

Paweł Moskała

Uniwersytet Jagielloński
ORCID 0000-0003-3623-133X

Poczucie wspólnoty w Frankenburger Würfelspiel Eberharda Wolfganga Möllersa

**Sense of community in Eberhard Wolfgang Möllers’
Thingspiel Frankenburger Würfelspiel**

Abstract

The article describes the formation of a sense of community in Eberhard Wolfgang Möllers’ Thingspiel *Frankenburger Würfelspiel*, which in Goebells’ mind is a form of mass theatre with propaganda and agitation nature. The analyzed Thingspiel „Das Frankenburger Würfelspiel” is the last spectacular stage event to take place during the 1936 Berlin Olympics. The paper analyses the text of the performance and describes the elements that enable the formation of a sense of community among a large audience. The following elements of mass staging were described, such as landscape, scenography, music, perspective, and finally stage movement and close physical contact between the audience, who were also assigned the role of active participants in the presented events.

Keywords

sense of community, propaganda, National Socialism, justness, nation

Abstrakt

Artykuł opisuje kształtowanie poczucia wspólnoty w Thingspiel Eberharda Wolfganga Möllersa *Frankenburger Würfelspiel*, który w zamysle Goebellsa miał być formą teatru masowego o charakterze propagandowo-agitacyjnym. Analizowana sztuka jest ostatnim spektakularnym wydarzeniem scenicznym, które miało miejsce podczas Olimpiady w Berlinie w 1936 r. Referat analizuje tekst przedstawienia i opisuje elementy umożliwiające stworzenie poczucia wspólnoty wśród licznie zgromadzonej publiczności. Opisan zostały m. in. takie części składowe masowej inscenizacji, jak: krajobraz, scenografia, oprawa muzyczna, perspektywa, czy wreszcie ruch sceniczny i bliski kontakt fizyczny pomiędzy widzami, od których naziści oczekiwali aktywnego współuczestnictwa w inscenizacji.

Słowa kluczowe

poczucie wspólnoty, propaganda, nazizm, sprawiedliwość, naród, ciało, body

Thingspiel w narodowym socjalizmie

My narodowi socjaliści ponownie połączymy naród i scenę, stworzymy teatr dla 50 i 100 tysięcy, urzekniemy ostatniego towarzysza narodu dramatyczną sztuką i na nowo zachwycimy go wielkimi narodowymi sprawami.¹

Tymi słowami nie kto inny jak sam Joseph Goebbels, zaprezentował 8 maja 1933 r. autorską wizję stworzenia nazistowskiego spektaklu masowego i tym samym zainicjował nowy rozdział w historii niemieckiego teatru. Podobne hasła były wyrazem przekonania o potrzebie centralizacji przez narodowy socjalizm całego obszaru kultury. Od 13 marca 1933 r. miał być on całkowicie kontrolowany przez Ministerstwo Propagandy i Oświecenia Publicznego (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda). Goebbels szczególną uwagę przywiązywał do masowych przedstawień teatralnych, bowiem – jak podkreślał kierownik Narodowosocjalistycznej Wspólnoty Kulturowej (NS-Kulturgemeinde) Friedrich Billerbeck-Gentz – żaden inny sposób oddziaływania nie jest tak silny i długofalowy jak inscenizacja na scenie².

Ludowa formuła teatru społecznego łączy tradycję germańską, jak również elementy greckiej tragedii i średniowiecznego misterium, a na pierwszym planie odwołuje się do robotniczych przedstawień prezentowanych w Lipsku w latach 1920–1924. Na potrzeby monumentalnych widowisk z licznymi aktorami, statystami i ogromnym chórem budowano plenerowe sceny i amfiteatry wzorowane na greckich.

Idealną formą kształtowania nowego społeczeństwa miały być Thingspiele, które, jak zauważa Marek Podlasiak, były „nazistowską eklektyczną formą teatru masowego, tzw. Bekenntnistheater (teatru konfesyjnego)”³. Ta ludowa formuła teatru społecznego łączy tradycję germańską, jak również elementy greckiej tragedii i średniowiecznego misterium, a na pierwszym planie odwołuje się do

¹ J. Goebbels, w: H. Heiber (red.): *Goebbels-Reden*, Bd. 1, Düsseldorf 1971, s. 41.

² Por. F. Billerbeck-Gentz, *Die Ausschaltung des Liberalismus am deutschen Theater. Deutsche Kultur-Wacht*, 28. Oktober 1933, cyt. za: J. Wulf, *Theater und Film im Dritten Reich*, Gütersloh 1964, s. 146.

³ M. Podlasiak, *Thingspiel jako forma propagandy w teatrze trzeciej rzeszy: narodziny, rozwój, przychyny upadku*, w: M. Leyko (red.): *Teatr masowy – teatr dla mas*, Łódź 2011, s. 251.

robotniczych przedstawień prezentowanych w Lipsku w latach 1920–1924⁴. Na potrzeby monumentalnych widowisk z licznymi aktorami, statystami i ogromnym chórem budowano plenerowe sceny i amfiteatry wzorowane na greckich. Sztuki z nurtu Thingspiel wymagały bowiem sceny mogącej pomieścić tysiące aktorów, a także kilkadziesiąt tysięcy widzów na widowni. Areny nazistowskie (Thingstätte) wznoszone były często na skraju lasu lub na wzgórzach, a ważnymi elementami wydarzeń plenerowych o charakterze propagandowo-agitacyjnym była scenografia, oprawa muzyczna, odpowiednio zachowana perspektywa, ruch sceniczny czy wreszcie bliski kontakt fizyczny pomiędzy widzami, od których naziści oczekiwali aktywnego współuczestnictwa w inscenizacji.

Thingspiel od starogermańskiego pojęcia *Thing* nawiązuje do zebrań plemiennych mężczyzn, którzy uosabiali najwyższą instancję w postępowaniach karnych⁵. Propagatorem Thingtheater i autorem pierwszego utworu tego rodzaju był Richard Euringer, którego sztuka *Pasja niemiecka* (niem. *Deutsche Passion*) wystawiona w roku 1933 w Heidelbergu otrzymała pierwszą nazistowską nagrodę literacką: „Z krainy sztuki teatralnej Thingspiel prowadzi nas w krainę sądu. Działania ludzi stają się tu aktami stworzenia i ofiary. Naród widzi tu swych męczenników, oddaje im hołd i wielbi. Spełnia się kult zmarłych, wstają polegli i duch woła z kamieni”⁶. Jak zauważa Zygmunt Hübner, „w podobnie nacjonalistyczno-bombastyczno-grafo-mańskim stylu usiłowali też pisać inni autorzy, ale ich produkcje były jeszcze słabsze i idea Thingspiel została rychło zarzucona”⁷. Ostatnim spektakularnym osiągnięciem nurtu Thingtheater okazała się sztuka Eberharda Wolfganga Möllersa *Frankenburger Würfelspiel* wystawiona podczas Olimpiady w Berlinie w 1936 r. na specjalnie dla tego celu wybudowanej Dietrich-Eckart-Bühne, która znajduje się przy Friedrich-Friesen-Allee i może pomieścić ponad 22 000 widzów.

Przebieg akcji *Frankenburger Würfelspiel*

Möller nawiązuje w swej inscenizacji do znanego z historii antyfeudalnego powstania chłopskiego mającego miejsce w latach 1524–1525. Przyczyną buntu było przekazanie przez cesarza Habsburgów Ferdynanda II terenów górnej Austrii na rzecz północnego sąsiada i związane z tym wprowadzenie kontreformacji. Tytuł sztuki Möllera bezpośrednio odwołuje się do oblężenia zamku we Frankenburgu i wypędzenia księży katolickich. Bawarski namiestnik szybko jednak odbił zamek

⁴ Por. I. Stephan, *Literatur im Dritten Reich*, w: J.B. Metzler (red.): *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2013, s. 443.

⁵ Por. C. Tacitus, *Dialogus, Agricola, Germania*, London 1914, s. 278.

⁶ R. Grunberger, *A Social History of the Third Reich*, London 1977, cyt. za: Z. Hübner, *Polityka i teatr*, Warszawa 2009, s. 116.

⁷ Z. Hübner, *Polityka i teatr*, Warszawa 2009, s. 116.

i doprowadził do słynnej w Austrii frankenburskiej „gry w kości”, podczas której powieszono siedemnastu domniemanych przywódców powstania.

Wolfgang Möller reinterpretuje historyczne wydarzenia i podkreśla niesprawiedliwość, jaka dotknęła społeczeństwo. W tym celu ukazuje powstanie chłopskie jako słuszną walkę wyzwoleńczą ciemzonego ludu, który przeciwstawia się dominacji i samowoli szlachty. Stworzona przez autora inscenizacja skupia się na rozprawie publicznej w dziesięciu aktach wraz z prologiem i epilogiem.

Wolfgang Möller reinterpretuje historyczne wydarzenia i podkreśla niesprawiedliwość, jaka dotknęła społeczeństwo. W tym celu ukazuje powstanie chłopskie jako słuszną walkę wyzwoleńczą ciemzonego ludu, który przeciwstawia się dominacji i samowoli szlachty. Stworzona przez autora inscenizacja skupia się na rozprawie publicznej w dziesięciu aktach wraz z prologiem i epilogiem.

Oskarżonym zostaje cesarz Ferdynand II, któremu zarzuca się brutalny mord dokonany na protestanckich chłopach⁸. Nie przyznaje się on jednak do winy i bez skrępowania zrzuca całą odpowiedzialność na swych doradców (Larmormaini, Caraffa, Maximilian von Bayern i Adam von Herbersdorf): „Zapytajcie wszak moich doradców! Jeśli się myliłem, oni nie mylili się. Oni mną kierowali”⁹. Przesłuchiwanie nie tylko odrzucają wszelkie oskarżenia, lecz także sami starają się wcielić w rolę oskarżycieli i obwiniają o zaistniałą sytuację oddziały chłopskie. Adam von Herbersdorf idzie w swych oskarżeniach najdalej, mówiąc: „Zatem wnoszę skargę przeciwko 300 tysiącom Bawarczyków z Górnej Austrii. Oskarżam ich o nieposłuszeństwo. Dużo było miejsca dla wyrozumiałości. Kto nie chce odstąpić od swej wiary, ten może bez przeszkód odejść”¹⁰. Herbersdorf usprawiedliwia organizację śmiertelnej gry w kości nieakceptowanym przez państwo buntem chłopów.

Wobec kalibru oskarżeń siedmiu sędziów nakazuje doprowadzenie przed sąd post mortem powstańców. Gra w kości odbywa się ponownie i w obliczu nadchodzącej porażki buntowników pojawia się znikąd niczym *deus ex machina* (nazywany

⁸ Por. W.E. Möller, *Das Frankenburger Würfelspiel*, Berlin 1936, s. 6 i 9.

⁹ Tamże, s. 12.

¹⁰ Tamże, s. 18.

w tekście „Unendlichkeit”¹¹, czyli nieskończoność, wieczność) postać w czarnej zbroi, pokonuje ciemieżców i wyzwala chłopów. Konsekwencją tego jest niosąca się wśród społeczeństwa wiadomość o powstaniu nowej rasy: „Ponad krwawiącymi polami zazielenia się nowa rasa, niezwyciężona i wielka”¹².

Poczucie wspólnoty w sztuce Möllera

Bezpośrednim zamiarem inscenizacji teatralnej w nurcie Thingspiel jest wykreowanie poczucia przynależności i wspólnoty (Volksgemeinschaft). Twórcy posługiwali się, jak na ówczesne czasy, dość bogatym spektrum stosowanych zabiegów scenicznych, które miały akcentować wydarzenia zaprezentowane na scenie, warunkować percepcję aktywnej publiczności, a tym samym kształtować jej sposób myślenia i postępowania. Podobnie jest w sztuce Möllera, w której już w prologu dowiadujemy się o konieczności redukcji każdego widza do jednego organizmu nazywanego dumnie *Volk*. Potrzeba stworzenia przekonania o poczuciu wspólnego losu skutkuje symboliczną śmiercią jednostki w otchłani tłumy: „Ku wielkiej chwale Boga i w imieniu narodu niemieckiego, którego głos przemawia: wy tysiące, którzy tu się stawiliście, słuchajcie tej gry, która jest grą i sądem”¹³. Już na początku przedstawienia jednostka dowiaduje się o utracie swej autonomii, a co za tym idzie możliwości samostanowienia i konieczności podporządkowania się ogółu. Jednocześnie dochodzi do dekompozycji struktury społecznej, narody bowiem otrzymują status sędziów, ciemieżeni zaś stają się oskarżycielami: „On [Bóg] przywołuje wydarzenia na swych świadków, powołuje narody na sędziów; nakazuje pochylić się przed nimi a ciemieżonym stać się oskarżycielami”¹⁴.

Odwrócenie ról społecznych zapowiada zniesienie nierówności społecznej i stworzenie w dalszym przebiegu inscenizacji nowego porządku społecznego, czego najlepszym dowodem jest użyte już we wstępie określenie „Trybuna sprawiedliwości” (Tribüne der Gerechtigkeit)¹⁵. Centralna dla całej sztuki Möllera kategoria sprawiedliwości lub też jej braku, zrównuje tym samym wszystkich w prawach, wytwarzając jednocześnie poczucie przynależności do ogółu.

Kolejnym ważnym elementem potęgującym charakter masowego widowiska jest sama architektonika nazistowskiego amfiteatru. Podlasiak zauważa: „Trzystopniowa scena połączona podestami umożliwia płynny ruch sceniczny aktorów oraz chóru”¹⁶. Nieliczne dekoracje i pojedyncze rekwizyty powodują, że widzowie mocniej

¹¹ Tamże, s. 62.

¹² Tamże, s. 64.

¹³ Tamże, s. 7.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ M. Podlasiak, art. cyt., s. 254.

koncentrują się na przebiegu akcji. Płynne przejście dekoracji scenicznych w las sosnowy buduje obraz wydarzeń, które dokonują się w naturalnej scenerii. Niskie usytuowanie sceny i oddalona od niej publiczność na coraz to wyższym poziomie gwarantuje optymalną akustykę. Jednocześnie strome rzędy miejsc zapewniają dobrą widoczność trzech betonowych bloków, na których znajduje się scena. System podziemnych tuneli pod sceną i wejść do nich ułatwia nagłe znikanie i pojawianie się aktorów, a co za tym idzie potęguje dynamikę spektaklu. Symboliczne wykorzystanie ognia na wzór wiecu nazistowskiego podkreśla poczucie podniosłego wydarzenia: „I ponad ciemnymi bagnami idą złowrogie płomienie”¹⁷. Identyczne kostiumy dla poszczególnych grup aktorów umożliwiają łatwiejszą identyfikację z danym stronnictwem w inscenizacji. Ważna przy tym jest także perspektywa. Widownia znajduje się bowiem na sali rozpraw, a tym samym jest ona nieodzowną częścią scenerii. Wraz z przebiegiem rozprawy oglądający dowiadują się o swojej aktywnej roli w jej przebiegu, wskutek czego biorą bezpośredni udział w inscenizacji.

Nierozzerwalną częścią składową architektoniki nazistowskiej areny była przyroda, której elementy są ożywione, manifestują swoją potęgę bądź też związek z człowiekiem: „Horyzonty drżą, unoszą się chmury wypełnione deszczem, ponad lasami powietrze zmienia się w burzę”¹⁸. Przyroda wprowadza zgromadzoną publiczność w określone stany emocjonalne: „Stoją, modląc się chłopci. Zrywa się wiatr w zbożu i cicho na opuszczonym pastwisku przykucają ptaki. Sami mieszczanie drżą w miastach. Wypatrują nieba i bełkotają, a w chatkach gromadzą się dzieci wokół ojców. Słyszą brzdęk łopat i widzą, jak pustoszeją krypty i wiedzą: umarli zajmują dawne miejsce żywych”¹⁹.

Przyroda ożywiona i wyrazy dźwiękonaśladowcze były ważnymi elementami oprawy muzycznej nazistowskich teatrów plenerowych. Jak pisze Ernst Kriek, czołowy teoretyk narodowego socjalizmu, ruch człowieka wywołany elementami muzycznymi legitymizuje prawdziwość zdarzeń i pozwala patrzeć na ciało jak na instrument, który należy nastroić, używając politycznej ideologii²⁰. Już od wczesnych lat dwudziestych naziści przypisywali muzyce szczególną rolę w narodowosocjalistycznym wychowaniu społeczeństwa i szerzeniu w nim propagowanych przez nich norm i wartości. Oddziaływanie na człowieka przy pomocy muzyki ma zdaniem Geoga Götscha „obudzić, wzmocnić i rozwinąć percepcję własnego ciała, tego dynamia w człowieku”²¹. Tym samym w duchu zbiorowości teatr nie tylko redukuje znaczenie

¹⁷ W.E. Möller, art. cyt., s. 21.

¹⁸ Tamże, s. 21.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Por. E. Kriek, *Musische Erziehung*, Leipzig 1933, s. 1.

²¹ G. Götsch, *Musische Erziehung, eine deutsche Aufgabe, Festvortrag anlässlich der 4. Jahrestagung der Gesellschaft der Freunde des Musikheims in Frankfurt/Oder*, 1934, Archiv der Jugendbewegung Burg

jednostki i ogranicza jej funkcjonalność, lecz także modyfikuje jej stan ducha: „Tłum milczy przerażony i zrozpaczony”²².

Odpowiedni efekt potęgujący poczucie wspólnoty u widza miały dopełnić jeszcze trzy elementy. Pierwszym z nich są didaskalia, których zadaniem było wywołać u masowo zgromadzonej publiczności określone uczucia takie, jak radość, szczęście, złość, trwogę czy niepokój. W poszczególnych aktach rozbrzmiewały fanfary, które potęgowały atmosferę skupienia i wzniosłości: „Odgłosy fanfar wywoływały ogólne zamieszanie. W oczekiwaniu czegoś niesamowitego wszyscy pośpiesznie zajmują w taki sposób swoje miejsca, że grupy tworzą wrażenie najprawdziwszego porządku. Poniekąd pod ziemią rozbrzmiewają dzwony alarmowe”²³.

W intensywnym poczuciu „my”, które jest wynikiem całościowego i zaplanowanego procesu, ideologia nazistowska upatrywała ustrukturyzowanie percepcji człowieka i przeforsowanie kolektywnych wzorców zachowań i wartości. To poczucie wspólnoty wytworzone w czasie trwania Thingspiel miało pozostać już na stałe i objąć swoim zakresem całe społeczeństwo III Rzeszy: „Nie jesteśmy już dziećmi i żebrakami, jesteśmy nowym narodem, nowym Panem, i biada tym, którzy nas oszukali. Jesteśmy wolą i krzykiem i żadna obietnica nie może już nas poróżnić”.

Drugim elementem jest ruch sceniczny zgromadzonej publiczności. To właśnie on powoduje transformację własnego ciała, które, nawiązując do Pauli Diehl, można kształtować i formować²⁴. Zmobilizowani widzowie, będący jednocześnie częścią inscenizacji, dokonują fuzji pojedynczych ciał do konsystencji jednego organizmu, co w zamyśle nacjonalistycznej propagandy jest konieczne do stworzenia poczucia wspólnoty i realizacji narodowosocjalistycznych ideałów. Diehl stwierdza: „Przed wszystkim dzięki narodowosocjalistycznym inscenizacjom i masowym

Ludwigstein, Nachlass Georg Götsch (N62-135), s. 1, cyt. za: <http://musikheim.net/wp-content/uploads/2012/06/Musische-Erziehung.pdf>

²² Tamże, s. 30.

²³ Tamże, s. 22.

²⁴ P. Diehl, *Körperbilder und Körperpraxen im Nationalsozialismus*, w: Diehl P. (red.): *Körper im Nationalsozialismus: Bilder und Praxen*, München 2006, s. 17.

zgrupowaniom wspólnota narodowa miała zyskać symboliczną, estetyczną, zmysłową i wizualną wyrazistość. Tam powinni tego doświadczyć i połączyć pojedyncze ciała w jedno ciało narodu”²⁵. Manifestacja znaczenia własnego ciała w czasie trwania widowiska Thingspiel pozwala symbolicznie wykroczyć poza granice własnej cielesności i doświadczyć uczucia bycia częścią ogółu, wskutek czego Volk, naród, rozumiany jest jako „samo organizujące się, regulujące i sterujące ciało”²⁶. Zgrupowana publiczność pozbawiona jest roli pasywnego obserwatora prezentowanych wydarzeń i słyszy wyraźnie wezwanie do czynnego współdziałania: „Tysiące głosów, Panie, które nam przypominają o konieczności działania”²⁷.

Ostatnim ważnym elementem budującym poczucie wspólnoty jest chór, który „przerywa poszczególne sceny w momentach kulminacyjnych i dopełnia je liryczną refleksją o głębokim sensie całej inscenizacji”²⁸. Jako postronny przedstawiciel wyższej instancji – podkreśla sam autor przedstawienia – różni się on całkowicie od pozostałych elementów sztuki, w żadnym wypadku nie zwiększa ilości występujących aktorów, a jest jedynie spoiwem pomiędzy widzami a scenicznym przedstawieniem²⁹.

W intensywnym poczuciu „my”, które jest wynikiem całościowego i zaplanowanego procesu, ideologia nazistowska upatrywała ustrukturyzowanie percepcji człowieka i przevorsowanie kolektywnych wzorców zachowań i wartości³⁰. To poczucie wspólnoty wytworzone w czasie trwania Thingspiel miało pozostać już na stałe i objąć swoim zakresem całe społeczeństwo III Rzeszy: „Nie jesteśmy już dziećmi i żebrakami, jesteśmy nowym narodem, nowym Panem, i biada tym, którzy nas oszukali. Jesteśmy wolą i krzykiem i żadna obietnica nie może już nas poróżnić”³¹.

Podsumowanie

Koncepcja Goebbelsa dotycząca stworzenia na szeroką skalę teatru masowego w plenerze nie doczekała się swojej długofalowej realizacji. Ministerstwo Propagandy i Oświecenia Publicznego szybko zrezygnowało z rozwijania tego eksperymentu scenicznego. Brak odpowiedniego repertuaru dramatycznego, problemy techniczne związane z budową monumentalnych amfiteatrów i realizacją samego przedstawienia, brak większego zainteresowania publiczności takimi wydarzeniami, rychłe dostrzeżenie potencjału innych mediów takich jak radio i telewizja, czy wreszcie

²⁵ Tamże, s. 19.

²⁶ Tamże.

²⁷ W.E. Möller, art. cyt., s. 24.

²⁸ Tamże, s. 6.

²⁹ Tamże.

³⁰ Por. P. Diehl, art. cyt., s. 11.

³¹ W.E. Möller, art. cyt., s. 58.

sprzeciw kierownictwa partii wobec akcentowania w wydarzeniach elementów kultowych, mistycznych i irracjonalnych przyczyniło się do upadku nazistowskiego teatru plenerowego³². Tym samym drobiazgowo przygotowane spektakle z nurtu Thingspiel, którego reprezentatywnym przykładem jest *Frankenburska gra w kości* Eberharda Wolfganga Möllers, nie spełniły swojej propagandowej funkcji.

Przedsięwzięcie zostało mimo to wnikliwie przygotowane przez orędowników nazizmu, a jego poszczególne elementy miały stworzyć dobrze funkcjonujący aparat mimowolnego nacisku, który wskazuje kierunek, wartościuje, poucza i kształtuje, a tym samym wychowuje kolejne pokolenia w nurcie ideologii nazistowskiej. Ich celem było budowanie poczucia wspólnoty i przynależności do partyjnego, a zatem państwowego systemu. Najważniejsza jednak była próba wytworzenia poczucia jedności w obrębie wydarzenia teatralnego. Wykorzystywano do tego części składowe inscenizacji, czyli architekturę amfiteatru nazistowskiego, której nieodzownym elementem była przyroda, scenografię i rekwizyty, a ponadto perspektywę zgromadzonej publiczności, ruch sceniczny aktorów oraz system podziemnych tuneli pod sceną i wejść do nich czy wreszcie oprawę muzyczną i objaśniająco-agitacyjną rolę chóru. Dewaluację jednostki na rzecz tłumu miała gwarantować wizja nazistowskiego teatru, który Wilhelm von Schramm w pracy *Neubau des deutsche Theaters* z roku 1934 określa mianem „chóralno-narodowym” (chorisch-völkisches Theater) i akcentuje w nim redukcję jednostki do „duszy wspólnoty”³³.

Do osiągnięcia tego efektu niezwykle ważne było każdorazowo ciało widza sterowane za pomocą muzyki, komentarzy chóru i samego tekstu inscenizacji. Podążając za wykładnią Gernota Böhma, kontrolę nad ciałem przejmowała inscenizacja, która nie postrzega ludzkiego ciała jednoznacznie obiektywnie, lecz każde odbierać go o wiele bardziej afektywnie³⁴. Bliski kontakt fizyczny pomiędzy zgromadzonymi widzami potęguje poczucie wspólnoty i wytwarza poprzez Thingspiel mechanizm identyfikacji, czyli tak ważny dla ideologii nazistowskiej wymiar pedagogiczny, który może być osiągnięty jedynie poprzez aktywne współuczestnictwo widzów w przedstawionych wydarzeniach.

Bibliografia

- Billerbeck-Gentz F., *Die Ausschaltung des Liberalismus am deutschen Theater. Deutsche Kultur-Wacht*, Oktober 1933, cyt. za: Wulf J., *Theater und Film im Dritten Reich*, Gütersloh 1964, s. 146.
 Bodesohn F., *Literatur als Propagandainstrument des NS-Regimes*, Hamburg 2014.
 Böhme G., *Theorie des Bildes*, München 1992.

³² Por. M. Podlasiak, art. cyt., s. 259.

³³ Por. R. Schlösser, *Das Volk und seine Bühne. Bemerkungen zum Aufbau des deutschen Theaters*, Berlin 1935, s. 42.

³⁴ Por. G. Böhme, *Theorie des Bildes*, München 1992, s. 122.

- Brunsbach A., *Theaterkultur im Nationalsozialismus*, Bochum 2002.
- Busch S., *Und gestern, da hörte uns Deutschland. NS-Autoren in der Bundesrepublik*, Würzburg 1998.
- Diehl P., *Körperbilder und Körperpraxen im Nationalsozialismus*, w: Diehl P. (red.): *Körper im Nationalsozialismus: Bilder und Praxen*, München 2006, s. 9–32.
- Eichberg, Hennig: »Thing-, Fest- und Weihespiele in Nationalsozialismus, Arbeiterkultur und Olympismus«, in: Ders. et al.: *Massenspiele, NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell*, Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 1997, S. 19-159.
- Götsch G., *Musische Erziehung, eine deutsche Aufgabe, Festvortrag anlässlich der 4. Jahrestagung der Gesellschaft der Freunde des Musikheims in Frankfurt/Oder, 1934*, Archiv der Jugendbewegung Burg Ludwigstein, Nachlass Georg Götsch (N62-135), cyt. za: <http://musikheim.net/wp-content/uploads/2012/06/Musische-Erziehung.pdf>
- Grunberger R., *A Social History of the Third Reich*, London 1977.
- Hübner, Z. *Polityka I teatr*, Warszawa 2009.
- Heiber H. (red.), *Goebbels-Reden*, Bd. 1, Düsseldorf 1971.
- Hopster N., *Das Dritte Reich. Gesamtkunstwerk oder ästhetisch inszenierte Ganzheit?*, [w:] H. Günther (red.), *Gesamtkunstwerk: zwischen Synästhesie und Mythos*, Bielefeld 1994, s. 241–258.
- Ketelsen U.-K., *Völkische Nationenbildung: Das Thingspiel*, [w:] *Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik und Literatur* 2 (2004), s. 31-33.
- Kriek E., *Musische Erziehung*, Leipzig 1933.
- Möller W.E., *Das Frankenburger Würfelspiel*, Berlin 1936.
- Podlasiak M., *Thingspiel jako forma propagandy w teatrze trzeciej rzeszy: narodziny, rozwój, przyczyny upadku*, [w:] M. Leyko (red.), *Teatr masowy – teatr dla mas*, Łódź 2011, s. 251–260.
- Reichl J.M., *Das Thingspiel. Über den Versuch eines nationalsozialistischen Lehrstück-Theaters (Euringer – Heynicke – Möller). Mit einem Anhang über Bert Brecht*, Frankfurt am Main 1988.
- Rischbieter, Henning: »Teil I: NS-Theaterpolitik«, in: Henning Rischbieter (Hg.), *Theater im »Dritten Reich«: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik*, Seelze-Verlber: Kallmeyer 2000, S. 13-94.
- Schlösser R., *Das Volk und seine Bühne. Bemerkungen zum Aufbau des deutschen Theaters*, Berlin 1935.
- Stephan I., *Literatur im Dritten Reich*, w: J.B. Metzler (red.), *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2013, s. 437–454.
- Tacitus C., *Dialogus, Agricola, Germania*, London 1914.
- Warstat, Matthias: »Gleichheit – Mitwirkung – Teilhabe: Theatrale Gemeinschaftskonzepte vor und nach 68«, in: Friedemann Kreuder/Michael Bachman (Hg.), *Politik mit dem Körper. Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968*, Bielefeld: transcript 2009.
- Wolff H., *Volksabstimmung auf der Bühne? Das Massentheater als Mittel politischer Agitation*, Frankfurt am Main 1985.
- Wulf J., *Theater und Film im Dritten Reich*, Gütersloh 1964.

Biogram autora

Paweł Moskała – doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie literaturoznawstwo, adiunkt w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego