

Zwischen Himmel und Erde. Zum Kunstprogramm der Olympiade 1972

Vortrag am 7. 11. 2019 im Haus der Kunst, München

Corinna Thierolf

Die Olympischen Spiele 1972 in München waren ein Großereignis für die Geschichte des Sports, der Politik und Kultur. Als sich der 50. Geburtstag dieses internationalen Sportfests näherte, gingen mir die großen Pläne durch den Kopf, die im Kontext der Vorbereitungen zu den Olympischen Spielen seit den späten 1960er Jahren für den Bereich der Kunst entwickelt worden waren. Als Sammlungsleiterin in der Pinakothek der Moderne habe ich daher geprüft, ob anlässlich des bevorstehenden Jubiläums eine Ausstellung zum geplanten Kunstprogramm der Olympiade 1972 sinnvoll wäre. Das Ergebnis der Untersuchungen mag verblüffen: Die eingereichten Entwürfe hervorragender internationaler Künstler sind nicht verwirklicht worden. Realisiert worden sind hingegen vergleichsweise konventionelle Werke, die kaum zu einer historischen Betrachtung herausfordern. Eine Ausstellung von Modellen nicht-realisierte Kunstwerke hätte das Versäumte lediglich erneut betont. Für das Jubiläum kam ich daher zu dem Ergebnis, die Kräfte auf die Verwirklichung eines damals geplanten Kunstwerks zu lenken,

das zukünftig für die Öffentlichkeit zugänglich sein wird und diese Zeit vergegenwärtigen kann.

Wie kommen Sport und Kunst in Verbindung?

Sport und Kunst kommen nicht ohne weiteres miteinander in Verbindung. Eine weit verbreitete Einschätzung suggeriert entsprechend, dass Sport Menschen aus und in aller Welt verbindet, Kunst hingegen nur eine kleine Elite. Es ist deshalb kaum verwunderlich, dass wohl kaum jemand während der Anfangsplanungen zur Olympiade an die Kunst gedacht oder sie vermisst hat.

Die offiziellen Kräfte waren auf politische Ziele ausgerichtet, nämlich mit diesem ersten Großereignis im Nachkriegsdeutschland der Welt ein optimistisches, heiteres, von Demokratie und Freiheit geprägtes Deutschlandbild zu vermitteln. Die Erinnerung an das „Dritte Reich“, an

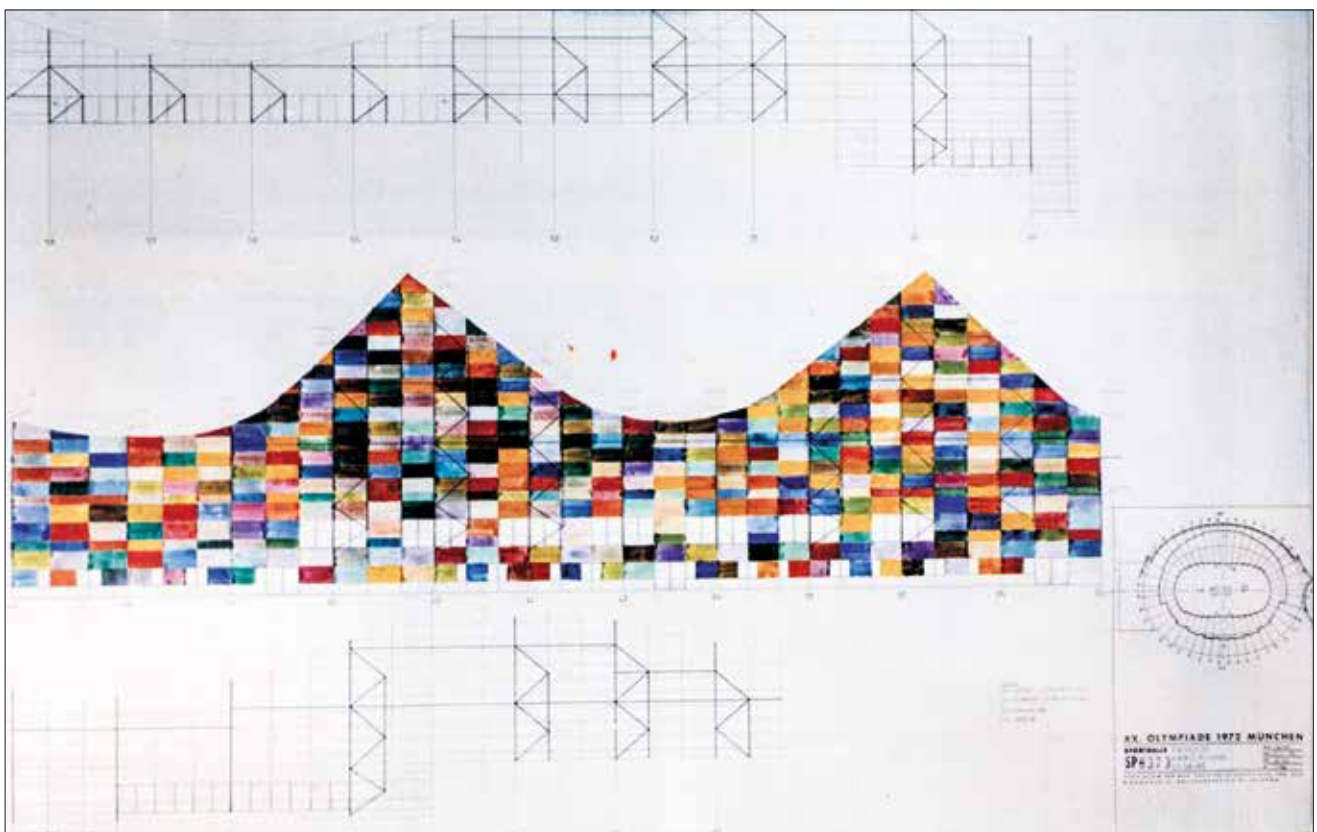


Abb. 1 Blinky Palermo und Gerhard Richter; Vorschlag für die Glasfassade der Sporthalle, 1970, Standort unbekannt, aus: Christine MEHRING, Blinky Palermo. *Abstraction of an Era*, New Haven und London 2008, S. 199

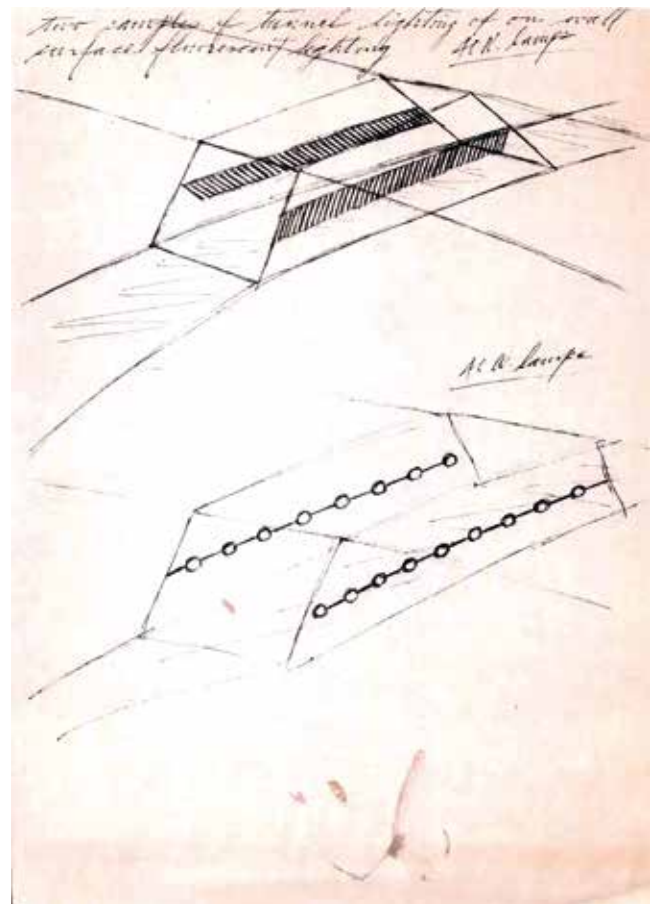
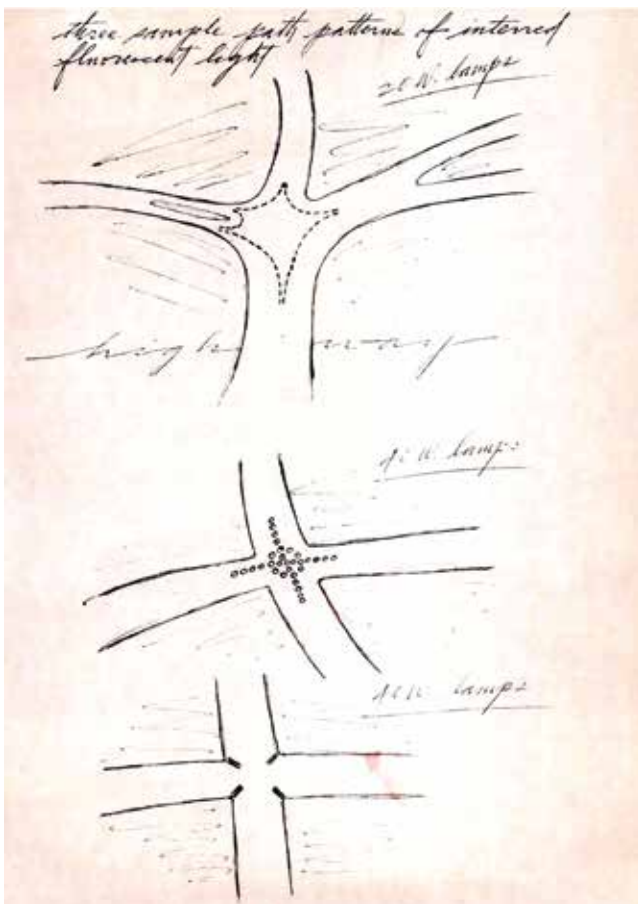
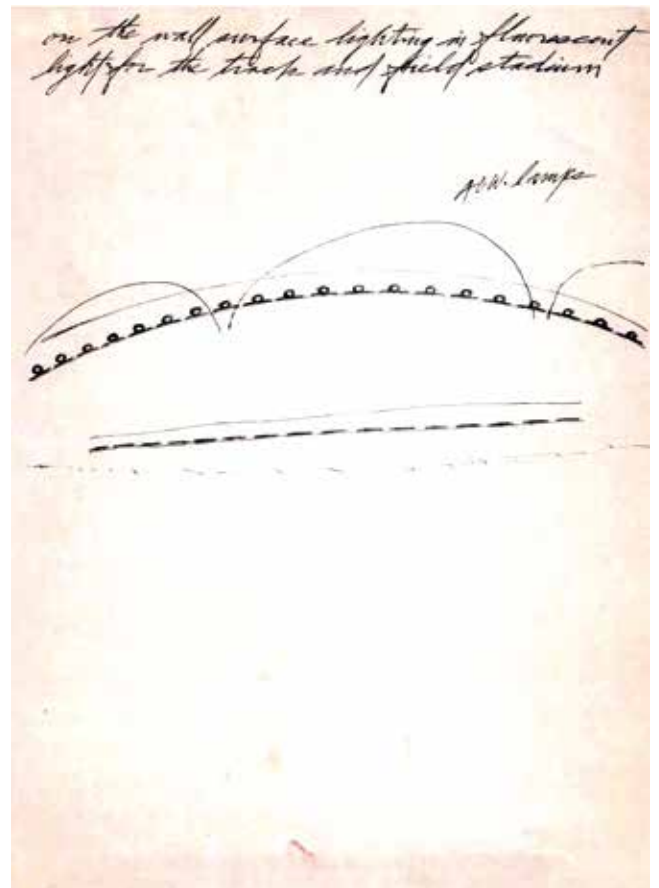
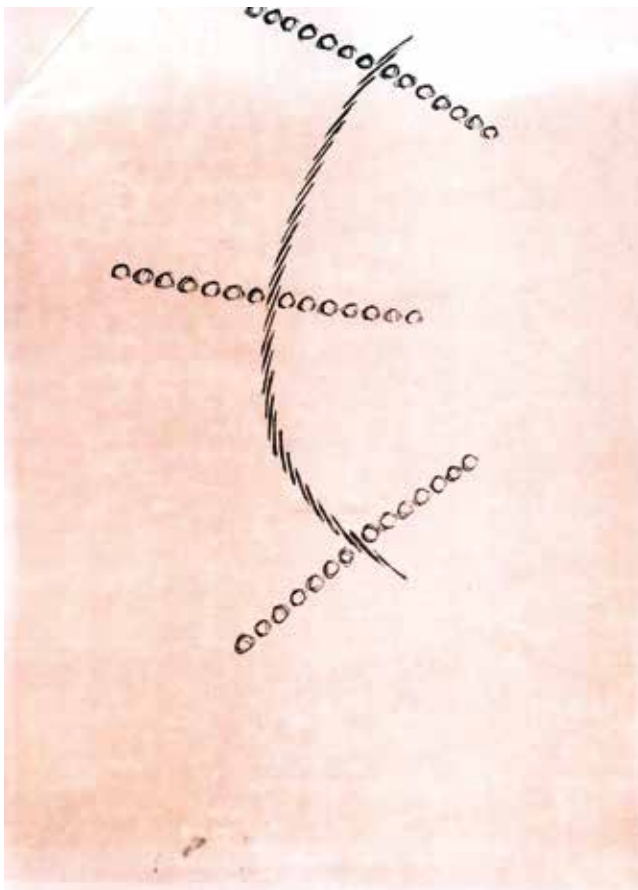


Abb. 2 Dan Flavin, Entwürfe für Lichtinstallationen an den Olympiabauten, den Wegkreuzungen und Autotunnels, 1971/72, Thordis Moeller-Archiv, Millerton, USA, Estate of Dan Flavin

die Olympischen Spiele 1936 in Berlin, an die Kriegs- und Nachkriegszeit sollte kraftvoll überwunden werden. Hierfür sollten Menschen aller Gesellschaftsschichten ins Boot geholt werden, um nationale und gesellschaftliche Egoismen zu überwinden. Spielstraße statt Parade, Vertrauen statt Polizeistaat.

Die Olympiabaugesellschaft konzentrierte sich zur Vermittlung dieser Ideen zunächst vollständig auf die Architektur: Zum Wahrzeichen der Olympischen Spiele 1972 wird das scheinbar schwebende Zeltdach der Architekten Behnisch und Partner, die 1967 den Wettbewerb gewonnen hatten. Es tritt jeder Suggestion eines hierarchischen Oben-Unten in Architektur und Gesellschaft „gelöst“ entgegen.

Das Attentat auf die israelische Mannschaft durch die palästinensische Terror-Organisation „Schwarzer September“ hat am 5. September 1972 diese Bestrebungen im Mark getroffen.¹

Wie kam dennoch die Kunst ins Spiel? Es lag tatsächlich, wie es in einer luziden Berichterstattung heißt, an „diesem leidigen Kunst-am-Bau-Paragrafen“.² Er bedingte, abhängig von der Gesamtsumme von 1,35 Milliarden DM, den vergleichsweise bescheidenen und doch stattlichen Betrag von zunächst € 8 Mio. DM (0,6%), dann auf 5 Mio. DM (0,37%) gekürzten Betrag.³ Wie wurde dieser Betrag eingesetzt? Es zeigte sich, dass es in der Bundesrepublik Deutschland keine Instanz gab, die in Anbetracht einer so wichtigen Aufgabe die Bedeutung von Kunst in der Öffentlichkeit begreiflich machen konnte. Von offizieller Seite konnte daher niemand die Künstler rechtzeitig ins Boot holen und zwischen Architekten und Künstlern vermitteln. Museumsleute, Akademieprofessoren, Ausstellungsleiter und Galeristen wurden im Sommer 1970 um Rat gefragt, doch es kam zu keinem greifbaren Ergebnis!⁴

Die einzige Persönlichkeit, die sich frühzeitig rührte und ein Programm entwickelte, war Heiner Friedrich, wie der FAZ-Journalist und Kunstkritiker Eduard Beaucamp feststellte. Er sei dabei „ganz sicher nicht ohne Ehrgeiz und persönliches Interesse“ gewesen, zudem wurde er „der übelsten Geschäftemacherei verdächtigt und seine amerikanischen Künstler [stießen] auf eine grimmige chauvinistische Reaktion bei ihren deutschen Kollegen [...], denn] für die deutschen Künstler sollte die Olympiade deutsch sein. Dieses traurige Beispiel von Brotneid und Selbsterfleischung hat zur Folge, dass das olympische Kunstprogramm schließlich weitgehend zum internen Problem des deutschen Provinzialismus geworden ist.“⁵ Klare Worte.

Rückblickend erscheint Friedrich in Deutschland als eine der wenigen, wenn nicht die einzige Persönlichkeit, die imstande war, mit den gegebenen großen Herausforderungen umzugehen: Er, damals Mitte 30, hat in seinen Galerien mit Künstlern der Avantgarde zusammengearbeitet. Das Spektrum reichte von Gerhard Richter bis zu Andy Warhol, von Künstlern der gerade entstehenden Minimal Art bis hin zur brandaktuellen Land Art, Künstlern derselben Generation wie Friedrich also. Sie schufen nicht nur bewegliche Gemälde und Skulpturen, die man unproblematisch verkaufen konnte. Vielmehr ging es ihnen um eine kritische Auseinandersetzung und Widerstand gegen die zunehmende Definition von Kunst als Handelsware oder bloß ereignishaftem Vergnügen.⁶

Friedrich ist es jedenfalls, wie erneut bei Beaucamp zu lesen ist, um 1970 gelungen, in sehr kurzer Zeit so prominente Künstler wie (die Deutschen!) Gerhard Richter und Blinky Palermo nach München zu holen. Außerdem befasste sich fast die gesamte amerikanische Prominenz wie Carl Andre, Christo, Dan Flavin, Donald Judd, Walter de Maria, Frank Stella und Andy Warhol mit dem Gelände.⁷ Voraussetzung für jede Prüfung eines eingereichten Kunstwerks war, wie der Präsident und Hauptgeschäftsführer der Olympia-Baugesellschaft, Carl Mertz, formuliert hat, dass „das dominierende architektonische Gesamtkonzept“ nicht gestört werde. Zugelassen werden sollten ausschließlich „integrierte künstlerische Maßnahmen [...] die keinesfalls akzessorischer Art sein dürfen.“⁸

Nicht verwirklichte Kunstwerke

Es können hier nur exemplarisch einige Entwürfe vorgestellt werden, wobei jeweils dargelegt werden soll, warum sie gescheitert sind:

Ein Beispiel war der 1970 von Gerhard Richter und Palermo (Abb. 1) kooperativ erarbeitete Vorschlag für die Glasfassade der Sporthalle.⁹ Das lichtdurchlässige, zwischen Opazität und Transparenz changierende Kunstwerk sollte aus 1350 Glasscheiben gefertigt werden, deren 27 verschiedene Farben nach einem Zufallsprinzip ihre Ordnung hätten finden sollen. Das Ergebnis wäre ein unterhaltsames Ereignis für die Sinne wie auch den Geist gewesen und hätte – mit Richter – zugleich eine Metapher für das Dilemma des Sehens gebildet, das Wahrnehmung erlaubt und zugleich verschließt. Doch genau dieses *bewusste* künstlerische Beharren darauf, dass die Wirklichkeit nicht nur eine heitere Feier von Transparenz sein kann, wurde als Widerstand gegen das Olympiade-Konzept empfunden. Das Prinzip der Offenheit und Durchlässigkeit sollte nicht aufgeben werden.¹⁰

Im Zusammenhang mit der Polarität von Sichtbarkeit und Bedecken ist ein Blick in Gerhard Richters „Atlas“ aufschlussreich, in dem er chronologisch Fotografien, Zeitungsausschnitte und Skizzen sammelte, alles, „was zwischen Kunst und Müll lag, was mir irgendwie wichtig erschien und zu schade war, um es wegzuworfen.“¹¹ In diese Charakterisierung passte für ihn auch die Erinnerung an das „Dritte Reich“, die er dort in direkter Nähe zu Fotos des Münchner Olympiageländes aufbewahrt hatte.¹²

Immer wieder hört und liest man, dass Künstler, wenn sie bis zum Ausschuss vorgedrungen waren, von der Kommission mit einem machtvollen Befremden abgewiesen wurden, als kämen sie von einem anderen Stern. Zeitgenossen berichteten auch, wie erschütternd es war, dass viele Vorschläge gar nicht bis zum entscheidenden Ausschuss vorgedrungen sind,¹³ als handele es sich um überschüssiges Beiwerk.

Dies gilt für die Vorschläge des amerikanischen Lichtkünstlers Dan Flavin, die hier erstmals veröffentlicht werden können (Abb. 2).¹⁴ Während Flavin im Rahmen von detaillierten Vorgesprächen mit großen Produktionsfirmen von Leuchtmitteln, Osram, Siemens und Philips seine in München bald abgelehnten Vorschläge erarbeitete, erfuhr er in den USA mit seiner großen Ausstellung im New Yor-

ker Guggenheim Museum große Anerkennung (Abb. 3). Im Zuge der Olympischen Spiele wollte er im Stadion, bei der Sporthalle, an Wegkreuzungen und Autotunnels im Umfeld des Olympiageländes „statt der monotonen Neonlichtanlagen stimulierende Farblichtkompositionen schaffen.“¹⁵ Zudem sollte die Auswahl der Farben den reibungslosen Fluss der Besucherströme unterstützen. Eine zeitgemäße, bezwingende und naheliegende Idee!¹⁶ Ein weiterer Vorschlag, der nicht durchgeführt wurde, hätte eines der frühesten Werke der Land Art dauerhaft in München verankert. Der Entwurf stammt von dem amerikanischen Künstler Michael Heizer (Abb. 4), der in einem Erdaushub mit Hilfe einer kaum sichtbaren Stütze einen dreihundert Tonnen schweren Monolithen zum Schweben bringen wollte, was einen Kontrast zur schwebenden Dacharchitektur erzeugen sollte.¹⁷ Zur besseren Veranschaulichung zeige ich hier eine vertikale Abwandlung dieser Idee, die Heizer 1998 in New York ausgeführt hat: Sie kann in der Dia Art Foundation besichtigt werden. Das Naturmonument hätte in München zugleich Anreiz zur kritischen Reflexion der artifiziellen Landschaft des Olympiageländes gegeben, denn das Konzept des Werks stellt die Schöpfungskraft der Natur und die Schöpfungskraft des Menschen in ein bewusstseinsförderndes Spannungsfeld.

Der bei weitem bekannteste Verlust für München und für die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts ist die nicht ausgeführte Erdsulptur im Olympiabergr (Abb. 5) des Amerikaners Walter de Maria, dem das 20. Jahrhundert mehrere epochale Werke, darunter das 1977 fertiggestellte *Lightning Field* in Neu Mexiko zu verdanken hat. Für München wollte er ein 120 m tiefes und rundes Loch mit einem Durchmesser von 3 m verwirklichen. Diese Bohrung sollte auf Bodenniveau von einer runden, 30 cm hohen und 8 m breiten Bronzeplatte abgedeckt werden. Ein wichtiger Teil der Skulptur wäre also – was für eine innovative Denkmalsdefinition! – unsichtbar gewesen.

Der Olympiabergr ist kein gewachsener Berg. Vielmehr wurde an dieser Stelle nach dem Zweiten Weltkrieg der Kriegsschutt gesammelt und die so entstandene Anhöhe anschließend durch Bewuchs „renaturiert“. Walter de Marias Planung sah eine 60 m tiefe vertikale Bohrung durch den künstlichen Berg und weitere 60 m durch das gewachsene Erdreich vor. Der auf der Bronzeplatte stehende Betrachter, so die Idee, würde sich unweigerlich bewusst machen, welche Erd- und Zivilisationsgeschichten sich unter ihm auftun und sich fragen, in welcher Beziehung er dazu steht. Der unsichtbare Teil der Skulptur wird zur Metapher für eine zurückliegende Zeit und wirkt dem Vergessen entgegen. Wie treffend ist es daher, dass Laszlo Glozer in einem Artikel der Süddeutschen Zeitung Walter de Marias *Olympic Mountain* in eine denkbar noble Ahnenreihe gestellt und damit die globale Bedeutung des Werks unterstrichen hat (vgl. Abb. 5).¹⁸

Das Werk wäre eines der hervorragendsten Denkbilder der Natur- und Zivilisationsgeschichte unserer Welt geworden – ein Weltkulturerbe, Geschenk an die Menschen. Die Durchführung wurde trotz der engagierten Fürsprache von Günter Behnisch sowie renommierter Museumsvertreter und Kunstkenner aus Europa und den USA abgelehnt. Heiner Friedrich verließ am selben Tag das Land, um sich dauerhaft



Abb. 3 Dan Flavin, *untitled (to Ward Jackson, an old friend and colleague who, when, during Fall 1957, I finally returned to New York from Washington and joined him to work together in this museum, kindly communicated)*, Installationsansicht im Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1971, Foto: New York, Guggenheim Museum; Dia Art Foundation

in den USA niederzulassen, „weil es für mich in Deutschland nichts mehr zu tun gab“.¹⁹ Es war, nach der Ablehnung der berühmten Sammlung Ströher, die München mit einem Schlag zu dem internationalen Museumszentrum zeitgenössischer Kunst gemacht hätte, die zweite kapitale Niederlage, die er und seine Mitstreiter in München hinnehmen mussten.²⁰ Die höhnende Lokalpresse übertönte alle Bemühungen.

Der summarische Rückblick auf die nicht-realisierten Werke zeigt, dass sich die erwähnten Künstler nachdrücklich mit Zeit, Erinnerung und Bewusstsein beschäftigt haben, damit, wie unsere Gegenwart mit der Vergangenheit verquickt ist. Wie Walter de Maria haben dabei auch andere Künstler unweigerlich ihre Finger in die Wunden der renaturierten Landschaft gelegt. Doch für diese unverzichtbare Haltung war in der dezidiert optimistischen und zukunfts-gewandten Vision der Olympiade 1972 kein Platz.²¹ Die öffentliche Diskussion wurde durch die Ablehnungen abrupt beendet.

Ausgeführte Arbeiten

Während die bisher vorgestellten und weitere Entwürfe²² gerade auch außerhalb von Deutschland untersucht und als Konzepte der obersten Liga bewertet werden,²³ fallen die tatsächlich ausgeführten Entwürfe weniger in die Kategorie dauerhafter Kunstwerke, als in jene der vergänglichen Erlebniskultur. Diese bewusst auf Vergnügen und Vergessen ausgerichteten und in diesem Sinne unpolitischen Ereignisse vermochten – wie schon panem et circenses, Brot und Spiele in der Antike – den angestrebten heiteren Charakter der

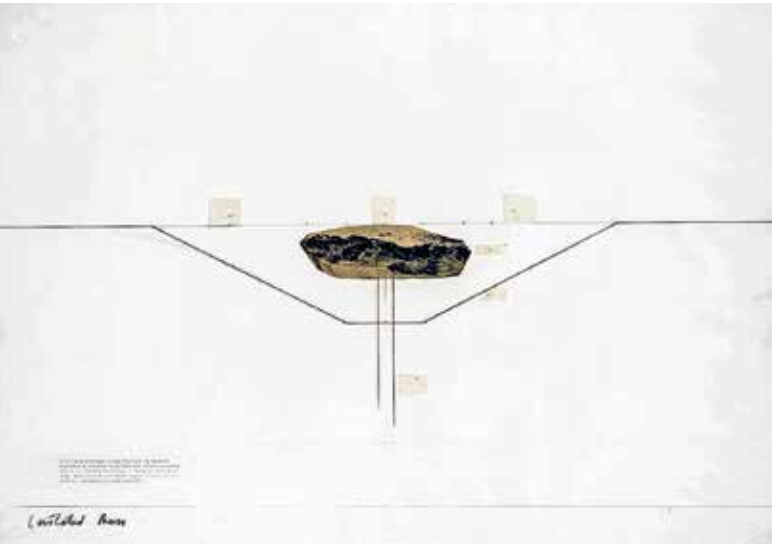


Abb. 4 Michael Heizer, Detail aus Diptych *levitated mass* (Olympia), 1969, Photo, Graphit und Kugelschreiber auf Papier, 75 x 102 cm, Foto: Walter Bayer



Abb. 6 Heinz Mack, *Wasserwolke*, 1972, Olympiapark, München, Foto: Robert Häusser; Mannheim



Abb. 5 Laszlo Glozer: *Die Erdsulptur. Materialien zu einem olympischen Projekt*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 6./7. 11. 1971 [Nr. 266]

Olympischen Spiele unmittelbar zu vergegenwärtigen: Dies trifft für die *Wasserwolke* (Abb. 6) von Heinz Mack zu, die in ihrer Leichtigkeit die angestrebte Außenwirkung der Olympiade treffend unterstrich, und dabei eine Weiterführung höfischer Brunnenanlagen ist. Das Werk ist seit langem außer Betrieb. Auf visuelle Sinnesreizung waren auch (Abb. 7) die monumentalen Hohlspiegelstelen von Adolf Luther im Eingang zur Sporthalle ausgerichtet. Das Werk ist zerstört. Otto Piene schließlich hat zur Abschlussveranstaltung der Olympiade (Abb. 8) eine monumentale Himmels-skulptur aus fast 500 m langen Polyäthylenschläuchen entwickelt, die als Regenbogen über dem Stadion aufstieg. Für die nach dem Attentat unter Schock stehenden Teilnehmer und Besucher der Olympischen Spiele war dies ein bewegendes, hoffnungsvolles und völkerverbindendes Zeichen.²⁴

Was ist noch erhalten?

Dieser Regenbogen soll uns heute auch darüber wegtrösten, dass von den auf dem Gelände verwirklichten Kunstprojekten nichts mehr oder nur Reste vorhanden sind. Die *Schuttblume* von Rudolf Belling (Abb. 9) auf dem Olympiaberg, die in diesem Zusammenhang gelegentlich als Kunst am Bau-Alibi genannt wird, ist laut Gedenktafel eine Stiftung des Deutschen Gewerkschaftsbundes.

Erinnert man sich an die Chancen, die sich mit der Olympiade auch für die Kunst aufgetan hatten und vergegenwärtigt sich zugleich, was tatsächlich realisiert wurde oder noch erhalten ist, so ist die Bilanz kümmerlich. Es verwundert daher nicht, dass der Wunsch nach einem nachhaltigen und dauerhaften Werk immer wieder aufkommt – es ist wie eine Wunde, die immer wieder aufreißt. Vor diesem Hintergrund sind die bis heute nicht abreißen den Bemühungen zu sehen, Walter de Marias *Olympic Mountain* doch noch zu verwirklichen. 2006/7 etwa forderte Herzog Franz von Bayern „Bohrt ein Loch in den Berg“, um damit dem zunehmenden Verlust

des historischen Bewusstseins für diesen spezifischen Ort entgegenzuwirken.²⁵ Doch für diese und noch jüngere Initiativen (Aktion Welterbe Olympiapark) gilt, dass sie vom Künstler nicht mehr ausgeführt werden können. Walter de Maria ist 2013 verstorben.²⁶

Was kann man heute tun?

Ich möchte erneut auf den bereits vorgestellten Olympiade-Entwurf des heute 75-jährigen Michael Heizer hinweisen und die Aufmerksamkeit zugleich auf ein weiteres Werk lenken, das von ihm im selben Jahr konzipiert und in München sogar schon einmal verwirklicht worden ist (Abb. 10). Als *Munich Depression* ging es in die Geschichte ein, wobei „Depression“ hier als englisches Wort für Vertiefung oder Mulde zu lesen ist. Es ist eines der frühesten Werke von Michael Heizer, weltweit eines der frühesten Werke der Land Art, das durch einen glücklichen Zufall in München ausgeführt worden ist, und eines der wenigen im städtischen Raum. Heizer konnte das Werk 1969 dank der Galerie Friedrich und mit Unterstützung des Architekten Christoph Sattler auf dem Gelände in Neu-Perlach realisieren, das kurz darauf mit Sozialbausiedlungen überbaut wurde. Es ist ein 30 m breiter, 4 m tiefer Erdkrater. Wer ihn betritt, kann sich in einem 360 Grad-Radius ganz auf die Erde und den Himmel, auf das Elementare, konzentrieren. Die *Munich Depression* ist ein Werk, das dem Kosmos und seiner Wahrnehmung gewidmet ist. Es ist universell und für Menschen aller Kulturen gültig. Verankert man nun dieses Erd-Werk permanent in München, wird es aufgrund der fortschreitenden Verstädterung zusätzlich an Bedeutung gewinnen.

Ich möchte erwähnen, dass sich Heizer seit 1972, also in jenem Zeitraum von 50 Jahren, auf den auch wir jetzt kritisch zurückblicken, nahezu ausschließlich der Verwirklichung eines einzigen Kunstwerks gewidmet hat. Es ist das wohl größte Monument, das je von einem Menschen konzipiert und in weiten Bereichen hergestellt wurde: die *City* in der Wüste Nevadas. Innerhalb der weiten, nur schwach besiedelten Landschaft des amerikanischen Westens, die man in den 1950er Jahren nur für Atombombenversuche brauchbar hielt, wirkt dieses Mega-Werk wie ein erschütternder Nukleus der Zivilisation. Das von Heizer gestaltete Gelände mit den dort von ihm errichteten Bauten weckt Erinnerungen an Grundformen der Architektur der Weltgeschichte, von einfachen Erdlöchern oder „Depressions“ über die grandiosen Pyramiden bis hin zur komplexen städtebaulichen Geometrie unserer Großstädte. Bei Heizer haben die Bauten

Abb. 7 Adolf Luther, Sphärisches Objekt „Olympia“, 1972, Olympiahalle, München, aus: Dieter HONISCH/Robert HÄUSSER, *Kunst Landschaft Architektur – Architekturbezogene Kunst in der BRD*, Neuenahr-Ahrweiler 1983, S. 117

Abb. 8 Otto Piene, *Olympia-Regenbogen*, 1972, im Rahmen der Abschlussfeier der Olympischen Spiele 1972 in München

Abb. 9 Rudolf Belling, *Schuttblume*, 1972, Bronze





Abb. 10 Michael Heizer, *Munich Depression*, 1969

allerdings kein Inneres. Sie dienen keinem praktischen oder kultischen Gebrauch. Die *City* ist vielmehr ein reines Denkbild des Menschenmöglichen. Sie kann zu Fuß, in langen, immer wieder die volle Rotation der Augen und des Körpers fordernden Spaziergängen erschlossen werden.

In etwa drei Jahren wird die *City* für die Öffentlichkeit zugänglich werden. In der *Munich Depression* liegt ein wichtiger Ursprung für diese maßstabsetzende Definition des Bewegungs- und Denkraums in der Kunst. Unsere Zeit verlangt mehr denn je diese Umsichtigkeit sowie das Bewusstsein für Erde und Himmel, die uns auf diesem Planeten miteinander verbinden.

Was können wir tun? Lassen Sie uns die *Munich Depression* in Zusammenarbeit mit dem Künstler dauerhaft an einem Standort der Stadt verwirklichen, deren Name bereits in ihrem Titel steht.

Literatur

Eduard BEAUCAMP, *Olympische Misere*, in: *Kunstjahrbuch* 2 (1972), S. 77–80.
 Helmut FRIEDEL (Hrsg.), *Gerhard Richter. Atlas*, Köln 2011.
 Heiner FRIEDRICH/Corinna THIEROLF (Hrsg.), *Ich will nichts über mich sagen. Es geht um die Kunst. Heiner Friedrich im Gespräch mit Corinna Thierolf*, München 2018.

Laszlo GLOZER, „Große“ und „tiefe“ Kunst für die Olympiade, in: *Süddeutsche Zeitung*, 16. 08. 1971 [Nr. 195], S. 14.
 Laszlo Glozer, *Die Erdsulptur. Materialien zu einem olympischen Projekt*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 6./7. 11. 1971 [Nr. 266].

Werner JEHL, *Kunst an der Olympiade?*, in: *Kunstnachrichten* 9. Jg. [Heft 1] (September 1972), o. Pag.

Christine MEHRING, *Blinky Palermo. Abstraction of an Era*, New Haven und London 2008.

Carl MERTZ, *Kunst am Olympia-Bau*, in: *Olympia in München [Offizielles Sonderheft der Olympiastadt München]* (1972), S. 81–89.

Gerhard RICHTER, *Interview mit Dieter Schwarz 1999*, in: Dietmar ELGER/Hans Ulrich OBRIST (Hrsg.), *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*, Köln 2008, S. 343–354.

Kay SCHILLER/Christopher YOUNG (Hrsg.), *München 1972. Olympische Spiele im Zeichen des modernen Deutschlands*, Göttingen 2012.

SKULPTURENMUSEUM *Glaskasten Marl* (Hrsg.), *Die Spielstraße München 1972. Kunst als Kommentar zu den Olympischen Spielen*, Münster 2020.

S.K.H. Herzog Franz VON BAYERN im Interview mit der *AZ*: Herzog Franz appelliert an die Münchner, in: *Abendzeitung*, 16. 03. 2007, S. 3.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Gerhard Richter, Köln; VG Bild-Kunst, Bonn 2020
 Abb. 2 Thordis Moeller-Archiv, Millerton, USA, Estate of Dan Flavin/VG Bild-Kunst, Bonn 2020
 Abb. 3 New York, Guggenheim Museum; Dia Art Foundation, Estate of Dan Flavin/VG Bild-Kunst, Bonn 2020

Abb. 4 Michael Heizer
 Abb. 5 Aus: Süddeutsche Zeitung, 6./7. 11. 1971 [Nr. 266]
 Abb. 6, 7 und 9 VG Bild-Kunst, Bonn 2020
 Abb. 8 Karl & Faber Kunstauktionen
 Abb. 10 Michael Heizer, courtesy of the artist and Gagosian Gallery

- ¹ Hierdurch wurde die Epoche der Nachkriegszeit in Deutschland verlängert – bis zum Fall der Mauer 1989 oder sogar bis zum nächsten sportlichen Großereignis, der Fußballweltmeisterschaft 2006 erneut in München, wo Deutschland tatsächlich so positiv, wie schon 1972 angestrebt, nach außen auftreten konnte.
- ² BEAUCAMP 1972, S. 77. Vgl. auch: die Äußerung von Heiner Friedrich zu Kunst am Bau: „Im Bemühen um dauerhafte öffentliche Kunstsetzungen hat sich das Olympiade Projekt [...] ergeben. In Deutschland gab es ja nur eine Form der öffentlichen Vermittlung von Gegenwartskunst: ‚Kunst am Bau‘. Wenn also irgendwo ein öffentlicher Bau entstand, wurden ein bis zwei Prozent der Baukosten für Kunst eingesetzt. Das war für gewöhnlich nichts als ein kleiner Kratzer an der Wand, wenn ein Gebäude gebaut wurde. Mit der Olympiade 1972 verhielt es sich anders. Das Bauvolumen war so groß [...], dass für Kunst am Bau acht Millionen zur Verfügung standen, so dass eine Basis dafür bestand, Kunstwerke nicht nur irgendwo auszustellen, sondern sie auf Dauer einzurichten. Das war natürlich der Hauptgrund unserer intensiven Arbeit an diesem Projekt von 1969 bis 1971.“ FRIEDRICH/THIEROLF 2018, S. 36 f.
- ³ MERTZ 1972, S. 86. Werner Jehle spricht von einem Budget in Höhe von 21 Mio. DM für Kunst bei Gesamtkosten von 500 Mio., was 4% der Baukosten entspricht. JEHLE 1972, o. Pag.
- ⁴ BEAUCAMP 1972, S. 77.
- ⁵ Ebd., S. 78.
- ⁶ Heiner Friedrich hat bereits in den 1970er Jahren seine Galerien in Deutschland und den USA aufgegeben (1979 letzte Galerie) und sich seither in beiden Ländern öffentlichen Kunststiftungen verschrieben.
- ⁷ BEAUCAMP 1972, S. 78; Es liegt bislang keine Publikation vor, in der die konkreten Entwürfe und Verhandlungsergebnisse übergreifend dokumentiert sind.
- ⁸ MERTZ 1972, S. 81.
- ⁹ Vorausgegangen war für die 100 m lange, mit grauen Eternitplatten bedeckte Rückwand der Schwimmhalle ein Entwurf Andy Warhols. Vgl. dazu Anm. 22.
- ¹⁰ Vgl. hierzu die Forschungen von Christine Mehring, Kunstgeschichtsprofessorin in Chicago und Leiterin des dortigen Instituts, insbesondere ihre aufschlussreichen Überlegungen zur „heiteren“ Wirkung der Glasfassade im Zusammenhang mit der Vermittlung der „heiteren Spiele“ im Farbfernsehen: MEHRING 2008, v. a. S. 196–200.
- ¹¹ RICHTER 1999, S. 344.
- ¹² FRIEDEL 2011, S. 131–132, S. 134.
- ¹³ BEAUCAMP 1972, S. 78.
- ¹⁴ Gemäß einer persönlichen, schriftlichen Mitteilung von Thordis Moeller vom 15. Oktober 2019 befinden sich die originalen Entwürfe von Dan Flavin sowie eine ausführliche Beschreibung seiner Pläne in ihrem Archiv in Millerton, USA.
- ¹⁵ BEAUCAMP 1972, S. 78.
- ¹⁶ Ebd.
- ¹⁷ Ebd.
- ¹⁸ Laszlo Glozer, Erdsulptur, 1971.
- ¹⁹ Heiner FRIEDRICH, in: FRIEDRICH/THIEROLF 2018, S. 38.
- ²⁰ Gemäß Heiner Friedrichs persönlicher Schilderung der Ereignisse um die Sammlung Ströher in: Ebd., S. 26–30.
- ²¹ Vgl. BEAUCAMP 1972, S. 77.
- ²² Einer genaueren Untersuchung bedürfen etwa noch die Entwürfe von Carl Andre. Gleiches gilt für den Plan von Andy Warhol, der die 100 m lange, mit grauen Eternitplatten bedeckte Rückwand der Schwimmhalle mit einem der Sunkist-Marke entlehnten Orangenmotiv bedecken wollte. Die Entwürfe hierzu seien jedoch, so BEAUCAMP 1972, S. 78, nicht rechtzeitig eingereicht worden. Auch: Von einem weiteren Vorschlag Gerhard Richters wurde erst kürzlich von der aus Deutschland stammenden Kunsthistorikerin Christine Mehring das Modell wiedergefunden. Es wird seither im Lenbachhaus in München aufbewahrt. Auf der erwähnten Schwimmhallen-Rückwand wollte Richter mit Hilfe eines von hinten beleuchteten Dias eine Illusionslandschaft vorblenden. Die Gründe für die Ablehnung waren bisher nicht zu eruieren. Ergänzend weise ich auf einen ebenfalls nicht verwirklichten und nicht auf Heiner Friedrich zurückgehenden Vorschlag von Mathias Goeritz hin. Er wurde zeitgleich mit dem Zeitungsartikel zu Walter de Maria in der Süddeutschen Zeitung vom 16. August 1971 diskutiert, als ginge es um ein Kopf an Kopf-Rennen. In diesem Vorschlag variiert Goeritz (mit Dietrich Clarenbach und Jürgen Claus) eine Idee, die er schon in einer Satellitenstadt in Mexico City umgesetzt hat. In München sollten nun in Analogie zu den fünf Olympischen Ringen an den fünf Einfallstraßen

Münchens je fünf bis zu 45 m hohe Betontürme errichtet werden. Ziel war die Schaffung von städtebaulichen Orientierungspunkten, die in München allerdings nicht in unerschlossenes Land gebaut, sondern mit einer historischen Silhouette verbunden werden sollten, vgl. MERTZ 1972, S. 81.

²³ Christine Mehring befasst sich mit dem Kunstprogramm, der Historiker und Architekturkritiker Jean Keller mit der Architektur des Olympiageländes. Vgl. außerdem u. a.: SCHILLER/YOUNG 2012.

²⁴ Zu den ausgeführten Projekten zählt die auf den Architekten und Stadtplaner Werner Ruhnau zurückgehende Erfindung der „Spielstraße“, deren Programm jedoch nach dem tragischen Attentat auf die israelische Mannschaft eingestellt worden ist. Eigentlich war es keine Straße, sondern eine lose Folge von temporären Plattformen, in der in offener Form die Aktionen von Schauspielern, Künstlern oder Musikern dargeboten wurden. Alle Mitglieder der Gesellschaft sollten hier frei den homo ludens in sich entfalten und – „gelöst“ wie das scheinbar schwebende Zelt-dach – dem hierarchischen Oben-Unten entgegenwirken (Mitwirkende waren unter anderem Ben Vautier, Timm Ulrich, Vertreter der Theater- und Filmbranche). Vom 23. August bis 1. November 2020 fand im Übrigen im Skulpturenmuseum Glaskasten Marl die Ausstellung „Die Spielstraße München 1972. Kunst als Kommentar zu den olympischen Spielen“ statt. Sie basiert auf bisher unveröffentlichten Entwürfen und Materialien aus dem Archiv Ruhnau. Vgl. dazu den Ausstellungskatalog (SKULPTURENMUSEUM 2020) sowie Alexander Menden, Marathon im

Hamsterrad. Eine Schau im Museum Glaskasten in Marl über das Kunstprogramm der Münchner Olympiade, in: Süddeutsche Zeitung Nr. 214, 16. September 2020, S. 11. Alle realisierten Werke müssen als offizieller Ausdruck der Olympia-Gesellschaft zur Verbindung von Kunst und Sport gelesen werden. Bemerkenswerterweise konzentrierten sich fast alle Kräfte auf das Temporäre und kaum etwas, das mit den Kunst-am-Bau-Geldern finanziert worden ist, hat noch heute Bestand. Außerdem: Auf Breitenwirkung ausgerichtet, war auch die Graphikmappe „Edition Olympia“. Es war weniger ein Kunstwerk, für dessen Errichtung man einen Etat benötigte, als ein Wirtschafts- und Werbeinstrument: Schon 1971 wurde mit den Druckgraphiken beliebter zeitgenössischer Künstler wie Hundertwasser, Wesselmann, Hockney, Vasarely oder Antes ein Gewinn von über einer Million Mark eingespielt. Auf der offiziellen Liste vom November 1971 waren „kleinbürgerliche Liebhabereien [...] wie Wandteppiche, „Plexiglasblumen“, [...] ein Glockenspiel und die unvermeidliche Kopie von Myrons Diskuswerfer“ verzeichnet. Gleichwohl wird die Edition Olympia genau wie die Spielstraße immer wieder unter den offiziellen Kunstprojekten der Olympiade aufgeführt.

²⁵ Interview VON BAYERN 2007.

²⁶ Die Walter de Maria Archives in New Jersey und die New Yorker Galerie Gagosian, die den Nachlass des Künstlers vertritt, äußerten am 30. Oktober 2020 in einem offiziellen Schreiben an verschiedene Vertreter der Münchner Kunstwelt die Auffassung, dass eine posthume Ausführung nicht zu authentifizieren sei.