

Inszenierte Spiele

Der Olympische Musikwettbewerb 1936



ANNA REHBOCK
2026

Inszenierte Spiele

Der Olympische Musikwettbewerb 1936

Anna Rehbock

Das Interesse Berlins an den Olympischen Sommerspielen 2036, 2040 oder 2044 hat die Spiele von 1936, bei denen Berlin bereits Austragungsort war, aktuell wieder mehr in den Fokus der öffentlichen Diskussion gerückt. Und das nicht ohne Grund: Bei einer Vergabe der Spiele 2036 nach Berlin würden diese durch das 100-jährige Jubiläum unvermeidlich auf bedenkliche Art in einer Linie mit den ersten Olympischen Spielen in Berlin von 1936 stehen. Statt von friedlichem internationalem Miteinander und gegenseitiger Verbundenheit jenseits von Nationsgrenzen¹ waren die Spiele 1936 maßgeblich durch den Nationalsozialismus geprägt, der spätestens seit 1933 alle Lebensbereiche des Austragungslandes bestimmte. Aus nationalsozialistischer Sicht wiederum waren dieses Olympia und der Umstand, dass der Blick der Welt auf Berlin lag, die ideale Gelegenheit, um NS-Überlegenheitsideologie zu propagieren. Siege von Deutschen in den internationalen Wettbewerben konnten dabei verallgemeinernd als Sieg der deutschen Nation über andere Nationen inszeniert und die nationalsozialistisch-chauvinistischen Positionen dadurch bedient werden. Ein bestmögliches Abschneiden der Deutschen in allen Wettbewerben wurde damit aus politischen Gründen in logischer Konsequenz zum Ziel der Olympischen Spiele.

Durchdrungen waren davon sowohl die Sport- als auch die Kunstwettbewerbe. Bereits seit 1912 wurden analog zu den sportlichen Disziplinen auch in Architektur, Literatur, Musik, Malerei und Bildhauerei Medaillen vergeben.² Für die Zwecke der Inszenierung von NS-Ideologie war damit auch der Kulturbereich der Olympischen Spiele im Visier, möglicherweise dadurch unterstützt, dass die Medaillenvergabe hier weniger transparent als in vielen Sportwettbewerben verlief. Bei einer Auseinandersetzung mit dem dreiteiligen Musikwettbewerb steht daher die Frage im Vordergrund, wie und in welchem Maße er durch das NS-Regime bewusst ausgenutzt wurde, um ihn als Repräsentation nationalsozialistischer Ideologie zu instrumentalisieren.

Die Spiele als Bühne für NS-Propaganda

Dass die Kultur unter Hitler nicht frei und unabhängig von Politik und Ideologie bestehen durfte, wird ab 1933 sehr schnell deutlich. Bereits im April 1933 schreibt Goebbels: „Es ist nicht nur die Aufgabe der Kunst und des Künstlers, zu verbinden; es ist weit darüber hinaus ihre Aufgabe, zu formen, Gestalt zu geben, Krankes zu beseitigen und Gesundem freie Bahn zu schaffen. [...] Kunst im absoluten Sinne [...] darf es nicht geben.“³ Und für die

¹ „The goal of Olympism is to place sport at the service of the harmonious development of humankind, with a view to promoting a peaceful society concerned with the preservation of human dignity. [...] Recognising that sport occurs within the framework of society, sports organisations within the Olympic Movement shall apply political neutrality.“ International Olympic Committee, „Olympic Charter in force as from 3 February 2026“, *Olympics*, <https://www.olympics.com/ioc/olympic-charter>, abgerufen am 16. April 2026, S. 8.

² „Art Competitions“, *Olympedia*, <https://www.olympedia.org/sports/ART>, abgerufen am 9. Februar 2026.

³ Joseph Goebbels in seiner öffentlichen Antwort auf Wilhelm Furtwängler, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 11. April 1933, Morgenausgabe, zitiert nach: Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Frankfurt am Main u. a. 1983, S. 88 f.

Musikschaffenden heißt es weiter: „Künstler, die wirklich etwas können, und deren außerhalb der Kunst liegendes Wirken nicht gegen die elementaren Normen von Staat, Politik und Gesellschaft verstößt, werden wie immer in der Vergangenheit so auch in der Zukunft bei uns wärmste Förderung und Unterstützung finden.“⁴ Kultur wurde also von Anfang an funktional gedacht und durfte nicht im Widerspruch zur Ideologie stehen, Ausschlüsse und Gleichschaltung waren die Folge. Die Kontrolle hatte neben Konformität außerdem ein weiteres Ziel, was für die Spiele große Relevanz hat: die Demonstration einer „Überlegenheit“ sowohl nach außen als auch nach innen.⁵

Wie das Verhältnis zum Ausland war, wird sehr schnell an den für Olympia produzierten Begleitmaterialien erkennbar. In der deutschen *Olympia-Zeitung*, die die Vorbereitungen und die Wettkämpfe selbst begleitete und durch Übersetzungen in mehrere Sprachen auch an das Ausland gerichtet war, wird eine scheinbar friedliche Absicht und ein konstruiertes Bild der Nation nach außen hin propagiert:

Gewiß – es ist ein anderer Friedenswille, als ihn das pazifistische Ideal hinstellt. Er kommt aus dem Kampf, aus dem Messen der Kräfte; er kommt aus der Achtung, die wir vor dem haben, der etwas leitet, aus der Verbeugung, die wir vor der Nation machen, die uns ihre frohe, kampfesfreudige, starke, männliche Jugend schickt.⁶

Die Darstellung wird kontinuierlich durch Berichte über eigene Erfolge und Baufortschritte ergänzt, die zusammen mit der neuen technischen Ausstattung sowie der erstmaligen Live-Übertragung neue Maßstäbe setzen soll.⁷ So überhöht die deutschen Fortschritte bereits vor den Spielen dargestellt wurden, so abwertend wurde gleichzeitig über ausländische Erfolge berichtet. Sportliche Bestleistungen wurden durch die Unterstellung von Rückenwind herabgewürdigt oder mit offenem Rassismus degradiert.⁸ Explizit an die deutsche Leserschaft gerichtet heißt es in dem vorab mit programmatischem Titel erschienenen Buch *Olympia 1936. Eine nationale Aufgabe*: „Es ist deswegen eine *nationale Aufgabe ersten Ranges*, den vielen tausend Besuchern aus aller Welt die über Stämme und Klassen hinweg vollzogene unlösliche Vereinigung des deutschen Volkes deutlich zu machen.“⁹ Der deutschen Bevölkerung wird hier kommuniziert, welchen hohen Stellenwert eine Inszenierung gegenüber dem internationalen Publikum bei den Spielen hat. Die Beispiele sind Ausdruck eines Tenors, der sich durch die offiziellen Texte zieht. Der aggressive Ton und die dahinterstehenden, ideologisch aufgeladenen Ziele des NS-Regimes für die Spiele werden darin bereits mehr als deutlich.

⁴ Ebd., S. 89.

⁵ Jena spricht vom Ziel, „die vermeintliche Überlegenheit der deutschen Kunst zu demonstrieren“, Stefan Jena, „Dabeisein ist alles. Die Musik zu den Olympischen Spielen 1936 in Berlin“, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, 2010, H. 56, S. 265–285, hier S. 281.

⁶ „Heute beginnt das Fest des Friedens“, in: *Olympia-Zeitung. Offizielles Organ der XI. Olympischen Spiele 1936 in Berlin*, 1936, H. 12, S. 186.

⁷ Für die technische Ausstattung siehe beispielsweise „Technik bei Olympia“, in: ebd., S. 224 oder für den Baufortschritt Gerhard Krause, „Deutschlands Olympiabauten“, in: *Olympische Spiele 1936. Offizielles Organ des Propaganda-Ausschusses für die XI. Olympischen Spiele und die IV. Olympischen Winterspiele Garmisch-Partenkirchen*, 1935, H. 1, S. 22–26.

⁸ Beispielsweise Hans Borowik, „Die zehn Weltbesten“, in: *Olympische Spiele 1936. Offizielles Organ der XI. Olympischen Spiele Berlin 1936 und der VI. Olympischen Winterspiele Garmisch-Partenkirchen*, 1935, H. 7, S. 2–7, hier S. 4 f.

⁹ Gerhard Krause und Erich Mindt (Hg.), *Olympia 1936. Eine nationale Aufgabe*, Berlin 1935, S. 15.

Macht und Einfluss des NS-Regimes im Musikwettbewerb

Im Olympischen Musikwettbewerb von 1936 kamen die Kontrolle der Kultur und die NS-Propaganda auf der Bühne der internationalen Veranstaltung zusammen. Das Ziel war ganz klar, dass die Deutschen Medaillen gewinnen, damit die Ergebnisse als nationaler Sieg über die Kultur anderer Länder gedeutet werden konnten. Dafür wurde in dem Wettbewerb nichts dem Zufall überlassen. Bereits die Rolle der Kunstwettbewerbe im Vergleich zu den dominierenden Sportwettbewerben sollte gestärkt werden:

Deutschland legt also nicht nur Ehre für sich und seine tausendjährige künstlerische Überlieferung ein, sondern bringt auch einen Wunsch des Gründers der Olympischen Spiele zur Erfüllung, wenn es alles daran setzt, um die künstlerischen Wettbewerbe auf eine gleiche Höhe zu heben wie die sportlichen.¹⁰

Damit würde auch guten Ergebnissen mehr Gewicht verliehen werden. Einen immensen Einfluss in der Organisation des Wettbewerbs kam der Reichsmusikkammer zu, die fest in nationalsozialistischen Strukturen verankert war und damit eine Schlüsselrolle bei der Einschleusung von NS-Ideologie in den Olympischen Wettbewerb hatte.¹¹ Die Befehlsgewalt reichte sowohl in den Hauptausschuss für die Planung der Kunstwettbewerbe als auch in den Arbeitsausschuss Musik.¹² Die personelle Besetzung dieses Arbeitsausschusses, die rein nach den Interessen des Regimes getroffen wurde, hatte wiederum direkte Konsequenzen für den Olympischen Musikwettbewerb, da sich die Jury dafür aus eben jenen Ausschussmitgliedern sowie zwei ausländischen Vertretern zusammensetzte: „Es stand von vornherein fest, daß die Mitglieder der Arbeitsausschüsse gleichzeitig das Amt der deutschen Preisrichter im Internationalen Preisgericht zu übernehmen hätten, und daß daher ihre Auswahl unter diesem Gesichtspunkt getroffen werden mußte.“¹³ Die Macht des Nationalsozialismus reichte also über die Reichsmusikkammer bis in die olympische Jury. Dort stellten sieben (staatsnahe) deutsche Juroren die quantitative Mehrheit von insgesamt neun Jurymitgliedern.¹⁴ Im *Amtlichen Bericht* heißt es dazu zwar relativierend: „Um innerhalb des Preisgerichtes ein paritätisches Stimmenverhältnis zu schaffen, wurde der Beschluß gefaßt, die sieben deutschen Stimmen zu einer Stimme zu vereinigen und sie denen der beiden ausländischen Preisrichter gegenüberzustellen.“¹⁵ Angesichts der Tatsache, dass es sich bei den beiden Vertretern aus Finnland und Italien um Sympathisanten des NS-Regimes handelte, scheint es aber nicht abwegig, dass auch die internationalen Juroren letztlich nach Regimekonformität ausgewählt wurden und dadurch kontrolliert werden konnte, dass sie nach nationalsozialistischen Interessen bewerten.¹⁶

¹⁰ Ebd., S. 104.

¹¹ Für NS-Kulturpolitik 1936 im Allgemeinen und die Rolle der Reichsmusikkammer darin siehe Jörg Osterloh, „*Ausschaltung der Juden und des jüdischen Geistes*“, *Nationalsozialistische Kulturpolitik 1920–1945* (Wissenschaftliche Reihe des Fritz Bauer Instituts 34), Frankfurt am Main 2020, S. 405–418.

¹² Organisationskomitee für die XI. Olympiade Berlin 1936 e.v. (Hg.), *XI. Olympiade Berlin 1936. Amtlicher Bericht*, 2 Bde., Berlin o. J., S. 1106 f. sowie Carsten Heinze, „Der Kunstwettbewerb Musik im Rahmen der Olympischen Spiele 1936“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 62, 2005, H. 1, S. 32–51, hier S. 36.

¹³ Organisationskomitee (Hg.), *Amtlicher Bericht* (wie Anm. 12), S. 1107.

¹⁴ Als deutsche Vertreter sitzen letztendlich Peter Raabe, Fritz Stein, Georg Schumann, Max Trapp, Heinz Ihler, Gustav Havemann und Heinz Tiessen in der Jury, ergänzt wird die Besetzung durch Yrjö Kilpinen aus Finnland und Gian Malipiero aus Italien, vgl. ebd., S. 1112.

¹⁵ Ebd., S. 1116.

¹⁶ „Kilpinen trug aktiv zu den kulturellen Beziehungen zwischen dem NS-Reich und Finnland bei.“ Tomi Mäkelä, Art. „Yrjö Kilpinen“, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/599980>, abgerufen am 20. Februar 2026; „Damals bemühte sich Malipiero, unter Mißachtung des Parteiapparates,

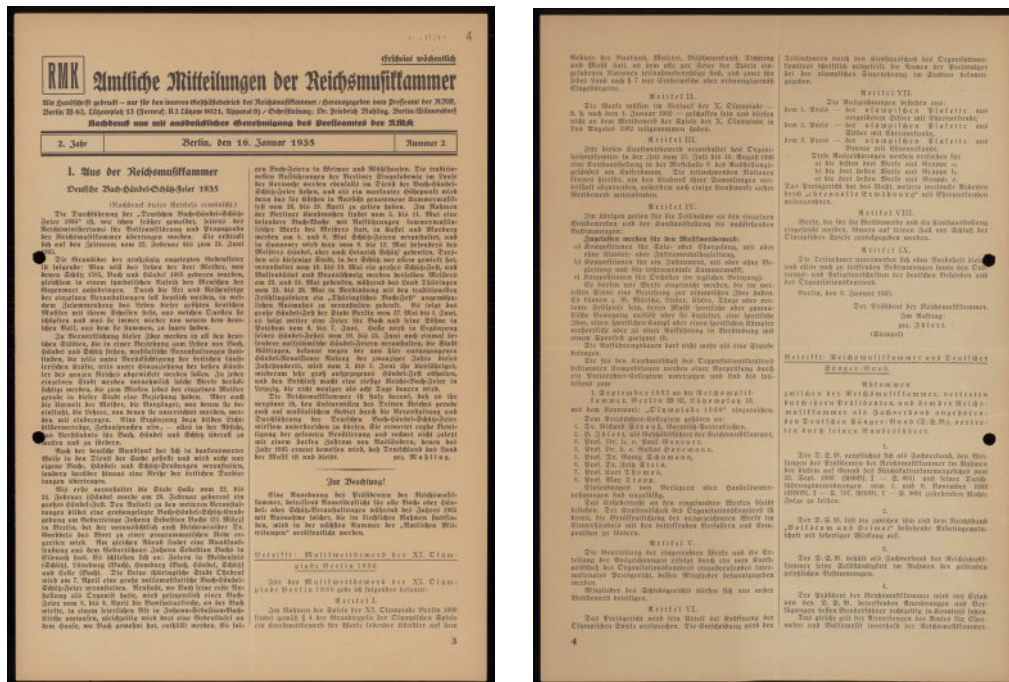


Abb. 1: Ausschreibung für den Musikwettbewerb der XI. Olympischen Spiele, Berlin 1935, in: *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer*, 16. Januar 1935, S. 3f. (Bundesarchiv, Berlin, BArch R 56-II/17)

Neben Organisation und Jury kontrollierte die Reichsmusikkammer außerdem die Auswahl der deutschen Vertreter im Wettbewerb.¹⁷ Das war ein sehr wichtiger Hebel im Inszenierungsprozess, da so gewährleistet werden konnte, dass es sich bei den Deutschen, die ihre Nation im Wettbewerb vertreten, um Komponisten im Interesse des NS-Regimes handelte. Offiziell druckte die Reichsmusikkammer Anfang 1935 in den *Amtlichen Mitteilungen* eine Ausschreibung für die deutschen Teilnehmer ab, die auch Kriterien und die drei Kategorien enthielt (siehe Abbildung 1).¹⁸ Alle Einreichungen, die bis zum Einsendeschluss am 1. September 1935 eingesandt worden waren, wurden nach einer Prüfung allerdings abgelehnt.¹⁹ Stattdessen erteilte die Reichsmusikkammer selbst Kompositionsaufträge direkt an ausgewählte Komponisten. Im Brief von der Reichsmusikkammer, den der spätere Medaillengewinner Paul Höffer im November 1935 deswegen bekam, wird deutlich, dass die Richtlinien aus den *Amtlichen Mitteilungen*, die dem Brief beiliegen, im eigenen Interesse ausgelegt und um neue ergänzt wurden.²⁰ So sollen

um die Anerkennung Mussolinis“, Joachim Noller, Art. „Malipiero, Gian Francesco“, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/599979>, abgerufen am 20. Februar 2026.

¹⁷ Grundsätzlich waren alle Kategorien des Musikwettbewerbs offene Wettbewerbe ohne Geschlechterbeschränkung, es haben aber nur Männer letztendlich teilgenommen.

¹⁸ I. A. Heinz Ihler, „Zur Beachtung!“, in: *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer*, 16. Januar 1935, S. 3 f., vgl. Heinze, „Der Kunstwettbewerb Musik“ (wie Anm. 12), S. 37.

¹⁹ Heinze, „Der Kunstwettbewerb Musik“ (wie Anm. 12), S. 42.

²⁰ Brief von Heinz Ihler im Auftrag der Reichsmusikkammer an Paul Höffer, Berlin, 4. November 1935, Nachlass Paul Höffer, D-B 55 Nachl 87 Kasten 4, vgl. Heinze, „Der Kunstwettbewerb Musik“ (wie Anm. 12), S. 40 und Jean Christophe Gero, „Gebrauchsmusik im NS-Staat. Paul Höffers ‚Olympischer Schwur‘ (1936)“, in: *Kunst im NS-Staat. Ideologie, Ästhetik, Protagonisten*, hg. von Wolfgang Benz, Peter Eckel und Andreas Nachama, Berlin 2015, S. 395–408, hier S. 398 f.

beispielsweise Artikel IV a und b nicht berücksichtigt werden. Dieser Artikel IV nennt die Kategorien für den Musikwettbewerb: „a) Kompositionen für Solo- und Chorgesang, mit oder ohne Klavier- oder Instrumentalbegleitung, b) Kompositionen für ein Instrument mit oder ohne Begleitung und für instrumentale Kammermusik, c) Kompositionen für Orchester (in jeglicher Besetzung).“²¹ In dem Brief heißt es aber explizit: „Das Werk kann sein ein Chorwerk mit Orchesterbegleitung oder ein symphonisches Werk mit oder ohne Chor.“²² Die Aussage im Text stellt damit eine Vorgabe zur Verengung der Besetzung dar, ein Orchester wird zur Grundbedingung der Besetzung. Als Begründung dafür heißt es: „Die Komposition soll in erster Linie für Massenaufführungen auf Thingplätzen oder für große, neu entstandene oder noch neu entstehende Konzerthallen geeignet sein.“²³ Es ist also ein möglichst großes und massenwirksames Werk gewünscht, und die Besetzungsmöglichkeiten werden dafür bewusst enger gefasst. Mit der gleichen Intention wird auch die Dauer genauer spezifiziert: „Dauer mindestens 30 Minuten.“²⁴ Die Ausschreibung legt zum zeitlichen Umfang allerdings nur fest: „Die Aufführungsdauer darf nicht mehr als eine Stunde betragen.“²⁵ Neben der Besetzung soll damit auch die Länge gesteigert werden.

Bewusst weiter gefasst wird dagegen die „olympische Idee“. In der Ausschreibung wurden bereits Beispiele genannt, die einen Bezug zur „olympischen Idee“ hätten:

Es können z.B. Märsche, Lieder, Chöre, Tänze oder vertonte Festspiele sein, deren Musik sportliche oder gymnastische Bewegung auslöst oder sie begleitet, eine sportliche Idee, einen sportlichen Kampf oder einen sportlichen Kämpfer verherrlicht oder zu einer Aufführung in Verbindung mit einem Sportfest geeignet ist.²⁶

Im Brief an Höffer wird das allerdings nochmal konkret NS-ideologisch erweitert:

Die in den Richtlinien verlangte Beziehung zur olympischen Idee ist im weitesten Sinne zu verstehen. Z.B. kann also ein Werk, dass die Idee der Arbeit oder das Ideal der Schönheit oder der Kameradschaft, des hellenischen Gedankens oder den nordischen Schöpfungsgeist symbolisch oder mythisch zum Ausdruck bringt, Beziehung zur olympischen Idee haben, deren Schöpfer nach der griechischen Sage ja der heroische Mensch, Herakles, ist.²⁷

Es wird deutlich, was von den deutschen Teilnehmern eingefordert wurde: Eine Komposition, die so lange und groß besetzt wie möglich ist und sich zwar im Rahmen der „olympischen Idee“ bewegt, aber eigentlich NS-Ideologie zur Grundlage haben soll. Dadurch, dass Heinz Ihler, der den Brief unterzeichnet hat, und der Präsident der Reichsmusikkammer Peter Raabe beide später der Jury des Olympischen Musikwettbewerbs angehörten, ist anzunehmen, dass die nationalsozialistischen Grundsätze nicht nur die deutsche Vorauswahl, sondern auch den tatsächlichen Olympischen Wettbewerb bestimmten. Mit Paul Höffer, Kurt Thomas und Harald Genzmer erhielten damit drei von vier Deutschen ihre Kompositionsaufträge auf diese Art. Alle drei nahmen zwar in der Kategorie Solo- und Chorgesang teil, die nach dem Brief zunächst ausgeschlossen wurde, hielten sich jedoch an die interne Vorgabe der Orchesterbegleitung. Im Fall von Kurt Thomas ist die Teilnahme am

²¹ Ihler, „Zur Beachtung!“ (wie Anm. 18), S. 4.

²² Brief von Ihler an Höffer, Berlin, 4. November 1935 (wie Anm. 20).

²³ Ebd.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ihler, „Zur Beachtung!“ (wie Anm. 18), S. 4.

²⁶ Ebd.

²⁷ Brief von Ihler an Höffer, Berlin, 4. November 1935 (wie Anm. 20).

Wettbewerb allerdings noch konstruierter als bei den anderen beiden, da er zunächst Mitglied im Arbeitsausschuss war, bis er sich für die Teilnahme entschied.²⁸ Er erhielt damit hinter den Kulissen Einblicke in die Organisationsabläufe und stand im engen Austausch mit den Mitgliedern des Ausschusses und damit der späteren Jury. Über die Auswahl des letzten Teilnehmers Werner Egk gibt dieser in seiner Biografie Einblicke:

In einer Pause [bei den Proben für die Eröffnungszeremonie] kam er [Hanns Niedecken-Gebhard] schwitzend angerannt und wiederholte seine vor Tagen geäußerte Bitte, ich möchte doch zustimmen, daß er meine Musik beim IOK [Internationalen Olympischen Komitee] nachträglich für den Kunstwettbewerb einreiche. Man hätte zu wenig Auswahl, und ich könnte ihm damit einen Gefallen tun. Ich sagte ja.²⁹

Werner Egk hatte den offiziellen Auftrag, zusammen mit Carl Orff das Festspiel im Rahmen der Eröffnungszeremonie der Spiele zu gestalten.³⁰ Erst bei den Proben dafür wurde er laut dieser Darstellung dazu überredet, seinen Anteil an der Musik für das Festspiel auch für den Wettbewerb einzureichen. Die Begründung, man habe „zu wenig Auswahl“, bezieht sich offensichtlich nur auf eine deutsche Vertretung, da die Orchesterkategorie, in der Egk letztlich teilnimmt, mit 20 Einreichungen deutlich größer als die anderen beiden Kategorien mit acht im Solo- und Chorgesang und nur fünf in der Instrumental- und Kammermusik ist.

Die Reichsmusikkammer kontrollierte also die Organisation und Rahmenbedingungen, personelle Besetzungen und auch die deutschen Vertreter im Wettbewerb und ihre Kompositionen. Durch die feste Verankerung der Reichsmusikkammer im Regime der NS-Kulturpolitik ist der ideologische und manipulative Einfluss auf den eigentlich neutralen und internationalen Olympischen Musikwettbewerb enorm.³¹

Ergebnisse im Musikwettbewerb

Die Ergebnisse spiegeln genau das Bild wider, was aus deutscher Sicht erhofft wurde. Alle vier deutschen Teilnehmer erhielten am Ende eine Medaille: für Paul Höffer, Kurt Thomas und Harald Genzmer sind es Gold, Silber und Bronze in der Kategorie Solo- und Chorgesang und für Werner Egk Gold in der Orchesterkategorie.³² Vier von sechs im Musikwettbewerb vergebene Medaillen gingen nach Deutschland, die einzigen anderen beiden Medaillen waren Silber für Lino Liviabella aus Italien und Bronze für Jaroslav Křička aus der Tschechoslowakei, beide hinter Egk in der Orchesterkategorie.³³ Damit erhielten die Deutschen sowohl die meisten als auch die besten Medaillen und dominierten den Musikwettbewerb. Bezeichnenderweise wurde in der einzigen Kategorie ohne deutsche Beteiligung, der Instrumental- und Kammermusik, keine Medaille vergeben. Es ist nicht ungewöhnlich, dass

²⁸ Albrecht Riethmüller, „Komposition im Deutschen Reich um 1936“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 38, 1981, H. 4, S. 241–278, hier S. 259 sowie Heinze, „Der Kunstwettbewerb Musik“ (wie Anm. 12), S. 42.

²⁹ Werner Egk, *Die Zeit wartet nicht*, Starnberg 1973, S. 257 f.

³⁰ Ebd., S. 257.

³¹ Auch in der Olympic Charter von Mai 1933, die bei den Spielen 1936 aktuelle Fassung, heißt es: „The National Olympic Committees, to fulfil their duty, must avoid any political or other influence and when called upon to take a decision be actuated only by general interest without taking into consideration local questions or the desire to favour national competitors.“ International Olympic Committee, „Olympic Charter“, *Olympic World Library*, <https://library.olympics.com/default/olympic-charter.aspx?lg=en-GB>, abgerufen am 16. April 2026, S. 12.

³² „Art Competitions at the 1936 Summer Olympics“, *Olympedia*, <https://www.olympedia.org/editions/11/sports/ART>, abgerufen am 9. Februar 2026.

³³ Ebd.

gelegentlich keine Medaillen in Olympischen Kunstwettbewerben vergeben werden, in allen Wettbewerben zwischen 1912 und 1948 wurden insgesamt nur 144 von 222 möglichen Medaillen verliehen.³⁴ Dennoch fügt sich die fehlende Vergabe in der Kategorie insofern ins Bild, als kein anderes Land ein besseres Ergebnis erhalten hat als Deutschland. In Anbetracht des Einflusses der Reichsmusikkammer stellt sich die Frage, ob die Medaillenvergabe weniger nach musikalischen Gesichtspunkten als nach nationalsozialistischen Inszenierungsinteressen erfolgte. Ein differenzierteres Bild würde hier eine genaue vergleichende Analyse aller Einreichungen in den einzelnen Kategorien geben, die zeigen könnte, ob die Platzierung überhaupt die musikalische Qualität berücksichtigt oder nur die Eignung für politische Zwecke mit einbezieht. Da das allerdings aufgrund mangelnder Quellen zu einem Großteil der Kompositionen ohne Medaillenauszeichnung in diesem Rahmen nicht möglich ist, konzentrieren sich die folgenden Überlegungen auf eine vergleichende Analyse der mit Medaillen ausgezeichneten Kompositionen.

Solo- und Chorgesang

Gold im Solo- und Chorgesang gewann Paul Höffer mit seiner Komposition *Olympischer Schwur* für Solobariton, Chor und Orchester. Vertont werden der offizielle olympische Eid sowie ein Text aus dem Altgriechischen.³⁵ Die Thematik des ersten Soloteils, demzufolge nur Zugang erhalte, wer die geforderten Mühen und Tugenden erbringt, lässt einen Vergleich mit Nazi-Deutschland nicht abwegig erscheinen, das ebenfalls nur die willkommen hieß, die in dessen Interesse waren. Im Schwur des Chores ist erkennbar, dass sich auch eigentlich neutrale olympische Elemente für NS-Zwecke nutzen ließen. Die „ehrenhaften Kämpfer“, der „ritterliche Geist“ und die „Ehre unserer Länder“ erscheinen in diesem Rahmen nur noch wenig neutral. Stattdessen bilden nationalistische Grundsätze den Kern der Textaussage.

Aus dem überlieferten Klavierauszug lässt sich erschließen, dass Trompeten, Posaunen und Hörner zu Beginn mit akzentuierten punktierten Rhythmen und Einwüfen eine feierliche, tendenziell pathetische Grundstimmung erzeugen (vgl. T. 1–29). Das Solo wird rezitativisch über einen in längeren Strecken in Vierteln repetierten Orgelpunkt und damit wohl ganz entsprechend des Titels „beschwörend“ vorgetragen (T. 30–68 sowie T. 465–500). Die Chorabschnitte nehmen insgesamt den größten Raum ein (vgl. beispielsweise den ersten Chorabschnitt T. 162–352). Auffällig ist darin, dass zunächst nur die „Ehre unserer Länder“ besungen wird, sich die Formulierung aber zur „Ehre unserer Vaterländer“, musikalisch durch ein Melisma ausgedehnt, steigert (T. 301–304). Der Chor bildet durch den Tempowechsel und die homophone Satztechnik ein kollektiv-gemeinschaftliches Gegenstück zu den Soloabschnitten. Auch hier sind Parallelen zu einer Ideologie einer vorangehenden Solopartie und einer einheitlichen folgenden Gemeinschaft erkennbar.³⁶ Alle Bezüge zur NS-Ideologie müssen zwar nicht zwangsläufig intendiert oder überhaupt zeitgenössisch so wahrgenommen worden sein, es liegt jedoch nahe, die Komposition in diesem Licht zu sehen

³⁴ „Art Competitions“, *Olympedia* (wie Anm. 2).

³⁵ Programmheft *Olympisches Konzert*, Dietrich-Eckart-Freilichtbühne Berlin, 15. August 1936, Staatliches Institut für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Berlin, SM 70 Ber 26b, <https://digital.sim.spk-berlin.de/viewer/image/001884239/1/>, abgerufen am 20. November 2025. Vgl. außerdem das kurze Vorwort in: Paul Höffer, *Olympischer Schwur für Chor, Solo und Orchester*, Klavierauszug, Braunschweig 1936.

³⁶ Vgl. hierzu auch Gero, „Gebrauchsmusik im NS-Staat“ (wie Anm. 20), S. 401.

– jedenfalls ist kein Widerspruch zur NS-Kulturpolitik erkennbar. Unterstützt wird der Eindruck dadurch, dass der Komponist auch nach den Spielen weiter gefördert wurde.³⁷

Eine idealisierte Gemeinschaft, symbolisiert durch homophonen Chorgesang und groß angelegte Orchesterbegleitung, kann auch in der zweitplatzierten Komposition *Kantate zur Olympiade 1936* von Kurt Thomas gesehen werden, womit diese wohl ähnlich eingeschätzt werden kann wie die von Höffer. Der Text handelt vom olympischen Wettstreit und lässt immer wieder antike und zeitgenössische olympische Elemente einfließen, beispielsweise der antike erste Marathonläufer oder der neu erfundene Fackellauf und der Ausruf „Ich rufe die Jugend der ganzen Welt“, aber auch nationalsozialistisch konnotierte Textzeilen wie „zu Heil und Sieg – heran, heran!“³⁸

Über die dritte deutsche Komposition *Der Läufer* von Harald Genzmer, die mit Bronze ausgezeichnet wurde, ist heute kaum mehr etwas bekannt, allerdings wurde Genzmer auch später noch staatlich als Komponist unterstützt, was politische Konformität mit dem NS-Regime erkennen lässt.³⁹ Sowohl Höffer als auch Thomas hielten sich in ihren Kompositionen an die Länge von mindestens 30 Minuten, beide Werke sind groß besetzt und insbesondere durch die Besetzung geeignet für Massenaufführungen. Auf der Textebene ist der Bezug zur „olympischen Idee“ eindeutig, es ist aber auch möglich, Parallelen zu nationalsozialistischen Idealen zu sehen. Schwieriger gestaltet es sich, anhand von musikalischen Mitteln eine klare Positionierung für oder gegen das NS-Regime festzustellen, mit Ausnahme der Tatsache, dass beide keine Zwölftontechnik verwendeten. Insgesamt lassen sich die Kompositionen ohne Probleme für politische Zwecke instrumentalisieren.

Instrumental- und Kammermusik

Die zweite Kategorie umfasst Instrumentalwerke mit Solo- bis Kammermusikbesetzung. Auffällig ist hier, dass es die einzige Kategorie ist, in der es keine deutschen Einreichungen gab und auch keine Medaillen vergeben wurden. Aus dem Brief mit dem Kompositionsauftrag an Höffer erschloss sich bereits, dass die Reichsmusikkammer keine Beiträge wünschte, die nicht mindestens für Orchester sind. Der starke Fokus auf die Tauglichkeit für Massenaufführungen, der die deutschen Beiträge des Wettbewerbs prägte, wird damit unterstrichen: Die Kategorie, die sich durch kleine Besetzung statt Monumentalität auszeichnet, wird nicht bedient.⁴⁰ Die offiziell kommunizierte Begründung für die fehlenden Beiträge verschleierte diesen Aspekt und behauptet stattdessen, dass alle Einreichungen nicht die nötige Qualität hatten, um sie weiter in den internationalen Wettbewerb zu schicken.⁴¹ Da davon auszugehen ist, dass sich unter den eingegangenen Kompositionen in Folge der offiziellen Ausschreibung auch Werke für Instrumental- und Kammermusik befanden, wurden scheinbar nicht einfach die besten Kompositionen darunter ausgewählt und für den

³⁷ Im Nachlass von Höffer befinden sich beispielsweise Juryunterlagen von seinen Jurorentätigkeiten, Annahmen von weiteren Kompositionsaufträgen und eine Bescheinigung der Reichsmusikkammer als „führender deutscher Künstler“ vom 23. Juni 1943, Nachlass Paul Höffer (wie Anm. 20), Kasten 1, 3 und 4.

³⁸ Programmheft *Olympisches Konzert* (wie Anm. 35).

³⁹ Der Text stammt von Paul Schmidtman, darüber hinaus kannte selbst der Komponist später keine genaueren Details mehr, vgl. Bernhard Kramer, „Musica Olympiaca. The Forgotten Composers of the Olympic Art Competitions“, in: *Journal of Olympic History* 13, 2005, H. 3, S. 8–23, hier S. 15. Für die finanzielle Unterstützung s. Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt am Main 1982, S. 267.

⁴⁰ Heinze, „Der Kunstwettbewerb Musik“ (wie Anm. 12), S. 41; Gero, „Gebrauchsmusik im NS-Staat“ (wie Anm. 20), S. 397.

⁴¹ Heinze, „Der Kunstwettbewerb Musik“ (wie Anm. 12), S. 42.

Olympischen Wettbewerb zugelassen. Stattdessen erhielten nur Beiträge, die auch die gewünschte monumentale Wirkung hatten und für politische Inszenierungen verwendet werden können, die Möglichkeit, im internationalen Wettbewerb anzutreten. Verschwiegen wurde dabei, dass sich nicht auf die gleiche Art um Beiträge bemüht wurde wie in den anderen beiden Kategorien.

Orchesterwerke

Die *Olympische Festmusik*, die die Goldmedaille in der Kategorie erhielt, ist eigentlich der von Werner Egk komponierte Teil des Festspiels *Olympische Jugend*, für das Egk und Orff im Auftrag für die Eröffnungszeremonie der Spiele die Musik schrieben. Ursprünglich war die *Olympische Festmusik* also für den monumentalsten Moment der Spiele gedacht, in dem alle Teilnehmenden, Vertretungen der beteiligten Nationen und Publikum versammelt waren. Dementsprechend wird im Programmheft der Eröffnung hervorgehoben, dass die Musik kompositorisch auf die Gegebenheiten des ursprünglichen Aufführungskontextes angepasst sei:

Überdies wurden die durch Lautsprecher übertragenen Musikstücke Werner Egks ganz bewusst schon im Hinblick auf die elektro-akustische Übertragung konzipiert und in ihrer Instrumentalfärbung so geschaffen, daß ein melodieführendes Instrument auf der Schallplatte so im Vordergrund erklingt, wie es im Rahmen einer Orchesterwirkung sonst nie zu erreichen wäre.⁴²

Erkennbar ist das beispielsweise an der solistischen Klarinette, deren Melodie im zweiten Teil „Waffentanz“ wohl erst durch Verstärkung genug Sichtbarkeit gegenüber dem Orchester bekommt. Unterstützt wurde die musikalische Ebene bei der Eröffnung visuell durch (Massen-)Choreografien, Pyrotechnik und Feuereinlagen, „über 10 000 Mitwirkende“, darunter elf Chöre, werden erwähnt.⁴³ Die demonstrative Größe des Werks, die die Reichsmusikkammer durch längere Dauer und Orchester erreichen wollte, ist allein durch den Rahmen der Veranstaltung eine Grundanforderung, da ein ganzes Stadion damit ganz im Sinne von „Massenaufführungen“ gefüllt werden sollte.

Die Fassung, die Egk in den Wettbewerb einreichte, unterscheidet sich von dem Ablauf des Festspiels für die Eröffnung (vgl. Tabelle 1). Ursprünglich war die Reihenfolge von Egks Anteilen: „Festlicher Willkommruf“ zu Beginn, im dritten Bild „Einzug der Jünglinge“, „Fahneneinmarsch“, „Hymne“ und „Feuerhymne“ und im vierten Bild „Heldenkampf und Totenklage“.⁴⁴ Ergänzt wurden diese Abschnitte durch ein erstes und zweites Bild mit Musik von Orff sowie abschließend den letzten Satz der Neunten Sinfonie Ludwig van Beethovens, was bei Egks Einreichung naheliegenderweise fehlt. In der Fassung für den Wettbewerb fallen „Festlicher Willkommruf“, „Feuerhymne“ und der „Fahneneinmarsch“ weg oder tauchen zumindest nicht mehr als gesonderte Überschriften auf, außerdem ist die „Hymne“ an das Ende verschoben, womit sich der Ablauf „Einzug der Jünglinge“, „Waffentanz“, „Totenklage“ und „Hymne“ ergibt (vgl. Tabelle 1).⁴⁵

⁴² Programmheft *Olympische Jugend. Festspiel*, Olympia-Stadion Berlin, 1. August 1936, <https://library.olympics.com/Default/doc/SYRACUSE/38854/olympische-jugend-festspiel-zur-auffuehrung-im-olympia-stadion-am-eroeffnungstage-der-xi-olympischen->, abgerufen am 20. November 2025, S. 31 f.

⁴³ Ebd., S. 21.

⁴⁴ Ebd., S. 5–11.

⁴⁵ Werner Egk, *Olympische Festmusik*, Partitur, Mainz 1936.

Die Verschiebung der „Hymne“ führt auch zu einer Verschiebung der Dramaturgie. Im Festspiel bildet der Finalsatz von Beethovens Neunter Sinfonie mit dem charakteristischen Chor den dramaturgischen Abschluss, auf den alles Vorherige ausgerichtet ist und an dem alle Mitwirkenden des Festspiels nochmals beteiligt sind, wobei im Programmheft die „großen Deutschen, Beethoven und Schiller“⁴⁶ gesondert hervorgehoben werden.

Eröffnungszeremonie: Festspiel <i>Olympische Jugend</i> von Carl Orff und Werner Egk		Wettbewerb: <i>Olympische Festmusik</i> von Werner Egk
„Erstes Bild: Kindliches Spiel“ (Orff)	„Festlicher Willkommruf“ (Egk)	
	„Einströmen der Kinder in die Kampfbahn“ (Orff)	
	„Kinderreigen“ (Orff)	
	„Bildung der Olympischen Fahne“ (Orff)	
„Zweites Bild: Anmut der Mädchen“ (Orff)	„Hereintanzen der Mädchen“ (Orff)	
	„Tanzreigen“ (Orff)	
	„Lebendiger Rasen“ (Orff)	
„Drittes Bild: Jünglinge in Spiel und Ernst“ (Egk)	„Einzug der Jünglinge“ (Egk)	„Einzug der Jünglinge“
	„Fahneneinmarsch“ (Egk)	
	„Hymne“ (Egk)	
	„Feuerhymne“ (Egk)	
„Viertes Bild: Heldenkampf und Totenklage“ (Egk)	„Waffentanz“ (Egk)	„Waffentanz“
	„Totenklage“ (Egk)	„Totenklage“
„Schlussbild: Olympischer Hymnus“	Symphonie Nr. 9, 4. Satz (Ludwig van Beethoven)	„Hymne“

Tab. 1: Vergleich der Fassungen *Olympische Jugend* von Carl Orff und Werner Egk und *Olympische Festmusik* von Werner Egk

Die monumentale internationale Bühne der Eröffnung wurde damit aus nationalsozialistischer Perspektive dafür genutzt, dieses Werk dem internationalen Publikum als „Repräsentationswerk“ deutscher Kultur zu präsentieren. Bei Egks Fassung für den Wettbewerb tritt an die Schlussstelle durch die Umstellung seine eigene „Hymne“, bezeichnenderweise ebenfalls mit Gesang.⁴⁷ Sie nimmt also die Funktion eines großen symphonischen Abschlusses mit Chor ein und stellt damit – in Relation zur Eröffnungszeremonie – den Anspruch, auf einem Rang mit Beethoven zu sein. Die Gesangselemente in der „Hymne“ bei Egk schaffen außerdem eine Verbindung zu Höffer, Thomas und Genzmer. Auch hier wird wieder eine vokale Gemeinschaft geschaffen, die sich allerdings durch ihre Einstimmigkeit von der mehrstimmigen Homophonie der Vokalbeiträge unterscheidet. Neben Einigkeit und Geschlossenheit wird damit bei Egk zusätzlich Einfachheit transportiert und bietet dadurch einen weiteren Aspekt für NS-ideologische Deutungsmöglichkeiten. Die Einstimmigkeit unterstützt zusätzlich die Textverständlichkeit,

⁴⁶ Programmheft *Olympische Jugend. Festspiel* (wie Anm. 42), S. 32.

⁴⁷ Egk, *Olympische Festmusik* (wie Anm. 45).

die insbesondere durch die ursprüngliche Lautsprecherübertragung erschwert wurde.⁴⁸ Die Massenwirksamkeit ist bei Egk durch den Kontext als Eröffnungszereemonie bereits angelegt und auch die große Besetzung und eine Länge von etwas mehr als 30 Minuten verbunden mit der Textebene entspricht den inoffiziellen Kriterien der Reichsmusikkammer und damit auch der deutschen Juryteilnehmer. Einen weiteren Vorteil stellte vermutlich die starke Förderung Egks im NS-Regime dar.⁴⁹

Im direkten Vergleich fällt die zweitplatzierte Komposition *Il Vincitore* („Der Sieger“) von Lino Liviabella aus Italien dagegen deutlich bescheidener aus. Insbesondere die Dauer von nur rund sechs Minuten, aber auch die Besetzung fallen deutlich hinter Egk zurück.⁵⁰ Musikalisch wird ein eingangs vorgestelltes Fanfarenmotiv (T. 1–3) verarbeitet, darauf folgt eine programmatische Verarbeitung eines olympischen Wettstreits, die musikalisch durch Steigerungsdynamiken erkennbar wird. Dass ein Fanfarenmotiv dabei so prominent präsentiert wird, löst Assoziationen zu der *Olympischen Fanfare* von Richard Strauss aus, die als musikalisches Ankündigungssignal ebenfalls eine zentrale Rolle bei den Spielen einnahm.⁵¹ Außer der Vermutung, dass Malipiero als Italiener in der olympischen Jury Interesse daran hatte, dass die Komposition eine Medaille erhielt,⁵² dürfte ein weiterer politischer Punkt eine Rolle gespielt haben. Auf dem Autograph ist eine Widmung an Benito Mussolini zu sehen, womit eine faschistische Gesinnung von Liviabella oder wohl zumindest eine opportunistische Zustimmung zu dem italienischen Regime bedient wird.⁵³

Jaroslav Křička aus der Tschechoslowakei erreichte mit der Komposition *Horácká suita* („Bergsuite“) den dritten Platz. Die Orchesterbesetzung ist identisch mit der von Liviabella, die Länge beträgt der Tempoangaben und Taktanzahl nach vermutlich etwa 20 Minuten, und das Stück ist damit ebenfalls kleiner besetzt und kürzer als Egks.⁵⁴ Anders als bei den anderen Medaillengewinnern ist eine politische Sympathie allerdings weniger eindeutig. Zwar schreibt Prieberg, ausgezeichnet wurden an ausländischen Komponisten nur „der Italiener Liviabella, für den sich sein Landsmann Malipiero stark gemacht hatte, mit einer Silbermedaille für das Tonstück ‚Der Sieger‘ und der Tscheche Křička mit einer Bronzemedaille für das Werk ‚Euch Fliegern‘, auch er ein Sympathisant des NS-Staates, und so war man ruhmvoll unter sich.“⁵⁵ Belegt wird das allerdings nicht, außerdem verwechselt Prieberg die beiden Kompositionen, die Křička in den Wettbewerb eingereicht hat. Die Bronzemedaille erhält er für *Horácká suita*, das Werk *Vam, letci, vam* („Euch, Flieger, Euch“)

⁴⁸ Riethmüller, „Komposition im Deutschen Reich um 1936“ (wie Anm. 28), S. 260. Riethmüller zieht darüber hinaus weitere Parallelen von der Komposition und kompositorischen Mitteln zu Ideologie und Propaganda, siehe ebd., S. 263.

⁴⁹ Michael Custodis und Friedrich Geiger, *Netzwerke der Entnazifizierung. Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel* (Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik 1), Münster 2013, S. 12.

⁵⁰ Lino Liviabella, *Il Vincitore. Poema celebrativo*, Autograph, 1936, <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/partiture/2415>, abgerufen am 1. November 2025. Die Besetzung umfasst je doppelt besetzte Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte, vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, eine Tuba, Schlagwerk und Streicher.

⁵¹ In seiner Rezension sieht Fritz Stege sogar eine „deutliche geistige Verwandtschaft mit unserer deutschen Olympia-Fanfare“ von Strauss: Fritz Stege, „Berliner Musik. I. Musik zur Olympiade“, in: *Zeitschrift für Musik* 103, 1936, H. 9, S. 1113. Vgl. Heinze, „Der Kunstwettbewerb Musik“ (wie Anm. 12), S. 49 f.

⁵² Kramer, „Musica Olympiaca“ (wie Anm. 39), S. 17; Prieberg, *Musik im NS-Staat* (wie Anm. 39), S. 274.

⁵³ Liviabella, *Il Vincitore* (wie Anm. 50).

⁵⁴ Jaroslav Křička, *Horácká suita* op. 67, Partitur, 1935, <https://www.baerenreiter.cz/cs/dilo/kricka-jaroslav/5043-horacka-suita-op-67>, abgerufen am 20. November 2025.

⁵⁵ Prieberg, *Musik im NS-Staat* (wie Anm. 39), S. 274.

hat er für die Solo- und Chorgesang-Kategorie eingereicht und dafür keine Auszeichnung bekommen. Die Zuschreibung, er sei ein „Sympathisant des NS-Staats“, lässt sich zudem nicht bestätigen.⁵⁶ Über die Gründe, weshalb Křička dennoch eine Medaille erhalten hat, lässt sich nur spekulieren. Möglich wäre eine kurzzeitige euphorische Begeisterung für den Nationalsozialismus, die für politische Konformität gesorgt hat, aber so schnell wieder in den Hintergrund getreten ist, dass sie keine erkennbaren Spuren hinterlassen hat. Genauso könnte auch das Stimmrecht von Kilpinen und Malipiero in der Jury zu dem Ergebnis geführt haben, falls diese weniger danach bewertet haben sollten, was für den Nationalsozialismus den höchsten Wert für politisch-ideologische Demonstrationen hat. Insgesamt kann die Medaillenvergabe dennoch als enorm politisch angesehen werden. Besonders mit Höffer, Thomas, Genzmer, Egk und Liviabella wurden Komponisten ausgezeichnet, deren Werke im Interesse der Nationalsozialisten waren oder für Inszenierungen genutzt werden konnten, während kompositorische Qualität wohl nur eine untergeordnete Rolle spielte.

Das Olympische Konzert

Einen Höhepunkt in der nationalsozialistischen Inszenierung stellt das Olympische Konzert am 15. August 1936, dem vorletzten Tag der Spiele, dar. Es handelt sich um das erste Mal, dass Gewinnerkompositionen im Rahmen der Olympischen Spiele öffentlich aufgeführt wurden. Genutzt wurde dafür die Dietrich-Eckart-Freilichtbühne mit 20.000 Plätzen auf dem Reichssportfeld, das bereits die Spielstätte für die Turnwettbewerbe und weitere Unterhaltungsaufführungen war.⁵⁷ Die Bühne war mit Verstärkungstechnik ausgestattet, was wohl insbesondere Egks Komposition zugutekam, außerdem war sie laut deutschen Darstellungen für bis zu 1.700 Mitwirkende ausgerichtet, was im Einklang mit der geforderten Tauglichkeit für Massenaufführungen in den Vorgaben an die Komponisten steht.⁵⁸ Der gesamte Musikwettbewerb scheint auf dieses Konzert ausgerichtet gewesen zu sein. Dass es wortwörtlich als große Bühne für NS-Propaganda benutzt wurde, wird allein dadurch deutlich, dass das Konzert direkt von der Reichsmusikkammer veranstaltet wurde.⁵⁹ Und auch bei der Auswahl der deutschen Teilnehmer war es wohl schon geplant, sodass auch danach ausgesucht werden konnte, welche Werke sich besonders gut auf dieser Bühne eignen würden.⁶⁰ Die Bedeutung des Konzerts für die Absicht, den Musikwettbewerb erstmals auf eine öffentliche Bühne zu verlagern und der Öffentlichkeit dabei eine Überlegenheit deutscher Kultur zu präsentieren, liegt auf der Hand.

Das Konzert begann mit der *Olympischen Hymne* von Strauss und einer Ansprache von Theodor Lewald als Präsident des Organisationskomitees für die Olympischen Spiele, danach folgten die beiden zweitplatzierten Kompositionen *Il Vincitore* von Liviabella und die *Kantate zur Olympiade 1936* von Thomas und nach einer Pause die mit Gold ausgezeichneten

⁵⁶ Ich danke Aleš Březina vom Bohuslav Martinů Institut sehr herzlich für die Unterstützung in dieser Frage.

⁵⁷ „Olympisches Notizbuch“, in: *Olympische Spiele 1936. Offizielles Organ der XI. Olympischen Spiele Berlin 1936 und der VI. Olympischen Winterspiele Garmisch-Partenkirchen, 1936*, H. 8, S. 26–32, hier S. 30 f.; „Olympisches Notizbuch“, in: *Olympische Spiele 1936. Offizielles Organ der XI. Olympischen Spiele Berlin 1936*, 1936, H. 13, S. 29–38, hier S. 29. Die Freilichtbühne wurde am 2. August 1936 mit dem Auftragswerk *Frankenburger Würfelspiel* mit Musik von Paul Höffer eröffnet. Die Dietrich-Eckart-Freilichtbühne wurde inzwischen in Waldbühne umbenannt, das Reichssportfeld heißt heute Olympiapark Berlin.

⁵⁸ „Olympisches Notizbuch“, in: *Olympische Spiele 1936* H. 8 (wie Anm. 57), S. 30.

⁵⁹ Programmheft *Olympisches Konzert* (wie Anm. 35). Neben anderen Chören war in dem Konzert auch der „NS.-Frauenchor“ beteiligt, siehe ebd.

⁶⁰ Heinze, „Der Kunstwettbewerb Musik“ (wie Anm. 12), S. 40.

Kompositionen *Olympische Festmusik* von Egk und *Olympischer Schwur* von Höffer. Es fällt auf, dass die Bronzegewinner im Konzert fehlten, obwohl es mit insgesamt eineinhalb Stunden durchaus noch die Kapazität für zwei weitere Werke gehabt hätte. Allerdings ist in dieser Weise die deutsche Überlegenheit noch überzeugender, da nur einer von vier Beiträgen von einem nicht-deutschen Komponisten stammt – bei Berücksichtigung der Drittplatzierten wären es zwei von sechs gewesen. Dass der italienische Beitrag außerdem zuerst gespielt wird, sorgt für eine Steigerung allein in Länge und Besetzung hin zu den deutschen Beiträgen.



Abb. 2: Programmheft Olympisches Konzert, Berlin 1936 (Staatliches Institut für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz, Berlin, SM 70 Ber 26b)

Für eine noch größere Reichweite wurde das Konzert im Radio übertragen; die Aufnahmen sind im Deutschen Rundfunkarchiv erhalten.⁶¹ Ein kurzer Moderationsausschnitt, der aufgezeichnet wurde, ist dabei besonders aufschlussreich. Von der Anmoderation für Liviabellas Komposition ist zu hören: „Er grüßt mit dem Deutschen Gruß, nach allen Seiten, stürmisch wird ihm dafür gedankt. Und jetzt greift er zum Taktstock, um sein Meisterwerk zu dirigieren.“⁶² Das hier beschriebene Auftreten steht im Einklang mit der Widmung an Mussolini auf dem Autograph und unterstreicht die politische Einstellung.⁶³

⁶¹ Lino Liviabella, *Il Vincitore*, Konzertmitschnitt des Preisträgerkonzerts am 15. August 1936 auf der Dietrich-Eckart-Freilichtbühne Berlin, Deutsches Rundfunkarchiv, Archivnummer 1931423; Kurt Thomas, *Kantate zur Olympiade 1936*, Konzertmitschnitt des Preisträgerkonzerts am 15. August 1936 auf der Dietrich-Eckart-Freilichtbühne Berlin, Deutsches Rundfunkarchiv, Archivnummer 1931565; Werner Egk, *Olympische Festmusik*, Konzertmitschnitt des Preisträgerkonzerts am 15. August 1936 auf der Dietrich-Eckart-Freilichtbühne Berlin, Deutsches Rundfunkarchiv, Archivnummer 1931564.

⁶² Lino Liviabella, *Il Vincitore*, Konzertmitschnitt (wie Anm. 61), 00:00–00:17.

⁶³ Während den Olympischen Winter- und Sommerspielen 1936 kam es zu einigen Verwechslungen, bei denen der Olympische Gruß, der den Ursprung in einer französischen Militärschule hat, sehr zugunsten des Regimes für einen Hitlergruß gehalten wurde (vgl. „Heute beginnt das Fest des Friedens“ (wie Anm. 6), S. 186). Deshalb wäre es theoretisch auch möglich, dass es sich hier um einen nichtfaschistischen Olympischen Gruß handelt, wovon aber aufgrund der Widmung nicht auszugehen ist.

Anhand der Übertragung ist allerdings auch erkennbar, dass der Kunstwettbewerb nach wie vor eine untergeordnete Rolle gegenüber den Sportwettbewerben spielte. Die Übertragung fiel weniger flächendeckend aus als erwartet,⁶⁴ außerdem wurde sie bereits nach Egk abgebrochen, womit Höffers Werk fehlte:

Hier ist der Deutschland-Sender. Mit der Olympischen Festmusik von Werner Egk ist die Übertragung des Olympischen Konzertes von der Dietrich-Eckart-Freilichtbühne beendet. Wir übertrugen die Uraufführungen preisgekrönter Werke von Lino Liviabella, Kurt Thomas und Werner Egk. Der Deutschland-Sender meldet sich nach kurzer Pause wieder aus dem Haus des Rundfunks.⁶⁵

Den Unmut über die Organisation und das fehlende Interesse am Olympischen Konzert formulierte Höffer in seinem Tagebuch:

Durch die schlechte Organisierung der kulturellen Darbietungen liegt sowieso das olympische Konzert mit einem Sommerfest bei Goebbels zusammen. D. h. daß der für Kunst zeichnende Minister nicht hinkommen kann und außerdem noch alle Ehrengäste nach der Pfaueninsel zieht, wir werden also wieder einmal unter uns sein.⁶⁶

Dabei erkannte Höffer auch die Inszenierungsintention hinter dem Wettbewerb und dem Konzert: „Man meint es nicht ernst mit der Kunst, man benutzt sie zum eigenen Ruhm. Man sagt: ‚Wir machen zum ersten Mal in der Geschichte einen olympischen Musikwettbewerb‘, aber man hört sich die preisgekrönten Stücke nicht einmal an. So ist alles!“⁶⁷

Die untergeordnete Rolle des Musikwettbewerbs gegenüber der Sportwettbewerbe zeichnete sich in mehreren Punkten ab. Bereits bei der Ergebnisbekanntgabe, die schon am 30. Juli 1936 und damit noch vor Beginn der Olympischen Spiele am 1. August stattfand, ist die Diskrepanz erkennbar.⁶⁸ Das führt sich fort bei der Berichterstattung, die vermutlich nur deswegen so zahlreich ausfiel, weil es sich um die ersten Medaillen für Deutschland handelte.⁶⁹ Ein weiterer Tagebucheintrag Höffers schildert die Medaillenverleihung, die kaum Publikum hatte und sich auch in der Abwesenheit der Führebene deutlich von dem Sportwettbewerb unterscheidet:

Gestern nachmittag fand die Siegerehrung für den Kunstwettbewerb im Stadion statt. [...] Als wir hin kamen, waren noch Leichtathletikkämpfe im Gange. Die Regierungsloge war voll besetzt, Hitler sehr interessiert. Warf ein deutscher Kugelstoßer zu kurz, machte der Kanzler eine unmutige Bewegung, warf einer besonders weit, strahlte er. Nach Beendigung der Kämpfe begann unsere Siegeszeremonie. Nun war

⁶⁴ Höffer beschreibt am 16. August 1936 in seinem Tagebuch, dass nur der Deutschlandsender das Konzert übertrug, obwohl den Komponisten zuvor zugesichert wurde, „alle deutschen und 60 ausländische Sender“ würden das Konzert übertragen. Tagebuch Paul Höffer, 8. November 1935 – 16. September 1937, <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN1728094968>, abgerufen am 15. Februar 2026, S. 73.

⁶⁵ Werner Egk, *Olympische Festmusik*, Konzertmitschnitt (wie Anm. 61), 19:35–19:59.

⁶⁶ Paul Höffer, Tagebucheintrag vom 14. August 1936, in: Tagebuch Paul Höffer (wie Anm. 64), S. 70.

⁶⁷ Paul Höffer, Tagebucheintrag vom 16. August 1936, in: Tagebuch Paul Höffer (wie Anm. 64), S. 74 f.

⁶⁸ Heinze, „Der Kunstwettbewerb Musik“ (wie Anm. 12), S. 44.

⁶⁹ Höffer hat zahllose Zeitungsartikel aufbewahrt, die im Zusammenhang mit dem Olympischen Musikwettbewerb stehen, vgl. Nachlass Paul Höffer (wie Anm. 20), Kasten 34 und 35. Viele stellen die Verkündung der Medaillenvergabe in den Zusammenhang der ersten Medaillen für Deutschland, beispielsweise „Die ersten Olympia-Sieger“, in: *Angriff* Berlin, 31. Juli 1936; „Die ersten Goldenen“, in: *Fränkische Tageszeitung Nürnberg*, 2. August 1936 und „Die ersten 5 Goldmedaillen für Deutschland“, in: *Breslauer Neue Nachrichten*, 2. August 1936. Die sonstigen Artikel über den Musikwettbewerb oder das Olympische Konzert sind dagegen sehr kurz gehalten, beispielsweise „Olympischer Musikwettbewerb“, in: *Nürnberger Zeitung*, 24. Juli 1936 oder „Olympisches Konzert“, in: *Potsdamer Tageszeitung*, 22. Juli 1936.

allerdings inzwischen die Regierungsloge leer, Hitler, alle waren weg, die Scheuerfrauen räumten dort schon auf, die Zuschauer verließen das Stadion, als wir 3 an der Reihe waren, schauten höchstens noch 500 zu.⁷⁰

Und besonders ist die untergeordnete Rolle des Musikwettbewerbs gegenüber dem Sport in diesem Olympischen Konzert erkennbar, das in der Planung als große Machtdemonstration gedacht war und scheinbar große Relevanz bei der Beurteilung von Einreichungen hatte, aber in der Umsetzung Lücken aufwies.

Fazit

Dass der Musikwettbewerb der Olympischen Spiele 1936 konstruiert war, lässt bereits ein kurzer Blick auf die Ergebnisse vermuten. Wie groß das Ausmaß der Inszenierung tatsächlich war, zeigen allerdings erst die Abläufe in der Organisation im Vorfeld zusammen mit der Medaillenvergabe und dem Olympischen Konzert als Inszenierungshöhepunkt. Die Kontrolle all dieser Bestandteile durch die Reichsmusikkammer war enorm, war doch der gesamte Wettbewerb von nationalsozialistischen Ideologien und Ambitionen durchdrungen. Alles ist klar erkennbar auf ein Hauptziel ausgerichtet: die Demonstration von „kultureller Überlegenheit“ durch den Sieg der deutschen Musikstücke. Die Ambitionen am Wettbewerb waren sehr groß. Allerdings war dieses hohe Interesse am Wettbewerb wohl darauf begründet, dass er sich als Gegenstand für die ideologische Inszenierung eignete. Abseits von erreichten Medaillen und möglichst großer Öffentlichkeitswirkung scheint das Interesse an der Musik selbst weniger groß gewesen zu sein, wie die Diskrepanzen in der Durchführung vermuten lassen. Musik und Kultur werden hier zum reinen politischen Objekt. In einem internationalen Wettbewerb, in dem Länder gegeneinander antreten, sind die einzelnen Teilnehmenden wohl immer auch Repräsentant:innen ihres Landes, das sie im Wettbewerb vertreten. Im Fall dieses Olympischen Musikwettbewerbs geht der Grad an Repräsentation allerdings weit darüber hinaus. Die deutschen Komponisten werden zu Repräsentanten der NS-Ideologie, ob gewollt oder nicht. Und selbst internationale Beiträge wurden benutzt, um das nationalsozialistische Ideal von kultureller Überlegenheit zu inszenieren.

Titelbild: Poster Olympic Games 1936, Berlin 1936 (Franz Wurbel), © WikimediaCommons.

⁷⁰ Paul Höffer, Tagebucheintrag vom 3. August 1936, in: Tagebuch Paul Höffer (wie Anm. 64), S. 67 f.