

THINGSPIEL JAKO FORMA PROPAGANDY W TEATRZE TRZECIEJ RZESZY: NARODZINY, ROZWÓJ, PRZYCZYNY UPADKU

Thingspiel był nazistowską eklektyczną formą teatru masowego, tzw. *Bekennnistheater* (teatru konfesyjnego). Korzeni *Thingspielu* doszukiwano się w sposób ideologiczny m. in. w średniowiecznych sztukach misteryjnych, nawiązując przede wszystkim do idei zbawienia, które odnoszono do „zbawienia narodu niemieckiego”. Za prekursorską formę *Thingspielu* uznawane są tzw. *Stadionspiele* – widowiskowe masowe imprezy sportowe, przygotowywane od roku 1933 w Berlinie i Poczdamie¹. Niektórzy badacze zwracają ponadto uwagę na tradycję, jaką stanowiły tzw. *Festspiele*, plenerowe imprezy organizowane w Niemczech po 1871 roku dla uczczenia ważnych wydarzeń historycznych². Nazistowski *Thingspiel*, który stanowił kontrmodel dla tradycyjnego „mieszczańskiego” teatru sceny pudełkowej, wykorzystywał formalne elementy teatru masowego z lat dwudziestych XX wieku (deklamacje zbiorowe, rytmiczny ruch wykonawców, typizacja postaci), odwołując się przede wszystkim do robotniczych przedstawień masowych prezentowanych w Lipsku w latach 1920–1924³. Nawiązywano także do idei teatru plenerowego (*Freilichttheater*).

Określenie *Thingspiel* wprowadził do dyskursu teatrolog z Kolonii, Carl Niessen, w lipcu 1933 roku, odwołując się do starogermańskiego pojęcia *Thing*, odnoszącego się do odbywających się w przestrzeni kamiennego kręgu⁴

¹ Zob. H. Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek bei Hamburg 1963, s. 96.

² Por. K. Sauer, G. Werth, *Lorbeer und Palme. Patriotismus in deutschen Festspielen*, München 1971.

³ Zob. H. Eichberg, *Fest und Weihepiele in der Arbeiterkulturbewegung*, [w:] H. Eichberg, M. Dultz, G. Gadberry, G. Rühle, *Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeiterweihepiel und olympisches Zeremoniell*, Stuttgart–Bad Cannstatt 1977, s. 71–95; H. Wolff, *Volksabstimmung auf der Bühne? Das Massentheater als Mittel politischer Agitation*, Frankfurt am Main–Bern–New York 1985.

⁴ W tej kwestii pojawiły się pewne kontrowersje wśród ideologów nazizmu. Rosenberg twierdził na przykład, że germański *Thing* miał kształt prostokąta. Por. R. Stommer, *Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die Thing-Bewegung im Dritten Reich*, Marburg 1985, s. 185.

zebrań Germanów, podczas których podejmowano polityczne decyzje oraz przeprowadzano procesy sądowe.

Thingspiele zalecane były przez Ministerstwo Propagandy Trzeciej Rzeszy oraz Związek Niemieckich Teatrów Plenerowych Rzeszy (*Reichsbund der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele*) – szczególnie w okresie od połowy roku 1933 do 1935 – jako istotny element w polityce kulturalnej nazistowskich Niemiec. Kampania reklamowa nowej formy teatru niemieckiego podjęta została na szeroką skalę w roku 1933, pomimo braku nowych sztuk oraz odpowiednich miejsc do ich prezentacji. 8 maja 1933 roku w mowie do niemieckich dyrektorów teatralnych Goebbels zaprezentował swoją wizję stworzenia nazistowskiego teatru masowego – „teatru dla 50 a nawet 100 tysięcy”⁵ – w celu powiązania narodu ze sceną Trzeciej Rzeszy i wzbudzenia w nim entuzjazmu dla nowej nazistowskiej sztuki.

Dla dyskursu teoretycznego dotyczącego *Thingspielu* reprezentatywny był swoisty chaos terminologiczny, a także – tocząca się w jego tle – prestiżowa rywalizacja pomiędzy tzw. „postępową” frakcją Goebbelsa a „konserwatywną” frakcją Rosenberga o wpływy na kształtowanie życia kulturalnego w Trzeciej Rzeszy.

Pierwszą porządkującą próbę zdefiniowania *Thingspielu* podjął Wilhelm von Schramm w pracy pt. *Neubau des deutschen Theaters* z 1934. Przedmowa pióra Ottona Laubingera, prezydenta Izby Teatralnej Rzeszy (*Reichtheaterkammer*), nadała tej publikacji charakter oficjalny. W pięciopunktowej typologii, zbudowanej na zasadzie opozycji, Schramm skonfrontował cechy teatru indywidualistycznego (*individualistisches Theater*) z wyznacznikami teatru chóralno-narodowego (*chorisch-völkisches Theater*). I tak przykładowo: w kategorii człowiek pojęciom: „indywiduum” i „dusza jednostkowa” przeciwstawione zostały: „typy” oraz „dusza wspólnoty”; w kategorii scena kontrpojęciem dla „sceny pudełkowej” był „amfiteatr”; w kategorii wykonawcy „bohaterów w walce z samymi sobą” skontrastowano z „bohaterami pokonującymi wroga”; w kategorii dramat kontrpojęciami dla: „konfliktów”, „roz-mów” były „walka” oraz „chór”; natomiast w kategorii rekwizyty przeciwstawiono „kurtynie”, „kostiumom” takie wyznaczniki, jak „sygnały”, „zbroje” i „mundur”⁶.

Na temat funkcji i formy *Thingspielu* wypowiadał się także dramaturg Rzeszy Rainer Schlösser, który podjął refleksję nad genezą nowej formy teatru nazistowskiego⁷ oraz Wolf Braumüller⁸ z frakcji Alfreda Rosenberga,

⁵ Sformułowanie Goebbelsa jest wyraźną aluzją do idei „teatru dla pięciu tysięcy” Maxa Reinhardta. Odnośnie do przedstawień masowych Reinhardta zob. M. Leyko, *Reżyser masowej wyobraźni. Max Reinhardt i jego „teatr dla pięciu tysięcy”*, Łódź 2002.

⁶ Cyt. za: H. Brenner, *op. cit.*, s. 97–98.

⁷ R. Schlösser, *Das Volk und seine Bühne. Bemerkungen zum Aufbau des deutschen Theaters*, Berlin 1935, s. 40–64.

bardzo krytycznie odnoszący się do rozważań Schramma. Konserwatywna frakcja Rosenberga próbowała na przykładzie miejsca kultu *Stedingsehre* stworzyć „naturalny”, „autentyczny” kontrmodel⁹ dla „bombastycznego” propagandowego *Thingspielu* Goebbelsa. Frakcja Rosenberga nie była jednak w stanie podważyć tego rodzaju projektami dominującej roli Goebbelsa w kształtowaniu życia kulturalnego w Trzeciej Rzeszy.

W roku 1934 przystąpiono energicznie do projektowania i budowy aren nazistowskich tzw. *Thingstätte* (*Thingplätze*). W tym celu powołano m. in. specjalną akademicką grupę architektów. Należy podkreślić, że poza doświadczonym budowniczym Ludwigiem Moshamerem, projekty przygotowywane były przez młodych architektów, takich jak: Franz Böhrer i Georg Petrich. W pierwszej fazie planowano wybudowanie blisko 400 aren teatralnych, z których ostatecznie powstało ok. 40, co stanowi 10% wstępnych planów. Zgodnie z ideologicznymi założeniami *Thingstätte* miały być usytuowane w pobliżu ważnych miejsc historycznych (na przykład miejsc bitew I wojny światowej), miejsc kultu narodowego, kultu pogańskich przodków, a także przed historycznymi budynkami czy też ruinami zamków. *Thingstätte* budowano często na skraju lasów czy też na wzgórzach, co miało podkreślać ideę łączności narodu niemieckiego z naturą. Podawane często propagandowe informacje, jakoby nowe *Thingplätze* powstawały na miejscach dawnych germańskich zebrań, oparte były na wątpliwych dowodach. Wykopaliska pod Bad Dürkheim, przeprowadzone przez oddziały SS, nie dały w tej kwestii żadnych konkretnych rezultatów¹⁰. Poprzez tego rodzaju propagandowe zabiegi próbowano legitymizować fikcyjny związek Germanów z III Rzeszą.

Pierwsze *Thingstätte* powstało pomiędzy wzgórzami Brandberge (niedaleko Halle) w czerwcu 1934 roku. Do najbardziej znanych nazistowskich aren teatralnych należały m. in.: tzw. Dietrich-Eckart-Bühne¹¹ w Berlinie (dzisiaj Waldbühne), Heiligenberg w Heidelbergu, Loreley nad Renem oraz Thingplatz w Koblenz. Zgodnie z zamierzeniami Ministerstwa Propagandy amfiteatry nazistowskie miały powstawać na terenie całej Rzeszy, co unaocz-

⁸ W. Braumüller, *Freilicht- und Thingspiel. Rückschau und Forderungen*, Berlin 1935; i d e m: *Thingspiel-Beginn 1935*, „Bausteine zum deutschen Nationaltheater” 1935, Nr. 3, s. 129–133.

⁹ 19 X 1934 w obecności Rosenberga położono kamień węgielny pod miejsce kultu *Stedingsehre*. Corocznie wystawiano tam sztukę Augusta Hinrichsa pt. *De Stedinge* dla upamiętnienia walki okolicznych chłopów z oddziałami biskupa Gerharda II z Bremy. Por. J. Wulf, *Theater und Film im Dritten Reich*, Gütersloh 1964, s. 187–188; R. Stommer, *op. cit.*, s. 115–118, 238–239.

¹⁰ *Ibidem*, s. 185.

¹¹ Dietrich Eckart był pierwszym redaktorem nazistowskiego pisma „Völkischer Beobachter”. Po jego śmierci (23 XII 1923), która nastąpiła krótko po opuszczeniu przez niego więzienia, gdzie odbywał karę za udział w Puczu Monachijskim, Eckart został uznany za jednego z pierwszych „męczenników” ruchu nazistowskiego.

niono m. in. na wystawie pt. *Narodowosocjalistyczne Thingstätte w budowie*, którą zorganizowano w heidelberskim ratuszu w roku 1934. I tak na przykład na terenach Prus Wschodnich planowano budowę amfiteatru m. in. w Malborku, który miał być miejscem prestiżowego festiwalu teatru plenerowego Rzeszy (Reichsfestspiele) na wschodnich terenach Niemiec (analogiczną funkcję na zachodzie kraju miał pełnić festiwal w Heidelbergu). *Thingstätte* w Malborku jednak nie powstało, co błędnie zasugerował Hubert Orłowski w monografii pt. *Literatura w Trzeciej Rzeszy*¹². Odbываły się tam tylko imprezy plenerowe, tzw. *Festspielwoche* (od roku 1922) o lokalnym znaczeniu. Na rezygnację z budowy *Thingplatzu* pod murami zamku (zgodnie z projektem Moshamera) być może miała wpływ chwilowa odwilż w stosunkach niemiecko-polskich po roku 1934, będąca następstwem podpisania deklaracji o nieagresji pomiędzy Polską a Niemcami. Rainer Stommer przypuszcza, że pewną rolę mogła odegrać także rywalizacja frakcji Goebbelsa i Rosenberga, który uzyskał większe wpływy w Związku Malborskim (Marienburg-Bund)¹³.

Przy budowie *Thingstätte* nawiązywano architektonicznie do greckiego teatru antycznego, nie tworząc jednak jego duplikatu. Forma areny i rezygnacja z wszelkich środków iluzjonistycznych (na przykład kulis, rampy) miały umożliwiać stworzenie poczucia łączności wykonawców z widzami. Trzystopniowa scena łączona podestami umożliwiała płynny ruch sceniczny aktorów oraz chóru. Z uwagi na fakt, iż jednym z podstawowych celów idei *Thingspielu* było nadanie prezentacji sztuk nazistowskich charakteru masowego, widownie wznoszone były dla wielotysięcznej publiczności. Mogły one pomieścić od 3 do 20 tysięcy widzów. Plany niektórych *Thingstätte* przewidywały nawet ponad 100 tysięcy miejsc stojących. Areny nazistowskie miały być wykorzystywane nie tylko w celu prezentacji nowej nazistowskiej sztuki dramatycznej, ale także jako miejsce uroczystych imprez masowych. Dlatego w ich pobliżu planowano również budowę placów przeznaczonych dla wojska ustawiającego się w szyku bojowym, a także wznoszenie pomników ku czci poległych żołnierzy w I wojnie światowej. Uroczysta impreza nazistowska oparta była najczęściej na jedności trzech elementów: przemarszu wojska, oddaniu czci poległym żołnierzom oraz prezentacji *Thingspielu*, co miało nadawać jej podniosły, kultowy, propagandowo-agitacyjny charakter widowiska masowego.

Nazistowski teatr plenerowy wykształcił specyficzną formę inscenizacyjną. Początek widowiska, poszczególne akty oraz zakończenie przedstawienia sygnalizowane były za pomocą fanfar, które rozbrzmiewały z dzwonnicy, wznoszonych najczęściej przy wejściu na *Thingplatz*. Spektakle rozpoczynały się o zmierzchu, co miało potęgować atmosferę wzniosłości. Obligatoryjnym

¹² H. Orłowski, *Literatura w Trzeciej Rzeszy*, Poznań 1979, s. 206.

¹³ R. Stommer, *op. cit.*, s. 224.

elementem przedstawień było wykorzystanie wolnego ognia oraz pochodni, bez których nie mógł obejść się żaden wiec nazistowski. Ważnym elementem widowisk było również punktowe operowanie światłem reflektorów. Duży problem techniczny stanowiło nagłośnienie. Słaba akustyka dużej przestrzeni *Thingplatzu* wymagała stosowania systemów nagłośnień, co nie zawsze okazywało się skuteczne. W przedstawieniu rzadko wykorzystywano dekoracje, wprowadzano jedynie nieliczne rekwizyty, zgodnie z zasadą, iż widz powinien koncentrować się wyłącznie na przebiegu akcji sztuki. Poszczególne grupy wykonawców i chóru nosiły kostiumy w tym samym kolorze, aby łatwo można było rozpoznać, do jakiego stronnictwa konfliktu sztuki należy dana grupa. Wykonawcami *Thingspielu* byli głównie aktorzy-amatorzy. Zawodowi artyści występowali niekiedy w głównych rolach tych sztuk, przede wszystkim – komentatorów, lub też w roli wodza. Aktorzy-amatorzy stanowili zasadniczy trzon obsady chórów. Dla potrzeb dużych *Thingplatzów* potrzebowano setek, a nawet tysięcy wykonawców. Do zadań chóru należało nie tylko wykonywanie pieśni (*Singchor*), ale także deklamacja zbiorowa (*Sprechchor*) oraz zrytmizowany ruch zespołowy (*Bewegungschor*). Ruch chóru nie ograniczał się tylko do przestrzeni sceny. Wejście chóru na scenę oraz zejście z niej przez widownię miało podkreślać łączność chóru z widzami¹⁴. Często śpiewano wtedy wspólnie pieśni ludowe, marszowe, jak również nazistowskie. W wielu inscenizacjach członkowie chóru chwyтали za ręce widzów, tworząc w ten sposób wrażenie budowania wspólnoty narodowej. Odnośnie do występów chóru pojawiły się dość szybko głosy krytyczne. Powolny ruch dużych grup chóru negatywnie wpływał na dynamikę spektaklu. Także deklamacja zbiorowa, podczas której w sposób patetyczny wypowiadano banalne, oczywiste prawdy, spotkała się z głosami krytycznymi ze strony partii nazistowskiej. Konsekwencją tego było ogłoszenie przez Goebbelsa w maju 1936 roku zakazu deklamacji zbiorowych na masowych imprezach partyjnych.

Pierwszą modelową prezentacją sceniczną *Thingspielu* miało być wystawienie sztuki Kurta Eggersa pt. *Das Spiel von Job dem Deutschen* (Sztuka o Hiobie-Niemcu) w listopadzie 1933 roku w hali wystawowej w Kolonii. Dramat Eggersa przedstawiał w alegorycznych obrazach historię Niemiec od momentu wybuchu I wojny światowej do roku 1933. Inspiracją dla autora była starotestamentowa księga *Hioba*, *Faust* Goethego oraz średniowieczne sztuki misteryjne. Pomimo jednoznacznej ideologicznej poprawności dramatu, stwierdzono, że nie spełnia on kryteriów *Thingspielu*¹⁵. Nazwę taką mogły nosić tylko te sztuki, które tym mianem określił dramaturg Rzeszy – Rainer

¹⁴ W didaskaliach do *Thingspielu* pt. *Der Weg ins Reich* (Droga do Rzeszy) Kurta Heynickenego, autor pisał: „Główna część chóru wkracza z różnych stron na scenę [...] tworząc bezpośrednią łączność z widzami”. Cyt. za: H. E i c h b e r g, *Thingspiel und Nationalsozialismus*, [w:] H. E i c h b e r g, M. D u l t z, G. G a d b e r r y, G. R ü h l e, *Massenspiele...*, s. 58.

¹⁵ R. S t o m m e r, *op. cit.*, s. 42.

Schlösser. Także i innej sztuce Eggessa, zatytułowanej *Annaberg* (Góra św. Anny), którą nazistowski Związek Teatrów Plenerowych chciał uznać za egzemplaryczną dla nowej formy dramatu Trzeciej Rzeszy, nie przyznano tego miana, gdyż tematyka walki *Freikorpsów* z polskimi oddziałami o Górę św. Anny z okresu powstań śląskich w kontekście przygotowywanego koniunkturalnego zbliżenia Niemiec do Polski – przed podpisaniem deklaracji o nieagresji w roku 1934 – była w danej politycznej sytuacji niepożądana¹⁶.

Pierwszą sztuką, która na podstawie zezwolenia dramaturga Rzeszy Rainera Schlössera została nazwana *Thingspielem*, był dramat *Deutsche Passion 1933* (Pasja niemiecka 1933) Richarda Euringera¹⁷. Jej wystawienie latem 1934 roku miało uświetnić otwarcie reprezentacyjnego *Thingplatzu* w Heidelbergu dla potrzeb organizacji wspomnianych *Reichsfestspiele*. Jednak problemy administracyjne oraz techniczne związane z budową spowodowały, iż projekt ten został zrealizowany ostatecznie rok później. Prezentację *Pasji niemieckiej 1933* przeniesiono w ostatniej chwili na dziedziniec zamku w Heidelbergu, co oznaczało dla Ministerstwa Propagandy sporą utratę prestiżu już na początku propagowania nowej sztuki nazistowskiej. Dramat Euringera, któremu w pierwotnym założeniu autor nadał formę słuchowiska radiowego, jest dla analizy fenomenu *Thingspielu* istotny, ponieważ jego twórca przy okazji publikacji sztuki podjął także dyskurs teoretyczny na temat wyznaczników *Thingtheater*. W myśl koncepcji Euringera, schemat dramatu nazistowskiego miał być oparty na sytuacji „sądu”, ukierunkowanej na osąd niemieckiej historii. W większości *Thingspielów* przedstawiano stan chwilowego nieporządku (identyfikowanego z okresem Republiki Weimarskiej), który poprzez rewolucyjne zmiany, czy też wkroczenie do akcji postaci wodza (zgodnie z nazistowską zasadą wodzowską), zostawał dla dobra wspólnoty przezwyciężony. Istotnym wyznacznikiem *Thingspielu*, według Euringera, było wytworzenie w sztuce atmosfery kultu i czci dla poległych bohaterów I wojny światowej, a także wiążąca się z tym legitymizacja ich ofiary dla narodu niemieckiego. W opublikowanych na łamach „*Völkischer Beobachter*” (20 czerwca 1934) tezach o teatrze *Thingu* Euringer wskazywał na jego kultowy charakter i na różnice między *Thingspielem* a tradycyjnym teatrem plenerowym. W najbardziej wyrazistych tezach Euringer stwierdził:

– *Thingspiel* i teatr plenerowy (*Freilichttheater*) to dwie zupełnie inne rzeczy. Romantyczna sztuka rycerska, zagrana pod gołym niebem, pozostaje teatrem i nie jest *Thingspielem*...

– Teatr *Thingu* nie jest słowem. Dystansując się od sztuk teatralnych, *Thingspiel* zmierza do miejsca, na którym odbędzie się sąd...

¹⁶ Por. *ibidem*, s. 40.

¹⁷ H. Eichberg, *Das Thingspiel als Struktur*, [w:] H. Eichberg, M. Dultz, G. Gadberr, G. Rühle, *Massenspiele...*, s. 41.

– Ogień, woda, powietrze i ziemia, to, co otaczane jest kultem, kamień, gwiazdy i orbita słońca, to elementy *Thingspielu*. Rusalki, wróżki, nimfy, fauny należą do *Naturtheater*. Na *Thingplatzu* występuje naród.

– *Thingspiel* nie próbuje ożywić upiorów minionych czasów... To nie legenda ma się odrodzić, ale dzień powszedni ma stać się legendą! Nie to, co mitologiczne wydaje się tematem dla *Thingu*, ale dzień, który staje się mitem!...

– Bez przysięgi krwi i zaklęcia... nie ma *Thingu*...

– Nośnikiem gry jest naród, nie tuzin prominentów, czy wszystkim znanych gwiazd... Pelen chwały ma być tylko naród...

– Kult zmarłych jest istotą *Thingu*. Polegli powstają, a z kamieni krzyczy duch.

– Kult, a nie „sztuka”, jest istotą *Thingu*.

– Akcja – to akcja ofiary, akcja – to święta akcja. Nie w ‘dramatyczny’, ale kultowy sposób odnowiona zostanie ofiara z krwi, nie z ducha teatru, lecz z ducha miejsca osądu, na którym obędzie się sąd...¹⁸.

Zgodnie z powyższym wzorcem Euringer przedstawił w *Pasji niemieckiej* 1933 historię „cierpienia narodu niemieckiego” od roku 1918 do jego „zbawienia” w roku 1933. Gloryfikowany w sztuce przez „złego ducha” okres Republiki Weimarskiej, napotyka na sprzeciw „poległego” za ojczyznę żołnierza, który słysząc o sytuacji, w jakiej znalazł się jego kraj, postanawia powrócić na ziemię, aby pomóc niemieckiemu narodowi. Po swoim „zmartwychwstaniu”, które uroczystie ogłasza chór, bohater przystępuje niezwłocznie do „wyzwolenia” narodu z poczucia poniżenia po I wojnie światowej i skutecznie przekonuje go do nowej ideologii nazistowskiej. Po wykonaniu „misji” żołnierz może powrócić do swojego grobu i przyjęty zostaje w poczet „chóru błogosławionych wojowników”. Chrześcijański mit zbawienia wykorzystany został zatem przez Euringera jako paralela dla „zbawienia” narodu niemieckiego przez ruch nazistowski i Führera¹⁹.

Inszenizacja dramatu w Heidelbergu nie spełniła jednak wysokich oczekiwań i nie spotkała się z jednoznaczną akceptacją (frakcja Rosenberga poddała krytyce przede wszystkim zbyt wyostrome w sztuce elementy religijne i ekspresjonistyczne).

Pozytywnie oceniono natomiast pierwszy *Thingspiel* Kurta Heynickiego pt. *Neurode. Ein Spiel von deutscher Arbeit* (Nowa Ruda. Sztuka o pracy niemieckiej), dramat traktujący o proteście robotników w Nowej Rudzie w obronie śląskiej kopalni przed zamknięciem. Wystawieniem tego utworu zainaugurowano zarazem otwarcie pierwszego nazistowskiego *Thingplatzu* w Niemczech (Brandberge koło Halle) w czerwcu 1934 roku. Sztukę tę grano także w tym samym roku wielokrotnie w Hali Stulecia we Wrocławiu.

¹⁸ Cyt. za: J. W u l f, *Theater und Film im Dritten Reich...*, s. 183–185 [tłum. moje – M. P.].

¹⁹ Por. J. M. R e i c h, *Das Thingspiel. Über den Versuch eines nationalsozialistischen Lehrstück-Theaters (Euringer – Heynicke – Möller). Mit einem Anhang über Bert Brecht*, Frankfurt am Main 1988, s. 47.

Po jednorocznym okresie euforii, związanej z nową formą teatru nazistowskiego, w połowie roku 1935 doszło do zmiany kursu partii nazistowskiej w stosunku do ruchu *Thingspiel*. Minister propagandy Goebbels stwierdził, że „Trzecia Rzesza nie posiada jeszcze odpowiednich twórców, którzy mieliby wizjonerską siłę, aby w dramatycznej formie oddać stan ducha nowego czasu”²⁰. Po śmierci Ottona Laubingera (1935), prezydenta Reichstheaterkammer, gorącego zwolennika *Thingspielu*, jego następcy bardziej sceptycznie odnosili się do całego ruchu *Thingspiel*. Pewną konkurencją stały się także tzw. *Werkspiele*, widowiska prezentujące sceny z życia robotników. Konsekwencją tej sytuacji był stopniowy proces likwidacji lokalnych struktur ruchu tzw. *Spielgemeinschaften*. W październiku 1935 roku wydano ponadto rozporządzenie zakazujące wykorzystywania w prasie pojęć *Thing*, *Thingstätte* etc., wskazując na fakt, że tego rodzaju niejasne, mistyczne określenia, stoją w konflikcie z bliskim rzeczywistości narodowym socjalizmem.

Ostatnim spektakularnym wydarzeniem ruchu *Thingspiel* była prezentacja sztuki Eberharda Möllera pt. *Das Frankenburger Würfelspiel* (Frankenburska gra w kości) podczas Olimpiady w Berlinie w 1936 roku na nowo wybudowanej Dietrich-Eckart-Bühne (architekt: Werner March) w kompleksie olimpijskim. Temat utworu, oparty na wydarzeniach z czasów kontrreformacji w Austrii (1625), wybrał sam Goebbels. Rangę wydarzenia oraz dbałość o formę przedsięwzięcia podkreślał fakt, iż reżyserię zlecono znanemu aktorowi Mathiasowi Wiemannowi (wystąpił on także w roli postaci w zbroi) oraz Wernerowi Pleisterowi z Radia Deutschlandsender, który już wcześniej przygotowywał słuchowiska Möllera. Przedstawienie poprzedziły publikacje m. in. znanego teatrologa, Hansa Knudsena, w których podkreślano artystyczną jakość tego utworu²¹ oraz jego modelowy charakter dla nowej dramaturgii. Sztuka Möllera oparta była – podobnie jak wiele *Thingspielów* – na schemacie sytuacji sądu²². Za brutalny mord, dokonany przez wojsko cesarza Ferdynanda II na protestanckich chłopach austriackich, wyznaczona zostaje surowa kara przez postać w czarnej zbroi, pojawiającą się niczym *deus ex machina*, którą wielu komentatorów określiło inkarnacją Hitlera²³.

Pomimo bardzo pozytywnej oceny, zarówno dramatu, jak i jego scenicznej prezentacji ze strony nazistowskiej krytyki²⁴, ruch *Thingspiel* został wkrótce

²⁰ Cyt. za: R. Stommer, *op. cit.*, s. 118.

²¹ H. Knudsen, „*Das Frankenburger Würfelspiel*” als nationalsozialistisches Festspiel, „*Die Bühne*” 1936, Nr. 2, s. 472–473.

²² Jochanes Reichl dostrzega także pewne analogie formalne *Thingspielu* Möllera z *Lehrstücken* Brechta. Por. H. Eichberg, *Das Thingspiel...*

²³ Eichberg określił postać w zbroi „mścicielem i inkarnacją ludu”, por. H. Eichberg, *Das Thingspiel...*, s. 50.

²⁴ Por. H. Frank, *Das Frankenburger Würfelspiel*. Eberhard Wolfgang Möllers Dichtung auf der Dietrich-Eckart-Bühne, „*Völkischer Beobachter*”, 4 VIII 1936. Sztuka Möllera grana

(1937) określony przez Goebbelsa jako już nieistotny dla Trzeciej Rzeszy („nicht mehr reichswichtig”). Nie został on oficjalnie zakazany, ale nie był już wspierany przez władze centralne. Od tej pory funkcjonował jedynie w oparciu o lokalne inicjatywy, takie jak na przykład organizacja regionalnych festiwali.

Następstwem zdystansowania się Ministerstwa Propagandy do ruchu *Thingspiel* był zauważalny powrót do tradycyjnego klasycznego dramatu oraz wzrastająca skłonność do prezentacji repertuaru rozrywkowego w niemieckich teatrach. Konsekwencją rezygnacji ze wsparcia finansowego *Thingspielu* była także wzmożona aktywność w procesie przebudowy i modernizacji wielu budynków teatralnych na terenie całej Rzeszy oraz budowy nowego teatru w Saarbrücken. Po ugruntowaniu władzy przez nazistów i zakończeniu „rewolucyjnej aktywności” pierwszych lat budowy nowego państwa, „możliwy stał się powrót do tradycjonalizmu”²⁵.

Należy postawić pytanie, dlaczego Ministerstwo Propagandy relatywnie szybko zrezygnowało z forsowania nowej formy teatru masowego, jaką był *Thingspiel*? Do podstawowych przyczyn należy niewątpliwie brak odpowiedniego repertuaru dramatycznego, gdyż powstałe sztuki cechował w dużej mierze dyletantyzm oraz prowincjonalizm. Nie bez znaczenia były także problemy techniczne, związane z budową nowych aren nazistowskich oraz problemy inscenizacyjne przy organizacji dużych imprez masowych, które *de facto* nie cieszyły się dużym zainteresowaniem publiczności. Ministerstwo Propagandy szybko dostrzegło, że bardziej efektywnym środkiem ideologicznej agitacji jest medium radia, filmu oraz wiece partyjne, podczas których propagandowe treści mogły być w sposób bardziej skuteczny przekazywane bezpośrednio przez Hitlera oraz czołowych członków partii niż za pomocą chóru czy też symbolicznych postaci będących alegorią Führera. Teatralizację polityki uznano zatem za bardziej efektywną formę propagandy niż upolitycznienie teatru. Jedną z kluczowych przyczyn upadku *Thingspielu* wydaje się także kierunek myślenia kierownictwa partii skupionego wokół Goebbelsa, które stało na stanowisku, iż elementy kultowe, mistyczne i irracjonalne, konstytutywne dla *Thingspielu*, mogą przynieść więcej szkód niż korzyści dla polityki propagandowej. Były one bowiem sprzeczne z doktryną Hitlera i Goebbelsa, którzy próbowali definiować narodowy socjalizm jako ruch modernizacyjny, jako chłodną kalkulację oraz jako swoisty kult rozsądku²⁶.

była później w amfiteatrach nazistowskich, m. in. w Erfurcie i w Bornie pod Lipskiem (1937), a także na stałych scenach teatralnych w Bochum (1937), Bremie, Dreźnie (1938) oraz w Prinzregententheater w Monachium (1940). Zob. G. Rühle, *Zeit und Theater 1933–1945. Diktatur und Exil*, Frankfurt am Main–Berlin–Wien 1980, s. 790.

²⁵ *Ibidem*, s. 40.

²⁶ Por. *Nazizm, Trzecia Rzesza a procesy modernizacji*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 2000.

Reasumując, należy stwierdzić, że z próbą administracyjnego stworzenia *Thingspielu* naziści wiązali duże nadzieje na wykorzystanie tej formy teatru masowego dla potrzeb propagandy. Szybko jednak okazało się, że tego rodzaju eksperyment teatralny nie był w stanie przyciągnąć widza i zarazem spełnić swej propagandowej funkcji. Utopią okazała się także idea *Thingspielu* jako formy odrodzenia teatru, który miał kreować bezpośrednie sceniczne przeżycie wspólnoty i wpływającej z niej siły²⁷. Krótka historia *Thingspielu* pokazuje, że wszelkie próby odgórnego, planowego sterowania sztuką, wcześniej czy później skazane są na niepowodzenie.

²⁷ Zob. G. R ü h l e, *Zeit und Theater...*, s. 38.