Christopher Young & Kay Schiller

Werner Ruhnau und die *Spielstraße* bei den Olympischen Spielen in München 1972

Die Olympischen Sommerspiele 1972 in München waren weitgehend die Idee des Dortmunder Industriellen und NOK-Präsidenten Willi Daume (1913–1996). Daume wollte die erstmalige Inszenierung des vierjährigen Sport- und Kulturspektakels im Auftrag des Internationalen Olympischen Komitees (IOC) seit den „Nazi-Spielen“ von 1936 in Deutschland nutzen, um der Welt ein „modernes Deutschland“ zu präsentieren. Als brillanter Visionär sah er 1965 eine Gelegenheit beim IOC, überzeugte den Münchner Oberbürgermeister Hans-Jochen Vogel (geb. 1926), die Stadt vorzuschlagen und sicherte die staatliche Finanzierung. Daume begleitete die Spiele von der Konzeption bis zur Ausführung. Rund fünfzig Jahre später ist sein Einsatz fast vollständig vergessen, während die Spiele vor allem wegen des palästinensischen Terroranschlags und der Ermordung von elf Mitgliedern der israelischen Mannschaft in Erinnerung bleiben.

Noch heute sind die spektakuläre Architektur und das Design der Spiele von 1972 auf dem Münchner Olympiagelände unübersehbar. Kernstück der Münchner Architektur war das 75.000 Quadratmeter große Olympiadach, das vom Stuttgarter Architekturbüro Günter Behnisch und Partner entworfen wurde. Das Münchner Olympia-Farbkonzept, das Emblem, die Plakate und Piktogramme wiederum stammen aus dem Büro Otl Aichers, eines weltbekannten Designers aus Ulm. Sowohl Behnisch (1922–2010) als auch Aicher (1922–1991) hatten damals die Aufgabe, einem weltweiten Publikum, das dem Land aufgrund des problematischen Erbes der NS-Vergangenheit noch skeptisch gegenüberstand, ein positives Bild von Westdeutschland zu vermitteln. Das ist ihnen auf jeden Fall gelungen. Während die Offenheit und Transparenz des Daches die positiven Attribute der Bonner Republik verkörperte, suggerierten Aichers Entwürfe, dass die westdeutsche Gesellschaft modern und gut organisiert, informell und locker sei.

Ein Jahrzehnt jünger als Daume, gehörten sowohl Behnisch als auch Aicher zur politischen Generation der „1945er“ bzw. zur „skeptischen Generation“, die ab den 1960er Jahren die Politik und Gesellschaft der Bonner Republik prägten. Nachdem die „1945er“ als Jungen und junge Männer die Katastrophe des nationalsozialistischen Deutschlands erlebt hatten, lehnten sie sowohl linke als auch rechte Ideologien ab. Vielmehr waren diese Männer selbstbewusste „Macher“, die es sich zur Aufgabe gemacht hatten, die junge Demokratie und das „Wirtschaftswunder“ in Westdeutschland auf pragmatische und unideologische Weise mitzugestalten. Sie glaubten an Technik und Technologie und vertrauten auf die Machbarkeit der Zukunft durch Planung. Welche bessere Gelegenheit könnte es geben, ihr Können unter Beweis zu stellen, als ein Mega-Spektakel wie die Olympischen Spiele zu veranstalten? Dies wäre ihr sichtbarstes Vermächtnis.

Doch als sie die Arbeit an diesem Projekt in den späten 1960er Jahren aufnahmen, veränderte sich die Welt rasant.

Die Vorbereitungen für München 1972 fielen zeitlich mit einer Rückkehr der Ideologien und großer politischer und sozialer Unruhen rund um den Globus zusammen, die niemand vorhergesehen hatte. Ein unheilvolles Vorzeichen war die Gewalt, die die vorangegangenen Olympischen Spiele in Mexiko-Stadt begleitete. Nur zehn Tage vor der Eröffnungszeremonie 1968 gipfelte ein Sommer gewalttätiger Zusammenstöße zwischen studentischen Protestierern und Militärs in dem Massaker von Tlatelolco, das geschätzte 260 Menschenleben und 1200 Verletzte in unmittelbarer Nähe des Olympiageländes kostete. Die Demonstrant*innen skandierten: „Wir wollen keine Olympischen Spiele! Wir wollen eine Revolution!“ Und dann wurden die Olympischen Sommerspiele 1968 von den „Black Power“-Protesten der amerikanischen Medaillengewinner Tommie Smith und John Carlos bestimmt.

Doch die Proteste beschränkten sich nicht nur auf Entwicklungsländer. Über weite Teile des Westens hinweg betraten die „1968er“ – eine neue politische Generation – die politische Bühne und verschafften ihren Stimmen Gehör. Diese jungen Menschen lehnten bürgerliche Werte ab und sprachen sich für eine Reihe von Alternativen aus, die unweigerlich die Ablehnung traditioneller, elterlicher Weltanschauungen, die Rückkehr der Ideologie in Form des Denkens der Neuen Linken und die Forderung nach verstärkter politischer Beteiligung beinhalteten. Abgesehen von brutalen Kriegen wie dem der USA in Vietnam, der als willkommener Auslöser für eine Welle von Protesten und Demonstrationen diente, war die gesellschaftliche Unruhe von „1968“ weitgehend auf einen Generationenkonflikt zurückzuführen. In Westdeutschland stellte sich eine große, wohlhabende, gut ausgebildete und kulturell selbständige junge Generation gegen ihre Eltern, deren prägende Erfahrungen während der Weltwirtschaftskrise, der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs und der Mühen des Wiederaufbaus sie weder teilten noch verstanden. Im Wesentlichen war „1968“ eine kulturelle Revolution (Eric Hobsbawm), die an die soziale Revolution anknüpfte, die das „goldene Zeitalter“ des Wirtschaftswachstums der Nachkriegszeit mit sich gebracht hatte.

Aus der Perspektive der Organisatoren der Münchner Olympischen Spiele verwandelte „1968“ ihr Spektakel in ein umkämpftes Gebiet. Wie genau sollten sie ein Ereignis inszenieren, das seit den Tagen Pierre de Coubertins (1863–1937) als ein Fest für die „Jugend der Welt“ definiert worden war, wenn sein intendiertes Hauptpublikum das Interesse daran deutlich verloren hatte? Und wie konnte das „moderne Deutschland“ in einem internationalen Kontext angemessen repräsentiert werden, wenn sich das Land selbst rasant veränderte? Diese waren nur einige der Fragen, die sich Daume und den anderen Organisatoren stellten. Auch wenn viele der wichtigsten Entscheidungen über die besondere Gestalt der Münchner Spiele bereits vor 1968 getroffen worden waren, und selbst wenn sich einige der schärfsten Kritikpunkte der deutschen Jugend gegen die Olympischen Spiele bis zum Spätsommer 1972 erledigt hatten, wurde die Art und Weise der Auseinandersetzung der Organisatoren mit dem intellektuellen und sozialen Klima, das durch „1968“ geschaffen wurde, ein wichtiges Element in der Geschichte der Spiele.

Dieser Kontext hielt eine weitere Herausforderung bereit, nämlich wie die Beziehung zwischen Sport und Kunst gestaltet werden sollte. Denn die Coubertins Spiele waren nicht nur als ein Fest für die Jugend der Welt gedacht, sondern waren – einzigartig im weltweiten Sportbetrieb – als eine grundsätzliche Verschmelzung von Körper- und Bewegungskulturen einerseits und deren ästhetischer Darstellung andererseits angelegt. Die Spiele, so schrieb

er 1911, nachdem die Veranstaltungen in Paris (1900), St. Louis (1904) und London (1908) hinter seinen Erwartungen zurückgeblieben waren, sollten eine „Einheit aus dem Athleten und dem Zuschauer, der Umgebung, dem Dekor und der Landschaft“ schaffen. Von 1912 bis 1948 hatte es auf sein Geheiß hin eine Reihe von olympischen Kunstwettbewerben gegeben, die Architektur, Literatur, Musik, Malerei und Skulptur umfassten. Die Münchner Organisatoren waren sich dieses künstlerischen Strangs der olympischen Ideologie durchaus bewusst. Bei der Bewerbung um die Spiele kamen sie dem Geschmack der alten Garde traditionalistischer IOC-Mitglieder, nicht zuletzt ihres Präsidenten Avery Brundage (1887–1975), entgegen und unterstrichen damit die Bedeutung der Stadt als ein wichtiges Zentrum der Hochkultur. Selbstverständlich sollten die Spiele ein hohes Maß an Hochkultur, aber auch von Moderne und Avantgarde, in den traditionellen Spielstätten der Stadt liefern. Doch, wie Daume erkannte, ließen sich „Geist und Kultur“ des Landes nicht einfach „mit Haken am Zeltdach aufhängen“. Um die Kunst ins Herz des Olympiageländes selbst zu bringen, bedürfe es eines radikaleren und differenzierteren Ansatzes.

Herauszuarbeiten, wie dies zu erreichen wäre, verursachte den größten Streit im Organisationskomitee, sicherlich bis zu diesem Zeitpunkt und möglicherweise für die gesamte Zeit seines Bestehens. Ein Entwurf von Herbert Hohenemser (1915–1992), dem Kulturreferenten im Münchner Rathaus und Vorsitzenden des Kunstausschusses des Organisationskomitees im April 1969 löste eine heftige Debatte aus. Hohenemser war sowohl ein enger Mitarbeiter Vogels als auch ein Vertrauter Aichers. *Das große Spiel*, so der Name des Prototyps, sollte Jugend, Sport und Kunst auf eine Art und Weise zusammenführen, die der Zeit entsprach und dementsprechend revolutionär war. Es sah ein interaktives, weitgehend spontanes Angebot an darstellenden Künsten vor, das sich innerhalb des olympischen Geländes entfalten und „die angestrebte Integration von Sport und Kunst in die Tat umsetzen“ sollte, sowie „die allerorten erkenntlich werdende Bewegung in der Jugend bewusst [...] nutzen“. Doch da Hohenemser „für die Unruhe in der Jugend ein Ventil zu schaffen“ versuchte und keine „Garantie dafür geben [konnte], dass alles friedlich ablaufe[n]“ würde, wurde der Vorschlag als Hochrisikostategie angesehen, die das Komitee nicht ohne ernsthafte Vorbehalte unterstützen konnte.

Genau hier kam Werner Ruhnau (1922–2015) ins Spiel. Zum Jahresende 1969 wurden die Gestaltung und Ausführung des Projekts unter dem neuen Namen *Spielstraße* in seine kompetenten Hände gelegt. Wie Behnisch und Aicher war Ruhnau ein „1945er“. Als Absolvent der Technischen Universitäten Danzig, Braunschweig und Karlsruhe war er ein experimentierfreudiger Experte auf dem Gebiet des modernistischen Theaterdesigns und des mobilen Theaters. Am Anfang seiner Karriere ließ er das mittelalterliche Konzept der Bauhütte wiederaufleben und wohnte monatelang an den Orten der Projekte, an denen er arbeitete. In den 1950er Jahren hatte er erste Erfolge gemeinsam mit Teams, die Engagements am Stadttheater in Münster (1952–1956) und dem Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen (1959) erhielten. Und in den 1960er Jahren arbeitete er gemeinsam mit Frei Otto (1925–2015) – der die architektonische Inspiration für das ikonische Zeltdach Münchens lieferte – am deutschen Pavillon auf der Expo 67 in Montreal. Zudem war er mehrere Jahre lang Professor an der School of Architecture der Université de Montreal. Er war die ideale Besetzung für diese Aufgabe. Es war jedoch eine alles andere als leichte Aufgabe.

Die Bedenken, die vor der Beauftragung Ruhnaus geäußert wurden, verschwanden auch nach seiner Ernennung kaum. Sorgen und Antipathien gegenüber dem Projekt schwellten weiter und in den folgenden Jahren behinderten mehrere Faktoren seine Bemühungen. Fragen der Sicherheit und Außenwirkung standen ganz oben auf der Liste. Ruhnau wurde sofort mitgeteilt, dass jegliche Form von improvisiertem Straßentheater auf keinen Fall in Frage käme. Die Künstler*innen mussten im Voraus genannt, ihre Referenzen geprüft und vom Generalsekretariat des Organisationskomitees genehmigt werden, bevor irgendwelche Verträge abgeschlossen werden konnten. Sämtliche Vorhaben konnten in letzter Minute abgesagt werden, falls sich die Stimmung oder die Umstände ändern sollten. Bei jeder Gelegenheit wetterten Konservative, insbesondere aus der einflussreichen Bruderschaft der leitenden Sportfunktionäre, gegen das Konzept, sowohl in Konferenzräumen als auch in der Presse. Darüber hinaus zögerten die Erbauer der Sportstätten und Gestalter der olympischen Landschaft, ihrem Kollegen freie Hand zu lassen. Dies war wegen ihrer geistigen Ausrichtung erstaunlich, aber weniger überraschend angesichts ihres Wunsches, die eigenen Vorhaben zu schützen. Behnisch betrachtete das gesamte Oberwiesenfeld als ein dreihundert Hektar großes *Kunstwerk*: Darin angesiedelte Kunst konnte nur stören. Selbst Daume war zwar offen für Kritik am Hochleistungssport, jedoch nicht ohne Vorbehalte: Einzelne Athleten durften nicht angegriffen und das stets sensible Internationale Olympische Komitee nicht verstimmt werden.

Nach und nach wurde der radikale Ansatz der *Spielstraße* durch langwierige und mühsame Verhandlungen an allen Ecken und Enden abgeschwächt. Dies führte zu Kritik, dass sie zu museal geraten sei. Doch selbst in weniger radikaler Form als ursprünglich von Hohenemser und Ruhnau beabsichtigt, war sie eine beeindruckende neue Unternehmung in der Geschichte der Olympischen Spiele – und ein durchschlagender Erfolg. Die weiträumige Olympiaparklandschaft war auch für diejenigen, die keine Karten für die Sportveranstaltungen erwerben konnten, durchaus einladend, und die *Spielstraße* war ihr Mittelpunkt. Sie verlief entlang des Nord- und Südufers des an die Olympiaschwimmhalle angrenzenden künstlichen Sees und bestand aus dreißig Bühnen, die sich entlang von 800 Metern Weg erstreckten, wobei das Theatron das Herzstück bildete. Während der zehn Tage, in denen sie bespielt wurde, zog sie rund 1,2 Millionen Besucher an, doppelt so viele wie alle anderen kulturellen Veranstaltungen zusammengenommen.

In ihrer endgültigen Ausführung strebte die *Spielstraße* an, die Trennung zwischen Sportler*innen und Besucher*innen im Park aufzuheben und das Publikum dazu zu bewegen, ihre passive Zuschauerschaft aufzugeben, in das Spiel einzutauchen und dabei die Rollen, die die Konsument*innen normalerweise beim Betreten eines Stadions einnehmen, abzuschaffen oder neu zu konfigurieren. Diese Ausführung entsprach der Vorstellung vom Spiel, die der niederländische Historiker und Kulturphilosoph Johan Huizinga (1872–1945) in seinem bahnbrechenden Text *Homo ludens* (1938) entwickelt hatte – einem Text, der von Daume hochgeschätzt und oft zitiert wurde – und Ruhnaus eigener, tief verwurzelter Entschlossenheit, „den Mitbürger, der mündig wird“, zu fördern.

Mehr als 200 Künstler*innen und weitere 200 Techniker*innen und Hilfskräfte aus der ganzen Welt waren an der *Spielstraße* beteiligt, um eine breite Palette unterschiedlicher Kunstformen zu gewährleisten. Diese reichten von Fotografie, Film, Videoprojektionen und Live-Übertragungen von Radiosendern bis hin zu Free Jazz, Volksmusik, avantgardistischer

Malerei und Skulptur, Sportspielen für das Publikum, aufblasbaren Luftkissen und Installationen, mit denen die Besucher*innen ihre Sinne testen konnten. Nach dem dokumentarischen Filmmaterial zu urteilen, hat es der überwiegenden Mehrheit der Besucher sehr gut gefallen. Ungeachtet der Vorbehalte des Organisationskomitees wurden sie auch dazu angeregt, über das Wesen des olympischen Sports nachzudenken, und zwar durch eine Reihe von Darbietungen, die sich lose an bestimmte Olympische Spiele anlehnten: zum Beispiel 408 v. Chr., Athen 1896, Stockholm 1912, Los Angeles 1932, Mexiko-Stadt 1968 und die zukünftigen Spiele des Jahres 2000. In Szene gesetzt von einer Reihe internationaler Straßentheatergruppen – aus Berlin, Buenos Aires, New York, Paris, Rom, Stockholm und Tokio – untersuchte jede von ihnen kritische Fragen zu Sport, Politik, Kultur und Gesellschaft. Die Dinge wurden weitestgehend beim Namen genannt. Die auffälligste Dramatisierung war Shuji Terayamas Blick auf Mexiko-Stadt 1968, insbesondere auf das Massaker von Tlatelolco. Seine Truppe *Tenjo Sajiki* inszenierte Szenen von äußerster Brutalität: Schauspieler*innen mit schwarzen Kapuzen verbanden anderen die Augen, misshandelten diese und trieben sie mit der Peitsche auf eine von Zuschauer*innen umringte Plattform; dort wurden sie bis zur Unterwäsche ausgezogen, über Geländer gehängt und einer nach dem anderen in die Menge fallen gelassen. Die Zuschauer standen regelmäßig unter Schock.

Formatted: Font: Italic, Complex Script Font: Italic

Der wahre Schrecken stand aber noch bevor. Das Stück der japanischen Gruppe erwies sich als unheimliche Vorahnung der Gewalt, die die Spiele unterbrechen und unauslöschliche Spuren in der Erinnerung an diese hinterlassen würde. Am 5. September 1972 hielten Mitglieder der palästinensischen Terrorgruppe „Schwarzer September“ elf Mitglieder der israelischen Mannschaft in ihrer Wohnung im Olympischen Dorf als Geiseln fest: eine nahezu 24-stündige Belagerung, die den ganzen Tag über von Fernsehzuschauer*innen in aller Welt verfolgt wurde und auf dem Flughafen Fürstenfeldbruck in einer Tragödie endete. Es gab und gibt keinen vergleichbaren Moment in der Geschichte des Sports.

In einem Zustand tiefer Betroffenheit beschlossen die Organisatoren mit Unterstützung des IOC, die Spiele weiterlaufen zu lassen. Nach einer kurzen Pause gingen alle sportlichen und kulturellen Veranstaltungen wie geplant weiter, mit einer bemerkenswerten Ausnahme: der *Spielstraße*. In einer außerordentlichen Sitzung des Organisationskomitees forderte der bayerische Finanzminister Ludwig Huber die Schließung der *Spielstraße* mit sofortiger Wirkung. Der Vorschlag stieß auf wenig Widerstand, und die *Spielstraße* endete am 6. September. Auf derselben Sitzung wurde einstimmig beschlossen, die festliche Dekoration in der Stadt an Ort und Stelle zu belassen. Doch als konservative Stimmen die Gelegenheit ergriffen, eine Form der Kultur zu sanktionieren, die nie nach ihrem Geschmack gewesen war, hatten die progressiven Stimmen, die sie unterstützt und artikuliert hatten, das letzte Wort. Die Schauspieler von *Tenjo Sajiki* betraten die Bühne des Theatrons und verbrannten ihre Requisiten vor einem vollen Haus.

1973 bezeichnete Willi Daume die *Spielstraße* als einen der Höhepunkte der Spiele. Fast fünfzig Jahre später würden wohl diejenigen, die sich daran erinnern, kaum widersprechen. Und wer der *Spielstraße* durch diese Ausstellung zum ersten Mal begegnet, wird sie – so hoffen wir – als ein besonderes Element einer besonderen Zeit und eines besonderen Ereignisses verstehen.