

HARTMUT RIEMENSCHNEIDER

Bewegungs- und Körperkultur als Erziehungsutopie. Frank Wedekinds Beitrag ‚wider Willen‘ zum Frauenideal des Nationalsozialismus

Der vorliegende Text untersucht einen Zusammenhang von Bewegungs- und Körperkultur im Rahmen der Bildungs- und Erziehungsdiskurse des frühen 20. Jahrhunderts und ihre verzerrten Spiegelungen in den Bewegungs- und Schönheitsidealen des Nationalsozialismus. Bei weitester Auslegung des Lehr- und Forschungsgegenstandes "Landeskunde Deutschland" – und in dieser wird die NS-Zeit immer eine Rolle spielen – kann der Aufsatz ein Kulturphänomen aufzeigen, das die Ideologie der Nazis hinsichtlich der körperlichen Erziehung aufnahm und in ihrem Sinne deutete.

0 Einführung

Aus der Vielzahl der Frauenbilder, die in Kunst und Literatur zu finden sind, dominieren am Ende des 19. Jahrhunderts die ‚femme fatale‘ und die ‚femme fragile‘. Beide sind mit ihren wichtigsten Eigenschaften von Franz von Stuck¹ porträtiert worden: Zunächst entstand 1889 das Bild *Innocentia* – die Verkörperung der Unschuld; die ‚femme fragile‘, erscheint hier als junge, fast kindliche Frau, die eine Lilie in der Hand hält. Zwei Jahre später malt von Stuck die *Sinnlichkeit*, eine üppige Frauenfigur, um deren nackten Körper sich eine Schlange windet. Auf diesem Bild, sowie auch in den weiteren, als ‚Sünde‘ und ‚Laster‘ bezeichneten Fassungen seiner ‚femme fatale‘-Darstellungen, „bleibt das Gesicht der Frau im Dunkel anonym, sie ist keine Person, sondern eben

¹ Interessanterweise erscheinen bei anderen Malern des Jugendstils, so z.B. bei Klimt, ganz ähnliche Frauengestalten!

‚Sinnlichkeit‘, ‚Sünde‘ und ‚Laster‘.“ (Taeger 1987: 7). Die Schlange, als verführendes, satanisches Wesen, wird dabei zum Symbol für die Frau, die somit selbst „als teuflisch, als anziehend und verderbend zugleich“ (dies.: 8) charakterisiert wird. Dazu kommt noch die phallische Bedeutung der Schlange, die die Darstellung der Frau als Sinnbild für die Sexualität festlegt. Die Frau selbst hat also keinerlei Bedeutung, sie wird reduziert auf ihren Körper als Transportmittel einer Idee, eines bestimmten Vorstellungskomplexes, der sich des weiblichen Körpers bemächtigt und auf diese Weise bestimmte Werte und Urteile verbreitet.

Auch in der Literatur nehmen Frauenbilder eine zentrale Stelle ein. Die weiblichen Figuren müssen als „kollektive Wunschbilder“ aufgefasst werden, „eingebettet in ein Verständnis, das Literatur als Wunschproduktion und Wunscherfüllung begreift“ (dies.: 9). Speziell auf die Frauenthematik bezogen tritt die Kunst hier für Bedürfnisse ein, die zwar in der Realität geweckt wurden, aber nicht mehr befriedigt werden konnten. Die Frau als Subjekt gewinnt nur einen scheinbaren Eigenwert, vielmehr fungiert sie als Symbol: Als Repräsentantin des Unergründlichen, des nie verstandenen Triebhaft-Natürlichen signalisiert sie „in einer Dopplung von Wunsch und Befürchtung“ Teile des Männlichen, „die aus dem Selbstverständnis des Mannes ausgegrenzt werden mussten“ (dies.: 11). Als Vertreterin dieses ‚Natürlichen‘ wird die Frau als potentielle Bedrohung empfunden und so für die bürgerliche Gesellschaft zum Symbol für Unwiderstehlichkeit und Ohnmacht zugleich.

1 *Lulu* - Die ‚Urgestalt des Weibes‘

Lulu, die „Urgestalt des Weibes“, die „Schlange [!]“ und das „wahre Tier, das wilde, schöne Tier [...]“, wie sie im Prolog vorgestellt wird (vgl. Wedekind 1969: 235 ff.), ist die ‚femme fatale‘, die Verkörperung der Sinnlichkeit, der Innbegriff der Sexualität, sie ist naiv und gefährlich zugleich. Schon der Untertitel *Die Büchse der Pandora* deutet darauf hin: Pandora war der Mythologie zufolge die erste Frau. Sie wurde von den Göttern zu den Menschen geschickt, um den Raub des Feuers durch Prometheus zu rächen. Sie war mit allen erdenklichen Reizen ausgestattet, vor allem aber trug sie ein Gefäß, in dem alles Übel der Welt enthalten war. Die ‚Büchse der Pandora‘ steht demnach sprichwörtlich für ein Unheil, das unerkannt angenommen wird. Im Prolog zu Wedekinds *Lulu* wird noch einmal direkt darauf

Bezug genommen, nur dass hier Lulu sozusagen Pandora und ihre Büchse in sich vereint: „Sie ward geschaffen, Unheil anzustiften, zu locken, zu verführen, zu vergiften – zu morden, ohne daß es einer spürt“ (ders.: 235).

Bei aller Laszivität, bewusst erotisch und mit einer an Anstößigkeit grenzenden Sinnlichkeit, ist sie tierhaft unschuldig wie ein Stück Natur, ein elementarer ‚Erdgeist‘.² Sie spielt die Rolle der Kreatur, die durch das menschliche (männliche!) Genie überwunden werden soll. Dabei ist sie eigentlich nur eine Projektion männlicher Wunschfantasien. Für jeden der Männer, mit denen sie in Berührung kommt, stellt Lulu eine andere Frau mit anderen Eigenschaften dar, und obgleich sie objektiv gesehen natürlich immer die selbe bleibt, erscheint sie immer anders, gespiegelt durch die subjektive Sichtweise eines jeden Mannes, der zu ihr in Beziehung tritt. Und auf irgendeine Weise ist Lulu auch, was jeder einzelne in ihr sieht und von ihr begehrt. Rein äußerlich ist das allein schon daran zu erkennen, dass jeder ihrer Verehrer sie mit einem anderen Namen anspricht. Lulu wird nicht im eigentlichen Sinn ‚erzogen‘, sie ist vielmehr eine Wachsfigur, eine Statue (vgl. *Pygmalion!*), die bereitwillig alle Fantasien, Ideale und Wünsche der sie formenden Männer in sich aufnimmt und darstellt. Wedekinds Zeitgenossen sahen in Lulu: „[...] die personifizierte Sexualität, [...] das Urweib, [...] das Weib als Hetäre, [...] als Verführerin, [...] als zerstörerische Kraft, [als] das tödliche Lebensprinzip“ (Vincon 1987: 188). In den meisten Fällen erscheint sie als Männer mordender Vamp, zumindest als eine die Männer bedrohende, gefährliche Gestalt. In dieser ‚Bedrohung‘ ist unschwer die ‚Abwehr der Sexualität, spezifisch der autonomen weiblichen Sexualität zu erkennen‘.

Insofern repräsentieren die verschiedenen Männer-Interpretationen der Lulu gleichzeitig „ein Bild dieser Epoche über die Rolle der Frau innerhalb einer Männergesellschaft [...]“ (ders.: 189). Dennoch ist Lulu die eigentlich Betrogene, obwohl sie jeden betrügt – letztendlich wird sie durch die Männergesellschaft zu Grunde gerichtet.

² Die Tatsache, dass Lulu die Verbindung zwischen ‚Pandora‘ und dem ‚Erdgeist‘ darstellt, zeigt, dass die beiden zunächst unabhängig voneinander konzipierten Dramen unlösbar miteinander verbunden sind.

2 „Mit den Hüften denken ...“³ – Mine-Haha: eine Erziehungsutopie

Wedekind schafft die Fiktion einer bloßen Herausgeberschaft, indem er *Mine-Haha*⁴ als die Lebenserinnerungen einer Nachbarin, der Lehrerin Helene Engel, ausgibt. Es handelt sich hierbei demzufolge um einen nicht vollendeten Erlebnisbericht, der im Tagebuchstil eines jungen Mädchens (Hidalla) abgefasst ist.

Das Fragment gliedert sich in zwei längere und einen abschließenden kürzeren Teil. Im 1. Teil – von mir nach der Ortsangabe *Das Haus* genannt – wird der Lebensabschnitt von 0-7 Jahre behandelt. Unter der Aufsicht von zwei etwa 20-jährigen Mädchen werden ca. 30 Kinder männlichen und weiblichen Geschlechts erzogen. Sie lernen die Kunst des Gehens, Laufens und Springens, ferner werden Spiele wie Stelzengehen, Seilchenspringen und Ballspiele beigebracht. Zur Gewährleistung des Erfolgs werden Fehler mit Rutenstreichen auf die Waden u.ä. gestraft. Von Beginn des fünften Jahres an werden alle Kinder dazu angehalten, die Säuglinge zu pflegen. Der Umgang der Kinder untereinander ist zwanglos, sie kennen keine Scham, bewegen sich nur wenig oder gar nicht bekleidet. Sobald die Altersgrenze erreicht ist, wird jedes Kind (oder zumindest die Mädchen, wenn man den Schilderungen der Erzählerin glauben darf) nackt in eine Kiste verpackt und findet sich nach dem Öffnen derselben in einer völlig neuen Umgebung wieder.

Im 2. Teil – *Der Park* – sind in einem Haus jeweils 30 Mädchen und zwei Bedienstete untergebracht. In jedem Zimmer wohnen 7 Mädchen der Altersstufen 7-14 Jahre. Jeweils die Älteste kümmert sich intensiv um die Neuangekommene. Der Unterricht besteht nun aus einer Tanz- und einer Musikübung, die versetzt vierzehntägig stattfindet. Bestrafungen erfolgen nunmehr nur noch für erotische Kontakte der Mädchen untereinander, oder für Fluchtversuche. Man wird dazu verurteilt, im Park zu bleiben und als Bedienstete zu arbeiten – hässlich und verachtet. Jedes Jahr im Herbst findet eine ‚Auswahl‘ statt, in der die schönsten und graziösesten Mädchen einem unbekanntem Zweck zugeführt werden. Im Frühjahr verlassen die Zimmerältesten den Park und werden durch, in Kisten verpackt eintreffende, Neuankömmlinge ersetzt. Die Ältesten genießen ein Jahr lang das

³ (Wedekind 1969: 92)

⁴ ‚Mine-Haha‘ ist indianisch und bedeutet soviel wie ‚lachendes Wasser‘. Es ist der Name des Naturkindees aus dem Versepos *The song of Hiawatha* (1855) des nordamerikanischen Schriftstellers H.W. Longfellow. Den Namen trug außerdem eine Züricher Jugendfreundin Wedekinds, die für ihn ein körperlich-rhythmisches Ideal (!) darstellte (vgl. Vincon 1987: 53).

Privileg, im Theater im Weißen Haus tanzen zu dürfen bzw. dort pseudo-erotische Theaterstücke aufzuführen. Mit Beginn des vierzehnten Lebensjahres treten sie in eine neue Lebensphase ein, die ihnen ‚sonderbare Zustände‘ beschert⁵ und die bald zu ihrem Ausschluss aus der Gemeinschaft führt. Sie werden von der Tanzlehrerin aus dem Park gebracht, bekommen Knaben zugeteilt und werden mit diesen im Triumphzug durch die Stadt geführt.⁶

Das Fragment lässt viele Fragen offen. Zweck und Ziel der Erziehung bleiben unklar, vor allem, da die Äußerungen Hidallas bezüglich ihrer weiteren Entwicklung nicht zu der ‚Basiserzählung‘ passen wollen – Hidalla bezeichnet sich selbst als „angehende[...] Lebenskünstlerin“ (Wedekind 1969: 134), eines der mit ihr aufgewachsenen Mädchen findet sich als Verkäuferin in einem Hutgeschäft wieder. Der Verbleib der Auserwählten wird nicht aufgedeckt, auch wird nicht darauf eingegangen, was sich ereignet, nachdem die Mädchen den Knaben zugeführt worden sind. Vieles deutet darauf hin, dass es sich hierbei mit recht großer Wahrscheinlichkeit um sexuelle Akte – die selbst bei Wedekind einer gewissen Tabuisierung unterliegen – gehandelt haben könnte, doch wird das nie explizit gesagt. Mit Sicherheit wird hier jedoch ein utopisches Erziehungsideal dargestellt. Innerhalb eines totalitären Systems werden junge Mädchen zu ‚reiner Körperlichkeit‘ erzogen, sie werden völlig naiv gehalten und sind sich nur ihrer eigenen Körperlichkeit bewusst. Es bleibt zu vermuten, dass es auf der anderen Seite ein ähnlich konzipiertes System zur Erziehung der Jungen, die ja in den ersten sieben Jahren mit den Mädchen gemeinsam aufwachsen, geben muss – einziges Indiz hierfür ist allerdings der „Herr [..] im schwarzen Gehrock“, das männliche Gegenstück zu Simba, der Tanzlehrerin, der die „Knaben [...] in langem Zuge, wie [die Mädchen] der Größe nach geordnet“ (ders.: 134) zu den Mädchen in die Halle führt. Es wird hier der Versuch unternommen, Frauen zu formen, die ein ähnliches ‚Ideal‘ verkörpern, wie es Lulu ‚von Natur aus‘ zu eigen ist – sie sollen graziös und sinnlich wirken, dabei aber nicht durch irgendwelche intellektuellen Fähigkeiten ‚verdorben‘ sein, sie sollen erotisch anziehend wirken,

⁵ Die Schilderung dieser sonderbaren Zustände verweist deutlich auf den Beginn der Pubertät, ein überaus problematisches Thema, mit dem man sich aber erst ab Mitte des 20. (!) Jahrhunderts eingehender beschäftigt.

⁶ Ich habe die Darstellung des Inhalts von *Mine-Haha* nur deshalb so ausführlich gestaltet, weil ich mich im folgenden Kapitel noch auf einzelne Aspekte der ‚Ausbildung‘ berufen werde.

sollen Sexualität ausstrahlen, ohne jedoch ihre Bedeutung auch nur im Ansatz erkennen zu können.

Das Werk, dessen Aussage doch durch die kaum verhohlene Sexualität stark geprägt ist, steht nur in einem scheinbaren Gegensatz zu Wedekinds *Frühlings Erwachen*.⁷ Dort wird die übersteigerte Tabuisierung der Sexualität dargestellt, hier ihre Ritualisierung im ästhetischen Kult. Abgesehen davon, dass Wedekind, wie bereits erwähnt, zeittypische ‚Frauenfantasien‘ – im Sinne von ‚Fantasiefrauen‘ – schafft, in denen sich sowohl seine eigenen als auch die kollektiven sexuellen Wünsche und Ängste der Männergesellschaft der Jahrhundertwende wiederfinden, ist seine Intention sicher auch eine zeitkritische und aufklärerische. *Mine-Haha* kann, ähnlich wie *Frühlingserwachen*, als herbe Kritik an der Praxis, besser: der verbissenen Prüderie, der bürgerlichen Erziehung des ausgehenden 19. Jahrhunderts betrachtet werden. In *Frühlingserwachen* äußert sich diese Kritik in der überspitzten Darstellung der Folgen einer Erziehung, die das Thema Sexualität nicht behandeln will und es daher bewusst ausspart, in *Mine-Haha* dagegen wird der bürgerlichen Gesellschaft durch den Aufbau einer Gesellschaftsutopie, deren Erziehungsmittelpunkt die Sexualität bildet, ein (Zerr-) Spiegel vorgehalten, in dem die Prinzipien des Systems der bürgerlichen Erziehung deutlich zu erkennen sind: Berechenbarkeit und Gleichheit, Belohnen und Strafen, Sublimierung des Körpers gegenüber der Sublimierung des Geistes. *Mine-Haha* wird zum Vexierbild für seine Interpreten (bzw. die der Wedekindschen Werke), die, wie die entrüsteten Reaktionen zeigen, das eigene System im fremden Spiegel nicht erblicken (vgl.: Vincon 1987: 169).

3 Umsetzungen einer Utopie

3.1 Rhythmische Erziehung

In den 1890er Jahren – also fast zeitgleich mit der Entstehung von Wedekinds Fragment *Mine-Haha* – entsteht in Amerika die moderne Rhythmusbewegung.⁸

⁷ *Frühlings Erwachen* ist zwar im Untertitel als *Eine Kindertragödie* ausgewiesen, stellt eigentlich aber nichts anders als eine ‚Pubertätstragödie‘ dar.

⁸ Es bleibt zu vermuten, dass Wedekind die neuesten Strömungen und Tendenzen seiner Zeit erkannt und verarbeitet hat, es wäre sehr unwahrscheinlich, dass ein Werk wie *Mine-Haha* nur zufällig so augenfällige Parallelen aufweist.

Die Rhythmus- und Körperkultur kann man gewissermaßen als Antwort auf die moderne technische Zivilisation betrachten, als Protest gegen die seelen- und leibfeindlichen Tendenzen der jungen Industriegesellschaft. Die VertreterInnen der jungen amerikanischen Tanz- und Körperkultur hatten zum Ziel, dass die ihrer Ansicht nach degenerierten Zeitgenossen wieder hingeführt werden müssten zu einer „ideal humanity“ (Bünner u.a. ²1975: 30). Nach und nach bildete sich ein neues Leibes- und Bewegungsgefühl, das man als das des Jugendstils bezeichnen könnte. Aus diesem Gefühl heraus haben sich bis in die 20er-Jahre dieses Jahrhunderts hinein eine große Menge von verschiedenen Gruppierungen zusammengefunden, die sich, jeweils mit verschiedenen Schwerpunkten, der rhythmischen Erziehung widmeten. Es ist relativ schwer, innerhalb der verschiedenen rhythmisch-tänzerischen Bewegungen dieser Zeit einige Hauptströmungen herauszuarbeiten, da die Übergänge meist fließend sind und die verschiedenen Vertreter sich zum Teil auch gegenseitig sehr stark beeinflusst haben. Die Rhythmik, von der hier die Rede ist, „ist offen zu Tanz, Turnen, Sport und hygienisch-sportlicher Gymnastik. Aber grundsätzlich will sie weder Tanz noch Sport sein“ (dies.: 33). Vielmehr geht es ihr um ein „Grundphänomen menschlicher Existenz“ (dies.): Durch (musikalische) Rhythmen geweckt, wird das Innere des Menschen veranlasst, sich in körperlicher Bewegung zu äußern. Die Rhythmik versucht, mit ihren Mitteln eine „leibseelische Einheit“ (dies.) des Menschen zu bilden und zu schaffen. Es geht ihr hierbei „um das breite Feld, um das fließende Band, das die beiden getrennten und doch nie zu trennenden Pole Geist und Körper, Innen und Außen im Rhythmus miteinander verbindet. Das Thema ist: die Beseelung des Körpers, die Verkörperlichung des Geistes“ (dies.: 34).

An diesem Punkt zeigt sich natürlich doch ein deutlicher Unterschied zu Wedekinds *Mine-Haha* – seine Art der Erziehungsutopie kann man ohne weiteres als ‚geistfeindlich‘ bezeichnen, während die Rhythmusbewegung immer einen ganzheitlichen Ansatz vertreten hat. Als ‚geistigen Vater‘ der Rhythmusbewegung kann man Francois Delsarte ansehen, der für sich in Anspruch nahm, die „exakt feststellbaren Beziehungen zwischen seelischer und körperlicher Bewegung“ (dies.: 35) wieder entdeckt zu haben. Die amerikanische Delsartik übte wiederum unter anderem durch die Schwestern Isadora und Elizabeth Duncan und durch Bess Mensendieck einen sehr großen Einfluss auf die frühe deutsche Rhythmik aus. Als Isadora Duncan 1903 in Deutschland auftrat, feierte sie große Triumphe und weckte eine regelrechte Rhythmus-Sehnsucht: Was man bisher nur „erahnt und

ersehnt hatte [...] – der Körper als Offenbarer der Seele – das wurde bei ihr endlich sichtbar“ (dies.: 36). Elizabeth Duncan gründete 1904 die erste Rhythmus-Schule in Deutschland. Hier werden die Parallelen zu Wedekind besonders deutlich: „Die Kinder leben immer im Zusammenhang mit der freien Natur, die ihnen die Schönheit schenkt und sie ihren natürlichen Rhythmus lehrt“ (dies.: 40). Bess Mensendieck, eine niederländisch-amerikanische Ärztin, begründet um 1900 eine Gymnastik, die den anatomischen Gegebenheiten des Menschen angepasst sein sollte. Durch diese ‚rhythmisch-funktionelle Gymnastik‘ sollten Zivilisations-schäden verhindert oder behoben werden und der Mensch zu einem ‚eigenrhythmischen Bewegungsleben‘ (dies.: 62) geführt werden.

Welch starke Wirkungen die Rhythmik in Deutschland hatte, zeigt das erste Lehrbuch der deutschen Rhythmusbewegung, das 1904 von Margarete N. Zepler geschrieben wurde: „Erziehung zur Körperschönheit. Turnen und Tanzen. Ein Beitrag zur Mädchenerziehung“ (dies.: 38). Es weist sowohl amerikanische, also ‚delsartische‘, als auch schwedische und englische Einflüsse auf. Bei der Betrachtung des Titels sind deutliche Zusammenhänge mit *Mine-Haha* zu erkennen, es geht hier scheinbar um die Verwirklichung ganz ähnlicher Ziele, ein Eindruck, der vor allem durch das Wort „Körperschönheit“ hervorgerufen wird! Der nächste Meilenstein in der Geschichte der deutschen Rhythmusbewegung war der dritte deutsche Kunsterzieheritag, der 1905 mit dem Thema ‚Musik und Gymnastik‘ in Hamburg stattfand. Bei diesem Anlass äußerte sich der Kunsterzieher A. Lichtwark zur rhythmischen Erziehung: „Musik und Gymnastik, in den Urformen der Tänze und Reigen vereint, sollen uns ein Geschlecht freier Menschen heranbilden helfen, das die anezogene Scheu und Furcht vor der Selbstdarstellung verloren hat“ (dies.). Der eigentliche Begründer der deutschen Rhythmik kam 1910 aus Genf nach Deutschland, er hieß Emile Jaques-Dalcroze. Er war ursprünglich Musikwissenschaftler und erweiterte die Mensendieck-Gymnastik um eine künstlerische Komponente, Musik und Bewegung bildeten für ihn „über den Rhythmus eine untrennbare Einheit“ (dies.: 58). Er entwickelte die Methode der rhythmisch-musikalischen Erziehung. Die zentrale Gestalt der deutschen Rhythmusbewegung nach 1918 war sicher Rudolf Bode. Seine ‚Rhythmische Gymnastik‘ zeigt zum ersten Mal jenen „geistesfeindliche[n] Irrationalismus“ (dies.: 55), der auch in *Mine-Haha* zu erkennen ist. Als dieser sich mit dem neudeutschen Nationalismus verbündete, wurde der Rhythmus zu einer Art Befreiungsbewegung der deutschen Seele: Deutschland brauchte nach Bodes

Ansicht „eine deutsche Lehre der Körpererziehung, die den wesentlichen Seiten des Deutschen entspricht, seinem seelischen Rhythmus und der wirkenden Kraft in ihm“ (in: dies.: 55). Bode fand im Nationalsozialismus „die rhythmisch durchwogte Kultgemeinschaft, die er aus tiefstem deutschen Herzen ersehnte“ (dies.: 56) – er wurde einer der Führer der nationalsozialistischen Leibbeserziehung.

3.2 Körperliche Ertüchtigung im Nationalsozialismus

Mit der von Bode beeinflussten „Deutsche[n] Gymnastik“ gab es also auch im Nationalsozialismus eine Erziehung zur reinen Körperlichkeit,⁹ wengleich mit einem gänzlich anderen Schwerpunkt:

Analog der Erziehung der Knaben kann der völkische Staat auch die Erziehung der Mädchen von den gleichen Gesichtspunkten aus leiten. Auch dort ist das Hauptgewicht vor allem auf die körperliche Ausbildung zu legen, erst dann auf die Forderung der seelischen und zuletzt der geistigen Werte. Das Ziel der weiblichen Erziehung hat unverrückbar die kommende Mutter zu sein. (Klaus 1980: 85)

Das Ziel der Erziehung im *Bund Deutscher Mädel* war der „neue deutsche Mädeltyp“, welcher eine „Synthese von körperlicher und hauswirtschaftlicher Ertüchtigung“ mit dem Schwerpunkt auf der künftigen „Mutterfunktion“ (Klaus 1980: 58) darstellte. Der Sport war „nicht Selbstzweck, sondern ein Mittel zur Erziehung des ganzen Menschen“ (ders.: 52). Das Motto der Sportarbeit des BDM lautete: „Straff, aber nicht stramm, herb, aber nicht derb“. Die BDM-Hauptreferentin des Amtes für Körperertüchtigung führt dazu weiter aus: „Straffe, aufrechte Körperhaltung und innere Disziplin gehören zusammen. Jedes Mädel muss spüren, dass es auch mitträgt an der Verantwortung für die Gesunderhaltung unseres Volkes“ (ders.). Hierin zeigen sich dann auch die übergeordneten Absichten der körperlichen Ertüchtigung – gesunde Mädchen werden zu gesunden Frauen, sie können gesunde Kinder gebären und erhalten so für die Zukunft die Gesundheit des Volkes. Die Gesundheit, d.h. auch die ‚Reinheit‘ der Rasse, deren

⁹ Ich beschränke mich hier wie Wedekind in *Mine-Haha* auf die Betrachtung der Mädchenausbildung.

Grundvoraussetzung natürlich der arische Stammbaum war, konnte nach Ansicht der Nationalsozialisten nur durch innere Zucht erreicht werden. Der Sport diente hierbei als Mittel zu unbedingter Zucht und Disziplin. Diese wurden zu „Werten an sich, die für etwas ‚Höheres‘ erstrebt werden mussten; undurchschaubar für die Einzelne[n] wurden sie damit Instrumente zur Erzeugung von Kritikunfähigkeit und Abhängigkeit“ (ders.: 84). Im Gegensatz zum harten Jungensport bestand der Sportdienst der Mädchen überwiegend aus Gymnastik, Leichtathletik und Spielen(!). Beim Erringen von Leistungsabzeichen und bei Sportfesten bzw. Wettkämpfen wurden die sportlichen Fähigkeiten der Mädchen überprüft. Der Leistungsgedanke und die Praxis des Wettkampfes waren im Sport beispielhaft für alle anderen Lebensbereiche – durch ständiges Fordern wurde die Jugend zum „Aktivismus“ (ders.: 85) erzogen. Nach Klaus lag die Funktion dieses Aktivismus insbesondere darin, dass es bei den „ständigen Anforderungen, der dauernden psychischen und physischen Beanspruchung nicht möglich war, eigenständig, selbstkritisch Gedanken zu entwickeln, Punkte dieses Systems oder das ganze System in Frage zu stellen. Übrig blieb allzeit bereites, willenloses Agieren“ (ders.: 85).

Ferner sei zu erwähnen, dass die Organisationsform des BDM streng hierarchisch gegliedert war, dem NS-Gedanken des Führerprinzips entsprechend: Es bestand „unbedingte Autorität nach unten und absolute Verantwortung nach oben“ (ders.: 65). Ähnlich wie in *Mine-Haha* gab es eine Unterteilung in verschiedene Altersgruppen, den jüngeren Mädchen waren jeweils ältere ‚Führerinnen‘ vorangestellt. Das Disziplinarrecht der Hitlerjugend, der der BDM angehörte, gab den Vorgesetzten die Befugnis ihre Untergebenen zu disziplinieren, mit Verwarnungen, Verweisen und Jugendarrest bis hin zum Ausschluss. Körperliche Züchtigung, wie sie im Fall von *Mine-Haha* vorliegt, wird hier nicht erwähnt, ist aber vermutlich doch vorgekommen. Auch im BDM-Werk „Glaube und Schönheit“, dem Mädchen ab dem 17. Lebensjahr angehörten, war körperliche Betätigung ein wesentlicher Bestandteil der Ausbildung. Es gab verschiedene Arbeitsgemeinschaften, die die jungen Frauen nach eigenen Interessen wählen konnten, doch waren sie verpflichtet, sich mindestens einmal an einer Gymnastik-AG zu beteiligen. Der Begriff ‚Schönheit‘ ist in diesem Zusammenhang gleichzusetzen mit der „Harmonie von Körper, Seele und Geist“, wobei der Schwerpunkt auf dem „körperlich durchgebildete[n]“, „rassisch edlen, gesunden Körper“ (ders.: 74) lag.

Auffällige Ähnlichkeiten zu *Mine-Haha* wies der Nationalsozialismus noch in einem weiteren Aspekt auf. In der schulischen Erziehung wurde neben den Bereichen „Leibeserziehung“ und „Hauswirtschaft“ auch Wert auf eine Ausbildung in „Lebenskunde“ gelegt. Die „Lebenskunde“ für Mädchen beinhaltete folgende Bereiche: die gesunde Lebensweise, planmäßige Körperpflege sowie Säuglings- und Krankenpflege. In der Säuglingspflege (vgl.: Wedekind 1969: 92) bestand Dienstpflicht für alle Schuljahre, an einzelnen „erbgesunden Kindern in einwandfreier Umgebung“ (Flessau 1979: 126), unter Anleitung von Jugendleiterinnen oder Säuglingsschwestern in Säuglingsheimen oder Kindergärten. Es wurde hier nicht beabsichtigt, „theoretische Begabungen systematisch zu fördern“, es ging vielmehr darum, „das überlieferte Bild der Frau und Mutter zu verwirklichen“ (ders.: 127). Diese Fächer bedeuteten vor allem für die jüngeren Mädchen eine psychische Überforderung, zudem nivellierten sie die geistigen Kräfte der Mädchen und verzögerten oder verhinderten sogar ihre individuelle Entwicklung.

Man darf Wedekind aufgrund dieser Zusammenhänge bestimmt nicht als einen Wegbereiter des Nationalsozialismus betrachten, vor allem, da er ja innerhalb seiner Werke noch ganz andere Prioritäten setzt, die weder in der Rhythmusbewegung, noch in der nationalsozialistischen Erziehung aufgegriffen, ja zum Teil sogar tabuisiert worden sind – ich denke hier vor allem an den Aspekt der Sexualität. Sicher ist aber, dass die Nationalsozialisten die richtungsweisenden Tendenzen der Jahrhundertwende sehr genau kannten, sie auswerteten und in vielen Fällen als Träger für ihre Ideologie missbrauchten.

Literaturverzeichnis:

- BÜLLNER, Gertrud u.a. (Hgg.) (1983): Grundlagen und Methoden rhythmischer Erziehung. Stuttgart: Klett.
- FEUDEL, Elfriede (1956): Rhythmisch-musikalische Erziehung. Wolfenbüttel: Möseler.
- FEUDEL, Elfriede (1963): Dynamische Pädagogik. Eine elementare Anleitung für rhythmische Erziehung in der Schule. Freiburg u. a.: Herder.
- FEUDEL, Elfriede (1965): Durchbruch zum Rhythmischen in der Erziehung. Stuttgart: Klett.
- FLESSAU, Kurt-Ingo (1979): Schule der Diktatur. Frankfurt a. M.: Fischer.

- FLESSAU, Kurt-Ingo u.a. (Hgg.) (1987): *Erziehung im Nationalsozialismus*. Köln: Böhlau.
- JAQUES-DALCROZE, Emile (1905): *Vorschläge zur Reform des musikalischen Schulunterrichtes*. Zürich u.a.: Hug.
- JAQUES-DALCROZE, Emile (1922): *Rhythmus, Musik und Erziehung*. Basel: Schwabe.
- KLAUS, Martin (1980): *Mädchen in der Hitlerjugend. Die Erziehung zur deutschen Frau*. Köln: Pahl-Rugenstein.
- MANN, Erika (1989): *Zehn Millionen Kinder. Die Erziehung der Jugend im Dritten Reich*. München: dtv.
- MOSCOVICI, Hadassa K. (1989): *Vor Freude tanzen. Pionierinnen der Körpertherapie*. Frankfurt a. M.: Luchterhand.
- TAEGER, Annemarie (1987): *Die Kunst, Medusa zu töten. Zum Bild der Frau in der Literatur der Jahrhundertwende*. Bielefeld: Aisthesis.
- VINCON, Hartmut (1987): *Frank Wedekind*. Stuttgart: Metzler.
- WEDEKIND, Frank (1969): *Werke in drei Bänden*. Berlin u.a.: Aufbau.