des Stücks und Anzahl der äußerlich kenntlich gemachten Unterteilungen nicht korrelieren, von der Seitenzahl her längere Stücke sind nicht

²⁸⁰ Die Hefte mit den Nummern 5, 40, 64, 90, 98, 118, 139, 160 und 175.

²⁸¹ Die Hefte mit den Nummern 9, 11, 47, 71, 82, 99, 125, 128 und 150.

²⁸² Die Hefte mit den Nummern 10, 34, 45 und 103.

²⁸³ Die Hefte 33 und 116.

²⁸⁴ Die Hefte 151 und 167.

²⁸⁵ Das Heft mit der Nummer 17, *Der Riese und der Hirtenknabe*.

²⁸⁶ Die Szenen oder Stücke aus den Spielsammlungen werden hier als einzelne Stücke gezählt.

²⁸⁷ So ist es bei den Heften 5, 11, 40, 90, 99, 102, 104, 111, 114, 118, 119, 121, 128, 138, 145, 149, 160, 162 und 172.

²⁸⁸ Die Hefte 45, 64, 71, 82, 97, 98, 103, 116, 151 und 175.

²⁸⁹ Heft 9 und Heft 10.

²⁹⁰ Heft 33.

²⁹¹ Heft 112.

²⁹² Heft 125. Die Handlungen werden nochmals in Auftritte unterteilt.

²⁹³ In den Heften 47, 139 und 148.

²⁹⁴ Die wechselnden Schauplätze der Handlung sollen außerdem durch Transparente dem Publikum mitgeteilt werden, deren Beschriftungen in den Regiebemerkungen ebenfalls zu lesen sind.

unbedingt in mehr Bilder, Szenen o. ä. unterteilt. Um das zu veranschaulichen hier ein Beispiel: Sechs der Stücke sind in sieben Bilder, Aufzüge o. ä. eingeteilt²⁹⁵, ihre Seitenanzahl reicht von 35 bis 73 Seiten. Oder, noch extremer in ihrer Unterschiedlichkeit: Das 14 Seiten lange Stück *Trutz Teufel und Tod* (Heft 97) ist in vier Bilder unterteilt, ebenso wie *Der Riese und der Hirtenknabe* (Heft 17), welches einen Umfang von 83 Seiten hat. Andersherum ergibt sich ein ähnliches Bild. Das 45 Seiten lange Märchenspiel *Schneewittchen* (Heft 128) ist gar nicht in Szenen o. ä. unterteilt, das ebenso lange Stück *Der gestiefelte Kater* (Heft 82) dagegen in acht Bilder.

Die Szenen, Bilder, Handlungen etc. sind also – wie diese Beispiele verdeutlichen – von höchst unterschiedlicher Länge. Der einzige Schluss, den man ziehen kann, ist folgender: Die klassische Bauform des Dramas mit drei oder fünf Akten taucht nur selten, nämlich fünf- bzw. zweimal, auf. Stücke mit vier, sechs, sieben, acht oder elf Unterteilungen gibt es genauso wie Stücke ohne formale Unterteilung in Akte oder Szenen. Die Einteilung orientiert sich zumeist an einem Wechsel des Schauplatzes, mit dem in der Regel auch ein Zeitsprung einhergeht (z.B. in *Blut und Liebe* (Heft 9), *Der unsichtbare Elefant* (Heft 33), *Der gestiefelte Kater* (Heft 82), *Hitlerjungens im Kampf* (Heft 98), ...). In *Gesang um Deutschland* (Heft 112) beginnt am Anfang eines neuen Teils ein neuer Sinnabschnitt, zu dem auch das Auftreten neuer Personengruppen gehört. In der Aufführung soll der Beginn eines neuen Teils nicht durch weitere Mittel wie Lichtwechsel o.ä. kenntlich gemacht werden.

Bei den Stücken ohne formal kenntlich gemachte Unterteilung in kleinere Abschnitte ist aber keineswegs immer die Einheit von Ort und Zeit gegeben, zwei Beispiele seien hier genannt. In *Der kupferne Aladin* (Heft 11) werden Wechsel des Schauplatzes einerseits durch Umbauten auf offener Bühne kenntlich gemacht,²⁹⁶ für die Darsteller bedeutet das, dass sie währenddessen in ihrer Rolle, sein müssen. An anderer Stelle verlassen die Figuren Aladin und Hassan sowie der ihnen folgende Ibrahim die Bühne, gehen durch die Zuschauerreihen und kehren dann wieder auf die Bühne zurück, die nun nicht mehr wie zuvor den Palast des Sultans, sondern eine Drachenhöhle darstellt. Dieser Schauplatzwechsel wird durch weitere theatrale Mittel wie Licht- und Toneffekte sowie Musik verdeutlicht: „Donner. Dann verfinstert sich die Bühne, schaurige Musik leitet die nun folgende große Gespensterszene ein.“²⁹⁷ In *Gudrun in der Normandie* (Heft 162), in dem es keine Einteilung in Szenen o. ä. gibt, ist es zum einen der Chor, der über das Fortschreiten der Zeit und

²⁹⁵ Die Hefte 33, 45, 47, 151 sowie 10 (ein Prolog und sechs Szenen) und 175 (ein Vorspiel und sechs Bilder).

²⁹⁶ Luserke, Martin: *Der kupferne Aladin* (1933), S. 24.

²⁹⁷ Ebd., S. 33.

das Vergehen mehrerer Jahre informiert²⁹⁸, andererseits sind auch Hinweise darauf in der Figurenrede anderer Figuren enthalten.²⁹⁹

6.4.5.2 Regiebemerkungen

Umfang, Häufigkeit und auch Funktion der Regiebemerkungen variieren von Stück zu Stück, in diesem Bereich gibt es eine große Bandbreite. So gibt es im Stück *Jugend an der Maschine* von Erich Krüger (Heft 148) auf 26 Seiten ganze vier Regiebemerkungen.³⁰⁰ Zur Spiel- und Sprechweise gibt es keine Hinweise, genauso wenig wie zum Bühnenbild. Auch gesonderte Spielanweisungen zum Stück z.B. durch den Autor werden nicht gegeben. Mirbt schreibt dazu in seinem Vorwort:

Mit Absicht wurde vermieden, dem Heft Spielanweisungen und sonstige Hinweise mit auf den Weg zu geben. Das Sprechchorspiel ist so stark vom Wort aus bestimmt, daß jeder, der vom Wort gefangen ist, auch die Form finden wird, in der er dieses Bekenntnis zur Arbeit zu Gehör bringt.³⁰¹

Autor und Herausgeber setzen also voraus, dass Spielleiter und Spieler den Text zunächst durchdringen, sich als vom Wort ‚gefangen nehmen‘ lassen, um dann selber Ideen für eine Umsetzung zu entwickeln. Da das Stück möglichst in einer Fabrik gespielt werden soll³⁰², sind ein Bühnenbild und eine spezielle Ausstattung nicht nötig, Umbauten und ähnliches sind daher ebenfalls nicht notwendig. Deshalb sind Regiebemerkungen zu diesen Bereichen nicht erforderlich. Auch andere Stücke der *Münchener Laienspiele* enthalten nur sehr wenige Regiebemerkungen, wie z.B. *Heiliger Schwur* (Heft 111), *Gesang um Deutschland* (Heft 112) oder *Wir tragen die Fahne* (Heft 139). In letzterem wird zumeist nur der Einsatz eines Trommelwirbels angegeben³⁰³, bei den anderen hier genannten Stücken sind es nahezu ausschließlich Anmerkungen dazu, welche Figuren sich wann wohin bewegen. Viele der Stücke enthalten häufige, aber kurze Regiebemerkungen, wie z.B. *Die natürliche Nachtigall* (Heft 45), *Krippenspiel für Kinder* (Heft 108), *Die Geschichte einer Mutter* (Heft 149), die zumeist ebenfalls Hinweise zu Bewegungen der Figuren

²⁹⁸ „Es rauscht das Meer. / Die Jahre gehn.“ (Colberg, Erich: Gudrun in der (1938), S. 18.) und „Jahr um Jahr verrinnt.“ (ebd., S. 22.).

²⁹⁹ „Gudrun: [...] / Es ist kalt. Der Winter beginnt. / Drittes Mädchen. Der Winter – zum dreizehnten Mal.“ (ebd.).

³⁰⁰ „Musik“ (S. 5), „Schweigen“ (S. 12), „steigern bis zu rasendem Tempo“ (S. 18), „Das Lied geht über in brausende Orgelmusik“ (S.31). Alle Seitenangaben beziehen sich auf Krüger, Erich: Jugend an der (1936).

³⁰¹ Ebd., S. 3.

³⁰² Vgl. ebd.

³⁰³ So z.B. auf S. 7 oder S. 14. (Siehe Hupp, Friedrich: Wir tragen die (1935).). An einer Stelle wird in einer Regiebemerkung beschrieben, wie der Chor sich positionieren soll: „Die neue Jugend: (bat unterdessen auf den Seiten rechts und links vor der Bühne als Chor für die kommenden Lieder Aufstellung genommen).“ (ebd., S. 8.).

beinhalten, oder, wie im Fall des Krippenspiels, z.B. angeben, ob der nachfolgende Text gesungen werden soll.

In den bisher genannten Beispielen haben die Regiebemerkungen einen eher technischen Charakter, sie beziehen sich zumeist darauf, dass eine bestimmte Bewegung o.ä. stattfinden soll, nicht aber wie, also mit welchem Ausdruck oder welcher Intention. Es gibt jedoch auch zahlreiche Stücke, in denen Regiebemerkungen eine Affektbeschreibung enthalten und so näher bestimmen, wie eine bestimmte Figur spricht bzw. welche Gefühle oder Stimmungen sie zum Ausdruck bringt. Dies kann zum Beispiel durch Ein-Wort-Anweisungen wie „ärgerlich“³⁰⁴, „bedauernd“³⁰⁵ oder „Hämisch.“³⁰⁶, geschehen, aber auch in ganzen Sätzen wie „Gerlinde hält beherrscht an sich.“³⁰⁷ oder „Er geht schweigend weiter und schleppt sich mit der Kiepe ab“.³⁰⁸ Bei ersterem Beispiel handelt es sich um eine etwas ausführlichere Form einer Spielanweisung ähnlich den oberen, die sich auf eine gerade nicht sprechende Figur bezieht. Hier wird deutlich gesagt, wie Gerlinde sich verhält: Sie hält beherrscht an sich. Das zweite gewählte Beispiel ist auf zwei Ebenen zu lesen. Zunächst ist der Regiebemerkung zu entnehmen, dass er (= Jörg) weitergeht, nichts sagt und eine Kiepe trägt. Durch die Wahl des Verbes schleppen wird jedoch zusätzlich verdeutlicht, wie Jörg geht. Er „schleppt sich mit ihr ab“, was bedeutet, dass sie schwer ist, ihm das Gehen daher schwerer fällt und er möglicherweise langsamer, schwerfälliger und unsicherer geht als zuvor ohne die Kiepe. Über die rein faktischen Informationen, was passiert, wird hier also auch deutlich, wie es passiert, wie Jörg agiert.

Es gibt auch Stücke mit Regiebemerkungen, in denen ausführlich das Bühnenbild bzw. der Schauplatz beschrieben werden, z.B. in *Ein lustiges Stücklein vom Wolf und den sieben kleinen Zicklein* (Heft 90). Hier heißt es am Anfang des Stücks:

Die Bühne zeigt einen Ziegenstall, wenn möglich eine Ziegenhöhle, auf keinen Fall also eine gute Stube. Alles muß sehr einfach aussehen, so, als wenn sich Jungens im Walde eine Höhle gebaut haben. Das Bild von der Kuh auch recht kindertümlich und mit Buntstiften ausgemalt. Viel Heu und Stroh muß da herumliegen. Tisch und Bänke so roh wie möglich. Statt der Bank können auch alte Kisten zu Sitzgelegenheiten benutzt werden. Auch die Uhr mit einem gemalten Ziffernblatt sehr einfach. Vielleicht ein alter Schrank, auf dessen Tür die Vorderansicht einer Uhr auf Papier angeheftet ist. – ³⁰⁹

³⁰⁴ Cordes, Margarethe: Eine Spitzbubenkomödie (1941), S. 8.

³⁰⁵ Dietrich, Christof: Der Riese und (1935), S. 49.

³⁰⁶ Magiera, Georg: Die goldenen Träume (1941), S. 12.

³⁰⁷ Colberg, Erich: Gudrun in der (1938), S. 20.

³⁰⁸ Cordes, Margarethe: Die zertanzten Schuhe (1940), S. 7.

³⁰⁹ Colberg, Erich: Ein lustiges Stücklein (1933), S. 5.

Dies ist nur das erste Drittel der Regiebemerkung. Hier wird recht detailliert beschrieben, welche Elemente das Bühnenbild enthalten soll, wie diese wirken sollen, für die Uhr, die wie in der Märchenvorlage eine große Standuhr sein soll, wird sogar ein konkreter Umsetzungsvorschlag genannt. Die Regiebemerkung, die kleingedruckt etwa zwei Drittel der Seite umfasst, gibt noch Hinweise zum Kostüm der Zicklein-Darsteller und der alten Ziege. Außerdem wird der Anfang der Szene, der aus Spiel ohne Text besteht, beschrieben. Sie erfüllt also mehrere Funktionen: Beschreibung des Schauplatzes bzw. Information über das Bühnenbild, Hinweise zu Kostümen und Spiel- bzw. Handlungsanweisungen. In der Regiebemerkung werden die Spieler direkt angesprochen, in Zusammenhang mit der Beschreibung der Kostüme heißt es: „An der Oberseite der Bilder [...] befestigt ihr eine Schnur, und jedes Zicklein hängt sich so ein Bild vor die Brust. Das wirkt lustig, und die Kinder wissen gleich, warum ihr das macht, denn bei ihren Spielen im Freien machen sie es auch oft so.“³¹⁰ Der Autor nutzt die Regiebemerkung, also, um mit den aufführenden Jungen zu kommunizieren.

Ähnlich zum letztgenannten Zitat werden auch die spielenden Jungen in *Hoch lebe die Seeräuber!* von Erich Colberg (Heft 118) in einer Regiebemerkung direkt angesprochen: „Aber nun spielen, ihr Lausejungen! Sonst schlafen euch die Zuschauer ein! Denkt an das, was ich im Vorwort gesagt habe!“³¹¹ Es entsteht der Eindruck, dass der Verfasser des Stücks, der auch das Vorwort verfasst hat, direkt mit den Spielern Kontakt aufnehmen möchte, um ihnen letzte wichtige Hinweise für ihr Spiel zu geben bzw. sie an bereits zuvor gegebene Anweisungen und Ratschläge zu erinnern.

In einigen Stücken umreißen Regiebemerkungen in wenigen Zeilen Szenarien für auf die Bühne zu bringende Szenen. So wird zu Beginn des Stücks *Der kupferne Aladin* (Heft 11) der Konflikt zwischen drei miteinander konkurrierenden Prologen eschrieben, die sich schließlich einigen und dann gemeinsam im Chor sprechen.³¹² Auch in *Der Räuberjunge* (Heft 116) wird in der Regiebemerkung direkt zu Beginn des Stückes daran erinnert, dass vor die Aufführung „natürlich“ ein Prolog gehöre, für dessen Ablauf einige grobe Vorschläge (z.B. Streit mit dem Souffleur) gemacht werden.³¹³ Besonders lange Regiebemerkungen enthält das Stück *Nordpolfahrt* (Heft 71), dadurch werden zum Teil längere Handlungsabschnitte wiedergegeben.³¹⁴

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Colberg, Erich: *Hoch lebe die* (1935), S. 15.

³¹² Vgl. Luserke, Martin: *Der kupferne Aladin* (1933), S. 6–7.

³¹³ Vgl. ders.: *Der Räuberjunge* (1934), S. 5.

³¹⁴ Vgl. Colberg, Erich: *Nordpolfahrt* (1935), S. 24.

Vereinzelte Regiebemerkungen scheinen eher für einen Leser als für einen Zuschauer gedacht zu sein, da sie Informationen vermitteln, die nicht direkt in Bühnenhandlung zu übersetzen sind bzw. den zeitlichen oder räumlichen Rahmen einer Aufführung des Stückes sprengen würden. Hierzu ein Beispiel aus *Die goldenen Träume* (Heft 175), wo es zu Beginn des dritten Bildes in einer Regiebemerkung heißt:

Jörg ist manche Straße gewandert und ist immer frohen Mutes gewesen, solange er noch ein wenig Geld in der Tasche hatte. Da es aber verbraucht ist, sucht er bei irgendeinem Meister etwas zu verdienen. Überall wird er abgewiesen, weil er doch kein Handwerk gelernt hat; und auf „goldene Träume“ legen die Handwerksmeister keinen Wert, denn sie schlafen mit ihrem Bärenrausch auch ohne Träume sehr gut.³¹⁵

Danach folgt eine Szene, in der Jörg vergeblich bei zwei Handwerksmeistern, dem Bäckermeister Brezel und dem Schuhmachermeister Knieriem, um Arbeit fragt. Wie in der Regieanweisung angedeutet, wird er abgewiesen, auch wegen der Erwähnung der Träume, die unter anderem als „Narrenspossen [sic]“ abgetan werden.³¹⁶ Die Regiebemerkung nimmt also Details der folgenden Handlung vorweg. Sie liefert aber auch Informationen, die über die Figurenrede oder das Bühnengeschehen nicht vermittelt werden, z.B., dass Jörg guten Mutes war, solange er noch ein bisschen Geld besaß. Dieser Teil von Jörgs Wanderung wird also nur dem Leser des Stücktextes direkt bewusstgemacht. Ein Darsteller des Jörg kann diese Information aber ebenfalls nutzen, als Hintergrundinformation über die Figur (sozusagen als Teil einer Rollenbiographie), die sich möglicherweise in einigen Elementen der Darstellung niederschlagen könnte. Vorstellbar wäre z.B., dass Jörg bei der Anfrage an den Bäckermeister noch optimistischer ist als bei der nächsten an den Schuhmacher.

Wie zu Beginn dieses Teilkapitels über Regiebemerkungen bereits bemerkt, sind diese in Form, Umfang und Funktion vielgestaltig und von Stück zu Stück (und teilweise auch innerhalb eines Stückes) höchst unterschiedlich. Eine generelle Aussage, wie Regiebemerkungen in den *Münchener Laienspielen* aussehen oder was sie auszeichnet, kann also nicht getroffen werden.

6.4.5.3 Illusionsbrechung

In mehreren Stücken wird die Illusion der (Bühnen-)Handlung durchbrochen. Dies geschieht z.B., indem Figuren des Stückes aus ihren Rollen heraustreten, wie der vermeintliche Schneider Flips am Ende des Stückes *Eine Spitzbubenkomödie* (Heft 47): „Flips: [...] (*Zu den Zuschauern*) Man klatsche

³¹⁵ Magiera, Georg: *Die goldenen Träume* (1941), S. 18.

³¹⁶ Ebd.

Beifall, die Komödie ist zu Ende, die Schauspieler empfehlen sich.“³¹⁷ Im Ersten Bild von *Die goldenen Träume* (Heft 175) wendet sich eine der Figuren, der zweite Dorfjunge, direkt ans Publikum, um es zum Mitsingen zu animieren.³¹⁸ Im *Musikantenmärchen* (Heft 99) wendet sich der Esel gleich zu Beginn des Stücks direkt an das Publikum: „Da staunt ihr wohl! Jetzt kommt Besuch / aus eurem alten Märchenbuch! / Ich bin der Esel, von dem ihr gelesen, / daß er so sehr musikalisch gewesen!“³¹⁹ In einem anderen Stück wird zu Beginn sehr deutlich auf den Aufführungscharakter des Bühnengeschehens hingewiesen, nämlich in *Ein lustiges Stücklein vom Wolf und den sieben kleinen Zicklein* (Heft 90), dessen Anfang hier besonders ausführlich zitiert werden soll, da ansonsten die unten folgenden Ausführungen nicht nachvollziehbar wären:

([...] *Wenn der Vorhang aufgeht, dann toben die sieben Ziegenjungen auf der Bühne herum. [...] Mäh springt dann plötzlich von der Erde auf und sieht mit Schrecken, daß der Vorhang schon aufgezogen ist. Er reißt die anderen Zicklein von der Erde auf.*)
Mäh: Es geht ja schon los! Der Vorhang ist auf!
 Nun hört mal endlich zu toben auf!
 Das Spiel beginnt doch!
 Nun seid doch still,
 weil ich, der Mäh, jetzt reden will!
Das kleinste Zicklein: Ooooooch! Bäh und Hoppel, nun guckt doch mal,
 da sind lauter kleine Kinder im Saal!
(Sie kugeln nun tobend und schreiend herunter)
Hoppel: Fein! Da muß ich mal runtergehn!
Bockebein: Die muß ich mir mal bei dicht besehn!
Uebermut: Ich bin schon unten! Hier unten ists fein!
Mäh: Wir spielen Suchen! Meckerschnut muß sein!
 [...]

Meckerschnut: (immer suchend) Wartet nur, ich habe euch bald!
(Wütend weiter suchend)
 Kinder, bitte, helft ihr mir mal!
(Wenn nun die Kinder zu rufen anfangen, dann spricht Mäh von der Bühne)
Mäh: Ruhe, ihr da unten im Saal!
 Ich muß doch den Kindern erst sagen,
 warum wir solche Kappen mit Hörnern tragen
 Ich, der große Mäh, und die, die da runtergesprungen,
 wir sind nämlich sieben Ziegenjungen [...].³²⁰

In dieser Textstelle sind die Ebenen von Realität, Illusion des Bühnengeschehens und (vermeintlicher) Brechung dieser Illusion miteinander verwoben. Mäh tritt auf und bemerkt, dass der Vorhang bereits offen ist, das Spiel also schon begonnen hat, woraufhin er die anderen

³¹⁷ Cordes, Margarethe: Eine Spitzbubenkomödie (1941), S. 54.

³¹⁸ „Der Zweite: [...] (Zu den Zuschauern.) Also bitte, singt alle unser Ständchen mit.“ (Magiera, Georg: Die goldenen Träume (1941), S. 8).

³¹⁹ Colberg, Erich: Das Musikantenmärchen (1934), S. 7.

³²⁰ Ders.: Ein lustiges Stücklein (1933), S. 5–7.

ermahnt, leise zu sein. Auch die anderen bemerken die Kinder im Saal, die nun von Nahem betrachtet werden sollen. Keines der Zicklein tritt dabei jedoch aus seiner Rolle heraus, das kleinste Zicklein und Mäh reden die anderen mit den Zicklein-Namen an, nicht mit (erfundenen) Namen der darstellenden Jungen. Auch im Verhalten bleiben die Ziegenjungen in ihren Rollen, indem sie herumtoben und Verstecken spielen. Durch Mäh's Worte wird deutlich, dass eine Theateraufführung zu erwarten ist, wodurch das Geschehen auf der Bühne als Spiel zu identifizieren ist. Gleichzeitig wird die Illusion der Bühnensituation jedoch aufrechterhalten, da die „Zicklein“ sich weiterhin wie Zicklein verhalten. Meckerschnut interagiert mit dem Publikum, er bittet die zuschauenden Kinder – geradezu im Stil einer Kaspertheateraufführung – ihm bei der Suche nach den anderen Zicklein zu helfen. Die Kinder werden so für einen Moment selber Teil des Spiels beziehungsweise können durch ihre Äußerungen Einfluss darauf nehmen – zumindest so weit, wie Meckerschnut darauf eingeht. Dieses stete Changieren zwischen Spiel und Realität wird weitergeführt, wenn Mäh, der in seiner Rolle als ältester Ziegenjunge bleibt, den zuschauenden Kindern die Kostüme der Jungen (Kappen mit Hörnern) erläutert und sich dann als Mäh vorstellt. Die Illusion wird zwar als solche sichtbar gemacht, sie wird jedoch nicht aufgehoben. Anschließend an das oben aufgeführte Zitat beschreibt Mäh, wo sie sich gerade aufhalten (im Ziegenstall), dann stellen auch die anderen sechs Ziegenjungen sich vor, zum Schluss das kleinste Zicklein. Es entwickelt sich ein Streit darum, dass der Jüngste oft besondere Leckerbissen (Salat statt Gras) bekomme. Die Auseinandersetzung wird von der hinzukommenden Mutter unterbunden.³²¹ Die Vorstellungsrunde gleitet also unmerklich in die ‚eigentliche‘ Handlung hinüber.

Einen Hinweis auf den Aufführungscharakter des Bühnengeschehens gibt es auch in einem anderen Stück, in Colbergs *König Winter* (Heft 64). Im Ersten Bild erhält König Winter einen Telefonanruf:

König Winter: [...] (*Das Telephon klingelt*)
 Hallo! – – Hier Nummer Einhundertvier!
 König Winter! – – Hauptquartier!
 (*Er ist verwirrt, man merkt, dass er aus dem Gespräch nicht schlau wird*)
 Da werde doch der Kuckuck draus schlau?!
 Der Zwergkönig Mausegrau?
 Ich wüßte nicht – – ich hat nicht die Ehr!
 Nanu, hör ich denn schon so schwer!
 Hallo? – – Jaja, – ja, – ich versteh:
 Ein Jugendspiel in Eis und Schnee?! [Hervorhebung im Original, B.K.]
 Es heißt „König Winter“. – – Hier erster Akt!
 (*Zum Publikum*)
 Ob der mich da nur schabernackt?

³²¹ Vgl. ebd., S. 7–9.

(*Wieder am Hörer*)

Mitspielen? – – Sie??? Unmöglich Mann!!

Sie stehn ja nicht auf dem Programm!

Im ersten Akt? – Unmöglich! Nein!

Hier kommen sie [sic] nicht herein!

(*Hängt energisch den Hörer an, dann zum Publikum*)

Ich bitte dahinten die Türen zu,

sonst läßt uns der Mausegrau doch nicht in Ruh.

Na, das ist nun ein schöner Kitt,

der Kerl, der spielt doch gar nicht mit.

Nanu, wer kommt?

(*Ein Briefträger erscheint, in der Hand ein Telegramm*)

Briefträger: Ein Telegramm!

(*König Winter setzt sich vor Schreck auf einen Stuhl und spricht ganz fassungslos*)

König Winter: Das steht auch nicht auf dem Programm!

Heut geht auch alles rein verquer!³²²

Offensichtlich bittet also Mausegrau, der Zwergkönig, darum, im bereits laufenden Theaterstück namens *König Winter* noch mitwirken zu dürfen. König Winter ist nicht etwa deshalb erschüttert, weil er erkennt, eine Figur in einem Bühnenstück zu sein – dessen ist er sich bewusst –, sondern weil Dinge passieren, die nicht passieren sollten. Der Zwergkönig, den König Winter nicht einmal kennt, „spielt doch gar nicht mit“, hat also kein Recht, einfach anzurufen und mitspielen zu wollen. Auch das Telegramm „steht nicht auf dem Programm“, ist also nicht vorgesehen. Diese Abweichungen vom vorgegebenen Handlungsablauf verwirren ihn bis hin zur Fassungslosigkeit. König Winter ist sich bewusst, eine Figur in einem Bühnenstück zu sein, es gibt aber keine Distanzierung des Darstellers von der Rolle. Wiederum wird das Bühnengeschehen als Illusion, als Spiel gezeigt, die Realitätsebene kommt jedoch nicht zum Vorschein. Die – für das Publikum erheiternde – Situation wird noch auf die Spitze getrieben, als der König kurz darauf verhindern muss, dass der Vorhang zu früh fällt („*König Winter*: [...] / Nein, nein! Noch nicht den Vorhang runter, / die Sache wird ja immer bunter [...].“³²³) und dann plötzlich der Zwergkönig vor ihm steht, der es nun also doch geschafft hat, irgendwie in das Stück hereinzukommen. Winters Bewusstsein, Figur eines Theaterstücks zu sein, spielt im weiteren Verlauf der Handlung dann keine Rolle mehr. Auch andere Figuren lassen nicht erkennen, dass sie sich im Klaren sind, Teil eines Theaterstückes zu sein. Nur am Ende des Stücks wendet sich König Winter noch einmal ans Publikum.³²⁴

³²² Colberg, Erich: *König Winter* (1934), S. 10–11.

³²³ Ebd., S. 12.

³²⁴ „(*zum Publikum*): Meine Damen und Herren! Schluß! Ende! Aus! / Ein Ende mit Schrecken, ein Ende mit Graus!“ (ebd., S. 43.).

In *Der Räuberjunge* (Heft 116) ist es die Figur des – im Personenverzeichnis nicht aufgeführten – Souffleurs, die die Illusion des Bühnengeschehens als solche in Erinnerung ruft. Allein durch seine Auftritte – er steigt vermutlich aus dem Souffleurkasten³²⁵ – ruft der Souffleur in Erinnerung, dass es sich beim Geschehen auf der Bühne um ein Schauspiel handelt. Er tritt an den Übergängen zwischen den Bildern des Stücks, also zwischen erstem und zweitem, zweitem und drittem sowie drittem und viertem Bild, in Aktion. Beispielhaft sei hier das Ende des dritten Bildes zitiert:

Souffleur: So wandert das entmenschte Paar
Durch einen Abend, der ganz wunderbar.
Im Tal versinkt in Dämmerung schon die Stadt.
Jetzt sind wir vor'm Palast, der marmorglatt.
Dort der Balkon – Beleuchtung etwas schwächer! –
Dort liegen Fräulein Angelas Gemächer.
Nun wird es Nacht, der Mond erhebt sich klar –
Naturgetreu – er spricht sogar.³²⁶

An dieser Textstelle lassen sich alle Funktionen, die die Auftritte des Souffleurs haben, zeigen. Zum einen informiert er hier darüber, was die beiden Figuren, die zuletzt auf der Bühne waren – Strappagola und Strangulino, das „entmenschte Paar“ – im Folgenden tun. Dadurch erhält der Rezipient des Stückes mehr Informationen darüber, wie die Figuren sich verhalten, was sie als nächstes tun werden. Der Souffleur beschreibt außerdem den Schauplatz, den die Bühne im folgenden Bild darstellen soll, einen Platz vor dem Palast (der Herzogin), der auch einen Balkon hat, der zu Angelas Räumlichkeiten gehört. So kann ohne Bühnenbild und ohne Umbauten von einem Schauplatz zum anderen gewechselt werden. Auch die Tageszeit, zu der das nächste Bild spielt – Nacht –, wird von ihm erwähnt. Diese wird zusätzlich durch schwächer werdende Beleuchtung angedeutet, die sich allerdings erst auf einen Hinweis des Souffleurs hin ändert. Er hat also offensichtlich den Ablauf und den Fortgang der Handlung im Blick. Des Weiteren kündigt der Souffleur den Mond an, der als Personifikation sofort darauf – erstmals im Stück – auftritt. Er ist durch die vorhergehende Einführung sofort erkennbar. Nicht zuletzt hat der Souffleur auch eine wertende, kommentierende Funktion, im vorliegenden Zitat bewertet er z.B. Strappagola und Strangulino, die soeben den alten Apfelsinenhändler Antonio umgebracht haben, als „entmenschtes Paar“, während er den Abend im Kontrast dazu als „wunderbar“ bezeichnet. Der Souffleur ist es auch, der das Stück beschließt: „Das freut mich; wie die Zeit verflog! / Das Stück

³²⁵ Vgl. z.B. Luserke, Martin: *Der Räuberjunge* (1934). S. 26: „Wenn es hell wird, steigt der Souffleur heraus und spricht“.

³²⁶ Ebd., S. 55.

ist aus, die Spieler leben hoch!³²⁷ Damit macht er noch einmal unmissverständlich deutlich, dass das vorherige Geschehen ein Spiel war, das nun vorbei ist.

Einen Souffleur, der plötzlich auf der Bühne steht gibt es auch in *Das Abenteuer in Tongking* von Martin Luserke (Heft 10), einem Stück über Schiffbrüchige, die mit Konflikten untereinander und einer Gruppe von „Wilden“ zu kämpfen haben. Aufgabe dieses „Souffleurs“ ist es im Prolog, die eigentliche Erzählerfigur, den „Autor“, zur Eile zu mahnen, damit das Stück endlich anfangen könne: „*Souffleur: (taucht empor) / Das wird zu lang. Wir müssen jetzt beginnen. / Man wird schon ungeduldig drinnen! [...] So kommt doch jetzt zum Anfang endlich mal!*“³²⁸ Der angesprochene „Autor“, der angibt, das Stück verfasst zu haben, begrüßt die Zuschauer und stellt das Stück vor, wofür zusätzlich zum abgedruckten Text „einige anzügliche aktuelle Verse“ einzufügen seien, so eine Regiebemerkung.³²⁹ Zum Abschluss des Prologs stellt er die Figuren des Stücks vor. Während des Stücks bleibt er auf oder vor der Bühne, wie seiner Beschreibung im Personenverzeichnis zu entnehmen ist³³⁰, und wendet sich immer wieder an das Publikum, unter anderem mit Deutungen und Vorausdeutungen zum Verhalten einzelner Figuren (z.B. „Er lügt, das ist doch offenbar, / Paßt auf, gleich wird’s euch allen klar.“³³¹), mit Erklärungen, warum die Handlung des Stücks verläuft, wie sie verläuft (z.B. „Ich konnte das nicht anders machen, / Ein Trauerspiel ist nun mal nicht zum Lachen.“³³²), mit Äußerungen über die Qualität seines Stücks (z.B. „Unglaublich fast, und doch ist’s wörtlich wahr, / Mein Stück ist einfach wunderbar!“³³³) oder mit Gefühlsausbrüchen („*Autor: / Ich wein, ich wein! / (Er weint)*“³³⁴). Zu Beginn der einzelnen Szenen gibt der „Autor“ jeweils eine kurze Einführung zum Schauplatz der nun folgenden Szene³³⁵ und teilweise auch zu dem, was in der Szene passieren wird.³³⁶ Gelegentlich wendet er sich an die Figuren des Stücks (z.B. „O flieht doch schnell, [...]“³³⁷), die ihn aber nicht beachten und nicht mit ihm kommunizieren. Es scheint, als könnten sie ihn nicht wahrnehmen. Auch der Souffleur aus dem

³²⁷ Ebd., S. 70.

³²⁸ Luserke, Martin: *Das Abenteuer in Tongking. Ein Exotisches Spiel*. 3. Aufl. 5. Tausend. München: Christian Kaiser 1933 (=Münchener Laienspiele 10), S. 6.

³²⁹ Ebd., S. 5.

³³⁰ „Er [...] bleibt dann während des Spiels vorn stehen, ab und zu Bemerkungen einwerfend.“ (ebd., S. 4).

³³¹ Ebd., S. 9.

³³² Ebd., S. 11.

³³³ Ebd., S. 19.

³³⁴ Ebd., S. 60.

³³⁵ Siehe ebd. S. 22, 28, 36, 40 und 42.

³³⁶ Siehe ebd. S. 28 und 42.

³³⁷ Ebd., S. 51.

Prolog taucht noch einmal auf, in der sechsten Szene kommentiert er das Geschehen und gibt der Figur Oes Ratschläge bzw. ermuntert sie zu bestimmten Handlungen. Da Oes es nicht schafft, sich selbst zu töten, greift der Souffleur schließlich ein und erschlägt ihn: „*Souffleur*. Ich helf gleich nach! / *Oes*: Was bleibt mir übrig als des Schwertes Knauf - / (*Souffleur kriecht heraus und schlägt Oes tot*)“³³⁸. Die übrigen Figuren bemerken den „Souffleur“ ebenso wenig wie den „Autor“. Durch diese beiden Figuren wird stetig die Fiktionalität des Geschehens, das von einem Menschen erdacht wurde, bewusstgemacht und die Handlung kommentiert. Auch das Schlusswort gehört dem „Autor“, der meint: „War das nicht schön?“³³⁹ Er bildet also Anfangs- und Endpunkt des Stückes *Das Abenteuer in Tongking*.

Das Stück *Schneewittchen* von Erich Colberg (Heft 128) enthält ein Spiel im Spiel. Es beginnt damit, dass ein Mädchen anderen aus einem Märchenbuch vorliest. Gemeinsam entschließen sie sich, das Märchen *Schneewittchen* zu spielen. Die Rollen werden verteilt und die Handlung des Stücks setzt an dem Punkt der Märchenhandlung ein, an dem die Mädchen zuvor aufgehört haben, vorzulesen bzw. das Märchen nachzuerzählen. Auf der Bühne werden die Mädchen der Rahmenhandlung zu Figuren des Märchens wie Schneewittchen, der bösen Königin oder den sieben Zwergen.³⁴⁰ Der Spielcharakter des Bühnengeschehens ist also offensichtlich. Er wird jedoch im weiteren Verlauf des Stücks nicht wieder thematisiert, auch nicht am Ende des Stücks. Weder wird die Rahmenhandlung wieder aufgegriffen noch gibt es eine Hinwendung zum Publikum, durch die die Illusion des Bühnengeschehens durchbrochen würde. Ebenfalls ein Spiel im Spiel bietet *Das Kind im Schnee. Ein Weihnachtsspiel für Kinder* (Heft 160). Etwa die Hälfte des Stückes zeigt die Vorbereitungen für ein Krippenspiel. Ein Lehrer liest Kindern – Mädchen und Jungen – die Weihnachtsgeschichte vor. Diese soll gespielt werden, Rollen und Kostüme werden verteilt. Mitunter gibt es ein wenig Streit, besonders um die Rollen der Maria und des Joseph, die bei der Aufführung ältere Kinder/ Jugendliche spielen sollen, und nur in der Probe von zweien der anwesenden Kinder. Der Lehrer lässt die Kinder einen kurzen Moment allein, um auf die Suche nach den fehlenden Kostümen für Maria und Joseph zu gehen. Als er zurückkommt, haben sie die Stube ebenfalls verlassen, da eines der Mädchen meinte, draußen das Jesuskind und seine Eltern gesehen zu haben. Sie war nach Hause gegangen, um einen Ersatz für ein in der Kostümtruhe fehlendes Engelskostüm zu besorgen. Zum Lehrer stößt der Wirt. Dieser wird dargestellt von

³³⁸ Ebd., S. 61.

³³⁹ Ebd., S. 62.

³⁴⁰ Vgl. Colberg, Erich: *Schneewittchen* (1941), S. 5–11.

Christian, der zuvor bereits als Darsteller des Wirts identifiziert worden war.³⁴¹ Jetzt wird seine Figur allerdings nicht mehr als Christian, sondern als Wirt bezeichnet.³⁴² Als solcher kündigt er Maria, Joseph und das Jesuskind an, die er draußen getroffen habe. Der Lehrer ist verwirrt: „Ich verstehe ihn nicht. Weiß nicht, was er meint. / Sie träumen wohl alle, wie mir scheint.“³⁴³ Nun beginnt das Krippenspiel: „(Er [der Lehrer, B. K.] *bleibt während des nun beginnenden Krippenspiels bei Seite*)“.³⁴⁴ Den Beginn markiert der Eintritt eines fremden Mannes und einer fremden Frau in den Raum, die Kinder verhalten sich im Folgenden so, als wären der Mann und die Frau Joseph und Maria und ihr Kind Jesus. Das Paar bezeichnet sich selbst allerdings nie mit diesen Namen. Im Gegenteil gibt es eindeutige Hinweise darauf, dass sie nicht Joseph und Maria sind. So sagt der Mann: „Merkst, Frau: wie mir gleich geschienen ist, / sie halten uns für den heiligen Christ, / die Kinder. Sie glauben, wir sind / Maria und Joseph. Und unser Kind / wäre der Heiland.“³⁴⁵ Ihnen ist bewusst, dass ein Krippenspiel gespielt wird³⁴⁶, sie wollen die Illusion der Kinder aber nicht zerstören.³⁴⁷ Die Kinder kommen nach und nach als Hirten, Engel und Könige hinzu, dies sind nun auch die entsprechenden Sprecherbezeichnungen. Der Ablauf entspricht im Großen und Ganzen dem eines gewöhnlichen Krippenspiels. Am Ende verlassen Mann, Frau und Kind die Bühne durch den Zuschauerraum, die Kinder und der Lehrer ziehen, *O du fröhliche* singend, hinterher. Das ‚Missverständnis‘ wird also nicht aufgelöst, auch die Spiel-im-Spiel-Situation wird nicht durch eine Rückkehr aus den Krippenspiel-Rollen in die Figuren der Rahmenhandlung beendet. Gerade dadurch, dass der Zuschauer (oder Leser) weiß, dass die Kinder nicht das ‚echte‘ Christkind und seine Eltern beschenkt haben, bekommt ihr Handeln eine umso größere Bedeutung. Sie haben einer Familie in Not geholfen und im Sinne der christlichen Nächstenliebe gehandelt, wofür der Mann ihnen vor dem gemeinsamen Auszug noch dankt und einen Wunsch für sie ausspricht: „Mög euch der liebe Herrgott schenken, / was ihr euch wünscht. Doch dies vor allen: / Frieden und den Menschen ein Wohlgefallen!“³⁴⁸

³⁴¹ „Lehrer: [...] Wo ist der Wirt? / Christian: Hier bin ich schon.“ (Wiemer, Rudolf Otto: *Das Kind im* (1937), S. 19–20).

³⁴² „Der Wirt: (*Christian stürzt atemlos herein*) Platz! Sie kommen!“ (ebd., S. 29.). Zum Vergleich siehe das Zitat in der vorhergehenden Fußnote.

³⁴³ Ebd., S. 30.

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ Ebd., S. 30–31.

³⁴⁶ „Der fremde Mann: Sie spielen, wies scheint.“ (ebd., S. 31.).

³⁴⁷ „Der fremde Mann: Wir müssen sie schon im Glauben lassen.“ (ebd., S. 33.).

³⁴⁸ Ebd., S. 39.

Eine andere Variante der Methode ‚Spiel im Spiel‘ bietet das Stück *Hoch lebe die Seeräuberei!* von Erich Colberg (Heft 118). Das Stück handelt von einer Fahrt nach Amerika, die mehrere Jungen mit einem Segelboot unternehmen. Von Anfang an ist nicht nur den Zuschauern, sondern auch den Jungen selber – bis auf Fritz – klar, dass es sich nicht um ein echtes Schiff handelt, was z.B. deutlich wird, als sie Fritz erklären, dass sie nicht genug Stoff für die Segel hatten, so dass sie sich diese jetzt vorstellen müssten.³⁴⁹ Dennoch agieren sie, als würden sie mit einem echten Schiff einen echten Ozean überqueren. Die Illusion wird jedoch gestört, als Karls‘ Mutter aus dem Publikum heraus ihrem Sohn verbietet, weiterzuspielen: „Karl! Karl! / Ist der Bengel schon wieder beim Spiel! / Oooch! Mit den Straßenjungen! / Das ist zuviel!! / Sofort scherst du dich jetzt hierher!“³⁵⁰ Er verlässt das Schiff und die Bühne und mit der „Frau“ (seiner Mutter) den Saal.

Auf ganz andere Weise als in den zuvor genannten Beispielen kommt es in *B 7 Q 3.8* von Martin Luserke (Heft 12) zu einem Bruch der Illusion. Zu Beginn der einzelnen Szenen werden Transparente gezeigt, die den Schauplatz der nun folgenden Szenen nennen, meistens nur in knappen Worten wie „Transparent: In der Turbinenkammer“³⁵¹ oder „Transparent: Zehntausend Meter über dem Stromlauf des Niger.“³⁵² Nur im Falle der ersten Szene fällt es etwas detaillierter aus: „Transparent: 50 Meter tief – Betriebszentrale Dynamo-Galerie im Dreikontinente-Kraftwerk Mi-to-meer. 400 m Differenz, Sonne pumpt kostenlos.“³⁵³ Diese Methode erinnert an die Verfremdungseffekte des Epischen Theaters, zu den beispielsweise auch Schilder oder Spruchbänder gehören, die die Handlung einer Szene vorwegnehmen (z.B. in Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* oder seinem *Leben des Galilei*). Dies passiert in *B 7 Q 3.8* nicht, hier beschränken sich die Transparente auf die Angabe des Schauplatzes und eventuell noch der Tageszeit („Transparent: Tagesanbruch auf dem Cimborasse-Massiv.“³⁵⁴). Dennoch fungieren auch sie als Mittel der Illusionsbrechung.

Eine zusammenfassende Bemerkung zum Aufbau der untersuchten *Münchener Laienspiele* ist nahezu nicht möglich, da die Stücke eine sehr große Bandbreite aufweisen, sowohl was den Umfang, als auch die verschiedenen weiteren untersuchten Punkte wie z.B. Regiebemerkungen oder die zuletzt besprochenen in manchen Stücken vorhandenen Mittel der Illusionsbrechung angeht. Gerade

³⁴⁹ Vgl. Colberg, Erich: *Hoch lebe die* (1935), S. 12–13.

³⁵⁰ Ebd., S. 25.

³⁵¹ Luserke, Martin: *B 7 Q 3.8* (1925), S. 54.

³⁵² Ebd., S. 87.

³⁵³ Ebd., S. 6.

³⁵⁴ Ebd., S. 35.

diese Vielfalt scheint daher kennzeichnend, es gibt keinen typischen Aufbau eines *Münchener Laienspiels*.

6.4.6 Musik

Der Einsatz von Musik in den *Münchener Laienspielen* ist in Art, Umfang und Funktion innerhalb der einzelnen Texte sehr unterschiedlich. Sechs der untersuchten Stücke³⁵⁵ kommen komplett ohne Musik aus, außerdem alle Spiele der Sammlung *Tiermaskenspiele* (Heft 150) und sieben von neun Spielen aus der Sammlung *Wir spielen* (Heft 76). In allen übrigen Stücken soll Musik mehr oder weniger häufig und intensiv eingesetzt werden, in Form einzelner Lieder³⁵⁶, die gesungen werden oder als einleitende oder begleitende Musik zu einzelnen Szenen. In einigen Stücken spielt Musik eine sehr große, geradezu unverzichtbare Rolle. In manchen davon taucht sie in Form von Instrumentalmusik auf, die bestimmte Personengruppen begleitet oder bestimmten Szenen eine besondere Atmosphäre verleiht, bei anderen singen die Personen des Stücks viele Lieder. Hervorstechende Beispiele für den erstgenannten Fall (Instrumentalmusik) sind einige Stücke aus der Feder von Martin Luserke, dem Mirbt eine „leidenschaftliche Musikalität“³⁵⁷ bescheinigt, namentlich die Stücke *Der kupferne Aladin* (Heft 11), in dem u.a. arabische Musik bei den Einzügen der Hofgesellschaft, Zaubermusik zum Verdeutlichen der Zauberkräfte der Fee und „schaurige Musik“³⁵⁸ als Einleitung zu einer Gespensterszene Verwendung finden, *Der unsichtbare Elefant* (Heft 33), für das Luserke rät, „sich geeignete Musik selbst herauszusuchen und zu arrangieren“³⁵⁹ und in dem Musik zur Verdeutlichung von Schauplatzwechseln eingesetzt wird (z.B. S. 25), *Der Brunnen If* (Heft 34), wo Musik unter anderem die Tänze im und um den Brunnen herum begleitet, sowie *Der Räuberjunge* (Heft 116), in dem die erste und vierte Szene jeweils durch eine Hauptmelodie und verschiedene musikalische Einlagen geprägt werden. Auch in Georg Magieras *Die goldenen Träume* (Heft 175) spielt der Einsatz von instrumentaler Musik eine große Rolle, sie begleitet die Auftritte der goldenen Träume wie auch der bösen Geister.

In anderen Stücken werden, wie bereits erwähnt, besonders viele Lieder verwendet, so im *Krippenspiel für Kinder* (Heft 108), in das viele Weihnachtslieder eingebaut sind. In *Wir tragen die Fahne* von Friedrich Hupp (Heft 139) treten verschiedene Gruppen aus der deutschen Geschichte auf,

³⁵⁵ Die Hefte mit den Nummern 12, 47 (bis auf den Einsatz von Glocken), 64, 97, 112 und 114.

³⁵⁶ Als Lied wird hier vereinfachend und musikwissenschaftlich unpräzise jegliche Form von Gesang mit oder ohne Musikbegleitung bezeichnet.

³⁵⁷ Luserke, Martin: *Der Räuberjunge* (1934), S. 3.

³⁵⁸ Ders.: *Der kupferne Aladin* (1933), S. 33.

³⁵⁹ Ders.: *Der unsichtbare Elefant* (1936), S. 5.

die jeweils ein ganz bestimmtes Lied (meist ein Soldatenlied) singen, das die einzelne Gruppe näher beschreibt oder eine gewisse Signalwirkung ausstrahlt, außerdem werden Lieder aus dem Liedgut der HJ gesungen.³⁶⁰ Das Stück *Ein Frühlingspiel* von Christof Dietrich (Heft 40) enthält ebenfalls viele Lieder, in denen zumeist der Frühling begrüßt wird. Auch *Das Musikantenmärchen* (Heft 99), das an die *Bremer Stadtmusikanten* angelehnt ist, lebt, wie der Titel es erwarten lässt, von viel Musik. Auf 43 Seiten werden hier acht verschiedene Lieder gesungen, jedes der Tiere hat sein eigenes Lied. Auch in *Zirkus Knirps* (Heft 121) wird viel gesungen, zu Beginn, zwischen den einzelnen Zirkusnummern und am Schluss.

In schon angesprochenen *Musikantenmärchen* (Heft 99) ist Musik bzw. das Musizieren ein wichtiger Teil der Handlung, die Protagonisten sind Musiker. Ähnlich verhält es sich in *Die zertanzten Schuhe* (167). Hier ist der nächtliche Tanz der Prinzessinnen mit den Prinzen Teil der Handlung, und zu Tanz gehört selbstverständlich Musik.³⁶¹ In beiden Fällen handelt es sich um Bühnenmusik im engeren Sinne bzw. um Inzidenzmusik.³⁶²

Bei 13 Stücken³⁶³ werden die Noten für eines oder mehrere im Stück vorkommende Lieder im Anhang abgedruckt, bei fünf von ihnen wird auf dem Titelblatt auf eine Musik- oder Liedbeilage hingewiesen.³⁶⁴ Trotz der großen Bedeutung, die Musik in vielen der untersuchten Stücke zukommt, werden die Komponisten nur in zwei Fällen explizit auf dem Titelblatt erwähnt. Hierbei handelt es sich um *Das Musikantenmärchen* (Heft 99), bei dem es heißt *Mit einer Musikbeilage von Heribert Grüger* und um *Jugend an der Maschine* von Erich Krüger (Heft 148), auf dessen Titelseite *Musik von Heinz Reiber* vermerkt ist. In drei Heften wird auf Liederhefte oder -bücher verwiesen, in denen im Stück verwendete Lieder zu finden seien. Unter dem Personenverzeichnis von *Wir tragen die Fahne* (Heft 139), in dem sehr viele Lieder gesungen werden, ist zu lesen: „Die Lieder stehen in ‚Singendes Volk‘ und in ‚Blut und Ehre‘.“³⁶⁵ Im Anhang zum *Krippenspiel für Kinder* (Heft

³⁶⁰ Im Einzelnen sind folgende Lieder vorgesehen: S. 6: ein nicht näher genanntes Fahnenlied, S.7/8: *Unsre Fahne flattert uns voran* (Fahnenlied der HJ), S. 10/11: *Nach Ostland geht unser Ritt*, S. 12/13: *Wir sind des Geyers schwarze Haufen, heia, oho!* (Lied aus der Jugendbewegung, Musik von 1919), S. 14: *Trum trum...* (ein ‚Landsknechtslied‘, von Walter Gättke?), S. 18: *Prinz Eugen, der edle Ritter* (Volkslied aus dem 18. Jahrhundert), S. 20: 6. Strophe von *Vivat, jetzt geht's ins Feld*, S. 23/24: *Lützows wilde, verwegene Jagd* (Text Theodor Körner, Musik Carl Maria von Weber), S. 25: ein Lied über das Bewachen der Fahne, S. 28: *Deutschland, Deutschland über alles...*, S. 31: *Brüder in Zechen und Gruben, Brüder, ihr hinter dem Pflug...*, S. 41: *So führe, du Fahne der neuen Zeit*, S. 43: das *Horst-Wessel-Lied*.

³⁶¹ Vgl. Cordes, Margarethe: *Die zertanzten Schuhe* (1940), S. 54–55.

³⁶² Vgl. [Artikel] *Bühnenmusik* (1977), S. 84: „Dementsprechend ist B[ühnenmusik] im Schausp[iel] ein vom Dichter vorgeschriebener unentbehr[licher] Bestandteil des Bühnengeschehens (Inzidenzmusik, z.B. Signale, Fanfaren, Jagdmusik, Aufzüge, Märsche, Tanzmusik, instrumental begleitete Lieder u. Gesänge) [...]“

³⁶³ Es handelt sich dabei um die Hefte mit den Nummern 40, 90, 99, 108, 118, 119, 121, 125, 128, 138, 145, 148 und 149.

³⁶⁴ Bei den Heften mit den Nummern 99, 119, 138, 145 und 149.

³⁶⁵ Hupp, Friedrich: *Wir tragen die* (1935), S. 4.

108) findet sich folgender Hinweis: „Die Lieder sind meistens bekannt und sind außerdem zu finden in ‚Lieder um Weihnachten‘, herausgegeben von Walther Kittlitz, Agentur des Rauhen Hauses, Hamburg 26.“³⁶⁶ Auch in *Heiliger Schwur* (Heft 111) wird auf Publikationen anderer Verlage verwiesen, auf *Wolgadentsche Volkslieder*, erschienen bei de Gruyter in Berlin, sowie auf *111 Lieder*, das im Verlag Gesellschaft für pädagogischen Bedarf in Danzig veröffentlicht wurde.³⁶⁷ Mit Genehmigung eines anderen Verlages, Ludwig Voggenreiter aus Potsdam, konnten Text und Melodie des Liedes *Ein junges Volk steht auf* im Anhang an das gleichnamige Stück³⁶⁸ bzw. an dessen spätere Ausgabe *Es ward ein Volk*³⁶⁹ (Heftnummer jeweils 138) abgedruckt werden.

Am Ende von einigen Stücken wird von den Darstellern gemeinsam ein Lied gesungen, zum Teil unter Einbeziehung des Publikums.³⁷⁰ Dass das Publikum einbezogen werden soll – also mitsingen soll – wird explizit am Ende von drei Stücken erwähnt. Das Stück *Das Musikantenmärchen* von Erich Colberg (Heft 99) endet zunächst mit einem Lied, das die Musikanten spielen und singen. In der nachfolgenden Regiebemerkung aber heißt es: „Nun können noch mehrere lustige Lieder gesungen werden. Wenn der Zuschauerkreis klein ist, dann klettern die Musikanten wieder in den Saal und die Zuschauer singen mit.“³⁷¹ Ein Einbeziehen der Zuschauer wird also als mögliche Option für den Abschluss des Stückes vorgestellt. Am Ende von *Hoch lebe die Seeräuberin!* (Heft 118), ebenfalls von Colberg, sollen die Zuschauer das Seeräuberlied mitsingen – zumindest ist das ein Ziel, dass der Autor in seinen Spielanweisungen den Darstellern mit auf den Weg gibt.³⁷² In den Stücktext ist eine dementsprechende Aufforderung an die Zuschauer o. ä. allerdings nicht eingebaut worden, weder in die Figurenrede noch in die Regiebemerkungen. Am Ende des Stückes *Kolonnen marschier!* von Wilhelm Maria Mund (Heft 104) heißt es in einer Regiebemerkung: „Hell strahlt das Licht auf die Scharen herab. Ein Kampflied verbindet sie und die Gemeinde der Schauer und Hörer.“³⁷³ Ebenfalls ohne Nennung eines konkreten Titels heißt es am Ende von *Das Reich* (Heft 102): „Da bricht aus der Gemeinschaft das große Kampflied und das Spiel geht zu Ende.“³⁷⁴

³⁶⁶ Linke, Johannes: Krippenspiel für Kinder (1936), S. 22. Darunter sind Text und Noten des Liedes *Es hat sich halt eröffnet*... abgedruckt, da dieses als eher unbekannt eingeschätzt wird.

³⁶⁷ Siehe Peuckert, Will-Erich: *Heiliger Schwur* (1934), S. 6.

³⁶⁸ Altendorf, Werner: *Ein junges Volk* (1935), S. 21–23.

³⁶⁹ Ders.: *Es ward ein* (1938), S. 22–24.

³⁷⁰ Am Ende der Hefte 99, 103, 104, 108, 118, 119, 128, 138, 139, 148 und 172. Das Stück *Geschichte einer Mutter* (Heft 149) endet auch mit einem Lied, dieses wird allerdings nur von der Mutter gesungen.

³⁷¹ Colberg, Erich: *Das Musikantenmärchen* (1934), S. 49.

³⁷² Vgl. ders.: *Hoch lebe die* (1935), S. 6. „[...] und dann werdet ihr es auch ganz sicher erreichen, daß das Seeräuberlied am Schluß alle Zuschauer mitsingen, dann ist es erst richtig fein!“

³⁷³ Mund, Wilhelm Maria: *Kolonnen marschier!* (1934), S. 21.

³⁷⁴ Ders.: *Das Reich* (1934), S. 17.

Welches Kampflied hier jeweils gesungen werden soll, wird nicht näher ausgeführt, das bleibt also der Entscheidung der jeweiligen Spielgruppe überlassen. Zweckmäßig wäre es, ein bekanntes Lied zu wählen, so dass alle ohne Vorbereitung mitsingen können. Das sieht auch der Autor so, der im Anschluss an *Das Reich* unter der Überschrift *Vorschläge für die Aufführung* empfiehlt, „Kampflieder, die möglichst viele kennen“ zu wählen. Die Zuschauer sollten um den Schauplatz herum zwischen den Chören stehen und alle Lieder möglichst mitsingen.³⁷⁵ In den anderen Fällen, in denen als Abschluss eines Stückes gesungen werden soll, werden die Titel der Lieder genannt oder sogar die Texte abgedruckt. Teilweise handelt es sich dabei um eher unbekannte Lieder, *Schneewittchen* (Heft 128) endet mit einem *Waldkonzert* genannten Lied von Wilhelm Kothe, das aus dem 19. Jahrhundert stammt.³⁷⁶ *Jugend an der Maschine* (Heft 148) von Erich Krüger soll mit einem Lied namens *Vorwärts, marschieren, du Arbeitsmann* beendet werden, dessen Melodie im Anhang des Stückes abgedruckt ist. Die übrigen Stücke enden mit bekannteren Liedern, *Im Waldhaus* (Heft 103) mit *Wann wir schreiten Seit' an Seit'*, das *Krippenspiel für Kinder* (Heft 108) und das Stück *Das Kind im Schnee* (Heft 160) werden beide mit dem Weihnachtslied *O du fröhliche* beendet. Das Stück *Deutschland wir kommen!* von Hans Scheu (Heft 119) wird mit dem Fahnenlied der HJ beschlossen, von dem nur der Titel, *Unsre Fahne flattert uns voran*, abgedruckt ist. Altendorfs Stück *Ein junges Volk steht auf* (Heft 138) endet mit dem gleichnamigen Lied, ebenso wie die Stückausgabe von 1938, die den Titel *Es ward ein Volk* trägt. Text und Noten finden sich jeweils im Anhang. Das Horst-Wessel-Lied beschließt – mit vollständig abgedrucktem Text – das Stück *Wir tragen die Fahne* von Friedrich Hupp (Heft 139). Colbergs *Das Gesetz des Ritters* (Heft 172) endet mit dem Lied *Nur der Freiheit gehört unser Leben* des nationalsozialistischen Liederdichters Hans Baumann, von dem wiederum nur der Titel angegeben wird. Bei den letztgenannten, bekannteren Liedern ist es möglich, dass die Zuschauer bei Aufführungen der Stücke in den Gesang einfielen – Melodien und Texte dürften im ‚Dritten Reich‘ jeweils hinlänglich bekannt gewesen sein. Eine Aufforderung zum Mitsingen an das Publikum erfolgt in den Stücktexten aber nicht. Eine solche gibt es aber im Vorspiel zu *Die goldenen Träume* (Heft 175). Zwei Dorfjungen singen ein spöttisches ‚Schlaflied‘³⁷⁷, um den Träumer Jörg aufzuwecken, und sollen versuchen, das Publikum zum Mitsingen zu bewegen:

Der Zweite: Du, da müssen aber alle mitsingen, sonst hört er es nicht. (*Zu den Zuschauern.*)
Also bitte, singt alle unser Ständchen mit! (*Der „Zweite“ muß es nun versehen, alle zum Mitsingen zu veranlassen.*)³⁷⁸

³⁷⁵ Ebd., S. 18.

³⁷⁶ Colberg, Erich: *Schneewittchen* (1941), S. 47–48. Die Noten sind auf S. 54–55 abgedruckt.

³⁷⁷ „Schlaf, Jörg, schlaf, / du schläfst als wie ein Schaf. / Die Arbeit, die gefällt dir nicht, / du schläfst sogar bei Tageslicht. / Schlaf, Jörg, schlaf.“ (Magiera, Georg: *Die goldenen Träume* (1941), S. 8.). Eine Melodie ist nicht angegeben, Wortwahl und Metrum legen aber nahe, diese Zeilen auf die Melodie des Schlafliedes *Schlaf, Kindlein, schlaf* zu singen.

³⁷⁸ Ebd.

Gleich zu Beginn werden die Zuschauer des Stückes also zum Mitmachen animiert. Wenn sie darauf eingehen, dann verspotten sie Jörg, den Protagonisten des Stückes, der in den folgenden Szenen als positive Figur gezeichnet wird, von den besagten Dorfjungen und später von seinem Bruder und verschiedenen Handwerksmeistern jedoch Ablehnung und Spott erfährt. Indem die Zuschauer sich – eventuell – den Jungen anschließen und mitsingen, werden sie zum Bestandteil einer Welt, von der Jörg abgelehnt wird. Im Laufe des Stückes hat Jörg jedoch Erfolg, er rettet mit seinen Träumen den König, besiegt einen bösen Zauberer und darf am Ende die Prinzessin heiraten. Sein Bruder Hinnerk dagegen, der den Hof geerbt hat, gibt das Geld mit vollen Händen aus.³⁷⁹ Das Publikum dürfte also bemerken, dass die ablehnende Haltung dem Träumer gegenüber falsch war. Möglicherweise kommt es zu einer Art ‚Aha-Effekt‘, der umso größer ist, wenn man zu Beginn des Stückes noch selber in das Spottlied eingestimmt hat, also auch selber aktiv über Jörg geurteilt hat.

Im Stück *Zirkus Knirps* (Heft 121) werden die Zuschauer nicht explizit dazu aufgefordert, mitzusingen, aber bereits im Vorwort zur ersten Auflage heißt es: „Zudem geben die Lieder allen Spielenden und Zuschauenden jenen Zusammenhalt, den im Kinderspiel das gesprochene Wort nie in demselben Maße geben kann.“³⁸⁰ Das verbindende Moment der Musik wird also erkannt. Die Äußerung kann auch so gelesen werden, dass die Melodien und Texte der Lieder die Zuschauer in stärkerem Maße ‚mitnehmen‘ als das Stück selber. Im Vorwort zur zweiten Ausgabe empfiehlt der Herausgeber Rudolf Mirbt aufführenden Spielgruppen, die Liedtexte für die Zuschauer auf Zetteln abzudrucken, damit diese mitsingen könnten. Offenbar hatten sich die Lieder, die häufig im Stück gesungen werden, als wahre ‚Ohrwürmer‘ erwiesen.³⁸¹

Musik ist, wie gezeigt werden konnte, ein nicht nur häufig verwendetes, sondern auch ungemein vielfältig eingesetztes Gestaltungselement innerhalb der *Münchener Laienspiele*. Sie ist Bestandteil der Handlung, überbrückt oder untermalt Umbauten, dient der Verstärkung oder Herstellung einer bestimmten Atmosphäre oder der Charakterisierung von Personen(gruppen). Sie bezieht das Publikum mit ein und kreiert so Gemeinschaft zwischen Spielenden und Zuschauenden. Außerdem geht Musik in verschiedenen Stücken mit Tanz einher. Dieses Gestaltungselement soll im Folgenden beleuchtet werden.

³⁷⁹ Ebd., S. 9.

³⁸⁰ Kempen, Hans: *Zirkus Knirps* (1935), S. 4.

³⁸¹ Vgl. dazu ders.: *Zirkus Knirps* (1938), S. 5: „[...] weil die Art und Weise, wie sie [die Lieder des Stückes, B.K.] gesungen werden, unsere Zuschauer zwingt, die Lieder nach einer Weile mitzusingen.“

6.4.7 Tanz

In neun der hier untersuchten *Münchener Laienspiele* spielt Tanz eine große Rolle. Im Stück *Der kupferne Aladin* von Martin Luserke (Heft 11) tanzen die Mädchen Aya und Ayescha „einen wunderschönen Tanz“³⁸², der sich zu einem Dolchtanz entwickelt.³⁸³ Später tanzen sie „den großen Tanz der Kupferlampe“³⁸⁴ und schließlich einen Zaubertanz, der sich „immer mehr zum Kampf um das Anzünden der Lampe“ entwickelt und so zu einem „dreifache[n] Tanz zwischen den Mädchen und dem Henker, der sie mit dem Schwert erschlagen will“, wird.³⁸⁵ Alle genannten Tänze sind für den Fortgang der Handlung von Bedeutung, so werden z.B. durch den letzten Tanz die in Kupferstandbilder verwandelten Liebsten der beiden Mädchen wieder lebendig.

In *Der unsichtbare Elefant* (Heft 33), ebenfalls von Luserke, sollen, falls das Stück als Bewegungsspiel gespielt wird, die Übergänge zwischen den Szenen bzw. Schauplätzen durch Musik und zum Teil auch durch Tanz gestaltet werden, wie der Übergang zum Zweiten Aufzug im folgenden Beispiel:

Beim Bewegungsspiel auf der offenen Podiumsbühne wird der Uebergang [sic] durch Musik und allmähliche Aufhellung dargestellt. Sklavinnen, die verschlafen auftreten, können durch einen Tanz das neuartige Milieu heraufführen.³⁸⁶

Der Tanz, der hier „das neuartige Milieu heraufführen“ soll, ersetzt also gegebenenfalls in Verbindung mit entsprechender Musik und Beleuchtung ein Bühnenbild bzw. die Umbauten zwischen den einzelnen Aufzügen oder Szenen, da durch diese Mittel neue Schauplätze eingeführt werden. Diese Art von Darstellung baut in stärkerem Maße auf die Phantasie des Publikums, das aktiver zuschauen muss, als wenn es illusionistische Bühnenbilder gäbe. Auch in einem weiteren Stück Luserkes, *Der Brunnen If* (Heft 34), wird getanzt, laut Vorbemerkung des Autors sind die „Tänze [...] sehr ausführlich gedacht.“³⁸⁷ So tanzt der Zauberer um das Brunnenloch herum³⁸⁸, seine Tochter Ilsebill tanzt zunächst „vor Bosheit“³⁸⁹, ohne einen bestimmten Zweck damit zu verfolgen. Später dann tanzt sie einen Zaubertanz, mit dem sie den Brunnen dazu bringt, nach der Prinzessin Sittah zu rufen. Nachdem mehrere Personen in den Brunnen gesprungen sind, werden

³⁸² Luserke, Martin: *Der kupferne Aladin* (1933), S. 28.

³⁸³ Ebd., S. 29–30.

³⁸⁴ Ebd., S. 41.

³⁸⁵ Ebd., S. 54.

³⁸⁶ Luserke, Martin: *Der unsichtbare Elefant* (1936), S. 20.

³⁸⁷ Ders.: *Der Brunnen If* (1936), S. 3.

³⁸⁸ Ebd., S. 6.

³⁸⁹ Ebd., S. 33.

diese durch einen Tanz der Brunnenkobolde umzingelt und bedroht.³⁹⁰ In einem anderen Stück Luserkes, *Das Abenteuer in Tongking* (Heft 10), wird ebenfalls getanzt. Über die Bedeutung des Tanzes für das Stück schreibt der Autor:

Dies Spiel ist ganz auf Pantomime, Tanz und Musik gestellt, der Dialog ist nur eingestreut. Man muß die Handlung und die Wirkung also in der Gesamtheit eines farbig-fantastischen Bewegungsspieles suchen. Der Tanz (im weitesten Sinne) ist im ganzen zeitlich noch länger als das gesprochene Spiel.³⁹¹

Unter Tanz „im weitesten Sinne“ fasst Luserke hier sicher auch die von Musik begleiteten Angriffe der „Wilden“ (z.B. S. 23-24) und möglicherweise auch die Kampfszenen (z.B. das Gefecht zwischen Don Diavolo auf der einen und dem Häuptling sowie dem Zauberer Oes auf der anderen Seite, S. 58-59). Explizit als „Tanz“ bezeichnet wird ein körperlicher Übergriff Bellas auf Jacopo: „*Bella: (prügelt Jacopo herein, der mit seinem Xylophon ständig Unfug macht, so daß ein Tanz entsteht)*“³⁹², an anderer Stelle wird in einer Regiebemerkung ein „getanzter Aufruhr“³⁹³ genannt. ‚Richtige‘ Tänze gibt es nur vereinzelt, so tanzt am Ende des Stückes der Geist der Häuptlingstochter Mao-ta langsam und feierlich im Hintergrund, während Angelo im Vordergrund stirbt.³⁹⁴

Für sein *Frühlingsspiel* (Heft 40) sieht auch der Autor Christof Dietrich einen großen Schwerpunkt im Tänzerischen. Das Spiel sei auf Musik und Tanz aufgebaut, auch die Kämpfe zwischen den Riesen und den Winden stellt er sich als Tänze vor. Er möchte, dass „die bewegten Tanzszenen [...] einen viel größeren Zeitraum einnehmen als die Wechselreden.“³⁹⁵ Neben den Tänzen, die die Kämpfe darstellen, gibt es im Stück den Triumphtanz der Eisriesen und Nordwinde³⁹⁶ sowie verschiedene Reigentänze, die der Frühling anführt.³⁹⁷ Im Vorwort zu *Das Musikantenmärchen* von Colberg (Heft 99) fordert Mirbt, dass Musik, Tanz und Schauspiel zusammenkommen bzw. er sieht hier in besonderem Maße die Möglichkeit, dass Mitwirkende aus allen drei Bereichen zusammenarbeiten, denn es gebe nur wenige Spiele, „die so selbstverständlich die lebendige Beziehung zwischen Spiel, Musik und Tanz erweisen.“³⁹⁸ In das Stück ist nämlich eingebaut, dass

³⁹⁰ Ebd., S. 46–50.

³⁹¹ Luserke, Martin: *Das Abenteuer in* (1933), S. 63.

³⁹² Ebd., S. 9.

³⁹³ Ebd., S. 38.

³⁹⁴ Vgl. ebd., S. 62.

³⁹⁵ Dietrich, Christof: *Ein Frühlingsspiel* (1936), S. 36.

³⁹⁶ Ebd., S. 25.

³⁹⁷ Ebd., S. 34.

³⁹⁸ Colberg, Erich: *Das Musikantenmärchen* (1934), S. 4.

eine Gruppe von Kindern Volkstänze tanzt. Diese Kinder sollen zunächst im Publikum sitzen, werden dann aber durch die Figuren des Stückes in das Spiel einbezogen und zum Tanzen aufgefordert.³⁹⁹ Auch Figuren des Stückes, nämlich Katze und Hund tanzen (und singen) gemeinsam, während der Esel dazu musiziert.⁴⁰⁰ Das Löschen der Lampen, durch das die hereinbrechende Nacht auf der Bühne dargestellt werden soll, soll laut Regiebemerkung ebenfalls tänzerisch durchgeführt werden.⁴⁰¹ In *Die zertanzten Schuhe* von Margarethe Cordes (Heft 167) ist Tanz Teil der Handlung des Stückes. Die drei Prinzessinnen schleichen nachts zu ihren Prinzen, mit denen sie dann tanzen.⁴⁰² Doch auch in den übrigen Szenen spielt Tanz eine Rolle: „Sobald die Prinzessinnen erscheinen, muß immer eine tänzerische Bewegung durch das jeweilige Bild gehen, damit es glaubhaft bleibt, daß die Prinzessinnen tanzen müssen, ob sie wollen oder nicht.“⁴⁰³ Ohne dass im eigentlichen Sinne getanzt wird, soll Tanz durch die tänzerisch anmutenden Bewegungen der Prinzessinnen also immer auf der Bühne präsent sein. Im Stück *Die goldenen Träume* von Georg Magiera (Heft 175) treten neben den übrigen Figuren zwei Gruppen auf, die „goldenen Träume“ und die „bösen Geister“.⁴⁰⁴ Der Autor schreibt im Vorwort: „Sie sind als Tanzgruppen gedacht und geben Gelegenheit, Wort, Tanz und Musik spielmäßig gemeinsam zu erarbeiten.“⁴⁰⁵ Die goldenen Träume treten jedoch nur einmal gleich zu Beginn des Stückes auf⁴⁰⁶, die bösen Geister immerhin zweimal⁴⁰⁷, beim ersten Mal beschworen vom bösen Zauberer Grimmbö, beim zweiten Mal von seinem Lehrling Troll.

Daneben gibt es vereinzelt auch in anderen Stücken kurze Tanzsequenzen oder Hinweise auf Tänze. Diese nehmen im Zusammenhang des Stückes aber keinen großen Raum ein. Im Märchenspiel *Die natürliche Nachtigall* von Margarethe Cordes (Heft 45) ist Tanz in einer Szene in die Handlung eingebaut. Prinz Bimbam, der vermeintliche Schweinehirt, macht Musik mit einer Knarre, zu der zunächst sein Diener Brimbö, dann auch die Prinzessin und ihre Hofdamen

³⁹⁹ Ebd., S. 14–15.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 12–13.

⁴⁰¹ Ebd., S. 15.

⁴⁰² Cordes, Margarethe: *Die zertanzten Schuhe* (1940), S. 54–55.

⁴⁰³ Ebd., S. 3.

⁴⁰⁴ Magiera, Georg: *Die goldenen Träume* (1941), S. 4.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 3.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 6.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 15–17 und S. 37–38.

tanzen.⁴⁰⁸ *Bärbel und die Haulemännlein* (Heft 151) endet mit einem Hochzeitszug und Tanz.⁴⁰⁹ Manchmal ist es, ähnlich wie in Luserkes oben bereits erwähntem Stück *Das Abenteuer in Tongking*, nicht Tanz im engeren Sinne, der in den Stücken eine entscheidende Funktion einnimmt, sondern verschiedene Arten von choreographierter Bewegung. In den *Tiermaskenspielen* von Karl Hahn (Heft 150), sind bestimmte koordinierte Bewegungsabläufe für einzelne Darsteller oder Darstellergruppen vorgesehen, wie der Verfasser schreibt:

Unsere Spiele werden nicht vom Wort allein, sondern ebenso von der Bewegung regiert. Charakteristische Bewegungen von einzelnen oder von Gruppen geben der Handlung entscheidende Wendungen, sind neuer Antrieb für sie, verändern phantasiemäßig den Schauplatz.⁴¹⁰

Auch hier sollen, wie in Luserkes Stück *Der unsichtbare Elefant*, Bewegungen eine Änderung des Schauplatzes verdeutlichen, sie tragen außerdem zur Charakterisierung der Figuren bei. Ihre Bewegungen sind ein wichtiger Bestandteil der Handlung des Stückes. So solle sich die Spielfläche in *Der Himmel stürzt ein* in Hof, Feld, Grube und dann wieder Feld verwandeln, ohne dass sich rein äußerlich etwas ändere. Ein Bühnenbild oder ähnliches ist hier nicht vorgesehen. Der Autor Erich Colberg legt viel Wert darauf, dass die auf einem Segelschiff spielenden Szenen seines Stückes *Hoch lebe die Seeräuberei!* (Heft 118) auch in ihren Bewegungsabläufen gut eingeübt werden:

Dieses Abenteuerspiel ist ganz auf Bewegung gestellt. Das Fahren auf diesem Segelschiff muß geübt werden. Auch das Segelhissen und -herunterholen, das Wellennehmen, das Absacken in ein Wellental müssen geübt werden. Man muß sehen, wie sich das Schiff auf die Seite legt und wie es sich dann wieder aufrichtet. Alles wird durch Gruppenbewegung erreicht. [...] Aber ihr müßt wirklich „Gruppe“ sein, es muß jeder immer auf den andern achten, keiner darf sich in diesem Schiff auf eigne Faust austoben!⁴¹¹

Auch wenn in diesem Stück nicht getanzt wird, so ist eine gemeinsame Bewegung als Gruppe, in der sich jeder an gemeinsam Erarbeitetes wie an eine Choreographie zu halten hat, zu einem großen Teil mitentscheidend für das Gelingen der Aufführung. Gleiches gilt für die übrigen oben erwähnten Stücke, in denen Tanz- oder Bewegungsgruppen eingesetzt werden. Durch das Einbeziehen dieser Gruppen eröffnen sich einerseits neue Möglichkeiten im Bereich Bühnengestaltung, es kann z.B. auf Bühnenbilder (weitgehend) verzichtet werden. Außerdem

⁴⁰⁸ Cordes, Margarethe: Die natürliche Nachtigall (1934), S. 40–44.

⁴⁰⁹ Dies.: Bärbel und die Haulemännlein. Ein Spiel für Kinder nach dem Grimmschen Märchen: Die drei Männlein im Walde. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 151), S. 77.

⁴¹⁰ Hahn, Karl: Tiermaskenspiele (1936), S. 3–4.

⁴¹¹ Colberg, Erich: Hoch lebe die (1935), S. 6.

bieten Tanzszenen eine Abwechslung im Handlungsablauf eines Stückes, die Theateraufführung wird so um eine weitere Kunstform bereichert, die andere Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten bietet. Darüber hinaus hat der Einsatz von Tanz- und Bewegungsgruppen in vielen Fällen noch einen ganz praktischen Nutzen: Sie bieten vielen Kindern oder Jugendlichen die Möglichkeit, an einem Stück mitzuwirken. Tanz wird dabei durchaus unterschiedlich verstanden, als Volkstanz wie in *Das Musikantenmärchen* (Heft 99), als Tanz einzelner Tänzerinnen (z.B. Ilsebill in *Der Brunnen* If oder Aya und Ayescha in *Der kupferne Aladin*), als Tanz von Gruppen wie in *Die goldenen Träume* und auch als, vermutlich eher improvisierter, einen Kampf darstellender Tanz wie in *Das Abenteuer in Tongking*.

6.4.8 Vorlagen und Quellen der Stücke

Bei einer nicht unerheblichen Anzahl der untersuchten Stücke handelt es sich um Märchenspiele, die zu einem Großteil auf literarischen Vorlagen basieren. Sechs Stücke sind Dramatisierungen Grimm'scher Märchen. Bei einigen ist die Quelle schon am Titel ersichtlich, so beruht Colbergs *Ein lustiges Stücklein vom Wolf und den sieben kleinen Zicklein* (Heft 90) auf *Der Wolf und die sieben Geißlein*, sein *Schneewittchen* (Heft 128) auf dem gleichnamigen Märchen und auch *Die zertanzten Schuhe* (Heft 167) von Margarethe Cordes sowie *Der gestiefelte Kater* (Heft 82) von Franz Pocci / Karl Jacobs gehen auf ein Märchen mit dem jeweils gleichen Titel zurück. Bei anderen Beispielen unterscheidet sich der Titel des Stücks von der Märchenvorlage, *Das Musikantenmärchen* (Heft 99) von Colberg geht auf *Die Bremer Stadtmusikanten* zurück, *Bärbel und die Haulemännlein* (Heft 151) von Cordes auf *Die drei Männlein im Walde* (auch *Die drei Waldmännlein*).⁴¹² Auch drei Märchen von Hans Christian Andersen lieferten die Vorlage zu jeweils einem Stück. Leibbrandts *Die Geschichte einer Mutter* (Heft 149) ist eine Bearbeitung des gleichnamigen Märchens, Cordes *Die natürliche Nachtigall* (Heft 45) eine Bearbeitung von *Der Schweinhirt* und ihre *Spitzbubenkomödie* (Heft 47) eine Version von *Des Kaisers neue Kleider*.

Die Stücke halten sich im Wesentlichen recht eng an ihre Vorlagen und unterscheiden sich von diesen im Handlungsablauf nur in Details. Häufig sind die dramatischen Texte gegenüber den Vorlagen aber ausgeschmückter, so haben viele Figuren, im Gegensatz zur Vorlage, Namen, z. B. die Protagonisten in der *Spitzbubenkomödie* (Heft 47) oder in *Die natürliche Nachtigall* (Heft 45). Auch die Zwerge in Colbergs *Schneewittchen* (Heft 128) und die Zicklein in seinem *Ein lustiges Stücklein vom Wolf und den sieben jungen Zicklein* (Heft 90) haben jeder bzw. jedes einen Namen. Teilweise fehlen den Stücken aber auch Aspekte des Märchens, so werden in Colbergs *Der Wolf und die sieben Geißlein*

⁴¹² Vgl. zu den genannten Märchen Rölleke, Heinz (Hrsg.): Brüder Grimm: Kinder- und (2010).

-Version (Heft 90) dem Wolf keine Steine in den Bauch genäht. Im Stück *Bärbel und die Haulemännlein* fehlt die zweite Hälfte der Märchenvorlage. Nach der Hochzeit des Königs mit der guten, hübschen Stieftochter – also der Bärbel des Stücks – spinnen die Stiefmutter und ihre Tochter im Märchen eine Intrige gegen die Königin, die am Ende aber aufgedeckt wird, so dass die Bösen ihre Strafe erhalten. Dieser Teil der Handlung fehlt in Cordes' Bühnenfassung komplett.

Bei anderen Märchenspielen sind die Vorlagen nicht so leicht zu identifizieren bzw. sie sind nicht eindeutig oder haben scheinbar nur in einigen Punkten als Inspirationsquelle gedient. Auf der Titelseite des Märchenstücks *Der Räuberjunge* (Heft 116) von Luserke ist als zweiter Untertitel zu lesen „Nach einem Volksmärchen“. Aber weder in Mirbts Vorwort noch im Nachwort Luserkes wird dieses Märchen erwähnt. Da die Handlung des Stücks in Italien, genauer gesagt in Siena, angesiedelt ist, könnte ein italienisches Märchen als Vorlage gedient haben. Eine konkrete Vorlage konnte jedoch nicht ausfindig gemacht werden. Dies muss nicht bedeuten, dass es keine Vorlage gibt, aber das Schweigen über eine solche sowohl von Mirbts als auch von Luserkes Seite lässt diese Option recht naheliegend erscheinen. Der Hinweis auf ein Volksmärchen auf dem Titelblatt wäre somit eine falsche Information, bei der es sich entweder um eine Versehen handeln könnte oder um eine Art bewusst eingesetzte Authentisierungsstrategie. *Die goldenen Träume* (Heft 175) von Magiera erinnert vom Titel her an das Kunstmärchen *Die goldenen Träume* von Isolde Kurz aus dem Jahr 1890.⁴¹³ Die Handlung des Märchens und des Bühnenstücks haben jedoch so gut wie keine Gemeinsamkeiten. Anders als Hans, der Protagonist in Kurz' Märchen, der seine Träume verkauft, ohne sie aber nicht glücklich wird, sie zurückkauft und einsam stirbt, nimmt die Geschichte für den Jörg des Stückes einen glücklichen Ausgang, er heilt den schlaflosen König und darf die Prinzessin heiraten. Die Handlung ist hier, im Gegensatz zum düsteren Kunstmärchen, eine konventionelle Märchenhandlung mit einem Helden, der auf Wanderschaft geht, eine Prinzessin erobert und dazu Aufgaben bewältigen muss und am Ende das bekommt, was er sich gewünscht hat. Lediglich das Motiv der goldenen Träume, die ihren Träumer aus der Wirklichkeit in ein Traumland bringen und ihn dadurch glücklich machen, ist in beiden Märchen vorhanden. Ob Magiera das Märchen von Kurz kannte oder ob die Übereinstimmung im Motiv der goldenen Träume nur ein Zufall ist, muss Spekulation bleiben.

Neben Märchen gibt es für einige der untersuchten *Münchener Laienspiele* auch andere Vorlagen. Auf einer Heiligenlegende, nämlich der des Drachentöters Georg, beruht *Das Spiel vom Sankt Georg* (Heft 5) von Alwin Müller. Mirbt verweist in seinem Vorwort zur 2. Ausgabe von 1931 sogar auf eine konkrete Vorlage, die Handschrift eines Augsburger Bürgers, die im Jahr 1856 von Benedikt

⁴¹³ Kurz, Isolde: Phantasien und Märchen. Leipzig: Göschen 1890.

Greiff im wortgetreuen Abdruck in der *Germania* veröffentlicht worden sei.⁴¹⁴ Im Stück *Der Riese und der Hirtenknabe* (Heft 17) ist ein Hirtenjunge namens Georg schlauer und mutiger als alle Würdenträger, Stadtbediensteten und Soldaten ist und rettet eine Stadt vor einem Riesen rettet. Das Stück wird durch seinen Untertitel, *Ein Spiel zum Georgstag*, und die in einer Regiebemerkung gegebene Anweisung, dass der Darsteller des Hirtenknaben den Zug zum Festplatz anführen solle⁴¹⁵, ebenfalls in den Umkreis der Legende von St. Georg bzw. in das Brauchtum zum Georgstag eingeordnet. Das *Krippenspiel für Kinder* (Heft 108) und *Das Kind im Schnee. Ein Weihnachtsspiel für Kinder* (Heft 160) folgen beide in ihren Krippenspielhandlungen den Darstellungen der Geburt Christi aus der Bibel und sind Vertreter des schon seit dem 19. Jahrhundert existierenden Genres des Krippenspiels.⁴¹⁶ Im Falle von *Das Kind im Schnee* kommt noch eine Rahmenhandlung hinzu, die von den Vorbereitungen zur Aufführung des Krippenspiels erzählt. *Gudrun in der Normandie* (Heft 162) von Erich Colberg folgt in der Handlung dem Kudrunteil des mittelhochdeutschen Heldenliedes *Kudrun*.⁴¹⁷ Die übrigen der untersuchten Stücke haben keine erkennbaren oder in den Vorworten erwähnten expliziten Vorlagen. Auch sie können aber in einzelnen Motiven oder im Aufbau anderen Stücken oder literarischen Vorlagen ähneln.

6.5 Sprachliche Gestaltung der Figurenrede

6.5.1 Stücke in Versen

Die Mehrheit der untersuchten Stücke, nämlich 27 Bände, ist in gebundener Sprache verfasst.⁴¹⁸ Die häufigste Versform ist der Freie Knittelvers⁴¹⁹, z.B. im *Krippenspiel für Kinder* (Heft 108): „Josef: / Nun ja, das ist freilich wunderbar, / er leuchtet gar so hell und klar. / Aber komm, Maria, halt dich schön still, / Weil unser Kindlein jetzt schlafen will.“⁴²⁰ Abweichend davon werden in einigen Stücken neben Paarreimen auch Kreuzreime verwendet, z. B. in *König Winter* (Heft 64). Die meisten Figuren sprechen in sich paarweise reimenden Versen, die Schneejungen aber in Kreuzreimen:

⁴¹⁴ Müller, Alwin: *Das Spiel vom* (1931), S. 3.

⁴¹⁵ Im Text heißt es: „Spieler und Zuschauer ordnen sich und ziehen, Georg an der Spitze, zum Festplatz. Dort wird, alter Sitte gemäß, der Georgstag mit Wettkämpfen und jugendlichen Spielen feierlich begangen. Der Hirtenknabe bleibt der König des Festes.“ (Dietrich, Christof: *Der Riese und* (1935), S. 89).

⁴¹⁶ Vgl. die entsprechenden Ausführungen in Kapitel 2.2 dieser Arbeit bzw. in Brunken, Otto: *Theater für Kinder* (2008).

⁴¹⁷ Den mittelhochdeutschen Text und eine Übertragung ins Neuhochdeutsche bietet Störmer-Caysa, Uta (Hrsg.): *Kudrun. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch*. Stuttgart: Reclam 2010 (=Reclams Universal-Bibliothek Nr. 18639).

⁴¹⁸ Im Einzelnen sind dies die Bände 5, 9, 10, 11, 34, 40, 64, 71, 76, 90, 99, 102, 108, 111, 112, 114, 116, 118, 119, 121, 138, 139, 148, 149, 160 (hier wird nur am Anfang aus der Bibel vorgelesen, ansonsten Verse), 162, 172.

⁴¹⁹ In dieser Versform ist lediglich der Endreim (Paarreim) fest vorgegeben. Die Anzahl der Hebungen liegt in der Regel bei vier, kann aber auch darüber oder darunter liegen. Die Zahl der Silben ist ebenfalls nicht festgelegt. Vgl. Wagenknecht, Christian: *Deutsche Metrik* (1999), S. 40 und S. 45.

⁴²⁰ Linke, Johannes: *Krippenspiel für Kinder* (1936), S. 13.

„Zweiter Schneejunge: / [...] / Der Winter kommt, die Flüsse krachen, / die Wolken sind voll Schnee und schwer / die Schnee- und Nordlandsjungen lachen, / der Frost liegt draußen überm Meer.“⁴²¹

Auch in anderen Stücken werden Paarreime und Kreuzreime nebeneinander verwendet, so in *Nordpolfahrt* (Heft 71) oder in *Jugend an der Maschine* (Heft 148), wo das Reimschema teilweise innerhalb der Figurenrede einer Figur wechselt:

2. *Stimme*: Ich komme vom Hinterhof, vierter Stock.
Die Häuser geballt. Und Block an Block,
keuchend an seiner geduckten Last,
wie er dem Bruder ins Herzblut faßt.
An den Bruder drüben bin ich gebunden,
überall steh ich in seiner Not.
Mit ihm hab ich den Glauben an Deutschland gefunden,
mit ihm teil ich Hunger und Sehnsucht und Brot.⁴²²

Das Reimschema dieser Textstelle ließe sich als aa bb cdcd darstellen, auf zwei Verspaare folgen vier durch Kreuzreim miteinander verbundene Zeilen. Direkt vor dem gewählten Zitat ist folgende Textstelle zu finden:

Wir halten still die Hände auf
und schwingen in dem Sonnenlauf
mit Bäumen, Blatt und Blüten hin
und sind beglückt in allem drin.
Und fern sind Wunden, Brand und Wind.
So singt der Tag die Stunden hin,
und in den Nächten baut der wache Sinn
in Sternenweiten seinen Lauf
und holt den jungen Tag herauf
und ist so selig wie ein Kind.⁴²³

Hier ist ein etwas komplexeres Reimschema zu finden, das sich als aa bb c bb aa c beschreiben lässt. Die hier mit b und c bezeichneten Endungen sind zudem noch über eine Assonanz miteinander verbunden (z.B. Wind – hin).

In *Gesang um Deutschland* (Heft 112) werden der Rufer und die verschiedenen Chöre durch unterschiedliche Endreimformen voneinander abgesetzt. Der Rufer spricht in Paarreimen, die verschiedenen Chöre sprechen Paarreime, Kreuzreime oder auch im Reimschema abcb. Ebenfalls verschiedene Reimformen gibt es in Hupps *Wir tragen die Fabne* (Heft 139). Meist wird in

⁴²¹ Colberg, Erich: *König Winter* (1934), S. 27.

⁴²² Krüger, Erich: *Jugend an der* (1936), S. 23.

⁴²³ Ebd., S. 22–23.

Paarreimen gesprochen, gelegentlich gibt es aber auch Kreuzreime (S.8, S.10, S.13). In mehreren Stücken gibt es Textpassagen ohne Endreime, etwa Chorpasagen in *Gudrun in der Normandie* (Heft 162), einzelne Stellen in *Das Reich* (Heft 102), *Heiliger Schwur* (Heft 111) und *Deutschland wir kommen!* (Heft 119).

Neben der Verwendung von Endreimen und der Einhaltung eines gewissen Versmaßes zeigt die Figurenrede der in gebundener Sprache verfassten Stücke verschiedene rhetorische Stilmittel wie beispielsweise Alliterationen (z.B. „Und brachen besseres Brot“⁴²⁴ oder „doch die Fahne flatterte hoch und hehr“⁴²⁵), Anaphern und andere Formen der Repetitio (z.B. „Du weißt es nicht? / Eine Million ists, die leiser spricht. / Eine Million, die drüben ruht, / Eine Million aus eurem Blut, / Eine Million aus deiner Zeit.“⁴²⁶ oder „*Gudrun*: Ich hasse dein Mitleid wie deinen Fluch! / Ich hasse die Mutter, die dich trug! / Ich hasse dich und Hartmuts Werben! / Ich glaube an euer sichres Verderben! / Ich glaube an ein Ende der Not!“⁴²⁷) oder Akkumulationen (z.B. „mit Bäumen, Blatt und Blüten hin“⁴²⁸ oder „Dann wird uns Acker, Arbeit, Ernte wieder frei!“⁴²⁹). Diesen Stilfiguren sowie anderen Mitteln der sprachlichen Gestaltung, wie z.B. der Verwendung von bildhafter Sprache, kommen im Detail unterschiedliche Funktionen zu. Ihnen allen gemeinsam ist aber, dass sie einen Willen zur Gestaltung und Verdichtung der Sprache erkennen lassen, die so eine stärkere Wirkung entfalten kann. Stimmungen, Haltungen und Botschaften lassen sich so besser und eindrucksvoller transportieren. Hauptsächlich sind besondere Mittel der sprachlichen Gestaltung in Feierspielen oder chorischen Stücken zu finden, in denen keine Handlung, sondern das gesprochene Wort und dessen Wirkung im Vordergrund stehen und daher die sprachliche Gestaltung offenbar besondere Aufmerksamkeit erfahren hat.

Es gibt auch Beispiele von Stücken in Versen, in denen die Figuren, trotz Gebundenheit an Versmaß und Endreime, eher umgangssprachlich sprechen, wie *Ein lustiges Stücklein vom Wolf und den sieben kleinen Zicklein* (Heft 90). Ein kurzes Beispiel soll dies verdeutlichen:

Das kleinste Zicklein. (schreit fürchterlich)
 Mamaaaaa! Uebermut stänkert immerzu!
 Und Mäh der läßt mich auch nicht in Ruh!
 Mamaaaaa! Der Hoppel, der hat mich geknufft!

⁴²⁴ Schäfer, Robert: *Gesang um Deutschland. Ein chorisches Spiel für volksdeutsche Feiern*. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 112), S. 11.

⁴²⁵ Hupp, Friedrich: *Wir tragen die* (1935), S. 9.

⁴²⁶ Peuckert, Will-Erich: *Heiliger Schwur* (1934), S. 22.

⁴²⁷ Colberg, Erich: *Gudrun in der* (1938), S. 20.

⁴²⁸ Krüger, Erich: *Jugend an der* (1936), S. 23.

⁴²⁹ Altendorf, Werner: *Ein junges Volk* (1935), S. 10.

Hoppel: Halts Maul, du oller Petzer, du Schuft!⁴³⁰

Neben umgangssprachlichen Verben wie ‚stänkern‘ und ‚knuffen‘ werden von den Zicklein auch Schimpfworte („oller Petzer“, „Schuft“) bzw. Kraftausdrücke („Halts Maul“) verwendet. Eine trotz Versen mitunter umgangssprachliche Figurenrede zeigt auch das Stück *Hoch lebe die Seeräuberei!* (Heft 118). Auch in *Der unsichtbare Elefant* (Heft 33) (z.B. S. 70) und *Der Brunnen If* (Heft 34) (S.19) gibt es umgangssprachliche Textpassagen.

6.5.2 Stücke in Prosa

In elf Stücken der Reihe ist die Figurenrede komplett in Prosa verfasst.⁴³¹ Die Sprechweise der handelnden Personen unterscheidet sich von Stück zu Stück stark. Teilweise wird eine sehr feierliche, getragene Sprache verwendet, z. B. in *Kolonnen marschiert!* (Heft 104): „Gruß und Heil entbieten wir euch. Festzeit bricht an. Seht sie aufsteigen aus Straßen und Stuben, Bahnen und Bogen, aus Häusern und Höfen, aus Fenstern und Fluren.“⁴³² Neben der antiquiert wirkenden Grußformel „Gruß und Heil entbieten wir euch.“ stechen in diesem Beispiel besonders die vier Alliterationen im dritten Satz hervor, die Gegensätze wie Straßen und Stuben oder Häuser und Höfe miteinander verbinden. Durch sie wird der hier verwendeten metrisch nicht gebundenen Sprache ein gewisser Rhythmus verliehen. Auch in *Trutz Teufel und Tod* (Heft 97) ist die Sprache feierlich: „*Chor*: Brüder, laßt der Liebe Flammen lodern, zusammen zu heiligem Brand. Laßt auf unsre Kraft uns trauen, lasset uns bauen das Vaterland! Aus gläubigem Herzen wachse und werde, aus Blut und Erde, deutsches Volk und Vaterland.“⁴³³ Obwohl diese Textzeilen nicht als Verse abgedruckt sind, werden sie doch durch einen gleichmäßigen Rhythmus und durch Reime wie Brand – Vaterland oder werde – Erde am Ende von Sätzen oder Teilsätzen geprägt. Auch Alliterationen sind in diesem kurzen Textausschnitt einige zu finden, z.B. „zusammen zu heiligem Brand“, „wachse und werde“ oder „Volk und Vaterland“. Die hier zitierte Textstelle entstammt dem Ende des Stückes, es handelt sich um einen Aufruf des Chores an die „Brüder“.

In anderen Stücken ist die Sprache der Figuren weniger stilisiert und stärker umgangssprachlich geprägt. Dies ist besonders in den Stücken der Fall, in denen Jugendliche unter sich sind, wie in *Im Waldhaus* (Heft 103) Hier finden sich viele verschiedene Beispiele, in denen die Jungen ungezwungen umgangssprachlich miteinander kommunizieren. Dies lässt sich zum einen am

⁴³⁰ Colberg, Erich: Ein lustiges Stücklein (1933), S. 10.

⁴³¹ Hierbei handelt es sich um die Hefte mit den Nummern 12, 17, 45, 47, 82, 97, 98, 103, 104, 145 und 151.

⁴³² Mund, Wilhelm M.: Kolonnen marschiert! (1934), S. 7.

⁴³³ Altendorf, Werner: Trutz Teufel und (1934), S. 19.

verwendeten Vokabular festmachen, gerne werden umgangssprachliche Begriffe benutzt, so wie im folgenden Zitat ‚Pauker‘ und ‚Penne‘ als Synonyme für Lehrer bzw. Schule:

Otto: Ach Mensch, nu sei aber endlich von den ollen Paukern ruhig! Hast wohl schon wieder Sehnsucht? Kannst wohl die paar Ferientage gar nicht aushalten, ohne an die Penne zu denken!⁴³⁴

Neben dem Vokabular sind es aber auch grammatikalische Merkmale, die Ottos Sprache umgangssprachlich erscheinen lassen. Im zweiten und dritten Satz fehlt jeweils das Subjekt, das durch die jeweilige Verbform – ‚hast‘ bzw. ‚kannst‘ – mit vermittelt wird. Hier wird also verkürzt gesprochen. Die Konstruktion im ersten Satz – ‚nu sei aber endlich von den ollen Paukern ruhig‘, also ‚von etwas ruhig sein‘ – ist grammatikalisch nicht korrekt bzw. nicht hochsprachlich und somit eindeutig ein Zeichen für Umgangssprache. Zudem ist ‚nun‘ zu ‚nu‘ verkürzt. Ähnliche Merkmale können an einem zweiten Beispiel gezeigt werden, einem kurzen Dialog zwischen Otto und einem der Jungen vor dem Aufbruch zur Nachtwanderung:

Otto: Na, du Bangbüx, brauchst ein Kindermädchen?
Der Junge (lacht verlegen): Ich frag doch man bloß, wie das so ist...
Otto: Das ist knorke! Sollst mal sehn... [...] Nu aber dalli, Mensch!⁴³⁵

Neben dem erneuten ‚nu‘ und wiederum fehlendem Subjekt in ‚brauchst ein Kindermädchen‘ (statt ‚brauchst du ein Kindermädchen‘) oder ‚Sollst mal sehn‘, fehlt in ‚Nu aber dalli Mensch!‘ das Prädikat, als das man eine imperativische Verbform wie ‚mach‘ o.ä. vermuten würde. Zudem ist ‚dalli‘ als umgangssprachliches Element im Vokabular zu sehen, von denen es noch weitere gibt. Das Adjektiv ‚knorke‘ war ein in der Jugendsprache beliebtes Wort, ‚Bangbüx‘ ist ein umgangssprachliches Synonym für Feigling oder ‚Angsthase‘.

Sehr selten sprechen Figuren in Stücken der *Münchener Laienspiele* mit deutlichem dialektalen Einschlag, genauer gesagt in zwei Beispielen. Im gerade schon erwähnten *Im Waldhaus* (Heft 103) wird berlinert, so sagt der Junge Max ganz zu Beginn des Stücks: ‚Kieck eener den Langen, der macht Witze!‘⁴³⁶, ein anderer Junge einige Seiten später: ‚Wat, Langer, du kieckst über die Bäume weg in die Sterne?‘⁴³⁷. Diese Verortung in Berlin bzw. in der Umgebung Berlins durch die Sprache wird durch eine kurze Dialogpassage zwischen zwei Jungen untermauert, in der der eine der

⁴³⁴ Heise, Wilhelm: *Im Waldhaus* (1934), S. 8.

⁴³⁵ Ebd., S. 16.

⁴³⁶ Ebd., S. 7.

⁴³⁷ Ebd., S. 15.

Gesprächspartner fragt: „Hast wohl lange nicht in der Charité gelegen?“⁴³⁸ Gemeint ist hier, wie sich auch aus dem Textzusammenhang ergibt, ohne Zweifel die bekannte Berliner Klinik. Es drängt sich also der Eindruck auf, dass das Stück in Berlin bzw. im Umland von Berlin angesiedelt oder entstanden sein muss. Da im Text sonstige Hinweis auf einen konkreten geographischen Ort fehlen und dieser nicht thematisiert wird oder für die Handlung wichtig ist, sind die Hinweise auf Berlin vermutlich auf den Ort der Erstehung zurückzuführen. Im zweiten Beispiel ist der Dialekt weniger genau geographisch zu verorten. Die Figuren in *Bärbel und die Haulemännlein* (Heft 151) sprechen mit einem leichten süddeutschen Einschlag, z. B. „Gelt, die sind lieb...“⁴³⁹ oder „Freilich, das sind meine guten Freunde [...]“.⁴⁴⁰ Hinweise auf eine Verortung in einer bestimmten Region gibt es in diesem Märchenspiel jedoch nicht.

6.5.3 Stücke in Prosa und Vers

In sechs Stücken wird für die Figurenrede sowohl Prosa als auch gebundene Sprache verwendet. Teilweise ist dahinter eine Regelmäßigkeit oder eine gestalterische Absicht zu erkennen. In *Schneewittchen* (Heft 128) ist der Anfang des Stückes, in dem das Mädchen Ursel anderen Mädchen das Märchen von Schneewittchen vorliest und diese ihr ins Wort fallen, in Prosa verfasst. Sobald die Mädchen aber anfangen, das Märchen nachzuspielen und dadurch selbst zu Figuren des Märchens werden, sprechen sie in Versen.⁴⁴¹ *Bärbel und die Haulemännlein* von Margarethe Cordes (Heft 151) ist überwiegend in Prosa verfasst, einzig der Abschlussmonolog des Oberkochs ist in drei- oder vierhebigen jambischen Versen verfasst. Die insgesamt 16 Zeilen sind durch Druckbild und Reime zu vier vierzeiligen Einheiten zusammengefasst. In der ersten und dritten dieser Strophen werden Kreuzreime, in der zweiten und vierten Paarreime verwendet.⁴⁴² Dieser Monolog des Kochs ist im Grunde ein Epilog, er beschreibt kurz die Feierlichkeiten anlässlich der Hochzeit zwischen Bärbel und dem König sowie das Schicksal der faulen Stiefschwester Urschel. Außerdem wird die Botschaft oder Moral des Stückes genannt: „Wer gut und freundlich erntet Ehr, / Und Hochzeit ist das Ende!“⁴⁴³ Auch der Schluss von Wilhelm Schöttlers *Kämpfende Mannschaft* (Heft 125) ist, im Gegensatz zum Rest des Stückes, in Versen verfasst, die wie ein feierliches Gelöbnis

⁴³⁸ Ebd., S. 14.

⁴³⁹ Cordes, Margarethe: *Bärbel und die* (1936), S. 63.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 64.

⁴⁴¹ Vgl. Colberg, Erich: *Schneewittchen* (1941).

⁴⁴² Als Beispiel sei hier die erste Strophe zitiert: „So feiern sie mit Sing und Sang, / Mit Flöten und mit Geigen, / Sie tanzten sieben Tage lang, / Und schwangen sich im Reigen.“ (Cordes, Margarethe: *Bärbel und die* (1936), S. 78.)

⁴⁴³ Ebd.

wirken. In *Die zertanzten Schuhe* von Margarethe Cordes (Heft 167) sind die Zaubersprüche, die den Weg zu den Prinzen freigeben, Verse, im Rest des Stückes sprechen die Figuren in Prosa.

Häufig wechseln im Stück *Die goldenen Träume* (Heft 175) in der Figurenrede Vers und Prosa einander ab, nicht immer sind die Wechsel nachvollziehbar. Das Vorspiel, in dem nur Jörg und die goldenen Träume auftreten ist (überwiegend) in vierhebigen, trochäischen Versen mit Paarreimen verfasst, z.B. „Ach, wie ist der Tag so schön, / wollte gerne mit euch gehn.“⁴⁴⁴ Seinen eigenen Monolog unterbricht Jörg jedoch kurz mit einigen in Prosa verfassten Zeilen⁴⁴⁵, um danach in Versen weiterzusprechen. Zu Beginn des ersten Bildes machen sich zwei Dorfjungen über Jörg lustig, sie sprechen Prosa. (S.7-8) Der erwachte Jörg und sein Bruder Hinnerk sprechen gleich darauf jedoch in Versen miteinander (S. 8-10). Hier gibt es für die unterschiedliche sprachliche Gestaltung eine Erklärung, das Spiel der Dorfjungen soll improvisiert werden, so schlägt der Autor es im Vorwort vor: „Das erste Bild kann bis zum Auftreten von Hinnerk von den beiden Dorfjungen wirklich stegreifmäßig und sehr lebendig gestaltet werden.“⁴⁴⁶ Auch für den Wechsel zwischen Vers und Prosa in der Figurenrede des Zauberers Grimbo im folgenden Bild lassen sich noch Gründe finden. Ist Grimbo alleine, dann spricht er seine Monologe in Prosa, die Dialoge mit seinem Lehrling Troll sind jedoch in Versen verfasst. Im dritten Bild sprechen Jörg, verschiedene Handwerker und ein Bote Prosa, am Hofe wird im vierten wie im sechsten Bild von allen auftretenden Figuren in Versen gesprochen. Im fünften Bild jedoch sprechen Jörg und der Zauberlehrling Troll zunächst in Versen miteinander, als der Zauberer Grimbo dazukommt, sprechen alle Prosa. Dabei bleiben Troll und Jörg dann auch nach dem Abgang von Grimbo bis zum Ende des Bildes. Für diese ständig wechselnde und durchaus verwirrende Sprachgestaltung lässt sich keine aus dem Stück heraus entstehende Logik oder Folgerichtigkeit entdecken. Auch in *Der unsichtbare Elefant* (Heft 33), das überwiegend in gebundener Sprache verfasst ist, gibt es einzelne Passagen, in denen die Personen in Prosa sprechen⁴⁴⁷ (z.B. S. 20-24, 65-66), ohne dass ein künstlerischer Grund wie die Unterstützung bestimmter Aussagen oder die Kennzeichnung besonderer Personen oder Situationen ersichtlich wäre.

⁴⁴⁴ Magiera, Georg: *Die goldenen Träume* (1941), S. 5.

⁴⁴⁵ „Doch, was rede ich da? Meine Träume wiegen mich in Schlaf und lassen mich die wundersamsten Reisen erleben. Nun so wünsche ich mir eben (*schwingt ein seidenes Tüchlein über dem Kopf*) [...]“ (ebd.).

⁴⁴⁶ Ebd., S. 3.

⁴⁴⁷ Vgl. z.B. Luserke, Martin: *Der unsichtbare Elefant* (1936), S. 20-24, S. 65-66.

6.5.4 Kennzeichnung einzelner Personen(gruppen) durch Sprache

Zum Teil sind einzelne Personen oder Personengruppen durch ihre Sprache von den übrigen Figuren des Stücks unterscheidbar, unabhängig davon ob die Figurenrede in Vers oder Prosa gehalten ist. Der Sultan in *Der unsichtbare Elefant* (Heft 33) spricht die übrigen Figuren des Stücks nahezu immer mit „man“ an, z. B. „*Sultan*: [...] / (*Zu Dharja*) / Man wird von heute an durch Militär bewacht.“⁴⁴⁸ Nur manchmal macht er eine Ausnahme: „*Sultan*: / Nun gut, man geb ihr 29 Hiebe. / (*Zu Dharja*) / Willst du es wohl verordnen, meine Liebe?“⁴⁴⁹ Wie die beiden Beispiele zeigen, steht die gewählte Anredeform auch in keinem Zusammenhang zur angesprochenen Person. Des Sultans Tochter, Dharja, wird von ihm einmal mit „man“ und einmal mit „du“ angesprochen. Ein Grund könnte sein, dass sie in der zuerst zitierten Szene bestraft wird, in der als zweites zitierten, die in der Stückchronologie vor der ersten liegt, ist zwischen dem Sultan und seiner Tochter noch ‚alles in Ordnung‘, es gibt noch keinen Konflikt. Durch die unpersönliche Anrede hebt der Sultan sich von den übrigen Figuren des Stücks ab. In dieser Eigentümlichkeit drückt er seine übergeordnete Stellung als Herrscher aus, als habe es nicht nötig, jemanden direkt anzusprechen. Falls nicht eindeutig ist, mit wem oder über wen er gerade spricht, so ist das nicht sein Problem, sondern das seiner Untertanen. Auch die Herzogin in *Der Räuberjunge* (Heft 116) spricht anders als die übrigen Figuren des Stücks. Bei ihr sind es die Verwendung vieler Farbwörter bzw. bildlicher Ausdrücke in Zusammenhang mit Farben wie in „Noch liegt die Sonne rötlich auf dem Hügel, / Im Tale hebt die Dämmerung graue Flügel, / Vor denen unten schon die Blaus in Violett erstarren.“⁴⁵⁰ oder in „Was liegen Leichen planlos durcheinander? / Auf weißem Marmor rote Blutmäander.“⁴⁵¹

Wie die bisherigen Beispiele stammt auch das nächste aus einem Stück Martin Luserkes. In *B 7 Q 3.8 oder Die Geheimnisse des Drei-Kontinente-Kraftwerks Mittelländisches Meer - Totes Meer* (Heft 12) gibt es die Nebenfigur des Stationsleiters einer Fliegerstation in Tripolis, der wiederholt französische Wendungen benutzt. „Tonnerre de Dieu! Sacré nom d’un chien!“⁴⁵², „Ah, nom d’un nom!“⁴⁵³ oder „Ah brigand de Dieu!“⁴⁵⁴ In der darauffolgenden Szene tritt ein „Araber“ auf, der sich sprachlich

⁴⁴⁸ Ebd., S. 36.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 27.

⁴⁵⁰ Luserke, Martin: *Der Räuberjunge* (1934), S. 11.

⁴⁵¹ Ebd., S. 67.

⁴⁵² Luserke, Martin: *B 7 Q 3.8* (1925), S. 81.

⁴⁵³ Ebd.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 84.

dadurch auszeichnet, dass er seinen schottischen Kollegen in der Umstiegsstation mit „Sahib“⁴⁵⁵ anspricht und „Allah“ ausruft („Allah, ist Type E!“⁴⁵⁶). Zudem heißt es über ihn in einer Regiebemerkung, er spräche „immer orientalisch-pathetisch“⁴⁵⁷. Beide Figuren dienen sicher dazu, den genannten Schauplätzen, die jeweils nur in einer kurzen Szene des sehr umfangreichen Stücks auftauchen, ein wenig Lokalkolorit zu verleihen. In Hinblick auf die Darsteller haben sprachliche Eigentümlichkeiten solch kleiner Nebenfiguren den Vorteil, dass sie trotz des begrenzten Umfangs an Text so eine Herausforderung an Kreativität und Spielfreude des jeweiligen Spielers stellen. Bei der Übernahme mehrere kleiner Rollen durch einen Darsteller können die einzelnen Figuren so außerdem leichter – und für den Zuschauer nachvollziehbarer – voneinander abgegrenzt werden.

Meist sind es, wie in den beiden letzten Beispielen, ‚Fremde‘, die sich durch ihre Sprechweise von den übrigen Figuren des Stücks unterscheiden.⁴⁵⁸ In Erich Colbergs *Nordpolfahrt* (Heft 71), welches 1931 erstmals und 1935 in zweiter Auflage erschien, treffen Jungen aus Berlin am Nordpol auf zwei Chinesen (sie werden im Personenverzeichnis als solche vorgestellt). Diese tragen mit „Tsching“ und „Tschang“ zwei Namen, die chinesisch klingen sollen, und begrüßen die Jungen in gebrochenem Deutsch: „Ihr seid Jungen / aus der Luft gesprungen / mit Vogel großen, / nicht Kopf gestoßen. / Nein, nein?“⁴⁵⁹ An anderer Stelle ist deutlich das Bemühen zu erkennen, Tsching eine Art Phantasiechinesisch sprechen zu lassen: „Hanku, hanku, tan ton king, / Erde dreh dich, rundes Ding, / futschijama tschili bum, / humsti bumsti rundherum.“⁴⁶⁰ Im Personenverzeichnis werden auch Tschings und Tschangs Äußeres und ihr Verhalten beschrieben:

Sie tragen Kleider und haben lange Zöpfe und sehen sonst so aus, wie die Chinesen zu Hause auf euren Teetassen. Ihr Benehmen ist freundlich. Wenn sie ‚Nein, nein‘ sagen, dann nicken sie lebhaft mit dem Kopfe. Warum sie das tun, weiß ich auch nicht.⁴⁶¹

Hier wird nochmals deutlich, dass die beiden Figuren als Abziehbild-Chinesen gedacht sind, hier sollte nicht versucht werden, sie annähernd realistisch darzustellen, stattdessen sollen bereits existierende Klischeevorstellungen, wie sie Chinesen auf Teetassen darstellen, auf die Bühne

⁴⁵⁵ Ebd., 85 und 86.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 86.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 85.

⁴⁵⁸ Das bedeutet allerdings nicht im Umkehrschluss, dass alle Fremden durch eine besondere Sprechweise gekennzeichnet wären, die „Neger“ in *Der unsichtbare Elefant* (Heft 33) beispielsweise sprechen ganz ‚normal‘, ebenso wie die verschiedenen „Wilden“ in *Das Abenteuer in Tongking* (Heft 10).

⁴⁵⁹ Colberg, Erich: *Nordpolfahrt* (1935), S. 32–33. Das Wort „futschijama“ erinnert allerdings sehr stark an den Berg in Japan.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 42.

⁴⁶¹ Ebd., S. 4.

gebracht werden. Das seltsame Verhalten der beiden soll wohl zum einen den Eindruck der Fremdartigkeit unterstützen, zum anderen soll dem Publikum in Zusammenhang mit dem kindlichen Benehmen vielleicht auch nahegelegt werden, dass die beiden nicht sonderlich intelligent seien. Dies würde dann auch zusätzlich ihre grammatikalisch falsche Sprache erklären bzw. dieser Eindruck würde durch ihre Sprechweise unterstützt werden.

Sam und Tom, Figuren aus demselben Stück, die im Personenverzeichnis als „Zwei Neger.“⁴⁶² bezeichnet werden, sprechen ebenfalls kein grammatikalisch korrektes Deutsch. So sagt z. B. Sam zu Fritz: „Nicht anfassen, geht kaputt, du Mann! / Hände weg, faß der Uhr nicht an!“⁴⁶³ Auch Tom verwendet die Wortkombination „du Mann“, z. B. in „Sitz still, du Mann, sitz still, du, du! / Ich hau mit meiner Keule zu!“⁴⁶⁴ Toms und Sams Nationalität wird im Verlauf des Stücks nicht ganz klar. Ihre Namen lassen sofort an Amerikaner denken⁴⁶⁵, ihr „du Mann“ könnte ein amerikanisches „man“ oder „yo man“ nachahmen. Andererseits werden die beiden im Personenverzeichnis – außer als „Neger“ – wie folgt beschrieben: „Große, halbnackte, muskulöse Gestalten. [...] Jeder trägt eine große Holzkeule. Es sind aber trotzdem gutmütige Leute.“⁴⁶⁶ Das halbnackte Auftreten und die Ausstattung mit einer Holzkeule lassen also eher die Vermutung zu, es handele sich bei den beiden um klischeehaft dargestellte ‚wilde‘ Afrikaner. Die Annahme wird dadurch untermauert, dass die beiden Fritz gegenüber von afrikanischer Wärme, dem Äquator und verschiedenen afrikanischen Ländern sprechen. Auffällig ist, dass es sich bei Tsching und Tschang wie auch bei Sam und Tom um Figurenpaare handelt, deren Einzelpersonen keinerlei individuelle Züge besitzen, sie sind von ihrem jeweiligen Gegenpart durch nichts außer dem Namen unterscheidbar.

Auch ein weiterer Fremder, der Mohr (so sein Rollename) aus *Zirkus Knirps* (Heft 121), unterscheidet sich durch seine Sprechweise von den übrigen Figuren des Stücks. Er spricht t statt d, k statt g und p statt b, so sagt er: „*Mohr*: Wir wolln ten Herrn Tirektor fraken, / ter soll uns ein Exempel saken. / Nu, Herr Tirektor, pitte schön.“⁴⁶⁷ Gelegentlich spricht er auch ü für i, dies aber nicht durchgehend. Beide Laute stehen auch manchmal direkt nebeneinander, wie in diesem Beispiel: „Wat üs düt hier? Wat soll düt hier? / Wat üs düt for ein Krach?“⁴⁶⁸ Hier ist das s

⁴⁶² Ebd.

⁴⁶³ Ebd., S. 40.

⁴⁶⁴ Ebd.

⁴⁶⁵ Assoziationen sind z.B. die Nationalallegorie *Uncle Sam* und die Titelfigur des Romans *Onkel Toms Hütte*.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 4.

⁴⁶⁷ Kempen, Hans: *Zirkus Knirps* (1938), S. 27.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 25.

außerdem noch teilweise zu t verwandelt, ein ‚Problem‘, das der Mohr nicht durchgängig hat. Auch grammatikalische Inkorrektheiten sind in seiner Sprache zu finden, so wie im folgenden Beispiel, das außerdem noch weitere abweichende Lautungen wie „oi“ statt ‚ei‘ und „o“ statt ‚a‘ aufweist: „Ihr macht moin ormes, kloines Tier / mit die Gebrülle wach! / Es üs so kluk, es üs so nett, / es schläft die Nacht in meines Bett / Es üs so kut, es üs so schlau. / Es rechnet schnell und kans genau.“⁴⁶⁹ Insgesamt ist die Sprechweise des Mohrs auffällig anders als die der anderen Figuren⁴⁷⁰ und wirkt fremdartig. Allerdings folgt sie keinen ganz kohärenten Regeln, so dass ein etwas wirrer Eindruck entsteht. Einzig die Endreime geben gewisse Lautungen vor, das Versmaß immerhin eine gewisse Anzahl an (betonten) Silben. Die Textpassagen des Mohrs sind mit ihrer unterschiedlichen und teils zungenbrecherischen Lautung sicher nicht leicht auswendig zu lernen und zu sprechen – da sie aber in dieser Hinsicht keinen erkennbaren Regeln folgen, sind Abweichungen in der Aussprache, solange sie nicht die Endreime berühren, im Falle einer Aufführung sicher kein großes Problem.

Die Kennzeichnung einzelner Figuren durch ihre Sprache trägt jeweils wesentlich zu ihrer Charakterisierung bei. Die Sprache kann ein Anzeichen für die soziale Stellung oder die Herkunft einer Figur sein. Häufig wird eine besondere Sprechweise verwendet, um Figuren als fremd zu markieren. Durch abweichendes Sprechen können sie als nicht zur Mehrheit gehörig dargestellt werden. Als eine Form dieser Fremdheitsmarkierung tritt auch die Kennzeichnung jüdischer Figuren in den *Münchener Laienspielen* auf.

6.5.4.1 Kennzeichnung jüdischer Figuren

In zwei Stücken werden jüdische Figuren durch ihre Sprechweise als jüdisch gekennzeichnet. Als erstes Beispiel hierfür ist der Sklave Moses aus *Der Brunnen If* (Heft 34) von Martin Luserke zu nennen. Diese Figur unterscheidet sich in ihrer Sprechweise deutlich von den anderen Figuren des Stückes. Sie spricht Literaturjiddisch, eine in der Literatur verwendete besondere Sprechweise von Figuren, die diese eindeutig als jüdisch kennzeichnet. Ob die dafür verwendeten Merkmale tatsächlich dem Jiddischen oder einem anderen von jüdischen Deutschen gesprochenen Idiom entsprechen, ist dabei nicht von Bedeutung. Es geht allein um den Effekt, der beim Leser bzw. Zuschauer erweckt wird.⁴⁷¹ Einige Merkmale von Moses‘ Sprache ähneln z.B. denen der Sprache

⁴⁶⁹ Ebd., S. 26.

⁴⁷⁰ Einzig das Krokodil spricht auch mit abweichender Lautung, es spricht besonders langgezogene Vokale und ‚ü‘ statt ‚i‘, sowie ‚ö‘ statt ‚e‘, so stellt es sich als „Lüüüüüüüüse.“ (möglicherweise Liese?) vor und gibt an, dass es ihm am Spielort sehr gut gefalle: „Sööör guuuuuut!“ (ebd., S. 18–19.)

⁴⁷¹ Vgl. zum Begriff und zur Funktion des Literaturjiddischen das Teilkapitel über die sprachliche Gestaltung der Figurenrede in Kapitel 4 sowie Richter, Matthias: Die Sprache jüdischer (1995), S. 95–132.

des Mohrs aus *Zirkus Knirps*, berücksichtigt man aber auch seinen alttestamentarischen Rollennamen und bestimmte andere Merkmale, so ist Moses jedoch eindeutig als Jude und nicht nur als Fremder zu identifizieren. Zu diesen angesprochenen Merkmalen zählt vor allem die Verwendung von einzelnen Worten mit jiddischem Ursprung wie z.B. „mies“ (S. 15), „Stuß“ (S.35), „meschugge“ (S. 42)⁴⁷² oder „Bocher“ (S. 55). Die ersten drei Begriffe sind leicht verständlich, da sie in der deutschen Umgangssprache verbreitet waren bzw. sind. Bei *mies* und *Stuss* dürften vielen Sprechern des Deutschen die jiddischen Wurzeln der Worte gar nicht mehr bewusst sein. Bei *meschugge* dagegen handele es sich, so Althaus, um das jiddische Wort zur Bezeichnung negativer Eigenschaften, „dem seine Herkunft am meisten anhaftet.“⁴⁷³, es ist also zur Kennzeichnung einer literarischen Figur als jüdisch sehr gut geeignet. Die Bedeutung des Wortes geht dabei über ‚verrückt‘ weit hinaus: „Sie reicht von ‚geisteskrank‘ im klinischen Sinne über ‚verwirrt, töricht, nicht recht bei ‚Trost, einfältig‘ und ‚dumm‘ bis zu ‚schlau, ausgelassen‘ und ‚verliebt‘.“⁴⁷⁴ Tatsächlich schwingen bei Moses‘ Verwendung des Wortes mehrere Bedeutungen mit. Er hält Jussuf, der Prinzessin Sittah in den Brunnen folgen will, fest und sagt: „Du bist meschugge, / man muß doch nach dem Spatz erst gucke.“⁴⁷⁵ Zum einen meint „Du bist meschugge“ hier sicherlich so etwas wie ‚du bist verrückt‘ oder ‚du spinnst‘. Andererseits hat Moses das Interesse Jussufs an Sittah und die Sorgen, die er sich um sie macht, wohl bemerkt. Auch die Bedeutung ‚verliebt‘ kann hier also durchaus mitschwingen, denn die Verliebtheit ist es, die Jussuf zu einer voreiligen und gefährlichen Handlung verleiten will. Hier dient die Verwendung von *meschugge* also nicht nur zur Kennzeichnung Moses‘ als jüdische Figur, sie bietet auch gegenüber der Verwendung von z. B. *verrückt* den Vorteil, mehrdeutig zu sein und Ungesagtes zwischen den Zeilen auszudrücken.⁴⁷⁶ Im Gegensatz zu *mies* oder *Stuss* ist der Begriff *Bocher* erklärungsbedürftig. Es stammt aus dem religiösen Bereich und bedeutet ‚Talmudschüler‘.⁴⁷⁷ Moses verwendet das Wort mit Bezug auf Jussuf⁴⁷⁸, bei dem es sich natürlich nicht um einen Talmudschüler handelt. Hier ist eine übertragene Bedeutung im Sinne von ‚junger, noch nicht erwachsener Mann‘ oder auch ‚Schüler‘, also ‚jemand, der noch viel lernen muss‘, anzunehmen. Neben einzelnen Wörtern

⁴⁷² Vgl. zu *mies* Althaus, Hans Peter: Chuzpe, Schmus und (2006), S. 129–134., zu *Stuß/Stuss* ebd., S. 93–94. und zu *meschugge* ebd., S. 114–115. sowie Althaus, Hans Peter: Zocker, Zoff und (2003), S. 21–31.

⁴⁷³ Althaus, Hans Peter: Chuzpe, Schmus und (2006), S. 114.

⁴⁷⁴ Ebd.

⁴⁷⁵ Luserke, Martin: Der Brunnen If (1936), S. 42. Der angesprochene Spatz bzw. Sperling wurde Sittah mit in den Brunnen gegeben. Fliegt er wieder aus dem Brunnen, so ist davon auszugehen, dass es dort unten Luft zum Atmen etc. gibt.

⁴⁷⁶ Dabei ist es unerheblich, ob Luserke sich der Bedeutungsnuancen des Wortes bewusst war oder nicht.

⁴⁷⁷ Althaus, Hans P.: Zocker, Zoff und (2003), S. 149.

⁴⁷⁸ „Nu, wo is Jussuf, weg, verschwunnen! / Der arme Bocher liegt im Brunnen.“ (Luserke, Martin: Der Brunnen If (1936), S. 55).

gibt es auch ganze Phrasen oder Redewendungen, die Moses' Sprechweise als jüdisch kennzeichnen: „Und weih geschrien, sieh dich nicht um.“⁴⁷⁹ ist ein Beispiel, das andere: „Leiht Ihr mir gut jetzt Eur Ohres, / So geht ihr nachher nich kapores.“⁴⁸⁰. Beide Phrasen, *weih geschrien* wie *kapores geben*, besitzen Signalwirkung und identifizieren Moses als jüdische Figur.

Eine Auffälligkeit in Moses' Vokabular ist die häufige Verwendung des Wortes *nu*, z.B. „Nu gehn wir auch, wenn die schon gehn [...]“⁴⁸¹ oder „Nu, wo is Jussuf, weg, verschwunnen [sic]!“⁴⁸². Auch der Mohr aus *Zirkus Knirps* verwendet dieses Wort, bei Moses taucht es jedoch gehäuft auf. Einmal verwendet er es sogar dreimal in einem Satz: „*Moses (zu Jussuf)*: Nu, ists dein Geist, nu, bist es nu?“⁴⁸³. Am mittleren der drei soeben zitierten Beispiele fällt, neben dem „nu“, besonders die Verbform „verschwunnen“ auf. So reimt sich das Zeilenende auf das Ende der nachfolgenden Zeile, hier steht „Brunnen“. Der Doppelkonsonant „nn“, der anstelle von „nd“ steht, erzeugt aber auch den Eindruck einer nachlässigen Aussprache, ebenso wie das fehlende „t“ am Ende des Wortes „is“/ ist. An folgender Textstelle lassen sich weitere Merkmale von Moses' Sprechweise zeigen:

Moses: Nu, wozu ist der König, ja?
Erst macht ern Bronn, jetzt hat ern da.
Nu rein, und niemals weißt de nicht,
Obs morgen Lust nach Moses kriegt.⁴⁸⁴

Neben dem schon bekannten „nu“ finden sich z. B. zweimal die Form „ern“. Im ersten Fall steht „ern Bronn“ für ‚er einen Brunnen‘, im zweiten Fall kann „ern da“ ‚er ihn da‘ oder ‚er einen da‘ bedeuten. Moses' Sprache wird durch das Zusammenziehen von Worten bzw. durch Elisionen also unpräziser und schwerer verständlich. Ähnlich wie „ern“ ist „obs“ (statt ‚ob es‘) zu Beginn der vierten Zeile. In „de“ in der dritten Zeile wurde der Vokal ‚u‘ abgeschwächt. Orthographisch wird dies durch ein „e“ wiedergegeben, lautlich entspricht dies dem Schwa-Laut. Eine vom hochsprachlichen abweichende Lautung zeigt sich auch bei „Bronn“, das anstelle von ‚Brunnen‘ steht. Neben dem Effekt, dass Bronn möglicherweise noch fremdartiger oder auch altmodischer

⁴⁷⁹ Ebd., S. 15.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 40. Bei *kapores* handelt es sich um ein Adjektiv, das, aus dem Jiddischen ins Deutsche entlehnt, als Synonym zu *kaputt* gebraucht wird. Die Wendung *kapores geben* bedeutet sowohl ‚beschädigt werden, zerbrechen‘ als auch ‚sterben‘. Zu *kapores* bzw. *kapores geben* siehe Althaus, Hans Peter: *Chuzpe, Schmus und* (2006), S. 119–122. Bes. S. 121.

⁴⁸¹ Luserke, Martin: *Der Brunnen If* (1936), S. 44.

⁴⁸² Ebd., S. 55.

⁴⁸³ Ebd., S. 60.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 16.

wirkt als das vom Versmaß her auch mögliche ‚Brunn‘ (die Endsilbe muss aus Gründen des Versmaßes wegfallen), erinnert es außerdem an das verwandte, ältere Wort Born, das Quelle oder auch Brunnen bedeutet. Das vorliegende Zitat bietet auch ein Beispiel für eine doppelte Verneinung: „und niemals weißt de nich“. Sie ist ein weiteres Merkmal für Moses‘ jüdische Sprechweise und stellt keine Bejahung dar. Frei ‚übersetzt‘ bedeutet die Textstelle: Du weißt nie, ob er [der Brunnen] morgen nach Moses verlangt. Abweichungen von der im Hochdeutschen korrekten Grammatik weist Moses‘ Sprechweise auch an anderen Stellen auf, so sagt er „Der Marschall hat ihn sehn zerkrachen.“⁴⁸⁵ statt ‚Der Marschall hat ihn zerkrachen sehn.‘, oder „Der fuchtel mit die große Schwert“⁴⁸⁶ statt ‚Der fuchtel mit dem großen Schwert‘. Alle beschriebenen Phänomene kennzeichnen Moses sprachlich als Außenseiter, als Fremden und unzweifelhaft als Juden. Durch seine falsche Grammatik und die ‚unsaubere‘ Aussprache kann nicht zuletzt eine ganz eigene Sprachkomik entstehen, sie können zudem aber auch signalisieren: diese Figur kann nicht ‚richtig‘ sprechen. Der Einsatz des Literaturjiddischen bzw. die Kennzeichnung einer Figur als jüdisch kann unterschiedliche Funktionen haben, neben einer allgemein charakterisierenden z. B. eine abwertende, aber auch eine komische, erheiternde, wobei Abwertung und Komik oft Hand in Hand gehen.⁴⁸⁷ Im vorliegenden Stück scheint die komische Funktion aufgrund der Figurenkonstellation und dem Handlungsverlauf naheliegend. Moses ist zwar die einzige offensichtlich jüdische Figur des Stücks und damit definitiv ein Außenseiter. Andererseits ist er Teil einer Gruppe von vier Sklaven, von denen nur zwei, nämlich er und Jussuf, überhaupt einen Namen besitzen. Er ist nicht unsympathisch gezeichnet, die negativen Figuren des Stücks sind der Marschall sowie der Zauberer und seine Tochter Ilsebill (auch wenn diese zum Ende des Stücks hin eine Wandlung durchlebt). Dass am Königshof auch ein Jude lebt, macht diesen Hof bunter und abwechslungsreicher.⁴⁸⁸ Ob man über Moses‘ Art zu sprechen lachen kann oder will, ist sicherlich Geschmackssache – komisches Potential ist aber in jedem Fall eher gegeben als eine abwertende Funktion seiner Sprechweise.

Das zweite Beispiel für eine Literaturjiddisch sprechende Figur ist der Jude – so lautet sein Rollenname – aus dem Stück *Blut und Liebe. Ein Ritter-Schauer-Drama* (Heft 9), das ebenfalls von

⁴⁸⁵ Ebd., S. 55.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 35.

⁴⁸⁷ Zur Beantwortung der Frage, ob die Verwendung von Literaturjiddisch in einem Text antijüdisch motiviert ist bzw. wirkt, ist jeweils eine Textanalyse notwendig. Auf zwei Dinge sei laut Richter dabei besonders zu achten. Zum einen auf die Intensität der Markierung, die durch ihre Auffälligkeit bestimmt ist: Wie stark setzt sich das Literaturjiddische von der Grundsprache des Werks oder der Rede anderer Figuren ab? Zum anderen auf die Gemeinschaftswirkung mit anderen bedeutungstragenden Elementen des Textes wie Handlung, Konzeption, Figurenkonstellation, Themen der Figurenrede, Gedankenwelt und Haltung des Autors insgesamt. (Vgl. dazu Richter, Matthias: *Die Sprache jüdischer* (1995), S. 122–132.)

⁴⁸⁸ Vgl. zur Figur des Moses auch das Teilkapitel 6.6.4 über Antisemitismus in den *Münchener Laienspielen*.

Martin Luserke stammt. Wie Moses verwendet auch der Jude gerne das Wort „nu“, insgesamt mehr als zehn Mal.⁴⁸⁹ Jüdisches Vokabular wie bei Moses sucht man bei ihm allerdings vergeblich. Lautlich gibt es aber einige Abweichungen vom Hochdeutschen, so sagt der Jude wiederholt „Se“ statt „Sie“, z. B. wenn er mit der Ahnfrau, einem Gespenst, spricht.⁴⁹⁰ Auch an einer anderen Stelle werden Vokale zu ‚e‘ abgeschwächt, so sagt er „Verwechsel ja mer nich de Flaschen“⁴⁹¹ statt „Verwechsel ja mir nicht die Flaschen“. Aus ‚für‘ wird zudem einmal ‚for‘ (in „was for Sachen“⁴⁹²) und aus ‚zwei‘ wird ‚swai‘ (in „Swai Jahr reelle Garantie.“⁴⁹³). Nach Abschluss des Handels mit Ritter Wolf verwendet der Jude den Diminutiv „Geschäftche“ für Geschäft: „Wenn Se wollen erst unterschreiben, / Geschäftche muß Geschäftche bleiben.“⁴⁹⁴ Dabei handelt es sich um ein weiteres Mittel, um die Sprache einer Figur jüdisch erscheinen zu lassen.⁴⁹⁵ Grammatikalische Fehler macht der Jude nicht. Dieser kurze Überblick zeigt schon, dass die Sprache des Juden deutlich weniger literaturjiddische Merkmale aufweist als die von Moses. Seine Sprechweise unterscheidet sich aber dennoch von der der übrigen Figuren, besonders die häufige Verwendung von „nu“ ist auffällig. So hebt er sich von den anderen Figuren ab und ist von ihnen isoliert. Neben der Kennzeichnungsfunktion ist es schwierig, der Sprache des Juden eine weitere Wirkung zuzuschreiben, wenn man nur rein sprachliche Gesichtspunkte berücksichtigt. Zieht man allerdings beispielsweise die Konzeption und Anlage des Stückes sowie die Figurenkonstellation heran, so ist hier ebenfalls eine komische Funktion zu erkennen. Da der Jude ansonsten als negative Figur gezeichnet ist – er ist ein Giftmischer und auf seinen Vorteil bedachter Händler⁴⁹⁶ – ist in der Gestaltung seiner Sprache aber auch deutlich eine abwertende Funktion zu sehen. Sie unterstützt die sonstige Charakterisierung der Figur. Zu beiden Stücken ist anzumerken, dass sie bereits vor 1933 entstanden, jedoch im ‚Dritten Reich‘ neu aufgelegt wurden.

⁴⁸⁹ Auf den Seiten 20, 23, 25, 26, 27 (2x), 34 (3x) und 44. Ein Beispiel: „Nu, sein Sie gut, warum schon heut?“ (Luserke, Martin: Blut und Liebe (1925), S. 34.) In der Ausgabe von 1938 finden sich die entsprechenden Textstellen auf den Seiten 22, 25, 27, 28, 29, 36 (3x) und 46. (Vgl. ders.: Blut und Liebe (1938).)

⁴⁹⁰ Luserke, Martin: Blut und Liebe (1925), S. 32–33. Bzw. ders.: Blut und Liebe (1938), S. 33–35.

⁴⁹¹ Luserke, Martin: Blut und Liebe (1925), S. 31. Bzw. ders.: Blut und Liebe (1938), S. 33.

⁴⁹² Luserke, Martin: Blut und Liebe (1925), S. 28. Bzw. ders.: Blut und Liebe (1938), S. 30.

⁴⁹³ Luserke, Martin: Blut und Liebe (1925), S. 19. Bzw. ders.: Blut und Liebe (1938), S. 21.

⁴⁹⁴ Luserke, Martin: Blut und Liebe (1925), S. 28. Bzw. ders.: Blut und Liebe (1938), S. 30.

⁴⁹⁵ Vgl. dazu http://www.jiddischkurs.org/gra1_diminutive.htm (6.1.2017).

⁴⁹⁶ Vgl. zur Figur des Juden auch die Ausführungen im Teilkapitel 6.6.4 über Antisemitismus in den *Münchener Laienspielen*.

6.5.5 Fazit zur sprachlichen Gestaltung

Wie die Ausführungen in diesem Kapitel zeigen, ist die sprachliche Gestaltung der *Münchener Laienspiele* vielgestaltig und abwechslungsreich, die einzelnen Stücke weisen einen unterschiedlich differenzierenden Grad den Einsatz von Sprache betreffend auf. Auf verschiedene Art und Weise werden einzelne Personen oder Personengruppen durch ihre Sprechweise charakterisiert und von anderen Personen abgesetzt. Es gibt allerdings keine typische Sprache oder Sprachgestaltung, die als Erkennungsmerkmal für Stücke der Reihe dienen könnte. Auch einzelne Themen (wie z. B. Abenteuerspiele, Märchen, etc.) lassen sich nicht mit einer charakteristischen Sprachgestaltung identifizieren. Nicht jedes Märchenstück ist in Versen gehalten, nicht jedes Stück, in dem Jungen Abenteuer erleben, in Prosa – und umgekehrt.

6.6 Thematische Schwerpunkte

6.6.1 ‚Volksgemeinschaft‘ und deutsches Reich

Eine große Gruppe innerhalb der *Münchener Laienspiele* bilden diejenigen Stücke, die sich mit der ‚Volksgemeinschaft‘ oder dem Streben nach einem einigen deutschen Reich beschäftigen. All diese Stücke arbeiten mit chorischen Elementen, die unterschiedlich intensiv eingesetzt werden. Teilweise sprechen fast ausschließlich Chöre miteinander, teilweise gibt es Einzelsprecher und Chöre, manchmal kommt ein Chor nur an wenigen einzelnen Stellen des Stückes zum Einsatz. Margarete Franke entdeckt große Gemeinsamkeiten bei diesen Stücken, die sie als Feierspiele bezeichnet:

Es würde zu weit führen, wollte ich jedes einzelne Feierspiel besprechen – es sind immer wieder dieselben Gedanken, die uns dort begegnen. Alle Spiele ringen um eine knappe aber tiefe Sprache, die im Chor zu guter Wirkung gelangt, die der Not und der Begeisterung Leben verleiht, und die Sprache der Bauern und Arbeiter, der Jugend und des Alters, des Rufers und Widersachers, kurz Sprache aller Deutschen inner- und Außerhalb [sic] der Grenzen des Reiches ist.⁴⁹⁷

In diesem Teilkapitel sollen die Stücke behandelt werden, die sich mit dem Themenbereich deutsches Volk und Reich, ‚Volksgemeinschaft‘ und -zugehörigkeit auseinandersetzen.⁴⁹⁸ Bei einigen Stücken, die sich mit der ‚Volksgemeinschaft‘ beschäftigen, stehen HJ-Formationen im

⁴⁹⁷ Franke, Margarete: *Die Münchener Laienspiele* (1942), S. 9.

⁴⁹⁸ Altendorf, Werner: *Trutz Teufel und* (1934); Altendorf, Werner: *Ein junges Volk* (1935). (bzw. die spätere Ausgabe desselben Stückes Altendorf, Werner: *Es ward ein* (1938)). Außerdem Mund, Wilhelm M.: *Das Reich* (1934); Schäfer, Robert: *Gesang um Deutschland* (1934); Peuckert, Will-Erich: *Heiliger Schwur* (1934); Krüger, Erich: *Jugend an der* (1936).

Mittelpunkt der Handlung und die Perspektive der Hitlerjugend auf Volk und Reich ist entscheidend für die Handlung und Aussage des Stückes. Diese Texte werden daher im Teilkapitel 6.6.3 *Hitlerjugend* untersucht und besprochen.

Das Stück *Trutz Teufel und Tod* (Heft 97) von Werner Altendorf beginnt damit, dass ein Chor im Dunkeln spricht: „Was ist uns Leben und Sterben wert! Deutsche Jugend greift zum Schwert! Deutschland erwache! Deutschland steh auf! Kampf um die Freiheit nimm deinen Lauf!“⁴⁹⁹ Dies ist einerseits als allgemeiner Aufruf an die deutsche Jugend zu verstehen, stimmt aber auch auf die nun folgende Spielhandlung ein, in der zu Beginn ein Mann ein Schwert schmiedet, mit dem er sein Volk und dessen Recht beschützen will. Der Teufel will den Mann von seiner Arbeit abhalten, er hat aber keinen Erfolg, da das Pflichtbewusstsein des Mannes und die Treue zu seinem Volk so groß sind. Der Teufel findet das fürchterlich, er will nun die Seele des Mannes für sich gewinnen. Daher ruft er die Trägheit, das Laster, das Gold und den Tod, seine „Trabanten“⁵⁰⁰, zu Hilfe. Zunächst versuchen Trägheit, Laster und Gold, jeder auf seine⁵⁰¹ Art, den Mann von seiner Pflicht abzubringen, ihn sie vergessen zu lassen, so dass er nur an sich und seinen Vorteil denkt. Er wehrt sich zunächst jedes Mal, lässt sich dann jedoch in Versuchung führen. Doch bevor er sich vollends vergisst, wird er stets vom Chor gerettet, beim dritten Mal so:

(Er [das Gold. B.K.] hält ihm einen Beutel Gold entgegen. Der Mann will schon zugreifen.)

Der Chor: Bruder! Bruder! Bruder!

Der Mann: Wer ruft da?

Der Chor: Dein Volk und Vaterland!

Der Mann (entschlossen): Und wenn vor Hunger ich am Straßenrand verrecken muß vor deiner Macht, ich tu nicht, was du willst. Mich braucht mein Volk! Mich braucht mein Vaterland!⁵⁰²

Nach diesem Schema und mit nahezu gleichem Wortlaut enden auch die Versuche von Trägheit und Laster. Beim ersten Mal antwortet der Chor auf die Frage „Wer ruft da?“ „Deine Brüder!“ (S. 13), beim zweiten Mal „Dein Führer!“ (S. 15). Der Chor bringt dem Mann also in Erinnerung, dass er nicht alleine steht, dass er Teil des Volkes ist, dass es einen Führer gibt, dem er folgt, und dass er für Volk und Vaterland da sein muss. Im letzten Bild will der Tod versuchen, die Seele des

⁴⁹⁹ Altendorf, Werner: *Trutz Teufel und (1934)*, S. 7.

⁵⁰⁰ Ebd., S. 10.

⁵⁰¹ Die Darsteller der Rollen sollen männlich sein, daher die männliche Form des Pronomens. Vgl. das Personenverzeichnis (ebd., S. 6.): „Alle Rollen sind mit Spielern, keine mit einer Spielerin, zu besetzen!“

⁵⁰² Ebd., S. 17.

Mannes für den Teufel zu gewinnen. Er will ihn schon mit sich nehmen, doch der Mann wird in letzter Sekunde gerettet:

Der Tod (streckt die Hand nach ihm aus): Dann komm!

Der Mann („Zwischen Leben und Sterben stehend“) still und männlich): Brüder, ich sterbe!

(Die Gebärde des Todes, mit der er den Mann schrecken wollte, und ebenso die Gebärde des Teufels, der sich schon am Ziel sah, erstarren, weil voll Güte)

Die Stimme Gottes (spricht): Mein Sohn!

Der Mann (wie erwachend): Wer ruft mich?

Der Chor (einen Schritt vortretend): Dein Herrgott im Himmel!

Der Mann (während der Chor weiter vorgeht, sodaß der Mann nun einer von vielen ist.): Brüder, ich lebe!

Der Chor (spricht): Brüder, wir leben, Teufel und Tod zum Trotz. *(Schweigen. Dann hebt der Chorführer die Fahne, die er bis dahin quer in der Hand trug, hoch. Zugleich singt mit zum Gruß erhobener Hand)*

Der Chor: [...] ⁵⁰³

Das Auftauchen Gottes als wörtlich zu verstehender *deus ex machina* mag überraschen – jedoch hatte der Chor zu Beginn dieser Szene Gott um Hilfe angefleht: „Herr, hilf uns brechen Lug und Trug und Tyrannei! Der Knechtschaft ist schon längst genug. Herr, hilf uns frei!“⁵⁰⁴ Dass der Chor ihn zu Hilfe ruft, zeigt, dass er meint, es alleine nicht zu schaffen. Dass Gott tatsächlich den Mann rettet, lässt sich so deuten, dass er mit ihm und seinem Volk, dem deutschen Volk, ist. Gott steht als Retter des Mannes in einer Linie mit den Brüdern, dem Führer, sowie Volk und Vaterland – damit umgekehrt auch diese in einer Reihe mit ihm. Sie bzw. der Chor, der diese verkörpert(e), sind ihm zwar nicht ebenbürtig, denn die schwierigste Aufgabe, den Kampf gegen den Tod, muss Gott übernehmen, aber das Stellen in eine Reihe mit ihm weist ihnen einen besonderen Wert und besondere Bedeutung zu. Gemeinsam wird zum Abschluss des Stücks ein Lied gesungen, wie aus der Regieanweisung hervorgeht mit ‚Deutschem Gruß‘ und unter wehender Fahne. Diese wird nicht näher beschrieben, es kann sich aber nur um die Hakenkreuzfahne handeln. Schaut man noch einmal auf den Anfang des Stückes, so kann man das Stück als Kampf der deutschen Jugend oder des deutschen Volkes für ihre bzw. seine Freiheit lesen. Es ist gelungen, dem Teufel und seinen Trabanten zu widerstehen und sich so von ihnen freizumachen. Dies konnte gelingen durch Einigkeit und Zusammenhalt, Treue zu Vaterland und Volk und auch durch göttliche Hilfe.

In Werner Altendorfs *Es ward ein Volk* (Heft 138, 1935 zuerst veröffentlicht unter dem Titel *Ein junges Volk steht auf*) treten ein Rufer sowie deutsche Bauern und deutsche Arbeiter auf, die chorisch sprechen. Es gibt aber immer wieder auch einzelne Sprecher oder kleinere Gruppen, die sich aus

⁵⁰³ Ebd., S. 19–20.

⁵⁰⁴ Ebd., S. 18.

dem Gesamtchor herauslösen. Zu Beginn des Stücks beklagt der Rufer (so sein Rollename), dass er alleine sei:

Einst waren um mich Arbeitsmänner und Soldaten und Bauern.
Und die waren eins.
Ein ganzes Volk!
[...]
Und waren frei!
Ein freies Arbeitsvolk!⁵⁰⁵

Die Bauern kommen dazu und beklagen, sie seien Knechte fremder Herren und ihre Arbeit unfrei. Mit dieser Situation sind sie sehr unzufrieden, aber sie unternehmen nichts dagegen. Der Rufer will sie aufrütteln, indem er sie daran erinnert, dass sie früher freie deutsche Bauern waren. Das sollen sie auch wieder werden: „*Der Rufer*: Dann macht euch frei! Den Acker und die Arbeit und die Ernte!“⁵⁰⁶ Die Bauern lassen sich überzeugen und mitreißen, aber sie haben keine Gerätschaften mehr, „Schwert und Pflug sind längst zerbrochen“.⁵⁰⁷ Die Lösung wäre, dass die Arbeiter neue Pflüge und auch Schwerter schmieden. Sie werden herbeigerufen, doch auch ihnen geht es schlecht. Sie wollen keine Schwerter mehr, sondern Frieden: „*Mehrere Arbeiter (hart)*: Wollen Frieden. In unsern Leibern wühlt die Not - / *Alle Arbeiter*: Der Hunger!“⁵⁰⁸ Der Rufer und die Bauern überzeugen sie jedoch, für die Bauern Schwerter und Pflüge herzustellen. Die Bauern wollen ihrerseits die Ernte mit den Arbeitern teilen, alle sind geradezu euphorisch und voller Aufbruchsstimmung. Der Rufer beschreibt das Erreichte so: „Die einen säen und die andern schmieden / Nun sind wir wieder eins – ein ganzes Volk!“⁵⁰⁹ Doch die Freude über die zurückgewonnene Einigkeit währt nur kurz, einer der Arbeiter fragt, wer denn die neuen Schwerter führen solle (bis zu diesem Zeitpunkt waren diese für die Bauern gedacht) und der Rufer will daraufhin wissen, wo die Soldaten sind. Diese sind alle tot, sie seien den „schönsten Tod gestorben“⁵¹⁰, wie ein Arbeiter meint, was im Kontext des Stückes nur bedeuten kann, dass sie für ihr Volk gestorben sind. Wieder ist es der Rufer, der eine Lösung parat hat: „*Der Rufer (klar)*: Dann werdet selbst Soldat, das Schwert zu führen! / [...] / (*ganz stark*) / Ja, so ists recht, ihr Brüder, werdet selbst Soldaten! / Dann seid ihr frei!“⁵¹¹ Die Arbeiter und Bauern lassen sich schnell

⁵⁰⁵ Altendorf, Werner: *Es ward ein* (1938), S. 7.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 10.

⁵⁰⁷ Ebd.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 11–12.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 14.

⁵¹⁰ Ebd., S. 15.

⁵¹¹ Ebd., S. 16–17.

überzeugen. Sie wollen nicht nur ein Volk, sondern ein freies Volk werden. Das Ziel gibt wiederum der Rufer vor:

Und nun marschier – das neue Reich zu bauen
Mit Hammer, mit dem Pflug und mit dem Schwert.
Und müßt euch selber, nur euch selber trauen,
Dann seid ihr auch des ewigen Segens wert!⁵¹²

Alle sind begeistert, sie wollen marschieren, auf Trommeln schlagen und Fanfaren erklingen lassen und so die gefallenen Soldaten aufwecken:

Mehrere Bauern: Daß sie sich aus den Gräbern recken
Ein Arbeiter: Und daß sie uns zur Seiten stehen
Mehrere Arbeiter: Und mit uns Jungen streiten gehn⁵¹³

Die toten Soldaten sollen also mit den Lebenden mitmarschieren. Dies ist eine im Nationalsozialismus nicht unübliche Vorstellung, das Mitmarschieren gefallener Kameraden in den eigenen Reihen (wenn auch nur im Geiste) besingt auch das Horst-Wessel-Lied: „Kameraden, die Rotfront und Reaktion erschossen / marschieren im Geist in unsern Reihen mit.“⁵¹⁴ Die Einigkeit des Volkes, die durch die Zusammenarbeit zwischen den Bauern und den Arbeitern wiederhergestellt wurde, erstreckt sich so auch über vergangene Generationen, sie wird noch umfassender. Gemeinsam soll ein neues Reich gebaut werden, also auch die Zukunft gestaltet werden. Der Rufer und die übrigen Spieler zitieren Zeilen aus dem Lied *Ein junges Volk steht auf* von Werner Altendorf. Dann wird es, als Abschluss des Stückes, gemeinsam gesungen.

Um das Errichten eines einigen deutschen Reiches geht es auch in *Das Reich. Ein feierliches Chorspiel* (Heft 102) von Wilhelm Maria Mund. Verschiedene Chöre, die als „Die aus dem Norden“⁵¹⁵, Süden, Osten und Westen bezeichnet werden, treten auf. Jede Gruppe meint, sie müsste die Führungsrolle unter den Deutschen einnehmen. Man überbietet sich gegenseitig mit vermeintlichen Gründen, warum die eigene Gruppe es am meisten verdient habe, wie erlittenes Leid, Ungerechtigkeit oder Entbehrung oder früherer Einsatz für Deutschland, Schuld wird immer bei den anderen gesucht. Ein Sprecher versucht ihnen klarzumachen, dass sie alle nur an sich

⁵¹² Ebd., S. 18.

⁵¹³ Ebd., S. 19–20.

⁵¹⁴ Der Text des Liedes findet sich zum Beispiel auf der Internetseite <http://www.jugend1933-45.de/> (06.10.2016) unter dem Pfad > Infothek > Lexikon > Horst-Wessel-Lied. Oder auch in Hupp, Friedrich: *Wir tragen die* (1935), S. 43.

⁵¹⁵ Mund, Wilhelm Maria: *Das Reich* (1934), S. 6.

denken, nicht aber an das Volk, und dass sie eine Gemeinschaft sein müssen.⁵¹⁶ Die Angesprochenen werden nachdenklich, sie überlegen, ob sie wirklich so zerstritten sind und erinnern an den „Bund der Stämme“⁵¹⁷, den sie schlossen. Der Sprecher meint, ein Bund sei nicht genug: „Der Deutschen letzter Sinn ist nicht der Bund! / Der Deutschen Sendung ist das Reich!“⁵¹⁸ Ein Reich ist also das, was die Deutschen gründen sollen, was einen festeren Zusammenschluss als nur ein loser Bund von Stämmen bedeuten würde. Das wollen sie auch, sie benötigen aber ein einigendes Zeichen. Fahnenträger bringen die Hakenkreuzflagge, die zum neuen gemeinsamen Zeichen aller Gruppen wird: „*Alle*: Wir wollen tragen / Das Sonnenrad! / Wir wollen schirmen / die junge Fahne!“⁵¹⁹ Für das neue Reich sind sie bereit, gemeinsam zu kämpfen:

Alle:
Eine Hand! Eine Stirn!
Eine Front! Ein Herz!
Bereit zum Kämpfen, bereit zur Hut!
Der Sprecher:
Der Quelle des Friedens,
Dem Hort der Kraft,
Dem ewigen Reich
Sieg Heil!
Alle:
Sieg Heil!⁵²⁰

Die Schlagworte „Eine Hand! Eine Stirn“ verweisen auf die Begriffe Handarbeiter und Stirnarbeiter (auch Kopfarbeiter), wodurch zwei ganz unterschiedliche Bevölkerungsschichten angesprochen und vereint werden. Dem Reich wird nicht nur das Attribut ewig, sondern auch weitere Eigenschaften zugeschrieben. Es gilt als „Quelle des Friedens“ und „Hort der Kraft“. Allein die Existenz des Reiches würde das Volk demnach stabilisieren. Mit dem gemeinsamen „Sieg Heil!“ endet das Stück, mit einem Segenswunsch für das neu entstehende Reich also.

Zu Beginn von *Gesang um Deutschland* von Robert Schäfer (Heft 112) ist der Rufer alleine auf der Bühne und ruft das Volk. Einzeln nennt er die Männer sowie „Frau und Knabe, Mädchen, Kind und Greis“⁵²¹. Als erstes kommen die Greise, die sich selbst als „die alten Häupter dieses

⁵¹⁶ Zum Beispiel: „Ja! Jeder sieht nur sich allein / Und nur in seinem Spiegelbild. / Doch das Volk! Das habt ihr vergessen, / Das Volk habt ihr in Selbstsucht verraten!“ (ebd., S. 9).

⁵¹⁷ Ebd., S. 11.

⁵¹⁸ Ebd.

⁵¹⁹ Ebd., S. 15.

⁵²⁰ Ebd., S. 17.

⁵²¹ Schäfer, Robert: *Gesang um Deutschland* (1934), S. 5.

Stamms⁵²² bezeichnen. Dann kommen die Mütter, die vom Alter her den Greisen ähnlich sind. Beide Gruppen gemeinsam sagen über sich: „Wir sind das alte Geschlecht, / Vom Bann des Geschehens ergraut.“⁵²³ Zu ihnen, die also in etwa die Urmütter und -väter des deutschen Volkes sind, gesellen sich die Ausgewanderten hinzu, die in die Welt hinausgezogen sind, sich aber immer mit Deutschland und ihrer Herkunft verbunden gefühlt haben und dies immer noch tun. Die drei Gruppen betonen ihre Gemeinsamkeiten: „Drum sind wir die Hüter noch über dem Wandel der Zeiten, / Und sind auch der Stamm, aus dem sich die Äste entbreiten.“⁵²⁴ Sie bilden also gemeinsam das Fundament des Volkes und wachen zudem über seine Entwicklung und sein Schicksal. Im nächsten Bild kommen jüngere und ältere Kinder oder Jugendliche hinzu, die ein anderes Leben leben, als die Greise, Mütter usw. es taten bzw. tun. Sie haben weniger erlebt und bestimmte Erfahrungen noch nicht gemacht. Die Kinder können sich als fröhlich spielende, glückliche Kinder präsentieren. Sie sind voller Fantasie und fühlen sich mit der Natur verbunden, z.B. stellen sie sich vor, wie es wäre, eine Biene zu sein.⁵²⁵ Die älteren Kinder, die Burschen und Mädchen, erleben die Welt schon anders:

Der Rufer:

[...]

Doch größer ist das Kind schon Maid und Sohn,
Und seine Seele singt in anderm Ton,
Leis erkennend dieses Weltrads Lauf,
Steht Mann und Frau schon in dem Kinde auf.⁵²⁶

Sie verstehen also schon, wie die Welt funktioniert und werden bereits erwachsen. Die Jungen formulieren klar ihren Wunsch nach einem neuen Reich. Das geschwächte Land ihrer Väter solle zu neuer Kraft kommen. Für diese Aufgabe glauben sie Gott an ihrer Seite:

Und durch die alten Straßen zieht
Ein jugendlich Geschlecht.
Es lasset seine Fahne wehn
Im Sturm und in der Not,
Und was auch wende Weltgeschehn,
der Schöpfer gibt ihm Brot.
Der Schöpfer, ja, er läßt es nicht,
Entschlossen ist es treu,
Denn was es will, es ist nur Licht

⁵²² Ebd., S. 6.

⁵²³ Ebd., S. 8.

⁵²⁴ Ebd., S. 13.

⁵²⁵ Vgl. ebd., S. 15.

⁵²⁶ Ebd., S. 16.

Und Leben heiß und frei.⁵²⁷

Die Jungen streben also nach Licht und Leben, sie fühlen sich dabei sicher, da sie glauben, dass der Schöpfer für sie sorgen werde, egal, was passiert. Die Mädchen wollen im Grunde tun, was die Jungen tun („Wir springen wie der Bursche springt“, S. 17). Gemeinsam blicken Jungen und Mädchen entschlossen in die Zukunft:

Wir sind des jungen Tags Geschlecht
Umströmt vom Morgenlicht,
Und was auch kommt, es schaut kein Knecht
Aus diesem Angesicht.
Und unsre Augen sind noch klar
Und sehn der Wege viel,
Und wissen wir nicht die Gefahr,
so fühlen wir das Ziel.⁵²⁸

Das Morgenlicht, das die Jugend umströmt, steht für Aufbruchsstimmung. So wie der Tag beginnt wollen auch sie etwas Neues beginnen, etwas verändern. Da es noch Morgen ist, liegt noch viel Zeit vor ihnen. Kein Knecht soll aus ihrem Angesicht schauen, das bedeutet, dass sie frei sein und bleiben wollen und sich niemandem unterwerfen wollen. Die klaren Augen können noch scharf blicken und Dinge erkennen, die Älteren verborgen bleiben. Die vielen Wege sind die vielen Möglichkeiten, die sich ihnen auftun. Sie können zwar vielleicht die Gefahren und Hindernisse, die sie überwinden müssen, noch nicht einschätzen, aber sie wissen, was das Ziel ist, das sie erreichen wollen. Im dritten Bild kommen die Chöre der Arbeiter, der Bauern und der Arbeitslosen hinzu. Die Arbeiter leiden unter zu hoher Arbeitsbelastung, die ihnen kaum Zeit zum Leben lässt.⁵²⁹ Die Arbeitslosen haben zwar viel Zeit, sie leiden aber darunter, keine Arbeit zu haben.⁵³⁰ Die Bauern bezeichnen sich als Ernährer des Volkes. Die drei Gruppen wollen zusammenhalten:

Wir wollen Brüder sein und tapfer streiten,
Den Tisch des Lebens wollen wir entbreiten.
Wir wollen, daß ein jeder Mensch darf säend gehn,
Die Frucht der Arbeit in den Händen sehn.⁵³¹

⁵²⁷ Ebd., S. 17.

⁵²⁸ Ebd., S. 18–19.

⁵²⁹ Ebd., S. 19–20.

⁵³⁰ Ebd., S. 21.

⁵³¹ Ebd., S. 22–23.

Was sie sich wünschen, ist ein bescheidener Wohlstand für alle, jeder soll Arbeit haben oder den Boden bebauen dürfen. Dafür sind sie auch bereit zu kämpfen. Verschiedene Gebete der einzelnen Gruppen schließen sich an. Die Greise und Mütter bitten um Kraft und Stärke für die Arbeiter, Bauern und Arbeitslosen, damit sie ihr Vorhaben umsetzen können. Die Arbeitslosen bitten darum, endlich wieder nicht nur nehmen zu müssen, sondern auch geben zu dürfen. Dann bekennen die Greise und Mütter, wie sehr sie das Land lieben, sie sehen sich als Wegbereiter für ihre Söhne. Diese, die Arbeiter, Bauern und Arbeitslosen, nehmen das Land und wollen es verwalten, für die nachkommende neue Generation. Die Burschen und Mädchen wollen ihren Vätern und Müttern beistehen und zum Gelingen beitragen. Die Ausgewanderten wollen die neuen Entwicklungen von außen beobachten und bekräftigen, dass sie sich weiterhin als Deutsche fühlen. Der Rufer scheint mit dem, was erreicht wurde, zufrieden zu sein:

Nun sind sie alle in einem Kreis,
Bursche und Mädchen, Mann, Kind und Greis.
Sie stehn Hand in Hand und zeugen gleich:
Es gibt ein einiges großes Reich!⁵³²

Die verschiedenen Gruppen des Volkes stehen vereint, sie bilden jetzt eine Gemeinschaft, sind Teil eines großen Reiches. Wichtig ist dabei, das hat das Stück deutlich gemacht und das wird auch in den letzten Zeilen noch einmal formuliert, die Tradition, die Generationenabfolge, in der die eine auf die andere folgt:

Fest steht, wir gebens als teuerstes Pfand
Von Geschlecht zu Geschlecht, von Hand zu Hand:
Das Erbe, die Heimat, die Luft und die Not,
und was auch geschehe, das walte ER, Gott.⁵³³

Das Land und alles, was dazu gehört, sollen von „Geschlecht zu Geschlecht“, also von Generation zu Generation weitergegeben werden. Über allem steht Gott. Der religiöse Aspekt, der Bestandteil dieses Stücks ist, klingt z.B. auch in *Trutz Teufel und Tod* (Heft 97) an. Besonders an *Gesang um Deutschland* ist, dass die Gemeinschaft derer, die zum deutschen Volk gehören und gemeinsam ein Reich bilden, hier ausdrücklich um die Gruppe der Ausgewanderten, um die Auslandsdeutschen also, erweitert ist. Diese leben außerhalb der deutschen Grenzen, fühlen sich aber als Deutsche bzw. werden als solche wahrgenommen.

⁵³² Ebd., S. 25.

⁵³³ Ebd.

Auslandsdeutsche sind auch Thema in *Heiliger Schwur* (Heft 111) von Will-Erich Peuckert. Der Morgenwind, der aus dem Osten kommt, und der Abendwind aus dem Westen sowie der Südenwind, der aus dem Norden nach Süden weht, und der Nordenwind, bei dem es genau gegenteilig ist, berichten einem Sprecher von deutschsprechenden Bevölkerungsgruppen außerhalb der deutschen Grenzen, die ihnen auf ihrem Weg begegnet sind. Der Morgenwind berichtet z.B. von den Wolgadeutschen und den Deutschen in Polen, die jeweils durch ein Lied repräsentiert werden.⁵³⁴ Der Südenwind hat Deutsche in Dänemark gefunden, es singt ein Chor der Schleswig-Holsteiner.⁵³⁵ Der Nordenwind kommt aus Richtung Italien und Schweiz, er berichtet von Deutschen in Bozen, Meran, Tirol, am Fuße des Matterhorns etc. Sie hätten nicht auf seinen Ruf gehört. Der Sprecher rät dem Wind, ihnen weh zu tun, sie durch schlechte Witterungsbedingungen in Bedrängnis zu bringen.⁵³⁶ Dafür gibt er auch eine Begründung: „Sie werden beten. / Und werden vor ihren Herrn Gott treten, / Wie ihre Mutter sie beten hieß, / Mit Mutterworten sie unterwies.“⁵³⁷ In großer Not würden die Deutschen im Süden Gott um Hilfe bitten – und dies, so meint der Sprecher, auf Deutsch, das ihre Muttersprache sei. Und tatsächlich beginnt ein nicht näher definierter Chor (vermutlich der im Personenverzeichnis erwähnte „Chor der südlichen Sprachinseln“⁵³⁸) das *Vater unser* zu beten. Die bereits aufgetretenen Chöre sowie der Chor des Westens fallen nach und nach ein.⁵³⁹ Als letzter berichtet der Abendwind. Er ist über den Atlantik gekommen und spricht von hunderttausenden Deutschen in den Staaten (also den USA) und in Brasilien. Diese hätten Deutschland nur räumlich verlassen, sie hätten es stets geliebt. Als Beleg dafür hat er ein altes Buch mit deutschen Gedichten von dort mitgebracht.⁵⁴⁰ Die vier Winde fordern vom Sprecher, der offenbar für die Deutschen im Reichsgebiet steht, seine Pflicht gegenüber den Auslandsdeutschen zu erfüllen, nämlich ihnen Bruder und Sohn zu sein und ihnen die Hand zu reichen.⁵⁴¹ Gleich darauf kommen, mit weiteren Forderungen, der Totenwind und der Chor der Toten. Sie sind bzw. waren Deutsche, die Deutschland verlassen haben, zum Wohle aller Deutschen, wie sie betonen: Wir gingen davon. Und ließen das Licht.

Das Licht war gut.

Wir fragten nach seinem Gut-tun nicht

⁵³⁴ Vgl. Peuckert, Will-Erich: *Heiliger Schwur* (1934), S. 8–11. Für die Lieder der Wolgadeutschen und der Deutschen in Polen kann Mirbt sich gut Kinderchöre vorstellen. Vgl. ebd., S. 4. Ansonsten ist dieses Stück für erfahrenere Jugendliche, oder „Reife Sprecher“, geeignet, wie der NSLB schreibt (Reichsamtsleitung des Nationalsozialistischen Lehrerbundes (Hrsg.): *Für Fest und* (1935), S. 40).

⁵³⁵ Vgl. Peuckert, Will-Erich: *Heiliger Schwur* (1934), S. 12–14.

⁵³⁶ Vgl. ebd., S. 14–16.

⁵³⁷ Ebd., S. 16.

⁵³⁸ Ebd., S. 6.

⁵³⁹ Vgl. ebd., S. 16–17.

⁵⁴⁰ Ebd., S. 17–19.

⁵⁴¹ Vgl. ebd., S. 19–21.

Und gaben das Blut.
Blut für das Land, das uns geboren,
Lebendes Blut, -
Blut für die Liebe, der wir geschworen,
Blut! Unser Blut.⁵⁴²

Auffällig ist die häufige Wiederholung des Wortes Blut, das in fünf Zeilen sechsmal verwendet wird. Noch dazu steht es jeweils am Anfang oder Ende einer Zeile, so dass Anfangs- und Endreime entstehen. So wird besonders eindringlich deutlich gemacht, dass die Sprecher gestorben sind und dass dieser Tod ein schwerer Tod war. Da sie das Licht, das ihnen gutgetan hat, verließen, war der Weg fort aus Deutschland ein schwerer für sie. Warum sie aber Deutschland verlassen haben und warum das zu Deutschlands Wohl gewesen sein soll, wird im Text nicht offenkundig. Nach den verwendeten Bildern zu schließen, gingen sie nicht, um im Ausland ihr Glück zu suchen. Es scheint suggeriert werden zu sollen, dass durch das Weggehen der Toten die übrigen Deutschen und das Land (das durch seine Personifizierung als Mutter der Verstorbenen ebenfalls lebendig erscheint) überleben konnten. Vielleicht mussten sie aufgrund von Bevölkerungswachstum und eines damit einhergehenden Versorgungsproblems gehen. Vielleicht wollten sie neue Lebensräume erschließen, Deutschland vergrößern – wurden dann aber von den ‚Heimatdeutschen‘ nicht weiter unterstützt und vergessen. Franke gibt in ihrer Arbeit über die *Münchener Laienspiele* eine kurze Deutung des Stücks. Diese wird nicht am Text belegt, dennoch ist sie, als zeitgenössische Interpretation des Stückes, nicht vollkommen zu ignorieren. Franke deutet das Stück so, dass das Verlassen Deutschlands eine Folge des Ersten Weltkriegs bzw. des Vertrags von Versailles sei:

Immer wieder klingt die Not des deutschen Landes auf, die der große Krieg verschuldet hat, und das Versprechen, das Opfer des Krieges nicht umsonst gebracht sein zu lassen. Die Winde künden von der Not der Deutschen, die durch das Diktat von Versailles von der Heimat getrennt wurden [...].⁵⁴³

Ihr zufolge wären also der Krieg und der Vertrag von Versailles ursächlich dafür, dass Not herrscht und viele Deutsche Deutschland verlassen mussten oder „von der Heimat getrennt“ wurden. Damit spielt sie darauf an, dass durch die Vertragsbestimmungen einige Gebiete mit deutschsprachiger Bevölkerung nicht länger Teile Deutschlands waren. Diese Erklärung trifft aber nicht für die Deutschen in Übersee zu, die im Stück ja auch genannt werden. Auch beachtet Franke nicht, dass die im Stück verwendete Sprache nicht zu ihrer Deutung passt. In der weiter oben zitierten Textstelle berichten die Toten, dass sie davongingen, also selber aktiv waren. Es ist

⁵⁴² Ebd., S. 23.

⁵⁴³ Franke, Margarete: *Die Münchener Laienspiele* (1942), S. 8.

nirgends die Rede davon, dass sie vertrieben wurden o.ä. Auch gibt es kaum Anhaltspunkte dafür, dass die Toten Soldaten waren. Zwar gaben sie ihr Blut, wie es im Zitat heißt, Hinweise darauf, dass dieses durch kriegerische Handlungen geschah, gibt es jedoch nicht, auch wenn diese Interpretation naheliegt. Die Ursachen dafür, dass das ‚deutsche Volk‘ so versprengt lebt, sind im Stück also unklar und diffus, die Gründe für das Versterben der Toten zumindest nicht eindeutig. Deutlich wird jedoch, dass der Zustand des Versprengt-Lebens nicht wünschenswert ist, es wird klar formuliert, was das Ziel ist:

Sprecher. [...]
Wo deutsche Worte gesprochen werden,
Und deutsche Pflüger pflügen die Erden,
Und deutsche Kinder die Hände falten,
Und deutsches Gebet im Munde der Alten:
Deutschland wird unser aller sein!
Alle. Deutschland, Deutschland unser aller,
Nicht das eure nur allein.⁵⁴⁴

Deutschland soll also überall dort sein, wo Deutsche leben, wozu auch die Nachkommen ausgewanderter Deutscher zählen. Deutschland soll allen Deutschen gehören, nicht nur denen, die innerhalb der Reichsgrenzen leben.

Erich Krügers *Jugend an der Maschine* (Heft 148) zeigt junge Fabrikarbeiter und ihren Arbeitsalltag. Dies geschieht anhand von verschiedenen Szenen, die die Stationen oder Phasen eines Arbeitstages widerspiegeln: „Fabrikator am Morgen (S. 5), „Rhythmus der Arbeit“ (ab S. 17), „Arbeitspause“ (ab S. 21), „Feierabend“ (ab S. 27). Gezeigt werden aber keine realistischen Szenen mit einer dezidierten Handlung inklusive Spannungsbogen etc., stattdessen wird über die Arbeit geredet. Dabei wechseln chorische Passagen und Einzelsprecher einander ab, zudem werden einige Lieder gesungen. In der ersten Szene begegnen junge Arbeiter solchen aus der Vergangenheit, die als die „Verlorenen“ bezeichnet werden. Für diese war ihre Arbeit hart, sinn- und freudlos („*Chor der Verlorenen*: Nichts sind wir, nur Elend / und Jammer, und Toren. / Zum Schuften und Hungern / und Hassen geboren.“⁵⁴⁵). Die Vertreter der Jugend verstehen das nicht, sie arbeiten gerne, auch wenn ihre Arbeit ebenfalls hart ist. Sie sehen aber einen Sinn darin und fühlen sich nicht ohnmächtig, sondern mächtig („*Großer Chor*: Herrscher sind wir am sausenden Rad, / Herrscher über Eisen und Stein.“ und „2. *Stimme*: Wir tragen den Glauben / an unser Werk. / Wir sind, wir Brüder, / gewaltiger Berg, / Bollwerk – / und Sieg – / und ragendes Leben!“⁵⁴⁶). In dem Wort

⁵⁴⁴ Peuckert, Will-Erich: *Heiliger Schwur* (1934), S. 25–26.

⁵⁴⁵ Krüger, Erich: *Jugend an der* (1936), S. 12.

⁵⁴⁶ Ebd., 14 und 15.

„Brüder“ klingt an, dass die Arbeiter sich miteinander verbunden fühlen. Dies wird auch an vielen anderen Stellen des Textes deutlich. Zwei entsprechende Ausschnitte, in denen das zum Ausdruck kommt, seien hier zitiert:

1. *Stimme*: Du kommst –
2. *Stimme*: Und du.
3. *Stimme*: Wir alle sind da.
4. *Stimme*: Und jeder ist Bruder
im heißen Ringen.
Ist Kamerad,
wenn die Räder singen.
Wenn Maschinen den tausenden
Rhythmus schwingen.⁵⁴⁷

2. *Stimme*: [...] An den Bruder drüben bin ich gebunden,
überall steh ich in seiner Not.
Mit ihm hab ich den Glauben an Deutschland gefunden,
mit ihm teil ich Hunger und Sehnsucht und Brot.⁵⁴⁸

Dass, was die Arbeiter eint, ist zunächst ihre Tätigkeit, aber die Verbundenheit geht noch weiter. Sie sind vereint im „Glauben an Deutschland“, sie verstehen sich als Brüder und Kameraden. Das gilt nicht nur für die direkten Arbeitskollegen in der Fabrik, sondern in einem viel größeren Zusammenhang: „Millionen fassen die Bruderhand, / Millionen sind Volk und Vaterland.“⁵⁴⁹ Hierin steckt auch eine Verankerung der Fabrikarbeiter in der ‚Volksgemeinschaft‘. Für diese und für Deutschland arbeiten sie. Deutschland sind die Arbeiter treu und liebend ergeben, einer sagt z.B.: „Für Deutschland schlägt unser heißes Herz.“⁵⁵⁰, ein anderer: „Deutschland ist alles, / Deutschland ist Sinn.“⁵⁵¹ Die Arbeit wird zum Kampf um und für Deutschland stilisiert („Wir wissen um Deutschland. / Wir wirken und weben / an seiner Wucht / und Unendlichkeit.“⁵⁵²). Dabei sehen sich die Arbeiter als Vorkämpfer der Veränderung und einer neuen Zeit: „Wir tragen alle das gleiche Kleid, / wir alle den Willen zur kommenden Zeit. / Und die Fahne bauscht uns im Morgenwind, / weil wir das Volk und die Kommenden sind.“⁵⁵³ Die kommende Zeit ist aus dem Zusammenhang und z.B. am Motiv der sich bauschenden Fahne unschwer als Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft zu erkennen. Die Arbeiter werden in diesem Stück als glühende

⁵⁴⁷ Ebd., S. 7.

⁵⁴⁸ Ebd., S. 23.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 30.

⁵⁵⁰ Ebd., S. 18.

⁵⁵¹ Ebd., S. 19.

⁵⁵² Ebd., S. 15.

⁵⁵³ Ebd., S. 24.

Befürworter einer neuen Zeit gezeigt. Bemerkenswert ist, dass dies das einzige der untersuchten Stücke ist, in dem nur Arbeiter auftreten und keine anderen Bevölkerungsgruppen. Zumeist treten Arbeiter nämlich nur mit anderen Gruppen wie Bauern oder Soldaten auf, wodurch in der Regel die ganze Vielfalt der zur Volksgemeinschaft gehörenden Bevölkerungskreise dargestellt wird. Möglicherweise bestand bei reinen Arbeiterstücken die Gefahr, dass diese zu sozialistisch gerieten oder so empfunden wurden.

6.6.2 Treue zu Volk und Gemeinschaft

Drei Stücke beschäftigen sich mit Gemeinschaft und der Treue zum eigenen Volk, ohne dass es dabei namentlich um das deutsche oder die Zugehörigkeit zu diesem ginge. Eines von diesen ist ein Mädchenspiel. *Gudrun in der Normandie* (Heft 162) von Colberg ist in Grundzügen eine Bearbeitung des Kudrunteils des mittelhochdeutschen Heldenepos *Kudrun* für die Bühne. Zu Beginn des Stücks gibt der Chor in Form eines Botenberichts einen Kampf und den Tod Hettels, Gudruns Vaters, wieder. Die eigentliche Handlung des Stückes setzt mit Hartmuts Rückkehr in seine Heimat und zu seiner Mutter Gerlinde ein, welche die geraubte Gudrun willkommen heißt. Doch Gudrun geht nicht auf die Freundlichkeit ein: „Ich habe für dich keinen Gruß! / Ich bin Hettels Tochter, den man erschlagen!“⁵⁵⁴ Sie formuliert auch, wie sie ihrem Land gegenüber empfindet:

Gudrun: (hart, ihre Augen suchen die Ferne)
Es ist der Ruf nach meinem Land,
das meerumbrandet um mich klagt.
Es ist der Ruf, den ihr nicht zerschlagt
mit eurem gleißenden glatten Geschwatz.
Dort – in grauer Ferne – da ist mein Platz.⁵⁵⁵

Ihrem Land will Gudrun also treu bleiben, ihm fühlt sie sich verbunden. Der „Ruf“ danach, also die Sehnsucht, sei nicht so leicht zu zerstören. Gudrun beteuert, dass sie sich nicht von den Normannen und ihrem „Geschwatz“ ablenken lassen werde. Hartmut hat zunächst Verständnis für sie und will ihr Zeit zur Trauer um ihren Vater lassen. Trotzdem hofft er, dass Gudrun einwilligen wird, seine Frau zu werden. Doch diese weigert sich, da sie bereits Herwig von Seeland versprochen sei. Hartmut will geduldig warten, bis sie ihre Meinung ändert und kündigt außerdem an, dass auch um die Mädchen aus Gudruns Gefolge geworben werden soll. Eine Heirat gegen Gudruns Willen scheint, wie in der *Kudrun*, nicht möglich zu sein. In Abwesenheit Hartmuts lässt

⁵⁵⁴ Colberg, Erich: *Gudrun in der* (1938), S. 8.

⁵⁵⁵ Ebd., S. 9.

Gudrun erkennen, dass sie auf Rettung warten will, wie lange diese auch auf sich warten lassen möge. Doch ihre Mädchen sehen das teilweise anders, sie befürchten, dass es zu lange dauern werde. Ein Mädchen ist besorgt, dass sie ihre Schönheit verlieren werden. Im Land der Normann würden ihnen außerdem „goldene Kronen“⁵⁵⁶ angeboten. Gudrun wird ärgerlich:

Gleich auch, wer da gesprochen.
Sie hat der Heimat die Treue gebrochen
und den Helden von Wülpensande.
Geh!
Trag eine Krone im fremden Lande
und laß dich zerfressen von Scham und Reue.
Ich halte denen da drüben die Treue
bis in den Tod.
Mag auch darüber die Jugend vergehen.
Unser Teil ist: die Not zu bestehen
und Hegelingenart zu wahren.
Denn Blut bindet stärker als Purpur und Seide
und goldene Kronen und Silbergeschmeide.⁵⁵⁷

In den Vorwürfen an das Mädchen, es habe der Heimat und den Kämpfern, die versucht hatten, den Raub zu verhindern („den Helden von Wülpensande“), die Treue gebrochen und sich von der Aussicht auf eine Krone verführen lassen, wird Gudruns eigene Sicht der Dinge deutlich: Ein derartiges Verhalten kann nur „Scham und Reue“ nach sich ziehen, ist also nicht akzeptabel und moralisch falsch. Gudrun will „denen da drüben“ treu bleiben, also den Menschen in ihrer Heimat, mit denen sie durch das gleiche Blut verbunden ist, und Herwig, den sie heiraten sollte. Eventuelle Not gelte es auszuhalten. Dieses Verhalten ist für sie „Hegelingenart“, also die Art ihres Volkes. Die anderen Mädchen stehen auf Gudruns Seite, sie wollen sich wie sie verhalten. Gerlinde bestraft Gudruns widerspenstiges Verhalten, indem sie sie und die Mädchen zu verschiedenen Arbeiten einteilt, wodurch sie getrennt werden sollen. Gudrun soll besonders gedemütigt werden: „*Gerlinde*: [...] / Mit deinem Haar sollst du Staub mir wischen / [...] / die Dielen sollst du damit fegen / und abends auf Stroh dich schlafen legen [...].“⁵⁵⁸ Eine Chorpassage macht deutlich, dass viele Jahre vergehen, in denen Gudrun und ihre Mädchen bei den Normannen gefangen sind. Gudrun ist ihren Vorsätzen treu geblieben. Gerlinde will ihr nun erneut die Möglichkeit geben, ihr Verhalten zu ändern, da sie glaubt, dass die Jahre Gudrun gebrochen haben. Sie reicht ihr sogar die Hand. Doch Gudrun weigert sich, diese zu nehmen bzw. nachzugeben, unmissverständlich

⁵⁵⁶ Ebd., S. 14.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 14–15.

⁵⁵⁸ Ebd., S. 18.

artikuliert sie ihren Hass gegen Gerlinde und die Normannen.⁵⁵⁹ Selbst Gerlindes Lüge, Herwig sei tot, vermag sie nicht umzustimmen, im Gegenteil, sie wird so in ihrer Haltung noch bestärkt: „Gudrun bin ich – und kein ehrloser Wicht. / Wir brechen den Toten die Treue nicht.“⁵⁶⁰ Gerlindes letztes Mittel ist nun, Gudrun und eines ihrer treuen Mädchen barfuß und ohne wärmende Kleidung hinaus an den Strand zu schicken, um dort Gerlindes Wäsche zu waschen. Eine weitere Chorpassage macht das erneute Vergehen einiger Jahre deutlich, 13 Jahre sind es nun insgesamt, wie Gudruns Mädchen erwähnt. Gudrun hält nach wie vor an ihrer Treue fest, sie denkt an ihre Mutter, ihre Heimat und Herwig. Sie beschreibt aber auch, wie es ihr und den anderen nach der langen Zeit der Gefangenheit geht:

Nun bleibt uns nichts. Die Hoffnung zersprang.
Wir dulden hier ohne Stern und Dank.
Jede hält nur sich selbst die Treue,
trotzig und hart und ohne Reue
und erwürgend der Sehnsucht Qual.⁵⁶¹

Hier klingt an, wie hart, entbehrungsreich und qualvoll die langen Jahre gewesen sind und dass es die Mädchen unter sich keineswegs geschafft haben, als Gemeinschaft zu bestehen, da jede mit ihren eigenen Sorgen und Problemen, wie z. B. der Sehnsucht, zu kämpfen hatte. Gudruns Treue wirkt umso bemerkenswerter, da deutlich ist, wie hart die Zeit war. Das Ende des Stücks besteht aus Textpassagen des Chores und einzelner Sprecherinnen, die in Form eines Botenberichts in knappen Worten von Gudruns Befreiung durch Herwig, vom Sieg über Hartmut und vom Tod Gerlindes berichten.

Das Ende des Kudrunlieds – neben der Ehe zwischen Herwig und Kudrun werden noch weitere geschlossen, die den Frieden zwischen verschiedenen einstmals verfeindeten Ländern festigen⁵⁶² – und weitere Details fehlen in Colbergs Stück. Dies ist mehr als nachvollziehbar, wenn man die große Menge an Personen und die Komplexität der *Kudrun* bedenkt. Der Verzicht auf Details hilft, eine prägnantere Aussage zu treffen. Der Fokus liegt ganz klar auf Gudruns unbedingter Treue ihrer Heimat und Herwig gegenüber, über den sie ausdrücklich sagt, dass er von ihrer Art sei: „Der Liebste, der mir verbunden ward, / ist von unserer Art. / [...] / Ihr seid Normannen. / Er ist

⁵⁵⁹ „Ich hasse dein Mitleid wie deinen Fluch! / Ich hasse die Mutter, die dich trug! / Ich hasse dich und Hartmuts Werben! / Ich glaube an euer sicheres Verderben!“ (ebd., S. 20.).

⁵⁶⁰ Ebd., S. 21.

⁵⁶¹ Ebd., S. 23–24.

⁵⁶² Vgl. Störmer-Caysa, Uta (Hrsg.): *Kudrun* (2010), S. 523–559 (XXX. Aventure).

mein lieber Herr.“⁵⁶³ Es geht ihr nicht so sehr um persönliche Verbundenheit, entscheidend ist für sie, dass Hartmut, im Gegensatz zu Herwig, ein Fremder ist. Dass das Fremde grundsätzlich misstrauisch betrachtet und abgelehnt werden muss, zeigt sich auch in Gudruns Verhalten gegenüber Gerlinde. Diese ist zunächst freundlich zur geraubten Braut, will ihr eine Mutter sein, erscheint als durchaus sympathische Figur. Gudrun geht nicht nur nicht darauf ein, sie hasst Gerlinde und bezeichnet sie im späteren Verlauf des Stücks sogar als „Teufelin“⁵⁶⁴, was durch die Demütigungen, die Gudrun durch sie erfährt, nachvollziehbar erscheint. Die Freundlichkeit Gerlindes, der Fremden, ist also eine Fassade, auf die Gudrun nicht hereinfallen darf, will sie sich dadurch nicht von ihrer Treue abbringen lassen. Auch der freundliche Feind ist der Feind.⁵⁶⁵ Durch die Konzentration auf den Konflikt zwischen Gudrun und Gerlinde⁵⁶⁶, den inneren Kampf Gudruns und der Mädchen darum, treu zu bleiben, und dadurch, dass alle Kampfscenen etc. nicht auf der Bühne gezeigt, sondern nur in narrativen Passagen durch den Chor vermittelt werden, ist das Stück als Mädchenstück geeignet. Auch wenn Gudrun keine Deutsche ist, so ist ihre Treue zu ihrem Volk vorbildlich und beispielhaft, ihr Verhalten ist als Richtschnur für das Verhalten gegenüber dem eigenen – deutschen – Volk zu betrachten.

Erich Colbergs *Das Gesetz des Ritters* (Heft 172) trägt den Untertitel *Ein Feierspiel für Jungen und Mädels*. Es spielt in einer Stadt, die einst von einem Ritter vor einem Drachen gerettet wurde.⁵⁶⁷ Über die Vorgeschichte informiert der Sprecher des Vorspruchs, der auch das titelgebende Gesetz erläutert. Der Ritter verlangte, dass die Jungen für die Stadt kämpfen, die Mädchen sollen für Hausarbeit und Kindererziehung sorgen. Der Ritter erhob „die Tat zum Gesetz der Stadt / die tägliche Tat, die früh und spat / alle am großen Werk verbindet, / bis die Stadt den Drachen überwindet, / der wiederkommt, sie zu umkrallen.“⁵⁶⁸ Handeln (vor allem im Sinne von ‚wehrhaft handeln, kämpfen‘) ist also oberstes Gebot, so soll die Stadt weiterhin vor dem Feind, dem Drachen, der das Böse schlechthin verkörpert, geschützt bleiben. Verstoßen drei Personen gegen dieses Gebot, so soll die Stadt untergehen und erst hundert Jahre später wieder neu entstehen. Verstößt aber nur einer gegen das Gesetz, so soll dieser ausgestoßen und verbannt werden.⁵⁶⁹ Die Knaben, so ihre

⁵⁶³ Colberg, Erich: Gudrun in der (1938), S. 11.

⁵⁶⁴ Ebd., S. 23.

⁵⁶⁵ Folgerichtig ist es daher, dass Ortrun, im Kudrunlied die Schwester Hartmuts, die Kudrun zu Hilfe kommt und eine sehr positive Figur ist, im Stück nicht auftaucht.

⁵⁶⁶ Hartmut tritt nur auf wenigen Seiten zu Beginn des Stückes auf (ebd., S. 8–13).

⁵⁶⁷ Dieses Motiv erinnert an den Drachentöter-Aspekt der Legende von St. Georg oder auch an Siegfried, den Drachentöter.

⁵⁶⁸ Colberg, Erich: Das Gesetz des (1939), S. 8.

⁵⁶⁹ Vgl. ebd.

Bezeichnung im Stücktext, üben und trainieren täglich für den Ernstfall, der Einzelgänger, so sein Rollename, beobachtet ihr Tun, an dem er selbst nicht teilhaben will. Er lernt lieber aus Büchern und meint, eines Tages einer der Führer der Stadt zu werden.⁵⁷⁰ Er verspricht den anderen aber, am nächsten Tag mit ihnen hinauszuziehen: „*Der Einzelgänger*: [...] / Und morgen fange ich mit euch an.“⁵⁷¹ Dieses Versprechen wird von den übrigen Jungen aber nicht ernst genommen: „*Der zehnte Knabe*: Ich weiß, / wie man sich darauf verlassen kann! / Du wolltest schon oft mit uns hinaus! / Es wurde nie etwas daraus!“⁵⁷² Zu oft hat er es also schon versprochen und seine Zusage dann nicht eingehalten. Als dann noch am selben Tag tatsächlich ein Drachenangriff erfolgt, eilen die Knaben, mit Ausnahme des Einzelgängers, vor die Tore der Stadt, um diese zu verteidigen, die Frauen helfen ebenfalls mit. Der Einzelgänger wird von den Knaben⁵⁷³ wie den Frauen⁵⁷⁴ abgewiesen, er darf nicht mithelfen, da er nicht vorbereitet ist. Diese Ablehnungen sind nicht auf der Bühne zu sehen, der Einzelgänger berichtet jeweils den Wächtern davon, an die er sich immer wieder hilfesuchend wendet. Auch diese haben aber keine Verwendung für ihn:

Der zweite Wächter.
 Du kannst hier nicht Wächter sein.
 Dein Blick ist zu müde und zu klein,
 weil er nie in gefährliches Dunkel fiel.
 Deine Sinne schärften sich nicht im Spiel.⁵⁷⁵

Das ‚Spiel‘, das der Einzelgänger immer vermieden hat, an dem er nicht teilnehmen wollte, hätte ihn also auf den Ernstfall vorbereitet. Er hat aber nachts, statt mit den anderen Jungen draußen zu sein, über seinen Büchern gesessen. Nun findet sich für ihn keine Verwendung, sein Bücherwissen nützt ihm nichts. Nachdem alle anderen zum Kampf aufgebrochen sind, wird der Einzelgänger vom Drachengesandten aufgesucht, der ihm Gold und die Schonung seines Lebens bietet, wenn er die Stadttore öffne. Dieses lehnt er aber entschieden ab: „*Der Einzelgänger*: [...] / Nein, Teufel, ich bin ein Sohn dieser Stadt! / [...] / Ich folge dir nicht, denn ich bin doch ihr Sohn! / [...] / In den Dreck mit dem Judaslohn! / (*Er stößt den Beutel mit dem Fuße fort.*)“⁵⁷⁶ Er versteht sich also als

⁵⁷⁰ Vgl. ebd., S. 10–11. So sagt er z.B. „Denn wenn ich nachts über Büchern schwitze, / ists, damit ich einmal im Rate sitze[...].“ (S.11).

⁵⁷¹ Ebd., S. 12.

⁵⁷² Ebd.

⁵⁷³ „*Der Einzelgänger*: Sie wollen mich nicht. / Ich versteh nicht zu kämpfen, die Waffen zu führen! / Sie verachten mich und lassens mich spüren! / Sie wollen mich draußen nicht haben.“ (ebd., S. 19).

⁵⁷⁴ „*Der Einzelgänger*: Wächter, die Frauen wiesen mich ab, / weil ich noch nie geholfen ab.“ (ebd., S. 21).

⁵⁷⁵ Ebd.

⁵⁷⁶ Ebd., S. 23–24.

„Sohn dieser Stadt“, fühlt sich ihr zugehörig und erweist sich als treu und loyal gegenüber der Stadt und ihren Bürgern. Die Kämpfer und die Frauen kehren zurück, nun wird Gericht gehalten:

Der zweite Wächter: [...]

Du, Frau, wo blieb dein Jammern und Klagen?

Die erste Frau: Ich habe Speere in eure Reihen getragen.

Ich habe die Furcht durch das Werk erstickt.

[...]

Hätte mich Furcht in die Knie gezwungen,

ich wäre in des Drachen Klauen gesprungen.

Ich gab mein Wort.

[...]

Der fünfte Knabe: Sie soll weiterhin mitten unter uns stehen,

weil sie die Furcht überwunden hat

als würdige Tochter der trutzigen Stadt.⁵⁷⁷

Diese Frau, die zu Beginn des Kampfes ängstlich war, hat ihre Furcht überwunden, tatkräftig mitgeholfen und so das Gesetz des Ritters erfüllt. Sie darf also in der Stadt bleiben. Eine zweite Frau, die zunächst auch ängstlich gewesen war, ist im Kampf gegen den Drachen gefallen. Ihr Sohn würdigt ihren Einsatz: „Sie starb für die Kommenden und mich. / Tote Mutter, ich bin stolz auf dich [...].“⁵⁷⁸ Trauer um die Mutter ist nicht zu erkennen, Stolz scheint das vorherrschende Gefühl des Jungen zu sein, denn seine Mutter hat sich als tapfere Verteidigerin der Stadt erwiesen. Ihr Tod wird, so meint er, auch kommenden Generationen nützen. Der Einzelgänger jedoch gilt als Verräter, weil er nicht tätig geworden ist, nicht gehandelt hat. Seine Rechtfertigungsversuche, er sei zwar schwach, aber kein Verräter, helfen ihm nicht, das Urteil wird verkündet:

Des Ritters Gesetz ist streng und hart.

Es heißt:

Wer nicht Täter für alle ward

wird des Verrats schuldig erkannt

[...]

soll friedlos ziehen in fremdes Land,

[...]

soll friedlos sein im Leben und sterben

[...]

Und soll nimmermehr Heimat erwerben.⁵⁷⁹

Er wird also aus der Gemeinschaft ausgestoßen und aus der Stadt verbannt, dieser Verlust der Heimat ist die höchstmögliche Strafe. Dies erscheint hart und grausam, zumal der Zuschauer

⁵⁷⁷ Ebd., S. 25–26.

⁵⁷⁸ Ebd., S. 17.

⁵⁷⁹ Ebd., S. 28–29.

deutlich gesehen hat, dass der Einzelgänger eben kein Verräter im landläufigen Sinne ist, er hat die Stadt nicht dem Drachen ausgeliefert. Nach der Logik des Gesetzes des Ritters hat er sich jedoch schuldig gemacht, denn er hat nicht gehandelt, weder im Moment des Kampfes noch hat er sich vorher als Teil der Gemeinschaft auf einen Angriff vorbereitet. Es reicht also nicht aus, sich als Teil der Gemeinschaft zu fühlen, sich mit Worten zu ihr zu bekennen – man muss auch tätig werden. Vorbereitung auf den militärischen Ernstfall ist bedeutender Bestandteil dieses Tätigwerdens. Im Falle der Jungmädels und Jungvolkungen, für die dieses Stück verfasst wurde⁵⁸⁰, würde das durch aktive Mitgliedschaft im Jungvolk oder bei den Jungmädels abgedeckt werden. Colberg weist in seinem Nachwort allerdings darauf hin, dass er statt der entsprechenden Uniformen, die auch als Spielkleidung möglich seien, neutrale Spielkleidung, wie z.B. Turnkleidung, bevorzuge, da so die Allgemeingültigkeit der Aussage besser zur Geltung komme.⁵⁸¹

Wilhelm Schöttlers *Kämpfende Mannschaft* (Heft 125) bietet ein weiteres Beispiel von Treue zu einer Gemeinschaft bis in den Tod. Das Stück spielt auf einer Festung, die auf einer Insel oder in einer Küstenregion in bzw. an der Ostsee liegt. Die deutsche Besatzung dieser Festung, die von den Hanseaten dorthin geschickt wurde, hat es nicht leicht, da die sie umgebenden Friesen ihnen Wasser verweigern oder nur teuer verkaufen wollen, sie wurden, so wird vermutet, von den Dänen aufgehetzt.⁵⁸² Man hofft darauf, dass Unterstützung oder Ablösung geschickt werden, da der Winter bevorsteht. Die Männer fühlen sich allein gelassen: „Zu Hause denkt keiner an diesen langweiligen Fischgrund als zu Heringszeit, wenn er hier seinen Fang einpökeln kann.“⁵⁸³ Bernt, einer der jungen Männer, bittet den Kommandanten der Festung, den Steuermann, für den Winter um Urlaub. Er will dorthin, wo er etwas tun kann, und will nicht den Winter über in der Burg eingesperrt sein. Doch der Steuermann erinnert ihn daran, dass er Treue geschworen habe, er will ihn nicht ziehen lassen.⁵⁸⁴ Für ihn ist die Festung das Wichtigste: „Was ich denke und will, was ich

⁵⁸⁰ „Das Gesetz des Ritters“ wurde für die Jungen und Mädels des Jungvolks und der Jungmädelschaft geschrieben.“ (ebd., S. 31).

⁵⁸¹ Vgl. ebd., S. 32.

⁵⁸² Vgl. Schöttler, Wilhelm: *Kämpfende Mannschaft* (1935), S. 7–8.

⁵⁸³ Ebd., S. 11. All diese verstreuten Hinweise lassen eine ungefähre räumliche und zeitliche Verortung der Handlung zu. Es handelt sich bei der Burg wohl um eine Festung der Hanse, für die Hering ein bedeutendes Handelsgut war. Schonen (heute in Südschweden gelegen, im Mittelalter zu Dänemark gehörend) war wegen seines großen Heringsvorkommens bis zum Ende des 15. Jahrhunderts der bedeutendste Heringsfischgrund und -markt im Hanseraum. Die Stadt, von der des Öfteren gesprochen wird und in der der Rat tagt, der Göde entsendet, ist vermutlich Lübeck, wo es viele sogenannte Schonenfahrer gab und welches die bedeutendste Hansestadt im Ostseeraum war. (Vgl. z. B. Henn, Volker: *Der hansische Handel mit Nahrungsmitteln*. In: *Nahrung und Tischkultur im Hanseraum*. Hrsg. von Günter Wiegmann u. Ruth-Elisabeth Mohrmann. Münster: Waxmann 1996. S. 23–48. Hier: S.28 – 30). Für das grundlegende Verständnis des Stücks ist das Wissen um diese historischen Hintergründe jedoch nicht unbedingt erforderlich.

⁵⁸⁴ Vgl. Schöttler, Wilhelm: *Kämpfende Mannschaft* (1935), S. 13–15.

schaffe und glaube, geht um diese traurige Burg. Wer sich zu mir hält, muß zu ihr halten.“⁵⁸⁵ Am selben Tag kommt das lang ersehnte Schiff, doch statt neuer Vorräte oder einer neuen Mannschaft bringt Ritter Göde als Gesandter des Rates den Befehl, dass der Steuermann und seine Leute die Burg verlassen sollen:

Es ist aus mit eurem Adlerhorst ihr! Der Rat beruft den Steuermann ab! Auf meinem Schiff führe ich euch in die Stadt zurück, und ein paar sichere Leute bleiben als Winterwache hier. Das ist der Wille des Rates. (*Er übergibt sein Schreiben.*)⁵⁸⁶

Der Steuermann kann und will diese Anweisung nicht akzeptieren, da er sie für falsch und nicht durchdacht hält. Tatsächlich wurde sie von Göde initiiert („Wenn du es wissen willst: Ich war es, der den Rat überzeugte.“, S. 21). Göde kann unbehelligt die Burg verlassen, der Steuermann und seine Männer wollen sie weiter halten. Nur Bernt, der zuvor um Urlaub gebeten hatte, ist ohne Erlaubnis verschwunden. Der Steuermann verlässt die Burg, um beim Rat Verständnis für die Wichtigkeit der Festung zu wecken. Unterdessen ist Bernt alleine unterwegs, er heuert, ohne zu wissen, um wen es sich handelt, bei Ritter Göde an. Als er mitbekommt, dass Göde, der sich von der Hanse losgesagt hat, den Steuermann gefangen nehmen und die Burg erobern will, meldet er sich freiwillig für die Mission, um seine Kameraden auf der Burg zu retten. Ihm wird ein Fischerjunge an die Seite gestellt, der von Göde zur Mitarbeit gezwungen wurde und der Göde hasst, weil dieser den Tod seines Vaters verschuldet hat.⁵⁸⁷ Die beiden gelangen in die Festung, in die inzwischen auch der Steuermann zurückgekehrt ist, und in der Bernts alte Kameraden unter großem Wassermangel leiden. Bernts Warnungen, dass ein sich näherndes Schiff keine Vorräte und keinen Entsatz bringe, sondern Göde, der die Burg erobern wolle, werden nicht ernst genommen. Bernt gilt als Verräter:

Steuermann: Du hast uns verlassen, als ich dir vertraute – Du kommst von meinem Feind, und ich soll dir glauben?

Bernt (traurig und stolz): Ich habe nichts, meine Treue zu erhärten, aber bei unserer alten Kameradschaft, Enno, fordere ich Glauben!

Steuermann: Du hast die Kameradschaft verleugnet!⁵⁸⁸

Der Steuermann kann den vermeintlichen Verrat nicht vergessen, Bernt kann ihn nicht von seiner Treue und seinen guten Absichten überzeugen. Dies versucht er im Folgenden, indem er seine

⁵⁸⁵ Ebd., S. 17.

⁵⁸⁶ Ebd., S. 20.

⁵⁸⁷ Vgl. ebd., S. 26–35.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 42.

Mission offenlegt. Er solle Göde durch eine Fahne ein Zeichen geben, die rote Fahne für Angriff, die weiße für Abwarten. Auch diese Information bringt ihm das Vertrauen des Steuermanns nicht zurück, im Gegenteil, dieser wirft Bernt nun vor, erst ihn verraten zu haben und nun seinen neuen Herrn: „Erst lieferst du uns davon, jetzt hintergehst du deinen neuen Herrn.“⁵⁸⁹ Damit ist Bernt für ihn nicht mehr vertrauenswürdig. Bernt schafft es, auf die Spitze der Festung zu klettern und die weiße Fahne wehen zu lassen – und wird von Gödes Leuten erschossen. Das Schiff dreht ab, wird aber von der Burgbesatzung vom Ufer aus mit Brandpfeilen bekämpft. Göde kommt ums Leben. Erst Bernts Opfer und die Beteuerungen des Fischerjungen Dirk, er und Bernt hätten sie retten und gegen Göde kämpfen wollen, bringen den Steuermann zum Umdenken in Bezug auf seinen ehemaligen Kameraden: „Bernt war treu! [...] Nehmt ihn auf! Wie groß muß unsere Gemeinschaft sein, wenn solche Streiter für sie sterben! Wie heilig unser Wollen, wenn ihm solches Blut zum Opfer gebracht wird!“⁵⁹⁰ Durch sein Opfer hat Bernt nicht nur seine eigene Treue bewiesen, sondern auch die Gemeinschaft gestärkt, wie die Schlussworte der Knappen deutlich machen:

Einzelne:

Unbrechbar der Ring, für den einmal verrann
Blut, das im Tod die Weihe gewann!
Not schmolz das Richtige – Heilig sei
härtende Not – Not nur macht frei!

Alle:

Wir folgen nun dicht
im Tiefsten entflammt
heiligem Licht
das dem Opfer entstammt.⁵⁹¹

Durch das vergossene Blut, also Bernts Opfer, wird der Ring, also die Gemeinschaft unzerbrechlich. Die Not, unter der sie zu leiden hatten, wird dabei zu etwas Positivem stilisiert. Erst durch die gemachten Erfahrungen hätten sie Stärke gewinnen können („härtende Not“), die sie dazu befähige, für Freiheit zu kämpfen bzw. Freiheit zu erlangen. So ist es letztendlich die Not, die freimacht. Das Opfer wird mit einem Licht verglichen, dem die Knappen nun folgen – Bernt hat ein ‚leuchtendes‘ Beispiel gegeben, er ist ein Vorbild. Dass die Knappen „im Tiefsten entflammt“ sind, meint, dass Bernts Vorbild sie inspiriert oder, um im Bild zu bleiben, ‚angesteckt‘ hat, sie wollen ihm nacheifern. Im Gegensatz zum Rest des Stückes sprechen die Knappen ihre Schlussworte nicht in Prosa, sondern in Versen. Ihre Aussagen werden so besonders betont und hervorgehoben. Sie sollen eine Idee, eine Haltung vermitteln, die auch über den Rahmen des

⁵⁸⁹ Ebd., S. 43.

⁵⁹⁰ Ebd., S. 53.

⁵⁹¹ Ebd., S. 54.

Stückes hinaus Gültigkeit besitzt. Die Idee des Opfers, das für die Gemeinschaft gebracht wird, und die Verehrung, die denen gebührt, die sich opfern, werden also als erstrebenswerte Verhaltens- und Handlungsweisen dargestellt.⁵⁹²

Gemeinschaft, Kameradschaft und Treue, die in den Stücken eine große Rolle spielen, die in diesem und auch im vorherigen Teilkapitel behandelt wurden, sind Themen, mit denen sich auch die im folgenden Teilkapitel untersuchten Spiele beschäftigen.

6.6.3 Hitlerjugend

Die fünf⁵⁹³ hier untersuchten *Münchener Laienspiele* stellen eine Formation (oder mehrere) der Hitlerjugend (teilweise ausdrücklich des BDM) in den Mittelpunkt. Die Stücke werden in diesem Kapitel zum Teil besonders intensiv untersucht werden. Zum einen ist es interessant zu sehen, wie in einer Reihe, die nicht von der RJF herausgegeben wird (im Gegensatz zu den *Spiele der deutschen Jugend*), die HJ dargestellt wird. Als besonderer Aspekt kommt hinzu, dass eines der Stücke bereits vor 1933 als Werbespiel der HJ entstand, aber erst 1934 in den *Münchener Laienspielen* veröffentlicht wurde. Dieses Stück, *Hitlerjungens im Kampf. Ein Spiel aus den Anfängen der Hitler-Jugend* von Werner Altendorf (Heft 98), ist schon durch seinen Titel als Stück zu identifizieren, das Hitlerjungens auftreten lässt und ihren Kampf um etwas oder jemanden thematisiert. Dem Vorwort von Rudolf Mirbt zufolge entstand es in der Zeit der Weimarer Republik: „Dieses Spiel ist in der Kampfzeit der Hitler-Jugend als ein ‚Werbespiel‘ entstanden.“⁵⁹⁴ In einem Vorwort zu einem anderen Stück Altendorfs wird Mirbt präziser und nennt 1931 als Entstehungsjahr.⁵⁹⁵ *Hitlerjungens im Kampf* zeigt eine Gruppe von Jungvolkjugen (Pimpfen) und Hitlerjungens sowie einen Lehrer, die es in einer Zeit, zu der Hitler noch nicht Reichskanzler ist, nicht leicht haben, ihren Glauben an den ‚Führer‘ und die Ideologie der NSDAP zu leben. Die Jungen dürfen nicht offen zur HJ stehen, die Teilnahme an Märschen etc. ist verboten und wird von Seiten der Schule verfolgt. Im Mittelpunkt der Handlung stehen der Junge Hans und einer seiner Lehrer, Dr. Ernst. Hans ist, wie seine Klassenkameraden, überzeugter Hitlerjunge und hat daher Probleme mit dem Deutsch- und Geschichtslehrer Dr. Backelmann, der gegen Hitler ist. Aufgrund der schlechten Noten in Deutsch und Geschichte bekommt Hans‘ Vater, ein SA-Mann, Besuch von Dr. Ernst. Dieser gibt sich als Mitglied der NSDAP zu erkennen, als er ein Bild Adolf Hitlers an der Wand hängen sieht. Sobald

⁵⁹² Vergleiche zur Verehrung der 21 ‚Blutzeugen‘ der HJ auch die Ausführungen zu Wilhelm Maria Munds *Kolonnen marschiert!* (Heft 104) im folgenden Teilkapitel.

⁵⁹³ Altendorf, Werner: *Hitlerjungens im Kampf* (1934); Mund, Wilhelm Maria: *Kolonnen marschiert!* (1934); Scheu, Hans: *Deutschland wir kommen* (1935); Becker, Eva: *Alt und Jung* (1934); Hupp, Friedrich: *Wir tragen die* (1935).

⁵⁹⁴ Altendorf, Werner: *Hitlerjungens im Kampf* (1934), S. 3.

⁵⁹⁵ Vgl. ders.: *Es ward ein* (1938), S. 4.

er erfährt, welche politische Einstellung sein Kollege hat, hat er Verständnis für Hans und verlässt kurz darauf die Wohnung.⁵⁹⁶ Hans unternimmt mit anderen Jungen einen Nachtmarsch mit anschließendem Lager. Auch dort taucht Dr. Ernst auf, um im Auftrag des Schuldirektors zu überprüfen, ob sich auch Jungen aus seinem Gymnasium dort befinden. Der Scharführer wirft ihm vor, als Spion zu kommen, während Dr. Ernst versichert, nur seine Pflicht zu tun und keineswegs spionieren zu wollen.⁵⁹⁷ Der Scharführer macht sehr deutlich, dass er meint, dem Lehrer bzw. dem Schuldirektor weder Rechenschaft noch Gehorsam schuldig zu sein: „Hat hier nichts zu befehlen. Hier gilt nur der Befehl Adolf Hitlers!“⁵⁹⁸ Er sieht sich mit seinen Jungen also direkt Adolf Hitler unterstellt, den er gegenüber staatlichen Stellen – als solche agiert der Lehrer im Auftrag des Direktors – als bedeutendere Instanz wahrnimmt. Diese Treue zu Hitler wird auch an anderer Stelle betont. Bei der Eröffnung der Versammlung (im dritten Bild) spricht der Scharführer z. B. folgendes Bekenntnis: „Wir bekennen uns immer aufs neue [sic] zu unserer herrlichen Bewegung und zu unserem Führer Adolf Hitler!“⁵⁹⁹ Die Anwesenheit Dr. Ernsts im Lager empfindet der Scharführer als Schikane:

Scharführer: Sie glauben, es wäre Ihre Pflicht, deutsche Jungen an dem zu hindern, was sie aus glühender Liebe zum Vaterlande tun – bloß weil andere Menschen das aus Selbstsucht verbieten? [...] Glauben Sie aber nicht, daß Ihnen das gelingt. Der Glaube deutscher Jungen ist stärker als alle Schikanen.⁶⁰⁰

Das, was die Jungen tun – in der vorliegenden Szene: ein nächtliches Lager nach einem Marsch aufschlagen, generell: Dienst in der HJ leisten – ist für den Scharführer also eine Aufgabe von nationaler Bedeutung und großer Wichtigkeit. Als Motiv für ein Verbot für die Gymnasiasten, an dieser (und weiteren) Veranstaltungen der HJ teilzunehmen, sieht er Selbstsucht, andere Gründe werden gar nicht in Betracht gezogen. Da diese Einschätzung im Stück unwidersprochen bleibt, wird sie weder reflektiert noch relativiert, sie bleibt somit als unumstößliche Wahrheit stehen. Was genau damit gemeint sein könnte, zeigt sich in einer Äußerung von Hans, der Dr. Ernst erklären möchte, wieso er und seine Freunde in der HJ sind, am Nachtmarsch teilnehmen usw.:

⁵⁹⁶ Vgl. ders.: *Hitlerjungen im Kampf* (1934), S. 5–11.

⁵⁹⁷ Vgl. ebd., S. 20–22.

⁵⁹⁸ Ebd., S. 21.

⁵⁹⁹ Ebd., S. 30.

⁶⁰⁰ Ebd., S. 22–23.

Hans: [...] Wir wollen doch nur ganze Kerls werden, damit wir Deutschland wieder einmal frei machen können! Und das sollen wir uns verbieten lassen? Von Männern, die uns sagen, es gäbe kein Vaterland, das Deutschland heißt? Herr Doktor, haben Sie denn vergessen, daß 2 000 000 deutsche Soldaten für dieses Vaterland gefallen sind? Sollen sie denn umsonst gefallen sein? Dürfen wir denn da ausruhen, anstatt zu arbeiten und uns tüchtig zu machen? Wir wollen doch einmal das Reich bauen, für das sie gestorben sind!⁶⁰¹

Die Jungen wollen sich anstrengen und arbeiten, für Deutschland kämpfen, es befreien – von den Bedingungen des Versailler Vertrags und anderen Zwängen – und damit nicht zuletzt das Andenken der gefallenen Soldaten ehren. Zweimal fällt auch das Wort „Vaterland“, wodurch eine besondere emotionale Verbindung zu Deutschland hergestellt wird und damit einhergehend auch eine besondere Verpflichtung, diesem zu dienen, aufgezeigt wird. Die Unternehmungen der HJ wie Märsche und Zeltlager sowie der militärische Drill dienen dazu, die Jungen auf die Aufgaben, die sie in der Zukunft übernehmen wollen, vorzubereiten. Selbstsucht wäre in ihrer Sichtweise demnach wohl, wenn man nicht kämpft und sich nicht einsetzt, da dies für den Einzelnen weniger Mühe und Unannehmlichkeiten bedeutet. Was die Jungen tun – wandern bzw. marschieren, Zeltlager veranstalten, der Aufbau von Kommandostrukturen – kann als Form von (vor)militärischer Übung gelten, auch wenn sie im Rahmen des Stückes nicht in den Gebrauch von Waffen irgendeiner Art eingewiesen werden. Da durch den Versailler Vertrag Deutschland u.a. auch die Bildung von Militärvereinen oder das Durchführen militärischer Übungen in Vereinen u.ä. untersagt war⁶⁰², ist hier wohl der Grund zu finden, warum der Direktor und Dr. Backelmann die HJ in ihrem Einflussbereich nicht dulden wollen bzw. können. Denn dies hieße ja, die Vertragsbedingungen zu brechen bzw. gegen das Gesetz zu verstoßen. Für die Jungen ist dieses Verhalten indes nicht akzeptabel, Dr. Backelmann wird im Stück mehrfach als „Franzosenfreund“ beschimpft.⁶⁰³ Damit entspricht ihre Haltung der damals in Deutschland nicht nur unter Nationalsozialisten weit verbreiteten Ablehnung der Bedingungen des Versailler Vertrags als zu hart, die sich dann in Abneigung gegen die Siegermächte, allen voran Frankreich, niederschlug.⁶⁰⁴

⁶⁰¹ Ebd., S. 24.

⁶⁰² Artikel 177 des Vertrages bzw. Gesetzes lautet: „Unterrichtsanstalten, Hochschulen, Kriegsvereine, Schützengilden, Sport- und Wandervereine, überhaupt Vereinigungen jeder Art, ohne Rücksicht auf das Alter ihrer Mitglieder, dürfen sich nicht mit militärischen Dingen befassen. Es ist ihnen namentlich untersagt, ihre Mitglieder im Waffenhandwerk oder im Gebrauch von Kriegswaffen auszubilden oder zu üben oder ausbilden oder üben zu lassen. Diese Vereine, Gesellschaften, Unterrichtsanstalten und Hochschulen dürfen in keinerlei Verbindung mit dem Kriegsministerium oder irgendeiner anderen militärischen Behörde stehen.“ (Gesetz über den Friedensschluß zwischen Deutschland und den alliierten und assoziierten Mächten. In: Reichs-Gesetzblatt (1919) H. 140. S. 687–1349. Hier: S. 933 und 935.).

⁶⁰³ Altendorf, Werner: *Hitlerjugens im Kampf* (1934), 11 und mehrfach S. 27-28.

⁶⁰⁴ Vgl. Kolb, Eberhard: [Artikel] *Versailler Vertrag*. In: *Deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert. Ein Lexikon*. Hrsg. von Axel Schildt. München: C. H. Beck 2005. S. 378–380. Hier: S. 380.

Dr. Ernst lässt sich von Hans' Rede beeindrucken, gemeinsam mit den Jungen singt er *Ich hatt' einen Kameraden*.⁶⁰⁵ Dieser Eindruck wirkt nach, Dr. Ernst verrät die Jungen im Folgenden nicht an den Schuldirektor. Auf der weiter oben bereits erwähnten Versammlung, dem „Ting“⁶⁰⁶, berichten Hans und ein weiterer Junge namens Fiti von den Ereignissen, die sich in der Zeit nach dem Nachtmarsch in der Schule zugetragen haben. Weder Dr. Ernst noch die Jungen verrieten etwas, auch nicht unter Druck. Letztere suchten stattdessen die Konfrontation und bezeichneten Backelmann öffentlich als Franzosenfreund. Während die Jungen durch Arrest betrafft wurden, wurde Dr. Ernst vom Dienst beurlaubt, da er sich auf die Seite der Jungen stellte.⁶⁰⁷ Fiti, der das Gespräch im Lehrerzimmer mitangehört hat, gibt den Dialog folgendermaßen wieder:

Da sagte Dr. Ernst mit einemmal [sic] ganz scharf: „Ich bin kein Landesverräter. Ich stehe zur deutschen Jugend und nicht zu Franzosenfreunden.“ Das saß. Der Chef sagte bloß noch ganz heiser: „Sind beurlaubt!“ Dr. Ernst sagte „Heil Hitler“ und ging.⁶⁰⁸

Die Jungen sind ebenso empört über das Verhalten der Schule wie begeistert von Dr. Ernst. Er ist für sie ein Beispiel an Standhaftigkeit und Treue zum Vaterland. Als Dr. Ernst selber kurz darauf zu den Jungen stößt, macht er noch einmal deutlich, dass er zu seiner Entscheidung steht und nichts bereut:

Dr. Ernst: [...] Eine Auseinandersetzung mit dem Direktor und Dr. Backelmann, gewiß! Aber eine Auseinandersetzung für die Idee Adolf Hitlers ist auch für mich keine Unannehmlichkeit mehr. Jungs, es war das Schönste, was ich erlebte [sic] habe, daß ich mich endlich frei und offen zu euch bekannt habe. [...] Hans hat mich neulich an das ewige Heldentum unseres Volkes erinnert. Und das habe ich nicht vergessen können.⁶⁰⁹

Er ist also sogar erleichtert, dass er seine wahre Überzeugung nicht länger verstecken muss und ist den Jungen, besonders Hans, dankbar für den Anstoß. Daher bietet er auch an, oft bei den Jungen vorbeizukommen und mit ihnen über große Persönlichkeiten der deutschen Geschichte und auch über Hitler zu sprechen.⁶¹⁰ Nachdem Dr. Ernst ein Gedicht⁶¹¹ vorgetragen hat, entschuldigt der Scharführer sich für sein anfangs ablehnendes Verhalten dem Lehrer gegenüber. Dieser akzeptiert

⁶⁰⁵ Altendorf, Werner: *Hitlerjungen im Kampf* (1934), S. 24.

⁶⁰⁶ Ebd., S. 30.

⁶⁰⁷ Vgl. ebd., S. 31–33.

⁶⁰⁸ Ebd., S. 33.

⁶⁰⁹ Ebd., S. 36.

⁶¹⁰ Vgl. ebd., S. 36–37.

⁶¹¹ *Vergessen* von Paul Warncke. Der Titel wird von Dr. Ernst genannt, der Autor nicht. Vgl. ebd., S. 37–39.

und bietet den Jungen das ‚du‘ an. Er wolle nicht mehr ihr Lehrer sein, sondern „als Kamerad behandelt werden“.⁶¹² Das Stück endet mit tröstenden Worten für Dr. Ernst und einem hoffnungsvollen Blick in die Zukunft: „*Der kleinste Pimpf*: [...] Und daß sie dich rausgeschmissen haben – nimm dirs nicht zu sehr zu Herzen. Bald bricht der Morgen an und Adolf Hitler wird dich wieder einsetzen!“⁶¹³ Die Zukunft, in der Adolf Hitler Reichskanzler ist, ist zum Zeitpunkt des Erscheinens des Stücks in den *Münchener Laienspielen* längst zur Gegenwart geworden. Aber auch nach 1933 ergibt ein solches Ende des Stückes noch Sinn. Die aktuelle Gegenwart wird, aus der Perspektive der Vergangenheit, zu der Zukunft, die herbeigesehnt wurde und für die viele Menschen gekämpft und Opfer gebracht haben. Da sie nun bereits angebrochen ist, liegt es in den Händen jedes Einzelnen, sie mitzugestalten. Durch die Gleichsetzung der Zukunft mit dem anbrechenden Morgen wird Aufbruchstimmung erzeugt, es besteht scheinbar die Möglichkeit, aktiv an einem Umbruch, einer Veränderung mitzuwirken.

Große Teile des Stücks spielen, wie bereits durch die Wiedergabe des Inhalts deutlich wurde, in der ‚HJ-Welt‘, das zweite Bild (S. 16 – 24) in einem Lager der HJ und des Jungvolks, das dritte (S. 25-40) an einem anderen Versammlungsort im Freien. Hier herrschen klare Strukturen, oben in der Hierarchie steht der Scharführer, der übrigens nie mit seinem Namen angesprochen wird, darunter gibt es einige⁶¹⁴ Kameradschaftsführer, dann die einfachen Hitlerjungen und Jungvolkjugen, die einmal als „Jungvolkkerlchen“⁶¹⁵, meist aber als „Pimpfe“⁶¹⁶ bezeichnet werden. Alles ist gut organisiert und mutet militärisch an, der Scharführer lässt antreten (S. 18), es gibt Sanitäter (S.16) und Wachen für das Lager werden eingeteilt (S.19), Hans‘ Ernennung zum Kameradschaftsführer erfolgt beim Appell (S.6). Die Jungen teilen sich offenbar in die „Schar“ der Hitlerjugend und die „Pimpfenschaft“⁶¹⁷, der Scharführer hat das oberste Kommando über beide. Jungvolk und HJ führen gemeinsame Lager, Wanderungen etc. durch und sind nicht unabhängig voneinander organisiert. Sicher spielt hier eine Rolle, dass das Stück ursprünglich in einer Zeit entstand, in der die HJ als Ganze noch nicht viele Mitglieder hatte und die Strukturen daher noch nicht so ausdifferenziert waren, wie es später im ‚Dritten Reich‘ der Fall war.

⁶¹² Ebd., S. 40.

⁶¹³ Ebd.

⁶¹⁴ Zwei werden als „Kameradschaftsführer 1“ und „Kameradschaftsführer 2“ im Personenverzeichnis aufgeführt (ebd., S. 4.). Dazu kommt mindestens Hans als weiterer Kameradschaftsführer (vgl. ebd., S. 6.).

⁶¹⁵ Ebd., S. 20.

⁶¹⁶ Zum Beispiel ebd., S. 27, 28 und weitere.

⁶¹⁷ Ebd., S. 29.

Das Stück *Hitlerjungens im Kampf* zeigt schlaglichtartig die Abläufe und das Leben in der HJ. Zu Beginn des Stücks kommt Hans vom Dienst nach Hause und erzählt nicht nur von seiner Ernennung zum Kameradschaftsführer, sondern berichtet auch, dass er „Arbeitsdienst“⁶¹⁸ geleistet habe. Gemeinsam würden die Jungen ihr Heim einrichten. Durch Nachfragen des Vaters wird deutlich, dass die HJ nur über sehr knappe finanzielle Mittel verfügt:

Vater: Was für ein Heim denn? Ihr habt doch gar kein Geld, euch ein Heim zu bauen?

Hans: Ach Vati, du mußt dir unter Heim kein Schloß vorstellen. Wir haben nur einen alten Stall geschenkt gekriegt und den richten wir jetzt ein, mauern daran und zimmern uns Tische und Bänke und malen die Wände an. Und an die Decke kommt ein großes Hakenkreuz! Vati! das [sic] ist dann unser Heim. Da hat doch wenigstens kein anderer was drin zu suchen!

Vater: Und was hast du dabei gemacht?

Hans: Ich hab mit meiner Kameradschaft einen Ofen geholt, den uns die Mutter vom Fritz geschenkt hat.⁶¹⁹

Was ihnen an Geld fehlt, wollen die Jungen also durch eigene Arbeit wettmachen, sie werden selbst aktiv. Unterstützung erfahren sie jedoch auch, jemand stellt ihnen den alten Stall als Heim zur Verfügung, Fritz' Mutter verschenkt einen Ofen. Dies zeigt nicht unbedingt, dass die HJ aus der Bevölkerung tatsächlich häufig diese Art von Hilfe und Unterstützung erhielt. Es macht aber deutlich, dass sie darauf angewiesen war. Da es sich bei dem Stück ursprünglich um eine Werbespiel handelte, konnte so dem Publikum eine Möglichkeit aufgezeigt werden, wie man die HJ unterstützen könnte – auch wenn es vermutlich hauptsächlich Werbung für den Eintritt in die HJ und die nationalsozialistische Idee als solche machen sollte. Das Problem fehlender HJ-Heime bestand übrigens nicht nur vor 1933, auch danach herrschte auf diesem Gebiet Mangel.⁶²⁰ Es war also sinnvoll, diese Passage auch im Jahr 1934 im Stück zu behalten. In diesem Zusammenhang sei übrigens angemerkt, dass die HJ sich in *Hitlerjungens im Kampf* zwar in einer problematischen Situation befindet, da den Jungen die Teilnahme nicht erlaubt ist und sie Strafen zu befürchten

⁶¹⁸ Ebd., S. 5.

⁶¹⁹ Ebd., S. 6.

⁶²⁰ Die problematische Situation in Bezug auf Heime für die HJ spiegelt auch dieser kurze Ausschnitt aus dem Lexikonartikel *Jugend* aus Meyers Lexikon (Ausgabe von 1939) wieder: „Die HJ. braucht für ihre Erziehungsarbeit eigene und würdige J[ugend]heime, da der Raum eine erzieherische Macht und die HJ. für die Gesundheit ihrer 7 Mill. Mitglieder verantwortlich ist. [...] Durch eine Neujahrsbotschaft 1937 hat der Reichsjugendführer das 'Jahr der Heimbeschaffung' verkündet. Ein Ende 1936 gebildeter Arbeitsausschuß, in dem alle maßgeblichen Dienststellen der Partei und des Staates vertreten sind, wurde mit der Beschaffung von Heimen betraut. An der Spitze der Aktion stand ein Aufruf des Führers: ‚Ich erwarte daher, daß alle zuständigen Stellen der Bewegung und des Staates die HJ. in ihrem Bestreben, unserer J. zweckmäßige Heime zu schaffen, unterstützen.‘“ ([Artikel] *Jugend* (1939), Sp. 623). Ein literarischer Niederschlag des anhaltenden Bedarfs an Heimen für die verschiedenen HJ-Gliederungen, aber auch ein Werbemittel, um auf dieses Problem aufmerksam zu machen und mehr Unterstützung zu bekommen, ist das Stück *Wir brauchen Heime* von Oskar Seidat. Es erschien im Jahr 1937 in der Reihe *Das Kurzspiel* im Verlag Arwed Strauch (Seidat, Oskar: *Wir brauchen Heime*. Das Spiel erzählt von Freud und Leid im Bürgerverein „Behaglichkeit“. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1937] (=Das Kurzspiel 1).). Diese Reihe hatte die Aufgabe, kurze Stücke für propagandistische Zwecke bereitzustellen.

haben, wenn sie es doch tun. Allerdings ist davon im Bühnengeschehen nichts zu merken, auf der Bühne sind nur überzeugte Nationalsozialisten zu sehen – die Jungen selber, Hans‘ Eltern und Dr. Ernst. Alle dem Nationalsozialismus feindlich oder ablehnend gesinnten Personen sind im Stück nie zu sehen, sie tauchen nur in Erzählungen oder Berichten auf. Die Aussagen von Hans, denen zufolge im Grunde seine ganz Klasse aus Hitlerjungen besteht, muten merkwürdig an. Dieser Zustand, das komplette Schulklassen in der HJ organisiert sind, war zum Zeitpunkt des Erscheinens des Stücks bei weitem nicht die Regel und für die Zeit um 1931, als das Stück entstand, nahezu auszuschließen. Diese Darstellung bildet also nicht die Realität ab.

Stärkeren (vermeintlichen) Realitätsbezug haben dagegen die Schilderungen der Probleme, die einzelnen Jungen durch ihre Mitgliedschaft in der HJ entstehen. Hans‘ Freund Erich erfährt zu Hause keine Unterstützung für seine Begeisterung für Adolf Hitler und die HJ. Sein Vater ist offensichtlich Kommunist und versucht, seinen Sohn an der Teilnahme am geplanten Nachtmarsch der HJ zu hindern. Er glaubt wohl, ihn noch für die kommunistische Sache gewinnen zu können: „Mein Vater hatte sie [die Heringe, B.K.] wieder versteckt. Der denkt immer noch, er kriegt mich in die kommunistische Jugend!“⁶²¹ Doch nicht nur in der Familie, auch im beruflichen Umfeld erfahren die Jungen Ablehnung gegenüber ihrer Zugehörigkeit zu HJ:

Erich: Ja und du, der Gert ist unser Führer geworden!

Hans (erstaunt): Nanu, und der Peter?

Erich: Den hat sein Meister verhauen und ihm alles verboten. Der hat seine Armbinde gefunden!⁶²²

Der Meister ist kein Sympathisant der NSDAP, vermutlich soll er als Sozialdemokrat oder Kommunist verstanden werden. Da er als Ausbilder Peter gegenüber in einer Machtposition ist, kann er diesem untersagen, sich in der HJ zu engagieren. Erich und Peter stehen exemplarisch für Jungen, die nicht nur gegen Widerstände in der Gesellschaft in die HJ eingetreten sind, sondern auch in ihrem ganz persönlichen Umfeld mit Unverständnis, Ablehnung und sogar körperlicher Gewalt zu kämpfen haben. Ihre Mitgliedschaft in der HJ erscheint umso wertvoller, sie erscheint als etwas Erstrebenswertes, für das man auch Unannehmlichkeiten erträgt.

Im Lager halten die Jungen eine Abendfeier ab, die laut Regiebemerkung „nach örtlichen Gegebenheiten ausgestaltet werden“ soll.⁶²³ Durch den Einbau der Zeremonie in das

⁶²¹ Altendorf, Werner: Hitlerjungen im Kampf (1934), S. 13.

⁶²² Ebd.

⁶²³ Ebd., S. 19.

Bühnengeschehen wird versucht, ein möglichst realistisches Abbild einer solchen HJ-Abendfeier zu zeichnen. Für den Ablauf werden in einer Regiebemerkung konkrete Vorschläge gemacht:

[...] Als Beispiel:
Gemeinsamer Gesang: „Nachtmarsch“ von Altendorf
Scharführer spricht ein Gedicht, vielleicht: „Jungvolk steht auf“
Lied: Letzte Strophe vom Horst-Wessel-Lied
Ein Hitlerjunge: „Wir“. Gedicht von Altendorf.
Lied: Kein schöner Land in dieser Zeit
Dreimal Heil Hitler!⁶²⁴

Neben der Tatsache, dass ein Lied und ein Gedicht des Stückautors Altendorf in dieser beispielhaften Auflistung zu finden sind, ist vor allem der Aufbau der Feier an sich interessant. Musik und reiner Text wechseln sich ab, Aufgaben für alle, nämlich das gemeinsame Singen, wechseln mit Vorträgen einzelner ab. Den Abschluss der Feier – vor dem dreimaligen „Heil Hitler!“ – bildet nicht etwa das Horst-Wessel-Lied oder ein Lied der HJ, sondern mit *Kein schöner Land* ein deutsches Volkslied. Wieder sei hier an den grundsätzlich werbenden Charakter des Stücks erinnert: Die HJ konnte so nicht nur als Gemeinschaft von Jungen, die zusammen Abenteuer erleben und für eine gemeinsame Sache kämpfen, gezeigt werden, sondern auch als Bewahrerin deutscher Kultur und Tradition. Rückbezug auf deutsche Kultur, besonders Literatur, findet sich auch an anderen Stellen des Stücks. Der Scharführer bittet den Kameradschaftsführer 1, zur Eröffnung der Versammlung „die Stelle aus Wilhelm Tell“⁶²⁵ vorzulesen. Daraufhin trägt dieser eine Passage aus der 2. Szene des 2. Aufzugs von Schillers *Wilhelm Tell* vor, die Ansprache Rösselmanns an die Eidgenossen: „Hört, was mir Gott ins Herz gibt, Eidgenossen! / Wir stehen hier statt einer Landgemeinde / Und gönnen gelten für ein ganzes Volk. / [...] / Und unter seinem Himmel stehen wir.“⁶²⁶ Später liest der Scharführer selber den Schluss der Szene, den Rütli Schwur, vor, während die Jungen, ohne dass es dazu weiterer Anweisungen von Seiten des Scharführers bedürfte, wie die Eidgenossen in Schillers Drama die einzelnen Passagen des Schwurs wiederholen.⁶²⁷ Auch Dr. Ernst trägt den Jungen einen literarischen Text vor. In seinem Fall ist es ein Gedicht mit dem Titel *Vergessen*⁶²⁸, damit erinnert er an Ereignisse und Momente deutscher Geschichte, die eben nicht vergessen werden sollen und dürfen, z.B. die Schlacht im Teutoburger

⁶²⁴ Ebd. Die Zeilenumbrüche folgen dem Druckbild des Originals.

⁶²⁵ Ebd., S. 30.

⁶²⁶ Ebd., S. 31.

⁶²⁷ Vgl. ebd., S. 34–35.

⁶²⁸ Siehe ebd., S. 37–39. Dr. Ernst nennt nur den Titel des Gedichts, nicht hingegen den Namen des Verfassers, Paul Warncke.

Wald oder die Zeit des Weltkriegs.⁶²⁹ Abgesehen davon, dass durch die Wahl und die Verwendung des *Wilhelm Tell*-Zitats eine Parallelität zwischen den Jungen und den Schweizer Eidgenossen, die sich gegen Unrecht und für Freiheit zusammenschließen, hergestellt wird, kann die Verwendung der genannten Texte innerhalb des Stückes noch etwas Weiteres bewirken: Neben der Verankerung in deutscher Tradition und Geschichte soll durch das Zitieren von Literatur möglicherweise das Bild vermittelt werden, dass der Nationalsozialismus bzw. die HJ keine kulturlose und antiintellektuelle Bewegung sei.⁶³⁰ Dass Hitlerjungen nicht dumm seien und trotz des körperlichen Trainings auch der Intellekt nicht zu kurz komme, wird bereits am Anfang des Stückes angedeutet. Hans hat offensichtlich ein großes Interesse an Geschichte. Nachdem Dr. Ernst die Eltern über die schlechten Zensuren in Deutsch und Geschichte informiert hat, meldet sich die Mutter zu Wort:

Mutter (ebenso erstaunt): Dabei liest er zu Hause immer nur in den alten Geschichtsbüchern von meinem Mann. Sehen Sie, da liegen sie noch, die kommen schon gar nicht mehr in den Schrank, weil er jeden Tag darin liest.⁶³¹

Auch an dieser Stelle sei wieder ins Gedächtnis gerufen, dass *Hitlerjungen im Kampf* ein Werbespiel war, entstanden zu einer Zeit, als der Nationalsozialismus noch nicht fest etabliert war. Bestimmten möglichen Kritikpunkten – in diesem Fall: keinen Wert auf Bildung zu legen – wird sozusagen vorausseilend widersprochen und ein ansprechendes, positives, eben werbewirksames, Bild der NSDAP bzw. ihrer Jugendorganisation gezeichnet.

Kolonnen marschier! Ein Streitgespräch (Heft 104) von Wilhelm Maria Mund, erschienen 1934, ist nicht als abendfüllendes Theaterstück gedacht. Vielmehr soll es als Einleitung oder Vorspiel zu einer Feier gespielt werden. Mirbt spricht in seinem Vorwort davon, dass es „die neue Sitte des feierlichen Fahneneinmarsches gewissermaßen zur feierlichen Ouvertüre“⁶³² mache. Ein Schildträger, der die Uniform eines Hitlerjungen trägt, trifft auf den Teufel und den Tod. Diese versuchen, ihn von seinem Weg abzubringen. Sie wollen ihn verunsichern und seine Überzeugungen ins Wanken bringen. Das Spiel ist dabei eher statisch angelegt. Der Schildträger soll, ruhig und gelassen, in der Mitte stehen, Tod und Teufel links bzw. rechts von ihm. Sie sollen

⁶²⁹ Vgl. ebd., S. 37 bzw. 38.

⁶³⁰ Gerade Antiintellektualismus ist aber in der Forschung eine der HJ oft zugeschriebene Eigenschaft. Vgl. z.B. Schörken, Rolf: *Jugend* (1997), S. 212: „Zwar gefiel das antiintellektuelle, schulferne Klima der HJ so manchem Jugendlichen, der die Schule als lästig erlebte.“ Aber in *Hitlerjungen im Kampf* geht es um literarische Fiktion, um ein Bild, das erzeugt werden soll – nicht um die Abbildung von Realität.

⁶³¹ Altendorf, Werner: *Hitlerjungen im Kampf* (1934), S. 8–9.

⁶³² Mund, Wilhelm Maria: *Kolonnen marschier!* (1934), S. 5.

sich ihm zunächst nicht nähern, sondern erst, wenn sie in Wut geraten, weil sie ihn nicht beeinflussen können.⁶³³ Als die beiden handgreiflich werden und am Schild des Schildträgers zerren, ruft dieser seine Kameraden zu Hilfe:

Ich rufe euch!
Kameraden, Tod und Teufel bedrängen uns in
alter ungelöschter Feindschaft!
Ewig das Reich!
Ewig wir Jungen!
Kolonnen marschier!
Schwinget die Fahnen!
Junger Tag brich auf!⁶³⁴

Daraufhin ziehen, unter von Ferne erklingendem Getrommel, von allen Seiten Hitlerjungen mit wehenden Fahnen zu ihm. Tod und Teufel verschwinden und stellen keine Gefahr mehr da.⁶³⁵ Dies ist der Fahnenaufmarsch, den Mirbt in seinem Vorwort anspricht. Als die Jungen angekommen sind, spricht der Schildträger zu ihnen:

Der Schildträger:
Einundzwanzig tote Kameraden tragen unsere Fahnen.
Sie falten die Sternemäntel der uralten Nächte voll segnender Botschaft auf. Fruchtbarer
Tau strömt aus ihrem Gesicht.⁶³⁶

Die toten Kameraden falten Sternennächte auf – dieses ungewöhnliche, geradezu expressionistische Bild vermittelt den Eindruck, dass es nun möglich sei, in die Vergangenheit zu schauen oder mit der Vergangenheit in Verbindung zu stehen. Die Botschaft, die so vermittelt wird, ist segnend. Dies kann zum einen als glückbringend verstanden werden, zum anderen aber auch als ‚Segen erteilen‘ an die aktuelle Generation und auch als Auftrag, weiterzuarbeiten. Der aus den Gesichtern strömende fruchtbare Tau ist ein weiteres zunächst irritierendes Bild, dessen möglicher Sinn sich aber bei näherem Hinsehen doch erschließt. Eine erste mögliche Interpretation des strömenden Taus wären Tränen, die von den toten Kameraden geweint werden. Diese Deutung passt jedoch nicht zu einer Weltanschauung, die Jungen und Männer als stark, zäh und kämpferisch sieht, und ist daher sehr unwahrscheinlich. Rinnender Schweiß wäre eine weitere

⁶³³ Vgl. ebd., 22 (Nachwort) und im Stücktext S.19.

⁶³⁴ Ebd., S. 20. Die Zeilentrennung folgt dem Druckbild des Originals.

⁶³⁵ Ebd.: „Da beginnen in der Ferne Trommeln mit dröhnenden Rufen. Das Lied des Kampfes bricht auf und mitten durch die Gemeinde marschier von allen Seiten die braune Front der Jungen. Fahnen flattern ihnen voran. In der Wucht ihres Marschtritts versinken Tod und Teufel und in einer großen Schau stehn um den Schildträger geschart die jungen Kämpfer.“

⁶³⁶ Ebd.

mögliche Auslegung. Wenn man aber bedenkt, dass Tau morgens auftritt, dann kann der strömende Tau als Zeichen des heranbrechenden Morgens und damit der Zukunft verstanden werden. Der Tau ist „[f]ruchtbarer Tau“ und kann demnach als Nährboden für weitere Entwicklungen dienen bzw. diese unterstützen. Das Erinnern an gefallene Kameraden ist eine in der Hitlerjugend gepflegte Tradition⁶³⁷, wie auch das folgende Zitat aus Baldur von Schirachs *Die Hitler-Jugend. Idee und Gestalt* aus dem Jahr 1934 zeigt:

Die HJ. ist in besonders starkem Maße vom Bewußtsein ihrer Tradition erfüllt. [...] Die HJ. des Gebietes Berlin verlor im Verlauf unseres Ringens um die Macht fünf ihrer Kameraden. Herbert Norkus ist das Symbol, mit dem wir sie alle meinen. Mit den anderen Toten der HJ. marschieren sie unsichtbar neben den lebenden Kameraden in der „Unsterblichen Gefolgschaft“. So bedeutet die HJ. für den einzelnen Jungen eine ständige Mahnung an die größten Opfer, die gleichaltrige Kameraden für sie gebracht haben.⁶³⁸

In *Kolonnen marschiert!* heißt es zwar nicht direkt, dass die toten Kameraden auch mitmarschieren, aber ihre Präsenz wird vom Schildträger eindeutig bestätigt. Sie sind gegenwärtig und sind also wohl auch mit den Lebenden mitmarschiert. Die Zahl 21, die der Schildträger nennt, ist nicht zufällig gewählt. Der im vorstehenden Zitat genannte Herbert Norkus und weitere 20 in der Zeit der Weimarer Republik verstorbene junge Nationalsozialisten wurden als Märtyrer gefeiert. Sie sind die „Unsterbliche Gefolgschaft“, von der Schirach spricht. Als solche wurden sie zu Vorbildern für die HJ stilisiert und galten als Muster an Einsatzbereitschaft, Mut, Treue und Aufopferung.⁶³⁹

Nach dem Einmarsch der Kameraden des Schildträgers und der Erinnerung an die Gefallenen bricht der Morgen heran, der für den Aufbruch in eine neue Zeit steht. Der Schildträger ruft das ganze Volk zusammen:

⁶³⁷ Siehe z.B. auch die Ausführungen zur Schlusspassage von Wilhelm Schöttlers *Kämpfende Mannschaft* (Heft 125) im vorhergehenden Teilkapitel.

⁶³⁸ Schirach, Baldur von: *Die Hitler-Jugend* (1934), S. 90.

⁶³⁹ Vgl. dazu NS-Dokumentationszentrum der Stadt Köln: *Jugend! Deutschland 1918-1945. „Wer in der HJ marschiert, ist Soldat einer Idee“ – „Soldatische Tugenden“ und das Leitbild des „politischen Soldaten“*. URL: http://www.jugend1933-45.de/portal/Jugend/thema.aspx?bereich=projekt&root=26635&id=5394&redir=#_ftnref6 (22.9.2016) bzw. <http://www.jugend1933-45.de/> (06.10.2016), Pfad: > Geschichte > Jugendgruppen > Hitlerjugend > Ideologie > Leitbild „politischer Soldat“: „Als jugendliches Vorbild wurde allein die ‚unsterbliche Gefolgschaft‘ der in der ‚Kampfzeit‘ gestorbenen Hitlerjungen bemüht, jene 21 Jungen, die in den zum Teil äußerst brutalen Auseinandersetzungen (zumeist mit kommunistischen Jugendlichen) ums Leben gekommen waren und nun insbesondere in der Gestalt von Herbert Norkus als eine Art Märtyrer der ‚Bewegung‘ gefeiert und immer wieder als Vorbild für Treue, Mut und Einsatzbereitschaft herangezogen wurden.“ Norkus gilt als Vorbild für die Titelfigur des 1932 erschienenen Romans *Der Hitlerjunge Quex* von Karl Aloys Schenzinger, der 1933 verfilmt wurde. Vgl. Hillesheim, Jürgen u. Elisabeth Michael: Karl Aloys Schenzinger (1886-1962). In: *Lexikon nationalsozialistischer Dichter. Biographien, Analysen, Bibliographien*. Hrsg. von Jürgen Hillesheim u. Elisabeth Michael. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993. S. 379–385. Bes. S. 384.

Her zu uns, ihr Jungen und Alten.
Herbei ihr Mädels und Buben!
Tretet an zum großen Appell.
Reichszeit brach an!
Leichter werden die harten Straßen, marschieren wir zusammen.
Deutschlands Seele in der Sonne suchen!⁶⁴⁰

Nicht nur die kurz zuvor aufgetretenen Hitlerjungen spricht er hier an, sondern auch andere. Er wendet er sich an alle Anwesenden und auch an die, die nicht vor Ort sind. Sie alle sollen zum „Appell“ antreten, um dann gemeinsam marschieren zu können, gleichsam als Soldaten des Reiches, dessen Zeit angebrochen sei. Dadurch, dass alle mitmachen, würde die Aufgabe einfacher. Die Hitlerjugend geht voran, will aber das ganze Volk auf ihrem Weg mitnehmen. Der Hinweis auf die Sonne, in der Deutschlands Seele gesucht werden soll, ist ein Hinweis auf den Nationalsozialismus, dessen Symbol, das Hakenkreuz, auch als Sonnenrad bezeichnet wird. Das Stück endet mit Fanfarenklängen und dem Licht des anbrechenden Morgens – die Zukunft bricht an. Spieler und Zuschauer bzw. -hörer sollen dann gemeinsam ein nicht näher spezifiziertes Kampflied singen.

Ein Stück mit ähnlich wenig Bewegung auf der Bühne, in dem Chöre sowie Fahnen-, Schwert- und Fackelträger der Hitlerjugend und des Jungvolks auftreten, ist *Deutschland wir kommen! Ruf und Bekenntnis der Jugend* von Hans Scheu (Heft 119). Zu Beginn des Stücks stehen die Jungen bereits in einem Halbkreis. Dieser wird im Verlauf des Stückes nicht aufgelöst, lediglich die Fahnen-, Schwert- und Fackelträger bewegen sich im Laufe des Stückes, sie gehen auf einen Opferstein zu, der sich im Vordergrund befindet.⁶⁴¹ Die Jungen sprechen von den Entbehrungen, die sie erlitten haben⁶⁴², sie sind offensichtlich im Krieg geboren.⁶⁴³ Was sie eint, ist „die große Sehnsucht / nach Freiheit und Licht.“⁶⁴⁴ Ein heraufziehender Sturm habe den Gestank der Vergangenheit nach Verwesung und ähnlichem vertrieben und neue Kraft und Frische gebracht. Dass diese positive Veränderung in den Augen der Sprecher durch den Nationalsozialismus bewirkt wurde und wird, wird deutlich, wenn es heißt: „Und über uns allen / [...] / flattern die Banner / der siegenden Sonne!“⁶⁴⁵ Diese Banner sind die Fahnen mit dem Hakenkreuz, dem Sonnenrad. Die zu Beginn des Stückes formulierte Sehnsucht nach Licht scheint Erfüllung zu finden. Hier findet sich

⁶⁴⁰ Mund, Wilhelm Maria: Kolonnen marschier! (1934), S. 21.

⁶⁴¹ Vgl. Scheu, Hans: Deutschland wir kommen (1935), S. 9.

⁶⁴² Vgl. ebd., S. 5: „Wir kommen aus Not. / Wir kommen aus Nacht.“

⁶⁴³ Vgl. ebd.: „In unser erstes Hören / klang der Donner der Kanonen.“

⁶⁴⁴ Ebd., S. 7.

⁶⁴⁵ Ebd., S. 8.

also wieder die Lichtsymbolik, die auch schon in zuvor besprochenen Stücken verwendet wurde. Die positive Aufbruchsstimmung will der Feind – so seine Bezeichnung im Stück – zerstören. Er sei noch da und werde dafür sorgen, dass der Sturm sich lege. Der Feind meint, mit den Jungen leichtes Spiel zu haben, doch diese schaffen es durch das Singen von Liedern und durch Bekenntnisse zu Fahne, Schwert und Fackel, dem Feind zu widerstehen – solange, bis die Sonne aufgeht, was den Tod des Feindes bedeutet. Gemeinsam sprechen die Jungen ein Bekenntnis zur Gemeinschaft, in dem besonders das Wort „wir“ herausgestellt wird, endet:

Mittlere Stimmen: Auf unseren Bannern
steht groß geschrieben
in ehernen Lettern:

Alle: Wir!

Hobe Stimmen: Wir Jungen
sind nicht mehr Du
und nicht mehr Ich.
Wir Jungen sind alle
aus Ost und West,
aus Süden und Norden
eine große Armee:

Alle: Wir!⁶⁴⁶

Dadurch, dass das „wir“ alleine in einer Zeile steht und zudem von allen und nicht nur von einer Gruppe gesprochen wird, bekommt es ein besonderes Gewicht. Alleine durch die höhere Anzahl der Sprecher dürfte es lauter klingen als der Rest des Textes. Auch inhaltlich macht es Sinn, dass dieses Wort tatsächlich von allen gesprochen wird. Der einzelne geht im Wir auf, die Gemeinschaft, die hier kämpferisch als Armee bezeichnet wird, steht über dem Individuum. Aus dieser Verankerung in der Gemeinschaft heraus sprechen die Jugendlichen in dem Bewusstsein, dass sie die Zukunft gestalten werden:

Hobe Stimmen: Wir sind der Staat von morgen,
wir Jungen.

Wir sind das Volk von morgen,
wir Jungen.

Alle: Deutschland,
wir kommen!⁶⁴⁷

Das Stück endet mit dem Lied *Unsre Fahne flattert uns voran*, auch bekannt als *Vorwärts! Vorwärts!*. Dabei handelt es sich um das offizielle Fahnenlied der HJ, es stellt also keine überraschende Wahl für den Abschluss des Stücks dar. Die Wahl ist in diesem Fall allerdings besonders sinnhaftig, da

⁶⁴⁶ Ebd., S. 20–21.

⁶⁴⁷ Ebd., S. 21.

ein Bezug zum Anfang des Stücks hergestellt wird. Der erste Satz, von allen gemeinsam gesprochen, lautet nämlich: „Wir kommen aus Not. / Wir kommen aus Nacht.“⁶⁴⁸ Diese Zeile wurde weiter oben als Beleg für die Entbehrungen, die die Jugendlichen erlebt haben, gedeutet. Sie ist aber auch ein Verweis auf das Lied *Unsre Fahne flattert uns voran*. In diesem heißt es im Refrain „Wir marschieren für Hitler / durch Nacht und durch Not / mit der Fahne der Jugend / für Freiheit und Brot.“⁶⁴⁹ Mit dem Singen des Liedes als Abschluss des Stücks schließt sich also der Kreis, die Jungen sind schon am Anfang des Stücks durch Nacht und Not gekommen, sind also von Anfang an „für Hitler“ marschiert.

Dasselbe Lied wird auch in Friedrich Hupps Stück *Wir tragen die Fahne* (Heft 139) von BDM-Mädchen gesungen.⁶⁵⁰ In diesem feierlichen Spiel ziehen nacheinander Vertreter verschiedener Gruppen aus der deutschen Geschichte mit ihren jeweiligen Fahnen auf die Bühne. Den Anfang bildet „Die neue Jugend“, die, so scheint es zunächst, aus männlichen Angehörigen der HJ besteht, denn es sollen einzelne Sprecher (es wird die männliche Form verwendet) aus ihr hervortreten.⁶⁵¹ In seinen Hinweisen zur Gestaltung des Spiels macht der Autor jedoch deutlich, dass die „neue Jugend“ aus BDM-Mädchen in der entsprechenden Kleidung bestehen soll.⁶⁵² Auf die Bühne kommen dann nacheinander Ritter, Bauern, Landsknechte, Fahnenjunker Friedrichs des Großen, die Befreier Wiens, Reiter aus dem Freikorps Ferdinand von Schills, die Kämpfer von Dijon und die Jugend von Langemarck, also Vertreter unterschiedlichster Zeitepochen, vom Mittelalter bis zum Ersten Weltkrieg. Sie alle haben gemeinsam, dass sie für Deutschland – in welcher Form es zur jeweiligen Zeit auch immer existiert haben mag – gekämpft haben. Jede Gruppe hat eine Fahne, ein Banner, dabei. Einzelsprecher und die Gruppe als Chor sprechen einige Zeilen und es wird jeweils ein passendes Lied gesungen. Der Autor legt in seinen Anmerkungen zur Gestaltung des Spiels genau dar, welche Gruppe sich wo aufzustellen hat, wie sie – oder einige Mitglieder der Gruppe – sich bewegen sollen und was sie tragen sollen.⁶⁵³ Nachdem alle Gruppen aufgetreten sind und am festgelegten Platz stehen, kommen die Träger der Hakenkreuzfahne hinzu.⁶⁵⁴ Diese

⁶⁴⁸ Ebd., S. 5.

⁶⁴⁹ Der Text des Liedes findet sich z.B. in dieser Liedersammlung: Reichsjugendführung (Hrsg.): *Wir Mädels singen* (1938), S. 96. Oder im Internet auf der Seite <http://www.jugend1933-45.de/> (06.10.2016) unter dem Pfad > Geschichte > Erziehung in der NS-Zeit > Singen > Fahnenlieder.

⁶⁵⁰ Hupp, Friedrich: *Wir tragen die* (1935), S. 7–8.

⁶⁵¹ Vgl. ebd., S. 6–8.

⁶⁵² Vgl. ebd., S. 44. „Zum Spielverlauf. Auf der Bühne hinter dem geschlossenen Vorhang *die neue Jugend*: Mädchen in der BDM.-Tracht, die Gruppenfahne mit sich führend. [Hervorhebung im Original durch Sperrdruck, B.K.]“

⁶⁵³ Vgl. ebd., S. 44–48.

⁶⁵⁴ Vgl. ebd., S. 9–31.

sind gleichbedeutend mit der Hitlerjugend.⁶⁵⁵ Sie berichten von der schwierigen Zeit, als Hitler noch wenige Anhänger hatte und sie zu wenigen hinter der Hakenkreuzfahne hermarschierten, erinnern an „die Märtyrer alle / die Blutzegen von der Feldherrnhalle“⁶⁵⁶ und schwören, dass sie bereit sind, auch die Fahnen der Vergangenheit zu bewachen und zu verteidigen.⁶⁵⁷ Es folgt die Übergabe der alten Fahnen an die Träger der Hakenkreuzfahne und ein gemeinsamer Auszug mit allen Fahnen unter Singen des Liedes *Wir folgen der Fahne der deutschen Vollendung*. Dabei wird die Hakenkreuzfahne vorausgetragen und alle Sprecher und Chöre folgen ihr. Zum Abschluss wird noch das Fahnenlied der HJ, das oben angesprochene *Unsre Fahne flattert uns voran*, gesungen. Das Stück *Wir tragen die Fahne* stellt die Fahne bzw. Fahnen in den Mittelpunkt, denen eine hohe Bedeutung und eine ihnen innewohnende Kraft zugeschrieben wird. Dieser Fahnenkult war ein zentrales Verhaltensmuster der HJ, die Fahne war im Alltag der HJ wie des NS im Allgemeinen stets präsent, das Hissen der Fahne(n) ein feierlicher Akt. Auf Fahnen wurden Eide abgelegt.⁶⁵⁸ Der Rufer bezeichnet z.B. die Hakenkreuzfahne am Ende als „Gleichnis der ewigen Kraft“ und „Wahrzeichen für die befreiende Tat“.⁶⁵⁹ Außerdem wird die Hitlerjugend in diesem Stück über die Fahnen in eine lange Tradition eingebunden, sie ist Teil einer größeren Gemeinschaft, der die Gruppen der Vergangenheit und die HJ angehören:

Alle:
wir gehören zusammen
wie eines Feuers lodernde Flammen;
und grüßen mit euch als eure Ahnen,
wir grüßen mit euch die Hakenkreuzfahnen!⁶⁶⁰

Alle sammeln sich unter dem Zeichen der Hakenkreuzfahne, hinter dem sie auch ausziehen – dies ist ein Bekenntnis zum Nationalsozialismus. Das zentrale nationalsozialistische Symbol wird zum verbindenden Element zwischen Vergangenheit und Gegenwart und führt diese gemeinsam in die Zukunft.

⁶⁵⁵ Vgl. das Personenverzeichnis. Hier heißt es: „Die Hitlerjugend als Träger der Hakenkreuzfahne“. (ebd., S. 4.)

⁶⁵⁶ Ebd., S. 32. Die erwähnten „Blutzegen von der Feldherrnhalle“ sind die beim gescheiterten Putschversuch 1923 in München an der Feldherrnhalle umgekommenen Nationalsozialisten, die im ‚Dritten Reich‘ mit einer Ehrentafel und Ehrenwache an ebendieser Feldherrnhalle geehrt wurden.

⁶⁵⁷ „Wir sind bereit, / mit Ehre und Trotz gegen fremde Gewalten / bei eueren [sic] Fahnen die Wache zu halten.“ (ebd., S. 34).

⁶⁵⁸ Vgl. dazu <http://www.jugend1933-45.de/> (1.11.2016) unter dem Pfad > Geschichte > Jugendgruppen > Hitlerjugend > Ideologie > Fahnenkult.

⁶⁵⁹ Hupp, Friedrich: *Wir tragen die* (1935), S. 41.

⁶⁶⁰ Vgl. dazu ebd., S. 39.

Eine Begegnung mit der Vergangenheit gibt es auch in Eva Beckers *Alt und Jung und ewiges Deutschland* (Heft 114). Hier treffen Gruppen aufeinander, die aus Frauen unterschiedlichen Alters bestehen. Es geht um die unterschiedlichen Sichtweisen auf die Vergangenheit und die Zukunft und darauf, wie man leben soll bzw. um die dadurch zwischen den Generationen auftretenden Konflikte. Die jüngste der Gruppen, 15-25jährige Mädchen bzw. junge Frauen, sollen BDM- oder Arbeitsdiensttracht oder Wanderkleidung kleiden.⁶⁶¹ Sie sind somit nicht nur Vertreterinnen der jungen Generation, sondern auch Repräsentantinnen des Nationalsozialismus. Sie wollen zunächst mit dem Alten brechen:

Eine Alte: Was antwortet ihr mit wüstem Schrein?
Jeder Mensch beginnt sein Werk als Erbe.
Führerin: Nein, wir wünschen, daß das Alte sterbe!
Schwestern, tretet an,
Schwestern drauf und dran!
Denn das Alte ist nun abgetan!⁶⁶²

Die Jungen wollen also nicht in der Tradition der Alten stehen, sie halten das, was gewesen ist, für vorbei und denken, dass es überholt und für sie nicht mehr wichtig sei. Sie werfen den Alten hauptsächlich den Frieden von Versailles vor, mit dem Deutschland zerstört worden wäre. Ihr Deutschland habe daher mit dem Deutschland der Alten nichts gemeinsam.⁶⁶³ Ein Hauptvorwurf ist dabei, dass die Alten nicht entschieden genug gekämpft hätten.⁶⁶⁴ Alte und Junge stehen sich daraufhin unversöhnlich gegenüber. Erst die Mittleren schaffen es, beide Gruppen miteinander zu versöhnen, indem sie ihnen klarmachen, dass ihnen allen Deutschland gleichermaßen am Herz liege: „*Alle Mittleren:* Ein Glück ist über allem: Deutscher sein, / zu deutschem Lande sprechen: Du bist mein!“⁶⁶⁵ Am Ende bekennen sich alle gemeinsam zu Deutschland. Dass die Gruppe der jungen Frauen in der Kleidung des BDM oder des Arbeitsdienstes auftreten soll, ist das einzige direkte Zeichen dafür, dass sie einer dieser Formationen angehören. Da in der Kostümbeschreibung zudem auch „Wanderkleidung“ als Option angegeben ist, besteht auch die Möglichkeit, sie in nicht-nationalsozialistischer Kleidung auftreten zu lassen – dann wären sie einfach nur national oder nationalistisch gesinnte Vertreterinnen der jungen Generation. Aber da sie das junge Deutschland repräsentieren bzw. die junge weibliche Bevölkerung, die zu

⁶⁶¹ Vgl. Becker, Eva: *Alt und Jung* (1934), S. 6.

⁶⁶² Ebd., S. 13.

⁶⁶³ Vgl. ebd., S. 16–19.

⁶⁶⁴ Zum Beispiel „Ihr seid stumm zu Kreuze gekrochen...“ (S. 17) oder „Wir wissen nur, ihr habt nicht heiß genug gestritten.“ (S. 18).

⁶⁶⁵ Ebd., S. 26.

Deutschland steht, erscheint es am sinnvollsten und quasi folgerichtig, sie als Nationalsozialistinnen zu zeigen. Anders aber als die Jungengruppen und die eine BDM-Gruppe in den zuvor besprochenen Stücken, werden sie nicht durch Fahnen oder das Singen nationalsozialistischer Lieder weitergehend als BDM-Formation oder Gruppe des Arbeitsdienstes gekennzeichnet. *Alt und Jung und ewiges Deutschland* ist eines von nur zwei der untersuchten Stücke, in denen weibliche Angehörige der HJ auftauchen. In *Wir tragen die Fabne* (Heft 139) ist ihr Geschlecht für den Text jedoch von keinerlei Bedeutung, sie wären ohne Weiteres gegen eine HJ-Formation austauschbar. Aus dem Text selber geht auch gar nicht hervor, dass es sich um eine Mädchengruppe handeln soll, dies ist lediglich den angehängten Anmerkungen des Autors zur Spielgestaltung zu entnehmen. Es ist also nicht übertrieben zu sagen, dass Mädchen als Angehörige der HJ bzw. des BDM in den *Münchener Laienspielen* nur eine untergeordnete Rolle spielen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich grob zwei unterschiedliche Typen von Stücken aus dem Themenbereich *Hitlerjugend* identifizieren lassen. Zum einen gibt es den Typus, in dem Chöre und einzelne Sprecher mit mehr oder weniger Bewegung feierlich meist in Versen gehaltenen Text sprechen. Er entspricht dem Stücktypus, den Wolfgang Förster, Herausgeber der Reihe *Spiele der deutschen Jugend*, 1937 bzw. 1942 in der Zeitschrift *Die Spielschar* als „Feierspiel“ beschreibt.⁶⁶⁶ Die dazu zählenden Texte haben bekennnishaften Charakter, eine dramatische Handlung gibt es nicht bzw. nur in Ansätzen in *Deutschland wir kommen!* (Heft 119) oder *Kolonnen marschiert!* (Heft 104), wenn ein oder mehrere Feinde die Mitglieder der HJ in Versuchung führen oder von ihrem Weg abbringen wollen, daran aber scheitern. Auch in *Alt und Jung und ewiges Deutschland* (Heft 114) gibt es nur drei Gruppen von Frauen bzw. Mädchen, aus denen einzelne als Sprecherinnen hervortreten. Es gibt zwar einen Konflikt, der gelöst wird, aber auch hier steht keine eigentliche Handlung im Vordergrund. Gruppen der Hitlerjugend treten in diesen Stücken zumeist als genau das auf, eine Ausnahme sind die Bannerträger der Vergangenheit in *Wir tragen die Fabne* (Heft 139), die historische Personengruppen repräsentieren. Es gibt – abgesehen von einzelnen Figuren wie dem Feind in *Deutschland wir kommen!* oder dem Tod und dem Teufel in *Kolonnen marschiert!* – keine Rollen darzustellen. Dieser Stücktypus überwiegt. Einzig das zu Beginn des Kapitels besprochene *Hitlerjungens im Kampf* (Heft 98) unterscheidet sich davon. Es verfügt über eine dramatische Handlung mit einem Problem oder Konflikt, die gelöst werden, es gibt unterschiedliche Rollen mit voneinander zu unterscheidenden Charaktereigenschaften. Förster nennt diese Art von Stück in der *Spielschar* „geselliges Stück“.⁶⁶⁷ Ihm ähnelt ein weiteres Stück, *Im Waldhaus* von Wilhelm Heise

⁶⁶⁶ Vgl. Förster, Wolfgang: Feierspiel und geselliges (1937); Ders.: Das Laienspiel in (1942).

⁶⁶⁷ Vgl. Förster, Wolfgang: Feierspiel und geselliges (1937); Ders.: Das Laienspiel in (1942). Siehe zu Försters Unterscheidung in „Feierspiel“ und „geselliges Spiel“ auch die entsprechenden Ausführungen in Kapitel 3.2 der vorliegenden Arbeit.

(Heft 103), das sich mit Gruppenzusammenhalt, Gemeinschaft und Vertrauen beschäftigt und ebenfalls eine Gruppe von Jungen in den Vordergrund stellt. Es ist allerdings nicht klar, ob es sich bei dieser Gruppe um eine Formation der Hitlerjugend handelt. Das Stück soll im Folgenden ausführlich besprochen werden.

6.6.3.1 Exkurs: *Im Waldhaus* - Ein Stück über die Hitlerjugend?

Das Stück *Im Waldhaus* von Wilhelm Heise (Heft 103) beschreibt das Lagerleben einer Jungengruppe in einem Haus im Wald. Die Gruppe ist hierarchisch organisiert, neben dem Führer Klaus gibt es die Gruppenführer Otto und Fritz sowie einen Kassenverwalter namens Erwin.⁶⁶⁸ Die Führer verteilen die zu erledigenden Aufgaben, sie geben Befehle, die die übrigen Jungen befolgen müssen und die teilweise auch erzieherische Wirkung haben sollen. So wird Peter von Otto zur Wache bestimmt, während die anderen auf Nachtwanderung gehen wollen: „*Otto*: Dann geh ins Bett. Übrigens, nee, das könnte dir vielleicht so passen; du kannst heut abend [sic] Wache schieben, dabei lernt man munter bleiben!“⁶⁶⁹ Peter, der zuvor verschiedentlich Informationen nicht mitbekommen hatte, wird von Otto zwar bestraft, es handelt sich aber nicht nur um eine Strafe, die Peter schmerzen soll. Neben dem Nutzen für die Gemeinschaft – es wird sowieso eine Wache für das Haus benötigt – bietet diese Strafe in Ottos Augen auch eine Gelegenheit für Peter, sich weiterzuentwickeln. Ottos Verhalten gegenüber Peter wird von Klaus hinterfragt:

Klaus (zu Otto, mit dem er aus dem Zimmer kommt): Zum Peter muß man ein bißchen netter sein. Der Junge ist ganz gut. Das ist ihm alles bloß noch so ungewohnt. Ich hätt ihn nicht wachen lassen.

Otto: Er muß es doch aber mal lernen!

Klaus: Natürlich, aber wir haben ihn man erst 3 Monate. Und dann ist er eben überhaupt ein bißchen scheu.

Otto: Verpimpelt ist er, weiter nichts!

Klaus: Magst du ihn nicht?

Otto: Doch, natürlich, aber... er muß sich eben einpassen!

Klaus: Soll ich ihn nicht lieber doch in die Gruppe von Fritz tun?

Otto (protestierend): Nein, nein, bloß nicht. So ist das gar nicht. Wir werden uns schon anfreunden, (*sich an den eben eintretenden Peter wendend*) nicht wahr, Peter?⁶⁷⁰

Klaus macht sich also Sorgen um Peter bzw. um die Beziehung zwischen Peter und Otto, er hält Otto für zu streng und befürchtet, dass dieser Peter nicht mag. Zum Wohl des Jungen würde Klaus ihn sogar der anderen Teilgruppe, die von Fritz geleitet wird, zuteilen. Dieser Vorschlag wird von Otto aber vehement abgelehnt. Ihm scheint wichtig zu sein, dass Peter zügig lernt, sich in die

⁶⁶⁸ Vgl. Heise, Wilhelm: *Im Waldhaus* (1934), S. 7–9.

⁶⁶⁹ Ebd., S. 12.

⁶⁷⁰ Ebd., S. 16–17.

Gruppe einzufügen und zu den Jungen, die schon länger als drei Monate dabei sind, aufzuschließen, er möchte ihn erziehen. Am Ende des vierten Bildes, als Peter das Lager verlassen hat und vermisst wird, wird dann deutlich, dass Ottos teils harsches Verhalten in Bezug auf Peter tatsächlich in Sympathie und einem Verantwortungsgefühl ihm gegenüber begründet war.⁶⁷¹ Klaus setzt sich in der oben zitierten Textstelle nicht über Ottos Entscheidung, Peter wachen zu lassen, hinweg, sondern akzeptiert diese, auch wenn er selbst anders entschieden hätte und sie daher sicher nicht gutheißt. Er hätte zwar die Befugnis, Peter durch einen Gruppenwechsel Ottos Einfluss zu entziehen, lässt sich aber von Otto überzeugen, dass dies nicht notwendig sei. Dass Klaus sich jedoch, wenn nötig, auch gegen Otto durchzusetzen vermag, zeigt sich im weiteren Verlauf des Stücks. Nachdem der Diebstahl der gruppeneigenen Geldkassette entdeckt wurde, wird Peter von Klaus befragt. Otto, der misstrauisch ist und Peter für schuldig hält, da der Diebstahl während Peters Wache begangen worden sein muss, will sich an der Befragung beteiligen. Er wird jedoch von Klaus deutlich in die Schranken gewiesen: „Otto, ich verbitte mir diese Einmischung. Nimm dich zusammen. Jetzt frage ich! [...] (*ganz energisch*) Also, ich bitte mir jetzt Ruhe aus. (*Schweigen*)“.⁶⁷² Hier zeigt sich, dass die ‚Kommandostrukturen‘ klar sind und dass Klaus an ihrer Spitze steht und die übrigen ihm gehorchen.

Die Gemeinschaft der Jungen wird durch den Diebstahl der Kassette und den – unberechtigten – Verdacht gegen Peter erschüttert. Dieser ist zwar während seiner Wache eingeschlafen und hat so den Diebstahl ermöglicht, er hat ihn aber nicht selber begangen.⁶⁷³ Peter will jedoch nicht zugeben, dass er eingeschlafen ist. So wirkt er besonders verdächtig, denn eine Erklärung für den unbemerkt vor sich gegangenen Diebstahl gibt es dadurch nicht. Klaus erinnert alle daran, dass sie zu Peter halten sollen: „Aber das eine merkt euch alle: verdächtig ist noch nicht überführt! Peter ist unser aller Kamerad!“⁶⁷⁴ Besonders Otto ist aber dafür, niemanden zu schonen, nur, weil man ihn mag: „Aber, Herrschaften, es geht doch darum, ob wir einen Dieb unter uns haben. Da gibts keine

⁶⁷¹ „Otto: Ach laßt mich!... Kinder, habt ihr denn ne Ahnung?... Ich hab den Peter doch am meisten gemocht. / Fritz: Warum warst du denn dann so zu ihm?... / Otto: Deswegen doch! Mensch, versteh doch! Deswegen doch!!!“ (ebd., S. 53).

⁶⁷² Ebd., S. 28.

⁶⁷³ Vgl. die folgende recht ausführliche Regieanweisung: „Er [Peter, B.K.] ist aber selbst sofort wieder eingenickt. [...] Über die Veranda steigt jemand, offenbar der von den Jungen ‚Schieback‘ genannte Knecht. Er leuchtet den Raum ab, ... sieht den schlafenden Peter, erschrickt, probiert, ob er auf Geräusche reagiert, lacht dann. Geht herum, sieht den Schlüssel... nimmt aus dem Schrank eine Kassette, legt den Schlüssel unter eine Schale auf dem Tisch und geht leise wieder hinaus.“ (ebd., S. 20.)

⁶⁷⁴ Ebd., S. 31.

Rücksicht, und wenns der eigene Bruder oder der beste Freund ist!⁶⁷⁵ Andere Jungen aber pflichten Klaus bei, dass die Kameradschaft das wichtigste sei:

Dicker: Kinder, wie sagte Klaus: das ist schon eine schwere Probe für uns! Aber über allem und vor allem die Kameradschaft!

Fritz: Jawohl! „Über allem die Kameradschaft...“⁶⁷⁶

Doch obwohl die Jungen Peter vertrauen wollen, fällt es ihnen schwer. Besonders deutlich wird dies an einem Dialog zwischen Sepp und dem Jungen, der nur „Dicker“ oder „der Dicke“ genannt wird:

Sepp: Weißt du, die Sache mit Peter läßt mir keine Ruh!

Dicker: Ist eine riesig verfahren Kiste. (*sich aufrichtend*) Peter kanns doch nicht gewesen sein... und Peter muß es eigentlich gewesen sein...

Sepp: Glaubst du, daß ers war?

Dicker: Ich? Nein! Du?

Sepp: Nee, ganz bestimmt nicht. Warum soll er auch?

Dicker: Warum? Weißt du, so darf man eigentlich nicht fragen. Dann findet man nämlich schon Gründe...

Sepp: Wieso? Versteh ich nicht!

Dicker: Na, erstens ist der Peter ein armer Teufel... sein Vater hats wirklich nicht dicke. Er sollte erst gar nicht mit... na, und wenn man dann so sieht, wie sein Vater sich quälen muß, dann kann man schon auf manchen Gedanken kommen...

Sepp: Glaubst du denn das?...

Dicker: Nein! Aber so kann man schon denken, wenn man erst mit dem Gründesuchen anfängt...⁶⁷⁷

Hier wird zum einen klar, dass die Angelegenheit mit der verschwundenen Kassette den Jungen keine Ruhe lässt. Die beiden sind mit dem Rad im Wald unterwegs, um Kartoffeln bei einem Bauern abzuholen, und haben eine Reifenpanne. Sogar in dieser Situation lässt sie das Thema nicht los. Der innerliche Zwiespalt, in dem sie stecken, wird vom Dicken auf den Punkt gebracht. Peter kann es nicht gewesen sein, denn er ist ja ihr Kamerad. Andererseits muss er es gewesen sein, da er der einzige war, der die Gelegenheit dazu hatte, eine andere Erklärung ist nicht zu finden. Das Suchen nach möglichen Gründen für den möglichen Diebstahl durch Peter ist gefährlich, da durchaus Motivationen für die Tat, wie z.B. die schwierige finanzielle Situation seiner Familie, gefunden werden könnten. Darum erscheint es dem Dicken besser, gar nicht nach Gründen zu suchen, um so den Glauben in Peters Unschuld nicht weiter zu erschüttern. Als der wahre Dieb, der Knecht Schiefback, überführt und gefasst wird, ist Peter vollständig rehabilitiert. Er wird von

⁶⁷⁵ Ebd., S. 31–32.

⁶⁷⁶ Ebd., S. 32.

⁶⁷⁷ Ebd., S. 34.

den anderen dafür um Verzeihung gebeten, dass sie ihm nicht genug vertraut hätten. Klaus soll nun den anderen erklären, was Kameradschaft ist:

Klaus: Was ist denn nun Kameradschaft?... Ja, das muß man nun wohl jedesmal spüren... Sieh mal, als wir gestern da so hilflos herumredeten, da fehlte doch wohl allerhand, nicht? Und als wir vorhin so ganz selbstverständlich loszogen und ihr hier dann den Schiefback verkeilt und dem Otto half, der den Peter rettete, da war ja wohl alles in Ordnung, nicht wahr? Siehst du, so was hat man eben, ganz selbstverständlich, ... oder man hat es nicht... [...] einfach sein, leben, auch anderen vorleben, darauf kommt es an. ... Und wenns auch wirklich mal nicht gleich so ist, wies eigentlich wohl soll, schadet auch nichts, man spürt dann schon, was man zuletzt doch muß!⁶⁷⁸

Statt eine Definition von Kameradschaft zu geben, bleibt Klaus also einerseits sehr im Vagen und meint, dass Kameradschaft erlebt und gespürt werden müsse. Andererseits versucht er Kameradschaft bzw. das Fehlen von Kameradschaft anhand von konkreten Beispielen aus den vorhergehenden Ereignissen zu veranschaulichen. Dies ist einerseits nicht wirklich befriedigend, weil so keine allgemeingültige, auch ohne das Stück funktionierende Begriffsbestimmung geliefert wird. Andererseits ist nach der Lektüre oder dem Ansehen des Stücks verständlich und nachvollziehbar, was Klaus meint. Die Bedeutung und Wichtigkeit von Gemeinschaft und Kameradschaft sind die Kernaussage des Stücks. Gerade dadurch, dass im Laufe des Stückes auch einige Widerstände zu überwinden sind – Zweifel an Peter, unterschiedliche Meinungen unter den Jungen – wirkt die Botschaft besonders eindringlich: Kameradschaft und Zusammenhalt sind wichtig, gerade auch in schwierigen Zeiten. Es ist nicht immer einfach, zusammenzuhalten, gerade darum ist es umso wertvoller. Klaus' Erklärung des Begriffs Kameradschaft bildet aber noch nicht den Schlusspunkt des Stücks. Auf Anregung eines weiteren Jungen wird gemeinsam ein Lied gesungen, das nach Klaus' Meinung genau das ausdrückt, was er meint und somit beschreibt, was Kameradschaft bedeutet:

Wann wir schreiten Seit an Seit
Und die alten Lieder singen
Und die Wälder wieder klingen,
Fühlen wir, es muß gelingen,
Mit uns zieht die neue Zeit!⁶⁷⁹

„Seit an Seit“, also gemeinsam, soll gegangen werden. Dabei sollen alte Lieder gesungen werden, also auf Traditionen zurückgegriffen werden. Neben dem Rückgriff auf die Vergangenheit steht der Blick in die Zukunft. Mit den Singenden soll „die neue Zeit“ ziehen, man geht also der Zukunft

⁶⁷⁸ Ebd., S. 63.

⁶⁷⁹ Ebd., S. 64.

entgegen, etwas soll sich verändern und dies soll gemeinsam geschafft werden. Bei diesem Lied handelt (und handelte) es sich nicht, wie fälschlicherweise oft angenommen wird, um das offizielle Parteilied der SPD, auch wenn diese es häufig auf ihren Parteitag singt.⁶⁸⁰ *Wann wir schreiten Seit' an Seit'* entstand 1914/15 als Lied der Arbeiterbewegung. Es wurde dann aber von Gruppierungen verschiedenster Art übernommen, von katholischen Gruppen wie von sozialistischen Jugendverbänden. Im ‚Dritten Reich‘ wurde es auch von HJ und BDM gesungen.⁶⁸¹ Dieses Lied liefert also keinen Hinweis auf die politische Ausrichtung oder Zugehörigkeit der Jungengruppe.

Im gesamten Stücktext wie auch im Personenverzeichnis werden die Jungen nie als Angehörige der Hitlerjugend oder des Jungvolks bezeichnet. Auch Adolf Hitler oder die NSDAP werden nicht erwähnt. Der Verlag selber vermeidet es, einen Bezug zwischen den Jungen in diesem Stück und der Hitlerjugend zu formulieren oder anzudeuten. In der Verlagswerbung für das Stück auf der Rückseite von *Kolonnen marschier!* (Heft 104) werden die Jungen als Schüler, bezeichnet, die um ihre Kameradschaft kämpfen, als Schauplatz wird das „Landheim einer städtischen Schule“ und seine Umgebung angegeben.⁶⁸² Dies wiederholt sich in mehreren anderen Heften, in Mirbts *Münchener Laienspielführer* aus dem Jahr 1934⁶⁸³ und auch im Jubiläumsband *Fünfzehn Jahre Münchener Laienspiele. 1923-1938* aus dem Jahr 1938. Hier werden viele der Bände mit einer knappen Inhaltsbeschreibung vorgestellt. Über *Im Waldhaus*, das in die Kategorie „Das Spiel der Kinder und der Schule“ eingeordnet wird, schreibt Mirbt:

In dem Landheim einer Schule entbrennt ein Kampf um den Bestand einer Jungenskameradschaft. Sie bewährt sich und der Widerstreit eines ungeklärten Diebstahls löst sich, wie es die Kameradschaft verlangt.
Die Spieler: Etwa zwanzig Schüler. – Der Schauplatz: Im Landheim einer städtischen Schule und in seiner Umgebung.⁶⁸⁴

Dies wird im Stück selber nicht explizit deutlich, auch wenn durch einige Textstellen eine Verortung des Stücks in oder nahe Berlin angedeutet wird.⁶⁸⁵ Der Bezug zur Schule wird ebenfalls

⁶⁸⁰ Das Parteilied der SPD ist seit 1988 *Das weiße Wasser*. Siehe folgenden Spiegel-Artikel: Laut und falsch. In: Der Spiegel 42 (1988) H. 19. S. 109–110.

⁶⁸¹ Vgl. Epe, Heinrich: Ein Lied ging in die Welt. „Wann wir schreiten Seit' an Seit'“. In: Vorwärts. Das Monatsblatt für soziale Demokratie. 28.02.2007.

⁶⁸² Vgl. Mund, Wilhelm Maria: *Kolonnen marschier!* (1934), Rückseite (äußerer hinterer Einband).

⁶⁸³ Siehe Mirbt, Rudolf: *Münchener Laienspielführer* (1934), S. 267.

⁶⁸⁴ Mirbt, Rudolf (Hrsg.): *Fünfzehn Jahre Münchener* (1938), S. 9.

⁶⁸⁵ So wird verschiedentlich berlinert, auch die Charité wird erwähnt. Vgl. oben, Kapitel 6.5.3.

verschiedentlich hergestellt, offensichtlich ist zum Zeitpunkt der Handlung gerade Ferienzeit⁶⁸⁶, zwei namentlich nicht näher bezeichnete Jungen werden als „Sextaner“ bezeichnet⁶⁸⁷, mit einem Begriff also, der Schüler der untersten Klassenstufe eines Gymnasiums bezeichnet. Die Jungen scheinen auch dieselbe Schule zu besuchen, zumindest einige von ihnen haben gemeinsam Unterricht.⁶⁸⁸ Die Beschreibung, dass das Stück im Landheim einer Schule spiele, scheint dennoch erstaunlich. Das würde bedeuten, dass sich im Stück Schüler unterschiedlicher Altersstufen (also nicht aus einer Klasse) ohne einen Lehrer oder andere erwachsene Aufsichtspersonen alleine im Waldhaus aufhalten dürfen, was beinhaltet, dass sie alleine im Landheim ihrer Schule Ferien machen dürfen. Zudem sind die Jungen offensichtlich selber dafür verantwortlich, das Haus instand zu halten.⁶⁸⁹ Die Schule scheint sich hierum also nicht kümmern zu müssen. Dafür, dass es sich bei der Jungengruppe um eine Schülergruppe handelt, spricht allerdings wiederum, dass Wilhelm Heise, der Verfasser des Stücks, Lehrer war. Er lebte in Berlin, was also auch die Verortung des Stücks im Umland Berlins erklärt. Da Wilhelm Heise kein Nationalsozialist war – er erhielt von den Nationalsozialisten ein Berufsverbot wegen politischer Unzuverlässigkeit⁶⁹⁰ – ist es eigentlich auch eher unwahrscheinlich, dass er eine Gruppe von Hitlerjungen zu Protagonisten eines Stücks macht.

Margarete Franke versteht die Jungengruppe in diesem Stück allerdings ohne Zweifel als HJ-Lager.⁶⁹¹ Der hohe Wert, den Gemeinschaft und Kameradschaft in diesem Stück haben, die klaren Befehlsstrukturen sowie auch die Autonomie, in der die Jungen in ihrem Haus leben, sich versorgen und auch für Reparaturen und Verbesserungen am Haus zuständig sind, machen ihre Einschätzung nachvollziehbar. Dadurch erscheint es durchaus als möglich, in der Gruppe eine Gliederung der HJ bzw. des Jungvolks zu sehen. Kameradschaft als Wert oder Verhaltensmaxime ist aber keineswegs nur Markenzeichen der nationalsozialistischen Jugendorganisationen, auch andere Jugend- oder Jungenbünde legten darauf Wert.⁶⁹² Die Altersstruktur der Gruppe – es sind

⁶⁸⁶ „*Otto*: [...] Kannst wohl die paar Ferientage gar nicht aushalten, ohne an die Penne zu denken!“ (Heise, Wilhelm: *Im Waldhaus* (1934), S. 8.).

⁶⁸⁷ „Pfeifen zweier Jungen. Die beiden Sextaner kommen mit dem beladenen Kartoffelwagen.“ (ebd., S. 38.)

⁶⁸⁸ „*Max*: Kieck eener den Langen, der macht Witze! / [...] / *Karl*: Und in der Penne markiert er immer den ‚stillen Mann‘! Wißt ihr, was ‚Schnucki‘ in der letzten Französischstunde gesagt hat? (*imitierend*) Langer, Mensch, wenn du nu erst so lang wärst, wie du dumm bist, dann würde ewiger Schnee dein Haupt bedecken.“ (ebd., S. 7.).

⁶⁸⁹ Die Jungen sprechen über das von ihnen bereits verdiente Geld und über die Pläne für die Renovierung und den Umbau des Hauses. So sei z. B. ein Außenanstrich nötig, sie wollen den Dachboden ausbauen und würden auch gerne einen Verschlag für Fahrräder bauen. Die Kasse verwaltet Erwin, Klaus hat sich um Angebote für Holzbohlen und Balken gekümmert. Vgl. ebd., S. 8–11.

⁶⁹⁰ Vgl. dazu die Ausführungen zu Wilhelm Heise im Teilkapitel 6.4.1 *Wer hat die Stücke geschrieben?*.

⁶⁹¹ Franke, Margarete: *Die Münchener Laienspiele* (1942), S. 54.

⁶⁹² Vgl. <http://www.jugend1933-45.de/> (1.11.2016). Pfad: Geschichte > Jugendgruppen.

etwa 15 – 20 Jungen im Alter von 11-15 Jahren mit einem 17jährigen Führer, ein Mitglied der Gruppe ist erst acht Jahre alt⁶⁹³ – gibt keinen eindeutigen Hinweis auf die Identität der Gruppe. Sie entspricht in etwa jener der vor 1933 existierenden Organisation *Bund deutsches Jungvolk*, der 10 – 15jährige Jungen angehörten und die seit 1931 der HJ korporativ angeschlossen war.⁶⁹⁴ Der achtjährige Junge fügt sich nicht in diese Altersstruktur ein, er hat aber auch im Stück durch sein Alter eine Sonderrolle innerhalb der Gruppe. Zudem besitzt diese Figur auch eine ganz klare dramaturgische Funktion. Der Junge bleibt, gemeinsam mit Peter, während der Nachtwanderung im Haus zurück. Ihm ist es nachts allein im Waldhaus nicht ganz geheuer, da er aber erst acht Jahre alt ist, ist ihm diese Furcht noch zu ‚verzeihen‘. Wäre er älter, würde er für diese Furcht vermutlich ausgelacht und verspottet werden. In ihm hat Peter jemanden, dem gegenüber er der ältere Beschützer sein kann und muss. Der Achtjährige ist zudem derjenige, der bemerkt und weiß, dass Peter ebenfalls müde war und eingeschlafen ist, und kann dies dem Rest der Gruppe berichten.

Es bleibt die Tatsache, dass an keiner Stelle des Stückes selber (und auch im Vorwort nicht), klar Stellung zur Frage der Identität der Jungengruppe bezogen wird. Nahezu alle Jugendorganisationen außer der HJ und ihren Teilgliederungen waren im Sommer 1933 verboten worden bzw. hatten sich der HJ anschließen müssen. Auch wenn die Jungengruppe von ihrer Struktur her auch eine Gruppierung der bündischen Jugend sein könnte, in der ebenfalls Hierarchien und Befehlsstrukturen existierten und die Gemeinschaft der Jugendlichen ohne Einmischung durch Erwachsene auf Fahrten und im Lagerleben gepflegt wurde, wäre es doch sehr ungewöhnlich, dass hier, in einem 1934 veröffentlichten Stück, bündisches Jugendleben gezeigt werden soll.⁶⁹⁵ Katholische Jugendverbände konnten zwar, wenn auch unter zunehmender Repression, noch bis 1935 legal weiterarbeiten⁶⁹⁶, auf einen religiösen Hintergrund der Gruppe deutet aber nichts hin. Auch diese Argumente sprechen also eher dafür, die Jungen als Hitlerjungen bzw. Pimpfe zu verstehen. Letzten Endes bleibt es jeder Spielgruppe in ihrer Inszenierung des Stückes überlassen, ob sie die Jungen im Waldhaus einer bestimmten Gruppierung, also der HJ, zuordnen will, sie als Schülergruppe zeigt oder ihre Zugehörigkeit im Dunkeln lässt. Das Rezeptionsverhalten dürfte durch die schriftlichen Äußerungen des Verlags einerseits in eine

⁶⁹³ Heise, Wilhelm: *Im Waldhaus* (1934), S. 7.

⁶⁹⁴ Vgl. Hartung, Günter: Analyse eines faschistischen Liedes. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift Martin-Luther Universität Halle-Wittenberg. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 23 (1974) H. 6. S. 47–64. Hier: S. 53.

⁶⁹⁵ Zur bündischen Jugend, ihren typischen Merkmalen und dem Verbot anderer Jugendorganisation außer der HJ siehe Hellfeld, Matthias G.: *Bündische Jugend und Hitlerjugend. Zur Geschichte von Anpassung und Widerstand 1930 - 1939*. Vollst. zugl.: Dissertation. Köln 1985. Köln: Verl. Wissenschaft u. Politik 1987 (=Edition Archiv der deutschen Jugendbewegung 3). Bes. S. 90ff. Und im Internet: <http://www.jugend1933-45.de/> (1.11.2016). Pfad: Geschichte > Jugendgruppen > Bündische Jugend bzw. Geschichte > Jugendgruppen > Hitlerjugend.

⁶⁹⁶ Siehe <http://www.jugend1933-45.de/> (1.11.2016). Pfad: Geschichte > Jugendgruppen > Katholische Jugend.

Interpretation der Jungengruppe als Schülergruppe gelenkt worden sein, aber Zeitgenossen scheinen, wie das Beispiel Margarete Franke zeigt, die Gruppe dennoch durchaus als HJ- oder DJ-Einheit verstanden zu haben.

6.6.4 Antisemitismus

In zwei der von Martin Luserke geschriebenen unter den hier untersuchten Stücken taucht jeweils eine jüdische Figur auf. In einem weiteren Fall ist nicht ganz klar, ob es sich um eine jüdische Figur handelt. Diese Figuren sind unterschiedlich gezeichnet, sie erfahren unterschiedliche Bewertungen und haben innerhalb der Handlungen der Stücke unterschiedliche Funktionen zu erfüllen. Explizit um jüdische Figuren handelt es sich bei dem Juden aus *Blut und Liebe* (Heft 9), der einfach nur „Der Jude“ heißt, und bei Moses aus *Der Brunnen If* (Heft 34, zuerst 1927 erschienen, 1936 in 2. Auflage), über den es im Personenverzeichnis heißt: „Vier Sklaven / davon *Moses* als der beliebte, aber nett ausgeformte Mauscheltyp und *Jussuf* als der junge Held. [Hervorhebungen im Original durch Sperrdruck, B.K.]“⁶⁹⁷ Schon anhand des Namens ist zu vermuten, dass es sich bei Moses um einen Juden handelt, die Erklärung, es handele sich bei ihm um einen „Mauscheltyp“, untermauert diese Vermutung. Mauscheln, das häufig mit negativen Konnotationen als ‚betrügen, täuschen, undurchsichtig handeln‘ verstanden wird, kann auch einfach ‚jüdisch sprechen‘ bedeuten.⁶⁹⁸ Moses‘ Sprechweise ist eindeutig als jüdisch markiert und könnte also als ‚mauscheln‘ bezeichnet werden.⁶⁹⁹ Da Moses als der „nett ausgeformte Mauscheltyp“ bezeichnet wird, ist mauscheln in diesem Zusammenhang nicht als schlimme Form des Betrügens anzunehmen, mindestens eine gewisse mögliche Undurchsichtigkeit in Moses‘ Handeln wird aber durch die Verwendung des Begriffs Mauscheltyp impliziert.

Moses ist ein Mitsklave und Freund des mutigen Jussuf, welcher der Prinzessin in den Brunnen folgt, sie rettet und sie am Ende heiraten darf. Moses selber ist nicht tapfer, sondern ängstlich. Zunächst spricht er nur über seine Angst vor dem Brunnen.⁷⁰⁰ Als der Brunnen dann stöhnt, während Moses danebensteht, heult er.⁷⁰¹ Nachdem die Prinzessin Sittah in den Brunnen gesprungen ist, stellt Jussuf fest, dass sich im Brunnen etwas bewegt: „Sieh doch hinein, das Dunkel lebt! / es ist, als ob der Brunnen bebt.“⁷⁰² Das versetzt Moses in Angst, als dann auch noch

⁶⁹⁷ Luserke, Martin: *Der Brunnen If* (1936), S. 5.

⁶⁹⁸ Vgl. Althaus, Hans Peter: *Zocker, Zoff und* (2003), S. 150.

⁶⁹⁹ Zu Moses‘ Sprechweise siehe die entsprechenden Ausführungen im Teilkapitel 6.5.4.1.

⁷⁰⁰ Vgl. Luserke, Martin: *Der Brunnen If* (1936), S. 15.

⁷⁰¹ Ebd., S. 16.

⁷⁰² Ebd., S. 44.

„Höllengelächter“ aus dem Brunnen zu hören ist, flieht er mit den übrigen Anwesenden.⁷⁰³ Als Mittel, um der Furcht entgegenzuwirken, sieht Moses das Schmusen: „Wenns schaurig ist, dann eng zusammen sein / Und schmusen, nu, das ist doch wieder fein.“⁷⁰⁴ Schmusen, ein Jiddismus, bedeutet nicht nur ‚zärtlich sein‘, sondern es kann auch die Tätigkeit eines Heiratsvermittlers, des Schmusers, bezeichnen.⁷⁰⁵ Darüber hinaus kann schmusen auch „die Suche nach Einvernehmen jenseits der Beziehung von Mann und Frau“ bedeuten, z.B. im Sport oder in der Politik – also in etwa „Kompromisse schließen“ oder „Einvernehmen herstellen“.⁷⁰⁶ In dieser also durchaus mehrdeutigen Bemerkung Moses‘ wird er einerseits als eher lächerliche Figur dargestellt, da er als erwachsener Mann „schmusen“ möchte, wenn es unheimlich wird. Andererseits wird so die später entstehende Verbindung zwischen Jussuf und der Prinzessin, die dadurch beginnt, dass Jussuf ihr in den Brunnen folgt, bereits angedeutet – aus dem schaurigen Aufenthalt im Brunnen entsteht letzten Endes eine Ehe, also etwas Gutes, etwas, das als „fein“ bezeichnet werden könnte.

Mit seiner Ängstlichkeit, die auf den ersten Blick seine hervorstechendste Eigenschaft ist, steht Moses nicht allein da, auch der Wachtmeister, der Oberkoch, der Marschall und sogar Jussuf fürchten sich vor dem Brunnen. Moses trägt jedoch auch eine falsche, mit seiner Ängstlichkeit im Widerspruch stehende Gelassenheit sowie eine gewisse Überheblichkeit zur Schau, wenn er meint, so schlimm sei es ja nicht, in den Brunnen zu müssen und es würde nicht helfen, darüber zu klagen: „Nu was, vom Heulen wirts nich netter. / Das schad se nix, das bißchen Tauchen [...]“⁷⁰⁷ Ein weiterer Charakterzug Moses‘ ist eine gewisse Schläue oder Cleverness. Der Brunnen ruft unablässig nach der Prinzessin Sittah, so dass diese schließlich hinunterspringen soll. Der Marschall will ebenfalls in den Brunnen gehen, um sie zu retten und so ihre Hand zu gewinnen, obwohl auch er sich vor dem Brunnen fürchtet und sich daher mit einem Seil absichern will. Außerdem soll der König schwören, dass der Marschall Sittah danach heiraten darf.⁷⁰⁸ Moses wendet sich, kurz bevor Sittah und der Marschall in den Brunnen hinab sollen, mit einem Vorschlag an den Marschall:

Herr Marschall, nu, was gebt ihr aus?
Ich habn Trick, der ist famaas!
Leiht Ihr mir gut jetzt Eur Ohres,
So geht ihr nachher nich kapores.

⁷⁰³ Ebd., S. 44–45.

⁷⁰⁴ Ebd., S. 22.

⁷⁰⁵ Diese und die nachfolgenden Ausführungen basieren auf der Annahme, dass die weiteren Bedeutungen von ‚schmusen‘ mitschwingen bzw. mitgemeint sind. Es ist aber keineswegs sicher, dass Luserke, der Verfasser des Textes, sich über die Bedeutungsvielfalt des Wortes im Klaren war.

⁷⁰⁶ Althaus, Hans Peter: Zocker, Zoff und (2003), S. 115.

⁷⁰⁷ Luserke, Martin: Der Brunnen If (1936), S. 35.

⁷⁰⁸ Vgl. ebd., S.28—29 und S. 36-39.

(*Sie flüstern*)⁷⁰⁹

Moses hat also eine Idee, wie der Marschall vor Schaden, also einer Verletzung oder dem Tod, bewahrt werden könnte, denn *kapores geben* bedeutet ‚sich verletzen, zu Schaden kommen‘, aber auch ‚sterben‘.⁷¹⁰ Worin der „Trick“ besteht, wird an dieser Textstelle nicht deutlich. Stattdessen klingt aber an, dass Moses seinen Vorschlag nicht aus reiner Gefälligkeit an den Marschall weitergibt, er erwartet durchaus eine Gegenleistung („Herr Marschall, nu, was gebt Ihr aus?“). Das Geheimnis um Moses‘ Trick wird aber einige Augenblicke später gelüftet, wenn der Marschall Sittah vor dem Sprung in den Brunnen einen Sperling in die Hand drückt. Diesen soll sie mit nach unten nehmen und nach oben fliegen lassen, wenn sie unten angekommen ist und es dort unten nicht zu gefährlich ist.⁷¹¹ Dass der Marschall Moses‘ durchaus cleveren Vorschlag tatsächlich annimmt und Sittah mit dem Sperling alleine in den Brunnen steigen lässt, wirft kein gutes Licht auf ihn, er ist nicht bereit, mit der Prinzessin gemeinsam in den Brunnen zu gehen, sein eigenes Leben ist ihm zu wertvoll. Auch Moses erscheint so als Mann, der im Zweifel das eigene Wohl über das einer zu beschützenden Frau stellen würde. Auf den entsetzten Einwand Jussufs „O Gott, so schickt er sie voran?“⁷¹² antwortet er „Ein kluger Mann, ein großer Mann.“⁷¹³ Damit unterstreicht er, dass er mit dem Vorgehen des Marschalls einverstanden ist. Gleich im Anschluss kann Moses sich jedoch wieder von einer positiveren Seite zeigen. Jussuf will Sittah umgehend hinterherspringen. Dies lässt Moses nicht zu, er macht Jussuf klar, dass er warten muss, bis der Vogel aus dem Brunnen geflogen ist.⁷¹⁴ Möglicherweise hatte er sogar bei der Idee mit dem Sperling bereits Jussufs Sicherheit im Blick, denn dieser hatte zuvor mehrmals erwähnt, dass er gerne an des Marschalls Stelle wäre und die Prinzessin retten möchte.⁷¹⁵ Dann wäre nicht Geschäftstüchtigkeit der Grund für Moses‘ Vorschlag, sondern Freundschaft. Für die Belohnung als Antrieb für die Sperlingsidee spräche allerdings wiederum, dass Moses auch an einer anderen Stelle des Stückes zeigt, dass er durchaus einen Sinn für Geschäfte hat. Jussuf findet einen Dolch auf dem Boden, zu dessen Wert Moses sofort ungefragt eine Schätzung abgibt:

Jussuf: Ach nichts – wer ließ denn hier was liegen?

⁷⁰⁹ Ebd., S. 40.

⁷¹⁰ Vgl. Althaus, Hans Peter: Chuzpe, Schmus und (2006), S. 119–122. Bes. S. 121.

⁷¹¹ Vgl. Luserke, Martin: Der Brunnen If (1936), S. 41.

⁷¹² Ebd.

⁷¹³ Ebd., S. 42.

⁷¹⁴ „Du bist meschugge, / man muß doch nach dem Spatz erst gucke.“ (ebd.).

⁷¹⁵ Hier zwei Beispiele: „*Jussuf:* Wär ich kein armer Sklave - oh, / Ich ließ dich nicht im Stiche so.“ (ebd., S. 28.). „*Jussuf:* [...] Oh, könnt ich doch der Marschall sein!“ (ebd., S. 31.).

(*Er hebt einen alten Dolch auf*)

Moses: Ein alter Dolch, verziert am Hals,
Ein Gulden zwanzig allenfalls.⁷¹⁶

Welche Motivation letztendlich bei Moses im Vordergrund steht – seinem Freund zu helfen oder die Aussicht auf Bezahlung durch den Marschall – ist aus dem Text heraus aber nicht zu entscheiden, beide Varianten sind möglich. Eine Inszenierung auf der Bühne, die das eine oder das andere betont, könnte hier eine Entscheidung treffen.

Insgesamt ist Moses eine Figur, die in ihrer Sprechweise zwar stereotyp gezeichnet ist, jedoch unterschiedliche Charakterzüge wie Ängstlichkeit und Überheblichkeit, aber auch Cleverness und die Fähigkeit, Freundschaft zu empfinden, besitzt. Er ist also keineswegs eine ausschließlich negativ gezeichnete Figur. Seine Sprache unterscheidet ihn deutlich von den anderen Figuren des Stücks, er ist Vertreter einer Minderheit. Als einer von vier Sklaven ist er aber stets auch Mitglied einer Gruppe, ist also kein absoluter Außenseiter. Seine Figur trägt vielmehr dazu bei, die Gesellschaft am Hofe differenzierter und bunter erscheinen zu lassen. Zudem kann seiner Figur, nicht zuletzt durch ihre Sprechweise, eine gewisse Komik innewohnen und damit das Ensemble komischer Figuren (der König z. B. stopft ständig Watte in seine Ohren und ist dadurch quasi schwerhörig, was zu komischen Situationen führt) komplettieren.

Auch die andere bereits angesprochene jüdische Figur, der Jude aus *Blut und Liebe* (Heft 9) unterscheidet sich durch die Sprechweise von den übrigen Figuren des Stücks.⁷¹⁷ Er ist als Figur deutlich negativ gekennzeichnet, er ist ein Giftmischer und -verkäufer, der dem alten Ritter Wolf von Wolfseck ein Gift verkauft, mit dem dieser den jungen Roderich von Löwenklauenstein töten will. Dieser ist mit Wolf verfeindet und hatte um die Hand von dessen Tochter Thusnelda angehalten. An Roderich verkauft der Jude ebenfalls ein Gift, mit dem dieser wiederum Ritter Wolf töten will, außerdem auch noch einen Liebestrank, durch den Thusnelda sich in Roderich verlieben soll. Schon dieses doppelte Spiel lässt den Juden als unsympathisch erscheinen, er gehört keiner Seite an, hat keine Werte. Dies könnte man mit seinem Beruf erklären, als Händler kann es ihm egal sein, wer was mit der bei ihm erworbenen Ware macht. Gerade dieser Händlerberuf und wie dieser vom Juden ausgeübt wird, dient jedoch als weiteres Mittel, um ihn negativ zu zeichnen, es handelt sich dabei um ein Element des sozialen Antisemitismus.⁷¹⁸ Als Roderich vom Juden

⁷¹⁶ Ebd.

⁷¹⁷ Vgl. dazu die entsprechenden Ausführungen im Teilkapitel 6.5.4.1.

⁷¹⁸ Mit dem Begriff ‚sozialer Antisemitismus‘ werden „Ressentiments und Vorurteile hinsichtlich der angeblichen oder tatsächlichen Rolle von Juden in der Gesellschaft und Wirtschaft erfasst“, es geht dabei hauptsächlich um

verlangt, den Edelknaben Dietlein gesund zu machen, will er zunächst zwölf Gulden dafür haben: „Unter 12 Gulden nicht zu machen.“⁷¹⁹ Auf Roderichs Drohung hin, ihn zu töten, geht er auf zehn Gulden herunter, dann auf neun und schließlich sogar auf sieben.⁷²⁰ Diese Art des Handelns, bei der der Jude zuerst einen angeblich unumstößlichen Preis nennt, von dem er sich dann aber doch herunterhandeln lässt, zeigt sich auch beim Verkauf des Giftes an Ritter Wolf. Zunächst verlangt der Jude 113 Gulden und behauptet: „In Giften hab ich feste Preise.“⁷²¹ Direkt im Anschluss bietet er jedoch erst 110, dann 109 und 108 Gulden als Preis an. Dann geht er noch einmal zehn Gulden und schließlich weitere 15 Groschen mit dem Preis herunter.⁷²² Durch dieses sich wiederholende Muster wirken seine Preise willkürlich, wie aus der Luft gegriffen. Besonders die Senkung des Preises um 15 Groschen wirkt geradezu lächerlich. Der Preis seiner Waren und ihr Wert scheinen in keinem logischen Zusammenhang zu stehen. Es verfestigt sich der Eindruck, dass dem Juden als Handelspartner nicht zu trauen ist. Diesen Verdacht äußert auch Ritter Wolf, der folgendermaßen auf die Forderung des Juden reagiert, dass der Ritter zuerst zahlen solle, bevor er das Gift erhalte:

Ritter Wolf:
Bist du verrückt? Was das betrifft,
Danach das Gift, danach das Geld –
Sonst werd ich noch von Dir geprellt.⁷²³

Doch das Misstrauen ist gegenseitig, der Jude verlangt monatliche Ratenzahlungen und möchte die erste Zahlung sofort kassieren.⁷²⁴ Dadurch wirkt er sehr geschäftstüchtig, er schafft es, dass er sein Geld oder zumindest einen Schuldschein bekommt – einen solchen unterschreibt Ritter Wolf nämlich offensichtlich am Ende der Verhandlungen.⁷²⁵

Komisch wirkt die Begegnung des Juden mit der Ahnfrau, auch weiße Frau genannt, einem auf Burg Wolfseck spukenden Gespenst. Während Dietlein bei ihrem Auftritt in Ohnmacht fällt, ist

Auffassungen, die „Juden als ausbeuterische und unproduktive ‚Händler‘ und ‚Wucherer‘ betrachten und diffamieren.“ (Vgl. Pfahl-Traughber: Vom religiösen über (2011), S. 50)

⁷¹⁹ Luserke, Martin: Blut und Liebe (1925), S. 18.

⁷²⁰ Vgl. ebd., S. 18–19.

⁷²¹ Ebd., S. 26.

⁷²² Vgl. ebd., S. 26–27.

⁷²³ Ebd., S. 26.

⁷²⁴ „Vielleicht bezahlt ihr monatsratisch? / Hier ist ein Wechselformular - / Die erste Zahlung bitte gleich in bar.“ (ebd.).

⁷²⁵ „Der Ritter unterschreibt; der Jude gibt ihm die Flasche und geht.“ (ebd., S. 28.).

der Jude unbeeindruckt. Er fürchtet sich nicht, kritisiert, dass sie nichts außer „ooh“ sage⁷²⁶, hält sie für eine potentielle Kundin und glaubt ihr nicht, dass sie ein Gespenst ist. Sie verliert dadurch nach eigener Aussage fast die Lust zu spuken.⁷²⁷ Als sie von dem Grund seines Aufenthalts auf der Burg (Ritter Wolf vergiften und Thusnelda den Liebestrank zukommen lassen) erfährt, verflucht sie den Juden, er müsse noch am selben Tage sterben: „Weh dir, Verruchter, sei bereit, / Dein Werk mißlingt, du stirbst noch heut.“⁷²⁸ Diese Szene ist tatsächlich komisch, da die zwei Personen im Grunde aneinander vorbeireden, zwei unterschiedliche Wahrnehmungsebenen haben. Ob der Jude in dieser Szene aber eher dumm-naiv oder überlegen und gelassen ist, ob die Ahnfrau sich ärgert, immer mehr verzweifelt oder vielleicht belustigt ist – das ist Auslegungssache bzw. Sache der aufführenden Spielgruppen. Es gibt keine Hinweise auf die Spielweise in Form von Regiebemerkungen.

Nachdem dem Juden aufgrund eines Versehens von Ritter Wolf statt des Gifts der Liebestrank eingeflößt wurde, ist dieser in Liebe zu Roderich entbrannt. Hierdurch wird er vollends zur lächerlichen Figur, seine Annäherungsversuche werden zudem rüde zurückgewiesen:

Der Jude (kommt singend und aufgeregt):
Silberner Mond und die Liebe dazu –
Rodrich, o Rodrich, wie herrlich bist du!
[...]
(versucht ihn zu umarmen)
O Roderich, sei gut zu mir,
In meinem Herzen wohnst nur du!
Roderich: Du schmieriger Jud, laß mich in Ruh.
Der Jude: Laß streicheln mich dein blond Gelock.
Roderich: Hinweg, du alter Ziegenbock.⁷²⁹

Durch die künstlich erzeugte Liebe, die der Jude für Roderich empfindet, und durch seine Annäherungsversuche klingt ein weiteres antijüdisches Stereotyp an, nämlich das des sexuell gierigen jüdischen Mannes.⁷³⁰ In diesem Fall liegt eine besondere Variante vor, da sich die Begierde

⁷²⁶ „Na, wissen Se sonst nichts wie ooh?“ (ebd., S. 32.)

⁷²⁷ Vgl. ebd., S. 32–33.

⁷²⁸ Ebd., S. 34.

⁷²⁹ Ebd., S. 43.

⁷³⁰ Vgl. dazu z. B. folgenden Aufsatz: Braun, Christina von: Antisemitische Stereotype und Sexualphantasien. In: Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen. Hrsg. von Jüdisches Museum der Stadt Wien. Wien: Picus Verlag 1995. S. 180–191. Die antisemitischen Vorurteile und Stereotype im Bereich Sexualität sind höchst weit gefächert und teilweise widersprüchlich. Neben dem Bild des impotenten Juden gibt es das des lüsternen Sexualtriebtäters, das des Vergewaltigers und Mädchenschänders, schließlich das des Rassenschänders. Von antisemitischen Autoren wie z.B. Houston Stewart Chamberlain wird die angebliche Minderwertigkeit der jüdischen ‚Rasse‘ einerseits mit der Durchmischung mit anderen ‚Rassen‘ erklärt, andererseits mit „Inzucht“ oder „Inzest“. Es

des Juden nicht etwa auf ein Mädchen oder eine Frau, sondern auf einen jungen Mann richtet, er also eine – zur Entstehungs- bzw. Veröffentlichungszeit des Stückes – moralisch wie rechtlich verbotene homosexuelle Neigung zeigt. Da der Jude bereits auf die Schönheit Roderichs hinweist, bevor er den Liebestrank zu sich genommen hat⁷³¹, ist sein Verhalten auch nicht ausschließlich dem Liebestrank zuzuschreiben, wodurch es im Kontext des Stückes und der zeitgenössischen Moral- und Rechtsvorstellungen umso verwerflicher wirkt.

Nicht nur in der oben zitierten Textstelle wird der Jude von anderen Figuren des Stückes beschimpft, an anderer Stelle wird er z.B. vom Knappen Eduard als „Kamel“ (S. 17) und von Ritter Wolf als „Schuft“ (S. 27) bezeichnet, Roderich nennt ihn „verdammter Judenhund“, „krumme Judennase“ (beide S. 18) und „Schwein“ (S. 44). Zudem wird dem Juden mehrfach körperliche Gewalt angedroht, Ritter Wolf tut dies zweimal kurz hintereinander.⁷³² Auch Roderich droht ihm: „Kerl, laß mich los, ich schlag dich tot.“⁷³³ Anders als der Ritter zuvor setzt Roderich seine Ankündigung jedoch in die Tat um, er erschlägt den Juden tatsächlich. Dies wird dem Leser lediglich durch die knappe Regieanweisung „(Er tuts.)“⁷³⁴ vermittelt. Über den Tod des Juden wird danach kein Wort mehr verloren, weder der Reue oder des Bedauerns noch des Triumphs oder der Freude, er spielt schlicht keine Rolle. Dies schockiert zunächst, relativiert sich aber etwas, wenn man den grotesken Ausgang des Stückes betrachtet. Durch den Gifttrank bzw. Messerstiche sterben Roderich, Thusnelda, Ritter Wolf, seine Frau und der Schreiber Wonnebräu, lediglich der Knappe Eduard überlebt und steht am Ende in einem Haufen von Leichen.⁷³⁵ Ähnlich nebensächlich wie die Ermordung des Juden (und der anderen Figuren in *Blut und Liebe*) wird auch die Tötung Antonios in *Der Räuberjunge* (Heft 116), einem weiteren Stück Luserkes, abgehandelt: „Antonio: (kommt plötzlich noch einmal zurück) Den einen Sack verlor ich, als ich rannte, / Strangulino: (schlägt ihn tot) Ein solcher Geiz ist wirklich eine Schande.“⁷³⁶ Die Geringschätzung eines Menschenlebens durch Figuren eines Stückes kommt bei Luserke also nicht nur im Falle des Juden vor.

gab also kein einheitliches Bild oder Stereotyp jüdischer Sexualität, sondern viele neben- und übereinander existierende.

⁷³¹ „Der Jude: Ein schöner Mann, gesund und jung!“ (Luserke, Martin: *Blut und Liebe* (1925), S. 25).

⁷³² „Ich schlag dir gleich den Schädel ein.“ Und: „Jetzt wirst du windelweich gedroschen.“ (beides ebd., S. 27).

⁷³³ Ebd., S. 44.

⁷³⁴ Ebd.

⁷³⁵ Vgl. ebd., S. 49–52. Bzw. Luserke, Martin: *Blut und Liebe* (1938), S. 52–55.

⁷³⁶ Luserke, Martin: *Der Räuberjunge* (1934), S. 54.

Der Jude ist deutlich negativer gezeichnet als Moses in *Der Brunnen If*, die meisten anderen Figuren des Stücks *Blut und Liebe* sind jedoch ebenfalls völlig übertrieben und teils grotesk gezeichnet, z.B. Ritter Wolf, der ohne Skrupel seine Tochter und seine Ehefrau ermordet. Der Jude ist in diesem Stück also nur eine von vielen seltsamen und durchaus als Abziehbilder zu verstehenden Figuren. Allerdings ist die zutiefst feindselige Haltung der übrigen Figuren dem Juden gegenüber (die Frau des Ritters bildet hier eine Ausnahme) nicht zu leugnen, diese wird in starkem Maße über die Art, wie über bzw. mit ihm gesprochen wird, transportiert. Und diese ist von wirklich abwertenden Kraftausdrücken wie „verdammter Judenhund“ (S. 18) und ähnlichem geprägt. Dies mag zwar der Komik des Stückes dienen sollen, doch ist die Art, wie der Jude behandelt wird und wie er dargestellt wird, nicht mehr harmlos zu nennen. Dieses Stück zeigt also eine deutliche antisemitische Tendenz. Dies fand offenbar Anklang, wie ein Lob Margarete Frankes in ihrer Dissertation aus dem Jahr 1942 zeigt: „Dieser Jude ist ein Glanzstück seiner Rasse, er ist durch nichts einzuschüchtern und streitet selbst der Ahnfrxau [sic] ins Gesicht ab, daß sie ein Gespenst sei.“⁷³⁷

In *Der kupferne Aladin* (Heft 11) tritt als kleine Nebenfigur ein „widerlicher Wucherer aus Alt-Kairo“⁷³⁸ auf, wie er im Personenverzeichnis vorgestellt wird. Seine häufigste Textzeile, die er bei seinen wenigen Auftritten mehrfach wiederholt, lautet „Mein Geld, mein Geld, mein schönes Geld!“⁷³⁹ Hassan, der hingerichtet werden soll, schuldet ihm tausend Goldpiaster. Das bedeutet, dass dieses Geld nicht zurückgezahlt werden würde, was den Wucherer so stört, dass er sogar versucht, den Henker an der Ausführung der Hinrichtung zu hindern:

(hält das Schwert fest)
Oh Henker, wie Du mich jetzt schröpfest!
Weißt Du, daß Du mir tausend Goldpiaster köpfest?⁷⁴⁰

Das hält den Henker jedoch nicht auf, dies tut erst Aladins Eingreifen. Hassan ersticht im Anschluss den Wucherer. Doch dessen Liebe zum Geld scheint stärker als der Tod zu sein, kurz nachdem er erstochen wurde, erwacht er mit dem Gedanken an sein Geld und kriecht von der Bühne.⁷⁴¹ Nachdem sein Satz „Mein Geld, mein Geld, mein schönes Geld!“ dazu geführt hat, dass

⁷³⁷ Franke, Margarete: *Die Münchener Laienspiele* (1942), S. 57.

⁷³⁸ Luserke, Martin: *Der kupferne Aladin* (1933), S. 4.

⁷³⁹ Zum Beispiel ebd., S. 19, S. 22, S. 33.

⁷⁴⁰ Ebd., S. 21.

⁷⁴¹ Ebd., S. 24.

er selbst, Aladin und Hassan in Kupferstandbilder verwandelt werden⁷⁴², wird der Wucherer am Ende des Stückes wieder zum Leben erweckt. Das erste, was er tut, ist, sich mit dem bekannten Text auf einen Beutel Gold zu stürzen. So endet das Stück.⁷⁴³ Mit anderen Figuren hat der er kaum Kontakt, nur mit dem Henker, Hassan und Aladin. Hassan bezeichnet ihn als alten Wucherer, der Henker als heulendes Krokodil.⁷⁴⁴ Alles in allem ist er das perfekte Bild eines geizigen und geldgierigen Wucherers, der als Feindbild ein wesentliches Element des sozialen Antisemitismus darstellt⁷⁴⁵, und könnte daher ohne Probleme als stereotype, negativ gezeichnete jüdische Figur betrachtet werden. Sein Name ist allerdings nicht eindeutig, denn er heißt Ibrahim. Der Name lässt zuerst an eine muslimische Figur denken, sicher könnte jedoch auch ein arabischer Christ oder Jude diesen Namen tragen, der eine Variante des Namens ‚Abraham‘ ist.⁷⁴⁶ Durch seinen Namen ist er also nicht so eindeutig gekennzeichnet wie Moses aus *Der Brunnen If*. Es könnte sich bei Ibrahim zwar um einen jüdischen Wucherer handeln, allerdings gibt es außer der Tatsache, dass Juden in stereotypen antisemitischen Vorstellungen oft als Wucherer gelten⁷⁴⁷, keine weiteren Hinweise darauf, weder in seiner Sprechweise noch in dem, was andere Figuren über ihn sagen. Genauso ist es jedoch möglich, dass Ibrahim als nicht-jüdischer Wucherer gemeint ist, denn wie anhand der beiden vorherigen Beispiele ersichtlich ist, hat Luserke jüdische Figuren ansonsten deutlicher als solche gekennzeichnet. Ein antisemitisches Element schwingt in der Darstellung Ibrahims jedoch unleugbar mit, da Vorurteile gegen Juden als Händler oder Wucherer als Elemente des sozialen Antisemitismus in der deutschen Gesellschaft fest verankert waren.

Die einzige Spitze gegen Juden oder jüdische Gewohnheiten in einem nicht von Luserke stammenden Stück findet sich in *Hitlerjüngens im Kampf* (Heft 98, von 1934) von Werner Altendorf. Hier gibt es im 3. Bild eine Szene, in der der Hitlerjunge Hans einer großen Gruppe von Hitlerjungen und Jungvolkjugen berichtet, was mit dem Lehrer Dr. Ernst passiert ist. Alle reden durcheinander bis der Scharführer sie unterbricht: „Ruhe! Unser Ting [sic] ist doch keine Judenschule, wir sind noch lange nicht am Ende.“⁷⁴⁸ Mit dieser Äußerung gibt der Scharführer ein gängiges Vorurteil wieder: In einer Synagoge oder einem jüdischen Gottesdienst – beides kann der Begriff Schul oder Judenschule bedeuten – wird undiszipliniert und scheinbar regellos

⁷⁴² Ebd., S. 33.

⁷⁴³ Vgl. ebd., S. 55.

⁷⁴⁴ Vgl. ebd., S. 20.

⁷⁴⁵ Vgl. Pfahl-Traughber: *Vom religiösen über* (2011), S. 50.

⁷⁴⁶ Abraham spielt als Stammvater sowohl im Islam als auch im Juden- und Christentum eine Rolle, weshalb man diese drei auch die abrahamitischen Religionen nennt.

⁷⁴⁷ Vgl. ebd., S. 50-52.

⁷⁴⁸ Altendorf, Werner: *Hitlerjüngens im Kampf* (1934), S. 33.

durcheinandergedredet.⁷⁴⁹ Der Ausdruck ‚es geht zu wie in einer Judenschul‘ war als Wendung für ‚hier herrscht Lärm‘ durchaus verbreitet.⁷⁵⁰ Sie ist daher nicht so sehr als Äußerung des Scharführers zu verstehen, in der dieser seine persönliche Haltung zu Juden wiedergibt, sondern als Zeichen eines fest verankerten alltäglichen Antisemitismus, der sich auch in solch gängigen, diskriminierenden Redewendungen zeigt.

Insgesamt lässt sich das Urteil fällen, dass die Darstellung jüdischer Figuren im Allgemeinen und ihre negative Darstellung im Besonderen in den *Münchener Laienspielen* nicht sehr verbreitet ist und Antisemitismus daher keine große Rolle spielt. Es finden sich an keiner Stelle Aussagen darüber, dass Juden generell abzulehnen seien oder eine Gefahr darstellen und daher in Deutschland nichts zu suchen hätten. Interessant ist, dass die Stücke mit eindeutig jüdischen Figuren bereits deutlich vor 1933 entstanden und erstmals veröffentlicht wurden und im ‚Dritten Reich‘ lediglich neu aufgelegt wurden. Die von Mirbt in den Vorworten oft postulierte völkisch-nationale Ausrichtung der Reihe schlägt sich also nicht in antisemitischen Äußerungen oder Darstellungen nieder. Auch Mirbt selber äußert sich in seinen Vorworten nicht explizit judenfeindlich.

Neben dem angesprochenen und hier untersuchten expliziten Antisemitismus ist in vielen Stücken der *Münchener Laienspiele* jedoch struktureller Antisemitismus zu entdecken. Diejenigen der Stücke, die von deutschem Volk, Volksgemeinschaft und der Errichtung eines neuen deutschen Reiches oder der Gemeinschaft in der Hitlerjugend handeln (vgl. die entsprechenden Teilkapitel), tragen, wie auch schon in den entsprechenden Teilkapiteln zu den *Spiele der deutschen Jugend* und den *Spiele und Festen der deutschen Schule* ausgeführt wurde, unausgesprochen die Botschaft, dass Juden nicht Teil dieser Gemeinschaft(en) sind, dass sie nicht dazu gehören. Da die Nationalsozialisten Juden nicht als Religionsgemeinschaft, sondern als ‚Rasse‘ verstanden⁷⁵¹, konnten Juden in ihren Augen nicht ‚Deutsche‘ sein, sie wurden nicht als Bestandteil der ‚Volksgemeinschaft‘ betrachtet, jüdische Kinder oder Jugendliche waren keine Mitglieder in der HJ. Stücke, die gerade diese

⁷⁴⁹ Vgl. dazu Althaus, Hans Peter: Chuzpe, Schmus und (2006), S. 40–42.

⁷⁵⁰ „Die Wendung *hier geht's zu wie in'ner Judenschul* deutet auf Lärm und Durcheinander. In dieser Ausdrucksweise spiegelt sich das Unverständnis der Christen für die religiösen Sitten und Gebräuche der Juden. Weil alle Männer in der Synagoge laut beten, dabei aber nicht im Chor sprechen, hat sich der Eindruck eines ungeordneten Geschreis ergeben.“ (ebd., S. 42.) Vgl. auch Seligmann, Rafael: *Wie in der Judenschul!*. In: *Der Spiegel* (1995) H. 10. S. 62–66. Hier: S. 66. „Streit in der Judenschul‘ gilt seit altersher als Synonym für lebhaft, undisziplinierte Auseinandersetzung.“ Seligmann verwendet den Ausdruck auch in einem seiner Romane: „Wir sind hier in den Räumen der jüdischen Gemeinde, nicht in der Judenschul!“ (ders.: *Der Musterjude*. Hildesheim: Claasen 1997, S. 174.).

⁷⁵¹ Vgl. Pfahl-Traugber: *Vom religiösen über* (2011), S. 50.

Volksgemeinschaft und die Zugehörigkeit zu ihr betonen, sind also auch ausgrenzend und können als antisemitisch betrachtet werden.⁷⁵²

6.6.5 Religion und Religiosität

Unter den untersuchten Stücken findet sich mit dem 1934 erstmals erschienenen *Krippenspiel für Kinder* von Johannes Linke (Heft 108)⁷⁵³ eines, das sofort als Krippenspiel zu identifizieren ist. Damit baut es auf der Tradition der Krippenspiele auf.⁷⁵⁴ Die Personen des Stücks sind, wie für ein Krippenspiel zu erwarten, Maria und Josef, die Hirten, die drei Könige und eine Gruppe von Engeln. Dazu kommt ein Stern, welcher die Hirten zur Krippe führt und auch den Königen den Weg weist. Viele bekannte Weihnachtslieder wie *Alle Jahre wieder*, *Stille Nacht, heilige Nacht* oder *Es ist ein Ros' entsprungen* sind in den Spieltext eingefügt und sollen zumeist von den Engeln, teilweise auch von Maria, dem Stern oder den Hirten, gesungen werden. Die Hirten singen auch das eher unbekannte Lied *Es hat sich halt eröffnet*, dessen Melodie im Anschluss an den Spieltext im Heft abgedruckt ist.⁷⁵⁵ Zum Abschluss des Stücks sollen, nach Aufforderung durch den Stern, alle Darsteller gemeinsam mit den Zuschauern das Weihnachtslied *O du fröhliche* singen.⁷⁵⁶

Die Hirten tragen deutsche Namen, sie heißen Martin, Frieder, Franz, Heiner und Hans. Die heiligen drei Könige dagegen, die gemeinhin als Kasper, Melchior und Balthasar bekannt sind, tragen in diesem Stück keine Namen, sie sind lediglich durchnummeriert. Die Figurenrede ist in Versen gehalten, die sich zumeist paarweise reimen, in Wortwahl und Satzbau aber eher einfach sind. Für ein Krippenspiel typische Formulierungen wie „Fürchtet euch nicht“ oder „Wahrlich, große Freude verkünde ich euch heut“⁷⁵⁷ oder ähnliches kommen nicht vor. Die Verkündigung der Engel vor den Hirten geschieht stattdessen mit den Worten:

Engel: Ihr lieben Hirten, kommt und hört,
Gott hat uns ein herzliebes Kindlein beschert,
Das Christkind, das uns erlöset all,
Es liegt zu Betlehem drunten im Stall,
Es liegt in der Krippe, auf Stroh und auf Heu,
Kuh, Kälbchen und Ziegen stehen dabei.⁷⁵⁷

⁷⁵² Zur Nicht-Zugehörigkeit der Juden zur deutschen ‚Volksgemeinschaft‘ aus Sicht der Nationalsozialisten siehe <http://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/innenpolitik/volksgemeinschaft.html>. Zur rassistischen und antisemitischen Exklusion aus der als ‚Blutsgemeinschaft‘ verstandenen ‚Volksgemeinschaft‘ vgl. zudem Bajohr, Frank u. Michael Wildt: Einleitung (2009), bes. S. 12-17.

⁷⁵³ Linke, Johannes: *Krippenspiel für Kinder* (1936).

⁷⁵⁴ Vgl. die Ausführungen in Kapitel 2.2. *Vom Privaten ins Öffentliche* bzw. in Brunken, Otto: *Theater für Kinder* (2008).

⁷⁵⁵ Linke, Johannes: *Krippenspiel für Kinder* (1936). S. 7 und 8. Melodie S. 22-23.

⁷⁵⁶ Ebd., S. 21.

⁷⁵⁷ Ebd., S. 7.

Die Wortwahl ist einfach, der erste und der letzte Endreim (hört/beschert bzw. Heu/dabei) ist unrein. Im Verbund mit der ungleichmäßigen Verteilung der Hebungen und Senkungen in den Zeilen entsteht ein eher weniger feierlicher Eindruck. Auch die übrigen Figuren des Stücks zeichnen sich nicht durch eine besonders feierliche Sprache aus. Auf die Ankunft der heiligen drei Könige reagiert Josef beispielsweise recht salopp: „Einen König sucht ihr? Ach du lieber Schreck, / Da seid ihr hier am falschen Fleck!“⁷⁵⁸ Diese Art der sprachlichen Gestaltung ist sicherlich den beabsichtigten kindlichen Darstellern angemessen. Die Wortwahl ist nicht kompliziert und größtenteils aus der alltäglichen Erlebenswelt von Kindern gegriffen. Dies setzt sich auch inhaltlich fort, so sind die Geschenke der Hirten an das Christkind neben einem Lamm ganz alltägliche Dinge und von einem für Kinder nachvollziehbaren Nutzen. Die Hirten Franz und Hans präsentieren ihre Geschenke mit folgenden Worten:

Franz: Liebes Christkind, hier hast du ein Schüsselchen Quark,
Er ist zwar sauer, aber er macht stark.
Hans: Quark alleine
macht schwache Beine.
Hier hast du einen Kloß Butter dazu,
Sie ist von meiner gescheckten Kuh!⁷⁵⁹

Quark und Butter als nahrhafte Lebensmittel dürften als Geschenke für ein armes Neugeborenes bzw. seine Eltern den spielenden Kindern sinnvoll erschienen sein, ebenso wie der ebenfalls erwähnte Honig, eine Pfeife (zum Musizieren) und das Lämmchen, mit dem das Christkind spielen soll.⁷⁶⁰ Sie sind im Rahmen eines Krippenspiels allerdings eine keineswegs überraschende Wahl, auch in Spieltexten für ältere Darsteller dürften sich die Geschenke nicht wesentlich von den genannten unterscheiden, dann die Parameter der Handlung – arme Hirten versuchen ohne Vorbereitungszeit ein Geschenk für ein neugeborenes, göttliches Kind zu finden – bleiben ja identisch. Insgesamt kann Linkes Version eines Krippenspiels also als durchaus konventionell und typisch für diese Art von Spieltext gelten, weder in der Handlung noch bei den auftretenden Personen gibt es große Überraschungen.

Linkes Stück erfreute sich offensichtlich einiger Beliebtheit, denn 1936 erschien es bereits im 5. – 7. Tausend. Es ist bei weitem nicht das einzige Krippenspiel in der Reihe *Münchener Laienspiele*, jedoch das erste, das ausdrücklich für Kinder gedacht war. Das Stück ist offensichtlich eines der

⁷⁵⁸ Ebd., S. 15.

⁷⁵⁹ Ebd., S. 19.

⁷⁶⁰ „Hier hast du ein lustiges, liebes Tier, / Das schönste von vielen, / Das kann mit dir spielen, / Es gibt dir Wolle und ist immer brav, / Mein allerliebstes Herzensschaf.“ (ebd., S. 20.). Erwähnung der anderen Geschenke: ebd., S. 19.

wenigen für Kinder gedachten Spiele, die Mirbt für veröffentlichenswert hielt. In seinem Vorwort aus dem Jahr 1934 führt Mirbt nämlich aus, dass es nicht seine Schuld sei, dass bisher nur so wenige ausgesprochene Kinderspiele in den *Münchener Laienspielen* veröffentlicht worden seien. Jedes geeignete eingesandte Stück sei abgedruckt worden. Für gewöhnlich sei der Bereich der Kindertheaterliteratur aber immer noch „die Domäne der schreibenden Tanten und Onkel“⁷⁶¹, gegen deren schriftstellerische Betätigung sich Mirbt auch schon in den Vorworten anderer Stücke ausgesprochen hatte. Er kritisiert ihren Hang zu Kitsch und Gefühllichkeit und wirft ihnen persönliche Eitelkeit als Grund für das Schreiben vor, sie seien nicht daran interessiert, kindliche Spielfreude zu unterstützen und dieser einen Rahmen zu geben.⁷⁶² Folgerichtig wird Linkes Stück von Mirbt gelobt, da es „nicht das geringste mit den Weihnachtsmärchengefühllichkeiten der Tanten und Onkels zu tun“ habe, sondern „die Kinder die Weihnachtsgeschichte kindertümlich spielend erzählen“ lasse.⁷⁶³ Als gute Autoren von Kinderstücken, die bisher in die Reihe *Münchener Laienspiele* aufgenommen wurden, nennt Mirbt allein Erich Colberg mit mehreren Titeln und Walther Teich mit seiner Sprechchorsammlung *Wir spielen*. Nun komme noch Johannes Linke mit seinem Krippenspiel hinzu.⁷⁶⁴ Als besonders kindgerecht konnte in der Untersuchung des Stücks die einfach gehaltene Sprache identifiziert werden. Ob Linkes Krippenspiel-Version aber tatsächlich so viel kindgemäßer ist als die übrigen in den *Münchener Laienspielen* erschienenen Krippenspiele, bedürfte eines Vergleichs mit diesen, deren Zahl allerdings nicht unerheblich ist.⁷⁶⁵ Dies kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden und ist für das Untersuchungsziel auch nicht von großer Bedeutung.

Als einziges weiteres Weihnachtsstück für Kinder, das auch ausdrücklich als solches bezeichnet wird, erschien 1937 Rudolf Otto Wiemers *Das Kind im Schnee. Ein Weihnachtsspiel für Kinder* (Heft

⁷⁶¹ Ebd., S. 3.

⁷⁶² Vgl. ebd.

⁷⁶³ Ebd.

⁷⁶⁴ Vgl. ebd.

⁷⁶⁵ Krippen- oder Weihnachtsspiele sind z. B. Dittschlag, Werner: Chorisches Weihnachtsspiel. Mit einer Notenbeilage. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 136); Dörfler, Wilhelm u. Hans Weinberg: Weihnachtsspiel aus dem bayerischen Wald. Erneuert von Wilhelm Dörfler und Hans Weinberg. Mit einer Notenbeilage. München: Christian Kaiser 1923 (=Münchener Laienspiele 3); Girkon, Paul: Des ewgen Vater einig Kind. Ein weihnachtlich Singspiel nach alten Spielen, Liedern und Chorälen. Mit einer Musikbeilage. 9. und 10. Tausend. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 142); Hinz, Joseph: Das kleine Weihnachtsspiel. 5. und 6. Tausend. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 51); Lindenberg, Liselotte: Deutsche Weihnacht. Für den Gottesdienst zusammengestellt von Liselotte Lindenberg. 6. Aufl. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 14); Schäfer, Robert: Die Geburt Christi. Nach dem Lukas-Evangelium. München: Christian Kaiser 1933 (=Münchener Laienspiele 96); Steinberg, Rudolf: Herrnhuter Krippenspiel. München: Christian Kaiser 1933 (=Münchener Laienspiele 91); Tügge, Karl: Das heilig Licht leucht uns herfür. Ein Krippenspiel für den kirchlichen Raum. 4. Aufl. 7. und 8. Tausend. München: Christian Kaiser 1937 (=Münchener Laienspiele 63); Zimmer, Otto: Das schlesische Spiel von Christi Geburt. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 106).

160).⁷⁶⁶ Dieses ist laut Vorwort von Mirbt zur 1. Auflage für 8-12jährige Kinder geeignet.⁷⁶⁷ Es ist mehr als ein Krippenspiel, denn ein solches wird in diesem Stück als Spiel im Spiel, als Spiel einer Gruppe von Schülerinnen und Schülern gezeigt, ist also in eine Rahmenhandlung eingebettet.⁷⁶⁸ Die Krippenspielhandlung bietet nur wenige Überraschungen, ungewöhnlich sind aber die Geschenke, die die Könige dem Christkind bringen. Diese sind nicht die traditionellen Gaben Gold, Weihrauch und Myrrhe oder ein bühnentauglicher Ersatz für diese (also z. B. ein mit Goldpapier umwickelter Stein o. ä.). Stattdessen verschenken sie einen Apfel, ein Licht sowie ein Frühstücksbrot und einen grünen Zweig.⁷⁶⁹ Dies ist aus der Handlung des Stückes heraus zu verstehen. Während einer Probe des Stückes bemerken die Kinder ein fremdes Paar mit Säugling im Schneetreiben auf der Straße. Die Fremden werden in die Schulstube gebracht, die Kinder verhalten sich ihnen gegenüber, als wären sie Maria und Joseph und sie selbst Figuren aus der Weihnachtsgeschichte, also Hirten oder Engel. Die Wahl von Geschenken, die Kinder tatsächlich zur Verfügung haben und einem armen Paar abgeben könnten, erscheint also folgerichtig, Gold, Weihrauch und Myrrhe stehen den Kindern nicht zur Verfügung. Die Wahl der Geschenke schlägt außerdem eine Brücke zwischen der Ebene des Krippenspiels und der der Rahmenhandlung um die Schulkinder. In die Rahmenhandlung eingebaut sind auch Szenen, die für ein Weihnachtsstück (und schon gar nicht ein Krippenspiel) so vielleicht nicht zu erwarten sind, z.B. Streitereien über die vermeintliche Dummheit von Jungen bzw. Mädchen zwischen Ursel und Peter (S. 19) oder zwischen vielen Kindern um die Rollen der Maria und des Joseph (S. 25-27), so dass es also genug Spielmöglichkeiten abseits der Darstellung eines traditionellen Krippenspiels gibt. Diese nimmt nichtsdestotrotz eine zentrale Funktion innerhalb des Stückes ein. Die gesamte Rahmenhandlung, angefangen beim Vorlesen der Weihnachtsgeschichte durch den Lehrer⁷⁷⁰, beschäftigt sich mit der Vorbereitung eines Krippenspiels, welches dann, wenn auch anders als geplant, auf der Bühne gebracht wird. Die Tatsache, dass der fremde Mann und die fremde Frau von den Kindern für Maria und Joseph gehalten werden (dem Zuschauer wird deutlich, dass sie das nicht sind) und beherbergt und beschenkt werden, vermittelt umso deutlicher die christliche Botschaft, dass Nächstenliebe, Barmherzigkeit und Mildtätigkeit anzustreben seien. So erwähnt der Mann am Ende des Stückes ausdrücklich das positive Verhalten der Kinder, für das er dankbar ist: „Das Lichtlein will ich stecken an: / Des Guten, das ihr uns angetan, / wolln in der dunkelsten Nacht

⁷⁶⁶ Eine zweite Auflage erschien im Jahr 1940 in der Reihe *Christliche Gemeindespiele*.

⁷⁶⁷ Vgl. Wiemer, Rudolf Otto: *Das Kind im* (1937), S. 5.

⁷⁶⁸ Vgl. dazu die Ausführungen zu *Das Kind im Schnee* im Teilkapitel 6.4.5 (zum Umfang und Aufbau der Stücke).

⁷⁶⁹ Vgl. ebd., S. 38.

⁷⁷⁰ Ebd., S. 7–8.

wir gedenken.“⁷⁷¹ Das Stück endet dann, ebenso wie Linkes *Krippenspiel für Kinder*, mit dem gemeinsam gesungenen Weihnachtslied *O du fröhliche*.

Der religiöse Charakter der beiden weihnachtlichen Spiele ist offensichtlich. In beiden Fällen geht es um das christliche Weihnachtsfest, das Kind, das geboren wird, ist Jesus, den Gott den Menschen geschickt hat bzw. wird in *Das Kind im Schnee* für diesen gehalten. Weihnachten ist in beiden Fällen wirklich das Fest der Geburt Christi und kein Fest des Lichts.⁷⁷² Auch andere der untersuchten Stücke haben eine religiöse Thematik bzw. eine christliche Vorlage. *Das Spiel vom Sankt Georg* von Alwin Müller (Heft 5), das in zwei Auflagen erschien⁷⁷³, baut in seiner Handlung auf der Heiligenlegende vom Drachentöter Georg auf.⁷⁷⁴ Der christliche Kämpfer Georg rettet im untersuchten Stück eine nichtchristliche Stadt mit Gottes Hilfe vor einem gefährlichen Drachen, unter der Bedingung, dass sich die Königstochter zum christlichen Glauben bekenne. Nach der erfolgten Rettung nimmt dann aus Freude und Dankbarkeit sogar das ganze Volk die christliche Religion an.⁷⁷⁵ Dieses Stück wird in allen Übersichten, in denen es auftaucht, zu den Kinder- und Jugendstücken gezählt. Auch im Ratgeber des NSLB für die Schul- und Jugendbühne, *Für Fest und Feier*, wird das Stück erwähnt und für jugendliche Darsteller empfohlen.⁷⁷⁶ Als Bearbeitung der Legende um den Heiligen Georg ist das Stück thematisch auf jeden Fall dem Kreis der Stücke mit religiösem Inhalt oder Bezug zuzuordnen. *Der Riese und der Hirtenknabe. Ein Spiel zum Georgstag* (Heft 17) von Christof Dietrich weist mit seinem Untertitel ebenfalls auf die Legende vom Heiligen Georg. Der Hirtenknabe Georg kämpft zwar nicht gegen einen Drachen, aber auch hier wird die Stadt von einer – scheinbar – übermächtigen Kraft, nämlich einem Riesen bedroht, den Georg besiegt, da er als einziger den Mut hat, sich zu wehren. Mit der Darstellung Georgs als Jungen und nicht als Ritter ist das Stück kind- bzw. jugendgerecht geworden. Deziert religiöse Momente gibt es nur wenige, die seltenen religiösen Bezüge werden durch die Figur des Pilgers, der auf seiner

⁷⁷¹ Ebd., S. 39.

⁷⁷² So wie z.B. in einigen Mittwinterstücken der Reihe *Spiele und Feste der deutschen Schule*.

⁷⁷³ Es erschien erstmals 1925, 1931 in der 2. Auflage bzw. im 3. Tausend: Müller, Alwin: *Das Spiel vom* (1931). Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden zitiert werden.

⁷⁷⁴ Erst ab dem 12. Jahrhundert tauchte der Kampf Georgs gegen einen Drachen zur Befreiung einer Prinzessin und einer ganzen Stadt als Bestandteil der Georgsdarstellung auf. Vorher waren nur Georgs Martyrium und seine Wundertaten Bestandteil der Legende. Nach und nach wurde dann das Element des Drachenkampfes zum bekanntesten und vorherrschenden Moment der Darstellung des Heiligen Georg, der auch in der bildenden Kunst sehr häufig als Drachenkämpfer bzw. -töter dargestellt wurde. (Siehe Braunfels-Esche, Sigrid: *Sankt Georg. Legende Verehrung Symbol*. München: Verlag Georg D.W. Callwey 1976. Bes. S. 10, 21, 25 und 197-203.)

⁷⁷⁵ Die Bekehrung zum Christentum ist ebenfalls Element verschiedener Versionen der Heiligenlegende. Vgl. ebd., S. 10–38.

⁷⁷⁶ Reichsamtseitung des Nationalsozialistischen Lehrerbundes (Hrsg.): *Für Fest und* (1935), S. 32.

Wanderschaft als Gast in die Stadt kommt, hergestellt. Er wird dabei jedoch durch andere Figuren immer wieder unterbrochen, wie in diesem Beispiel:

Pilger: Ihr solltet den Knaben ruhig seine Arbeit tun lassen! Gott wählt nicht immer die Alten und Erfahrenen zu seinem Werkzeug, er vollbringt viel durch die Schwachen und Geringen! Schon manch junges Haupt ward gesegnet! Schlag nicht David den Goliath? Kommt zu euch selbst und werdet tapfere Seelen! Oder der Herr wird ausgießen die Schale des Zornes über euch und eure Kinder.

Hauptmann: Schluß mit dem Geschwafel!⁷⁷⁷

Der Pilger ist es auch, der den Riesen als Teufel bezeichnet: „*Pilger (mit der Schnapsflasche fuchtelnd)*: Vor! Weiche Satanas!“⁷⁷⁸. Durch diese Gleichsetzung des Riesen mit dem Teufel wird ein Bezug zur Heiligenlegende hergestellt, denn der Drache, gegen den Georg kämpft, gilt als die Verkörperung des Bösen⁷⁷⁹, der „Widersacher des Göttlichen“⁷⁸⁰, also der Teufel. Am deutlichsten wird der religiöse Aspekt des Stücks an seinem Ende, hier weist eine Regiebemerkung darauf hin, dass im Anschluss an das Stück Feierlichkeiten und Wettkämpfe zum Georgstag stattfinden sollen, es wird beschrieben, wie der Zug zur Wettkampf- und Feststätte von Georg angeführt wird:

Spieler und Zuschauer ordnen sich und ziehen, Georg an der Spitze, zum Festplatz. Dort wird, alter Sitte gemäß, der Georgstag mit Wettkämpfen und jugendlichen Spielen feierlich begangen. Der Hirtenknabe bleibt der König des Festes.⁷⁸¹

Seit dem Mittelalter fanden zu Ehren Georgs Umzüge und seit dem 14. Jahrhundert auch Aufführungen von Georgsspielen statt. Vielerorts war es bis ins 20. Jahrhundert hinein Brauch, solche Spiele aufzuführen.⁷⁸² Diese unterscheiden sich in ihrem Aufbau und in verwendeten Details. Gängig scheint aber gewesen zu sein, den siegreichen Kampf gegen eine Bedrohung – meist einen Drachen – darzustellen.⁷⁸³ So ist *Der Riese und der Hirtenknabe* in traditionelles Brauchtum und volkstümliche Verehrungsformen des Heiligen Georg eingebunden. Das Stück kann daher, trotz nur weniger kurzer religiöser Stellen im Stücktext selber, als im weitesten Sinne religiöses Stück betrachtet bzw. dem Themenkreis Religion zugeordnet werden. Mirbt stellt in seinem Vorwort zu diesem Stück jedoch einen anderen Aspekt in den Vordergrund. Das bereits

⁷⁷⁷ Dietrich, Christof: *Der Riese und* (1935), S. 76.

⁷⁷⁸ Ebd., S. 81.

⁷⁷⁹ Braunfels-Esche, Sigrid: *Sankt Georg* (1976), S. 26.

⁷⁸⁰ Ebd., S. 120.

⁷⁸¹ Dietrich, Christof: *Der Riese und* (1935), S. 89.

⁷⁸² Braunfels-Esche, Sigrid: *Sankt Georg* (1976), S. 128–129.

⁷⁸³ Vgl. ebd., S. 128–130.

1925 entstandene Stück habe dazu beigetragen, „in den jungen Menschen den Wehrwillen zu stärken und erlebnismäßig zu verankern“⁷⁸⁴, es spreche „vom Vaterland aus lachendem Herzen“.⁷⁸⁵ Damit stellt er einen Bezug zwischen dem Beschützen der Stadt durch Georg und dem Kampf und dem Einsatz für das ‚Vaterland‘ her. Dies ist eine mögliche Lesart des Stückes, die den religiösen Aspekt außer Acht lässt.

In einigen Stücken,⁷⁸⁶ deren thematischer Schwerpunkt auf der Volksgemeinschaft bzw. dem deutschen Volk und Reich liegt, wird auf Gott Bezug genommen, der dem deutschen Volk beistehen solle und in einem Falle sogar als *deus ex machina* den Protagonisten vor dem Tod rettet.⁷⁸⁷ Diese Texte sind jedoch nicht als religiös motivierte Stücke oder Stücke mit religiösem Inhalt zu verstehen. Es geht nicht um Frömmigkeit, Gläubigkeit oder christliche Werte. Die Anrufung Gottes oder der gezeigte Beistand Gottes für das deutsche Volk sollen den Wert und die Legitimität der in den Stücken angestrebten Ziele, wie die Errichtung eines einigen deutschen Reiches, unterstreichen. Zusammenfassend bleibt die Erkenntnis, dass Religion oder religiöse Themen unter den Stücken für Kinder und Jugendliche in den *Münchener Laienspielen* nur einen sehr kleinen Bereich ausmachen, was für einen ursprünglich und grundsätzlich protestantisch ausgerichteten Verlag mit einem breiten theologischen Verlagsangebot durchaus erstaunlich ist.

6.6.6 Märchen

In der Reihe *Münchener Laienspiele* wurden eine ganze Reihe von Märchenspielen veröffentlicht, darunter sowohl solche für erwachsene Laienspieler als auch solche für Jugendliche oder Kinder. In diesem Teilkapitel geht es um die Märchenstücke, die zur Aufführung durch Kinder oder Jugendliche gedacht waren bzw. geeignet sind. Franke unterteilt nur in Märchenspiele für Kinder oder Erwachsene, Märchenstücke für Jugendliche spielen in ihren Ausführungen keine Rolle. Den Märchen, die zur Aufführung durch Kinder bestimmt sind, bescheinigt Franke „einen ganz neuen, frischen Stil.“⁷⁸⁸ Sie setzt sie in Kontrast zu solchen Märchenstücken, die man gemeinhin an Kindernachmittagen zu sehen bekomme. Diese gingen „meist mit sehr viel Zauberschmuck, mit Hexen, Donner und Blitz, in verschwenderischer Pracht und langen Versen über die Bühne“⁷⁸⁹ und gäben den Kindern womöglich noch eine moralische Sentenz mit auf den Weg, so Franke.

⁷⁸⁴ Dietrich, Christof: Der Riese und (1935), S. 5.

⁷⁸⁵ Ebd.

⁷⁸⁶ Dazu gehören Altendorf, Werner: Trutz Teufel und (1934); Mund, Wilhelm Maria: Kolonnen marschier! (1934); Schäfer, Robert: Gesang um Deutschland (1934).

⁷⁸⁷ Altendorf, Werner: Trutz Teufel und (1934), S. 19–20.

⁷⁸⁸ Franke, Margarete: Die Münchener Laienspiele (1942), S. 36.

⁷⁸⁹ Ebd., S. 41.

Letzteres scheint für sie in einem Märchenstück für Kinder nicht am rechten Platz zu sein. In diesem Punkt ist sie mit Rudolf Mirbt einer Meinung, der wiederholt davor warnt, für Kinder belehrend oder ‚mit erhobenem Zeigefinger‘ zu schreiben. Umso mehr lobt Franke die Kindermärchenstücke der *Münchener Laienspiele*:

Sie erwecken alle die Kinder zur Lebendigkeit und zum Mitspielen. Diese Kindermärchen sind so geschrieben, daß sie bis auf wenige Rollen alle von Kindern selbst gespielt werden können, und daß die Kleinen sich nicht „wie auf dem Theater“ fühlen, mit all der dazugehörigen Angst und dem Lampenfieber, sondern daß das Spielen ihnen Freude ist.⁷⁹⁰

Diese Behauptungen belegt Franke weder durch Textausschnitte noch durch Berichte über Aufführungen einzelner Stücke oder ähnliches. Auch nennt sie an dieser Stelle ihrer Arbeit keine konkreten Titel. Kurz vorher hat sie jedoch darauf hingewiesen, dass die Kindermärchen innerhalb der *Münchener Laienspiele* hauptsächlich die Märchenstücke von Margarethe Cordes und Erich Colberg seien. Bereits zu Beginn ihres Kapitels über Märchenspiele hatte sie im Zusammenhang mit Märchen, die von Kindern zur Aufführung gebracht werden sollen, von Bearbeitungen Grimm'scher Märchen gesprochen.⁷⁹¹

Tatsächlich basieren einige der Märchenstücke auf einem Grimm'schen Märchen, dessen jeweiliger Handlung sie in der Regel mit nur leichten Änderungen folgen. Auf eine Skizzierung der Handlungsabläufe wird im Folgenden verzichtet, da diese zumeist bekannt sein dürften bzw. die jeweiligen Märchenvorlagen leicht zugänglich sind. Hier seien daher nur die Besonderheiten der einzelnen Bühnenbearbeitungen genannt. Colbergs *Schneewittchen* (Heft 128), von Franke als lustig und der kindlichen Phantasie nahe bewertet⁷⁹², beginnt damit, dass das Mädchen Ursel anderen Mädchen das Märchen von Schneewittchen vorliest. Einige von ihnen fallen ihr bald aufgeregt ins Wort und erzählen begeistert weiter, dann entsteht die Idee, das Märchen zu spielen: „*Die Purzel-Spielerin*: Ach, weißt du, Ursel, das spielen wir!“⁷⁹³ Die Rollen werden verteilt, das Spiel beginnt. Allerdings wird nicht noch einmal am Anfang des Märchens begonnen, sondern erst ab dem Zeitpunkt der Handlung, zu dem Schneewittchen bereits bei den Zwergen lebt und die böse Königin bemerkt, dass ihre Stieftochter doch nicht vom Jäger getötet wurde. Alle vorherigen Geschehnisse wurden bereits von Ursel und den anderen Mädchen in erzählenden Passagen wiedergegeben. Dies führt dazu, dass bekannte Zitate wie „Wer hat von meinem Tellerchen

⁷⁹⁰ Ebd., S. 42.

⁷⁹¹ Vgl. ebd., S. 36.

⁷⁹² Vgl. ebd.

⁷⁹³ Colberg, Erich: *Schneewittchen* (1941), S. 8.

gegessen?“ nicht im Stück vorkommen⁷⁹⁴, auch die Flucht durch den Wald oder das Überreichen eines blutigen Herzens durch den Jäger an die Königin entfallen. Letzteres ist für eine Umsetzung des Stücks auf der Bühne sicher von Vorteil. Die eingesparte Zeit wird dafür genutzt, eine Änderung gegenüber der Märchenvorlage ins Stück einzubauen. Schneewittchen hat neben den Zwergen noch mehr gute Freunde: Die Vögel des Waldes. Diese sprechen meist chorisch (z.B. S. 14, S. 36), es gibt jedoch auch einige Einzelrollen wie den „Starmatz“ oder die „Meise“ (S. 16 und weitere). Die Vögel singen als Chor gemeinsam mit Schneewittchen (z.B. S. 15-16), der Starmatz auch alleine (S. 15). Sie stehen ihr stets zur Seite und überbringen den Zwergen die Nachricht von Schneewittchens Tod (S. 36). Im Gegensatz zur Märchenvorlage haben die Zwerge Namen⁷⁹⁵ und sind dadurch leichter voneinander zu unterscheiden. Auch sie singen verschiedene Lieder (z.B. S.38-39). Schneewittchens Freunde (und damit auch sie selbst) werden also mit Musik in Verbindung gebracht, sie sind belebende Bestandteile des Stücks. Durch Schneewittchens Freundschaft mit den Vögeln erscheint sie als Freundin der Natur an sich. Schneewittchens Rettung durch den Königssohn wird nicht auf der Bühne gezeigt, sie wird in einer Kombination aus Teichoskopie und Botenbericht von den Zwergen Hämmerling und Sturzel wiedergegeben. (S. 39-42) Auch ein Kuss zwischen Schneewittchen und dem Königssohn ist nicht auf der Bühne zu sehen, muss also von den jungen Darstellerinnen nicht gespielt werden. Das recht brutale Ende des Märchens, in dem die Stiefmutter-Königin gezwungen wird, in rotglühenden Schuhen zu tanzen, hat Colberg nicht übernommen, das Stück endet mit einem fröhlichen Auszug Schneewittchens, des Königssohns und der Zwerge, der vom Gesang des Vogelchores begleitet wird.⁷⁹⁶

Noch mehr Musik als Colbergs *Schneewittchen* enthält sein *Musikantenmärchen* (Heft 99), das auf dem Märchen *Die Bremer Stadtmusikanten* beruht. Dies deutet auch schon der Untertitel, *Ein fröhliches Liederspiel für große Jungen und Mädchen*, an. So beschreibt auch Franke das Stück als ein Liederspiel für eine fröhliche Gesellschaft, die gerne singe und Volkstänze tanze.⁷⁹⁷ Neben den vier tierischen Musikern, dem Esel, dem Hund, der Katze und dem Hahn, treten noch einige Hennen, Bauernhofbewohner und natürlich die Räuber auf. Jedes der Tiere hat ein eigenes Lied, mit dem es sich vorstellt, auch weitere Lieder sind in die Handlung eingebaut. Auffälligster Unterschied

⁷⁹⁴ Dieser Teil der Handlung wird nur kurz wiedergegeben: „*Die Schlupp-Spielerin*. Und dann ist das Schneewittchen zu den Zwergen gekommen. Und da hat es vom Essen und Trinken der Zwerglein genommen. [...] Und die haben dann einen schönen Schreck bekommen, als Schneewittchen in ihrem Bettchen lag!“ (ebd., S. 7.). Der berühmte Ausspruch der Königin, „Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die Schönste im ganzen Land?“ kommt dagegen mehrfach vor, z.B. ebd., S. 6, S. 12 oder S. 29.

⁷⁹⁵ Sie heißen Purzel, Schlupp, Trippelmann, Puck, Sturzel, Zuckelmann und Hämmerling (ebd., S. 4.).

⁷⁹⁶ Ebd., S. 47–48.

⁷⁹⁷ Vgl. Franke, Margarete: *Die Münchener Laienspiele* (1942), S. 37.

zum Märchen ist, dass Bremen gar nicht das Ziel der Musikanten ist. Der Wunsch, Stadtmusikanten in Bremen zu werden, wird von ihnen nie formuliert. (Stadt)musikanten werden sie jedoch, sie ziehen musizierend durchs Land. Bremen als Ziel oder Etappenziel ihrer Reise wird nur einmal erwähnt: „*Der Hund*: Es ist Winter, und Bremen ist noch weit.“⁷⁹⁸ Außerdem geben die Tiere sich Künstlernamen, bzw. der Esel beschließt, dass der Hund nun „Rinaldo Wauwau“, die Katze „Mia Miau“ und er selber „Fernando I-a“ heiße.⁷⁹⁹ Auch die Räuber tragen Namen. Diese erinnern an Indianernamen aus kindlichen ‚Cowboy und Indianer‘-Spielen, und lauten z. B. „Geborstene Eiche“, „Starke Faust“ oder „Schlagtot“.⁸⁰⁰

Eine dritte Bearbeitung eines Grimm-Märchens aus der Feder Erich Colbergs ist *Ein lustiges Stücklein vom Wolf und den sieben kleinen Zicklein* (Heft 90), welches das Märchen *Der Wolf und die sieben Geißlein* zur Vorlage hat. Auch hier haben einige Figuren Namen bekommen, die sechs älteren Zicklein heißen Mäh, Bäh, Hoppel, Bockebain, Meckerschnut und Uebermut, nur das jüngste ist einfach „Das kleinste Zicklein“. Auch „Die alte Geiß“, „Der Wolf“ und „Der Onkel Jäger“ bleiben ohne Namen.⁸⁰¹ Deutlichster Unterschied zur Märchenvorlage ist, dass dem Wolf, nachdem die Zicklein aus ihm befreit wurden, keine Steine in den Bauch genäht werden und er auch nicht in den Brunnen geworfen wird. Stattdessen wird ein lustiges Fest geplant, zu dem die alte Geiß auch den Jäger einlädt. Die Befreiung der Zicklein aus dem Bauch des Wolfes geschieht nicht auf der Bühne, sondern wird den Zuschauern durch die Worte des kleinsten Zickleins in Form einer Mauerschau (Teichoskopie) beschrieben.⁸⁰²

Neben den Stücken von Erich Colberg stehen zwei Werke von Margarethe Cordes, zum einen *Bärbel und die Haulemännlein* (Heft 151), das auf dem Märchen *Die drei Männlein im Walde* basiert, zum anderen *Die zertanzten Schuhe* (Heft 167) nach dem gleichnamigen Märchen. Letzteres unterscheidet sich von der gemeinhin bekanntesten und von den Grimms veröffentlichten Variante des Märchens darin, dass es hier nur drei statt zwölf Prinzessinnen sind, die jede Nacht zum Unmut und zur Verwunderung ihres Vaters ihre Schuhe durchtanzen.⁸⁰³ Sie haben Namen, Susanna, Marianna und Röseli, ebenso wie ihr Retter, der Soldat Michel. Auch folgt dieser den Prinzessinnen nicht in drei aufeinanderfolgenden Nächten, sondern nur einmal, was ausreicht, um

⁷⁹⁸ Colberg, Erich: *Das Musikantenmärchen* (1934), S. 27.

⁷⁹⁹ Alle Namen siehe ebd., S. 13.

⁸⁰⁰ Franke, Margarete: *Die Münchener Laienspiele* (1942), S. 32 bzw. S. 37.

⁸⁰¹ Alle Namen und Figurenbezeichnungen siehe Colberg, Erich: *Ein lustiges Stücklein* (1933), S. 4.

⁸⁰² Ebd., S. 36–37.

⁸⁰³ Das Stück folgt darin einer auch von den Grimms erwähnten Variante des Märchens, in der es nur drei Schwestern sind.

das Geheimnis zu lüften. Michel darf eine der Prinzessinnen heiraten und wählt die Jüngste. Die Handlung wird durch die benannten Maßnahmen – Verringerung der Prinzessinnenanzahl wie der Nächte – komprimiert, was zu einer besseren Spielbarkeit des Stoffes beiträgt. Größer sind die Unterschiede zwischen dramatischem Text und Märchenvorlage im Falle von *Bärbel und die Haulemännlein* (Heft 151) und *Die drei Männlein im Walde*. Cordes' Bühnenfassung verzichtet auf die komplette zweite Hälfte des Märchens, die von der Zeit nach der Hochzeit und der Intrige, die Stiefmutter und -schwester gegen die neue Königin spinnen, handelt. Auch in diesem Stück haben einige der namenlosen Figuren des Märchens Namen erhalten. Die Protagonistin heißt Bärbel, ihre Stiefschwester Urschel, die Nachbarin Waberl, die drei Waldmännlein Graubart, Wurzeljüppi und Pilzkäppi⁸⁰⁴ und die Stiefmutter wird als „Grasbäuerin“ eingeführt.⁸⁰⁵

Ein weiteres Stück auf Grundlage eines Märchens aus der Sammlung der Brüder Grimm ist *Der gestiefelte Kater* von Franz Pocci in einer Bearbeitung von Karl Jacobs (Heft 82).⁸⁰⁶ Die Handlung weicht in den Details stark von der Märchenvorlage ab, im Wesentlichen ist nur das Grundmotiv des Müllersohnes, der mit Hilfe eines schlaun sprechenden Katers sein Glück macht, geblieben. Wie in den zuvor aufgezählten Märchenspielen haben auch hier viele Figuren einen Namen erhalten. Der Kater selber heißt Muzl, der Müllersohn, der ihn erbt, Kasper und seine Brüder Hans und Peter. Die Prinzessin hört auf den Namen Rosalinde und ist die Tochter eines Herzogs.⁸⁰⁷ Es gibt einen Kammerherrn des Herzogs namens Signor Gummielastico, der in der Märchenvorlage nicht vorkommt bzw. auch keine Entsprechung hat. Ebenso hinzugefügt wurde eine Erklärung zur Herkunft des sprechenden Katers. Er war ursprünglich ein Mensch, den der mit Zauberkräften ausgestattete Riese Lüpel in einen Kater verwandelt hat. Am Ende kann Muzl den Zauber brechen und wird wieder in einen Menschen zurückverwandelt, indem er den Riesen frisst, der sich aufgrund einer List des Katers in eine Maus verwandelt hat. Dieses Motiv hat ein Vorbild in der Märchenvorlage, in der der Kater ebenfalls einen Zauberer überredet, sich in einen Maus zu verwandeln, um diesen zu fressen – hier aber zu dem Zweck, dessen Ländereien für seinen Herrn, den Müllersohn und vorgeblichen Grafen, zu gewinnen. Während das Grimm'sche Märchen mit einem Ausblick in die Zukunft endet, in der der Müllersohn König und der Kater sein erster Minister wird, ist bildet den Schluss des Stücks ein Hochzeitszug zur Burg des Grafen Carabas,

⁸⁰⁴ Alle Namen siehe Cordes, Margarethe: *Bärbel und die* (1936), S. 4.

⁸⁰⁵ Siehe ebd., S. 7.

⁸⁰⁶ Poccis Stück *Muzl, der gestiefelte Kater* erschien 1861 im zweiten Band seiner Sammlung *Lustiges Komödienbüchlein*. Das Märchen *Der gestiefelte Kater* war in die erste Auflage der Grimm'schen *Kinder- und Hausmärchen* als Nr. 33 aufgenommen worden. Siehe *Der gestiefelte Kater*. In: *Kinder- und Hausmärchen*. 2 Bände. Hrsg. von Jacob Grimm u. Wilhelm Grimm. Berlin 1812 -1815. S. 147–155.

⁸⁰⁷ Zu allen Namen und Figurenbezeichnungen siehe Pocci, Franz: *Der gestiefelte Kater* (1932), S. 4.

dem sich auch der in einen Menschen zurückverwandelte Kater anschließt.⁸⁰⁸ Hierbei handelt es sich auch um ein glückliches Ende, das jedoch im Moment verharrt und das weitere Schicksal der Figuren nicht näher beleuchtet.

Margarethe Cordes hat neben den beiden oben genannten Grimm'schen Märchen auch zwei Märchen von Hans Christian Andersen für die *Münchener Laienspiele* bearbeitet. Das offensichtlich sehr beliebte⁸⁰⁹ *Die natürliche Nachtigall* (Heft 45) basiert auf dem Märchen *Der Schweinehirt*, das Stück *Eine Spitzbubenkomödie* (Heft 47) auf *Des Kaisers neue Kleider*. Die Handlung dieser beiden Märchen wird ebenfalls als bekannt vorausgesetzt, ansonsten sind Versionen der Märchen leicht zugänglich. Auch in diesen beiden Märchenspielen fällt auf den ersten Blick ins Auge, dass die namenlosen Figuren des Märchens nun Namen tragen. In *Die natürliche Nachtigall* (Heft 45) trägt der Prinz den Namen Bimbam und kommt aus dem Land Bimbilum, ihm zur Seite steht sein treuer Marschall Brimborum, der in der Märchenvorlage gar nicht vorkommt. Die Prinzessin heißt Hollalla und ihre Hofdamen hören auf die Namen Rosalie, Ludmilla, Philippine und Bianka. Die übrigen Personen haben keine Namen, sondern sind „Der Kaiser“, „Der Hofmarschall“ und „Ein Küchenjunge“.⁸¹⁰ Die Handlung folgt weitgehend dem Andersen'schen Märchen, einzig der Schluss weist einen deutlichen Unterschied auf. In Cordes' Bühnenfassung heiraten Prinz Bimbam und Prinzessin Hollalla, während in Andersens Märchen der Kaiser seine Tochter und den Schweinehirten aus seinem Reich verbannt, der Schweinehirt sich der Prinzessin gegenüber als Prinz zu erkennen gibt, dann aber ohne sie in sein Reich zurückkehrt.

Auch die *Spitzbubenkomödie* (Heft 47) folgt den Grundzügen der Märchenvorlage, also *Des Kaisers neue Kleider*, schmückt diese allerdings aus und erweitert sie um eine Liebesgeschichte. Selbstverständlich gibt es auch hier wieder Namen, allerdings nur für den vermeintlichen Schneider Flips und seinen verfressenen Assistenten Schlemmer. Sie werden zu Beginn des Stückes als Komödianten, also Schauspieler, gezeigt, die bei ihrem Publikum in Ungnade gefallen sind⁸¹¹ (ihnen entsprechen in der Märchenvorlage zwei stets gemeinsam agierende, nicht voneinander zu unterscheidende Betrüger, die sich als Weber ausgeben). Auch die Küchenjungfer trägt einen

⁸⁰⁸ „Muzl verneigt sich, während der Zug vorüberzieht. Dann schließt er sich an.“ (ebd., S. 49.)

⁸⁰⁹ Das Stück *Die natürliche Nachtigall* (Heft 45) wurde erstmals 1928 veröffentlicht. Im Jahr 1936 erschien die 4. Auflage, eine 5. folgte 1938.

⁸¹⁰ Alle Namen und Figurenbezeichnungen siehe Cordes, Margarethe: *Die natürliche Nachtigall* (1934), S. 6.

⁸¹¹ Hinweise auf das Komödiantentum von Flips und Schlemmer finden sich in einer Regiebemerkung, in der es heißt: „Mitten auf dem Spielraum liegt ein großes Bündel mit Komödiantenkram“ (Cordes, Margarethe: *Eine Spitzbubenkomödie* (1941), S. 7.), und auch Flips weist mit seinen ersten Sätzen im Stück darauf hin: „Da wären wir nun am Ende der Komödie! Ausgepiffen hat man uns, die größten Schauspieler des Jahrhunderts. Faule Äpfel hat man uns an den Kopf geworfen!“ (ebd.).

Namen, sie heißt Rosetta.⁸¹² Diese Figur ist nicht aus dem Märchen übernommen, sondern eine Erfindung von Cordes. Anders als das Märchen endet das Stück nicht mit dem Zug des Kaisers durch die Stadt, auf dem seine angeblichen neuen Kleider als Schwindel enttarnt werden. Dieses Ereignis ist auch Teil der Stückhandlung, hieran anschließend wird allerdings noch das weitere Schicksal der beiden Betrüger in einer Abschlusszene beleuchtet. Rosetta, die sich in Flips verliebt hat, will ihm und Schlemmer zur Flucht verhelfen, nachdem sie aufgefliegen sind. Flips, der seinerseits in Rosetta verliebt ist, hat schon eine Hochzeitskutsche bestellt, die sie fortbringen soll, es gibt also ein glückliches Ende für die beiden bzw. für die drei, denn Schlemmer soll als Kutscher den Wagen lenken. Gemeinsam wollen sie in eine bessere Zukunft aufbrechen und vermutlich wieder als Schauspieler arbeiten: „*Flips*: [...] Kommt Freunde, kommt, fahren wir in ein besseres Land, wo die Kunst noch Geltung hat!“⁸¹³ Mit seinen letzten Worten wendet sich Flips direkt an das Publikum: „(*Zu den Zuschauern*) Man klatsche Beifall, die Komödie ist zu Ende, die Schauspieler empfehlen sich.“⁸¹⁴ Damit durchbricht er einerseits illusionszerstörend die ‚vierte Wand‘, schlägt aber andererseits auch eine Brücke zum Anfang des Stückes und zu seiner und Schlemmers eigentlicher Identität als Schauspieler. Es bleibt in der Schwebelage, ob hier die Figur Flips, der Schauspieler, spricht oder ob es der Darsteller des Flips ist, der sich an das Publikum wendet.

Noch ein weiterer Autor hat einen Text von Andersen als Vorlage für ein Märchenspiel genutzt, nämlich Reinhard Leibbrandt das gleichnamige Märchen für sein Stück *Die Geschichte einer Mutter* (Heft 149). Die Handlung des Stückes, die sehr nah an der Handlung des Märchens ist, sei hier kurz skizziert.⁸¹⁵ Der Tod holt das Kind einer Frau. Diese macht sich auf den Weg, es zurückzuholen. Auf dem Weg zum Todesgarten begegnet sie der Nacht, dem Dornbusch und dem See, die ihr, gegen verschiedene Gegenleistungen (der Nacht muss sie z.B. Lieder singen, dem See ihre Augen geben) den Weg zum Garten des Todes weisen. Dort trifft sie auf dessen Hüterin. Diese kann ihr nicht sagen, wo ihr Kind ist, aber die Mutter darf versuchen, seine Lebensblume unter allen Blumen des Gartens zu finden. Der Tod kommt hinzu und ist verwundert, dass sie schneller war als er. Die Mutter bittet, der Tod möge ihr ihr Kind zurückgeben. Als er dies nicht tun will, droht sie damit, alle Lebensblumen auszureißen und greift nach zweien. Der Tod zeigt ihr die Schicksale, die die beiden Kinder erwarten:

⁸¹² Namen und Figurenbezeichnungen siehe ebd., S. 6.

⁸¹³ Ebd., S. 54.

⁸¹⁴ Ebd.

⁸¹⁵ Dasselbe Märchen wurde unter dem Titel *Die Mutter* von Hertha Kramer für die Reihe *Spiele der deutschen Jugend* bearbeitet (Heft 24, Kramer, Hertha: Die Mutter (1940)). Auch Erich Colberg hat dieses Stück als Vorlage für ein Märchenstück genutzt, für Andersen, Hans C. u. Erich Colberg: Die Mutter und der Tod. Ein chorisches Spiel. Berlin: Eduard Bloch 1935 (=Norddeutsche Kinderspiele 22).

Die Mutter: Hier, welch schönes Kind, welch herrlicher Jüngling, welch guter Mann! Freude in ihm und um ihn. Sein Werk, ein Segen für die Welt!
Hier, welch armes Wesen, krank, unglücklich, sein Leben lauter Sorge, Not und Jammer.⁸¹⁶

Der Tod enthüllt, dass es sich bei einem der Schicksale um das des Kindes der Mutter handele, ohne auszusprechen, bei welchem. Die Mutter versteht, dass das schlimme Schicksal das ihres Kindes ist und bittet den Tod, es zu erlösen:

Die Mutter: (steht mit verbülltem Gesicht da – Stille) Erlöse das Unschuldige. Erlöse mein Kind von all dem Elend. Hier hast du seine Lebensblume. *(Sie bricht eine Blume)* Trage es in Gottes Reich und vergiß meine Tränen, meine Bitten und alles, was ich getan und gesagt habe.⁸¹⁷

Die Mutter hört also in dem Moment auf, um das Leben ihres Kindes zu kämpfen, als sie versteht, dass es krank ist und deshalb ein schweres Leben vor sich hat. Es soll stattdessen vom Tod zu Gott gebracht werden. Daraus spricht ein tiefes Vertrauen in Gott, die Mutter ist fest davon überzeugt, dass ihr Kind erlöst werden wird. Der Glaube der Mutter wird auch darin deutlich, dass sie, nachdem der Tod mit der Lebensblume des Kindes abgegangen ist, betet („Herr Gott, Dein Wille geschehe!“⁸¹⁸) und ein Lied⁸¹⁹ singt, das ebenfalls zum Ausdruck bringt, dass das Kind ein Kind Gottes ist und ewig sein wird.⁸²⁰

Neben den bisher genannten Märchenstücken gibt es auch solche, die ohne Vorlage entstanden sind. Vier von ihnen wurden von Martin Luserke verfasst und spielen an eher exotischen, teilweise als orientalisches zu identifizierenden Schauplätzen. *Der kupferne Aladin* (Heft 11) heißt im Untertitel *Ein orientalisches-mystisches Spiel* und spielt am Hofe eines Sultans, des Kalifen von Kairo. Dieser will

⁸¹⁶ Leibbrandt, Reinhardt: Die Geschichte einer (1941), S. 21.

⁸¹⁷ Ebd.

⁸¹⁸ Ebd.

⁸¹⁹ „Dein Vater ist der liebe Gott / und wird's auch ewig sein, / der Leib und Seel dir geben hat, / wohl durch die Eltern dein.“ (ebd.)

⁸²⁰ Ließe man die religiöse Komponente des Stückendes außer Acht, dann wäre dieses mit der nationalsozialistischen Weltsicht gut vereinbar. Die Mutter kämpft nicht mehr um ihr Kind, weil es krank und unglücklich sein wird und ein schweres Leben haben wird. Das bedeutet, dass sie meint, ein Leben mit Krankheit sei nicht lebenswert. Auch der Tod und sogar Gott selber scheinen dieser Meinung zu sein, sonst müsste das Kind nicht vom Tod geholt werden. Das Leben und Werk des anderen Kindes dagegen wird als „Segen für die Welt“ bezeichnet. Es gibt also scheinbar ein Leben, das mehr wert ist, das es wert ist, gelebt zu werden und eines, das weniger wert ist, das nicht lebenswert ist. Das Kind der Mutter hätte letzteres erwartet, so dass es lieber gleich sterben soll. Diese Einstellung erinnert erschreckend an die nationalsozialistische Beurteilung von lebenswertem und ‚lebensunwertem‘ Leben und den daraus gezogenen Konsequenzen, die mit der Sterilisierung angeblich ‚erbkranker‘ Menschen begannen und in der Ermordung von zahlreichen geistig, psychisch oder körperlich kranken oder behinderten Menschen gipfelten. Jedoch lässt sich die angesprochene religiöse Komponente, die in der Märchenvorlage sogar noch stärker zutage tritt, nicht verleugnen. Vgl. Schmitz-Bernings Erläuterungen zu den Begriffen *Euthanasie* und *Vernichtung lebensunwerten Lebens* (Schmitz-Berning, Cornelia: Vokabular des Nationalsozialismus (2007), S. 215-218 bzw. S. 634-636.).

eine Fee, die letzte ihrer Art, töten lassen. Bevor der Großvezir jedoch zur Tat schreiten kann, wird die Fee von Aladin gerettet. Dieser ist auf einer Rettungsmission, er ist ein Prinz, der seine verlorene Braut Ayescha sucht. Diese ist mittlerweile, wie ihre Vertraute Aya, eine Sklavin des Sultans. Aladin rettet auch Hassan vor dem Tod, einen jungen verschuldeten Mann, der in Aya verliebt ist. Gemeinsam wollen sie ihre Liebsten retten, scheitern jedoch zunächst. Die Fee weist ihnen den Weg zu einer Höhle, in der sie eine zaubermächtige Kupferlampe finden würden, mit der sie die Mädchen befreien könnten. Sie warnt sie jedoch, während der Suche keinen Ton zu sprechen. Die beiden halten sich zwar an dieses Gebot, der Wucherer Ibrahim, der ihnen unbemerkt gefolgt ist, spricht jedoch, so dass sie alle in Kupferstandbilder verwandelt werden. Aladins Standbild wird von der Fee nach Kairo gezaubert, wo sie Ayescha und Aya Anweisungen gibt, wie sie ihn erlösen können. Doch bevor diese das schaffen, findet der Großvezir das Kupferstandbild und lässt es als Geschenk zum Sultan bringen. Die Fee zaubert die anderen beiden Standbilder dazu, am nächsten Morgen tanzen Aya und Ayescha endlich den erlösenden Zaubertanz, so dass alle drei Kupfergestalten wieder lebendig werden. Es kommt zum Kampf, in dem der Sultan und sein Gefolge erschlagen werden. Einzig Ibrahim überlebt neben den beiden Liebespaaren. Die Auflösung des Stücks, also Zaubertanz und Musik, nehmen nur etwa anderthalb Seiten Raum ein, der Rest der Handlung verteilt sich auf 48 Seiten. Schauplätze und Tageszeit wechseln häufig. Auch die Nebenfiguren sind ausgestaltet, sie haben Auftritte und Eigenschaften, die für den eigentlichen Fortgang der Handlung nicht entscheidend sind, jedoch zu ihrer Charakterisierung beitragen. So wird der Henker beispielsweise vom Vezir dabei ertappt, wie er nachts heimlich mit einer Schiefertafel herumschleicht. Die Erklärung des Henkers ist Wissbegierde: „Ach Gott, ich geh bloß in die Schule! / Zum Lernen fühl ich mich so hingezogen, / da schleich ich immer nachts zu einem Pädagogen.“⁸²¹ Er wird dafür vom Vezir zwar gelobt, muss aber trotzdem helfen, den kupfernen Aladin zum Sultanspalast zu bringen.

Ebenfalls einen orientalischen Schauplatz hat *Der unsichtbare Elefant* (Heft 33). Dieses Stück enthält mehrere nebeneinander laufende, miteinander verschlungene Handlungsstränge. Dharja, die Tochter des Sultans der Türkei, ist in einen fremden Prinzen verliebt, mit dem sie ‚durchbrennen‘ wollte. Sie wurden dabei ertappt, der Prinz wurde verletzt, konnte aber fliehen. Dies geschah bevor die Handlung des Stückes einsetzt. Der Prinz will Dharja am nächsten Tag holen kommen, doch er wird von der Palastwache und dem Großvezier⁸²² festgenommen. Er soll – trotz Dharjas

⁸²¹ Luserke, Martin: *Der kupferne Aladin* (1933), S. 45.

⁸²² Tatsächlich wird Großvezier bzw. das hier als synonyme kürzere Form verwendete Vezier in diesem Stück mit ‚ie‘ geschrieben, in *Der kupferne Aladin* dagegen mit einfachem ‚i‘. Die Form Wesir oder Großwesir wird nicht verwendet.

Rettungsversuch, bei dem sie beteuert, ihn nicht zu kennen – exekutiert werden⁸²³, wird aber von Dharja mit Hilfe eines Gaunertrios befreit und darf am Ende zwar (noch) nicht Dharja heiraten, dafür aber das Militär des Sultans neu strukturieren: „*Sultan*: Herr Prinz, man dränge mich als Vater nicht zu sehr, / Man reorganisiert zunächst mein Militär.“⁸²⁴ Die angesprochenen Gauner, Grünspan, Puck und der Graf, sind nach eigenen Angaben wahre Meisterdiebe und sehr stolz darauf: „*Grünspan*: Ganz recht, und solche Arbeitsteilung macht, mit Gunst, / Uns zu den größten Meistern in der schwersten Kunst. / [...] / Wir sind die größten Gauner, die man kennt.“⁸²⁵ Der Prinz trifft bei seiner Flucht auf sie. Da er einen geheimen Zugang zum Palast kennt, wollen sie ihn begleiten, um so zu versuchen, den Diamanten des Sultans zu stehlen. Doch bevor es dazu kommen kann, werden der Prinz (wie oben bereits erwähnt) und auch die Gauner vom Vezier verhaftet. Dieser ist außerdem auch auf der Suche nach einem verschwundenen „unsichtbaren Gnadenelefanten“⁸²⁶. Niemand weiß, wo dieser sich befindet, der Vezier, der für ihn verantwortlich ist, ist verzweifelt auf der Suche nach ihm und beschuldigt den Grafen, einen der drei Gauner, schuld an seinem Verschwinden zu sein: „*Vezier (überfällt den ‚Grafen‘)*: Ihr habt ihn aufgefressen. Leugnet ihr? / Bestreitet die Behauptung des Veziers?“⁸²⁷ Die Gauner bekommen vom Sultan drei Aufgaben gestellt, um ihre Meisterschaft in der Diebeskunst zu beweisen, sie sollen drei unmöglich zu stehlende Dinge stehlen, einen Säbel aus dem Gürtel des Leibwächters, den unsichtbaren Elefanten und den großen Diamanten des Sultans.⁸²⁸ Schwieriger als der Diebstahl des Elefanten erscheint den Gaunern der des Diamanten, sie gehen daher einen Handel mit Dharja ein: Sie helfen ihr, den Prinzen zu retten, im Gegenzug verrät sie, wo der Diamant versteckt ist – im Turban des Sultans. Der Prinz wird, wie oben bereits erwähnt, befreit und geht mit Dharja. Doch nur für kurze Zeit, denn beide werden wieder vom Vezier gefangen genommen, während die Gauner beim Versuch, den Diamanten zu stehlen, nur fast ertappt werden. Alle drei Aufgaben gelingen ihnen schließlich. Zum Ende des Stückes kommt es zu einem Gespräch zwischen dem Vezier, dem Sultan, Dharja, dem Prinzen und den Gaunern, in welchem Dharja den vermeintlich gestohlenen unsichtbaren Elefanten als eine Art Gleichnis enttarnt – er hat nie existiert, er war nur eine Art Prüfung für den Vezier. Die Gauner, die sich als schlau und listig erwiesen haben, dürfen nach dem Willen des Sultans nun ihr Gaunerleben nicht weiterleben:

⁸²³ Vgl. Luserke, Martin: Der unsichtbare Elefant (1936), S. 32–36.

⁸²⁴ Ebd., S. 68.

⁸²⁵ Ebd., S. 28–29.

⁸²⁶ Ebd., S. 9.

⁸²⁷ Ebd., S. 17.

⁸²⁸ Vgl. ebd., S. 40.

Sultan: [...]

Man denkt in seinem Gauner-Innern jetzt,

Man wird *a tempo* an die freie Luft gesetzt? [Hervorhebung im Original; B.K.]

Man irrt. Man kann sich nicht damit befassen,

Drei solche Gauner auf die Untertanen loszulassen.

Man zeigte zu viel Geist. Man bildet drum

Von heute ab mein Ministerium.⁸²⁹

Die drei sind dem Sultan also einerseits zu gefährlich, er will die Bevölkerung seines Landes vor ihren Gaunereien schützen. Als Minister scheinen sie ihm jedoch gut geeignet, als solche sollen sie in Zukunft für ihn tätig sein. Der Vezier darf in Pension gehen und ist darüber sehr froh: „*Sultan* [...] (*Zum Vezier*): Man wird sich in den Ruhestand begeben! / *Vezier*: Oh, tausend Dank, ich will sehr ruhig leben! (*Ab in höchster Eile*)“.⁸³⁰ Puck und Grünsparn fügen sich in ihr Schicksal, von nun an Minister sein zu müssen, sie sind zwar nicht begeistert, denken aber an den guten Verdienst und suchen sich schon ihre Geschäftsbereiche aus.⁸³¹ Der Graf will allerdings fliehen. Mit den letzten Worten des Stückes wird deutlich, dass er dem Sultan den gestohlenen Diamanten, anders als gedacht, nicht zurückgegeben hat: „*Der Graf*: (*allein*) Ihr seid wohl hirnverbrannt, / Der Sultan hat ‘nen Kieselstein, ich hab den Diamant! (*Er weist den funkelnden Stein vor und springt davon*)“.⁸³²

Diese hier angerissenen Handlungsstränge werden noch durch Verwechslungen und Scheinidentitäten einzelner Figuren verkompliziert. Die drei Gauner behaupten bei ihrer Gefangennahme durch den Vezier z.B., einer von ihnen sei lahm, einer blind und einer gehörlos und stumm. Diese Maskerade erhalten sie in Gegenwart anderer aufrecht, wenn sie unter sich sind aber natürlich nicht. Auch Dharja verstellt sich, sie behauptet, den Prinzen nicht zu kennen, was diesen völlig verwirrt. Er hatte zwar eigentlich über diese List Dharjas informiert werden sollen (durch diese will sie ihn nämlich retten), die damit beauftragte Sklavin verwechselt ihn jedoch mit Puck, der ihr als offiziell ‚Taubstummer‘ aber nicht antworten kann. Durch das ganze Stück ziehen sich mehrere *running gags*. Dazu gehört, dass der Sultan dem Vezier mehrfach befiehlt, sich aufzuhängen, z. B.: „*Sultan*: (*Gebärde des Schnürens*) Zunächst erhängt man sich, er Rudiment. / *Vezier*: (*resigniert*) Wie Ihr befiehlt.“⁸³³, nur um ihn kurz danach wieder abschneiden zu lassen, z.B. „*Sultan*: [...] Wo ist mein Vezier? Ich will ein Referat. / *Diener*: Dem Befehl gemäß erhängt er sich

⁸²⁹ Ebd., S. 68.

⁸³⁰ Ebd.

⁸³¹ Ebd., S. 69.

⁸³² Ebd., S. 70.

⁸³³ Ebd., S. 26.

gerad. / *Sultan*: Sehr gut. Man schneid ihn ab. Er soll erst Vortrag halten.⁸³⁴ Mehrfach wird auch Befehl gegeben, Dharjas Sklavin die Fußsohlen auszupeitschen (z. B. S. 26-27, S. 43). Dies ist an sich nicht komisch, aber am Hofe des Sultans gelten besondere Regeln, so muss die Zahl der Hiebe eine Primzahl sein: „*Sultan*: Und sie bekommt – *Vezier!* Was sagt das Hausgesetz davon? / *Vezier*. (*im Abgeben*) Hiebe in einer Primzahl auf die Sohlen.“⁸³⁵ Außerdem wird diese Strafe offensichtlich nie wirklich angewandt, beim ersten Mal sorgt Dharja dafür, dass nicht die Fuß-, sondern die Sandalensohlen ihrer Sklavin 29mal geschlagen werden (S. 27), bei einer weiteren Gelegenheit werden die 47 zunächst auferlegten Schläge (S.43) der Sklavin wieder erlassen (S.45).

Das dritte der vier Märchenstücke von Luserke, *Der Brunnen If* (Heft 34), das 1936 in zweiter Auflage erschien, wird im Untertitel als Zaubermärchen bezeichnet. Im titelgebenden Brunnen If herrscht ein Zauberer, der dort mit seiner Tochter Ilsebill lebt und dem Mädchen jeden Wunsch erfüllen will. Eines Tages wünscht sie sich, dass die schöne Prinzessin aus dem Reich oberhalb des Brunnens ihre Sklavin werde, und nach kurzem Zögern willigt ihr Vater ein. Der Brunnen, dessen oberirdische Öffnung im Palast liegt, beginnt nach Sittah, der Prinzessin, zu rufen.⁸³⁶ Dieses Rufen ängstigt die Bewohner des Königspalastes, die an einen Spuk glauben. Sittah soll bzw. muss dem Ruf des Brunnens folgen. Gerettet wird sie nicht etwa durch den feigen Marschall, der groß angekündigt hatte, ihr beizustehen⁸³⁷, sondern durch den Sklaven Jussuf, der in sie verliebt ist. Dieser befreit Sittah und den Marschall, der ihr immerhin in den Brunnen gefolgt ist, bleibt selber jedoch im Brunnen zurück. Aber Ilsebill macht eine Wandlung zum Guten durch, sie zaubert sich und Jussuf aus dem Brunnen (S.59). Jussuf darf schließlich die Prinzessin heiraten („Es strahlt der Stern, dem du vertraut, / Komm her, hier wartet deine Braut.“⁸³⁸) und wird zum „Fürst vom Brunnen If“⁸³⁹ ernannt. Ilsebill soll wie eine zweite Tochter am Königshof leben, ihr Vater wird begnadigt.⁸⁴⁰ Der Schauplatz dieses Zaubermärchens ist nicht klar, Namen wie Jussuf, Moses (ein weiterer Sklave) und Sittah, lassen auf einen orientalischen Fürstenhof schließen, während aber z. B. der Name Ilsebill nicht typisch orientalisch klingt, sondern vielmehr Assoziationen zu

⁸³⁴ Ebd., S. 27.

⁸³⁵ Ebd., S. 26.

⁸³⁶ Vgl. Luserke, Martin: *Der Brunnen If* (1936), S. 6–14.

⁸³⁷ Zum Beispiel: „Jetzt hör mich an, ein Wendepunkt! / Chronist, die Feder eingetunkt. // Der Mut verdunkelt mir die Augen, / Ich kann den Jammer nicht ertragen, / Es sein, erfüllt die alten Sprüche, / Ich steige in den Brunnen, üch!!!“ (ebd., S. 28–29.)

⁸³⁸ Ebd., S. 60.

⁸³⁹ Ebd., S. 63.

⁸⁴⁰ Vgl. ebd., S. 62–63.

Norddeutschland weckt.⁸⁴¹ Hier ist als Schauplatz also eine Märchenwelt mit durchaus orientalischem Einschlag anzunehmen, die aber geographisch unbestimmt ist.

Ebenfalls einen eher exotischen Schauplatz hat *Der Ränberjunge* (Heft 116), das letzte der vier Märchenstücke von Martin Luserke, das 1934 veröffentlicht wurde. Der Ort der Handlung wird durch die Nennung der „Herzogin von Siena“ und weiterer Figuren mit italienischen Namen wie „Angela“, „Giulio“ oder „Antonio“⁸⁴² sowie durch Landschaftsbeschreibungen durch den Mond von Siena, der auch auftritt⁸⁴³, eindeutig als Italien bzw. Siena und Umgebung definiert – wobei es sich allerdings um ein nicht-zeitgenössisches Italien handelt. Die Handlung des Stücks ist geprägt von verschiedenen geheimen Plänen und Absprachen, Verkleidungen und Identitätswechslern. Die Bande des Räuberhauptmanns Beve Sangue⁸⁴⁴ lauert einer kleinen Reisegruppe auf, die aus der Herzogin von Siena, ihrer Tochter Angela, dem Onkel Don Abondio und dem Gefolge besteht. Auch zwei Verehrer Angelas, Giulio, „ein höchst schneidiger Kavalier“, und Durante, „ein schmachsender Kavalier“⁸⁴⁵, kommen noch dazu, sie können den Überfall aber nicht verhindern. Angelas Kammerfrau wird entführt, der Schmuck geraubt. Angela und ihre Mutter bleiben jedoch unbehelligt, da Beve Sangue sich in Angela verliebt hat. Er kündigt ein Wiedersehen an, bei dem er sie entführen will:

Die Damen mögen heute ruhig gehn,
Wir wolln uns schöner wiedersehn.
(Zu Angela)
Dich raub ich nicht mit Brachialgewalt,
Jedoch in Kavaliersgestalt.⁸⁴⁶

Tatsächlich kommt Beve Sangue kurz darauf nach Siena, verkleidet als alte Frau. Begleitet wird er vom Lehrling der Bande, dem Ränberjungen, der ebenfalls als Frau verkleidet ist. Angela hat durch den Überfall und den Raub ihrer Kammerfrau Gefallen an Abenteuern gefunden⁸⁴⁷ und plant, mit

⁸⁴¹ Erinnert sei an das Märchen vom Fischer und seiner Frau, in dem es heißt: „Myne Fru de Ilsebill / will nich so as ick wol will.“ Bzw. „Meine Frau die Ilsebill, will nicht so, als ich wohl will.“

⁸⁴² Alle Namen finden sich im Personenverzeichnis, Luserke, Martin: *Der Ränberjunge* (1934), S. 4.

⁸⁴³ „*Der Mond*: [...] / Weit auf Toskana blick ich hin, / Grau türmt sich dort der Appenin. / Wirr auseinander fließt das Land, / dort säumt das Meer als Schattenband. / Tief unten dämmert Siena blank, / dicht ausgestreut von Hang zu Hang.“ (ebd., S. 55–56.)

⁸⁴⁴ Der Name bedeutet etwa ‚Bluttrinker‘. Das Wort *beve* ist die 3. Pers. Singular des Verbs *bere* (=trinken), wörtlich heißt Beve Sangue also ‚Trinkt Blut‘.

⁸⁴⁵ Diese Attribute werden den beiden im Personenverzeichnis zugewiesen. Siehe ebd., S. 4.

⁸⁴⁶ Ebd., S. 24.

⁸⁴⁷ „*Angela*: Mein Schmuck ist fort und doch ist das Ergebnis, / Es war ein richtiges Erlebnis. / Was man sonst nur in Büchern liest, / Wie Heldentum verwegen brüllt und schießt. / [...] / Ich finde Heldentum jetzt schick.“ (ebd., S. 34.)

Giulio die Stadt zu verlassen. Giulio wie auch Don Abondio wollen Beve Sangue engagieren und nutzen die vermeintliche alte Frau, um ihm eine Nachricht zukommen zu lassen. Don Abondio will Angela entführen und ermorden lassen, er möchte selber Erbe der des Herzogtums sein. Giulio möchte Hilfe bei seiner Entführung Angelas und auch er gibt einen Mord in Auftrag, nicht an Angela, sondern an den Dienern, die sie bewachen. Beve Sangue freut sich über diese Aufträge. Da er Angela sowieso entführen wollte, kann er sich so das, was er sowieso getan hätte, doppelt bezahlen lassen. Der Räuberjunge bleibt als neue Kammerfrau bei Angela. Als der verabredete Zeitpunkt für die Entführung kommt, wird Giulio ungeduldig, weil er glaubt, die Räuberbande lasse ihn im Stich und ersticht die beiden anwesenden Banditen, die er für die Palastwachen hält. Der Räuberjunge tötet daraufhin Giulio, Beve Sangue wird wütend, er ohrfeigt und beleidigt seinen Lehrling. Dieser, der zuvor schon geäußert hatte, das Räuberleben inzwischen „zum Spein“⁸⁴⁸ zu finden, wehrt sich, es kommt zum Kampf zwischen den beiden, den der Räuberjunge für sich entscheidet. Währenddessen versucht Don Abondio, Angela zu töten, was von der plötzlich auftauchenden entführten Kammerfrau verhindert wird. Diese Heldentat muss sie mit ihrem Leben bezahlen, ihren Mörder Don Abondio tötet aber wiederum der Räuberjunge, den Angela nun als Helden bezeichnet: „Du warst der Held, du schlugst den Drachen.“⁸⁴⁹ Auf Geheiß der Herzogin soll der Räuberjunge im Palast – also nicht auf der Bühne – um Angelas Hand anhalten. Als Brautpaar kommen die beiden wieder heraus und das Stück endet. Diese verwickelte Handlung mit Männern in Frauenkleidern, Verwechslungen und vielen Leichen wird noch dadurch verkompliziert, dass teilweise mehrere Dialoge parallel bzw. ineinander verschränkt geführt werden, wenn z.B. Don Abondio und der als Frau verkleidete Beve Sangue verhandeln, während Giulio mit Angela spricht.⁸⁵⁰ Wie in vielen Stücken Luserkes sind auch in diesem die Figuren, besonders die Nebenrollen, mit charakteristischen Eigenschaften ausgestattet, die für den Fortgang der Handlung nichts Wesentliches beitragen. Die Herzogin beispielsweise wird als Frau gezeigt, die die Welt vor allem über Farben wahrnimmt. Bei allem, worüber sie spricht, erwähnt sie die Farben, die Gegenstände oder Personen haben. Farbästhetik ist ihr wichtig, wie z. B. auch ihre Kritik am Versteck von Angelas Verehrer Giulio deutlich macht: „Die Liebe störe niemals den Geschmack. / Wie könnt Ihr hinter gelben Apfelsinensäcken / In einem roten Kittel Euch verstecken! / [...] / Auch steht das Rot Euch gar nicht gut.“⁸⁵¹ Durante, der schmachtende Kavalier, trifft auf den Räuberjungen in seiner Verkleidung als Kammerfrau und schwärmt von der Schönheit der vermeintlichen jungen Frau. Seine Schwärmereien entfernen sich dabei

⁸⁴⁸ Ebd., S. 57.

⁸⁴⁹ Ebd., S. 67.

⁸⁵⁰ Vgl. ebd., S. 35–38.

⁸⁵¹ Ebd., S. 19–20.

erheblich vom klassischen Schönheitskatalog, so bewundert er z.B. „der Lippen Wulst“ und „ihre großen Hände“.⁸⁵² Diese Szene unterstreicht die schon vorher in einigen Äußerungen sich abzeichnende Schrulligkeit Durantes. Auch andere Kleinigkeiten werden ausgearbeitet, so hat beispielsweise der Räuberjunge Probleme damit, sich wie ein Mädchen zu benehmen und schwankt zwischen männlicher und weiblicher Rolle: „*Räuberjunge: (echt)* Och, Leitern haben wir die Menge (*gespielt*) ach, verflucht, / Ich weiß, wo man so Leitern sucht.“⁸⁵³

Das letzte der hier zu besprechenden Märchenstücke, *Die goldenen Träume* von Georg Magiera (Heft 175), ist auch das letzte der vor 1945 in den *Münchener Laienspielen* erschienenen Stücke. Zwei Bauernbrüder haben unterschiedlich geerbt, der ältere Sohn, Hinnerk, den Hof und das Geld, der jüngere, Jörg, die goldenen Träume, die ihn in schöne Traumwelten führen. In den Augen seines Bruders ist Jörg jedoch ein Träumer und ein Faulpelz:

*Hinnerk: Wo steckt denn wieder der Tunichtgut?
(Bemerkt den schlafenden Jörg.)
[...]
Heda! Steh auf, du fauler Wicht!
Stört dich die helle Sonne nicht,
daß du so faul im Grase liegst
und keinen Finger zur Arbeit biegst?*⁸⁵⁴

Hinnerk will Jörg, der für ihn nur ein „nutzlos“ Esser⁸⁵⁵ ist, nicht mehr länger bei sich dulden, er soll gehen. Jörg nimmt es recht gelassen hin, dass er fortgeschickt wird: „Was gilt’s, ich geh nach meinem Sinn, / wo mich die Nase führet hin.“⁸⁵⁶ Ohne einen Plan bricht er auf und begibt sich auf eine längere Wanderschaft, auf der er auch Hunger leiden muss, bei verschiedenen Handwerksmeistern wegen der Erwähnung der goldenen Träume aber keine Arbeit findet.⁸⁵⁷ Der König des Landes hat gesundheitliche Probleme, er kann nicht mehr schlafen. Jörgs goldene Träume könnten ihm helfen, wie Jörg von Troll erfährt, dem Lehrling des Zauberers Grimmo. Daher muss sich Jörg vor dem Zauberer in Acht nehmen, der nämlich selber dem König helfen soll und will, denn als Belohnung wartet die Hand der Prinzessin. Das hat diese ihm für die Heilung ihres Vaters versprochen. Gemeinsam mit dem freundlichen Zauberlehrling überlistet Jörg den Zauberer und schadet zugleich noch seinem Bruder. Grimmo wird von ihm nämlich zu Hinnerk

⁸⁵² Ebd., S. 44.

⁸⁵³ Ebd., S. 38.

⁸⁵⁴ Magiera, Georg: *Die goldenen Träume* (1941), S. 8.

⁸⁵⁵ Ebd., S. 10.

⁸⁵⁶ Ebd.

⁸⁵⁷ Vgl. ebd., S. 18–24.

geschickt, der angeblich die goldenen Träume habe, während Jörg, als Zauberer verkleidet, den König mit den echten goldenen Träumen heilt.⁸⁵⁸ Grimmo wird von Troll in die Hölle verbannt.⁸⁵⁹ Dieser will fortan als weiser Zauberer dem König dienen, dem Jörg die goldenen Träume schenkt, damit er noch lange regieren könne. Damit alles in Wohlgefallen endet, müsste eigentlich die Vermählung von Jörg und der Prinzessin bekanntgegeben werden, diese wird jedoch nur angedeutet:

Der König: [...]
Wie lohne ich euch? Ich glaube, ich habe
Nichts Besseres,
(verlegen zu Jörg)
wie soll ich's euch sagen?
Hofrat: *(Abmt das Richtige.)* Majestät müssen erst die Prinzessin befragen.
Prinzessin: Das sag' ich ihm später, kommt, gebt mir die Hände.
(Heimlich, aber eindringlich.)
Hier kann ich's nicht sagen – das Spiel ist zu
Ende!⁸⁶⁰

Die Andeutungen sind jedoch, in Verbindung mit den Erwartungen an ein konventionelles Märchenende, an dem der Held die Prinzessin bekommt, deutlich genug, um ein glückliches Ende für Jörg anzunehmen.

Die Märchenspiele, so unterschiedlich sie in ihren konkreten Handlungsabläufen sein mögen, haben – vielleicht mit Ausnahme des sehr ernsten *Die Geschichte einer Mutter* – einige Gemeinsamkeiten. Sie sind unterhaltend und spielen in einer Welt mit märchenhaften Zügen, die z.B. durch die Existenz von Zauberern, Feen und ähnlichem deutlich wird. In der Regel gibt es (mindestens) eine Liebesgeschichte, die Liebespaare finden am Ende zueinander.

6.6.7 Jahreszeiten

Zwei Stücke sind nicht nur in einer bestimmten Jahreszeit angesiedelt, sondern beschäftigen sich mit dieser, ihren Besonderheiten bzw. ihrer ‚Ankunft‘. *König Winter* von Erich Colberg (Heft 64) beschäftigt sich mit dem Winter, *Ein Frühlingspiel* von Christof Dietrich (Heft 40) mit dem Frühling. Es sei „als Einleitung eines Frühlingsfestes gedacht“⁸⁶¹, so der Autor, soll der Auftakt zu Tanz und Feier, aber auch zu Wettkämpfen sein. Die Erde wird von Frost, Reif und den Eisriesen

⁸⁵⁸ Vgl. ebd., 25 und S. 30-33.

⁸⁵⁹ Vgl. ebd., S. 38.

⁸⁶⁰ Ebd., S. 39.

⁸⁶¹ Dietrich, Christof: *Ein Frühlingspiel* (1936), S. 36.

gefangen gehalten, sie steht unter der Herrschaft von König Winter. Die Schneeflocken versuchen, sie, also die Erde, ein wenig zu schützen, indem sie die bedecken. Der Südwind mit seinen Gesellen kann die Erde zunächst scheinbar befreien und retten. Die Sicherheit ist aber trügerisch und nur von kurzer Dauer, denn die Eisriesen holen den Nordwind und seine Gesellen zu Hilfe, so dass es wieder kalt wird. Erst der Frühling mit seinem Gefolge kann den Winter und seine Getreuen vertreiben. Die Erde ist nun frei, sie und der Frühling werden ein Paar. Sowohl der Frühling als auch die Erde, die Winde etc. werden in diesem Stück anthropomorphisiert bzw. personifiziert. So sind sie auf die Bühne zu bringen, die Vorgänge, die zum Ende des Winters und zum Wiedererwachen der Welt im Frühling führen, werden in anschauliche und bühnenwirksame Spielhandlungen übersetzt.

In *König Winter* (Heft 64) geht es nicht um die Vertreibung, also das Ende, des Winters. Vielmehr hat hier der Winter ein Problem damit, dass seine Untergebenen nicht ordentlich arbeiten und Deutschland daher nicht in Kälte erstarbt. Zu Beginn schimpft König Winter den Frost aus, der sich lieber am Bodensee vergnügt, als Deutschland in Eis und Kälte zu tauchen. Der König weist Hans Luft an, vom Brocken Schnee auf Thüringen zu pusten. Dann sucht ihn der Nordwind mit seinen Kindern auf und verlangt mehr Arbeit. Sie sollen daraufhin Hans Luft unterstützen. Außerdem erscheint noch der Zwergkönig Mausegrau, der eigentlich gar nicht zum Stück gehört, wie König Winter mehrmals betont. Doch Mausegrau bietet ihm mit seinem Zaubermantel seine Dienste als Bote an, woraufhin er von König Winter beauftragt wird, zum Nordpol zu fliegen und dort einen neuen Frost zu rekrutieren, da der alte nur Schabernack treibt. Der zweite Akt handelt davon, wie Hans Luft mit den Schneejungen mehrere Schneewolken zum Blocksberg transportiert, indem sie auf ihnen segeln. Sie haben einige Probleme, da das Wetter schlecht ist und graue Wolken die Sicht versperren. Plötzlich verkündet Hans Luft, dass sie mit ihrer Wolke in der Luft feststecken. Überall in Deutschland scheint plötzlich schönes Sonnenschein-Wetter zu sein. Doch die Nordwindjungs greifen rettend ein. Sie pusten die Wolken weg und machen den Weg zum Harz frei. Im dritten Akt preist zunächst ein Wirt vor dem Publikum sein Lokal „Zum Schneemann“ an. Anschließend kommen König Winter, Hans Luft, der alte und der neue Frost sowie der Nordwind im Lokal zusammen, um über die Bestrafung Frosts zu sprechen. Dieser versucht sein Verhalten zu rechtfertigen. Er habe nicht gefaulenzt, sondern auch für den Winter Reklame gemacht (z.B. habe er während des warmen Wetters die Eiswagen mit Fruchteis organisiert, jedermann kauft nun Eismaschinen etc.), so dass die Zeit des Sommers bald vorbei sei und alle den Winter schätzen würden. König Winter ist von der Idee angetan, sieht von einer Bestrafung ab und befördert den alten Frost zum „Propagandachef“.⁸⁶² Die anderen Gesellen

⁸⁶² Dieser bezeichnet sich selbst so. Siehe Colberg, Erich: *König Winter* (1934), S. 34.

fühlen sich vernachlässigt und es kommt zu einem Streit. Da erscheint wieder der Zwergkönig Mausegrau, der sich nun als Nordpolkönig zu erkennen gibt. Er rügt daraufhin alle Gesellen, sie würden sich nicht modernisieren und nicht hart genug arbeiten, stattdessen aber im Lokal herumsitzen. Sie sollen alle einen Führerschein für motorisierte Wolken machen und sich bessern. Dann verschwindet der Nordpolkönig wieder. Die Zurückgebliebenen wollen sich bemühen, diese Forderungen umzusetzen.

Im weiteren Sinne könnte man auch das Stück *Kullerauge, der Osterhase. Ein kriegerisches Stück aus dem Hasenwalde für lustige wilde Jungens* (Heft 145) als jahreszeitliches Stück sehen, denn ob seiner Thematik – die Osterhasenfamilie steht kurz vor dem Osterfest unter Zeitdruck, die pünktliche Auslieferung der Ostereier ist gefährdet – ist es dem Frühjahr zuzuordnen und am besten in dieser Jahreszeit aufzuführen. Einige weitere Elemente des Stücks lassen es jedoch als sinnvoll erscheinen, das Stück in der Kategorie *Jungen erleben Abenteuer* zu behandeln, um die es im folgenden Teilkapitel geht.

6.6.8 Jungen erleben Abenteuer

Kullerauge, der Osterhase von Erich Colberg (Heft 145) ist eine ungewöhnliche Art von Osterstück. Der Osterhase Kullerauge und seine Söhne sind bei den letzten Ostervorbereitungen, sie packen und adressieren Pakete. Doch schon morgen ist Ostern, sonst wären sie um diese Zeit immer schon unterwegs, dieses Jahr werden die Eier also zu spät ausgeliefert werden. Die Osterhasenjungen sind unzufrieden, weil ihr Vater alles so schlecht geplant hat:

Zottelohr. [...] Und nur Vater hat Schuld! Er hätte viel eher die Vorbereitungen zum Fest treffen müssen!! – Und dann hat er die Arbeit so dämlich eingeteilt, daß wir einfach nicht fertig werden konnten!!⁸⁶³

Der Ton dem Osterhasenvater gegenüber ist also durchaus rau, die Kritik an ihm wird deutlich geäußert. Dies verstärkt sich noch, als Kullerauge erwähnt, dass der Weihnachtsmann vorbeikommen wird, um ihnen zu helfen. Da er auch erzählt, dass er den Weihnachtsmann sogar besucht habe, bricht eine Revolte los, der Osterhasenvater wird als „Verräter“ und „Schlappschwanz“ beschimpft.⁸⁶⁴ Sammetpfote, Kullerauges Frau, wird von den Jungen zur neuen Ober-Osterhäsin ausgerufen, sie und die Jungen stellen sich gegen Kullerauge. Sie ruft den Kriegszustand aus, es werden Barrikaden gebaut. Kullerauge will ständig erklären, was es mit dem

⁸⁶³ Ders.: *Kullerauge, der Osterhase* (1936), S. 8.

⁸⁶⁴ Ebd., S. 10.

Weihnachtsmannbesuch auf sich hat, aber die anderen Hasen lassen ihn nicht zu Wort kommen. Ein Flugzeug mit dem Weihnachtsmann darin kommt und wird – erfolglos – bekämpft. Es stellt sich heraus, dass das Flugzeug eine Lieferung für die Osterhasen ist: Kullerauge hat es bei Junkers⁸⁶⁵ bestellt und den Führerschein gemacht, als er einmal vierzehn Tage lang den Weihnachtsmann besuchte. Die Osterhasenjungen sind begeistert, denn so können die Eier doch noch rechtzeitig ausgeliefert werden. Gemeinsam mit Kullerauge fliegen sie los, dieser lässt sie mit Fallschirmen über ihren jeweiligen Verteilgebieten abspringen. Der Weihnachtsmann und Sammetpfote bleiben zurück, durch ein im Flugzeug installiertes Mikrofon können sie – und damit auch die Zuschauer – über ein Radiogerät hören, was im Flugzeug passiert. Der Flug und die Absprünge werden also nicht auf der Bühne gezeigt, sondern sind nur zu hören. Sammetpfote ist dem Weihnachtsmann dankbar und verabschiedet ihn freundlich, er solle Frau Holle grüßen. Die Feindschaft zwischen den Osterhasen und dem Weihnachtsmann scheint also tatsächlich vorbei zu sein. Das Abenteuer dieses Stückes ist das Fliegen, das zwar nicht visuell, aber immerhin auditiv ein Bestandteil des Stückes ist. Außerdem gibt es eine Kampfszene, in der die Osterhasenjungen versuchen, den Weihnachtsmann in seinem, bzw. wie sich herausstellt ihrem, Flugzeug abzuschießen. Die Jungen sind in diesem Fall Osterhasenjungen, sie sind allerdings nur „kenntlich gemacht durch Kappen mit Hasenohren daran“, ansonsten sollen sie sich bewegen „wie richtige Jungens“⁸⁶⁶. Ihr Auftreten ist also nicht ausgesprochen ‚tierisch‘, sie sind deutlich als Jungen zu erkennen.

In anderen Stücken dieser Kategorie, *Jungen erleben Abenteuer*, fallen die Abenteuer etwas größer aus. *Hoch lebe die Seeräuberei!* (Heft 118), das ebenfalls von Erich Colberg geschrieben wurde, zeigt die Fahrt einer Gruppe von Jungen mit einem Segelboot nach Amerika. Deutlich wird hier immer wieder betont, dass es sich nur um ein Spiel handelt, das Bühnenbild soll ausdrücklich nicht naturalistisch-illusionistisch sein, der Grundriss des Schiffes soll aus niedrigen Bänken oder Holzfußbänken zusammengesetzt werden (S. 8, S.11), auch die anderen Bestandteile des Schiffes sollen eher improvisiert wirken: „Auch der Mastbaum, der nachher angeschleppt wird, ist kein zurechtgemachter Mastbaum. Es ist ein Besenstiel oder eine lange knorrige Stange.“⁸⁶⁷ Dass das Schiff nur in der Phantasie der Jungen ein wirkliches Schiff ist, wird in folgendem Textausschnitt deutlich:

Ernst: Heil Und die Segel sind auch schon dran!
(Und dabei stehen alle bewundernd und starren in die leere Luft.)

⁸⁶⁵ Junkers ist/war ein bekannter Flugzeughersteller.

⁸⁶⁶ Beide Zitate ebd., S. 4.

⁸⁶⁷ Colberg, Erich: *Hoch lebe die* (1935), S. 8.

Fritz: (*macht ein unendlich dämliches Gesicht.*) Segel????? Wo denn??? Ich seh sie nicht!
Ernst: Mensch, machst du ein dämliches Gesicht!
Erich: Wir haben doch nicht genug alte Lumpen gekriegt,
und r i c h t i g e Segel haben wir nicht!
Darum d e n k e n wir uns die Segel am Mast! [Hervorhebungen im Original, B.K.]
Fritz: Ach so - - - - jaja!
Nun hab ichs erfaßt!
(*Großes Gelächter*)
Erich: Zieht hoch die Flagge! Das Schiff steht da!
Alle: Unser stolzes Schiff, es lebe: Hurra!!⁸⁶⁸

Obwohl es nicht ‚echt‘ ist, fahren die Jungen mit dem Schiff nach Amerika. Aber statt auf Cowboys und Indianer treffen sie dort nur auf ‚normale‘, in ihren Augen langweilige Amerikaner, so dass sie sich bald wieder auf den Heimweg nach Deutschland machen.

Nicht mit einem Segelboot, sondern mit einem Flugzeug sind die Jungen in Colbergs *Nordpolfahrt* (Heft 71) unterwegs. Sie wollen, in Begleitung und auf Initiative von Fritz (der in Wirklichkeit der Sohn des Teufels ist), ohne Erlaubnis mit zwei Flugzeugen von Berlin Tempelhof aus zum Nordpol fliegen. Der Flug entpuppt sich als wahres Abenteuer, der Treibstoff wird knapp, Schläuche reißen, die Sicht ist schlecht und der Kompass kaputt. Fritz reißt das Steuer des Flugzeugs an sich und bringt es zum Absturz. Das Flugzeug schlägt direkt vor den Füßen des Nordpolkönigs auf. Den Aufprall überleben die Jungen. Sie wollen nun den aus den Fugen geratenen 15. Längengrad reparieren, machen ihn aber versehentlich kaputt. Der Nordpolkönig ist erbost, Adolf Schultze, der Längengradspanner, muss kommen, um den Längengrad zu reparieren. Die Jungen werden derweil verhaftet und abgeführt. Fritz kann allerdings fliehen und beschädigt noch die Erdenuhr. Die übrigen Jungen können diese aber mit Schmieröl des Flugzeugwracks wieder zum Laufen zu bringen und steigen in der Gunst des Königs. Anschließend suchen sie zusammen nach dem Übeltäter Fritz, um ihn aufzuhängen. Doch der ist längst alleine nach Europa zurückgekehrt und entgeht der Strafe. Mirbt beschreibt das Stück in seinem Vorwort als eine zeitgemäße Mischung aus Romantik und Technik.⁸⁶⁹

Die drei in dieser Kategorie beschriebenen Stücke stellen Jungen bzw. Gruppen von Jungen in den Mittelpunkt, die verschiedene Arten von Abenteuern erleben. In zwei Stücken geht es um eine Reise an einen weit entfernten Ort, in zwei Stücken wird geflogen. Interessant ist, dass alle drei Stücke von Erich Colberg verfasst wurden, der somit alleiniger Vertreter dieser Art von Stück in der Reihe *Münchener Laienspiele* ist.

⁸⁶⁸ Ebd., S. 12–13.

⁸⁶⁹ Siehe Colberg, Erich: *Nordpolfahrt* (1935), S. 3.

6.6.9 Weitere Themen

Drei der Hefte können keinem der bisher aufgeführten Themenbereiche zugeordnet werden. Dazu gehören die beiden Hefte, die mehrere Szenen oder kurze Stücke enthalten, *Wir spielen* von Walther Teich (Heft 76) und *Tiermaskenspiele* von Karl Hahn (Heft 150). *Wir spielen* umfasst neun kurze Stücke: *Der blinde Passagier* (S. 5-12), *Wir pflastern die Straße* (S. 13-15), *Die Schornsteine* (S. 16-19), *Dorffeuerwehr* (S. 20-26), *Der Schneemann* (S. 27-29), *Die Eisenbahn kommt* (S. 30-32), *Ernte* (S. 33-34), *Bergleute* (S. 35-36) und *Das Schiff wird getreidelt* (S. 37-40).⁸⁷⁰ Manche der Stücke oder vielmehr Szenen sind also sehr kurz. Sie greifen Themen aus Alltagsleben und Berufswelt auf. Einige zeigen schwierige Lebensumstände, z.B. die harte Arbeit der Schifferknechte, die der Bergleute, die unter Tage fahren oder Menschen, die für die Maschinen arbeiten und wünschen, es wäre andersherum. Es gibt aber auch fröhlichere, weniger ernste Stücke, z.B. *Dorffeuerwehr*. Hier muss die Feuerwehr ein Feuer löschen. Das gelingt zwar (mit unsichtbarer Spritze usw.), aber die Scheune, die in Flammen stand, brennt trotzdem ab. Dies ist nicht zu sehen, sondern wird durch eine Mauerschau vermittelt. Andere Szenen lassen keinen tieferen Sinn erkennen. In *Der Schneemann* z.B. necken Kinder den Schneemann, der zwei von ihnen fängt, sie aber schnell wieder frei lässt. Sie versprechen, ihn nicht mehr zu ärgern. In *Die Eisenbahn kommt* wird die Einfahrt eines Zuges in eine Eisenbahnstation dargestellt. In dieser sitzt auch der Weihnachtsmann, der keinen Fahrschein hat. Da ihn aber alle kennen, benötigt er auch keinen. In dieser Szene steht nicht die (kaum vorhandene) Handlung im Vordergrund, sondern die Darstellung verschiedener Elemente des Zuges (Schornstein, Lokomotivrad) durch verschiedene Sprecher. Hier ist einerseits die Sprache wichtig, kleine Illustrationen neben dem Text geben zudem Hinweise darauf, wie der Zug dargestellt werden könnte.⁸⁷¹

Zu den Tiermaskenspielen gehören *Die eitlen Raben* (S. 5-12), *Der Himmel stürzt ein* (S. 13-28), *Der Esel in der Löwenhaut* (S. 29-36), *Ein Spiel von Herrn Quak* (S.37-43), *Eine Schnitzelbank vom eitlen Frosch* (S. 44-47) und *Die Rübe* (S.48-52). In allen Stücken treten Tiere auf. Menschliche Figuren gibt es nur in *Der Himmel stürzt ein*, in dem neben verschiedenen Tieren auch eine Bäuerin und ein Knecht auftreten, und in *Die Rübe*. In diesem Stück soll eine Rübe aus dem Boden gezogen werden. Mehrere Einzelpersonen lösen sich nach und nach aus dem Chor, um die Rübe herauszuziehen. Der erste ist der „Vater“, dem zuerst die „Mutter“ zu Hilfe kommt, dann der „Sohn“ und schließlich der „Knecht“. Doch selbst alle vier zusammen haben keinen Erfolg. Eine Maus bietet sich an, die Rübe herauszuziehen und wird dafür ausgelacht. Doch tatsächlich gelingt es mit ihrer

⁸⁷⁰ Die Seitenzahlen beziehen sich auf die 2. Auflage von 1936.

⁸⁷¹ Siehe Teich, Walther: *Wir spielen* (1936), S. 32.

Hilfe, was alle sehr erstaunt. Die Maus ist das einzige Tier in diesem Stück. Die Sammlung trägt den Untertitel *Von Eitelkeit und Dummheit*, und wie im gerade beschriebenen Beispiel erweisen sich Eitelkeit und Dummheit in den Stücken als Fehler, die sie gegenseitig bedingen können und oft gemeinsam auftreten. Die menschlichen Fehler werden anhand von Tierfiguren gezeigt, die Stücke tragen also Merkmale der Fabel. Die Stücke beider Sammlungen sollen ohne großen Aufwand mit einfachen Mitteln dargestellt werden. Bühnenbilder sind nicht erforderlich, Kostüme wie z.B. die Tiermasken oder der Schneemann, aber auch der Zug sollen selbst mit einfachen Materialien und Methoden hergestellt werden.⁸⁷²

Das Stück *B 7 Q 3.8* ist ebenfalls keinem der thematischen Schwerpunkte zuzuordnen. Der vollständige Titel lautet *B 7 Q 3.8 oder die Geheimnisse des Drei-Kontinente-Kraftwerks Mittelländisches Meer - Totes Meer. Eine telefonisch-tellurisch-technische Grotteske*. Es ist am ehesten als Mischung aus Science-Fiction, Krimi und Spionage-Thriller mit vielen komischen Elementen zu beschreiben. Ähnlich verwirrend wie der Titel des Stücks ist auch die Handlung. Bereits zu Beginn des Stücks gibt es Verständnisprobleme. Das 1925 veröffentlichte Stück spielt in einer weit entfernten Zukunft, im Jahr 2000. Es gibt zahlreiche futuristische Technologien, z.B. den Ferntöter, der auch durchs Telefon töten kann, oder einen Differentialgeruchsbestimmer. Eine im Stück viel verwendete Technologie namens „Sprechelfunken“, eine Art Bildtelefonie, wird von Mitgliedern einer kriminellen Bande gleich zu Beginn des Stückes genutzt, um codierte Botschaften auszutauschen. Die Bandenmitglieder tragen Codenamen wie „Aspirin 26“, „Lysol 5“, „Adalin 5“ und „Jod 9“.⁸⁷³ Wer wer ist, wie und was diese Personen miteinander zu tun haben, wie genau die Technik funktioniert und was im Detail der Plan ist – das wird nicht deutlich. Es wird jedoch klar, dass der Chef der Bande ein Herr Quarzius ist, Leiter des Kraftwerkes Totes Meer. Angriffsziel ist zum einen selbiges Kraftwerk, darüber hinaus aber auch das weltumspannende Kraftwerks- und Firmennetz des Trustmagnaten Gideon Schumann. Ihm soll Radium gestohlen werden. Dass das Stück oft verwirrend ist und viele Details dem Zuschauer (oder Leser) nicht verständlich sind, ist auch dem Autor Martin Luserke bewusst. Er schreibt in seiner Vorbemerkung zum Stück:

⁸⁷² Vgl. ebd., S. 3, und Hahn, Karl: *Tiermaskenspiele* (1936), S. 3–4. Franke schätzt die beiden Sammlungen folgendermaßen ein: „Mit einfachen Mitteln sollen die Kinder diese Spiele darstellen, wie sie es ja auch sonst zu tun pflegen, wenn sie für sich spielen. Für die Tiermaskenspiele sind Fabelstoffe verwendet. Was die Kinderspiele von W. Teich anlangt, so stellen sie Szenen aus dem täglichen Leben dar: Schornsteine, Straßenbahn, Feuerwehr u.s.w. Hier ist jedoch stellenweise die Sprache der Chöre ziemlich schwierig gestaltet.“ (Franke, Margarete: *Die Münchener Laienspiele* (1942), S. 55.).

⁸⁷³ Luserke, Martin: *B 7 Q 3.8* (1925), S. 8–9.

Mit all der Technik vom Jahre 2000 und den raschen Kombinationen der tollsten Beziehungen muß den Zuschauern natürlich Beweglichkeit zugemutet werden, doch ist die Haupthandlung so deutlich und spannend, daß das Stück wirkt, auch wenn viele Pointen nur von den Spielern genossen werden. Von denen jedenfalls!⁸⁷⁴

Das Stück ist rasant, es steckt voller kurioser fiktiver Technologien und Erfindungen und der Schauplatz wechselt ständig. Durch Telefon und Sprechfunk treten auch Personen in ein- und derselben Szene auf, die sich an völlig verschiedenen Orten der Welt aufhalten. Neben den schon erwähnten Codenamen gibt es noch Verwechslungen und Missverständnisse, Personen führen andere hinters Licht. So zeigt sich, dass Schumanns Tochter Evelyn gemeinsame Sache mit den Verbrechern macht, sie ist in Quarzius verliebt. Treu zu Schumann hält dagegen sein Sohn Sidney. Besondere Unterstützung erhält dieser durch den Ingenieur Hermann Lötig und dessen Schwester Esther, mit der er sich heimlich verlobt hat. Das Stück endet glücklich, der Plan der Bande wird vereitelt. Quarzius und Evelyn werden durch eine Explosion atomisiert und Sidney und Esther erhalten Gideon Schumanns Segen für ihre Beziehung.

Das Stück *Zirkus Knirps* von Hans Kempen (Heft 121) spielt, wie der Titel schon sagt, in einem Zirkus. Im Rahmen einer Zirkusvorstellung treten verschiedene Zirkusartisten und auch Tiere (z.B. ein sprechendes Krokodil) auf. Zusammengehalten wird das Stück durch mehrere Lieder, die immer wieder gesungen werden, zu Beginn und zum Schluss des Stückes sowie zwischen den verschiedenen Nummern.

6.7 Rollenangebot für Mädchen und Jungen

Hinsichtlich der Rollen, die die *Münchener Laienspiele* für Mädchen bzw. für Jungen bereithalten, lassen sich deutliche Unterschiede feststellen. In den Stücken, die sich mit ‚Volksgemeinschaft‘, einem einigen deutschen Reich oder der Gemeinschaft innerhalb der Hitlerjugend beschäftigen, gibt es z.B. nur wenige Mädchen- oder Frauenfiguren. Eine Formation des BDM oder der JM in ihrem alltäglichen Leben taucht nicht auf, nur in zwei Stücken – *Wir tragen die Fahne* (Heft 139) und *Alt und Jung und ewiges Deutschland* (Heft 114) – sollen Mädchen in BDM-Uniform auftreten (in letztgenanntem Stück können die jungen Frauen statt BDM-Tracht allerdings auch die Uniform des Arbeitsdienstes oder Wanderkleidung tragen⁸⁷⁵). Insgesamt gibt es nur sechs Stücke (von 44 untersuchten), die für eine rein weibliche Spielgruppe gedacht sind. Vier davon sind Märchenstücke, *Die natürliche Nachtigall* (Heft 45), *Schneewittchen* (Heft 128), *Die Geschichte einer Mutter*

⁸⁷⁴ Ebd., S. 3.

⁸⁷⁵ Vgl. Becker, Eva: *Alt und Jung* (1934), S. 6.

(Heft 149) und *Die goldenen Träume* (Heft 175). Die anderen beiden sind das schon genannte *Alt und Jung und ewiges Deutschland* und *Gudrun in der Normandie* (Heft 162), ein Stück, das sich mit Treue und der Zugehörigkeit zu einem Volk beschäftigt. Diese sechs Stücke bieten Mädchen sowohl weibliche als auch männliche Rollen. Auf der einen Seite gibt es Prinzessinnen, eine böse Königin, Hofdamen, eine liebende Mutter und verschiedene allegorische Figuren, auf der anderen Seite Prinzen, Könige, Zauberer, Bauern und Handwerker, Zwerge und den Tod, darunter auch Antagonisten des Helden, wie den Zauberer Grimambo aus *Die goldenen Träume*. Dazu kommen die Vögel in *Schneewittchen*, Chorrollen in *Gudrun in der Normandie* und in *Alt und Jung und ewiges Deutschland* (hier treten Frauen unterschiedlichen Alters in drei Gruppen auf) sowie zwei Tanzgruppen (goldene und böse Träume) in *Die goldenen Träume*. In den Stücken für gemischte Ensembles, die insgesamt etwa die Hälfte der untersuchten Stücke ausmachen, gibt es häufig deutlich mehr männliche als weibliche Rollen. Dass in diesen Stücken auch männliche Rollen von Mädchen übernommen wurden, ist zwar natürlich grundsätzlich möglich, wird aber nirgends als Option vorgeschlagen. Neben vermeintlich typisch weiblichen Rollen wie Prinzessinnen, Müttern oder Engeln im Krippenspiel bieten diese Stücke aber auch außergewöhnlichere Rollen für Mädchen, z.B. Zirkusartistinnen in *Zirkus Knirps* (Heft 121) oder Tiere in den *Tiermaskenspielen* (Heft 150). Gerade die Stücke Martin Luserkes bieten starke weibliche Charaktere wie z.B. die mutige Prinzessin Sittah in *Der Brunnen If* (Heft 34), die in den Zauberbrunnen springt, Ilsebill, die Tochter des Zauberers aus dem gleichen Stück oder die Herzogin und ihre Tochter Angela aus *Der Räuberjunge* (Heft 116). Zu nennen sind aber auch die tapferen mitkämpfenden Mütter in *Das Gesetz des Ritters* (Heft 172) von Erich Colberg. Nur selten sollen Mädchen eine negative Figur verkörpern, zu den wenigen Beispielen gehören Evelyn Schumann aus *B 7 Q 3.8* (Heft 12), die ihre Familie verrät und sich Verbrechern anschließt, der schon erwähnte Zauberer Grimambo, die Stiefmutter aus *Schneewittchen* (Heft 128) oder die Hexe aus *Der Riese und der Hirtenknabe* (Heft 17). Stücke, in denen Mädchen auf abenteuerliche Reisen gehen o.ä. – analog zur Kategorie *Jungen erleben Abenteuer* – gibt es nicht.

Für Jungen gibt es ein größeres und dementsprechend vielfältigeres Angebot an Rollen. 15 Stücke sind für rein männliche Spielgruppen gedacht, darunter mit *Blut und Liebe* von Martin Luserke (Heft 9) auch eines, in dem die weiblichen Rollen ausdrücklich von Jungen übernommen werden sollen. Dazu kommt, dass in vielen der Stücke für gemischte Ensembles deutlich mehr männliche als weibliche Figuren auftreten. Die Bandbreite der Rollen ist groß, sie reicht von den bereits angesprochenen Frauenrollen in *Blut und Liebe* über Prinzen, Könige, Sultane und andere Fürsten, verschiedenste Hofbeamte, Zauberer, Personifikationen und allegorische Figuren, Bauern, Arbeiter Zirkusartisten, einen Riesen, Hirten, abenteuerlustige Jungen, einen kriminellen Knecht,

den Weihnachtsmann, den Osterhasen und verschiedene Tiere bis hin zu entschlossenen Kämpfern (z.B. in *Kämpfende Mannschaft* (Heft 125) oder *Das Gesetz des Ritters* (Heft 172)) und Mitgliedern der Hitlerjugend bzw. des Jungvolks. Einen großen Anteil machen verschiedene Chor- oder Bewegungsgruppen aus. Diese repräsentieren meist verschiedenste Gruppen des (deutschen) Volkes aber auch z.B. das Gefolge des Frühlings oder des Nordwinds. Sowohl was die Vielfalt als auch was die reine Anzahl der vorhandenen Rollen angeht, ist das Angebot für Jungen deutlich größer als jenes für Mädchen. Auch die Rollenverteilung ist zumeist klar, wehrhafte starke Rollen sind zuallererst die männlichen Rollen. Für Mädchen gibt es derartige Rollen nur vereinzelt, zumeist in Stücken von Martin Luserke. Noch seltener bietet sich ihnen die Möglichkeit, in die Rolle negativer Figuren zu schlüpfen und so ihre ‚dunkle Seite‘ auszuleben. Hierzu erhalten Jungen häufiger die Gelegenheit.

6.8 Zusammenfassung

Im Folgenden sollen zunächst die wichtigsten der in diesem Kapitel gewonnenen Erkenntnisse knapp zusammengefasst werden. Details sind den entsprechenden Teilkapiteln zu entnehmen. Außerdem sollen die Erkenntnisse, wo dies möglich ist, im Vergleich zur Gesamtreihe betrachtet werden. Die Reihe *Münchener Laienspiele* erschien ab 1923 im protestantisch geprägten Verlag Christian Kaiser in München. Ab 1940 erschien die Reihe im Verlag Arwed Strauch in Leipzig. Insgesamt erschienen bis Kriegsende 175 Bände, viele davon in mehrere Auflagen. Der Herausgeber der Reihe war, solange sie bei Christian Kaiser erschien, Rudolf Mirbt. Er schrieb viele Vorworte und zeigt eine hohe Identifikation mit der Reihe *Münchener Laienspiele*, die sein Projekt ist und die in hohem Maße mit seiner Person verknüpft ist. Im Rahmen dieser Arbeit wurden 44 der 175 Hefte untersucht. Diese 44 Stücke wurden von 23 verschiedenen Autoren geschrieben, darunter zwei Frauen. Von einigen Autoren ist bekannt, dass sie Mitglieder der HJ, des NSLB oder der NSDAP waren, das sind Werner Altendorf, Hans Scheu, Wilhelm Schöttler, Johannes Linke und Hans Kempfen. Daneben sind aber auch Autoren vertreten, die Probleme unterschiedlicher Art mit dem NS-Regime hatten, nämlich Will-Erich Peuckert, Wilhelm Heise und Martin Luserke. Bei den übrigen Autoren ist ihre Beziehung und Einstellung zum Nationalsozialismus entweder unklar oder es konnten überhaupt keine biographischen Informationen ermittelt werden.

Die untersuchten *Münchener Laienspiele* weisen eine große Bandbreite sowohl der formalen und sprachlichen Gestaltung der Texte wie auch der Themenschwerpunkte auf. Der Umfang der Stücke und damit ihre Spiel- bzw. Aufführungsdauer ist höchst unterschiedlich. Es gibt Stücke, mit denen man ohne Probleme alleine einen Abend füllen kann, daneben stehen sehr kurze, zwei

bis zehn Seiten lange und meist in Spielsammlungen enthaltene ‚Stückchen‘ oder Szenen, die innerhalb kürzester Zeit eingeübt werden können, allerdings auch alleine kein längeres Programm gestalten können. Auch die Aufführungsanlässe und der Rahmen, innerhalb dessen die Stücke zur Aufführung kommen sollten, sind breit gefächert. Es finden sich verschiedene Arten von (Volks)Festen, Feiertage und HJ-Veranstaltungen. Es sind Aufführungen vor Gleichaltrigen oder auch vor einem altersgemischten Publikum vorgesehen. Eine größere Anzahl von Stücken wurde bereits vor dem Druck in den *Münchener Laienspielen* bereits aufgeführt, einige wurden auch innerhalb einer Spielgruppe entwickelt. Die Schule als möglicher Aufführungsort mancher Stücke ist für Mirbt ein wichtiges Ziel, er betont häufig, dass er die Unterstützung der Lehrer für das Laienspiel gewinnen möchte, um so bereits jüngere Kinder in der Schule an das Laienspiel – das sich von dilettantischer ‚Theaterspielerei‘, wie sie laut Mirbt u.a. in Theatervereinen praktiziert werde – heranzuführen.

Die meisten der Stücke sind für größere aufführende Gruppen geeignet. Häufig gibt es Chöre oder Statistengruppen, für deren Mitgliederzahl es keine Obergrenzen gibt. Stücke mit genau festgelegter Rollenanzahl – also ohne Chor o.ä. – sind selten. Die wenigsten Rollen bietet *Die Geschichte einer Mutter* (Heft 149), das mit seinen nur sechs Rollen wirklich eine Ausnahme darstellt. Das Alter der Spieler wird nur selten explizit angegeben. Insgesamt gibt es deutlich mehr Stücke für Jugendliche Spieler als für Kinder. Erwachsene sind nur in ausnahmsweise für einzelne Rollen als Spieler vorgesehenen. Die Hälfte der untersuchten Stücke ist für gemischte Spielgruppen gedacht, 16 für rein männliche Ensembles und sechs für nur aus weiblichen Mitgliedern bestehende Gruppen. Da in den meisten der Stücke für gemischte Ensembles die Anzahl der männlichen Rollen die der weiblichen deutlich übertrifft, gibt es insgesamt ein deutlich größeres und vielfältigeres Rollenangebot für Jungen als für Mädchen. Musik wird als Gestaltungselement häufig und auf vielfältige Art und Weise verwendet. Sie ist Bestandteil der Handlung, überbrückt oder untermalt Umbauten, dient der Verstärkung oder Herstellung einer bestimmten Atmosphäre oder der Charakterisierung von Personen(gruppen). Gelegentlich wird über Musik (Mitsingen) das Publikum einbezogen. So wird Gemeinschaft von Spielenden und Zuschauenden hergestellt.

Elf der 44 Stücke beruhen auf einer konkreten Vorlage. In neun Fällen ist diese ein Märchen, in einem Fall die Legende von St. Georg und einmal das mittelalterliche Epos *Kudrun*. Dazu kommen zwei Krippenspiele, die typische Elemente dieser Textform variieren, und ein Spiel, das ebenfalls dem Umkreis der Traditionen zum Georgstag zugerechnet werden kann. In 27 der 44 Stücke sprechen die Figuren in Versen, in weiteren sechs teilweise in Vers und teilweise in Prosa. Innerhalb dieser beiden Gruppen von Stücken ist die weitere sprachliche Ausformung – über die grundsätzliche Gemeinsamkeit, dass Verse verwendet werden, hinaus – sehr groß. Während die

Sprache einiger Texte feierlich bis pathetisch anmutet, wirkt sie in anderen trotz Versmaß und Reim eher umgangssprachlich. Einzelne Personen oder Personengruppen werden gelegentlich durch ihre Sprechweise von den übrigen Personen des Stücks abgesetzt. Dabei handelt es sich zumeist um Fremde, also z.B. ‚Mohren‘, Chinesen oder Juden.

Als besonderer thematischer Schwerpunkt konnten Stücke zum Thema ‚Volksgemeinschaft‘ und ‚Volkstum‘ – größtenteils Feierspiele – ausgemacht werden. Mehrere Stücke stellen auch eine Formation der Hitlerjugend in den Mittelpunkt. Themen wie Kameradschaft, Zusammenhalt, Gemeinschaft (auf Ebene von Volk und Reich oder innerhalb kleinerer Gruppen) werden immer wieder aufgegriffen. Insgesamt befassen sich recht viele der nach 1933 in den *Münchener Laienspielen* für Kinder oder Jugendliche veröffentlichten Stücke mit den Themen Volk, Volksgemeinschaft oder Reich, ebenso gibt es eine Gruppe von Stücken, die ausdrücklich HJ-Uniformen als Spielkleidung verlangen oder das Leben in der HJ thematisieren. Ein weiterer umfangreicher Komplex ist der Bereich der Märchenspiele, die häufig für jüngere Kinder (als Zuschauer oder Darsteller) geeignet sind. Nicht jedes angebliche Kinderstück ist in Mirbts Augen auch wirklich für Kinder geeignet, was insbesondere an den Autoren liege. Mirbts Feindbild, die von ihm so genannten Onkel- und Tantenschriftsteller, würden sich einerseits bei den Kindern anbiedern, andererseits zu sehr moralisch belehren wollen, so dass ihre Stücke ganz und gar ungeeignet für Kinder seien. Die wenigen ausgesprochenen Kinderstücke innerhalb der *Münchener Laienspiele* hält Mirbt allerdings für wertvoll, wie er überhaupt den Eindruck erweckt, die Stücke, die veröffentlicht wurden, sehr genau und nach strengen Kriterien ausgewählt zu haben.

Die Stücke Martin Luserkes zeichnen sich durch einige markante Charakteristika aus. Nicht zu Unrecht werden sie vom Verlag als eigene Kategorie von Stücken geführt. Luserke legt in der Regel mehr Wert auf Tanz, Bewegung und Musik als die übrigen Autoren. Seine häufig grotesken Stücke enden oftmals blutig und mit dem Tod vieler, wenn nicht beinahe aller Figuren. Luserke sticht also ein wenig aus den übrigen Autoren heraus, er nimmt eine gewisse Sonderstellung u.a. auch dadurch ein, dass Mirbt einräumt, Luserkes Stücke seien nur in der Stadt, nicht aber auf dem Land spielbar. Dennoch hält Mirbt sie für einen unverzichtbaren Bestandteil der Reihe, und auch beim Publikum kamen sie offensichtlich an, wie hohe Auflagenzahlen zeigen.⁸⁷⁶ Die Einengung der potentiellen Spieler der Stücke Luserkes auf die Stadt widerspricht eigentlich der Ausrichtung, die Mirbt der Reihe geben möchte. Das Laienspiel im Allgemeinen und die *Münchener Laienspiele* im Besonderen sollen zur Entstehung von Gemeinschaft, genauer der Volksgemeinschaft beitragen. Durch das

⁸⁷⁶ *Blut und Liebe* (Heft 9) erschien 1938 im 19.-22. Tausend, *Das Abenteuer in Tongking* (Heft 10) 1936 in 4. Auflage (8. Tausend), und auch seine übrigen Stücke (außer der 1934 erschienenen *Räuberjunge*) erlebten jeweils zwei Auflagen.

Spiel und die richtige Auswahl der Text soll Gemeinschaft gefördert und Traditionen wachgehalten werden.

Die Vielfalt und Fülle an Themen, Formen und anzusprechenden Zielgruppen, die Mirbt zunächst als für die *Münchener Laienspiele* kennzeichnend herausstellt, verliert im Laufe der Jahre an Bedeutung. Mirbt formuliert 1938, dass die christlichen Spiele, die doch prägend für die Reihe waren, nun nicht mehr wichtig seien, man wolle sich damit nicht in aktuelle Diskussionen (um den Status der Kirchen in Deutschland etc.) einmischen. Auch viele weitere Stücke hat er für das 1938 zum fünfzehnjährigen Jubiläum der Reihe erscheinende Stückverzeichnis nicht mehr berücksichtigt, offiziell, weil sie ihre Funktion erfüllt hätten, vermutlich, weil sie politisch nicht mehr passend sind, möglicherweise wurden auch Stücke aussortiert, die sich bis 1938 nur sehr schlecht verkauft hatten und bei denen keine Aussicht auf Verbesserung der Verkaufszahlen bestand. Die Reihe macht also im Laufe der Jahre eine Entwicklung durch, sie wird weniger vielfältig, vor allem auch – unter anderem durch die Abspaltung der *Christlichen Gemeindespiele* – weniger religiös. Formal und auch thematisch eher ungewöhnliche Stücke wie die Spiele Martin Luserkes erschienen zwar (in Neuauflagen) im ‚Dritten Reich‘, stammen aber, bis auf *Der Räuberjunge* (Heft 116), ursprünglich aus der Zeit der Weimarer Republik und zum Teil in ihren Grundlagen sogar aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg (z.B. *Blut und Liebe*, *Das Abenteuer in Tongking*). Ab 1933 werden in der Reihe *Münchener Laienspiele* vermehrt Stücke zu den Themenbereichen Reich, ‚Volkstum‘ und Hitlerjugend veröffentlicht, als Form ist das Feierspiel verbreitet. Hierbei handelt es sich um Spiele weitgehend ohne dramatische Handlung, dafür mit bekenntnishaftem Charakter, geeignet für nationalsozialistische Feste und Feiern. Mirbt spricht sich gegen Konjunkturschrifttum aus, angesichts der spürbaren Veränderungen in der Gestaltung der Reihe lässt sich aber fragen, ob nicht auch die *Münchener Laienspiele* als Konjunkturschrifttum zu werten sind bzw. ob sich nicht zumindest die Leitlinien für die Auswahl der veröffentlichten Stücke massiv den neuen politischen Gegebenheiten angepasst haben.

Anders als die anderen beiden in dieser Dissertation untersuchten Spielreihen, die von der Reichsjugendführung der HJ (*Spiele der deutschen Jugend*) bzw. dem Nationalsozialistischen Lehrerbund (*Spiele und Feste der deutschen Schule*) herausgegeben wurden, steht hinter den *Münchener Laienspielen* keine nationalsozialistische Organisation. Hier stellt sich also in besonderem Maße die Frage nach der politischen Ausrichtung und der Nähe zur nationalsozialistischen Ideologie. Als Spielreihe eines konfessionellen Verlags standen die *Münchener Laienspiele* sicher unter anderer Beobachtung, als wenn sie in einem nationalsozialistischen oder völkisch-nationalen Verlag erschienen wären. Wie oben erwähnt, wurde vom Herausgeber als Jubiläumsband der Reihe ein von der Thematik her religiöses Stück ausgewählt. Trotzdem wird bei der Untersuchung der Reihe

deutlich, dass Mirbt im Jahr 1933 bzw. in der unmittelbaren Folgezeit Wert darauflegte, zu zeigen, dass die Reihe *Münchener Laienspiele* sich in Übereinstimmung mit den neuen Machthabern und ihren Ideen befand. Deutlich wird dies anhand von Bänden wie *Hitlerjungens im Kampf. Ein Spiel aus den Anfängen der Hitler-Jugend* von Werner Altendorf aus dem Jahr 1933 (Heft 98) oder *Kolonnen marschiert! Ein Streitgespräch* von Wilhelm Maria Mund (Heft 104, 1934). Die beiden Stücke lassen Angehörige bzw. ganze Formationen der Hitlerjugend auftreten. Deren Existenz, ihre hierarchische Führerstruktur und ihre Ziele werden nicht kritisch beleuchtet oder hinterfragt, sondern im Gegenteil bejaht und als gesellschaftliche Normalität dargestellt. Im Fall von *Hitlerjungens im Kampf* sind es sogar die Hitlerjungens und Pimpfe selber, die sich, während der so genannten ‚Kampfzeit‘, gegen in der Stücklogik ungerechtfertigte und ungerechte Repressalien zur Wehr setzen müssen, die Mitgliedschaft in der HJ ist etwas, das man sich gegen Widerstände erkämpfen muss. Im Vorwort zu einem anderen Stück Altendorfs, *Trutz Teufel und Tod* (Heft 97), spricht Mirbt sich sogar unumwunden für das nationalsozialistische Regime aus, er spricht hier über Deutschland, „das nur als Hitler-Deutschland eine Zukunft hat.“⁸⁷⁷ Wie stark hier und in anderen Äußerungen nationalsozialistische Überzeugung und wie stark taktisches Kalkül die Wortwahl bestimmen, darüber kann nur gemutmaßt werden. Es scheint jedoch ein starkes Bemühen vorhanden gewesen zu sein, dem neuen Regime Unterstützung zuzusagen und möglichst wenig Angriffsfläche zu bieten. Dieses Bemühen wird mit den Jahren stärker.

Fragt man nach Unterschieden der untersuchten 44 Stücke zur gesamten Reihe der *Münchener Laienspiele*, dann fällt schon bei einem oberflächlichen Vergleich auf, dass der Schwerpunkt der Stückthematik ein etwas anderer ist. Innerhalb der *Münchener Laienspiele* gibt es recht viele Stücke mit religiöser Thematik, neben Weihnachts- oder Krippenspielen gibt es Passions- und Osterspiele, Evangelienstücke, Spiele um einzelne religiöse Gestalten wie Johannes den Täufer.⁸⁷⁸ Unter den Spielen für Kinder und Jugendliche finden sich nur wenige mit religiösem Inhalt: ein Krippenspiel und ein Weihnachtsstück (Hefte 108 und 160) sowie zwei Stücke, die sich mit dem Heiligen Georg beschäftigen (Hefte 5 und 17). Themenbereiche bzw. Stückkategorien, die in der Gesamtreihe durchaus von Bedeutung sind, nämlich „Bäuerliche Spiele“ bzw. in einem bäuerlichen Milieu angesiedelte Stücke sind nicht (bzw. so gut wie nicht) unter den Spielen für Kinder und Jugendliche zu finden. In der Gesamtreihe gibt es mehrere Stücke, die sich mit dem deutschen Bauerntum und seiner Position im ‚Dritten Reich‘ beschäftigen. An erster Stelle sind hier Stücke wie *Der Erbhof* von Otto Zimmer (Heft 131) und *Der verlorene Hof* von Gerhard

⁸⁷⁷ Altendorf, Werner: *Trutz Teufel und Tod* (1934), S. 5.

⁸⁷⁸ Schäfer, Robert: *Das Spiel von Johannes dem Täufer*. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 154).

Fritzsche (Heft 161) zu nennen, die sich mit der konkreten Situation der Bauern bzw. im Falle von *Der Erbhof* mit dem 1933 erlassenen Reichserbhofgesetz auseinandersetzen. Einen derartigen Bezug auf ein konkretes, genau datierbares Ereignis wie die Erlassung dieses Gesetzes gibt es unter den Stücken für die Kinder und Jugendlichen nicht. Auch andere Kategorien, die in der Gesamtreihe vorhanden sind, wie „Spiele vom Tod“ sind unter den Stücken für Kinder und Jugendliche nicht vertreten. Der Bereich der Kinder- und Jugendstücke unterscheidet sich also thematisch von dem der Stücke für erwachsene Laienspieler. Es ist davon auszugehen, dass es auch weitere, z.B. sprachliche, Unterschiede zwischen den untersuchten Stücken (zumindest denen für Kinder) und der Gesamtreihe gibt. Ohne eine Analyse der in die vorliegende Untersuchung noch nicht einbezogenen Stücke lässt sich diese Vermutung allerdings weder bestätigen oder entkräften. Da der komplette Bereich des Puppentheaters, Marionettentheaters und Schattentheaters im Rahmen dieser Arbeit aus der Untersuchung ausgeklammert wurde, liegt hier ein weiterer Unterschied zwischen der Gesamtreihe und den untersuchten 44 Stücken. Auch Stücke für diese Formen von Theater, in dem nicht die Darsteller selber mit ihren Körpern agieren, sondern wie auch immer geartete Puppen zum Einsatz kommen, waren Bestandteil der *Münchener Laienspiele*, womit diese sich übrigens deutlich von den anderen beiden im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Reihen unterscheiden, die derartige Texte nicht im Angebot haben. Um einen Vergleich der drei untersuchten Spielreihen und der über sie gewonnenen Erkenntnisse geht es im folgenden Kapitel.

7. SCHLUSS

7.1 Vergleich der Spielreihen und Ergebnisse

Die drei Spielreihen wurden ausführlich untersucht und die gewonnenen Erkenntnisse am Ende der jeweiligen Kapitel kurz zusammengefasst. Nun sollen in einem Überblick Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Reihen aufgezeigt werden. Wo dies möglich ist, sollen daraus Schlussfolgerungen gezogen werden, die über die drei untersuchten Reihen hinausweisen und so gegebenenfalls verallgemeinernde Aussagen erlauben.

Die Reihen erschienen über unterschiedlich lange Zeiträume hinweg. Zwischen 1936 und 1945 wurden die 37 Hefte der *Spiele der deutschen Jugend* herausgegeben, vom Kulturamt der RJF. Kürzer war der Erscheinungszeitraum der Reihe *Spiele und Feste der deutschen Schule* (zwischen 1937 und 1942 oder 1944¹), die auf insgesamt 13 Hefte kam. Hinter ihr stand als herausgebende Institution der NSLB. Über die längste Zeitspanne hinweg wurden die insgesamt 175 *Münchener Laienspiele* herausgegeben, nämlich von 1923 bis 1941, wobei die 44 untersuchten Stücke zwischen 1925 und 1941 veröffentlicht wurden. Die beiden erstgenannten Reihen erschienen im Arwed Strauch Verlag in Leipzig, der ab 1940 auch noch die *Münchener Laienspiele* herausgab. Diese waren zuvor im Christian Kaiser Verlag in München verlegt worden, wo sie dann aber nicht mehr erscheinen durften. Arwed Strauch war nicht der einzige Verlag im ‚Dritten Reich‘, in dem Laienspieltexte bzw. Texte für das Spiel durch Kinder und Jugendliche erschienen, er entwickelte sich aber offensichtlich zu einem der führenden Verlage auf diesem Gebiet. Laut Stoverock habe der Verlag Arwed Strauch neben dem Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., und dem Verlag Georg Kallmeyer wesentlich zur kulturellen Gestaltung der NS-Zeit beigetragen.²

Ein auf den ersten Blick ins Auge fallender Unterschied zwischen den Spielreihen liegt in der Anzahl der jeweils erschienenen Hefte. Die Reihe des NSLB umfasst, wie erwähnt, nur 13 Bände. Die nahezu im gleichen Zeitraum von der Führung der HJ herausgegebene Reihe *Spiele der deutschen Jugend* umfasst mit 37 Titeln fast dreimal so viele. Der Unterschied ist möglicherweise damit zu erklären, dass dem Bereich des Theater- oder Laienspiels innerhalb der RJF mehr Bedeutung beigemessen wurde als in der Führung des NSLB. Außerdem scheint die RJF besser strukturiert und organisiert gewesen zu sein. So konnte ein Projekt wie die Herausgabe einer Spielreihe besser

¹ Die Hefte erschienen ohne Angabe eines Erscheinungsjahres. Heft 13 ist mit großer Sicherheit im Jahr 1942 erschienen. Für Heft 3 wird im Katalog der DNB 1944 als Erscheinungsjahr angegeben. Möglicherweise handelt es sich dabei um eine spätere Auflage des Stückes.

² Siehe Stoverock, Karin: Musik in der (2013), S. 782.

und stringenter verfolgt und betreut werden. Die *Spiele der deutschen Jugend* erschienen auch noch im Krieg, sogar in seiner Spätphase wurden noch einzelne Hefte verlegt. Dies zeigt den Stellenwert, der ihnen beigemessen wurde. Schelling meint dazu: „Die Tatsache, dass diese Reihe so lange erscheinen konnte, lässt auf eine recht hohe Auflage und damit einen gewissen wirtschaftlichen Erfolg schließen.“³ Im Kapitel über die *Münchener Laienspiele* wurden 44 Stücke für Kinder oder Jugendliche untersucht.⁴ Dies entspricht etwa der Anzahl der *Spiele der deutschen Jugend*. Berücksichtigt man jedoch, dass die *Münchener Laienspiele* in einem viel längeren Zeitraum, nämlich zwischen 1923 und 1941, herausgegeben wurden, so sind das im Verhältnis eher wenige erschienene Stücke. Dies ist damit zu erklären, dass Stücke für Kinder und Jugendliche nur einen Teilbereich der Reihe ausmachten, in der auch Stücke für erwachsene Laienspieler sowie für das Puppen- und Marionettentheater erschienen. Auch die *Münchener Laienspiele* waren erfolgreich, viele der Stücke erschienen in mehreren Auflagen. Der Christian Kaiser Verlag, in dem sie erschienen, hatte jedoch Probleme mit dem NS-Regime, u.a., weil er Schriften der Bekennenden Kirche veröffentlichte. Während des Krieges wurden deutlich weniger neue Stücke veröffentlicht, was auch damit zusammenhing, dass die Reihe ab 1939/40 nicht mehr bei Christian Kaiser erscheinen konnte, sondern vom Arwed Strauch Verlag übernommen wurde. Rudolf Mirbt fungierte nun nicht mehr als Herausgeber, so dass die treibende und gestaltende Persönlichkeit hinter der Reihe nicht mehr in ihre Publikation involviert war.

Für jede der Reihen gibt es eine für ihre Herausgabe verantwortliche Person. Wie weit diese Verantwortlichkeit im Einzelnen reichte und wie ihre Arbeit im Detail aussah, lässt sich mit den vorhandenen Materialien nicht ermitteln. Ihre Äußerungen in den Vorworten zu einzelnen Heften der Reihen lassen aber Rückschlüsse auf ihre Arbeit und ihren Einfluss auf die Reihe zu. Karl Seibold, dem das Lektorat für die *Spiele und Feste der deutschen Jugend* übertragen worden war, schreibt nur drei Vorworte zu den insgesamt 13 in der Reihe erschienenen Heften. Dabei positioniert er sich nicht zu allgemeinen Themen des Laienspiels und äußert sich auch nicht zur Ausrichtung oder Zielsetzung der Reihe. Seibold bleibt somit konturenlos. Weder scheint er für die Herausgabe der Reihe oder die Auswahl der Stücke von herausragender Bedeutung gewesen zu sein, noch dürfte er sich in besonderer Weise für die Reihe, das Erscheinen bestimmter Stücke o.ä. eingesetzt haben. Für die *Spiele der deutschen Jugend* sind zwei verantwortliche Personen zu identifizieren. Zunächst ist hier Heinz Ohlendorf zu nennen, der später von Wolfgang Förster abgelöst wurde. Beide waren Mitarbeiter der RJF. Ohlendorf verfasste nur wenige Vorworte und äußerte sich nicht

³ Schelling, Frauke: Vom Jugendspiel zum (Teil 2) (1997), S. 27.

⁴ Einige weitere Stücke, die ebenfalls in diese Rubrik gefallen wären, konnten nicht berücksichtigt werden, da die Texte nicht zugänglich waren.

programmatisch. In einem Vorwort (dem zu *Peter Squenz* (Heft 7)) wird ihm von den Autoren des Stücks für seine Arbeit gedankt. Förster tritt in stärkerem Maße als sein Vorgänger durch verschiedene Vorworte in Erscheinung, in denen er zum Teil Ziele und Absichten einzelner Stücke oder der ganzen Reihe beleuchtet.⁵ Er ist auch insgesamt länger mit der Arbeit an der Reihe befasst. Wie groß sein Einfluss auf die Stückauswahl gewesen ist, bleibt aber unklar. Weder Ohlendorf noch Förster werden auf den Titelseiten der Hefte o.ä. als Herausgeber genannt. Als treibende Kraft hinter der Herausgabe der Reihe *Münchener Laienspiele* erscheint der oben schon erwähnte Rudolf Mirbt. Dieser wird, so lange die Reihe im Christian Kaiser Verlag veröffentlicht wird (also von 1923-1940), als Herausgeber genannt, schreibt zahlreiche Vorworte, in denen er sich Gestalter der Reihe präsentiert und Einblicke in Auswahlkriterien, Absichten und Ziele, die mit der Reihe verfolgt werden, gibt. Er identifiziert sich in hohem Maße mit der Reihe, in die er – so ist es den Vorworten und auch späteren Äußerungen über Mirbt zu entnehmen – viel Arbeit und Herzblut steckt. Nach seinen eigenen Aussagen wählte er unter zahlreichen Vorschlägen die Stücke aus, die dann auch tatsächlich veröffentlicht wurden. Die *Münchener Laienspiele* sind somit die einzige der Spielreihen, für deren Zusammensetzung und Gestaltung sich eine einzelne Person mit viel Energie einsetzte und offensichtlich auch relativ eigenständige Entscheidungen treffen konnte.⁶ Ihre Ursprünge liegen in der Zeit der Weimarer Republik, die ersten veröffentlichten Stücke entstanden in der praktischen Arbeit einer Laienspielgruppe. Bei den *Münchener Laienspielen* handelt es sich somit um ein gewachsenes Projekt, das sich über einen Zeitraum von fast zwei Jahrzehnten hinweg entwickelte und beinahe die ganze Zeit über denselben Herausgeber hatte. Dieser ist daher stark mit ‚seiner‘ Reihe verbunden. Hinter den anderen beiden Reihen steht jeweils eine nationalsozialistische Organisation, die die jeweilige Reihe durch einen ihrer Mitarbeiter betreuen ließ. Dass diese Betreuung mehr oder weniger intensiv ausfallen konnte zeigen die deutlich erkennbaren Unterschiede zwischen den beiden Reihen in der Menge der erschienenen Stücke wie auch der veröffentlichten Vorworte der als verantwortlich identifizierten Personen. Eine persönliche Verbundenheit oder Identifikation mit einer Spielreihe, so wie im Fall von Mirbt und den *Münchener Laienspielen*, konnte unter solchen Voraussetzungen sicher nur schwerlich entstehen.

Im Zusammenhang mit den im Vorhergehenden bereits häufig erwähnten Vorworten steht die Programmatik der jeweiligen Reihen, denn jene sind ein möglicher Ort, diese vorzustellen und an die Leser zu kommunizieren. Eine Programmatik der *Spiele der deutschen Jugend* wird nicht explizit formuliert, aus den verschiedenen Vorworten lassen sich aber mehrere Ziele herausfiltern. Über

⁵ Außerdem verfasste er auch Artikel zum Laienspiel in der ebenfalls von der RJF herausgegebenen Zeitschrift *Die Spielschar*.

⁶ Sicher gab es Richtlinien von Seiten der Verlagsleitung oder Absprachen mit dieser. Auch ökonomische Zwänge und Notwendigkeiten sind natürlich als Einflussfaktoren für die Herausgabe der Reihe anzunehmen.

die Förderung der Spiellust soll das Laienspiel als Gemeingut in der Jugend und darüberhinausgehend im ganzen Volk verankert werden. Es sollen Stücke in der Reihe erscheinen, die als Beiträge zu einer Art Grundspielplan des deutschen Volkes dienen können. Wie dieser Grundspielplan aber aussehen soll, wird nur ansatzweise deutlich, beispielsweise, wenn auf die Wichtigkeit der Behandlung von Mythen- und Sagenstoffen hingewiesen wird oder darauf, dass Stücke für Jungen und Mädchen enthalten sein sollen. Beide Punkte schlagen sich aber nur in geringem Maße in der Zusammensetzung der Reihe nieder. Nur wenige Stücke basieren auf einem Sagenstoff und es gibt in der Reihe deutlich mehr Stücke für Jungen als für Mädchen. Einzelne Stücke sollen außerdem verschiedene Aspekte der Darstellung erfordern und dadurch bestimmte Lernmöglichkeiten bieten, so dass die Arbeit mit bzw. an ihnen der Einübung und Weiterentwicklung der darstellerischen und gestalterischen Fähigkeiten dienen kann. Besondere Berücksichtigung erfährt das Stegreifspiel, welches sowohl als Möglichkeit zum Erarbeiten von Stücken, aber auch als Element von Aufführungen in Betracht gezogen wird. Dieses ist tatsächlich als Element in viele verschiedene Stücke eingebaut. Insgesamt ist für die Reihe kein klares, umfassendes Konzept, das kontinuierlich verfolgt wurde, zu erkennen. Die Programmatik der *Spiele und Feste der deutschen Schule* wird auf besonders eindeutige und unmissverständliche Weise präsentiert, allerdings nicht in den Vorworten. Stattdessen sind entsprechende, immer gleich formulierte Stichpunkte jeweils vorne in allen Heften abgedruckt. Die Reihe soll demnach Material und Konzepte für Feiern und „Gemeinschaftspflege“ in der Schule bereitstellen. Die Einbettung in nationalsozialistische Wertvorstellungen wird betont, „Feierkitsch“ wird abgelehnt. Alle veröffentlichten Werke sollen eine gewisse „Wertigkeit“ besitzen. Zu diesen Werken können neben Texten auch Musik zählen, die jeweils zum Gebrauch (in der Schule) bestimmt sind. Die Reihe soll zudem „die schöpferischen Kräfte des NSLB“ sammeln, also die Werke aller schreibenden (und komponierenden) Lehrer bzw. NSLB-Mitglieder herausbringen. Da die Reihe nur 13 Hefte umfasst, ist das letztgenannte Ziel offensichtlich nicht erreicht worden. Viele schreibende Lehrer veröffentlichten zwar Texte für das Spiel durch Kinder und Jugendliche, aber eben zumeist nicht in der vom NSLB herausgegebenen Reihe, sondern in anderen. Dazu gehörten auch die *Spiele der deutschen Jugend* und die *Münchener Laienspiele*. Auch andere der genannten Ziele der *Spiele und Feste der deutschen Schule* wurden nicht oder nur ansatzweise erreicht. Insgesamt sind die programmatischen Punkte zudem eher allgemein und daher vage formuliert. Auch in Vorworten werden keine erläuternden Beispiele o.ä. genannt. Die Ausrichtung der Reihe verharrt somit im Ungefähren.

Die Programmatik der *Münchener Laienspiele* ist Äußerungen in verschiedensten Vorworten sowie in zwei von Mirbt herausgegebenen Stückverzeichnissen oder Ratgebern zu entnehmen. Als entscheidendes Ziel des Laienspiels im Allgemeinen und der *Münchener Laienspiele* im Besonderen

formuliert Mirbt dessen bzw. deren Beitrag zur Errichtung und Stärkung der deutschen ‚Volksgemeinschaft‘. Das Anstreben dieses Ziels und die Verbreitung des Laienspiels seien Aufgaben aller Laienspieler. Mirbt unterscheidet das Laienspiel strikt vom Berufstheater. Zudem grenzt er es auch von jeglicher Form der ‚Theaterspielerei‘ ab, welcher der für das Laienspiel grundlegende Gemeinschaftsgedanke fehle. Dagegen wünscht Mirbt sich eine stärkere Verankerung des Laienspiels in der Schule. Die Stücke sollen den Altersstufen der Kinder und Jugendlichen sprachlich wie thematisch angemessen sein und diese keineswegs mit erhobenem Zeigefinger belehren wollen. Des Weiteren soll die Reihe mit ihren Veröffentlichungen den Laienspielern die ganze Vielfalt des Laienspiels zeigen und zur Verfügung stellen. Dies gilt sowohl für die behandelten Themen als auch für den Aufbau und die Gestaltung der Texte oder das Alter der möglichen Spieler und Zuschauer. Doch diese Vielfalt, die Mirbt zunächst als charakteristisch für die *Münchener Laienspiele* herausstellt, verliert im Laufe der Jahre an Bedeutung. Die christlich-religiösen Stücke beispielsweise, die stets ein wichtiger Bestandteil der Reihe gewesen waren, werden ab 1938 aus der Reihe entfernt. Bereits ab 1933/34 waren in der Reihe vermehrt Stücke zu den Themenbereichen Reich, ‚Volkstum‘ und Hitlerjugend veröffentlicht worden. Als Stückform verbreitete sich das Feierspiel. Als solches werden feierliche Spiele mit bekenntnishaftem Charakter bezeichnet, die für (nationalsozialistische) Feste und Feiern geeignet waren. Die spürbaren Veränderungen in der Gestaltung der Reihe sind als Anpassung an die neuen politischen Gegebenheiten zu werten. Wieviel tatsächliche Überzeugung und wieviel Kalkül von Seiten Mirbts dahintersteckte, bleibt zu diskutieren. Sicher dürfte sein, dass bestimmte Umgestaltungen notwendig für das relativ lange Fortbestehen der Reihe waren bzw. dazu beigetragen haben, dieses zu ermöglichen. Dazu gehören das Aussortieren der christlichen Stücke, aber auch der Verzicht auf die Stücke des jüdisch stämmigen Autors Otto Bruder. Inwiefern die Aufnahme von Stücken mit deutlich nationalsozialistisch geprägtem Inhalt unumgänglich war, lässt sich im Nachhinein nur schwer beurteilen. Sicher hat sie aber dazu beigetragen, die Reihe (und ihren Herausgeber) als politisch zuverlässig erscheinen zu lassen. Dies war nicht unwichtig, denn der Christian Kaiser Verlag als konfessioneller, der Bekennenden Kirche nahestehender Verlag stand unter stärkerer Beobachtung als beispielsweise der Arwed Strauch Verlag. Neben der beschriebenen Veränderung und Neuausrichtung in der Zielsetzung der Reihe bleibt festzustellen, dass Mirbt die Ziele und Absichten, die er mit der Reihe verfolgt, recht klar formuliert und viele Punkte über Jahre hinweg immer wieder in verschiedenen Vorworten nennt. Dass manche Punkte erst später als andere von ihm erwähnt und herausgestellt werden ist angesichts des langen Erscheinungszeitraums nicht verwunderlich. Denn dieser gab ihm die Gelegenheit, Einstellungen und Meinungen zu entwickeln, zu konkretisieren, zu festigen oder auch zu verändern.

Die 37 Stücke, die in der Reihe *Spiele der deutschen Jugend* erschienen, wurden von 21 Autoren verfasst, darunter fünf Frauen. Ihr Anteil beträgt also etwa 25 %. Die 13 Stücke der *Spiele und Feste der deutschen Schule* wurden von acht verschiedenen Autoren geschrieben, unter denen sich eine Frau befindet, was einem Anteil von 12,5 % entspricht. Die 44 untersuchten *Münchener Laienspiele* wurden von 23 verschiedenen Autoren geschrieben, darunter zwei Frauen. Der Frauenanteil ist hier mit weniger als 9 % der geringste von allen drei Reihen. Insgesamt ist zu erkennen, dass Männer reihenübergreifend die überwiegende Mehrheit der untersuchten Stücke verfassten. Ein Frauenanteil unter den Autoren von 40%, wie ihn Brunken für das Kinder- und Jugendtheater zwischen ca. 1850 und 1900 nennt⁷, wird bei weitem nicht erreicht. Bereits eine nur oberflächliche Betrachtung anderer ähnlicher Spielreihen, die etwa zur selben Zeit veröffentlicht wurden (z.B. die *Norddeutschen Kinderspiele* oder die *Deutschen Spiele*), bestätigt und verfestigt dieses Bild: Laien- und Schulspieltexte für Kinder und Jugendliche wurden hauptsächlich von Männern geschrieben, das gilt zumindest für die Texte, die auch veröffentlicht wurden. Für diese männliche Dominanz gibt es verschiedene Erklärungsmöglichkeiten. Möglicherweise hängt sie mit der grundsätzlich festzustellenden Zurückdrängung der Frau aus vielen Bereichen des öffentlichen Lebens im ‚Dritten Reich‘ zusammen. Die von der RJF und dem NSLB herausgegebenen Reihen waren außerdem Veröffentlichungen von Institutionen, in denen (nahezu) ausschließlich Männer beschäftigt waren, so dass eine Auswahl von männlichen Autoren nahelag, zumal einige der Mitarbeiter der RJF bzw. der HJ als Autoren in Erscheinung traten.⁸ Zum anderen hängt die festgestellte männliche Vorherrschaft vielleicht auch mit den veröffentlichten Stücken zusammen. Viele davon befassen sich mit ‚Volkstum‘, dem deutschen Reich oder politischen Themen. Es ist möglich, dass es zu diesen Themenbereichen (die offensichtlich für die Reihen gewünscht waren) schlicht wenige von Frauen verfasste Stücke gab. Es wäre falsch, zu vermuten, dass Männer nur Stücke für Jungen und umgekehrt Frauen nur Mädchenstücke verfassten. Erich Colberg z.B. verfasste einige sich explizit an Mädchen richtende Stücke, Trude Sand mit *Die Jungen vom Steilen Hang* (*Spiele der deutschen Jugend*, Heft 5) ein Stück, das sich hauptsächlich an Jungen richtet und bei Bedarf auch von reinen Jungengruppen gespielt werden kann. Grundsätzlich ist die Tendenz allerdings vorhanden, dass Frauen eher für Mädchen und Männer eher für Jungen schrieben, wenn auch im letzteren Fall der Zusammenhang bzw. die Tendenz etwas weniger eindeutig ist.

Außer dem Geschlecht der Autoren sind ihr Verhältnis zum Nationalsozialismus sowie ihre etwaigen Hauptberufe von Interesse. Alleine mit dem Schreiben von Stücken für Kinder und

⁷ Vgl. Brunken, Otto: Theater für Kinder (2008), Sp.236.

⁸ Hier sei allerdings daran erinnert, dass die *Spiele der deutschen Jugend* prozentual wie absolut den höchsten Anteil von Frauen an den Autoren aufweisen.

Jugendliche scheint keiner von ihnen seinen Lebensunterhalt bestritten zu haben. Eine Berufsgruppe, die sich häufig unter den Verfassern der untersuchten Stücke findet, sind Lehrer.⁹ Für diese kann eine Mitgliedschaft im NSLB vermutet werden, sie ist jedoch nicht in allen Fällen nachgewiesen. Mehrere Autoren waren, auf unterschiedliche Art und Weise, nachweisbar in das NS-Regime integriert. Unter den Verfassern der *Spiele der deutschen Jugend* finden sich zwei SS-Angehörige und ein SA-Mann, es gibt HJ- bzw. BDM-Angehörige sowie Mitarbeiter der RJF. Teilweise treffen auf eine Person mehrere dieser Aussagen zu, so dass von insgesamt sechs der 21 Autoren mit Bestimmtheit gesagt werden, dass bzw. wie sie in das NS-System involviert waren. Im Falle der *Spiele und Feste der deutschen Schule* ist nur für einen der acht Autoren, Hermann Gerstner, ein intensiveres Engagement in NS-Strukturen nachgewiesen. Für vier der 23 Autoren der *Münchener Laienspiele* ist bekannt, dass sie Mitglieder der HJ, des NSLB und/oder der NSDAP waren. Daneben sind in dieser Reihe aber auch nachweislich Autoren vertreten, die Probleme unterschiedlicher Art mit dem NS-Regime hatten. Wilhelm Heise und Will-Erich Peuckert erhielten ein Berufsverbot, Martin Luserke musste seine reformpädagogische *Schule am Meer* schließen. Insgesamt zeigt sich, dass bei weitem nicht alle Personen, die Spieltexte für Kinder und Jugendliche schrieben, als ‚Nazis‘ bezeichnet werden können, solche aber auch unter ihnen vertreten waren. Dem System nicht genehme Personen finden sich – wenig überraschend – nicht als Autoren in den beiden von offiziellen Stellen herausgegebenen Reihen und nur in geringer Zahl bei den *Münchener Laienspielen*. Einschränkend muss aber hinzugefügt werden, dass für viele Autoren keine Informationen zu ihrer Einstellung und ihrem Verhältnis zum Nationalsozialismus eruiert werden konnten.

Neben den namentlich bekannten und genannten Autoren sind teilweise ganze Gruppen als Urheber von Stücken auszumachen. Dies trifft besonders auf die *Spiele der deutschen Jugend* zu, zehn von ihnen sind nachgewiesenermaßen in Gruppenarbeitsprozessen entstanden (und vor ihrer Veröffentlichung bereits ein- oder mehrmals aufgeführt worden). Auch unter den *Münchener Laienspielen* finden sich Stücke, die innerhalb einer Spielgruppe entwickelt wurden. Mirbt versteht Laienspiel als Aufgabe für die Gemeinschaft und aus der Gemeinschaft, so dass es wenig verwunderlich ist, dass er auch in gemeinschaftlicher Arbeit entstandene Texte für seine Reihe in Betracht zog bzw. veröffentlichte, wenn sie zu seinen Vorstellungen von Qualität und Zusammensetzung der *Münchener Laienspiele* passten. Die RJF positioniert sich deutlich positiv gegenüber Stücken, die innerhalb von Spielgruppen entstanden sind. Dies zeigt sich nicht nur an

⁹ Mindestens fünf der 21 Autoren der *Spiele der deutschen Jugend*, vier bis fünf der acht Autoren der *Spiele und Feste der deutschen Schule* und mindestens sechs der 23 Autoren der *Münchener Laienspiele* waren Lehrer. Da es in jeder Reihe einen oder mehrere Autoren gibt, zu denen keine biographischen Informationen zur Verfügung standen, könnten die Zahlen noch höher liegen.

den solcherart entstandenen und dann veröffentlichten Texten. Die RJF ruft außerdem in der Zeitschrift *Die Spielschar* (und auch in einzelnen Vorworten der *Spiele der deutschen Jugend*) ausdrücklich dazu auf, Szenen oder ganze Stücke einzusenden und stellt Veröffentlichungen in Aussicht.¹⁰ Durch die eigene Erarbeitung eines Stücks muss sich eine Gruppe neben dramaturgischen Fragen (Wie muss ein Stück aufgebaut werden? etc.) auch in besonderem Maße mit inhaltlichen Fragen auseinandersetzen. Dies dürfte der RJF – die ‚richtige‘ Wahl des Themas vorausgesetzt – gefallen haben, denn auf diese Art und Weise ist eine stärkere Durchdringung und somit ein genaueres Verständnis von Themen oder Ideologemen wie ‚Volkstum‘, ‚Volksgemeinschaft‘ etc. zu erwarten. Der NSLB ermuntert in den Ausgaben der *Spiele und Feste der deutschen Schule* weder Schüler zum eigenständigen Erarbeiten von Texten noch Lehrer zur gemeinschaftlichen Erarbeitung von Stücken mit ihren Schülern zu ermuntern. Das einzige Stück, für dessen Entstehung die Zusammenarbeit mit Kindern oder Jugendlichen erwähnt wird, ist *Die goldene Jungfrau* von Erich Colberg (Heft 8 dieser Reihe), der auch in anderen Reihen auf ähnliche Weise entstandene Stücke veröffentlichte.¹¹ Möglicherweise – aber dies ist reine Spekulation – hätte ein solches Vorgehen nicht zu im NSLB vorherrschenden pädagogischen Einstellungen gepasst. Ganz sicher aber fügt sich das mangelnde Interesse an gruppenspezifisch erarbeiteten Stücken in den Gesamteindruck ein, dass die Herausgabe der *Spiele und Feste der deutschen Schule* mit weniger Energie und Elan betrieben wurde als die der anderen beiden Reihen.

In der formalen Gestaltung zeigen die in den drei Reihen veröffentlichten Texte im Überblick einige Gemeinsamkeiten. Grundsätzlich sind Stücke für größere Spielgruppen vorherrschend. Häufig sind unter den auftretenden Figuren Chöre oder Statistengruppen, deren Mitgliederzahl nach oben meist nicht beschränkt ist. Stücke mit genau festgelegter Rollenanzahl sind selten. Die untersuchten Stücke richten sich alle an Kinder oder Jugendliche als Spieler.¹² Konkrete Altersangaben zu den Spielern werden selten gemacht. Es wird aber deutlich, dass es mehr Texte für ein Spielalter ab 14 Jahren als für Jüngere gibt. Kinder unter zehn Jahren werden als potentielle Spieler nur für einige wenige in den *Münchener Laienspielen* erschienene Stücke angesprochen bzw. berücksichtigt. Die *Spiele der deutschen Jugend* und die *Münchener Laienspiele* bieten deutlich weniger Stücke und Rollen für weibliche als für männliche Spiele. Auch die Vielfalt der potentiellen Rollen

¹⁰ So z.B. in einem Beitrag von Förster in einer *Spielschar*-Ausgabe aus dem Jahr 1937. (Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielerarbeit. In: *Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung* 10 (1937). S. 273–278. Hier: S. 277).

¹¹ Dazu gehört z.B. Colberg, Erich: *Gudrun* in der (1938).

¹² Als Ausnahme seien die Stücke Schubert, Gerhard: *Jugendleite* (1940) (= *Spiele und Feste der deutschen Schule*, Heft 12) und Wiemer, Rudolf O.: *Das Kind im* (1937) (= *Münchener Laienspiele*, Heft 160) genannt, in denen jeweils ein Lehrer auftreten soll. In drei weiteren Heften der *Münchener Laienspiele* ist zudem ein Zusammenspiel von jugendlichen und erwachsenen Spielern grundsätzlich möglich (Becker, Eva: *Alt und Jung* (1934); Peuckert, Will-Erich: *Heiliger Schwur* (1934); Schäfer, Robert: *Gesang um Deutschland* (1934)).

ist für Jungen größer. Die *Spiele und Feste der deutschen Schule* bieten ein deutlich ausgewogeneres Angebot (auch wenn hier ebenfalls eine leichte Überzahl an Stücken und Rollen für Jungen zu erkennen ist). Dies mag mit ihrer Hauptzielgruppe – Schülern – zusammenhängen, denn unter diesen sind Jungen wie Mädchen gleichermaßen zu finden, wenigstens in den koedukativ unterrichtenden Volksschulen. Sowohl Mirbt als auch Förster formulieren wiederholt, dass ihre jeweilige Reihe auch Stücke für Mädchen enthalten solle, dass passende Stücke aber fehlten. Es scheint also ein Problem gewesen zu sein, Mädchenstücke, die den Ansprüchen entsprachen, zu finden. Mirbt gibt auch zu verstehen, dass es nicht einfach sei, geeignete Kinderstücke zu finden. Nicht jedes angebliche Kinderstück ist in seinen Augen auch wirklich für Kinder geeignet, was insbesondere an den Autoren liege. Die von ihm so genannten Onkel- und Tantenschriftsteller würden sich einerseits bei den Kindern anbieten, andererseits zu sehr moralisch belehren wollen, so dass ihre Stücke ganz und gar ungeeignet für Kinder seien. Die wenigen ausgesprochenen Kinderstücke, die in der Reihe *Münchener Laienspiele* veröffentlicht wurden, hält Mirbt allerdings für gut und wertvoll.

Die Zielgruppe der *Spiele und Feste der deutschen Schule* waren, wie erwähnt, Schüler, die der *Spiele der deutschen Jugend* hauptsächlich HJ-Formationen, allen voran natürlich die Spielscharen. Für die *Münchener Laienspiele* gibt es keine genau umrissene Zielgruppe. Mirbt wünscht sich mitunter, dass Lehrer Stücke der Reihe berücksichtigen, was darauf schließen lässt, dass die *Münchener Laienspiele* in den Schulen bzw. in Lehrerkreisen noch nicht in dem Maße verbreitet waren, wie Mirbt es anstrebte. Andererseits bietet die Reihe aber auch Stücke, in denen HJ-Formationen auftreten, die also ebenfalls eine Zielgruppe darstellen. Da hinter Mirbts Reihe keine NS-Organisation stand, musste sie sich allein am Markt behaupten und versuchen, unterschiedlichen Gruppen unterschiedliche Spielangebote bereit zu stellen. Dazu zählte auch, Stücke für verschiedene Spielanlässe anzubieten. Tatsächlich sind die Aufführungsanlässe und der Rahmen, in dem die *Münchener Laienspiele* zur Aufführung kommen sollten oder konnten, breit gefächert: Verschiedene Arten von Festen und Volksfesten, Feiertagen und auch HJ-Veranstaltungen gehören dazu. Möglich sind Aufführungen vor Gleichaltrigen oder vor einem altersgemischtem Publikum. Für die *Spiele der deutschen Jugend* gibt es weniger konkrete Vorschläge für Aufführungsanlässe. Einige Mal werden Dorf- oder Gemeinschaftsabende genannt, für einige Stücke wird vorgeschlagen, wie sie in den Ablauf eines Abendprogramms einzubauen wären. *Die Jungen vom Steilen Hang* (Heft 5 der *Spiele der deutschen Jugend*) bietet sich aufgrund seiner Thematik für eine Aufführung zum Abschluss des Landjahres an. Bei den *Spiele und Festen der deutschen Schule* ist der Anteil der Stücke, für die ein Spielanlass oder eine Jahreszeit, in der sie aufzuführen sind, angegeben werden, größer. Die Stücke sind stets für Aufführungen in der Schule gedacht. Zwei der 13 Stücke sind für eine

Schulentlassungsfeier vorgesehen, eines für den Muttertag, eines für das Winteraustreiben bzw. den Frühlingsanfang und vier für die Vorweihnachtszeit bzw. Mittwinter. Für *Die goldene Jungfrau* (Heft 8) wird vorgeschlagen, es im Rahmen einer Unterrichtseinheit wie „Der Bauer“ oder „Unser täglich Brot“ zu erarbeiten.¹³ Wesentliche andere Anlässe, die es innerhalb der Schule im Laufe eines Jahres gegeben hätte (z.B. Einschulung bzw. Schulaufnahme) werden von der Reihe allerdings nicht abgedeckt. Es ist offenkundig, dass die *Münchener Laienspiele* von allen drei untersuchten Reihen das breiteste Spektrum an Aufführungsanlässen und möglichen Spielgruppen abdecken. Die am engsten begrenzte Reichweite hatten die *Spiele und Feste der deutschen Schule*, die *Spiele der deutschen Jugend* sind zwischen den anderen beiden Reihen einzuordnen.

Die Länge oder den Umfang der Stücke betreffend ergibt sich für alle drei Spielreihen ein ähnliches Bild. Die Unterschiede innerhalb der Reihen sind jeweils groß, neben kurzen, nur wenige Seiten langen Stücken stehen solche, die alleine ein abendfüllendes Programm darstellen. Die Spannweite ist bei den *Münchener Laienspielen* und den *Spielen der deutschen Jugend* jedoch größer als bei den *Spielen und Festen der deutschen Schule*. Auch hinsichtlich des Aufbaus der Stücke, also Einteilung in Szenen, Akte oder ähnliches, Vorkommen von Vorworten etc., zeigt sich innerhalb der drei Reihen eine Vielfalt an Formen und Gestaltungsvarianten. Gleiches gilt für Form und Funktion von Regiebemerkungen oder den Einsatz von Gestaltungsmitteln wie dem Durchbrechen der ‚vierten Wand‘. Grundsätzlich lassen sich zwei unterschiedliche Formen von Stücken identifizieren, die beide in allen drei Reihen auftreten. Zum einen ist das Feierspiel zu nennen. Dieses ist gekennzeichnet durch seinen bekenntnishaften Charakter und eine feierliche Grundstimmung. Der Schwerpunkt dieser Stücke liegt auf dem Wort, es wird mehr vorgetragen als gespielt, eine dramatische Handlung fehlt meist. Häufig treten in diesen Stücken Chöre auf, die das deutsche Volk bzw. Teile von ihm repräsentieren. Diese sprechen dann im Wechsel miteinander oder abwechselnd mit Einzelsprechern. Auch allegorische Figuren treten in Feierspielen auf. Feierspiele beschäftigen sich stets mit den Themenbereichen deutsches Volk, ‚Volksgemeinschaft‘ oder deutsche Jugend. Daneben gibt es Stücke mit anderem Aufbau, die eine dramatische Handlung und handelnde Figuren besitzen. Hier gibt es eine breite Themenvielfalt, neben Märchenspielen, Schwänken und Grottesken gibt es auch unter diesen Stücken solche, die sich mit der ‚Volksgemeinschaft‘, der Gemeinschaft der deutschen Jugend etc. beschäftigen.

Eine große Gemeinsamkeit der untersuchten Reihen ist die häufige Verwendung von Musik, worunter sowohl das Singen von Liedern als auch der Einsatz von Instrumentalmusik zu verstehen sind. Bei den *Spielen der deutschen Jugend* ist in 30 von 37 Stücken der Einsatz von Musik vorgesehen,

¹³ Colberg, Erich: *Die goldene Jungfrau* (1939), S. 3.

bei den *Spiele und Feste der deutschen Schule* bei zwölf von 13 Stücken. Auch in den *Münchener Laienspielen* ist Musik ein vielfältig eingesetztes Gestaltungsmittel. In jeder der drei Reihen sind Intensität und Funktion des Musikeinsatzes von Stück zu Stück unterschiedlich. Musik soll z.B. eine Atmosphäre untermalen, als Auftrittsthema o.ä. Personen(gruppen) charakterisieren und ankündigen oder Umbauten begleiten. Sie kann aber auch essentieller Bestandteil der Handlung sein. Was auffällt, ist, dass in verschiedenen Stücken das Publikum über die Musik in die Aufführung eingebunden werden soll, indem es zum Mitsingen aufgefordert wird. Hierdurch kann Gemeinschaft zwischen Spielenden und Zuschauenden hergestellt werden. Neben dieser Wirkungsfunktion hatte der häufige Einsatz von Musik auch einen praktischen Sinn und Nutzen. Durch Musikgruppen oder Singchöre konnten neben den Darstellern noch weitere Kinder und Jugendliche in Aufführungen eingebunden werden. So konnte zum einen eine größere Gruppe an Stücken mitwirken, außerdem konnten vielfältige Talente genutzt werden. Dies war in Schulen sicher ein wichtiges Kriterium, da so ganze Klassen die Gelegenheit erhielten, eine gemeinsame Aufführung durchzuführen. Innerhalb der HJ-Spielscharen konnten so verschiedene Untergruppen der Spielschar – also z.B. Laienspielgruppe, Chor und Instrumentalisten oder auch Tanzgruppen – eine gemeinsame Aufführung erarbeiten und gestalten. Dies war sicher sowohl organisatorisch sinnvoll als auch hinsichtlich der Gestaltung eines ansprechenden Programms, wofür so vielfältigere Möglichkeiten zur Verfügung standen. Nicht zuletzt mag die gemeinsame Erarbeitung eines Programms auch als Möglichkeit gesehen worden sein, den Zusammenhalt und die Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Untergruppen zu fördern und zu stärken. Da Musik in allen drei untersuchten Spielreihen ein wichtiges Element der Stücke ist, ist zu vermuten, dass ihr Stellenwert im Kinder- und Jugendtheater des ‚Dritten Reichs‘ insgesamt recht hoch war.

Hinsichtlich der sprachlichen Gestaltung der Stücke zeigt sich, dass in allen drei Reihen ein großer Anteil der Stücke die auftretenden Figuren in Versen sprechen lässt. Dies trifft auf 21 der 37 *Spiele der deutschen Jugend* zu, auf zehn der 13 *Spiele und Feste der deutschen Schule* und auf 27 der 44 untersuchten *Münchener Laienspiele*. Dazu kommen jeweils noch Texte, die teils in Vers und teils in Prosa verfasst sind.¹⁴ Nur eine Minderheit der Stücke ist also komplett in Prosa verfasst¹⁵, wobei dieser Anteil bei den *Münchener Laienspielen* mit 25% am höchsten ist. Neben der grundsätzlichen Unterscheidung zwischen Vers und Prosa lassen sich weitere Differenzierungen und verschiedene sprachliche Gestaltungsmittel finden. Die Versstücke unter den *Spiele der deutschen Jugend* verwenden überwiegend den Freien Knittelvers. Änderungen der Versform oder der Wechsel

¹⁴ Dies betrifft elf der *Spiele der deutschen Jugend*, zwei *Spiele und Feste der deutschen Schule* und sechs *Münchener Laienspiele*.

¹⁵ Dazu gehören fünf der *Spiele der deutschen Jugend*, eines der *Spiele und Feste der deutschen Schule* und elf *Münchener Laienspiele*.

zwischen Vers und Prosa sind in den allermeisten Fällen motiviert bzw. interpretatorisch nutzbar zu machen. Verschiedene Stimmungen oder Sprechergruppen werden voneinander abgesetzt, es werden verschiedene Sprachniveaus realisiert. Durch unterschiedliche Sprechweisen werden häufig einzelne Personen oder auch Personengruppen gekennzeichnet und charakterisiert. Besonders auffällig geschieht dies im Falle zweier (deutlich negativ gezeichneter) jüdischer Figuren, deren Sprache als Literaturjiddisch bezeichnet werden kann. Insgesamt kann die sprachliche Gestaltung der *Spiele der deutschen Jugend* als vielfältig und sorgfältig beschrieben werden. Auch in den untersuchten *Münchener Laienspielen* lassen sich unterschiedliche Personengruppen durch ihre Sprechweise voneinander unterscheiden. Besonders ‚Fremde‘ – darunter jüdische Figuren, aber auch Chinesen oder Personen afrikanischer Herkunft – werden durch eine jeweils charakteristische Art des Sprechens kenntlich gemacht. Umgangssprachliche Äußerungen sind ebenso zu finden wie besonders feierlich gestaltete Sprache. Auch bei dieser Reihe sind also vielfältige Gestaltungsabsichten und deren Umsetzungen zu finden. Bei den *Spielen und Festen der deutschen Schule* zeigt sich ein anderes Bild. Nur eines der Stücke ist in einer einheitlichen Versform verfasst.¹⁶ Bei den übrigen in Versen verfassten Stücken sind Versmaß und Reimform (oder beides) uneinheitlich und ändern sich während des Stücks. Diese Wechsel konnten aber nicht mit bestimmten Handlungs- oder Stimmungsumbrüchen in Verbindung gebracht werden. Ebenso wenig ist eine besondere Kennzeichnung von einzelnen Personen oder Personengruppen durch ihre Sprechweise zu erkennen. Bei den in dieser Reihe veröffentlichten Stücken scheint die sprachliche Gestaltung insgesamt weniger ausgefeilt und sorgfältig zu sein als innerhalb der anderen beiden Reihen. Das ist erstaunlich, da von Stücken, die im Namen des NSLB – also der Lehrer – veröffentlicht wurden, eigentlich gerade auf diesem Gebiet die Erfüllung bestimmter Ansprüche hätte erwartet werden können. Möglicherweise war das Angebot an Stücken, die für die Veröffentlichung in der Reihe *Spiele und Feste der deutschen Jugend* zur Verfügung standen, nicht sehr breit, so dass auch Stücke akzeptiert wurden, die nicht allen eventuell erhobenen Ansprüchen an sprachliche Gestaltung etc. genügten, dies bleibt aber Spekulation. Ein gutes Lektorat hätte sicher hilfreich sein können, dies war bzw. wäre vermutlich Aufgabe Karl Seibolds gewesen. Weiter oben wurde bereits gemutmaßt, dass dieser offenbar weniger Zeit und Energie für die *Spiele und Feste der deutschen Schule* aufbringen konnte als die Herausgeber der anderen beiden Reihen. Dies würde auch die zum Teil eher geringe sprachliche Qualität der veröffentlichten Stücke erklären.

Ein Teil der untersuchten Stücke beruht auf Vorlagen. Am häufigsten sind hierbei – reihenübergreifend – Märchenstoffe zu nennen. Neben Grimm'schen Märchen dienten auch Märchen von Hans Christian Andersen und vereinzelt Märchen aus der Sammlung von Ludwig

¹⁶ Herr Griesgram und Frau Musika (Heft 9) in Knittelversen.

Bechstein¹⁷, Volksmärchen¹⁸ oder ausländische Märchen¹⁹ als Grundlage. Auch Sagenstoffe lieferten Vorlagen für einzelne Stücke, ebenso in Einzelfällen literarische Texte.²⁰ Hinsichtlich der Märchenspiele gibt es eine untersuchenswerte, von Schelling aufgestellte These. Diese besagt, dass ab 1939/40 „in den offiziellen Laienspielreihen [...] fast ausschließlich Bearbeitungen von Märchen und Sagen“²¹ erschienen seien. Diese Stoffe hätten das vorherrschende Bedürfnis nach Zerstreuung und Unterhaltung besser erfüllen können als patriotische, weihevollere Festspiele. Durch den neuen Anspruch auf Unterhaltung statt Verkündung nationalsozialistischen Gedankenguts sei es zu einer „Entpolitisierung des Laienspiels sowie einer Reduzierung des Spiels auf volkstümliche Stoffe und herkömmliche Spielformen“²² gekommen. Schellings Einschätzung, dass im Krieg der Unterhaltung und Zerstreuung eine besondere Bedeutung beikamen, wird auch von Aussagen Gudrun Wilckes unterstützt, die über ihre Erfahrungen als Mitglied einer HJ-Spielschar berichtet:

In der HJ-Sing- und Spielschar, der ich 1943/44 angehörte, spielte unsere kleine Theatergruppe - ich schaute nur zu, denn ich war Mitglied des Chors - Hans Sachs-Schwänke. Sie waren spannend, leicht verständlich und erheiterten: genau das Richtige für Säle voller Soldaten aller Alters- und Bildungsschichten, die ihre körperlichen und seelischen Schmerzen, ihre düsteren Fronterlebnisse, später auch die deprimierende Atmosphäre des fast ununterbrochenen Rückzugs für eine Weile vergessen sollten. [...] Ich erinnere mich, dass zu unseren Lazarett-Veranstaltungsprogrammen seine beiden Schwänke DAS KÄLBERBRÜTEN und DER STUDENT IM PARADIES gehörten [Hervorhebungen im Original, B.K.].²³

Wilcke bezieht sich allerdings auf aufgeführte Stücke, nicht auf die Texte, die während des Krieges veröffentlicht wurden.

¹⁷ Magiera, Georg Adalbert: Das Hasenhüten (1941) (= *Spiele der deutschen Jugend* 25).

¹⁸ Koll, Kilian: Der Birkenzweig (1939) (= *Spiele der deutschen Jugend* 21) beruht auf einem nicht näher genannten ostpreußischen Märchen. Schultze, Hermann: Frau Rumpentrumpfen (1943) (= *Spiele der deutschen Jugend* 30) auf einem Märchen aus Schleswig-Holstein.

¹⁹ Auf einem schwedischen Märchen basiert Schultze, Hermann: Die Schätze der (1939) (= *Spiele der deutschen Jugend* 20). Eventuell auf einem italienischen Volksmärchen beruht Luserke, Martin: Der Räuberjunge (1934) (= *Münchener Laienspiele* 116).

²⁰ Solche sind z.B. zu identifizieren für Colberg, Erich: Gudrun in der (1938). (*Münchener Laienspiele* 162) oder Kröger, Franz u. Günther Boehner: Peter Squenz (1936) (= *Spiele der deutschen Jugend* 7).

²¹ Schelling, Frauke: Vom Jugendspiel zum (Teil 2) (1997), S. 29.

²² Ebd.

²³ Wilcke, Gudrun: Die Kinder- und Jugendliteratur (2005), S. 62.

Überprüft man Schellings Aussage, dass ab 1940²⁴ hauptsächlich Märchenbearbeitungen erschienen seien, anhand der *Spiele der deutschen Jugend*, der *Spiele und Feste der deutschen Schule* und der *Münchener Laienspiele*, dann ergibt sich das folgende Bild: In den *Spielen der deutschen Jugend* erschien 1940 ein Märchenstück, in diesem Jahr wurde in der Reihe kein weiteres Stück veröffentlicht. 1941 erschienen zwei, 1942 vier Märchenstücke und ein auf einer Sage basierendes Stück (*Brunhild*). Die übrigen in diesen zwei Jahren erschienenen Stücke waren mit *Der Diamant* (Heft 32) ein Schwankspiel und mit *Des Teufels Spießgesellen* (Heft 27) ein Jungenspiel, das davon handelt, wie ein Schmied sich gegen den Teufel und dessen „Spießgesellen“ zur Wehr setzt, und auch als unterhaltendes Stück zu verstehen ist. Im Jahr 1943 war eines von zwei veröffentlichten Stücken ein Märchenstück, das andere ein Schwankspiel. 1944 wurde mit *Der geläuterte Esel* (Heft 36) ein weiteres lustiges Spiel herausgegeben, 1945 mit *Die vergessene Braut* (Heft 37) ein Märchenstück. Sprechchor- oder Feierspiele erschienen in dieser Reihe im fraglichen Zeitraum also nicht, allerdings machen diese auch vor 1940 nur einen sehr geringen Anteil der veröffentlichten Stücke aus.²⁵ In den *Spielen und Festen der deutschen Jugend* wurden während des Krieges insgesamt nur zwei Stücke veröffentlicht, ein Stück für eine Schulentlassungsfeier und, mit *Gold und Brot* (Heft 13), ein im Untertitel *Mahnspiel* genanntes Stück, in dem es um den Wert des Brotes und die Verführung eines Mannes durch Gold geht. Diese beiden Stücke entsprechen also nicht dem, was Schelling als typische Spiele für die Kriegszeit ausmacht. In den *Münchener Laienspielen* wurden während des Krieges nur noch wenige Stücke erstmals veröffentlicht, darunter nur eines für Jugendliche. Einige Kinder- und Jugendtheaterstücke erschienen zudem in höheren Auflagen. Zu letzterer Gruppe gehören *Schneewittchen* (Heft 128), *Eine Spitzbubenkomödie* (Heft 47) und *Die zertanzten Schuhe* (Heft 167). Neu erschien lediglich ein Stück, *Die goldenen Träume* (Heft 175). Bei allen in der Kriegszeit in dieser Reihe erschienenen Stücken handelt es sich also um Märchenspiele. Bei zwei der untersuchten Reihen bestätigt sich somit Schellings These, hier wurden hauptsächlich Märchenstücke veröffentlicht oder andere Spiele, die unterhaltenden oder zerstreuen Charakter haben. Auf Sagenstoffen basierende Stücke finden sich allerdings – bis auf eine Ausnahme – nicht. Die beiden in der dritten Reihe erschienenen Stücke stützen Schellings Behauptung nicht, es handelt sich aber, wie erwähnt, auch nur um zwei Stücke, so dass hierdurch die These nicht widerlegt werden kann. Insgesamt erschienen während der Kriegszeit in den *Spielen und Festen der deutschen Schule* und den *Münchener Laienspielen* allerdings so wenige Stücke, dass die

²⁴ Da der Krieg erst am 1. September 1939 begann, dürften die meisten in diesem Jahr erschienenen Stücke vor diesem Datum veröffentlicht worden sein bzw. vor diesem Datum verfasst worden sein.

²⁵ Feierspiele sind nur unter den ersten Bänden der Reihe zu finden: *Ewiges Volk* (Heft 3), *Die Söhne* (Heft 6) und *Der Kommandant* (Heft 15).

Ergebnisse nicht aussagekräftig genug sind. Um die aufgestellte These also mit verlässlicheren Zahlen zu be- oder widerlegen sollten noch weitere Spielreihen untersucht werden.²⁶

Thematisch zeigt sich in den drei untersuchten Spielreihen eine große Bandbreite, von Reihe zu Reihe lassen sich dabei Unterschiede in der Schwerpunktsetzung (manche Themenbereiche sind nur in einer Reihe zu erkennen), aber auch Gemeinsamkeiten feststellen. Die genauen Themenschwerpunkte der Reihen sind den jeweiligen Kapiteln zu entnehmen, hier soll es darum gehen, welche Übereinstimmungen und auffälligen Unterschiede es hinsichtlich der Themen zwischen den Reihen gibt. An erster Stelle der Gemeinsamkeiten ist der Themenbereich ‚Volkstum‘ oder ‚Volksgemeinschaft‘ zu nennen, zu dem sich in allen drei Reihen Stücke finden und der mit hoher Wahrscheinlichkeit auch im Kinder- und Jugendtheater des ‚Dritten Reichs‘ im Allgemeinen von großer Bedeutung war. Aspekte wie Kameradschaft, Zusammenhalt, Gemeinschaft (auf Ebene von Volk und Reich oder innerhalb kleinerer Gruppen) werden in den drei ausgewählten Reihen immer wieder aufgegriffen. Im Fokus steht oft die Position oder Aufgabe der deutschen Jugend innerhalb des Volkes. Dieses Thema bzw. das Thema Volk im Allgemeinen wird auf unterschiedliche Art und Weise behandelt, teils in Feierspielen, Sprechchorstücken oder Fahnenaufmärschen, teils aber auch in Stücken mit dramatischer Handlung. Vorherrschend sind dabei jedoch eher ernste Spiele, in Schwänken wird dieses Thema nicht behandelt. Formationen der Hitlerjugend tauchen, als Figuren des Stückes, hauptsächlich in einigen *Münchener Laienspielen* auf, darunter zweimal auch eine BDM-Formation. In keinem der vom NSLB herausgegebenen Stücke und in lediglich einem der von der RJF herausgegebenen Stücke tauchen Verbände der HJ, des DJ und des BDM auf.²⁷ Für diese auf den ersten Blick vermeintlich erstaunliche Tatsache lassen sich plausible Erklärungen finden. Im Falle der *Spiele und Feste der deutschen Schule* sollte vermutlich keine ‚Werbung‘ für die HJ gemacht werden. Schule und HJ befanden sich in einer Konkurrenzsituation im Einfluss auf das Leben von Kindern und Jugendlichen, daher ist es verständlich, dass der NSLB keine Stücke veröffentlichte, die beispielsweise die Aktivitäten einer HJ-Gliederung zeigen oder die Bedeutung der HJ innerhalb der ‚Volksgemeinschaft‘ thematisieren bzw. hervorheben. Schulalltag wird jedoch ebenfalls nicht gezeigt, möglicherweise galt dies nicht als ansprechendes Thema für ein Stück. Im Falle der *Spiele der deutschen Jugend* mag es verwundern, dass es hier nicht mehr Stücke gab, die die HJ in den Mittelpunkt rücken. Es ist jedoch zu vermuten, dass die Reihe sich gerade dadurch von anderen Publikationen abheben sollte und konnte, die ihre tatsächliche oder vermeintliche Nähe zum

²⁶ Schelling hat mit hoher Wahrscheinlichkeit die *Spiele der deutschen Jugend* berücksichtigt, welche Reihen sie sonst noch als Grundlage ihrer These untersuchte, ist nicht nachzuvollziehen.

²⁷ In Brockmeier, Wolfram: *Ewiges Volk* (1936) (= *Spiele der deutschen Jugend* 3)

Nationalsozialismus durch plakative Elemente wie das Auftreten von HJ, BDM oder anderen NS-Organisationen oder das ausdrückliche Referieren auf Adolf Hitler unter Beweis stellen wollten.²⁸ Ein derartiges Vorgehen war im Falle der *Spiele der deutschen Jugend* nicht nötig. Da es sich um die Spielreihe der RJF handelte, stand ihre grundsätzliche Regimetreue nicht zur Debatte. Bei den *Münchener Laienspielen*, die nicht von einer NS-Organisation herausgegeben wurden, stellte sich dies jedoch anders dar. In ihrem Fall war es, wie weiter oben schon ausgeführt wurde, sicher beabsichtigt, mit verschiedenen Stücken unmissverständlich Nähe zum NS-Regime und dessen Überzeugungen zu zeigen.

Eine Besonderheit der Zugehörigkeit zur ‚Volksgemeinschaft‘, nämlich der Fall der Auslands- oder Grenzlanddeutschen, wird sowohl in den *Spielen der deutschen Jugend* als auch in den *Münchener Laienspielen* in einigen Stücken thematisiert. Das Thema ‚Volkstum‘ wird in den *Spielen der deutschen Jugend* zudem noch um einen Aspekt erweitert, der in den anderen beiden Reihen nicht oder doch deutlich weniger thematisiert wird, nämlich um das Thema ‚Bauerntum‘. Neun der Stücke sind in einem bäuerlichen Milieu angesiedelt oder rücken eine oder mehrere bäuerliche Figuren in den Mittelpunkt. Das Bauerntum wird dabei stets positiv dargestellt, seine Bedeutung für die ‚Volksgemeinschaft‘ wird betont. Auch sind viele Stücke nach Aussagen in den Vorworten für Dorfgemeinschaftsabende gedacht, also für die Kulturarbeit auf dem Land. Die besondere Wertschätzung, die dem Bauerntum in den *Spielen der deutschen Jugend* beigemessen wird, entspricht der Bedeutung, die ihm ab 1937/38 in der Arbeit der HJ zukam. Ab dieser Zeit entwickelte sich die „Arbeit aufs Land“²⁹ der HJ in drei Hauptbereichen. Neben der Beschäftigung mit der Landjugend als sozialer Gruppe standen die Organisation von Hilfsmaßnahmen für die deutsche Landwirtschaft und agrarpolitische Maßnahmen wie Arbeitsdienst auf dem Land, Landdienst oder das HJ-Landjahr. Die ökonomisch motivierten Hauptaspekte der NS-Agrarpolitik, die auch die Arbeit der HJ maßgeblich bestimmten, wurden von ideologischen „an ‚Blut und Boden‘ orientierten Argumentationen überlagert [...], in denen der ‚Bauernstand‘ oder das ‚Bauerntum‘ als wiederherzustellender Ur- oder Idealzustand und als eigentliche völkisch-ökonomische Lebensgrundlage der Deutschen erschienen [...].“³⁰ In den *Spielen und Festen der deutschen Schule* wird Bauerntum indirekt in zwei Stücken thematisiert, in denen es um die Bedeutung des Brotes geht,

²⁸ Es seien zwei Beispiele für die genannte Praxis genannt: Golke, Georg: Hitlerjugend marschiert! Ein Spiel für die Hitlerjugend in 1 Aufzug. Leipzig: Conrad Glaser o. J. [1933] (=Deutsche Spiele 4); Witzmann, Conrad: Arbeit und Ehre. Ein vaterländisches Volksstück aus unseren Tagen in 1 Vorspiel und 1 Aufzug. Leipzig: Conrad Glaser o. J. [1933] (=Deutsche Spiele 2). In letzterem Stück lobt der Autor Hitler in seinem Vorwort. Auch im Stücktext äußern sich verschiedene Personen wiederholt positiv über Hitler und z.B. seine Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen durch den Bau der Autobahnen oder die vermeintliche Überwindung von Standesdünkeln und Klassenschranken.

²⁹ Buddrus, Michael: Totale Erziehung für (Teil 2) (2003), S. 651.

³⁰ Ebd.

dessen Wert höher als der von Gold eingeschätzt wird. Auch in den *Münchener Laienspielen* tauchen, vor allem in den Märchenspielen, aber auch in Feierspielen, Bauern auf. In letzteren sind sie, mit Arbeitern, Soldaten u.a., essentielle Bestandteile der deutschen ‚Volksgemeinschaft‘, werden aber nicht in besonderer Weise herausgehoben. In den zahlreichen in dieser Reihe erschienenen Märchenspielen gibt es keine Verherrlichung des Bauerntums, anders als in einigen Märchenstücken unter den *Spiele der deutschen Jugend*. Im Mittelpunkt stehen Bauern und ihre Bedeutung innerhalb der *Münchener Laienspiele* nur in Stücken, die für erwachsene Laienspieler gedacht waren.³¹

Weihnachten ist in zwei der behandelten Spielreihen ein Thema, allerdings in unterschiedlicher Ausprägung.³² Während in zwei Stücken der *Münchener Laienspiele* tatsächlich das christliche Weihnachtsfest gemeint ist, beschäftigen sich vier der *Spiele und Feste der deutschen Jugend* mit einem nicht christlich verstandenen Weihnachten: Mittwinter oder dem Lichterfest. Dadurch entsteht eine deutliche Abgrenzung vom christlichen Glauben und christlicher Tradition, das Weihnachtsfest wird umgedeutet. Dass sogar vier Stücke (von nur 13 in dieser Spielreihe) sich mit diesem Thema beschäftigen, liegt sicher daran, dass Alternativen zu christlichen Weihnachtsstücken für den schulischen Rahmen benötigt wurden, in dem Weihnachten ein wichtiger Anlass für Theateraufführungen war. Weihnachten konnte nicht einfach ‚abgeschafft‘ werden. Dass das christliche Weihnachtsfest seine Bedeutung behielt, zeigen auch die in den *Münchener Laienspielen* veröffentlichten Krippen- und Weihnachtsspiele. Neben den zwei genannten für Kinder gab es solche für erwachsene Spieler, die sowohl in der Zeit der Weimarer Republik als auch im ‚Dritten Reich‘ erschienen. Die Reihe *Münchener Laienspiele* ist die einzige der drei, in der religiöse Stücke veröffentlicht wurden. Die beiden von NS-Organisationen verantworteten Reihen zeigen sich als nichtreligiös. Es darf angenommen werden, dass christlich-religiöse Stücke im ‚Dritten Reich‘ zwar erscheinen durften (darauf wies schon Hopster hin³³), dies aber hauptsächlich in Reihen geschah, zu deren Identität oder Tradition auch christliche Stücke gehörten und keinesfalls in solchen, die von NS-Organisationen oder dem Nationalsozialismus besonders nahestehenden Verlagen herausgegeben wurden. Ein komplettes Verbot religiöser Stücke –

³¹ Wie etwa Zimmer, Otto: Der Erbhof. Ein Bauernspiel. Mit einer Liedbeilage von Heribert Grüger. 2., neubearbeitete Ausgabe. 3. und 4. Tausend. München: Christian Kaiser 1938 (=Münchener Laienspiele 131). Oder Bauer, Erich: Saat und Ernte. Ein Spiel vom deutschen Bauerntum. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 115).

³² *Die drei Waldfrauen* von Ria Bade (Heft 23 der *Spiele der deutschen Jugend*) ist zwar als *Ein Spiel zur Weihnachtszeit* untertitelt. Weihnachten ist jedoch nicht Thema des Stückes, weder das christliche Fest noch das nationalsozialistische Julfest. Einziger Hinweis auf die Weihnachtszeit ist, dass es im Winter spielt.

³³ Vgl. Hopster, Norbert: Fest und Feier (2005), Sp. 659-660.

sowohl im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters wie auch im Erwachsenenbereich – gab es nicht und hätte sich vermutlich auch nicht durchsetzen lassen.

Antisemitismus konnte in expliziter Ausformung – also z.B. durch die negative Darstellung jüdischer Figuren oder durch antisemitische Äußerungen von Figuren – nur in einigen Stücken³⁴ nachgewiesen werden. In keiner der drei Reihen war Antisemitismus das herausstechende Thema. In den *Spiele der deutschen Jugend* lassen sich etwas mehr explizit antisemitische Stücke finden als in den anderen beiden, aber auch hier ist das Thema nicht dominierend. Das möglicherweise kommerziell erfolgreichste unter den untersuchten Stücken mit deutlich antisemitischen Anteilen, *Blut und Liebe* von Martin Luserke (Heft 9 der *Münchener Laienspiele*), entstand bereits deutlich vor 1933 und wurde in mehreren Auflagen veröffentlicht. Das lässt zum einen auf die besondere Beliebtheit dieses Stücks schließen, dass neben der überzogen negativ gezeichneten Figur des Juden viele weitere groteske Figuren und komische Momente zu bieten hat. Zum anderen lässt sich aber auch vermuten, dass ähnliche Stücke, also wirkungsvoll gebaute Grotesken oder Komödien mit deutlich antisemitischem Zug, nicht häufig zu finden waren und es daher nicht viel Konkurrenz für *Blut und Liebe* gab. Insgesamt kann mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden, dass offener Antisemitismus in Stücken für Kinder und Jugendliche im ‚Dritten Reich‘ nur gelegentlich zu finden ist. Jedoch lassen sich, wie in den einzelnen Kapiteln jeweils ausgeführt wurde, auch in den Stücken, die das deutsche Volk und seine ‚Volksgemeinschaft‘ in den Fokus rücken, exkludierende Tendenzen erkennen. Wer nicht ‚deutscher Rasse‘ war, konnte in den Augen der Nationalsozialisten dieser Gemeinschaft nicht angehören, so dass Juden (und andere ‚Nicht-Arier‘) davon ausgeschlossen waren. Diese Sicht auf die Welt wurde durch viele der veröffentlichten Kinder- und Jugendtheaterstücke aufgegriffen und bestätigt.

Es gibt unter den untersuchten Stücken nur wenige, die sich mit konkreten politischen und gesellschaftlichen Ereignissen oder Zuständen bzw. der Kritik daran beschäftigen. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang zwei *Spiele der deutschen Jugend*, *Das große Zeittheater* (Heft 1) und *Zirkus Freimaurlitus* (Heft 4), sowie, aus der Reihe *Münchener Laienspiele*, das Stück *Hitlerjungens im Kampf* (Heft 98). Politisches wird eher abstrakt oder allgemein thematisiert, so durch die wiederholte Verherrlichung des Bauerntums in den *Spiele der deutschen Jugend* oder die Betonung der Bedeutung der ‚Volksgemeinschaft‘ in allen drei Reihen. Eine Problematisierung oder bloße Darstellung realistischer Lebensumstände der Kinder und Jugendlichen erfolgt in keiner der Reihen, auch und vor allem nicht in den Stücken, die während der Kriegszeit veröffentlicht wurden. Väter, die

³⁴ In sechs *Spiele der deutschen Jugend*, in einem der *Spiele und Feste der deutschen Jugend* und in zwei *Münchener Laienspielen*.

aufgrund von Kriegseinsätzen abwesend sind, Rationierung von Lebensmitteln und anderen Dingen des alltäglichen Bedarfs, Luftschutzalarm, Kinderlandverschickung, Heranziehung von Jungen und Mädchen zu besonderen Dienstaufgaben im Luftschutz u. ä. sind keine Themen, die in den untersuchten Spielreihen behandelt werden. Gefühle wie Angst, Sorge oder Ungewissheit finden keinen Ausdruck und kein Ventil. Die Stücke liefern keine Erklärungsmuster für Vorgänge, die Kindern möglicherweise unverständlich sind, und somit auch keine Bewältigungsstrategien. Diese Beobachtung dürfte auf das Kinder- und Jugendtheater des ‚Dritten Reichs‘ im Allgemeinen zutreffen.

Möchte man die auffälligsten Charakteristika der einzelnen Reihen pointiert zusammenfassen, so ließen sich folgende Aussagen formulieren: Von den untersuchten Spielreihen sind die *Spiele der deutschen Jugend* diejenige, die ‚am antisemitischsten‘ ausgelegt ist. Ein besonders starker Fokus liegt auf der positiven Darstellung des Bauertums. Die sprachliche Gestaltung der Stücke ist vielgestaltig, die Form korrespondiert häufig mit inhaltlichen Aspekten oder Entwicklungen. Die in der Reihe *Spiele und Feste der deutschen Schule* enthaltenen Stücke sind hauptsächlich für den schulischen Kontext gedacht, ein merklicher Schwerpunkt liegt auf dem entchristlichten Weihnachtsfest. Die sprachliche Gestaltung der Stücke in dieser Reihe ist weniger ausgefeilt als in den anderen beiden Reihen. Die *Münchener Laienspiele* sind die einzige der drei Reihen, in der auch religiöse Stücke veröffentlicht wurden. Sie ist auch die einzige, in der Stücke erschienen, die sich an Kinder im Alter von unter 10 Jahren richten. Da auch Texte für erwachsene Laienspieler veröffentlicht wurden, haben die *Münchener Laienspiele* die altersmäßig am breitesten aufgestellte Spieler-Zielgruppe. Sie sind die Reihe, die einerseits am weitesten vom NS-Regime entfernt zu sein scheint, andererseits aber die, in der Formationen von HJ, BDM etc. am häufigsten in Stücken auftreten. So sollte Nähe zum und Übereinstimmung mit dem NS-Regime und -Gedankengut demonstriert werden. Auch die am stärksten ins Auge stechenden Gemeinsamkeiten zwischen den drei untersuchten Reihen lassen sich verkürzt zusammenfassen. Musik spielt in allen drei Reihen als Element der Stücke eine große Rolle und wird auf vielfältige Weise eingesetzt. Die Themenbereiche ‚Volksgemeinschaft‘, ‚Volkstum‘ und ‚deutsches Reich‘ sind in allen Reihen vertreten, sie scheinen insgesamt ein verbreitetes, wenn nicht gar vorherrschendes Thema in der Spielliteratur für Kinder und Jugendliche gewesen zu sein. So sollte die Identifizierung mit ebendieser ‚Volksgemeinschaft‘ gestärkt werden. Die Texte für das Spiel der Kinder und Jugendlichen sind in vielen Fällen als ein Instrument zur Verbreitung wesentlicher nationalsozialistischer Ideologeme zu betrachten. Diese konnten und sollten durch die Beschäftigung mit ihnen in der Erarbeitung und Aufführung der Stücke sicherlich in anderer Weise aufgenommen und verinnerlicht werden als durch ideologische Schulung durch Vorträge etc.

Hierbei spielte die bereits erwähnte vielfach eingesetzte Musik eine unterstützende Rolle, durch den Inhalt der in die Stücke integrierten Lieder, durch die emotionalisierende, Atmosphäre schaffende Wirkung von Instrumentalmusik oder durch die Stiftung von Gemeinschafts- und Gruppengefühl durch gemeinsames Singen, zu welchem in einigen Stücken auch das Publikum aufgefordert wird. Dieses, das aus Gleichaltrigen oder Jüngeren, aber auch aus Eltern, einer Dorfgemeinschaft etc. bestehen konnte, sollte, ebenso wie die Spieler, nationalsozialistische Ideologeme aufnehmen und von den Stücken, denen somit eine propagandistische Funktion zukommen konnte, in der richtigen Art und Weise beeinflusst oder in bestehenden Einstellungen bestärkt werden. Diese intendierte ideologisch-propagandistische Funktion ist nicht für alle, aber für viele der Kinder- und Jugendspiele anzunehmen.

7.2 Ausblick

Die Arbeit an den untersuchten Spielreihen und die erarbeiteten Ergebnisse bieten Anknüpfungspunkte für unterschiedlichste weitergehende Fragestellungen und Untersuchungsaspekte. Anschließend an die Feststellung, dass Kinder- und Jugendtheaterstücken (auch) eine propagandistische Funktion zukommen konnte, ergibt sich die Frage danach, welche Stücke HJ-Spielscharen oder Schulklassen im ‚Dritten Reich‘ tatsächlich zur Aufführung brachten und vor welchem Publikum. Ein Ausgangspunkt für die Beantwortung könnten beispielsweise Hefte der Zeitschrift *Die Spielschar* sein. In diesen werden gelegentlich Aufführungen durch HJ-Spielscharen erwähnt, beispielsweise in der Rubrik *Kulturelle Umschau*. Für den Bereich Schule könnten vom NSLB herausgegebene Zeitschriften möglicherweise erste Anhaltspunkte liefern. Möglich wäre auch, sich einzelne Spielscharen, deren Existenz bekannt ist, auszuwählen und durch Recherche in örtlichen Archiven oder durch Berichte in der lokalen Presse zu versuchen, Aufführungen dieser Gruppen nachzuvollziehen. Ähnliches ließe sich auch für Schulen durchführen. Hier würden sich z.B. Schulen anbieten, an denen einige der in dieser Arbeit untersuchten Stücke erarbeitet und uraufgeführt wurden, denn an diesen Einrichtungen ist eine aktive Theaterarbeit zumindest zu vermuten. Eine andere Möglichkeit, um Aussagen über aufgeführte Stücke zu erhalten, wären Archive der entsprechenden Verlage, sofern diese erhalten sind bzw. entsprechendes Material (Abrechnungsunterlagen etc.) überhaupt aufbewahrt wurde. Die Beantwortung der Frage nach den tatsächlich aufgeführten Stücken, den aufführenden Gruppen und dem jeweiligen Publikum würde in jedem Fall kleinteilige und umfangreiche Recherchearbeiten in Archiven voraussetzen.

Im Teilkapitel 7.1 wurde auch auf die These eingegangen, dass während des Krieges hauptsächlich Stücke veröffentlicht wurden, die auf Märchen- oder Sagenvorlagen beruhen. Für Märchen konnte

dies ansatzweise bestätigt werden, für Sagen nicht. Insgesamt war die zur Verfügung stehende Textbasis zu gering, da in zwei der drei untersuchten Spielreihen während des Zweiten Weltkriegs nur sehr wenige Stücke erschienen. Hier wäre also die Einbeziehung weiterer Stücke oder Spielreihen nötig, um eine valide Aussage treffen zu können.

In der vorliegenden Arbeit wurden nur drei Spielreihen untersucht. Fallstudien zu anderen Spielreihen wären möglich, durch diese könnten die von mir erarbeiteten Ergebnisse z.B. zu vorherrschenden Themenschwerpunkten, der niedrigeren Anzahl von Stücken für Kinder im Vergleich zu der für Jugendliche oder zum auffällig häufigen Einsatz von Musik in Stücken überprüft werden. Als Untersuchungsgegenstände würden sich z.B. folgende Reihen anbieten: *Deutsche Spiele* (Verlag Conrad Glaser), *Norddeutsche Kinderspiele* (Verlag Eduard Bloch) oder die *Spiele der Jugend- und Laienbühne* (Verlag Ludwig Voggenreiter). Eine Möglichkeit, um punktuell Vergleiche zwischen den Veröffentlichungen verschiedener Verlage bzw. in verschiedenen Spielreihen anstellen zu können und so Erkenntnisse über Divergenzen und Gemeinsamkeiten zu erhalten, könnte sein, Stücke, die auf der gleichen Vorlage beruhen, zu untersuchen. Durch die Betrachtung der unterschiedlichen Umsetzung ein- und desselben Märchen- oder Sagenstoffes, historischen Ereignisses etc. ließen sich Schwerpunktsetzungen in sprachlich-gestalterischer, dramaturgischer und thematischer Hinsicht sichtbar machen. Um Entwicklungslinien, Kontinuitäten oder Brüche im Kinder- und Jugendtheater des ‚Dritten Reichs‘ im Vergleich zu dem der Weimarer Republik aufzuspüren, müssten die im Rahmen dieser Dissertation gemachten Beobachtungen zur sprachlichen Gestaltung der Figurenrede, zum Aufbau der Stücke, zu Themen etc. mit entsprechenden Feststellungen zu Kinder- und Jugendtheaterstücken aus der Zeit der Weimarer Republik verglichen werden. Hierzu liegen jedoch keine Erkenntnisse vor. Wolfersdorf versucht zwar 1962 *Stilformen des Laienspiels* aufzuzeigen, arbeitet im kurzen Kapitel *Die Stilelemente des zweckbestimmten Laienspiels* aber nur oberflächlich mit einzelnen kurzen Textzitatzen und einer nicht nachvollziehbaren oder begründeten Auswahl derselben bzw. der überhaupt berücksichtigten Texte.³⁵ Um eine Vergleichsfolie zu haben, wäre also zunächst eine intensive Beschäftigung mit geeigneten Stücken vonnöten. Neben dem Laienspiel der Weimarer Republik ist die weitere Entwicklung des Laienspiels bzw. des Kinder- und Jugendtheaters in der Bundesrepublik und der DDR ein mögliches Forschungsfeld, das teilweise an die hier erarbeiteten Ergebnisse anschließen könnte. Hier gälte es z.B. nicht nur nach neuen Entwicklungen zu suchen, sondern auch nach Kontinuitäten, z.B. hinsichtlich der veröffentlichten Texte, aber auch der maßgeblichen Akteure, namentlich Verleger, Herausgeber und Autoren.

³⁵ Vgl. Wolfersdorf, Peter: *Stilformen des Laienspiels* (1962), S. 111–117.

Im Rahmen der Untersuchung der drei Spielreihen wurde deutlich, dass einzelne Autoren eine große Anzahl von Spieltexten für Kinder und Jugendliche veröffentlichten, es über sie und ihr literarisches Werk aber nur wenige gesicherte und nachprüfbare Erkenntnisse gibt. Besonders Erich Colberg hat sich als vielschreibender und vielveröffentlichter Autor erwiesen. Er veröffentlichte nicht nur in den drei untersuchten Reihen Stücke, sondern auch in anderen Reihen und bei anderen Verlagen. Darunter finden sich Spiele für Jungen wie für Mädchen unterschiedlichen Alters, Stücke, die in Zusammenarbeit mit Schülern entstanden sowie solche, für die das nicht der Fall ist, Feierspiele und Märchenstücke. Welche Schwerpunkte er dabei setzt, ob sich ein bestimmter Stil erkennen lässt und ob sich Stoffauswahl, Stil etc. während des ‚Dritten Reichs‘ und danach verändern – diese Fragen könnte eine Untersuchung seines Gesamtwerks beantworten. Anhand seines Beispiels könnten sich möglicherweise Entwicklungen innerhalb des Laienspiels nachvollziehen lassen, aber auch die verpasste Chance eines kompletten Neuanfangs nach 1945.

Auch ein Anknüpfen an weitere aktuelle Forschung zur Kinder- und Jugendliteratur zwischen 1933 und 1945 wäre im Bereich der Kinder- und Jugendtheaterforschung möglich. Wie Julia Benner in *Federkrieg. Kinder- und Jugendliteratur gegen den Nationalsozialismus 1933 – 1945* kontrafaschistische Kinder- und Jugendbücher untersucht, könnten Kinder- und Jugendtheaterstücken erforscht werden, die sich implizit, explizit oder camouffiert gegen den Nationalsozialismus wenden. Ob sich eine derartige Untersuchung, wie die vorliegende, auf schriftlich fixierte Texte konzentriert oder auch die Aufführungsgeschichte der entsprechenden Stücke – außerhalb und womöglich innerhalb Deutschlands – einbezieht, wäre nach Quellenlage und auch nach der Menge der überhaupt zum Untersuchungsgegenstand zu zählenden Stücke zu entscheiden.

8. ANHANG

8.1 Übersicht über die untersuchten Spielreihen

Im Folgenden werden die in den jeweiligen Spielreihen erschienenen Stücke in der Reihenfolge der Heftnummern (nicht alphabetisch) aufgeführt. Die *Spiele der deutschen Jugend* und die *Spiele und Feste der deutschen Schule* werden vollständig aufgeführt. Aus der Reihe *Münchener Laienspiele* werden nur diejenigen Titel genannt, die in die Untersuchung in Kapitel 6 einbezogen wurden. Hier werden jeweils alle bekannten Auflagen bis 1945 angegeben.

8.1.1 Spiele der deutschen Jugend

- Heft 1: Colberg, Erich: Das große Zeittheater. Die tragische Geschichte vom gutmütigen Hansel. Lieder von Gerhard Nowotny. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1936].
- Heft 2: Olfers, Hedwig von: Goldmarie und Pechmarie. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1936].
- Heft 3: Brockmeier, Wolfram: Ewiges Volk. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1936?].
- Heft 4: o. A.: Zirkus Freimauritius. Ein politisches Spiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1936].
- Heft 4 (neue Version): o. A.: Zirkus Freimauritius. Ein politisches Spiel. Neu bearbeitet von Siegfried Raeck. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1937].
- Heft 5: Sand, Trude: Die Jungen vom Steilen Hang. Zeitstück der Jugend. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1936].
- Heft 6: Colberg, Erich: Die Söhne. Ein Spiel um die Mutter. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1936? 1937?].
- Heft 7: Kröger, Franz u. Günther Boehnert: Peter Squenz. Ein Rüpelspiel. Sehr frei nach Shakespeare und Gryphius. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1936].
- Heft 8: Seidat, Oskar: Hans mit der Flöte. Ein Spiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1937].
- Heft 9: Olfers, Hedwig von: Die Gänsemagd. Ein Märchenspiel. Musik von Walter Gunia. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1937].
- Heft 10: Seidat, Oskar: Betrogene Betrüger. Ein heiteres Schelmenspiel in 2 Bildern. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1937].
- Heft 11: Behrendt, Fritz: Das böse Gewissen. Ein Spiel für Jungen. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1937].
- Heft 12: Colberg, Erich: Fahrt nach China. Ein lustiges Jungenspiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1937].
- Heft 13: Seidat, Oskar: Laterna magica oder Die zaubernde Laterne. Ein heiteres Spiel um Licht und Schatten. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1937].
- Heft 14: Briese, Herbert: Das Spiel vom klugen Bauersmann. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1938].
- Heft 15: Colberg, Erich: Der Kommandant. Ein heldisches Spiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1938].
- Heft 16: Grahl, Heinrich: Leierkastenkomödie. Ein lustiges Spiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1939].
- Heft 17: Simon, Martin: Gericht des Volkes. Ein Feierspiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1939].
- Heft 18: Colberg, Erich: Hagen. Ein feierliches Spiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1938 oder 1939].
- Heft 19: Scheu, Hans: Die Erfindung. Ein lustiges Spiel für große und kleine Jungs. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1939].

- Heft 20: Schultze, Hermann: Die Schätze der Hexe. Ein Bewegungs-Märchenspiel nach dem Märchen aus dem Schwedischen „Der Knabe und die Schätze der Hexe“. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1939].
- Heft 21: Koll, Kilian: Der Birkenzweig. Lieder von Walter Gunia. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1939].
- Heft 22: Lorenz, Franz: Landgraf werde hart. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1939].
- Heft 23: Bade, Ria: Die drei Waldfrauen. Ein Spiel zur Weihnachtszeit nach dem Grimmschen Märchen „Die drei Männlein im Walde“. Die Musik zu dem Spiel schrieb Heinrich Brühl. Leipzig: Arwed Strauch o.J. [1939].
- Heft 24: Kramer, Hertha: Die Mutter. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1940].
- Heft 25: Magiera, Georg Adalbert: Das Hasenhüten. Ein fröhliches Märchenspiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1941].
- Heft 26: Seidat, Oskar: Fiedel und Galgen. Ein heiter-besinnliches Jungenspiel nach Gebrüder Grimm (Der Jude im Dorn). Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1941].
- Heft 27: Sachse, Ulrich: Des Teufels Spießgesellen. Ein Jungenspiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1942].
- Heft 28: Colberg, Erich: Der Prinz im blauen Mantel. Ein fröhliches Mädchenspiel mit einem blauen Ball. Leipzig: Arwed Strauch o.J. [1942].
- Heft 29: Magiera, Georg Adalbert: Prinzessin Tausendschön. Ein Märchen. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1942].
- Heft 30: Schultze, Hermann: Frau Rumpentrumpen. Ein Spiel von den Schicksalsfrauen. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1943].
- Heft 31: Olfers, Hedwig von: Die Sehnsucht. Spiel für Jungen und Mädels. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1942].
- Heft 32: Schultze, Hermann: Der Diamant. Ein kleines Schwankspiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1943].
- Heft 33: Reinmüller, Lore: Rapunzel. Ein Märchenspiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1942].
- Heft 34: Colberg, Erich: Brunhild. Ein feierliches Spiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1942].
- Heft 35: Schultze, Hermann: Der Kaiser und die Banditen. Ein Spiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1943].
- Heft 36: Seidat, Oskar: Der geläuterte Esel. Ein lustiges Spiel. Vertonungen von Prof. Karl Seidelmann. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1944].
- Heft 37: Schultze, Hermann: Die vergessene Braut. Ein grosses dramatisches Spiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1945].

8.1.2 Spiele und Feste der deutschen Schule

- Heft 1: Gerstner, Hermann: Weihnachtliche Lichtfeier. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1937].
- Heft 2: Eckart, Walther: Deutsches Volk, du schaffst dich frei! Ein Mahnspiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1938].
- Heft 3: Bauer, Erich: Brüderchen und Schwesterchen. Ein schlichtes deutsches Märchenspiel nach Grimm. Leipzig: Arwed Strauch o. J.
- Heft 4: Wiemer, Rudolf Otto: Das Spiel vom treuen Eckart. Ein Weihepiel zur Schulentlassung. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1938].
- Heft 5: Fuchs, Helmut: Der Maien ist kommen. Ein fröhliches Spiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1938].
- Heft 6: Stolz, Paula: Mütter / Kinder / Puppen. Ein Spiel zum Muttertag. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1938].
- Heft 7: Eckart, Walther: Frau Holle, wir wecken dich wieder auf! Ein Mittwintermärchen. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1938].

- Heft 8: Colberg, Erich: Die goldene Jungfrau. Ein märchenhaftes Spiel nach einer alten Nordsee-Sage. Leipzig: Arwed Strauch o.J. [1939].
- Heft 9: Wiemer, Rudolf Otto: Herr Griesgram und Frau Musika. Ein Spiel zum Lobe der Musik. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1939].
- Heft 10: Bauer, Erich: Die Sterntaler. Ein weihnachtliches Märchenspiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1939].
- Heft 11: Eckart, Walther: Das Spiel von der Mittwinternacht. Ein Weihnachtsspiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1939].
- Heft 12: Schubert, Gerhard: Jugendleite. Eine Schulentlassungsfeier. Musik von Hermann Erdlen. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1940].
- Heft 13: Wiemer, Rudolf Otto: Gold und Brot. Ein Mahnspiel in zwei Handlungen. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1942].

8.1.3 Münchener Laienspiele

- Heft 5: Müller, Alwin: Das Spiel vom Sankt Georg. Erneuert von Alwin Müller. München: Christian Kaiser 1925. (Weitere bekannte Ausgabe: 3. Tausend 1931).
- Heft 9: Luserke, Martin: Blut und Liebe. Ein Ritter-Schauer-Drama. München: Christian Kaiser 1925. (Weitere bekannte Ausgaben: 3.-4. Tausend 1927; 5.-7. Tausend 1929/30; 8.-10. Tausend 1931; 15. – 18. Tausend 1936; 19. – 20. Tausend 1938. Alle: München: Christian Kaiser).
- Heft 10: Luserke, Martin: Das Abenteuer in Tongking. Ein Exotisches Spiel. München: Christian Kaiser 1925. (3. Aufl. 5. Tausend. 1933; 4. Aufl. 1936).
- Heft 11: Luserke, Martin: Der kupferne Aladin. Ein orientalisches-mystisches Spiel. München: Christian Kaiser 1925. (2. Aufl. 3. Tausend 1933).
- Heft 12: Luserke, Martin: B 7 Q 3.8 oder die Geheimnisse des Drei-Kontinente-Kraftwerks Mittelländisches Meer - Totes Meer. Eine telefonisch-tellurisch-technische Grotteske. München: Christian Kaiser 1925. (2. Aufl. 1927).
- Heft 17: Dietrich, Christof: Der Riese und der Hirtenknabe. Ein Spiel zum Georgstag. München: Christian Kaiser 1926 (2. Aufl. 1935).
- Heft 33: Luserke, Martin: Der unsichtbare Elefant. Ein Märchen-Lustspiel. München: Christian Kaiser 1927. (2. Aufl. 1936).
- Heft 34: Luserke, Martin: Der Brunnen If. Ein Zaubermärchen in sechs Bildern. München: Christian Kaiser 1927. (2. Aufl. 1936).
- Heft 40: Dietrich, Christof: Ein Frühlingspiel. München: Christian Kaiser 1928. (2. Aufl. 1936).
- Heft 45: Cordes, Margarethe: Die natürliche Nachtigall. Ein heiteres Spiel in sieben Bildern. München: Christian Kaiser 1928. (5. und 6. Tausend 1934; 4. Aufl. 1936; 5. Aufl. 1938).
- Heft 47: Cordes, Margarethe: Eine Spitzbubenkomödie. München: Christian Kaiser 1928. (6. und 7. Tausend 1935; 8.-10. Tausend 1937; Neuausgabe im Verlag Arwed Strauch, Leipzig o. J. [1941]).
- Heft 64: Colberg, Erich: König Winter. Ein Spiel für große Jungens. München: Christian Kaiser 1930. (3. und 4. Tausend 1934).
- Heft 71: Colberg, Erich: Nordpolfahrt. Ein abenteuerliches Spiel. München: Christian Kaiser 1931 (2. Aufl. 1935).
- Heft 76: Teich, Walther: Wir spielen. Neun kleine Spiele für Kinder. Zeichnungen von Maria Teich. München: Christian Kaiser 1931 (2. Aufl., 3. und 4. Tausend 1936).
- Heft 82: Pocci, Franz: Der gestiefelte Kater. Eine Märchenkomödie in acht Bildern. In der Überarbeitung von Karl Jacobs. München: Christian Kaiser 1932 (Neuausgabe im Verlag Arwed Strauch, Leipzig, o. J.).

- Heft 90: Colberg, Erich: Ein lustiges Stücklein vom Wolf und den sieben kleinen Zicklein. Ein Spiel für große Jungens, ihren kleinen Kameraden vorzuspielen. München: Christian Kaiser 1933 (2. Aufl. 1938).
- Heft 97: Altendorf, Werner: Trutz Teufel und Tod. Ein Spiel von Freiheit und Gesetz. München: Christian Kaiser 1934 (3. Aufl., 7.-9. Tausend 1935; 4. Aufl. 1936).
- Heft 98: Altendorf, Werner: Hitlerjungens im Kampf. Ein Spiel aus den Anfängen der Hitler-Jugend. München: Christian Kaiser 1934 (4.-6. Tausend 1934; weitere Aufl. 1938).
- Heft 99: Colberg, Erich: Das Musikantenmärchen. Ein fröhliches Liederspiel für große Jungen und Mädchen. Mit einer Musikbeilage von Heribert Grüger. München: Christian Kaiser 1934. (2. Aufl. 1938).
- Heft 102: Mund, Wilhelm Maria: Das Reich. Ein feierliches Chorspiel. München: Christian Kaiser 1934 (2. Aufl. 1935).
- Heft 103: Heise, Wilhelm: Im Waldhaus. Ein abenteuerliches Jungenspiel. München: Christian Kaiser 1934.
- Heft 104: Mund, Wilhelm Maria: Kolonnen marschier! Ein Streitgespräch. München: Christian Kaiser 1934.
- Heft 108: Linke, Johannes: Krippenspiel für Kinder. München: Christian Kaiser 1934 (3. und 4. Tausend 1935; 5. -7. Tausend 1936; 8.-10. Tausend 1937).
- Heft 111: Peuckert, Will-Erich: Heiliger Schwur. Eine volksdeutsche Feier. München: Christian Kaiser 1934.
- Heft 112: Schäfer, Robert: Gesang um Deutschland. Ein chorisches Spiel für volksdeutsche Feiern. München: Christian Kaiser 1934.
- Heft 114: Becker, Eva: Alt und Jung - und ewiges Deutschland. Ein chorisches Frauenspiel. München: Christian Kaiser 1934.
- Heft 116: Luserke, Martin: Der Räuberjunge. Ein wildromantisches Spiel. München: Christian Kaiser 1934.
- Heft 118: Colberg, Erich: Hoch lebe die Seeräuberei! Ein Abenteuerspiel für lebendige Jungen. München: Christian Kaiser 1935 (2. Aufl. 1936).
- Heft 119: Scheu, Hans: Deutschland wir kommen! Ruf und Bekenntnis der Jugend. Mit Musikbeilage. München: Christian Kaiser 1935.
- Heft 121: Kempen, Hans: Zirkus Knirps. Ein lustiges Spiel für Kinder. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 121). (2., neubearbeitete Ausgabe. 3. und 4. Tausend 1938).
- Heft 125: Schöttler, Wilhelm: Kämpfende Mannschaft. München: Christian Kaiser 1935.
- Heft 128: Colberg, Erich: Schneewittchen. Ein Spiel aus dem deutschen Walde für große und kleine Mädchen. 1935 (2. Aufl., 3. und 4. Tausend 1937; Neuausgabe im Verlag Arwed Strauch, Leipzig, o. J. [1941]).
- Heft 138: Altendorf, Werner: Ein junges Volk steht auf. München: Christian Kaiser 1935 (Neuausgabe 1936 u. d. T.: Es ward ein Volk. Mit einer Liedbeilage. München: Christian Kaiser 1936; davon: 4. – 6. Tausend 1938).
- Heft 139: Hupp, Friedrich: Wir tragen die Fahne. Ein feierliches Spiel. München: Christian Kaiser 1935.
- Heft 145: Colberg, Erich: Kullerauge, der Osterhase. Ein kriegerisches Spiel aus dem Hasenwalde für lustige wilde Jungens. Mit Notenbeilage. München: Christian Kaiser 1936.
- Heft 148: Krüger, Erich: Jugend an der Maschine. Ein Spiel der Arbeit. Musik von Heinz Reiher. München: Christian Kaiser 1936.
- Heft 149: Leibrandt, Reinhardt: Die Geschichte einer Mutter. Ein Mädchenspiel. Mit einer Musikbeilage. München: Christian Kaiser 1936. (Neuausgabe im Verlag Arwed Strauch, Leipzig, o. J. [1941]).
- Heft 150: Hahn, Karl: Tiermaskenspiele. Von Eitelkeit und Dummheit. München: Christian Kaiser 1936.

- Heft 151: Cordes, Margarethe: Bärbel und die Haulemännlein. Ein Spiel für Kinder nach dem Grimmschen Märchen: Die drei Männlein im Walde. München: Christian Kaiser 1936.
- Heft 160: Wiemer, Rudolf Otto: Das Kind im Schnee. Ein Weihnachtsspiel für Kinder. München: Christian Kaiser 1937.
- Heft 162: Colberg, Erich: Gudrun in der Normandie. Ein Spiel für Mädchen. München: Christian Kaiser 1938.
- Heft 167: Cordes, Margarethe: Die zertanzten Schuhe. Ein fröhliches Spiel nach dem Märchen der Brüder Grimm. München: Christian Kaiser 1938 (Neuaufgabe im Verlag Arwed Strauch, Leipzig, o. J. [1940?]).
- Heft 172: Colberg, Erich: Das Gesetz des Ritters. Ein Feierspiel für Jungen und Mädcl. München: Christian Kaiser 1939.
- Heft 175: Magiera, Georg: Die goldenen Träume. Ein Märchenspiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1941].

8.2 Verwendete Literatur

8.2.1 Theaterstücke

- Altendorf, Werner: Hitlerjungens im Kampf. Ein Spiel aus den Anfängen der Hitler-Jugend. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 98).
- Altendorf, Werner: Trutz Teufel und Tod. Ein Spiel von Freiheit und Gesetz. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 97).
- Altendorf, Werner: Ein junges Volk steht auf. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 138).
- Altendorf, Werner: Es ward ein Volk. Mit einer Liedbeilage. 2. Ausg. 4.-6. Tausend. München: Christian Kaiser 1938 (=Münchener Laienspiele 138).
- Andergassen, Eugen: Weihnacht an der Front. Ein Frontsoldatenspiel. München: Christian Kaiser 1937 (=Münchener Laienspiele 159).
- Andersen, Hans Christian u. Erich Colberg: Die Mutter und der Tod. Ein chorisches Spiel. Berlin: Eduard Bloch 1935 (=Norddeutsche Kinderspiele 22).
- Bade, Ria: Die drei Waldfrauen. Ein Spiel zur Weihnachtszeit nach dem Grimmschen Märchen „Die drei Männlein im Walde“. Die Musik zu dem Spiel schrieb Heinrich Brühl. Leipzig: Arwed Strauch o.J. [1939] (=Spiele der deutschen Jugend 23).
- Bähr, Werner: Die Marsrakete. Ein Marionettenspiel in einem Vorspiel und vier Akten. Mit 6 Federzeichnungen des Verfassers. München: Christian Kaiser 1931 (=Münchener Laienspiele 77).
- Bauer, Erich: Brüderchen und Schwesterchen. Ein schlichtes deutsches Märchenspiel nach Grimm. Leipzig: Arwed Strauch o. J. (=Spiele und Feste der deutschen Schule 3).
- Bauer, Erich: Saat und Ernte. Ein Spiel vom deutschen Bauerntum. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 115).
- Bauer, Erich: Die Sterntaler. Ein weihnachtliches Märchenspiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1939] (=Spiele und Feste der deutschen Schule 10).
- Bauer, Erich: Der Schalk von Schilda. Ein lustiges Spiel für Jungen in 4 Bildern. Rotenburg a.d. Fulda: Deutscher Laienspiel-Verlag 1949 (=Die Schulreihe 3).
- Bauer, Erich: Der Kappelgeist. Ein Volksschauspiel. Nürnberg: Glock u. Lutz 1953 (=Nürnberger Spiele 58).
- Bauer, Erich: Verdacht auf Renate. Ein Spiel für Mädchen. München: Buchner 1953.
- Bauer, Erich: Freude am Spiel in Schule und Freizeit. Zeichnungen: Erich Bauer. Donauwörth: Auer 1967.
- Becker, Eva: Alt und Jung - und ewiges Deutschland. Ein chorisches Frauenspiel. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 114).

- Behrendt, Fritz: Das böse Gewissen. Ein Spiel für Jungen. Leipzig: Arwed Strauch o.J. [1937] (=Spiele der deutschen Jugend 11).
- Bonsels, Waldemar: Weihnachtsspiel. Eine Dichtung. Frankfurt a. M.: Literarische Anstalt Rütten & Loening 1922.
- Breuer-Reinmüller, Lore: siehe Reinmüller, Lore
- Briese, Herbert: Das Spiel vom klugen Bauersmann. Leipzig: Arwed Strauch o.J. [1938] (=Spiele der deutschen Jugend 14).
- Brockmeier, Wolfram: Ewiges Volk. Leipzig: Arwed Strauch o.J. [1936?] (=Spiele der deutschen Jugend 3).
- Colberg, Erich: Ein lustiges Stücklein vom Wolf und den sieben kleinen Zicklein. Ein Spiel für große Jungens, ihren kleinen Kameraden vorzuspielen. München: Christian Kaiser 1933 (=Münchener Laienspiele 90).
- Colberg, Erich: Das Musikantenmärchen. Ein fröhliches Liederspiel für große Jungen und Mädchen. Mit einer Musikbeilage von Heribert Gröger. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 99).
- Colberg, Erich: König Winter. Ein Spiel für große Jungens. 3. und 4. Tausend. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 64).
- Colberg, Erich: Hoch lebe die Seeräuberei! Ein Abenteuerspiel für lebendige Jungen. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 118).
- Colberg, Erich: Nordpolfahrt. Ein abenteuerliches Spiel. 2. Aufl. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 71).
- Colberg, Erich: Das große Zeittheater. Die tragische Geschichte vom gutmütigen Hansel. Lieder von Gerhard Nowotny. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1936] (=Spiele der deutschen Jugend 1).
- Colberg, Erich: Die Söhne. Ein Spiel um die Mutter. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1936? 1937?] (=Spiele der deutschen Jugend 6).
- Colberg, Erich: Kullerauge, der Osterhase. Ein kriegerisches Spiel aus dem Hasenwalde für lustige wilde Jungens. Mit Notenbeilage. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 145).
- Colberg, Erich: Fahrt nach China. Ein lustiges Jungenspiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1937] (=Spiele der deutschen Jugend 12).
- Colberg, Erich: Der Kommandant. Ein heldisches Spiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1938] (=Spiele der deutschen Jugend 15).
- Colberg, Erich: Gudrun in der Normandie. Ein Spiel für Mädchen. München: Christian Kaiser 1938 (=Münchener Laienspiele 162).
- Colberg, Erich: Hagen. Ein feierliches Spiel. Leipzig: Arwed Strauch o.J. [1938 oder 1939] (=Spiele der deutschen Jugend 18).
- Colberg, Erich: Das Gesetz des Ritters. Ein Feierspiel für Jungen und Mädels. München: Christian Kaiser 1939 (=Münchener Laienspiele 172).
- Colberg, Erich: Die goldene Jungfrau. Ein märchenhaftes Spiel nach einer alten Nordsee-Sage. Leipzig: Arwed Strauch o.J. [1939] (=Spiele und Feste der deutschen Schule 8).
- Colberg, Erich: Schneewittchen. Ein Spiel aus dem deutschen Walde für große und kleine Mädchen. Neuausgabe. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1941] (=Münchener Laienspiele 128).
- Colberg, Erich: Brunhild. Ein feierliches Spiel. Leipzig: Arwed Strauch o.J. [1942] (=Spiele der deutschen Jugend 34).
- Colberg, Erich: Der Prinz im blauen Mantel. Ein fröhliches Mädchenspiel mit einem blauen Ball. Leipzig: Arwed Strauch o.J. [1942] (=Spiele der deutschen Jugend 28).
- Cordes, Margarethe: Rotkäppchen. Ein Schattenspiel. Mit 13 Figuren zum Ausschneiden und einer Anleitung: Wie baut man ein Schattenspiel. München: Christian Kaiser (=Münchener Laienspiele 143).
- Cordes, Margarethe: Die natürliche Nachtigall. Ein heiteres Spiel in sieben Bildern. 5. und 6. Tausend. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 45).

- Cordes, Margarethe: Kampf um die Böckelburg. Ein Freiheitsspiel der Dithmarscher Bauern. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 135).
- Cordes, Margarethe: Bärbel und die Haulemännlein. Ein Spiel für Kinder nach dem Grimmschen Märchen: Die drei Männlein im Walde. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 151).
- Cordes, Margarethe: Die zertanzten Schuhe. Ein fröhliches Spiel nach dem Märchen der Brüder Grimm. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1940?] (=Münchener Laienspiele 167).
- Cordes, Margarethe: Eine Spitzbubenkomödie. Neuauflage. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1941] (=Münchener Laienspiele 47).
- Dietrich, Christof: Der Riese und der Hirtenknabe. Ein Spiel zum Georgstag. 2. Aufl. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 17).
- Dietrich, Christof: Ein Frühlingsspiel. 2. Aufl. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 40).
- Dittschlag, Werner: Chorisches Weihnachtsspiel. Mit einer Notenbeilage. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 136).
- Dörfler, Wilhelm u. Hans Weinberg: Weihnachtsspiel aus dem bayerischen Wald. Erneuert von Wilhelm Dörfler und Hans Weinberg. Mit einer Notenbeilage. München: Christian Kaiser 1923 (=Münchener Laienspiele 3).
- Eckart, Walther: Deutsches Volk, du schaffst dich frei! Ein Mahnspiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1938] (=Spiele und Feste der deutschen Schule 2).
- Eckart, Walther: Frau Holle, wir wecken dich wieder auf! Ein Mittwintermärchen. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1938] (=Spiele und Feste der deutschen Schule 7).
- Eckart, Walther: Das Spiel von der Mittwinternacht. Ein Weihnachtsspiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1939] (=Spiele und Feste der deutschen Schule 11).
- Eckart, Walther: Der böse Wirt. Ein kleines Schul-Weihnachtsspiel. Kassel [u.a.]: Bärenreiter-Verlag 1957 (=Bärenreiter-Laienspiele 273).
- Eckart, Walther: Es geschah in Bodivada. Ein Feierspiel von Menschenwürde und Gerechtigkeit. Weinheim (Bergstrasse): Deutscher Laienspiel-Verlag 1967 (=Die Schulreihe 304).
- Fuchs, Helmut: Der Maien ist kommen. Ein fröhliches Spiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1938] (=Spiele und Feste der deutschen Schule 5).
- Gerstner, Hermann: Weihnachtliche Lichtfeier. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1937] (=Spiele und Feste der deutschen Schule 1).
- Girkon, Paul: Des ewgen Vater einig Kind. Ein weihnachtlich Singspiel nach alten Spielen, Liedern und Chorälen. Mit einer Musikbeilage. 9. und 10. Tausend. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 142).
- Golke, Georg: Hitlerjugend marschiert! Ein Spiel für die Hitlerjugend in 1 Aufzug. Leipzig: Conrad Glaser o. J. [1933] (=Deutsche Spiele 4).
- Grahl, Heinrich: Leierkastenkomödie. Ein lustiges Spiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1939] (=Spiele der deutschen Jugend 16).
- Hahn, Karl: Tiermaskenspiele. Von Eitelkeit und Dummheit. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 150).
- Heise, Wilhelm: Im Waldhaus. Ein abenteuerliches Jungenspiel. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 103).
- Hinz, Joseph: Das kleine Weihnachtsspiel. Fünftes und sechstes Tausend. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 51).
- Hupp, Friedrich: Wir tragen die Fahne. Ein feierliches Spiel. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 139).
- Johst, Hanns: Propheten. München: Christian Kaiser 1932 (=Münchener Laienspiele 87).
- Kempfen, Hans: Zirkus Knirps. Ein lustiges Spiel für Kinder. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 121).
- Kempfen, Hans: Zirkus Knirps. Ein lustiges Spiel für Kinder. 2., neubearbeitete Ausgabe. 3. und 4. Tausend. München: Christian Kaiser 1938 (=Münchener Laienspiele 121).

- Koll, Kilian: Der Birkenzweig. Lieder von Walter Gunia. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1939] (=Spiele der deutschen Jugend 21).
- Kramer, Hertha: Die Mutter. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1940] (=Spiele der deutschen Jugend 24).
- Kröger, Franz u. Günther Boehnert: Peter Squenz. Ein Rüpelspiel. Sehr frei nach Shakespeare und Gryphius. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1936] (=Spiele der deutschen Jugend 7).
- Krüger, Erich: Jugend an der Maschine. Ein Spiel der Arbeit. Musik von Heinz Reiher. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 148).
- Leibrandt, Reinhardt: Junker Prahlhans. Wie der Teufel das Lautenspiel lernte. Zwei Kasperle-Spiele. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 134).
- Leibrandt, Reinhardt: Die Geschichte einer Mutter. Ein Mädchenspiel. Mit einer Musikbeilage. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1941] (=Münchener Laienspiele 149).
- Lindenberg, Liselotte: Deutsche Weihnacht. Für den Gottesdienst zusammengestellt von Liselotte Lindenberg. 6. Aufl. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 14).
- Linke, Johannes: Krippenspiel für Kinder. 5.-7. Tausend. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 108).
- Lorenz, Franz: Die Verwandlung. Ein Festspiel in 2 Aufzügen. Reichenberg [Böhmen]: Verlag des Reichsbundes der katholischen deutschen Jugend 1925.
- Lorenz, Franz: Die Brüder. Ein sudetendeutsches Heldenspiel. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 124).
- Lorenz, Franz: Die verstorbene Gerechtigkeit. Ein Bauernspiel. 9.-12. Tausend. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 65).
- Lorenz, Franz: Die Kornbraut. Ein Volksspiel aus sudetendeutscher Landschaft. München: Buchner 1938.
- Lorenz, Franz: Landgraf werde hart. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1939] (=Spiele der deutschen Jugend 22).
- Lorenz, Franz: Knopf und Klingelbeutel. Ein Trauerspiel. Bilder von Fritz Kruspersky. München: Höfling 1951 (=Regensburger Volksspiele 33).
- Luserke, Martin: B 7 Q 3.8 oder die Geheimnisse des Drei-Kontinente-Kraftwerks Mittelländisches Meer - Totes Meer. Eine telefonisch-tellurisch-technische Groteske. München: Christian Kaiser 1925 (=Münchener Laienspiele 12).
- Luserke, Martin: Blut und Liebe. Ein Ritter-Schauer-Drama. München: Christian Kaiser 1925 (=Münchener Laienspiele 9).
- Luserke, Martin: Das Abenteuer in Tongking. Ein Exotisches Spiel. 3. Aufl. 5. Tausend. München: Christian Kaiser 1933 (=Münchener Laienspiele 10).
- Luserke, Martin: Der kupferne Aladin. Ein orientalisches-mystisches Spiel. 2. Ausgabe. 3. Tausend. München: Christian Kaiser 1933 (=Münchener Laienspiele 11).
- Luserke, Martin: Der Räuberjunge. Ein wildromantisches Spiel. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 116).
- Luserke, Martin: Der Brunnen If. Ein Zaubermärchen in sechs Bildern. 2. Aufl. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 34).
- Luserke, Martin: Der unsichtbare Elefant. Ein Märchen-Lustspiel. 2. Aufl. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 33).
- Luserke, Martin: Blut und Liebe. Ein Ritter-Schauer-Drama. 19. – 22. Tausend. München: Christian Kaiser 1938 (=Münchener Laienspiele 9).
- Magiera, Georg [Adalbert]: Die goldenen Träume. Ein Märchenspiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1941] (=Münchener Laienspiele 175).
- Magiera, Georg Adalbert: Das Hasenhüten. Ein fröhliches Märchenspiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1941] (=Spiele der deutschen Jugend 25).
- Magiera, Georg Adalbert: Prinzessin Tausendschön. Ein Märchen. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1942] (=Spiele der deutschen Jugend 29).

- Mirbt, Rudolf: Die Bürger von Calais. Das Spiel eines Volkes. 3. und 4. Tausend. München: Christian Kaiser 1927 (=Münchener Laienspiele 8).
- Mirbt, Rudolf: Stimme des Volkes. Dankkundgebung. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 127).
- Mirbt, Rudolf: Die Judasspieler. Ein Lehrspiel. Kassel: Bärenreiter-Verlag 1949 (=Bärenreiter Laienspiele 45).
- Müller, Alwin: Das Spiel vom Sankt Georg. Erneuert von Alwin Müller. 2. Aufl., Drittes Tausend. München: Christian Kaiser 1931 (=Münchener Laienspiele 5).
- Mund, Wilhelm Maria: Das Reich. Ein feierliches Chorspiel. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 102).
- Mund, Wilhelm Maria: Kolonnen marschiert! Ein Streitgespräch. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 104).
- o. A.: Zirkus Freimauritius. Ein politisches Spiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1936] (=Spiele der deutschen Jugend 4).
- o. A.: Zirkus Freimauritius. Ein politisches Spiel. Neu bearbeitet von Siegfried Raeck. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1937] (=Spiele der deutschen Jugend 4).
- Olfers, Hedwig von: Goldmarie und Pechmarie. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1936] (=Spiele der deutschen Jugend 2).
- Olfers, Hedwig von: Die Gänsemagd. Ein Märchenspiel. Musik von Walter Gunia. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1937] (=Spiele der deutschen Jugend 9).
- Olfers, Hedwig von: Die Sehnsucht. Spiel für Jungen und Mädchen. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1942] (=Spiele der deutschen Jugend 31).
- Peuckert, Will-Erich: Heiliger Schwur. Eine volksdeutsche Feier. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 111).
- Pocci, Franz: Die Zaubergeige. Märchendrama in vier Aufzügen mit Gesang und Tanz. Für die Personenbühne eingerichtet von Kurt Riemann. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1927] (=Der Karren 2).
- Pocci, Franz: Der gestiefelte Kater. Eine Märchenkomödie in acht Bildern. In der Überarbeitung von Karl Jacobs. München: Christian Kaiser 1932 (=Münchener Laienspiele 82).
- Pocci, Franz: Wer hat nur das Ei auf den Marktplatz gelegt? Nach Franz Pocci als Schattenspiel bearbeitet von Alfred Entzian. Mit sechzehn Schattenbildern von Alfred Entzian und vier Lichtbildern von Elfriede Koehler. München: Christian Kaiser 1932 (=Münchener Laienspiele 83).
- Reinmöller, Lore: Rapunzel. Ein Märchenspiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1942] (=Spiele der deutschen Jugend 33).
- Rendl, Georg: Der Säemann. Ein Evangelienspiel. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 101).
- Rendl, Georg: Vor der Ernte. Ein Evangelienspiel. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 100).
- Sachs, Hans: Der Teufel nahm ein altes Weib. Für das Schattenspiel bearbeitet von Albert Conradt. Mit vier Schattenbildern von Alfred Entzian. München: Christian Kaiser (=Münchener Laienspiele 85).
- Sachs, Hans: Der tote Mann. Das Narrenschneiden. Für das Schattenspiel zugerichtet von Wilhelm Treblin. Mit sechs Schattenbildern von Alfred Entzian und Wilhelm Treblin. 2., neubearbeitete Ausgabe. 4. Tausend (=Münchener Laienspiele 48).
- Sachse, Ulrich: Des Teufels Spießgesellen. Ein Jungenspiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1942] (=Spiele der deutschen Jugend 27).
- Sand, Trude: Die Jungen vom Steilen Hang. Zeitstück der Jugend. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1936] (=Spiele der deutschen Jugend 5).
- Schäfer, Robert: Die Geburt Christi. Nach dem Lukas-Evangelium. München: Christian Kaiser 1933 (=Münchener Laienspiele 96).

- Schäfer, Robert: Gesang um Deutschland. Ein chorisches Spiel für volksdeutsche Feiern. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 112).
- Schäfer, Robert: Das Spiel von Johannes dem Täufer. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 154).
- Scheu, Hans: Deutschland wir kommen! Ruf und Bekenntnis der Jugend. Mit Musikbeilage. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 119).
- Scheu, Hans: Die Erfindung. Ein lustiges Spiel für große und kleine Jungs. Leipzig: Arwed Strauch o.J. [1939] (=Spiele der deutschen Jugend 19).
- Schöttler, Wilhelm: Kämpfende Mannschaft. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 125).
- Schöttler, Wilhelm: Konradin. Eine deutsche Sage. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 141).
- Schubert, Gerhard: Jugendleite. Eine Schulentlassungsfeier. Musik von Hermann Erdlen. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1940] (=Spiele und Feste der deutschen Schule 12).
- Schultze, Hermann: Die Schätze der Hexe. Ein Bewegungs-Märchenspiel nach dem Märchen aus dem Schwedischen „Der Knabe und die Schätze der Hexe“. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1939] (=Spiele der deutschen Jugend 20).
- Schultze, Hermann: Der Diamant. Ein kleines Schwankspiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1943] (=Spiele der deutschen Jugend 32).
- Schultze, Hermann: Der Kaiser und die Banditen. Ein Spiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1943] (=Spiele der deutschen Jugend 35).
- Schultze, Hermann: Frau Rumpentrumpfen. Ein Spiel von den Schicksalsfrauen. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1943] (=Spiele der deutschen Jugend 30).
- Schultze, Hermann: Die vergessene Braut. Ein grosses dramatisches Spiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1945] (=Spiele der deutschen Jugend 37).
- Seidat, Oskar: Die Schmiede ihres Glücks. Ein heiteres Volksstück. München: Christian Kaiser 1935 (=Münchener Laienspiele 123).
- Seidat, Oskar: Jahrmarktsrummel. 6. - 8. Tausend. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 39).
- Seidat, Oskar: Betrogene Betrüger. Ein heiteres Schelmenspiel in 2 Bildern. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1937] (=Spiele der deutschen Jugend 10).
- Seidat, Oskar: Hans mit der Flöte. Ein Spiel. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1937] (=Spiele der deutschen Jugend 8).
- Seidat, Oskar: Laterna magica oder Die zaubernde Laterne. Ein heitres Spiel um Licht und Schatten. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1937] (=Spiele der deutschen Jugend 13).
- Seidat, Oskar: Wir brauchen Heime. Das Spiel erzählt von Freud und Leid im Bürgerverein „Behaglichkeit“. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1937] (=Das Kurzspiel 1).
- Seidat, Oskar: Fiedel und Galgen. Ein heiter-besinnliches Jungenspiel nach Gebrüder Grimm (Der Jude im Dorn). Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1941] (=Spiele der deutschen Jugend 26).
- Seidat, Oskar: Der geläuterte Esel. Ein lustiges Spiel. Vertonungen von Prof. Karl Seidelmann. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1944] (=Spiele der deutschen Jugend 36).
- Seidat, Oskar: Der geläuterte Esel. Ein lustiges Spiel. Rotenburg a.d. Fulda: Deutscher Laienspiel-Verlag 1949 (=Spiele der Jugend 8).
- Seidat, Oskar: Der Pomeranzendieb. Ein Spiel mit Musik und Gesang, sehr frei nach der Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag“. Rotenburg a.d. Fulda: Deutscher Laienspiel-Verlag 1949 (=Die Volksbühne 7).
- Seidat, Oskar: Die Schmiede ihres Glücks. Ein heiteres Volksstück nach Nestroyschen Motiven. Rotenburg a.d. Fulda: Deutscher Laienspiel-Verlag 1949 (=Münchener Laienspiele 123).
- Seidat, Oskar: Hier Polizeirevier Nummer acht! Ein heiter-besinnliches Weihnachtsspiel. Weinheim/Bergstr: Deutscher Laienspiel-Verlag 1964 (=Das Bühnenspiel 16).
- Shakespeare, William: Hamlet. Edited by Harold Jenkins. Repr. London: Thomas Learning 2000 (=The Arden Shakespeare).

- Simon, Martin: Gericht des Volkes. Ein Feierspiel. Leipzig: Arwed Strauch o.J. [1939] (=Spiele der deutschen Jugend 17).
- Steinberg, Rudolf: Herrnhuter Krippenspiel. München: Christian Kaiser 1933 (=Münchener Laienspiele 91).
- Teich, Walther: Wir spielen. Neun kleine Spiele für Kinder. Zeichnungen von Maria Teich. 2. Aufl. München: Christian Kaiser 1936 (=Münchener Laienspiele 76).
- Tügge, Karl: Das heilig Licht leucht uns herfür. Ein Krippenspiel für den kirchlichen Raum. 4. Aufl. 7. und 8. Tausend. München: Christian Kaiser 1937. (=Münchener Laienspiele 63).
- Waldis, Burkard: Der verlorene Sohn. Erneuert von Alwin Müller. München: Christian Kaiser 1923 (=Münchener Laienspiele 1).
- Waldis, Burkard: Der verlorene Sohn. Erneuert von Alwin Müller. 11.-12. Tausend. München: Christian Kaiser 1933 (=Münchener Laienspiele 1).
- Wiemer, Rudolf Otto: Das Kind im Schnee. Ein Weihnachtsspiel für Kinder. München: Christian Kaiser 1937 (=Münchener Laienspiele 160).
- Wiemer, Rudolf Otto: Das Spiel vom treuen Eckart. Ein Weihespiel zur Schulentlassung. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1938] (=Spiele und Feste der deutschen Schule 4).
- Wiemer, Rudolf Otto: Herr Griesgram und Frau Musika. Ein Spiel zum Lobe der Musik. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1939] (=Spiele und Feste der deutschen Schule 9).
- Wiemer, Rudolf Otto: Gold und Brot. Ein Mahnspiel in zwei Handlungen. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1942] (=Spiele und Feste der deutschen Schule 13).
- Wiemer, Rudolf Otto: Das kleine Erntespiel vom Bär und dem wunderbaren Nußzweiglein. Mit sechzehn Bildern von Isa Wiemer und einer Musikbeilage. Rotenburg a. d. Fulda: Deutscher Laienspiel-Verlag 1949 (=Münchener Laienspiele 147).
- Winkler-Hermaden, Viktor: Kärntner Heimatspiel. Weihespiel in einem Vorspiel und 2 Bildern. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1940] (=Münchener Laienspiele 174).
- Witzmann, Conrad: Arbeit und Ehre. Ein vaterländisches Volksstück aus unseren Tagen in 1 Vorspiel und 1 Aufzug. Leipzig: Conrad Glaser o. J. [1933] (=Deutsche Spiele 2).
- Zimmer, Otto: Das schlesische Spiel von Christi Geburt. München: Christian Kaiser 1934 (=Münchener Laienspiele 106).
- Zimmer, Otto: Der Erbhof. Ein Bauernspiel. Mit einer Liedbeilage von Heribert Grüger. 2., neubearbeitete Ausgabe. 3. und 4. Tausend. München: Christian Kaiser 1938 (=Münchener Laienspiele 131).

8.2.2 Bis 1945 erschienene Sekundärliteratur

- [Artikel] Jugend. In: Meyers Lexikon. Sechster Band Japanholz - Kudlich. Leipzig: Bibliographisches Institut AG. 1939. Sp.608–639.
- [Artikel] Jugendliche. In: Der Große Brockhaus. Handbuch des Wissens in zwanzig Bänden. Neunter Band I - Kas. 15. Aufl. Leipzig: Brockhaus 1931. S. 490.
- [Artikel] Kind. In: Der Große Brockhaus. Handbuch des Wissens in zwanzig Bänden. Zehnter Band Kat - Kz. 15. Aufl. Leipzig: Brockhaus 1931. S. 138.
- [Artikel] Kind. In: Meyers Lexikon. Sechster Band Japanholz - Kudlich. Leipzig: Bibliographisches Institut AG. 1939. Sp.1084–1087.
- Abeken, Hedwig: Hedwig von Olfers, geb. von Staegemann. 1799 - 1891. Ein Lebenslauf. Aus Briefen zusammengestellt. Berlin: Mittler 1908-1914.
- Abmann, Gustav (Hrsg.): Das Theatergesetz vom 15. Mai 1934 nebst Durchführungsverordnung. Unter Berücksichtigung des Kulturkammergesetzes und der einschlägigen weiteren Gesetze zum besonderen Gebrauch in der Praxis der Verwaltungs- und Gerichtsbehörden, der Bühnenorganisationen und Theaterveranstalter. gemeinverständlich erläutert von Dr. jur. Gustav Abmann. Berlin: Carl Heymanns Verlag 1935 (=Taschen-Gesetzsammlung 163).

- Bonn, Friedrich: Jugend und Theater. Zugl.: Dissertation. Köln 1939. Emsdetten: Lechte 1939 (=Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte 30).
- Dannemann, [Kurt?]: HJ-Spielscharen - die jüngste Sonderformation. In: Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung 11 (1938) H. 10. S. 371–373.
- Deppe, Frithjof: Die Mitwirkung der Spielscharen im Veranstaltungsring. In: Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung 14 (1941) H. 9. S. 168–169.
- Der gestiefelte Kater. In: Kinder- und Hausmärchen. 2 Bände. Hrsg. von Jacob Grimm u. Wilhelm Grimm. Berlin 1812 -1815. S. 147–155.
- Die Spielschar-Ordnung. Aufgestellt vom Kulturrat der Reichsjugendführung in Zusammenarbeit mit dem Organisationsdienst und dem Verwaltungsamt der Reichsjugendführung. In: Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung 11 (1938) H. 10. S. 375–377.
- Die Spielschar-Ordnung. Aufgestellt vom Kulturrat der Reichsjugendführung in Zusammenarbeit mit dem Organisationsdienst und dem Verwaltungsamt der Reichsjugendführung (Fortsetzung). In: Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung 11 (1938) H.12. S. 429–430.
- Dramatiker der HJ. Sonderheft zur Theaterwoche der Hitler-Jugend verbunden mit einer Reichstheaterstagung der Hitler-Jugend vom 11. - 18. April 1937. Hrsg. in Zusammenarbeit der Reichsjugendführung mit dem Stadttheater Bochum. Bochum: Schürmann u. Klagges o. J. [1937].
- Feier - Fest - Spiel: Neuer Ratgeber für das gesamte Laienspiel und alle verwandten Gebiete. Leipzig: Arwed Strauch 1934.
- Fest und Feier in der Schule des Dritten Reiches. Von einer Arbeitsgemeinschaft sächsischer Lehrer. Hrsg. von der Presseleitung im N.S.L.B. - Sachsen. Dresden: C.C. Meinhold & Söhne 1936.
- Förster, Wolfgang: Heinrich Laubes dramatische Theorie im Vergleich zu seiner dramatischen Dichtung (Historische Tragödien). Inaugural-Dissertation. Breslau 1932.
- Förster, Wolfgang: Ausrichtung in der Volksspielarbeit. In: Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung 10 (1937). S. 273–278.
- Förster, Wolfgang: Das Scharadenspiel. Ein Werkbuch für Laienspieler. Potsdam: Ludwig Voggenreiter o.J. [1937] (=Werkbücher für deutsche Geselligkeit 3).
- Förster, Wolfgang: Feierspiel und geselliges Spiel. (Versuch einer Klarlegung). In: Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung 10 (1937). S. 345–347.
- Förster, Wolfgang: Das Laienspiel in der Kulturarbeit der Hitler-Jugend. In: Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung 15 (1942) H. 1. S. 3–6.
- Franke, Margarete: Die Münchener Laienspiele. Dissertation. Wien 1942.
- Graesse, Johann Georg Theodor: Sagenbuch des Preußischen Staates. Band 1. Glogau: Flemming 1867.
- Gräfenhan, Ernst August Wilhelm: Geschichte der Klassischen Philologie im Alterthum. Band 1. Bonn: König 1843.
- Hinkel, Hans (Hrsg.): Handbuch der Reichskulturkammer. Berlin: Deutscher Verlag für Politik und Wirtschaft 1937.
- Hitler, Adolf: Mein Kampf. 524./528. Aufl. München: Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf. 1940.
- Höwel, Paul: Wesen und Aufbau der Schrifttumsarbeit in Deutschland. Essen: Essener Verlagsanstalt 1942 (=Vortragsreihe des Kaiser-Wilhelm-Instituts für Kulturwissenschaft im Palazzo Zuccari, Rom 34).
- Kempfen, Hans: Die Feier zur Schulaufnahme. In: Fest und Feier in der Schule des Dritten Reiches. Von einer Arbeitsgemeinschaft sächsischer Lehrer. Hrsg. von der Presseleitung im N.S.L.B. - Sachsen. Dresden: C.C. Meinhold & Söhne 1936. S. 6–11.

- Kempen, Hans: Dramatische Spiele für die Volksschule (Verzeichnis). In: Fest und Feier in der Schule des Dritten Reiches. Von einer Arbeitsgemeinschaft sächsischer Lehrer. Hrsg. von der Presseleitung im N.S.L.B. - Sachsen. Dresden: C.C. Meinhold & Söhne 1936. S. 32–34.
- Kurz, Isolde: Phantasien und Märchen. Leipzig: Göschen 1890.
- Leonhardt, Paul: Das Laienspiel. Erfahrungen, Grundsätze, Aufgaben. Arbeitsmaterial der Abteilung Volkstum/Brauchtum des Amtes „Feierabend“ der Nationalsozialistischen-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“. Gestaltung Paul Leonhardt. Herausgegeben in Gemeinschaft mit dem Hauptschulungsamt der NSDAP, der Reichsjugendführung, dem Amt Werkschar und Schulung und der Arbeitsgemeinschaft für deutsche Volkskunde. Berlin: Verlag der Deutschen Arbeitsfront o. J. [1939].
- Liste 1 des schädlichen und unerwünschten Schrifttums. Gemäß § 1 der Anordnung des Präsidenten der Reichsschrifttumskammer vom 25. April 1935. Berlin.
- Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums. Stand vom 31. Dezember 1938. Leipzig 1938.
- Lüdtke, Gerhard (Hrsg.): Kürschners Deutscher Gelehrten-Kalender auf das Jahr 1925. Berlin, Leipzig: De Gruyter 1925.
- Mirbt, Rudolf: Sowjetrussische Reiseeindrücke. München: Christian Kaiser 1932.
- Mirbt, Rudolf: Münchener Laienspielführer. Eine Wegweisung für das Laienspiel und für mancherlei andere Dinge. 2. von Grund auf bearbeitete Ausgabe mit 76 Tafelbildern und 6 Bildern im Text. München: Christian Kaiser 1934.
- Mirbt, Rudolf (Hrsg.): Fünfzehn Jahre Münchener Laienspiele. 1923-1938. München: Christian Kaiser 1938.
- Noack, Ludwig: Aufbau und Organisation des Veranstaltungsrings der HJ. In: Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung 11 (1938). S. 319–323.
- o. A.: Junge Dramatiker im Veranstaltungsring der HJ. In: Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung 11 (1938). S. 403.
- o. A.: Aufbau und Gliederung der Spieleinheiten der Hitler-Jugend. In: Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung 14 (1941) H. 9. S. 187–190.
- o. A.: Kulturarbeit im Kriegseinsatz. In: Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung 16 (1943) H. 2. S. 18.
- o. A.: Kulturelle Umschau. Aus der Arbeit unserer Jugendchöre und Spieleinheiten der Leistungsstufe 1 im Jahre 1943. In: Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung 17 (1944) 1/3. S. 14–16.
- o. A.: An alle Bezieher! In: Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung 17 (1944) 1/3. S. 17.
- Ohlendorf, Heinz: Das Schattenspiel. Ein Werkbuch für Schattenspieler. München und Potsdam: Christian Kaiser und Ludwig Voggenreiter 1935 (=Werkbücher für deutsche Geselligkeit 2).
- Pallat, Ludwig u. Hans Lebede (Hrsg.): Jugend und Bühne. Im Auftrag des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht herausgegeben. Breslau: Ferdinand Hirt 1924.
- Ratgeber für die Jugend- und Volksbühne. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1931?].
- Reichsamtseitung des Nationalsozialistischen Lehrerbundes (Hrsg.): Für Fest und Feier. Wertvolle Spiele für die Schul- und Jugendbühne. Bayreuth, München o. J. [1935?].
- Reichsjugendführung (Hrsg.): Lagerzirkus. Leipzig: Arwed Strauch o. J. [1936] (=Die Spielschar. Beiheft).
- Reichsjugendführung (Hrsg.): Wir Mädels singen. Lieder des Bundes deutscher Mädels. Wolfenbüttel, Berlin 1938.
- Reinmüller, Lore: Die Grundlagen von Nietzsche's Geschichtsauffassung. Zugl.: Dissertation. Köln 1937. Düsseldorf: Nolte 1938.
- Schirach, Baldur von: Die Hitler-Jugend. Idee und Gestalt. Berlin: Zeitgeschichte 1934.
- Schrieber, Karl-Friedrich; Metten, Alfred u. Herbert Collatz (Hrsg.): Das Recht der Reichskulturkammer. Sammlung der für den Kulturstand geltenden Gesetze und

- Verordnungen, der amtlichen Anordnungen und Bekanntmachungen der Reichskulturkammer und ihrer Einzelkammern. Band I. Berlin: De Gruyter 1943 (=Guttentagsche Sammlung Deutscher Reichsgesetze. Kommentare und erläuterte Textausgaben 225).
- Schrieber, Karl-Friedrich; Metten, Alfred u. Herbert Collatz (Hrsg.): Das Recht der Reichskulturkammer. Sammlung der für den Kulturstand geltenden Gesetze und Verordnungen, der amtlichen Anordnungen und Bekanntmachungen der Reichskulturkammer und ihrer Einzelkammern. Band II. Berlin: De Gruyter 1943 (=Guttentagsche Sammlung Deutscher Reichsgesetze. Kommentare und erläuterte Textausgaben 225).
- Schultze, Hermann: Das deutsche Jugendtheater. Seine Entwicklung vom deutschsprachigen Schultheater des 16. Jahrhunderts bis zu den deutschen Jugendspielbestrebungen der jüngsten Gegenwart, dargestellt, gesichtet und gewertet an den brauchtumsgebenden Spielen der Jugend. Zugl.: Dissertation. Berlin 1940. Leipzig: Arwed Strauch 1941.
- Steglich, Hans: Fest und Feier in der Schule des Dritten Reiches. In: Fest und Feier in der Schule des Dritten Reiches. Von einer Arbeitsgemeinschaft sächsischer Lehrer. Hrsg. von der Presseleitung im N.S.L.B. - Sachsen. Dresden: C.C. Meinhold & Söhne 1936. S. 3–6.
- Stolz, Paula: Der Erziehungsroman als Träger des wechselnden Bildungsideals in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dargestellt in der Zeit von Wielands Agathon bis zum Erscheinen des Wilhelm Meister. Dissertation. München 1924.
- Stolz, Paula: München. Geschichte. München: Oldenbourg 1927 (=Bayernheft 45).
- Stolz, Paula: Sagen rund um München. Bilder von Jo Franziß. München: Oldenbourg 1929 (=Bayerischer Sagenhort 6).
- Strauch, Arwed: Ein kurzer Bericht über Entstehung und Entwicklung meiner Firma. In: Vierzig Jahre Verlag Arwed Strauch. Ein kurzer Überblick über die Entwicklung der Handlung und ihre Arbeitsgebiete in Beiträgen einiger Mitarbeiter. Leipzig: Arwed Strauch 1931. S. 9–24.
- Topel, Heinz: Von den Paten. Eine Lese aus einer alten Briefmappe. In: Vierzig Jahre Verlag Arwed Strauch. Ein kurzer Überblick über die Entwicklung der Handlung und ihre Arbeitsgebiete in Beiträgen einiger Mitarbeiter. Leipzig: Arwed Strauch 1931. S. 39–45.
- Vom Aufbau einer Rundfunkspielschar. Aufgezeigt am Beispiel der Rundfunkspielschar Stuttgart (RS/2 der RJF). In: Die Spielschar: Zeitschrift für Feier und Freizeitgestaltung 11 (1938). S. 382–385.
- Wehner, Gerhart: Die rechtliche Stellung der Hitler-Jugend. Zugl.: Inaugural-Dissertation Leipzig. Dresden: M. Dittert & Co. 1939.

8.2.3 Gesetze und Erlasse

- Erlaß des Reichspräsidenten über die vorläufige Regelung der Flaggenhissung. In: Reichsgesetzblatt. Teil I (1933) H. 21. S. 103.
- Erste Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes. Vom 1. November 1933. In: Reichsgesetzblatt. Teil I (1933) H. 123. S. 797–800.
- Gesetz über den Friedensschluß zwischen Deutschland und den alliierten und assoziierten Mächten. In: Reichs-Gesetzblatt (1919) H. 140. S. 687–1349.
- Gesetz über die Hitlerjugend. Vom 1. Dezember 1936. In: Reichsgesetzblatt. Teil I (1936) H. 113. S. 993.
- Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre. Vom 15. September 1935. In: Reichsgesetzblatt. Teil I (1935) H. 100. S. 1146–1147.
- Reichsbürgergesetz. Vom 15. September 1935. In: Reichsgesetzblatt. Teil I (1935) H. 100. S. 1146.
- Reichsflaggengesetz. Vom 15. September 1935. In: Reichsgesetzblatt. Teil I (1935) H. 100. S. 1145.

Anhang

Theatergesetz. Vom 15. Mai 1934. In: Reichsgesetzblatt. Teil I (1934) H. 56. S. 411-413.
Verordnung zur Durchführung des Theatergesetzes. Vom 18. Mai 1934. In: Reichsgesetzblatt.
Teil I (1934) H. 56. S. 413-415.
Zweite Durchführungsverordnung zum Gesetz über die Hitler-Jugend
(Jugenddienstverordnung). Vom 25. März 1939. In: Reichsgesetzblatt. Teil I (1939) H. 66. S.
710-712.

8.2.4 Internetseiten

<http://theaterverlag.eu/MagiG> (9.2.2017).
[http://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/geschichte/berlin-im-nationalsozialismus/
verbannte-buecher/artikel.500549.php](http://www.berlin.de/berlin-im-ueberblick/geschichte/berlin-im-nationalsozialismus/verbannte-buecher/artikel.500549.php) (9.2.2017).
<http://www.bovenden.de/staticsite/staticsite.php?menuid=172&topmenu=12> (9.2.2017).
<http://www.dtver.de/> (23.1.2017).
[https://www.fachzeitungen.de/verlag/guetersloher-verlagshaus-verlagsgruppe-random-house-
gmbh](https://www.fachzeitungen.de/verlag/guetersloher-verlagshaus-verlagsgruppe-random-house-gmbh) (11.2.2017)
<http://www.freilichtbuehne-nettelstedt.de/index.php/uber-uns/chronik/13/> (13.12.2016).
[http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/legenden-maerchen-und-
sagenmotive/der-edelacker.html](http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/legenden-maerchen-und-sagenmotive/der-edelacker.html) (11.2.2017).
<http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/> (23.1.2017)
<https://inventio.bundesarchiv.de/basys2-inventio/main.xhtml#1374> (29.1.2017)
http://www.jiddischkurs.org/gra1_diminutive.htm (6.1.2017).
<http://www.jiddischkurs.org/grammatik.htm> (6.1.2017).
<http://www.jugend1933-45.de/> (1.11.2016).
http://www.litdok.de/cgi-bin/litdok?t_idn=yp31881m (11.12.2016).
[http://www.literaturportal-westfalen.de/main.php?id=00000156&article_id=00000371&
author_id=00001067&p=1](http://www.literaturportal-westfalen.de/main.php?id=00000156&article_id=00000371&author_id=00001067&p=1) (11.2.2017).
[http://www.literaturportal-westfalen.de/main.php?id=00000173&article_id=00000389&
author_id=00001630&p=1](http://www.literaturportal-westfalen.de/main.php?id=00000173&article_id=00000389&author_id=00001630&p=1) (11.2.2017).
[http://www.literaturportal-westfalen.de/main.php?id=00000173&article_id=00000389&
author_id=00002397&p=1](http://www.literaturportal-westfalen.de/main.php?id=00000173&article_id=00000389&author_id=00002397&p=1) (11.2.2017).
[http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schauspielmusik.xml;internal&action=hilite.action
&Parameter=schauspielmusik](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schauspielmusik.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=schauspielmusik) (28.1.2017).
<http://www.polunbi.de/bibliothek/1947-nslit-s.html> (10.2.2017).
[http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=~~blauer+Dunst&suchspalte %5B
%5D=rart_ou](http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=~~blauer+Dunst&suchspalte %5B%5D=rart_ou) (5.11.2016).
<http://www.rudolf-otto-wiemer.de> (15.12.2016).
http://www.sonntagsblatt.de/news/aktuell/2008_27_muc_15_01.htm (11.2.2017).
<http://www.theaterforschung.de/institution.php4?ID=199> (27.1.2017).
<http://www.verfassungen.de/de/de33-45/hitlerjugend36.htm> (11.2.2017).
<http://www.vorwaerts.de/artikel/schreiten-seit-seit> (28.1.2017).
http://de.wikipedia.org/wiki/Limberg_%28Wiehengebirge%29 (23.1.2017).
<https://www.dhm.de/lemo/jahreschronik/1933> (25.11.2016).
<https://www.dhm.de/lemo/jahreschronik/1937> (19.11.2016).
<https://www.dhm.de/lemo/jahreschronik/1938> (15.12.2016).
<https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/innenpolitik/volk> (15.12.2016).
<https://www.dla-marbach.de/kallias/aDISWEB/peks/opacindex.html> (15.12.2016).
[https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&cqlMode=true&reset=true&referrerPo
sition=0&referrerResultId=tit+all+%22br%C3%BCder%22+and+per%3D%22lorenz%2C
+franz%22%26any&query=idn%3D1043786155](https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&cqlMode=true&reset=true&referrerPosition=0&referrerResultId=tit+all+%22br%C3%BCder%22+and+per%3D%22lorenz%2C+franz%22%26any&query=idn%3D1043786155) (11.12.2016).
www.theaterderzeit.de/person/wolfgang_heise/ (6.11.2016).

8.2.5 Nach 1945 erschienene Sekundärliteratur

- 1845-1970. Almanach. 125 Jahre Chr. Kaiser Verlag München. München: Christian Kaiser 1970.
- [Artikel] Altendorf, Werner. In: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945. Hrsg. von Ernst Klee. Frankfurt a. M.: Fischer 2007. S. 14.
- [Artikel] Barth, Karl. In: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon. Hrsg. von Friedrich Wilhelm Bautz. Hamm: Traugott Bautz 1975. Sp. 384–396.
- [Artikel] Bühnenmusik. In: Theaterlexikon. Hrsg. von Christoph Trilse, Klaus Hammer u. Rolf Kabel. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1977. S. 84–86.
- [Artikel] Deutschland. In: Internationales Freimaurerlexikon. Hrsg. von Eugen Lennhoff, Oskar Posner u. Dieter A. Binder. Neuauflage/Sonderproduktion (1. Aufl.). München: F. A. Herbig Verlagsbuchhandlung 2006/2011. S. 217–225.
- [Artikel] Erich Colberg. In: Westfälisches Autorenlexikon. Band 4: 1900 bis 1950. Hrsg. von Walter Gödden u. Iris Nölle-Hornkamp. Paderborn: Schöningh 2002. URL: http://www.literaturportal-westfalen.de/main.php?id=00000156&article_id=00000371&author_id=00001067&p=1 (11.2.2017).
- [Artikel] Gegner der Freimaurerei. In: Internationales Freimaurerlexikon. Hrsg. von Eugen Lennhoff, Oskar Posner u. Dieter A. Binder. Neuauflage/Sonderproduktion (1. Aufl.). München: F. A. Herbig Verlagsbuchhandlung 2006/2011. S. 327–331.
- [Artikel] Hermann Schultze. In: Westfälisches Autorenlexikon. Band 4: 1900 bis 1950. Hrsg. von Walter Gödden u. Iris Nölle-Hornkamp. Paderborn: Schöningh 2002. URL: http://www.literaturportal-westfalen.de/main.php?id=00000173&article_id=00000389&author_id=00001630&p=1 (11.2.2017).
- [Artikel] Luserke, Martin. In: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945. Hrsg. von Ernst Klee. Frankfurt a. M.: Fischer 2007. S. 382.
- [Artikel] Martin Simon. In: Westfälisches Autorenlexikon. Band 4: 1900 bis 1950. Hrsg. von Walter Gödden u. Iris Nölle-Hornkamp. Paderborn: Schöningh 2002. URL: http://www.literaturportal-westfalen.de/main.php?id=00000173&article_id=00000389&author_id=00002397&p=1 (11.2.2017)
- [Artikel] Mirbt, Rudolf. In: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945. Hrsg. von Ernst Klee. Frankfurt a. M.: Fischer 2007. S. 412.
- [Artikel] Nationalsozialisten. In: Internationales Freimaurerlexikon. Hrsg. von Eugen Lennhoff, Oskar Posner u. Dieter A. Binder. Neuauflage/Sonderproduktion (1. Aufl.). München: F. A. Herbig Verlagsbuchhandlung 2006/2011. S. 596–598.
- [Artikel] Wiemer, Rudolf Otto. In: Autorenlexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Manfred Brauneck. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1984. S. 642-643.
- Aley, Peter: Jugendliteratur im Dritten Reich: Dokumente und Kommentare. Hamburg, Gütersloh: Verlag für Buchmarkt-Forschung; Bertelsmann 1967 (=Schriften zur Buchmarkt-Forschung 12).
- Althaus, Hans Peter: Soziolekt und Fremdsprache. Das Jiddische als Stilmittel in der deutschen Literatur. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 100 (1981), Sonderheft „Jiddisch“. S. 212–232.
- Althaus, Hans Peter: Zocker, Zoff und Zores. Jiddische Wörter im Deutschen. 2., durchgesehene Aufl. München: C. H. Beck 2003.
- Althaus, Hans Peter: Chuzpe, Schmus und Tacheles. Jiddische Wortgeschichten. 2. durchgesehene Aufl. München: C. H. Beck 2006.
- Anonyma: Eine Frau in Berlin. Tagebuchaufzeichnungen vom 20. April bis 22. Juni 1945. Berlin: AB - Die Andere Bibliothek 2015 (=Frauen in Geschichte und Gesellschaft).
- Azegami, Taiji: Die Jugendschriften-Warte. Von ihrer Gründung bis zu den Anfängen des ‚Dritten Reiches‘ unter besonderer Berücksichtigung der Beurteilung der Kinder- und Jugendliteraturbewertung und -beurteilung. Zugl.: Dissertation. Bielefeld 1995. Frankfurt a.

- M. [u.a.]: Peter Lang 1996 (=Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur 1551).
- Bajohr, Frank u. Michael Wildt: Einleitung. In: Volksgemeinschaft. Neue Forschungen zur Gesellschaft des Nationalsozialismus. Hrsg. von Frank Bajohr u. Michael Wildt. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2009. S. 7–23.
- Barbian, Jan-Pieter: Literaturpolitik im „Dritten Reich“. Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder. Überarbeitete und aktualisierte Ausgabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1995.
- Barbian, Jan-Pieter: Die Beherrschung der Musen. Kulturpolitik im „Dritten Reich“. In: Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus. Hrsg. von Hans Sarkowicz. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel Verlag 2004. S. 40–74.
- Bauer, Karl W.: Emanzipatorisches Kindertheater. Entstehungszusammenhänge, Zielsetzungen, dramaturgische Modelle. Zugl.: Dissertation. Essen 1978. München: Wilhelm Fink Verlag 1980 (=Literatur in der Gesellschaft. Neue Folge 1).
- Baur, Elke: Theater für Kinder. Zugl.: Dissertation. Wien 1967. Stuttgart: K. Thienemanns Verlag 1970.
- Bausinger, Hermann: [Artikel] Tendenzhaftigkeit. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 13. Suchen - Verführung. Hrsg. von Rolf Wilhelm Brednich. Berlin, New York: De Gruyter 2010. Sp.354–357.
- Bayerdörfer, Hans-Peter: *Theatralica Judaica*. Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah. Tübingen: Niemeyer 1992 (=Theatron 7).
- Bayerdörfer, Hans-Peter: Judenrollen: Reflexionsinstanzen im Fächersystem. In: Rollenfach und Drama. Hrsg. von Anke Detken u. Anja Schonlau. Tübingen: Narr 2014 (= Forum modernes Theater 42). S. 197–224.
- Bechstein, Ludwig: *Gesammelte Werke*. Nachdr. der Ausg. Hildburghausen 1835 und 1836. Hildesheim: Olms-Weidmann 2003-.
- Bein, Alexander: „Der jüdische Parasit“. Bemerkungen zur Semantik der Judenfrage. In: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 13 (1965). S. 121–149.
- Belgrad, Jürgen: [Artikel] Laienspiel. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band II. H-O. Hrsg. von Harald Fricke. Berlin, New York: De Gruyter 2000. S. 375–377.
- Benner, Julia: *Federkrieg*. Kinder- und Jugendliteratur gegen den Nationalsozialismus 1933-1945. Zugl.: Dissertation. Göttingen 2014. Göttingen: Wallstein 2015 (=Göttinger Studien zur Generationsforschung 18).
- Bering, Dietz: Der Kampf um den Namen Isidor. Polizeivizepräsident Bernhard Weiß gegen Gauleiter Joseph Goebbels. In: Beiträge zur Namensforschung Band 18 (1983). S. 121–153.
- Bering, Dietz: *Kampf um Namen*. Bernhard Weiß gegen Joseph Goebbels. Stuttgart 1991.
- Bertlein, Hermann: [Artikel] Kindertümllichkeit. In: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. In drei Bänden (A-Z) und einem Ergänzungs- und Registerband. Zweiter Band: I - O. Hrsg. von Klaus Doderer. Weinheim, Basel: Beltz 1977. S. 210–211.
- Biermann, Wolf: Wolfgang Heise, mein DDR-Voltaire. Festvortrag anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde. Mit Laudationes von Volker Gerhardt und Klaus Briegleb. 07. November 2008. Berlin: Humboldt-Universität 2009.
- Blasberg, Sarah: *Ruhm und Fall des Thingspiels*. Der Versuch einer nationalsozialistischen Theaterrevolution. o. O.: GRIN Verlag 2010.
- Blaschke, Olaf u. Wiebke Wiede: *Konfessionelle Verlage*. In: Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Die Weimarer Republik 1918 - 1933. Teil 2. Hrsg. von Ernst Fischer u. Stephan Füssel. Berlin, Boston: De Gruyter 2012. S. 139–182.
- Bodag, Joachim: In memoriam Paul Matzdorf (1846-1930). In: *Mitteilungsblatt des Förderkreises für Bildungsgeschichtliche Forschung e. V.* 14 (2003) H. 1. S. 23–30.

- Bollmus, Reinhard: Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1970.
- Bönisch-Brednich, Brigitte u. Rolf Wilhelm Brednich (Hrsg.): „Volkskunde ist Nachricht von jedem Teil des Volkes“. Will-Erich Peuckert zum 100. Geburtstag. Göttingen: Schmerser 1996 (=Beiträge zur Volkskunde in Niedersachsen 12).
- Botsch, Gideon: [Artikel] Artamanen. In: Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 5: Organisationen, Institutionen, Bewegungen. Hrsg. von Wolfgang Benz. Berlin [u.a.]: De Gruyter Saur 2012. S. 44–46.
- Bottigheimer, Ruth B.: Tanz in der Dornhecke. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 13. Suchen - Verführung. Hrsg. von Rolf Wilhelm Brednich. Berlin, New York: De Gruyter 2010. Sp.196–201.
- Brackmann, Karl-Heinz u. Renate Birkenhauer: NS-Deutsch. „Selbstverständliche“ Begriffe und Schlagwörter aus der Zeit des Nationalsozialismus. Straelen: Straelener Manuskripte Verlag 1988.
- Brauckmann, Stefan: Die Artamanen als völkisch-nationalistische Gruppierung innerhalb der deutschen Jugendbewegung 1924-1935. In: Historische Jugendforschung: Jahrbuch des Archivs der Deutschen Jugendbewegung 2 (2005). S. 176–196.
- Braun, Christina von: Antisemitische Stereotype und Sexualphantasien. In: Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen. Hrsg. von Jüdisches Museum der Stadt Wien. Wien: Picus Verlag 1995. S. 180–191.
- Braunfels-Esche, Sigrid: Sankt Georg. Legende Verehrung Symbol. München: Verlag Georg D.W. Callwey 1976.
- Brednich, Rolf Wilhelm: [Artikel] Laienspielbewegung. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band II. H-O. Hrsg. von Harald Fricke. Berlin, New York: De Gruyter 2000. S. 377–379.
- Brenner, Michael (Hrsg.): Jüdische Sprachen in deutscher Umwelt. Hebräisch und Jiddisch von der Aufklärung bis ins 20. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002.
- Breuer-Reinmüller, Lore (Hrsg.): Kulturpolitik und Menschenbildung: Beiträge zur Situation der Gegenwart. Festschrift für Paul Luchtenberg. Neustadt/Aisch: Ph. C. W. Schmidt 1965.
- Breuer-Reinmüller, Lore: Paul Wellershaus. Wegbahner moderner Malerei. [Remscheid]: Loose-Durach 1966 (=Bergische Bildbände 2).
- Breuer-Reinmüller, Lore (Hrsg.): Das Wagnis der Mündigkeit: Beiträge zum Selbstverständnis des Liberalismus. Festschrift für Paul Luchtenberg. Neustadt/Aisch: Schmidt 1970.
- Breuer-Reinmüller, Lore: Heinrich Moshage. Remscheid: Loose-Durach 1971.
- Broszat, Martin: Der Staat Hitlers: Grundlegung und Entwicklung seiner inneren Verfassung. 7. Aufl. München: Dt. Taschenbuch-Verlag 1978.
- Broszat, Martin u. Norbert Frei: Chronik der Daten und Ereignisse. Das „Dritte Reich“. In: Das Dritte Reich. Ursprünge, Ereignisse, Wirkungen. Ploetz. Hrsg. von Martin Broszat u. Norbert Frei. Freiburg u. Würzburg: Ploetz 1983. S. 90–145.
- Brown, Angela: Vom germanischen „Julfest“ zum „Totenfest“. Weihnachten und Winterhilfswerk-Abzeichen im Nationalsozialismus. In: Weihnachten: aus den Sammlungen des Deutschen Historischen Museums. Mitteilungen des Deutschen Historischen Museums 5 (1995) H.14.
- Bruder, Otto: Rudolf Mirbt in München. Ein Gruß von Otto Bruder. In: Begegnungen und Wirkungen. Festgabe für Rudolf Mirbt und das deutsche Laienspiel. Hrsg. von Hermann Kaiser. Kassel, Basel: Bärenreiter 1956. S. 11–12.
- Brunken, Otto: Theater für Kinder und Jugendliche. In: Kinder- und Jugendliteratur. Von 1850-1900. Hrsg. von Otto Brunken u. Bettina Hurrelmann. Stuttgart: J.B. Metzler 2008. Sp.233–278.

- Buchner, Kurt Oskar: Die Konturen seines Lebenswerks. Rudolf Otto Wiemer zum 80. Geburtstag. In: Rudolf Otto Wiemer. Stimmen zu seinem 80. Geburtstag am 24. März 1985. Hrsg. von Carl Heinz Kurz. Bovenden: Graphikum Dr. Mock 1985. S. 13–18.
- Buddrus, Michael: Totale Erziehung für den totalen Krieg. Hitlerjugend und nationalsozialistische Jugendpolitik. Teil 1. München: K.G. Saur 2003.
- Buddrus, Michael: Totale Erziehung für den totalen Krieg. Hitlerjugend und nationalsozialistische Jugendpolitik. Teil 2. München: K.G. Saur 2003.
- Bühler, Hans-Eugen u. Edelgard Bühler: Der Frontbuchhandel 1939-1945. Organisationen, Kompetenzen, Verlage, Bücher. Eine Dokumentation. Frankfurt a. M.: Buchhändler-Vereinigung 2002 (=Archiv für Geschichte des Buchwesens 3).
- Busch, Eberhard: [Artikel] Bekennende Kirche. In: Lexikon für Theologie und Kirche. Zweiter Band. Barclay bis Damodos. Hrsg. von Walter Kasper. 3., völlig neu bearbeitete Aufl. Freiburg, Basel, Rom, Wien: Herder 1994. Sp.171–173.
- Cardi, Carola: Das Kinderschauspiel der Aufklärungszeit. Eine Untersuchung der deutschsprachigen Kinderschauspiele von 1769 - 1800. Frankfurt a. M.: Lang 1983.
- Colberg, Erich: Erich Colberg über sich selbst. Aus „Mein Weg ins Schulspiel“. In: Erich Colberg. Der Pionier des deutschen Schulspiels. Zum 60. Geburtstag am 21. März 1961. Hrsg. von Karl Dorpus. Weinheim: Deutscher Laienspiel-Verlag o. J. [1961]. S. 19-22.
- Dahm, Volker: Künstler als Funktionäre. Das Propagandaministerium und die Reichskulturkammer. In: Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus. Hrsg. von Hans Sarkowicz. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel Verlag 2004. S. 75–109.
- Dannhauer, Paul G. u. Stephan Kellner: Hermann Gerstner (1903-1993) - ein schriftstellernder Bibliothekar als „Ariseur“. In: Jüdischer Buchbesitz als Raubgut: zweites Hannoversches Symposium. [am 10. und 11. Mai 2005 trafen sich Bibliothekare und Historiker zum Zweiten Hannoverschen Symposium Jüdischer Buchbesitz als Raubgut in der Gottfried-Wilhelm-Leibniz-Bibliothek, Niedersächsische Landesbibliothek]. Hrsg. von Regine Dehnel. Frankfurt a. M.: Klostermann 2006 (= [Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie / Sonderhefte] Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie: ZfBB). S. 107–119.
- Detken, Anke: Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts. Zugl.: Habil.-Schrift. Göttingen 2005. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009 (= Theatron 54).
- Dettmar, Ute: Theaterzauber. C.A. Görners Weihnachtsmärchen im Spannungsfeld von kinderliterarischer Tradition, Theaterpraxis und Populärkultur um 1900. In: Kindertheater und populäre bürgerliche Musikkultur um 1900. Studien zum Weihnachtsmärchen (C. A. Görner, G. v. Bassewitz), zum patriotischen Festspiel, zur Märchenoper, zur Hausmusik (C. Reinecke, E. Fischer) und zur frühen massenmedialen Kinderkultur. Hrsg. von Gunter Reiß. Frankfurt am Main: Lang 2008 (= Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie - Geschichte - Didaktik 55). S. 33–54.
- Diederich, Hans: Begegnung. In: Begegnungen und Wirkungen. Festgabe für Rudolf Mirbt und das deutsche Laienspiel. Hrsg. von Hermann Kaiser. Kassel, Basel: Bärenreiter 1956. S. 27–29.
- Doderer, Klaus: Geschichte des Kinder- und Jugendtheaters zwischen 1945 und 1970: Konzepte, Entwicklungen, Materialien. Frankfurt a. M. [u.a.]: Peter Lang 1995 (=Kinder-, Schul- und Jugendtheater 7).
- Dorpus, Karl (Hrsg.): Erich Colberg. Der Pionier des deutschen Schulspiels. Zum 60. Geburtstag am 21. März 1961. Weinheim: Deutscher Laienspiel-Verlag o. J. [1961].
- Drewniak, Bogusław: Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte. 1933-1945. Düsseldorf: Droste 1983.
- Dussel, Konrad: Ein neues, ein heroisches Theater? Nationalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen in der Provinz. Zugl.: Dissertation. Heidelberg 1987. Bonn: Bouvier 1988.

- Eckart, Walther: Als wir das „Spiel der Liebe“ spielten. In: Begegnungen und Wirkungen. Festgabe für Rudolf Mirbt und das deutsche Laienspiel. Hrsg. von Hermann Kaiser. Kassel, Basel: Bärenreiter 1956. S. 13–17.
- Eich, Hans: [Artikel] Wiemer, Rudolf Otto. In: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. In drei Bänden (A-Z) und einem Ergänzungs- und Registerband. Dritter Band: P - Z. Hrsg. von Klaus Doderer. Weinheim, Basel: Beltz 1979. S. 798–800.
- Eichberg, Henning: Thing-, Fest- und Weihespiele in Nationalsozialismus, Arbeiterkultur und Olympismus. Zur Geschichte des politischen Verhaltens in der Epoche des Faschismus. In: Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeiterweihspiel und olympisches Zeremoniell. Hrsg. von Henning Eichberg, Michael Dultz u. a. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 1977 (= problemata 58). S. 19–180.
- Eichberg, Henning; Dultz, Michael; Gadberry, Glen u. a. (Hrsg.): Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeiterweihspiel und olympisches Zeremoniell. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 1977 (=problemata 58).
- Eicher, Thomas; Panse, Barbara u. Henning Rischbieter: Theater im „Dritten Reich“. Hrsg. von Henning Rischbieter. Teilw. zugl.: Dissertation 1992 u. d. T.: Eicher, Thomas: Spielplan-Strukturen der deutschen Schauspieltheater 1929 - 44 und die NS-Zensurpraxis. - Teilw. zugl.: Habil.-Schrift 1993 u. d. T.: Panse, Barbara: Zeitgenössische Dramatik 1933 - 44, Autoren, Themen, Zensurpraxis. Seelze-Velber: Kallmeyer 2000.
- Eikenbusch, Gerhard: Sozialdemokratisches und kommunistisches Kinder- und Jugendtheater in der Weimarer Republik. Frankfurt a. M.: Lang 1997.
- Engel, Otto: Spiel-Erinnerung. In: Begegnungen und Wirkungen. Festgabe für Rudolf Mirbt und das deutsche Laienspiel. Hrsg. von Hermann Kaiser. Kassel, Basel: Bärenreiter 1956. S. 23–26.
- Eppe, Heinrich: Ein Lied ging in die Welt. „Wann wir schreiten Seit' an Seit'“. In: Vorwärts. Das Monatsblatt für soziale Demokratie (28.02.2007). URL: <http://www.vorwaerts.de/artikel/schreiten-seit-seit> (28.1.2017).
- Erb, Rainer: Die Wahrnehmung der Physiognomie der Juden: Die Nase. In: Das Bild des Juden in der Volks- und Jugendliteratur vom 18. Jahrhundert bis 1945. Hrsg. von Heinrich Pleticha. Würzburg: Königshausen & Neumann 1985 (= Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur e.V. 7). S. 107–126.
- Erlach, Thomas: Das patriotische Festspiel - Schultheater im Dienste der Kriegserziehung. In: Kindertheater und populäre bürgerliche Musikkultur um 1900. Studien zum Weihnachtsmärchen (C. A. Görner, G. v. Bassewitz), zum patriotischen Festspiel, zur Märchenoper, zur Hausmusik (C. Reinecke, E. Fischer) und zur frühen massenmedialen Kinderkultur. Hrsg. von Gunter Reiß. Frankfurt a. M.: Lang 2008 (= Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie - Geschichte - Didaktik 55). S. 97–116.
- Ewers, Hans-Heino: Peterchens Mondfahrt und der Feldzug gegen das Weihnachtsmärchen. Versuch einer Neubewertung des Kinderschauspiels von Gerdt von Bassewitz. In: Kindertheater und populäre bürgerliche Musikkultur um 1900. Studien zum Weihnachtsmärchen (C. A. Görner, G. v. Bassewitz), zum patriotischen Festspiel, zur Märchenoper, zur Hausmusik (C. Reinecke, E. Fischer) und zur frühen massenmedialen Kinderkultur. Hrsg. von Gunter Reiß. Frankfurt a. M.: Lang 2008 (= Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie - Geschichte - Didaktik 55). S. 55–66.
- Faber, Richard: Zwanzigstes Bild: „Der Zersetzer“. In: Antisemitismus. Vorurteile und Mythen. Hrsg. von Julius H. Schoeps u. Joachim Schlör. München, Zürich: Piper 1995. S. 260–264.
- Färberböck, Max: Anonyma - Eine Frau in Berlin 2008. [Spielfilm]
- Feiten, Willi: Der Nationalsozialistische Lehrerbund: Entwicklung und Organisation. Ein Beitrag zum Aufbau und zur Organisationsstruktur des nationalsozialistischen Herrschaftssystems. Weinheim [u.a.]: Beltz 1981 (=Studien und Dokumentationen zur deutschen Bildungsgeschichte 19).

- Fest, Joachim C.: Das Gesicht des Dritten Reiches. Profile einer totalitären Herrschaft. München 1963.
- Florack, Ruth: Bekannte Fremde. Zu Herkunft und Funktion nationaler Stereotype in der Literatur. Tübingen: Niemeyer 2007.
- Frantzen, Peter (Hrsg.): Laienspiel in der Weimarer Zeit. Eine Dokumentation. Münster 1969 (=Hilfen für Spielleiter 8).
- Fromm, Eberhard: Wolfgang Heise. In: Berlinische Monatshefte 8 (1999) H. 10. S. 48–53.
- Gaertringen, Julia Freifrau Hiller von: Zwischen Zeitferne und Weltnähe: der Nachlass des Schriftstellers Martin Simon. Beilage zum Mindener Tageblatt 136 vom 14.06.2003. In: Mindener Heimatblätter 75 (2003) H. 4.
- Gelber, Mark H.: Das Judendeutsch in der deutschen Literatur. Einige Beispiele von den frühesten Lexika bis zu Gustav Freytag und Thomas Mann. In: Juden in der deutschen Literatur. Ein deutsch-israelisches Symposium. Hrsg. von Stéphane Moses u. Albrecht Schöne. Frankfurt a. M. 1986. S. 162–178.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Campus Verlag 1989.
- Gollwitzer, Helmut: Zwischen den Zeiten. In: 1845-1970. Almanach. 125 Jahre Chr. Kaiser Verlag München. München: Christian Kaiser 1970. S. 42–50.
- Gombert, Ina: Kindertheater - Kinderkram. Das Bild von Kindertheater in der Öffentlichkeit. Aachen: Shaker 2007 (=Sprache & Kultur).
- Graf, Friedrich W. u. Andreas Waschbüsch: [Artikel] Christian Kaiser Verlag. In: Historisches Lexikon Bayerns (Online-Lexikon) URL: <http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/> (23.1.2017).
- Grässe, Johann Georg Theodor: Sagenbuch des Preußischen Staates Band 1. Märchen der Welt. [o.O.]: Jazzybee Verlag 2012.
- Grimm, Jacob u. Wilhelm Grimm: Deutsche Sagen. Vollständige Ausgabe. Köln: Anaconda-Verlag 2014.
- Gruschka, Roland: Jiddisch und jüdische Identität in Berlin um 1800. Der Sprachenkosmos in Isaak Euchels Aufklärungskomödie „Reb Henoch“. In: Sprache und Sprachen in Berlin um 1800. Beiträge einer Tagung, die am 28. Februar und 1. März 2003 im Rahmen der interdisziplinären Arbeitsgruppe „Berliner Klassik“ an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften stattfand. Hrsg. von Ute Tintemann u. Jürgen Trabant. 2004. S. 89–113.
- Grüttner, Michael: Das Dritte Reich 1933-1939. Gebhardt. Handbuch der deutschen Geschichte. Band 19. Hrsg. von Wolfgang Benz. 10., völlig neu bearbeitete Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta 2014.
- Hampe, Johann C.: Christian Kaiser. Ein Kapitel früher Verlagsgeschichte. In: 1845-1970. Almanach. 125 Jahre Chr. Kaiser Verlag München. München: Christian Kaiser 1970. S. 15–29.
- Härle, Wilfried: [Artikel] Dialektische Theologie. In: Theologische Realenzyklopädie. Band 8. Chlodwig - Dionysius Areopagita. Hrsg. von Gerhard Krause u. Gerhard Müller. Berlin, New York: De Gruyter 1981. S. 683–696.
- Hartweg, Frédéric: [Artikel] Schuldrama. In: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hrsg. von Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin. 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992. S. 839–843.
- Hartung, Günter: Analyse eines faschistischen Liedes. In: Wissenschaftliche Zeitschrift Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 23 (1974) H. 6. S. 47–64.
- Hass, Ingeborg u. Heinz Blumensath: Theater für Kinder und Jugendliche. In: Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch. Hrsg. von Gerhard Haas. 3., völlig neu bearbeitete Aufl. Stuttgart: Reclam 1984. S. 247–265.

- Hauke, Reinhard: Das Landjahr. Ein Stück Erziehungsgeschichte unter dem Hakenkreuz. Zugl.: Dissertation. Hagen 1996. Gelnhausen: TRIGA-Verlag 1997.
- Hauschild, Wolf-Dieter: [Artikel] Bekennende Kirche. In: Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Band 1. A-B. Hrsg. von Hans Dieter Betz, Don S. Browning, Bernd Janowski u. a. 4., völlig neu bearbeitete Aufl. Tübingen: Mohr Siebeck 1998. Sp.1241–1246.
- Heister, Bernhard: Jugend in Ostpreußen. Zur Geschichte der Jugendbewegung. Hamburg: Das Ostpreussenblatt 1977.
- Hellfeld, Matthias G. von: Bündische Jugend und Hitlerjugend. Zur Geschichte von Anpassung und Widerstand 1930 - 1939. Vollst. zugl.: Dissertation. Köln 1985. Köln: Verl. Wissenschaft u. Politik 1987 (=Edition Archiv der deutschen Jugendbewegung 3).
- Henn, Volker: Der hansische Handel mit Nahrungsmitteln. In: Nahrung und Tischkultur im Hanseraum. Hrsg. von Günter Wiegelmann u. Ruth-Elisabeth Mohrmann. Münster: Waxmann 1996. S. 23–48.
- Herzog, Rudolf: Heil Hitler, das Schwein ist tot! Lachen unter Hitler - Komik und Humor im Dritten Reich. Taschenbuchausgabe. München: Wilhelm Heyne Verlag 2008.
- Hesse, Ulrich: Rudolf Mirbt wäre jetzt hundert - Versuch einer Hommage. In: Spiel und Theater 48 (1996) H. 158. S. 20–24.
- Hesse, Ulrich: Schritte in vermintes Terrain. Ergänzende Bemerkungen zu 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.
- Heßler, Hans-Joachim: Das Lied im Nationalsozialismus: Eine Analyse von drei exemplarisch ausgewählten Liedern unter besonderer Berücksichtigung der Liedtexte und deren Struktur. Dortmund: NonEM-Verlag 2001.
- Hildebrand, Klaus: Das Dritte Reich. 6., neubearbeitete Aufl. München: Oldenbourg 2003 (=Oldenbourg Grundriss der Geschichte 17).
- Hillesheim, Jürgen u. Elisabeth Michael: Hanns Johst (1890-1978). In: Lexikon nationalsozialistischer Dichter. Biographien, Analysen, Bibliographien. Hrsg. von Jürgen Hillesheim u. Elisabeth Michael. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993. S. 266–279.
- Hillesheim, Jürgen u. Elisabeth Michael: Johannes Linke (1900-1945). In: Lexikon nationalsozialistischer Dichter. Biographien, Analysen, Bibliographien. Hrsg. von Jürgen Hillesheim u. Elisabeth Michael. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993. S. 319–325.
- Hillesheim, Jürgen u. Elisabeth Michael: Karl Aloys Schenzinger (1886-1962). In: Lexikon nationalsozialistischer Dichter. Biographien, Analysen, Bibliographien. Hrsg. von Jürgen Hillesheim u. Elisabeth Michael. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993. S. 379–385.
- Hillesheim, Jürgen u. Elisabeth Michael: Kilian Koll (Pseudonym für Walter Julius Bloem) (1898-1945). In: Lexikon nationalsozialistischer Dichter. Biographien, Analysen, Bibliographien. Hrsg. von Jürgen Hillesheim u. Elisabeth Michael. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993. S. 301–308.
- Hirsch, Helga: Endlich wieder leben: die Fünfzigerjahre im Rückblick von Frauen. München: Siedler 2012 (=Schriftenreihe / Bundeszentrale für Politische Bildung).
- Hopster, Norbert: Fest und Feier. In: Kinder- und Jugendliteratur 1933 - 1945. Ein Handbuch. Band 2: Darstellender Teil. Hrsg. von Norbert Hopster, Petra Josting u. Joachim Neuhaus. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2005. Sp. 639–700.
- Hopster, Norbert: Literatur der Organisationen und Dienste. In: Kinder- und Jugendliteratur 1933 - 1945. Ein Handbuch. Band 2: Darstellender Teil. Hrsg. von Norbert Hopster, Petra Josting u. Joachim Neuhaus. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2005. Sp. 121–186.
- Hopster, Norbert; Josting, Petra u. Joachim Neuhaus (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur 1933-1945. Ein Handbuch. Band 1: Bibliographischer Teil mit Registern. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2001.

- Hopster, Norbert; Josting, Petra u. Joachim Neuhaus (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur 1933 - 1945. Ein Handbuch. Band 2: Darstellender Teil. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2005.
- Hormann, Jörg-Michael u. Dominik Plaschke: Deutsche Flaggen. Geschichte, Tradition, Verwendung. Hamburg: Ed. Maritim 2006.
- Hortzitz, Noline: Die Sprache der Judenfeindschaft. In: Antisemitismus. Vorurteile und Mythen. Hrsg. von Julius H. Schoeps u. Joachim Schlör. München, Zürich: Piper 1995. S. 19–40.
- Hüpping, Stefan: Rainer Schlösser - der Dichter-Soldat. In: Dichter für das „Dritte Reich“. Biografische Studien zum Verhältnis von Literatur und Ideologie. 10 Autorenporträts. Hrsg. von Rolf Düsterberg. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2009. S. 229–258.
- Hüpping, Stefan: Rainer Schlösser (1899 - 1945). Der „Reichsdramaturg“. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2012.
- Jahnke, Manfred: Von der Komödie für Kinder zum Weihnachtsmärchen. Untersuchungen zu den dramaturgischen Modellen der Kindervorstellungen in Deutschland bis 1917. Zugl.: Dissertation. Berlin 1975. Meisenheim am Glan: Hain 1977.
- Jenzsch, Helmut: Jüdische Figuren in deutschen Bühnentexten des 18. Jahrhunderts. Eine systematische Darstellung auf dem Hintergrund der Bestrebungen zur bürgerlichen Gleichstellung der Juden, nebst einer Bibliographie nachgewiesener Bühnentexte mit Judenfiguren der Aufklärung. Dissertation. Hamburg 1974.
- Josting, Petra: Der Jugendschrifttums-Kampf des Nationalsozialistischen Lehrerbundes. Zugl.: Dissertation. Bielefeld 1994. Hildesheim, Zürich, New York: Olms-Weidmann 1995 (=Germanistische Texte und Studien 50).
- Josting, Petra: Kinder- und Jugendliteratur. Ein Aktionsfeld literaturpolitischer Maßnahmen im NS-Staat. In: Hier, hier ist Deutschland--: von nationalen Kulturkonzepten zur nationalsozialistischen Kulturpolitik. Hrsg. von Ursula Härtl, Burkhard Stenzel u. Justus H. Ulbricht. o. O. [Göttingen]: Wallstein 1997. S. 143–171 u. S. 192–197.
- Josting, Petra: Kinder- und Jugendliteratur im Kontext von Pädagogik, Ästhetik und NS-Ideologie. In: Kinder- und Jugendliteratur 1933 - 1945. Ein Handbuch. Band 2: Darstellender Teil. Hrsg. von Norbert Hopster, Petra Josting u. Joachim Neuhaus. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2005. Sp. 95–120.
- Josting, Petra: Kinder- und Jugendliteraturpolitik im NS-Staat. In: Kinder- und Jugendliteratur 1933 - 1945. Ein Handbuch. Band 2: Darstellender Teil. Hrsg. von Norbert Hopster, Petra Josting u. Joachim Neuhaus. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2005. Sp. 55–94.
- Jüngel, Eberhard: [Artikel] Barth, Karl. In: Theologische Realenzyklopädie. Band 5. Autokephalie - Biandrata. Hrsg. von Gerhard Krause u. Gerhard Müller. Berlin, New York: De Gruyter 1980. S. 251–268.
- Kaiser, Gerhard: Das Beispiel Nationalsozialismus. In: Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte. Hrsg. von Gabriele Rippl u. Simone Winko. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013. S. 85–89.
- Kaiser, Hermann (Hrsg.): Begegnungen und Wirkungen. Festgabe für Rudolf Mirbt und das deutsche Laienspiel. Kassel, Basel: Bärenreiter 1956.
- Kamenetsky, Christa: Children's Literature in Hitler's Germany. The Cultural Policy of National Socialism. Athens, Ohio und London 1984.
- Kaminski, Winfred: [Artikel] Hilf mit. In: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. In drei Bänden (A-Z) und einem Ergänzungs- und Registerband. Ergänzungs- und Registerband. Hrsg. von Klaus Doderer. Weinheim, Basel: Beltz 1982. S. 279–281.
- Karrenbrock, Helga: Kinder- und Jugendbuchverlage. In: Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Die Weimarer Republik 1918 - 1933. Teil 2. Hrsg. von Ernst Fischer u. Stephan Füssel. Berlin, Boston: De Gruyter 2012. S. 183–219.

- Kastner, Barbara: Statistik und Topographie des Verlagswesens. In: Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Die Weimarer Republik 1918 - 1933. Teil 1. Hrsg. von Ernst Fischer u. Stephan Füssel. Berlin, Boston: De Gruyter 2012. S. 341–378.
- Kaufmann, Andreas: Vorgeschichte und Entstehung des Laienspieles und die frühe Geschichte der Laienspielbewegung. Dissertation. Stuttgart 1991.
- Keller, Anne: Der ausgerichtete Zuschauer - Zu den Propagandaaufgaben der HJ-Laienspielscharen. In: Der Zuschauer. Analysen einer Konstruktion im theaterpädagogischen Kontext. Hrsg. von André Barz u. Gabriela Paule. Berlin: LIT Verlag Dr. W. Hopf 2013 (= Forum SpielTheaterPädagogik 5). S. 183–216.
- Kellner, Stephan: „Schreiben werde ich, schreiben, schreiben...“ - der Autor und Bibliothekar Hermann Gerstner. In: Rechte Karrieren in München: von der Weimarer Zeit bis in die Nachkriegsjahre. Hrsg. von Marita Krauss. München: Volk-Verlag 2010. S. 339–351.
- Kern, Josef: Hermann Gerstner. Leben und Werk. Würzburg: Schöningh 2000 (=Schriften des Stadtarchivs Würzburg 13).
- Kiefer, Ulrike: Jiddisch. In: Das 19. Jahrhundert. Sprachgeschichtliche Wurzeln des heutigen Deutsch. Hrsg. von Rainer Wimmer. Berlin 1991. S. 172–177.
- Klee, Ernst (Hrsg.): Das Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945. Frankfurt a. M.: Fischer 2007.
- Klönne, Arno: Hitlerjugend. Die Jugend und ihre Organisation im Dritten Reich. Hannover, Frankfurt a. M.: Norddeutsche Verlagsanstalt O. Goedel 1955.
- Klönne, Arno: Jugend im Dritten Reich. Die Hitler-Jugend und ihre Gegner. Dokumente und Analysen. Neuauflage. Düsseldorf, Köln: Eugen Diederichs Verlag 1984.
- Knoop, Anneliese: [Artikel] Luserke, Martin. In: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. In drei Bänden (A-Z) und einem Ergänzungs- und Registerband. Zweiter Band: I-O. Hrsg. von Klaus Doderer. Weinheim, Basel: Beltz 1977. S. 409–410.
- Kolb, Eberhard: [Artikel] Versailler Vertrag. In: Deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert. Ein Lexikon. Hrsg. von Axel Schildt. München: C. H. Beck 2005. S. 378–380.
- Kotte, Andreas: Theatralität im Mittelalter. Das Halberstädter Adamsspiel. Tübingen, Basel: A. Francke 1994 (=Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 10).
- Kraas, Andreas: Lehrerlager 1932 - 1945. Politische Funktion und pädagogische Gestaltung. Zugl.: Dissertation. Potsdam 2002. Bad Heilbrunn: Klinkhardt 2004 (=Klinkhardt Forschung).
- Krobb, Florian: Selbstdarstellungen. Untersuchungen zur deutsch-jüdischen Erzählliteratur im neunzehnten Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
- Kurz, Carl Heinz: Dichterporträts. Adolf Georg Bartels. Wilhelm Fredemann. Rudolf Otto Wiemer. Frankfurt a. M.: Verlag Das Viergespann 1974.
- Kurz, Carl Heinz: Dokumentation zum 85. Geburtstag des Schriftstellers Rudolf Otto Wiemer: Erinnerung und Dank. Göttingen: Graphikum Dr. Mock 1990.
- Kurz, Carl Heinz (Hrsg.): Rudolf Otto Wiemer. Stimmen zu seinem 80. Geburtstag am 24. März 1985. Bovenden: Graphikum Dr. Mock 1985.
- Kwiet, Konrad: VII. Nach dem Pogrom: Stufen der Ausgrenzung. In: Die Juden in Deutschland 1933-1945. Leben unter nationalsozialistischer Herrschaft. Hrsg. von Wolfgang Benz. 3., durchgesehene Aufl. München: C. H. Beck 1993. S. 545–659.
- Landmann, Salcia: Jiddisch: das Abenteuer einer Sprache. Mit kleinem Lexikon jiddischer Wörter und Redensarten sowie jiddischer Anekdoten. 6. Aufl. Berlin: Ullstein 1997.
- Lässig, Simone: Sprachwandel und Verbürgerlichung. Zur Bedeutung der Sprache im innerjüdischen Modernisierungsprozeß des frühen 19. Jahrhunderts. In: Historische Zeitschrift Bd. 270 (2000) H.3. S. 617–667.
- Laut und falsch. In: Der Spiegel 42 (1988) H. 19. S. 109–110.
- Marx, Peter W.: [Artikel] Regieanweisung/Szenenanweisung. In: Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte. Hrsg. von Peter W. Marx. Stuttgart: J.B. Metzler 2012. S. 144–146.

- Meier, Hedwig: Die Schaubühne als musikalische Anstalt. Studien zur Theorie und Geschichte der Schauspielmusik im 18. und 19. Jahrhundert sowie zu ausgewählten „Faust“-Kompositionen. Zugl.: Dissertation. München 1995. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1999.
- Meyer, Hansgeorg: Die deutsche Kinder- und Jugendliteratur 1933 bis 1945. Ein Versuch über die Entwicklungslinien. Ohne Ort. Ohne Verlag 1975 (=Studien zur Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur 7).
- Michael, Friedrich u. Hans Daiber: Geschichte des deutschen Theaters. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1989 (=suhrkamp taschenbuch 1665).
- Mirbt, Rudolf: Vom Wandel des Spielplans. Rede vor dem Freideutschen Kreis in der Grenzakademie Sankelmark im September 1959. In: Ders. (Hrsg.): Laienspiel und Laientheater. Vorträge und Aufsätze aus den Jahren 1923 – 1959. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter-Verlag 1960. S. 149-156.
- Mirbt, Rudolf: Zehn Jahre Münchener Laienspiel. In: Laienspiel und Laientheater. Vorträge und Aufsätze aus den Jahren 1923 - 1959. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter-Verlag 1960. S. 40-49.
- Mogge, Winfried: [Artikel] Luserke, Martin. In: Neue deutsche Biographie. Band 15: Locherer - Maltza(h)n. Hrsg. von Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin: Duncker & Humblot 1987. S. 533–534.
- Morelli, Anne: Die Prinzipien der Kriegspropaganda. Aus dem Französischen übersetzt von Marianne Schönbach. Springe: Kampe 2004.
- Müller, Alwin: Drei Blätter der Erinnerung. Aus einem Kranz für die „Münchener Laienspiele“. In: Begegnungen und Wirkungen. Festgabe für Rudolf Mirbt und das deutsche Laienspiel. Hrsg. von Hermann Kaiser. Kassel, Basel: Bärenreiter 1956. S. 18–22.
- Müller, Alwin: Laienspiel - Spiel der Gemeinschaft. In: Die Jugendbewegung. Welt und Wirkung. Zur 50. Wiederkehr des freideutschen Jugendtages auf dem Hohen Meißner. Hrsg. von Elisabeth Korn, Otto Suppert u. Karl Vogt. Düsseldorf, Köln: Eugen Diederichs Verlag 1963. S. 67–84.
- Mustea, Christina Stanca: Carl Laemmle - Der Mann, der Hollywood erfand. Hamburg: Ostburg Verlag 2013.
- Nassen, Ulrich: Jugend, Buch und Konjunktur 1933-1945. Studien zum Ideologiepotential des genuin nationalsozialistischen und des konjunkturellen „Jugendschrifttums“. München: Wilhelm Fink Verlag 1987.
- Neumann, Boaz: Die Weltanschauung des Nazismus. Raum / Körper / Sprache. Aus dem Hebräischen übersetzt von Markus Lemke. Göttingen: Wallstein 2010 (=Schriftenreihe des Minerva Instituts für deutsche Geschichte der Universität Tel Aviv 30).
- Nickel, Hans-Wolfgang: [Artikel] Laienspiel. In: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. In drei Bänden (A-Z) und einem Ergänzungs- und Registerband. Zweiter Band: I - O. Hrsg. von Klaus Doderer. Weinheim, Basel: Beltz 1977. S. 303–305.
- Nickel, Hans-Wolfgang: [Artikel] Mirbt, Rudolf. In: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. In drei Bänden (A-Z) und einem Ergänzungs- und Registerband. Zweiter Band: I - O. Hrsg. von Klaus Doderer. Weinheim, Basel: Beltz 1977. S. 483–484.
- Nickel, Hans-Wolfgang: [Artikel] Schultheater. In: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. In drei Bänden (A-Z) und einem Ergänzungs- und Registerband. Dritter Band: P - Z. Hrsg. von Klaus Doderer. Weinheim, Basel: Beltz 1979. S. 322–323.
- Nickel, Hans-Wolfgang: [Artikel] Laienspiel. In: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hrsg. von Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin. 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992. S. 537–539.

- Nickel, Hans-Wolfgang: [Artikel] Schultheater. In: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hrsg. von Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin. 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992. S. 843–844.
- Nicolaisen, Carsten: [Artikel] Bekennende Kirche. In: Enzyklopädie des Nationalsozialismus. Mit zahlreichen Abbildungen, Karten und Grafiken. Hrsg. von Wolfgang Benz, Hermann Graml u. a. Stuttgart: Klett-Cotta 1997. S. 391–392.
- Niehuis, Edith: Das Landjahr. Eine Jugendereziehungseinrichtung in der Zeit des Nationalsozialismus. Zugl.: Dissertation. Göttingen 1983. Nörten-Hardenberg: WICO Verlag 1984.
- NS-Dokumentationszentrum der Stadt Köln: Jugend! Deutschland 1918-1945. „Wer in der HJ marschiert, ist Soldat einer Idee“ – „Soldatische Tugenden“ und das Leitbild des „politischen Soldaten“. URL: <http://www.jugend1933-45.de/portal/Jugend/thema.aspx?bereich=projekt&root=26635&id=5394&redir=> (22.9.2016).
- Nunes Matias, Jutta: Das Theaterspiel der Kolpingsfamilien im Bistum Münster. Inaugural-Dissertation. Münster 2002.
- o. A.: Georg-Adalbert Magiera. In: Salzgitter: 12 Porträts aus einer deutschen Stadt. Fotografiert von Christoph Morok, beschrieben von Andreas Schwarz, gestaltet von Martha Bilger. Hrsg. von Stadt Salzgitter. o. O. [Salzgitter?] 1992. S. 11–12.
- Oeding, Ernst August: Heinz Ohlendorf zum Gedenken. In: Heimatbote des Landkreises Braunschweig (1971). S. 4.
- o. Hrsg.: Rudolf Otto Wiemer: Dokumentation zum 90. Geburtstag. Göttingen: Graphikum Mock 1995.
- Orme, Nicholas: Medieval Children. New Haven, London: Yale University Press 2001.
- Paetow, Karl: Frau Holle. Volksmärchen und Sagen. 3. Aufl., Neuausg. Husum: Husum-Druck- und Verlagsgesellschaft 1986 (=Husum-Taschenbuch).
- Pahmeyer, Peter u. Lutz van Spankeren: Die Hitlerjugend in Lippe (1933 - 1939). Totalitäre Erziehung zwischen Anspruch und Wirklichkeit. Zugl.: Dissertation. Bielefeld 1996. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1998.
- Panse, Barbara: Antisemitismus und Judenfiguren in der Dramatik des Dritten Reiches. In: Theatralica Judaica. Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah. Hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer. Tübingen: Niemeyer 1992. (= Theatron 7). S. 299-311.
- Pfahl-Traughber, Armin: Vom religiösen über den sozialen und politischen zum rassistischen Antisemitismus. Ideengeschichtliche Bedingungsfaktoren für die nationalsozialistische Judenfeindschaft. In: Die weltanschaulichen Grundlagen des NS-Regimes. Ursprünge, Gegenentwürfe, Nachwirkungen. Tagungsband des XXIII. Königswinterer Tagung im Februar 2010. Hrsg. von Manuel Becker u. Stephanie Bongartz. Berlin: LIT Verlag Dr. W. Hopf 2011 (= Schriftenreihe der Forschungsgemeinschaft 20. Juli 1944 e.V. 15). S. 41–59.
- Piper, Ernst: Ahtes Bild: „Die jüdische Weltverschwörung“. In: Antisemitismus. Vorurteile und Mythen. Hrsg. von Julius H. Schoeps u. Joachim Schlör. München, Zürich: Piper 1995. S. 127–135.
- Platz-Waury, Elke: Drama und Theater. Eine Einführung. 5., vollst. überarb. und erw. Aufl. Tübingen: Narr 1999 (=Literaturwissenschaft im Grundstudium 2).
- Pröve, Ralf: Kultur und Propaganda. Die Freilichtbühne/Waldbühne Tannenkamp in Hann. Münden 1933 - 1938. In: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte 64 (1992). S. 389–420.
- Ram, Detlef: [Artikel] Colberg, Erich. In: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. In drei Bänden (A-Z) und einem Ergänzungs- und Registerband. Ergänzungs- und Registerband. Hrsg. von Klaus Doderer. Weinheim, Basel: Beltz 1982. S. 125–126.

- Ram, Detlef: [Artikel] Cordes, Margarethe. In: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. In drei Bänden (A-Z) und einem Ergänzungs- und Registerband. Ergänzungs- und Registerband. Hrsg. von Klaus Doderer. Weinheim und Basel: Beltz 1982. S. 127–128.
- Reichl, Johannes M.: Das Thingspiel. Über den Versuch eines nationalsozialistischen Lehrstück-Theaters (Euringer - Heynicke - Möller). Mit einem Anhang über Bert Brecht. Zugl.: Magisterarbeit. Frankfurt a. M. 1978. Frankfurt a. M.: Verlag Dr. Mißbeck 1988.
- Richter, Matthias: Die Sprache jüdischer Figuren in der deutschen Literatur (1750-1933). Studien zu Form und Funktion. Zugl.: Dissertation. Göttingen 1993. Göttingen: Wallstein 1995.
- Rischbieter, Henning: „Schlageter“ - Der „Erste Soldat des Dritten Reichs“. Theater in der Nazizeit. In: Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus. Hrsg. von Hans Sarkowicz. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel Verlag 2004. S. 210–242.
- Rölleke, Heinz (Hrsg.): Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Gesamtausgabe. Stuttgart: Reclam 2010.
- Rühle, Günther: Einleitung. In: Zeit und Theater. Diktatur und Exil. Band 3. 1933- 1945. Hrsg. von Günther Rühle. Frankfurt a. M., Berlin, Wien: Propyläen 1974. S. 7–75.
- Rühle, Günther (Hrsg.): Zeit und Theater. Diktatur und Exil. Band 3. 1933- 1945. Frankfurt a. M., Berlin, Wien: Propyläen 1974.
- Saary, Margareta: [Artikel] Schauspielmusik. In: Oesterreichisches Musiklexikon online. Hrsg. von Rudolf Flotzinger. URL: http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schauspielmusik.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=schauspielmusik (28.1.2017).
- Salchow, Claudia: Ohne den Nachlaß geht es nicht... Über die Zukunft des Wolfgang-Heise-Archivs. In: Das Wolfgang-Heise-Archiv: Plädoyers für seine Zukunft. Vorträge anlässlich der Gemeinschaftsveranstaltung „Treffpunkt Geschichte“ des Seminars für Ästhetik und der Friedrich-Ebert-Stiftung, 19. Mai 1998. Berlin 1999. S. 31–43.
- Schäfer, Julia: Das „Judenbild“ im Bild. Visueller Antisemitismus in populären Medien. In: Judenfeindschaft als Paradigma. Studien zur Vorurteilsforschung. Hrsg. von Wolfgang Benz u. Angelika Königseder. Berlin: Metropol-Verlag 2002. S. 65–69.
- Schedler, Melchior: Kindertheater: Geschichte, Modelle, Projekte. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1972 (=Edition Suhrkamp: es).
- 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.
- Schleicher, Jakob Krystian: Jiddisch und Deutsch: Eine wechselhafte Geschichte gegenseitiger Beeinflussung und Abgrenzung. In: Chilufim. Zeitschrift für jüdische Kulturgeschichte 2 (2007). S. 155-168.
- Schmitz-Berning, Cornelia: Vokabular des Nationalsozialismus. 2., durchgesehene und überarbeitete Aufl. Berlin, New York: De Gruyter 2007.
- Schnabel, Clarissa: Mehr als Anonyma: Marta Dietschy-Hillers und ihr Kreis. 2., korrigierte und erweiterte Aufl. Norderstedt: Books on Demand 2015.
- Schneider, Wolfgang: Von didaktischen Dramen, Weihnachtsmärchen und neorealistischen Schauspielen. Zur Geschichte des Kindertheaters in Deutschland. In: Vorhang auf und Bühne frei! Kinder- und Jugendtheater in Deutschland. Hrsg. von Paul Maar u. Max Schmidt. Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren 1998. S. 2–12.
- Schneider, Wolfgang: Theater für Kinder und Jugendliche. Beiträge zu Theorie und Praxis. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2005 (=Medien und Theater. Neue Folge 6).

- Schoeps, Julius H und Joachim Schlör (Hrsg.): Antisemitismus. Vorurteile und Mythen. Zürich, München: Piper 1995.
- Schörken, Rolf: Jugend. In: Enzyklopädie des Nationalsozialismus. Mit zahlreichen Abbildungen, Karten und Grafiken. Hrsg. von Wolfgang Benz, Hermann Graml u. a. Stuttgart: Klett-Cotta 1997. S. 203–219.
- Schreckenberger, Heinz: Erziehung, Lebenswelt und Kriegseinsatz der deutschen Jugend unter Hitler. Anmerkungen zur Literatur. Münster: LIT Verlag 2001 (=Geschichte der Jugend 25).
- Schroeder, Ulrich: Funktion und Gestalt des patriotischen Schulfestspiels in der Wilhelminischen Kaiserzeit (1871 - 1914). Dissertation. Aachen 1990.
- Schruttker, Tatjana: Die Jugendpresse im Nationalsozialismus. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1997 (=Medien in Geschichte und Gegenwart 9).
- Schultze, Hermann: Das deutsche Jugendtheater. Seine Entwicklung vom deutschsprachigen Schultheater des 16. Jahrhunderts bis zu den deutschen Jugendspielbestrebungen der jüngsten Gegenwart, dargestellt, gesichtet und gewertet an den brauchtumsgebundenen Spielen der Jugend. Emsdetten: Lechte 1960 (=Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte 53).
- Schulze, Ulrike: [Artikel] Geistliches Spiel. In: Reallexikon der Literaturwissenschaft. Band I. A-G. Hrsg. von Klaus Weimar. Berlin, New York: De Gruyter 1997. S. 683–688.
- Schulze, Ulrike: Geistliche Spiele im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Von der liturgischen Feier zum Schauspiel. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt 2012.
- Seligmann, Rafael: Wie in der Judenschul'. In: Der Spiegel (1995) H. 10. S. 62–66.
- Seligmann, Rafael: Der Musterjude. Hildesheim: Claassen 1997.
- Shahar, Shulamit: Kindheit im Mittelalter. Übersetzung von Barbara Brumm. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1993.
- Simon, Bettina: Zur Situation des Judendeutschen im 19. Jahrhundert. In: Das 19. Jahrhundert. Sprachgeschichtliche Wurzeln des heutigen Deutsch. Hrsg. von Rainer Wimmer. Berlin, New York: De Gruyter 1991. S. 178–184.
- Simon, Bettina: Jiddische Sprachgeschichte. Versuch einer neuen Grundlegung. Überarbeitete Fassung. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag 1993.
- Springer, Markus: Unter die Mörder gefallen. Evangelischer Widerstand im München der NS-Zeit - der Münchner Albert Lempp und sein Kreis. In: Sonntagsblatt (6.7.2008). URL: http://www.sonntagsblatt.de/news/aktuell/2008_27_muc_15_01.htm (11.2.2017).
- Stachura, Peter D.: Das Dritte Reich und Jugenderziehung. Die Rolle der Hitlerjugend 1933 - 1939. In: Erziehung und Schulung im Dritten Reich. Teil 1: Kindergarten, Schule, Jugend, Berufserziehung. Hrsg. von Manfred Heinemann. Stuttgart: Klett-Cotta 1980 (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission der Deutschen Gesellschaft für Erziehungswissenschaft / Deutsche Gesellschaft für Erziehungswissenschaft, Historische Kommission). S. 90–112.
- Stolz, Paula u. Irene Grill: Unsere Stadt. Ein Heimatbuch für die Münchner Jugend. Hrsg. von der Pädagog. Arbeitsstelle, München. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag 1954.
- Stommer, Rainer: Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die „Thing-Bewegung“ im Dritten Reich. Teilw. zugl.: Dissertation. Bochum 1979 u.d.T.: Die Thing-Bewegung im Dritten Reich. Marburg: Jonas Verlag 1985.
- Störmer-Caysa, Uta (Hrsg.): Kudrun. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Stuttgart: Reclam 2010 (=Reclams Universal-Bibliothek Nr. 18639).
- Stötzel, Georg: [Artikel] Drittes Reich. In: Zeitgeschichtliches Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. Schlüsselwörter und Orientierungsvokabeln. Hrsg. von Georg Stötzel u. Thorsten Eitz. 2. erweiterte und aktualisierte Aufl. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 2003. S. 92–98.
- Stoverock, Karin: Musik in der Hitlerjugend. Organisation, Entwicklung, Kontexte. Zugl.: Dissertation. Bonn 2011. Uelvesbüll: Der Andere Verlag 2013.
- Studt, Christoph: Das Dritte Reich in Daten. München: C. H. Beck 2002.

- Taube, Gerd: Kinder- und Jugendtheater. In: Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Hrsg. von Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren 2000. S. 568–589.
- Thamer, Hans-Ulrich: Nation als Volksgemeinschaft. Völkische Vorstellungen, Nationalsozialismus und Gemeinschaftsideologie. In: Soziales Denken in Deutschland zwischen Tradition und Innovation. Hrsg. von Jörg-Dieter Gauger u. Klaus Weigelt. Bonn 1990. S. 112–128.
- Thöne, Albrecht W.: Das Licht der Arier. Licht-, Feuer- und Dunkelsymbolik des Nationalsozialismus. Zugl.: Dissertation. Salzburg 1976. München: Minerva-Publikation 1979 (=Minerva-Fachserie Geisteswissenschaften).
- Timm, Erika: Frau Holle, Frau Percht und verwandte Gestalten. 160 Jahre nach Jacob Grimm aus germanistischer Sicht betrachtet. Unter Mitarbeit von Gustav Adolf Beckmann. Stuttgart: Hirzel 2003.
- Tofahrn, Klaus W.: Chronologie des Dritten Reiches. Ereignisse. Personen. Begriffe. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003.
- Valentin, Jean-Marie: [Artikel] Jesuitentheater. In: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hrsg. von Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin. 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992. S. 462–466.
- Van Iinhtout, Ine: Das Buch in der nationalsozialistischen Propagandapolitik. Berlin u.a.: De Gruyter 2012.
- Vogg, Martin: Die Kunst des Kindertheaters. Analyse des künstlerischen Potentials einer dramatischen Gattung. Frankfurt a. M.: Lang 2000.
- Vorländer, Herwart: NS-Volkswohlfahrt und Winterhilfswerk des deutschen Volkes. In: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 34 (1986) H. 3. S. 341–380.
- Wagenknecht, Christian: Deutsche Metrik. Eine historische Einführung. 4. Aufl. München: C.H. Beck 1999.
- Wardetzky, Jutta: Theaterpolitik im faschistischen Deutschland: Studien und Dokumente. Berlin: Henschel-Verlag Kunst und Gesellschaft 1983 (=Veröffentlichungen der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik).
- Watkinson, Gerd: Was für Zeiten! In: Rudolf Otto Wiemer. Stimmen zu seinem 80. Geburtstag am 24. März 1985. Hrsg. von Carl Heinz Kurz. Bovenden: Graphikum Dr. Mock 1985. S. 30–33.
- Wegner, Manfred: Materialien zu Figur und Gestalt des Juden im Puppentheater des 19. Jahrhunderts. In: Theatralica Judaica. Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah. Hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer. Tübingen: Niemeyer 1992 (= Theatron 7). S. 164–183.
- Weigel, Bjoern: [Artikel] „Isidor“-Kampagne. In: Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 4: Ereignisse, Dekrete, Kontroversen. Hrsg. von Wolfgang Benz. Berlin, Boston: de Gruyter Saur 2011. S. 181–183.
- Weimar, Klaus: [Artikel] Regieanweisung. In: Reallexikon der Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band III: P-Z. Hrsg. von Jan-Dirk Müller. Berlin, New York: De Gruyter 2003. S. 251–253.
- Weinberg, Werner: Die Bezeichnung Jüdischdeutsch. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 100 (1981), Sonderheft „Jiddisch“. S. 253–290.
- Werner, Gerhart: [Artikel] Bloem, Walter Julius Gustav. In: Neue deutsche Biographie. Band 2: Behaim-Bürkel. Hrsg. von Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin: Duncker & Humblot 1955. S. 312.
- Wilcke, Gudrun: Die Kinder- und Jugendliteratur des Nationalsozialismus als Instrument ideologischer Beeinflussung: Liedertexte - Erzählungen und Romane - Schulbücher - Zeitschriften - Bühnenwerke. Frankfurt a. M.: Lang 2005 (=Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien: Theorie - Geschichte - Didaktik).

Anhang

- Wimmer, Rupert: [Artikel] Jesuitendrama. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band II. H-O. Hrsg. von Harald Fricke. Berlin, New York: De Gruyter 2000. S. 196–199.
- Wolf, Christian: Gustav Rudolf Sellners Theaterarbeit vor 1948. Dissertation. Berlin 2011.
- Wolf, Ernst: Der Chr. Kaiser Verlag. Eine Übersicht. In: 1845-1970. Almanach. 125 Jahre Chr. Kaiser Verlag München. München: Christian Kaiser 1970. S. 140–157.
- Wolfersdorf, Peter: Stilformen des Laienspiels. Eine historisch-kritische Dramaturgie. Anhang: Schulspiel. Braunschweig: Waisenhaus Buchdruckerei und Verlag 1962 (=Schriftenreihe der Pädagogischen Hochschule Braunschweig 9).
- Zimmermann, Bernhard: Handbuch der griechischen Literatur der Antike. Erster Band: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit. München: C. H. Beck 2011.

8.3 Abkürzungen

BDM (auch BdM)	Bund deutscher Mädel
BVB	Bühnenvolksbund
DAF	Deutsche Arbeitsfront
DDR	Deutsche Demokratische Republik
DJ	Deutsches Jungvolk
DNB	Deutsche Nationalbibliothek
HJ	Hitlerjugend, Hitler-Jugend
JM	Jungmädel, Jungmädelsbund
JSW	Jugendschriften-Warte
JV	Jungvolk
KdF	Kraft durch Freude
KfdK	Kampfbund für deutsche Kultur
KJL	Kinder- und Jugendliteratur
KJT	Kinder- und Jugendtheater
NS	Nationalsozialismus, nationalsozialistisch
ns	nationalsozialistisch
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
NSGKdF	Nationalsozialistische Gemeinschaft „Kraft durch Freude“
NSLB	Nationalsozialistischer Lehrerbund

Anhang

NSV	Nationalsozialistische Volkswohlfahrt
PPK	Parteiamtliche Prüfungskommission zum Schutze des NS-Schrifttums
RFS	Reichsstelle zur Förderung des deutschen Schrifttums
RJF	Reichsjugendführung
RKK	Reichskulturkammer
RMVP	Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda
RSK	Reichsschrifttumskammer
RTK	Reichstheaterkammer
SA	Sturmabteilung
SS	Schutzstaffel
UDSSR	Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken
VDP	Vereinigte Deutsche Prüfungsausschüsse für Jugendschriften
WHW	Winterhilfswerk

