

**Welche Moderne? Zeitgenossenschaft und Teilhabe lokal und global.
Zur Münchner Olympia-Ausstellung *Weltkulturen und moderne Kunst* 1972**

Im März 1972 berichtete die Journalistin Charlotte Nennecke in der *Süddeutschen Zeitung* von einem Richtfest, mit dem eine Umbaumaßnahme am Münchner Haus der Kunst gefeiert wurde: Der architektonische Eingriff, so Nennecke, wirke als «Antikörper zum Haus der Kunst», als «etwas Improvisiertes und Liebenswertes», als Gegensatz zum «Überdimensionalen» des historischen Gebäudes.¹ Anlass für diesen heute weitgehend vergessenen, weil ephemeren Umbau war die vom Kunsthistoriker Siegfried Wichmann konzipierte Ausstellung *Weltkulturen und moderne Kunst*. Die Schau, die in ihrem Untertitel *die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-Amerika* versprach, war eines der bedeutendsten Elemente im offiziellen Rahmenprogramm der Olympischen Sommerspiele von 1972.² Sie fand von Mitte Juni bis Ende September im Haus der Kunst an der Prinzregentenstraße statt – also in jenem Gebäude, das 1937 nach Entwürfen von Paul Ludwig Troost als Haus der Deutschen Kunst eröffnet worden war.

Die etwa 2400 Exponate³ umfassende Olympia-Ausstellung kann als Vorläufer für andere, kulturvergleichende Schauen gelten, darunter etwa die viel zitierte – und viel kritisierte – Ausstellung *Primitivism in 20th Century Art. Affinities of the Tribal and the Modern*, die das Museum of Modern Art in New York 1984 zeigte.⁴ Somit gehört die Olympia-Ausstellung einerseits zur lokalen Münchner Museums-geschichte der Nachkriegszeit – zugleich ist sie integraler Teil einer transkulturell ausgerichteten Kunst- und Ausstellungsgeschichte des geopolitischen Westens.

Weltkulturen und moderne Kunst wurde bereits 1968 vom Olympischen Komitee in Auftrag gegeben. Sie spiegelt die besondere und spannungsgeladene historische Konstellation wieder, die Olympia 1972 grundsätzlich prägte: In bewusster kritischer Abgrenzung zu den nationalsozialistisch instrumentalisierten Berliner Spielen von 1936 sollte es nun darum gehen, ein neues, demokratisches, modernes und vor allem weltoffen vielfältiges Deutschland zu präsentieren. Dass sich hinter der idealistischen Botschaft der Olympischen Spiele eine Reihe konkreter historischer und zeitgeschichtlicher Problemkomplexe, Differenzen und Konflikte verbargen, ist spätestens in der Rückschau offensichtlich, da das Olympia-Attentat der Terrorgruppe «Schwarzer September» bis heute die Erinnerung an München 1972 prägt. Diese besonders tragische Wendung der Ereignisse steht vor dem Hintergrund einer von Anfang an hochgradig politisch aufgeladenen Situation. Diese war besonders augenfällig von der Systemkonkurrenz zwischen dem geopolitischen Westen und den Blockstaaten geprägt – was letztlich auch eine umfassende weltpolitische Konstellation bezeichnete, in der Faktoren wie Dekolonialisierung, Demokratisierung und internationale Diplomatie eine wesentliche Rolle spielten.⁵

Eine Ausstellung, die im Rahmen dieses globalen Ereignisses Kunstwerke aus aller Welt unter dem Begriff der «Begegnung» zusammenführte, scheint daher per

se prädestiniert als Fallbeispiel für eine historische Perspektive transkultureller Partizipation – und ihrer Grenzen – während der langen Nachkriegszeit. Der Schauplatz des ehemaligen Haus der Deutschen Kunst ruft darüber hinaus dazu auf, über eine Verbindung dieser Globalgeschichte mit lokaler und nationaler Geschichte nachzudenken. Wie sich zeigen wird, stehen Ideengeschichte und ganz konkrete Faktoren räumlicher Verortung dabei in enger Wechselwirkung.

Auf dieser Grundlage soll nun in einigen Schlaglichtern aufgezeigt werden, wie sich die Ausstellung *Weltkulturen und moderne Kunst* zur Debatte über die Stellung der Moderne im München und Deutschland der Nachkriegszeit verhielt. Im Zusammenhang und bisweilen auch im Konflikt globaler und lokaler Interessen kommen Paradigmen der Partizipation dabei auf unterschiedlichen Ebenen zum Tragen.

Schauplatz, Raum und Partizipation

Zunächst fügt sich die Olympia-Ausstellung in eine Reihe von Veranstaltungen mit demokratischer Botschaft, die seit Kriegsende – und nach der Umbenennung in Haus der Kunst – im selben Gebäude stattgefunden hatten.⁶ Inhalt und Kontext der *Weltkulturen* hoben diesen Diskurs jedoch auf eine wesentlich globalere, international sichtbarere Ebene. Damit verbunden war das deutliche Signal eines Eingriffs in das Erscheinungsbild des Hauses. Der anlässlich der Ausstellung durchgeführte Um- und Anbau nach Entwürfen des Münchner Architekten Paolo Nestler bedeutete – wenn auch temporär – eine wesentliche Veränderung im architektonischen Erscheinungsbild des Hauses.

Bislang wurde die Ausstellung nicht umfassend historisch rekonstruiert. In den Überblickswerken zu den Münchner Olympischen Spielen nimmt sie höchstens marginalen Raum ein. Zwar gehört sie etwa für Kay Schiller und Christopher Young durchaus zu jenen Faktoren, mittels derer die Spiele zur Modernisierung Deutschlands in der Nachkriegszeit beitrugen.⁷ Insgesamt jedoch erhielt die Schau weitaus weniger kunsthistorische Aufmerksamkeit als etwa die umfassende olympische Corporate Identity, die von Otl Aicher entworfen wurde.⁸ Dies dürfte nicht zuletzt damit zusammenhängen, dass die Ausstellung punktuell und zeitlich begrenzt stattfand, während die Farb- und Designkonzepte für Sportstätten und öffentliche Verkehrsmittel langfristig – teils bis heute – regelrecht in den öffentlichen Raum der Stadt eingeschrieben blieben. Zudem stellt sich die Quellenlage zur Ausstellung unübersichtlich dar: Sowohl der Architekt Paolo Nestler als auch der wissenschaftliche Leiter Siegfried Wichmann sind vor wenigen Jahren verstorben, in beiden Fällen ist bisher kein kohärenter zusammenhängender Nachlass zugänglich. Einzelne relevante Archivalien finden sich verstreut über verschiedene Archive und Institutionen, reproduzierbare Bildquellen stehen nur begrenzt zur Verfügung.⁹ Teilweise wett gemacht wird dies durch eine Reihe im Zusammenhang mit der Ausstellung publizierter Textquellen.¹⁰ Die im Zuge der Recherche zu diesem Aufsatz gesichteten Materialien ergeben daher insgesamt ein aussagekräftiges Näherungsbild, weisen aber auch auf das Desiderat eines vertieften Forschungsprojekts hin.

Ebenso wie die gesamten Olympischen Spiele war auch die begleitende Ausstellung geradezu prototypisch in die Rahmenbedingungen der Nachkriegszeit eingebettet. Sie ist damit Instrument und Symptom einer bestimmten politischen und historischen Konstellation. Andrew S. Weiner hat gezeigt, wie sich in Westdeutschland während der Zeit des so genannten Wirtschaftswunders eine Kunstpolitik wiederkehrender Ausstellungs-

ereignisse entwickelte, die den Aufbruch in die künstlerische Moderne mit einem klaren Bekenntnis zur Westbindung verknüpfte. Als Paradebeispiel führt er die *documenta* an, die seit Mitte der 1950er Jahre kontinuierlich die deutsche Teilhabe an einer liberal-demokratischen Kunstwelt betrieb und belegte – mithin war sie ein integrales Element im Narrativ nationaler Partizipation in einer Weltordnung nach dem Ende des Faschismus.¹¹

Dass die Bedeutung und politische Konnotation abstrakter Kunst in diesem politischen Klima auch den Blick auf die Darstellungskonventionen außereuropäischer Kulturen wesentlich mitbestimmte, wäre im Zusammenhang mit *Weltkulturen und moderne Kunst* ein eigenes lohnendes Thema.¹² Im vorliegenden Kontext jedoch interessiert zunächst ein anderer Aspekt, den auch Weiner für die *documenta* herausstellt: Die räumliche Inszenierung moderner, in Form und Botschaft affirmativ demokratischer Kunst in den Ruinen der kriegszerstörten Orangerie des Kasseler Schlosses wird zum Substrat für eine politische Botschaft:

This scenographic feat formed part of a comprehensive strategy through which the first two *documenta* exhibitions mobilized various forms of historic memory in the service of a hegemonic cultural politics that sought to facilitate the realignment of the Federal Republic of Germany (FRG) as a member of the North Atlantic Treaty Organization (NATO).¹³ Auf diese Weise wurde das Format der Kunstausstellung also Teil einer politischen Identitätsverhandlung, die in den Kriegsrüinen wurzelte, auf die große Zeit der deutschen Aufklärung zurückblickte, und die zugleich teleologisch in die Nachkriegsmoderne hineinführte. Weiners Einschätzung folgt damit den grundlegenden Arbeiten Walter Grasskamps zur *documenta*.¹⁴ Grasskamp setzte jüngst die Frühgeschichte der *documenta* bereits ins Verhältnis zur politischen Geschichte des Haus der Kunst. Er wies dabei insbesondere auf die Auswahl von Fotografien hin, die 1955 den Auftakt zur *documenta* bildeten und die «[...]Bildwerke aus allen Zeiten und von nahezu allen Kontinenten präsentierten, welche jedoch keineswegs modern waren.»¹⁵ Diese Eingangshalle, so Grasskamp, war weniger eine Kunstausstellung als eine These zur Nachkriegsmoderne, insbesondere auf deutschem Boden: Die abgebildeten Werke, deren Präsentationsmodus an das Konzept des *musée imaginaire* erinnerte, sollten «[...] eine anthropologische Kontinuität der expressiven, wenn nicht expressionistischen, Bildproduktion durch alle Zeitalter und Kulturen hindurch heraufbeschwören – als Stammbaum der Moderne.»¹⁶

Zwar ist die Ausgangslage beim ehemaligen Haus der Deutschen Kunst im Detail eine andere, es handelt sich gerade nicht um die Ruine eines als aufgeklärt und fortschrittlich interpretierbaren historischen Stratum deutscher Geschichte, sondern um einen monumentalen Überrest triumphalistischer NS-Kulturpolitik, den es nun unter demokratischen Bedingungen neu zu bespielen galt. Auch ist der historische Moment Anfang der 1970er Jahre nicht mit der unmittelbaren Nachkriegskonstellation der ersten *documenta*-Schauen gleichzusetzen. Umso deutlicher scheint aber die politische Botschaft der Olympia-Ausstellung diesen «Stammbaum der Moderne» fortzuschreiben. Die Frage, was an diesem Ort gezeigt wurde und warum, war kontinuierlich mit politischer Konnotation versehen.¹⁷ Alleine die Rahmenbedingungen eines hoch politisierten Welt-Sport-Ereignisses und der Zeitpunkt legen es also nahe, auch die Olympia-Ausstellung in diesem Sinn zu lesen: Im Haus der Kunst treffen 1972 eine als fortschrittlich und weltoffen-westlich konnotierte «Eventkultur» und ein als überwunden aufgefasster faschistischer Stil aufeinander.

Dies lässt sich nicht nur am Selbstverständnis der Ausstellung ablesen, wie es in den Begleittexten und -medien ausformuliert wird. Es wird auch konkret anhand der

architektonischen Intervention greifbar: Der Umbau, so stellt das für die Räumlichkeiten zuständige Kultusministerium etwa bereits während der Planungsphase fest, [...] verwandelt in den betroffenen Teilen den Charakter des Hauses der Kunst grundlegend. Dies dürfte aber im Olympiajahr nur von Vorteil sein, da andernfalls sicher der Vorwurf erhoben werden würde, daß die repräsentative Kunstaussstellung [...] ausgerechnet in einem NS-Bau durchgeführt wird.¹⁸

Der mit dem Umbau betraute Architekt Paolo Nestler war seit den späten vierziger Jahren in München tätig, seit 1959 war er Professor an der Akademie der Bildenden Künste.¹⁹ 1967 hatte er den deutschen Pavillon auf der Weltausstellung in Montreal gestaltet.²⁰ Charakteristisch für sein Werk ist der ostentative Einsatz industrieller Baumaterialien und die Gestaltung untektionischer, netzwerkartiger Strukturen. Auf den vergrößerten Klassizismus des Haus der Kunst mit seinen riesigen Raumkubaturen und von monumentalen Säulenreihen geprägten Fassaden reagierte Nestler ebenso souverän wie pragmatisch – zumal die praktischen Bedingungen durchaus eine Herausforderung darstellten: Zwar wurde das Haus vom Kultusministerium verwaltet, die Trägerschaft lag jedoch bei einem Förderverein aus der Wirtschaft. Allein diese Grundkonstellation lässt erahnen, dass sich bei Nutzung und Bespielung der Räumlichkeiten zahlreiche Interessenskonflikte ergaben. Grundsätzlich verfügte das Haus über große Raumkapazitäten. Im Westflügel waren jedoch noch immer provisorisch Bestände der Neuen Pinakothek untergebracht, seitdem diese 1944 bei einem Luftangriff zerstört worden war. Die übrigen Säle dienten als Ausstellungsfläche für einen Zusammenschluss unterschiedlicher Münchner Künstlerverbände. Präsenz im Haus der Kunst bedeutete Präsenz in der zeitgenössischen Szene der Stadt. In den Akten des Kultusministeriums lässt sich verfolgen, wie etwa die Juryfreien, die Sezession, die Neue Münchner Künstlergenossenschaft mit weiteren Verbänden wie dem Berufsverband Bildender Künstler (BBK) um Ausstellungsprivilegien konkurrierten. Dazu kamen die Raumansprüche der alljährlichen Antiquitätenmesse und die regelmäßige Vermietung von Räumlichkeiten – es ließe sich anhand dieser Akten eine eigene Geschichte lokaler Partizipation im Kunstbetrieb der Münchner Nachkriegszeit schreiben.²¹ Zum Verständnis der Olympia-Ausstellung ist dieser Hintergrund deshalb wichtig, weil er erklärt, warum trotz des großen Raumangebots im Haus der Kunst offenbar eigentlich kaum Platz für diese Veranstaltung blieb. Der ephemere Um- und vor allem Anbau Nestlers ist als Antwort auf diese Konstellation zu sehen: Die Besucherin betrat die Ausstellung über den Haupteingang an der straßenseitig gelegenen Südfassade, wurde dann aber sofort geradewegs durch die Mittelachse des Hauses hindurchgeleitet. In Mittelsaal und Terrassensaal verbargen Einbauten in organischen Formen, kräftigen Farben und textilen Bespannungen vollkommen den monumentalen Charakter der historischen Räume (Abb. 1). Der eigentliche Hauptteil der Ausstellung befand sich in einem Anbau, der die Terrasse auf der Rückseite des Hauses der Kunst über die gesamte Breite überspannte, etwa 180 Meter in der Länge und 16 Meter in der Höhe (Abb. 2, 3, 4). Auf diese Weise waren für die Ausstellung insgesamt 2500 qm Fläche gewonnen, verteilt über zwei Ebenen: Über seitliche Treppen waren große, frei auf Stahlträgern ruhende geometrische Körper zu erreichen, mit denen in etwa sechs Metern Höhe ein Obergeschoss gebildet wurde. Die ephemere Architektur bestand aus gemieteten Leichtbau-Modulen der auf Ausstellungs- und Messebau spezialisierten Firma Mero. Beleuchtet wurde die Ausstellung durch Lichtkuppeln aus Plexiglas. Zur Ausstellung gehörten außerdem ein Annexbau für das «Klangzen-



1 Eingangsbereich der Ausstellung *Weltkulturen und moderne Kunst*, Haus der Kunst, München, 1972.



2 Paolo Nestler, Haus der Kunst, Anbau, Nordfassade vom Englischen Garten aus gesehen, München, 1972.



3 Paolo Nestler, Haus der Kunst, Anbau, Blick von der nördlichen Säulenvorhalle des Haus der Kunst in den temporären Anbau, München, 1972.



4 Ausstellung *Weltkulturen und moderne Kunst*, Blick in einen der Ausstellungssäle.



5 „Kinderzentrum“ im Rahmen der Ausstellung *Weltkulturen und moderne Kunst* 1972.

trum», in dem musikalische Aufführungen stattfanden, eine Künstlergarderobe und ein «Kinderzentrum» für museumspädagogische Aktivitäten (Abb. 5).²²

Insgesamt ergab sich damit – wenn auch auf Zeit – eine Struktur, die den architektonischen Charakter des Hauses stark überschrieb und explizit Räume für Partizipation auswies. Aus den Akten des Kultusministeriums geht recht eindeutig hervor, dass dieser Eingriff überhaupt nur möglich geworden war, weil er von vorne herein als provisorisch und interimistisch gedacht war, wohl auch, weil er sich nicht auf die vordere Hauptansicht, sondern auf die zum Englischen Garten gewandte Rückseite des Hauses bezog. Als Nestler im September 1970 seine Pläne dem Landesbaukuntausschuss vorlegte, schien dieses Projekt weitaus weniger diskussionsbedürftig als beispielsweise der Bau eines Altenstifts in Veitshöchheim oder eines Warenhauses in Regensburg.²³ Dass das olympische Intermezzo in dieser Hinsicht scheinbar nicht besonders ernst genommen wurde, beschleunigte sicherlich das Verfahren – es ist zugleich aber auch ein Hinweis darauf, wie wenig Relevanz dieser Intervention langfristig beigemessen wurde. Die zuständigen Stellen behandelten den Vorgang vor allem als eine etwas aufwändigere Variante einer üblichen temporären Raumvermietung, auch der Ehrgeiz des Architekten Nestler scheint darüber kaum hinauszugehen.²⁴ Dass die Presse schon vor Ausstellungsbeginn den Anbau als «Antikörper» zum Haus der Kunst erklärt – und somit durchaus architektursemantisch auflädt – sorgt offenbar auf der Ebene kulturpolitischer Institutionen vorerst nicht für große Resonanz.

In Künstlerschaft und breiter Öffentlichkeit allerdings zeichnet sich bald ein anderes Stimmungsbild ab. Es ist zunächst nicht so sehr die Ausstellung, sondern der neu geschaffene Raum, der für Debatten und Begehrlichkeiten sorgt. Binnen weniger Wochen formiert sich eine interessante Allianz: Bereits im Mai 1972 ersucht der BBK das Ministerium darum, den Anbau auch nach Ende der Olympia-Ausstellung stehen zu lassen, damit er «solange den lebenden Künstlern zur Verfügung steht, bis die von den Bayer. Staatsgemäldesammlungen beanspruchten Räume freigegeben werden».²⁵ Zwei Wochen nach Ausstellungsbeginn bittet der Komponist Fritz Büchtger im Namen des Studio für Neue Musik und des Verbandes der Münchner Tonkünstler darum, auch das Klangzentrum langfristig zu erhalten.²⁶ Im Folgejahr später sekundiert ihm Walter Haupt, Intendant der Bayerischen Staatsoper: «Ich fände es doch sehr schade, wenn man diesen Raum, der ja nun schon einmal konstruiert wurde, wieder abreißen würde. Er hat nach meiner Ansicht ideale Ausmaße und Voraussetzungen für optische-, kinetische_ [sic] und akustische Konzertversuche.»²⁷ Im Lauf des Sommers schaltet sich auch die Berichterstattung der Tageszeitungen in diese Diskussion ein. Die Abendzeitung etwa macht auf das Kinderzentrum aufmerksam, das auf persönliche Initiative Siegfried Wichmanns zum Begleitprogramm der Ausstellung gehörte. Es bot Münchner «Schülern, Sonderschülern, Waisenkindern» die Möglichkeit, selbst «nach Herzenslust [zu] malen, basteln, musizieren.»²⁸ Als die dabei entstandenen Werke gegen Ende der Ausstellung öffentlich gezeigt wurden, nutzten Pädagogen und Kinder die Gelegenheit, sich gegen den Abriss des Kinderzentrums auszusprechen. Diese unterschiedlichen Interessen zusammen belegen wohl vor allem, dass es in der Stadt zu diesem Zeitpunkt ein großes unerfülltes Bedürfnis nach einem dauerhaft und vielfältig nutzbaren Kulturzentrum gab, in dem experimentelle, zeitgenössische und pädagogische Ansätze Platz finden konnten.

Das Bayerische Kultusministerium prüfte zwar im September erneut die Möglichkeit, den Anbau zumindest mittelfristig zu erhalten – allerdings sprachen am Ende vor allem Sicherheits- und Kostengründe dagegen, und in der Behörde scheint niemand besonders an der Überwindung dieser Hindernisse interessiert gewesen zu sein.²⁹ Im *Münchner Merkur* macht sich der Journalist Reinhard Müller-Mehlis in einer ganzen Serie von Artikeln für eine Dauerlösung stark. Schon kurz vor der Ausstellungseröffnung hatte er auf die Chancen hingewiesen, einen ganz neuen Ausstellungsraum zu etablieren, der erweiterte Partizipationsmöglichkeiten ermögliche. Allerdings sieht er bereits voraus, dass dies politisch in München nur wenige Jahre nach 1968 nicht gewünscht sein könne, denn es

[...] wird befürchtet, daß der heimliche ‚Marsch durch die Institutionen‘ auch linke Kräfte extremer Art ins Haus der Kunst bringen könnte, daß aus dem Musentempel eine Juxbude wird und daß die Vielzahl von Künstlern [...] schließlich zu einem Absinken des Ausstellungsniveaus verleiten würde, wenn der BBK erstmal ein Mitspracherecht hat. [...] Aus diesem Grund soll auch der Anbau für ‚Weltkulturen und moderne Kunst‘ nach Ausstellungsschluss wieder abgerissen werden. Bisher konnte [...] immer mit der Platzfrage argumentiert werden.³⁰

Als sich gegen Ende der Ausstellungslaufzeit abzeichnet, dass alle Bemühungen um einen Erhalt des Anbaus ins Leere laufen, wird Müller-Mehlis noch deutlicher: Neben den bereits diskutierten Nutzungsmöglichkeiten bringt er nun auch die Option ins Spiel, hier günstigen Atelierraum unterzubringen – schon damals ein begehrtes und knappes Gut für Münchner Künstler. Durchaus mit kalkulierter Polemik ver-

bindet Müller-Mehlis die vorhersehbare Absage an solche Ideen mit einem grundsätzlichen politischen Konflikt. Das Haus der Kunst in seiner historischen Gestalt erscheint dabei am Ende wieder semantisch aufgeladen: «Es geht, wie es heißt, um Aspekte der Sicherheit und um Parkmöglichkeiten. [...] Doch vielleicht sind das nur vorgeschobene Gründe, weil man die hehre Rückseite des Hauses der Kunst nicht verglast sehen möchte.»³¹ Da sich tatsächlich kein neuer Träger für den Anbau fand, entschloss sich das Olympische Komitee im November 1972 zum Rückbau – von der Ausstellung ist an ihrem Schauplatz keine Spur zurückgeblieben.³²

Es kündigt sich hier möglicherweise schon an, was Gavriel Rosenfeld in seiner Studie zur Erinnerungskultur im Stadtbild der Münchner Nachkriegszeit als «post-moderne Wende des Geschichtsbewusstseins» schildert, die sich auf den Umgang mit den Zeugnissen der NS-Architektur auswirkte. Spätestens ab Mitte der 70er Jahre, so Rosenfeld, setzte sich in der Stadt verstärkt eine traditionelle, anti-modernistische Haltung durch, mit der auch die NS-Bauten zunehmend normalisiert und in das historische Stadtbild integriert wurden.³³ Modernistische Veränderungen an architektonischen Relikten dieser Zeit wurden damit zunehmend kritischer gesehen: «Den Anhängern der Moderne wurde vorgeworfen, mit denselben Kräften im Bunde zu sein, die auch den Nationalsozialismus erst ermöglicht hatten, und darum für die erste wie für die «zweite» Zerstörung Münchens die Verantwortung zu tragen.»³⁴ Daraus entwickelte sich ein regelrechter Architektenstreit zwischen Vertretern klassisch moderner und stärker historisierender postmoderner Positionen. Wie Rosenfeld betont, ergab sich daraus aber auch eine sehr offene Auseinandersetzung über das Erbe der NS-Zeit, wie es sie zuvor nicht gegeben hatte.³⁵

Weltkulturen – und wessen Moderne?

Es gibt eine interessante, wenn auch erst auf den zweiten Blick erkennbare Gelenkstelle zwischen den historischen Fluchtpunkten dieser Architekturdebatte und dem inhaltlichen Konzept von *Weltkulturen und moderne Kunst*. Im Katalog der Ausstellung ist ein Essay des amerikanischen Kunsthistorikers Robert Goldwater über *Primitivismus in der modernen Kunst* abgedruckt. Der Text gibt – übersetzt für ein deutschsprachiges Publikum – die Kernthesen von Goldwaters Dissertation wieder, die unverkennbar ideengebend für den komparatistischen Ansatz der Ausstellung war: Die Hinwendung zum so genannten «Primitiven» wird darin affirmativ als Suche moderner Künstler nach Ursprünglichkeit gelesen.³⁶ Goldwater hatte diese Arbeit 1937 am Institute of Fine Arts der NYU abgeschlossen – genau zu dem Zeitpunkt also, als sich in Deutschland mit der Eröffnung des Haus der Deutschen Kunst eine nationalsozialistische Kunstpolitik etablierte. Genau hier war der Begriff des «Primitiven», in Assoziation mit dem Topos der «Entarteten Kunst», zum ausgrenzenden Merkmal geworden.³⁷ Der explizite Bezug zu Goldwaters Arbeit zeigt besonders pointiert, wie die Olympia-Ausstellung im Zusammenwirken von Narrativ und Schauplatz zur Neucodierung oder Revision deutscher Kunstgeschichte beizutragen suchte. Mit dieser Ausstellung war der Versuch gemacht, rückwirkend an versäumte – beziehungsweise im nationalsozialistischen Deutschland verfemte – Entwicklungen der internationalen Moderne anzuschließen. Ein affirmativ gemeinter, aber asymmetrischer «Primitivismus» gehörte zum Gencode dieser Moderne. Gleichzeitig wies die olympische Rhetorik von globaler Teilnahme und Interaktion auf die Paradigmen einer pluralistischen Postmoderne voraus. Diese paradoxe Konstellation war in der Ausstellung deutlich sichtbar: *Weltkulturen und*

moderne Kunst, so erklärt Siegfried Wichmann, sei als Überblicksschau über globale Kunstbegegnungen der nachaufgeklärten Zeit zu verstehen. Erst die Reise- und Ausstellungskultur des 19. Jahrhunderts habe zu einer breitenwirksamen Welter-schließung im modernen Sinn geführt.³⁸ Wichmann, der einem interdisziplinären Team von sechs Fachwissenschaftlern vorstand, wählte einen vollends formalistischen Ansatz, der nicht nach einfachen Mechanismen der Nachahmung, sondern nach ästhetischen Verwandtschaften fragte. Dazu passend, und wiederum im Anschluss an internationale Strömungen, kommt das grenzüberschreitende Konzept des *musée imaginaire* auch hier wieder explizit zum Einsatz. Eine zeitgenössische Rezension charakterisiert die Wirkung dieser auf vergleichende Betrachtung angelegten Ausstellung sogar als «antimuseal», was nicht zuletzt durch einen geradezu interaktiven Rezeptionsmodus erreicht werde:

Das didaktische Programm der Ausstellung zielte auf ein Verschmelzen des optischen Bilderlebens mit einem Denkerlebnis. Eine souverän erarbeitete Systematik der Entgegensetzung, Konfrontation als Ausstellungsprinzip, verlieh, eben durch Kontrastsetzung, den Bildwerken unmittelbare Präsenz, provozierte Denkansätze [...]. Spektren eines unausschöpfbaren dialogischen Prozesses konnte der Schauende durchwandern von motivischer und formaler Stimulans bis zu kreativer Anverwandlung des Formengutes als autonome Antwort des Künstlers.³⁹

Die in Katalog, Begleitbroschüren und auch in den Grundrisszeichnungen der Ausstellung aufgerufenen Kategorien reichen von «Orientalismus» über «Gauguin» und «Hokusai» bis hin zu japanischer Keramik und afrikanischen Masken.⁴⁰ Die Abfolge dieser Schlagwörter liest sich wie ein Parforceritt durch den Kanon bekannter Exotismus-Topoi. Die Vorstellung formaler Parallelen, die nicht nur zwischen den Kulturen, sondern auch zwischen den Kunstgattungen zu finden seien, legt es offenbar nahe, neben Austauschprozessen in der bildenden Kunst auch solche der Musik in den Blick zu nehmen. Auffällig ist dabei, dass der Bereich der Bildkünste vor allem in historischen Kategorien gedacht wird, die allenfalls bis ins 19. Jahrhundert und die klassische Moderne reichen, während im musikalischen Programm weitaus expliziter experimentelle Klangkunst der Gegenwart aufgerufen wird. So wurden im Rahmen der Ausstellung etwa Werke von Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen oder John Cage aufgeführt, die sich auf die Klangtraditionen außereuropäischer Kulturen bezogen. Eine vom Bayerischen Rundfunk produzierte Begleitsendung atmet deutlich den Geist des New Age und kann paradigmatisch für das audio-visuelle Gesamtkonzept stehen: Sie blendet in einer Art Bild-Ton-Essay diese Klangwerke über lange Kamerafahrten durch die menschenleer und abgedunkelt präsentierten Ausstellungsräume.⁴¹ Außereuropäische und moderne europäische Kunstwerke erscheinen dabei gleichermaßen passiv als Inspirationsquelle. Alternierend dazu werden Interviews der namentlich benannten und ins Bild gesetzten Komponisten und Künstler gezeigt, die die Bedeutung solcher Rezeptionsprozesse für Gegenwart und Zukunft erörtern. Für den Bereich der bildenden Künste kommt der hoch betagte Keramikünstler Bernard Leach zu Wort, dessen Biografie und Werk seit Beginn des 20. Jahrhunderts eng mit japanischen Traditionen verbunden gewesen waren.⁴² In neokonfuzianischer Perspektive beschreibt er die einfache Form einer koreanischen Reisschale, die als ein «Stück Natur» ohne «Individualismus» aufzufassen sei. In einer Zeit, in der weder Demokratie noch Sozialismus weiter neue Maßstäbe setzen könnten, so fährt der Kommentar fort, eröffne der Blick auf die Zeitlosigkeit außereuropäischer Philosophien einen Ausweg.⁴³ In solchen Es-

sentialismen wird sehr anschaulich, wie sich mit dieser Ausstellung in der Tat eine ästhetische Begegnung vollzieht, die sich auch zu politischen Partizipationssystemen und ihrer globalen Verhandlung in Beziehung setzt. Den außereuropäischen Kulturen wird dabei jedoch explizit Individualität und Historizität abgesprochen. Als konkret handelnde Akteure begegnen uns ausschließlich (übrigens durchweg männliche) Figuren einer etablierten westlichen Kunstszene. Wichmann begründet diese asymmetrische Konstellation zunächst pragmatisch:

Die Ausstellung beschränkt sich darauf, den Einfluß auf Europa, nicht aber den Einfluß der europäischen auf die außereuropäische Kunst darzustellen. Ohne Zweifel läge auch hier ein reiches und lohnendes Gebiet. Doch würde eine derartige Erweiterung die gründliche Behandlung des einen wie des anderen Themas unmöglich machen.⁴⁴

Im weiteren Verlauf zeigt sich dieses Argument jedoch auch von einer teleologischen Seite: «Hinzu kommt, daß diese Tendenzen – abgesehen vom Austausch mit Japan – letztlich doch peripher bleiben für die Kunstleistung der entsprechenden Völker. Der europäische Einfluß konnte deren autochtone Leistung [...] insgesamt kaum steigern, öfter schwächen.» Eindeutig wird hier eine Hierarchie künstlerischer Entwicklung impliziert: Während der Westen die Kontakte mit der «Welt» produktiv verarbeitet und durch formalistische moderne Übersetzung oder postmodernes Zitat veredelt, führt dieselbe Begegnung in anderen Kulturen zum Verfall, die Rezeptionsrichtung bleibt also eine Einbahnstraße. Eine Teilhabe am Zeitgenössischen wird nur im Westen – und immerhin dem sich rasant verwestlichenden Japan – konstatiert. Letztlich liegt einer solchen Sichtweise weiterhin ein seit der Aufklärung etabliertes, universalistisches Entwicklungsmodell zugrunde. Auch da, wo die Moderne formal und politisch an ihre Grenzen gerät, bleiben ihre Mechanismen der Alteritätszuweisung offenbar produktiv.

Eine der wenigen kunsthistorischen Analysen der Ausstellung stammt von Viktoria Schmidt-Linsenhoff.⁴⁵ Sie beschäftigt sich genau mit diesem Aspekt der Rezeptionsrichtung und den damit zugeordneten künstlerischen Handlungsrollen. In der Struktur der Ausstellung zeige sich bereits das «unbewusste Koloniale» moderner «Weltkunst»-Begriffe, das sich durch das gesamte 20. Jahrhundert hindurch in zahlreichen kulturvergleichenden Ausstellungs- und Forschungsansätzen finde.⁴⁶ Da unter dem Begriff der Begegnung von «Weltkulturen» eigentlich bewusst die starren Klassizismen und Hierarchien der NS-Zeit überschrieben und überwunden werden sollten, tritt das inhärente Dilemma dieser Ausstellung umso deutlicher hervor: Die Idee kultureller Diversität sowie transkultureller Teilhabe und Interaktion ist zwar ein Signal, mit dem die Stellung Deutschlands in der Welt normalisiert werden soll. Gerade deshalb bleiben die Handlungsmöglichkeiten klar verteilt, der Blick in eurozentrischen Kategorien verhaftet. (West-)Deutschland schließt mit dem Lauf der Moderne eines zivilisierten Westens auf, die «Weltkulturen» stehen diesem Westen weiterhin paradigmatisch ohne echte Beteiligung gegenüber.⁴⁷

Fazit

Die höchst unterschiedlichen Partizipationsinteressen, die anhand dieses Fallbeispiels einer Ausstellung und ihres Schauplatzes zum Vorschein kamen, mögen auf den ersten Blick beinahe unverbunden erscheinen. Sie gehören jedoch zum größeren Narrativ einer Kultur- und Ideologieggeschichte des 20. Jahrhunderts und sind durch Ort und historische Dynamik miteinander verwoben. Beiden Geschichten ist gemein, dass Vorstellungen und Praktiken von Partizipation und Interaktion ins

Verhältnis zu Kräften narrativer Normalisierung deutscher Geschichte und Gegenwart gesetzt werden – mit Auswirkungen auf globaler und lokaler Ebene. Anhand von Thema und Schauplatz erweist sich das schwierige Verhältnis deutscher Nachkriegsgeschichte zur Moderne: Das Bestreben, an eine internationale Moderne anzuschließen, setzt ein lineares Entwicklungsmodell voraus. An den notwendigen Alteritätszuweisungen dieses Modells liegt es, dass der transkulturelle Blick kaum über den Modus des hierarchisierenden Vergleichs hinaus gelingt. Die Folgen dieses Dilemmas für die transkulturelle Kunst- und Museumsgeschichte sind in Deutschland möglicherweise bis heute zu spüren – insbesondere dort, wo Fragen postkolonialer Kritik und nationaler Erinnerungskultur an einem Ort zusammenfallen.

Anmerkungen

- 1 Charlotte Nennecke, «Neuer Glaspalast am Englischen Garten», in: *Süddeutsche Zeitung*, 24. März 1972, Zeitungsausschnitt in: *Haus der Kunst Gebäude Bd. III, 1969–1977*, Bayerisches Hauptstaatsarchiv (BayHsta) MK 74191 Akten VII des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus.
- 2 *Weltkulturen und moderne Kunst*, hg. v. Siegfried Wichmann, München 1972, Ausst.-Kat., München, Haus der Kunst, 1972.
- 3 Nennecke 1972 (wie Anm. 1).
- 4 William Rubin, «Primitivism» in *20th Century Art Affinity of the Tribal and the Modern*, New York 1984.
- 5 Gesamtdarstellungen der Olympischen Spiele in München 1972: Kay Schiller u. Christopher Young, *The 1972 Munich Olympics and the Making of Modern Germany*, Berkeley, Los Angeles/London 2010; David Clay Large, *Munich 1972. Tragedy, Terror, and Triumph at the Olympic Games*, Lanham et al. 2012. Vertieft zu Einzelaspekten der politischen Kontextualisierung: *Diplomatic Games. Sport, Statecraft, and International Relations since 1945*, hg. v. Heather L. Dichter u. Andrew L. Johns, Lexington 2014.
- 6 Sabine Brantl, «Geschichten im Konflikt. Das Haus der Kunst und der ideologische Gebrauch von Kunst, 1937–1955», in: *Dies., Geschichten im Konflikt. Das Haus der Kunst und der ideologische Gebrauch von Kunst, 1937–1955*, München 2017, S. 24–77.
- 7 Schiller/Young 2010 (wie Anm. 5), S. 82–84.
- 8 Eva Moser, *Otl Aicher – Die Regenbogenspiele. Das visuelle Erscheinungsbild der XX. Olympischen Spiele München 1972*, Ulm 2012.
- 9 Einige Fotografien befinden sich im Teilnachlass Paolo Nestlers im Architekturmuseum der TU München. Im Archiv des Haus der Kunst sind die Bau- und Lagepläne des Anbaus erhalten, stehen jedoch aus Kostengründen nicht als reproduktionsfähige Vorlage zur Verfügung. Die im Bayerischen Hauptstaatsarchiv verwahrten Akten des Kultusministeriums sind aufschlussreich für die Ebene der lokalen Planung. Im Zusammenhang mit der Sichtung und Auswertung dieser Quellen dankt die Autorin Sabine Brantl, Anja Schmidt und Gabriella Cianciolo.
- 10 Wichmann 1972 (wie Anm. 2); *Weltkulturen und moderne Kunst*, hg. v. Siegfried Wichmann, München 1972, Broschüre; *Weltkulturen und moderne Kunst*, hg. v. Siegfried Wichmann, München 1972, Dokumentation.
- 11 Andrew S. Weiner, «Memory under Reconstruction. Politics and Event in Wirtschaftswunder West Germany», in: *Grey Room*, 2000, Heft 37, S. 94–124.
- 12 Zu diesem Themenkomplex: *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, hg. v. Markus Brüderlin, Basel 2001, Ausst.-Kat., Basel, Fondation Beyeler, 2001; exemplarisch zum politischen Subtext unterschiedlicher Nachkriegs-Lesarten islamischer Kunst: Eva-Maria Troelenberg, «Arabesques, Unicorns, and Invisible Masters. The Art Historian's Gaze as Symptomatic Action?», in: *Muqarnas*, 2015, Bd. 32, Heft 1, S. 213–232.
- 13 Weiner 2000 (wie Anm. 11), S. 98. Vgl. zur Wirksamkeit dieses Motivs bis in die Gegenwart auch: Kathryn Floyd, «The Museum Exhibited: documenta and the Fridericianum», in: *Images of the Art Museum. Connecting Gaze and Discourse in the History of Museology*, hg. v. Eva-Maria Troelenberg u. Melania Savino, Berlin 2017, S. 65–90.
- 14 Walter Grasskamp, *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, München 1994. Siehe auch Ruth Heftrig, «Narrowed Modernism», in: *Degenerate Art. The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937*, hg. v. Olaf Peters, München/London/New York 2014, S. 258–281, bes. S. 271–274.
- 15 Walter Grasskamp: «Die erste documenta oder die Zeit einer Wiederkehr», in: Brantl 2017 (wie Anm. 6), S. 214–234, hier S. 215.
- 16 Ebd., S. 217.
- 17 Brantl 2017, in: Brantl 2017 (wie Anm. 6), bes. S. 34–41.
- 18 *Haus der Kunst Gebäude Bd. III, 1969–1977*, 7. August 1970, Bayerisches Hauptstaatsarchiv (BayHsta), MK 7491 Akten des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus. Aktenzeichen IV/2 – 7/70 615.
- 19 Paolo Nestler, *Deutsche Kunst seit 1960*, 4 Bde. München 1976, Bd. 2: *Architektur*; zu Nestler: Klaus Altenbuchner, «Innenarchitektur an der Akademie der Bildenden Künste München seit 1946», in: *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*, hg. v. Walter Grasskamp et al., München 2008, S. 362–379, bes. S. 364–365, 374; Birgit Jooss, «Revolution ist herrlich, alles andere ist Quark», in: *Faktor X. Zeitgenössische Kunst in München*, hg. v. Angelika Nollert, Florian Matzner u. Birgit Sonna, München 2005, S. 209–218, speziell zu Nestler S. 210. Eine Monografie zu Nestler ist durch Gabriella Cianciolo derzeit in Vorbereitung.
- 20 Architekturmuseum der TU München (TUM), Archiv, nes-29.
- 21 Vgl. zum Beispiel *Haus der Kunst. Mietverträge f. Räume und Inventar für Ausstellungen und Veranstaltungen Bd. V, 1.3.1964–1971*, BayHsta, MK 74192 Akten des Bayer. Staatsministeriums für Unterricht und Kultus.
- 22 Die technischen Daten stammen aus dem Schriftverkehr mit der Brandschutzbehörde in: BayHsta MK 74192, die Raumbeschreibung stützt sich auf Nennecke 1972 (wie Anm. 1).
- 23 *Haus der Kunst Gebäude Bd. III, 1969–1977*, BayHsta MK 74191 Akten VII des Bayer. Staats-

- ministeriums für Unterricht und Kultus. Aktenzeichen Nr. IVB 4 – 9176-24.
- 24** Der Mietvertrag zwischen dem Olympia-Organisationskomitee und dem Freistaat Bayern, der zum Pauschalpreis von 100 000 Euro von März bis Oktober 1972 lief und ab 17. November 1971 die Bebauung der Terrasse erlaubte, findet sich in der Akte BayHsta MK 74192, Nr. 180647.
- 25** BayHsta MK 74191, Schreiben vom 3. Mai 1972.
- 26** Ebd., Schreiben vom 30. Juni 1972.
- 27** Ebd., Schreiben vom 22. Juli 1972.
- 28** Gerda Wurster, «Jugendzentrum am Haus der Kunst wird geschlossen. Kinder fordern: „Wir wollen weitermachen“», in: *Abendzeitung*, Zeitungsausschnitt ohne Datum in: BayHsta MK 74191.
- 29** BayHsta MK 74191.
- 30** Reinhard Müller-Mehlis, «Eine Gretchen-Frage dieses Münchner Kunst-Sommers. Was wird jetzt aus dem Haus der Kunst?», in: *Münchner Merkur*, 6. Juni 1972.
- 31** Reinhard Müller-Mehlis, «Hier droht ein kulturpolitischer Schildbürgerstreich. Warum ist die Stadt München gegen den Erweiterungsbau am Haus der Kunst?», in: *Münchner Merkur*, 13. September 1972, Zeitungsausschnitt in: BayHsta MK 74191.
- 32** *Schreiben des Olympischen Komitees vom 16. November 1972*, BayHsta MK 7491.
- 33** Gavriel David Rosenfeld, *Architektur und Gedächtnis. Münchens Umgang mit der Architektur des Nationalsozialismus*, München/Hamburg 2004, S. 375.
- 34** Ebd., S. 378.
- 35** Ebd., S. 378–379.
- 36** Robert Goldwater, «Primitivismus in der modernen Kunst», in: Wichmann 1972 (wie Anm. 2), S. 19–22. Siehe auch: Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, New York 1938.
- 37** Kea Wienand, *Nach dem Primitivismus? Künstlerische Verhandlungen kultureller Differenz in der Bundesrepublik Deutschland, 1960–1990. Eine postkoloniale Relektüre*, Bielefeld 2015, bes. S. 49–50, ein knapper Exkurs zur Olympia-Ausstellung auf S. 58.
- 38** Wichmann 1972, Broschüre (wie Anm. 10), ohne Seitenzahl.
- 39** Hermine Heller, «Reflexionen zu internationalen Ausstellungen (Weltkulturen und moderne Kunst in München, Sommer 1972)», in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien*, 1973, Bd. 25, Heft 4, S. 29–30, Zitat ebd.
- 40** Wichmann 1972 (wie Anm. 2), passim.
- 41** Klaus Kirchner u. Pitt Koch, *Kulturen der Welt und die Kunst 2, Weltkulturen: Der ferne Osten*, 58:28 min., 1972, BR-Funkarchiv, Sendungsnummer 14493.
- 42** Emmanuel Cooper, *Bernard Leach, Life and Work*, New Haven 2003; Edmund de Waal, *Bernard Leach*, London 2014.
- 43** Kirchner/Koch 1972 (wie Anm. 41), Min. 00.29.15 ff.
- 44** Für dieses und das folgende Zitat: Wichmann 1972, Broschüre (wie Anm. 10), ohne Seitenanzahl. Siehe auch: Oto Bihalji-Merin, «Die Kunst als universale Erscheinung», in: Wichmann 1972 (wie Anm. 2), S. 2–11.
- 45** Viktoria Schmidt-Linsenhoff, «Wer begegnet wem? Bildbegriff und "Menschenbild" in der Ausstellung "Weltkulturen und Moderne Kunst" im München 1972», in: *Kunst der Welt oder Weltkunst? Die Kunst der Globalisierungsdebatte*, hg. v. Detlef Hoffmann, Rehburg-Loccum 2003, S. 9–26.
- 46** Zur langen Vorgeschichte von Universalismuskonzepten siehe Susanne Leeb, *Die Kunst der Anderen. "Weltkunst" und die anthropologische Konfiguration der Moderne*, Berlin 2015.
- 47** Vgl. dazu etwa Gwendolyn Wright, «Building Global Modernisms», in: *Grey Room*, 2002, Heft 7, S. 124–134; Timothy Mitchell, «The Stage of Modernity», in: Ders., *Questions of Modernity*, Minneapolis 2000, S. 1–34.