



Introduction

The principal concern of *corporate design* is control. The notion of developing a standardised system to unify the visual identity of a company is the direct result of increasingly complex commercial structures. The Olympic Games are a case in point. The coordination of thousands of participants at multiple different levels calls for a consistently regulated visual language, in order to ensure maximum uniformity and orientation.

The visual identity developed by Otl Aicher for the 1972 Olympics is not the first example of such an approach. Nevertheless, it was a project that, through the scope and quality of its vision, pushed the benchmark considerably. The chromatic and formal structure of the design covered all organizational levels, from the printed materials, which were published in large quantities, through to his pictographic system and clothing for the staff. Nothing was left to chance.

Maintaining control over the way the rest of the world was to perceive its image was highly important in Munich, 36 years after Berlin. Otl Aicher was the ideal partner in this endeavour. His concept of constantly re-combining a few basic elements within a grid had already proven itself successful many times. The grid realigned everything and was all-encompassing. Aicher's credentials fulfilled such requisites

Einleitung

Das Hauptanliegen von *Corporate Design* ist Kontrolle. Der Gedanke, Standards zu entwickeln, die die visuelle Identität eines Unternehmens vereinheitlichen, ist eine direkte Folge immer komplexer werdender kommerzieller Strukturen. Olympische Spiele sind eine solche.

Tausende von Beteiligten auf unterschiedlichsten Niveaus koordinieren zu müssen, legt es nahe, die Regeln des Erscheinungsbildes konsequent anzuwenden, um ein Maximum an Homogenität und Orientierung zu gewährleisten. Das von Otl Aicher für die Spiele von München erarbeitete Erscheinungsbild ist nicht das erste Beispiel einer solchen Herangehensweise. Trotzdem ist es ein Projekt, das in Umfang und Qualität die Maßstäbe deutlich verschoben hat. Die Struktur von farblicher und formaler Gestaltung umfasste alle organisatorischen Ebenen. Von Druckerzeugnissen, die in großen Mengen publiziert wurden über die Orientierungssysteme mit Piktogrammen bis hin zur Kleidung des Personals. Man wollte auf Nummer sicher gehen. Die Kontrolle, über ein Bild wahren, das der Rest der Welt sich von einem machen würde. Das war wichtig in München – 36 Jahre nach Berlin. Und hier war Otl Aicher der ideale Partner. Sein Konzept, wenige grundlegende Elemente innerhalb eines Rasters immer neu zu kombinieren, hatte sich schon oft bewährt.

perfectly, and his idealism was genuine. The notion that one could change society for the better with visual means was integral to his entire oeuvre. *Doing politics with colour*.

However, the limits of this desired control were transgressed, and in the case of Munich this was particularly striking. With the assassination of Israeli athletes by the Palestinian commando *Black September* and the ensuing events, in which almost all who were directly involved died, the image of the event changed dramatically. What had been constructed over a period of six years was, in only a few hours, overlaid with images of a new kind. This time, it was the television cameras, rather than airplanes, that were hijacked. Live. And with them all others that were indirectly involved: namely the rest of the world. Amazingly, there was not much to see. Most of it happened outside the camera's view. The situation – which couldn't have had more symbolic charge – was itself the event. Consequently, the images that could be obtained were all the more concentrated.

The period of the Olympics coincided with the closure of the *Ulm School of Design*, the starting point and spiritual reference of the Olympic organisation. So, Modernity slowly fades out. A Modernity defining the social relations by formal categories. A Modernity which is already *classical*. But *what is classical cannot be Avantgarde anymore*¹. Munich should have been yet another major appearance on the world stage. Same stage but another piece. The manner in which these new images were produced was not only radical in terms of its violence, but also in relation to questions of image and identity. The portrayal of the terrorists is negative, but it reached its goal – mediatic attention.

Therefore, just like the official identity of those Olympic Games was a big step into a new direction, so it was in terms of the terrorists' visual language. Munich is often called *the birth of modern terrorism*, which was not the case. The images produced here are only part of an ongoing process which started much earlier. The way these images were manipulated has proven to be uncomfortably contemporary. Juxtaposed to the grid of the official image of the Olympic Games was the irregular one of guerrilla war – flexible, efficient, and at the time no doubt also more modern.

But as Otl Aicher would say: *“one is as one appears to be, and as one appears to be, so one is”*.

¹ Bill, Max:
Vom Bauhaus bis Ulm,
DU 6/1976

Das Raster rückte die Dinge zurecht, umfasste alles. Aichers Biografie ergänzte dieses Anliegen perfekt und sein Idealismus war echt. Die Idee, mit visuellen Mitteln die Gesellschaft positiv verändern zu können, war elementarer Bestandteil seines gesamten Schaffens. *Mit Farben Politik machen*.

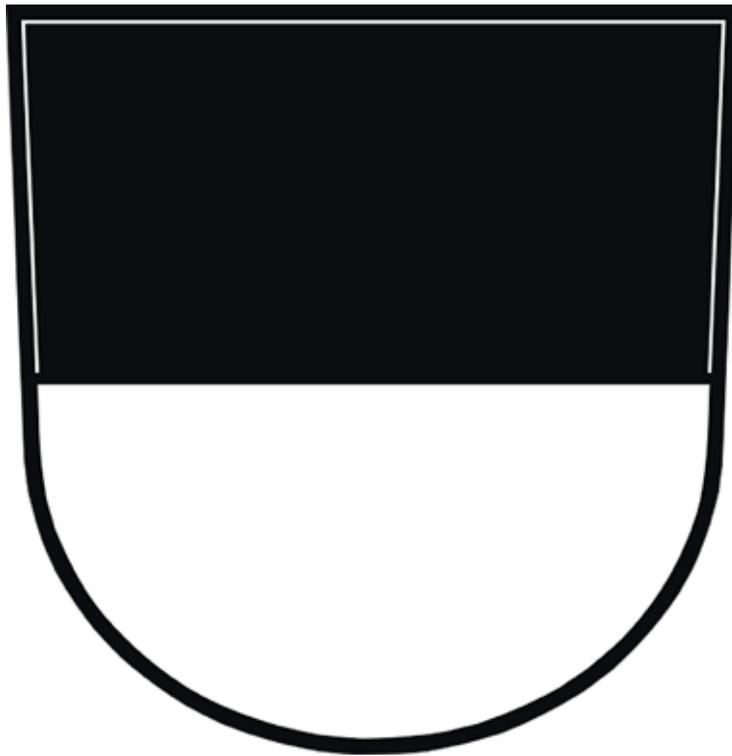
Doch die Grenzen der gewünschten Kontrolle wurden überschritten und im Fall München ist der Bruch ein besonders markanter. Mit dem Attentat des Palästinenserkommandos *Schwarzer September* auf israelische Sportler und den daraus folgenden Ereignissen, bei denen fast alle direkt Beteiligten starben, hat sich das Bild der Veranstaltung schlagartig gewandelt. Was in sechs Jahren erarbeitet worden war, wurde innerhalb weniger Stunden von Bildern einer neuen Art überlagert. Diesmal wurden keine Flugzeuge entführt sondern die Fernsehkameras, und mit ihnen alle indirekt Beteiligten – der Rest der Welt. Erstaunlicherweise gab es nicht viel zu sehen. Die meiste Zeit passierte nichts. Man wartete. Die symbolische Komponente der Situation als Essenz der Handlung, und die gewonnenen Bilder um so konzentrierter.

In die Zeit des Olympiaprojektes fällt auch die Schließung der HFG Ulm, Ausgangspunkt und spirituelle Referenz der Gestaltung der Münchner Spiele. Die Moderne meldet sich langsam ab. Eine Moderne, die gesellschaftliche Verhältnisse über formale Kategorien definiert. Eine Moderne, die schon klassisch ist. *Doch was klassisch ist, kann Avantgarde nicht sein.*¹ München sollte nochal ein großer Auftritt werden, doch die Bühne wurde just anderweitig bespielt.

Die Art und Weise, wie diese neuen Bilder produziert wurden, war nicht nur in ihrer Gewalttätigkeit radikal, sondern auch im Bezug auf die Fragen nach Identität und Erscheinungsbild. Das *Image* der Terroristen ist schlecht, aber sie erreichten ihr Ziel – mediale Aufmerksamkeit. Und so, wie die visuelle Kommunikation der Olympische Spiele einen großen Schritt in eine neue Richtung gemacht hat, so haben die Terroristen ein neues Stadium der Kriegsführung erreicht. Man spricht im Zusammenhang mit München immer wieder von der *Geburtsstunde des modernen Terrorismus*, was so aber nicht stimmt. Die hier produzierten Bilder sind lediglich Teil eines kontinuierlichen Prozesses, der schon viel früher eingesetzt hat, und der das Ergebnis einer Wandlung der terroristischen Parteien hin zur Moderne ist. Die Manipulation der Bilder erweist sich als unangenehm zeitgemäß. Dem Raster des offiziellen Erscheinungsbildes steht das Irreguläre des Guerillakrieges gegenüber. Flexibel, effizient und in gewisser Weise avantgardistisch.

Doch, wie Otl Aicher sagen würde: *„man ist so, wie man sich zeigt, und wie man sich zeigt, so ist man.“*





Ulm

The city of Ulm on the river Danube, not far from Munich, had been fortified early on and had been a garrison base since the late seventeenth century. Consequently, the presence of the military had a long-standing influence on the craftsmanship in the town. Here, war played an important economic factor. This was true also for the tailor Albrecht Berblinger, who was developing new types of prosthetic legs as early as 1800 and who also designed a simple flying machine. Two wings sewn with red-white haloes, with which he made successful attempts at flying over the slopes of the Danube.

The king wanted to see him fly and so did the townspeople. It was a media-worthy event. Unable to choose the time and place of his demonstration, he crashed, due to adverse weather conditions and became the laughing stock of the town. He was seen as a failure and a charlatan. *The Tailor of Ulm* died young in complete poverty, a metaphor and a good example of the failure of technology due to unattainably high ideals.

The First World War and the Great Depression hit the city particularly hard. Production declined; there was debt and no more exportation. The radical reduction in the number of military personnel stationed there had a drastic effect on the local economy. You could clearly see what the town depended on.



Die Stadt an der Donau, nicht weit von München, wurde früh befestigt und war seit dem späten 17. Jahrhundert Garnisonsstützpunkt. So übte die Präsenz des Militärs einen ständigen Einfluss auf das Handwerk aus, der Krieg als wichtiger ökonomischer Faktor. Auch für den Schneider Albrecht Berblinger, der schon um 1800 neuartige Beinprothesen entwickelte und eine einfache Flugmaschine entwarf. Zwei als rot-weißer Strahlenkranz genähte Flügel, mit denen er erfolgreiche Versuche in den Hängen an der Donau machte. Der König wollte ihn fliegen sehen, das Volk auch. Ein Medienereignis. Da er Zeit und Ort der Vorführung nicht selbst wählen durfte, stürzte er aufgrund schwieriger thermischer Bedingungen ab und wurde zum Gespött der Leute, zum Inbegriff des Versagers und Hochstaplers. Der *Schneider von Ulm* starb früh in völliger Armut. Metapher und bestes Beispiel für das Scheitern in der Technik fußender Ideale.

Der Erste Weltkrieg und die Weltwirtschaftskrise trafen die Stadt besonders hart. Produktionsbeschränkungen, Reparationsforderungen, Exportverbote. Die radikale Verringerung der Anzahl des stationierten Militärs wirkte sich drastisch auf die örtliche Wirtschaft aus. Man merkte, wovon man abhängig war. Dann der Zweite Weltkrieg mit massiver Zerstörung. Etwas anderes als bei null anzufangen stand gar nicht zur



Ulm 1945

< Coat of Arms
Stadtwappen

> Albrecht Berblinger,
Flying machine
Flugmaschine

Then the Second World War came, bringing with it huge destruction. Starting from scratch was the only way forward. It was *Hour Zero*. The state of the country defined in a number. A number that expressed lack but also neutrality. Aicher with Inge Scholl and others would shortly afterwards establish *Studio Zero*, a discussion forum for new beginnings.

Visual artists gave themselves until 1958 to start *Zero*, and it was only literary groups that had the courage before then to start initiatives like *Group 47* – also in Ulm –, which was still the most likely place for the awareness of an inevitable historical continuity. But first of all, however, very different needs were relevant. Not to go hungry and to live again. A social environment. How was one to do this, when almost everyone had chosen this disaster themselves? But the Americans were there. With their own modernity. Pragmatic, inter-continental and with the *Marshall Plan*.

First and foremost, people were no longer starving, and utensils could be improvised, their shape did not matter. Or they got them from the military depot. Homes should also be made available. And the population? It too, had to be built up. Inge Scholl's father Robert was made the first mayor of the city in 1945. The merit of this family is well-known. Self-confidence and taking on responsibility: these qualities were still

Diskussion. *Stunde Null*. Der Zustand des Landes in einer Zahl zusammengefasst. Eine Zahl, die sowohl Mangel als auch Neutralität ausdrückt. Otl Aicher sollte mit Inge Scholl und anderen später das *Studio Null* gründen, ein Diskussionsforum für den Neubeginn. Die bildenden Künstler ließen sich für *Zero* Zeit bis 1958. Lediglich die Literaten hatten schon vorher – ebenfalls in Ulm – Mut zur *Gruppe 47*, was dem Bewusstsein der Unumgänglichkeit historischer Kontinuität noch am ehesten Platz ließ. Doch vorher waren ganz andere Bedürfnisse relevant. Nicht zu hungern, wieder zu wohnen. Ein soziales Umfeld. Wie das, wenn so gut wie alle die Katastrophe selbst gewählt hatten? Die Amerikaner waren ja da. Mit ihrer eigenen Moderne. Pragmatisch, interkontinental und mit dem *Marshall-Plan*. Man verhungerte erst mal nicht. Gebrauchsgegenstände konnte man improvisieren, ihre Form spielte keine Rolle. Oder man bekam sie aus dem Militärdepot. Auch Behausung sollte entstehen. Und die Bevölkerung? Sie musste ebenfalls aufgebaut werden. Inge Scholls Vater Robert wird 1945 der erste Bürgermeister der Stadt. Und man weiß wohl um die Verdienste der Familie. Das Selbstbewusstsein, Verantwortung tragen zu müssen, ist weiterhin das Gebot der Stunde. Hier hatte auch das Ende Hitlers nichts geändert. Im Gegenteil. Das Feld nicht kampfflos den restaurativen Kräften

“I know the hardship and hunger of the young, who are often misunderstood, and who are looking for a new home in this world – which they want to be set up on a human scale again.”

„Ich kenne die Nöte und den Hunger einer oft missverstandenen Jugend, die in dieser Welt wieder eine Heimat sucht und sie wieder menschlich eingerichtet sehen möchte.“

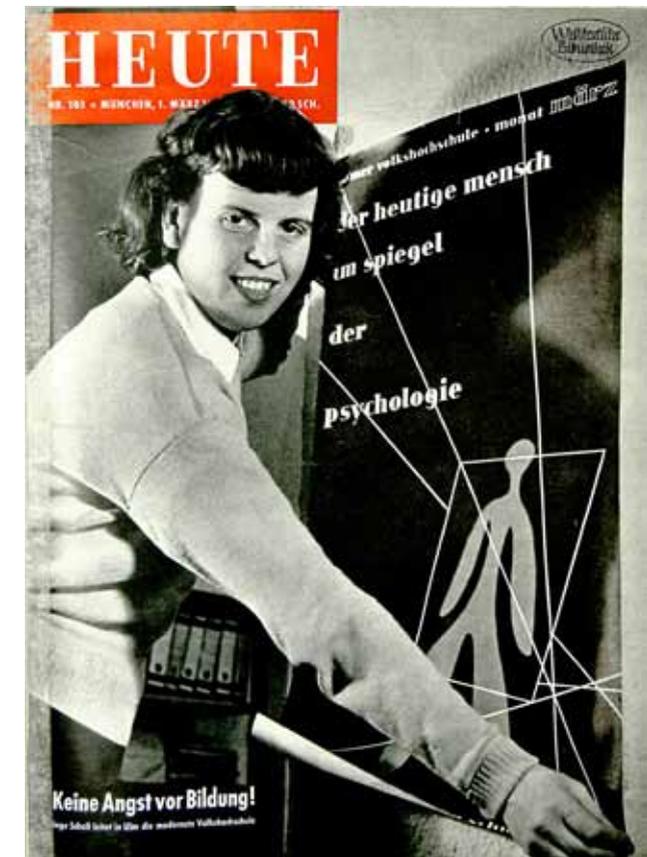
Inge Aicher-Scholl

¹ Adorno, Theodor W. :
Erziehung nach Auschwitz, 1966

the order of the day. In this respect, the end of Hitler had not changed much. On the contrary. Not to give in without a fight to the reconstruction process was part of the manifesto of the time. It was also a kind of elitist thinking. *“Do not fear education”*.

The Ulm group organised *‘Thursday Lectures’*, under the aegis of Inge Scholl and Otl Aicher, in a church, one of the few places where it was possible to meet. Led by Scholl and Aicher, these structures solidified into the Ulm Community College project, abbreviated to ‘VH’. It was not the only community college project in Germany; in all the allied occupation areas such initiatives were taking place. It was about creating a climate in which, to some extent, *one could become aware of the motives that had led to the horror*¹. Knowledge of self, a virtue that was always fundamental for Aicher, perhaps even the central theme of his life.

The idea of access to education for all, through the community college, arose at that time, as did non-professional popular sports movements in response to modern industrialization. Ulm was considered exemplary of such initiatives in terms of its programme and organisation. It was particularly valued for its open educational concepts and for its association with a recognisable image, thanks to the countless

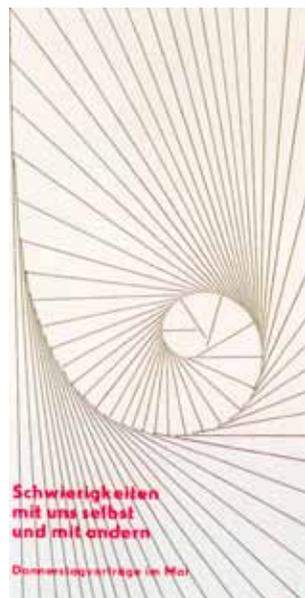


Do not fear education !

überlassen, heißt es in einem Manifest der Zeit. Auch eine Art Elitendenken.

Keine Angst vor Bildung also. Der Ulmer Kreis organisierte unter der Ägide von Inge Scholl und Otl Aicher *Donnerstagsvorträge* in einer Kirche, einem der wenigen Orte möglicher Versammlungen. Diese Strukturen verfestigten sich im Projekt der Ulmer Volkshochschule, griffig abgekürzt mit VH, immer noch unter der Federführung der beiden. Es war nicht das einzige Volkshochschulprojekt in Deutschland, in allen Teilen des alliiert besetzten Landes kam es zu solchen Initiativen. Es galt, ein Klima zu schaffen, *in dem die Motive, die zu dem Grauen geführt haben, einigermaßen bewusst werden*¹. Selbstbestimmung, eine Tugend, die für Aicher immer elementar gewesen war. Vielleicht das zentrale Thema seines Lebens. Die Idee des Zugangs zur Bildung für alle, der *Volks-Hoch-Schule*, hatte sich seinerzeit wie die Bewegung des Massensports als direkte Reaktion auf die industrialisierte Moderne entwickelt.

Ulm galt bezüglich Programm und Organisation solcher Initiativen als vorbildlich, bestach durch ein besonders offenes pädagogisches Konzept, verbunden mit einem wiedererkennbaren Erscheinungsbild – den zahllosen, von Aicher entworfenen Plakaten. Viele wichtige Persönlichkeiten aus Politik

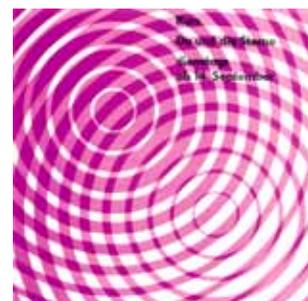


Otl Aicher,
VHS Poster

Aicher-designed posters. Many important personalities from politics and culture discussed the design of the new beginning. *Restkultur* was formed.

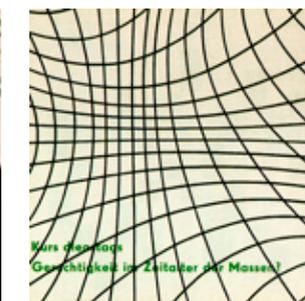
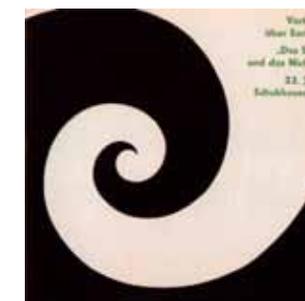
In the meantime, Aicher had studied sculpture in Munich for one semester, but quickly moved on from there. The pre-occupation with purely aesthetic issues in light of the general situation in Germany seemed to him totally inappropriate. He destroyed the works he had created at the Academy and preferred to ride around on his bicycle finding guests for his discussion evenings, designing a logo for the school and participating in the planning of the destroyed city or in designing a pull-out bed for refugees. It was his *'philosophy of doing'* that simultaneously incorporated both pragmatic solutions and symbolic gestures. All of this was always done in close collaboration with Inge, who later became his wife. She also came to be the key figure and principal representative of what would follow. *"We do not want to eat from a tin"*², she said in an interview, and with that she expressed a whole range of objectives.

Already early on there was talk of an expanded community college that would provide the design to set a new culture on its academic feet. In 1950 this led to the founding of the *Sibling Scholl Foundation*. The ultimate ambition was a university.



und Kultur diskutierten die Ausgestaltung des Neubeginns. Die Restkultur formierte sich. Aicher hatte zwischendurch ein Semester Bildhauerei in München studiert, sich jedoch schnell wieder hiervon abgewendet. Die Beschäftigung mit rein ästhetischen Fragen in Anbetracht der allgemeinen Situation schien ihm zu Recht unangemessen. Er zerstörte die an der Akademie entstandenen Werke und machte lieber mit dem Fahrrad Gäste für Diskussionsabende ausfindig. Er entwarf ein Logo für die Schule, beteiligte sich an der Planung des Wiederaufbaus der zerstörten Stadt und an der Entwicklung von Hilfsmobiliar für Flüchtlinge. Es war seine *Philosophie des Tuns*, die pragmatische Lösung und symbolische Geste zugleich bedeutete. All dies immer in engster Zusammenarbeit mit seiner späteren Frau Inge. Sie sollte auch die Schlüsselfigur und Hauptrepräsentantin dessen sein, was folgte. *„Wir wollen nicht aus der Konservendose essen“*², sagte sie in einem Interview und drückte damit ein ganzes Spektrum an Zielen aus.

Schon früh hatte man sich mit der Idee einer erweiterten Volkshochschule beschäftigt, um die Gestaltung einer neuen Kultur auf akademische Füße zu stellen, was 1950 zur Gründung der *Geschwister-Scholl-Stiftung* führte. Das manifeste Ziel war eine Hochschule.



Writer Hans-Werner Richter, co-founder of *Group 47*, was also part of the group. He would take care of the communication and conduct research into *'propaganda design'*. In times of material shortage, words and language have a different meaning. But the scarcity was to be of a relatively short duration. Thanks to huge American input, the industrial production of the BRD was back to pre-war levels only five years after the war. *Wirtschaftswunder* – a miracle.

Americans invested heavily in the country and reconstruction took place on all levels. The allies were also aware of the need for cultural structures. It was called re-education. The Community College project and its association to the name Scholl fitted in perfectly with this aim. The first project was to name the initiative, something they wanted to have a say in. The school was meant to have the character of a college. To the American High Commissioner in Germany, John Jay McCoy, that was worth one million Deutsch Mark, an amount that went directly to the *Sibling Scholl Foundation*. Just as the people from Ulm wanted to fight reactionary forces, the Americans wanted to work against anti-American tendencies. Education is never neutral. It was now time to create facts.

They turned to Max Bill. The man was a jack-of-all-trades who could excel as an architect, product designer, graphic

Mit Hans Werner Richter, Mitbegründer der *Gruppe 47*, war auch ein Literat mit von der Partie. Er sollte sich um die rhetorische Kommunikation kümmern und die *Propagandagestaltung* untersuchen. In Zeiten des materiellen Mangels haben Wort und Sprache eine andere Bedeutung.

Doch der Mangel blieb von relativ kurzer Dauer. Dank des massiven amerikanischen Engagements befand sich die Industrieproduktion der BRD nur fünf Jahre nach Kriegsende wieder auf Vorkriegsniveau. Ein Wunder. Die Notwendigkeit kultureller Strukturen, über das Wirtschaftliche hinaus, war auch den Alliierten bewusst. Hier trug es den Namen *Reeducation*. Das Projekt Volkshochschule in Verbindung mit dem Namen Scholl passte hervorragend in dieses Raster. *Project no. 1* lautete der Titel der Initiative, die sie zu unterstützen gedachten. Eine Schule mit College-Charakter. Das war dem amerikanischen Hochkommissar in Deutschland, John Jay McCoy, eine Million D-Mark wert, die direkt an die *Geschwister-Scholl-Stiftung* gingen. So wie die Ulmer die reaktionären Kräfte bekämpfen wollten, so wollten die Amerikaner anti-amerikanischen Tendenzen entgegenwirken. Bildung ist nie neutral.

Jetzt galt es Tatsachen zu schaffen. Man wandte sich an Max Bill. Der Mann – ein Tausendsassa, der als Architekt,

² *Heute – Eine Illustrierte Zeitschrift*, 105/1948



HFG Ulm, 1955



This building has been established with public funding by the United States of America

"...i was there when the word communication was introduced into the german language. it was in a room in ulm, when trying to find an umbrella term for advertising, propaganda, sought language, persuasion and journalism. we resorted to using the english concepts of visual and verbal communication. shortly afterwards, the cultural-political committee of the baden-württemberg state parliament came to verify the eligibility of the school. the representatives asked what this was supposed to mean, communication. whether it has anything to do with communism or communion."

„(...) ich war dabei, als das wort kommunikation in die deutsche sprache eingeführt wurde. in ulm, als man einen überbegriff für werbung, propaganda, sprache, überredung und publizistik suchte. wir griffen auf die englischen begriffe der visuellen und verbalen kommunikation zurück. kurz darauf kam der kulturpolitische ausschuss des baden-württembergischen landtags nach ulm, um die förderungswürdigkeit der schule zu prüfen. sie fragten, was das sei, kommunikation. ob es etwas zu tun habe mit kommunismus oder kommunion."

Otl Aicher

Max Bill, 1954



Otl Aicher, Inge Scholl, ca. 1950

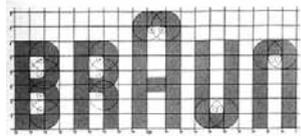
designer and visual artist. He was a student of the *Bauhaus* in Dessau and a representative of Concrete Art. In addition, he was an active anti-fascist, apparently also a relevant position in neutral Switzerland. With his exhibition *die gute form* he had just put the discipline of product design up for discussion. In other words, he was an ideal candidate. He immediately recognised the potential of such an undertaking. A new *Bauhaus*. That was what it would be. Nothing less. He was not able, however, to push through the name *bauhaus ulm*. Nevertheless, he clearly had a possible link to *Bauhaus* in mind. Concrete plans, for which he tightened the original concept according to his ideas. From politics to a school of design. Architecture and product design would become prominent. Walter Gropius had advised him to throw out the hacks. Hans-Werner Richter, anything but a tame wordsmith, but a committed communist and still convinced in 1961 that '*communist victory was the only option*'³, quickly withdrew from the project.

Bill championed non-verbal communication instead, and pushed his ideas through consistently, uncompromisingly pragmatic. At the same time he also vehemently represented the position of the artist. Only the artist can determine aesthetic categories. It's his job. However, not as a bohemian but rather

Produktgestalter, Grafiker und Bildender Künstler brillieren konnte. *Bauhaus*-Student in Dessau und Vorzeigevertreter der *Konkreten Kunst*. Außerdem aktiver Antifaschist, derer es offenbar auch in der neutralen Schweiz bedurfte. Gerade hatte er mit der Ausstellung *die gute form* auch den Beruf des Produktgestalters als neue Disziplin zur Diskussion gestellt. Eine ideale Besetzung. Sofort erkannte auch er das Potenzial eines solchen Unternehmens. Ein neues *Bauhaus*. Das sollte es sein. Nicht weniger. Den Namen *bauhaus ulm* konnte er jedoch nicht durchsetzen. Trotzdem hatte er die Möglichkeit daran anzuknüpfen vor Augen. Konkrete Pläne, für die er das ursprüngliche Konzept nach seinen Vorstellungen straffte. Von der Politik- zur Gestaltungsschule. Architektur und Produktdesign sollten in den Vordergrund rücken. Walter Gropius hatte ihm empfohlen die Schreiberlinge herauszuwerfen. Hans Werner Richter, alles andere als ein handzahmer Wortschmied, überzeugter Kommunist und noch 1961 von dessen „*Sieg als einziger Option überzeugt*"³, zog sich bald aus dem Projekt zurück.

Bill favorisierte die nonverbale Kommunikation und setzte seine Ideen konsequent und kompromisslos pragmatisch durch. Gleichzeitig vertrat er auch immer vehement die Position des Künstlers. Nur dieser könne ästhetische Kategorien

³ Walsler, Martin (Hg.): *Die Alternative oder Brauchen wir eine neue Regierung?*, 1961



Wolfgang Schmittel,
Logo, 1950er



Richard Hamilton,
Stilllife, 1965

as an analytical designer. For Aicher, the concept and constitution of the artist had always been problematic; analytical design, however, had never been a problem.

In 1949 German design was exhibited at a New York export trade fair and rated as somewhat backward. As a result, the Bundestag, the government itself, formed a council for design development, out of which the *Design Council* emerged in 1953. All of this was independent of developments in Ulm. Form as a reference point had become self-evident. Once the money had been raised, there was the question of which premises in Ulm would be suitable. Aicher had proposed to rebuild and use the federal fortress of Ulm, a medieval defensive wall – used by the Nazis as a concentration camp – and thus set an example of a new beginning. Bill refused to do so – *“Military architecture remains military architecture.”* The symbolism of the break was too blunt.

Instead, he designed and carried through a new modern building in the best sense of the term. But the budget was tight. The support of a regional steel company was denied due to a rumour that the group was associated with communism. Consequently, they had to save money and improvise. The asceticism of modernity as an expression of economic scarcity. They made a virtue of necessity. *“For the amount that was at our disposal then, one could build a country house today.”*⁴ In addition, the existing students were actively involved in all aspects of the building process. To establish a school in which one can learn – in academic terms, this was a rare constellation.

Thus, in 1953 the community college was opened with Max Bill as director. And it began promisingly. The curriculum was pragmatic and the concept of an integrated approach to learning was immediately established. So-called development groups were created that covered various key areas and linked their different capacities. It was a modular education system that would be reflected in concrete form in the products.



bestimmen. Es sei sein Beruf. Aber nicht als Bohemien, sondern als analytischer Gestalter. Für Aicher waren Begriff und Habitus des Künstlers immer problematisch gewesen. Analytisches Gestalten jedoch nie.

1949 war auf einer New Yorker Exportmesse deutsches Design ausgestellt und als ziemlich rückständig bewertet worden. Der Bundestag veranlasste daraufhin einen *Rat für Formentwicklung* zu gründen, aus dem 1953 der *Rat für Formgebung* hervorging – unabhängig von der Entwicklung in Ulm. Die Form als Standortfaktor war evident geworden. In Ulm stellte sich derweil die Frage nach angemessenen Räumlichkeiten. Aicher hatte vorgeschlagen, die Ulmer Bundesfestung, einen mittelalterlichen Verteidigungswall – von den Nazis als Konzentrationslager genutzt –, umzubauen und somit ein Zeichen des Neuanfangs zu setzen. Bill lehnte dies ab – *„Wehrarchitektur bleibt Wehrarchitektur“*. Das Bild der Zäsur erschien ihm zu platt. Er entwarf einen modernen Neubau und setzte sich damit durch. Doch das Budget war knapp. Materielle Unterstützung von einer regionalen Stahlfirma blieb versagt, es waren Gerüchte aufgekommen, man hätte es mit Kommunisten zu tun. Also musste gespart, improvisiert werden. Die Askese der Moderne auch als Ausdruck ökonomischen Mangels. Die Ulmer machten aus der Not die Tugend: *„für den betrag, der uns damals zur verfügung stand, baut man heute ein besseres landhaus.“*⁴

Die schon vorhandenen Studenten wurden konsequenterweise in alle Baumaßnahmen aktiv eingebunden. Die Schule errichten, in der man lernt – im Akademischen eine seltene Konstellation. 1953 eröffnete die HFG mit Max Bill als Direktor. Und es begann verheißungsvoll. Der Lehrplan war pragmatisch und das Konzept der allseitigkeit bewährte sich umgehend. Es entstanden sogenannte *Entwicklungsgruppen*, die unterschiedliche Gestaltungsfelder abdeckten und ihre verschiedenen Kapazitäten verknüpften. Ein modulares pädagogisches System, das sich konkret in der Produktform

“we prised open normalisation, which, as such, led to constraint, schematism and uniformity. we forced the grids to attend to impulses. out of the repetition of the schemes, we extracted play. precisely by affirming standards, we made free play possible in a new way. we possessed the ladder one which one could rise above oneself.”

„wir brachen die normierung auf, die als solche zu zwang, schematismus und uniformität führte. wir zwangen das raster dazu, impulsen zu dienen. aus der wiederholung des schemas schälten wir das spiel heraus. gerade durch die bejahung von standards ermöglichten wir auf eine neue weise das freie spiel. wir hatten die leiter, auf der man über sich selbst hinaussteigen konnte.“

Otl Aicher



Dieter Rams, Hans Gugelot
SK 4, 1956

Cooperation with *Braun*, manufacturer of electric devices, was one of the first applications of this concept and went straight to the point. This was mainly possible through the direct communication between the designer and the corporate management of the client. These were orderly structures.

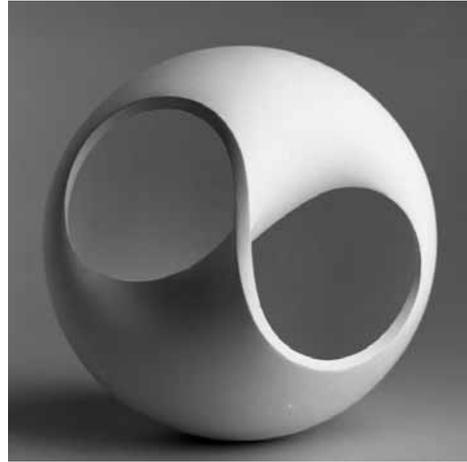
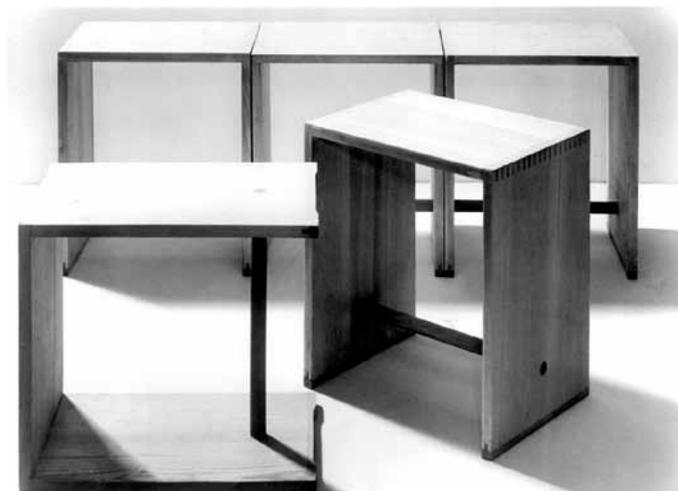
After the war, the radio manufacturing company had introduced the electric shaver with great success. A family business that had seen a change of generation and that had quickly become aware of the meaning of product design. This certainly had to do with its contact to the college and it proved extremely successful. The interdisciplinary approach was new, and it remained. A product that in its form had already seemed to drop all the weight of history had been embedded into an appropriately graphic and architectural context. Comprehensive design. Up to that time, companies had not had such a unified and clearly formulated *‘visual identity’* – a term influenced by Otl Aicher.

niederschlagen sollte. Die Zusammenarbeit mit der Firma *Braun-Elektrogeräte* war eine der ersten Anwendungen dieses Schulkonzeptes und erwies sich als äußerst effektiv, was hier vor allem durch den direkten Draht der Gestalter zur Firmenleitung möglich war. Überschaubare Strukturen. Die Firma für Rundfunkgeräte hatte nach dem Krieg mit großem Erfolg den Elektrorasierer eingeführt, ein Familienbetrieb, in dem ein Generationenwechsel stattgefunden hatte und wo man sich schnell der Bedeutung der Produktform bewusst geworden war. Dies hatte sicher mit dem Kontakt zur HFG zu tun, ein Glücksfall. Der interdisziplinäre Ansatz war neu und setzte sich durch. Ein Produkt, das in seiner Form schon jeglichen historischen Ballast abgeworfen zu haben schien, wurde eingebettet in einen entsprechenden grafischen und architektonischen Rahmen. Umfassende Gestaltung. Ein derart vereinheitlichtes und klar formuliertes *Erscheinungsbild* – ein von Otl Aicher geprägter Begriff – hatte es für Firmen bisher nicht

⁴ Bill, Max:
Vom Bauhaus bis Ulm, 1976

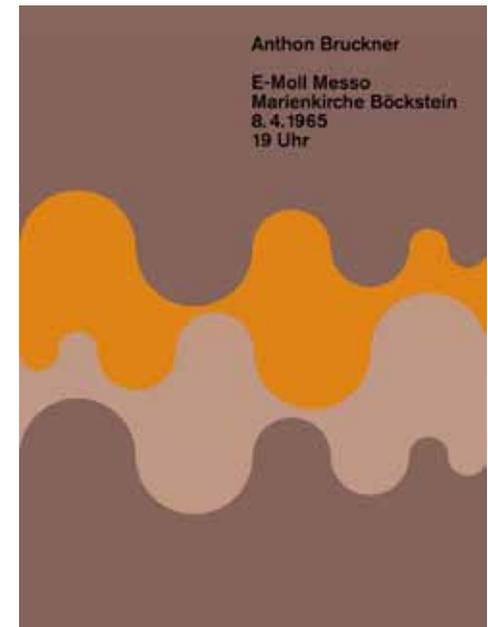


HFG achievements
HFG-Produkte
1955-1965



“...grids are visual structures that explicitly reject a narrative or sequential reading of any kind.”
 „...Raster sind visuelle Strukturen, die jede narrative oder sequentielle Lesart explizit ablehnen.“

Rosalind Krauss





A lot of value was placed on wording. They dedicated themselves to it with a great deal of care: *'it was the morally designed conscience of the company, laid out in writing and introduced with a lot of effort'*. A novelty that soon became the standard and was copied also outside the school. In the college, classics were made en masse. If the *Bauhaus* remained a project of the avant-garde, *Ulm* design managed to make it into many living rooms. They made humane radios and drinking cups. *'from spoons to the city'*. The term *'to ulmerise'* was coined, and the ingredients were always simple. A square plus palette. A grid that gave the two-dimensional structure on which all graphical applications could be based and which enabled the objective clarity of the visual language. The same grid was extended into the third dimension and it also governed the modular elements. The development groups, abbreviated to E1, E2, E3, etc., were the result of trying to see design as a science, to define constants and parameters that separated the individual from the author in the creative process.

Aicher was personally opposed to the idea of the signature. He saw it as a relic of bourgeois society, a pathetic manifestation of the desire for self-realisation, which had led to Salon Art and reprehensible political concepts. Ultimately, however, the shift that took place was relative. Now the signature was *Ulm*. However, at least it was not the name of a person on the product but that of a philosophy, which, within the framework of the institution, had to be continuously discussed and recalibrated. And there was much discussion in Ulm. This philosophy of neutrality was of course not entirely new, and clearly had its roots in Switzerland with its typographic tradition, which was carried over to all areas of design. The college ultimately institutionalised what Max Bill, Anton Stankowski and Jan Tschichold had earlier formulated in small, independent studios in Switzerland, which again would only have been possible in exile.

The *Bauhaus*, where these principles were first made manifest, had ended not long before. The consistent use of lower case lettering and a strict page layout. The rigour ultimately frightened Tschichold, perhaps the most important representative of the New Typography movement: *"Obvious similarities exist in the ruthless restrictions of the script, a par-*

gegeben. Und auf die Formulierung wurde Wert gelegt, ihr widmete man sich jetzt mit viel Bedacht. Die Definition der Unternehmensphilosophie ging Hand in Hand mit der schriftlichen Festlegung ihres Ausdrucks.

Ein Novum, das aber sehr bald Standard und auch außerhalb der Schule kopiert wurde. Die HFG selbst produzierte reihenweise Klassiker. War das *Bauhaus* seinerzeit ein Projekt der Avantgarde geblieben, so schaffte es ULM in viele Wohnzimmer. Humane Radioempfänger und Tassen, aus denen man trinken konnte. Oder, wie Max Bill es ausdrückte: *„vom Löffel bis zur Stadt“*.

Der Begriff *to ulmerise* wurde geprägt. Die Zutaten waren dabei stets simpel. Quadrat plus Palette. Ein Raster, das die zweidimensionale Struktur vorgab, auf dem alle grafischen Anwendungen basierten und das die objektive Klarheit der Sprache ermöglichte. Das gleiche Raster wurde in die dritte Dimension erweitert und vom Raster leitete man das Modulare ab. Die Entwicklungsgruppen, abgekürzt in E1, E2, E3 etc., waren Ergebnis des Versuchs Design als Wissenschaft zu sehen, Konstanten und Parameter zu definieren, die den Schaffensprozess vom Individuellen des Urhebers trennen. Aicher persönlich bekämpfte die Idee der Signatur als Relikt des Bürgerlichen und eines im Grunde pathetischen Selbstverwirklichungswillens, der zu Salonkunst und verwerflichen politischen Konzepten geführt hatte. Letztendlich fand jedoch nur eine relative Verschiebung statt. Jetzt lautete die Signatur ULM. Aber immerhin – nicht der Name einer Person stand für das Produkt, sondern der einer Philosophie, die im Rahmen der Institution immer neu diskutiert und kalibriert werden musste. Und diskutiert wurde viel in Ulm. Diese Philosophie des Neutralen war nicht gänzlich neu und hatte ihre Wurzeln eindeutig in der Schweiz und deren typografischer Tradition, die auf alle Gestaltungsbereiche übertragen wurde. Die HFG institutionalisierte letztendlich, was Max Bill, Anton Stankowski und Jan Tschichold vorher in kleinen, unabhängigen Studios in der Eidgenossenschaft formuliert hatten. Das *Bauhaus*, an dem diese Prinzipien erstmals manifest wurden, hatte nicht lange bestanden. Doch im Exil konnten die Ansätze fortgeführt werden. Vereinheitlichende Kleinschreibung, strenge Satzregeln. Tschichold, dem vielleicht wichtigsten Vertreter der Neuen Typografie, machte diese Strenge letztendlich Angst:



⁵ Tschichold, Jan: *Die Neue Typographie, Beiheft*, 1928

*allel to Goebbel's infamous Gleichschaltung and the more or less militaristic arrangement of lines..."*⁵. Otl Aicher was only too well aware of these problems, and always tried to question the relentlessness of the grid. He spoke of the *'game with rules'*. In practice, however, he defended what he called the strict *'Ulm grid'*.

Consequently, internal tensions caused by disputes over educational concepts that had been latent from the beginning began to swell to problematic levels. The combination of staff was not an easy one, and Max Bill stepped down from his position as director in 1956. But he kept one foot in the door, always conscious of the value of the institution and the renown that came with it. They argued about the term *'atelier bill'*, which was a kind of school within the school. A sign that said *"Access only for members of the studio"* was officially removed. Autonomy and territorial claims were wrestled over. Communication was conducted in writing only and the tone became more and more administrative.

Finally Bill left the school and returned to practice as an architect in Switzerland. The management of the college was taken on by a group of three, one of which was Otl Aicher. In 1962 he became the sole director. With Bill's departure, the proximity to the *Bauhaus* was lost. The programme became more scientific, although the internal tensions remained. Despite good contacts with industry and high productivity, the school did not manage to become economically independent. They had important customers but little money. An agenda that was rich in scope and in conflict. A conflict that was inherent to the concept of Ulm in general and in particular in the work of Aicher, as suggested by his design for the German shipyard *Blohm+Voss*. *Blohm+Voss* was a company that had mainly been in business over long stretches of the war. It is understandable that the Ulm community was seeking contact with industry, which was an essential part of their identity. Work, not for the gallery, but for the customer, and these were industries rich in tradition. But in this case, the tradition was rather dark. Aicher described the designer as a free person, solely committed to the problem of solving communication. Pragmatism can make one shortsighted.

From the old logo of the shipyard, which still seemed to speak in the language of the nineteenth century, a cool blue

*„Offensichtliche Gemeinsamkeiten bestehen in der rücksichtslosen Einschränkung der Schriften, eine Parallele zur berüchtigten Gleichschaltung Goebbels und die mehr oder weniger militaristische Anordnung von Linien (...)."*⁵

Otl Aicher war sich dieser Probleme wohl bewusst und immer bemüht, die Unerbittlichkeit des Rasters zu hinterfragen. Er sprach vom *Spiel mit Regeln*. Und wenn das strenge Ulmer Raster sich in der Praxis als Methode auch wiederholt bewährt hatte, so nahmen doch die internen Spannungen im Streit um pädagogische Konzepte, die von Anfang an latent vorhanden gewesen waren, schnell problematische Ausmaße an. Die Personalkonstellation war keine einfache und Max Bill trat 1956 als Direktor der Schule zurück. Er behielt aber einen Fuß in der Tür, immer im Bewusstsein um den Wert der Institution und das damit verbundene Renommee. Man streitet um den Begriff *atelier bill* – eine Art Schule in der Schule. Ein Schild mit der Aufschrift *„Zutritt nur für Atelierangehörige“* wird offiziell entfernt. Autonomie und Gebietsansprüche, um die gerungen wird. Es wird nur noch schriftlich kommuniziert und der Ton zunehmend administrativ. Letztendlich verlässt Bill die Schule, kehrt als Architekt in die Schweiz zurück. Die Leitung der HFG übernimmt eine Dreiergruppe um Otl Aicher. 1962 wird er alleiniger Direktor. Mit Bill löste man sich auch von der Nähe zum *Bauhaus*. Das Programm wurde wissenschaftlicher, doch die internen Spannungen blieben bestehen. Trotz guter Kontakte zur Industrie und hoher Produktivität gelang es der Schule nicht ökonomisch unabhängig zu werden. Wichtige Kunden, aber wenig Geld. Eine umfang- und konfliktreiche Agenda.

Ein Zwiespalt, der dem Konzept Ulm im Allgemeinen und der Arbeit Aichers im Besonderen innewohnt, ist am Projekt des Erscheinungsbildes für die deutsche Werft *Blohm+Voss* abzulesen. *Blohm+Voss*, ein Betrieb, dessen Hauptgeschäft über weite Strecken der Krieg war. Es ist nachvollziehbar, dass die HFG den Kontakt zur Industrie suchte. Es war ein essentieller Bestandteil ihres Selbstverständnisses. Arbeit, nicht für die Galerie, sondern für den Kunden. Und das waren traditionsreiche Industriebetriebe. Doch im Falle *Blohm+Voss* ist die Tradition eine sehr düstere. Aicher beschrieb den Gestalter als freie Person, allein der Kommunikation der Problemlösung verpflichtet. Pragmatismus kann auch kurzfristig machen.



1968
Ulm students demonstrating against
the closure

HFG-Studenten demonstrieren
gegen die Schliessung

modern block with rounded corners was made. And the spelling was changed. *Blohm & Voss* became *Blohm+Voss*. The historicizing ampersand became a neutral *Helvetica* cross. So not only 'being political with colour', but also with letters. And the German defense industry grew heavily in those years. All for the customer. Aicher was always politically engaged: for example, he designed banners and printed materials for the peace movement. In 1967 and 1968, he designed the visual identity for the demonstrations of the Easter marches. He applied rules, of course, and he was accustomed to working to them. Striking colours, striking shapes and unified formats. This earnest look would allow protest to be disassociated from the disreputable, longhaired people and make it more attractive to the middle classes. The rules of industrial product design applied to political engagement. Progress or deformation? Most likely the raw materials needed to create the possibility of peace.

At the time of the attack on the Olympic project in 1966, the college was still in existence, but it was on its last legs. Aicher's studio (*Büro Aicher*) was contracted to do the job. The college was distrusted by people on the left as well as on the right. Its proximity to industry was suspect to the one group. They were seen as stooges, their portfolio seemed to confirm it. The year 1968 was, after all, approaching. Others were disturbed by the image of the ivory tower, which prevailed despite everything. They were somehow seen as leftish and as mere students. And quite expensive ones at that.

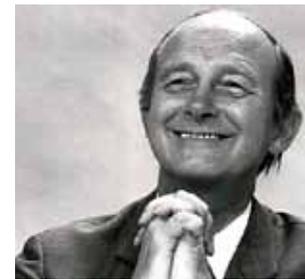
This project, which wanted to make design as objective as possible, failed finally due to pedagogical and political struggles and succumbed to the superior powers of a bureaucracy that had become ever more necessary. The subjective made its demands. It was a dilemma in terms of Aicher's biography, as he had always assigned the highest priority to the autonomy of the subject. In the end, the college together with the heavily indebted *Sibling Scholl Foundation* was just seen as a

Aus dem alten Logo der Werft, das noch ganz die Sprache des 19. Jahrhunderts zu sprechen schien, wurde ein kühler blauer Block mit modern abgerundeten Ecken. Und – die Schreibweise wurde geändert. Aus BLOHM & VOSS wurde BLOHM+VOSS. Das historisierende Kaufmanns-Und wurde zum neutralen *Helvetica*-Kreuz. Also nicht nur mit Farben Politik machen, sondern auch mit Buchstaben. Ganz im Sinne des Kunden. Und die deutsche Rüstungsindustrie wuchs wieder kräftig in diesen Jahren.

Otl Aicher engagierte sich immer auch konkret politisch, zum Beispiel indem er Transparente und Drucksachen für die Friedensbewegung entwarf. 1967 und 68 wandte er die Regeln des Erscheinungsbildes auch für die Demonstrationen der *Ostermärsche* an. Prägnante Farben, prägnante Formen, einheitliche Formate. Diese Ernsthaftigkeit sollte den Protest aus der Schmutzdecke der Langhaarigen lösen und für bürgerliche Schichten attraktiver machen. Die Regeln des Industrieproduktes angewandt auf das politische Engagement. Fortschritt oder Deformation? Am ehesten wohl ein Rohstoff, der mögliche Frieden.

Als das Olympiaprojekt 1966 in Angriff genommen wurde, bestand die HFG noch, lag aber eigentlich schon in den letzten Zügen. Das *Büro Aicher* war der Auftragnehmer.

Bezeichnenderweise wurde der HFG von links als auch von rechts misstraut. Den einen war die Nähe zur Industrie suspekt. Handlanger seien sie, das Portfolio schien dies zu belegen. Man näherte sich schließlich dem Jahr 1968. Die anderen störte das trotz allem bestehende Bild des Elfenbeinturms. Irgendwie Linke, Studenten eben. Recht teure dazu. Das Projekt, das die Gestaltung maximal objektivieren wollte, scheiterte auf Dauer an persönlichen wie politischen Grabenkämpfen und erlag der Übermacht der immer notwendiger werdenden Bürokratie. Das Subjektive forderte seinen Tribut. Ein Dilemma im Bezug auf die Biografie Aichers, der der Eigenverantwortung des Subjekts immer höchste Priorität zugeordnet hatte.



Hans Filbinger

⁶ Der Spiegel 12/1963

political issue that was difficult to communicate to the voter. "The good reputation of Ulm, which was certainly justified at one time, is now only a thin veneer on a few Braun appliances, furniture and cups", former professor Mervyn Perrine wrote as early as 1963.

The path 'from the spoon to the city' is always associated with administrative authorities. It was politician Hans Filbinger – Prime Minister at the time – that finally ended the Ulm project. No further funding. His comment: "We want to make something new, and in order to do that we need to dissolve the old." ⁶ As a naval judge during the war, he was responsible for many death sentences and he was exemplary of a number of Germans who succeeded in continuing their career after the Third Reich without interruption. The reconstruction process, against which one fought at the beginning of the community college project, proved to be more robust than expected. This development certainly did not diminish Otl Aicher's skepticism of the state and its representatives, which he repeatedly expressed in his writings.



Gegen Ende war die HFG mit der hochverschuldeten *Geschwister-Scholl-Stiftung* nur noch ein dem Wähler schwer zu vermittelndes Politikum. „Der gute Ruf, den Ulm sicher einmal zu Recht besaß, ist heute nur noch eine dünne Fassade aus ein paar Braun-Geräten, Möbeln und Tassen“ ⁶, schrieb der ehemalige Dozent Mervyn Perrine bereits 1963. Der Weg vom Löffel zur Stadt ist eben immer auch einer der administrativen Instanzen. Es war der Politiker Hans Filbinger, seinerzeit Ministerpräsident, der das Projekt Ulm faktisch beendete. Keine weiteren finanziellen Mittel. Sein Kommentar: „Wir wollen etwas Neues machen, und dazu bedarf es der Liquidation des Alten!“. Als Marinerichter war er während des Zweiten Weltkriegs für zahlreiche Todesurteile verantwortlich gewesen und repräsentierte den Teil der Deutschen, dem es nach dem Dritten Reich gelungen war die eigene Karriere lückenlos fortzusetzen. Die restaurativen Kräfte, gegen die man zu Beginn des Projektes *Volkshochschule* angetreten war, erwiesen sich robuster als erwartet. Sicherlich hat diese Entwicklung Otl Aichers Skepsis gegenüber dem Staat und seinen Repräsentanten, die er immer wieder in seinen Schriften Ausdruck gab, nicht gemindert.



Lufthansa

Most elements of the Munich design concept can already be found in the work for the airline company *Deutsche Lufthansa*. This continuity shows how Aicher understood the idea of the grid, namely as a structuralising element of his fundamental operating principle, not just of a singular project.

At the time when the project was undertaken at the beginning of the 1960s, air traffic was experiencing various basic transformations: not only was there a lot of expansion, but air traffic also became more and more jet-propelled. The propeller, the direct analogy between air and boat traffic, disappeared. A quantum leap.

Intercontinental flights meanwhile became standard, everything got considerably modernised and the world both accelerated and became smaller. A good moment also to adapt the visual appearance of the company, which decided to participate in this transnational process. The connection to Ulm existed through Hans G. Conrad, early co-worker of Max Bill and at that time first registered student of the HFG. His presentations significantly influenced the success of the Braun products and were always a perfect symbiosis between graphic design and object in space. Then he became head of the *Lufthansa* advertising department and turned to Aicher. They called it *konzept 1400* and *entwicklungsgruppe 5 (E5)*

Die meisten Elemente des Münchner Gestaltungskonzeptes sind bereits in der Arbeit für die deutsche *Lufthansa* vorhanden. Diese Kontinuität zeigt, wie weit Otl Aicher die Idee des Rasters auffasste: als strukturierendes Element seiner grundsätzlichen Arbeitsweise und nicht als das eines einzelnen Projektes.

Als man an der HFG Anfang der 1960er Jahre das Projekt in Angriff nahm, erlebte die Luftfahrt gerade grundlegende Veränderungen. Sie veränderte sich nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ durch den zunehmenden Einsatz von Düsentriebwerken. Der Propeller, die direkte Analogie der Luft- zur Schifffahrt verschwindet. Ein Quantensprung. Interkontinentalflüge waren inzwischen die Regel. Alles wird deutlich moderner und die Welt beschleunigt bzw. verkleinert sich. Ein guter Moment also, das Erscheinungsbild der Firma, die an diesem globalen Prozess teilzuhaben gedachte, anzupassen. Die Verbindung nach Ulm bestand durch Hans G. Conrad, früherer Mitarbeiter Max Bills und dann erster eingeschriebener Student der HFG. Seine Präsentationen trugen maßgeblich zum Erfolg der *Braun*-Produkte bei und bildeten eine perfekte Symbiose von Grafik und Objekt im Raum. Nun war er Leiter der *Lufthansa*-Werbeabteilung und wandte sich an Aicher. *konzept 1400* nannte man das, womit sich die

was going to dedicate itself to this project. Development groups were a proven concept of the HFG. Here projects were developed and implemented in direct collaboration with the clients from the industries. The students would even work temporarily at the businesses of their clients. This concentration on pragmatic real solutions really made the college into an economic enterprise itself, or at least it was broadly regarded as such. At that time this was something completely new. The very first contact between the HFG and *Lufthansa* was the sponsoring of a first-class flight ticket to the USA for Inge Scholl, who intended to promote her new institute there. In return, the college did a revision of the company's stationary. Barter trade in post-war times, design for food. A short time later, Hans Gugelot, with Dieter Rams creator of the classic *Braun design*, designed aircraft seats for a new, third passenger class. The democratisation of plane travel started: it was the start of its popularisation at a time when people would still get dressed up for travelling by air, as for an opera visit. But this moment was still far away from the radical shift of the later design project.

The enterprise was founded in 1926; it was then called *Luft Hansa*. From 1919, civil air traffic was allowed again in Germany, which immediately led to corresponding business initiatives. For trade, the airplane was a revolutionary step forward, whereas passenger traffic as a market still had to be developed. Shortly after the foundation of the company, architect Otto Firlé designed the emblem of the flying crane, already in blue and yellow. In 1933 *Luft Hansa* became *Deutsche Lufthansa AG*. From the onset, they were interested in establishing good relations with the new government of the country. Thus, the company offered election campaigner Hitler a private airplane, which provided a big logistic advantage to him: personal attendance everywhere at a time without TV debates. Later on, Eva Braun also had to get her own plane, though of course for other purposes. In 1933, Erhard Milch, member of the Board of *Lufthansa* from the start, became deputy for Hermann Göring; but he knew how to present his own interests very well. There was going to be a lot of flying in the period coming up. From 1936, the company's slogan was: *Flying means winning over time and distance*. But to the international public it was: *By air to Olympia*.

Entwicklungsgruppe 5 (E5) auseinandersetzen wollte. Entwicklungsgruppen standen für ein bewährtes Konzept der HFG. Hier wurden Projekte in direkter Zusammenarbeit mit den Kunden aus der Industrie erarbeitet und umgesetzt. Die Studenten arbeiteten zeitweise direkt bei den Auftraggebern. Insourcing sozusagen. Diese Konzentration auf pragmatische Reallösungen machte die Hochschule selbst zu einem Wirtschaftsunternehmen. Zumindest wurde dies in weiten Teilen so aufgefasst. Damals etwas völlig Neues. Der erste Kontakt zwischen der HFG und *Lufthansa* bestand im Sponsoring eines Flugtickets 1. Klasse für Inge Scholl in die USA, die dort für ihr neues Institut werben wollte. Als Gegenleistung gab es eine Revision des Briefpapiers. Tauschhandel in Nachkriegszeiten. Design for food. Kurz darauf entwarf Hans Gugelot, neben Dieter Rams der Schöpfer des klassischen *Braun-Designs*, Flugzeugsitze für eine neue, dritte Passagierklasse. Die Demokratisierung des Fliegens setzt ein. Es wird populär. Zu einer Zeit, als man sich für die Reise in der Luft noch fein machte– wie für den Opernbesuch. Doch in diesem Moment waren die Gestalter noch weit vom radikalen Wandel des späteren Projektes entfernt.

Die Firma selbst gründete sich 1926. Damals noch unter dem Namen *Luft Hansa*. Seit 1919 war der zivile Luftverkehr in Deutschland wieder zugelassen, was umgehend zu entsprechenden Geschäftsinitiativen geführt hatte. Für den Handel entsprach das Flugzeug einem Quantensprung, der Personenverkehr sollte als Markt erst noch erschlossen werden. Kurz nach der Gründung der Firma entwarf der Architekt Otto Firlé das Emblem des fliegenden Kranichs. Hier schon in den Farben Blau und Gelb. Aus der *Luft Hansa* wird 1933 die *Deutsche Lufthansa AG*. Früh war man an guten Kontakten zur neuen Regierung im Land interessiert gewesen. Schon dem Wahlkämpfer Adolf Hitler stellte die Firma eine Privatmaschine zur Verfügung, was diesem einen großen logistischen Vorsprung verschaffte. Persönliche Präsenz allerorten in einer Zeit noch ohne Fernsehdiskussionen. Später sollte auch Eva Braun eine eigene Maschine bekommen, natürlich für andere Zwecke. Erhard Milch, Vorstandsmitglied der *Lufthansa* seit ihrer Gründung, wurde 1933 zum Stellvertreter Hermann Görings und wusste die eigenen Interessen entsprechend zu vertreten.



1936

Shortly before the Berlin Games, Tempelhof airport in Berlin was transformed into the most modern airport of its time and, with its size exceeding 1200 metres, became the largest building structure in the world. Part of the structure was formed by a spectacular, unsupported ceiling construction, putting comparable buildings completely in the shade. Its architect, Norman Foster – a close friend of Aicher's –, called it *the mother of all airports*. Big technical steps in the service of the Olympic movement. Of course *Lufthansa* played a major role in all of this. But during the war the enterprise was predominantly concerned with the reparation and maintenance of combat aircraft and had many workshops on site, all the way up to the frontline. The then popular junkers JU 52 lead an existence between being transport machines and auxiliary bombers. Outsourcing to the officially civil company under a different logo. A hybrid existence in the Third Reich, ending up with irreparable aircrafts more than anything else. Particularly since the Germans were not allowed to fly, either as pilots or as co-pilots. They weren't even allowed to fly glider planes. A total loss of air sovereignty with the allies taking over the territory. A territory which had, up to that time, not played any major role. During the First World War this was where the combat had expanded to – which represented an innovation of the modern.

Still, a skeleton structure of air traffic also continued after 1945. The remaining civil air planes, mainly stationed at *Tempelhof*, were distributed over small airports all over the country and former *Lufthansa* employees began to build up relevant structures again.

In 1955 the new *Lufthansa*, as a state enterprise, took up its air traffic again with a flight from Hamburg to Munich. The old *Lufthansa* was liquidated, and from its bankruptcy the only assets it retained were the name and the symbol of the crane. A kind of new start. In the writing of its history the company strongly emphasises that there is no legal connection between the old *Deutsche Lufthansa AG* and the new *Deutsche Lufthansa AG*. They restricted themselves merely to the outward appearance. A short time after that, the East German *Lufthansa* also started flying towards the East, in different colours. But in West Germany the brand had already been registered in 1954, and in the East only one year later.

Es würde viel geflogen werden, in nächster Zeit. *Fliegen heißt Siegen über Zeiten und Weiten* lautete der Slogan der Firma ab 1936. Für das internationale Publikum hingegen: *By air to Olympia*. Der Berliner Flughafen Tempelhof wurde kurz vor den Berliner Spielen zum modernsten seiner Zeit umgebaut und bekam das mit über 1200 Metern längste Gebäude der Welt. Teil des Ganzen bildete eine spektakuläre, freitragende Dachkonstruktion, die vergleichbare Bauten in den Schatten stellte. Der Architekt Norman Foster – ein enger Freund Aichers – spricht von der *Mutter aller Flughäfen*. Große technische Schritte im Dienste der olympischen Bewegung. Natürlich spielte die *Lufthansa* hier eine wichtige Rolle. Doch während des Krieges beschäftigte sich die Firma vornehmlich mit Reparatur und Wartung von Kampfflugzeugen und unterhielt zahlreiche Werkstätten vor Ort bis an die Front. Die damals weit verbreitete *Junkers* JU 52 führte ein Dasein zwischen Transportmaschine und Behelfsbomber. Outsourcing an die offiziell zivile Firma mit einem anderen Logo. Ein Zwitterdasein im Dritten Reich, an dessen Ende dann doch eher nicht mehr zu reparierende Flugzeuge standen. Zumal die Deutschen auch gar nicht mehr fliegen durften, weder selbst, noch als Copilot. Selbst das Führen von Segelfliegern war ihnen verboten. Totaler Verlust der Lufthoheit mit der alliierten Besetzung des Territoriums. Ein Gebiet, welches vorher keine Rolle gespielt hatte. Mit dem Ersten Weltkrieg hatte sich die Kampfzone bis in diese Sphären erweitert – eine Neuerung der Moderne.

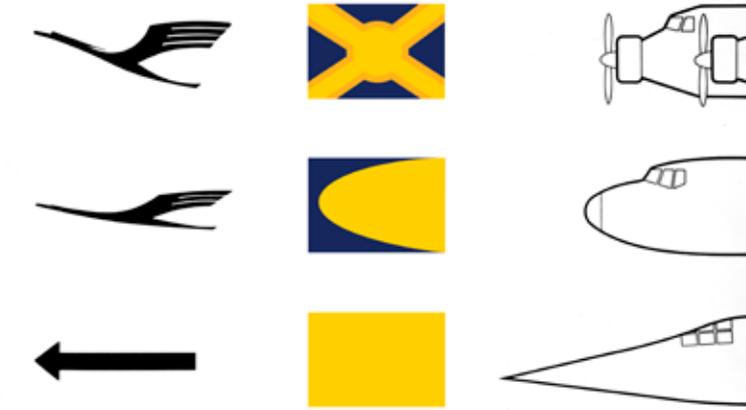
Dennoch, ein Gerippe der Luftfahrt blieb auch nach 1945 bestehen. Die vor allem in Tempelhof verbleibenden Zivilmaschinen wurden auf kleine Flughäfen im Land verteilt und ehemalige *Lufthansa*-Mitarbeiter begannen erneut entsprechende Strukturen aufzubauen. 1955 nahm die neue *Lufthansa* als staatliches Unternehmen den Verkehr mit einem Flug von Hamburg nach München wieder auf. Die alte *Lufthansa* war liquidiert worden. Aus der Konkursmasse hatte man lediglich den Namen und das Symbol des Kranichs erworben. Eine Art Neubeginn. Die Firma selbst legt in ihrer Geschichtsschreibung größten Wert auf die Tatsache, dass zwischen der *Deutsche Lufthansa AG* und der neuen *Deutsche Lufthansa AG* keinerlei juristische Beziehung besteht. Man beschränkte sich lediglich auf das Äußerliche. Kurze Zeit später nahm auch eine



Interflug, DDR, 1950–54
Luft Hansa, 1950



logotype study
Logo-Studie
Otl Aicher, 1965



The resulting legal tussle got too expensive for the DDR in the long run, and in 1963 the East-German *Deutsche Lufthansa* (DLH) went into liquidation and became *Interflug*.

From 1955 the West-German aircrafts were already painted in the colours of the logo, which was a remarkable step in the expansion of the visual appearance towards the object. In this case, the silver of the metal trunk was also part of the colour range. No real colour tone, rather a technical necessity, which would only become synonym for progress in combination with the colours of the logo. In 1972 this nuance was to become one of the chromatic design elements of the Olympic Games, which was very extravagant but also very effective. A special colour that couldn't be composed out of the classic four-colour spectrum. But in 1972 they used special colours even for the basic tones.

At the beginning of *Konzept 1400*, Aicher wanted to reduce the logo of the flying crane to a simple arrow. The arrow as a more adequate image for the technique of flying, which had meanwhile moved far away from the analogy of bird flight. Rocket engines, in anticipation of the more and more simplified shape of the planes. And after all, air traffic was dreaming about becoming space traffic one day, which inspired the creators of science fiction mainly towards visions of spherical and elliptical shapes. The real rockets are in fact closer to arrows. In that sense, Aicher hadn't been so far off with his idea. However, they refused him. The crane stayed, basically unchanged. After all, the real progress happened in daily commerce, and for advertising purposes the image should communicate continuity. But even before the work of

ostdeutsche *Lufthansa* den Betrieb auf und flog in anderen Farben gen Osten. Doch in Westdeutschland war die Registrierung der Marke schon 1954 erfolgt, im Osten erst ein Jahr später. Der hieraus resultierende Rechtsstreit wurde auf Dauer zu kostspielig für die DDR und 1963 wurde die *Deutsche Lufthansa* (DLH) des Ostens liquidiert und zur *Interflug*.

Schon ab 1955 waren die westdeutschen Flugzeuge in den Farben des Logos angestrichen. Ein bemerkenswerter Schritt in der Ausweitung des Erscheinungsbildes auf das Objekt. In diesem Falle war aber auch das Silber des metallenen Rumpfes Teil des Farbspektrums. Kein echter Farbton, eher eine technische Notwendigkeit, die erst in Kombination mit den Farben des Logos zum Synonym für den Fortschritt wurde. 1972 sollte diese Nuance eines der chromatischen Gestaltungselemente der Olympischen Spiele werden, was sehr aufwändig, aber auch sehr effektiv war. Eine Sonderfarbe, die sich nicht aus dem klassischen Vierfarbspektrum zusammensetzen ließ.

Zu Beginn des Projektes wollte Aicher das Logo des fliegenden Kranichs auf einen simplen Pfeil reduzieren. Der Pfeil als das adäquatere Bild für eine Technik, die sich inzwischen weit von der Analogie des Vogelflugs entfernt hatte. Raketen-triebwerke, die Zukunft der sich immer mehr vereinfachende Form der Maschinen antizipierend. Und die Luftfahrt träumte schließlich davon, eines Tages Raumfahrt zu werden, was die Gestalter der Science Fiction vor allem zu kugel- und ellipsenförmigen Visionen inspirierte. Die echten Raketen nähern sich mehr dem Pfeil an. Insofern lag Aicher nicht falsch mit seiner Idee. Es sollte ihm aber verwehrt bleiben. Der Kranich blieb

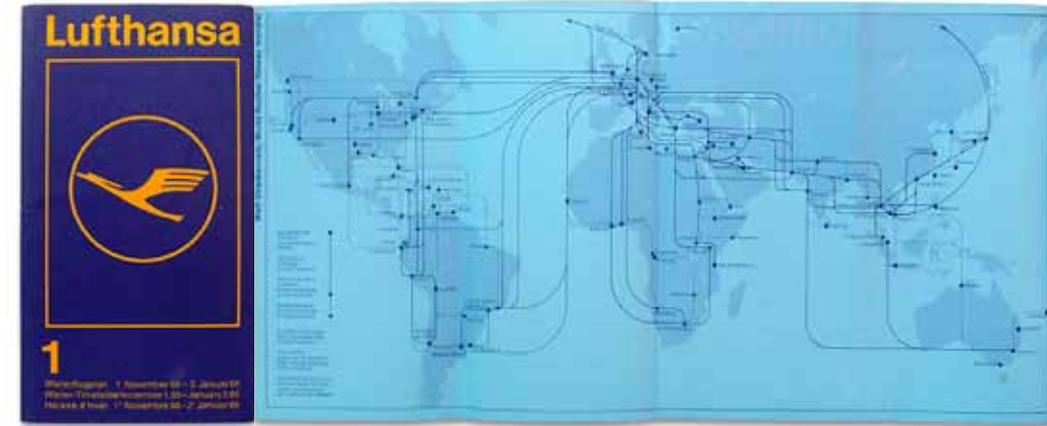
E5 *Lufthansa* had tried to modernise the logo and set the image into an open elliptical form which was meant to refer directly to the front of the modern machine. This had the advantage that the characteristics could also be transferred to other carriers, such as utility vehicles. However, the concept was only implemented half-heartedly, and the form of the ellipse appeared in different interpretations on various machines, depending on the model.

Ultimately, E5 didn't invent a lot, but still changed everything. As with *Braun*, they worked with few elements: a grid, a clearly defined colour spectrum and a logo. The crane was set in an intensely yellow circle, edged in blue. Colour shades that had been used before, but were slightly modified. The sharply outlined point became the element that tacked the airplanes to the sky and that made the company recognisable miles away. The image trademark also got a word trademark next to it, which had always been part of its identity. The *Egyptienne* font, which still defined flying as something exotic, now turned into the most neutral of all fonts: *Helvetica*.

In bold, like the jumbo jets that were now in use. At the beginning of the 1960s, quite soon after it became public, this font became enormously popular in the commercial field. Suddenly, all enterprises gave themselves a touch of the neutral and thus suggested the genuine authenticity of their products. No more romantically expressed emotions, but pure, new practicality. *Helvetica* became the trademark of the global and modern exchange of goods, which meant to serve everybody without prejudice. The ideal choice for an airline. All the more, since this trademark could always be anchored in the texts on

erhalten, im Grunde unverändert. Der Fortschritt fand ja im Tagesgeschäft statt, für die Werbung sollte ein Bild der Kontinuität vermittelt werden. Doch schon vor der Arbeit der E5 hatte die *Lufthansa* versucht, das Logo zu modernisieren und das Bildmotiv in eine offene Ellipsenform gesetzt, die direkt den Bug der modernen Maschinen zitierte. Dies hatte den Vorteil, dass man die Charakteristika der Flugmaschinen auch auf andere Träger – wie z.B. Nutzfahrzeuge – übertragen konnte. Das Konzept wurde jedoch nur halbherzig umgesetzt und die Form der Ellipse scheint auf jeder Maschine, je nach Modell, neu interpretiert.

Die E5 schließlich erfand nicht viel, änderte aber dennoch alles. Wie schon bei der Firma *Braun* arbeitete man mit wenigen Elementen: einem Raster, einem klar definierten Farbspektrum und einem Logo. Der Kranich wurde in einen tiefgelben Kreis gefasst und blau umrandet. Dieser scharf umrissene Punkt wurde das Element, das die Maschinen an den Himmel heftete und die Firma aus kilometerweiter Entfernung erkennbar machte. Der Bildmarke wurde die Wortmarke zur Seite gestellt, die von jeher Teil der Identität gewesen war. Aus der *Egyptienne*-Schrifttype, die das Fliegen noch als etwas Exotisches definierte, wurde nun die neutralste aller Schriften, die *Helvetica*. Hier im Schnitt Bold – wie die Jumbo-Jets, die man jetzt nutzte. Anfang der 1960er Jahre erlebte diese Schrift schon kurz nach ihrer Veröffentlichung eine explosionsartige Verbreitung im kommerziellen Kontext. Plötzlich gaben sich alle Firmen den Anstrich des Neutralen und suggerierten so die unverfälschte Echtheit des Produktes.



"Visual identity refers to the uniform labelling of all objects, services and facilities of a company. The visual identity is the visual accordance with the company's typical image. Whereas a positive image is meant to give a company beneficial contents, the corresponding visual identity lends a company favourable qualitative characteristics almost like adjectives."

HFG Ulm E5: visual identity of Lufthansa, 1962

„Unter Erscheinungsbild wird die einheitliche Kennzeichnung aller Objekte, Dienste und Einrichtungen eines Unternehmens verstanden. Das Erscheinungsbild ist die visuelle Entsprechung des firmeneigenen Vorstellungsbildes (Image). Während ein positives Vorstellungsbild einem Unternehmen vorteilhafte Inhalte geben soll, gibt das entsprechende Erscheinungsbild dem Unternehmen günstige qualitative Charakteristika adjektiver Art.“

HFG Ulm E5: Erscheinungsbild der Lufthansa, 1962

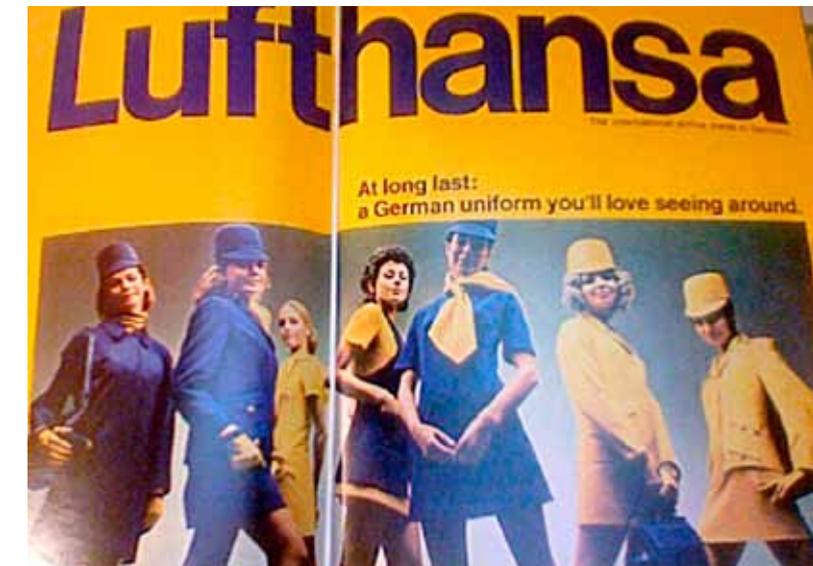
"as far as its corporate identity was concerned, the company was in a terrible state, at the level of home-baked user graphics. the plane was more of an advertising carrier, dressed up, as it were, like a fun fair vendor."

„das unternehmen war, was sein erscheinungsbild betraf, in einem schrecklichen zustand gewesen, vom niveau hausbackener gebrauchsgrafik. das flugzeug war mehr werbeträger und war, bildlich gesprochen, angezogen wie ein jahrmaktsverkäufer.“

Otl Aicher



*Endlich:
Eine deutsche Uniform, die man gerne um sich hat.
Playboy, 1970*





Leonardo da Vinci Airport,
Rome 1973

all their stationary by the use of this font. A modular element, which was able to communicate all characteristics of the company, even on the on-board menus. Naturally, the E5 designers also designed plates, cups and trays for the company and in the end *Konzept 1400* included all elements that weren't limited by technical guidelines of the flight apparatus. Printed papers, room design, objects, later also uniforms – completely in line with the Ulm premise: *From spoon to the city*, which the airports of the world seemed to comply with more and more.

As they had done with *Braun*, for visual material they bet on photography as a medium close to reality as well as contemporary. No illustrations, but facts. Aicher himself was an enthusiastic aviator and spent a lot of time in the air. He photographed *Flying over Europe*¹ for advertising campaigns and other applications. Focussing on air photography, he made ideal use of the essence of the company – the perspective from above.

In this specific situation of the visual identity of an enterprise operating multi-nationally, it was important to expand the boundaries of control accordingly. The same principle that would be used in Munich. However, at some point the image starts to lead a life of its own, because in exchange with the world it unavoidably leaves the protected environment of the enterprise code system. And at that time the world was one where conflicts internationalised more and more and in which air traffic was to play an increasingly important role.

The images of civil aircrafts that started to appear in the context of these conflicts – and quite often these were *Lufthansa* planes – began to show the brand as a logo in a conflict-charged world in general. Like the symbol of a globalised community for those who can afford to fly. The airline is all of us. But the logos of the airline companies whose presence in those images only carry negative associations still remain. Loss of control can hardly be commercialised as strength,

¹ Otto Müller Verlag, 1974

Keinerlei romantisch verklärte Emotionen mehr, sondern reine, neue Sachlichkeit. Die *Helvetica* als Marke des globalen und modernen Warentauschs, der vorurteilsfrei alle zu bedienen vermochte. Für eine Fluglinie die ideale Wahl. Zumal sich die Marke durch Nutzung der Schrifttype jederzeit im Fließtext der Drucksachen verankern ließ. Ein modulares Element, das bis in die Speisekarte des Bordmenüs alle Charakteristika der Firma zu kommunizieren vermag. Selbstverständlich hatten die Kreativen der E5 unter Nick Roericht auch die Teller, Tassen und Tablett für hierfür entworfen. Das *Konzept 1400* umfasste im Endeffekt alle Elemente, die nicht durch die technischen Vorgaben des Flugapparates begrenzt waren. Drucksachen, Raumgestaltungen, Objekte, später auch Uniformen – ganz im Sinne der Ulmer Prämisse: *Vom Löffel zur Stadt*, der die Flughäfen mehr und mehr zu gleichen begannen.

Als Bildmaterial setzte man, wie schon bei *Braun*, auf die Fotografie als wirklichkeitsnahes, aktuelles Medium. Keine Illustrationen mehr, sondern Fakten. Aicher selbst war begeisterter Flieger und verbrachte viel Zeit in der Luft. Er fotografierte *Im Flug über Europa*¹ für Werbekampagnen und andere Anwendungen. Mit dem Focus auf der Luftfotografie nutzt er das Wesentliche der Firma optimal – die Perspektive von oben.

In dieser spezifischen Situation des Erscheinungsbildes einer multinational agierenden Firma, galt es, die Grenzen der Kontrolle entsprechend auszuweiten. Der gleiche Ansatz wie später in München. Doch das Bild verselbständigt sich irgendwann, da es im Austausch mit der Welt das behütete Umfeld des Firmencodex notgedrungen verlässt. Und die Welt jener Tage war die der sich internationalisierenden Konflikte, in denen der Luftfahrt eine bedeutende Rolle zukommen sollte.

Die Bilder der zivilen Flugzeuge, die im Zusammenhang mit diesen Konflikten aufzutauchen begannen – häufig sind es *Lufthansa*-Maschinen –, zeigen die Marke als Logo der konfliktgeladenen Welt im Allgemeinen. Als das Symbol einer globalisierten Gemeinschaft, der die angehören, die sich das



TV news
Nachrichten
Mogadischu, 1977

especially in airline traffic, where the clients' trust in security is essential. Such a misuse of the brand had to be avoided as much as possible. It didn't always succeed. In 1972 the PLO received 5 million us dollars for a hijacked *Lufthansa* plane led to Aden, in Yemen. An amount in which the flight company itself was presumably also involved, in the hope of preventing similar actions.

Between 1967 and 1976 the number of aircraft hijackings had reached the highest point in the history of air traffic. Since then, the number has continually decreased because of higher security measures and today it is almost irrelevant as a militant political means. It was a fashion, one could say. Still, the images of the *Lufthansa* plane Landshut, hijacked and taken to Mogadischu, are part of German historic iconography. That, too, was an action of the *Popular Front For The Liberation Of Palestine*, which was successfully stopped by the special unit GSG 9, founded as a reaction to the failure of Munich. At the airport *Fürstenfeldbruck*, too, a plane of *Lufthansa* stood at the ready, when the events around the Israeli hostages took a fatal turn there. However, no photos of it can be found.

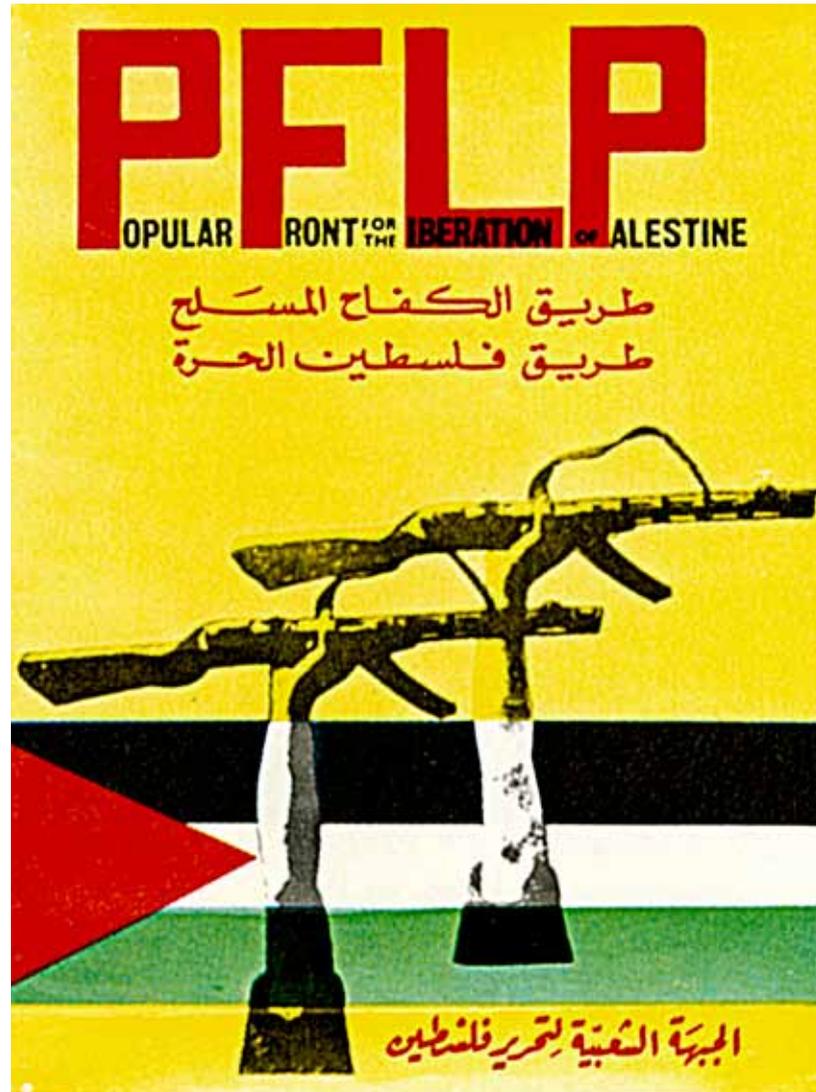
The work of E5 has barely changed the visual appearance of *Lufthansa*. In the 1990s, some subtle modernisations were carried out, but the clear style of Aicher still remained intact and, moreover, was extended to other elements of the company's spectrum. Sustainable design at the service of the brand. Forward thinking, but not omnipotent in terms of control.



Fliegen leisten können. Die Airline sind wir alle. Und doch bleiben es die Logos der Fluggesellschaften, deren Präsenz in diesen Bildern nur negative Assoziationen bergen. Kontrollverlust lässt sich kaum als Stärke vermarkten, gerade im Flugverkehr, wo das Vertrauen des Kunden in die Sicherheit essentiell ist. Also muss ein derartiger Missbrauch der Marke so weit wie möglich vermieden werden. Was nicht immer gelingt. Im Frühjahr 1972 erhält die PLO 5 Millionen US-Dollar an Lösegeld für die Freigabe einer entführten *Lufthansa*-Maschine. Ein Betrag, an dem wohl auch die Fluggesellschaft selbst beteiligt war, in der Hoffnung, ähnlichen Aktionen vorzubeugen.

Zwischen 1967 und 1976 war es zu den meisten Flugzeugentführungen in der Geschichte der Luftfahrt gekommen. Danach nahm die Zahl aufgrund erhöhter Sicherheitsvorkehrungen kontinuierlich ab und ist heute als gewaltpolitisches Mittel irrelevant. Eine Mode, könnte man sagen. Dennoch gehören beispielsweise die Bilder der nach Mogadischu entführten und durch die GSG 9 befreiten *Lufthansa*-Maschine *Landshut* fest in den Kanon der deutschen Geschichtssikografie. Es handelte sich auch hier um eine Aktion der *Volksfront zur Befreiung Palästinas*. Auf dem Flughafen *Fürstenfeldbruck* hatte ebenfalls eine Maschine der *Lufthansa* bereitgestanden, als es zum fatalen Ende der Münchner Geiselnahme kam. Von dieser existieren allerdings keine auffindbaren Fotos.

Das Erscheinungsbild der *Lufthansa* hat sich seit der Arbeit der E5 quasi nicht geändert. In den 1990er Jahren wurden einige subtile Modernisierungen durchgeführt. Der klare Duktus Aichers jedoch blieb vollständig erhalten und wurde auch auf Erweiterungen des Firmenspektrums angewendet. Nachhaltiges Design im Dienste der Marke. Vorausschauend, doch nicht allmächtig in der Kontrolle.



Fedayeen

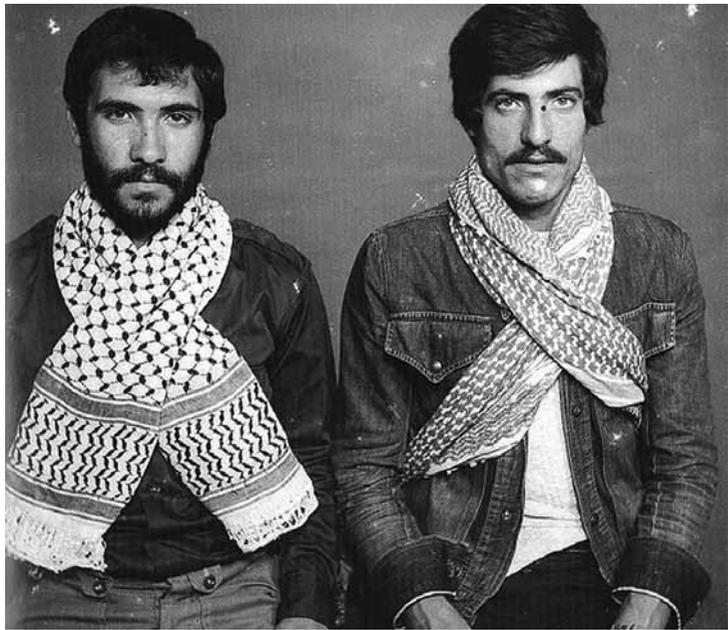
Fedayeen means the one who sacrifices himself. The term is used in the entire Middle East, but mostly in a specific geographic context. From Egyptians fighting against the British colonial ruler to Armenians against their neighbours. And of course by Palestinians. They made the term popular. While the term *Fedayeen* was used a lot, it wasn't translated very often, which made its agents appear even more mysterious. The image of the *Fedayeen* is that of their anonymity. Almost no faces, hardly any names. If any, then fighting names – noms de guerre: *Abu Amar, Abu Jihad, Tony, Issa*. Multiple, veiled biographies, deeply marked by the dynamics of war. The hostage-takers of Munich were assigned at least two names – which nobody remembers. When, in the middle of the 1950s, Israel intensified armed retaliatory strikes against its neighbouring countries, Egypt began to equip the Palestinian *Fedayeen*, and in this context the term appeared for the first time.

Already in 1959, five years before the foundation of the PLO, *El Fatah* was formed under Yasser Arafat by students and petty bourgeois¹. It was to render a new dynamic to the Palestinian cause through military action and reorganise the guerrilla groups, which usually operated in an unstructured fashion.

Fedayin

Fedayin bezeichnet den, *der sich opfert*. Der Begriff wird im gesamten Mittleren Osten gebraucht, meist in einem spezifischen geografischen Kontext. Von Ägyptern, die gegen die britischen Kolonialherren kämpften, bis zu den Armeniern in den Kriegen gegen ihre Nachbarn. Und natürlich von den Palästinensern. Sie wurden als *Fedayin* populär. Der Begriff wurde häufig benutzt, aber nur selten übersetzt – was die Akteure umso geheimnisvoller machte. Das Bild der *Fedayin* ist ihre Anonymität. Kaum Gesichter, kaum Namen. Wenn, dann Kampfnamen – *noms de guerre: Abu Amar, Abu Jihad, Tony, Issa*. Multiple, verschleierte Biografien, zutiefst von der Dynamik des Krieges geprägt. Den Geiselnemern von München wurden jeweils mindestens zwei Namen zugeordnet – derer sich dennoch keiner erinnert.

Als Israel Mitte der 1950er Jahre seine bewaffneten Vergeltungsschläge in den Nachbarländern intensivierte, begann Ägypten palästinensische *Fedayin* auszurüsten, und der Begriff taucht in diesem Zusammenhang erstmals auf. Schon 1959, fünf Jahre vor Gründung der PLO, war von Studenten und Kleinbürgern *El Fatah* unter Jassir Arafat gegründet worden. Sie sollte der Sache Palästinas durch militärische Aktionen neue Dynamik verleihen und die oft unstrukturiert agierenden Guerillagruppen besser organisieren.



Unknown Palestinian resistance fighters, Lebanon
 Unbekannte Palästinensische Widerstandskämpfer, Libanon
 1967

Fatah – an acronym of the first letters of the term *Palestine Liberation Movement* read backwards – means victory. This was again a rather martial epithet, which added to its mystification. With *Fatah*, the concept of the *Fedayeen* clearly became more sharply outlined. Its tactic consisted of attacking its enemy – Israel – from posts near the border in surrounding countries and mirrored the power balance: needle stitches against a militarily more powerful opponent. Acts of sabotage, civil victims, many unforeseen frontlines. At first, *Fatah* operated completely anonymously. Nobody knew who these mysterious partisans were. Only in 1968 did the identity of the organisation and the person of Arafat become public knowledge. While its military achievements were fairly modest, its resonance in the Palestinian population was good. Mysterious heroes of the revolution, who seemed to have appeared out of nowhere, only to disappear again in the masses. People’s army in its best sense, which made combating them so difficult, because civil victims in retaliations were simply endured. The ensuing justified grievance and its resulting solidarity were part of the strategy.

With the foundation of the *Palestinian Liberation Organisation* (PLO), Israel increasingly got attacked from the Jordan border. The *Fedayeen* began to build a sort of state within the state in

Fatah – ein Akronym aus den rückwärts gelesenen Anfangsbuchstaben des Begriffs *Bewegung zur Befreiung Palästinas* – bezeichnet *Sieg*. Wiederum eine martialische Art der Namensgebung, die zur Mystifizierung beiträgt. Mit der *Fatah* erhält das Konzept *Fedayin* deutlich schärfere Konturen. Ihre Taktik bestand darin, den Feind – Israel – von grenznahen Posten in den umliegenden Ländern anzugreifen. Sie spiegelt die Kräfteverhältnisse wider: Nadelstiche gegen den militärisch überlegenen Gegner. Sabotageakte, zivile Opfer, viele unvorhersehbare Fronten. Die *Fatah* agiert zuerst völlig anonym. Keiner weiß, wer die geheimnisvollen Freischärler sind. Es herrscht Verwirrung. Erst 1968 werden die Identität der Organisation und die der Person Arafats publik. Die militärischen Erfolge sind jeweils bescheiden, doch die Resonanz in der palästinensischen Bevölkerung ist positiv. Mysteriöse Helden der Revolution, die aus dem Nichts aufzutauchen scheinen, um danach wieder in der Masse zu verschwinden. Eine *Volksarmee* sind die Fedayin im besten Sinne, was deren Bekämpfung um so schwieriger macht, da zivile Opfer bei Vergeltungsschlägen in Kauf genommen werden. Die berechnete Klage hierüber und die Solidarität mit dem Leid der Unschuldigen sind von jeher fundamentaler Bestandteil solcher Strategien gewesen.



Leila Khaled
The face of 1970
Das Gesicht des Jahres 1970

“She was dressed very fashionably, all in white, a white floppy hat, white tunic and white pants ...”

Air Hostess

„Sie war sehr modisch gekleidet, alles in weiss, ein weißer Schlapphut, weiße Tunika und weiße Hose...“

Flugbegleiterin



Fedayin



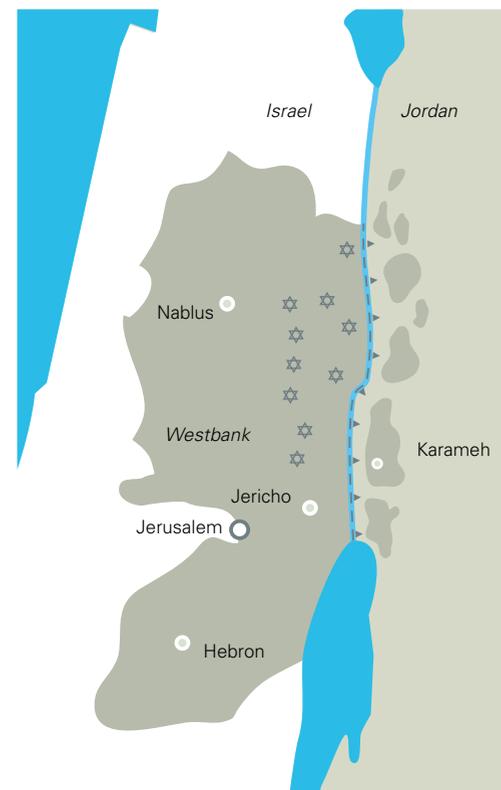
Jean-Luc Godard,
Ici et ailleurs, 1974

Jordan. Autonomous in their camps, they also showed themselves parading offensively in the bigger cities such as Amman. At first, this was tolerated and exhibited as a sign of active support in the fight against the common enemy. But with the growing number of retaliations from the Israeli army, the *Fedayeen* increasingly got into conflict with the Jordan government under King Hussein. Even if the partisans were actively supported by many Arabian countries – the Sheikh of Kuwait for example raises a special tax on fuel and cinema tickets on their behalf, Gaddafi did something similar in Libya – nobody wanted to bring the conflict into their own country. The Palestinian question served more as a field of projection to the Arabian states – a struggle against the Zionists to be supported and only partially a national matter. A buffer, not a nation.

The defeat in the Six Day War in 1967, in which Israel conquered the Sinai Peninsula, Gaza Strip, West Bank and Golan Heights in a preventative strike, led to a notable radicalisation of the Palestinians. While the situation in the refugee camps and being in exile were already felt as difficult things, the Israeli *blitzkrieg* was experienced as a deep humiliation. The hope that their Arabian neighbours would lead them to a solution increasingly proved an illusion. Egyptian president

Mit der Gründung der PLO wird Israel zunehmend von der jordanischen Grenze her attackiert. Die *Fedayin* beginnen im Königreich Jordanien eine Art Staat im Staate zu bilden. Autonom in ihren Lagern, treten sie auch offensiv paradiierend in großen Städten wie Amman auf. Dies wird erst toleriert und als Zeichen der aktiven Unterstützung im Kampf gegen den gemeinsamen Feind zur Schau gestellt. Mit sich häufenden Vergeltungsschlägen durch die israelische Armee geraten die *Fedayin* jedoch auch immer mehr in Konflikt mit der jordanischen Regierung unter König Hussein. Zwar werden die Freischärler von vielen arabischen Ländern aktiv unterstützt – der Scheich von Kuwait etwa erhebt Sondersteuern zu ihren Gunsten, Muammar al-Gaddafi tut in Libyen Ähnliches –, doch den Konflikt will sich keiner ins eigene Land holen. Die Palästinenserfrage dient den arabischen Staaten eher als Projektionsfläche – ein zu unterstützender Kampf gegen die Zionisten und doch nur bedingt ein nationales Anliegen. Ein Puffer, keine Nation.

Mit der Niederlage des Sechstagekrieges 1967, in dem Israel in einem Präventivschlag die Sinai-Halbinsel, den Gaza-Streifen, die Westbank und Golanhöhen erobert, kommt es zu einer deutlichen Radikalisierung der Palästinenser. Die ohnehin schon schwierige Situation in den Flüchtlingslagern und im



-  Israeli defence posts
Israelische Wehrdörfer
-  Israeli fortifications
Israelische Befestigung
-  Fedayeen camps
Fedayin-Lager

Nasser, who actively supported the foundation of the PLO because he thought it represented an important element of a Pan-Arabic idea, didn't prove to be the auspicious leader on which people had bet. Lenin and Che Guevara offered an alternative, replaced traditional principles. In this case, this was mainly orthodox Islam, which had always been the all-encompassing cultural element of the region. Now, Mao Bibles instead of Korans. The proletarian revolution through mobilisation of the masses. But nationalism also gained importance. So far, the idea of the autonomous nation formation had hardly been a topic in the region: it was the Umma, the religious community, that counted. But without religion no such community.

The actors were young, with a sense of the adventurous and in search of change. The average age of the fighters was about 20. The arrival of modernism set in, also as a conflict of generations, through radio, TV and cinema movies, which were also shown in the refugee camps; they showed what another world could look like. But the way to that world was not so clear.

The fact that the *Fedayeen* became more and more isolated from their actual fighting territory – the ground, which everything was all about – also changed their fighting strategy.

Exil wird durch den israelischen Blitzkrieg als tiefe Demütigung empfunden. Die Hoffnung, von den arabischen Nachbarn zu einer Lösung geführt zu werden, erweist sich zunehmend als Illusion. Ägyptens Präsident Nasser, der aktiv die Gründung der PLO gefördert hatte, da er in ihr ein wichtiges Element der panarabischen Idee sah, ist nicht der verheißungsvolle Führer, auf den man gesetzt hatte. Lenin und Che Guevara bieten eine Alternative, treten an die Stelle des Althergebrachten. In diesem Falle vor allem des orthodoxen Islam, der seit jeher das alles bestimmende kulturelle Element in der Region war. Jetzt: Mao-Bibel statt Koran. Die proletarische Revolution durch Mobilisierung der Massen. Aber auch der Nationalismus gewinnt an Bedeutung. Bisher war die Idee des autonomen Staatsgebildes kaum ein Thema in der Region, es war die *Umma*, die Glaubensgemeinschaft, die zählte. Doch ohne Religion keine solche Gemeinschaft.

Die Akteure sind jung, abenteuerlustig und suchen Veränderung. Das Durchschnittsalter der Kämpfer liegt bei etwa 20 Jahren. Die Ankunft der Moderne in der Region auch als Generationenkonflikt, angeheizt durch Radio, Fernsehen und Kinofilme, die in den Flüchtlingslagern zeigen, wie eine andere Welt aussehen könnte. Nur der Weg dorthin ist nicht ganz klar.



Internal and external printed matter
Interne und externe Druckerzeugnisse

¹ Topfoven, Rolf:
Fedayin – Guerilla ohne Grenzen,
1973

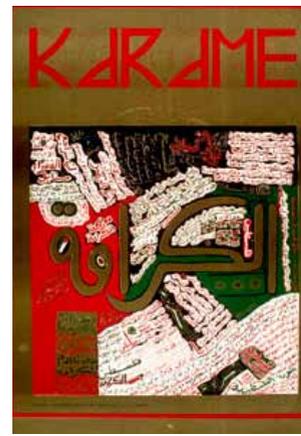
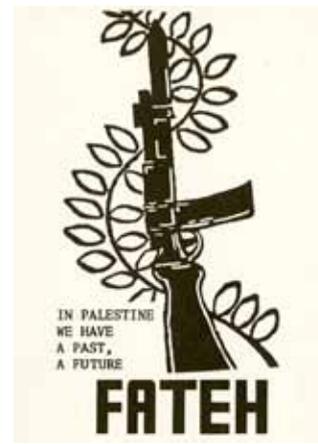
New, more militant groups not only regarded Israel as the enemy to be fought, but included everything representing Israel: *"Our enemy is Israel plus Zionism plus imperialism plus all reactionary forces in the Arabic world"* ¹, said George Habash, the *Lenin of the Near East* and founder of the PFLP, the *Popular Front for the Liberation of Palestine*. An all-encompassing vision of the enemy. Like many of his co-fighters, Habash, an Arabic Christian, came from the *American University* in Beirut. An intellectual of his time, internationally thinking, with good relations to Europe and inspired by the guerrilla fight of the campesinos, the ira and the Vietcong. Many of the Palestinian leading cadres had gained experience on site, at the showcases of the revolution. Experiences that were passed on, also to German terrorists. In the summer of 1970 the leading members of the RAF were trained in a *Fatah* camp in Jordan. International training camps.

At the same time, there was a continuing fragmentation of the Palestinian independence movement. Political concepts were as plentiful as its agents: PLF, PFLP, PFLP-GK, DFLP, ALF et cetera – many small groups and splinter groups, which depicted the heterogeneous and basically de-centralised structure of the conflict and which also complicated the achievement of their aims. The difference between Marxism and Leninism.



Die Tatsache, dass die *Fedayin* immer mehr von ihrem eigentlichen Kampfgebiet – dem Boden, um den es ging – ausgeschlossen werden, ändert auch ihre Kampfstrategie. Neue, militantere Gruppen sehen nicht nur in Israel den zu bekämpfenden Feind, sondern alles, was Israel repräsentiert. *„Unser Feind heißt Israel plus Zionismus plus Imperialismus plus alle reaktionären Kräfte in der arabischen Welt"* ¹, so George Habash, der Lenin des Nahen Ostens und Gründer der PFLP, der *Volksfront zur Befreiung Palästinas*. Ein umfassendes Feinbild. Habash, ein arabischer Christ, kam, wie viele seiner Mitstreiter, von der *Amerikanischen Universität* in Beirut. Ein Intellektueller seiner Zeit, international denkend, mit guten Verbindungen nach Europa und inspiriert vom Guerillakampf der *Campesinos*, der IRA und des *Vietkongs*. Viele der palästinensischen Führungskader hatten an den Schauplätzen der Revolutionen vor Ort Erfahrung gesammelt. Erfahrungen, die weitergegeben werden, auch an deutsche Terroristen. Im Sommer 1970 lassen sich führende Mitglieder der RAF in einem Camp der *Fatah* in Jordanien im Kampf ausbilden. Internationale Trainingslager. *„Das Ziel ist ein neues Vietnam."*, sagt ebenfalls Habash. Der Vietnamkrieg als Prototyp eines Konfliktes, der durch die ständige Präsenz in den Medien Solidarität zu erzeugen vermag.

FORWARD
TO PALESTINE
NOT BACKWARD
TO SETTLEMENT



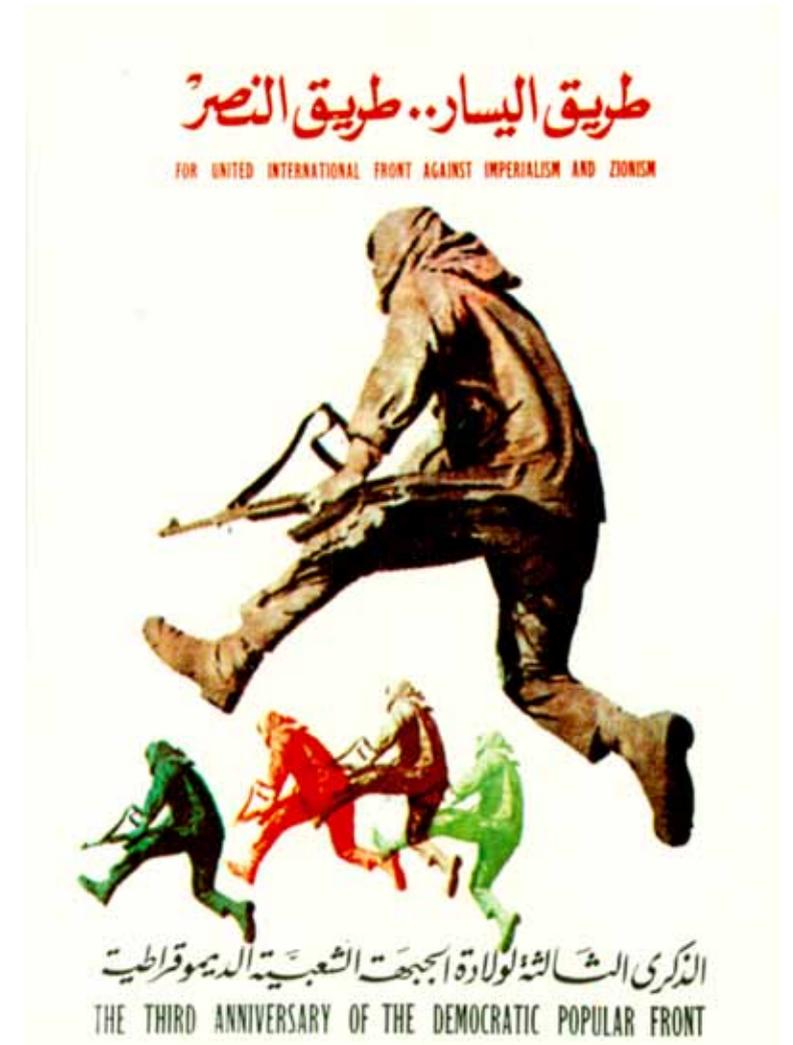
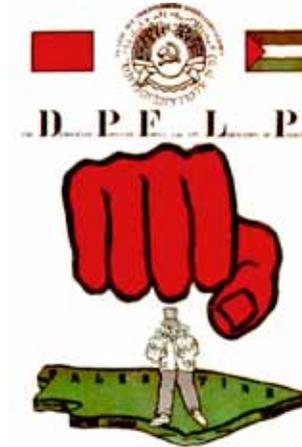
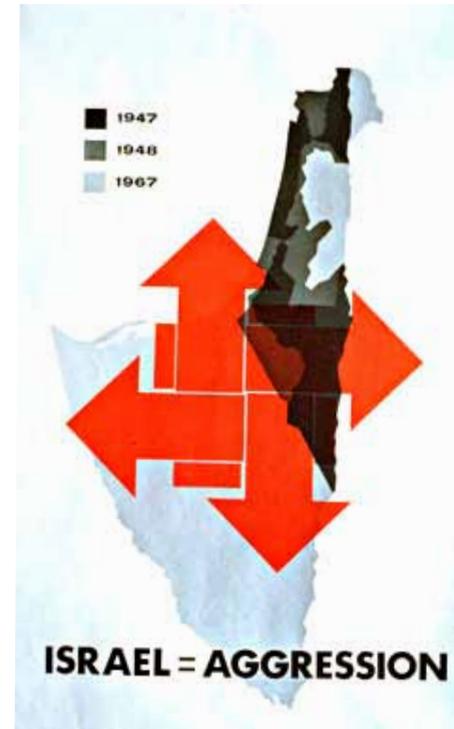
131



Fedayin



Posters, 1967-1971





Hussein bin Talal

From the end of the 1960s, the first aircraft hijackings were carried out by the PFLP. The conflict became internationalised and with air traffic the most modern transport vehicle was redefined for private purposes. Like the fight in the desert, they incorporated the smallest units, with the advantage that the message got across all the more intensively. Air hegemony, also over modern technology, which previously seemed to be withheld from the agents. Their first actions were quite successful and a spectacular number of prisoners were liberated in exchange. With far-reaching echoes in the press. War with images from the international battleground directly fed to the world. When the *Japanese Red Army*, a group directly connected with the PFLP, seized control over a plane brandishing Samurai swords in 1970, it was the first hostage broadcast on TV. The streets of Tokyo were empty. This led to the new genre of the special broadcasts, which also necessitated characters to watch. Such as Leila Khaled, the female *Che Guevara of the Near East*. Member of the PFLP and, like Habash, graduated from the *American University* in Beirut. In 1968 she became an icon, being the first female aircraft hijacker: philosophy of action, self-confidence and – a woman. She wore the *Kufiya*, the Palestinian scarf, as a veil; normally it is worn by men and symbol of Arabic nationalism. She thus created a projection space for many and acted as a bridge between tradition and modernity.

The pattern of the *Kufiya*, with its vibrant black and white contrast, was developed in the 1920s in a weaving mill in Manchester in order to equip the Arabian legion of the British. Since the fabric was appropriated as a symbol of Arabian nationalism, a reassessment took place, as happened later on with the camouflage patterns of the Vietnam GI's. Adversarial appropriation of visual codes. Along with the broadcasting of the images – especially since it was done through the relatively new medium of television – Leila Khaled's face quickly became popular, so much so that it became problematic for her underground fight, that is to say, at airport terminals. There are reports of multiple plastic surgery: *"I wanted to keep working"*², she would later say.

As the skirmishes with the Israelis intensified, the destabilisation of the region, planned by the guerrillas, became successful. But in a different sense than expected. Repeatedly, the *Fedayeen* were also attacked by the Jordan army, so the pressure from both sides increased. In 1968, the Palestinians carried off an apparent victory in the Jordan city of *Karameh*, which put the myth of the invincibility of Israel into question. The military triumph was minimal, but the legend had power.

Gleichzeitig ist aber auch eine fortschreitende Fragmentierung der palästinensischen Unabhängigkeitsbewegung zu beobachten. Die politischen Konzepte sind so zahlreich wie die Akteure. PLF, PFLP, PFLP-GK, DFLP, ALF etc. – viele Klein- und Kleinstgruppierungen, die die heterogene und im Grunde dezentrale Struktur des Konfliktes abbilden und auch das Erreichen des Ziels erschweren.

Ab Ende der 1960er Jahre kommt es zu ersten Flugzeugentführungen durch die PFLP. Der Konflikt wird internationalisiert und mit dem Luftverkehr das modernste Transportmittel für die eigenen Zwecke umdefiniert. Man verleibt sich, wie schon im Kampf in der Wüste, kleinste Einheiten ein – hier mit dem Vorteil, die Botschaft erheblich zu verstärken und weltweite Aufmerksamkeit zu erzeugen. Internationale Lufthoheit und Kontrolle über eine Technologie, die den Akteuren bisher vorenthalten zu sein schien. Die ersten Aktionen sind im Sinne der Bewegung durchaus erfolgreich und es werden spektakulär zahlreiche Gefangene im Austausch befreit. Der Konflikt dringt ins Bewußtsein der Weltpresse. Krieg mit Bildern als Waffe. Als die *Japanische Rote Armee*, eine der PFLP direkt verbundene Gruppe, 1970 mit Samuraischwertern eine Maschine in ihre Gewalt bringt, ist dies die erste im Fernsehen übertragene Entführung. Die Straßen Tokios sind leergefegt. Das Genre der Fernseh-Sondersendung entsteht... Mit ihm müssen auch Charaktere auftreten. Zum Beispiel Leila Khaled, die weibliche Che Guevara des Nahen Ostens. Mitglied der PFLP und wie Habash von der *Amerikanischen Universität*. Sie wird 1968 als erste Flugzeugentführerin zur Ikone. Philosophie der Tat, Selbstbewusstsein und – eine Frau. Die *Kufiya*, das Palästinensertuch, eigentlich von Männern getragen und Symbol des arabischen Nationalismus, trägt sie wie einen Schleier. Projektionsfläche für viele und Brücke zwischen Tradition und Moderne.

Das Muster der *Kufiya*, ein vibrierender Schwarzweißkontrast, war in den 1920er Jahren in einer Weberei in Manchester entwickelt worden, um mit dem Tuch die arabische Legion der Briten auszustatten. Durch die Aneignung des Stoffes als Symbol des arabischen Nationalismus findet eine Umwertung statt, wie sie später die Camouflage der Vietnam-GIs erfährt. Feindliche Übernahme visueller Codes. Entsprechend der medialen Verbreitung der Bilder – vor allem durch das noch recht neue Fernsehen – wurde Leila Khaleds Gesicht schnell bekannt, so sehr, dass es für den Kampf im Untergrund bzw. am Flughafenterminal problematisch wurde. Es ist von mehrfacher plastischer Chirurgie die Rede: *„Ich wollte weiterarbeiten“*², sagt sie später.

Moreover, it catapulted Yasser Arafat to the front of the PLO, from where he would become the face of Palestinian resistance. On the one hand, a shift towards pragmatic politics, beyond the desert skirmishes, but on the other hand, more and more young people came forward to join the *Fedayeen*.

However, in terms of recruitment, next to radio and TV, printed materials also mattered. Pamphlets, papers and posters – the most commonly used language of propaganda, both emotionally charged and a mirror of the heterogeneous influences of the situation. From traditional Arabic calligraphy via romantic expressionism, which here, too, also seemed to mark the emergence of modernity, on to the *International Style*, set in *Helvetica* and with a lot of white space: traces of some ideological-aesthetical schooling in the army camp – matrix printers in revolutionary hands. Supported by art students from a distant Europe in the international fight against oppression. But it was also about propaganda. Ever since its foundation in 1967 the PFLP has used a logo which has remained in use to this day, almost unchanged. The PLO and other related groups also used emblems, which, in contrast to the popular front image brand, still clearly stood in the military tradition of the coat of arms, decorated with weapons and symmetric typography. The PFLP abandoned that and developed a symbol that seemed more in line with the rules of the commercial market. An enterprise that only merchandised one product – the fight. At that time, the concept of the closed visual identity was still young, which rendered the visual appearance of the group even more recognisable.

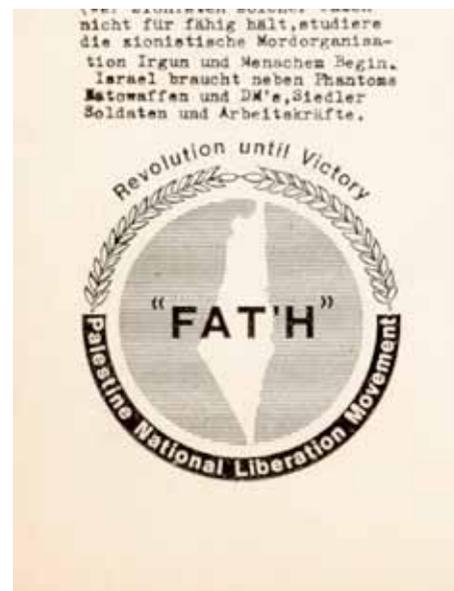
In September 1970 the PFLP hijacked various international flights at once. One action failed, Leila Khaled got caught and arrested in London. More planes were kidnapped, three of which were forced to land in Jordan, close to the city of Zarka. The stark runway was called *Dawson's Field*, a former military outpost, actually just a strip of desert. The Palestinians stamped the passports of the passengers with stamps of the Runway of the Revolution, separated Jews from non-Jews, but finally flew most of the hostages to Amman. During a press conference initiated by the popular front, they blew up the planes, images that were broadcast around the world. Dawson's Field marked a turning point in the visual language of terrorism. Not only the spectacular destruction of the aircrafts in front of an invited press and the bureaucratic act of stamping passports as an expression of an autonomous sovereign territory were new, the aircrafts, moreover, were marked with the logo of the PFLP. A logo which bore a striking resemblance to the existing logos of the planes.

Die Scharmützel mit den Israelis häufen sich und die von der Guerilla geplante Destabilisierung der Region ist erfolgreich. Doch anders als erwartet. Immer wieder werden die *Fedayin* auch von der jordanischen Armee angegriffen und der Druck von beiden Seiten steigt. 1968 gelingt den Palästinensern in der jordanischen Stadt Karameh ein vermeintlicher Sieg, der den Mythos der unbesiegbaren Israelis ins Wanken bringt. Der militärische Erfolg – minimal, aber die Legende hat Kraft. Zudem katapultiert er Yassir Arafat an die Spitze der PLO, der von nun an das Gesicht des palästinensischen Widerstands repräsentiert. Auch eine Verschiebung in Richtung Realpolitik, jenseits der Wüstengefechte. Andererseits melden sich immer mehr junge Menschen, um *Fedayin* zu werden.

Bei der Werbung um Nachwuchs spielen neben Radio und Fernsehen auch Druckerzeugnisse eine wichtige Rolle. Pamphlete, Zeitungen und Plakate – die geläufige Sprache der Propaganda, entsprechend emotional aufgeladen und ein Spiegel der heterogenen Einflüsse auf die Situation. Von traditioneller arabischer Kaligrafie über romantischen Expressionismus, der auch hier den Einbruch der Moderne zu markieren scheint, bis hin zum *International Style*, gesetzt in *Helvetica* und mit viel weißer Fläche. Spuren der ideologisch-ästhetischen Schulung im Trainingslager. Matritzendrucker in revolutionärer Hand. Unterstützung von Kunststudenten aus dem fernen Europa im internationalen Kampf gegen die Unterdrückung. Proaganda mit vollem Bewußtsein der Bedeutung visueller Kommunikation. Die PFLP bedient sich seit ihrer Gründung 1967 eines Logos, das bis heute fast unverändert genutzt wird. Auch die PLO und verwandte Gruppierungen nutzen Embleme, die allerdings – anders als die Bildmarke der *Volksfront* – noch klar in der militärischen Tradition des Wappens stehen, verziert mit Waffen und symmetrischer Typografie. Die PFLP löst sich hiervon und entwickelt ein Symbol, das den Regeln des kommerziellen Marktes zu folgen scheint. Eine Firma, die nur ein Produkt vertreibt – den *Kampf*. In diesem Moment war das Konzept des geschlossenen Erscheinungsbildes noch jung, was das Erscheinungsbild dieser Gruppierung umso bemerkenswerter macht.

Im September 1970 entführt die PFLP zeitgleich mehrere internationale Flugzeuge. Eine Aktion misslingt, Leila Khaled wird festgesetzt und in London inhaftiert. Es werden weitere Maschine entführt, wovon drei in Jordanien nahe der Stadt Zarka zur Landung gezwungen werden. Das karge Stück Rollfeld, das den Namen *Dawson's Field*, trägt, ist ein ehemaliger Militärstützpunkt, eigentlich nur Wüste. Die Palästinenser versehen die Pässe der Reisenden mit Stempeln vom *Rollfeld*

² Lina Makboul: *Leila Khaled – HiJacker*, DVD, 2005



[Fatah-logo.jpg](#) (18KB, MIME type: image/jpeg)

The [Fatah](#) official emblem shows two fists holding rifles and a hand grenade superimposed on a map of the land they claimed as [Palestine](#) (roughly, the present [State of Israel](#)), the [West Bank](#) and the [Gaza Strip](#)). The signs in [Arabic language](#), top to bottom:

1. Al-Asifa ("The Storm", another name of the group) [1]
2. Fatah
3. The Palestinian National Liberation Movement
4. Revolution until victory

Image source [2]

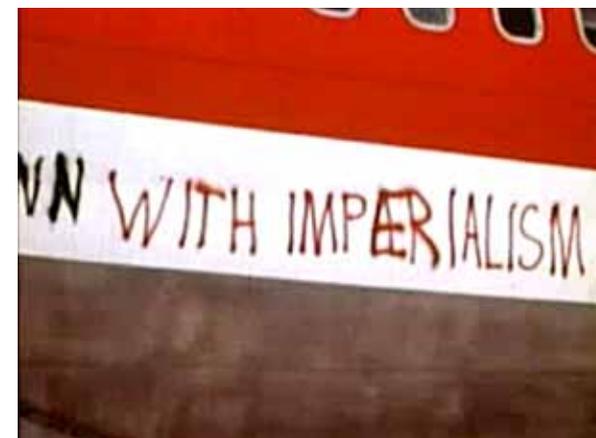
 This is a [logo](#) of a corporation, sports team, or other organization, and is protected by [copyright](#) and/or [trademark](#). It is believed that the use of [low-resolution](#) images of logos to illustrate the corporation, sports team, or organization in question on the [English-language Wikipedia](#), hosted on servers in the United States by the non-profit [Wikimedia Foundation](#), qualifies as [fair use](#) under [United States copyright law](#). Any other uses of this image, on [Wikipedia](#) or elsewhere, may be [copyright infringement](#). Certain commercial use of this image may also be trademark infringement. See [Wikipedia:Fair use](#) and [Wikipedia:Logos](#).

Use of the logo here does not imply endorsement of the organization by Wikipedia or the [Wikimedia Foundation](#), nor does it imply endorsement of Wikipedia or the Wikimedia Foundation by the organization.





A plane called *Leila*
Ein Flugzeug namens *Leila*
Dawson's Field, 1970



De-appropriation of existing image carriers, which later, in Munich, would be brought to its culmination in a different way. Here the visual fight was suddenly separated from the physical one. Pictographic terror that worked exceptionally well without human victims. A menace.

Up to that time, completely different rules had been used in the fight in the desert. Not being seen was very important. Cloak-and-dagger attacks. The Israeli army used fluorescent sand in order to retrace the tracks of the *Fedayeen*. But the *Fedayeen* had lost this fight repeatedly. In contrast to the Vietnam war, where the Americans lost military sovereignty due to their poor knowledge of the terrain, in Palestine all participants were familiar with the particularities of the desert. But the *Fedayeen* were less well equipped. An irregular army without a Minister of Defence.

After *Dawson's Field* King Hussein of Jordan finally had enough. He engaged his troops on a massive scale against the partisans and destroyed the infrastructure of the guerrillas. There is talk of 20,000 dead: *Black September*. Three years after the defeat in the Six-Day War the Palestinians were also fought in the Little War and seemed to have lost their backing within their own cultural sphere. In the Arabic world this is referred to as *the era of deplorable events*. With regard to the Jordan actions, prime minister and ex-military Wasfi Tall sticks out especially, due to his extraordinary austerity. Then, on November 28 1971, he was shot on his way to the assembly of the Arab League. The assassins kissed his blood and shouted: "*We are Black September*". A diabolic mess in bright sunshine and the first appearance of the group under that name. The symbolic act went hand in hand with the military one, but the world hardly recognised that, as Vietnam was still war showcase number one and was well on its way to become the debacle of the western world. Then, over the following months, the attacks concentrated on the oil pipelines that ran from the Middle East to Europe. Arteries of political-economical relationships leading out of the fighting zone, but through which, besides weapons, only little flowed back. Still, the military importance of those actions were almost zero. Just the symbolic gesture counted.

In July 1972 the IOC declared that no Palestinian team would be allowed at the Olympic Games. Abu Daoud, PFLP

der Revolution, trennen Juden von Nichtjuden, überführen schließlich aber die meisten Geiseln nach Amman. Während einer von der *Volksfront* unter freiem Himmel per Megafon ausgetragenen Pressekonferenz werden die Flugzeuge in die Luft gesprengt. Bilder, die um die Welt gehen. Die Medien prägen den Begriff *Skyjacking Sunday*. *Dawson's Field* stellt einen Wendepunkt in der visuellen Sprache des Terrorismus dar. Nicht nur die spektakuläre Zerstörung der Flugzeuge vor geladener Presse und der bürokratische Akt des Stempelns als Ausdruck eines autonomen Hoheitsgebietes sind neu. Auch wurden die Flugzeuge zuvor mit dem Logo der PFLP versehen. Einem Logo, das den auf den Maschinen vorhandenen in beeindruckender Weise ähnelt. Eine Umwertung vorhandener Bildträger, die später in München in anderer Form auf die Spitze getrieben werden sollte. Hier wird der visuelle Kampf vom physischen getrennt. Bildhafter Terror, der im Falle von *Dawson's Field* noch ohne Menschenopfer auskommt. Eine Drohung.

Beim Kampf in der Wüste hatten bisher ganz andere Regeln gegolten. Nicht gesehen zu werden, das war wichtig. Attacken bei Nacht und Nebel. Die israelische Armee verwendete fluoreszierenden Sand, um die Spuren der *Fedayin* verfolgen zu können, und diesen Kampf hatten die Guerillas wiederholt verloren. Anders als in Vietnam, wo die militärische Überlegenheit der Amerikaner durch mangelnde Kenntnis des Terrains verloren ging, sind in Palästina alle Beteiligten mit den Besonderheiten der Wüste vertraut. Doch die *Fedayin* sind schlechter ausgerüstet. Eine irreguläre Armee ohne eigenen Verteidigungsminister.

Nach *Dawson's Field* hat Jordaniens König Hussein schließlich genug. Er lässt seine Truppen in den folgenden Tagen massiv gegen die Lager der Freischärler im eigenen Land vorgehen und zerstört die Infrastruktur der Guerillas. Man spricht von bis zu 20.000 Toten. Der *Schwarze September*. Drei Jahre nach der Niederlage des Sechstagekrieges sind die Palästinenser auch im kleinen Krieg geschlagen und scheinen ihren Rückhalt innerhalb des eigenen Kulturkreises verloren zu haben. In der arabischen Welt spricht man vom *Zeitalter bedauerlicher Ereignisse*. Bei diesen Aktionen sticht auf jordanischer Seite der Premierminister und Ex-Militär Wasfi Tall durch besondere Härte hervor. Am 28. November 1971 wird



Hassan Salameh
The Red Prince
Der Rote Prinz

functionary and one of the main people responsible for the action in Munich, later said that some thought went into how they could yet participate.

The leading level of the organisation consisted of members of the Palestinian upper class of the second generation, who, since their exile in 1948, had still been in contact with the people in the camps. This was where the fighters were recruited. The head of the *Black September Group* was said to be Ali Hassan Salameh, *the Red Prince*, an upper-class son from the Lebanon. He, too, graduated from the *American University*. A dandy, later married to Georgina Rizek, who became the first Miss Universe from the Middle East in 1971. Famous for her performance in *Hot Pants*. They would go to Hawaii and Disneyland for their honeymoon and were a bit like stars. Salameh founded Arafat's personal protection unit *Force 17* and was the organiser of the action of Munich, which operated under the name *Ikrit and Biram*, two Palestinian cities whose population was displaced in 1948.

The *Fedayeen* of Munich knew nothing before reaching their location. A short briefing the evening before and the training in the camp. That was all. Groups of this kind mainly communicated from person to person. Without documents, no authors. For the moment. Nevertheless, they got precise orders, the procedure was calculated extensively: when clothes were to be changed, when it would be necessary to kill. Everything was well prepared, even though there was a completely open ending. It was just the gesture that seemed important.

er auf dem Weg zu einer Sitzung der Arabischen Liga erschossen. Die Attentäter *küssen sein Blut* und schreien: „*Wir sind der Schwarze September*.“ Eine diabolische Messe bei strahlendem Sonnenschein und das erste Auftreten der Gruppierung dieses Namens. Der symbolische Akt geht mit dem militärischen einher. Die Welt nimmt dies jedoch kaum zur Kenntnis. Vietnam ist immer noch der Haupt-Kriegsschauplatz der Stunde und wird mehr und mehr zum Debakel für die westliche Welt. In den folgenden Monaten konzentrieren sich die Angriffe des *Schwarze September* auf Ölpipelines, die vom Mittleren Osten nach Europa führen. Arterien der politisch-ökonomischen Verhältnisse, die aus dem Kampfgebiet herausführen, jedoch außer Waffen wenig zurückfließen lassen. Die militärische Bedeutung dieser Aktionen tendiert allerdings gegen Null. Alleine das Symbolische zählt.

Im Juli 1972 erklärte das IOC, es werde keine palästinensische Mannschaft zu den Olympischen Spielen zugelassen. Abu Daoud, PFLP-Funktionär und einer der Hauptverantwortlichen der Aktion von München, erzählt später, man habe sich Gedanken gemacht, wie man trotzdem teilnehmen könne.

Die Führungsebene der Organisation bestand aus Mitgliedern der palästinensischen Oberschicht der zweiten Exilantengeneration, die trotz Vertreibung – seit 1948 – noch Kontakt zu den Menschen in den Lagern hatten. Hier wurden die Kämpfer rekrutiert. Als Kopf der Gruppe *Schwarze September* gilt Ali Hassan Salameh, *der Rote Prinz*, ein aus dem Libanon stammender Großbürgersohn. Auch er Absolvent der *Amerikanischen Universität* in Beirut. Ein Dandy, später verheiratet mit Georgina Rizek, die 1971 die erste Miss Universe aus dem

5-9-72
COMMUNIQUE FROM

12: 00 A.M. to
Prisoners w
Transp
Zionist hos

Black September communiqué
5. Sept. 1972

interfere with the carrying out of
the immediate liquidation of all
Revolutionaries of the two camps unite!

The first ultimatum in Munich was communicated via a typewritten paper thrown out of the window, with the time handwritten into an open space. A form. Just like the stamping at Dawson's Field, this was basically a bureaucratic act. A desktop crime that would already take the number of victims into account. It was made palatable to the agents through direct emotional appellation: "*Revolutionaries of the world unite!*"

The era of aircraft hostages was over, that of spectacular images was not. And contemporary familiar terms like *branding* and *key visual* now appeared in a completely new light.

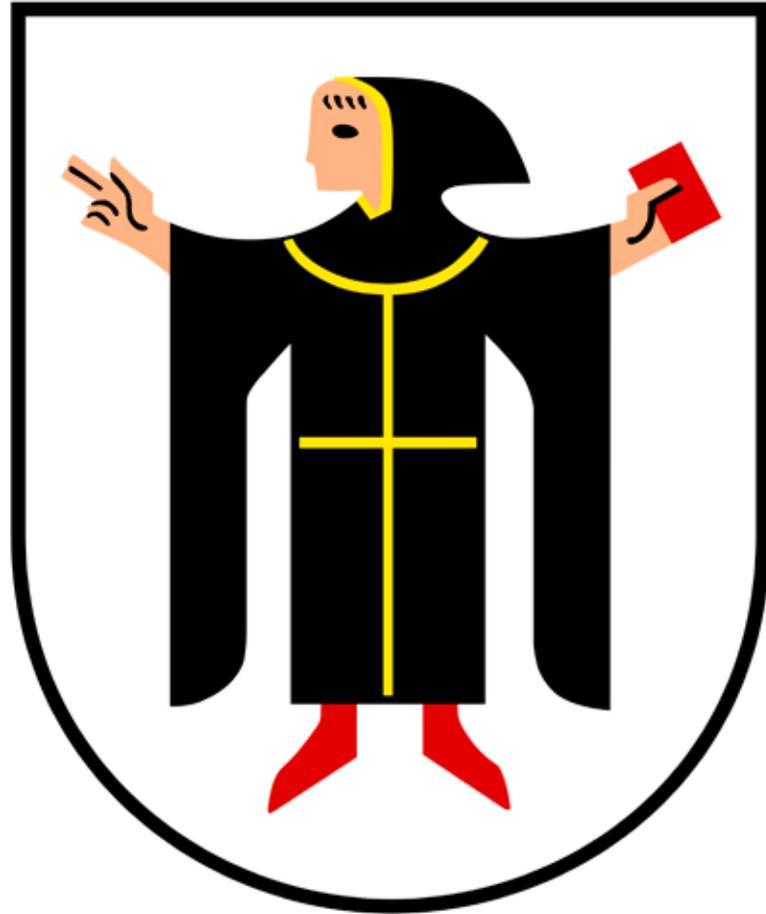
Bradly Bardali, Edith Burghalter, Therese Holansek, Hima Ulrike Meinhof, Andreas Bader, Al Khoury, Ghassia Khoury Rafic Heiriri, Renee Mowadd, Faten Alameddine, Abu El-Ah Hani Abu, Manesh Mousa Alama, Abu El-Ebed, Tarek Kadoury Sharif Omar Makkari, Elie Farad, Heine Wissam, James Kar Sallan Nasar, Rash Lynn-Hage, Abu El-Hallul, Jad Nadim C Ara Makkari, Teddy E. Khouri, Mohammed Darjan, Elie Saade Bash r Gemayyel, Marwan Boutros Khalli, Abed Kurdi, Akra Foud Khater, Zafre M. Rawach, Ibrahim Kaddourra, Hisham Natour, Mohammed Amine Arayasi, Assad Qussama, Kabrit Dus Karim Hillel, George Galloum, Gabbi Koubei, Shahide Mari Wissam Hbbal, Salma Nas, Same Hamze, Abuzeid Najb Shuk Fuad Jebra, Khoder Ibrahim Hayek, Samir Mattar, Ayman C Fadi Aref, Amolseh, Pascha Mattar, Fadi Aref, Said Cha

Mittleren Osten wird. Berühmt für ihren Auftritt in *Hot Pants*. Sie gehen auf Hochzeitsreise nach Hawaii und Disneyland und sind so etwas wie Stars. Salameh gründete Arafats Personenschutzeinheit *Force 17* und gilt als Organisator der Aktion von München, die unter dem Namen *Ikrit und Biram* läuft – zwei palästinensische Städte, deren Bevölkerung 1948 vertrieben wurde.

Die *Fedayin* von München wissen nichts bevor sie vor Ort eintreffen. Die Ausbildung im Lager und ein kurzes Briefing am Vorabend. Das ist alles. Gruppen dieser Art kommunizieren hauptsächlich von Mann zu Mann. Ohne Dokumente keine Urheber. Zunächst. Trotzdem gibt es genaueste Anweisungen, der Ablauf ist weitgehend kalkuliert: wann die Kleidung zu wechseln ist, wann getötet wird. Alles gut vorbereitet, wenn auch mit völlig offenem Ausgang. Allein die Geste scheint wichtig.

Das erste Ultimatum in München wird anhand eines maschinengeschriebenen Papiers übermittelt, das die Akteure aus dem Fenster werfen. Die Uhrzeit per Hand in ein freies Feld eingetragen. Ein Formular. Wie bei den Stempeln von *Dawson's Field* ein im Grunde bürokratischer Akt. Eine Schreibtischtat, die die Zahl der möglichen Opfer schon einberechnet. Den Beteiligten wird sie schmackhaft gemacht durch direkte emotionale Anrede: „*Revolutionaries of the world unite!*"

Das Zeitalter der Flugzeugentführungen war bald vorbei, das der spektakulären Bilder nicht. Und heute geläufige Begriffe wie *Branding* und *Key Visual* erscheinen hier in einem völlig neuen Licht.



Munich

Cities that host Olympic Games usually undergo significant changes. This is due not only to the clear requirements of the Olympic Committee in terms of sports facilities and accommodation for participants, but it also, in particular, has to do with the community's concern with presenting as favourable an image as possible to the world. This was also true for Munich, although here these developments were only one stage in a continuous process of change. As the third largest German city, Munich was seen as provincial and was also known as the *'Village of Millions'*; of all the Olympic contenders, it was, in fact, the smallest town in terms of geographic area. When Willi Daume put forward the idea of Munich's candidature, Hans-Jochen Vogel, the Lord Mayor at the time, was of the opinion that the city had no Olympic-grade infrastructure. Daume saw this as an advantage, since the IOC had always preferred new buildings. Because the city was expanding in quite a manageable way, it was possible to have an *'Olympics of Short Distances'*, which later proved to be the perfect advertising slogan. For the members of the Olympic Committee in particular, the memory of the catastrophic proportions of Mexico City's infrastructure was still quite fresh.

München

Das Gesicht der Städte, die Olympische Spiele austragen, wandelt sich meist erheblich. Dies hängt nicht nur mit den klaren Vorgaben des olympischen Komitees zusammen, was Sportstätten und Unterbringung der Teilnehmer betrifft, sondern in besonderem Maße auch mit dem Anliegen der Kommunen, sich der Welt so vorteilhaft wie möglich zu präsentieren. Für München gilt dies genauso, wenn auch diese Veränderungen nur eine Etappe in einem stetigen Wandlungsprozess waren. Als drittgrößter deutscher Stadt haftete München das Klischee des Ländlichen an, man nannte es auch das *Millionendorf*, und in der Tat war es seinerzeit unter den Olympiabewerbern die flächenmäßig kleinste Stadt. Als Willi Daume eine Kandidatur für die Spiele ins Gespräch brachte, gab der damalige Oberbürgermeister Hans-Jochen Vogel zu denken, dass München über keinerlei olympiataugliche Infrastruktur verfüge. Daume sah dies als Vorteil, da das IOC von jeher Neubauten bevorzugt habe. Und mit der überschaubaren Ausdehnung sah man die Chance eines *Olympia der kurzen Wege* gegeben – was sich später als Werbeslogan durchaus bewähren sollte. Besonders bei den Mitgliedern des olympischen Komitees schien die Erinnerung an oft katastrophale Verhältnisse bezüglich der Infrastruktur von Mexico City noch frisch.

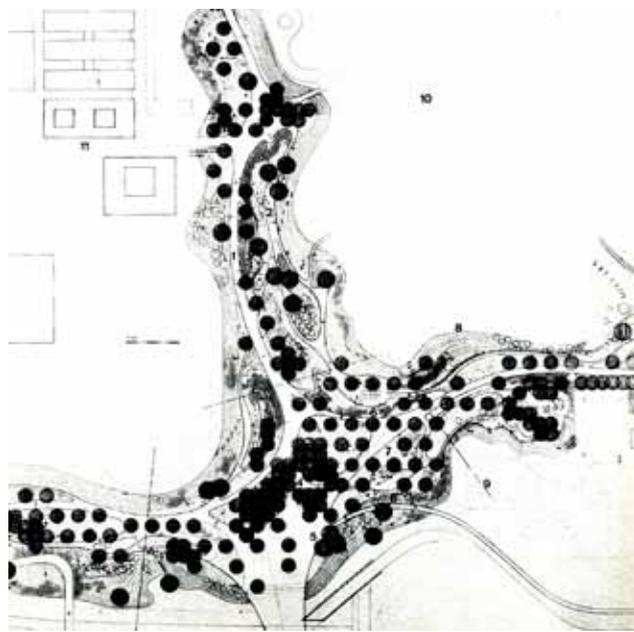


After the Second World War, Munich, like most other German cities, was largely destroyed. About 75% of the city. After the war, the remains of the city's houses had to be carried away, in order for reconstruction to be at all possible. *Rubble women* loaded the debris into carts on a small railroad. These were pushed, or sometimes pulled, by a train to *Oberwiesenfeld*, a flat area in the north of the city, not far from the centre. An airport was built here in 1938. Here the material was thrown out and disposed of. So, over the course of ten years, a mountain of rubble grew here, which can be found at least once in almost every other major city in Germany. In the centre of the city, now cleared, what had once existed was reconstructed, rebuilt according to the original plans or simply in the style of the old town. The image of Munich, which to a certain extent represented a stereotypical image of Germany as a whole – the city of the *Oktobertfest* with beer, sausages, traditional costumes and the Alps in view –, would be preserved. This was due less to its location, which would later become established internationally, than to the love of the image itself. But with positive economic development, the region was given a big boost, and with it came substantial architectural changes. This was both in the inner city, where established forms had to give way to the innovations of modernity, but especially in the suburbs, where a whole new language of design had taken hold. This was a typical development pattern for post-war Europe, but in the case of Munich, it was quite notable.

In 1965 a telecommunications tower was placed on the site of the rubble, a tower which would supply the rapidly growing demands for this kind of technology. Radio and tele-

Nach dem Zweiten Weltkrieg war München, wie die meisten anderen deutschen Städte, zum größten Teil zerstört gewesen. Hier zu etwa 75%. Es galt nach Kriegsende, die Reste dessen, was einst Häuser gewesen waren, wegzuschaffen, um einen Wiederaufbau überhaupt erst zu ermöglichen. Trümmerfrauen verladen den Schutt in Loren einer kleinen Bahnstrecke, entsorgten das Material und lagerten es auf dem Oberwiesenfeld ab, ein flaches Areal im Norden der Stadt, nicht weit des Zentrums, auf dem sich bis 1938 ein Flughafen befunden hatte. So wuchs hier über zehn Jahre lang ein Schuttberg, wie man ihn auch in fast jeder anderen größeren Stadt Deutschlands mindestens einmal findet. Im nun geräumten Zentrum wurde das, was einmal existiert hatte, wieder aufgebaut, nach alten Plänen rekonstruiert oder im Stil der Altstadt neu errichtet. Das Bild Münchens, das in gewisser Weise das Bild Deutschlands als Stereotyp repräsentierte – der Stadt des Oktoberfestes mit Bier, Wurst, Trachten und den Alpen in Sichtweite –, sollte erhalten bleiben. Weniger als Standortfaktor, das es später auch international werden sollte, als aus Liebe zum Bild an sich. Doch mit der wirtschaftlich positiven Entwicklung, die der ganzen Region starken Auftrieb bescherte, kam es auch zu einem Schub an Veränderungen architektonischer Art. Sowohl in der Innenstadt, wo teilweise Etabliertes um der Neuerung willen dem Modernen weichen musste, aber vor allem in den Randbezirken, in denen sich eine ganz andere Formensprache durchzusetzen begann. Ein für das Nachkriegseuropa typisches Entwicklungsmuster, ganz und gar nicht singulär, aber im Falle von München, dem Millionendorf, eben doch markant.





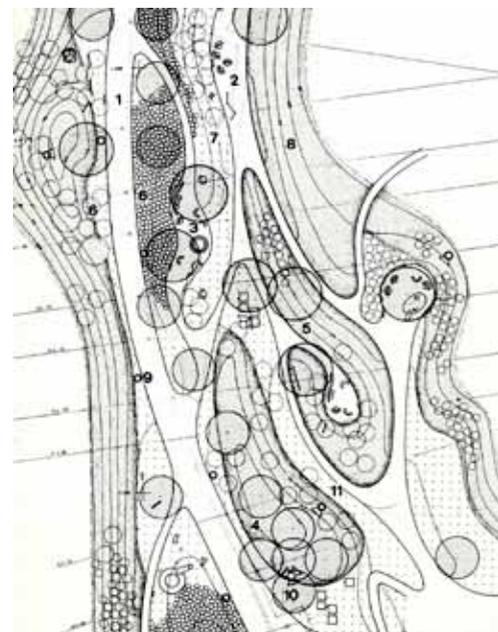
Günter Grzimek
Tree plantation and road plan
Bepflanzungs- und Wegeplan



Oberwiesenfeld, ca. 1968

vision were important cultural assets, which also reflected the changing living conditions. Social life was shifting more and more into the interior of the home, especially in areas that were affected by new, streamlined structures. The ear and the eye increasingly became the gateway to the world. The tower was also representative of local economic structures, as major telecommunications companies in the region began to offer employment. At the time when the decision to host the Games was confirmed in 1966, the tower was almost complete. Because technology was an argument for location in the application for the Games, this construction grew into one of its main pillars, and became a striking visual element that provided not only an emblem, but an image of modern technology to be displayed to the world. However, the biggest changes were architectural. Architecture is always the most striking aspect of a city; it is the city. Visual imagery was the openly acknowledged main objective of the project *Olympia '72*. This picture of generally fast-growing cities became increasingly dominated by another technological element, which, as with radio, had existed for some time, but really only took off after the war – the automobile. The real meaning of the *Volkswagen* car, the car for everyone, was only understood in the 1960s, 30 years after its invention. Especially in Munich, with its narrow streets and dense building structure. Some time later, in an analysis of this phenomenon, Otl Aicher would write: *“has city planning ceased to determine the development of our cities? does it still have influence? or is it mainly the development of cars that determines the growth and arrangement of the city? is planning even still possible?”*¹

¹ Aicher, Otl:
kritik am auto, 1984



Dem Schuttberg wurde ab 1965 ein Turm zur Seite gestellt, ein Fernmeldeturm, der den rasant wachsenden Ansprüchen in der Versorgung mit dieser Technologie gerecht werden sollte. Radio und Fernsehen als immer wichtigere Kulturgüter, die auch die sich ändernden Lebensverhältnisse spiegeln. Das soziale Leben verlagerte sich, gerade in den Bezirken, die durch moderne, rationalisierte Strukturen geprägt waren, immer mehr ins Innere einer Wohneinheit. Ohr und Auge zunehmend als das Tor zur Welt. Ein Turm aber auch als Repräsentant der örtlichen Wirtschaftsstrukturen mit wichtigen Firmen in der Region als Arbeitgeber. Als die Entscheidung für die Austragung der Spiele im Jahr 1966 fiel, war dieser Turm schon fast fertiggestellt. Da aber auch die Technologie als Standortfaktor ein Argument in der Bewerbung gewesen war, wuchs diese Konstruktion zu einem der Pfeiler der Spiele. Ein markantes visuelles Element, das nicht nur als Emblem dazu beitrug ein Bild moderner Technik in die Welt zu tragen. Doch die größten Veränderungen sollten erst mit der Architektur folgen. Sie ist immer das markanteste im Erscheinungsbild einer Stadt, sie ist die Stadt. Das Erscheinungsbild als erklärtermaßenes Hauptanliegen des Projektes Olympia 72. Dieses Bild der im Allgemeinen schnell wachsenden Städte wurde zunehmend von einem weiteren Element bestimmt, welches es wie die Radiotechnologie zwar schon länger gab, das aber nach dem Krieg explosionsartige Verbreitung erfuhr – dem Automobil. Was die Idee des *Volkswagens*, des Autos für alle, wirklich bedeutete, zeigte sich erst im Verlauf der 1960er Jahre. Gerade in München, mit seinen engen Straßen und der nach wie vor dichten Gebäudestruktur.

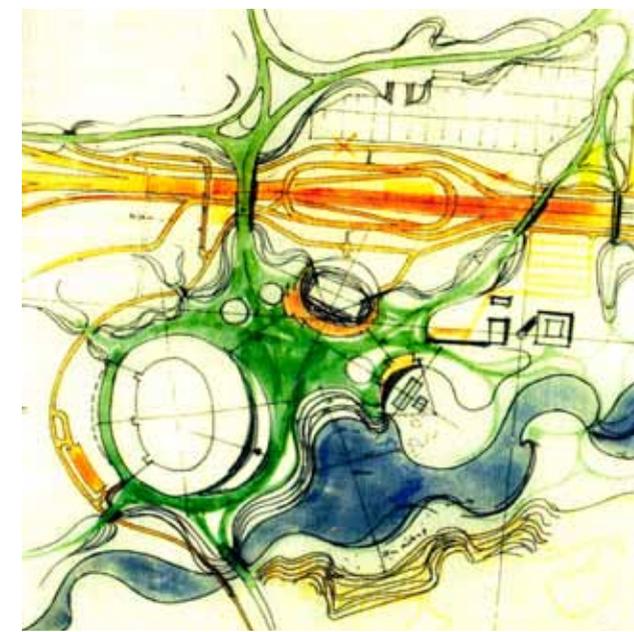


- 1 Parkplätze
- 2 S-Bahn
- 3 Hockeyplätze
- 4 Stadion
- 5 Radrennbahn
- 6 Schwimmhalle
- 7 Sporthalle
- 8 Spielstraße
- 9 Aussichtsbau
- 10 Fernsehturm

Anti-Olympiaposter, 1972

It was true that Munich was marked by exceptionally high car density and air pollution. The words *'smog'* and *'smog alarm'* entered the German vocabulary and were used almost daily to describe recurring states. The term *'infarkt'*, a technical term that began to be used colloquially, could also be used in relation to this large Olympic event. As numerous streets and squares had been closed for a marathon test-run and to reduce the concentration of exhaust fumes for the runners, there was traffic chaos beyond imagination. A second test-run was cancelled. The tram, for many years a very important mode of transport for the inner city, now frequently stood in traffic jams. A solution was found in the form of an underground, a project which had been in existence for some time. This would channel the flow of visitors and change the image of the city for years to come. The soil from the underground tunnel was poured onto the pile of rubble, increasing it by five to 60 meters. Underlying this mountain, which had now become the *'Olympic Mountain'* but was still openly referred to as a pile of rubble, was the overall architectural concept on which the image of a cosmopolitan democracy was to be built. The symbolic components of this mound, its historical legacy of misconduct, though always latent, would be used as an opportunity to create something new. Consequently, it was a metaphor for the entire project.

Already at the World Exhibition *Expo '70* in Osaka, Japan, an artificial hill had become an important part of the architectural concept, carrying the motto: *the ideal city of the future*. The city planner for this was Kenzo Tange, architect of the Tokyo Olympic Stadium in 1964. Karlheinz Stockhausen



Otl Aicher sollte einige Zeit später in seiner Analyse dieses Phänomens schreiben: *„hat die stadtplanung aufgehört, die entwicklung unsere städte zu bestimmen? gibt es noch eine einflussnahme? oder ist es vor allem die entwicklung des autos, die das wachstum und die ordnung der stadt bestimmt? ist planung überhaupt noch möglich?“*¹

In der Tat war München in dieser Beziehung mit extrem hoher Autodichte und Luftverschmutzung besonders gezeichnet. Die Worte *Smog* und *Smog-Alarm* kehrten in den deutschen Wortschatz ein und bezeichneten fast täglich wiederkehrende Zustände. Und ein *Infarkt*, auch dies ein Fachbegriff, der Umgangssprache wurde, zeichnete sich in Anbetracht des olympischen Großereignisses ab. Als für einen Marathon-Testlauf zahlreiche Straßen und Plätze gesperrt wurden, auch um die Abgaskonzentration für die Läufer zu reduzieren, kam es zu einem Verkehrschaos ungeahnten Ausmaßes. Ein zweiter Testlauf fiel aus. Die Straßenbahn, bisher wichtiges innerstädtisches Transportmittel, stand seit Jahren immer häufiger im Stau der Autos. Hier musste Abhilfe geschaffen werden, was in Form des schon länger existierenden Projektes einer U-Bahn geschah. Diese sollte die zu erwartenden Besucherströme kanalisieren und das Bild der Stadt nachhaltig verändern. Das Erdreich der U-Bahn-Tunnels wurde auf den Trümmerberg geschüttet und erhöhte diesen um fünf auf 60 Meter. Diesem Berg, der jetzt zum *Olympiaberg* geworden war, doch weiterhin offen als *Schuttberg* bezeichnet wurde, liegt wahrscheinlich das gesamte architektonische Konzept zugrunde, auf dem das Bild der weltoffenen Demokratie gebaut werden sollte. Die symbolische Komponente dieser Erhebung, die



played at the German Pavilion, together with Otto Piene, both participants of the programme in Munich. The names of the actors repeat themselves, as do the events. The Olympic Games; a mixture of World Fair and football World Cup.

The landscape architect Guenther Grzimek, longtime employee of the city of Ulm and, in his design philosophies, a spiritual brother to Otl Aicher, forged an organic park structure out of the tip of the mountain, which characterised the majority of the Olympic site. There was no architectural grid, it seemed, but an open cultural landscape that kept its orderliness as required by the organisation, despite retaining a necessary freedom. And the concept worked. You could see the sports facilities as part of the park. Words such as *competition* and *discipline* seemed relegated to other spheres. Relaxed, flowing movements with the audience as an integral part of the whole setting. The stadium roof also explicitly referred to this aesthetic, as they did not want to simply close off the flowing wave-like movements with a lid. But as some kind of covering shelter over the stadium was necessary, Günter Behnisch designed a model by which a woman's stocking was pulled over the pillars on the ground, achieving a tent-like structure. The architectural grid, preserved within the netted stocking, was stretched into a quasi-organic structure that still showed its highly technological origins. The design won first prize, after having been pushed aside as unworkable, and these initial concerns subsequently proved themselves to be not unfounded. The principle of the roof was clearly inspired by the work of architect Frei Otto, who had created a template for this with his German pavilion at the *Expo '67* and consequently had actual experience with this kind of construction. Eventually he was called to work with Behnisch. Since the static of the roof could barely be calculated, all the parameters in the model had to be individually measured and approximated – a considerably time-consuming feat of engineering.

Finally, twelve 50 to 80 meter high poles on huge metal balls supported a steel mesh, which was covered with almost 75,000 square meters of acrylic glass pieces, each connected by neoprene. Originally, wood panels were supposed to have protected the heads of the visitors to the stadium, but in the end the roof was made with acrylic because of its transparency. As the event's licensing for broadcasting rights contributed significantly to the financing, the first games to be televised in colour could not allow disturbing shadows. The idea of the roof as a mobile or temporary structure was discarded after the unexpectedly difficult challenge of erecting it was finally complete.

The Olympic Village, however, was a purely functional pre-fabricated building. The organic had no place here. Over 7,000

Altlast der geschichtlichen Verfehlungen, war zwar immer latent vorhanden, wurde aber von den Gestaltern als Chance genutzt etwas Neues zu schaffen und stand damit exemplarisch für das gesamte Projekt.

Schon bei der Weltausstellung *Expo '70* im japanischen Osaka bildete ein künstlicher Hügel einen wichtigen Teil des architektonischen Konzeptes, unter dem Motto *Die ideale Stadt der Zukunft*. Der Planer dieser Stadt war Kenzo Tange, Erbauer des Tokioter Olympiastadions von 1964, und den deutschen Pavillon bespielte künstlerisch Karlheinz Stockhausen gemeinsam mit Otto Piene, beides Teilnehmer des Münchner Programms. Die Namen der Akteure wiederholen sich, so wie die Ereignisse. Olympische Spiele als eine Mischung aus Weltausstellung und Fußball-WM.

Der Landschaftsarchitekt Günther Grzimek, langjähriger Angestellter der Stadt Ulm und im gestaltungsmoralischen Ansatz ein geistiger Bruder Otl Aichers, leitete aus der Erhöhung des Berges eine organische Parkstruktur ab, die den Großteil des Olympiageländes prägte. Scheinbar kein architektonisches Raster, sondern eine offene Kulturlandschaft, die in ihrer Aufgeräumtheit den klaren Vorgaben der Organisation zum Trotz die nötige Freiheit beibehält. Und das Konzept ging auf. Man sah die Sportstätten als Teil des Parks, Vokabeln wie *Wettkampf* und *Disziplin* scheinen anderen Sphären vorbehalten. Entspannte, fließende Bewegungen mit dem Publikum als integralem Bestandteil. Auf diese Ästhetik bezog sich auch explizit die Konstruktion des Stadionsdaches, da man die bestehenden Wellenbewegungen nicht einfach mit einem Deckel abschließen wollte. Da aber eine Überdachung unumgänglich war, entwarf Günter Behnisch ein Modell in dem er einen Damenstrumpf über Pfeilern am Boden festpinnte und eine zeltartige Struktur erreichte. Das architektonische Raster, im Netzstrumpf erhalten, wurde gedehnt und erhielt eine gleichsam organische Struktur, die dennoch ihre Herkunft in der Hochtechnologie nicht leugnet.

Der Entwurf gewann den ersten Preis, nachdem er schon als unrealisierbar beiseite geschoben worden war. Bedenken, die sich in der späteren Umsetzung als nicht unbegründet erweisen sollten. Das Prinzip des Daches war eindeutig von der Arbeit des Architekten Frei Otto inspiriert, der mit dem deutschen Pavillon auf der *Expo '67* eine direkte Vorlage hierfür geschaffen hatte, und damit über konkrete Erfahrungen mit dieser Art Konstruktion verfügte. Nachträglich berief man ihn zum Mitarbeiter Behnischs. Da sich die Statik des Daches kaum berechnen lies, mussten alle Parameter im Modell einzeln gemessen und angenähert werden. Eine beachtliche, zeitintensive Ingenieursleistung.



Manfred Schreiber, 5. Sept. 1972

² *Der Spiegel*, 30/1972

athletes had to be accommodated, which meant providing appropriate living spaces that were made available for rent, and a structure that could operate reliably on a large scale. There were canteens, cinemas, discotheques and a five-kilometer pneumatic waste disposal system called *Centralsug*. The idea of building a complex that could later be made available to low-income inhabitants of Munich did not go forward, due to skyrocketing construction costs. Ultimately, the majority of the apartments were converted into expensive properties after the Games. A construction coordinator spoke of “*the Ghetto of the Rich*”². A ghetto for the poor, of course, would not have been a good image.

Significantly, most of the photographs of the Munich massacre were taken in the concrete buildings of the Olympic village, and the grid structure of the architecture emphasised the unforgiving nature of the situation. The German RAF, which was linked directly with the Palestinians, and the *Movement 2 June* – named after the day of Benno Ohnesorg’s death – drew on the concept of urban guerrilla warfare, and the Fedayeen had come to Munich to beat the enemy in what was supposedly its own environment. The urban was part of their strategy. It would have been easy to cause a massacre in an open park, but this tactic would only be used later. In contrast, the mood in the Olympic Park remained normal during the first crisis, with relaxed groups of people in an almost folk festival environment. Then the protesters with banners and the camera crew marked the shift into the political. Tightly packed clusters of people, no longer scattered over the organic landscape. The pictures of the funeral service at the stadium again resemble those of the competition, with rings of visitors, their mood only perceived in close-up. Since the IOC was mainly concerned with moving the crisis out from the Olympic site – their territory – the few existing pictures of the failed rescue attempts are located in very different places. It is not without reason that one still distinguishes today between the *Munich Games* and *The Tragedy of Fürstfeldbruck*. A neighboring suburb with its own airport. The town of Dachau, near Munich, is often brought up in relation to the Israeli victims and what they represent. But there is hardly a major city in Germany that would not have had one of these places in their environment. Places with different names.

Letztendlich trugen zwölf 50 bis 80 Meter hohe Masten, gelagert auf enormen Metallkugeln, ein Stahlnetz, welches mit über fast 75 000 Quadratmeter, durch Neopren verbundene Acrylglasscheiben bedeckt ist. Eigentlich sollten Holzplatten die Häupter der Stadionbesucher schützen, doch es wurde Acryl, der Transparenz wegen. Die ersten im Farbfernsehen übertragenen Spiele erlaubten keinen störenden Schattenschwurf, da die Lizenzen für Übertragungsrechte erheblich zur Finanzierung der Veranstaltung beitrugen. Und die Idee, das Dach als mobile beziehungsweise temporäre Konstruktion zu errichten, wurde verworfen, nachdem es mit dem unvorhergesehenen hohen Aufwand einmal fertiggestellt worden war.

Das Olympische Dorf hingegen ist ein rein funktionaler Plattenbau. Das Organische hat hier kaum Platz. Über 7000 Athleten mussten beherbergt werden, wofür man ihnen entsprechende Wohnflächen zur Miete zur Verfügung zu stellen hatte und eine Struktur, die reibungslose Versorgung im großen Maßstab ermöglichte. Mit Kantinen, Kinos, Diskotheken und einer fünf Kilometer langen pneumatischen Müllentsorgungsanlage namens *Centralsug*. Der Ansatz, einen Komplex zu errichten, der später den einkommensschwächeren Münchnern entsprechend günstig zur Verfügung gestellt werden könnte, ließ sich angesichts der in die Höhe schnellen Baukosten nicht verwirklichen. Letztendlich wurde der Großteil der Wohnungen nach den Spielen in teures Eigentum umgewandelt. Ein Bau-Koordinator sprach von einem *Ghetto der Reichen*².

Bezeichnenderweise sind die meisten Bilder der Geiselnahme in den Betonbauten des Olympischen Dorfs situiert und das Raster der Architektur unterstreicht die Unerbittlichkeit der Situation. Die deutsche RAF, die direkt mit den Palästinensern vernetzt war, und die *Bewegung 2. Juni* – benannt nach dem Todestag Benno Ohnesorgs – stützten sich auf das Konzept der *Stadtguerilla*, und die Fedayeen waren nach München gekommen, um den Feind in seinem vermeintlich eigenen Umfeld zu schlagen. Das Urbane als Teil ihrer Strategie. Es wäre ein Leichtes gewesen im offenen Park ein Massaker anzurichten, doch diese Taktik sollte erst später aufkommen. Im Olympiapark hingegen blieb die Stimmung auch während der Krise zuerst wie gehabt – entspannte Menschengruppen, fast ein Volksfest.

With the planning and staging of the Games in Munich, the population grew in leaps and bounds, which also affected the real estate situation in the city. Life became more expensive and exclusive – not a new Olympic phenomenon. In the area next to the huge competition arena, a significant structural change had taken place in the preceding years. The image of the artist district, dominated at the turn of the century by the *Schwabing Bohemians*, had already been commercialised and made profitable in the 1960s and was increasingly attractive, also to less creative and more affluent residents. The district was still radiating a kind of extravagance, a sort of *Montmartre* with its painters and pantomimes. Films such as *Go for It, Baby* or *No Petting, Honey* show the Schwabing district as a place for people somewhere between down-to-earth liberals and potential department store arsonists. The plot of *Go for It, Baby* was similar to Godard’s *Breathless*; the hero in both films was also shot by a policeman. After the death of Benno Ohnesorg, however, the creators changed the script during production. The film was one of the most successful of 1968. The extravagance of commercialised hippies gave the bourgeoisie a new style. Munich was *The Red City*, not only because of its social-democratic mayor. Even before the Olympics, the *English Garden* had been an attraction for tourists, who, alongside the historical monuments, also eyed the antics of the young people. It was the German city with the most students; as a result, the tensions of the time came to the fore here. By 1962, there were the so-called *Schwabing riots*, which had no clearly defined political agenda, but would be a harbinger of things to come. A dispute over noise escalated into days of street battles between youth and police. The militancy of both sides led to a harsh outcome, and the police were forced to rethink their approach. In this context the so-called *Munich Line* was developed with the aim of de-escalation. Modern terminology for modern concepts. A psychologist was part of the strategy. Batons would be used less and cameras more. This tactic would affect the security planning of the Olympic Games, in which Manfred Schreiber, the police chief at the time, was involved. “*Convince and ask - rather than command and hit*” was his credo. He introduced the use of computers in investigation, however, and rejected some of the anticipated crisis scenarios.

Dann die Demonstrierenden mit Transparenten und die Kameraleute, was das Abdriften des Festes ins Politische verdeutlichte. Eng gedrängte Menschentrauben, die auch die organische Landschaft nicht mehr zerstreute. Die Bilder der Trauerfeier im Stadion wiederum ähneln denen der Wettkämpfe, mit Rängen voller Besucher, deren Gemütsverfassung man erst in der Nahaufnahme wahrnimmt. Da dem IOC vor allem daran gelegen war, die Krise aus dem olympischen Areal – ihrem Hoheitsgebiet – herauszuschaffen, sind auch die wenigen existierenden Bilder der gescheiterten Befreiungsversuche in einer ganz anderen Umgebung verortet. Nicht ohne Grund wird auch heute noch oft zwischen den *Spiele von München* und der *Tragödie von Fürstfeldbruck* unterschieden. Eine Nachbargemeinde mit eigenem Flughafen. Im Zusammenhang mit den israelischen Opfern wird auch immer wieder auf die Nähe Münchens zur Stadt Dachau und dem, was deren Name repräsentiert, hingewiesen. Doch es gibt kaum eine größere Stadt in Deutschland, die nicht ein Konzentrationslager in ihrer Umgebung gehabt hätte.

Mit der Planung und Austragung der Spiele stieg die Einwohnerzahl Münchens sprunghaft, was nicht nur Auswirkungen auf die Immobiliensituation der Stadt hatte. Das Leben wurde teurer und exklusiver – kein neues olympisches Phänomen. Im Gebiet gleich neben dem enormen Wettkampfareal hatte sich in den Jahren zuvor schon ein beachtlicher Strukturwandel vollzogen. Das Bild des Künstlerviertels, um die Jahrhundertwende geprägt durch die *Schwabinger Boheme*, war bereits in den 1960er Jahren gewinnträchtig kommerzialisiert worden und zunehmend attraktiv auch für weniger kreative, aber umso wohlhabendere Bewohner. Das Viertel strahlte aber immer noch die Magie des Extravaganten aus, eine Art *Montmartre* mit seinen Malern und Pantomimen. Filme wie *Zur Sache*, *Schätzchen* oder *Nicht Fummeln*, *Liebling* zeigen den Stadtteil Schwabing als einen Ort des Lebens zwischen bodenständiger Freizügigkeit und potenziellen Kaufhausbrandstiftern. *Zur Sache*, *Schätzchen* ähnelte vom Plot Godards *Außer Atem*, auch hier sollte der Held durch einen Polizisten erschossen werden. Nach dem Tod Benno Ohnesorgs ließen die Macher das Drehbuch jedoch während der Produktion ändern. Der Film war einer der erfolgreichsten des Jahres 1968. Kommerzialisierter Hippies, deren Extravaganz dem



At the opening of the Games, the Olympic park, with various competition venues, the Olympic Village and Media City, finally covered an area of 140 hectares. The whole thing was connected with its own ring road and the new underground. The vast park area on the Olympic site would still never be enough. Unlike many other Olympic architecture projects, the structural transformation of the city remained permanent and is recognised today as a successful legacy of the event.

Bürgerlichen eine neue Note verleiht. München, die *rote Metropole*, nicht nur ihres sozialdemokratischen Bürgermeisters wegen. Der *Englische Garten* hatte schon vor Olympia Touristen angezogen, die neben den historischen Monumenten auch gerne das Treiben der neuen Jugend beäugten. Es war die deutsche Stadt mit den meisten Studenten und entsprechend entluden sich die Spannungen der Zeit auch hier. Schon 1962 kam es zu den sogenannten *Schwabinger Krawallen*, die zwar noch keinen klar formulierten politischen Protest darstellten, aber ein Vorbote des Kommenden sein sollten. Ein Streit um Lärmbelästigung eskalierte in tagelangen Straßenschlachten zwischen Jugendlichen und der Polizei. Die Militanz beider Seiten führte zu einem herben Ergebnis und die Ordnungskräfte sahen sich gezwungen, ihr Vorgehen zu überdenken. In diesem Zuge wurde die sogenannte *Münchner Linie* mit dem Ziel der Deeskalation entwickelt. Moderne Terminologie für moderne Konzepte. Ein Psychologe wurde Teil der Strategie. Weniger Schlagstock, aber erhöhter Einsatz von Kameras. Diese Taktik sollte die Sicherheitsplanung der Olympischen Spiele maßgeblich beeinflussen, an deren Entwicklung der damalige Polizeipräsident Manfred Schreiber beteiligt war. „Überzeugen und fragen – statt befehlen und schlagen“ war sein Credo. Er führte den Einsatz von Computern in die Fahndung ein, verwarf jedoch einige vom Polizeipsychologen für die Spiele entworfene Krisenszenarien wie das einer terroristischen Geiselnahme im Olympischen Dorf.

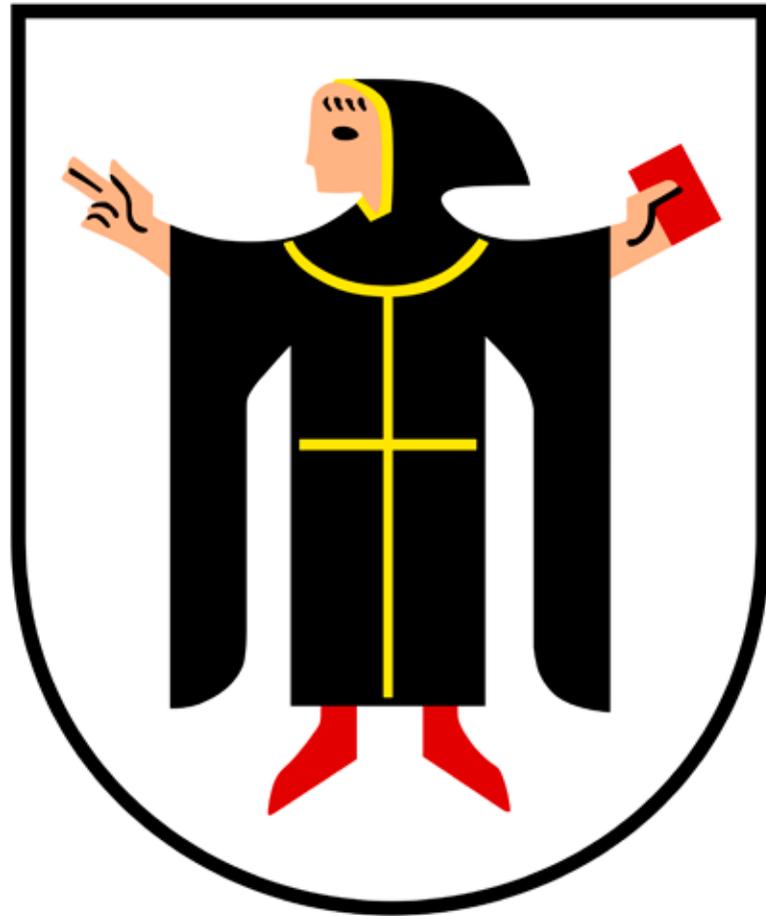
Als die Spiele eröffnet wurden, bedeckte der Olympiapark mit diversen Wettkampfstätten, Olympischem Dorf und Pressestadt schließlich eine Fläche von 140 Hektar. Das Ganze angebunden an einen eigenen Autobahnring und die neue U-Bahn. Das enorme Parkareal auf dem Olympiagelände sollte dennoch nie ausreichen. Im Gegensatz zu vielen anderen olympischen Architekturprojekten ist die strukturelle Veränderung der Stadt nachhaltig geblieben und wird bis heute als erfolgreiches Erbe der Veranstaltung verbucht.

“The second modernity as innocent predecessor of postmodernism. The second modernity as a precursor of a third modernity. Professor Frei Otto, known for the designs of large sheaths for the roofing of cities in the Antarctic, the Sahara and in space, also appears on the scene in Central Europe. What looks good in space and in polar regions, will do just as well in Munich. Sailcloth roofs, ladies’ stocking model. Otl Aicher pictograms and Hans Hollein’s media line in the Olympic village as a progressive means of orientation. Otl Aicher’s colour scheme. Walter De Maria’s Earthroom in a Schwabing gallery as a replacement for the large installation that couldn’t be realised in the rubble mountain.”

„Die zweite Moderne als unschuldiger Vorgänger der Postmoderne. Die zweite Moderne als Vorläufer einer dritten Moderne. Professor Frei Otto, bekannt für die Entwürfe von Großhüllen zur Überdachung von Städten in der Antarktis, der Sahara und im All, tritt auch in Mitteleuropa auf den Plan. Was im All und in Polargebieten gut aussieht, wird sich in München genauso gut machen. Seilnetzdächer, Damenstrumpfmodell. Otl Aichers Piktogramme und Hans Holleins Medienlinie im olympischen Dorf als progressive Mittel der Orientierung. Otl Aichers Farbkonzept. Walter De Marias Munich Earthroom in einer schwabinger Galerie als Ersatz für die nicht verwirklichte Großinstallation im Schuttberg.“

Andreas Neumeister, *Könnte Köln sein*, 2008





Munich

Cities that host Olympic Games usually undergo significant changes. This is due not only to the clear requirements of the Olympic Committee in terms of sports facilities and accommodation for participants, but it also, in particular, has to do with the community's concern with presenting as favourable an image as possible to the world. This was also true for Munich, although here these developments were only one stage in a continuous process of change. As the third largest German city, Munich was seen as provincial and was also known as the *'Village of Millions'*; of all the Olympic contenders, it was, in fact, the smallest town in terms of geographic area. When Willi Daume put forward the idea of Munich's candidature, Hans-Jochen Vogel, the Lord Mayor at the time, was of the opinion that the city had no Olympic-grade infrastructure. Daume saw this as an advantage, since the IOC had always preferred new buildings. Because the city was expanding in quite a manageable way, it was possible to have an *'Olympics of Short Distances'*, which later proved to be the perfect advertising slogan. For the members of the Olympic Committee in particular, the memory of the catastrophic proportions of Mexico City's infrastructure was still quite fresh.

München

Das Gesicht der Städte, die Olympische Spiele austragen, wandelt sich meist erheblich. Dies hängt nicht nur mit den klaren Vorgaben des olympischen Komitees zusammen, was Sportstätten und Unterbringung der Teilnehmer betrifft, sondern in besonderem Maße auch mit dem Anliegen der Kommunen, sich der Welt so vorteilhaft wie möglich zu präsentieren. Für München gilt dies genauso, wenn auch diese Veränderungen nur eine Etappe in einem stetigen Wandlungsprozess waren. Als drittgrößter deutscher Stadt haftete München das Klischee des Ländlichen an, man nannte es auch das *Millionendorf*, und in der Tat war es seinerzeit unter den Olympiabewerbern die flächenmäßig kleinste Stadt. Als Willi Daume eine Kandidatur für die Spiele ins Gespräch brachte, gab der damalige Oberbürgermeister Hans-Jochen Vogel zu denken, dass München über keinerlei olympiataugliche Infrastruktur verfüge. Daume sah dies als Vorteil, da das IOC von jeher Neubauten bevorzugt habe. Und mit der überschaubaren Ausdehnung sah man die Chance eines *Olympia der kurzen Wege* gegeben – was sich später als Werbeslogan durchaus bewähren sollte. Besonders bei den Mitgliedern des olympischen Komitees schien die Erinnerung an oft katastrophale Verhältnisse bezüglich der Infrastruktur von Mexico City noch frisch.

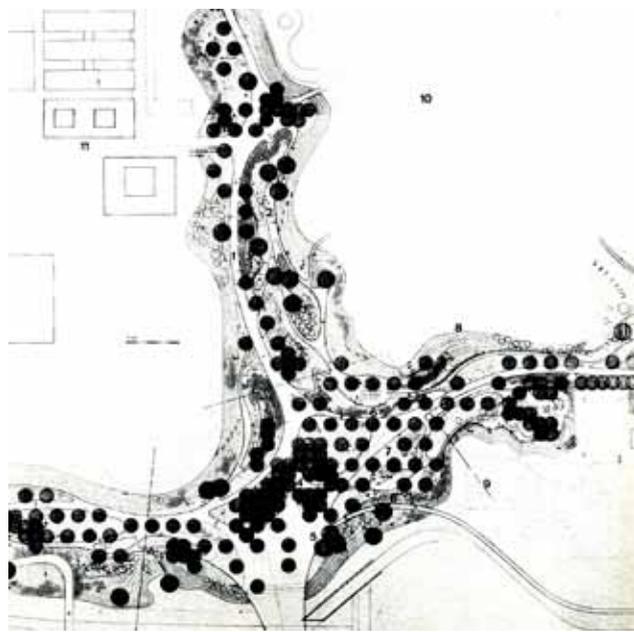


After the Second World War, Munich, like most other German cities, was largely destroyed. About 75% of the city. After the war, the remains of the city's houses had to be carried away, in order for reconstruction to be at all possible. *Rubble women* loaded the debris into carts on a small railroad. These were pushed, or sometimes pulled, by a train to *Oberwiesenfeld*, a flat area in the north of the city, not far from the centre. An airport was built here in 1938. Here the material was thrown out and disposed of. So, over the course of ten years, a mountain of rubble grew here, which can be found at least once in almost every other major city in Germany. In the centre of the city, now cleared, what had once existed was reconstructed, rebuilt according to the original plans or simply in the style of the old town. The image of Munich, which to a certain extent represented a stereotypical image of Germany as a whole – the city of the *Oktoberfest* with beer, sausages, traditional costumes and the Alps in view –, would be preserved. This was due less to its location, which would later become established internationally, than to the love of the image itself. But with positive economic development, the region was given a big boost, and with it came substantial architectural changes. This was both in the inner city, where established forms had to give way to the innovations of modernity, but especially in the suburbs, where a whole new language of design had taken hold. This was a typical development pattern for post-war Europe, but in the case of Munich, it was quite notable.

In 1965 a telecommunications tower was placed on the site of the rubble, a tower which would supply the rapidly growing demands for this kind of technology. Radio and tele-

Nach dem Zweiten Weltkrieg war München, wie die meisten anderen deutschen Städte, zum größten Teil zerstört gewesen. Hier zu etwa 75%. Es galt nach Kriegsende, die Reste dessen, was einst Häuser gewesen waren, wegzuschaffen, um einen Wiederaufbau überhaupt erst zu ermöglichen. Trümmerfrauen verladen den Schutt in Loren einer kleinen Bahnstrecke, entsorgten das Material und lagerten es auf dem Oberwiesenfeld ab, ein flaches Areal im Norden der Stadt, nicht weit des Zentrums, auf dem sich bis 1938 ein Flughafen befunden hatte. So wuchs hier über zehn Jahre lang ein Schuttberg, wie man ihn auch in fast jeder anderen größeren Stadt Deutschlands mindestens einmal findet. Im nun geräumten Zentrum wurde das, was einmal existiert hatte, wieder aufgebaut, nach alten Plänen rekonstruiert oder im Stil der Altstadt neu errichtet. Das Bild Münchens, das in gewisser Weise das Bild Deutschlands als Stereotyp repräsentierte – der Stadt des Oktoberfestes mit Bier, Wurst, Trachten und den Alpen in Sichtweite –, sollte erhalten bleiben. Weniger als Standortfaktor, das es später auch international werden sollte, als aus Liebe zum Bild an sich. Doch mit der wirtschaftlich positiven Entwicklung, die der ganzen Region starken Auftrieb bescherte, kam es auch zu einem Schub an Veränderungen architektonischer Art. Sowohl in der Innenstadt, wo teilweise Etabliertes um der Neuerung willen dem Modernen weichen musste, aber vor allem in den Randbezirken, in denen sich eine ganz andere Formensprache durchzusetzen begann. Ein für das Nachkriegseuropa typisches Entwicklungsmuster, ganz und gar nicht singulär, aber im Falle von München, dem Millionendorf, eben doch markant.





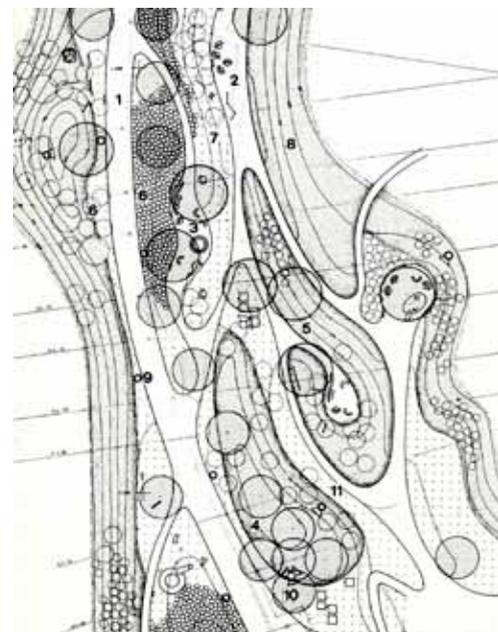
Günter Grzimek
Tree plantation and road plan
Bepflanzungs- und Wegeplan



Oberwiesenfeld, ca. 1968

vision were important cultural assets, which also reflected the changing living conditions. Social life was shifting more and more into the interior of the home, especially in areas that were affected by new, streamlined structures. The ear and the eye increasingly became the gateway to the world. The tower was also representative of local economic structures, as major telecommunications companies in the region began to offer employment. At the time when the decision to host the Games was confirmed in 1966, the tower was almost complete. Because technology was an argument for location in the application for the Games, this construction grew into one of its main pillars, and became a striking visual element that provided not only an emblem, but an image of modern technology to be displayed to the world. However, the biggest changes were architectural. Architecture is always the most striking aspect of a city; it is the city. Visual imagery was the openly acknowledged main objective of the project *Olympia '72*. This picture of generally fast-growing cities became increasingly dominated by another technological element, which, as with radio, had existed for some time, but really only took off after the war – the automobile. The real meaning of the *Volkswagen* car, the car for everyone, was only understood in the 1960s, 30 years after its invention. Especially in Munich, with its narrow streets and dense building structure. Some time later, in an analysis of this phenomenon, Otl Aicher would write: *“has city planning ceased to determine the development of our cities? does it still have influence? or is it mainly the development of cars that determines the growth and arrangement of the city? is planning even still possible?”*¹

¹ Aicher, Otl:
kritik am auto, 1984



Dem Schuttberg wurde ab 1965 ein Turm zur Seite gestellt, ein Fernmeldeturm, der den rasant wachsenden Ansprüchen in der Versorgung mit dieser Technologie gerecht werden sollte. Radio und Fernsehen als immer wichtigere Kulturgüter, die auch die sich ändernden Lebensverhältnisse spiegeln. Das soziale Leben verlagerte sich, gerade in den Bezirken, die durch moderne, rationalisierte Strukturen geprägt waren, immer mehr ins Innere einer Wohneinheit. Ohr und Auge zunehmend als das Tor zur Welt. Ein Turm aber auch als Repräsentant der örtlichen Wirtschaftsstrukturen mit wichtigen Firmen in der Region als Arbeitgeber. Als die Entscheidung für die Austragung der Spiele im Jahr 1966 fiel, war dieser Turm schon fast fertiggestellt. Da aber auch die Technologie als Standortfaktor ein Argument in der Bewerbung gewesen war, wuchs diese Konstruktion zu einem der Pfeiler der Spiele. Ein markantes visuelles Element, das nicht nur als Emblem dazu beitrug ein Bild moderner Technik in die Welt zu tragen. Doch die größten Veränderungen sollten erst mit der Architektur folgen. Sie ist immer das markanteste im Erscheinungsbild einer Stadt, sie ist die Stadt. Das Erscheinungsbild als erklärtermaßenes Hauptanliegen des Projektes Olympia 72. Dieses Bild der im Allgemeinen schnell wachsenden Städte wurde zunehmend von einem weiteren Element bestimmt, welches es wie die Radiotechnologie zwar schon länger gab, das aber nach dem Krieg explosionsartige Verbreitung erfuhr – dem Automobil. Was die Idee des *Volkswagens*, des Autos für alle, wirklich bedeutete, zeigte sich erst im Verlauf der 1960er Jahre. Gerade in München, mit seinen engen Straßen und der nach wie vor dichten Gebäudestruktur.

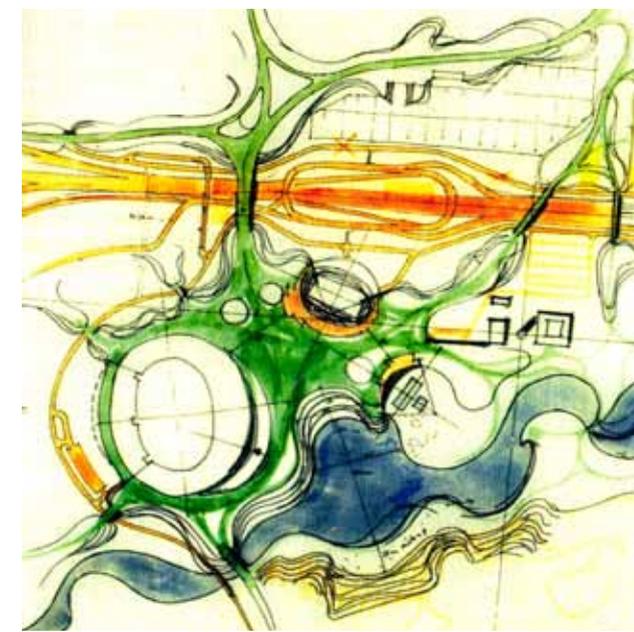


- 1 Parkplätze
- 2 S-Bahn
- 3 Hockeyplätze
- 4 Stadion
- 5 Radrennbahn
- 6 Schwimmhalle
- 7 Sporthalle
- 8 Spielstraße
- 9 Aussichtsbau
- 10 Fernsehturm

Anti-Olympiaposter, 1972

It was true that Munich was marked by exceptionally high car density and air pollution. The words *'smog'* and *'smog alarm'* entered the German vocabulary and were used almost daily to describe recurring states. The term *'infarkt'*, a technical term that began to be used colloquially, could also be used in relation to this large Olympic event. As numerous streets and squares had been closed for a marathon test-run and to reduce the concentration of exhaust fumes for the runners, there was traffic chaos beyond imagination. A second test-run was cancelled. The tram, for many years a very important mode of transport for the inner city, now frequently stood in traffic jams. A solution was found in the form of an underground, a project which had been in existence for some time. This would channel the flow of visitors and change the image of the city for years to come. The soil from the underground tunnel was poured onto the pile of rubble, increasing it by five to 60 meters. Underlying this mountain, which had now become the *'Olympic Mountain'* but was still openly referred to as a pile of rubble, was the overall architectural concept on which the image of a cosmopolitan democracy was to be built. The symbolic components of this mound, its historical legacy of misconduct, though always latent, would be used as an opportunity to create something new. Consequently, it was a metaphor for the entire project.

Already at the World Exhibition *Expo '70* in Osaka, Japan, an artificial hill had become an important part of the architectural concept, carrying the motto: *the ideal city of the future*. The city planner for this was Kenzo Tange, architect of the Tokyo Olympic Stadium in 1964. Karlheinz Stockhausen



Otl Aicher sollte einige Zeit später in seiner Analyse dieses Phänomens schreiben: *„hat die stadtplanung aufgehört, die entwicklung unsere städte zu bestimmen? gibt es noch eine einflussnahme? oder ist es vor allem die entwicklung des autos, die das wachstum und die ordnung der stadt bestimmt? ist planung überhaupt noch möglich?“*¹

In der Tat war München in dieser Beziehung mit extrem hoher Autodichte und Luftverschmutzung besonders gezeichnet. Die Worte *Smog* und *Smog-Alarm* kehrten in den deutschen Wortschatz ein und bezeichneten fast täglich wiederkehrende Zustände. Und ein *Infarkt*, auch dies ein Fachbegriff, der Umgangssprache wurde, zeichnete sich in Anbetracht des olympischen Großereignisses ab. Als für einen Marathon-Testlauf zahlreiche Straßen und Plätze gesperrt wurden, auch um die Abgaskonzentration für die Läufer zu reduzieren, kam es zu einem Verkehrschaos ungeahnten Ausmaßes. Ein zweiter Testlauf fiel aus. Die Straßenbahn, bisher wichtiges innerstädtisches Transportmittel, stand seit Jahren immer häufiger im Stau der Autos. Hier musste Abhilfe geschaffen werden, was in Form des schon länger existierenden Projektes einer U-Bahn geschah. Diese sollte die zu erwartenden Besucherströme kanalisieren und das Bild der Stadt nachhaltig verändern. Das Erdreich der U-Bahn-Tunnels wurde auf den Trümmerberg geschüttet und erhöhte diesen um fünf auf 60 Meter. Diesem Berg, der jetzt zum *Olympiaberg* geworden war, doch weiterhin offen als *Schuttberg* bezeichnet wurde, liegt wahrscheinlich das gesamte architektonische Konzept zugrunde, auf dem das Bild der weltoffenen Demokratie gebaut werden sollte. Die symbolische Komponente dieser Erhebung, die



played at the German Pavilion, together with Otto Piene, both participants of the programme in Munich. The names of the actors repeat themselves, as do the events. The Olympic Games; a mixture of World Fair and football World Cup.

The landscape architect Guenther Grzimek, longtime employee of the city of Ulm and, in his design philosophies, a spiritual brother to Otl Aicher, forged an organic park structure out of the tip of the mountain, which characterised the majority of the Olympic site. There was no architectural grid, it seemed, but an open cultural landscape that kept its orderliness as required by the organisation, despite retaining a necessary freedom. And the concept worked. You could see the sports facilities as part of the park. Words such as *competition* and *discipline* seemed relegated to other spheres. Relaxed, flowing movements with the audience as an integral part of the whole setting. The stadium roof also explicitly referred to this aesthetic, as they did not want to simply close off the flowing wave-like movements with a lid. But as some kind of covering shelter over the stadium was necessary, Günter Behnisch designed a model by which a woman's stocking was pulled over the pillars on the ground, achieving a tent-like structure. The architectural grid, preserved within the netted stocking, was stretched into a quasi-organic structure that still showed its highly technological origins. The design won first prize, after having been pushed aside as unworkable, and these initial concerns subsequently proved themselves to be not unfounded. The principle of the roof was clearly inspired by the work of architect Frei Otto, who had created a template for this with his German pavilion at the *Expo '67* and consequently had actual experience with this kind of construction. Eventually he was called to work with Behnisch. Since the static of the roof could barely be calculated, all the parameters in the model had to be individually measured and approximated – a considerably time-consuming feat of engineering.

Finally, twelve 50 to 80 meter high poles on huge metal balls supported a steel mesh, which was covered with almost 75,000 square meters of acrylic glass pieces, each connected by neoprene. Originally, wood panels were supposed to have protected the heads of the visitors to the stadium, but in the end the roof was made with acrylic because of its transparency. As the event's licensing for broadcasting rights contributed significantly to the financing, the first games to be televised in colour could not allow disturbing shadows. The idea of the roof as a mobile or temporary structure was discarded after the unexpectedly difficult challenge of erecting it was finally complete.

The Olympic Village, however, was a purely functional pre-fabricated building. The organic had no place here. Over 7,000

Altlast der geschichtlichen Verfehlungen, war zwar immer latent vorhanden, wurde aber von den Gestaltern als Chance genutzt etwas Neues zu schaffen und stand damit exemplarisch für das gesamte Projekt.

Schon bei der Weltausstellung *Expo '70* im japanischen Osaka bildete ein künstlicher Hügel einen wichtigen Teil des architektonischen Konzeptes, unter dem Motto *Die ideale Stadt der Zukunft*. Der Planer dieser Stadt war Kenzo Tange, Erbauer des Tokioter Olympiastadions von 1964, und den deutschen Pavillon bespielte künstlerisch Karlheinz Stockhausen gemeinsam mit Otto Piene, beides Teilnehmer des Münchner Programms. Die Namen der Akteure wiederholen sich, so wie die Ereignisse. Olympische Spiele als eine Mischung aus Weltausstellung und Fußball-WM.

Der Landschaftsarchitekt Günther Grzimek, langjähriger Angestellter der Stadt Ulm und im gestaltungsmoralischen Ansatz ein geistiger Bruder Otl Aichers, leitete aus der Erhöhung des Berges eine organische Parkstruktur ab, die den Großteil des Olympiageländes prägte. Scheinbar kein architektonisches Raster, sondern eine offene Kulturlandschaft, die in ihrer Aufgeräumtheit den klaren Vorgaben der Organisation zum Trotz die nötige Freiheit beibehält. Und das Konzept ging auf. Man sah die Sportstätten als Teil des Parks, Vokabeln wie *Wettkampf* und *Disziplin* scheinen anderen Sphären vorbehalten. Entspannte, fließende Bewegungen mit dem Publikum als integralem Bestandteil. Auf diese Ästhetik bezog sich auch explizit die Konstruktion des Stadionsdaches, da man die bestehenden Wellenbewegungen nicht einfach mit einem Deckel abschließen wollte. Da aber eine Überdachung unumgänglich war, entwarf Günter Behnisch ein Modell in dem er einen Damenstrumpf über Pfeilern am Boden festpinnte und eine zeltartige Struktur erreichte. Das architektonische Raster, im Netzstrumpf erhalten, wurde gedehnt und erhielt eine gleichsam organische Struktur, die dennoch ihre Herkunft in der Hochtechnologie nicht leugnet.

Der Entwurf gewann den ersten Preis, nachdem er schon als unrealisierbar beiseite geschoben worden war. Bedenken, die sich in der späteren Umsetzung als nicht unbegründet erweisen sollten. Das Prinzip des Daches war eindeutig von der Arbeit des Architekten Frei Otto inspiriert, der mit dem deutschen Pavillon auf der *Expo '67* eine direkte Vorlage hierfür geschaffen hatte, und damit über konkrete Erfahrungen mit dieser Art Konstruktion verfügte. Nachträglich berief man ihn zum Mitarbeiter Behnischs. Da sich die Statik des Daches kaum berechnen lies, mussten alle Parameter im Modell einzeln gemessen und angenähert werden. Eine beachtliche, zeitintensive Ingenieursleistung.



Manfred Schreiber, 5. Sept. 1972

² *Der Spiegel*, 30/1972

athletes had to be accommodated, which meant providing appropriate living spaces that were made available for rent, and a structure that could operate reliably on a large scale. There were canteens, cinemas, discotheques and a five-kilometer pneumatic waste disposal system called *Centralsug*. The idea of building a complex that could later be made available to low-income inhabitants of Munich did not go forward, due to skyrocketing construction costs. Ultimately, the majority of the apartments were converted into expensive properties after the Games. A construction coordinator spoke of “*the Ghetto of the Rich*”². A ghetto for the poor, of course, would not have been a good image.

Significantly, most of the photographs of the Munich massacre were taken in the concrete buildings of the Olympic village, and the grid structure of the architecture emphasised the unforgiving nature of the situation. The German RAF, which was linked directly with the Palestinians, and the *Movement 2 June* – named after the day of Benno Ohnesorg’s death – drew on the concept of urban guerrilla warfare, and the Fedayeen had come to Munich to beat the enemy in what was supposedly its own environment. The urban was part of their strategy. It would have been easy to cause a massacre in an open park, but this tactic would only be used later. In contrast, the mood in the Olympic Park remained normal during the first crisis, with relaxed groups of people in an almost folk festival environment. Then the protesters with banners and the camera crew marked the shift into the political. Tightly packed clusters of people, no longer scattered over the organic landscape. The pictures of the funeral service at the stadium again resemble those of the competition, with rings of visitors, their mood only perceived in close-up. Since the IOC was mainly concerned with moving the crisis out from the Olympic site – their territory – the few existing pictures of the failed rescue attempts are located in very different places. It is not without reason that one still distinguishes today between the *Munich Games* and *The Tragedy of Fürstenfeldbruck*. A neighboring suburb with its own airport. The town of Dachau, near Munich, is often brought up in relation to the Israeli victims and what they represent. But there is hardly a major city in Germany that would not have had one of these places in their environment. Places with different names.

Letztendlich trugen zwölf 50 bis 80 Meter hohe Masten, gelagert auf enormen Metallkugeln, ein Stahlnetz, welches mit über fast 75 000 Quadratmeter, durch Neopren verbundene Acrylglasscheiben bedeckt ist. Eigentlich sollten Holzplatten die Häupter der Stadionbesucher schützen, doch es wurde Acryl, der Transparenz wegen. Die ersten im Farbfernsehen übertragenen Spiele erlaubten keinen störenden Schattenschwurf, da die Lizenzen für Übertragungsrechte erheblich zur Finanzierung der Veranstaltung beitrugen. Und die Idee, das Dach als mobile beziehungsweise temporäre Konstruktion zu errichten, wurde verworfen, nachdem es mit dem unvorhergesehenen hohen Aufwand einmal fertiggestellt worden war.

Das Olympische Dorf hingegen ist ein rein funktionaler Plattenbau. Das Organische hat hier kaum Platz. Über 7000 Athleten mussten beherbergt werden, wofür man ihnen entsprechende Wohnflächen zur Miete zur Verfügung zu stellen hatte und eine Struktur, die reibungslose Versorgung im großen Maßstab ermöglichte. Mit Kantinen, Kinos, Diskotheken und einer fünf Kilometer langen pneumatischen Müllentsorgungsanlage namens *Centralsug*. Der Ansatz, einen Komplex zu errichten, der später den einkommensschwächeren Münchnern entsprechend günstig zur Verfügung gestellt werden könnte, ließ sich angesichts der in die Höhe schnellen Baukosten nicht verwirklichen. Letztendlich wurde der Großteil der Wohnungen nach den Spielen in teures Eigentum umgewandelt. Ein Bau-Koordinator sprach von einem *Ghetto der Reichen*².

Bezeichnenderweise sind die meisten Bilder der Geiselnahme in den Betonbauten des Olympischen Dorfs situiert und das Raster der Architektur unterstreicht die Unerbittlichkeit der Situation. Die deutsche RAF, die direkt mit den Palästinensern vernetzt war, und die *Bewegung 2. Juni* – benannt nach dem Todestag Benno Ohnesorgs – stützten sich auf das Konzept der *Stadtguerilla*, und die Fedayeen waren nach München gekommen, um den Feind in seinem vermeintlich eigenen Umfeld zu schlagen. Das Urbane als Teil ihrer Strategie. Es wäre ein Leichtes gewesen im offenen Park ein Massaker anzurichten, doch diese Taktik sollte erst später aufkommen. Im Olympiapark hingegen blieb die Stimmung auch während der Krise zuerst wie gehabt – entspannte Menschengruppen, fast ein Volksfest.

With the planning and staging of the Games in Munich, the population grew in leaps and bounds, which also affected the real estate situation in the city. Life became more expensive and exclusive – not a new Olympic phenomenon. In the area next to the huge competition arena, a significant structural change had taken place in the preceding years. The image of the artist district, dominated at the turn of the century by the *Schwabing Bohemians*, had already been commercialised and made profitable in the 1960s and was increasingly attractive, also to less creative and more affluent residents. The district was still radiating a kind of extravagance, a sort of *Montmartre* with its painters and pantomimes. Films such as *Go for It, Baby* or *No Petting, Honey* show the Schwabing district as a place for people somewhere between down-to-earth liberals and potential department store arsonists. The plot of *Go for It, Baby* was similar to Godard’s *Breathless*; the hero in both films was also shot by a policeman. After the death of Benno Ohnesorg, however, the creators changed the script during production. The film was one of the most successful of 1968. The extravagance of commercialised hippies gave the bourgeoisie a new style. Munich was *The Red City*, not only because of its social-democratic mayor. Even before the Olympics, the *English Garden* had been an attraction for tourists, who, alongside the historical monuments, also eyed the antics of the young people. It was the German city with the most students; as a result, the tensions of the time came to the fore here. By 1962, there were the so-called *Schwabing riots*, which had no clearly defined political agenda, but would be a harbinger of things to come. A dispute over noise escalated into days of street battles between youth and police. The militancy of both sides led to a harsh outcome, and the police were forced to rethink their approach. In this context the so-called *Munich Line* was developed with the aim of de-escalation. Modern terminology for modern concepts. A psychologist was part of the strategy. Batons would be used less and cameras more. This tactic would affect the security planning of the Olympic Games, in which Manfred Schreiber, the police chief at the time, was involved. “*Convince and ask - rather than command and hit*” was his credo. He introduced the use of computers in investigation, however, and rejected some of the anticipated crisis scenarios.

Dann die Demonstrierenden mit Transparenten und die Kameralente, was das Abdriften des Festes ins Politische verdeutlichte. Eng gedrängte Menschentrauben, die auch die organische Landschaft nicht mehr zerstreute. Die Bilder der Trauerfeier im Stadion wiederum ähneln denen der Wettkämpfe, mit Rängen voller Besucher, deren Gemütsverfassung man erst in der Nahaufnahme wahrnimmt. Da dem IOC vor allem daran gelegen war, die Krise aus dem olympischen Areal – ihrem Hoheitsgebiet – herauszuschaffen, sind auch die wenigen existierenden Bilder der gescheiterten Befreiungsversuche in einer ganz anderen Umgebung verortet. Nicht ohne Grund wird auch heute noch oft zwischen den *Spiele von München* und der *Tragödie von Fürstenfeldbruck* unterschieden. Eine Nachbargemeinde mit eigenem Flughafen. Im Zusammenhang mit den israelischen Opfern wird auch immer wieder auf die Nähe Münchens zur Stadt Dachau und dem, was deren Name repräsentiert, hingewiesen. Doch es gibt kaum eine größere Stadt in Deutschland, die nicht ein Konzentrationslager in ihrer Umgebung gehabt hätte.

Mit der Planung und Austragung der Spiele stieg die Einwohnerzahl Münchens sprunghaft, was nicht nur Auswirkungen auf die Immobiliensituation der Stadt hatte. Das Leben wurde teurer und exklusiver – kein neues olympisches Phänomen. Im Gebiet gleich neben dem enormen Wettkampfareal hatte sich in den Jahren zuvor schon ein beachtlicher Strukturwandel vollzogen. Das Bild des Künstlerviertels, um die Jahrhundertwende geprägt durch die *Schwabinger Boheme*, war bereits in den 1960er Jahren gewinnträchtig kommerzialisiert worden und zunehmend attraktiv auch für weniger kreative, aber umso wohlhabendere Bewohner. Das Viertel strahlte aber immer noch die Magie des Extravaganten aus, eine Art *Montmartre* mit seinen Malern und Pantomimen. Filme wie *Zur Sache*, *Schätzchen* oder *Nicht Fummeln*, *Liebling* zeigen den Stadtteil Schwabing als einen Ort des Lebens zwischen bodenständiger Freizügigkeit und potenziellen Kaufhausbrandstiftern. *Zur Sache*, *Schätzchen* ähnelte vom Plot Godards *Außer Atem*, auch hier sollte der Held durch einen Polizisten erschossen werden. Nach dem Tod Benno Ohnesorgs ließen die Macher das Drehbuch jedoch während der Produktion ändern. Der Film war einer der erfolgreichsten des Jahres 1968. Kommerzialisierter Hippies, deren Extravaganz dem



At the opening of the Games, the Olympic park, with various competition venues, the Olympic Village and Media City, finally covered an area of 140 hectares. The whole thing was connected with its own ring road and the new underground. The vast park area on the Olympic site would still never be enough. Unlike many other Olympic architecture projects, the structural transformation of the city remained permanent and is recognised today as a successful legacy of the event.

Bürgerlichen eine neue Note verleiht. München, die *rote Metropole*, nicht nur ihres sozialdemokratischen Bürgermeisters wegen. Der *Englische Garten* hatte schon vor Olympia Touristen angezogen, die neben den historischen Monumenten auch gerne das Treiben der neuen Jugend beäugten. Es war die deutsche Stadt mit den meisten Studenten und entsprechend entluden sich die Spannungen der Zeit auch hier. Schon 1962 kam es zu den sogenannten *Schwabinger Krawallen*, die zwar noch keinen klar formulierten politischen Protest darstellten, aber ein Vorbote des Kommenden sein sollten. Ein Streit um Lärmbelästigung eskalierte in tagelangen Straßenschlachten zwischen Jugendlichen und der Polizei. Die Militanz beider Seiten führte zu einem herben Ergebnis und die Ordnungskräfte sahen sich gezwungen, ihr Vorgehen zu überdenken. In diesem Zuge wurde die sogenannte *Münchner Linie* mit dem Ziel der Deeskalation entwickelt. Moderne Terminologie für moderne Konzepte. Ein Psychologe wurde Teil der Strategie. Weniger Schlagstock, aber erhöhter Einsatz von Kameras. Diese Taktik sollte die Sicherheitsplanung der Olympischen Spiele maßgeblich beeinflussen, an deren Entwicklung der damalige Polizeipräsident Manfred Schreiber beteiligt war. „Überzeugen und fragen – statt befehlen und schlagen“ war sein Credo. Er führte den Einsatz von Computern in die Fahndung ein, verwarf jedoch einige vom Polizeipsychologen für die Spiele entworfene Krisenszenarien wie das einer terroristischen Geiselnahme im Olympischen Dorf.

Als die Spiele eröffnet wurden, bedeckte der Olympiapark mit diversen Wettkampfstätten, Olympischem Dorf und Pressestadt schließlich eine Fläche von 140 Hektar. Das Ganze angebunden an einen eigenen Autobahnring und die neue U-Bahn. Das enorme Parkareal auf dem Olympiagelände sollte dennoch nie ausreichen. Im Gegensatz zu vielen anderen olympischen Architekturprojekten ist die strukturelle Veränderung der Stadt nachhaltig geblieben und wird bis heute als erfolgreiches Erbe der Veranstaltung verbucht.

“The second modernity as innocent predecessor of postmodernism. The second modernity as a precursor of a third modernity. Professor Frei Otto, known for the designs of large sheaths for the roofing of cities in the Antarctic, the Sahara and in space, also appears on the scene in Central Europe. What looks good in space and in polar regions, will do just as well in Munich. Sailcloth roofs, ladies’ stocking model. Otl Aicher pictograms and Hans Hollein’s media line in the Olympic village as a progressive means of orientation. Otl Aicher’s colour scheme. Walter De Maria’s Earthroom in a Schwabing gallery as a replacement for the large installation that couldn’t be realised in the rubble mountain.“

„Die zweite Moderne als unschuldiger Vorgänger der Postmoderne. Die zweite Moderne als Vorläufer einer dritten Moderne. Professor Frei Otto, bekannt für die Entwürfe von Großhüllen zur Überdachung von Städten in der Antarktis, der Sahara und im All, tritt auch in Mitteleuropa auf den Plan. Was im All und in Polargebieten gut aussieht, wird sich in München genauso gut machen. Seilnetzdächer, Damenstrumpfmodell. Otl Aichers Piktogramme und Hans Holleins Medienlinie im olympischen Dorf als progressive Mittel der Orientierung. Otl Aichers Farbkonzept. Walter De Marias Munich Earthroom in einer schwabinger Galerie als Ersatz für die nicht verwirklichte Großinstallation im Schuttberg.“

Andreas Neumeister, *Könnte Köln sein*, 2008





Fiction

It seems natural to evaluate the events of the summer of 1972 in terms of narrative. A dramatic scenario with multi-faceted characters and a spectacular, if tragic, finale. However, the course of events, the trauma, the loss of control over the situation, and the complex historical relationships seem to have largely prevented an objective way of dealing with the subject. At least from the German side. To some extent, a reprocessing has taken place in the form of the documentary, often with re-enactments and supplementary material that have replaced the few existing original images to a certain degree. But these are mostly international productions, and almost all the fictionalisations of this subject come out of Hollywood. In Germany itself, scenarios, above all, were created, that took advantage of the amount of attention given to the Games. Some of these did anticipate what would happen to a certain extent. But this was about pure fiction.

Already in 1971 a novel was published with the title *The Threat*, by Heinz G. Kosalik, one of the most successful writers of the Federal Republic. In it, the possibility of a terrorist attack at the opening ceremony of the Munich Games is discussed. The Italian-American Mafia announces that it will ignite two plutonium bombs, smuggled into the foundations of the stadium by workers, and demands a large ransom.

Fiktion

Es liegt nahe, die Ereignisse des Sommers 1972 narrativ zu verwerthen. Ein dramatisches Szenario mit facettenreichen Charakteren und spektakulärem, wenn auch tragischem Finale. Doch der Verlauf der Dinge, das Trauma, die Kontrolle über die Situation verloren zu haben, und die komplexen geschichtlichen Zusammenhänge scheinen einen distanzierten Umgang mit dem Thema bisher weitgehend verhindert zu haben. Zumindest von deutscher Seite. Bis zu einem gewissen Grade hat eine Aufarbeitung im Dokumentarischen stattgefunden, oft mit nachgestellten Szenen und ergänzt durch Material, das die wenigen bestehenden Originalbilder ersetzt. Doch sind die meist internationale Produktionen. Und auch fast alle Fiktionalisierungen des Themas kommen aus Hollywood. In Deutschland entstanden vor allem Szenarien, die die Aufmerksamkeit um die Spiele als Kulisse nutzten. Hiervon auch einige, die die Ereignisse in gewisser Weise antizipieren. Bereits im Jahre 1971 erschien ein Roman von Heinz G. Kosalik, einem der erfolgreichsten Schriftsteller der Bundesrepublik, mit dem Titel *Die Drohung*. Hier wird die Möglichkeit eines terroristischen Anschlags auf die Eröffnungsfeier der Münchner Spiele thematisiert. Die italo-amerikanische Mafia kündigt an, zwei durch eingeschleuste Arbeiter im Fundament des Stadions platzierte Plutoniumbomben zu

“You get all the powers, even beyond the law. This situation justifies anything.”

“Thank you, Minister.” The police chief bowed in an ironical way. He had no choice.

“That does not change the fact that we have to live with two atomic bombs!” He pointed to the eighty-metre long base and the three thousand six hundred-ton steel column. “It is buried underneath there and we cannot reach it. This is indeed evidence for the helplessness typical of our age!”

H. G.Konsalik, *The menace*, 1971

„Ich gebe Ihnen alle Vollmachten! Auch für alles, was außerhalb der Legalität liegt. Ein solcher Fall rechtfertigt alles.“

„Danke, Herr Minister.“ Der Polizeipräsident verbeugte sich etwas ironisch. Ihm blieb nichts anderes übrig.

„Das ändert nichts an der Tatsache: Wir müssen mit zwei Atombomben leben!“ Er zeigte auf mit ausgestrecktem Arm auf das Fundament der achzig Meter langen und dreitausendsechshundert Tonnen schweren Stahlsäule. „Da liegt sie drunter, und wir kommen nicht an sie heran. Wenn das kein Beweis der für unsere Zeit so charakteristischen Ohnmacht ist!“

H.G.Konsalik, *Die Drohung*, 1971

Finally, it is possible for the US agents, who obtain statements through the use of torture, to expose the attack as an empty threat. The opening ceremony takes place without a hitch. Although the fictional nature of the story is emphasised in the book, the author had several real existing Olympic organisers appear in the book, and painted a detailed picture of the mood before the Games – even of their over-saturated media presence

A draft by the television writer Herbert Reinecker which carried the working title *A Peace Festival in Munich / Dirty Hands*, was rejected by his production company in the spring of 1972. Three young South Americans who are studying in Bonn want to attempt to assassinate the president of their home country during the Games in Munich, but they are foiled by the dictator’s secret service. The explanation states: “The 1972 Olympic Games is a powerful but also dangerous stage for the hypothetical playing out of political opposites. Aside from this, it is depressing to constantly be a witness to how evil not only triumphs over good but destroys good without mercy. We cannot think to whom such a presentation would be useful, who would see it, who it would please, especially since better assassination documentaries were not able to find a broad audience. We therefore advise against the project!”¹

South America was still the most likely setting for terrorist activities, and the image of the guerrilla warrior had not yet been redefined by the Arabs. The threat still emanated from the Tumanaros, or, as in Konsalik’s book, from the Mafia. At the time, the biggest group of foreigners living in Germany was Italian. Georg Sieber, the Munich police psychologist, had designed various scenarios of possible incidents before the Games, including one Palestinian action that fairly accurately reflected the actual events. However, it was rejected as unrealistic. But the ‘general public’, whose existence was doubted by the TV producers, was not the problem and, in fact, they even recognised its potential impact. There was no need for negativity; the Games functioned perfectly as a

zünden, und fordert ein hohes Lösegeld. Schließlich gelingt es dem US-amerikanischen Agenten, mit unter Folter gewonnenen Aussagen das angekündigte Attentat als leere Drohung zu entlarven. Die Eröffnungsfeier verläuft reibungslos. Obwohl das Fiktionale des Buches betont wird, lässt der Autor verschiedene real existierende Olympiaverantwortliche auftreten und zeichnet ein detailliertes Bild der Stimmung vor den Spielen – auch der Übersättigung an der medialen Präsenz der Veranstaltung.

Ein Entwurf des Fernsehautors Herbert Reinecker zu einem Spielfilm mit dem Arbeitstitel *Ein Friedensfest in München / Schmutzige Hände* wurde von dessen Produktionsfirma im Frühjahr 1972 abgelehnt. Drei junge Südamerikaner, die in Bonn studieren, wollen darin während der Spiele in München ein Attentat auf den Präsidenten ihres Heimatstaates verüben, werden jedoch vorher vom Geheimdienst des Diktators zur Strecke gebracht. In der Begründung heißt es: „Der Schauplatz der Olympischen Spiele 1972 ist ein wirkungsvoller aber auch bedenklicher Hintergrund für die hypothetische Austragung politischer Gegensätze. Davon abgesehen wirkt es depressierend, mit unerbittlicher Folgerichtigkeit Augenzeuge zu werden, wie das Böse über das Gute nicht nur siegt, sondern es sogar erbarmungslos vernichtet. Wir können uns nicht denken, wem eine solche Darbietung nützen soll, wer sie sehen will, wen sie befriedigen würde; zumal es bessere Attentatsdokumentationen im Film nicht geschafft haben, ein breites Publikum zu finden. Deshalb raten wir von dem Projekt ab!“¹

Südamerika ist hier noch das wahrscheinlichere Umfeld für terroristische Umtriebe und das Bild des Guerillakriegers noch nicht durch die Araber neu definiert. Noch geht die Bedrohung von Tupamaros oder, wie bei Konsalik, gar von der Mafia aus. Die größte seinerzeit in Deutschland lebende Gruppe an Ausländern waren Italiener. Georg Sieber, ein Münchner Polizeipsychologe, hatte im Vorfeld der Spiele verschiedene Szenarien möglicher Zwischenfälle entworfen, bei denen eine



Der Bastian, 1972



Mädchen, die nach München kommen, Walter Boos, 1972

cheerful backdrop. In the traditional image of the city of Munich, to which the ultra-modern metropolis with all its attributes was added, even the rebellious youth had been integrated in a positive way, having now become an integral part of the social spectrum. The ‘bohemians from Schwabing’ were definitely good television and the audience began to develop an affinity for the longhaired characters. *The Bastian*, portrayed by Horst Janson as a phlegmatic hedonist, appeared in the then rather limited evening programme winning the *Walking Backwards Race*, his take on an Olympic discipline. The series was what you would call a blockbuster – a broad popular success. Thus the ‘revolt’ entered people’s living rooms through affable student losers as potential sons-in-law. Here the TV producers were right. In those days, the medium of television was still very innocent, and what it offered was mostly presented by cultivated gentlemen in dark suits.

Elsewhere, Ingrid Steeger, one of the major German TV stars of the 1970s, was allowed to show her breasts in *Girls Who Come to Munich*, demonstrating proper liberation, which had thus far been reserved for the counter-culture. In a form, however, only available in select genre-cinemas or private Super 8 projections. The handling of such material was at that time still strictly regulated and dominated by prohibitions, but the relationships began to change here too and the commercialisation of formerly subversive material became apparent. For the BRD, Munich played a significant role in this regard, as the most important film studios of the Republic were located there, after the Berlin UFA studios had begun producing socialist material. In Munich you had *Bavaria Studios*, which produced many ‘teenage libido’ films, erotica, which redefined the border between taboo and new mass appeal. These films were often set in the Bavarian Alps, and with their sub-genre of the ‘Lederhosen’ films formed a counterpart to the also very successful ‘Heimat’ (homeland) films, with their ‘schlager’

Aktion der Palästinenser ziemlich genau den späteren tatsächlichen Ereignissen entsprach. Es wurde jedoch als unrealistisch verworfen. Doch das von Fernsehproduzenten angezweifelte *breite Publikum* sollte in Wahrheit nicht das Problem sein und auch das Wirkungspotenzial wurde von den Produzenten erkannt. Aber es bestand kein Bedarf an Negativem, die Spiele als fröhliche Kulisse funktionierten hervorragend. In das traditionelle Bild der Stadt München, zu dem sich das der ultramodernen Metropole mit all ihren Attributen fügte, ließ sich sogar die aufbegehrende Jugend positiv integrieren, die inzwischen fester Bestandteil des gesellschaftlichen Spektrums war. Die *Schwabinger Boheme* war auf jeden Fall fernsehtauglich und das Publikum begann, Sympathien für die langhaarigen Charaktere zu entwickeln. *Der Bastian*, dargestellt vom Horst Janson, als leicht phlegmatischer Hedonist, gewinnt im damals noch überschaubaren deutschen Abendprogramm den *Wettkampf im Rückwärtsgehen*, seiner Interpretation olympischer Disziplin, und die Serie wurde das, was man einen *Straßenfeger* nennt – ein Publikumserfolg. So kam die Revolte auch mit netten Versagerstudenten als potenziellen Schwiegersöhnen in den Wohnzimmern an. Hier lagen die Fernsehproduzenten richtig. In jenen Tagen war das Medium Fernsehen noch sehr unschuldig, und das, was geboten wurde, präsentierten meist gepflegte Herren im dunklen Anzug.

Andernorts durfte Ingrid Steeger, einer der größeren deutschen TV-Stars der 1970er Jahre, in *Mädchen, die nach München kommen* ihre Brüste zeigen und unter Beweis stellen, wie echte Befreiung, bisher der Gegenkultur vorbehalten, ausseh. In dieser Form allerdings nur in ausgewählten Genre-Kinos oder privaten Super 8-Projektionen. Die Handhabung solch freizügigen Materials war strikt reglementiert und durch Verbote geprägt. Doch die Verhältnisse begannen sich zu ändern und eine Kommerzialisierung ehemals subversiver Gepflogenheiten zeichnete sich ab. Für die BRD spielte München

¹ Kramp, Joachim:
Zitat aus *Filmecho*, 2008



Munich
Steven Spielberg, 2005

music and clean romance. Otherwise they produced crime movies, taken from the American model for film and television. Munich's dream factory supplied images of Germany to a wide audience – also internationally. But at the same time, this city also produced the cinema of Rainer Werner Fassbinder, which emerged from 'anti-theatre', delivering the sharpest analysis of the social relations of the Federal Republic in fictional images. Although the audience here was quite different, the spheres of production often overlapped. Films as craft beyond any discussion of content.

Perhaps the most famous dramatization of the events in Munich is Steven Spielberg's *Munich* from 2005. The film used the Olympics as an exposé only – the actual subject is the retaliatory attack of the Israeli secret service Mossad on those responsible for the assassinations. Consequently, few scenes for Munich were shot on the spot, and the events of the 5th of September are mostly followed on television screens showing original material. A technique that suggests authenticity while allowing distance from the content and the possibility of a subjective viewpoint, and, quite importantly, also a technique that provides economic relief. In this respect, the images of terror outweigh the theme of the film. The authenticity of the literary model was questioned, to which Spielberg replied: "While *Munich* was based on facts, at the end of the day it is a fictional work"². This conflict finds its equivalent in the theme of the film and its expression in the composition of the images – two parties, the search for identity and claims over territory. However, in relation to the facts, fiction has a decisive advantage: it is largely free, even if it must, for credibility's sake, focus on historical events. In both cases, however, there is much to be constructed. Facts have to be researched and incorporated into the fiction, and the fiction must be recreated. Scenarios, characters and fates. But above all outward appearances, equipment must remain simple and crude, even in the limited view of the lens. A supposed reality has too many facets. In the staged sequences of

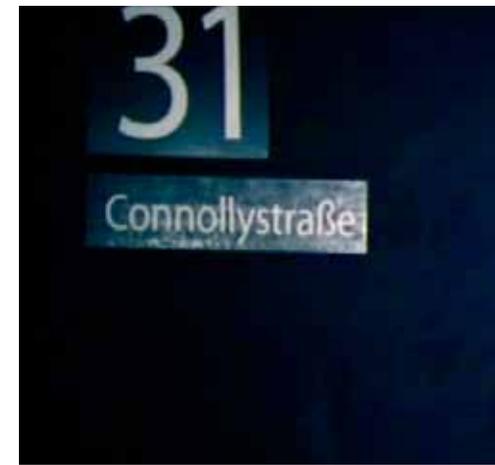
diesbezüglich eine bedeutende Rolle, befanden sich in der Stadt doch die wichtigsten Filmstudios der Republik, nachdem die ehemaligen Berliner UFA-Studios sozialistisch produzierten. In der Olympiastadt waren die *Bavaria Studios* ansässig, zu deren Repertoire viel *Teenage Libido* gehörte, also Erotika, die die Grenzen zwischen Tabu und Massentauglichkeit neu definierten. Die Filme spielten oft im Ambiente der Bayerischen Alpen und bildeten mit dem Subgenre des *Lederhosenfilms* eine Schnittstelle zum ebenfalls sehr erfolgreichen *Heimatfilm* mit Schlagern und ordentlichen Romanzen. Darüber hinaus produzierten die Studios Krimis nach amerikanischem Vorbild für Filmtheater und Fernsehen. Münchner Traumfabrik, die ein breites Publikum – auch international – mit Bildern aus Deutschland versorgte.

Aber in dieser Stadt entstand gleichzeitig auch das Kino Rainer Werner Fassbinders – aus dem *Anti-Theater* hervorgegangen – und lieferte mit die schärfsten Analysen der gesellschaftlichen Verhältnisse der Bundesrepublik in fiktionalen Bildern. Wenn auch das Publikum ein ganz anderes war, so überschritten sich oft die Sphären der Produktion. Filme als Handwerk jenseits des inhaltlichen Ansatzes.

Die vielleicht bekannteste Bearbeitung der Geschehnisse von München ist Steven Spielbergs *Munich* aus dem Jahr 2005. Dem Film dienten die Olympischen Spiele aber nur als Exposé – eigentliches Thema ist eine Vergeltungsaktion des israelischen Geheimdienstes *Mossad*, die die Verantwortlichen des Attentats treffen sollte. So wurden für *Munich* auch nur wenige Szenen vor Ort gedreht und das Geschehen des 5. September meist auf Fernsehbildschirmen mit Originalmaterial verfolgt. Eine Technik, die Authentizität suggeriert, gleichzeitig aber inhaltliche Distanz mit den Möglichkeiten der subjektiven Positionierung erlaubt und nicht zuletzt ökonomische Erleichterung verschafft. Insofern überwiegen, dem Thema des Films entsprechend, die Bilder des Terrors. Die Authentizität der literarischen Vorlage wurde angezweifelt, wozu Spielberg bemerkte: *Munich* basiere zwar auf Fakten, sei am Ende aber

Munich
Steven Spielberg, 2005

Sword of Gideon
Michael Anderson, 1986



Two fictions, twice not set in *Univers 55 Roman*
Zweimal Film, zweimal keine *Univers 55 Roman*



Connollystr. 31
80809 München

Spielberg's *Munich*, hardly anything of the official design identity is to be seen. If anything, a couple of uniformed actors, a couple of flags. The design guidelines are no longer relevant in detail, and it is only the already existing images that need to be retrieved. The designers' concept behind the choice of typeface falls by the wayside.

The 1976 American TV production *21 hours at Munich* also depicts the events in Munich, but is limited to what happened around the 5th of September. With Franco Nero in the role of *Issa*, William Holden as his opponent, Manfred Schreiber, and Shirley Knight as Annaliese Graes, the film is popular in the cinema but remains quite obviously a product for television. This medium, which was of such fundamental importance in Munich, takes second place when it comes to the fictionalisation of the events. The drama belongs to the theatre and the magnificence of the auditorium. *21 hours at Munich* was shot entirely on location, and the limited radius met economic needs while also affording a higher authenticity. But this authenticity was tempered by the implementation methods. Above all, Franco Nero, whose international acting career began with the role of *Django* in the eponymous film of 1966, dominates the picture. He is the prototype of the solitary rebel, whose English remains broken. An 'Italo'. What was new in the Spaghetti Western realism was his unkempt appearance and explicit violence - a late flowering of the Italian *Neorealismo*. From this heritage there remains, ten years later, only the Western prose that bears strange fruit against the backdrop of Munich, and the genre's recurring reference to the theme of revolution. The film critic Georg Seesslen writes about Spaghetti Westerns, "Here, the subject was disconnected from the story: the hero wins his fights, because the war for civilization is lost already. Where there is no longer a social project, only the radical subject remains (...)"³ The Fedayeen as scattered cowboys, a stereotype that the real actors seem to serve with their gestures and features, and for which they may well have been models themselves.

³ Seesslen, Georg:
Die Guten, die Bösen und die Hässlichen, 2009



doch ein fiktionales Werk². Ein Konflikt, der im Thema des Films seine Entsprechung findet, und sich immer in der Komposition der Bilder ausdrückt – zwei Parteien, die Suche nach der eigenen Identität und ein gemeinsam beanspruchtes Terrain. Doch die Fiktion hat im Verhältnis zu den Fakten einen entscheidenden Vorteil: Sie ist weitestgehend frei, auch wenn sie sich der Glaubwürdigkeit halber an deren historischer Statik orientieren muss. Für beide Elemente gilt jedoch, dass viel zu konstruieren ist. Fakten müssen recherchiert, in die Fiktion eingebunden werden. Die Fiktion erhält dadurch eine gänzlich neue Form. Szenarien, Charaktere und Schicksale. Vor allem aber Äußerlichkeiten, die Ausstattung, müssen selbst im begrenzten Ausschnitt des Objektivs vereinfacht und das Dargestellte damit oft grob bleiben. Zu viele Facetten hat die vermeintliche Realität. In den inszenierten Sequenzen von Spielbergs *Munich* ist kaum etwas vom offiziellen grafischen Erscheinungsbild zu sehen. Ein paar uniformierte Schauspieler, ein paar Fahnen. Die Gestaltungsrichtlinien sind im Detail nicht mehr relevant und es sind die schon existierenden Bilder, die nur abgerufen werden müssen. Das Konzept der Gestaltungsbeauftragten hinter der Wahl der Schrifttype bleibt auf der Strecke.

Die amerikanische TV-Produktion *21 Hours at Munich* aus dem Jahre 1976 schildert ebenfalls die Ereignisse von München, beschränkt sich allerdings auf das Geschehen rund um den 5. September. Mit Franco Nero in der Rolle des *Issa*, William Holden als seinem Gegenspieler Manfred Schreiber und Shirley Knight als Annaliese Graes ist der Film kinoprominent besetzt und bleibt doch ganz offensichtlich ein Produkt fürs Fernsehen. Dieses Medium, welches speziell im Fall von München von so elementarerer Bedeutung war, ist in der fiktionalen Aufarbeitung nur die zweite Wahl. Das inszenierte Drama gehört ins Filmtheater, den prunkvollen Saal.

21 Hours at Munich wurde ausschließlich an Originalschauplätzen gedreht. Der beschränkte Radius der Ereignisse erfüllte auch hier ökonomische Bedürfnisse bei gleichzeitig hoher Authentizität. Doch diese Authentizität relativiert sich

² Spielberg, Steven:
Munich – An introduction, 2005

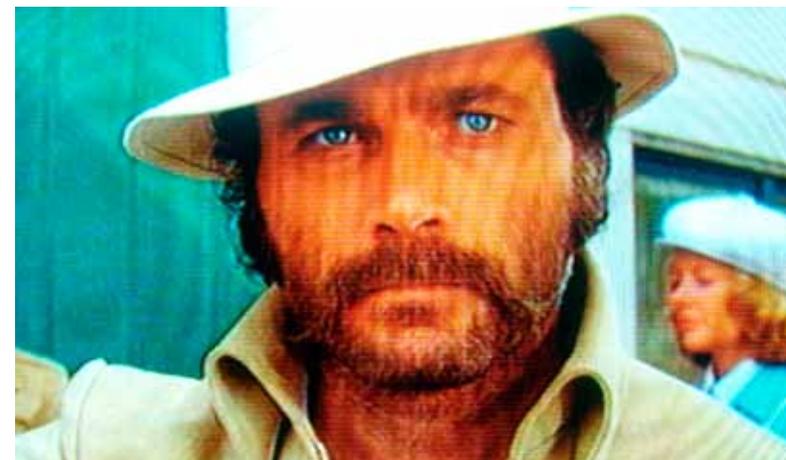


Django
Sergio Corbucci, 1966

The premises in Munich, which had remained virtually unchanged, meant that that the event could be re-enacted with little effort. Uniforms and decorations are genuine, and a lot of details designed by Aicher can be seen, far more than in the historical documents. The fiction here fills the gap between action and visibility. At the showdown in *Fürstentumbruck*, however, the authenticity is pushed to the limits. At the time, the federal government had provided a *Lufthansa* aircraft for the terrorists and hostages to fly to Egypt. No images of this real plane have been found; only pictures of the destroyed helicopter and the architecture have been made public. The *Lufthansa* aircraft remains lost in the historical documentation. The film *21 Hours at Munich* doesn't show a *Lufthansa* plane, either. Here, the plane, which was required in order to visualise the events, carries the logo and header of the fictitious 'German Flight' (*Deutschflug*) airline. Aicher's yellow crane logo is now an empty orange circle. The bird is removed and what remains leaves room for association, without needing to be concrete. The inevitable stipulations of the trademark owners are one of many details that need to be resolved in the process of the film's production. Perhaps it would have been just too expensive to use the authentic logo. The fact remains, the company's name does not appear in the retelling of the events.

durch die Art der Umsetzung. Vor allem Franco Nero, dessen internationale Schauspielkarriere mit der Rolle des *Django* im gleichnamigen Film von 1966 begann, prägt das Bild. Er ist der Prototyp des einzelgängerischen Rebellen, dessen Englisch gebrochen bleibt. *Italo*. Das Neue am Spaghettiwestern lag in seinem Realismus mit ungepflegtem Äußeren und expliziter Gewalt – eine späte Blüte des italienischen *Neorealismo*. Von diesem Erbe bleiben zehn Jahre später allein die Westernpose, die in der Münchener Kulisse seltsame Blüten treibt, und der immer wiederkehrende Bezug des Genres zum Thema der Revolution. Der Filmkritiker Georg Seeßlen schreibt zum *Italo*-western: „Hier hat sich das Subjekt von der Geschichte getrennt: Der Held gewinnt seine Kämpfe, weil der Krieg um die Zivilisation schon verloren ist. Wo es kein gesellschaftliches Projekt mehr gibt, hilft nur die Radikalität des Subjekts (...).“³ Die Fedayin als versprengte Cowboys, ein Klischee, welches auch die realen Akteure durch ihre Gesten und Ausstattung zu befördern scheinen und das ihnen selbst wohl als Vorbild gedient haben mag.

Die Räumlichkeiten in München, die nahezu unverändert geblieben waren, erlaubten es, das Geschehen mit geringem Aufwand nachzustellen. Uniformen und Dekoration sind echt und viele von Otl Aicher geschaffene Details zu sehen. Weitaus mehr als in den historischen Dokumenten. Die Fiktion füllt hier



21 hours at Munich
William A. Graham, 1976



*"I didnt like Issa beacause of the things he did.
I could have liked him if I had met him elsewhere.
But the others were real gallowbirds."*

*"Ich mochte Issa nicht wegen der Dinge die er tat.
Ich hätte ihn mögen können, wenn ich ihm anderswo begegnet
wäre. Aber die anderen waren echte Galgenvögel."*

Ulrich Wegener, Ex-General





Connollystr. 31
6.9.1972

21 hours at Munich
William A. Graham, 1976

Another retelling, also clearly inspired by the events of the Munich scenario, but remaining purely fictional, deals quite differently with the brand emblems. In the novel *Black Sunday* by Thomas Harris, members of *Black September* attempt to detonate a bomb over an American sports stadium. The context is *Super Bowl* Sunday, the final game of the National Football League, an event of supreme national and media importance. *Goodyear* supported John Frankenheimer's film adaptation of the 1976 novel with three airships. The *Goodyear Zeppelin*, itself an established brand and a symbiosis between the actual product – the balloon – and technical equipment for the transmission of televised images, has a long tradition of being used at major sporting events. Consequently, the presence of corporate logos determines the look of the film and shows how the controlled use of the brand itself may, in spite of negative aspects, be a beneficial endeavor. The degree of fictionalisation is high enough, and the presence of the logo can convey authenticity. And yet it remains entirely promotional. The visual identity of the terrorists, however, remains that of *Black September*. The most dangerous of the terrorists in the film is clearly inspired by the person of *Issa*, the complexity of the situation is reduced to a hat – visual codes that the Palestinians had forged.



die Lücke zwischen Geschehen und Sichtbarem. Beim Show-down in *Fürstentfeldbruck* stößt die Authentizität jedoch an ihre Grenzen. Die Bundesregierung hatte seinerzeit auf dem Flughafen eine *Lufthansa*-Maschine zum vermeintlichen Ausflug von Terroristen und Geiseln nach Ägypten bereitgestellt. Von diesem realen Flugzeug existieren keine auffindbaren Fotos, es sind nur Bilder der zerstörten Hubschrauber und der Architektur des Flughafens publik. Die *Lufthansa* bleibt in der historischen Dokumentation verschwunden. Im Film *21 Hours at Munich* ist ebenfalls keine *Lufthansa*-Maschine zu sehen. Das Flugzeug, dessen es zur Bebilderung der Ereignisse bedarf, trägt im Film das Logo und den Schriftzug der fiktiven Linie *Deutschflug*. Das gelbe Kranichlogo Aichers besteht aus einem leeren orangen Kreis. Der Vogel ist entfernt und es bleibt ein Element, das der Assoziation Raum lässt, ohne konkret sein zu müssen. Eines der zahllosen Details, die im Prozess der Filmproduktion zu klären sind, mit der unumgänglichen Anfrage bei den Markenrechtshabern. Vielleicht wäre es einfach zu teuer gewesen, das authentische Logo zu nutzen. Tatsache bleibt, der Firmenname der *Lufthansa* taucht in der Nacherzählung der historischen Ereignisse nicht mehr auf. Das Erscheinungsbild der Marke bleibt vom negativen Kontext getrennt.



21 hours at Munich
William A. Graham, 1976

“Baader was very conspiratorial. When he said, ‘I’ll be there at seven’, he would be exactly on time, at seven. The door had to be open. He would enter; no one was supposed to have seen him. Curtains closed. Baader acted as if he was in a thriller... his idea was that any criminal act is political.”

anonymous member of the RAF



Black Sunday
John Frankenheimer, 1977

„Und da war das Konspirative um Baader. Wenn er sagte, ich komme um sieben, dann kam er Punkt Sieben. Dann musste die Tür offenstehen. Er kam rein und keiner durfte ihn gesehen haben. Vorhänge zu. Baader machte Krimi... seine große Idee war, dass eine kriminelle Tat an sich schon eine politische Tat ist.“

anonymes RAF-Mitglied



Black Sunday
John Frankenheimer, 1977

In 1969, Jean-Luc Godard and the group *Dziga Vertov* were asked by the PLO to make a film for and about the Fedayeen. Not a fiction, but truthful images from the conflict zone in the Middle East. *Cinéma vérité* with the working title ‘*Jusqu’à la Victoire*’ – *Until Victory*. During the fighting of *Black September* in Jordan in 1970, many of those filmed were killed and the project was interrupted. It was not until six years later that Godard made *Ici et ailleurs* out of the material. *Here and Elsewhere*, a pamphlet that enquires into the real possibility of engagement – our own view of things and those of others. The resulting material paints a picture of the combatants as people who are displaced from their traditional environment, and, as a last resort, must orient themselves in the ideological and aesthetic context of modernism. Formally, the film is probably far removed from what the clients would initially have expected. Who knows whether they have ever seen it and if they did, whether they liked it. It seems to be a paradox to question the opportunity of engagement in an engaged manner, and to do so in an almost hermetic language. A privilege of art, and, in Godard’s case, simply a stylistic device to prevent the mixing of supposed authenticity and fiction. Epic theatre. And a clear reference to the origin of the term *avant-garde* in the military. There might have been some counterrevolutionary approach as Godard’s attempt to ‘use simple, uncomplicated pictures to show how complex the situation really is’ – in this case in France – with the 1972 film *Tout va Bien*, had failed commercially, despite an international all-star cast with Jane Fonda and Yves Montand.

In einem weiteren, klar von den Münchner Ereignissen inspirierten Szenario, das jedoch rein fiktional bleibt, ist der Umgang mit Markenemblemen ein ganz anderer. Im Roman *Schwarzer Sonntag* von Thomas Harris unternehmen Mitglieder des *Schwarzen September* den Versuch, eine Bombe über einem US-amerikanischen Sportstadion zur Explosion zu bringen. Als Handlungsrahmen dient der *Super Bowl Sunday*, die Austragung des Endspiels der American-Football-Liga, ein Ereignis von höchster nationaler und medialer Bedeutung. Die Verfilmung des Romans aus dem Jahr 1976 durch John Frankenheimer unterstützte die Firma *Goodyear* mit drei Luftschiffen. Der *Goodyear-Zeppelin*, an sich schon ein eingeführtes Markenzeichen und Symbiose zwischen eigentlichem Produkt – dem Ballon – und technischer Hilfsapparatur zur Übertragung von Fernsehbildern, hat eine lange Tradition im Einsatz bei großen Sportveranstaltungen. So bestimmt die ständige Präsenz des Firmenlogos auch das Erscheinungsbild des Films und zeigt, inwiefern der kontrollierte Einsatz der Marke selbst im Kontext des Bösen ein vorteilhaftes Unterfangen sein kann. Der Grad der Fiktionalisierung ist hoch genug, die Präsenz des Logos kann Authentizität vermitteln. Und doch ganz Werbeträger bleiben. Zumal im Unterschied zu den Ereignissen von München in *Schwarzer Sonntag* eine Katastrophe abgewendet werden kann.

Das Erscheinungsbild der Terroristen hingegen bleibt das des *Schwarzen September*. Der gefährlichste der Filmterroristen ist klar der Person *Issas* nachempfunden, die Komplexität der Situation wird reduziert auf einen Hut – visuelle Codes, die die Palästinenser geprägt hatten.

In this regard, however, Norman Jewison’s *Rollerball*, a US production, which also had a direct connection to Munich, proved very successful three years later. The world in the year 2018. After the *Corporate Wars* and the *Company Wars*, nation states are replaced by group conglomerates that control all aspects of life globally. So, science fiction, a capitalist dystopia with the Olympic city as location and setting. Munich really had applied for a re-staging of the Games in 2018, but the South Korean city of Pyeongchang got it. In the future this film describes, the world has rid itself of war by means of conflict resolution. War has been replaced by a special form of sport, a spectacle with gladiators on roller skates and a calculated number of sacrificial deaths, the *Rollerball*. Group against group, a controlled dissipation of the fighting instinct and political instrument in one. The companies, or the warring parties, are – like the Olympic Games – organised locally.

For their *Rollerball* arena, the producers used the *Rudi-Sedlmayr-Halle* in Munich, which was built in 1970 for the basketball competitions, for exterior shots of the Olympic Park and as the headquarters of the totalitarian power company, the headquarters of BMW *Bayerische Motoren Werke*. The futuristic credo of the car brand, which was to be manifest in the architecture, seemed to confirm itself as the backdrop in a science fiction film – even if the context was dubious. In *Rollerball*, the idea of the closed visual identity plays a significant role. The film clearly refers to its location and uses the existing elements there extensively. The image of the corporations is visually unified, because there is no competition between the divisions. There is a global corporate identity, including logo

Schon 1969 waren Jean-Luc Godard und die Gruppe *Dziga Vertov* von der PLO beauftragt worden, einen Film für und über die Fedayin zu drehen. Keine Fiktion, sondern wahrheitsgemäße Bilder aus der Konfliktzone des Nahen Ostens. *Cinéma vérité* mit dem Arbeitstitel *Jusqu’à la victoire – Bis zum Sieg*. Während der Kämpfe des *Schwarzen Septembers* 1970 in Jordanien wurde ein Großteil der Gefilmten getötet und das Projekt unterbrochen. Erst sechs Jahre später machte Godard hieraus *Ici et ailleurs – Hier und anderswo*, ein Pamphlet, das nach den realen Möglichkeiten des Engagements fragt. Die eigene Sicht der Dinge und die der anderen. Das entstandene Material zeichnet ein Bild der Kämpfer als Personen, die sich, aus ihrem traditionellen Umfeld vertrieben, in einem Kontext der ideologischen und ästhetischen Moderne als letztem Rückzugsgebiet orientieren müssen. Formal ist der Film weit von dem entfernt, was die Auftraggeber wohl ursprünglich erwartet hatten. Wer weiß, ob sie ihn je gesehen haben. Wenn ja, gefiel er ihnen? Es scheint paradox, engagiert die Möglichkeit des Engagements in Frage zu stellen und dies in einer fast hermetischen Sprache zu tun. Ein Privileg der Kunst. Im Falle Godards ein Stilmittel, um gerade der Vermischung von vermeintlicher Authentizität und Fiktionalisierung vorzubeugen. Episches Theater. Und ein klarer Verweis auf den Ursprung des Begriffs *Avantgarde* im Militärischen. Godards Versuch, mit einfachen, weniger komplizierten Bildern zu zeigen, wie komplex die Situation in Wirklichkeit ist⁴ – in diesem Falle die Frankreichs –, war 1972 mit dem Film *Tout va bien*, trotz hohem finanziellen Aufwand und internationaler Starbesetzung mit Jane Fonda und Yves Montand, kommerziell

⁴ Godard on *Tout va bien*, 1972
<http://youtube.com>



Rollerball
Norman Jewison, 1975

and typeface, and the individual companies are only differentiated by their colour palette. Thus, the main actors of energy concern *Houston* bear the colour orange, which appears in nearly every scene of the film. The same colour has recently been chosen as the colour of change by several political movements. The pictograms are also cited directly in *Rollerball*, as the logo of the competitions, though subtly modified in their application. The sign stands in a circle bordered by the group's orange. A white circle in which a black sign is placed. The orange shifts to red and the design reference becomes clear – a totalitarian emblem. The Munich of the year 2018 in the 1976 film is therefore a mixture of 1972 and 1936, and the unavoidable association of this future with totalitarianism finds itself in a setting where the initial approach was the exact opposite. Poor Aicher.

Accordingly, the image of the group's chief villains is even more credible and far less expensive to formulate. Carefully placed elderly men with manicured hands. A neat appearance in the high echelons of society. Men who decide autocratically about the fate of the athletes' careers. The seat of the all-determining central computer is in Geneva, a neighbour of Lausanne, where the IOC is located. And though the film



gescheitert.

In dieser Beziehung sehr erfolgreich hingegen war drei Jahre später Norman Jewisons *Rollerball*, eine US-Produktion, die wieder einen direkten Bezug zu München hatte. Die Welt im Jahre 2018. Nach den *Corporate Wars*, den Firmenkriegen, sind die Nationalstaaten ersetzt durch ein Konzernkonglomerat, welches global alle Bereiche des Lebens kontrolliert. Science Fiction, eine Dystopie des Kapitalismus, mit der Olympiastadt als Drehort und Kulisse. München hatte sich tatsächlich für eine erneute Austragung der Spiele 2018 beworben, unterlag jedoch der südkoreanischen Stadt Pyeongchang. In der im Film beschriebenen Zukunft hat die Welt sich des Krieges als Mittel der Konfliktlösung entledigt. Er wurde ersetzt durch eine besondere Form des Sports, ein Spektakel mit Gladiatoren auf Rollschuhen und kalkulierten Todesopfern, dem *Rollerball*. Konzern gegen Konzern, kontrollierte Triebabfuhr und politisches Instrument in einem. Die Konzerne, also Kriegsparteien, sind – wie Olympische Spiele auch – kommunal organisiert.

Als *Rollerball*-Arena diente den Produzenten die Münchner *Rudi-Sedlmayer-Halle*, die ab 1970 für die Basketballwettkämpfe errichtet worden war, für Außenaufnahmen der Olympiapark und als Zentrale des totalitären Energiekonzerns der Firmensitz der *Bayerischen Motoren Werke* BMW. Das futuristische



shows competitions in different parts of the world, it is still the *Rudi-Sedlmayer-Halle* you see. The economy of the scenery's construction. The hall was renamed *Audi Dome* in 2011.

The need to incorporate the future into present is a characteristic of an industrialised modernity that sees progress as the primary concern, and the current state as only an imperfect transition. In other cultures, what comes next is beyond a direct and tangible existence – it is *paradise, hell* or *nirvana*. Modernity, however, seems to want to grab the future in order to get hold of eternity – and consequently usually only produces short-lived phenomena. This is particularly evident in the science fiction genre, as it allows the characteristics of the creation era to be read very clearly. Film set designers should be the ones who can formulate the best pictures of the future, as they have the most effective visual means. But the death athletes in *Rollerball*, in leather pants and studded gloves on their roaring bikes, look more like scruffy rockers. Here, the vision of the film seems to lag behind its own era. The most futuristic images in the film are taken from the huge satellite dishes that were built for the transmission of radio signals around Munich. With the computer system *Golym*, some kind of Olympic *Golem*

Crede der Automarke, das sich in der Architektur manifestieren soll, scheint durch die Vereinnahmung als Kulisse im Science-Fiction-Film bestätigt – wenn hier auch in einem zweifelhaften Kontext. In *Rollerball* spielt die Idee des geschlossenen Erscheinungsbildes eine beachtliche Rolle. Der Film bezieht sich klar auf den Drehort und nutzt ausgiebig die dort existierenden Elemente. Das Bild der Konzerne ist visuell vereinheitlicht, da die Konkurrenz zwischen den Geschäftsfeldern aufgehoben ist. Es herrscht eine weltumspannende *Corporate Identity*, mit Logo, Hausschrift und nur noch farblicher Unterscheidung der einzelnen Gesellschaften. So tragen die Hauptakteure des Konzerns *Houston* die Farbe Orange, welches in nahezu jeder Szene des Films auftaucht, und ein Farbton, den später viele vermeintliche politische Erneuerer wählen sollten. Auch die Piktogramme werden im Film direkt zitiert, hier als Logo des Wettkampfs, jedoch in der Anwendung subtil modifiziert. Das Zeichen steht in einem Kreis, eingefasst im konzerneigenen Orange. Ein weißer Kreis, in dem ein schwarzes Zeichen platziert ist. Das Orange wird zum verschobenen Rot und die gestalterische Referenz liegt auf der Hand – ein totalitäres Emblem. Das München des Jahres 2018 im Film von 1976 ist also eine Mischung aus 1972/1936 und das unabdingbar mit dem Totalitären verknüpfte Bild der Zukunft findet hier eine Kulisse,



Munich 72 telecommunications
München 72 Telekommunikation

that came to be used during the Munich Games, one could not only retrieve countless data from the past, but also information in the present was immediately available. A terrain that would deeply shape what was to come. The transmission of the data was already transmitted here *on-line*⁵, that is to say, in a way that 30 years later would mark a definite turning point.

The designers of the Olympic Games in Munich seem to have come remarkably close to the future. The architecture, visual communications and facilities were not only ahead of their time at the time of the game, but still seem to be so forty years later.

⁵ *Die Spiele*, Offizieller Bericht

deren ursprünglicher Ansatz genau vom Gegenteil handelte.

Dementsprechend ist das Bild der Konzernchef-Bösewichte schon glaubwürdiger und ungleich weniger aufwändig formuliert. Gesetzte ältere Herren mit manikürten Händen. Gepflegtes Äußeres in höheren Sphären, die autokratisch über die Schicksale der Sportlerkarrieren entscheiden. Der Sitz des alles bestimmenden Zentralcomputers ist in Genf, einer Nachbargemeinde des IOC-Sitzes Lausanne.

Auch in *Rollerball* stehen am Ende Bilder von Tod und Zerstörung. Und obwohl der Film Wettkämpfe an verschiedenen Orten der Welt zeigt, so bleibt es doch immer die *Rudi-Sedlmayer-Halle*, die man sieht. Ökonomie des Kulissenbaus. Die Halle wurde 2011 umbenannt in *Audi Dome*.

Das Bedürfnis, die Zukunft zu einem Teil der Gegenwart zu machen, ist ein Merkmal der industrialisierten Moderne, die mit dem Fortschritt als oberster Prämisse den Ist-Zustand nur als unvollkommenen Übergang empfinden kann. In anderen Kulturen steht das Kommende jenseits der direkt erfahrbaren Existenz – als *Paradies*, *Hölle* oder *Nirvana*. Die Moderne aber scheint mit dem Vorausgreifen auf die Zukunft der Ewigkeit habhaft werden zu wollen – und produziert meist umso kurzlebige Phänomene. Besonders deutlich wird dies im Science-Fiction-Genre, in dem sich die Merkmale der Entstehungs-epoche immer besonders deutlich ablesen lassen. Dabei sollten Filmausstatter diejenigen sein, die die Bilder der Zukunft am besten formulieren können, ihnen stehen die effektivsten visuellen Mittel zur Verfügung. Doch die Todessportler in *Rollerball* auf ihren knatternden Motorrädern, in Lederhosen und Nietenhandschuhen, sehen eher aus wie ungepflegte



Rocker. Hier scheint die Vision des Films selbst der eigenen Epoche hinterher zu hinken. Die futuristischsten Bilder sind die Aufnahmen der riesigen Parabolantennen, die zur Übertragung von Funksignalen im Münchener Umland errichtet worden waren. Mit dem Computersystem *Golym*, welches im Zuge der Münchner Spiele zum Einsatz kam, quasi einem olympischen Golem, lies sich nicht nur die Vergangenheit mit zahllosen Daten abrufen, sondern auch die Informationen der Gegenwart standen augenblicklich zur Verfügung. Ein Terrain, das das Kommende zutiefst prägen sollte. Die Übermittlung der Daten geschah hier schon *on-line*⁵, also in einer Art und Weise, die 30 Jahre später eine definitive Zeitenwende markieren sollte. Die Planer der Spiele in München scheinen der Zukunft erstaunlich nahe gekommen zu sein. Die Architektur, die visuelle Kommunikation und die Ausstattung waren nicht nur im Moment der Veranstaltung ihrer Zeit voraus, sondern scheinen es vierzig Jahre später auch noch zu sein.