

**Elizabeth Schlüssel**

Zur Rolle der Musik bei den Eröffnungs-  
und Schlussfeiern der Olympischen Spiele  
von 1896 bis 1972

**Doktorarbeit / Dissertation**

## **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

Dieses Werk sowie alle darin enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsschutz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlanges. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Auswertungen durch Datenbanken und für die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe (einschließlich Mikrokopie) sowie der Auswertung durch Datenbanken oder ähnliche Einrichtungen, vorbehalten.

Copyright © 2001 Diplomica Verlag GmbH  
ISBN: 9783832450069

**Elizabeth Schlüssel**

**Zur Rolle der Musik bei den Eröffnungs- und Schlussfeiern der Olympischen Spiele von 1896 bis 1972**

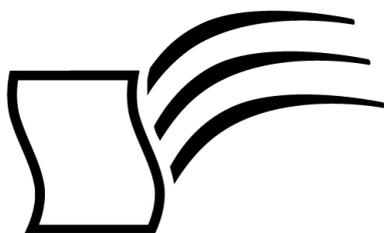


---

Elizabeth Schlüssel

# Zur Rolle der Musik bei den Eröffnungs- und Schlussfeiern der Olympischen Spiele von 1896 bis 1972

Dissertation  
an der Deutschen Sporthochschule Köln  
Juli 2001 Abgabe



***Diplom.de***

Diplomica GmbH \_\_\_\_\_  
Hermannstal 119k \_\_\_\_\_  
22119 Hamburg \_\_\_\_\_

Fon: 040 / 655 99 20 \_\_\_\_\_  
Fax: 040 / 655 99 222 \_\_\_\_\_

agentur@diplom.de \_\_\_\_\_  
www.diplom.de \_\_\_\_\_

ID 5006

Schlüssel, Elizabeth: Zur Rolle der Musik bei den Eröffnungs- und Schlussfeiern der Olympischen Spiele von 1896 bis 1972 / Elizabeth Schlüssel - Hamburg: Diplomica GmbH, 2002

Zugl.: Köln, Sporthochschule, Dissertation, 2001

---

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, des Vortrags, der Entnahme von Abbildungen und Tabellen, der Funksendung, der Mikroverfilmung oder der Vervielfältigung auf anderen Wegen und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Eine Vervielfältigung dieses Werkes oder von Teilen dieses Werkes ist auch im Einzelfall nur in den Grenzen der gesetzlichen Bestimmungen des Urheberrechtsgesetzes der Bundesrepublik Deutschland in der jeweils geltenden Fassung zulässig. Sie ist grundsätzlich vergütungspflichtig. Zuwiderhandlungen unterliegen den Strafbestimmungen des Urheberrechtes.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Die Informationen in diesem Werk wurden mit Sorgfalt erarbeitet. Dennoch können Fehler nicht vollständig ausgeschlossen werden, und die Diplomarbeiten Agentur, die Autoren oder Übersetzer übernehmen keine juristische Verantwortung oder irgendeine Haftung für evtl. verbliebene fehlerhafte Angaben und deren Folgen.

Diplomica GmbH

<http://www.diplom.de>, Hamburg 2002

Printed in Germany



## Wissensquellen gewinnbringend nutzen

**Qualität, Praxisrelevanz und Aktualität** zeichnen unsere Studien aus. Wir bieten Ihnen im Auftrag unserer Autorinnen und Autoren Wirtschaftsstudien und wissenschaftliche Abschlussarbeiten – Dissertationen, Diplomarbeiten, Magisterarbeiten, Staatsexamensarbeiten und Studienarbeiten zum Kauf. Sie wurden an deutschen Universitäten, Fachhochschulen, Akademien oder vergleichbaren Institutionen der Europäischen Union geschrieben. Der Notendurchschnitt liegt bei 1,5.

**Wettbewerbsvorteile verschaffen** – Vergleichen Sie den Preis unserer Studien mit den Honoraren externer Berater. Um dieses Wissen selbst zusammenzutragen, müssten Sie viel Zeit und Geld aufbringen.

**<http://www.diplom.de>** bietet Ihnen unser vollständiges Lieferprogramm mit mehreren tausend Studien im Internet. Neben dem Online-Katalog und der Online-Suchmaschine für Ihre Recherche steht Ihnen auch eine Online-Bestellfunktion zur Verfügung. Inhaltliche Zusammenfassungen und Inhaltsverzeichnisse zu jeder Studie sind im Internet einsehbar.

**Individueller Service** – Gerne senden wir Ihnen auch unseren Papierkatalog zu. Bitte fordern Sie Ihr individuelles Exemplar bei uns an. Für Fragen, Anregungen und individuelle Anfragen stehen wir Ihnen gerne zur Verfügung. Wir freuen uns auf eine gute Zusammenarbeit.

### Ihr Team der Diplomarbeiten Agentur

Diplomica GmbH \_\_\_\_\_  
Hermannstal 119k \_\_\_\_\_  
22119 Hamburg \_\_\_\_\_

Fon: 040 / 655 99 20 \_\_\_\_\_  
Fax: 040 / 655 99 222 \_\_\_\_\_

agentur@diplom.de \_\_\_\_\_  
www.diplom.de \_\_\_\_\_

## INHALT

### ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

### VORWORT

1 ZU ZIELSETZUNG, METHODIK UND GLIEDERUNG DER ARBEIT	1
2 ÜBER MUSIK UND MUSIKVERSTÄNDNIS IM ANTIKEN GRIECHENLAND UND DEREN NEUZEITLICHE REZEPTION	7
2.1 Zur Musik im archaischen und klassischen Griechenland.....	9
2.2 Antike Musikreflexion: Ethische und anti-ethische Musikauffassungen....	17
2.2.1 Platon.....	19
2.2.2 Demokrit und Philodemos .....	21
2.2.3 Aristoteles .....	23
2.3 Zum Einfluß platonischen Gedankengutes auf Musikwissenschaftler im Vorfeld der Olympischen Spiele 1936.....	27
2.3.1 Georg Götsch.....	30
2.3.2 Richard Müller-Freienfels.....	33
2.3.3 Arnold Schering.....	34
2.3.4 Hanns Eisler .....	37
2.4 Zusammenfassung.....	39
3 PIERRE DE COUBERTIN UND DIE OLYMPISCHE FESTMUSIK	44
3.1 Zum Musisch-Pädagogischen der Vision des modernen Stadtgymnasiums	47
3.2 Zum Militärischen in Festmusik und musikalischer Erziehung .....	58
3.3 Olympische Festmusik als Träger der Ideale des modernen Olympismus ..	67
3.4 Zu den Bemühungen um festmusikalische Angemessenheit.....	71
3.4.1 Das „moderne Olympia“ als Kultstätte.....	74
3.4.2 „Tempel“-Musik als Ausweis olympischer Angemessenheit.....	79
3.5 Zu Coubertins konkreten Geschmacksvorstellungen und Präferenzen.....	80
3.6 Zu Coubertins Einfluß auf musikrelevante Fixierungen im Festprotokoll	101
3.6.1 Situation von 1996 .....	104
3.6.2 Situation von 1972 .....	108
3.6.3 Situation von 1936 .....	113
3.6.4 Situation am Ende der Amtszeit Coubertins als IOC-Präsidenten .....	115
3.6.5 Veränderungen der Pflichtmusik im Überblick.....	117
3.7 Zusammenfassung.....	120

4 ZUR MUSIK DER ERÖFFNUNGS- UND SCHLUSSFEIERN VON ATHEN BIS MÜNCHEN	125
4.1 Athen 1896	125
4.1.1 Festliches außerhalb des Stadions als Vorläufer gegenwärtiger „künstlerischer Darbietungen“	130
4.1.2 Hymnen von Athen: Olympische Pflichtmusik bis heute	133
4.1.2.1 Die griechische Königshymne	133
4.1.2.2 Die "Olympische Hymne" von Palamas und Samaras	137
4.2 Paris 1900	149
4.3 St. Louis 1904	151
4.4 London 1908	154
4.5 Stockholm 1912	165
4.6 Antwerpen 1920	177
4.7 Paris 1924	194
4.8 Amsterdam 1928	207
4.9 Los Angeles 1932	221
4.9.1 Exkurs: Olympische Hymne von Walter Bradley-Keeler	236
4.9.1.1 Zur Identität des Komponisten	236
4.9.1.2 Zur Rezeption der Hymne	239
4.10 Berlin 1936	248
4.10.1 Zum Verhältnis von Carl Diem und Baron de Coubertin	250
4.10.2 Zum Musikdargebot	260
4.10.2.1 Friedensgeläut	269
4.10.2.2 Triumphale Begrüßung des deutschen Staatsoberhauptes	269
4.10.2.2.1 Fanfaren	270
4.10.2.2.2 Wagners „Huldigungsmarsch“	276
4.10.2.2.3 „Doppelhymne“	278
4.10.2.3 Preußens Märsche zum Einzug der Mannschaften	282
4.10.2.4 Weihemusik im kultischen Kernritual	291
4.10.2.4.1 Händels „Halleluja“	291
4.10.2.4.2 Die Olympische Hymne von Lubahn/Strauss	294
4.10.2.4.2.1 Zur Textentstehung	294
4.10.2.4.2.2 Zur Vertonung	301

4.10.2.5 Diems Festspiel „Olympische Jugend“ - ein „spectacle approprié“?	309
4.10.2.5.1 Zum olympischen Geist des Entwurfs „Sieg der Jugend“ ..	313
4.10.2.5.2 Zum Problem der Textänderungen.....	320
4.10.2.5.3 Zum „Olympischen Hymnus“, dem Chorfinale der IX. Symphonie Ludwig van Beethovens .....	335
4.10.3.6 „Spiele sind aus“ – musikalische Bedenklichkeiten der Schlußfeier.....	344
4.11 London 1948 .....	352
4.11.1 Olympische Hymne „Non Nobis, Domine“ von Kipling/Quilter.....	360
4.11.2 Londons Abschiedslied.....	369
4.11.3 Diems Festkritik .....	374
4.12 Helsinki 1952 .....	377
4.12.1 Olympische Hymne von Lyy/Linjama.....	382
4.12.2 Zum finnischen Andachtsnimbus .....	388
4.12.3 Sibelius‘ Zutat zur Schlußfeier .....	390
4.12.4 Westdeutsche Stimmen zum Fest .....	393
4.13 Melbourne 1956.....	400
4.13.1 Zur Eröffnungsfeier.....	401
4.13.2 Zur Schlußfeier .....	405
4.13.3 Exkurs: Die Geschichte der Olympischen Hymne von 1956 .....	410
4.13.3.1 Zur Vorgeschichte der IOC-Entscheidung.....	412
4.13.3.2 Prince Pierre contra Lord Burghley: der Textstreit.....	422
4.13.3.3 Spisaks Komposition: eine teure musikalische Sternschnuppe .	439
4.13.3.3.1 Zum internationalen Komponistenwettbewerb.....	440
4.13.3.3.2 Das Desaster um die Urheberrechte.....	448
4.14 Rom 1960.....	466
4.14.1 Hymnische Bemühungen.....	469
4.14.2 Zum Problem der Verträglichkeit von Feierlichkeit und Spektakel.	473
4.15 Tokio 1964 .....	477
4.16 Mexiko-Stadt 1968.....	501
4.16.1 Zur Eröffnungsfeier.....	504
4.16.2 Zur Schlußfeier .....	512

4.17 München 1972.....	519
4.17.1 Münchens Bewerbung als Olympia-Stadt.....	522
4.17.2 Der Prozeß der musikalischen Gestaltung der Festfeiern.....	535
4.17.2.1 Zur Arbeit von mit Festmusik befaßten Gremien.....	541
4.17.2.1.1 Reformimpulse aus dem <i>Arbeitskreis Sport und Kultur</i> im Beirat des DSB.....	543
4.17.2.1.2 Der <i>Kunstausschuß</i> .....	553
4.17.2.1.3 Das sogenannte <i>Komponistentreffen</i> .....	565
4.17.2.1.4 Der sperrige <i>Arbeitskreis Musik</i> .....	570
4.17.2.1.5 Die <i>vorläufige Arbeitsgruppe für die Eröffnungs- und       Schlußfeier</i> : Umsetzung der Anti-Berlin-Option in Münchener "Reform"-Drehbücher .....	577
4.17.2.1.5.1 Zur 1. Sitzung: Zielvorgaben und erste Vorschläge.....	587
4.17.2.1.5.2 Zur 2. Sitzung: Merkwürdigkeiten in und um Ummingers Drehbuch-Entwurf.....	589
4.17.2.1.5.3 Zur 3. Sitzung: Detailerörterung .....	608
4.17.2.1.5.4 Zur 4. Sitzung: Not an Musikverstand .....	611
4.17.2.1.5.5 Zur 5. Sitzung: Erörterungen zum Schlußfeierkonzept.....	616
4.17.2.1.5.6 Zur 6. Sitzung: Killmayers befruchtende Mitarbeit .....	619
4.17.2.1.6 Zu den gebilligten Konzepten.....	625
4.17.2.2 Zum Werden einzelner Musikstücke bzw. -segmente .....	633
4.17.2.2.1 Einzugsmusik im Edelhagen-„Sound“ .....	634
4.17.2.2.2 Olympische Fanfare von Rehbein.....	647
4.17.2.2.3 Goodmans Neufassung der Olympischen Hymne .....	654
4.17.2.2.4 „Goaßlschnalzen“ als politisches Problem.....	660
4.17.2.2.5 Orffs „Gruß der Münchener Schuljugend“ .....	666
4.17.2.2.6 Killmayer: Komponist für das Unpathetisch-Feierliche .....	669
4.17.2.2.6.1 Ankunft, Entzündung und Verlöschen des Olympischen Feuers.....	671
4.17.2.2.6.2 Alphornblasen.....	676
4.17.2.2.6.3 Musik zu Pienes „Regenbogen“ .....	677
4.17.2.2.7 Pendereckis „Ekecheiria“ .....	682
4.17.2.2.8 Glockenspiel.....	687

4.17.3 Zum Attentat und seinen Folgen.....	690
4.17.4 Zum Verkauf der Fernsehrechte .....	696
4.17.5 Zur Rezeption der Münchener Eröffnungsfeier.....	699
4.17.6 Verlust von Festwürde, Gewinn von Marktwert als Folgen der Münchener Reformstrategie.....	703
4.17.7 Schlußbemerkungen zum Münchener Festkonzept .....	710

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS	715
1 Archivalien	715
2 Zeitungen und Zeitschriften	716
3 Monographien und Aufsätze	717
4 Herkunft der Abbildungen im Text	732

## ANHANG

## ABKÜRZUNGEN

AAF	Amateur Athletic Foundation of Los Angeles
ABC	Avery Brundage Collection
ASCAP	American Society of Composers, Authors and Publishers
BOA	British Olympic Association
BR	Bayerischer Rundfunk
BRD	Bundesrepublik Deutschland
CDI	Carl-Diem-Institut an der Deutschen Sporthochschule Köln
CDU	Christlich-Demokratische Union
CSU	Christlich-Soziale Union
DDR	Deutsche Demokratische Republik
DHfL	Deutsche Hochschule für Leibesübungen
DOG	Deutsche Olympische Gesellschaft
DSB	Deutscher Sportbund
DSBfA	Deutsche Sport-Behörde für Athletik
DSHS	Deutsche Sporthochschule Köln
GEMA	Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte
FAZ	Frankfurter Allgemeine Zeitung
FDP	Freie Demokratische Partei
ICOSH	International Committee of Sport History
IOC	International Olympic Committee (Internationales Olympisches Komitee)
NOK	Nationales Olympisches Komitee
NPD	Nationaldemokratische Partei Deutschlands
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
OB	Oberbürgermeister
OK	Organisationskomitee
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschlands
WDR	Westdeutscher Rundfunk

## VORWORT

Wissenschaftliche Untersuchungen auf dem weitgehend noch unbeackerten Feld der im Rahmen der Olympischen Spiele der Neuzeit aufgeführten Musik wären beträchtlich erleichtert worden, hätte man an zentraler Stelle zurückgreifen können auf eine Art von Partiturenkataster sowie eine stehende Sammlung der Regie-Entwürfe letzter Hand bzw. der Drehbücher der Eröffnungs- und Schlußfeiern, soweit solche im Laufe der nunmehr über hundertjährigen Geschichte der Gestaltung moderner olympischer Festfeiern erstellt worden sind. Dies steht bis heute aus.

Im Partiturenkataster sollten sämtliche gespielten Musikstücke in Notation und Text mit Kurzbiographien über Komponisten und Textdichter sowie Grunddaten über die Besonderheiten ihrer olympischen Aufführung hinsichtlich Arrangement, beteiligter Interpreten, Produzenten u. ä. ordentlich zusammengestellt sein. Mittels der Regiebücher gewönne man relativ zuverlässig Auskunft über den festzeremoniellen Kontext, in dem die betreffende Musik zum Zuge gekommen ist. Solche Dokumentationen an zentraler Stelle, etwa am Sitz des IOC in Lausanne, kämen den Versuchen um eine sachgerechte Beschreibung der Festmusikentwicklung sehr zugute. Als Angebot zu einer schnellen ersten Orientierung wären sie auch für die Planung zukünftiger musikalischer Festszenerien von unmittelbar praktischem Wert.

Die seit den Spielen von Athen 1896 von den jeweilig verantwortlichen Organisatoren herauszugebenden *Offiziellen Abschlußberichte* sind zwar in den Bibliotheksbeständen der Nationalen Olympischen Komitees der ehemaligen olympischen Gastgeberländer ebenso wie in renommierten Hochschulbibliotheken – mehr oder weniger vollständig - vorhanden und abrufbar. Sie bezeugen jedoch die musikalische Seite der Eröffnungs- und Schlußfeiern in sehr unterschiedlicher Weise: nie vollständig, häufig bewußt selektiv, immer mit höchstlöblicher Intention. Sie müssen bis heute als Hauptquelle für erste Gesamtdarstellungen der olympischen Festmusik herhalten.

Um sich tieferen Einblick in den Prozeß der Gestaltung der Festmusik bei den Olympischen Spielen zu verschaffen, bedürfte es der Erstellung von Monographien über die einzelnen Eröffnungs- und Schlußfeiern, die auf dem Studium der Akten der jeweils befaßten Beratungs- und Entscheidungsgremien fußen. Erst die Berücksichtigung der Ergebnisse einer ausreichenden Anzahl fundierter Einzelbeschreibungen würde eine hinreichende Gesamtbewertung der musikalischen Paradigmenwechsel ermöglichen. Eine solche Vorarbeit ist noch nicht geleistet.

Auch die vorliegende Arbeit sieht sich lediglich als ein ergänzungsbedürftiger Versuch der Erklärung der zurückliegenden Festmusikentwicklung. Völlig unberücksichtigt mußten die Olympischen Winterspiele bleiben. Deren musikalische Inszenierungen zu analysieren und ihre Entwicklung in Vergleich zu setzen mit den hier vorgelegten Ergebnissen ist künftiger Kärnerarbeit überlassen.

Die Verfasserin hätte gern ein ruhiges Studium der Primärquellen in den Archiven der olympischen Gastgeberländer betrieben. Die zerstreute Lage der relevanten Aktenbestände, das Sprachen- bzw. Übersetzungsproblem, vor allem der nötige Finanzierungsaufwand eines derartigen „Archiv-Ferntourismus“ machten eine solche ideale Option von vornherein unerfüllbar. Mit Hilfe eines Willi-Daume-Stipendiums des NOK für Deutschland waren im Ausland aber Bibliotheksrecherchen in London, Los Angeles, Atlanta und Colorado Springs sowie in Lausanne möglich.

Die Quellensuche in relativ kurz bemessener Zeit vor Ort gestaltete sich im Ergebnis recht unterschiedlich effizient, bei durchweg großer Hilfsbereitschaft der Archivverwalter. Embargos verwehrten größtenteils Akteneinsicht zu Vorgängen der letzten Jahrzehnte. Musikrelevante Hintergrundinformationen zu den Festfeierkonzepten der ersten Jahrzehnte der modernen Olympischen Spiele scheinen kaum archiviert. Ausgesprochen spärlich war die Ausbeute im Olympischen Museum am Sitz des Internationalen Olympischen Komitees in Lausanne. Der Rechercheaufenthalt auf amerikanischem Boden war insofern

ergiebig, als Gespräche der Verfasserin mit Persönlichkeiten, die in die musikalische Konzeptgestaltung jüngster Festfeiern involviert waren, hier und dort einen Eindruck von Ereignissen hinter den Kulissen vermittelten. Ungehetztes Aktenstudium war nur im Rahmen dessen möglich, was sich an olympischem Quellenmaterial in Archiven und Bibliotheken in Deutschland anbot, insbesondere im Carl-und-Liselott-Diem-Archiv der Deutschen Sporthochschule Köln, im Bundesarchiv in Koblenz sowie im Stadtarchiv München.

Das relativ übergewichtige Quellenmaterial zu den Berliner Spielen von 1936, insbesondere aber zur Entwicklung des Musikkonzeptes für die Eröffnungs- und Schlußfeier der Spiele von München 1972, bedingte eine unverhältnismäßig breite Behandlung der Festmusik unter deutscher Verantwortung. Der Blick auf Werden und Wert der übrigen Festmusikkonzepte mag dabei zu kurz geraten oder gar getrübt worden sein. Die Verfasserin, wiewohl selbst Amerikanerin schottischer Herkunft und Prägung, bittet darum, ihr die vielleicht zu sehr auf die deutschen Musikkonzepte ausgerichtete Arbeitssicht nachzusehen. Sie selbst wünscht, gerade dadurch zusätzlichen Anstoß für Anschlußarbeiten gegeben zu haben, die den Blick auf die Entwicklungsgeschichte der modernen olympischen Festmusik weiter schärfen helfen und gegebenenfalls neu ausrichten.

Die Verfasserin dankt ihren vielen hier ungenannten Helfern sehr herzlich. Namentlich seien Klaus Kasperek und Martin Hanek erwähnt, die gerne mir zur Seite standen, wenn technische Probleme zu lösen waren.

Ich danke Herrn Prof. Dr. Manfred Lämmer, der die Arbeit angestoßen hat und mich in Phasen zwischenzeitlicher Resignation wiederholt zum Aushalten und Weitermachen ermutigen konnte, und vor allem meinem Mann, der mir in schwieriger Situation unentbehrliche Stütze und steter Antrieb war.

Köln, im Juli 2001

Elizabeth Schlüssel

## 1 ZU ZIELSETZUNG, METHODIK UND GLIEDERUNG DER ARBEIT

Die Arbeit ist im Grenzbereich zwischen Sport- und Musikwissenschaft angesiedelt. Im Vordergrund steht jedoch das sporthistorische Interesse am Musikdargebot und dessen außermusikalischer Wirkung.

Die Arbeit will keinesfalls die Fülle der dargebotenen Musikstücke einer wertenden Einzelkritik unterziehen oder deren musikalisch-künstlerischen Eigenwert abschätzen, etwa im Sinne von Hanslick das „wahrhafte Herz der Musik, die in sich befriedigte Formschönheit“<sup>1</sup> in den Stücken zu entdecken versuchen. Angesichts des herrschenden „ästhetischen Pluralismus“<sup>2</sup> und des vorwiegend historischen Interesses würden vertiefte formästhetische Interpretationsversuche mehr verwirren, als daß über die Funktion der „olympischen“ Musik, über die Situationsgebundenheit der Aufführungswirkung und die hinter der Werkauswahl stehenden Motive aufgeklärt würde.<sup>3</sup>

Werkanalytische Ansätze machten Sinn bei den „primärolympischen“ Musikstücken, also jenen, die eigens für die jeweilige olympische Feier in Auftrag gegeben und komponiert wurden. Diese im strengen Sinne eigentliche „olympische“ Musik stellt bislang dem Umfange nach und aufs Ganze der hundertjährigen Entwicklung gesehen noch den geringeren Teil der aufgeführten Stücke dar. Neu geschaffene filmmusikartige Hintergrundbegleitung über weite Strecken jüngster olympischer Festfeiersegmente hinweg gewinnt zwar zusehends an Bedeutung. Bis ins letzte Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts herrscht jedoch „sekundärolympische“ Musik vor, also solche, die einen Funktionswandel insofern erfahren hat, als sie ursprünglich zu einem anderen als dem olympischen Zweck kreiert wurde und von daher zunächst aus ihren originären „unolympischen“ Entstehungs- und Sinnzusammenhängen zu verstehen wäre.

---

<sup>1</sup> E. HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen*, 18. Auflage, Wiesbaden 1975, S. 92.

<sup>2</sup> V. KARBUSICKY, *Empirische Musiksoziologie. Erscheinungsformen, Theorie und Philosophie des Bezugs „Musik - Gesellschaft“*, Wiesbaden 1975, S. 164.

<sup>3</sup> Auf die zeitbedingt unterschiedlichen Ansätze zur Definition von Kunst weist LISSA hin: „Jede Ästhetik ist die Ästhetik der betreffenden historischen Periode, sie wendet die ihr eigenen Kriterien an, stellt die ihr eigenen Fragen“ (Z. LISSA, *Aufsätze zur Musikästhetik*, Berlin 1969, S.

Wenn die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion bestimmter olympischer Musiken gestellt wird, so bleibt bewußt, daß der hörerdifferenzierte Nachweis besonderer intendierter Wirkungen nicht geliefert werden konnte. Hierzu hätte man empirische musiksoziologische Fallstudien zu einzelnen Festfeiern benötigt, die unseres Wissens nicht existieren oder nicht veröffentlicht sind.

Aktuelle journalistische Musikkritik in der Tagespresse stellt eine wertvolle Quelle zur Wirkungsgeschichte der Festfeiern dar, zumal wenn sie aus exponiertem, seriösem Hause stammt, dessen Berichterstattung für gewöhnlich nicht zu Oberflächlichkeit und blindgläubiger Multiplikation der mit vorauseilendem Selbstlob befrachteten Vorabinformationen neigt, die neuerlich von den Presse- und Public-Relations-Abteilungen der olympischen Organisationskomitees kurzfristig vor Festbeginn als Kommentierungshilfen verteilt werden.

Rezeption und Bewertung durch die bestellten Medienvertreter des Sports repräsentieren nicht alle Empfänger- und Bewertungsebenen. Die Erwartungs- und Verständnishorizonte der Fest- und Festmusikrezipienten sind sehr unterschiedlich. Die sportjournalistische Festberichterstattung kann und will in der Regel auch nicht als Ausweis eines gefestigten künstlerischen Sachverstandes gelten. Der unmittelbar miterlebende Sportler und Zuschauer im besonderen Flair eines Olympia-Stadions empfängt und verarbeitet die Stadionmusik anders als die nationalen und internationalen Rundfunkhörer und Fernsehzuschauer, denen ein vorgefiltertes selektives Hör- und Schauerlebnis ins Wohnzimmer übertragen wird. Um wieviel kritischer als die Masse der „Laienkonsumenten“ einer olympischen Festfeier mögen Fachleute aus dem Bereich von Musik und Musiktheater oder Sporthistoriker in rückschauendem Vergleich olympische Festfeiern verfolgen.

Angesichts der enormen ökonomischen Erwartungen, welche derzeit mit der weltweiten Fernsehübertragung von Olympischen Spielen, insbesondere mit einer

---

54). - Die ausufernde Zahl der Teilästhetiken der Moderne vergrößert die bezeichnete Problematik

die nachfolgenden Zuschauerquoten stimulierenden „erfolgreichen“ Eröffnungsfeier, verbunden sind, darf nach der Unabhängigkeit und kritischen Substanz der begleitenden Fernsehkommentierung gefragt werden. Deutliche musik- bzw. showkritische Anmerkungen gegen das im olympischen Geschäft engagierte Hausinteresse des Fernsehens (samt involvierter Produktwerbung) waren von dieser Seite bei dieser Gelegenheit nicht zu erwarten. Kommentierung solcher Art käme am Beginn des olympischen Festes dem Schlechtreden des gesamten nachfolgenden Ereignisses gleich, wäre ökonomisch kontraproduktiv und gefährdete damit den Ruf der gegenwärtigen olympischen Festshows als einträgliche telegene Selbstläufer. Die weitgehende Außerachtlassung festfeierbegleitender Fernsehkommentare in der vorliegenden Arbeit trägt dieser Einschätzung Rechnung.

In strengem „Kausalnexus“<sup>4</sup> von der Musik selbst, hier von der primärolympischen Festmusik, auf die Weltanschauung ihres Komponisten oder die realen politischen, sozialen und ökonomischen Verhältnisse einer Gesellschaft, in vorliegendem Falle also der Gesellschaft des Landes der Ausrichterstadt der jeweiligen Spiele, rückschließen zu wollen, war nicht beabsichtigt.

In seiner Symbolsprache kann ein Musikstück auf Außermusikalisches zwar verweisen, dessen vermeintliche Realität jedoch nicht abbilden. Die Reduzierung des Musikverständnisses auf einen sozio-ökonomischen Determinismus verfehlte die Komplexität des künstlerischen Schaffungsprozesses, das „breite und dynamische Feld von Bezügen, Spannungen, aufgefangenen Einflüssen, Ideen“, aus dem heraus ein Werk entsteht.<sup>5</sup> Bestenfalls einen vagen Eindruck vom Bezügegeflecht im Schaffensprozeß des einen oder anderen olympischen Musikstücks will die vorliegende Arbeit geben. Die Gelegenheit, das Kräftespiel hinter der Zielbestimmung sowie den Mechanismus der Entwicklung des

---

zusätzlich.

<sup>4</sup> Dieser Begriff und ein anknüpfender ähnlicher Gedankengang finden sich bereits in: HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 82.

<sup>5</sup> V. KARBUSICKY, *Musikwerk und Gesellschaft*, Wien 1977, S. 19.

musikalischen Gesamtkonzeptes näher zu beleuchten, wurde wahrgenommen, wo ausreichendes Quellenmaterial zur Verfügung stand.

Die Arbeit versucht, sich auf zwei methodischen Wegen der Wahrheit um Funktion und Wirkung olympischer Festmusik zu nähern. Der eine Weg ist der der spekulierenden *literarischen Interpretation* mit dem Ziel, bestimmte olympische Musikstücke, die in Partitur und/oder Text vorlagen, gleichsam aus sich selbst sprechen zu lassen und die potentielle Wirkung ihrer Klang- und Wortbotschaften im Kontext des olympischen Festrituals abzuschätzen.

Dieser Weg ergänzt den der *historischen Beschreibung und Analyse* vielfach und erschien besonders dort lohnend, wo der Zugriff auf wesentliche Quellen der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte erschwert oder verwehrt war.

Es machte die Crux, aber auch den besonderen Reiz der Arbeit aus, daß die Gradwanderung zwischen den Fachgebieten Grenzüberschreitungen implizierte. Das „historische Begreifen‘ und das ‚ästhetische Beurteilen‘ [sind] verschiedene Dinge“<sup>6</sup>, beide aber waren bei der Erklärung von außermusikalischen Musikwirkungen hilfreich.

Im Wechsel der methodischen Ansätze von literarischer Reflexion und historisch-analytischer Quellenverarbeitung eröffneten sich provozierende Fragestellungen insbesondere hinsichtlich der Glaubwürdigkeit des von olympisch-institutionalisierter Seite artikulierten Anspruchs, Hüter des sogenannten „wahren Olympischen Geistes“ zu sein.

Widerspruch und Unsicherheit in IOC und OKs der Olympischen Spiele im Umgang mit der ideellen Erbschaft Pierre de Coubertins begleiten die hundertjährige Geschichte der musikalischen Festfeierinszenierung auf höchster Verantwortungsebene. Auf solche Ungereimtheiten hinzuweisen und Anstoß zu deren weiterer wissenschaftlichen Aufarbeitung zu geben, ist ein Anliegen der Verfasserin, die nicht zuletzt einen Beitrag zur Vitalisierung des „modernen“

---

<sup>6</sup> HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 82f.

Olympischen Gedankens im Vollzug künftiger olympischer Eröffnungs- und Schlußfeiern leisten möchte.

Die vorliegende Arbeit besteht aus drei Hauptteilen unterschiedlichen Umfangs mit jeweils besonderem Blickwinkel des Interesses, aber mit der gemeinsamen Zielsetzung, die erklärende Beschreibung der Entwicklung moderner olympischer Festmusik auf ein festeres und breiteres Fundament zu setzen, als dies in der bisher veröffentlichten Literatur der Fall war.

Der *erste* Teil ist ein Rekurs auf das antike griechische Musikverständnis und dessen Rezeption in neuhumanistisch orientierten Kreisen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, aus deren Antiken- bzw. Griechenlandbegeisterung der modernen Olympischen Bewegung, vor allem den Berliner Spielen von 1936, gewisse Impulse zuflossen.

Der *zweite* Teil beschäftigt sich mit dem Einfluß der musikalischen Geschmackspräferenzen Pierre de Coubertins auf olympische Festfeiern und die Entwicklung des Festprotokolls, außerdem mit der Forderung des Barons, die festliche Gestaltung der von ihm gegründeten modernen Olympischen Spiele auf unverwechselbare Art Ausdrucks- und Fördermittel seiner visionären Olympischen Idee sein zu lassen.

Der *dritte*, umfangreichste Teil behandelt in chronologischer Abfolge das musikalische Dargebot der Eröffnungs- und Schlußfeiern der Olympischen Spiele von Athen 1896 bis München 1972. Er bemüht sich um eine möglichst vollständige Dokumentation der aufgeführten Musikstücke, um Erhellung der Funktionszuweisung der Festmusik, um den Blick auf das Wirkpotential der aufgeführten Musiknummern im zeremoniellen und situativen Kontext.

Wo es im Rahmen der Festmusikentwicklung geboten schien und zudem der Zugriff auf Primärquellen dies möglich machte, wird - wie etwa im Falle der Spiele von München 1972 - versucht, beispielhaft den gesamten komplexen Gestaltungsprozeß nachzuzeichnen. Einige Festfeiern werden eingehender als andere behandelt, wenn in ihnen Akzente gesetzt wurden, die eine bestimmte

Richtung oder Richtungsänderung der Zweckbestimmung der Festmusik markieren oder signalisieren.

Die Entstehungsgeschichte und die Umstände der Aufführung der Olympischen Hymnen erfahren wegen ihrer Verweisfunktion auf die olympisch-ideelle Befindlichkeit bzw. Motivation der jeweilig verantwortlichen Festgestalter vertiefte Beachtung und kritische Bewertung. Der Streit um die Spisak-Hymne bot Anlaß zu einem ausgedehnten Exkurs im Rahmen der Darstellung der Festmusik der Spiele von Melbourne 1956.

## 2 ÜBER MUSIK UND MUSIKVERSTÄNDNIS IM ANTIKEN GRIECHENLAND UND DEREN NEUZEITLICHE REZEPTION

Altsprachlich-humanistische Bildung war im gehobenen europäischen Bürgertum des 19. Jahrhunderts hochgeschätzt. Ein ausgeprägter Philhellenismus<sup>7</sup>, der weit in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein fortwirkte, äußerte sich in der herausragenden Wertschätzung antiker Kunst und Kultur. Besonders einflußreich war die humanistische Orientierung etwa in Staaten wie dem Deutschen Reich, Frankreich und Großbritannien, die im politischen Bereich vielfach konkurrierten und deren Erfolge bei der Wiederentdeckung und Ausgrabung antiker Kulturstätten nicht unwillkommenen nationalen Prestigegewinn bedeuteten.

Ob bewußt und gegebenenfalls mit welcher Intensität in der hektischen Vorbereitungsphase zu den ersten Olympischen Spielen 1896 wie in der Zeitspanne der nächstnachfolgenden olympischen Festfeiern seitens der Organisatoren eine Suche nach verwertbarem antik-musikalischen und antik-musiktheoretischen Vorbildgut betrieben wurde, soll hier nicht erörtert werden.

Die Frage nach der Rezeption antiken bzw. für antik gehaltenen Musikgutes und antiker Musiktheorie im Zuge der Festfeierplanungen kann man jedoch nicht ganz vernachlässigen, weil deren zumindest indirekter Einfluß sich unüberhörbar in der Festmusik des olympischen Zeremoniells niedergeschlagen hat.

Dem besseren Verständnis der Entwicklung der musikalischen Gestaltung der neuzeitlichen olympischen Festfeiern ist es dienlich, sich in einem kurzen Rückblick bestimmter Kenntnisse altgriechischer Musik und altgriechischen Musikverständnisses zu vergewissern.

---

<sup>7</sup> Dieser Philhellenismus ging so weit, daß „Griechheit“ und „Menschheit“ synonym gesetzt wurden. Spranger weist auf ein solches Charakteristikum des Neuhumanismus in Deutschland hin: „Aus der Vermählung des antiken Geistes mit dem modernen sollte der neue Mensch geboren werden, der wahre Mensch; denn die Griechen erschienen als die Menschen schlichtweg, und ‚Griechheit‘ gleichbedeutend mit ‚Menschheit‘“ (E. SPRANGER, *Das humanistische und das politische Bildungsideal im heutigen Deutschland*, Leipzig 1916, S. 9).

Daß Musik bei Panhellenischen Spielen als Wettkampfdisziplin oder zumindest - wie in Olympia - als begleitendes Festelement eine bedeutende Rolle gespielt hatte, stand zu Beginn der modernen olympischen Entwicklung außer Zweifel. Zu fragen blieb, um was für eine Art von Musik es sich handelte und ob es sich lohnte, ihr bei den modernen Olympischen Spielen zu neuem Klang zu verhelfen.

Hier tat sich ein Dilemma auf. Die Altertumsforschung um die Jahrhundertwende hätte diesbezüglich Nachfragenden keine konkrete Klangvorstellung antiker Musik vermitteln können, die auch nur annähernd einen authentischen Eindruck abgegeben hätte. Daran hat sich bis heute im wesentlichen nichts geändert.

Läßt sich nach dem bisherigen Wissenstand übereinstimmend festhalten, daß die griechische Musik in ihren Melodien, Harmonien und Tonarten von der neuzeitlich abendländischen gänzlich verschieden gewesen ist, so lieferte die Musikwissenschaft jedoch eine Menge an Informationen musiktheoretischer Art, die Aufschluß darüber gaben, was man in der Antike von der Musik erwartete, welche Wirkungen man ihr zuschrieb, welche Funktionen man ihr auftrug. Sie zeigte zudem, daß Musikverständnis und Musikgeschmack von der archaischen über die klassische zur hellenistischen Zeit einem *steten Wandel* unterworfen waren.

Heute gelten die musiktheoretischen Reflexionen z. B. eines Pythagoras, Platon, Aristoteles, Demokrit, Philodemos als weitgehend aufgearbeitet. Die antike Musikdiskussion entpuppt sich danach als durchaus kontrovers, in entscheidenden Positionen der modernen Kunstdiskussion ähnlich und insofern als erstaunlich aktuell. Aktuell auch hinsichtlich unserer Thematik, stellten doch Auffassungsunterschiede über das moderne Kunstverständnis unseres Erachtens einen nicht unerheblichen Grund für das Scheitern der *Olympischen Kunstwettbewerbe* bei den neuzeitlichen Olympischen Spielen (1912 - 1948) dar. Manche Kritik an der musikalischen Ausgestaltung der modernen olympischen Festfeiern berührt die bereits in der Antike kontrovers beantwortete Grundsatzfrage nach der Funktionalität von musischer Kunst.

## 2.1 Zur Musik im archaischen und klassischen Griechenland

Die Musik der alten Griechen ist für immer verschollen und verklungen: „Alles, was wir über Musik bei den Griechen wissen, ist nur mittelbar: musiktheoretische Werke, Andeutungen der Dichter und Schriftsteller, Bilder auf Vasen, auch Reliefdarstellungen“.<sup>8</sup>

Uns unmittelbar überkommen ist griechische Dichtung. Georgiades sieht die Sprache bei den Griechen bis etwa Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. durch den Rhythmus zu einer unlöslichen Einheit mit der Musik verknüpft.<sup>9</sup> Das Aufeinanderbezogensein und Zusammengehören von sprachlicher Botschaft und rhythmisch-musikalischer Gestalt stellten demnach ein essentielles Merkmal der altgriechischen Musik dar.

Zaminer konstatiert ebenso bis zur klassischen Zeit einen „noch ungeteilten Sinnträger“, eine „rhythmisch ausgeprägte Singsprache [...], die sich bald mehr durch Musik und bald mehr durch Tanz stützen und verwirklichen ließ“.<sup>10</sup> Griechische Dichter seien insofern stets auch Musiker gewesen.<sup>11</sup> Die Fremdartigkeit dieser Musikkultur, die dem heutigen Geschmack „ferner denn je“<sup>12</sup> erscheine, zeige sich unter anderem darin, daß sie „im Prinzip über die Einstimmigkeit nicht [...] hinausging, auch nicht im Chorgesang und im Zusammenwirken mit Instrumenten“.<sup>13</sup>

Begleitet wird die musikalische Entwicklung dieser Zeit von einem langen Weg des Denkens über Ursprung und Wesen der Musik, „von den Musen der Frühzeit, die das ‚Singen und Sagen‘ in die Welt brachten, über die klassische

---

<sup>8</sup> T. GEORGIADES, *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, Hamburg 1958, S. 8f.

<sup>9</sup> GEORGIADES, S. 7.

<sup>10</sup> F. ZAMINER, „Musik im archaischen und klassischen Griechenland“, in: A. RIETHMÜLLER/ F. ZAMINER (Hrsg.), *Die Musik des Altertums (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. I, hg. v. C. DAHLHAUS)*, Laaber 1989, S. 115.

<sup>11</sup> ZAMINER, S. 122.

<sup>12</sup> ZAMINER, S. 123.

<sup>13</sup> ZAMINER, S. 114.

Musiké, die noch Poesie, Musik und Tanz umfaßte, [...] zur nachklassischen Musiké in der doppelten Bedeutung von ‚Musik‘ und ‚Musiklehre‘“. <sup>14</sup>

Daß Poesie und Gesang göttlichen Ursprungs seien, war in der Antike fester religiöser Glaube. <sup>15</sup> Im Kreise der Olympischen Götter sind die Musen nach der homerischen *Ilias* (2, 598) „Töchter des Zeus“, denen vorbehalten sei, „Sänger“ zu berufen. <sup>16</sup> Hesiod (um 700 v. Chr.) nennt die Musen beim Namen. <sup>17</sup> Den einzelnen Musen kommen demnach bereits Funktionen zu, die der Musik bis heute zugesprochen werden können: jene des Heldenlobs und Ruhmverkündens (Klio), des Freudebringens und Stimmunghebens (Thalia), der Tanzbegleitung (Melpomene und Terpsichore), der transzendierenden Selbstüberschreitung (Urania) oder einfach der rein ästhetischen, stimmlich-klanglichen Faszination (Kalliope).

Es verwundert daher kaum, wenn die so von den Musen berufenen Poeten und Sänger bei jenen festlichen Gelegenheiten, wo den Göttern gehuldt wurde, eben zu Ehren dieser Gottheiten sich ihrer göttlichen Berufung würdig erwiesen und „sangen“, sei es nun in Verbindung mit Musenkulten oder im Rahmen der aus Anlaß des Festtages dem Gott zur Ehre abgehaltenen musischen Agone.

Es gab verschiedene Traditionen des Singens und der Gesänge: die „Tradition des Epos“, die der „sogenannten Lyrik“ und die quantitativ wahrscheinlich überwiegenden Traditionen des „Altüberlieferten [...] zumal im religiösen und kultischen Bereich“. <sup>18</sup> Aus der Masse der letzteren werden sich als Götterweisen

---

<sup>14</sup> ZAMINER, S. 113.

<sup>15</sup> ZAMINER, S. 165.

<sup>16</sup> Ebenda.

<sup>17</sup> „Klio bewirkt, daß der Gesang und zumal das Heldenlied den Ruhm[...] kündet; Euterpe, daß das Lied den Hörer erfreut [...]; Thalia knüpft die Poesie an das Fest; Melpomene und Terpsichore verbinden sie mit Musik und Tanz; Erato erweckt das Verlangen nach Dichtung unter den Menschen; Polyhymnia schafft reiche Abwechslung; Urania hebt den Gesang über das Menschliche hinaus; Kalliope aber [...] sorgt für die schöne Stimme beim Vortrag des Gedichtes“ (B. SNELL, *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg 1955, S. 66).

<sup>18</sup> ZAMINER, S. 124.

die *Hymnen* und andere Gesänge zu Opferhandlungen besonders abgehoben haben.<sup>19</sup>

Der epische Sänger ist erst in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts „auf der kritischen Spätstufe einer Sängertradition [...], verkörpert in der Gestalt Homers“<sup>20</sup> faßbar.

In diese Zeit fällt auch die junge Tradition der antiken Olympischen Spiele in Elis (seit 776 v. Chr.). Das typische Instrument des Sängers war die Phorminx bzw. Kitharis (eine Art vierseitiger Leier).<sup>21</sup> Den hohen gesellschaftlichen Rang der musikalischen Talente scheinen die *Ilias*-Verse (13, 730f) zu belegen, in denen Gesang und Kitharisspiel in eine Reihe mit dem Kampf gestellt sind:

„Einem hat wohl ein Gott die Gabe des Kampfes verliehen,  
Jenem den Reigen, diesem Gesang und das Kitharisspielen.“<sup>22</sup>

Homer bezeugt in der *Odyssee* (8, 261ff.) den Sänger Demodokos, der mit seiner Phorminx sowohl singt als auch zum Reigentanz aufspielt:

„Und sie stampften den göttlichen Reigen. Aber Odysseus  
Sah voll stiller Bewunderung das Glänzen und Schimmern der Füße.  
Aber der Phorminx-Spieler hub an mit dem schönen Gesange ...“<sup>23</sup>

Neben dem epischen Gesang erwähnt Homer andere Gesangsgattungen wie Hochzeitslied, Totenklage, Chorlieder und Hymnos, Formen, die in

---

<sup>19</sup> ZAMINER, S. 125.

<sup>20</sup> Ebenda.

<sup>21</sup> Es handelt sich hier um zwei verschiedene Namen für das gleiche Instrument. - Zu den wichtigen Musikinstrumenten der homerischen (und damit auch der frühen „olympischen“) Zeit gehörten zudem als Blasinstrumente der *Aulos* (der heutigen Oboe verwandt), besonders geschätzt wegen der Ähnlichkeit seines Klanges mit dem der menschlichen Stimme, sodann die *Syrinx* (Panflöte) als Hirteninstrument und die *Salpinx* (altgriech. Trompete mit einem bronzenen oder eisernen langgestreckten Rohr, einem glockenförmigen Schalltrichter und einem eingesetzten Mundstück aus Horn) als metallisches Signalinstrument (vgl. ZAMINER, S. 130).

<sup>22</sup> GEORGIADES, *Musik und Rhythmus*, S. 75.

<sup>23</sup> GEORGIADES, S. 73.

frühgeschichtliche Zeiten hinaufreichen.<sup>24</sup> An diese Traditionen knüpfte die griechische Lyrik als „gesungene Poesie und poetischer Gesang“ an.<sup>25</sup>

Üblicherweise unterscheidet man heute eine solistische Lyrik und eine chorische (mit Tanz verbundene) Lyrik. Seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. erfreute sich besonders die instrumentale Begleitung des Sologesanges zunehmender Beliebtheit in den Formen der *Kitharodie* (Gesang mit eigener Leierbegleitung) und *Aulodie* (Gesang mit Begleitung durch einen Aulospieler, mit dem der Sänger zusammenwirken mußte).<sup>26</sup>

Für die auf der Singsprache beruhenden Musenkunst der Griechen ist das 5. Jahrhundert v. Chr. die Zeit des letzten Aufstiegs.

Pindar<sup>27</sup>, dessen antike Lobpreisung von Sieg und Sieger im athletischen Wettstreit auch im Rahmen moderner olympischer Eröffnungsfeiern wiederholt zitiert wird und hier - wie zu zeigen sein wird - kontrovers-programmatische Bedeutung gewinnt, erweist in seiner 12. Pythischen Ode aus dem Jahr 490 v. Chr. einem antiken Meister der musischen Kunst, dem Aulospieler Midas von Akragas, als einem Sieger in einem [nicht in Olympia durchgeführten!] musischen Agon, seine Reverenz. Pindar preist das Aulospiel und den von Midas erfolgreich vorgetragenen „Nómos polyképhalos“, die „Viele-Häupter-Weise“.<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> ZAMINER, S. 133.

<sup>25</sup> ZAMINER, S. 133f.

<sup>26</sup> ZAMINER sieht als Hintergrund für neue musikalische Aktivitäten, nämlich des Aufeinandertreffens differenzierter Melodiemodelle, gebunden an die griechische *Kithara* („kitharodische Nomoi“), mit jenen Gesangstypen, die an den als kleinasiatisch geltenden, „im Zusammenhang mit Terpanders Neuerungen erstmals in artifiziellem Spiel verwendet[en] und nobilitiert[en]“ *Aulos* gebunden waren („aulodische Nomoi“), die seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. bezeugten musischen Agone (ZAMINER, S. 143 ). - Wahrscheinlich haben diese aus der Konkurrenz, hier: dem Wettlauf zweier Instrumente um die Gunst des Publikums, wichtige künstlerische Impulse empfangen.

<sup>27</sup> Pindaros (etwa 518 – 446 v. Chr.), geboren in Theben, wurde von den Griechen hochgeehrt, galt wie Simonides als griechischer Nationaldichter; Verfasser von Liedern zum Preise sportlicher Sieger, *Epinikien*; es waren Chorlieder, die bei dem feierlichen Einzuge des Siegers in seine Vaterstadt von Altersgenossen gesungen wurden. „P. bevorzugt schwere, majestätische Rhythmen. Der dadurch erzeugten feierlich-ernsten, erhabenen Stimmung entspricht der strenge Aufbau der Lieder.“ H. LAMER, *Wörterbuch der Antike*, Stuttgart 1963, unter „Pindaros“.

<sup>28</sup> ZAMINER, S. 149. - Bei der „Viele-Häupter-Weise“ handelt es sich nach Georgiades um eine - besonders dem *menschenstimmeähnlichen* Klang des *Aulos* angepaßte und eine dem Mythos nach von Athena erfundene - Modellweise, um „das herzerreißende, lauttönende Wehklagen

Diesem preisgekrönten Aulos-Spiel würde man gerne einen ästhetischen und zu Herzen gehenden sinnlich-schönen Reiz zusprechen wollen. Zumindest sollte sich das agonistische Aulosspiel stark unterscheiden haben von den den gymnischen Agonen zugerechneten Wettkämpfen der Herolde und Trompeter.<sup>29</sup>

Immerhin verweisen solche Herold- und Trompeterkonkurrenzen deutlich auf die Funktion des dabei verwendeten Blechblasinstruments (Salpinx) als Signalinstrument, dessen spezifisches Ton- bzw. Kurzmelodie-Signal außermusikalischen, für gewöhnlich vorwiegend *militärischen* Zwecken diene.

Bemerkenswerterweise beschreibt Pindar nach Georgiades in der 12. Pythischen Ode das Spiel der „Viele-Häupter-Weise“ als eine „das Volk zum Wettkampf“ zusammenführende „Mahnerin“.<sup>30</sup> Demzufolge kann man diese antike Weise als *agonale Erkennungs-Weise* oder „akustischen Logos“<sup>31</sup> bezeichnen, dessen Gebrauch nach dem pindarschen Mythos bereits in älterer - zumindest frühklassischer - Zeit anzusetzen wäre. Der oboenartige *Aulos*, „das wichtigste Blasinstrument der Griechen“<sup>32</sup>, ist folglich schon in hochklassischer Zeit als zeremonielles Signalinstrument vorstellbar. Die besagte Weise könnte mithin als eine Art Vorläuferin der modernen olympischen Erkennungsmelodien bzw. olympischen Fanfaren gelten<sup>33</sup>.

---

darzustellen“ und um „als ruhmvolle Mahnerin das Volk zu Wettkämpfen“ zusammenzuführen (GEORGIADES, S. 9f).

<sup>29</sup> Ein solcher Wettkampf war bereits in spätklassischer Zeit bei den Spielen der 96. Olympiade (396 v. Chr.) eingeführt worden (H. BENGTSON, *Die Olympischen Spiele der Antike*, 2. Aufl., Zürich/München 1983, S. 34f). Nach DECKER handelt es sich dabei „nicht etwa um musische Disziplinen, wie sie z. B. in Delphi und in vielen anderen Orten der griechischen Welt Bestandteile von Agonen waren, es ging lediglich darum, für die Ankündigungen und Siegerehrungen denjenigen festzustellen, der die lauteste und gleichzeitig eine wohlklingende Stimme hatte, sowie den besten Trompeter, der diesem assistierte, zu küren“ (W. DECKER, *Sport in der griechischen Antike*, München, S. 46). Vgl. auch: M. I. FINLEY / H. W. PLEKET, *Die Olympischen Spiele der Antike*, Tübingen 1976, S. 93.

<sup>30</sup> GEORGIADES, *Musik und Rhythmus*, S. 9.

<sup>31</sup> KREBS sieht die „Epinikien, die olympischen Siegeslieder und Oden PINDARS, des BAKCHYLIDES VON KEOS und dessen Onkel SIMONIDES“ im Genre der Fanfaren für Olympische Spiele „gewissermaßen als akustische[n] Logos“ (H. D. KREBS, *Zwischenspiele*, Schorndorf 1996, S. 1).

<sup>32</sup> GEORGIADES, *Musik und Rhythmus*, S. 9.

<sup>33</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang die Definition der „Fanfare ([...] wahrscheinlich von arabisch anfār = Trompete)“, worunter „im Französischen jede Art von Blechbläsersignal (z. B.



Abb. 1: Wettstreit des Apollon Kitharodos und des aulosblasenden Marsyas. Musenbasis von Mantinea, praxitelisch, 3. Viertel 4. Jh. v. Chr. (Athen, Nationalmuseum)

Unabhängig davon, ob man der These vom *Aulos* in Verbindung mit der „Viele-Häupter-Weise“ als mythischer antik-agonaler Ur-Erkennungsmelodie und Vorläufer neuzeitlich-olympischer Fanfarenmusik folgen mag, weist der pindarsche Midas-Preis darauf hin, daß die Kunst der *solistischen Interpretation* im Sinne des individuellen Ausdrucks vorgegebener Melodien bzw. melodischer Schemata bereits in hochklassischer Zeit eine große Rolle spielte.

In diesem Zusammenhang beleuchtet Aberts Feststellung, daß im Altertum der „vortragende Künstler dem schaffenden durchaus ebenbürtig“ gewesen und die „heutige scharfe Scheidung zwischen ‚produzierendem‘ und ‚reproduzierendem‘ Künstler [...] ja eigentlich falsch“ sei<sup>34</sup>, die Ausklammerung der reproduzierenden musikalisch-solistischen Kunst aus den letztlich gescheiterten neuzeitlichen

---

auch Jagdsignal)“ verstanden wird, eine Bedeutung, die im Zusammenhang steht mit der „ursprünglichen Funktion der Blechblasinstrumente, die im Mittelalter als Heroldsinstrumente aus dem Orient übernommen wurden und vor allem höfisch-militärischen Zwecken dienten. Entsprechend wurden in Frankreich und Italien seit dem 19. Jh. auch Militär- oder andere Blechblaskapellen F. genannt“ (M. HONEGGER/G. MASSENKEIL (Hrsg.), *Das große Lexikon der Musik*, Freiburg 1992, unter „Fanfare“).

<sup>34</sup> H. ABERT, „Die Stellung der Musik in der antiken Kultur“, in: *Die Antike. Zeitschrift für Kunst und Kultur des klassischen Altertums* 2(1926)1, S. 138f.