

Kunst und Öffentlichkeit



Kunst und Öffentlichkeit

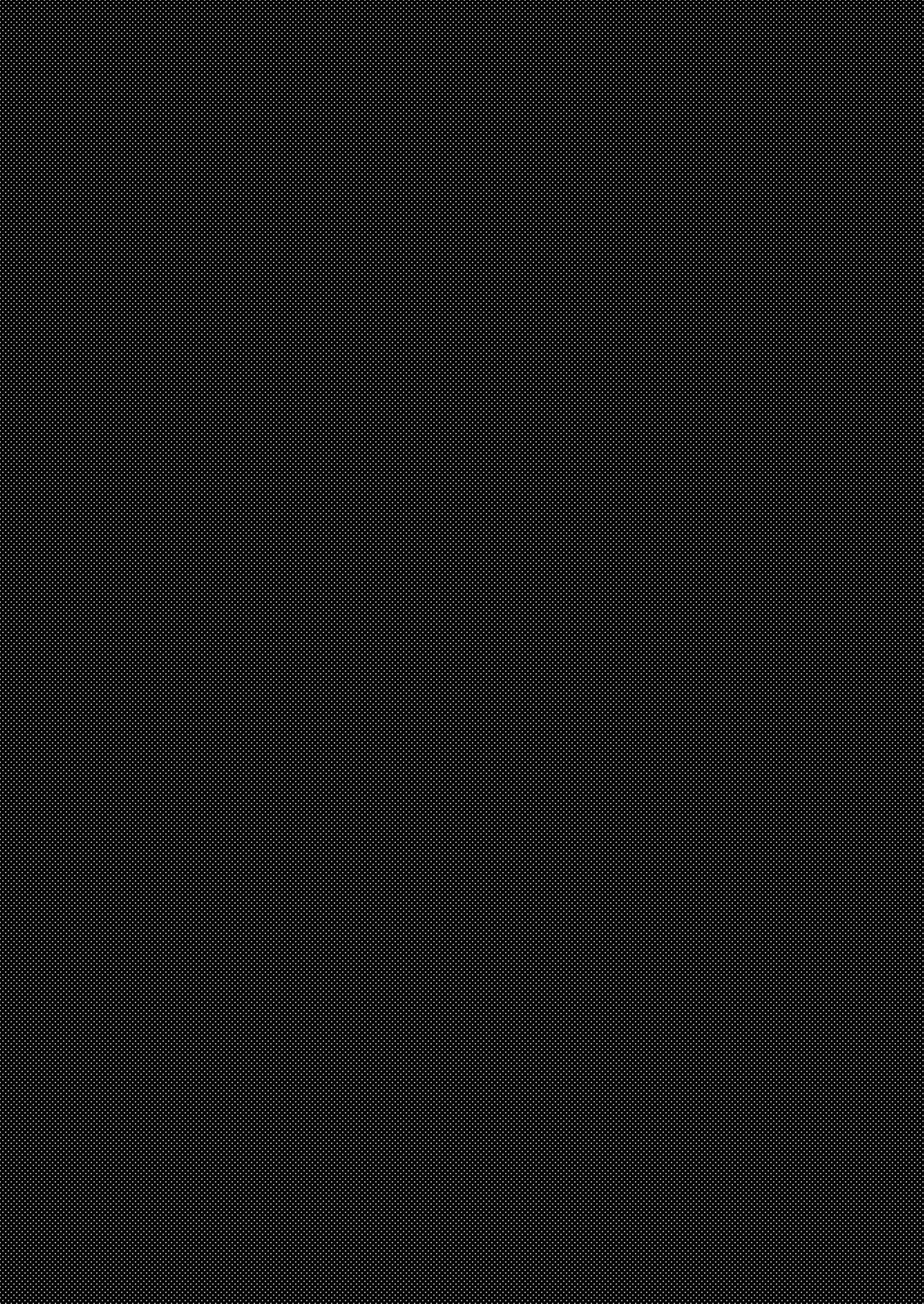
Kunst und Öffentlichkeit

Kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich

Herausgegeben von Christoph Schenker und Michael Hiltbrunner

*Band 2 der Schriftenreihe des Instituts für Kunst und Medien,
Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich*

JRP|Ringier



Kunst – Öffentlichkeit – Zürich

Drei Begriffe, die unterschiedliche Assoziationen wecken. Manch eine sieht vor dem geistigen Auge die *Pavillon-Skulptur* von Max Bill an der Bahnhofstrasse, manch anderer das *Alfred-Escher-Denkmal* beim Hauptbahnhof.

Die Zufälligkeit der Assoziationen widerspiegelt den aktuellen Zustand der Kunst in Zürichs öffentlichem Raum. Es fehlt ihr an Konzeption, an Ausstrahlung, und vor allem ist das zeitgenössische Schaffen stark untervertreten.

Das in der vorliegenden Publikation dokumentierte Forschungsprojekt bietet eine Analyse des Ist-Zustands und formuliert eine wissenschaftliche und künstlerische Sicht auf das künftige Schaffen in Zürichs öffentlichem Raum. Aus dem Forschungsprojekt gehen Pilotprojekte hervor, auf deren Realisierung ich gespannt bin. Und das Forschungsprojekt hat in Zürich eine Entwicklung angestossen: So hat der Stadtrat eine Arbeitsgruppe Kunst im öffentlichen Raum (AG KiÖR) eingesetzt, die seit Herbst 2006 tätig ist. Anschliessend hat die zuständige stadträtliche Delegation das vom Forschungsprojekt erarbeitete Leitbild genehmigt. Für die wertvollen Inputs danke ich allen Beteiligten herzlich.

Ich bin kein profunder Kenner, schätze aber Kunst als Auslöserin von gesellschaftlichen Debatten. Debatten sind öffentlich, Kunst gehört daher auch in den Aussenraum. Ob ein Werk drinnen oder draussen steht, ist nicht einerlei. Museen kann man verlassen oder gar nicht erst betreten. Doch im öffentlichen Raum gibt es kein Entweichen. Dieser Unterschied erklärt, warum Werke im Aussenraum bisweilen heftige Reaktionen auslösen.

Viele Kunstwerke stehen seit Jahr und Tag am selben Ort, selbst wenn sich das Umfeld verändert hat. An diesem Punkt ist anzusetzen. Es muss selbstverständlich werden, ein Werk gegebenenfalls wieder zu entfernen. Bestehendes zu hinterfragen ist schliesslich ganz im Sinne der Kunst.

Die AG KiÖR arbeitet Kriterien aus, nach denen Werke installiert oder wieder abgebaut werden. Diese Kriterien sollen transparent und nachvollziehbar sein. Die AG wird sich auch mit der Wirkung von Werken auseinandersetzen. Der breiten Palette künstlerischen Ausdrucks steht eine ebensolche Vielfalt von Reaktionen gegenüber. Kunst kann anregen, verstören, aber auch beglücken. Im öffentlichen Raum soll sie gerade auch Letzteres!

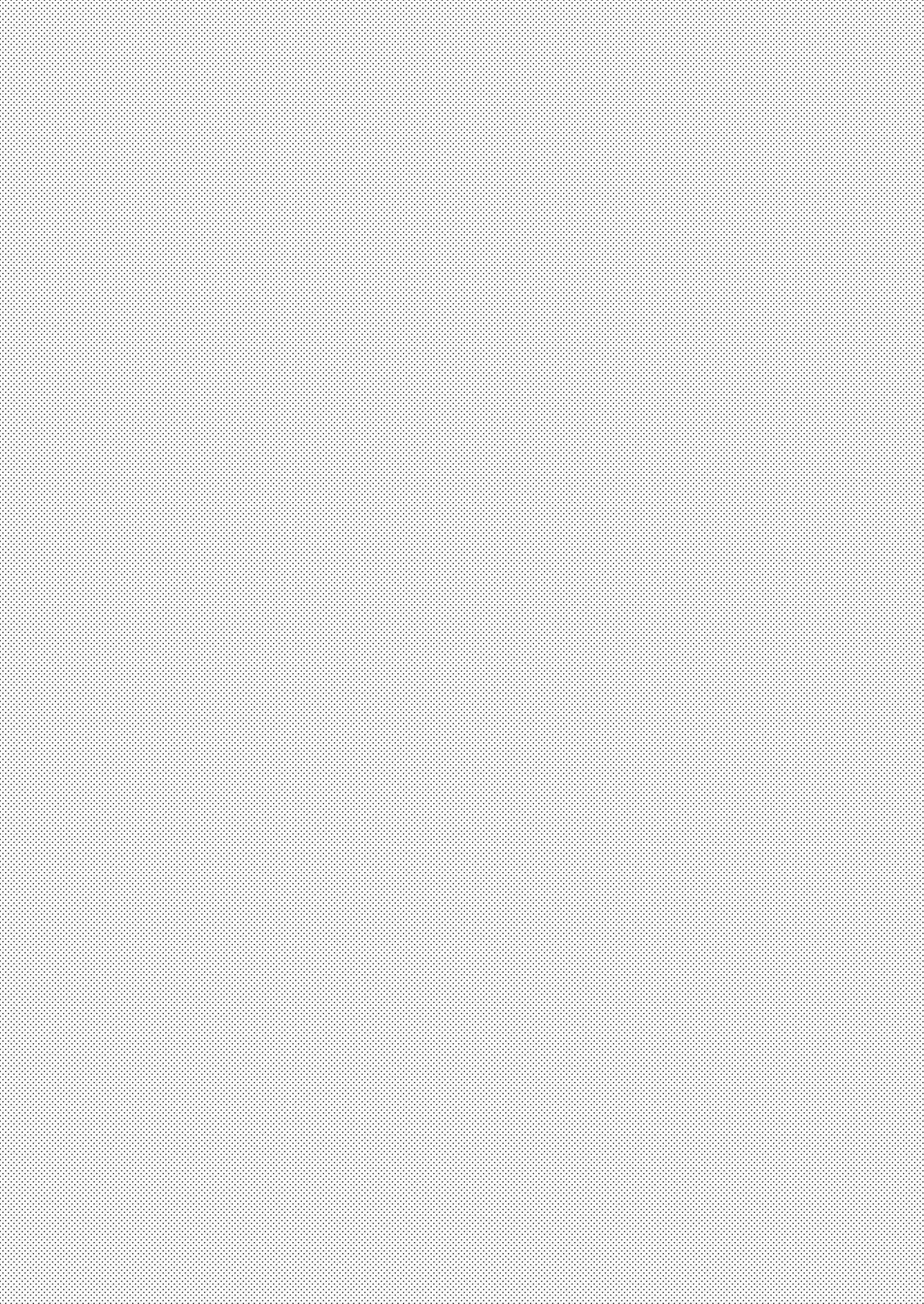
Wir können das Feld, das wir betreten haben, als heikles Terrain betrachten. Ich sehe es eher als neu zu bestellenden Acker und freue mich auf das, was darauf wachsen wird.

Vorsteher des Tiefbau- und Entsorgungsdepartements
Stadtrat Martin Waser

Inhaltsverzeichnis

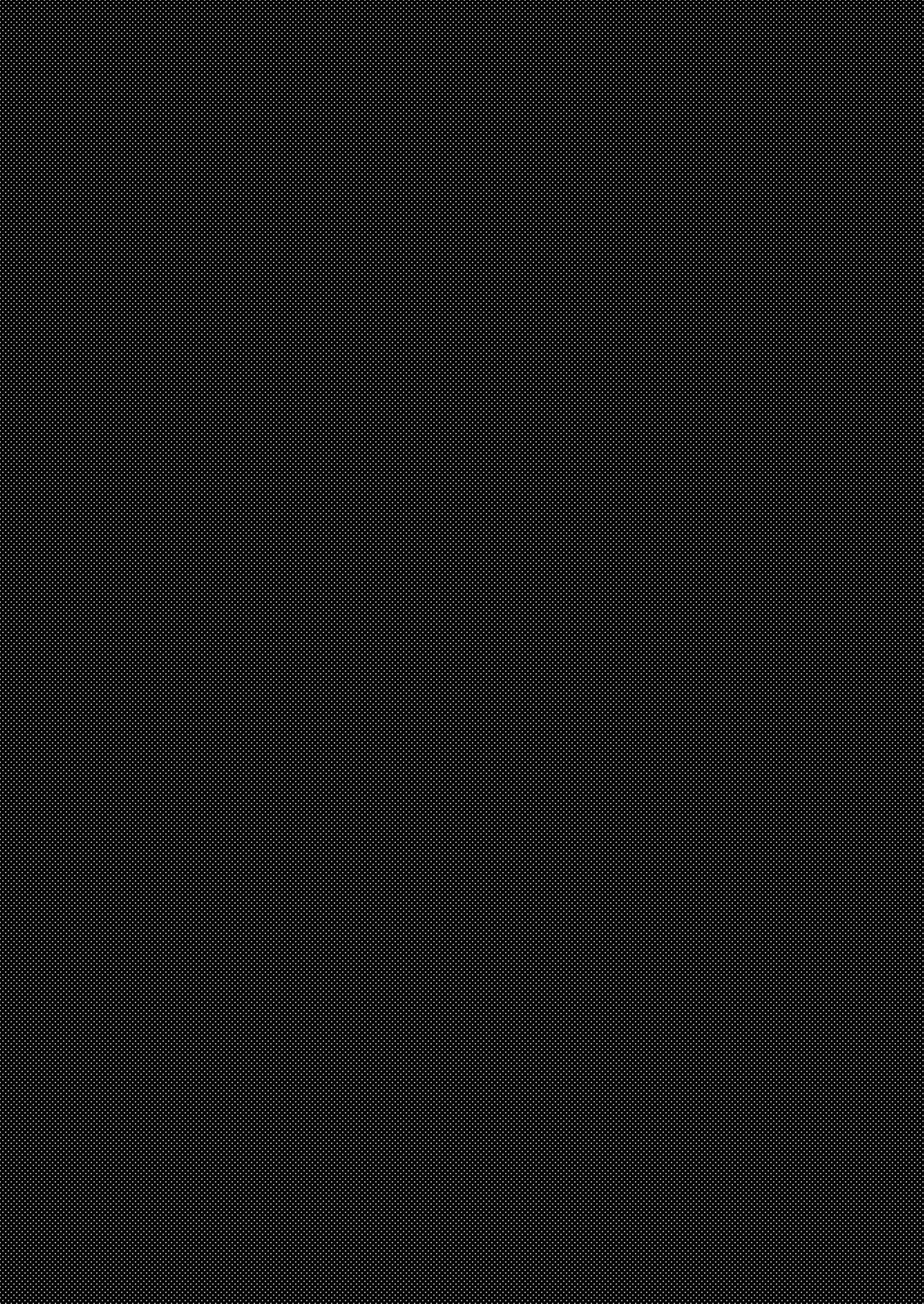
Grusswort von Stadtrat Martin Waser	5
Marius Babias Die Kunst des Öffentlichen in der Arena der Politik	9
Philip Ursprung Zürichs Verspätung	17
Christoph Schenker Kunst als dichtes Wissen Das Forschungsprojekt <i>Kunst Öffentlichkeit Zürich</i>	29
Angelus Eisinger Quartierleben in der Partystadt – Interview	49
KÜNSTLERISCHE PROJEKTENTWÜRFE	
Monica Bonvicini <i>Fassade</i>	57
Matthew Buckingham <i>Film To Be Projected Every Year</i>	71
Harun Farocki <i>Denkmal</i>	85
Knowbotic Research <i>BlackBenz Race</i>	105
Lawrence Weiner <i>Kugellager oder runde Steine</i>	121
Bernadette Fülischer Stadtraum und Kunst: Stadtentwicklung, öffentliche Räume und Kunst im öffentlichen Raum der Stadt Zürich seit dem 19. Jahrhundert	141
Chonja Lee und Maya Burtscher Sechs Beispiele in Zürich	201

Pipilotti Rist	
Die grösste Videoinstallation der Welt – Interview	215
Peter Spillmann	
«Das sind eure Rituale, unsere sind vielleicht andere» – Interview	225
Oliver Marchart	
«There is a crack in everything...» Public Art als politische Praxis	235
Stefan Römer	
Intermedialität im Ambient	245
Hito Steyerl	
«Look out, it's real!» Dokumentarismus, Erfahrung, Politik	261
Ursula Biemann	
Video – eine globale Geografie der Wissensverbreitung	273
Ulrich Vonrufs	
Blicke auf Zürich: Geschichte und Gegenwart	
Wirtschaft, Immigration, Armut, Politik und Massenmedien	279
Tim Zulauf	
Ereberte Widersprüche	
Überlegungen zu den Kunstprojekten in der Hardau	327
KÜNSTLERISCHE PROJEKTE	
San Keller	
<i>Freinacht in der Hardau und Best of Hardau.</i>	343
Claudia und Julia Müller	
<i>Glocke*Hardau*BimBam*2006.</i>	359
Michael Hiltbrunner	
Plakate als Bilder: Kunstplakate von Ana Axpe, Christoph Hänkli, David Renggli, Shirana Shahbazi und Till Velten in der Hardau	375
Biografien	411
Anmerkungen	417
Impressum	453



Marius Babias

Die Kunst
des Öffentlichen
in der Arena
der Politik



Das erste Paradox: Das Verschwinden der Demokratie

Das Verhältnis zwischen Kunst und Politik verharrt in zwei scheinbar unlösbaren Paradoxien. Ein Paradox unserer Zeit betrifft das sukzessive Verschwinden der Öffentlichkeit als Forum gesellschaftlicher Konfliktaustragung aus den westlichen Demokratien, obwohl uns die Globalisierung eigentlich das Gegenteil versprochen hat: einen Weltmarkt ohne Grenzen und freie Kommunikation, Stärkung der Demokratie und Entfaltung der individuellen Ausdruckskräfte. Diese Versprechen sind nicht eingelöst worden. Stattdessen wurden soziale Zerfallsprozesse radikalisiert, die den identitären Kern und das Selbstbild der Demokratie aufzulösen beginnen: Die Politik erscheint heute als eine Spielart der globalen Wirtschaft, die Lebenswelt ist zu einer Ausbeutungsressource von Lifestyle- und Zeitgeist-Industrie geworden, und die Demokratie wandelt sich in eine «Markt-Demokratie», wie Noam Chomsky die Herrschaft des Kapitals und den Verlust von Bürgerrechten im Zeitalter des Neoliberalismus bezeichnet.¹

Der Aufschwung an den Weltbörsen, der zu Beginn der 1990er Jahre die Globalisierung anfeuerte und die Gier der Kleinanleger anstachelte (mit dem Effekt der Einbindung von Prekarisierten in den globalen Abschöpfungskreislauf, die nun Shareholder geworden waren), verdeckte das dahinter stehende Geschichtsbewusstsein der Neoliberalismusverfechter, welche die Welt nach dem Mauerfall 1989 neu aufgeteilt hatten. Der Osten geriet als Beute des Kalten Krieges in die politische Hegemonie des Westens, während der Süden zu einem Billiglohn-Erdteil umdefiniert wurde. Kurz, der Topos vom Weltmarkt ohne Grenzen schien die Ideale der Französischen Revolution – Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit – in der Sphäre des Ökonomischen verwirklicht zu haben. Tatsächlich begünstigte die neue Weltordnung nach 1989 einen Prozess der «Denationalisierung der Ökonomie», einen durch die Globalisierung freigesetzten Exodus des Kapitals aus den führenden Wirtschaftsstaaten in politisch exterritoriale Zonen. Der Exodus des Kapitals über nationale Grenzen hinweg schuf einen «supranationalen Kapitalstaat» (André Gorz), einen Weltstaat ohne Territorium, der zwar von aussen auf den Nationalstaat einwirkt, aber sich selbst der politischen Kontrolle entzieht.²

Der Weltstaat ohne Territorium gründet auf einer raumübergreifenden und weltumspannenden Konzeption der Globalität, die mit der Definitionsmacht transnationaler Institutionen wie Internationalen Währungsfonds IWF, Weltbank und Welthandelsorganisation WTO, der Universalität des Geldes und der Wirkungsmacht kultureller Repräsentation ausgestattet ist. Kulturelle Repräsentation ist ein Modus der Interaktion mit der Gesellschaft und der Öffentlichkeit; es erscheint sinnvoll, den Status einer Kunst des Öffentlichen im Konzept der kulturellen Repräsentation selbst zu untersuchen, denn darin sind nicht nur die kulturalistischen Effekte wirksam, das heisst die kulturell aufgeladenen Prozesse politischer Legitimität, sondern auch jene operativen Möglichkeiten verborgen, die eine kritische

Kunst auszeichnen. Ein weiterer – und für unsere Fragestellung entscheidender – Topos der Globalisierung betrifft das gewandelte Selbstverständnis und die neuen Funktionsweisen von Kunst und Kultur in einem neoliberal überformten Weltmarkt ohne Grenzen. Die kulturellen Aktivitäten, Initiativen und Organisationen, ob staatlich, korporativ oder privat, gehören alle zu jenem Teil der Zivilgesellschaft, in der die Marktdemokratie und die politische Ökonomie hegemonial auftreten. Deshalb erscheinen Kunstprojekte im Zeitalter der Globalisierung, auch vermeintlich «kritische», tendenziell als Disziplinierungsmassnahmen der parallel zum Weltmarkt ausgerufenen Weltkunst, wo das «Andere» und das «Fremde» geradezu zum Coming-Out animiert werden, um sie in einer globalisierten kulturellen Ökonomie als Selbstbehauptungsgeste gefügig und als Ware konsumierbar zu machen. Um Kunst und Kultur den Phänomenen ihrer ideologischen Auszehrung entreissen zu können, müssen sie auch im Diorama der neoliberalen Marktideologie betrachtet und als konstitutiven Teil der gesellschaftlichen Umschreibungsprozesse beschrieben werden. Allerdings darf die zweifellos bestehende Komplizenschaft zwischen Kunst und neoliberaler Marktideologie nicht zu einem blinden Determinismus führen. Die Beschränkung auf eine Betrachtungsweise, welche die Kunst ausschliesslich als Überbauphänomen konstruiert und dabei ihre mikropolitischen Irregularitäten übersieht, ohne dass diese zwangsläufig zum offenen Widerstand gegen die herrschenden Verhältnisse führen müssen (was ja nach dem scheinbaren Rückgang politischer Kunst in den 1990er Jahren nahe liegt), würde den Blick für die im Kunstmarkt an den Rand gedrängten und als Nicht-Kunst stigmatisierten Bereiche einer kritischen Kunstpraxis trüben.

Das zweite Paradox:

Je brutaler der Kapitalismus, desto kritischer die Kunst

Das Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft heute ist durch folgenden Grundwiderspruch bestimmt: Die im Prozess der Globalisierung immer brutaler werdende kapitalistische Gesellschaft schmückt sich mit immer kritischer werdenden Mikroöffentlichkeiten, wovon eine hochgradig symbolische die Bildende Kunst ist. Dieses ist das zweite Paradox, dem sich eine Kunst des Öffentlichen stellen muss. Inwieweit kann die Kunst durch die Mobilisierung kritischer Inhalte dazu beitragen, die Vorstellung von Öffentlichkeit als Forum gesellschaftlicher Konfliktaustragung zu stärken? Gilt noch die postmarxistische Maxime der historischen Konzeptkünstlerinnen und -künstler, dass die Gesellschaft in genau den Formen in Frage gestellt werden muss, für die diese Gesellschaft die grösste Hochachtung hegt, nämlich für ihre kulturellen Erzeugnisse? Oder ist das Politische, das seit kurzem eine gewisse Renaissance im Kunstfeld erlebt, lediglich eine strategische Positionierung im Kunstmarkt?

Die Frage, was genau Öffentlichkeit sei und wann sie als Ausdrucksmedium politischer Mündigkeit fungiere, ist zentral für die Gesellschaftstheorie seit den 1960er Jahren, in der Postmoderne und darüber hinaus. Es war Immanuel Kant, der in der Geschmacksdebatte des 18. Jahrhunderts die Kategorie des empirischen Publikums durch die transzendente Begründung des Geschmacksurteils überwand; die Allgemeingültigkeit des ästhetischen Urteils ging für Kant weder auf die Natur des Menschen noch auf die Erziehung des Publikums zurück, sondern war in der ästhetischen Autonomie begründet, die nicht auf ein empirisches Publikum angewiesen sei. Das ästhetische Urteil sei in der Sphäre der Öffentlichkeit begründet, weil hier universell zugängliche Prinzipien wirkten; vom empirischen Publikum und seinem privaten Empfinden hingegen sei zu abstrahieren. Mit Kant war die öffentliche Dimension der ästhetischen Debatte als universelles Prinzip in die bürgerliche Gesellschaft eingeführt.³

Die Diskussion über Öffentlichkeit, Publikum und künstlerische Autonomie in Westeuropa nach dem Zweiten Weltkrieg wurde massgeblich durch die Frankfurter Schule bestimmt. Während Theodor W. Adorno seine theoretischen Überlegungen auf die Entfaltung des kritischen Potenzials ausrichtete, das in radikalen Kunstwerken der Moderne verborgen sei, und in seinen Radiosendungen eine pädagogische Praxis zur Erziehung und Bildung des Publikums entwickelte, entwarf Jürgen Habermas in seinem bahnbrechenden Werk *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962) ein Handlungsszenario zur Stärkung von Demokratie, sozialer Mitbestimmung und politischer Mündigkeit.⁴ Habermas vertritt darin die These, dass die Kultur im Kapitalismus einem Prozess der Kommodifikation unterliegt, der die Funktion der Kultur unterminiere, öffentliche Kommunikation zu initiieren: «Wenn die Gesetze des Marktes, die die Sphäre des Warenverkehrs und der gesellschaftlichen Arbeit beherrschen, auch in die den Privatleuten als Publikum vorbehaltene Sphäre eindringen, wandelt sich Raisonement tendenziell in Konsum, und der Zusammenhang öffentlicher Kommunikation zerfällt in die wie immer gleichförmig geprägten Akte vereinzelter Rezeption.» Kurz, die dem Kommerzialisierungsprozess unterworfenen Kultur drohe ihr kommunikatives Potenzial zu verlieren und warenförmig zu werden.

Der warenförmige Charakter der Kultur ist in den vergangenen Jahrzehnten derart radikalisiert worden, dass heute nicht nur selbst die Politik als Kultur erscheint (ein durch die Allgegenwart der Medien beschleunigter Prozess der Ästhetisierung der Politik, der unter dem Stichwort «Kulturalisierung» zusammengefasst wird), sondern auch in der Lebenswelt jede noch so private Lebensäußerung ästhetisiert und in den semiotischen Kosmos von gesellschaftlichen Zeichenbeziehungen eingespeist wird – mit der Folge der Ent-Öffentlichung der Privatsphäre sowie der Partikularisierung der Kommunikation. Heute herrscht ein Verständnis von Öffentlichkeit im Plural vor; in eine Vielzahl von Mikroöffentlichkeiten zersplittert, die den jeweiligen Partikularinteressen nach Belieben angepasst werden können,

erscheint Öffentlichkeit nicht mehr als Arena der Oppositionalität, sondern als eine «Operation der Öffnung» (Dirk Baecker), die nicht etwa die Grenzen zwischen den unterschiedlichen sozialen Systemen überschreitet oder gar auflöst, sondern diese Grenzen lediglich markiert, um sich im jeweiligen Teilsystem zu reproduzieren, was zur Folge habe, dass «Öffentlichkeit» ein Format der «differentiellen Reproduktion» geworden sei.⁵

Der heute das Verständnis von Öffentlichkeit prägende Egoismus so genannter identitärer Gruppen, die ihr jeweiliges Partikularinteresse über das allgemeine gesellschaftliche Interesse stellen, geht ironischerweise indirekt auf das Theoriemodell der «Gegenöffentlichkeit» zurück, das Oskar Negt und Alexander Kluge zu Beginn der 1970er Jahre als Reaktion auf das Auseinanderfallen der Studentenbewegung entwickelten.⁶ Negt und Kluge betrachteten die existierende bürgerliche Öffentlichkeit in Opposition zu Habermas als eine «gesamtgesellschaftliche Scheinsynthese» und sahen in ihr ein Hindernis auf dem Weg zur politischen Selbstorganisation. Gegen die Vorstellung von Öffentlichkeit als einem Medium der gesellschaftlichen Versöhnung setzten sie den Begriff der «proletarischen Öffentlichkeit», der die Vielzahl der neu entstandenen Mikroöffentlichkeiten im Kontext von Bürgerrechts-, Ökologie- und Frauenbewegung in sich aufnahm. Das heutige Verständnis von Öffentlichkeit im Plural kann als Nachentwicklung jener von Negt und Kluge vorgenommenen Konzeptualisierung von Öffentlichkeit als zentrale politische Aufgabe der Linken verstanden werden (Produktionsöffentlichkeit), die zwar eine Vielzahl von Gegenöffentlichkeiten hervorgebracht hatte, aber nach dem Auseinanderfallen von Studentenbewegung und Ausserparlamentarischer Opposition (APO) in verschiedene Lager und Gruppen den Gesamtzusammenhang der antikapitalistischen Perspektive nicht mehr rekonstruieren konnte und so das grosse Ganze aus den Augen verlor.

Kunstinstitutionen: Das Stigma des Minoritären

Auf die Entwicklung der Kunst seit den 1990er Jahren bezogen, die heutzutage scheinbar in einem arretierten Verhältnis zur Öffentlichkeit verharret, liesse sich angesichts des von Medienaktivistinnen und -aktivisten für gescheitert erklärten Gegenöffentlichkeits-Modells polemisch folgern, dass der Charakter der Oppositionalität, der «kritischen» Kunstwerken zugeschrieben wird, einzig dem Zweck dient, das eigene Kritik-Bedürfnis im Modus der «differentiellen Reproduktion» hervorzubringen. Der daraus resultierende Grundwiderspruch, der das Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft heute prägt, sei an dieser Stelle noch einmal wiederholt: *Die im Prozess der Globalisierung immer brutaler werdende kapitalistische Gesellschaft schmückt sich mit immer kritischer werdenden Mikroöffentlichkeiten, wovon eine hochgradig symbolische und kulturkapitalträchtige die Bildende*

Kunst ist. Das kritische Kunstwerk kann so gesehen beides leisten: nach innen die jeweilige Subszene mit Oppositionalität aufladen und mit Distinktionsgewinnen versorgen, nach aussen die institutionelle Legitimität und das kulturelle Selbstbild der kapitalistischen Gesellschaft generieren.

Dieser Akkulturationsprozess zwischen künstlerischer Oppositionalität und institutioneller Legitimität wird ironischerweise von bürgerlichen Kunstinstitutionen befördert; nicht so sehr deshalb, weil in erster Linie der Glanz der Oppositionalität auf die Institution abstrahlen oder die Imageproduktion der kritischen Kunst angezapft werden soll (was jede Form der Zusammenarbeit mit Institutionen ohnehin implizit leistet), sondern vor allem deshalb, weil durch die institutionelle Eingrenzung des gesellschaftlich und ästhetisch Ausgegrenzten die Herrschaft über das Symbolische und Imaginäre der kritischen Kultur gesichert wird. «Eingrenzung» als institutionelle Ausdehnungsform von «Ausgrenzung» ist eine im Globalisierungsprozess erprobte Herrschaftstechnologie; «Oppositionalität» wird nunmehr nicht mehr als feindlich markiert und bekämpft, sondern in den eigenen Herrschaftsbereich eingeholt (eben eingegrenzt) und in ein austariertes System der Subordination einsortiert. Die Konsequenzen für die jeweiligen Subszene sind traurig: Anhäufung von Kulturkapital und Statusgewinne werden mit Entpolitisierung und Entsolidarisierung bezahlt.

Was folgt aus den Bestimmungen der Öffentlichkeit als Plural von Mikroöffentlichkeiten im Hinblick auf die Frage, inwieweit die Kunst durch die Mobilisierung kritischer Inhalte dazu beitragen kann, die Vorstellung von Öffentlichkeit als Forum gesellschaftlicher Konfliktaustragung zu stärken? Oliver Marchart vertritt die These, dass nur solche Kunstprojekte im strikten Sinne «Öffentlichkeit» generieren, die zugleich auch *politische* Kunstprojekte sind und also politische Effekte freisetzen.⁷ Er plädiert für eine Kunstpraxis des Konflikts, denn nur im Aufbrechen politischer Konflikte und gesellschaftlicher Antagonismen könne «Öffentlichkeit» entstehen. «Öffentlichkeit ist kein Raum im physikalischen Sinn. Öffentlichkeit stellt sich immer erst her – und immer aufs Neue her – im Moment konfliktueller Auseinandersetzung», so Marchart.

Dem ist ein weiterer, die Rolle und Funktionsweisen von Institutionen betreffender Aspekt hinzuzufügen. An dieser Stelle sei in Erinnerung gerufen, dass der Ausstellungsraum, wie ihn Brian O'Doherty verstand – ob White Cube und Museum oder zeitaktuelle Formate wie selbstorganisierte Projekträume und Foren –, sehr wohl derjenige exterritoriale Raum sein kann, in dem das Publikum, stellvertretend für die Gesellschaft, ästhetische Erfahrungen, auch solche gegen die Gesellschaft gerichtete, austestet – kurz, in dem Öffentlichkeit stattfindet.⁸ Ja, mehr noch, die Geschichte der Moderne, so O'Doherty, sei so eng mit dem White Cube verknüpft, dass wir anhand dessen Veränderungen auch die Veränderungen der Kunst und darin den Wandel der Gesellschaft erkennen. Der Rigorismus, der O'Doherty noch annehmen liess, der Ausstellungsraum sei diejenige Exterritorialität, in der

das Publikum stellvertretend für die Gesellschaft austeste, «welches Mass an Unordnung sie ertragen kann», weil solche Orte «Metaphern für Bewusstwerdung und Revolution» seien, scheint in Vergessenheit geraten zu sein, zumal der Anspruch der Moderne auf radikale Veränderung der Gesellschaft heute ironischerweise von den global agierenden Wirtschaftsunternehmen eingelöst wird – und eben nicht von Kunstinstitutionen, die sich tendenziell zu Mitproduzenten von Demokratieverlust umgewandelt haben.

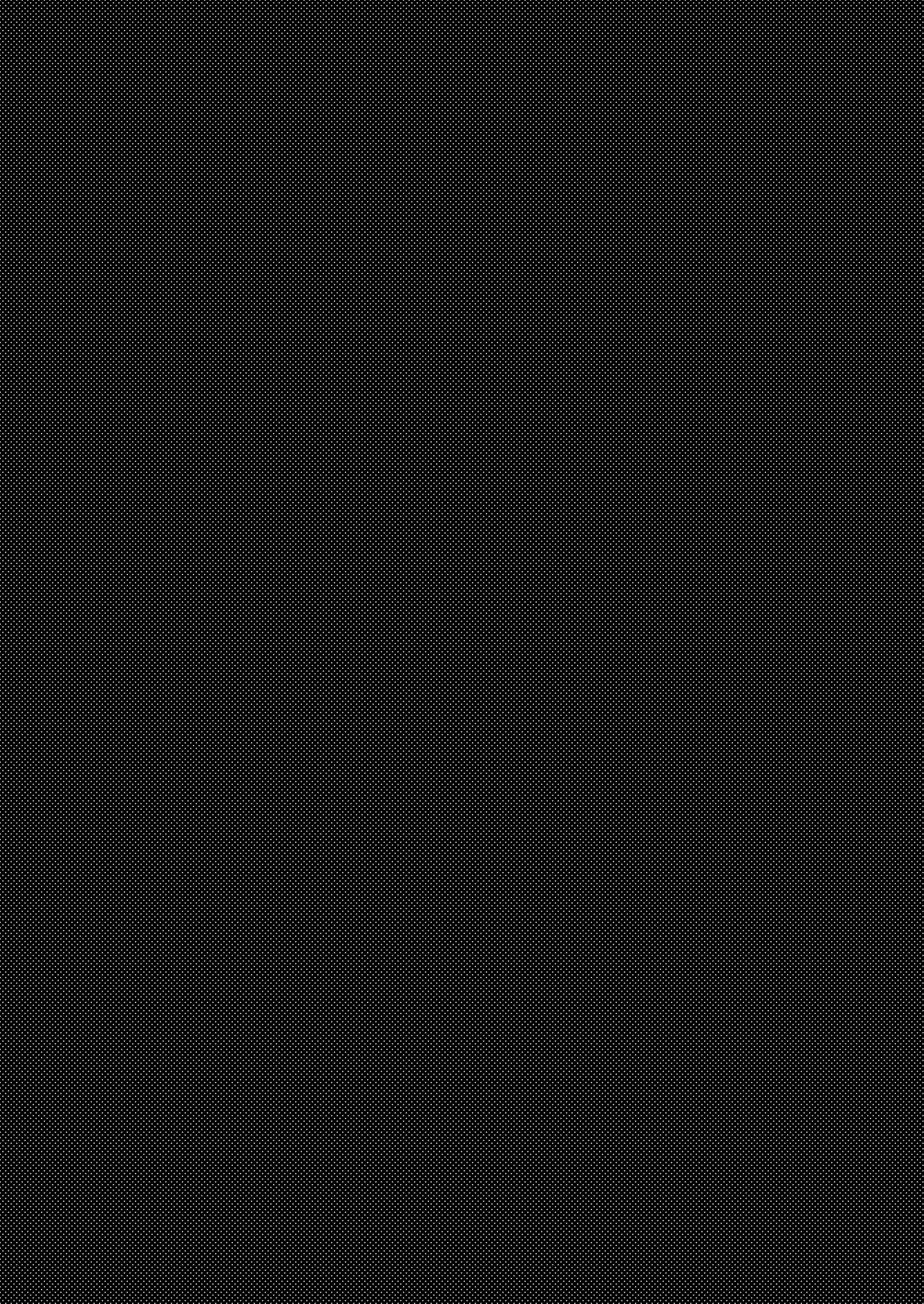
Diese Überlegungen sind keinesfalls ein Plädoyer für den bürgerlichen Ausstellungsraum; jedoch sollte auch von kritischen Künstlerinnen und Künstlern erwogen werden, dass die Legitimität jeder öffentlichen Kunstinstitution im Kern in deren Aussenbeziehungen zur Gesellschaft produziert wird, auch wenn die Kunstinstitution zunächst eine Fachöffentlichkeit adressiert und scheinbar nur hierin ihre Aktivitäten entfaltet. Doch was genau gilt es sozusagen in der Höhle des Löwen anschaulich zu machen, zu kritisieren, in die Öffentlichkeit zu tragen? Welche Art Reflexionen sollte mit welcher Art Anschauung verbunden sein? Sollte das Werk sein eigenes Vermittlungsformat mitliefern? Wie könnte Handlung initiiert werden, oder wäre der Ausstellungsraum der falsche Ort dafür, weil der Kooperation verdächtig? Und: Wie wäre der handelsüblichen Closed-Circuit-Institutionskritik zu entkommen, die mittlerweile oftmals nur noch in einer stilbegrifflichen Redundanz verharret? Wer ist heutzutage noch bereit, modellhafte Anschauungen der Wirksamkeit von Kunst in einer sukzessive sich entöffentlichenden Gesellschaft zu erarbeiten und das Stigma des Minoritären in Kauf zu nehmen?

«The answer is blowing in the wind.»

Philip Ursprung

Zürichs

Verspätung



Wie kommt es, dass die Stadt Zürich, trotz ihres Wohlstands, trotz ihrer international erfolgreichen Kunstszene und trotz der guten Rahmenbedingungen, welche Politik und Wirtschaft der Kunst in den letzten Jahren boten, kein nennenswertes Kunstwerk im öffentlichen Raum besitzt? Wie kommt es, dass im wirtschaftlichen und kulturellen Zentrum der Schweiz nichts entsteht, das auch nur annähernd an die Wirkung von Projekten wie dem *Public Art Fund* in New York (seit 1977), dem Projekt *Kunst im öffentlichen Raum* der Hamburger Kulturbehörde (1981–2001) oder den *Kunstprojekten Riem* in München (1998–2004) heran reicht? Wie kommt es, dass seit dem missglückten Schenkungsversuch von Sol LeWitts *Cube* an die Stadt durch die Walter A. Bechtler Stiftung im Jahre 1985 sich im Hinblick auf die Kunst im öffentlichen Raum nichts Bedeutendes ereignet hat?

Der Sprayer von Zürich

Wenn ich zurückblicke, gibt es in Zürich tatsächlich nur einen Fall von Kunst im öffentlichen Raum, der internationale Ausstrahlung erreicht hat, nämlich die Bilder des Sprayers von Zürich zwischen 1977 und 1979. Es handelt sich um frühe Beispiele von Graffiti, also eines Mediums, welches in New York und anderen Metropolen in den frühen 1970er Jahren auftauchte. Der Sprayer von Zürich ging allerdings, im Unterschied zu den zahlreichen anderen Graffiti-Künstlern jener Zeit, nicht plakativ malerisch vor, sondern analytisch, als Zeichner.

Seine Werke waren nicht auf Fernwirkung bedacht, sondern wirkten auf kurze Distanz, in der direkten, unmittelbaren Konfrontation mit den Passanten. Ganz im Sinne dessen, was ab den 1980er Jahren «ortsspezifisch» heissen sollte, gingen die Figuren sehr präzise auf die architektonische Umgebung ein. Die so genannten «Sichtbeton-Mauern», die er für seine Interventionen bevorzugte, dienten nicht als neutraler Untergrund. Er setzte sie vielmehr ein wie Kulissen, vor und mit denen die Figuren zu agieren schienen. Es gab hinterlistige Kobolde, die sich an Verbotsschildern zu schaffen machten. Andere gaben sich übermütig und balancierten tollkühn ein Treppengeländer hinunter. Und es gab archaisch anmutende Frauenfiguren, welche die Infrastrukturbauten in betörenden Tänzen umgarnten und die Tiefgaragen und Unterführungen, die Luftschutzkeller und Stützmauern mit ihren Tentakeln unsicher machten. Es waren verspielte, spinnenartige, freche Figuren, die aber auch fragil, verwundbar, melancholisch anmuteten. Sie erinnern an ihren Autor, der sie heimlich, nachts, in fünf bis zehn Sekunden auf die Wände sprühte, stets auf der Hut, nicht erwischt zu werden. Die Kunst des Sprayers war performativ in dem Sinne, dass sie rasch entstand, aus der Bewegung des Körpers und der Hand heraus. Aber auch in dem Sinne, dass sie kurzlebig war. Manche der Figuren waren nach wenigen Tagen bereits übermalt, und sie überleben, wie viele Performances der 1970er Jahre, nur in Gestalt von Fotografien und Berichten.

Und schliesslich handelte es sich um eine politische Kunst in dem Sinne, dass die heimlich und rasch hingeworfenen Figuren einerseits die Frage aufwarfen, was öffentlicher Raum sei, wer über dessen Gestaltung, Benutzung und Kontrolle bestimme, und andererseits den Finger auf jene schwer zu definierende Grenze zwischen privatem und öffentlichem Raum legten. Kein einziges Bild zeigt einen Innenraum. Oder besser gesagt, selbst die Innenräume wirken wie Aussenräume, in denen die Subjekte weniger geschützt als unterdrückt, weniger umgeben als exponiert sind. Blickt man auf die Fotos der Sprayarbeiten, dann fällt sogleich die klaustrophobe Atmosphäre auf. Die Mauern scheinen, wie in Edgar Allan Poes Geschichte *Pendel und Grube*, unaufhaltsam vorzurücken und die Freiräume unter sich zu begraben. Die Bilder zeigen, wie die neuen Bauten sich in den Untergrund bohren, das Tageslicht meiden, die Stadt unterhöhlen und unterkellern. Die Sprayfiguren machten jene kontinuierlichen, fugenlosen Oberflächen aus geschaltem Beton, Waschbeton und Abrieb deutlich, welche die Stadt im Lauf der 1970er Jahre wie eine feine Schicht überzogen.

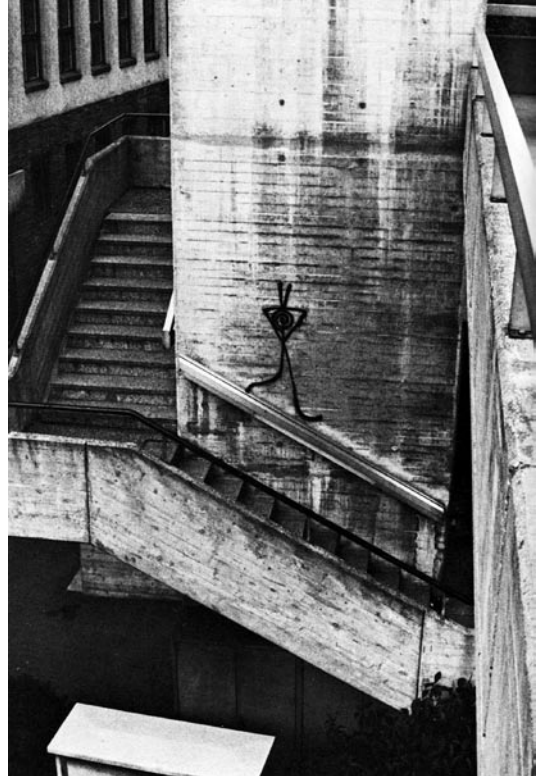
Der Sprayer griff selten die Embleme der Macht an. Bahnhofstrasse und Paradeplatz, Rathaus, Bankhauptsitze und die meisten Museen und Kirchen berührte er nicht. Das hängt einerseits damit zusammen, dass er nicht entdeckt werden wollte. Aber er – Sohn eines wohlhabenden Zürcher Psychiaters und einer Künstlerin – legte auch ganz systematisch Hand an die bürgerlichen Wohnquartiere am Fuss des Zürichbergs, an die diskreten, unscheinbaren Orte des Alltagslebens, jene Orte, wo man Hunde ausführt, Autos einstellt, für kurze Momente alleine ist. Es sind Orte, wo in der Regel keine Kunstwerke platziert werden. Aber sie zeugen in den Details und Materialien davon, dass die Kontrolle des Raums in Form von Gestaltung, Vorschriften und Gewohnheit selbst in die entlegensten Treppenabsätze und Unterstände reicht. In Analogie zur Psychologie könnte man davon sprechen, dass er «unbewusste» Orte für seine Interventionen aussuchte. In seinen Worten:

«Von 1977–79 konnte ich zwei Jahre lang nächtlich hauptsächlich in Zürich meine Sprayfiguren an den Wänden, Fassaden, an Objekten der städtischen Räumlichkeit anbringen. Eine Zeit der grössten inneren Spannungen, Anfechtungen, aber auch eine Zeit wirklicher Befreiungen unerträglich gewordener Unruhen, Ängsten und Nöten. Wenigstens momenthafte Befreiungen während den wenigen Sekunden der Zeichengestaltung.»¹

Man könnte einwenden, dass die Kritik des Betons, ja allgemein die Identifikation von Architektur mit dem «System», in jener Zeit ein Stereotyp war, oft gemischt mit kulturpessimistischen Untertönen. Sie bewegte eine ganze Generation und ist untrennbar verbunden mit Versuchen, die architektonischen Gefängnisse aufzubrechen und die graue Umgebung zu sprengen, von Gordon Matta-Clarks *Conical Intersect* in Paris 1976 bis zum Blauen Haus von Jacques Herzog und Pierre de Meuron 1979. Aber auch wenn manche Passagen aus den Texten des Sprayers wegen ihrer neoromantischen Attitude etwas überholt klingen mögen, so zeugen



1



2



3

1,2 Der Sprayer von Zürich (Harald Naegeli): Sprayarbeit, ca. 1977, Zürich. Aus: Harald Naegeli: *Mein Revoltieren, mein Sprayen*. Dokumentation von Fotos, Zeichnungen und Texten, ausgewählt und zusammengestellt vom Zürcher Sprayer. Benteli, Bern 1979. o.S.

3 Der Sprayer von Zürich (Harald Naegeli): *Undine*, 1978. Sprayarbeit. Deutsches Seminar der Universität Zürich, Schönberggasse 9, Zürich. Restauriert 2005. Fotografie: Philip Ursprung, 2005

seine Formulierungen doch von einer poetischen Kraft und einem scharfen Blick auf die Mechanismen und Materialien des öffentlichen Raums, etwa folgendes Statement mit dem Titel *Beton*:

«Beton. Die Nudität des Sichtbetons, seine Allgegenwärtigkeit und Brutalität, ist zu einer Norm geworden. [...] Betonfassaden sind nicht einfach «kalt und tot», sondern plumpe schwere Stirnen einer erstarrten Vernunft, die stumm, reglos allem Humanen abgeneigt ein sinnloses Eigenleben führen. [...] Kann es an den Mauern liegen, dass Menschen ruchlos sind? In gewissem Sinn ja, Mauern sind es, symbolische und reale, welche jeden Zugang zur Menschlichkeit versperren.»²

Der Sprayer attackierte auch die Institution Museum. In seinen Worten: «In Galerien und Museen provoziert man nicht, man macht Geschäfte.»³ In einem weiteren Statement heisst es: «Hat nicht das Kunsthaus Zürich ahnungsvoll vor elf Jahren eine kleine Collage von mir erworben, mit dem bezeichnenden Titel *Die Wespe!* Gewiss, das ist der Fall, und 900 Fränkli haben die Herren für das Tierchen bezahlt, aber nicht träumen konnten sie, dass es auch stechen kann. Denn, als ich später grosszügig, wie ich nun einmal bin, dem Kunsthaus vier unvergleichlich bedeutendere Werke an seine Aussenmauern sprayte, liessen die Herren die Zeichnungen wegscheuern – denn sie waren nicht am richtigen Plätzli.»⁴

Auch die Kritik des Museums ist nicht neu. Sie gehört zu den etablierten Methoden, ja zum Stoff der Kunst in den 1970er Jahren. Aber im Unterschied zu den Protagonisten der Conceptual Art, etwa Michael Asher, interessierte sich der Sprayer nicht dafür, die Bedingungen und Mechanismen des Museums zu reflektieren. Nicht der Diskurs, nicht die konstruktive Kritik, welche den Gegenstand, den sie reflektiert, letztlich stärkt, sondern die militante Aktion war sein Anliegen. Zitat: «Du musst lernen, dass Kritik mit Worten nutzlos, aussichtslos, ja schädlich ist, du musst lernen, tatsächlich, handgreiflich, sinnfällig die verlogenen Götzen vom Podest herunterzustürzen.»⁵

Es ist nicht erstaunlich, dass die Reaktion auf die Aktionen des Sprayers von Zürich sehr heftig ausfielen. Es gab zwar in den Feuilletons viele Sympathisanten, und selbst der damalige Stadtpräsident scheint die Angelegenheit mit Gelassenheit genommen zu haben. Aber aus vielen Leserbriefen sprach tiefer Hass, und eine Gruppe von Bürgern setzte eine Belohnung für die Ergreifung des Sprayers aus. Im Juni 1979 wurde er festgenommen, und damit wurde auch sein Name bekannt.⁶ Es handelt sich um den Zürcher Künstler Harald Naegeli, Jahrgang 1939. Naegeli wurde wegen Sachbeschädigung angeklagt. Er entzog sich der Strafe, indem er in die Bundesrepublik Deutschland floh. Dort war er in den frühen 1980er Jahren unter anderem in Berlin, Köln, Düsseldorf, Frankfurt und Stuttgart weiterhin als Sprayer aktiv. Am 30. Januar 1981 verurteilte ihn das Bezirksgericht Zürich wegen wiederholter Sachbeschädigung in 179 Fällen zu einer sechsmonatigen Gefängnisstrafe. Bei der Berufungsverhandlung im Juni 1981 erhöhte das Obergericht des Kantons Zürich die Strafe auf neun Monate ohne Bewährung und eine Busse von

100 000 Franken zur Beseitigung des Schadens. In der Begründung des Urteils heisst es: «Der Angeklagte hat es verstanden, über Jahre hinweg und mit beispielloser Härte, Konsequenz und Rücksichtslosigkeit die Einwohner von Zürich zu verunsichern und ihren auf unserer Rechtsordnung beruhenden Glauben an die Unverletzlichkeit des Eigentums zu erschüttern.»²

Im November 1981 wies das Schweizer Bundesgericht die Nichtigkeitsbeschwerde des Sprayers ab. 1982 wurde ein internationaler Haftbefehl ausgestellt. Im August 1983 wurde Naegeli bei einem Grenzübertritt nach Deutschland verhaftet. Er sass einen Monat in Lübeck in Auslieferungshaft und wurde danach gegen Kautions entlassen. Der Kanton Zürich ersuchte beim Justizminister des Landes Schleswig-Holstein um Auslieferung. In den folgenden Monaten formierte sich in der Bundesrepublik Deutschland Widerstand gegen die Auslieferung. Naegeli wurde an diversen Hochschulen zu Vorträgen eingeladen. Die Kunstakademie Düsseldorf stellte eine Fotodokumentation seiner Arbeiten aus. Deutsche Museumsleiter, darunter Werner Schmalenbach und Werner Hofmann, protestierten gegen die Festnahme. Ein weiteres Protestschreiben kam von deutschen Schriftstellern, darunter Heinrich Böll, Siegfried Lenz und Günter Grass.

Höhepunkt des Protestes war ein Brief des damaligen Vorsitzenden der SPD, Willy Brandt, an Aussenminister Genscher, in welchem er ihn bat, einen Weg zu finden, die Schweizer vom Auslieferungsgesuch abzubringen. Joseph Beuys, der sich bereits mit einem Brief an die Menschenrechtskommission in Strassburg gewandt hatte, schrieb an die Schweizerische Bundesversammlung mit der Bitte, das Auslieferungsbegehren aufzuheben.

Die Schweiz blieb hart. Im April 1984 musste sich Naegeli, begleitet von Joseph Beuys, den deutschen Grenzbehörden in Lörrach stellen, damit diese ihn den Basler Kollegen übergeben konnten. Er sprühte noch einmal – dieses Mal mit Bewilligung – eine Figur auf das deutsche Grenzhäuschen. Danach wurde er vier Monate im Hochsicherheitstrakt in Winterthur inhaftiert sowie zwei weitere Monate im offenen Vollzug in Luzern. Nach der Haftverbüsung verliess der Künstler die Schweiz aus politischen Gründen. Nach langen Jahren in Düsseldorf lebt der heute international bekannte Künstler zeitweise wieder in Zürich. 1995 stellte der Denkmalpfleger der Stadt Wismar die dortigen Arbeiten unter Denkmalschutz. In jüngster Zeit hat Naegeli in Zürich eine Reihe von neueren Arbeiten angebracht. Die Graphische Sammlung der ETH zeigte seine Werke. Eine der Arbeiten in der Tiefgarage der ETH ist restauriert worden. Seine als *Undine* bezeichnete Arbeit an der Nordfassade des Deutschen Seminars der Universität Zürich, die 1995 vom Hochbauamt als schützenswert eingestuft und mit einem Bretterschlag gesichert wurde, ist Ende 2005 restauriert, mit einem Schutz gegen Sprayfarbe versehen und der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht worden.

Max Bill und Sol LeWitt

Die Geschichte des Unrechts, das die Schweizer Justiz dem Künstler Naegeli angetan hat, sowie die Mechanismen, mit denen der Kapitalismus sich das, was er einst bekämpfte, aneignet, macht es mir nicht leicht, vom «Fall Naegeli» abzusehen und mich auf die Werke zu konzentrieren. Ich muss immer wieder den genuin kunsthistorischen Reflex unterdrücken, Naegeli aus der Kunstgeschichte hinauszuschreiben, indem ich ihn auf ein politisches Phänomen reduziere. Aber die Auseinandersetzung mit «Kunst Öffentlichkeit Zürich» ist so komplex, dass ich nicht den Anspruch erheben kann, diesen Knoten, in den ich durch meine Biografie und Praxis ja selber mit verwickelt bin, säuberlich zu entwirren.

An die Verhaftung des Sprayers 1979 kann ich mich gut erinnern. Ich war damals 16-jährig. Mein Vater war zu jener Zeit Präsident der ETH. Er berichtete uns beim Abendessen, dass der Chef des Sicherheitsdienstes bei einer nächtlichen Patrouille – bei der er, wie es schien, vor allem leere Betonwände im Auge hatte – den Sprayer in flagranti erwischte und verjagte. Dieser habe bei der Flucht seine Brille verloren. Als er sie in der nächsten Nacht holen wollte, wartete bereits die Polizei, die inzwischen vom Sicherheitsdienst alarmiert worden war. Mir als Teenager war der Sprayer sympathisch. Ich schämte mich, dass mein Vater indirekt mit schuld war, dass er entdeckt und verhaftet wurde. Ich fand die Art der Verhaftung perfid. Zugleich war ich enttäuscht, dass der Sprayer ausgerechnet wegen der verlorenen Brille in die Falle tappte.

Die Diskussion um den Sprayer von Zürich geriet allerdings bald in den Schatten der Debatte um zwei andere Fälle von Kunst im öffentlichen Raum. Noch während Naegeli in Düsseldorf auf seine Auslieferung wartete, wurde im Oktober 1983 an der Bahnhofstrasse die *Pavillon-Skulptur* von Max Bill eingeweiht, ein Geschenk der Schweizerischen Bankgesellschaft an die Stadt. Gegen das Geschenk der mächtigen Bank sowie gegen einen der berühmtesten Künstler Zürichs mochten sich die Behörden nicht wehren, auch wenn der Standort unglücklich gewählt ist.⁸ Und während Naegeli im Sommer 1984 in Winterthur im Gefängnis sass, sah ich – inzwischen studierte ich im zweiten Semester Kunstgeschichte an der Universität Genf – in Basel in der Ausstellung *Skulptur im 20. Jahrhundert Sol LeWitts Cube*. Das im folgenden Jahr offerierte Geschenk der minimalistischen Skulptur durch die Walter A. Bechtler Stiftung nahm Zürich, wie erwähnt, nicht an. Mich interessierte damals mehr die Auseinandersetzung um die amerikanische Minimal Art – auch Max Bill war gegen LeWitts *Cube* – als die Erinnerung an den Sprayer.

Wenn ich aber heute beide Phänomene im Zusammenhang betrachte, dann ist die Aggression der Bevölkerung und der Behörden sowohl gegen die Aktionen des Sprayers wie auch gegen das Geschenk eines der wichtigsten Künstler seiner Zeit eine Herausforderung für die Kunstgeschichtsschreibung. Sie zeigt, dass sich Zürich sowohl gegen Kunst «von unten» wie «von oben» zur Wehr setzte. Sie beweist,

dass sie sowohl eine explizit politisch motivierte, bewusst provokative und illegal angebrachte Kunst, eben diejenige des Sprayers, wie auch eine unpolitisch, rein ästhetisch motivierte Besetzung des öffentlichen Raums ablehnte. Sie ist allerdings auch untrennbar mit den Jugendunruhen von 1980 und 1981 verbunden. Die so genannte «Bewegung der Unzufriedenen» wurde ausgelöst durch die Proteste von Jugendlichen, nachdem die Stadt die Renovation des Opernhauses, aber nicht die Jugendkultur subventionierte. Sie gipfelte in Strassenschlachten und Protestkundgebungen aus dem Bereich der Kultur. Sie endeten damit, dass das Autonome Jugendzentrum, das AJZ, geschleift und die Subkultur vor die Tore der Stadt ausquartiert wurde. In der Roten Fabrik spielten ihre Akteure jenen langsamen Übergang von der Subversion zur Subvention durch, den Rainer Rochlitz als Dynamik der 1980er Jahre in einer grundlegenden Studie mit dem Titel *Subversion et Subvention* dargestellt hat.⁹ Die Subkultur erhielt im Lauf der 1980er Jahre, was sie gewünscht hatte, nämlich die offizielle Anerkennung. Sie unterwarf sich damit der Kontrolle durch die Öffentlichkeit. Sie opferte den Anspruch auf politische Autonomie der Institutionalisierung innerhalb der kulturellen Sphäre und besiegelte damit den Prozess der Entpolitisierung der Kultur. Aus den Ruinen der Bewegung wuchsen eine Reihe von Institutionen, etwa 1981 die *Wochenzeitung* oder 1985 der Verein Kunsthalle Zürich, welche Zürich, ja die ganze Schweiz attraktiver, schöner, lebenswerter und internationaler machten. Die anarchistisch motivierte Zeitschrift *Stilet* verschwand. Dafür erschien ab 1984 die Zeitschrift *Parkett*. Sie öffnete für das provinzielle Zürich die Türen zur internationalen Kunstwelt und bereitete das Terrain vor für das, was in den 1990er Jahren «swiss wonder» genannt wurde, also die nie da gewesene Blüte der Schweizer und vor allem Zürcher Kunst.

Unbehagen im öffentlichen Raum

Wir folgen in Zürich seither der kulturpolitischen Strategie, die kulturelle Vielfalt zuzulassen, Pluralismus zu fördern und zugleich die unterschiedlichen Interessen – Kunst, Musik, Städtebau, Landschaftsarchitektur, Architektur, Jugendkultur –, säuberlich voneinander separiert, in wohl abgegrenzten Rahmen und in kleinen Dimensionen zu kanalisieren. Der Schock der Verwundung des öffentlichen Raums durch den Sprayer von Zürich einerseits, durch die internationale Hochkunst andererseits sitzt nach bald drei Jahrzehnten noch immer so tief, dass wir diese Kräfte um jeden Preis zu bändigen versuchen. Auf die Frage der Kunst im öffentlichen Raum angewandt, zielt die Politik in erster Linie auf die Vermeidung von Konflikten. Die neu eingerichtete Fachstelle *Kunst und Bau* im Amt für Hochbauten, welche in kurzer Zeit geschickt eine Reihe von guten Projekten realisieren half und viel dazu beigetragen hat, das Thema in der Öffentlichkeit präsent und transparent zu machen, bleibt letztlich in ihrer Wirksamkeit beschränkt, weil sie in erster Linie

zwischen unterschiedlichen Interessen von Politik, Architektur, Städtebau und Kunst vermitteln muss. Ich durfte bei zwei Projekten, dem Schulhaus im Birch in Zürich Nord sowie der Wohnsiedlung Werdwies in Zürich Altstetten, in diesen Verfahren mitwirken. Ich genoss, im zweiten Fall zusammen mit Beatrix Ruf, durchaus eine schöpferische Freiheit bei der Formulierung des Programms und der Auswahl der Künstler. Zugleich erfuhr ich, dass diese Instanz dazu dient, ohne dass die Akteure dies eigentlich beabsichtigen, die Konflikte, die bei der Konfrontation mit der Öffentlichkeit geschehen könnten, im Voraus zu entschärfen. Die Resultate dieser Vermittlung sind naturgemäss Kompromisse.

Auch das ist keine neue Erkenntnis, und ich unterstütze selber jene Verfahren, wo Konflikte in geregelten Bahnen ausgetragen werden – selbst wenn die Resultate oft mittelmässig sind. Die Problematik dieser demokratischen und bürokratischen Verästelung, die immer aufs Neue den grossen Wurf verhindert, ist auch Thema der im Herbst 2005 erschienenen Publikation *Die Schweiz – Ein städtebauliches Projekt*. In der Diskussion um die Abwesenheit der Schweizer Urbanität ist mir eine Passage aufgefallen. Jacques Herzog stellt die interessante These auf, dass die Schweizer nicht nur die Stadt hassen, sondern unbewusst auch das Land. Die Schweizer wollen, laut Herzog, «weder Natur noch Stadt, sondern ein bisschen beides und keines so richtig». ¹⁰ Seiner Meinung nach kann paradoxerweise gerade die Schweiz, das «Land der Hyperdifferenz», die Differenz nicht leben. In seinen Worten:

«Das hiesse nichts anderes, als dass die Schweiz – bekannt für ihre Vielfalt von Sprachen und Kulturen, Bräuchen und Annehmlichkeiten im Alltag, für kulturelle Differenz schlechthin – mit wirklicher Differenz im Sinne von urbaner Kultur nicht umgehen kann. Eine These: Die Schweiz, das Land der Hyperdifferenz, kann Differenz schlechter leben und gestalten als jedes andere Land!» ¹¹

Es liegt nahe, Herzogs These auch auf die Diskussion der Kunst im öffentlichen Raum zu übertragen. Ich möchte behaupten, dass die Schweizer sowohl die Kunst hassen wie die Abwesenheit von Kunst. Und dass sie sowohl den öffentlichen wie unbewusst auch den privaten Raum hassen, dass sie beides wollen, aber keines richtig. Deshalb lehnen sie Kunst ab, welche diesem Dilemma den Spiegel vorhält, weil sie die Strukturen und Oberflächen des öffentlichen Raums artikuliert und auch auf den prekären Zustand der privaten Sphären verweist. Wir sind in den vielen Diskussionen immer wieder darauf gestossen, dass der öffentliche Raum «voll» sei, überdeterminiert, durch die Ansprüche des Konsums, der Kontrolle, der Hygiene, der Wartung, der Sicherheit hermetisch abgedichtet – als ob die ganze Stadt eine Art überdimensionierter «Panic Room» wäre. Wo sollte in einem kollektiven «Panic Room» überhaupt noch Platz sein für Kunst? Aber Kunst, wenn sie die weisse Zelle der Museen verlässt, macht nicht nur Angst, weil sie sichtbar machen könnte, wie überfüllt und ausschliesslich dieser öffentliche Raum geworden ist. Noch problematischer als ihr Status als Indiz einer räumlichen Saturierung ist ihre Fähigkeit, die zeitliche Erstarrung deutlich zu machen. Kunst öffnet immer einen

Spalt auf die Dimension des Historischen. Sie artikuliert historische Prozesse. Und damit legt sie den Finger auf einen weiteren wunden Punkt. Um noch einmal Herzog zu paraphrasieren, könnte man behaupten, dass die Schweizer die Geschichte hassen. Wir wollen ein bisschen Zukunft und ein bisschen Vergangenheit, ein bisschen Utopie und eine bisschen Nostalgie, aber keine reale Auseinandersetzung mit historischen Prozessen. In den Worten des Sprayers: «Meine Aesthetik: schön ist das Notwendige, des Schweizers Aesthetik: frisch gestrichen.»¹²

Es gibt für Kunst im öffentlichen Raum ein spezifisches Timing, also einen Moment, in dem historische Entwicklungen konvergieren und sie ihre maximale Wirkung entfalten kann. Ein Werk von Naegeli entstand in fünf bis zehn Sekunden. Es wirkte dreissig Jahre lang nach. Sechs Jahre lang suchten die Behörden und die Stifter nach einem angemessenen Platz für Sol LeWitts *Cube*. Indem wir historische Prozesse verdrängen, einerseits dadurch, dass die Diskussion auf ein formales «Stadtbild» fixiert bleibt, andererseits dadurch, dass Kollisionen und Konflikte abgebremst werden, verspielen wir das Potenzial, welche die Differenz und die Anachronismen für das Leben einer Stadt bedeuten. Wir verpassen damit das richtige Timing, hinken der wirtschaftlichen Dynamik hinterher und stehen am Ende künstlerisch mit leeren Händen da. Die aktuellen städtebaulichen Entwicklungen beispielsweise, also die Ausdehnung der Stadt nach Norden und Westen, sind von grosser historischer Bedeutung. Aber die angemessene künstlerische Artikulation dieser Kräfteverschiebung, vor allem auch die Auseinandersetzung mit den Tausenden von Menschen, die neu kommen oder die wegziehen müssen, wird dadurch gebremst, dass Fragen der Architektur, des Städtebaus und der Kunst voneinander isoliert verhandelt werden.

Um den politischen Willen einer dem ökonomischen Rang Zürichs entsprechenden Kunst im öffentlichen Raum nützen zu können, sollten wir die Instrumente für deren Realisierung nicht als solche der Moderation beziehungsweise der Konstruktion von Konsens verwenden. Wir sollten sie vielmehr zu Instrumenten machen, welche einen Rahmen freihalten, innerhalb dessen historische Prozesse, Auseinandersetzung mit aktuellen Veränderungen, Differenzen und Widersprüche stattfinden können. Der öffentliche Raum von Zürich ist stark genug, um solche Differenzen auszuhalten. Er braucht sie. Wir müssen nicht jede Differenz durch Design abfedern und durch Dekor verbrämen, nicht jede Kante polstern, jede Dunkelheit ausleuchten und jeden Kontrast mildern. Es geht nicht darum, die Stadt in eine Lounge zu verwandeln, ausgestattet mit restaurierten und denkmalgeschützten Werken des Sprayers. Aber wenn es gelingt, die Kontrolle über den öffentlichen Raum zu lockern, ihn ein Stück weit sich selber zu überlassen, dann kommen wir damit den Benutzern des öffentlichen Raums entgegen und lassen auch der Kunst genügend Luft. Dann kann es sein, dass wir wieder Aktionen erleben, die ihrer Zeit nicht hinterher sind, sondern um Jahre voraus. Wir sind dem Sprayer von Zürich etwas schuldig.

Der Text basiert auf einem Vortrag an der Tagung Kunst Öffentlichkeit Zürich in der Kunsthalle Zürich, 17./18. November 2005.

Christoph Schenker

Kunst als dichtes

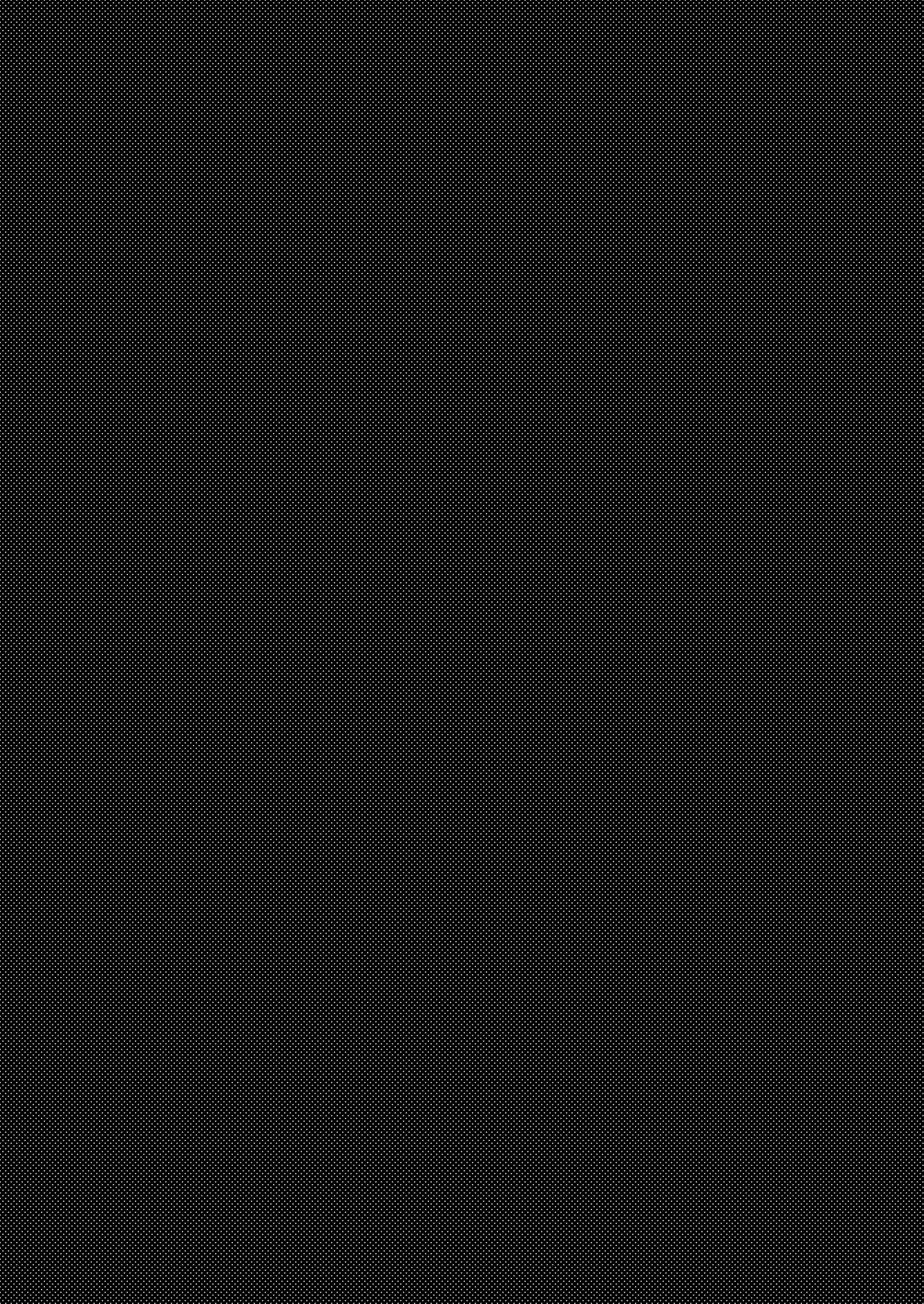
Wissen

Das Forschungs-

projekt Kunst

Öffentlichkeit

Zürich



Der folgende Beitrag gibt einen Überblick über das Forschungsprojekt *Kunst Öffentlichkeit Zürich* und stellt es in einen theoretischen Rahmen. Er stellt das *Leitbild* und die *Organisation Kunst im öffentlichen Raum Zürich* vor, die in Zusammenarbeit mit der Stadt Zürich entwickelt worden sind. Ebenso wird die methodische Eigenheit des Projekts dargestellt, nämlich über die Bestimmung von Faktoren inhaltliche Bezugsfelder für öffentliche Kunst zu öffnen und damit ihre gesellschaftliche Relevanz zu stärken. Die eine Klammer des Beitrags führt zur These, dass die Kunst des Öffentlichen – parallel zu vergleichbaren Phänomenen in den Wissenschaften – Anlass sein kann, das Konzept Kunst grundlegend neu zu denken. Die abschliessende Erörterung der künstlerischen Forschung und ihrer Bedeutung für die Wissensgesellschaft bildet die andere Klammer.

Ein wissenschaftssoziologischer und kunsttheoretischer Aspekt

Die Wissenschaftsforscherin Helga Nowotny stellt die Ausbreitung eines neuen Modus der Wissensproduktion fest, der die traditionelle, disziplinär gebundene und lineare Form der Innovation überlagert.¹ Diese Veränderung ist mit der schnell fortschreitenden Vervielfältigung der Wissenserzeugung verknüpft, und ihre Ursachen und Effekte sind mannigfach. Den Hintergrund des neuen Organisationsprinzips bilden einerseits die Globalisierung des Wissenschafts- und Forschungsbetriebs, andererseits die Ausweitung des Bildungsniveaus und damit die zunehmende Verteilung von Wissen innerhalb der Gesellschaft. Zum Hintergrund gehören aber auch die Steigerung der Komplexität der für die Gesellschaft relevanten Probleme, die starke Zunahme des Problemdrucks sowie der Umstand, dass für primäre Forschung vermehrt konkrete und ganz unterschiedliche Anwendungskontexte – und weniger wissenschaftsinterne, verallgemeinerte Situationen – eine Rolle spielen.

Diese Perspektive lässt sich über den Bereich der Wissenschaften hinaus auch auf das System der Kunst anwenden. Die rasante Vervielfältigung von Neuem in der Kunst kann darauf zurückgeführt werden, dass immer mehr und ganz unterschiedliche Mittel der Produktion und des Markts innerhalb und ausserhalb des Kunstsystems aktiviert werden. Kunst greift immer selbstverständlicher und immer häufiger – oder immer wieder anders – in andere Wissens-, Kompetenz- und Handlungsfelder hinein, und ihre Landkarte schliesst nicht mehr nur die westlichen postindustriellen Länder mit ein. Zu dieser Bereichserweiterung – in allen ihren Aspekten – gesellt sich die Steigerung der Geschwindigkeit, in der sich Neues anzeigt. Helga Nowotny spricht von einer eigentlichen «Wissensexplosion», die von den unzähligen Wissenschaftlern ausgelöst wird, die, über die Welt verstreut, in einem eng geknüpften Netz von Forschungsstätten miteinander verbunden sind. In vergleichbarer Weise entsteht ebenso im Kunstsystem immer schneller Neues. Die Folge

dieses raschen Voranschreitens ist eine immer kürzer werdende Halbwertszeit nicht nur des Marktwerts von Kunstwerken, sondern auch ihrer künstlerischen Relevanz und gesellschaftlichen Aktualität.

Die Fülle an Wissen und Innovationen in Kunst und Wissenschaft, über welche die höchstentwickelten Gesellschaften heute verfügen, vermag der einzelne Wissenschaftler und Künstler weder zu überblicken noch zu beherrschen. Die disziplinäre Spezialisierung und Organisation waren der herkömmliche Versuch, über Klassifikation und Hierarchie Ordnung in die rasch anwachsende Flut des Wissens und der Innovationen zu bringen und damit überschaubare Bereiche zu bilden. Sie entsprechen den gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Differenzierungs- und Spezialisierungsleistungen der modernen Gesellschaft. Diese funktionale Differenzierung zeigt sich etwa in den institutionellen Spezialisierungen von Universitäten, Kunstakademien und Fachhochschulen, in der Unterscheidung von Grundlagenforschung, angewandter Forschung und Entwicklung marktfähiger Produkte sowie, um ein letztes Beispiel anzuführen, in der Unterscheidung von Wissenschaftlern, Künstlern, Intellektuellen,² Kennern³ und Laienexperten.⁴ Innerhalb des Kunstsystems zeigt sich die Differenzierung beispielsweise in der Unterscheidung von Kunst «intra muros» und Kunst «extra muros»⁵ sowie in der Unterteilung der Kunst nach Material, Technik, Medium, räumlicher und zeitlicher Ausdehnung, Funktion und Kontext, sie äussert sich aber auch in der sozialen und kulturellen Hierarchie – gemäss Bildungskapital, Informationskapital und ökonomischem Kapital – innerhalb der «Kunstweltgemeinschaft»⁶ und des Apparats ihrer Institutionen. Der Künstler heute ist in Bezug auf das ideale Ganze der Gegenwartskunst einerseits – gleichsam in der Weise von «Mikrologien»⁷ arbeitend – auf ein immer enger werdendes Feld spezialisiert. Andererseits aber entwickelt er seine Problemstellungen und Interessenbereiche, innerhalb derer er etwas erfolgreich zu leisten versucht, über die herkömmlichen Grenzen hinaus und nicht mehr entlang den traditionellen Klassifikationen nach Medien, Disziplinen und Diskursgenres, nach Funktionen, Gebrauchsarten und Prinzipien, Sujets oder Stilen.⁸ In Wissenschaft und Kunst erodieren im Kleinen wie im Grossen die gewohnten Kategorisierungen zunehmend, ihre Grenzen werden unklar, weich und durchlässig. Selbst die bisher feststehenden gesellschaftlichen Kategorien wie Staat, Markt, Kultur und Wissenschaft sind unscharfe und verschwommene Kategorien geworden.

Die neue Form der Wissenserzeugung, der «Modus 2», wie ihn Helga Nowotny im Unterschied zum herkömmlichen «Modus 1» nennt, wird durch Elemente charakterisiert, die in hohem Grade ebenso Kunstprojekte im Raum der Öffentlichkeit kennzeichnen. Es sind dies die Transdisziplinarität als privilegierte Form der Wissensproduktion und, mit ihr zusammenhängend, die ortsspezifische Produktion von Wissen, d.h. die Produktion von Wissen für einen konkreten Anwendungskontext. Der neue Modus findet sich vornehmlich bei Unternehmungen, die nicht-hierarchisch organisiert sind und deren personelle Zusammensetzung heterogen

ist. Die Forschungsgruppen werden häufig nur auf Zeit, aber über etablierte institutionelle Grenzen hinweg zusammengestellt. Und mit dem vergleichsweise vermehrten Einbezug unterschiedlicher Akteure und Stakeholder steigt auch das Engagement für den Dialog mit der Gesellschaft in einem öffentlichen Raum. Eine der weitreichenden Konsequenzen der neuen Form von Wissensproduktion ist daher die Erweiterung des bisherigen Spektrums wissenschaftsinterner Kriterien um zusätzliche, «kontextsensitive» Kriterien, d.h. die Erweiterung des «verlässlichen Wissens» zum «gesellschaftlich robusten Wissen». Der Prozess der Wissensproduktion ist offener und reflexiver geworden. Die Ausbreitung dieses neuen Modus führt Helga Nowotny schliesslich zum Postulat, Wissenschaft – mit ihren epistemologischen Grundlagen – neu zu denken. Parallel dazu lässt sich die Frage stellen, ob die Kunst des Öffentlichen als eine Kunst extra muros, die in expliziter Weise mit der Öffentlichkeit im Dialog steht, das Feld des Kunstsystems bildet, das Anlass sein kann, das Konzept Kunst neu zu denken.

Kunstprojekte im Raum der Öffentlichkeit finden sich heute als Teil einer äusserst komplexen Situation. Diese Situation wird nicht nur von räumlichen, architektonischen und ästhetischen Elementen, sondern in gleichem Masse von sozialen und wirtschaftlichen, politischen, kulturellen und historischen Faktoren bestimmt. Die Verhältnisse sind derart komplex und die Ansprüche der Problemstellungen sind derart hoch, dass ein Künstler allein sie nicht bewältigen kann. Er ist auf die Mitarbeit von Partnern sehr unterschiedlicher Kompetenzen angewiesen, um angemessen agieren zu können.⁹ Und da in unserer pluralistischen, zersplitterten Welt kein Konsens mehr darüber möglich ist, was als allgemeinverbindliches Wissen und was als grundlegender Wert gelten kann, wird Wissen nach Mass für den konkreten Fall produziert, und die künstlerischen Projekte werden entsprechend für den spezifischen, lokalen Kontext entwickelt. Darüber hinaus begreift der Künstler den Kontext nicht mehr bloss als etwas, was es als Rahmenbedingung zu berücksichtigen gilt, vielmehr versteht er ihn heute gleichsam als Medium: Er interveniert in die Phänomene selber und interagiert direkt mit den Anspruchsgruppen. Kunst im Dialog mit der Öffentlichkeit hat eine eigene Tradition der Arbeitsform, in welcher nicht allein künstlerische Richtigkeit zählt, sondern zusätzlich auch die kalkulierte gesellschaftliche Relevanz. Kontext, Gesellschaft und Öffentlichkeit spielen selbstredend bei aller Kunst – auch bei Kunst intra muros – eine Rolle, ob als stark oder schwach wirkende Bedingung, als mehr oder weniger reflektiertes Hintergrundphänomen oder ob als implizites oder explizites Thema. Bei Kunst extra muros hingegen, insbesondere bei Kunstprojekten, die auf Langfristigkeit angelegt und mit der Lebenspraxis verknüpft sind, treten all diese wechselseitigen Beziehungen zu Kontext, Gesellschaft und Öffentlichkeit expliziter, komplexer und konfliktreicher in Erscheinung. Sie bilden, als Problem exponiert, einen integrierenden Teil ihres Konzepts. Das Labor der Kunst ist ihr Kontext, ihr Partner ist die Öffentlichkeit.¹⁰

Leitbild und Arbeitsgruppe Kunst im öffentlichen Raum

Im Mai 2004 startete das Institut für Kunst und Medien der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich ein über zwei Jahre dauerndes Forschungsprojekt, das sich der Kunst in den öffentlichen Sphären der Stadt Zürich widmen sollte.¹¹ Eines der beiden Hauptziele des Projekts war es, eine Strategie für Kunst im öffentlichen Raum und ihr entsprechende Strukturen innerhalb der Stadtverwaltung zu erarbeiten. Das andere Hauptziel bestand darin, einige künstlerische Pilotprojekte mit spezifischen Funktionen für die Stadt Zürich zu konzipieren. Gemeinsam mit den wissenschaftlichen Grundlagen und einem öffentlichen Diskurs sollte damit versucht werden, die Basis für eine langfristige Entwicklung öffentlicher Kunst in Zürich zu legen. Als hauptsächliche Praxispartnerin war die Stadt Zürich mit verschiedenen Departementen und Ämtern am Projekt beteiligt, weitere Partner waren H. Hüssy, die Georg und Bertha Schwyzer-Winiker Stiftung, die Walter A. Bechtler Stiftung, Swiss Re (Schweizerische Rückversicherungs-Gesellschaft) sowie Homburger Rechtsanwälte. Als Forschungspartnerin arbeitete die SNF-Förderungsprofessur für Geschichte der Gegenwartskunst (Prof. Dr. Philip Ursprung) der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich mit. Das Projekt wurde massgeblich von der Förderagentur für Innovation KTI/CTI des Bundes unterstützt. Zur Projektgruppe zählten Künstlerinnen und Künstler als auch Fachpersonen aus den Bereichen Kunstwissenschaft und -theorie, Architektur und Städtebaugeschichte sowie Wirtschafts- und Sozialgeschichte. Das Forschungsprojekt wird mit der vorliegenden Publikation und der Realisierung der Pilotprojekte abgeschlossen.

Die Idee einer *Kunst des Öffentlichen* ist in der Stadt Zürich wenig entwickelt. Im internationalen Vergleich mit Städten ähnlicher Bedeutung und Grösse ist die Situation der Kunst im öffentlichen Raum in Zürich minimal, anachronistisch und konzeptlos. Das Niveau ihrer Pflege sowie deren Umfang entsprechen nicht der wirtschaftlichen und kulturellen Rolle der Stadt, insbesondere nicht dem Aufschwung, den Zürich seit den 1980er Jahren im Bereich der bildenden Kunst erfahren hat.¹² Bis anhin fehlten Strukturen und ein Leitbild, um zeitgerechte Kunstprojekte im öffentlichen Raum zu realisieren, zu initiieren und zu koordinieren, um Schwerpunkte zu bilden und einen lebendigen Diskurs – auch in Bezug auf die bereits bestehenden Werke – zu fördern. In den letzten 15 Jahren hat jedoch die Architekturdebatte in Zürich ein hohes Niveau erreicht, und ebenso hat die Wertschätzung öffentlicher Räume und öffentlichen Lebens stark zugenommen, wie unter anderem die neuen Platzanlagen in Zürich West und Neu-Oerlikon (Zürich Nord), aber auch das Beleuchtungskonzept *Plan Lumière*¹³ und die Strategie *Stadträume 2010*¹⁴ bezeugen. Es darf damit gerechnet werden, dass diese Entwicklung die Aufmerksamkeit und Sorgfalt auch für zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum befördert.

Den Zielsetzungen des Forschungsprojekts entsprachen seine vier hauptsächlichen Arbeitsbereiche. Den ersten Arbeitsbereich bildete zum einen die wissenschaftliche Aufarbeitung der Grundzüge der Geschichte des Städtebaus, der öffentlichen Räume und der Kunst im öffentlichen Raum der Stadt Zürich, zum andern die Aufarbeitung von Aspekten ihrer Wirtschafts- und Sozialgeschichte. Teile dieser Grundlagenarbeit, die einer inhaltlichen und qualitativen Situierung der künstlerischen Pilotprojekte diene und ebenso für künftige Kunstprojekte einen wichtigen Bezugsrahmen bilden kann, finden sich im vorliegenden Band in den Beiträgen von Bernadette Fülcher und Ulrich Vonrufs. Einen weiteren Arbeitsbereich bildete das Management der Kunst im öffentlichen Raum innerhalb der Stadtverwaltung. In mehreren Workshops und Arbeitssitzungen wurden – in engem Zusammenwirken mit Verantwortlichen der städtischen Departemente – die bisherige Praxis von Kunst im öffentlichen Raum analysiert, ein Leitbild entworfen und eine städtische Organisation für Kunst im öffentlichen Raum entwickelt. Ebenso erfolgt die Umsetzung der einzelnen Kunstwerke in enger Zusammenarbeit mit der Stadt Zürich. Den dritten Arbeitsbereich bildeten die Erarbeitung und Ausführung von künstlerischen Pilotprojekten, wozu lokal ansässige wie internationale Künstlerinnen und Künstler – in unterschiedlichen Verfahren und gemäss spezifischen Anforderungen – eingeladen wurden. Die künstlerische Forschung betraf nicht nur die Entwicklung der eigenen künstlerischen Arbeit, sondern ebenso ihre Kontextualisierung in den öffentlichen Sphären der Stadt Zürich und schliesslich auch Begriff und Funktion einer öffentlichen Kunst heute. Die Werke und, sofern nicht bereits realisiert, die Projektentwürfe werden in diesem Band mit Originalbeiträgen der Künstlerinnen und Künstler sowie mit Kommentaren vorgestellt. Den letzten Arbeitsbereich stellte die Öffentlichkeitsarbeit dar. Auf der Website www.stadtkunst.ch wurden der Stand des Forschungsprojekts und weiteres themenrelevantes Material veröffentlicht, darüber hinaus wurde innerhalb der ersten eineinhalb Jahre zwei Mal per E-Mail ein Newsletter mit substantiellen Artikeln verschickt. Nach mehreren öffentlichen Veranstaltungen mit den beteiligten Künstlerinnen und Künstlern, hauptsächlich im Zusammenhang mit den Projekten im Hardau-Gebiet, fand schliesslich im November 2005 eine zweitägige Tagung mit internationalen Referentinnen und Referenten aus den Feldern Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft und Politik statt. Der erste Teil der Tagung widmete sich – in übernationaler Perspektive – der Öffentlichkeit als Konfliktmanagement sowie dem politischen Potential von Gegenwartskunst in der Demokratie, während der zweite Teil die spezifischen und pragmatischen Bedürfnisse der Stadt Zürich in Bezug auf Kunst im öffentlichen Raum thematisierte. Die wichtigsten Beiträge dieser Tagung sind im vorliegenden Band versammelt. In allen vier Bereichen wurde gleichzeitig gearbeitet. Zu Beginn der Forschungsunternehmung stand allerdings das mehrteilige Projekt im Hardau-Gebiet im Vordergrund, das nach speziellen Untersuchungen und ein gesondertes Vorgehen verlangte. Einen separaten Aufwand erforderten auch die breit angelegte Künstler-

recherche und die vorausgehende, mit Einbezug von projektexternen Experten geführte Diskussion von Faktoren, die als Grundlage zur Bestimmung der für die Pilotprojekte relevanten Bezugspunkte dienen sollte.

Im Zeitraum zwischen Juli 2004 und Januar 2005 fanden drei teils ganztägige Workshops und im September 2005 eine abschliessende Arbeitssitzung statt, an welchen neben den sechs Projektmitarbeiterinnen und -mitarbeitern über zwanzig, vornehmlich leitende Angestellte und Amtsdirektoren aus fünf der neun städtischen Departemente teilnahmen. Aus dem Präsidentialdepartement waren es Vertreterinnen und Vertreter der Kulturpflege und der Stadtentwicklung Zürich, darüber hinaus stadtexterne Mitglieder der Kommission für bildende Kunst, aus dem Hochbaudepartement Vertreterinnen und Vertreter des Amts für Städtebau, des Amts für Hochbauten, der Fachstelle Kunst und Bau sowie der Immobilien-Bewirtschaftung (Verwaltung Kunstsammlung), aus dem Tiefbau- und Entsorgungsdepartement Vertreterinnen und Vertreter des Tiefbauamts und von Grün Stadt Zürich, aus dem Departement der industriellen Betriebe Vertreter des Elektrizitätswerks und der Wasserversorgung und schliesslich Vertreterinnen des Sozialdepartements.¹⁵ An der Diskussion waren mithin eine Kommission, Fachstellen, Ämter und Departemente beteiligt, die bei der Abwicklung von Kunstprojekten im öffentlichen Raum bis anhin eine zum Teil zentrale Rolle gespielt hatten oder von welchen erwartet wurde, dass sie in Zukunft einen bedeutenden Beitrag leisten würden. In den Workshops fanden die verschiedenen Verwaltungsabteilungen hinsichtlich öffentlicher Kunst erstmals zu einer Kooperation, da es zweckmässig erschien, Kunst im öffentlichen Raum künftig als eine ämter- und departementeübergreifende Angelegenheit aufzufassen. Die Arbeitssitzungen, welche Personen aus den strategischen wie operativen Ebenen versammelten, standen unter der Leitung von Franz Eberhard, Direktor des Amts für Städtebau, Mirjam Schlup Villaverde, Departementssekretärin des Tiefbau- und Entsorgungsdepartements, und Christoph Schenker, Leiter des Forschungsprojekts. Inhaltlich stark mitbestimmend waren insbesondere auch Christine Bräm, Kadermitglied des Amts für Städtebau, und Peter Ess, Direktor des Amts für Hochbauten.

Der erste Workshop diente hauptsächlich dazu, Planung, Realisierung und Ergebnisse von Kunstprojekten im öffentlichen Raum der letzten 15 Jahre gemäss verschiedenen Kriterien differenziert zu evaluieren, um daraus Bedürfnisse und Richtlinien für die Zukunft abzuleiten. Eine Folge dieser kritischen Analyse war die im dritten Workshop und in separaten Sitzungen erarbeitete *Organisation Kunst im öffentlichen Raum der Stadt Zürich*, welche die Zuständigkeiten und Kompetenzen bei öffentlichen Kunstprojekten regelt, mit dem Vorschlag einer neu zu schaffenden *Arbeitsgruppe Kunst im öffentlichen Raum*. Auch wurde das Fehlen eines Modells für eine auf qualitative Standards bedachte Ablauforganisation (Prozessgestaltung) von öffentlichen Kunstprojekten bemängelt, und schliesslich wurde ein Leitbild für Kunst im öffentlichen Raum der Stadt Zürich gefordert. Weitere Aspekte, die in die-

sem ersten Workshop erörtert wurden, wie zum Beispiel übergeordnete Zielsetzungen, der Dialog mit den Öffentlichkeiten sowie Public-Private-Partnership, fanden im später entworfenen Leitbild – in der für Leitbilder charakteristischen Kürze, Präzision und Allgemeinheit – ihren Niederschlag. Darüber hinaus wurden Vorstellungen von für Zürich bedeutsamen Feldern und Bereichen künstlerischer Interventionen diskutiert, generell die Sinnfälligkeit und Relevanz von Kunst im öffentlichen Raum, ihre Funktionen und möglichen Gehalte und schliesslich auch die Kriterien, die bei Entscheidungsprozessen im Zusammenhang von Kunst und Öffentlichkeit Gültigkeit haben können.

Der zweite Workshop wurde eingeleitet mit ausführlichen Erörterungen der Begriffe *öffentlich*, *Öffentlichkeit* und *öffentlicher Raum* sowie – anhand von konkreten Beispielen¹⁶ – eines zeitgemässen Verständnisses von *Kunst im öffentlichen Raum* bzw. einer *Kunst des Öffentlichen*. Bezug nehmend auf die im ersten Workshop begonnene Diskussion von für Zürich relevanten Feldern und Bereichen künstlerischer Interventionen, legte das Projektteam eine Liste von Kategorien von Faktoren vor, die eine Stadt und eine städtische Gesellschaft prinzipiell charakterisieren.¹⁷ Sie bildete den Ausgangspunkt für die Bestimmung derjenigen Faktoren, die die Stadt Zürich in besonderer Art auszeichnen. Im Anschluss daran wurde verhandelt, welchen Faktoren – aus welcher Perspektive und gemäss welchen Kriterien – zurzeit und in naher Zukunft für eine Kunst des Öffentlichen Priorität einzuräumen sei. Den Hintergrund dieser Bestimmungen bildet die These, dass die Bezugnahme von künstlerischen Projekten im urbanen Raum auf wirtschaftliche, gesellschaftliche, kulturelle und historische Faktoren sinnvoll ist und zu ihrer Relevanz beitragen kann. Die Diskussion der für Zürich bedeutsam erscheinenden Faktoren brachte den Teilnehmerkreis dazu, den eigenen Standpunkt sowie die Vision in Bezug auf öffentliche Kunst zu formulieren. Die im Workshop geäusserten Ansprüche, Leitideen und wesentlichen Orientierungen wurden zum Teil in das Leitbild eingearbeitet.

Zu Beginn des dritten Workshops erläuterte die Forschungsgruppe die Auswahl der Faktoren, die hinsichtlich der Pilotprojekte im Rahmen des Forschungsprojekts eine Rolle spielen. (*Kunstprojekte und relevante Faktoren* siehe weiter unten.) Den Hauptteil dieses Arbeitstreffens bildete jedoch die Erarbeitung einer idealen Ablauforganisation für Planung und Realisierung von künstlerischen Projekten im öffentlichen Raum sowie, davon abgeleitet, eines Modells der ihr entsprechenden Zuständigkeiten. Dazu wurden die in den verschiedenen Ämtern und Fachstellen sowie in unterschiedlichen Fällen (wie Quartierplanung, Platz- und Parkgestaltung, Kunst und Bau, Schenkungen etc.) bisher praktizierten Prozessgestaltungen analysiert und zu einer Synthese gebracht. Auch legte das Projektteam als Prämisse und zur Orientierung eine Anzahl von Grundsätzen vor, die später ins Leitbild aufgenommen wurden. Wichtigstes Resultat dieses Workshops war schliesslich ein Entwurf zur Struktur *Kunst im öffentlichen Raum der Stadt Zürich*. Bei der Ausarbeitung dieser Aufbauorganisation diente insbesondere das *Münchner Modell* als Referenz.¹⁸

Leitbild für Kunst im öffentlichen Raum der Stadt Zürich

STANDPUNKT

Zürich ist eine bedeutende Wirtschafts- und Kulturstadt und verfügt über eine sehr hohe Lebensqualität. Im wirtschaftlichen Feld behauptet sie sich im internationalen Wettbewerb der Global Cities. In Zürich finden sich Kulturinstitutionen von weltweitem Renommee, und es hat sich eine lebendige Kunst- und Eventszene etabliert. Zur Lebensqualität der Stadt tragen entscheidend die öffentlichen Räume bei. Diese haben sich in den letzten Jahrzehnten unter dem Einfluss wirtschaftlicher Veränderungen und neuer Kommunikationstechnologien stark gewandelt. Städtische Aussenräume werden zunehmend als Aufenthalts-, Kommunikations- und Aktionsräume geschätzt und gewinnen damit an kultureller Bedeutung. Kultur und öffentlicher Raum bilden wichtige Standortfaktoren für die Bevölkerung, für Unternehmen und für die Touristik. Im Zusammenwirken von sozialpolitischen, städtebaulichen, kulturellen und kommerziellen Kräften stellt der öffentliche Raum einen besonders sensiblen und komplexen Bereich behördlicher Verantwortung dar.

Die Stadt Zürich begreift die Förderung von Kultur als Verpflichtung. Sie verfügt über mannigfache Instrumente, um das Kunst- und Kulturschaffen, seine Vielfalt und Qualität anzuregen, zu unterstützen und zu erhalten. Sie versteht die Kunst im öffentlichen Raum als ein bedeutendes Element des kulturellen Lebens der Stadt. Öffentliche Kunst kann ein Instrument sein zur Vergegenständlichung und Vergegenwärtigung gesellschaftlich relevanter Themen. Sie regt ein differenziertes Wahrnehmen, ein kritisches Nachdenken und den öffentlichen Diskurs an und trägt damit entscheidend zum geistigen Klima der Stadt bei. Auch kann sie eine wichtige Funktion wahrnehmen bei der Schaffung und Differenzierung von Identitäten – von Identitäten neuer und bestehender Stadtgebiete sowie von unterschiedlichen sozialen Gemeinschaften und Öffentlichkeiten. Schliesslich bildet sie ein kulturelles Kapital, und mit ihr gewinnt die Stadt an internationaler Ausstrahlung. Die heutige Situation von Kunst im

öffentlichen Raum in der Stadt Zürich entspricht in ihrem Niveau jedoch nicht der Rolle, die die Stadt allgemein für sich in Anspruch nimmt, und sie ist im internationalen Vergleich mit Städten ähnlicher Bedeutung und Grösse nicht zeitgemäss. Die Stadt Zürich will daher mit den folgenden Leitideen und Grundsätzen Kunst im öffentlichen Raum langfristig und gezielt fördern.

LEITIDEEN

Die Stadt Zürich realisiert, sie initiiert und sie koordiniert aktuelle Kunst im öffentlichen Raum, und sie fördert den aktiven Umgang mit bereits bestehenden Werken.

Kunst im öffentlichen Raum hat in Zürich eine erfahrbare Präsenz und prägt das kulturelle Profil der Stadt.

Hohe künstlerische Qualität, innovative Konzepte und gesellschaftliche Relevanz sind für die öffentliche Kunst in Zürich charakteristisch.

Kunst im öffentlichen Raum ist eine Bereicherung für die Bevölkerung von Stadt und Region. Mit öffentlicher Kunst nimmt Zürich darüber hinaus am globalen Kulturaustausch teil und gewinnt an internationaler Ausstrahlung.

Die Entwicklung von Kunst im öffentlichen Raum steht in Wechselbeziehung mit den städtebaulichen, sozialen und wirtschaftlichen Veränderungen der Stadt Zürich.

GRUNDSÄTZE

Kunst im öffentlichen Raum ist eine departementeübergreifende Angelegenheit.

In den kommenden zwölf Jahren verfolgt die Stadt Zürich eine gesamtstädtische Strategie zur Umsetzung von Kunst im öffentlichen Raum. Es werden jeweils für vier Jahre Schwerpunkte in der Gesamtausrichtung gesetzt.

Für die Entwicklung der Gesamtstrategie, die Bestimmung von Schwerpunkten, die Ausführung bzw. Begleitung des Schwerpunktprogramms und die Bestimmung und Evaluation von Einzelprojekten sind Gremien von Fachpersonen (verwaltungsinterne und -externe Fachpersonen) beauftragt. Im Rahmen dieser Tätigkeiten werden auch bestehende Kunstwerke und Denkmäler auf ihre Aktualität überprüft.

Das Leitbild wurde am 18. Dezember 2006 von der Delegation für stadträumliche Fragen der Stadt Zürich genehmigt.

Kunst im öffentlichen Raum Zürichs nimmt an den aktuellen Entwicklungen von Gegenwartskunst teil. Sie berücksichtigt lokale und internationale Positionen öffentlicher Kunst sowie eine Vielfalt künstlerischer Taktiken. Sie ist in jedem Fall einem hohen Standard von künstlerisch und gesellschaftlich relevanten Konzeptionen verpflichtet.

Die Stadt Zürich unterstützt die Entwicklung innovativer Kunstprojekte in der öffentlichen Sphäre. Strategie, Planung, Verfahren und Projektierung werden regelmässig einer Qualitätsprüfung unterzogen und optimiert.

Wesentliche Bestandteile der Entwicklung von Kunstprojekten im öffentlichen Raum sind die Bezugnahme auf die komplexen, spezifischen Kontexte sowie deren professionelle, interdisziplinäre Aufarbeitung.

Die Konzeption, die Entwicklung und die Realisierung von Kunstprojekten im öffentlichen Raum werden wissenschaftlich, organisatorisch und politisch unterstützt.

Eine vielgestaltige Öffentlichkeitsarbeit (Dialog, Presse, Veranstaltungen, Publikationen) begleitet das städtische Programm öffentlicher Kunst wie die Einzelprojekte und hält den öffentlichen Diskurs lebendig.

Für Kunst im öffentlichen Raum pflegt die Stadt Zürich die Zusammenarbeit mit Hochschulen, Kunstinstitutionen, Stiftungen, Firmen und Privaten.

Entwurf Organisation Kunst im öffentlichen Raum der Stadt Zürich

DER STADTRAT BESCHLIESST

- Leitbild Kunst im öffentlichen Raum
- Organisation Kunst im öffentlichen Raum
- Schwerpunktprogramm Kunst im öffentlichen Raum (für jeweils 4 Jahre)

DIE ARBEITSGRUPPE

KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

- legt innerhalb der Gesamtstrategie (Leitbild) Schwerpunkte auf 4 Jahre fest
- erarbeitet übergeordnete Konzepte im Rahmen städtischer Entwicklungsvorhaben
- erarbeitet Leitideen für grössere Kunstprojekte und Projekte besonderer Bedeutung
- initiiert Kunstprojekte
- macht Empfehlungen betreffend Umgang und Pflege von Kunst im öffentlichen Raum
- leistet Öffentlichkeitsarbeit und leitet Vermittlungsarbeit
- nimmt Stellung zu Schenkungen, externen Anträgen und Anliegen
- berät und begleitet Private, Stiftungen, Firmen, Institutionen u.a.
- zieht für diese Aufgaben nach Bedarf weitere externe Expertinnen und Experten zu
- arbeitet eng mit den einzelnen Ämtern zusammen, berät und
 - bei Bedarf - unterstützt die Projektleitungen/-teams in den verschiedenen Kunstprojektphasen (Planung, Projektierung, Verfahren, Realisierung, Öffentlichkeitsarbeit). Dazu sind detaillierte Prozessabläufe notwendig.

VERWALTUNGSEXTERNE

- Private
- Künstlerinnen / Künstler
- Interessengemeinschaften
- Vereine / Stiftungen / Institutionen

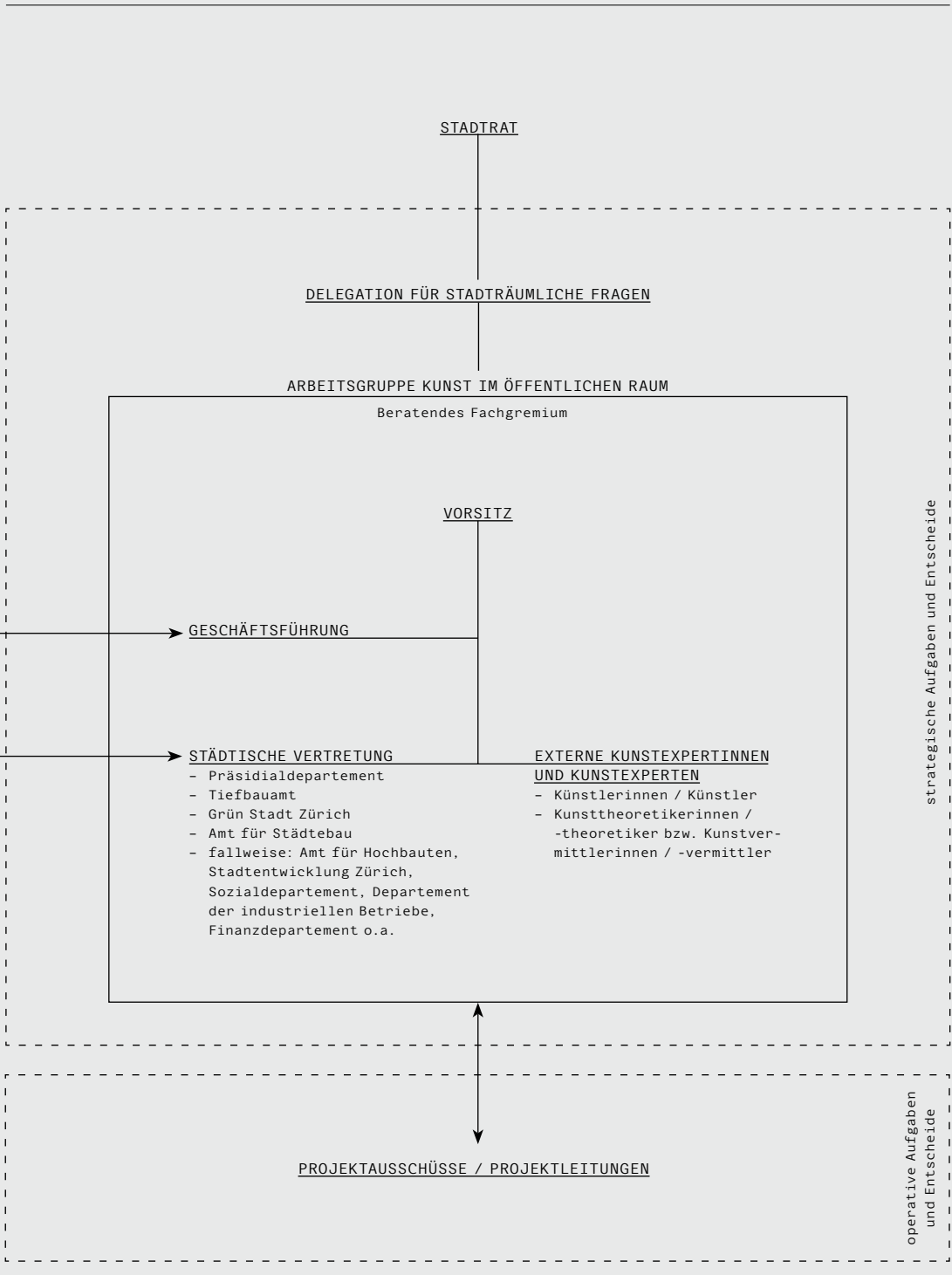
Initiativen und Projekteingaben



VERWALTUNGSINTERNE

- Präsidialdepartement
- Tiefbauamt
- Grün Stadt Zürich
- Amt für Städtebau
- weitere Ämter mit Wirkungsfeldern im öffentlichen Raum

Entwicklungsvorhaben und Projekte der städtischen Departemente / Ämter



Das Projektteam hatte die Aufbauorganisation in Rücksprache mit leitenden städtischen Angestellten weiter konkretisiert, sodass sie schliesslich, gemeinsam mit dem vom Projektteam verfassten Leitbild, im vierten Workshop dem Plenum vorgestellt werden konnte. (Siehe *Leitbild* und Entwurf zur *Organisation Kunst im öffentlichen Raum der Stadt Zürich*.) Zuvor waren die beiden Papiere ebenso mit der städtischen Kommission für bildende Kunst eingehend diskutiert worden. Leitbild und Struktur waren mit schriftlichen Kommentaren und Empfehlungen der Forschungsgruppe versehen. Wichtigstes Element der Organisationsstruktur ist die neu zu schaffende, ständige *Arbeitsgruppe Kunst im öffentlichen Raum*, die – je zur Hälfte – mit verwaltungsinternen Fachpersonen verschiedener Ämter sowie mit externen Kunstexpertinnen und -experten zu besetzen ist. Das Gremium wird von einem verwaltungsexternen Mitglied geleitet (Vorsitz), und es sollte – gemäss der Empfehlung des Forschungsteams – bei der Kulturpflege (Präsidialdepartement) angesiedelt sein.¹⁹ Die Arbeitsgruppe nimmt in erster Linie strategische Aufgaben wahr und verfolgt hinsichtlich öffentlicher Kunst im Stadtraum Zürich eine aktive Politik.²⁰ Im April 2006 hat der Stadtrat den Beschluss gefasst, die Arbeitsgruppe für Kunst im öffentlichen Raum einzusetzen.²¹ Er hat damit den Weg geöffnet, um die Entwicklung von zeitgenössischer Kunst im Stadtraum, als bedeutendem Element eines aktiven öffentlichen Lebens, entscheidend und proaktiv fördern zu können. Damit ist ein wichtiges Ziel des Projekts erreicht.

Kunstprojekte und relevante Faktoren

Die Ausarbeitung detaillierter Konzepte für künstlerische Projekte und ihre Realisierung bilden einen andern, wichtigen Teil des Forschungsprojekts. Da diese gleichsam als Pilotprojekte dienen, wurden mehrere Ansprüche gleichzeitig an sie gestellt. Zum einen sollten sie für eine künftige Entwicklung öffentlicher Kunst in Zürich einen zeitgerechten Standard setzen und also als Modell gelten dürfen. Darüber hinaus sollten sie auch in der internationalen Debatte öffentlicher Kunst einen innovativen Beitrag leisten. Schliesslich sollten sie, als Forschungsvorhaben, auch im Werkzusammenhang der beteiligten Künstlerinnen und Künstler neue Perspektiven öffnen. Zwei Aspekte gelten dabei gleichsam als Prämissen: Es gehört zur Taktik von Kunst im städtischen Raum, dass sie den Dialog mit der Öffentlichkeit und damit eine spezifische Arbeitsform pflegt. Zum andern erfordert die Komplexität der Situation von Kunst im öffentlichen Raum, dass der Künstler mit Spezialisten anderer Disziplinen zusammenarbeitet. Die Kunst des Öffentlichen ist ein – in welcher Form auch immer – dialogisches sowie interdisziplinäres Unternehmen. Die Interessen der Stadt, die der Projektgruppe sowie der beteiligten Künstlerinnen und Künstler, die in den genannten Ansprüchen zum Ausdruck kommen, lassen sich in der Bezugnahme auf Faktoren sinnvoll miteinander verweben.

Das Projekt *Kunst Öffentlichkeit Zürich* unterscheidet sich als *Forschungsprojekt* von der Praxis üblicher Kunstprogramme im öffentlichen Raum in grundlegenden Entscheidungen zum Vorgehen. In einem ersten Schritt, bevor Künstlerinnen und Künstler zur Ausarbeitung einzelner Kunstprojekte eingeladen wurden, hat sich das Forschungsteam gefragt, welche Faktoren für die Stadt Zürich besonders bedeutsam sind und welche Faktoren ebenso für öffentliche Kunst von Relevanz sein können. Es gibt Faktoren, die eine Stadt, einen Stadtkreis oder ein Quartier auszeichnen, weil sie eine ausserordentliche Ausstrahlung haben oder weil sie besonders problematisch erscheinen, und sie sind prägend, wenn sie entsprechend Macht entfalten. Es kann sich dabei um wirtschaftliche, ökologische, gesellschaftliche, kulturelle oder auch historische Faktoren handeln. In der Stadt Zürich bildeten in den späten 1980er Jahren etwa die Drogenproblematik, in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre die Debatte um die nachrichtenlosen Vermögen solche Faktoren.²² In den 1990er Jahren, um ein weiteres Beispiel zu nennen, etablierte sich die Kunstszene als ein kulturell, gesellschaftlich sowie wirtschaftlich bedeutender Faktor Zürichs. Andere Faktoren sind scheinbar von geringerer Bedeutung, aber es mag Bemühungen geben, ihnen mehr Aufmerksamkeit zu schenken oder sie langfristig zu optimieren: so etwa die Vorbeugung gesellschaftlicher Konflikte durch soziokulturelle und städtebauliche Massnahmen sowie die Stärkung von Kultur als Standortfaktor, wie es von anderen Metropolen her bekannt ist, oder die differenzierte Pflege kontroverser öffentlicher Diskurse, wie sie für das intellektuelle Klima einer Universitätsstadt einer offenen Gesellschaft unabdingbar ist. Für Kunstwerke in den öffentlichen Sphären können derartige, objektiv vorhandene und bestimmende Faktoren, aber auch die verborgenen und zu fördernden Faktoren von entscheidender Bedeutung sein. Damit verbindet sich jedoch nicht die Forderung, dass ein Kunstwerk oder ein Projekt diese explizit zu thematisieren habe. Ebenso wenig heisst es, dass die relevanten Faktoren zugleich auch die Bereiche bilden, in welchen die künstlerischen Interventionen stattfinden sollen. Von der Kunst her gedacht, sind nicht alle Faktoren im selben Masse als Referenzrahmen, Interventionsfelder oder Themen interessant. Dennoch aber bilden Faktoren für die künstlerische Arbeit in der öffentlichen Sphäre wichtige Bezugspunkte und sind als Kontext in einem Projekt mit Gewinn zu reflektieren.

Das Forschungsprojekt *Kunst Öffentlichkeit Zürich* setzte keine Faktoren als bereits gegeben voraus. So ist auch der gebaute öffentliche Stadtraum nicht, wie bei Projekten im öffentlichen Raum zumeist der Fall, der selbstverständliche Bezugsrahmen. Mit der Frage nach den relevanten Faktoren zieht das Projekt Grundlagen in die Forschung mit ein, die in der heutigen künstlerischen und kuratorischen Praxis öffentlicher Kunst übernational im Allgemeinen ein kaum wahrgenommenes, daher unbestimmtes und verborgenes Hintergrundphänomen bilden. Die verschiedenen Facetten des Kontexts werden kaum je detailliert aufgearbeitet und ausdrücklich thematisiert. Im Forschungsprojekt stellten sich mithin ganz grundsätz-

liche Fragen wie: Soll die Kunst des Öffentlichen als Element des Stadtmarketings die Konkurrenzfähigkeit der Stadt im internationalen Städtewettbewerb steigern? Soll sie helfen, benachteiligte Stadtteile kulturell aufzuwerten oder in Entwicklungsgebieten eine Identität zu stiften? Soll sie kritische kulturelle und politische Diskurse in der Stadt anregen? Welche Funktionen nimmt Kunst heute im urbanen Umfeld für sich in Anspruch? Wie kann sie Unsichtbares sichtbar machen, dem Sprachlosen eine Stimme verleihen?

Zur Bestimmung der für die Stadt als auch für die Pilotprojekte relevanten Faktoren hat das Forschungsteam breit recherchiert. Neben der Bezugnahme auf Resultate der Workshops und auf die innerhalb des Forschungsprojekts im Entstehen begriffenen Studien zur Städtebau- sowie Wirtschafts- und Sozialgeschichte Zürichs wurden auch Schriften von Architekten, Kulturwissenschaftlern, Ökonomen, Philosophen, Politologen, Publizisten, Schriftstellern, Soziologen, Städtebau- und Planungshistorikern und Zukunftsforschern konsultiert. Des Weiteren führten die Projektmitarbeiterinnen und -mitarbeiter mit Künstlern, Kuratoren, Kritikern und weiteren Experten aus den verschiedensten Bereichen des Kunst-, Kultur- und Hochschulbetriebs offizielle und informelle Gespräche. Bei der Analyse im Hardau-Gebiet haben sich schliesslich Faktoren als wichtig herausgestellt, die sich – nicht überraschend – den Kategorien *Sozialer Raum*, *Stadtraum/Architektur* und *Atmosphäre*²³ zurechnen lassen.²⁴ Für die Stadt Zürich als Ganze erschienen folgende Faktoren bedeutsam und als Bezugsrahmen für künstlerische Projekte interessant und sinnvoll: *Global City*, *weiträumiger Kontext sozialer Räume*, *Medien und Öffentlichkeit*, *Politik und direkte Demokratie* sowie die *Zürcher Mentalität*. Bei der Bestimmung dieser Faktoren war ausserdem von Gewicht, welche Faktorenbezüge im Rahmen eines Forschungsprojekts besonders ergiebig zu sein versprochen, welche Bezugspunkte zu Beginn einer neuen Politik öffentlicher Kunst in Zürich einen Sinn machen würden und schliesslich welche Bezugnahmen als Experiment im Rahmen eines Forschungsprojekts unverzichtbar sind, da sie im Rahmen eines städtischen Schwerpunktprogramms kaum eine Chance hätten, gefördert zu werden.²⁵

Darüber hinaus schien es sinnvoll, die fünf Faktoren in thematischen Clustern zu verdichten und sie damit als mögliche Bezugsfelder für künstlerische Interventionen zu präzisieren, aber auch zu öffnen. Am Faktor *Global City* interessiert insbesondere die Interferenz von Wirtschaft und sozialem Raum, dies im Zusammenhang mit dem Verkehrsnetz und öffentlichen Verkehr. Die *globale Verknüpfung sozialer Räume* (Globalisierung, Nord-Süd-Gefälle etc.) interessiert hauptsächlich im Kontext von Ethik und Migration, dies unter Berücksichtigung von Geschichte sowie der Erinnerungs- und Mahnkultur. Der Faktor *Medien und Öffentlichkeit* interessiert in Zürich speziell im Zusammenhang mit Eventkultur und öffentlichen Anlässen, *Politik und direkte Demokratie* hauptsächlich in Beziehung mit städtebaulicher Planung und Entwicklungsgebieten, und die *Zürcher Mentalität* (Religion, Arbeitsethos) schliesslich besonders im Zusammenhang

mit öffentlichen Räumen und Medien. Das Gewichtungungsverfahren mittels Clustern und Schnittmengen war hilfreich, um Zusammenhänge zwischen den Faktoren beweglich denken zu können und thematische Querbezüge zu ermöglichen. Faktoren umfassen in vielen ihrer Facetten abstrakte Sachverhalte, wohingegen die künstlerische Arbeit ihr entscheidendes kritisches Potential durch sinnliche Positionierungen in die Öffentlichkeit trägt. Daher stehen die physisch greifbaren Schnittmengen der Faktoren im Zentrum der Untersuchungen und künstlerischen Umsetzungen. Auch schien es nutzbringend, mit den zusätzlichen Verknüpfungen und Verortungen der Faktoren ein Spannungsfeld zu benennen, welches für künstlerische Interventionen implizit ein Problem formuliert, konkret ist und dennoch einen Spielraum offen hält.

In der Folge hat das Team des Forschungsprojekts international Künstlerinnen und Künstler ermittelt, die in vergleichbaren Gebieten bereits spannend, auf hohem Niveau und aktuell gearbeitet hatten oder von welchen diese Leistung erwartet werden konnte. Auf Anfrage haben Monica Bonvicini, Matthew Buckingham, Harun Farocki und die Künstlergruppe Knowbotic Research an der Zusammenarbeit Interesse gezeigt. Lawrence Weiner wurde unabhängig vom Hintergrund der Faktoren eingeladen, ein Projekt zu entwickeln.²⁶ Nach der Einführung der Künstlerinnen und Künstler in die lokale Problematik wurden die Faktoren nach den zusätzlichen, eigenen Recherchen und Analysen der Künstlerinnen und Künstler und gemäss ihren präzisierten Forschungsinteressen neu geordnet und gewichtet. Für den Projektentwurf *Fassade* von Monica Bonvicini ist der Bezug auf Faktoren in den Kategorien *Politik und Demokratie* sowie *Architektur* von Belang, während es für das Projekt *Film To Be Projected Every Year* von Matthew Buckingham die Faktoren *Geschichte, Politik und Öffentlicher Raum* sind. Die Arbeit *Denkmal* von Harun Farocki ist im Feld des Faktorenclusters *Mahnmaldiskurs, Medien und Globaler Kontext* anzusiedeln. Knowbotic Research entwickelte ihren Projektentwurf *BlackBenz Race* vor dem Hintergrund von Faktoren der Kategorien *Medien und Öffentlichkeit* sowie *Migration* bzw. *weiträumige Verknüpfung sozialer Räume*. Das Werk *Kugellager oder runde Steine* von Lawrence Weiner schliesslich kann auf die Faktoren *Nutzung öffentlicher Räume, Sozialer Raum* und *Identität* bezogen werden.²⁷

Der Aspekt der Forschung & Entwicklung

Die Beiträge zu den Pilotprojekten im vorliegenden Band umreissen in unterschiedlicher Form die Interessengebiete der Künstlerinnen und Künstler, verweisen darin implizit auch auf den aktuellen Stand der diesbezüglich relevanten Kunst, und sie skizzieren ihre zentralen Problemstellungen, die spezifischen Forschungsgegenstände, ihre Leistungen und deren Relevanz. Die abschliessende Darlegung einiger Aspekte künstlerischer Forschung erfolgt daher knapp und in

grundsätzlicher Art. Sie betrifft die Typen der Forschung im Feld der Kunst, den Gegenstandsbereich der künstlerischen Forschung und die der Kunst eigene Erkenntniserfahrung.²⁸

Im Feld der Gegenwartskunst werden vier Kategorien der Forschung unterschieden: Forschung *für* die Kunst, Forschung *in* der Kunst, Forschung *durch* die Kunst und Forschung *über* Kunst.²⁹ *Forschung für die Kunst* bezeichnet, allgemein gesprochen, Studien und Entwicklungen, die *im Dienste* der Kunstpraxis bzw. der künstlerischen Forschung stehen. *Forschung in der Kunst* meint Forschung *als* Kunstpraxis zu Problemstellungen, die man – ob den Forschungsgegenstand, die Methode oder die Erkenntnishaltung betreffend – der Disziplin Kunst zurechnet. Diese Kategorie gilt als eigentlich künstlerische Forschung.³⁰ *Forschung durch die Kunst* meint Forschung mit Techniken der Kunst bzw. mittels der Disziplin Kunst, um Resultate in Bereichen zu erzielen, die nicht primär von künstlerischer Bedeutung sind. Kunst wird hier als Mittel eingesetzt. *Forschung über Kunst* schliesslich meint Forschung anderer Disziplinen (wie der Kunstwissenschaft), die die Kunst zu ihrem Gegenstand hat. Im Rahmen des Forschungsprojekts *Kunst Öffentlichkeit Zürich* kamen – in unterschiedlichem Grade – alle vier Forschungskategorien zum tragen, wobei die künstlerische Forschung im Zentrum stand.

Nicht zur Forschung im engeren Sinn, aber zur *Entwicklung* darf die Zusammenarbeit mit der Verwaltung und der Regierung der Stadt Zürich gezählt werden, die zu einem Leitbild und zu neuen Strukturen für Kunst im öffentlichen Raum geführt hat. Zur Kategorie der *Forschung für die Kunst* werden die wissenschaftlichen Studien des Projekts – obwohl eigenständige Forschungsarbeiten – gerechnet; im Dienste der künstlerischen Projekte stehen aber auch die Beiträge des Symposiums, desgleichen die speziellen Recherchen und Analysen des Projektteams, von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern städtischer Ämter und die der zusätzlich beigezogenen Fachpersonen. Schliesslich hatte auch die Öffentlichkeitsarbeit, als Teil der dialogischen Taktik öffentlicher Kunst, für diese eine tragende und erschliessende Funktion. Ein zentrales Element dieser Kategorie waren die Entwicklung und das Erproben der Methode, mittels der Evaluation von Faktoren wichtige Bereiche von Problemstellungen zu bestimmen. Daraus konnten nicht nur kuratorische Konzepte abgeleitet werden, sondern es konnte auch die Basis geschaffen werden, um – über die künstlerische Richtigkeit hinaus – die gesellschaftliche Funktion und Relevanz der Kunstprojekte zu befördern. Um die Kategorie der *Forschung durch die Kunst* handelt es sich in unserem Zusammenhang, wenn die Kunstprojekte und Interventionen dazu beitragen, Einsichten in die Identitätsverschiebung der Bevölkerung zu gewinnen, aber auch lebenspraktische Kompetenzen zu entwickeln oder gesellschaftliche Sachverhalte zu verändern. Dazu werden mit den Mitteln und Methoden der Kunst die verschiedenen Facetten des öffentlichen Raums moduliert: Der Raum des Öffentlichen wird vermittelt der Disziplin Kunst erforscht, problematisiert und neu verhandelt. Die Effekte mögen als relevant gelten in den Berei-

chen etwa der Soziokultur, der Stadtplanung oder der Migrationspolitik, sie können aber auch für die Demografie, die Humangeografie oder für die Medienwissenschaft und Soziologie von Interesse sein. Zur *Forschung über Kunst* sind im Kontext des Forschungsprojekts insbesondere die in diesem Band versammelten Beiträge zu den einzelnen Kunstprojekten sowie einzelne Referate des Symposiums zu rechnen. Explizit reflektierende, explorierende und explizierende Texte von Künstlern und ihren Komplizen sind für die künstlerische Forschungsarbeit konstitutiv. Sie bilden den ersten Schritt zu einem System der Künstlertheorie als einem Zwischenglied von künstlerischer und kunstwissenschaftlicher Forschung.³¹ Die *Forschung in der Kunst* schliesslich bildet den Kern des Gesamtprojekts sowie eines jeden einzelnen Kunstprojekts. Forschung als Kunstpraxis ist eine mikrologische Arbeit, in welchem Spezialbereich auch immer diese angesiedelt ist.

Was den Gegenstandsbereich anbelangt, befasst sich die künstlerische Forschung im Projekt *Kunst Öffentlichkeit Zürich* mit Problemstellungen in mindestens drei Feldern. Zum einen sind es die Themen und Sachverhalte, die über die im Kontext der Stadt Zürich relevanten Faktoren umrissen werden, die den Forschungsgegenstand bilden. Zum andern sind es, als Beitrag allgemein zum aktuellen Diskurs einer Kunst des Öffentlichen, beispielsweise das Erkunden und Entwickeln von neuen Funktionen (Formen der Intervention) der Kunst und das Experimentieren mit ihnen, was im Mittelpunkt der Forschung steht.³² In Hinsicht schliesslich auf die eigene künstlerische Arbeitsbiografie und Werkentwicklung lassen sich die Gegenstandsbereiche, die die Eigenart der Forschung bestimmen, grundsätzlich in drei Typen zusammenfassen: Zum ersten Typus zählen die Forschungsgegenstände, die konkreter, materialer, ästhetischer Natur sind und sich direkt am physischen Werk festmachen lassen. Die Forschungsgegenstände des zweiten Typus sind weniger dinghafter Natur, es handelt sich um den Bereich des Gehalts künstlerischer Arbeiten: Das Problematisieren von Wert und Sinn der Existenz, ihrer Teile und als Totalität, gilt als ein Gebiet genuin künstlerischer Arbeit. Die Forschung des dritten Typus ist reflexiv und hat das eigene künstlerische Tun in Rücksicht auf das Kunstsystem, das System des Wissens und das der Gesellschaft zum Gegenstand. Die drei Typen sind zumeist eng verknüpft und spielen in der künstlerischen Arbeit oft zugleich und gemeinsam eine tragende Rolle.³³

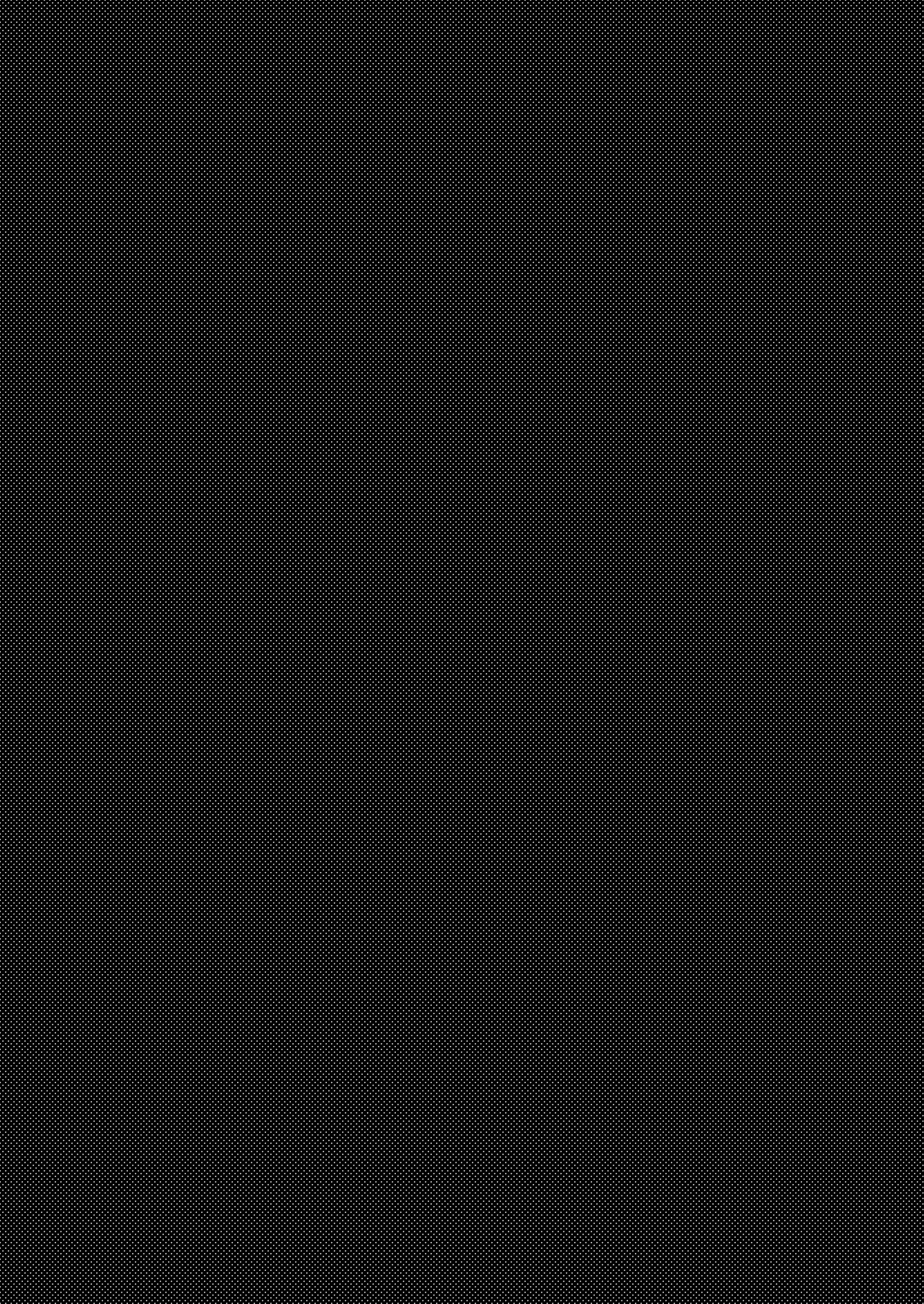
Was schliesslich Ziel und Leistung künstlerischer Forschung betrifft, erscheint es problematisch und irreführend, die im Kontext der Wissenschaften gebräuchlichen Begriffe der Erkenntnis und Wissensproduktion ohne Kritik und Distinktion auf die Kunst zu übertragen. Wir wollen hier ein paar Anhaltspunkte geben: Robert Musil schreibt von der «bestimmten Erkenntnishaltung und Erkenntniserfahrung» des Dichters, die sich auf «die dieser entsprechenden Objektwelt» bezieht.³⁴ Diese ist, im Gegensatz zur systematisierbaren Objektwelt der Naturwissenschaften, das «nicht-ratioide» Gebiet der «imponderablen» Tatsachen, «das Gebiet der Werte und Bewertungen, das der ethischen und ästhetischen Beziehungen, das Gebiet der

Idee». Der Künstler verwendet keine andere Art und Fähigkeit des Erkennens als der Wissenschaftler, aber seine Aufgabe ist poetisch: «den inneren Menschen *erfinden*». Dieser produktive, performative und auf die Praxis bezogene Aspekt der Erkenntnisleistung spielt ebenso bei John Dewey – hier hinsichtlich der Forschungsleistung – eine zentrale Rolle. Dewey unterscheidet Forschungen, die wissenschaftliche Erkenntnis zum Ziel haben, von «Forschungen des gesunden Menschenverstandes», die um der Lösung willen eines Problems in «Situationen von Gebrauch und Genuss» geschehen.³⁵ Letztere befassen sich, mit Bezug auf die «praktische Klugheit», mit der «gewöhnlichen Lebenspraxis» im weitesten Sinn von Leben in einer Umwelt, in die die Menschen *direkt* verwickelt sind. In vergleichbarer Weise stellt Jean-François Lyotard dem wissenschaftlichen Wissen das «Wissen als Bildung und Kultur» entgegen.³⁶ Das Wissen ist mit der Wissenschaft nicht identisch, und es reduziert sich nicht auf die Erkenntnis. «Wissen als Bildung» ist ein Wissen, das durch ein dichtes Geflecht von verschiedenartigen Kompetenzen charakterisiert ist. Diese Kompetenzen meinen ein Sprechen (Schreiben, Malen etc.) und ein Handeln, die nicht nur gemäss dem Kriterium der Wahrheit, sondern auch gemäss den Kriterien der Gerechtigkeit und des Glücks, der Richtigkeit (Schönheit, Interessantheit) und der Effizienz sich ausweisen. Diese Erkenntnisweise, diese Kompetenzen sind «nicht ans Buch gebunden».³⁷ Forschung in der Kunst, als ein Forschen grundlegend in den Gebieten der Ästhetik und Ethik, ist in diesem Geflecht der verschiedenartigen Kompetenzen angesiedelt. Kunst kann als eine Form dieses «dichten Wissens»³⁸ verstanden werden. Der Materialität, dem Instrumentarium, der Form, dem Sprachspiel, dem Gehalt und der Taktik nach grundsätzlich verschieden von den Geistes- und Sozialwissenschaften, doch dem Sachgebiet nach ihnen nahe, bildet die Kunst einen Teil des «sozialen Wissens», das, gemäss Helga Nowotny, als Komplement zum Wissen der Natur- und Technikwissenschaften, die Bedingung für ein «gesellschaftlich robustes Wissen»³⁹ ist.

Angelus Eisinger

Quartierleben

in der Partystadt



**Interview mit Angelus Eisinger, Städtebauhistoriker, von Bernadette Fülcher und Tim Zulauf
Zürich, im Februar 2005**

**ÖFFENTLICHKEIT, RAUM UND KÖRPERLICHE
ERFAHRUNG – DAS ÖFFENTLICHKEITSVERSTÄNDNIS
HEUTE UND IM 19. JAHRHUNDERT**

Bernadette Fülcher und Tim Zulauf: Angelus Eisinger, Sie beschäftigen sich seit längerem mit der Geschichte der Stadtplanung und des Städtebaus in der Schweiz. Wie würden Sie den öffentlichen Raum der Stadt Zürich und seine Entwicklung im Laufe der letzten zwei Jahrzehnte beschreiben?

Angelus Eisinger: Die Frage nach der Entwicklung der öffentlichen Räume ist nicht einfach zu beantworten. Einerseits herrscht noch immer ein Öffentlichkeitsverständnis, das an den konkreten Raum gebunden ist und dem späteren 19. Jahrhundert entstammt. In Zürich bringen wir die Bilder dieser Öffentlichkeit mit der Bahnhofstrasse und dem Seequai in Verbindung, mit Kunstwerken und Denkmälern, mit Promenieren, Flanieren und sozialen Begegnungen. Ein solches Verständnis von Öffentlichkeit hat zwar immer noch einige Relevanz, doch es hat auch gleichzeitig damit zu kämpfen, dass sich unsere Lebensgewohnheiten zunehmend von diesen Räumen gelöst haben. Ausserdem gibt es *die* Öffentlichkeit als Singular nicht mehr. Öffentlichkeit ist in verschiedene Szenen und Teilöffentlichkeiten zerfallen, ist mobiler geworden und weniger an konkrete, städtische Räume gebunden. Zwischen der Öffentlichkeitsvorstellung des 19. Jahrhunderts und der heutigen mobilen Öffentlichkeit gibt es Differenzen, die auch – und das ist ja das Forschungsinteresse Ihres Projekts – unterschiedliche Verhältnisse zwischen Öffentlichkeit und Kunst oder Architektur etablieren. Neben der klassischen Öffentlichkeit gibt es zum Beispiel die mediale Öffentlichkeit, und letztere verdeutlicht, dass sich die Orte der Öffentlichkeit tatsächlich verlagert und gewissermassen entmaterialisiert haben.

In den heutigen Öffentlichkeitsmustern spiegelt sich eine hochmobile Konsumgesellschaft – gerade in räumlicher Hinsicht. Unser Raumkonsum hat

nicht nur quantitativ enorm zugenommen, er dehnt sich auch auf immer weiter verstreute Punkte im Raum aus: Das gilt auf lokaler wie internationaler Ebene, in der Stadt ebenso stark wie auf dem Land, in der Freizeit sowie im Berufsalltag. Zentrumsnahe Stadtgebiete liefern da ein falsches Bild. In Städten wie Zürich sind die Einkaufsmöglichkeiten, die Treffpunkte und Freizeiteinrichtungen im eigenen Quartier noch immer in unmittelbarer Reichweite. Da finden sich öffentliche Räume im traditionellen Sinn. So kommt man mit der Umgebung in Berührung, mit lärmenden Schulkindern – im Kreis 4 vielleicht mit ein paar Junkies oder einer Prostituierten. Doch ausserhalb solcher Stadträume verlieren diese Mobilitätsmuster im Raum rapide an Bedeutung. Am gravierendsten sind die Auswirkungen wohl in den Agglomerationen: Während man dort – auf dem ehemaligen Land – früher den Einkauf zur Bäckerei und zur Metzgerei zu Fuss machte, fährt man heute mit dem Auto in die Tiefgarage des nächsten Einkaufszentrums und von dort wieder zurück. Die spezifischen Angebote – der Tennisplatz, das Einkaufszentrum, der Arbeitsort – sind im Agglomerationsraum als Inseln in einem Archipel verknüpft. So kommt es zu «Punkt-Punkt-Verbindungen», bei denen kaum mehr Interaktionen mit der Umgebung stattfinden. Die Konsequenzen davon sind weitreichend. Unsere Beziehung zum Raum und dem darin stattfindenden Geschehen wird entkörperlicht. Die konkrete körperliche Erfahrung der (sozialen und räumlichen) Umgebung ist aber – folgen wir Richard Sennett – die notwendige Voraussetzung, um zum Umfeld ein ausgewogenes Verhältnis zu etablieren. Nur so kann eine Form von Öffentlichkeit entstehen, die für sich selbst verantwortlich ist.

Zu den grossen Herausforderungen der nächsten Jahrzehnte zählt meines Erachtens somit die Frage, wie Öffentlichkeit in den stark von privater Mobilität strukturierten Räumen der Agglomeration – in Räumen also, die jung und geschichtslos sind und wo es kaum Anknüpfungspunkte gibt wie in der gewachsenen Stadt – aussehen könnte. Hier besteht erheblicher Reflexions- und Definitionsbedarf. In den Städten und gerade in Zürich stellt sich diese Frage weniger stark, weil es immer noch ein kulturelles Gedächtnis eines öffentlichen Raums gibt

und der städtische Raum in weiten Teilen der Stadt baulich und strukturell noch stark vom 19. Jahrhundert geprägt ist. Von Traditionen wie dem *Sechseläuten* etwa haben in Zürich aktuelle Events wie die *Street Parade* viel profitiert. Doch ist das Öffentlichkeitsverständnis des 19. Jahrhunderts und seine Behandlung längst überholt. Während damals versucht wurde, den öffentlichen Räumen mit architektonisch wohlproportionierten und gelungen gestalteten Gebäuden zu charakterisieren, ist diese ästhetische Oberflächengestaltung uninteressant geworden. Mehr noch: Die Vorstellung, es reiche aus, einen Raum mit bestimmten architektonischen Merkmalen zu gestalten, um Öffentlichkeit zu produzieren, ist ungenügend.

TEMPORÄRE URBANITÄTEN, TEMPORÄRE ÖFFENTLICHKEIT

Welches sind in Zürich Veränderungen, die etwa durch das neue Mobilitätsverhalten möglich geworden sind?

In Zürich äussern sich die Veränderungen einerseits dadurch, dass die Stadt seit Anfang der 1990er Jahre in der internationalen Party- und Kunstlandschaft ein wichtiger Faktor geworden ist. Die Subkultur und die Jugendszene haben viel dazu beigetragen, dass sich gegen Ende der 1980er, Anfang der 1990er Jahre eine illegale Bar- und Partyszene in verschiedenen Stadtteilen ausgebildet hat. Während etwa in Wien die öffentliche Hand der Subkultur Räume zur Verfügung stellte, um ihre subversiven Potentiale möglichst zu unterbinden, ignorierte man in Zürich lange Zeit ihre Existenz, was ihr eine autonomere Entwicklung ermöglichte. Die Szene interessierte sich von Anfang an für Gebiete, die verlassen worden sind; für Industrieareale oder Gewerbeflächen, die keine Nutzung mehr fanden und leer standen und deshalb ohne grosse Kosten angeeignet werden konnten. Sie verteilte diese Räume neu in der Stadt. Heute richtet sie sich im Übrigen an den Rändern ein, oft auch in Agglomerationsgebieten, und ist innerhalb der Stadt enorm mobil, weil sich die Leute – nicht zuletzt wegen der hohen Mietzinsen – immer wieder andere Orte suchen. Dieses beständige Suchen nach neuen Räumen schafft «temporäre Urbanität». Andererseits spielen für die Veränderungen der

Städtischer Öffentlichkeit ökonomische Faktoren eine Schlüsselrolle. Hinter den aktuellen Stadtentwicklungsszenarien steht die – scheinbare – Notwendigkeit von Städten, sich im Netzwerk von Global Cities zu profilieren – also: im weltweiten Standortwettbewerb der Städte bestehen zu können. Zürich war in diesem Kontext in den letzten zwei Jahrzehnten relativ erfolgreich. Beispiele hierfür sind die Entwicklung des Finanz- und des Versicherungplatzes (auch wenn hier die Zukunft noch offen scheint), die Tatsache, dass sich Firmen wie Google in Zürich niederlassen, aber auch die Entwicklungen im Glatttal oder in Zug, die funktional eben auch zu Zürich gerechnet werden müssen. Das hatte und hat in der Stadt konkrete bauliche Folgen, indem die Klasse der globalen, hochmobilen Manager und ihre Entourage gewissermassen auch Ausstattungsbedürfnisse für den städtischen Raum vorgeben. So hat sich innerhalb der letzten zehn bis fünfzehn Jahre in der ganzen Stadt eine Restaurantszene etabliert, die sich stark an den Profilen einer reichen, jungen, ausgehenden Schicht orientiert. Auch diese zeigt sich vom dekadenten Charme der lange nicht genutzten Resträume fasziniert und fängt an, sie neu zu bespielen. Hinterhöfe und Gebiete, die in Vergessenheit geraten waren, werden zu Szenetreffs, etwa an der Talackerstrasse. Es entsteht ein neuer Stadtplan der Stadt Zürich, der aufzeigt, wie stark sich die Gewichte zwischen den Quartieren verschoben haben. Psychologische Trennlinien, die vor 20 Jahren noch stark waren, spielen heute kaum mehr eine Rolle: In den Kreis 1 gehen nicht mehr nur Bankangestellte, und umgekehrt verkehren diese nun auch in den Kreisen 4 und 5 oder wohnen dort. Diese Verschiebungen stellen die Quartiere natürlich auch vor neue Probleme und führen zu Verdrängungen und Umwertungen. Dennoch scheinen mir die Stadtkreise in Zürich sozial zu durchmischter, als dass sich radikale Tendenzen der Gentrifizierung – der Verdrängung tieferer sozialer Schichten durch höhere, als Folge der Stadtaufwertung – wie in London oder in den USA durchsetzen könnten.

Ein weiteres Feld, an welchem wir die Mobilität der städtischen Öffentlichkeit erkennen können, ist der Tourismus. Im Kontext der Tourismusindustrie wird der Stadtraum zur Event-Platt-

form. Städte verkaufen auf eine oftmals geradezu prostituierende Art und Weise ihren öffentlichen Raum als Plattform für Veranstaltungen und programmieren den Raum neu. Solche Nutzungen betreffen den städtischen Raum, aufs Jahr gesehen, allerdings oft nur während einiger kurzer Momente. In vielen wichtigen europäischen Städten laufen die Entwicklungen in die gleiche Richtung, wenn auch mit unterschiedlichen Intensitäten. Obwohl Zürich mit solchen Events zurückhaltender ist als andere Städte wie etwa Wien, ist auch hier beispielsweise die *Street Parade* als Event im öffentlichen Raum ein ungemein wichtiger Faktor für die ganze Tourismusbranche geworden, von welcher viele Hotels und Gastrobetriebe wesentlich abhängen. Allerdings frage ich mich, ob solche Gross-events mittel- und langfristig überleben werden. Vielmehr scheinen sie mir exemplarisch für temporäre Öffentlichkeiten zu sein. Nicht nur deshalb, weil sie den Raum nur für einen bestimmten Zeitpunkt in Beschlag nehmen, sondern auch, weil sie nach ein paar Jahren wieder verschwinden werden. Die Ökonomisierung des kulturellen Lebens und der städtischen Öffentlichkeit ist auch an anderen Stellen der Stadt zu beobachten: Wenn die Schiffbauhalle in Zürich West – um eines der ersten Zürcher Beispiele für eine tourismuswirksame kulturelle Umnutzung von Stadtraum zu nennen – mit der Theaternutzung finanziell nicht rentiert, dann wird halt auch ein renommierter deutscher Autofabrikant die Halle als Kulisse zur Präsentation seiner neusten Modelle nutzen dürfen. Das einzige noch gültige Kriterium ist eine betriebswirtschaftlich vertretbare Auslastung der Räumlichkeiten. Das Theater, dessen Raum das Bürgertum im 19. Jahrhundert als Raum für das Erhabene, Schöne und für das, was den Menschen weiterbringt, aus dem ökonomischen Verwertungszusammenhang herauslösen wollte, hat sich so gesehen als Illusion herausgestellt.

ANDERE IMAGINATIONEN – MANGELNDE TOLERANZ

Wir erleben momentan, wie gesagt, nicht nur einen Verlust von alten Öffentlichkeitsmustern, sondern auch eine nicht immer problemlose Vervielfachung von Öffentlichkeiten. Betrachtet man beispielswei-

se, welch unterschiedliche Dinge während eines Jahres am Zürcher Seebecken möglich sind, so erinnert dies an einen Ort der Imagination, wie ihn die Kunst im 19. Jahrhundert gefeiert hat. Eine der grossartigen Eigenschaften des öffentlichen Raums im 19. Jahrhundert war ja, dass der Stadtgesellschaft ein Ort zur Verfügung gestellt wurde, der immer wieder neu definiert werden kann – auch wenn dies von der Stadtplanung nicht so beabsichtigt gewesen ist. Ohne politische Vorbehalte und Schranken, ohne Ausschlussprinzip können sich Menschen aus unterschiedlichsten Vermögensschichten und Herkunftten begegnen. Daraus entstand, was Charles Baudelaire an der Stadt Paris im 19. Jahrhundert so fasziniert hatte: das Unberechenbare, das Chaotische – ein Produkt und eine Folie künstlerischer Imagination. Das Seebecken erlaubt heute andere Imaginationen als bloss das Promenieren der städtischen Bürgerschaft. Allerdings ist gerade hier das Leben im öffentlichen Raum stark individualisiert – also ein präzises Abbild seiner Zeit. Was man kommentiert, sind die Probleme des Störens, des Lärms und Drecks. Das Gegenüber wird dort gerade nicht angenommen als etwas, dem gegenüber man Toleranz und Sensibilität entwickelt. Darin unterscheidet sich das Geschehen am Seebecken wesentlich von anderen Orten der Stadt, in welchen funktionierende Quartieröffentlichkeiten zu finden sind.

BAULICHE MASSNAHMEN UND STADTSOZIOLOGISCHE NETZE

Inwiefern sind die gesellschaftlichen Veränderungen und ihre Auswirkungen auf den öffentlichen Raum auf einer städtebaulichen Ebene spürbar?

Die Moderne der 1920er bis 1970er Jahre lehnte den öffentlichen Raum des 19. Jahrhunderts wegen der schlechten Lebensbedingungen und der Mietskasernen ab und ersetzte die Strasse und die Plätze, die dem Flaneur des 19. Jahrhunderts noch Orte der Begegnung waren, durch neue Siedlungskonzepte. Ziel der modernen Planung war, das – wie man fälschlicherweise annahm – durch die Grossstadt des 19. Jahrhunderts zerstörte stadtsoziologische Netz durch bauliche Massnahmen neu zu schaffen und stabil zu halten. Schwamendingen, Affoltern oder Seebach sind präzise Abbilder des

Versuchs, durch Anordnung bestimmter Gebäude im Raum Brennpunkte für eine neue Stadtöffentlichkeit zu schaffen: ein Laden, eine Primarschule, ein Kindergarten, vielleicht Verwaltungsbauten, die der Bevölkerung erlauben, einen Bezug zu ihrer Umgebung und zu den Stadtbewohnerinnen und -bewohnern zu entwickeln. Ein solch schematisches Verständnis von Öffentlichkeit interessiert sich nicht mehr für das Kollektiv des Bürgertums, das der Städtebau des 19. Jahrhunderts in den Blick genommen hat, sondern versucht bewusst, spezifische soziale Schichten in die Stadtgesellschaft zu integrieren. Inzwischen haben wir gemerkt, dass vor allem aus betriebswirtschaftlichen Überlegungen ein solches Netz nicht aufrechterhalten werden kann; die Quartierläden stehen heute alleamt leer – die fokalen Punkte der Quartieröffentlichkeit gibt es nicht mehr.

Gleichzeitig wurde das Verhältnis zwischen sozialer und gebauter Stadt durch den Verkehr nachhaltig gestört. Hier zeigt sich einer der grossen Irrtümer der Moderne, die die Bedeutung des Fussgängers für das städtische Leben vollkommen unterschätzt hat. Der Verkehr wurde insbesondere in Zürich immer als technisches Problem betrachtet, das, ausser ein paar kritischen Architekten und Intellektuellen, niemand in seinen Auswirkungen auf das städtische Leben überprüft hat. Ein klassisches Beispiel sind die Weststrasse und die Seebahnstrasse, wo durch städtische Räume Schneisen für den Durchgangsverkehr gelegt wurden und alle sozialen Netze, die die dort noch junge Stadt seit dem 19. Jahrhundert geschaffen hatte, durchschnitten wurden.

Erst in den 1990er Jahren – und dies im Übrigen nicht nur in Zürich – hat sich eine neue Sensibilität für den öffentlichen Raum und ein verstärktes Verständnis für den Zusammenhang von Stadtgesellschaft und gebauter Stadt entwickelt. Der Städtebau interessiert sich seither wieder stärker für den öffentlichen Raum, und das alte Vokabular mit «Block», «Strasse», «Platz» kommt wieder auf. Der Urbanitätsbegriff und der Städtebau feiern ihre Renaissance. Zwar bleibt die Stadt des 19. Jahrhunderts dabei oft unkritisch aufbereitet, gerade wenn der Begriff «Urbanität» verwendet wird, um die neuen Freizeit- und Konsumgewohnheiten im Stadtraum zu benennen. Bei aller Kritik lässt sich

aber in den letzten Jahren beobachten, dass Städte als Orte der Zukunft wieder entdeckt worden sind und dass man ihnen Sorge tragen will, indem man sozial und kulturell integrativ operiert und den gebauten Raum gestaltet. In diesem Zusammenhang sind z.B. die Aktivitäten des Zürcher Amtes für Städtebau in den letzten Jahren interessant, das daran arbeitet, in einem klassischen städtebaulichen Sinne Räume attraktiver zu machen. So kommt es auch auf klassischem Wege zu Belebungsversuchen des Öffentlichen.

ÖKONOMIE UND ETABLIERUNG

Und welche Rolle spielen bei der Entwicklung des öffentlichen Raums wirtschaftliche Überlegungen?

Grundsätzlich ist es sinnlos, über Stadtentwicklung nachzudenken, ohne ökonomische Faktoren zu berücksichtigen. Städte können nur leben, wenn sie ein ökonomisches Fundament haben, das stabil und veränderungsfähig ist. «Stadt» und «Ökonomie» sind kein Widerspruch, sondern sollten sich gegenseitig stützen. Jene Art von Städtebau und Stadtentwicklungspolitik, die in Zürich ausgeführt wurde, wäre ohne die entsprechenden ökonomischen Interessen nicht möglich gewesen – etwa ohne das Interesse, im Industriequartier zu investieren. Das heisst aber nicht gleichzeitig, dass zwischen wirtschaftlichen Interessen und Stadtentwicklungsbedürfnissen keine Widersprüche oder Zielkonflikte bestehen würden. Auch für das Kulturelle ist die Ökonomie eine unumgängliche Notwendigkeit. Stadtraum aufzuwerten und Öffentlichkeit zu stabilisieren ist unmöglich, wenn in einer Stadt eine Arbeitslosenquote von 20% herrscht und die öffentliche Hand keine Mittel hat, die Infrastruktur aufrechtzuerhalten – dies machen zurzeit die «schrumpfenden Städte» in Ostdeutschland deutlich, deren Bevölkerungszahlen rapide abnehmen. Kultur, Subkultur und zeitgenössische Kunst sind in Zürich längst in den Fokus wirtschaftlicher Interessen geraten. Im Industriequartier zum Beispiel hat sich sowohl der Immobiliensektor wie auch die ganze Beizen- und Galerienlandschaft angesiedelt, und beide hätten kein Interesse an diesem Stadtteil entwickelt, wenn gewissermassen die Vorarbeit von der (Sub-)Kultur nicht geleistet

worden wäre. Andererseits hat das gesteigerte wirtschaftliche Interesse auch zur Etablierung und Profilierung der Kunst- und Kulturszene beigetragen. Wie wirtschaftliches Handeln und Kunst zusammenspielen können, zeigen gerade ehemalige Akteure der Subkultur deutlich. Dort gibt es doch einige, die trotz einst radikaler Skepsis und Ablehnung des kapitalistischen Systems Jungunternehmerinnen und -unternehmer geworden sind, ohne ihre kritische Einstellung aufzugeben. Fronten sind also abgebaut worden, Pragmatismus hat Einzug gehalten.

CHANCENRÄUME FÜR ÖFFENTLICHKEIT

Wieweit lassen sich Entwicklungen im öffentlichen Raum planen?

In einem alten Planungsverständnis lässt sich die Begegnung mit der Umgebung oder mit dem Anderen nicht planen: Man kann nicht einfach einen Satz von Massnahmen ergreifen und davon bestimmte Ergebnisse erwarten. Aber man kann Chancenräume eröffnen, in denen sich die Wahrscheinlichkeiten für gelungene Formen von Öffentlichkeit erhöhen. Die Instrumente der öffentlichen Hand sind eher Massnahmen zur Verhinderung negativer Beeinträchtigungen. Die Langstrasse und ihre Umgebung sind dafür ein sehr gutes Beispiel. Heute werden ihre Strassenzüge zunehmend vom Sexgewerbe unterwandert, was das Quartier an Attraktivität einbüßen und gerade Familien mit Kindern abwandern lässt. Eine Folge davon ist, dass auch die Versorgungseinrichtungen wie Lebensmittelgeschäfte, Bäckereien etc. über die letzten zehn Jahre stark abgenommen haben. In dieser Situation nimmt die Stadt Zürich eine Verantwortung für die Öffentlichkeit wahr, indem sie beispielsweise gefährdete Häuser aufkauft, um die Ausweitung des Sexgewerbes zu unterbinden. Ein gutes Beispiel für die Unmöglichkeit, einen beliebten öffentlichen Raum zu planen, ist in Zürich die Bäckeranlage. Die klassische Parkanlage aus dem 19. Jahrhundert war über lange Zeit hinweg ein schwarzes Loch im Kreis 4, das von niemandem benutzt wurde, abgesehen von Obdachlosen und der Drogenszene. Durch diese aber ist die Aufmerksamkeit für die Parkanlage bei der Bevölkerung gewachsen, und sie begann sich den Raum anzu-

eignen. Nachdem die Drogenszene aufgelöst wurde, behielt der Ort seine neue Bedeutung und wurde zum Begegnungsraum für die Quartierbewohner und zur Spielwiese für Kinder. Vor kurzem hat die Stadt Zürich die provisorische Situation mit einem aufwendig gestalteten Neubau zu festigen versucht, der als Quartierzentrum mit Kinderhort und Restaurant funktioniert und den alten unspektakulären Imbiss-Pavillon ersetzt. Zumindest während der Anfangsphase hat sich hier beobachten lassen, wie empfindlich städtische Öffentlichkeit sein kann, denn die Anwohner besuchten das Restaurant nicht in der erwarteten Masse – als ob sie gegenüber dem Neubau ein Unbehagen entwickelt hätten.

Noch eine letzte Beobachtung im Zusammenhang mit der wachsenden Belebung der Strassenräume in Zürich: Ein wesentlicher Produzent dieses Trends war ein Element, das nichts mit Architektur, Planung oder Städtebau zu tun hat. Seit Zürich vor einigen Jahren die Möglichkeiten, ein Lokal mit Alkoholausschank zu führen, beträchtlich erleichtert hat, hat sich das Strassen- und Quartierleben stark verändert. Eine solche Massnahme hat wenig mit Städtebau, Kulturpolitik oder Stadtentwicklungsstrategien zu tun, und dennoch wird an einem Rädchen der Stadtgesellschaftsmaschine gedreht und ein überraschendes Ergebnis erzielt.

KUNST ZUR ANEIGNUNG DES RAUMS

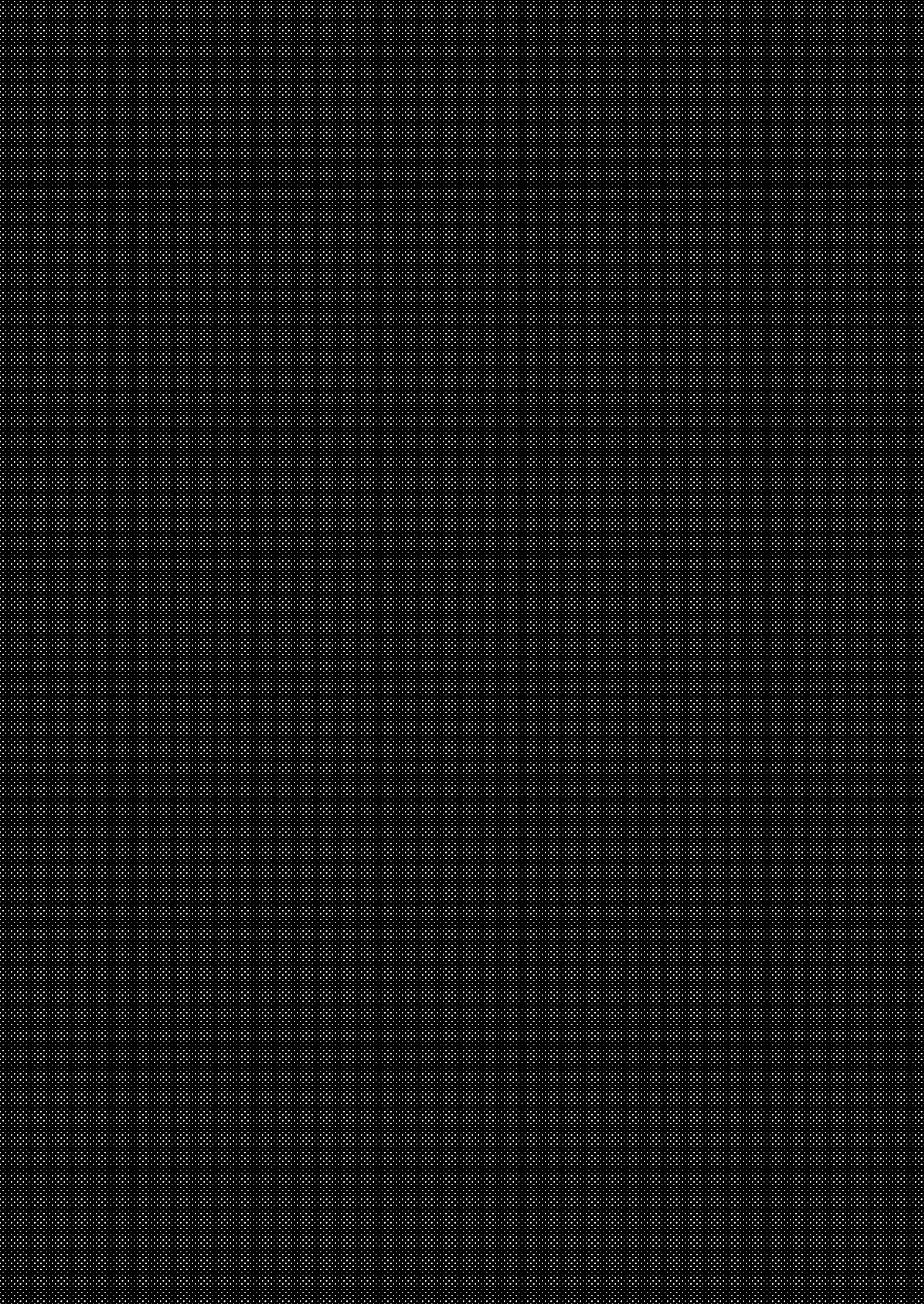
Und welche Rolle kann Ihrer Meinung nach die Kunst im öffentlichen Raum bei solchen Prozessen spielen?

Kunst kann durchaus zum öffentlichen Raum etwas beitragen. Das zentrale Problem des Verhältnisses zwischen Kunst und öffentlichem Raum ist der Facettenreichtum des letzteren. Kunst kann dazu nicht umfassend Stellung nehmen. Sie kann aber die Rolle übernehmen, die Komplexität und Vielschichtigkeit der Stadt, das Andere und das Fremde als das Konstituierende der Stadt zu reflektieren. Eine derzeitige Plakataktion von Michael von Graffenried mit Drogensüchtigen scheint mir eine schöne Umsetzung dieser Idee, da sie zu eben dieser Sensibilisierung beiträgt. Andererseits bleibt es nach wie vor eine Aufgabe von Kunst, den öffentlichen Raum zu verschönern: selbstverständlich

nicht mehr im klassischen Sinn einer ästhetisch gelungenen architektonischen Ausstattung und städtebaulichen Konzeption, und erst recht nicht mit einem Kunstwerk mitten auf einem Platz, sondern in dem Sinn, dass die Aneignung des Raumes attraktiv wird. Auch der *Plan Lumière* – eine über die ganze Stadt verteilte Beleuchtungskunstinstallation – scheint mir hier rein zu passen, weil er auf vielen verschiedenen Ebenen funktioniert. Er ist zwar kein Kunstwerk im klassischen Sinn, zielt aber stark auf die Ästhetik ab und damit auf eine neue Wahrnehmung der ganzen Stadt, die zur Identifikation mit dem Ort beitragen kann. Kunst, die einen Diskurs über Stadt oder eine Debatte über momentane Befindlichkeiten auslöst oder kommentiert, hilft, eine Öffentlichkeit zu schaffen, die sensibel auf das reagiert, was vor der eigenen Türe geschieht. Dabei muss sie sich nicht explizit auf den öffentlichen Raum beziehen oder in ihm stattfinden, sondern kann ihren Ort auch in Galerien oder auf Theaterbühnen haben. Auch subkulturelle Kunst wie jene der Sprayer liefert solch andere Sichtweisen auf die Stadt und verankert sie im Stadtraum. Subkultur war und ist ein wichtiger Resonanzraum der urbanen Wirklichkeit, gerade in Zürich. Sie braucht dazu auch ihre Freiräume. Kulturpolitik darf deshalb Subkultur weder verhindern noch kaputtsubventionieren – zu letzterer Befürchtung besteht mit Blick auf die Knausrigkeit schweizerischer Kulturförderung allerdings kaum Anlass.

Monica Bonvicini

Fassade





1

1,2 Monica Bonvicini: *Fassade*, nicht zur Ausarbeitung vorgesehener Projektvorschlag, 2006. Digital bearbeitete Fotografie. Heidi Weber Museum, Zürich. Architektur: Le Corbusier, erbaut 1963–1967.



2



FASSADE
MONICA BONVICINI

«As he (Matta-Clark) fired at the windows, he reportedly shouted: «They were my teachers [at Cornell]. I hate what they stand for.»

A livid Eisenman likened Matta-Clark's act to Kristallnacht.»

Pamela M. Lee: *Object to be destroyed*. Cambridge, MIT Press 2000. S. 273.

Die von mir vorgeschlagene Arbeit für *Kunst Öffentlichkeit Zürich* bezieht sich direkt auf Gordon Matta-Clarks Arbeit *Window Blow-Out* von 1976, als er auf eine ganze Etage eines Cornell-University-Gebäudes schoss. Die Aktion wurde so extrem als Angriff auf die Architektur interpretiert, dass Peter Eisenman es mit der Kristallnacht verglich.

In den 1960er und 1970er Jahren gab es bereits erste Ansätze für eine analytische Auseinandersetzung zwischen Kunst und Architektur. Das ging so weit, dass Rosalind Krauss dreidimensionale, minimalistische Arbeiten nicht als Skulpturen bezeichnete, sondern als Architektur.

Die Grenze zwischen Architektur und Kunst ist heutzutage nicht mehr so konkret definiert. Das zeigen viele Arbeiten von Architekten und Künstlern sowie viele Symposien, Bücher und Zeitschriften, die dies als Thema behandeln.

Diese Auseinandersetzungen prägen meine Arbeiten schon seit Jahren: in Videoinstallationen wie *Wallfuckin'*, *Shotgun*, *Hard Sell* oder in Skulpturen wie *Turning Walls*, *Stairway to Hell*, *Don't Miss a Sec* oder *Stonewall*.

Das Projekt für *Kunst Öffentlichkeit Zürich* versteht sich, im Sinne von Matta-Clark, als künstlerischen Kom-

mentar zur gegebenen urbanen Architektur Zürichs. Geplant ist eine Intervention auf ein schon existierendes Glasgebäude der Stadt. Wie bereits in vorangegangenen Arbeiten werde ich mit Glas arbeiten: Ich beabsichtige, einer Glasfassade, die aus Sicherheitsglas besteht, Sprünge zuzufügen.

Das evozierte Bild eines Aktes des «Vandalismus» bringt Matta-Clarks Arbeit in Erinnerung, zitiert sie und zeigt gleichzeitig die Verschmelzung von Kunst, Architektur und Design. Die Entmystifizierung und die Institutionalisierung der Kritik am Modernismus werden dadurch angesprochen.

Die vorgeschlagene Arbeit will den Begriff «Kunst im öffentlichen Raum» anders definieren, indem man nicht Kunst als Verschönerung des Stadtbildes denkt, sondern als anregendes Statement zu einer schon existierenden Realität.



3

3 Monica Bonvicini: *Fassade*, Projektentwurf, 2005. Digital bearbeitete Fotografie. Geschäftshaus zum Löwenplatz, Zürich. Architektur: Theo Hotz, erbaut 1991-1992.

TECHNISCHE ANGABEN

Gebrochenes 3-lagiges Sicherheitsglas. Je nach Architektur werden alle oder ausgewählte Scheiben mit dem behandelten Scheibenverbund ersetzt.

VORBEREITENDE ARBEITEN

Technische Abklärungen durch *Kunst Öffentlichkeit Zürich* in Zusammenarbeit mit der Firma SET Glasbau, Volketswil/Hegnau, und Vers Industriel, Moutiers.

STANDORT

Standortabklärungen durch *Kunst Öffentlichkeit Zürich* für das Privathaus Bäckerstrasse 51, 8004

Zürich (Architektur: Theo Hotz, erbaut 1999-2000) und das Medienhaus Werd, Werdstrasse 21, 8004 Zürich (Architektur: Atelier WW, erbaut 2001).

DAUER

Die Intervention ist für eine Dauer von fünf Jahren vorgesehen.

AUSWAHLVERFAHREN

Direktauftrag

PROJEKTBEGLEITUNG

Tim Zulauf, *Kunst Öffentlichkeit Zürich*

AUFTRAGGEBER

Kunst Öffentlichkeit Zürich

BESONDERHEIT

Monica Bonvicini entwickelte neben dem Projektentwurf *Fassade* zwei weitere Entwürfe. Da kein Standort für das Projekt bestimmt werden konnte, haben die Organisatoren gemeinsam mit der Künstlerin auf eine Verwirklichung verzichtet. Als Alternative wird deshalb die Platzierung der Arbeit *Don't Miss a Sec* (2004) in Erwägung gezogen.

FINANZIERUNG

Walter A. Bechtler Stiftung



4



5

4 Monica Bonvicini: *Pavillon*, Projektentwurf, 2005. Digital bearbeitete Fotografie. Turbinenplatz, Zürich. Landschaftsarchitektur: ADR Sàrl, erbaut 2002-2003. Die «Pavillonstruktur» entwickelte Bonvicini als Variante zu *Fassade*.

5 Monica Bonvicini: *White*, 2003. Neonröhren, gebrochenes Sicherheitsglas, Sockel. Glaskubus: 66 x 66 x 66 cm, Sockel: 117 x 69 x 69 cm.

6,7 Monica Bonvicini: *Fassade*, Projektentwurf, 2005. Sprung-Tests mit Probeglas, SET-Glasbau, Volketswil/Hegnau.



6



7

Zum Projekt von Monica Bonvicini

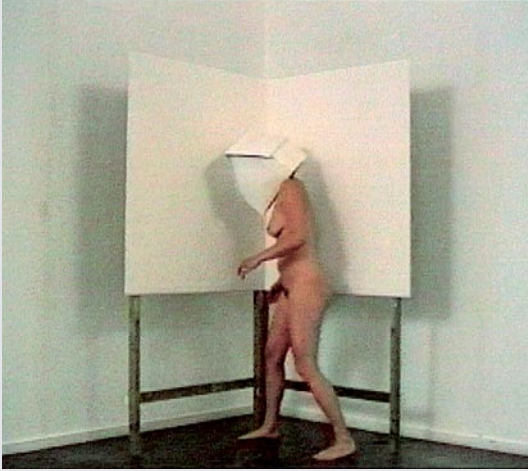
Tim Zulauf

Monica Bonvicinis Projektvorschlag sieht vor, die Glasscheiben eines bestehenden Glasfassadenbaus durch gesprungene Scheiben zu ersetzen. Die Sprünge werfen Stolpersteine aus für den Blick und setzen als Mittlerebene zwischen Innen und Aussen die Nutzung und die Umgebung des Gebäudes miteinander in Beziehung. Die so «versprachlichte» Gebäudehülle erzählt von einem dramatischen Ereignis, spiegelt dessen Realität aber lediglich vor, denn das Glas ist zwar zerbrochen, aber voll funktionstüchtig verklebt. Schock und schöner Schein halten sich die Waage.

Die Architektur und ihr Kontext geben den Ausschlag für die Themen und die Lesarten von Bonvicinis Intervention: In Zürichs Stadtkreis 4, am Glashaus in der Bäckerstrasse zum Beispiel, stellt das Projekt Zusammenhänge her zu einer ehemaligen Hausbesetzung oder den 1. Mai-Randalen. Im Kontext der Bewusstseinsindustrien von Presse, Grafik oder Mode, wie beim Medienhaus Werd oder beim Geschäftshaus zum Löwenplatz, kann es als Thematisierung von Firmentransparenz oder als designerische Aufwertung im Sinne eines Radical Chic gedeutet werden. Weiter evoziert alleine die Dimension des Projekts Erdbeben oder Stürme – Mächte, die menschliche Absichten übersteigen. Diese unterschiedlichen Lesarten schliessen sich nicht aus. Vielmehr messen sich Architektur, Stadtplanung, Lifestyle, Vandalismus sowie die erhabenen Mächte von Geschichte und Natur aneinander. Wann ist Vandalismus bloss beschränkt oder trendy, wann Ausdruck eines Kampfes um gesellschaftliche Vorherrschaft? Wo kann Mode politische Anliegen transportieren, wo marginalisieren sich politische Projekte durch ihr distinktes, künstlerisches Outfit selbst?

Bonvicinis Arbeiten schärfen den Blick für das «Wechselspiel von thematischen und Thematisierung problematisierenden Strategien»,¹ sie machen aufmerksam auf gewisse Verzahnungen und Ununterscheidbarkeiten von Kritik und Affirmation, Unterwerfung und Rebellion. In *Hausfrau Swingling* (1997)^{Abb. 8} macht das Einfamilienhausmodell auf dem Kopf die Performerin zwar blind, lässt sich in blinder Wut aber auch als Waffe einsetzen. Für

Werbung statt Kunst (2002) lancierte eine Werbeagentur im Auftrag der Künstlerin eine Kampagne: Mit Slogans wie «Kunst schmeckt» oder «Kunst ist gut für den Kopf» warben Künstler Rirkrit Tiravanija, Kuratorin Beatrix Ruf und andere Involvierte auf Hamburgs Bussen für Kunst – und sich selbst. Kunst wird nicht gegen, sondern als Werbung gemacht. In ihrem Projektvorschlag für die Skylobby des Bundeskanzleramts in Berlin nimmt das Aneinander-Abmessen von Selbstverständnis und Selbstdarstellung phantasmatische Züge an: Zwei Spiegelpaare sollten so gegeneinander montiert und mit Sprüngen im Glas versehen werden, dass sich die in ihnen Spiegelnden in einem Netz aus Rissen und zwischen den Wiederholungen vom Eigenbild und vom Bild der Stadt verfangen. Der Ort der Machtrepräsentation, die in ihm Tätigen und das nähere Stadtumfeld samt Reichstagsgebäude wären zu einer kritischen Masse, zu einer widerständigen Einheit verschmolzen.^{Abb. 9} Bonvicinis Werke sind Baustellen, die Material- und Denkprozesse vereinen. Bei *Plastered* (1998) zerbrach ein auf Styropor verlegter Gipsboden unter den Füßen des Publikums und animierte zur schöpferischen Zerstörung.^{Abb. 10} Für *Minimal Romantik* an der Biennale Venedig 2005 sägten Arbeiter aus dem oberen Teil eines minimalistischen, an Sol LeWitt gemahnenden Ytong-Blocks eine Skulptur nach Caspar David Friedrichs romantischem Bild *Das Eismeer (Die gescheiterte Hoffnung)* (1823/24).^{Abb. 11} Für das Zürich-Projekt *Fassade* pointiert Bonvicini: «Das evozierte Bild eines Aktes des ›Vandalismus‹ zeigt die Verschmelzung von Kunst, Architektur und Design. Die Entmystifizierung und die Institutionalisierung der Kritik am Modernismus werden dadurch angesprochen.» Das Projekt für Zürich kann seine kritischen Themen tatsächlich nur in Zusammenarbeit mit Gebäudeeigentümern realisieren. Es reflektiert damit die wechselseitige Abhängigkeit von Gegenkultur und gesellschaftlichem Konsens, von realen und vorgestellten Möglichkeitsräumen. Ein wahrhaft zürcherisches Unterfangen, das Monica Bonvicini mit ihren neuesten Entwürfen auf einen ikonischen Bau der späten Moderne bezieht: den Museumspavillon von Le Corbusier, gelegen in einem Winkel des schönen, aber sommers hoffnungslos überlaufenen Parks am Zürichhorn.



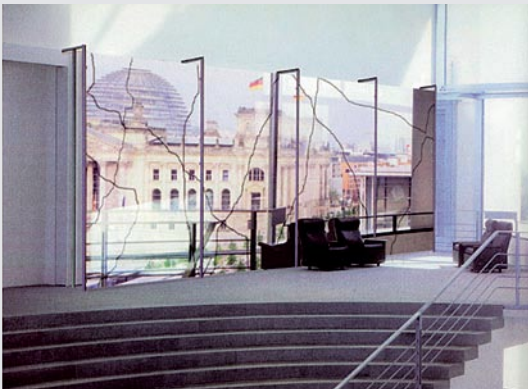
8

8 Monica Bonvicini: Videostill aus *Hausfrau Swinging*, 1997. Installation mit Monitor und DVD-Player, Video 17 Min., Rigips, Holz, 205 x 150 x 44,5 cm.

9 Monica Bonvicini: *Tiny Fissures*, 2002. Projektentwurf im Rahmen des Wettbewerbs für das neue Bundeskanzleramt Berlin. Architektur: Axel Schultes und Charlotte Frank, erbaut 1995-2002. Der Projektvorschlag wurde von der Jury ausgewählt, die Realisierung kam jedoch nicht zu Stande.

10 Monica Bonvicini: *Plastered*, 1998. Rigipsplatten, Styropor, Grösse variabel.

11 Monica Bonvicini: *Minimal Romantik*, 2005. Ytong Steine, 400 x 400 x 400 cm. Biennale Venedig 2005. Fotografie: Sergio Martucci



9



10



11

Die hausgemachten Aggressionen

Tim Zulauf

Monica Bonvicini hat mit *Fassade* ein Projekt an einem schon bestehenden Gebäude vorgeschlagen, in dem mehrere Sinngefüge aufeinanderstossen. Wird die Intervention auf den Bau selbst bezogen, dann stehen die Qualität der Glasarchitektur, das Tätigkeitsfeld der Nutzerschaft oder die Architektur im Kontext der Stadtentwicklung zur Debatte. In Relation zur Gesellschaft befragt das Projekt den Stellenwert einer vandalisierenden Geste. Welche Wertvorstellungen werden von Vandalismus gestört? Welche gesellschaftlichen Kräfte profitieren von einem Vandalismus, der sich brandmarken lässt und Aufmerksamkeit erhält? Worum es Monica Bonvicini in ihrem Schaffen insgesamt geht, hat sie bündig in einem Interview formuliert: «Ich versuche, die Leute darüber zum Nachdenken anzuregen, wo sie sich befinden, was sie tun und warum.»² Diese grundlegende Frage nach Ort, Tätigkeit und Grund richtet die Künstlerin immer auch auf die eigenen Mittel, auf die eigene Verwicklung in Kunstbetrieb und Kunstgeschichte.

DIE VORGABEN DER VÄTER

In ihrer Projektbeschreibung bezieht sich Bonvicini explizit auf Gordon Matta-Clarks legendäres Performance- und Fotowerk *Window Blow-Out*. **Abb. 12** Matta-Clark war 1976 am New Yorker Institute of Architecture and Urban Studies zur Teilnahme an der Ausstellung *Idea as Model* eingeladen. Als Ausstellungsbeitrag schoss er die Fenster des Ausstellungsgebäudes mit einem Luftgewehr ein und platzierte im Gebäudeinneren Fotografien von Lagerhäusern und Wohnbauprojekten in der Bronx, deren Fenster mehrheitlich eingeworfen waren. Damit «holte [Matta-Clark] die Bronx nach Manhattan und wendete die Stadtstruktur um»,³ denn 1940–1950 waren die Afroamerikaner und Puertoricaner aus Manhattan in die Bronx vertrieben worden und zur Gettoisierung gezwungen. Peter Eisenman, der Gründungsdirektor des Institutes, bezog die Intervention aber auf die Reichskristallnacht 1938 und liess sie noch vor Ausstellungseröffnung beheben. Für Kurator Andrew McNair griff die Kunstperformance die in

der Architektur verkörperte Würde der Institution an.⁴ Der spätere Assistent von Matta-Clark, Peter Fend, deutete die Sanktion der Architekten rückblickend als Verteidigung eines funktionalistischen Kerns der Architektur: «Die im zwanzigsten Jahrhundert entwickelte Erfindung des Gebäudes als geschlossene Haut oder hermetisch abgeriegeltes System [...] galt als sakrosankt [...]. Dem Gebäude wurde vor dem Körper bzw. dem, was zu den Empfindungen oder Bedürfnissen der Physis gehört, der Vorzug gegeben.»⁵ Ebenso sehr, wie Matta-Clark auf die Probleme der Bronx verwies, habe er mit *Window Blow-Out* das Gebäude öffnen wollen, um «ein Zwischenreich zu schaffen»⁶ zwischen dem Innenraum und dem feindlichen Draussen.⁷ Die Zerreihsprobe ist offensichtlich: Aus dem Negativbeispiel des Vandalismus in der Bronx versuchte Matta-Clark seine eigene, positive Vision für offene Architektur zu gewinnen.

Nun lässt sich weder Matta-Clarks Kunstperformance verurteilen noch die Betroffenheit von Peter Eisenman. Die Anwürfe zwischen Matta-Clarks funktionalismuskritischer und Eisenmans bildgeschichtlich sensibilisierter Haltung verfehlten sich gewissermassen, denn sie spielten schlichtweg in zwei verschiedenen Registern. Monica Bonvicinis Bezug auf *Window Blow-Out* setzt nun «an die Stelle einer verleugnenden Negation des Einflusses von Vorläuferfiguren die ausgestellte Aneignung von deren Prinzipien».⁸ Ihr Projekt *Fassade* führt die beiden getrennten Register in einem Gebäude zum Widerstreit zusammen und lässt den Grabenkampf als *stellvertretenden Konflikt*, als Symptom für einen gesellschaftlich tiefer verankerten Streit zwischen Bild und Funktion verstehen. Bonvicini will die modernistische Glas-Architektur schliesslich nicht zerstören oder aufbrechen, sondern in Beschlag nehmen und gegenzeichnen. Die Dekonstruktion der Glasarchitektur, des Kunst-Vorbilds und des Streitfalls zielt auf ein konstruktives Moment: «Es geht um eine Distanzierung von den Vorgaben der Väter, um sich deren Welt potentiell neu, anders aneignen zu können.»⁹

BILDER IM BILDERSTURM

Die jüngere Kunstgeschichte zeigt, wie vielfältig künstlerische Arbeit mittels metaphorischem Van-



12



13

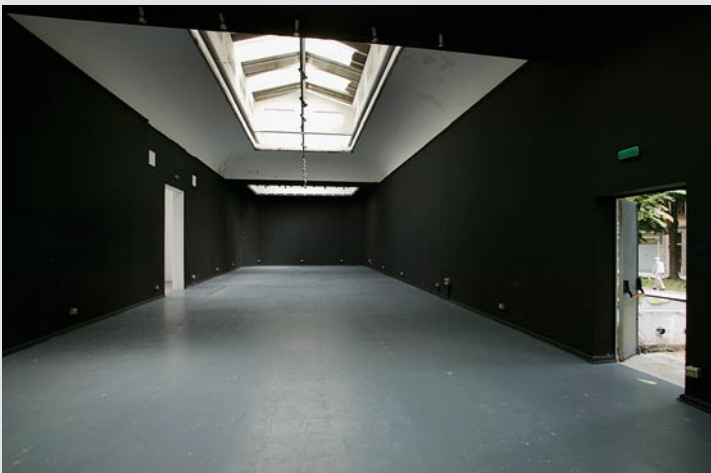


14

12 Gordon Matta-Clark: *Window Blow-Out*, 1976. 8 s/w Fotografien aus der Bronx, New York, je 28 x 35,5 cm.

13 Hans Haacke: *Germania*, Installation im Pavillon der Bundesrepublik Deutschland, Biennale Venedig 1993. Aufgerissener Marmorboden, Holzwand, 8 Buchstaben, Faksimile eines D-Mark-Stückes von 1990, Fotografie von Adolf Hitler beim Besuch der Biennale Venedig 1934, 1000-Watt-Scheinwerfer.

14 Olaf Metzger: *13.4.1981*, Installation am *Skulpturenboulevard Berlin*, April 1987 - Dezember 1988, Kurfürstendamm/Joachimstalerstrasse. Stahl, Chrom, Beton, Pigment, 1150 x 900 x 700 cm. Die Skulptur steht seit 2001 beim Spreespeicher an der Stralauer Allee, Berlin Friedrichshain.



15

15 Daniel Knorr: *European Influenza*, Installation im rumänischen Pavillon, Biennale Venedig 2005.

dalismus und Ikonoklasmus Kritik an architektonischen Funktionen und Ideologien ausdrückt. Hans Haackes Beitrag zur Biennale Venedig 1993 versuchte, die Geschichte des Ausstellungspavillons bei den Wurzeln zu fassen: Hinter einer Wand mit einer Fotografie von Hitlers Pavillon-Besuch 1934 liess er die Bodenplatten aus istrischem Marmor aufreissen und verwandelte die Architektur, indem er Blut-und-Boden-Denken wörtlich nahm, in einen Acker.^{10, Abb. 13} Das Bild eines deutschen Schollenmeeres rief Caspar David Friedrichs resigniert patriotisches Bild *Das Eismeer (Die gescheiterte Hoffnung)* in Erinnerung. Haackes Bild gewordener ideologischer Boden wandte sich gegen Funktion und Bild der Pavillonarchitektur, die beim Neubau 1938 vom Architekten Ernst Haiger klotzig-symmetrisch und mit edlen Materialien auf faschistische Vorlieben zugeschnitten worden war. Im rumänischen Pavillon an der Biennale Venedig zwölf Jahre später trieb Daniel Knorr den Bildersturm im Sinn einer Readymade-Attitüde weiter: Im abgehälftesten Gebäudeflügel blieben die Spuren der grob herausgerissenen, letzten Ausstellung sichtbar, als Eingriff wurden lediglich die Vorder- und Hintertüren permanent aufgesperrt. **Abb. 15** Die Haltlosigkeit im Gebäude bildete zusammen mit dem Titel *European Influenza* eine Allegorie auf die visionslose europäische Osterweiterung der Liberalisierungsfunktionäre. Im Beispiel der Skulptur *13.4.1981*, die Olaf Metzler 1987 für den *Skulpturenboulevard Berlin* anfertigte, zeigt sich neben der architekturstürmerischen und der Readymade-Seite die mimetische Seite einer Kunst, die sich mit Vandalismus beschäftigt: Metzler baute mit Stahlrohren eine Verschränkung aus Polizei-Absperrgittern und einem Einkaufswagen nach, die am 13.4.1981 aufgetürmt worden waren, nachdem eine Demonstration gegen Wohnungsleerstand durch die Falschmeldung vom Hungertod des RAF-Terroristen Sigurd Debus zu gewalttätigen Ausschreitungen geführt hatten. **Abb. 14** Die fast aufs doppelte Mass vergrösserte Imitation platzierte Metzler, mit Betonklötzen beschwert, am Joachimstaler Platz. Walter Grasskamp interpretierte die Skulptur als Denkmal für einen Stellvertreterkrieg zwischen Polizisten und Demonstranten, für den politische Lösungen aus der gesellschaftlichen Mitte notwendig und möglich gewesen wären.¹¹

STELLVERTRETERKÄMPFE

Bonvicinis Intervention *Fassade* inszeniert Vandalismus in einem ähnlichen Sinn wie Metzler, aber als fiktive und dadurch universale Spur eines Stellvertreterkampfes. Mit der vandalisierten Fassade markiert sie genau den Teil der Architektur, in dem sich Bild und Funktion, Innen und Aussen «unsichtbar» verschränken. Die zur Schau gestellte Gleichwertigkeit des Innen und Aussen, die mit Transparenz einhergeht, verbirgt grundlegend, wie die Transparenz selber das Verhalten vor und im Gebäude mitprägt, indem sie einen dauerpräsenten, imaginären Beobachter einführt. Mit der künstlerischen Strategie einer «Vandalisierung von Architektur als Architektur» macht Bonvicini den Vandalismus zum Thema und problematisiert seine künstlerische Thematisierung zugleich. Eine Geste, die Robert Rauschenbergs *Erased De Kooning Drawing* von 1953 auf das vermeintlich kunstfremde Terrain der Architektur überträgt.¹² Wer der Künstlerin Glasarchitektur anvertraut, erhält ein Kunstwerk, die Künstlerin erhält im Gegenzug als Werk – Architektur. Denn: «Die Architektur ist ein Medium zur Repräsentation von Macht, sie diktiert öffentliche und private Verhaltensweisen und institutionalisiert die Ästhetik. [...] Die Architektur hat etwas grundlegendes, das ich an der Kunst vermisste».¹³ – so Bonvicini. An diesem Kreuzungspunkt von Architektur und Kunst kann die Reflexion der *Stellvertreter-Kämpfe* stattfinden. Die hausgemachte Aggression gegen Design- und Architekturideologie muss selber zum Haus werden. Sonst bleibt sie eingesperrt in die falsche Wahl zwischen «Bild» oder «Funktion», verpasst damit die Diskussion der Verschränkung dieser Register und die Frage danach, welchen Interessengruppen der Lärm um den geläufigen, banalen Vandalismus denn überhaupt am meisten nützt.

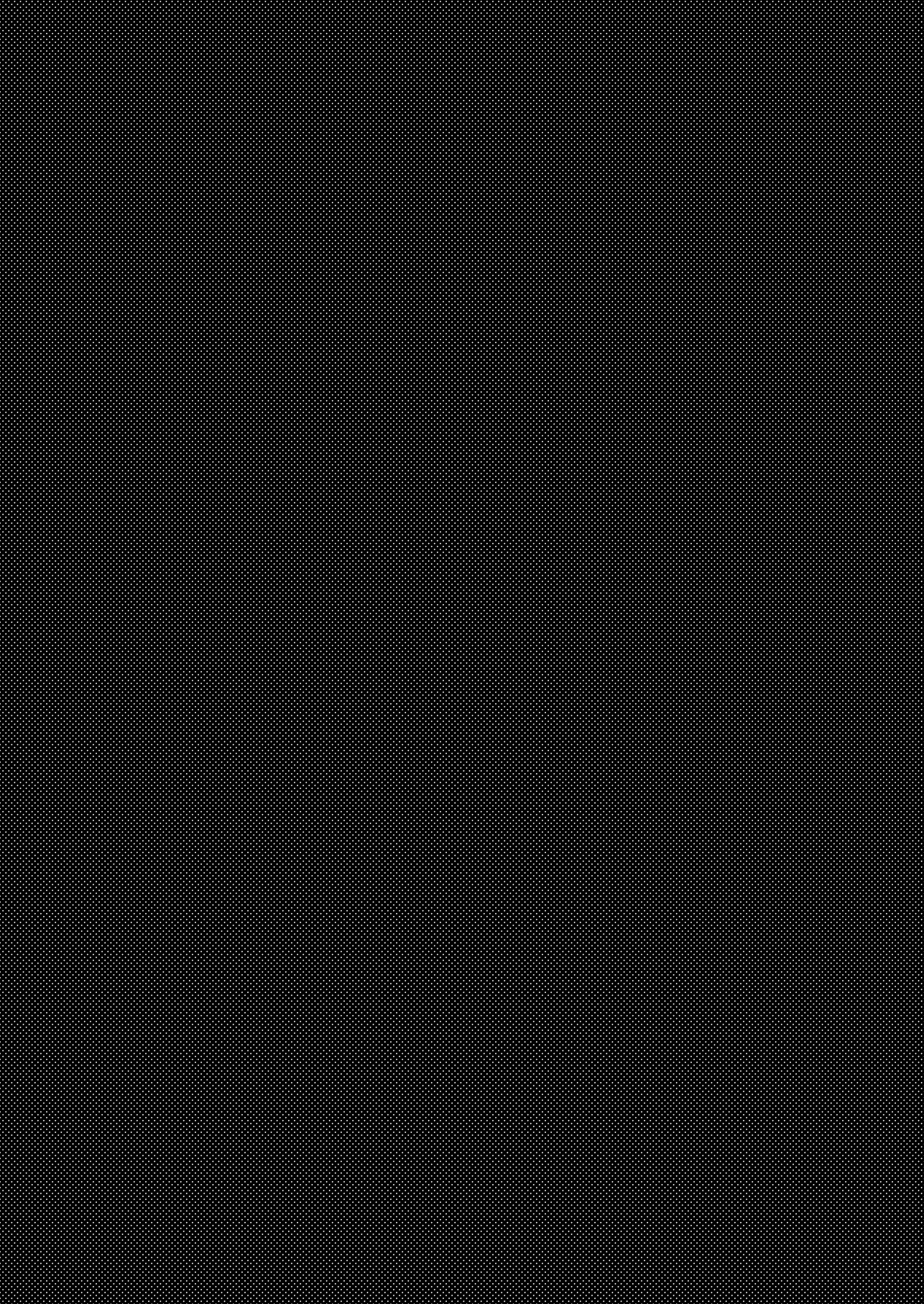
Matthew

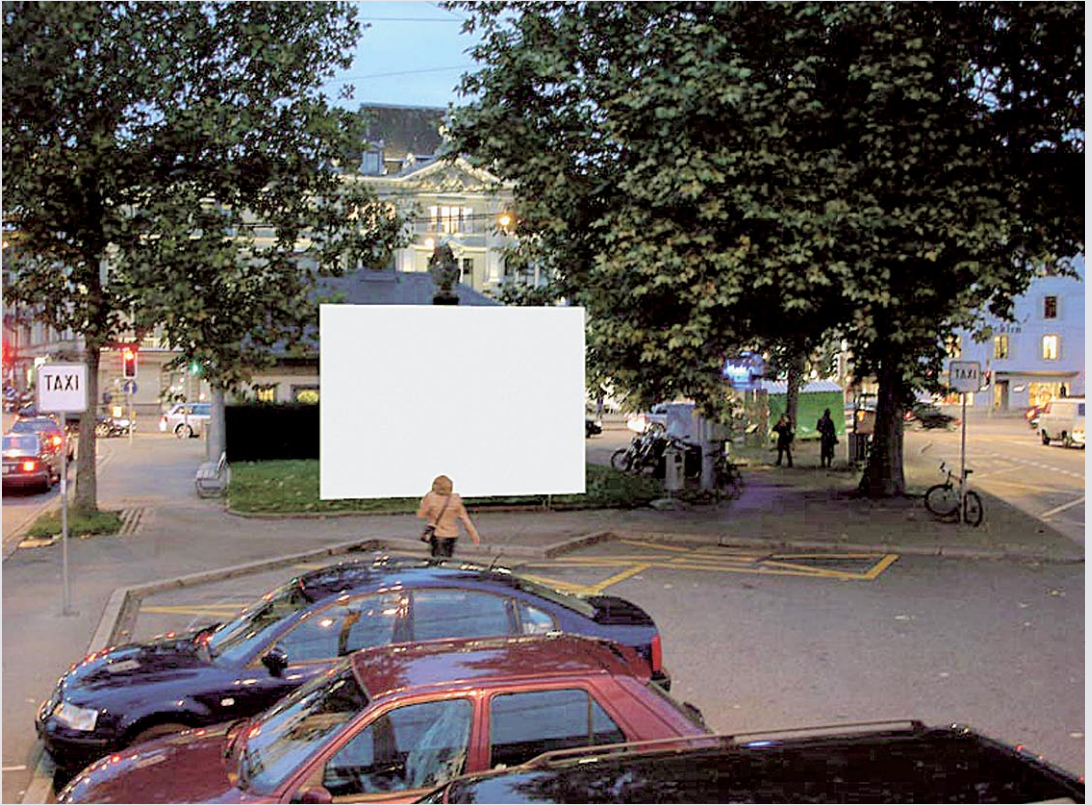
Buckingham

Film To Be

Projected Every

Year

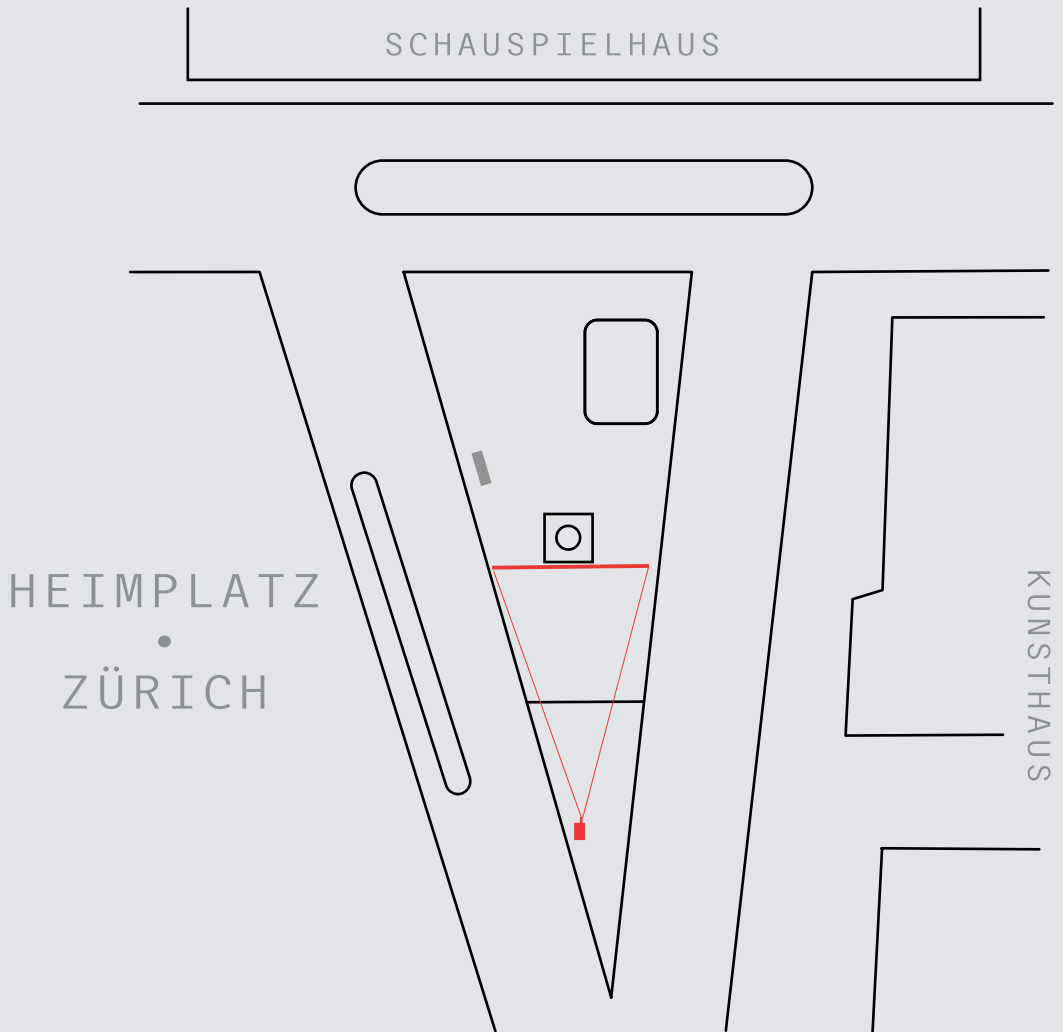




1

1 Matthew Buckingham: *Film To Be Projected Every Year, Projection Proposal Two*, Projektentwurf, 2005. Digital bearbeitete Fotografie. Die Filmleinwand auf dem Heimplatz während der Abenddämmerung kurz vor Projektionsbeginn.

PROJECTION PROPOSAL TWO





3

2 Matthew Buckingham: *Film To Be Projected Every Year, Projection Proposal Two*, Projektentwurf, 2005. Planskizze.

3 Matthew Buckingham: *Film To Be Projected Every Year, Projection Proposal Two*, Projektentwurf, 2005. Digital bearbeitete Fotografie. Sicht auf die Leinwand auf dem Heimplatz vom Seilergraben her.

FILM TO BE PROJECTED EVERY YEAR

A Proposal for Art in Public Space,
Zurich

MATTHEW BUCKINGHAM

Film To Be Projected Every Year is a perennial site-, date-, and time-specific public-art project, addressing how public space has been, is, and will be defined in the city of Zurich. The central proposition of the project is to increase historical awareness of the relatively recent significant social changes that took place in Zurich and Switzerland in 1971 when women received the right to vote. An additional objective of the project is the consideration of issues currently facing Zurich and Switzerland which might bring about similarly important changes, and further transform the concept and role of public space.

Each year, for a period of three to ten days, a motion picture film photographed in Zurich is to be shown in the site of its making, a site with particular resonance to the events leading up to the 1971 women's vote, and to the "function" of public space in Zurich in general. With the passage of time, as the film is shown and re-shown each subsequent year at the place of its making, the time and space recorded in the original will gradually drift apart from the site as it changes and is transformed by subtle and not so subtle forces. With each passing year the distance from and similarities to the physical, contemporary, urban place and its recorded image will provoke speculation among the film's audience as to its current and past function and use.

AN APPROACH TO PUBLIC SPACE

This project seeks to test the capacity of art in public space while attempting to increase awareness of the public space—in both its physical and social manifestations—for the viewer who encounters the work in the streets of Zurich.

Jürgen Habermas described the "public sphere" as a rational, democratic, social and political platform where "equals" could overcome their social differences, debate issues of common concern, and reach consensus. Against this formulation Oscar Negt and Alexander Kluge have theorized the public sphere as a fragmented site of *unequal* exclusion and contestation where different communicative practices compete against each other.

As art historian and theorist Miwon Kwon has pointed out, by recasting the public sphere in terms of *communication*, Negt and Kluge have shifted the metaphor away from *site* towards *mode*.¹ Miwon Kwon uses Raymond Williams' four modes of communication—authoritarian, paternalistic, commercial, and democratic—to assess ways that art has been predominantly used in the public sphere. The authoritarian and paternalistic modes of communication, according to Kwon, correlate to "top-down" models of public art where the goal is control and instruction of the public. Reinforcing "high" and "low" positions for culture, authoritarian and paternalistic public art is seen as a "gift" to the masses. In the commercial mode, public art is used more clandestinely to literally enhance property values. For Kwon, art experienced in Williams' last category, the democratic mode, could be a means to facilitate social change, and at the very least would, on some level, imply participation and collaboration with an

audience. According to Kwon, art rarely achieves this democratic quality and if so, only temporarily.

Political theorist Chantal Mouffe believes, along with Negt and Kluge, that public spaces are by definition places of conflict, conflict that may not reach consensus.² By attempting to avoid conflict, liberal democratic societies, according to Mouffe, see themselves as being somehow “post-political.”

SPECIFIC CONDITIONS FOR THE PROJECT

These societies are therefore unable to adequately envisage public space because this requires the lost capacity to think in a *political* way. Instead, an ever growing “culture-industry” replaces indeterminate social and urban space with cultural products, neutralizing its potential as a public platform. In addition, the increased privatization of public property has meant the marked shrinking of public space. As Rosalyn Deutsche says, “the prevailing categories that shape public-art debates allow little interrogation of the nature of public space, let alone of democracy, with which, everyone says, public space is somehow intertwined ... The words ‘public’ and ‘Art’ are frequently put together to imply ‘democracy’ and ‘accessability.’ But this is often instead a cover for exclusionary practices of private control and power.”³

This project asks, “what constructions of public space might counter the compromise and de-politicization of democracy?” How can we see, as Mouffe suggests, “public space [as] the battleground where different hegemonic projects are confronted without any possibility of final reconciliation?” In order to do so we must define “the people” as continuously changing and emerging from *within* that public space.

By the same measure public spaces cannot be “curated” in any permanent sense. This would return art to Raymond Williams’ paternalistic (or worse, authoritarian) mode of communication. The project being proposed here for public space in Zurich aspires to recognize and reflect these conditions in its subject and methods. Contrary to many models of art in public space, *Film To Be Projected Every Year* will exist in concept only between its annual screenings, leaving the space it refers to unmarked. During the day-time in periods of exhibition the blank white screen will serve as a sculptural reminder of the events connected to the site as well as of the evening screenings. In addition, and as a precondition, enough interest in the film (a referendum of sorts) must manifest each year in the form of support and organization to bring the project back again and ensure its future.

THE WOMEN’S VOTE, 1971

In 1971 women in Switzerland won the right to vote in national elections and referenda, 23 years after the women of France had won that right, and 51 years after the United States. This marked an enormous change in the public space in Zurich and Switzerland. About the Women’s Movement of the early 1970s, Isabel Morf writes that it has had “a more extensive, profound, and abiding effect on women’s lives than any other development or event of the 20th century.”⁴

And yet, she also observes, “Today there is no longer a Women’s Movement per se ... Young women often have trouble identifying with the concept of feminism ... But they too lead their lives on the basis of the achievements of the Women’s Movement, which they take for granted. Perhaps the very fact that they have come to expect these things gives them a different perspective.”⁵

Using the work of the Women's Movement as a starting point, this project seeks to question the future that the citizens of Zurich will assign to the public space, both physical and political, while also marking the historical memory of the Women's Movement and the changes it brought about.

Through research and interviews with those involved in the Women's Movement as it was formed in 1968, a public site will be selected that has a particular, but perhaps not obvious, connection to the events leading up to the women's vote. A color, silent, durational film will be made on the site, recording this public space today. An optimal length might be a 20-minute seamless loop without text or credits, consisting of ten two-minute shots, or a single 20-minute shot.

Each year for a period of a few days the film will be returned to the site for exhibition. The site and the record of the site will diverge or perhaps re-converge in some ways. This process of comparison of the present moment (2006-2007) with the relatively recent past (1971) will implicitly question the roles being assigned to public space(s) in the future and at future moments when the film is re-played.

SITE: SCHAUSPIELHAUS AND HEIMPLATZ

In November, 1968, "Zurich's women's suffrage league was celebrating its 75th anniversary with a dignifiedly festive event at the Schauspielhaus. Suddenly a number of young women from the student movement raucously interrupted the proceedings. One of them got hold of the microphone and fired off a tirade totally out of keeping with the rest of the programme: 'We should be protesting and debating, not celebrating!'"⁶

This event marks the beginning of the

Women's Movement that soon resulted in the founding of the Frauenbefreiungsbewegung and, less than three years later, in full voting rights for the women of Switzerland.

Although the choice of the site for this project will be influenced by the interview process, the public space surrounding Zurich's Schauspielhaus, the Heimplatz, could be an ideal location for *Film To Be Projected Every Year*. The long history of the Platz as a physical public space could be mined for meaning, especially in combination with the associations and social role of the Schauspielhaus. In addition, the proximity to the Kunsthaus could afford an opportunity for the *Kunst Öffentlichkeit Zürich* project to collaborate with an established art institution. Therefore I will use the Schauspielhaus and Heimplatz as a model example for how the project could be realized and how it will resonate with the public. All specific details of the actual installation of the work will be agreed upon by all parties involved. The following images and plans are meant to convey the concept of the project—its use of space and visual impact.

PUBLICATION

A German and English language publication of less than 100 pages in a portable size will accompany the installation of the project in public space. This book will be a repository for the research materials that bring the piece into being. These will include interview questions, excerpts from interviews, background information, newspaper articles, photographs, and other documentation, all related to the question of the Women's Movement and vote as it resonates with the broader questions of public space today. In addition, an artist's statement will summarize the overall project.

A careful distribution plan for the publication would maximize its relation to the installation as well as increase interest and exposure to the projection work in public space. This could potentially happen in cooperation with the city of Zurich, an art distributor, an art institution or a combination of these. If support is sufficient the publication could be distributed free of charge.

PHASES OF PRODUCTION

The project will unfold in three main phases: 1—research and interviews; 2—production of the film component and accompanying book; and 3—installation of the film and distribution of the book.

1. In the research and interview phase the general trajectory of the Women's Movement in Switzerland, and particularly Zurich, will be mapped in order to guide the interview process. People who participated in the movement's beginnings in 1967-1968, and in its later reformulations, especially the Frauenbefreiungsbewegung, will be sought out for personal interview. This will be initiated through a review of the primary sources, interviews with historians of 20th-century politics and culture. The interview questions will be formulated around the intersection of personal politics that was central to the campaign to gain the vote. Interview subjects will be asked about the relationship of the movement to public space, and specifically which public spaces in Zurich they associate with the struggles of the Women's Movement and why.

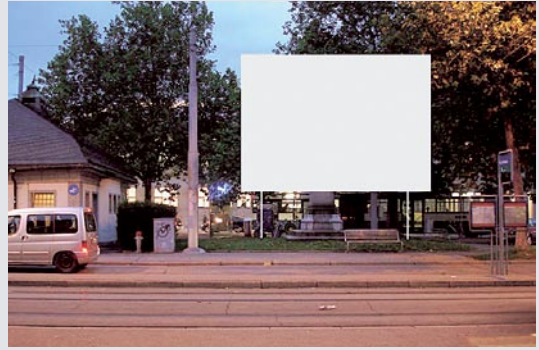
2. These narratives and data will inform the shooting process of the film component. One or more of the spaces men-

tioned by interview subjects will be filmed in color in everyday use as they appear today. One of these sites will be approached and negotiated as a long-term intermittent "home" for the public art project. Agreements will be made as to the physical manner and size of the work as it will be installed for three to ten days annually for a trial period of five years, with the intention of extending this annual installation indefinitely. Parallel to this, the research material and interviews will be edited into the final form of the book. Distribution will be planned to maximize the book's relation to the installation.

3. Final details of the physical installation of the work will be resolved, including securing any secondary agreements and permissions. A technical source will be engaged to provide the projection equipment and a separate team will prepare the outdoor projection screen and any other necessary construction. Again, parallel to this production work, the book will be printed and introduced into the planned channels for distribution.



4



5



6

4-6 Matthew Buckingham: *Film To Be Projected Every Year, Projection Proposal One, Three and Four*, Projektentwurf, 2005. Digital bearbeitete Fotografien. Alternative Umsetzungsvorschläge.

TECHNISCHE ANGABEN

Film: 16 mm, Farbe, ohne Ton, 20 Min.
 Publikation: ca. 80 Seiten

VORBEREITENDE ARBEITEN

Standortabklärungen mit der Stadt Zürich, dem Schauspielhaus und dem Kunsthaus Zürich. Abklärungen und Recherchen zur Frauenbefreiungsbe-
 wegung in Zürich.

STANDORT

Heimplatz Zürich, Platzmitte

DAUER

Mindestens 10 Jahre. Jährliche
 Vorführung an 3 bis 10 aufeinander
 folgenden Abenden. Verkauf der
 Publikation vor Ort und im Buch-
 handel.

AUSWAHLVERFAHREN

Direktauftrag

PROJEKTBEGLEITUNG

Michael Hiltbrunner, *Kunst
 Öffentlichkeit Zürich*

FINANZIERUNG

Swiss Re, Zürich (Produktion),
 und Stadt Zürich (Installation,
 Vorführung)

AUFTRAGGEBER

Kunst Öffentlichkeit Zürich

Das Frauenstimmrecht – ein Nachhaken

Michael Hiltbrunner

Der in New York wohnhafte Künstler Matthew Buckingham (*1963) dreht am Zürcher Heimplatz einen 16mm-Farbfilm. Der Film zeigt, ohne Kamerafahrt, Ton und Schnitt, zwanzig Minuten dieses Platzes, welcher vom Schauspielhaus Pfauen, dem Kunsthaus und der Kantonsschule umgeben ist und von drei Strassen, einem Kiosk, einer Toilette und Bus- und Tramhaltestellen belegt wird. Der Heimplatz ist überbestückt mit Signalen und Hinweisen. In der Mitte bleibt nur ein kleiner und von einer Büste des Heimat-Komponisten Ignaz Heim besetzter Rasenflecken frei. Genau dort wird jährlich für einige Tage eine Leinwand aufgebaut und Buckinghams Aufnahme projiziert. Schon im ersten Jahr wird der Film wie ein Zeugnis einer anderen Zeit wirken und macht ersichtlich, wie wenig wir normalerweise die Orte wirklich ansehen, die wir durchqueren. Doch das Vakuum an Sinn, welches die Installation bei den Betrachtern erzeugt, wird erst durch die dazugehörige Publikation gefüllt: In dieser werden Recherchen über und Interviews mit Vertreterinnen der Frauenbefreiungsbewegung der 1970er Jahre dokumentiert. Diese entstand im Anschluss an eine Störung der Feier zum 59-jährigen Jubiläum des Schweizerischen Verbandes für das Frauenstimmrecht im Schauspielhaus Pfauen 1968. Sie bildete einen ausschlaggebenden Anstoss zur Einführung des Frauenstimmrechts 1970 im Kanton Zürich und 1971 auf Bundesebene und gilt heute als fast vergessen.

Buckingham begann nach einem Studium in Bildender Kunst, Filmproduktion und Filmwissenschaft in den 1990er Jahren seine künstlerische Arbeit, die Film- und Dia-Installationen, Fotografie und Text umfasst. Für installative Filmarbeiten wie die fiktionalen Stories *Amos Fortune Road* (1996) und *A Man of the Crowd* (2003),⁷ die Found-Footage-Abfolge *Situation Leading to a Story* (1999) und die Spielfilm-Installation *Subcutaneous* (2001)⁸ bilden historische Ereignisse den Hintergrund und – durch die dokumentarisch wirkende Langsamkeit der Erzählung – auch einen stetigen Paratext. Die Installationen und Screenings dokumentieren zusätzlich ihre eigenen medialen

Bedingungen, indem der Projektor der schwarz-weißen 16mm-Filme und anderes technisches Gerät einen sichtbaren Teil der Inszenierung bilden. Dia-Projektionen wie *Definition* (2000) oder *Image of Absalom to Be Projected Until it Vanishes* (2001) zeigen sich dabei als Rahmungen, in welchen Buckingham über eine Tonspur oder ein Beiblatt historische Ereignisse erzählt.

Der Film *Muhheakantuck, Everything Has a Name* (2004),⁹ die Dia-Abfolgen *One Side of Broadway* (2005)¹⁰ und *Traffic Report* (2005) verzichten auf fiktionale Inszenierungen. Die Bilder zeigen die Situation vor Ort, so etwa eine Luftaufnahme vom Hudson River, Häuser am Broadway oder ein Brachfeld in St. Louis. Sie wirken seltsam entleert, wie wenn wir eine uns unbekannte Gegend zum ersten Mal durchqueren. Auf der separat aufgenommenen Tonspur liefert ein kontemplativ konstruierter Monolog nach und nach historische Fakten: Die Geschichte der kolonialistischen Eroberung des Hudson River, der frühe Film und sein Publikum am Broadway oder eine Beschreibung eines mehrheitlich von Schwarzen bewohnten Wohnviertels in St. Louis, welches 1964 abgerissen wurde.

Die vorher unbekannte Gegend wird durch die nur zögerlich gelieferten Informationen aufgefüllt, das schwarz-weiße Bild erhält im Kopf des Zuschauers Farbe. Die Separierungen von Ton, Bild, Projektion und Dokumentation verhindern ein Verschmelzen zu einem Ganzen, wodurch alle Bestandteile der Arbeit sichtbar, verhandelbar und hinterfragbar bleiben. Buckinghams ortsbezogenes Dokumentieren von Ereignissen soll nicht nur historische Setzungen und deren konkrete soziale Folgen für die Gegenwart, sondern immer auch die Narration des Dokumentators und den Mechanismus von Erinnerungsproduktion reflektieren. Im Zürcher Projektvorschlag *Film To Be Projected Every Year* ist die Trennung so stark, dass die beiden Bestandteile Buch und Film erst durch die Auseinandersetzung mit dem Inhalt ihre Verknüpfung offenbaren: Durch die Thematisierung von Ort als öffentlicher, als Verhandlungsort und Forum sozialer Gruppen wird offensichtlich, dass die Frauenbefreiungsbewegung an diesem nicht mehr präsent ist und dass sie auch aus den anderen Foren der Öffentlichkeit, nämlich den Medien und somit dem öffentlichen Bewusstsein verschwunden sind.

Mechanismen des Vergessens

«Is it possible that the antonym of *forgetting* is not *remembering* but justice?»

Yosef Hayim Yerushalmi¹¹

Interview mit Matthew Buckingham von Michael Hiltbrunner New York/Zürich, im Juni 2006

Michael Hiltbrunner: Effekte des Ausblendens und des Verblässens können als ein Symbol für das Sterben gesehen werden. In Ihrer Arbeit gibt es oft eine Reduktion von Information (durch schwarz-weiß, durch Verblässen, durch Auslassen der Tonspur oder deren Reduktion auf eine Stimme aus dem Off). Wie ist der Bezug zum Sterben in Ihren Arbeiten?

Matthew Buckingham: Das ist zwar interessant, aber zu breitgefächert für mich. Der Tod ist eine der Grenzen des Verstehens von uns selber und von der Vergangenheit. Wie das Alltägliche hat er einen grossen Einfluss auf das, was wir an Informationen bei der Konstruktion von Wissen ein- oder ausschliessen. Dabei wird die Gegenwart (freiwillig oder unfreiwillig) durch unsere Beziehung zur Vergangenheit bestimmt.

Ich habe mich gefragt, auf welche Weise Ihre Arbeit dokumentarisch ist. Ich vermute, dass Sie nicht in erster Linie die Interessen einer bestimmten Gruppe vertreten, sondern den Mechanismus des Vergessens allgemein erörtern. Deshalb auch der Bezug auf Archive und historisches Arbeiten. In den Arbeiten wird also in erster Linie ein für alle soziale Gruppen relevanter Mechanismus dokumentiert. Auf welche Weise sehen Sie Ihre Arbeit als dokumentarisch?

Mich interessiert, was geschieht, wenn wir Strategien des «Dokumentarischen» bzw. des Nicht-Fiktionalen und sogar der Historiographie bei der Kunst anwenden. Für mich wird der Kontext der Kunst von den Benutzern definiert und umdefiniert. Wenn wir nun vermehrt alltägliche Fragen der Darstellung, die in nicht-fiktionalen Praktiken zum Zuge kommen, in den Räumen der Kunst zeigen,

wirft dies automatisch ein Licht auf andere wichtige Dimensionen. Ich denke im Besonderen an die politischen, rhetorischen und sogar ästhetischen Aspekte, die wir im Hochrelief sehen können.

Im Film *Muhheakantuck – Everything Has a Name* scheinen Sie möglichst alle Kamerafahrten, Zooms, Schnitte oder andere künstlerische Veränderungen auslassen zu wollen, die sich als Ihr persönlicher Stil äussern könnten, und scheinen stattdessen nur – wie ein Wissenschaftler – mit der Kamera zu dokumentieren. Genau diese Art der Vorgehensweise erkennen wir nun aber als Ihren persönlichen künstlerischen Stil. Was provoziert dieser Stil?

Wie gesagt, möchte ich die Selbstverständlichkeit der nicht-fiktionalen Formen in Frage stellen. Durch die Verarbeitung und sogar Übertreibung von nicht-fiktionalen «Zeichen» können wir unser Verständnis zur vermittelten Information hinterfragen. Wenn ich als Teil des Publikums mit den Problemen des Nicht-Fiktionalen oder des «Dokumentarischen» als Darstellungssystem konfrontiert werde, dann bin ich auch viel eher bereit, mich selber als aktiven Zuschauer und nicht nur als unsichtbaren Empfänger zu sehen.

Im Stadtraum finden sich immer wieder kleine Erinnerungstafeln mit historischen Informationen. Ist dies eigentlich die einzige Möglichkeit, dem hegemonialen Informationsfluss im gebauten Raum etwas entgegenzusetzen? Oder sehen Sie in Ihrer Arbeit eine Alternative zur Gedenktafel?

Das hoffe ich. Viele Künstler, Architekten und andere haben interessante «neue» Strategien entwickelt, um uns auf die Mechanismen des «Erinnerns», also auf die unvermeidlichen Selektionsprozesse der Inklusion und Exklusion aufmerksam zu machen. Der wichtigste Aspekt dabei ist für mich die Möglichkeit, unsere eigenen Prozesse des Erinnerns, so gut es geht, in ihrer dynamischen Form darzustellen. Gedenktafeln sind vielleicht nicht besonders dafür geeignet. Möglicherweise dokumentieren sie sogar andere Anliegen besser.

Als Zuschauer habe ich bei mir eine gewisse Angst festgestellt beim Betrachten Ihrer Arbeit. Ich kam zum Schluss, dass diese Angst in Zusammenhang

stand mit den alltäglichen Prozessen des Erinnerns und Vergessens. Niklas Luhmann hatte beschrieben, dass wir fast alles vergessen müssen, was wir sehen, um überhaupt zur Orientierung fähig zu sein und nicht an einer Übermenge an Information zu scheitern. Die disparaten Informationen setzen wir dann zu einem sinnvollen Ganzen unserer Umwelt zusammen (er folgt dabei den Ansichten der Radikalkonstruktivisten). Ich denke, dass Ihre Arbeit, welche erst in unseren Köpfen Farbe und informative Tiefe erhält, genau an diese alltäglichen (Überlebens-) Prozesse erinnert. Sie erinnert uns an all die ausgeschlossenen Informationen, was auf vielfache Weise auch den Ausschluss – also das Vergessen – von anderen Menschen nach sich zieht. Wir werden als zwangsläufig ignorant entlarvt. Bin ich auf der falschen Fährte?

Nein, gar nicht. In vielen meiner Projekte, sogar in solchen ohne gesprochene oder geschriebene Sprache, geht es um ein Aushandeln zwischen Information und Erzählung. Foucault beschreibt Forschung und Historiografie teilweise als ein «Verhandeln von Dokumenten». Jeder Prozess des Navigierens mittels Erzählung bedarf der Selektion. Dadurch entsteht eine gewisse Angst bei der Konfrontation mit übergrossen Mengen an Information oder «Erfahrung». Alles steht auf dem Spiel, wenn wir uns diesem Prozess bewusst oder unbewusst ausliefern.

Ihre Wahl von Material aus dem alltäglichen Leben (wie Familienfilme, unscheinbare Orte oder klassische Ausstellungsdispositive) zeigt, dass wir auch mit guter Absicht nicht fähig wären, alle relevanten Daten in unserer Umwelt zu erfassen. Woran sollten wir uns erinnern? Wie können wir – pathetisch gesagt – Gerechtigkeit finden?

Dies hat wieder mit dem Alltäglichen zu tun, was unser Denken über die Vergangenheit ausmacht und unserem Wissen darüber Grenzen setzt. Diejenigen Menschen, über die wir am wenigsten wissen, haben uns am stärksten beeinflusst. Es hat mich schon immer interessiert, die verschiedenen Auseinandersetzungen mit dem Materialismus und dem historischen Materialismus weiterzuführen.

Aus der Perspektive des Spektakels hinterlässt Ihre Arbeit einen leeren Fleck. Besonders am Heim-

platz, der voller Dinge und Signale ist, hilft Ihre Arbeit, einen stillen Moment zu schaffen. Ich vermute folgenden Ablauf der Rezeption: Zuerst wird nur eine Installation ohne grosse Aktivität wahrgenommen, doch dann wird klar, dass reduzierte Informationsmengen gezeigt werden (z.B. Bild ohne Ton) und dass weitere akustische oder geschriebene Erläuterungen vorhanden sind. In der Kombination ergibt sich dann ein ganzes (farbiges) Bild. Um auf den leeren Fleck zurückzukommen: Kann es sein, dass die Reduktion der Information eine Lesart wie bei (Freuds) Wunderblock oder einem Palimpsest zulässt, wo die in dem Material noch vorhandene Information durchscheinen kann?

Das ist eine gute Analogie für einen Teil des Projekts. Diese Aspekte stehen alle in Beziehung zur sporadischen und temporären Art des Projekts. Wenn die Installation tagsüber auf dem Platz steht, ist es ein «leerer» Raum für mentale Projektionen (am ehesten vergleichbar mit einer unbenutzten Werbe- oder Plakatfläche). Wenn es dämmert und die Filmprojektion die Oberfläche besetzt, wird die «Benutzung» des Raums in Frage gestellt. Das «Alltägliche» von einem Tag wird wiederholt verglichen mit dem «Alltäglichen» der Gegenwart, wann immer diese stattfindet.

Wenn ich auf den Wunderblock oder das Palimpsest zurückkomme: Beinhaltet das «Spektakel» als Taktik auch eine Aktion der Angst, um all die Informationen zu bedecken, die noch immer in der Umwelt wie in einem Wunderblock/Palimpsest enthalten sein könnten? Ist diese Taktik ein aggressiver Weg, zu vergessen, also zu unterdrücken?

Mir geht es wohl darum, das «Versagen» des Spektakels hervorzuheben. Wenn ich an einem Ort das Alltägliche hervorhebe, wo eher direkt fordernde Kommunikation erwartet wird (Werbung oder Verkehrssignale), entsteht die Möglichkeit, die Aufmerksamkeit auf etwas anderes zu richten. Dazu kommt, dass viele Leute, wie Sie sagen, möglicherweise die Arbeit als solche gar nicht wahrnehmen, da sie in der eigenen erzählerischen Navigation vertieft sind.

Ereignisse gehen schneller vergessen als Menschen sterben. Alle an der Gesellschaft beteiligten Men-

schen in Erinnerung zu halten ist aber eine grundsätzliche Regel für die Gesellschaft. Verfolgt Erinnerungsarbeit ein utopisches Ziel, oder will sie nur eine Verschlechterung verhindern?

Ich möchte, wie gesagt, auf die allgegenwärtigen Mechanismen des Erinnerns und Vergessens aufmerksam machen und zeigen, dass das Erzählen und Wiederherstellen schon immer politisch ist – und dass dies ganz besonders bei Erzählungen gilt, die sich selber als unpolitisch oder apolitisch geben.

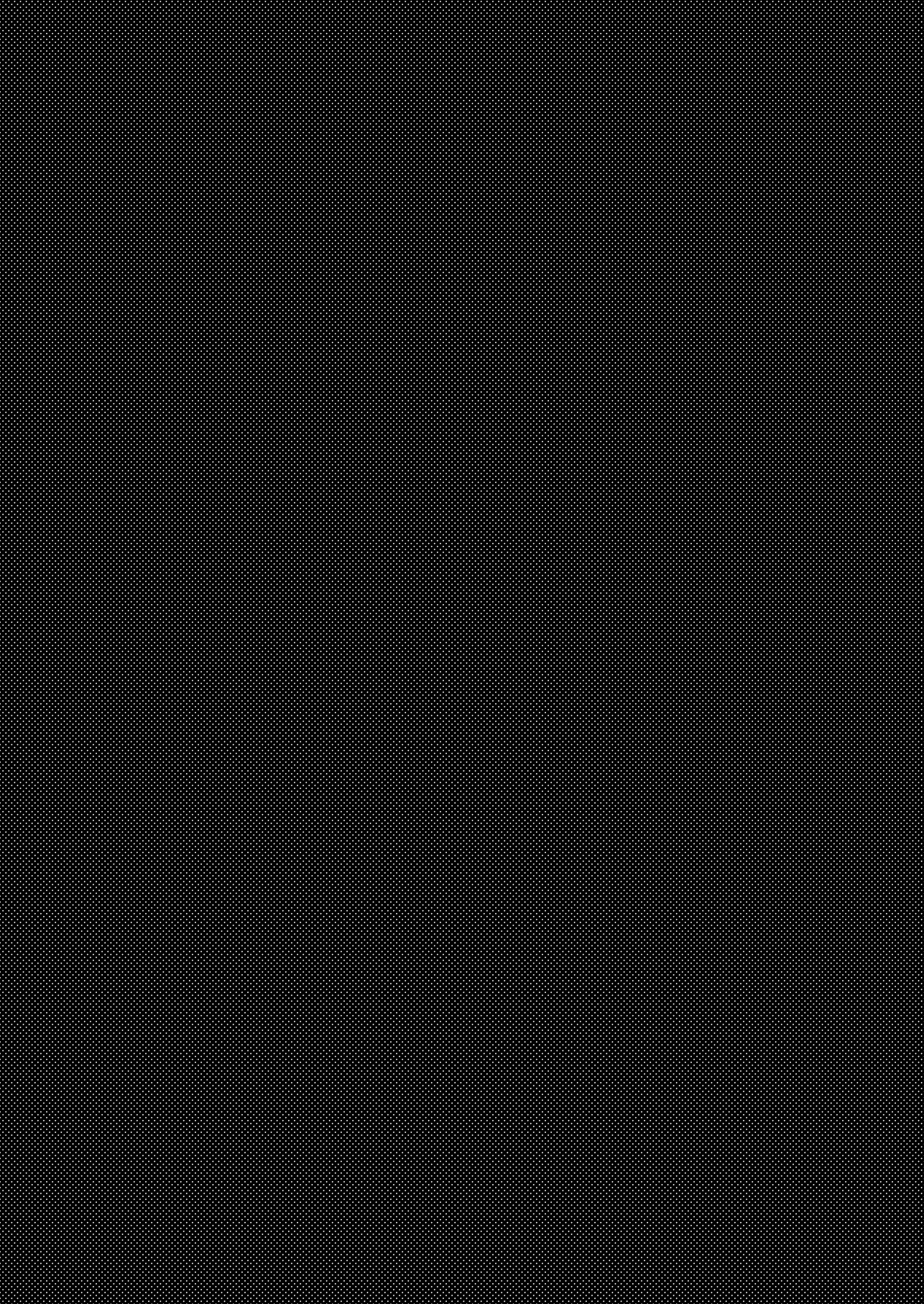
In Zürich planen Sie Interviews mit Frauen von der Frauenbefreiungsbewegung und andere Recherchen über diese Bewegung. Wählen Sie dazu einen objektiven wissenschaftlichen Weg, oder bringen Sie auch ihre subjektive Vorgehensweise als Künstler ein?

Das Projekt kann nicht anders als subjektiv sein. Doch wie in den anderen Projekten, geht es auch hier um die Ansprüche der Objektivität bei nicht-fiktionalen Ermittlungen.

Aus dem Englischen von Catherine Schelbert und Michael Hiltbrunner

Harun Farocki

Denkmal





1

1 Harun Farocki: *Denkmal*, Rohfassung, 2006. Video.
Bild vom *Vietnam Veterans Memorial*, Washington, ein Werk von Maya Lin, erbaut 1982.

2-5 Harun Farocki: *Denkmal*, Projektentwurf, 2005. Videoskizzen vom *Vietnam Veterans Memorial*, Washington.



2



3



4



5

**DENKMAL
EXPOSÉ FÜR EINE INSTALLATION VON
HARUN FAROCKI**

A

Das *Vietnam Veterans Memorial* in Washington besteht aus einer langgestreckten Mauer aus schwarzem, poliertem und den Besucher spiegelndem Granit, in den die Namen von 58249 US-Amerikanern eingeschrieben sind, die im Krieg zu Tode gekommen waren.

Das Denkmal wird täglich, dreissig Jahre nach Ende des Krieges, von vielen Tausenden besucht. Drei Verhaltensweisen sind auffällig:

- Viele berühren den Schriftzug eines Namens.
- Viele pausen den Schriftzug eines Namens durch.
- Viele legen kleine Geschenke am Fusse der Mauer ab.

Der Krieg gegen Vietnam ist der einzige, den die USA nicht gewonnen haben. Es ist deshalb schwer, diesen Krieg einzuordnen. Die Vietnam-Gedenkstätte versucht auffällig, keine Aussage zu Vietnam zu machen, und listet die Namen auf, wie auf einem Massengrab. Die Namen sind in einen undeutlichen Zusammenhang gestellt, und die Besucher, Familien-Angehörige oder Freunde, reprivatisieren das Andenken.

Das Memorial, das auch ausdrücklich die bei Mahnmalen übliche Vertikalität vermeidet, vielmehr eingelassen ist in das Gelände, vollzieht ein Stück Antiritualismus. Die Besucher pflegen einen wilden Ritualismus.

Es gibt Schilderungen, dass die Besucher gegen die Wand klopfen, auf die Inschriften, als gelte es, zu wecken. Manche betasten den Stein und zucken zurück, als wäre er heiss.

Anders als beim solitären Grabmahl, stellt erst das Berühren des vertrauten Namenszuges zwischen den gleichartig, dicht an dicht gesetzten Wörtern eine Verbindung her. Dieser Kontakt wird intim, indem der Besucher die bezeichnete Person unter den zigtausend anderen herauslöst – und umgekehrt: Um unter den Vielen die gedenkende Zuwendung dem Einen zu widmen, braucht es den Fingerzeig.

Mit dem Abpausen nehmen die Besucher symbolisch einen Teil des Verstorbenen mit sich.

Beim Entwurf und Bau der *wall* war nicht vorgesehen, dass dort Gegenstände abgelegt werden.

Das Aufsichtspersonal nimmt am Ende jeden Tages die an der Mauer hinterlassenen Objekte auf und schickt sie an eine Sammelstelle: Joints, Medaillen, Fotos, Briefe, Spielkarten.

Allem Anschein nach zeugen Raviolibüchsen, Bierdosen und Zigarettenschachteln von den Entbehrungen der GI's im Krieg.

Tüten mit M&M-Schokolinsen könnten daran erinnern, dass diese als Placebos verabreicht wurden, wenn kein Morphium zur Hand war.

Angehörige hinterlassen Lieblingsstücke des Verstorbenen, z.B. ein Paar Cowboystiefel oder einen Teddybär aus Kindertagen.

Andere Gegenstände spiegeln das Leben, das die Verstorbenen nie gelebt haben: der Hochzeitsblumenstrauss, der Ehering, Schuhe und Schnuller für ein Baby.

Das *Vietnam Veterans Memorial* wurde zu einer Projektionsfläche für eine Zukunft, wie es sie für die auf der Wand Genannten nie gegeben hat.

B

Nach Bronislaw Malinowski ist ein Brauch «jede traditionell geregelte und standardisierte Form des körperlichen Verhaltens».

Eine bestimmte Klasse der Bräuche sind die Rituale.

Die Varianz von der - Betroffenheit auslösenden - Gedenkstätte über den Pilgerort, welcher Meditation und Feierlichkeit einfordert, bis zum touristischen Ziel, an dem in einem profanisierten Kürzel dem Aberglauben mit banger Ironie geschuldet wird, erscheint uns als spannendes Beobachtungsfeld transzendierender Anknüpfungsversuche.

Wir interessieren uns für den Vollzug von standardisierten Handlungen, ritualen Mustern und unwillkürlichen Gesten, mit denen dem Wunsch Ausdruck verliehen wird, sich in Verbindung zu setzen zu einer anderen Zeit, zu gewesener Existenz.

Nach Mary Douglas leben wir in einer Gesellschaft, in der wir uns in unterschiedlichen Formen eines Antiritualismus bewegen, bei Destabilisierung oder Umordnung überkommener gesellschaftlicher Ordnungsmuster und Hierarchien.

Nach Hans-Georg Soeffner bewegen wir uns in einem undurchschauten Ritualismus, der sich an zwei Extremformen veranschaulichen lässt:

- an einem ritualisierten Antiritualismus,
- an der Veränderung eines überkommenen Ritus durch naiven, inflatorischen Ritualismus.

C

Ausgehend vom *Vietnam Veterans Memorial* wollen wir Bilder aufnehmen, die eine implizite Erörterung zur Frage von Antiritual und Ritual sind.

An anderer Stelle in Washington, unmittelbar hinterm Eingang des Smithsonian National Air and Space Museum, warten die Besucher in langer Schlange darauf, ihre Hand auf einen Stein legen zu können, den eine Apollo-Mission vom Mond zur Erde brachte.

Beweggrund zur Kontaktaufnahme mit dieser in einem offenen Schrein dargebotenen Universalie mag sein, dass durchs Handauflegen eine Weihe übergehe. Jedenfalls erfolgt eine physische Teilhabe an der vom Smithsonian in den Exponaten aus Luft- und Raumfahrt bekundeten, bis in den Kosmos reichenden Macht von Wissenschaft und Technik.

5 Mio. Besucher im Jahr vollziehen diese Passage. Der Eintritt ist frei.

Topos vom heiligen Gral: Ein Stein aus dem Sternenhimmel, von einer Engelsschar auf Erden zurückgelassen, als in ihrer Reinheit sie die Unreinheit hienieden flohen. Dieser Stein, den u.a. auch die SS suchte, verleihe göttliche Kraft.

Ist dieses Exponat freigegeben und allen Menschen zugänglich, befasst sich unter klinischen Bedingungen, keim- und sauerstofffrei, um den Zersetzungsprozess zu minimieren, eine Elite in einem eigens zu diesem Zweck sturm-, erdbeben- und hochwasserfest errichteten Gebäude der NASA, Johnson Space Center in Houston, Texas, mit Steinen vom Mond.

Jegliche direkte Berührung mit der menschlichen Hand wird durch dreifach geschichtete Gummihandschuhe unterbunden.

6 Mio. Pilger besuchen Lourdes jedes Jahr. Viele von ihnen vollführen in Erwartung der «Botschaft von Lourdes» – wie sie der 14-jährigen Bernadette Soubirous durch Marien-Erscheinungen in der Grotte von Massabielle kundgetan wurde – das Gleiche:

Sie berühren den Fels mit der Hand, oder sie küssen ihn, um magische Kräfte der Heilung zu beziehen oder um auszudrücken, Gott ist der Fels, auf den sie bauen.

Die Besucher trinken, um Reinigung des Herzens bittend, aus der Quelle der Grotte. Sie wiederholen damit die Bernadette durch die Marien-Erscheinungen aufgetragenen Handlungen – oder die christliche Taufe, indem manche sich ins Wasser tauchen lassen.

Pilger setzen sich im schweizerischen Kloster Fischingen, Kanton Thurgau, auf einen Schemel vorm Kenotaph der Heiligen Idda, strecken ihre Füsse durch eine Öffnung ins Innere des Grabmals und suchen mit dieser Handlung Erlösung von Beschwerden.

Im Grütz, Kanton Zug, steht neben der Kapelle der unscheinbare Meinradstein. Eine Rinne zieht sich quer über den Findling. Heilsuchende kommen hierher, denn er soll von Knieleiden befreien, wenn das Bein durch die Höhlung gezogen wird. Der Legende nach ruhte sich darauf der wandermüde Sankt Meinrad aus, als er in seine Einsiedelei auf dem Hochtal Etzel zog.

In der Verena-Schlucht bei Solothurn befindet sich in der östlichen Felswand ein faustgrosses Loch. Wird eine kranke Hand hineingeführt, erfährt sie Heilung. Das Gestein ist glattgewetzt von den vielen, Linderung ihrer Leiden Suchenden. Eine Sage erzählt, dort habe sich

die heilige Verena festgehalten, als ein Wildwasser durch die Schlucht tobte und drohte, sie mitzureissen.

Der Teufelstritt, ein Abdruck am Boden der Münchner Frauenkirche, zeigt einen Fuss mit einem Sporn an der Ferse. Die Besucher stellen ihren Fuss in den Abdruck, um nachzuvollziehen, wie es dem Satan erging, als er von jener Stelle aus kein Fenster sehen konnte. Nach dem Bau, noch vor der Weihe, betrat er das Gotteshaus und stampfte im Triumph über die vermeintlich vergessenen Fenster auf. Als er begriff, dass er sich geirrt hatte und selbst der Geprellte war, verwandelte er sich zornig rasend in einen Wind, der noch heute um das Gebäude weht.

Für etliche Passanten und Touristen ist es Usus, in einer Glück beschwörenden Geste die Nasen zweier bronzener Löwenköpfe an der Münchner Residenz zu polieren, oft ohne die zugrundliegende Vorgeschichte zu kennen.

Die meisten Menschen, die in Rom sich in die Schlange stellen, um die Hand in den Stein-Mund, *Bocca della Verità*, zu stecken, wissen von diesem Brauch aus dem Reiseführer – oder aus dem US-Film *Roman Holiday (Ein Herz und eine Krone)*, mit Gregory Peck und Audrey Hepburn.

An die Maske ist die Sage geknüpft, dass die alten Römer, wenn sie Eide schworen, die Hand in das Mundloch stecken mussten. Wer falsch schwor, vermochte sie nicht wieder herauszuziehen.

Eine mittelalterliche Legende besagt, dass derjenige, der nicht die Wahrheit spricht, wenn er seine Hand in den Mund der Maske legt, sie verliert. Wohl wurde manchmal mit dem Schwert nachgeholfen.

Betrügerische Kaufmänner, die zur *Bocca della Verità* gebracht wurden, fürchteten



6



7



8



9



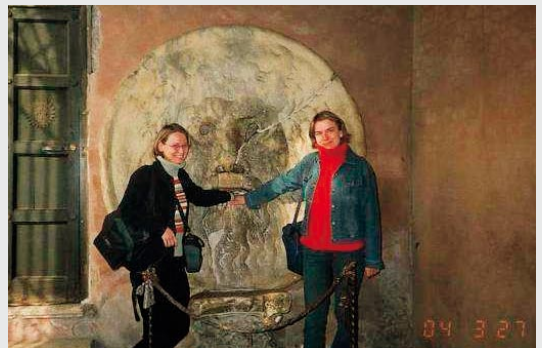
10



11



12



13

um ihre Hand und gestanden lieber.
Häufig folgen Passanten dem Vorbild
anderer. Indem sie sich anderen rituell
gleich verhalten, bilden sie eine in-
stabile oder fiktive Gemeinschaft.

Viele horchen an der Klagemauer in
Jerusalem, als wäre die Stimme des
Propheten dort zu hören.

Ein Akt der Unterbrechung des Gegenwart-
fortganges und der Vereinigung vieler
Menschen unter einem Zeichen vollzieht
sich zu einem verabredeten Zeitpunkt,
unabhängig vom Ort, am nationalen
Gedenktag *Jom Ha-Schoa*, an dem in Israel
der im Dritten Reich ermordeten Juden
gedacht wird. Um 10.00 Uhr laufen für
zwei Minuten landesweit die Sirenen,
alle Leute unterbrechen ihre Tätigkeit,
die Fahrzeuge stehen still, keiner
spricht.

In Buchenwald gibt es eine Stahlplatte
mit der Aufschrift, an dieser Stelle hät-
ten die Häftlinge nach der Befreiung die
erste Feier abgehalten. Nirgends ist
vermerkt, dass diese Platte stets auf
menschliche Körpertemperatur erwärmt
wird. Das hat sich herumgesprochen oder
wird nachgemacht – ständig befühlen
Besucher die Platte, um die Wärme zu
fühlen.

Es geht um die Gesten derer, die eine
Stätte aufsuchen oder passieren. Das
Berühren ist der Versuch, etwas «greif-
bar» zu machen, das nicht direkt erfahr-
bar ist, etwas körperlich anzueignen,
das ausserhalb liegt.

Zu vielen magischen Praktiken gehört die
Berührung, was auch im Kinderspiel
«Fang-mich» noch fortlebt.

Berlin und München, im November 2005
Harun Farocki und Matthias Rajmann

6–13 Harun Farocki: *Denkmal*,
Projektentwurf, 2005.
Beispiele für Denkmal-Rituale.

14,15 Harun Farocki: *Denkmal*,
Videoskizzen, 2006.
Bilder vom *Jom Ha-Schoa* Gedenktag
in Israel.



14



15



16



17



18

16–18 Harun Farocki: *Denkmal*,
Videoskizzen, 2006.
Bilder aus Jerusalem.

TECHNISCHE ANGABEN

Videofilm, Farbe, Ton, ca. 30 Min.,
drei monatlich wechselnde Parti-
tionen zu ca. 10 Min. Format DV
(3:4). Präsentation ab Harddisk
auf Plasmabildschirm.

VORBEREITENDE ARBEITEN

Technische Abklärungen durch *Kunst
Öffentlichkeit Zürich* in Zusammen-
arbeit mit Kunstumsetzung GmbH,
Zürich, und videocompany.ch.

STANDORT

Bildschirm in Leuchtplakatkasten in
Tramwarte Halle auf Bellevueplatz,
oder an Wand oder in Plakatvitrine
im Shopville, Hauptbahnhof Zürich.

DAUER

Ab Sommer 2007 für 3 bis 5 Jahre

AUSWAHLVERFAHREN

Direktauftrag

PROJEKTBEGLEITUNG

Tim Zulauf, *Kunst Öffentlichkeit
Zürich*

FINANZIERUNG

Schwyzer-Winiker Stiftung (Produk-
tion) und Stadt Zürich (Installa-
tion und Unterhalt)

AUFTRAGGEBER

Kunst Öffentlichkeit Zürich

Zum Projekt von Harun Farocki

Tim Zulauf

Harun Farockis Videoinstallation *Denkmal* beleuchtet die Funktionen von Skulpturen. Sie dokumentiert ritualisierte Handbewegungen und Gesten, mit denen Menschen Erinnerungsorten, Mahnmalen oder einfachen Standbildern begegnen. Allen diesen Ritualen, ob sie nun beiläufigen, alltäglichen oder sakralen Charakter haben, ist gemein, dass sie Unberührbares berührbar oder der Verhandlung zugänglich zu machen versuchen.

Drei in der Entwicklungsphase des Projekts diskutierte Beispiele zeigen die mögliche Spannweite von Farockis Ansatz: Am *Vietnam Veterans Memorial* in Washington tasten Besucherinnen und Besucher die eingemeisselten Namen der Gefallenen ab – ein kollektives, aber fast immer einzeln vollzogenes Ritual, mit dem Familienangehörige und Veteranen einen individuellen Verlust verarbeiten und die Unklarheit und Brutalität des Krieges zu fassen versuchen.¹ Bei der *Bocca della Verità* in Rom veranschaulicht das von unzähligen Touristenpaaren praktizierte Einführen der Hand in den Mund der Wahrsager-Skulptur, wie Filmgeschichte den öffentlichen Raum prägt und selber gleichsam berührbar wird: Szenen aus dem Film *Roman Holiday* (1953) haben den Brauch zur Überprüfung von Schwüren populär gemacht. In Zürichs Wasserkirche wiederum küssen orthodoxe Christen jeweils am 11. September als Höhepunkt einer Prozession den *Märtyrerstein*, auf dem die Stadtheiligen Felix und Regula im 3. Jh. n. Chr. enthauptet worden sein sollen. Die verschlungene Geschichte der Feier belegt, wie sich magische Bräuche im reformierten Kontext neuen Ausdruck verschaffen: 1526 entweihte Ulrich Zwingli den Feiertag mit einer Predigt in dem damals gerade vom Felix-und-Regula-Altar geräumten Grossmünster, und 1898 ging der Feiertag, vollständig säkularisiert, in das Volksfest *Knabenschiessen* ein. In der gegenwärtigen orthodoxen Huldigung wird der Kult um die Stadtheiligen nun zusammen mit den vornehmlich migrantischen Glaubensgemeinschaften wieder öffentlich. Die Feierlichkeit relativiert so gleich doppelt die protestantische Tradition, denn neben dem Bildersturm wurden auch

Prozessionen und Heiligenverehrungen im öffentlichen Raum der Stadt verboten und in die Glaubenshäuser verbannt.²

Mit einer ausgreifenden Folge verschiedener Beispiele von Bräuchen, Erinnerungs- und Alltagsritualen erstellt *Denkmal* ein Gesten-Vokabular, das fassbar macht, wie der ritualisierte Umgang mit *Orten* und *Skulpturen* die Nutzung des gebauten Raums strukturiert. Das Filmprojekt lenkt die Aufmerksamkeit von den Dingen (den Skulpturen, Denkmälern, Erinnerungsorten usw.) auf ihren Gebrauch und damit auf Traditionen und Techniken der Sinngebung. Es zeigt, wie die Einschreibung von Hierarchien und Wertvorstellungen in Architektur und Umwelt vonstatten geht und verweist auf nationale oder kulturelle Differenzen. Im Vergleich unterschiedlicher Rituale, die in der Ausübung – als Imaginationspraktiken – die Teilhabe an einer Gemeinschaft ermöglichen, umkreist *Denkmal* überdies die Frage nach dem Grund einer Identifikation: *Warum und im Namen welcher Botschaften* schliessen sich Menschen durch Teilnahme an Bräuchen und quasi-magischen Praktiken zu bestimmten Gemeinschaften zusammen?³

Für die Präsentation des Films bestimmt Harun Farocki das Bellevue, den zentralen Tramknotenpunkt Zürichs mit neu renoviertem Café, oder die östliche Einkaufspassage des Shopvilles unter dem Hauptbahnhof. Beides sind Räume des Durchgangs, der schweifenden Aufmerksamkeit und des Konsums und weisen mehr oder weniger halbprivaten Charakter auf – ein Umstand, der negativ als Kommerzialisierung beschrieben werden kann, der aber auch gesellschaftliches Handeln zulässt, das sich weder einer privaten noch einer öffentlichen Sphäre zurechnen lässt.⁴ Shopville wie Bellevue sind darüber hinaus Treffpunkte, die aufgrund ihrer einstigen Ambivalenz in Film und Bild vielfach dokumentiert worden sind und sich in ihrem Charakter stark verändert haben.⁵ Heutzutage wird die Aufmerksamkeit der Passantinnen und Passanten in diesen Transit-Räumen stärker als zuvor von Werbung und Kaufangeboten gesteuert.⁶ Der Flachbildschirm, auf dem Harun Farocki seinen Film präsentiert, nähert *Denkmal* medial bewusst der Dienstleistungs- und Warenwerbung an, die im öffentlichen Raum und in Schaufenstern zunehmend auf Videoscreens auftritt. Die in *Denk-*

mal gezeigten «Berührungen von Unberührbarem» fordern durch diese Annäherung das geglättete, auf Ziellosigkeit angelegte, kommerzielle Umfeld heraus: Dem Warenfetischismus werden im Filmbild spirituell aufgeladene Handlungen zur Seite gestellt, die dem Materiellen eine geistige Dimension zuschreiben. Farocki provoziert damit die Debatte, inwieweit es rituelle Strukturen und ihre ideologischen Rahmungen sind, die eine Sinngebung vor Ort jenseits von Konsum ermöglichen. Indem *Denkmal* diese Debatte anstösst, kann es den für öffentliche Kunst zentralen Begriff der *Ortsspezifität* und, neuer, des *funktionalen Orts*⁷ um eine für Zürich relevante Dimension erweitern. Die Patinierung und die Aneignung des Raums auf der Ebene seiner Begreifbarkeit und seiner (wie auch immer gearteten) geistigen Dimension steht dabei dem auf Funktionalität ausgerichteten Design der Stadt Zürich entgegen. Auch andere Zürich-typische Tendenzen des öffentlichen Lebens, wie die Unterdrückung von kulturell fremd kodierten Gesten oder das ausserhalb von Feiern wie der jährlichen *Street Parade* schnell als übertrieben empfundene «Sprechen der Körper», erhalten mit Farockis *Denkmal* ein Widerlager.

Innerhalb von Harun Farockis filmischem Werk nimmt *Denkmal* einen besonderen Platz ein. Zum einen konfrontiert Farocki zum ersten Mal in dieser Form den öffentlichen Raum mit Filmaufnahmen aus anderen öffentlichen Situationen und tritt aus dem institutionellen Rahmen von Kinosaal oder Ausstellungsraum heraus. Zum anderen führt er das Projekt eines *Archivs für filmische Ausdrücke*⁸ in erweiterter Weise fort: Er greift dabei nicht auf Found-Footage-Material zurück, das er sonst Fernseharchiven, Spielfilmen, Überwachungskameras, Lehrfilmen oder Computersimulationen entnimmt, sondern filmt die zu vergleichenden Gesten und Rituale selber vor Ort. *Denkmal* verbindet so in Farockis Werk inhaltliche Interessen von Essay- und Kompilationsfilmen wie *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995)⁹ und dem neuesten enzyklopädischen Ausstellungsprojekt *Kino wie noch nie* (2006)¹⁰ mit dem formalen und konzeptionellen Vorgehen von dokumentarischen *cinéma direct*-Filmen wie *Die Umschulung* (1994),¹¹ *Stilleben* (1997)¹² oder *Ein Bild* (1983).¹³

Rituale und ihre Öffentlichkeit

**Auszug aus einem Interview mit Harun Farocki von Tim Zulauf
Berlin/Wien, im Dezember 2005**

FETISCH ODER ABSTRAKTION? VON WASHINGTON NACH ZÜRICH

Tim Zulauf: Ihr Filmprojekt *Denkmal* geht von Beobachtungen am *Vietnam Veterans Memorial* in Washington aus. Über welche Thesen verbinden Sie die Rituale der Andacht, die sich in Washington beobachten lassen, mit alltäglicheren oder touristischen Ritualen – z.B. dem Handeinführen in die *Bocca della Verità* in Rom?

Harun Farocki: Das ist so ähnlich, wie wenn man den Gebrauch eines Wortes einmal in der Literatur und einmal im Alltag oder in Alltagsausdrücken nachverfolgt. Man nimmt ein Gedicht von Schiller zum Beispiel und schaut, wann das Wort «Mode» so gebraucht wurde wie im Gedicht *An die Freude* in der Zeile «Was die Mode streng geteilt» und ab wann nicht mehr. Das ist erst einmal ein ganz normaler, etymologischer Ansatz. Indem man eine vergleichende Wortgeschichte anstellt, erfährt man etwas über das Wortfeld, über verdeckte und verlorene Bedeutungen. Ebenso ist es mit den Gesten. Nehmen wir die alltägliche Geste, dass ein Mensch den anderen beim Sprechen berührt. Wir wissen alle, dass das eine Bekräftigung, ein Nachdruck ist. Sehen wir nun auf ein Kinderspiel, das «Kriegen-Spielen», bei dem es gilt, jemanden zu verfolgen und leicht zu berühren. Mit der Berührung ist der andere «aus» oder «gefangen». Da erfassen wir etwas von der magischen Vergangenheit dieser Geste.

Untersuchen Sie mit dem Vergleich von Gesten, inwieweit alltägliches Verhalten noch mit rituellem oder religiösem Gehalt aufgeladen ist?

Ja. Der Historiker Karl-Heinz Kohl hat etwa in seinem Buch *Die Macht der Dinge*¹⁴ nachgezeichnet, wie kläglich die Versuche der jüdisch-christlichen Religionen gescheitert sind, eine Abstraktionsvorstellung von Gott durchzusetzen, und wie schnell

dagegen immer wieder regionale, «heidnische» Formen aufgenommen wurden – und damit doch wieder Reliquien, Kultsteine und lauter magische Gesten in diese Religionen zurückkamen. Das hat wohl mit dem menschlichen Unvermögen zu tun, mit der Abstraktion klar zu kommen.

Weist das Konzept zu *Denkmal* in die Richtung einer «anthropologischen Konstanten»? Etwa in dem Sinn, dass Sie nach Gesten und Ritualen suchen, die unverändert unter der gesellschaftlichen Oberfläche durch die Jahrtausende ziehen und unterschiedliche Gesellschaften gleichermaßen strukturieren?

Als «anthropologische Konstante» würde ich das nicht bezeichnen. Karl-Heinz Kohl will, wie viele Ethnologen, die Anhänger der kleinen Religionen gegen die Weltreligionen verteidigen – das war auch das Projekt von Claude Lévi-Strauss. Und damit ist es auch ein Ziel in Kohls Buch *Die Macht der Dinge*, zu beweisen, dass wir uns eigentlich alle «wie Afrikaner verhalten». Dass sich Fetischismus also auch im Jüdisch-Christentum überall antreffen lässt. Das Wort Fetischismus ist zentral in diesem Zusammenhang.

Wäre daraus eine Kritik an einem abstrahierenden, bilder- oder fetischfeindlichen Denken abzuleiten?

Von Kritik würde ich nicht sprechen. Bezeichnet wird nur unser Unvermögen, mit einem Zwiespalt fertig zu werden. Wir setzen Dinge, die sich eigentlich nicht abbilden lassen, doch immer wieder ins Bild. Die gesamte so genannte visuelle Kultur versucht, spätestens seit es die gefilmten Nachrichten gibt, Dinge zu veranschaulichen, die nicht in Bildern gezeigt werden können. Das Brechtsche Problem der Firma AEG, die mit der Fassade nichts Wesentliches über die Firma aussagt, kehrt hier vielfach wieder.¹⁵ Eine Firma geht pleite, und wir sehen Klingelschilder. Ein Mensch wird ermordet, und wir sehen eine Polizei-Absperrung und ein Reihenhaus. Vilém Flusser sprach da vom «Verkitschen» – womit er gleichzeitig ein starkes moralisches Urteil fällte. Ich bin mir nicht sicher, ob solch ein Urteil angebracht ist. Sicher stimmt, dass wir – die wir sonst geleitet werden von einem naturwissenschaftlichen Weltbild – eigentlich wis-

sen müssten, dass viele Dinge nicht vorstellbar sind und dass wir sie uns trotzdem vorstellen wollen. So wissen wir etwa, dass Geschichte nicht aus einer Reihe von Erzählungen «grosser Personen» besteht. Trotzdem halten wir uns selbst dann noch an Personen, wenn wir so etwas wie Hegels Ideengeschichte verstehen wollen. An der Darstellung solcher Konzeptionen scheitern meistens die Story-Konstruktionen.

Was, glauben Sie, wird die Filminstallation *Denkmal* in Zürich auslösen?

Ja, das ist die rechte Frage: Die Reformbewegung hat ja zunächst sogar die Abbilder des Gottessohnes aus den Kirchen gerissen, insgesamt die Vergötzung auszutreiben versucht. Das hat aber einem ganz anderen Fetisch Geltung verschafft, dem Waren- und Geldfetisch. Karl Marx hat dieses Wort geprägt und es durchaus religionskritisch gemeint. Wenn wir nun das Wort von Walter Benjamin: «Kapitalismus als Religion» aufnehmen, dann sehen wir, dass es heute in Zürich und anderswo eine Spaltung gibt. Einerseits den Waren-Fetischismus: Schaufenster und Abbildungen zeigen die immer gleichen Gegenstände in Abwandlung. Und über den Gläubigen, die von den Waren-Fetischen abhängen, thront eine Priester-Kaste: die der wirklichen Kapitalisten. Sie interessieren sich nur für die Geldvermehrung, in höchster Abstraktion, in einer Abwendung von der Welt. Andererseits kann man genau sehen, dass das calvinistisch-zwinglianisch geprägte Zürich doch auch voller Rituale ist. Man denke nur an den ständischen Historismus, an das ganze Getue um die Zünfte an Feiertagen wie dem *Sechseläuten*.

IMAGINIERTER ÖFFENTLICHKEITEN: EIN SPIELRAUM ZWISCHEN FASSADE UND INNERER BEDEUTUNG

Suchen Sie mit der Installation *Denkmal* nach einer Variante zum Dualismus, wie er bei Brecht auftaucht, von «Bild» versus «funktionale Struktur» oder «Fetischismus» versus «Abstraktion»?

Wir *müssen* uns eben immer einen Zugang suchen. Und ich habe in manchen Fällen den Zugang woanders gesucht als auf die Fassade zu schauen oder auf das, was dahinter liegt, also etwa das Fließband. Stattdessen filmte ich, wie die Arbeit imagi-

niert wird, etwa in diesen Rollenspielen und Instruktionen aller Art. Ich hielt mich an die Selbstdarstellung der Institutionen. Wie ein Betrieb ein Bild von sich erzeugt und das ideale Verhalten der Mitarbeiter entwirft. Es ist die eigene Zeichenwelt, die eine Meta-Betrachtung möglich macht.

Legen Sie auch dem *Denkmal*-Projekt diese Idee der Meta-Betrachtung zugrunde? Etwa indem Sie Handlungen an so genannten *Kodak-Points* beobachten – an Orten, die alle fotografieren und an denen sich alle fotografieren lassen?¹⁶

Um ein Beispiel aus der Recherche für *Denkmal* zu geben: In Jerusalem sah ich oft, wie die sakrale Geste mit dem Bildermachen wörtlich Hand in Hand ging. Jemand trägt eine Kamera in der einen Hand und berührt mit der anderen etwa den Stein, den Jesus berührt haben soll. Die Leute machen ein Bild vom Stein, dann berühren sie ihn, oder sie fotografieren die Hand beim Berühren. Dabei lassen sie sich fotografieren oder fotografieren einander. Dennoch fallen in solch einem Augenblick die beiden Handlungen, das Berühren und das Abbilden, nicht in eins. In dem Augenblick, in dem die Leute den Stein anfassen, vergessen sie dieses Fotografieren und Fotografiert-Werden – wie das bei grossen Filmdarstellern auch der Fall ist. Obwohl sie wissen, dass sie eine Darstellung bieten, wirkt ihr Auftritt gleichsam vollständig von einer inneren Bedeutung getragen. Das sind Gegebenheiten, die ich in der Konzeptphase, vor der ersten Recherchereise nach Jerusalem, gar nicht habe wissen können. Erst durch die Arbeit stosse ich auf solche Beobachtungen. Die Orte, die ich angehen möchte, sind dabei völlig verschieden: In Rom stehen die Touristinnen und Touristen offensichtlich Schlange, um sich fotografieren zu lassen, wie sie die Hand in diesen *Bocca della Verità* hineinstecken. Die Leute stehen Schlange für ein bestimmtes Foto und weniger für eine Erfahrung.

Die geschilderten Rituale zielen auf ein intimes Erlebnis oder eine «innere Bedeutung», wie Sie gesagt haben. Sie werden aber in der Masse abgewickelt. Haben Übungen durch die vorbereitende Wiederholung von Gesten einen öffentlichen Charakter? Ist das vergleichbar mit Handlungen, die Menschen in einer Gruppe für ein Vorstellungsges-

spräch oder einen Verkauf einüben, wie Sie in den Filmen *Die Bewerbung*¹⁷ oder *Die Umschulung*¹⁸ gezeigt haben?

«Imaginierte Öffentlichkeit» ist da vielleicht das richtige Wort. Ich las einmal, dass sich in der BRD viele allein wohnende Damen für die Nachrichten die Haare machten und sich fein anzogen. Das taten sie nicht, weil sie glaubten, dass Herr Köpcke¹⁹ sie durch den Fernseher hätte sehen können. So magisch ging das nicht vonstatten. Es ist eher damit vergleichbar, dass jemand ein paar Tage informell und schlampig herumläuft und sich dann plötzlich doch zurechtmacht, obwohl sie oder er keinen Menschen sehen wird. Aber man imaginiert eben, diese anderen Menschen zu sehen und von ihnen gesehen zu werden. Mit der Vorstellung von dieser Öffentlichkeit macht man sich präsentabel, wie es so schön heisst. Diese Möglichkeitsform, die Vorstellung, man *könnte* in der Gemeinschaft sein, man *könnte* sich anderen zeigen, die macht eine Menge aus. Wie oft sagt man sich nicht: «Das esse ich nicht im Stehen, dazu setze ich mich hin.» Und dies nicht, weil es gemütlicher wäre, sondern weil es zur Vorstellung des Bildes von «kulturvoller Einnahme» von Essen eben dazugehört.

Die «Privatisierung der Angst» wurde auf der Ebene persönlicher Erfahrungen als Effekt und Triebfeder der Postmoderne beschrieben.²⁰ Dient eine «imaginierte Öffentlichkeit» dazu, eine omnipräsente und unangreifbare Kontrollinstanz aufzurichten?

Die «Privatisierung der Angst» verweist auf eine Innengeleitetheit. Der Protestantismus tritt für die innere Leitung ein, er ist insofern modern – und hat ja auch die Entstehung des Kapitalismus befördert. Früher gab es den Unterschied zwischen «Offizialreligion» und «regionalem Heidentum». Solche Erscheinungen sind im Katholizismus immer sehr stark gewesen, bis hin zur Übernahme heidnischer Feste wie Weihnachten. Die Versuche, regionale Abweichungen zu überformen, tauchen in allen Religionen auf.

Wenn früher die Opposition zwischen Abstraktion (als dem grossen Ganzen) und Partikularismus (als der regionalen Abweichung) verlief, dann mag für heute gelten, dass das grosse gemeinsame Gesellschaftliche nicht mehr existiert und sich darum

verschiedenste partikulare und private Religionen verbreiten. Interessant ist, wie die Nicht-Christen das Weihnachtsfest übernommen haben und selbst die strengsten Moslems in Berlin Weihnachten feiern. Es geht gar nicht anders. Der allgemeine Rhythmus mit dem Kaufhausgeläut wirkt vor allem auf die Kinder so stark, dass niemand ihnen zumuten könnte, an Weihnachten nichts zu unternehmen. Also wird Weihnachten in den Kalender aufgenommen und ein wenig umgeformt.

Mich interessieren solche Umformungen im Bereich von Gesten ganz generell. Ich will meine Untersuchung nicht auf Denkmale beschränken, sondern hoffe, dass ich Situationen finde, in denen die Semantik von bestimmten Gesten im Alltag zu erkennen ist. Und sei es nur, dass Menschen an bestimmten Stellen ganz bestimmte Handbewegungen ausführen.

KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG, DIE SICH AUS SICH SELBST BEGRÜNDET

Sehen Sie die Arbeit *Denkmal* im Zusammenhang mit dem *Bildlexikon* oder dem *Archiv für filmische Ausdrücke*,²¹ das Sie mit *Arbeiter verlassen die Fabrik*,²² *Der Ausdruck der Hände*²³ und *Gefängnisbilder*²⁴ begonnen haben?

Damit hat es zu tun. Mir gefällt aber, den filmischen Begriff oder Topos für einmal nicht im Film zu suchen, sondern im Leben. Bei *Arbeiter verlassen die Fabrik* dachte ich: «Könnte ich nicht selber etwas filmen?» Es gab aber keinen Grund dazu. Filmemacher, die eine Erzählabsicht haben, nehmen einen Gegenstand auf, um ihm bestimmte Eigenschaften zuzuschreiben. Weil Fritz Lang etwa definieren will, in was für einer Maschinenwelt wir leben, inszeniert er für *Metropolis* Arbeiter, die eine Fabrik verlassen, in einer bestimmten Weise. Ohne diese Intention einer Definition wüsste ich gar nicht, wie ich filmen soll, wenn irgendwelche Arbeiter irgendwo heraus kommen. Bei dem *Denkmal*-Projekt verhält es sich nun anders, weil es frei konzipiert ist. Ich suche breiter nach Gesten, die mit Andenken, Vergewissern, das Unbegreifliche Begreifen zu tun haben. In dieser Weise ist es auch eine parallele Studie zum Film *Der Ausdruck der Hände*.

Auf das Projekt *Bildlexikon* selber ist etwas ande-

res gefolgt, die Arbeitsweise hat sich inzwischen geändert. Antje Ehmann und ich machen im Januar in der Generali Foundation in Wien eine Ausstellung,²⁵ in der wir uns mit dem Sampling von bestimmten Szenen oder von bestimmten Topoi des Kinos beschäftigen. Die Arbeit setzt sich also fort, aber eben in Form von Exponaten für Kunsträume. Wolfgang Ernst etwa, der sich für digitale Bildadressierungen interessiert und mit digitalen Ordnungskriterien ein Bildarchiv konzipiert hat, lehrt zwar heute an der Humboldt-Universität. Aber ihm fehlen die Mittel, die Sache im grossen Stil zu betreiben. Es müsste ein DFG-Projekt (ein Projekt unterstützt von der Deutschen Forschungsgemeinschaft) geben, um eine Grundlagenforschung über Jahre zu ermöglichen.

Können Sie den Begriff Sampling im Zusammenhang mit Bildern erläutern?

Wir suchen Filmausschnitte zu Bildtopoi wie «Frauen am Telefon» oder zu der Art, wie Männer zur Tür hereintreten, oder zu Frauen, die aus dem Fenster schauen – was eine so wichtige, vieldeutige Geste im Kino ist. Wir sammeln die Materialien aus den verschiedensten Filmen und bringen sie in eine Ordnung, in der sich die Bilder hoffentlich gegenseitig so kommentieren, dass man einen Ausdruck, den man selber oft schon gesehen hat, neu versteht. Es ist also nicht so diskursiv angelegt wie bei *Arbeiter verlassen die Fabrik*.

Das heisst, beim Sampling ist kein Off-Kommentar dabei?

Nein, wir versuchen, den Kommentar durch die Montage zu erzielen.

Sie haben im Vortrag *Bilderschatz* bemerkt, dass sich in Zukunft Bildkategorien jenseits von wortsprachlicher Begrifflichkeit und Verschlagwortung sozusagen aus sich selbst ergeben könnten. Die Vision von Wolfgang Ernst, den Sie in einer Passage zu Wort kommen lassen, war ja, dass man mit dem Adressieren einzelner Bild-Pixel und mit Algorithmen zur Gestalterkennung die Befangenheit des begrifflichen Denkens zugunsten eines Bilderdenkens verlassen könnte.²⁶ So delegiere man das Denken aber an die Funktionen von Programmen, kritisiert wiederum der Kunsthistoriker Tom Holert, und mache

sich abhängig von Experten und Technologien.²⁷

Die Kritik ist natürlich berechtigt, man gelangt in diese Abhängigkeit. Das Problem stellt sich ähnlich wie bei den Surrealisten, die das freie Assoziieren – die *écriture automatique* – ausprobiert haben. Aber mit dem Aus-Sich-Selbst-Begründen meine ich etwas anderes. Es gibt Wörterbücher, die müssen einen bestimmten Bereich abdecken und andere nicht. Ein Wörterbuch der Kirchengeschichte muss bestimmte Termini zur Kirchengeschichte beinhalten. Ich selber denke an etwas Freieres, ähnlich dem *Archiv für Begriffsgeschichte*.²⁸ Dort hält man es so, dass jeder, der einen Studiengegenstand einbringt und zu einem Begriff etwas beiträgt, darauf achtet, dass der Beitrag in sich gut ist. Aber niemand muss begründen, warum gerade dieser Begriff und nicht ein anderer Eingang findet. Darum sind ja wissenschaftliche Bücher oft langweilig: Es vergeht zu viel Zeit damit, zu erklären, welchen Stellenwert die eigene Arbeit in einem System hat. Einem System, das mit Platon beginnt und beim eigenen Doktorvater aufhört.

Im Voraus festzulegen, wo der Fokus einer Arbeit genau zu liegen kommt, passt Ihnen nicht ...

Ja, das missfällt mir. Es hilft wenig, sich an einem Gerüst entlang zu hangeln und zu sagen: «Ich decke jetzt das hier ab, diese Forschungslücke werde ich hiermit schliessen» und so weiter. Das ist in Ordnung für die Antragsprosa, aber das Resultat muss sich letzten Endes aus sich selber rechtfertigen und nicht aus den Begleitsätzen.

DOPPELDEUTIGKEIT DES MATERIALS, DAS NEBENEINANDER VON BILDERN

Wie weit glauben Sie an die Determinierung von Erkenntnissen durch eine Arbeitsweise oder ein Bildmedium? In Ihrem Film *Schnittstelle*²⁹ heisst es über die strukturierte Montagetechnik von *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*: «Ein Programm gibt die Ordnung vor. Künstlerische Autonomie ist mit dieser Technologie nicht mehr möglich, und das Medium ist wirklich die Message geworden.»³⁰

Ich bin natürlich auf eine Doppeldeutigkeit aus. Das Programm mag eine Struktur liefern, aber der Satz bedeutet eben auch: Ein Programm gibt eine

Ordnung vor. Das heisst, die Ordnung ist auch eine vorgetäuschte. Der Film *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*,³¹ den ich da in *Schnittstelle* kommentierte, handelt von Bildererkennung und rückt die Mustererkennung der Geschichte in diesen Zusammenhang: Wir haben mit den Luftbildern von Auschwitz eine andere Art von Geschichtsschreibung, die merkwürdig unintentional vonstatten geht – wie das Aufnehmen indexikalischer Spuren. Und andererseits gibt es in dem Film selber diese permutative Montagelogik, also das Kombinieren und Rekombinieren von Elementen. Dabei obliegt es klarerweise dem Autoren, etwas aus diesem Montage-Programm zu machen. Wie aus der Vorgabe, in einem Gedicht mit sieben Betonungen und zwanzig Silben auszukommen – und ähnlichen, selbst auferlegten Regeln. Das Verfahren ist also absolut nicht deduktiv. Ich finde es produktiver, die Ideen aus dem Umgang mit dem Material zu gewinnen.

Sie haben davon gesprochen, dass Sie beim Schneiden das Film-Material so oft wenden, bis es sich quasi wie von selbst, ohne «geistiges Konzept», zum definitiven Schnitt zusammenfügt.³² Was für eine Definition (film-)künstlerischer Forschungsarbeit liesse sich hier entwickeln?

Das «Wie-Von-Selbst» ist natürlich nur eine schwache Metapher. Das war für mich einmal eine Erfahrung bei der Arbeit am Film *Ein Bild*.³³ Es war angenehm, das Produzieren und das Schneiden wieder zu trennen und sich nicht am Schauplatz sagen zu müssen: «Jetzt brauche ich eine solche Einstellung, nachher eine solche», wie das normalerweise beim Spielfilm gemacht wird. Sondern aufzunehmen und dann am Schneidetisch neu zu bewerten, was die Aufnahmen eigentlich sind. Gute Cutter sagen: «Ich lese kein Drehbuch, ich will auch nicht wissen, was das Filmmaterial heissen soll, sondern was es heisst.» Du musst also aus dem Material selber den Film lesen und empfinden und nicht aus dem Script. In diese Richtung zu arbeiten, das wäre meine Absicht. Und das versuche ich mir zu erhalten, indem ich solche Ordnungen nicht festlege oder vorher aufschreibe, wie eine Montage aussehen soll, sondern indem ich sie erst einmal ausprobieren und probiere, welche Ordnung sich ergeben könnte.

Heisst das, Sie treten dem von Ihnen selbst aufgenommenen Material entgegen, als sei es Ihnen fremd?

Ja, so etwas versuche ich herzustellen.

Im Gespräch mit Kaja Silverman über Godards Film *Numéro Deux*³⁴ sprechen Sie anlässlich der zwei Bilder im Bild – den beiden Videomonitoren, die Godard abfilmt – von einer «sanften Montage»,³⁵ in der wir, die Betrachterinnen und Betrachter, «die Verknüpfung zu leisten haben». Für Ihre installativen Videoarbeiten wie *Schnittstelle*³⁶ oder *Ich glaubte Gefangene zu sehen*³⁷ ist dieses Nebeneinander von Bildern ein zentrales Motiv. Geben Sie damit Kontrolle an das Publikum ab? Manche Mehrkanalvideos zwingen einen ja im Gegenteil dazu, genau zu verfolgen, wie sich die Bilder zueinander verhalten.

Auch wenn man die Zweikanaligkeit kontrolliert, verhält es sich mit ihr trotzdem anders als mit einer einzelnen Bildspur. Um es einfach auszudrücken: Die Zweikanaligkeit funktioniert nicht mit einem «oder», sondern mit einem «und». Sie sagt nicht: «Ich zeige Bild eins und nehme es weg, um dann Bild zwei zu zeigen.» Auch wenn die beiden Bilder in der Abfolge etwas Gemeinsames erzeugen, werden sie so in eine viel stärkere Opposition gesetzt. Es ist nicht einmal eine Opposition, denn das spätere Bild hat immer einen gewissen Vorteil. Es wirkt wie eine Verbesserung. Man sagt: «Nicht dieses Bild, sondern dieses.» – «Nein, auch nicht dieses Bild, sondern das Nächste.» Das ist nicht der Fall, wenn die beiden Bilder nebeneinander gezeigt werden. Diese «Weichheit» oder «Sanftheit» der Montage drückt sich darin aus, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer verschiedene Blickbeziehungen herstellen können. Sie können auf einer Bildspur die Schnittfolge verfolgen, und sie können die Schnitte zwischen den beiden Bildspuren verfolgen.

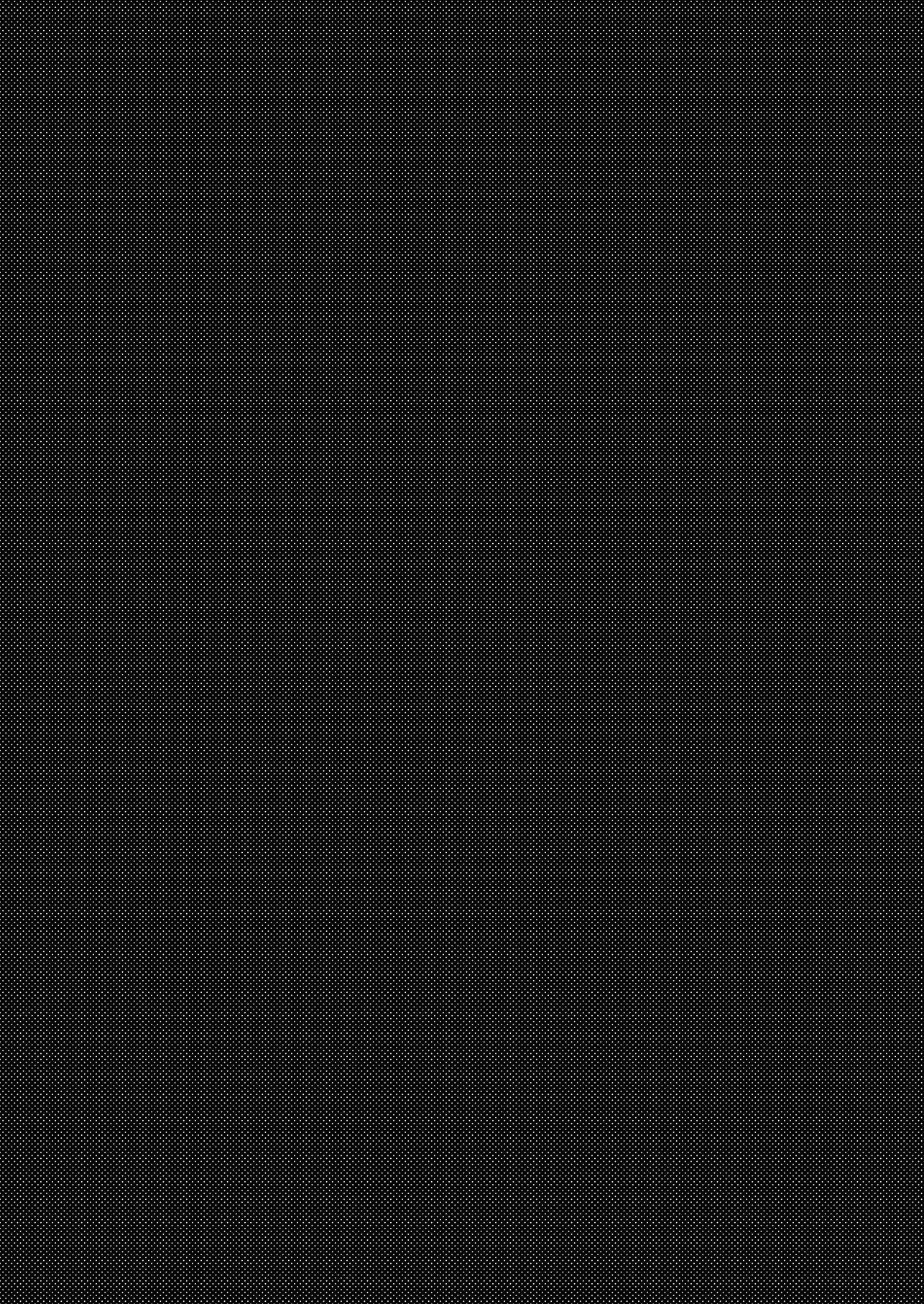
Und wie sieht diese «sanfte Montage» aus?

Das ist eine Frage der Anordnung der Bilder. Und das, denke ich, wird bei dem *Denkmal*-Projekt viel mehr in Richtung musikalischer Permutationen führen und weniger in Richtung Aussage-Montage.

Knowbotic

Research

BlackBenz Race





1



2



3

1 Knowbotic Research: *BlackBenz Race*, Projektentwurf, 2005. Digital bearbeitete Fotografie. Ansprache bei der Startveranstaltung.

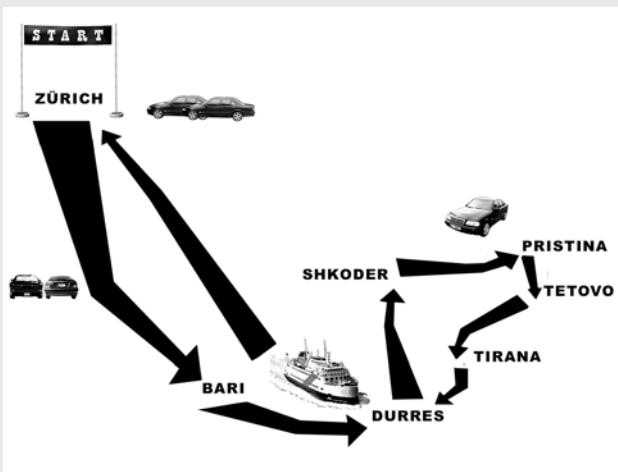
2 Bereitstellung der akkreditierten und startfertigen Wagen.

3 Startsituation

4 Die «Rennstrecke» von *BlackBenz Race*

5 Die Wagen verlassen Zürich.

6 Blick aus der Fahrerkabine



4



5



6

BLACKBENZ RACE

Ein Projekt von Knowbotic Research. In Zusammenarbeit mit Felix Stalder, Arben Gecaj, Osman Topalli und Faton Topalli.

BlackBenz Race untersucht neue, translokale Raumkonstruktionen, wie sie im Zuge der Migration von Albanern in die Schweiz in den letzten 10 Jahren entstanden sind. In mehreren schwarzen Autos bestreiten in Zürich lebende Albanerinnen und Albaner zusammen mit Schweizerinnen und Schweizern das *BlackBenz Race*, ein «Autorennen», das durch den geografischen Raum von Zürich in den Kosovo und wieder zurück führt. Das Rennen steht für die Bewegungen im Migrationsraum und thematisiert die bestehende Stereotypisierung der Albaner in der Schweiz als «Raser». Unsere Absicht ist es, in Zusammenarbeit mit in Zürich lebenden Albanern über die provokante Übersetzung der migratorischen Bewegungen in ein fiktives Handlungsszenario nicht nur Öffentlichkeiten zu schaffen, sondern auch Teile der Komplexität dieser translokalen Wirklichkeit zugänglich zu machen, die normalerweise einer Schweizer Öffentlichkeit nicht bewusst und kaum zugänglich sind. Auf engstem Raum finden sich im *BlackBenz Race* Themen der Migration, zivilgesellschaftliche Initiativen, die Neukonstitution des öffentlichen Raumes und die darauf vorgebrachten Geltungsansprüche, technologische Kontrollmechanismen und künstlerische Praxen miteinander verschränkt.

Die Fahrten durch den realen Migrationsraum werden im Stile eines aktuellen Online-Journalismus dank den auf Mobiltelefonen aufgezeichneten Videos als ein fiktives Rennen auf einer Internet-Rennplattform lesbar. Zusätzlich wird das Rennen via SMS-Meldungen auf in Zürich platzierten LED-Displays im lokalen Stadtraum sichtbar gemacht sowie in schweizerischen und in der Schweiz

erscheinenden albanischen Tageszeitungen massenmedial abgebildet. Ziel ist es, dadurch die Translokalität, die normalerweise unsichtbar ist, zeitweise sichtbar und verhandelbar zu machen. Das Projekt wird in vier zusammenhängenden Modulen realisiert, die jeweils andere Aspekte dieser Thematik bespielen.

1. MODUL: TRANSLOKALER RAUM

Das Rennen besitzt die Logik der semi-legalen Rennen, die, zumeist von begüterten Neureichen oder Autofreaks veranstaltet, quer durch Europa stattfinden und nur über Polizeimeldungen oder durch Internet-Plattformen ins Bewusstsein der Bevölkerung gelangen. Kurze öffentliche Präsenz erzeugen solche Rennen in den Start- und Zieleinläufen und während der dazwischenliegenden Etappen. Entscheidendes Medium für das Rennen bildet das Auto. Der schwarze Mercedes, allgemeiner die schwarze Limousine, ist ein vielfach interpretierbares Zeichen, das je nach Kommunikationsfeld vollkommen andere Lesarten provoziert. Das schwarze Auto ist hier sowohl Staatssymbol als auch Statussymbol für ein aufgewertetes männliches Image. In unterschiedlichen alltäglichen wie kulturellen Kontexten transformiert sich der *BlackBenz* als Objekt der Begierde vom Repräsentant eines erfolgreichen Auslandsalbaners hin zum Zeichen entwurzelter kultureller Identität oder, in extremis, zum mafiösen Objekt des Versicherungsbetruges einer Autoüberführung. Beim *BlackBenz Race* wird durch die Umkehrung der Zuschreibungen die Wirkung von Stereotypen thematisiert. Die sonst unsichtbaren Rennen, die jedoch im Verborgenen eine grosse «geheime» Öffentlichkeit bilden, werden hier plakativ für Aussenstehende sichtbar. Das Phantom «Raser» erhält ein Gesicht und wird als Individuum wahrnehmbar. Die teilnehmenden Fahrerinnen und Fahrer, Sozial- und Migrations-



7 Originaler *BlackBenz Race*-Wagen an der Eröffnung der Ausstellung *Room for Manoeuvre* von Knowbotic Research 2006 in der Galerija Škuc in Ljubljana.

8 Knowbotic Research: *BlackBenz Race*, Projektentwurf, 2005. Digital bearbeitete Fotografie. Displays in Zürich.

7



8

arbeiter, arbeitslose Jugendliche, Kulturarbeiterinnen, Automechaniker, Künstlerinnen usw., verpflichten sich durch einen Vertrag zur Einhaltung der Verkehrsregeln und zu verkehrsgerechtem Verhalten. Der translokale Raum manifestiert sich hier für alle Teilnehmerinnen und Teilnehmer als konkreten Handlungsraum, und der massenmediale Raum des «Rasers» entfaltet sich und erhält unge wohnte Lesbarkeiten.

2. MODUL: LOKALER RAUM (STADTÖFFENTLICHKEITEN ZÜRICH UND PRIŠTINA)

Zürich: Start und Ziel:

Das semi-fiktive Rennen ist im Real- und Netzraum offen für Teilnehmerinnen und Teilnehmer (die sich bewerben können und ausgewählt werden). Start und Ziel ist der Busbahnhof Zürich. Zum Start in Zürich wird zusätzlich von den am Rennen beteiligten Albanerinnen und Albanern in Eigenregie eine parallele Infoveranstaltung organisiert, die die Situation albanischer Migranten in der Schweiz bzw. das Verhältnis der in der Schweiz lebenden Albaner zu den Albanern in Kosova behandelt.

Urbane Displays Zürich:

Vor und während des Rennens werden Informationen zu den Renn-Ereignissen per SMS an Displays in den Stadtraum Zürichs gesendet. Diese Displays werden an einer Ein- und Ausfahrstrasse von Zürich (temporär) montiert, auf der am Wochenende viele jugendliche Migranten mit ihren schnellen Autos auf dem Weg von den Vorstädten zur nächtlichen Unterhaltung in den Clubs der City im Stau stehen. Auf den Displays können zum Beispiel die aktuellen Positionen und die Ereignisse rund um die am *BlackBenz Race* beteiligten Autos während der translokalen Verschiebung rezipiert werden.

Priština:

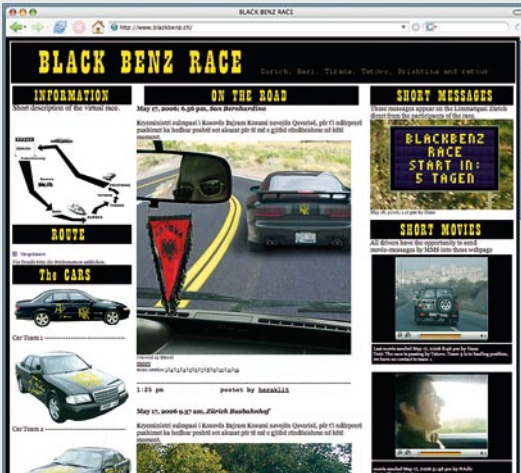
In Priština wird eine Zwischenstation des Rennens eingerichtet. Hier, am Wendepunkt des Rennens, wird in enger Zusammenarbeit mit lokalen albanischen Gruppierungen eine weitere Aktion im lokalen Stadtraum organisiert, in welcher das Projekt – und der dadurch untersuchte Themenkomplex der entstehenden Translokalität – neu bewertet und reflektiert werden kann.

3. MODUL: MEDIALER FACTIONS- UND FIKTIONSRaum

Der mediale Raum, der sowohl aus «alten» wie auch aus «neuen» Medien besteht, bildet die Ebene, auf der Eingriffe in den realen Raum in einem grösseren fiktiven und faktischen Zusammenhang gestaltet, vermittelt und reflektiert werden können. Der unterschiedlichen Logik der verschiedenen Medien folgend, ist dieser Raum sowohl Handlungsraum (über die Website, den Weblog und die Zeitungs-Inserate) als auch Vermittlungsraum, in dem die Beteiligten selber via SMS-Meldungen an die urbanen Displays, und andere, etwa Journalisten, via Zeitung über das Projekt berichten und es damit in den klassischen öffentlichen Diskurs tragen. Man nutzt damit die sich immer mehr hybridisierenden Medienöffentlichkeiten, in denen sich Produktion und Vermittlung von Informationen mehr und mehr vermischen und in den Online-Medien veränderte Ausprägungen erfahren.

4. MODUL: NACHHALTIGER LOKALER RAUM: BLACKBENZ

Eine nachhaltige Wirkung und Verdinglichung des Projektes nach dem *BlackBenz Race* findet in Form eines *BlackBenz* statt. Ein Auto wird nach dem Rennen der Zirkulation entzogen und mit seiner (aufgewerteten) Rennencodierung in den Stadtraum versetzt. Es ist damit sowohl



9

9 Knowbotic Research: *BlackBenz Race*, Projektentwurf, 2005. Website www.blackbenz.ch

10 *Lavazh-Station mit BlackBenz Race-Wagen*. Einjährige Installation im öffentlichen Raum mit Carwash-Dienst. Digital bearbeitete Fotografie.



10

Dokument des realen Ereignisses als auch eigenständiges Werk, das, wie das ganze Projekt, die Grenzen zwischen Fiktion und Dokumentation sprengt. Dieses Auto wird in Zürich auf einen öffentlich zugänglichen Parkplatz gestellt und während eines Jahres einmal pro Woche in einem Reinigungsritual mit einem Hochdruckspritzgerät (ähnlich wie auf den einfachen selbstorganisierten Waschplätzen an den albanischen Migrationsrouten, genannt *Lavazh* und *Auto Larje*) gewaschen.

Der *BlackBenz* als Fetisch formuliert die Problematik der Zuweisung von kulturellen Eigenschaften und Charakteren an die Dinge. Ikonische Symbole, die über die nonverbale Kommunikationspraxis unsere Art des individuellen und kollektiven Handelns stark beeinflussen, lassen sich nicht so eindeutig zuordnen, wie sie in den Massenmedien verhandelt werden. Der *BlackBenz* ist eine Kippfigur, die je nach Blickwinkel vollkommen andere Aussagen provoziert. Und als solches soll er temporär einen Platz im öffentlichen Stadtraum erhalten: ein Dokument einer via Fiktion sichtbar gemachten Translokalisierung.



11



13



12



14

11,12 Knowbotic Research: *BlackBenz Race*, Testfahrt Ende 2005.

13,14 «Burn Out Party» 2006 in Priština.

Fotografie: Samir Karahoda

TECHNISCHE ANGABEN

Das Projekt umfasst eine Fahrt Zürich-Priština-Zürich mit 4 bis 6 Autos, Veranstaltungen in Zürich und Priština, Website www.blackbenz.ch, LED-Anzeigen beim Startort, Foto- und Videodokumentation.

Knowbotic Research realisierte 2006 unabhängig von *Kunst Öffentlichkeit Zürich* den Trailer *BlackBenz Race* mit einer Rennstartsituation vor dem UNO-Hauptquartier Priština (Kosovo).

STANDORT

Rennstart: Busbahnhof Sihlquai oder Oberdeck Parkhaus Sihlquai, Zürich.

DAUER

Sechs Monate Vorbereitungszeit, 10 Tage Veranstaltungsdauer.

AUSWAHLVERFAHREN

Direktauftrag

PROJEKTBEGLEITUNG

Michael Hiltbrunner, *Kunst Öffentlichkeit Zürich*

FINANZIERUNG

Mit Unterstützung von sitemapping.ch

AUFTRAGGEBER

Kunst Öffentlichkeit Zürich



15



16



17

15-17 Knowbotic Research:
BlackBenz Race, Trailer, Kosovo
2006. Video, 5 Min. 19 Sek.
Produziert für die Ausstellung
Room for Manoeuvre von Knowbotic
Research 2006 in der Galerija Škuc
in Ljubljana.

BlackBenz: Extraterritorialität und translokale Netzwerkkulturen im Knoten Zürich

Felix Stalder für Knowbotic Research

Das Projekt entwirft in die Translokalität der albanischen Migrationsbewegungen zwischen Zürich, Pristina, Tetovo und Bari ein semi-fiktives Autorennen. Ziel des Projektes ist es, die Existenz dieser translokalen Netzwerkkultur, die in vielen ihrer Aspekte extraterritorialen Charakter besitzt, im lokalen öffentlichen Raum von Zürich sichtbar und damit politisch verhandelbar zu machen.

Als extraterritorial werden Orte bezeichnet, die nicht den Gesetzen der sie umgebenden Staatsmacht unterliegen. Klassische Beispiele sind Botschaften, Schiffs- und Flughäfen, Militärbasen in fremden Ländern usw. In den letzten drei Jahrzehnten ist ein neuer Typ von Extraterritorialität entstanden. Dieser besteht aus Handlungsräumen, die zwar formal immer noch der staatlichen Kontrolle unterstehen, sich aber in der Praxis dieser Regulierung weitgehend entzogen haben. Das klassische Beispiel hierfür sind die Finanzmärkte mit ihren privat rechtlichen Regulierungsinstrumenten (siehe Saskia Sassen, *Losing Control*). Zeitgenössische Migrationskulturen bilden ebenfalls extraterritoriale Räume. Dies aus mehreren Gründen. Zum einen, weil sie sich nicht innerhalb einheitlicher Ordnungsräume bewegen, sondern über Grenzen hinweg. Zum anderen, weil die dominante Ordnung sie häufig in die Illegalität zwingt oder systematische Diskriminierung und/oder Nichtwissen das Vertrauen in staatliche Regulierungsinstrumente (etwa die Polizei oder die Gerichte) soweit untergräbt, dass sie nicht in Anspruch genommen werden, auch wenn dies formal möglich wäre.

Was entsteht, ist ein neuer Raum, basierend auf translokalen Netzwerken, der sich weitgehend vom traditionellen öffentlichen Raum und seinen territorial basierten Ordnungsmechanismen abgekoppelt hat. In ihm werden eigene kulturelle Codes und Wertvorstellungen sowie eigene, durchaus effektive Regulierungsmechanismen entwickelt, die oftmals gleichzeitig archaisch wie auch hypermodern sind (etwa die Grossfamilie, die via Handy

und Internet quer durch Europa informelle Geschäfte abwickelt). Hierbei ist wesentlich, dass die neuen Räume trotz ihrer Translokalität als funktionale Einheit operieren, nämlich auf der Basis von steten Flüssen von Informationen, Personen und Gütern. Anders als die klassische Emigration, die sich im einheitlichen geografischen Raum kulturell fragmentiert (man denke nur an den Unterschied zwischen Dörfern in Italien und Little-Italy-Quartieren in nord-amerikanischen Städten), bewahren die neuen Migrationskulturen eine gewisse kulturelle Geschlossenheit (oder konstruieren diese völlig neu), mit dem Effekt, dass es der urbane Raum ist, der fragmentiert wird. Determinierend ist nicht mehr primär die physische, sondern die kommunikative Nähe. Diese kommunikative Nähe beruht einerseits auf den bereits erwähnten Flüssen von Information, Menschen und Gütern, aber auch auf gemeinschaftlichen kulturellen Codes, die eine effiziente Kommunikation überhaupt erst ermöglichen.

Diese translokale Netzwerkkultur findet natürlich auch im physischen Raum statt, das heisst, sie muss sich immer wieder lokalisieren. Je weniger sie im physischen Stadtraum aber wahrgenommen wird, desto effektiver können die extraterritorialen Elemente funktionieren. Das beste wäre also, gar nicht sichtbar zu sein. De facto geht das aber nicht, und so entsteht ein für die Aussenwelt verwirrendes Wechselspiel von Auftauchen und Verschwinden, von kulturellen Codes, die in ihrer scheinbaren Dekontextualität kaum mehr zu entziffern sind.

Genau an dieser Stelle setzt das Projekt *BlackBenz Race* an. Es geht darum, diese neue Kultur, die sich über translokale Netzwerke definiert, wieder im traditionellen öffentlichen Raum erfahrbar und verhandelbar zu machen. Das Ziel ist ein doppeltes: Einerseits sollen Nutzer des lokalen öffentlichen Raums in Zürich – die Schweizer – mit Handlungsräumen konfrontiert werden, für die hier noch weitgehend das Bewusstsein fehlt. Zum anderen soll den Albanern die Möglichkeit geboten werden, die Isolation, die die nach Innen gerichteten Netzwerkräume auch bedeuten, zu durchbrechen und selbstbestimmt mit denjenigen in Kontakt zu treten, mit denen sie den lokalen Raum teilen. Physische Nähe soll Anlass zur Kommunikation bilden.

Kern des Projektes ist ein semi-fiktives Autorennen von Zürich nach Albanien via Mazedonien in den Kosovo. Das Auto steht hierbei für die Schnittstelle zwischen physischem Lokalraum und translokalem Netzwerkraum. Das Auto ist sowohl ein materielles Objekt als auch ein kultureller Bedeutungsträger, Teil der materiellen Basis translokaler Kulturen als auch Statussymbol, das in verschiedenen lokalen Kontexten (Stadt, Land) verschieden interpretiert werden kann.

Das Projekt öffnet einen Raum, in dem verschiedene Gruppen autonom agieren können. Es geht hierbei nicht darum, zu erklären, wie die Albaner in der Schweiz «wirklich» sind – was angesichts der internen Differenzierungen gar nicht möglich ist. Vielmehr geht es darum, verschiedene Akteure, die normalerweise einander kaum wahrnehmen, in einen Zusammenhang zu setzen, in dem sie jeweils für sich selbst sprechen können. Im Vordergrund steht eine experimentelle Anlage, die versucht, verschiedene kulturelle Lebenswelten kommunizierbar zu machen: nicht um die Gegensätze im grossen liberalen Konsens aufzuheben, sondern um das Potential der Übersetzungsanstrengungen zu erkunden.

Das Konzept der Integration (Immigranten passen sich an) ist in der Krise, Multikulturalismus dagegen droht in ein antagonistisches Nebeneinander von Kulturen, die sich nicht verstehen, abzudriften (Stichwort: Parallelgesellschaften). Die Frage, die sich deshalb zentral stellt, ist die nach der kulturellen Übersetzung. Wie können die verschiedenen Erfahrungen miteinander in Verbindung gebracht werden, so dass ein Austausch entsteht, der die Differenzen nicht negiert (oder zu überwinden versucht), sondern sie als Grundlage kultureller Innovation begreift. *BlackBenz Race* ist angelegt, diese Fragen durch eine experimentelle, künstlerische Anlage greifbar zu machen.

Zum Projekt von Knowbotic Research

Michael Hiltbrunner

In Zusammenarbeit mit dem Medienökonom Felix Stalder und den Kosovo-Albanern Arben Gecaj, Osman Osmani und Faton Topalli veranstaltet die seit 1991 aktive Künstlergruppe Knowbotic Research (Christian Hübler, Alexander Tuchacek und Yvonne Wilhelm) ein semi-fiktives Autorennen von Zürich nach Priština und zurück. Dabei werden eine Fahrt mit mehreren Rennteams in schwarzen Edelkarossen, eine Start- und eine Ankunftsveranstaltung, eine Internetplattform, öffentlich aufgestellte LED-Anzeigen sowie die dazugehörige PR-Arbeit nicht nur virtuell, sondern auch reell umgesetzt.

Knowbotic Research hat sich mit Kommunikationsprozessen und Teilöffentlichkeiten beschäftigt, so z.B. im Jahr 2000 mit Computer-Hackern in der Arbeit *connective force attack* in der Hamburger U-Bahn¹ oder 2001 mit asiatischen Tele-Arbeitern in der nicht realisierten Arbeit *Mental imMigration*. Diese Teilöffentlichkeiten werden als solche nur über die Mediennutzung konstituiert oder sind nur durch Medienbilder bekannt, wie die Terrorverdächtigen, deren schutzloses Ausgeliefertsein sie 2004 in der Installation *naked bandit* aufzeigte.² Andere Teilöffentlichkeiten definieren sich selber aktiv über die Massenmedien und nutzen dazu auch Zeichenträger wie Kleider, Flaggen oder Waffen. Die tamilische Separatistenorganisation *Tamil Tiger* hatte sich in einem Video mit einem Kampfboot präsentiert, welches sich am Design eines Tarnkappenbombers orientiert. Dieser für den Radar meist unsichtbare Flugzeugtyp war bis anhin ein Symbol für die Überlegenheit der US-amerikanischen Armee. Knowbotic Research liess daraufhin mit Peter Sandbichler in der Aktion *Sei bereit! Tiger!* das Boot der Tamil Tiger nachbauen und bot das kleine Gefährt, welches vom Hafensradar nicht erfasst werden konnte, 2006 in Duisburg zum Verkauf an.³

Ein markant neues Element in der Arbeit von Knowbotic Research mit *BlackBenz Race* ist der Einbezug der diskutierten Teilöffentlichkeit. Mehrere Kosovo-Albanerinnen und Kosovo-Albaner erhalten durch das Projekt von Knowbotic Research einen Handlungsraum, den sie aktiv benutzen kön-

nen. Durch diese vertraglich festgelegte Zusammenarbeit kann Öffentlichkeit nicht nur gespiegelt, sondern neu hergestellt werden, und die Künstlergruppe will nicht nur berichten, sondern aktiv eingreifen. In Anlehnung an Hans Ulrich Recks Buch *Kunst als Medientheorie*,⁴ in welchem Knowbotic Research diskutiert wird, lässt sich sagen, dass es sich in diesem Fall um «Kunst als Medienpraxis» handelt – eine Medienpraxis, die weltumspannend, aber selten je sichtbar ist.

Kosovo-Albaner sind in der Schweiz häufig über medial vermittelte Negativ-Schlagzeilen, unter anderem als «Raser» bekannt, worauf die fiktionale Inszenierung des Autorennens verweist. Durch die Aktion wird eine neue Identität sichtbar, die durch Aspekte der Translokaltät und der Migration bestimmt ist. Die schwarzen Mercedes-Benz-Automobile wirken als Zeichenträger, die als eigentliches Logo der Migration sowohl für eine stereotype wie eine vielschichtige Identitätsfassung der beteiligten Kosovo-Albanerinnen und -Albaner wirken.

Auch viele andere Menschen in Zürich leben in einer translokalen Kultur, so sind in den Chefetagen von international tätigen Firmen Englisch und Hochdeutsch selbstverständlich. *BlackBenz Race* macht diese Realitäten als allgemeines Phänomen der translokalen Identität fassbar.

10 Fragen an Knowbotic Research

Die Rücksprache von Michael Hiltbrunner mit Felix Stalder im Dezember 2005 diente dazu, politischen Entscheidungsträgern der Stadt Zürich den Zugang zum Projekt zu erleichtern und mögliche Bedenken auszuräumen.

1. Warum ist Ihnen der translokale Raum wichtig?

Weil er ein wesentlicher Teil unserer Realität ist. Nicht nur tätigen Unternehmen einen Grossteil ihrer Geschäfte im Ausland (und bleiben dennoch in der Schweiz angesiedelt), sondern auch ein wachsender Teil der Bevölkerung ist an mehr als einem Ort «zu Hause».

2. Warum ist Migration ein relevantes Thema?

Weil Migration nicht nur ein wesentlicher Teil der Realität darstellt, sondern weil sie uns dazu zwingt, uns neu mit unserer eigenen Identität auseinander zu setzen. Darin sehen wir postive Chancen gerade für ein Land, dem die Zukunftsperspektive etwas abhanden gekommen ist.

3. Warum sind Medien hier so wichtig?

Weil der translokale Raum – sei es in Bezug auf multinationale Konzerne oder auf Migranten – nur aufgrund moderner Kommunikationsmedien entstehen konnte. Ohne direkte, verlässliche und billige Kommunikation ist es nicht möglich, gleichzeitig an mehreren Orten zu sein oder Aktivitäten an verschiedenen Orten in Echtzeit zu koordinieren.

4. Warum kann gerade die Kunst dieses Thema gut aufgreifen?

Weil die Kunst die Möglichkeiten hat, hier die neue Situation experimentell zu erforschen und schwierige Themen in einem relativ entspannten Rahmen anzusprechen.

5. Warum ist dieses Projekt gerade für Zürich so wichtig?

Zürich ist eine sehr internationale Stadt. In den Chefetagen wird heute mehrheitlich Englisch – oder wenigstens Hochdeutsch – gesprochen. Diese Menschen leben bereits in einer translokalen Kultur. Migranten ebenfalls. Die Schweiz, und Zürich ganz besonders, ist viel weiter globalisiert als dies

im öffentlichen Bewusstsein verankert ist. Das Projekt hilft, diese Realität sichtbar zu machen.

6. Bestätigt dieses Projekt nicht eine eh schon anstrengende Macho-Kultur (Auto-Geprotze...)?

Nein, wir nehmen zwar das Thema auf, bespielen es aber ganz anders. Das Projekt schafft damit viel mehr eine Dekonstruktion oder eine Umdeutung als eine Bestätigung.

7. Wird dieses Projekt nicht eventuell von Rasern umgenutzt und die Website zu einer Raser-Plattform?

Die Website spiegelt das Kunstrennen, und nur Personen, die an diesem Kunstrennen teilnehmen, können auf der Website posten. Die Rennteilnehmerinnen und -teilnehmer sind von uns persönlich ausgesucht und verstehen alle, dass es sich um ein Kunstprojekt handelt und nicht um ein konventionelles Rennen.

8. Werden dadurch andere Raser nicht sogar noch animiert?

Nein, es gibt jede Menge «Raserseiten» auf dem Internet. Im Vergleich zu diesen ist die *BlackBenz Race*-Seite eindeutig anders und nicht angetan, Leute zum Rasen zu motivieren.

9. Müssen die Kosovo-Albaner nicht sogar noch mehr unter Vorurteilen leiden durch dieses Rennen?

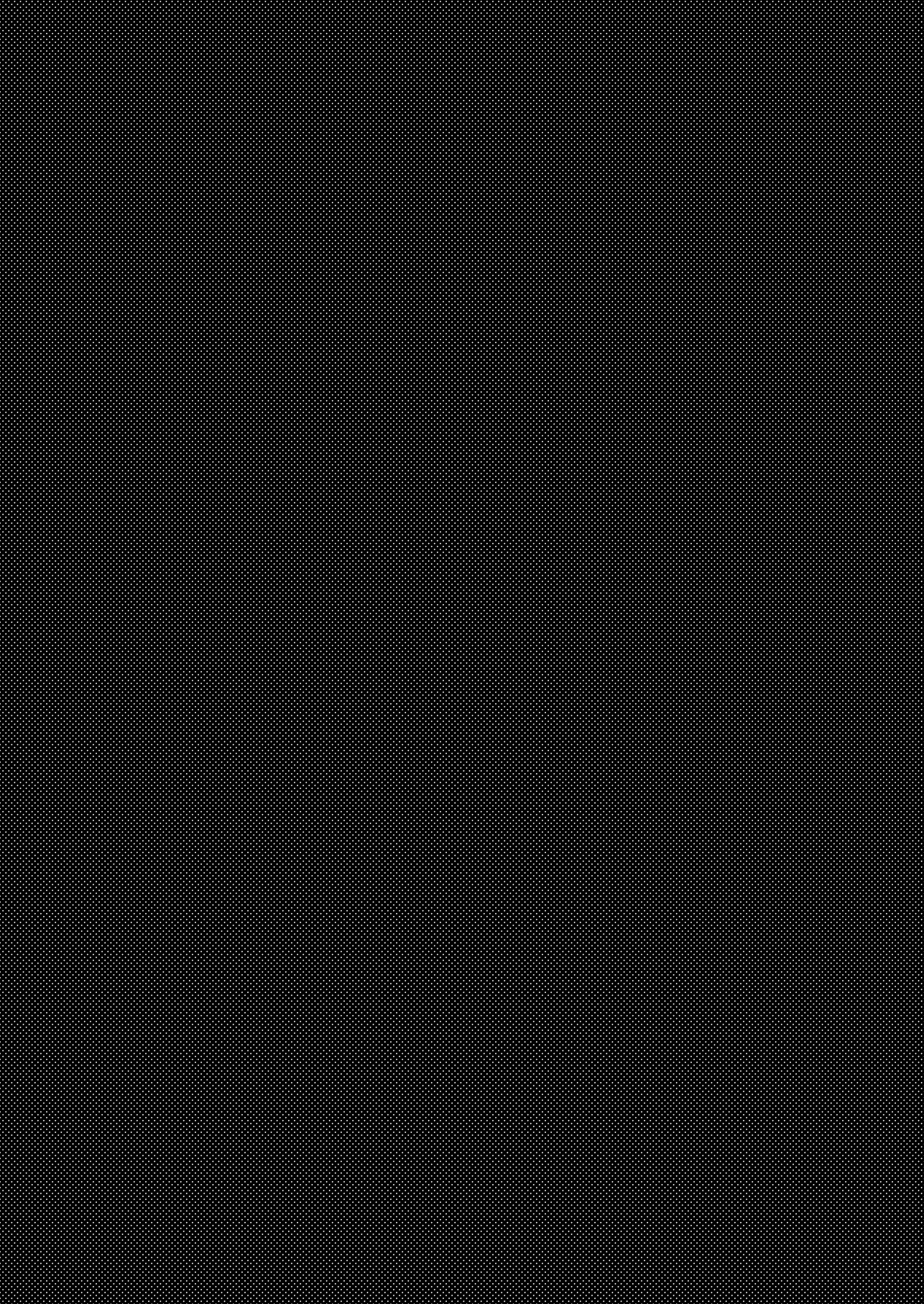
Wir holen die Öffentlichkeit dort ab, wo sie steht, führen sie dann aber schnell in einen Kontext, in dem sie Albanern anders begegnen kann als gewohnt. Im Unterschied zu Massenmedien missbrauchen wir die Albaner nicht zur Lieferung von reduktionistischen Soundbites, sondern bieten eine Plattform, auf der die Komplexität ihrer Lebenssituation kommuniziert werden kann.

10. Können die Veranstaltungen eskalieren?

Da sehen wir wenig Gefahr, denn die Veranstaltung ist nicht konfrontativ angelegt. Die albanischen Partner kommunizieren mit der albanischen Gemeinschaft, und die Schweizer Medien werden dies als einen kulturellen Anlass aufnehmen.

Lawrence Weiner

Kugellager oder
runde Steine



BALL BEARINGS OR ROUND STONES

MADE TO ROLL

OUTSIDE OF WHAT THERE IS

KUGELLAGER ODER RUNDE STEINE

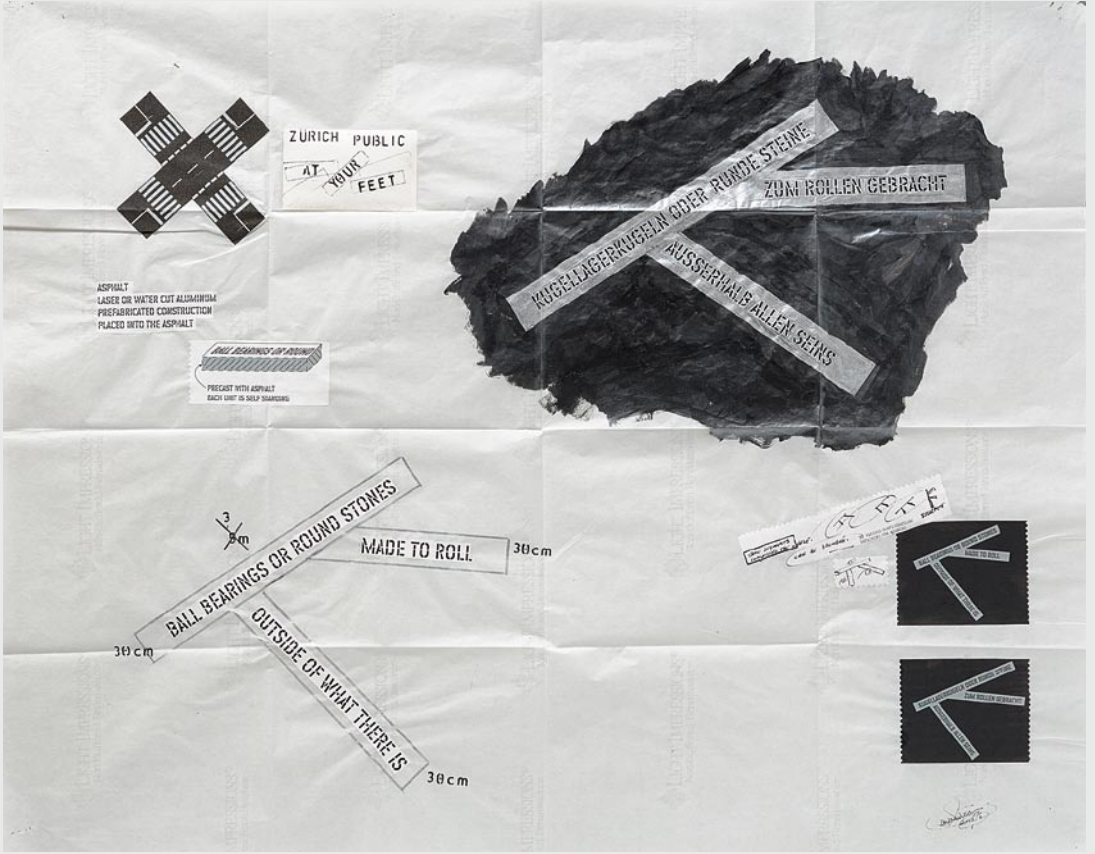
ZUM ROLLEN GEBRACHT

AUSSERHALB WAS IST

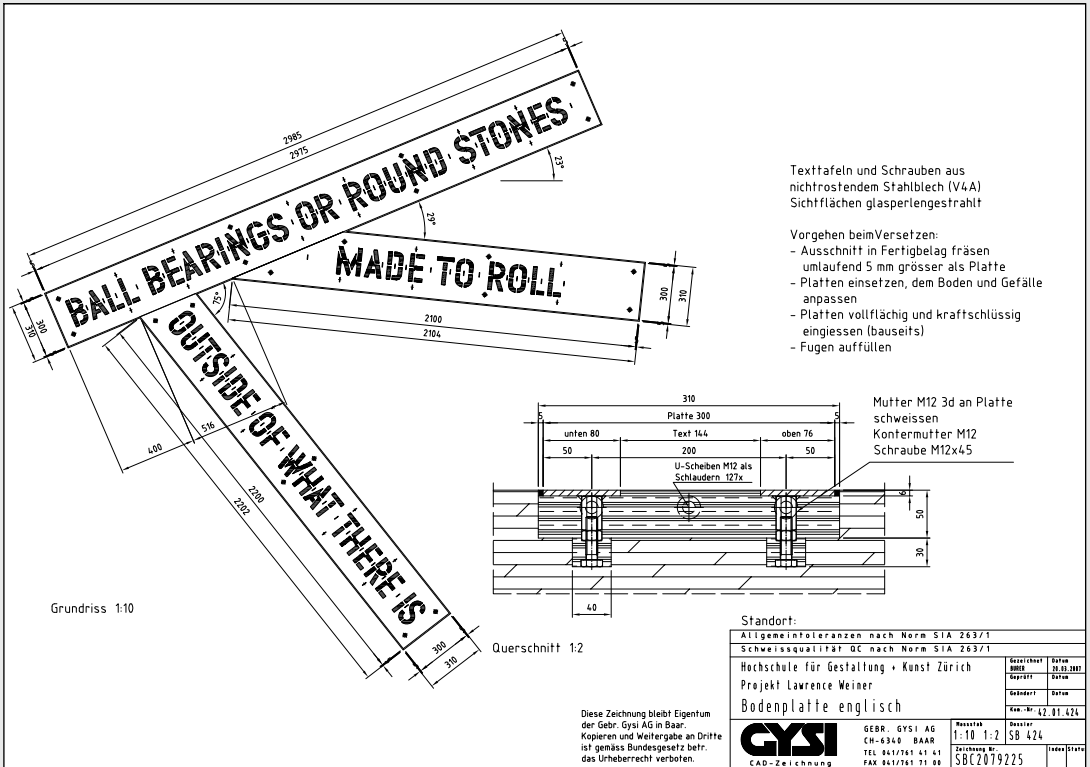
CUSCINETTI A SFERA O CIOTTOLI LEVIGATI

FATTI ROTOLARE

AL DI FUORI DA CIÒ CHE È



1



2

1 Lawrence Weiner: *KUGELLAGER ODER RUNDE STEINE*, Projektskizze, 2005/06. Diverse Techniken auf Papier, 81 x 101 cm.
Fotografie: Mai 36 Galerie, Zürich

2 Lawrence Weiner: *KUGELLAGER ODER RUNDE STEINE*. Technische Zeichnung der Firma Gebr. Gysi AG, Baar, 2007.

3 (nächste Doppelseite) Lawrence Weiner: *ART IN PUBLIC PLACES*. Originalbeitrag, 2006.

ART IN PUBLIC PLACES

1. IT IS VERY LITTLE USE TO PONDER HOW IT GOT THERE
2. IT IS VERY LITTLE USE TO PONDER WHAT IT IS
3. THE ESSENTIAL QUESTION IS WHAT CAN ONE USE IT



THE SUBSTANCE OF THE GROUND ITSELF
PROVIDES BOTH PLINTH & MISE EN SCENE

(IN SUCH A MANNER AS TO ALLOW EACH PERSON
TO RELATE TO THE CONTEXT OUTSIDE OF THE
SPHERE OF THE SUPPORT)

THE TOPOLOGY OF THE GROUND DETERMINES

VECTOR

EMIGRATION

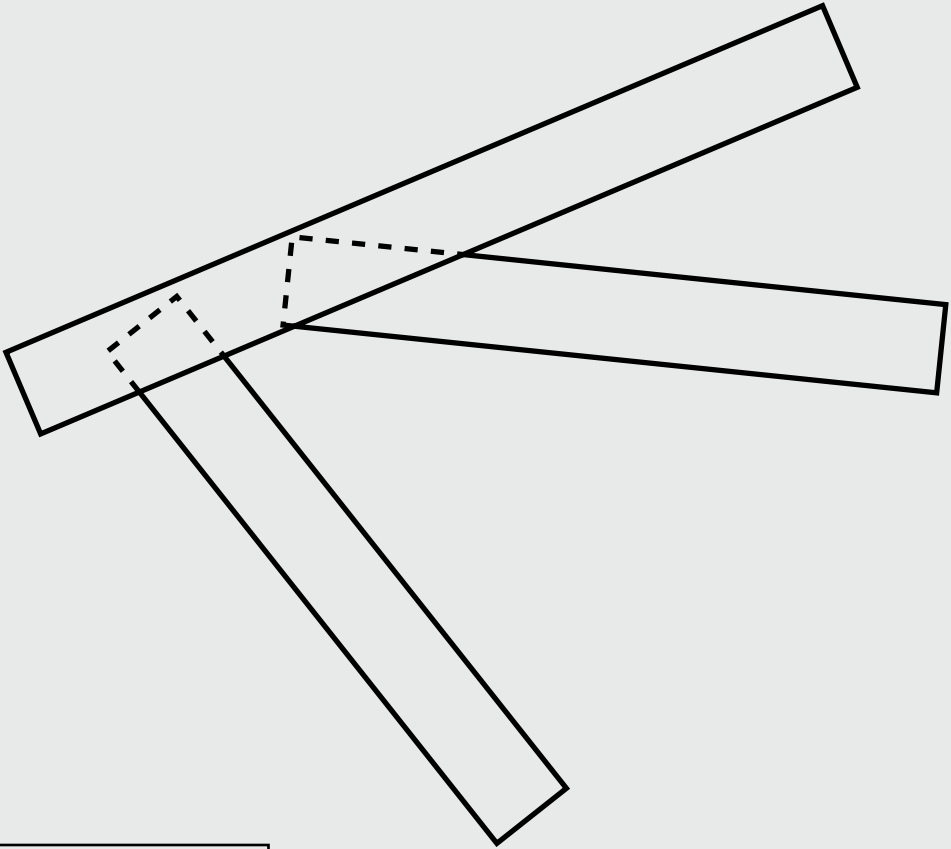
MOVING TOWARDS ANOTHER CULTURE PLACE SPACE

WHERE FUNCTION IS OUTSIDE OF
WHAT IS KNOW

AN ATTEMPT TO TRANSMUTE

X MARKS THE SPOT

ART IN OPEN SPACES



& INTERSECTIONS

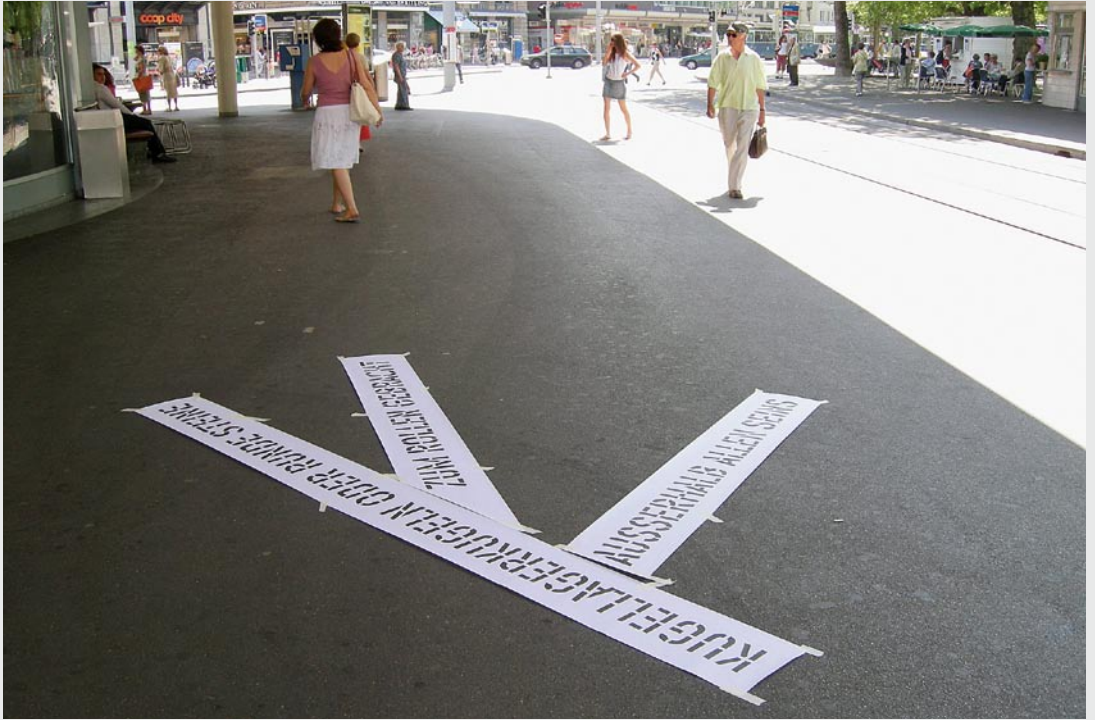
IMMIGRATION

THE FACT OF BEING WITHIN A PLACE SPACE

**WHERE FUNCTIONS ARE A KNOWN
(OR AT LEAST ASSUMED) FACTOR**

TO

X Y & Z



4



5

4,5 Lawrence Weiner: *KUGELLAGER ODER RUNDE STEINE*. Probelegung mit Papierausdruck, Bellevueplatz und Helvetiaplatz, Sommer 2006.

TECHNISCHE ANGABEN

Jedes der drei Werke bestehend aus drei aneinandergefügten Platten aus nichtrostendem Stahl, bündig in Bodenbelag eingepasst. Oberfläche glasperlengestrahlt. Grösse der Platten: 310 x 30 cm, 220 x 30 cm und 205 x 30 cm. Werkgrösse total: 310 x ca. 220 cm. Schriftzug h 14,5 cm, lasergeschnitten und mit Asphalt gefüllt.

VORBEREITENDE ARBEITEN

Technische Abklärungen durch *Kunst Öffentlichkeit Zürich* in Zusammenarbeit mit der Gebr. Gysi AG, Baar, und Werner Erismann, Projektleiter Spezialprojekte des Tiefbauamts der

Stadt Zürich. Standortabklärung in Zusammenarbeit mit Mai 36 Galerie, Zürich, Tiefbauamt und Verkehrsbetrieben der Stadt Zürich.

STANDORTE

Englischsprachige Version auf zentraler Plattform der Tramhaltestelle Bellevueplatz, italienischsprachige Version auf Helvetiaplatz, Seite Stauffacherstrasse, deutschsprachige Version auf zentraler Plattform der Tramhaltestelle Limmatplatz.

DAUER

Ab Frühling 2007 permanent

AUSWAHLVERFAHREN

Direktauftrag

PROJEKTBEGLEITUNG

Christoph Schenker, *Kunst Öffentlichkeit Zürich*, unter Mitwirkung von Manuela Schlumpf, Hans Hüsey, Vittorio Santoro, Daniel Kurjaković und Mai 36 Galerie.

FINANZIERUNG

Privat (Werk) und Stadt Zürich (Herstellung und Installation)

AUFTRAGGEBER

Kunst Öffentlichkeit Zürich

Lawrence Weiner

Christoph Schenker

Lawrence Weiner verwendet in der Hauptsache Sprache als künstlerisches Material. Seine Arbeiten bestehen aus einzelnen Worten bis zu mehrzeiligen, komplexen Wortfügungen. Anfänglich präsentierte er die *Statements* in Büchern (das erste Buch erschien 1968),¹ später auch auf Plakaten,² und seit 1972 lässt er sie auch direkt auf Innen- und Aussenwänden anbringen. Im Zusammenhang mit den Schriftwerken realisiert er die *Structures*, wie er seine Arbeiten auch bezeichnet, darüber hinaus ebenso mittels verschiedener Bild- und Tonträger.³ Die Spracharbeiten von Lawrence Weiner beziehen sich in der Regel auf die Gegenstandswelt: Sie bezeichnen physische Dinge, Materialien, Beziehungen, Prozesse, Handlungen und Orte. Im Gegensatz zum Film und zur Literatur, die, wie Weiner in Interviews wiederholt erläuterte,⁴ den Versuch darstellen, die Beziehungen zwischen Menschen und Menschen wiederzugeben, gibt Kunst die Beziehungen zwischen Objekten und Objekten in Beziehung zum Menschen wieder.

Fast alle von Weiners – in grammatikalischer Hinsicht stets unvollständigen – Sätzen können als Beschreibungen von Tatsachen gelesen werden. Doch ist von vielen, insbesondere frühen Arbeiten auch ein anderer Gebrauch möglich: Sie lassen sich ebenso als Handlungsanweisungen verstehen. Eine Arbeit wie TO THE SEA / ON THE SEA / FROM THE SEA / AT THE SEA / BORDERING THE SEA (Kat. Nr. 157–161)⁵ kennzeichnet mit lokalen Präpositionen die Verhältnisse zu einem Ort. In einer Videoarbeit von 1970 sieht man Lawrence Weiner den Text interpretierend ausführen: Der Künstler geht zum Wasser hin, er legt ein Stück Treibholz auf das Wasser, er greift wieder danach und nimmt es damit vom Wasser, er und das Holz befinden sich nun am Wasser und schliesslich entfernt er sich entlang des Wassers.

Weiner hat aus Anlass von Ausstellungen etliche Arbeiten in physische Gestalt umgesetzt, oder sie sind von anderen Personen ausgeführt worden.⁶ Einige der Sprachwerke beziehen sich auch auf Projekte in der Landschaft, auf Skulpturen und Gemälde, die der Künstler bereits früher, in den Jahren zwischen 1960 bis 1968, realisiert hatte.

1968 formulierte Lawrence Weiner eine Erklärung (*Statement of Intent*), die er bis heute allen seinen Werken zur Seite stellt:

-
1. DER KÜNSTLER KANN DIE ARBEIT [SELBER] HERSTELLEN
 2. DIE ARBEIT KANN [VON EINER ANDEREN PERSON] ANGEFERTIGT WERDEN
 3. DIE ARBEIT BRAUCHT NICHT AUSGEFÜHRT ZU WERDEN
- JEDE DIESER MÖGLICHKEITEN IST GLEICHWERTIG UND ENTSPRICHT DER ABSICHT DES KÜNSTLERS DIE ENTSCHEIDUNG ÜBER DIE ART DER AUSFÜHRUNG LIEGT BEIM EMPFÄNGER BEI GELEGENHEIT DER ÜBERNAHME
-

Diese Absichtserklärung ist über Weiners eigenes Werk hinaus von entscheidender Bedeutung für die Kunst seit der zweiten Hälfte der 1960er Jahre, weil er darin einen neu entwickelten Charakter des Kunstwerks und die gewandelte Stellung des Betrachters pointiert auf den Begriff gebracht hat. Hinsichtlich Weiners eigener Arbeit bilden drei Erscheinungs- oder Ausführungsarten eines Kunstwerks den Hintergrund zur Absichtserklärung. Zum ersten ist das Werk als ein materiell sich zeigender Sachverhalt zu verstehen, dessen Ausgangspunkt die sprachlich formulierte Idee war und der durch körperliche Tätigkeit herbeigeführt worden ist. Zweitens besteht das Werk in der sprachlichen, schriftlichen Formulierung selber, in deren grafischen Umsetzung (Buchtext, Wandinschrift etc.) und gegebenenfalls in deren Übertragung in eine andere Sprache. Zum letzten nun kann das Werk verstanden werden als im Medium der Sprache modellierter Gedanke oder als Vorstellung. Alle die drei Werktypen – das Werk als Gegenstand oder Tätigkeit, als sprachlicher Ausdruck und als Gedanke oder Vorstellung – sind gleichwertig.

Lawrence Weiner gibt sich in der zitierten Erklärung als ein Künstler zu verstehen, der ein Projekt liefert, das er selber oder aber das der Rezipient ausführen kann. Der Rezipient hat die Freiheit, das Werk über bestimmte Vorgaben hinaus nach eigenen Kriterien zu realisieren oder auch nicht zu

realisieren; und wenn eine Gesellschaft den künstlerischen Vorschlag nicht annehmen will, braucht das Werk (auch vom Künstler) nicht ausgeführt zu werden. Der Künstler nimmt sich im Werkprozess als alleiniger Autor zurück zugunsten des Rezipienten, der in der Konstruktion des Werks als Teilnehmer eine entscheidende Rolle wahrnehmen kann. Weiners Werk führt darin eine Entwicklung der Kunst seit Mitte der 1940er Jahre fort, die dem Betrachter in zunehmendem Masse eine aktive, produktive Rolle zuerkennt.

Die Arbeit *BALL BEARINGS OR ROUND STONES* für Zürich ist wohl kaum als Projekt zu einer physischen Handlung zu begreifen. Neben denjenigen Aspekten, die im nachfolgenden Gespräch mit dem Künstler zur Sprache kommen, thematisiert er implizit auch städtebaulich-soziale Traditionen und Verschiebungen in der Stadt Zürich. Auf drei unterschiedlich genutzten Plätzen installiert er im Asphalt das Schriftwerk in einer je andern Sprache und setzt damit die Gedankenwelten der verschiedenen Nutzerschaften in Verbindung.⁷ Die Arbeit regt unter anderem zu folgenden Fragen an: Welche gesellschaftlichen Identitäten werden von welchen Plätzen in der Stadt befördert? Welche sozialen Entwicklungen lassen sich an den drei ausgewählten Plätzen vergleichen? Und schliesslich: Wie gehen die Nutzer mit dem gedanklichen Angebot um, die ihnen die Plätze in Verbindung mit dem Kunstwerk von Lawrence Weiner bieten?

In der Auseinandersetzung mit Weiners *Statements* werden wir stets zurückverwiesen auf das Erfahrungsfeld des Taktile, das traditionsgemäss das Feld der Skulptur ist. In der Tat bezeichnet der Künstler seit 1982 alle seine Spracharbeiten auch als *Sculptures*. Skulpturen sind sie jedoch nicht nur ihres materialen Inhalts wegen. Als neuartige Skulpturen behaupten sie sich ebenso in der Form beispielsweise einer Inschrift im Boden, die ein städtisches Beziehungsgefüge weniger im visuellen denn vielmehr im geistigen Erfassen neu gestaltet.

Das Verständnis von Skulptur – der Kunst allgemein – hat in den 1960er Jahren eine ungeheure Erweiterung erfahren. Durch die Verwendung von Sprache als künstlerischem Material, aber auch durch die Verwendung elektronischer Medien, der Landschaft, des menschlichen Körpers, des Prozes-

sualen, des Sozialen und des Politischen hat der Erfahrungsbereich der Plastik riesige Dimensionen neu hinzugewonnen.

Lawrence Weiner hat einen neuen Werktypus, zugleich aber auch einen neuen Rezipienten geschaffen. Denn was jedes bedeutende Werk unter den gegebenen Verhältnissen neu leistet: Auch Weiners Werk ermöglicht dem Betrachter erneut eine emanzipierte Position. Unter den Künstlern, die im Medium der Sprache arbeiten, nimmt er eine herausragende Stellung ein, da er die Sprache nicht zur Reflexion über Kunst einsetzt (wie andere Konzeptkünstler), sondern als Kunst selber. Die Aneignung des Werks ermöglicht im Kontext des Alltags eine Erfahrung, die existentiell trifft.

Zum Projekt von Lawrence Weiner

**Christoph Schenker im Gespräch
mit Lawrence Weiner
New York, im Juli 2006**

Christoph Schenker: Machen Sie einen Unterschied, ob Sie Werke für das Museum konzipieren oder für die öffentliche Sphäre ausserhalb dieses spezifischen Kunstkontexts? Daniel Buren etwa macht eine kategoriale Unterscheidung zwischen Kunst «intra muros» und Kunst «extra muros».⁸

Lawrence Weiner: Ich stimme mit Daniel Buren und vielen weiteren Künstlern überein, die einen Unterschied spüren, ob sie Kunst in der Institution oder ausserhalb ihrer zeigen. In jedem Fall aber ist davon auszugehen – und das ist die Hauptsache –, dass das Publikum weiss, dass es mit Kunst zu tun hat. De facto gibt es keine Differenz zwischen der Institution und der Kultur, in der du lebst. Die Institution steht nicht *für* etwas, sie *ist* etwas. Es handelt sich nicht um eine metaphorische Situation. Aber wenn ich im Museum ausstelle, habe ich es mit einem Publikum zu tun, das Kunst sehen will. Wenn ich ein Werk hingegen auf der Strasse zeige, gehöre ich einer Menge an, die anderes zu tun gedenkt. Das Werk verändert sich nicht, ob für den einen oder für den andern Ort konzipiert. Es ändert sich bloss die Form der Präsentation, und diese ist durch die praktische Situation bedingt. Das hat nichts mit Ortsspezifität zu tun – nichts mit kultureller Ortsspezifität –, vielmehr mit praktischen Gegebenheiten und mit den Mitteln, die sich anbieten und die zweckmässig sind. Du könntest ein Werk aus einem Blatt Papier auf die Strasse legen, es würde gerade für eine Person reichen. Aber wenn Du möchtest, dass es für mindestens zwei Personen hält, dann kannst du nicht Papier verwenden. In einem Museum aber kannst du das machen.

Im Museum kann mit einer spezifischen Öffentlichkeit gerechnet werden, wohingegen im öffentlichen Raum das nicht oder kaum möglich ist.

Ich für mich mag diese Unterscheidung verschiedener Öffentlichkeiten nicht machen. Die meisten Menschen sind doch neugierig: Sie gehen in

Museen, wenn sie die Gelegenheit dazu haben, und sie denken wohl auch, dass ebenso ihre Kinder sich Kunst ansehen sollten. Da ich für meine Werke Sprache verwende, die, als Mittel, für die Leute völlig verständlich ist, kommt auch die Frage nicht auf, was es ist. Die Frage, ob es sich um Kunst handelt, ist irrelevant. Die Leute mögen vielleicht nicht sofort wissen, was sie damit anfangen sollen. Aber in dieser Situation findet sich auch eine Person, die im Museum meiner Arbeit begegnet! Sie versteht sie wohl sofort als Kunstwerk, weiss aber möglicherweise genauso wenig, etwas damit anzufangen! Denn Kunst ist etwas, was stets nach einer Funktion sucht. Sobald sie innerhalb einer Kultur ihre Funktion findet, wird sie Teil der Kunstgeschichte. Sie wird zur Geschichte dessen, was eine Kultur geleistet hat.

Im Kontext des Museums ist das Publikum gewohnt, das Kunstwerk als Medium der Reflexion zu begreifen.

Als Medium der Reflexion in Bezug auf andere Kunst, ja. Man vergleicht das Werk mit anderen Kunstwerken, um es zu verstehen. Auf der Strasse aber bezieht man das Werk, in der Bemühung, es zu verstehen, nur auf sich selber. Hier benutzt man das Werk nicht als Reflexion über kulturelle Errungenschaft.

So haben wir hier also einen Unterschied in der Funktion der Kunst innerhalb und ausserhalb des Museums?

Nein, Kunst hat in beiden Fällen die gleiche Funktion: Sie hilft den Menschen, ihre Beziehung zur materiellen Welt zu finden. Ob du in der Schule oder ausserhalb der Schule gelernt hast, im Dunkeln nicht zu straucheln, kommt nicht drauf an. Hören wir auf damit, einen so grossen Unterschied zu machen zwischen dem, was High Culture und was Low Culture genannt wird. Es handelt sich schliesslich nur darum, dass die Öffentlichkeit das Werk das eine Mal im öffentlichen Raum, das andere Mal im Museum sieht. Auch denke ich nicht, dass das Museum Autorität mit sich trägt. Es ist doch bloss ein Warenhaus. Auch die Strasse kommt nicht mit Autorität einher. Hingegen, wenn ein Werk auf der Strasse steht, denken die Leute viel eher, dass es zu ihnen gehört. – Wie war denn



6

6 Lawrence Weiner: TO THE LAKE (Cat. No. 162-166), 1970. Kunsthof Zürich, 1995-2000.

Installation als temporäre Leihgabe der ehemaligen Sammlung Crex, Courtesy Urs Raussmüller, anschließend in Hamburg realisiert (Michael und Susanne Liebelt Stiftung).

die Reaktion auf das Werk *TO THE LAKE*, das wir über fünf Jahre an jener Brandmauer hinter dem Hauptbahnhof in der Nähe der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich stehen hatten?⁹

Das Werk hatte in der Tagespresse mehrere Deutungen erfahren, unter anderem – etwas abstrakt auf den Nenner gebracht – eine kunstwissenschaftlich-strukturalistische, eine empiristisch-phänomenologische und eine kulturkritische Interpretation.¹⁰ Der *Tages-Anzeiger* nannte es damals «Zürichs wichtigstes Kunstwerk im öffentlichen Raum».¹¹ Bei allen Kommentaren kamen ebenso ethische und sprachphilosophische Aspekte im Verhältnis des Menschen zur Dingwelt zur Sprache. Das Werk hat in der Tat das Beziehungsgefüge einiger Menschen in der Stadt neu moduliert.

Das ist perfekt! Das wäre nicht einmal unrichtig! Und sehen Sie: Künstler sind auch Bürger, sie sind wie alle andern, sie zahlen Steuern, und sie bringen ihre Kinder zum Zahnarzt. Es gibt nicht so etwas wie die Öffentlichkeit hier und den Künstler dort. Der Künstler ist Teil der Öffentlichkeit. Öffentliche Kunst ist daher Kunst für einen selber!

Das Schriftwerk, das Sie nun konzipieren, ist nicht das erste hier in Zürich und Umgebung: Neben den Arbeiten im Zürcher Sitz von WWF Schweiz, im Kunstmuseum Winterthur sowie im Kunsthof Zürich gibt es die Bodenarbeit in Biel, weitere Arbeiten auf dem Furkapass, beim Kunstmuseum La Chaux-de-Fonds und an der Kunsthalle Bern. Ihr Werk ist hierzulande bekannt – um nur die permanenten Werke und nicht auch die zahlreichen Ausstellungen zu erwähnen –, andererseits sind Sie mit den hiesigen Verhältnissen recht gut vertraut. In einer der ersten Mitteilungen darüber, was Sie im Rahmen unseres Projekts in der Stadt Zürich zu tun gedenken, schrieben Sie, dass Sie die Arbeit nicht an der Wand einer bestehenden Architektur applizieren, sondern in das Gewebe der Stadt, in die Gehsteige, Fusswege und Plätze integrieren möchten. Was war für diese Entscheidung ausschlaggebend?

Ich will künstlerische Arbeit deutlich von Werbung unterschieden haben und möchte mich davon distanzieren, etwas direkt in jemandes Gesicht zu drücken. Die Mehrheit der Leute, die in der Stadt

und bei Tramstationen umhergehen, schaut nach unten. Das Werk am Boden gibt ihnen, nach unten schauend, einen Ausgangspunkt, von dem aus sie weiterarbeiten können. Am Boden gibt es kaum Signale, kaum kulturelle Imperative. Das ist es! Am Boden ermöglicht das Werk eine andere Orientierung. Zudem wollte ich mit einem neuen Werk schlicht nicht wieder an eine Wand, schliesslich war ich in Zürich bereits während geraumer Zeit an einer Wand präsent. Ich will das Werk als Teil der Stadt und ihres Lebens verstanden wissen. Es geht darum, dass Dinge sich drehen und rollen. Schön wird es sein, wenn jemand eine Münze verliert und dieses über das Werk rollt, er – oder sie – selber sich nun über das Werk wälzen muss und dabei realisiert, dass genau das passiert, was er – oder sie – gerade liest.¹²

Die Platzierung am Boden ist also nicht als ideologische Kritik an Architektur zu verstehen?

Nein, es ist keine Kritik an Architektur. Architekten bauen Gebäude, Künstler bringen Dinge an Gebäuden an: Ende der Konversation! Es gibt keine Konversation zwischen Architekt und Künstler. Wenn der Architekt nichts an seiner Wand will: Bau' keine Wand! Wenn er nichts auf seinem Boden will: Mach' keinen Boden!

In einer Stadt wie New York dürfte es sehr schwierig sein, eine künstlerische Arbeit auf Dauer im Boden zu realisieren. Der Boden ist überall von technischer Infrastruktur unterhöhlt, sodass nicht auch noch ein Kunstwerk in den Asphalt eingelegt werden kann. Darüber hinaus muss jederzeit damit gerechnet werden, dass die Oberfläche für Reparaturarbeiten aufgerissen wird. Aus dieser pragmatischen Perspektive ist Ihre neunzehnteilige Arbeit *NYC Manhole Covers* in Manhattan, Ihre Entscheidung, sich auf Schachtdeckel zu konzentrieren, ein Knüller.¹³

Sie funktioniert in pragmatischer Hinsicht und, ich muss zugestehen, auch in ästhetischer Hinsicht. Es ist in New York ein recht beliebtes Werk geworden, denn die Leute realisieren, was es heisst: «IN DIRECT LINE WITH ANOTHER & THE NEXT». Es geht nicht um Schachtdeckel – es könnte durchaus auch darum gehen, ja, aber es handelt von etwas Anderem.



7

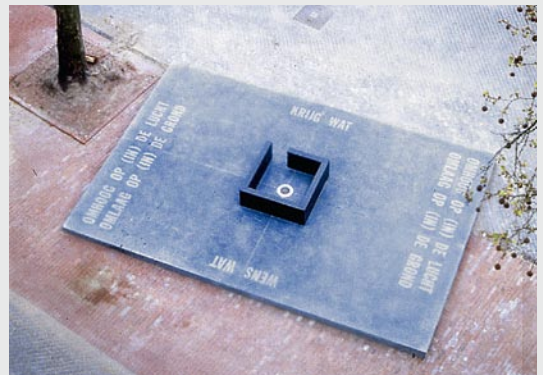
7 Lawrence Weiner: *SMASHED TO PIECES (IN THE STILL OF THE NIGHT)*. Flakturm im Esterházypark, Wien, seit 1991. Fotografie: Galerie Winter, Wien

8 Lawrence Weiner: *NYC MANHOLE COVERS*. 19 Schachtdeckel, Eisen-guss. Südlich Union Square, Manhattan, seit 2000. Public Art Fund, New York City.

9 Lawrence Weiner: *WISH FOR WHAT GET WHAT (NO DEPOSIT NO RETURN)*. Kalkstein, lasergravierter Text, Abfluss aus nichtrostendem Stahl, 400 x 600 x 15 cm. *De Rode Loper*, Eindhoven, seit 1997. Fotografie: *De Rode Loper*



8



9

Traditionelle Denkmäler und Mahnmahle, aber auch ein Grossteil gegenwärtiger Skulpturen und Kunstprojekte im öffentlichen Raum rechnen mit einer kollektiven Lebensform. Ihre Werke aber gehen den Betrachter als Individuum und in der Regel sehr direkt an, ohne sich auf einen bestimmten kulturellen Kontext zu beziehen. Mir scheint, dass Ihre Arbeit jenen Konzepten entgegenläuft, die ein gemeinsames Bewusstsein der Gesellschaft befördern.

Sie versucht es zu vermeiden, ja. Meine Werke stützen sich nicht auf ein gegebenes Glaubensmuster, nicht auf ein moralisches Gerüst, welches die Präsentation der Skulptur bedingt. Die Leute können das Werk für sich – das Werk selber – betrachten, ohne wissen zu müssen, von welchem Teil der Gesellschaft es getragen wird. In diesem Zusammenhang ist es eines meiner Anliegen, in der Öffentlichkeit Werke zu realisieren, die die Menschen in ihrem alltäglichen Leben ansprechen, das heisst: in unmittelbarer Beziehung zu ihrer konkreten materiellen Umgebung. Mein Werk ist nicht metaphorisch. Denkmäler hingegen sind metaphorisch. Denkmäler sagen dir, an was du dich zu erinnern hast.

Warum versuchen Sie, Metaphern zu vermeiden? Was ist das Bedenkliche daran?

Das, was ich zeige, ist eine Realität. Und weil es eine Realität ist, bedarf es nicht des Tragwerks einer Aussage und Folgerung. Es setzt keine Formel des Konsenses über kulturelle Werte oder ähnliches voraus. Es verlangt nichts als die Mitwirkung einer Person am vorgelegten Material zu gegebenem Zeitpunkt. Wenn das Werk selber eine Metapher bildet, kommst du in die Situation, dass du, um es zu verwenden, die ästhetischen und moralischen Werte zu akzeptieren hast, die mit ihm präsentiert werden. Warum sollte ich die ästhetischen und moralischen Werte von 2006 jemandem aufzwingen wollen, der – oder die – das Werk, von dem ich denke, dass es in allen Zeiten nützlich sein kann, sich 2007 ansieht? Warum sollten in Zukunft Leute mit mir, zum Beispiel, über den Irak-Krieg oder über das und jenes einig gehen, um sich zu befähigen, zu erkennen, dass da noch etwas ausserhalb dessen ist, was ist? – Nun haben wir ein Problem mit dem «Ausserhalb dessen, was ist».¹⁴ Ich habe 2001 ein Buch in Palästina gemacht,

Out from Under, ein Kinderbuch mit Zeichnungen und Werken, im Wesentlichen zur Frage, wie man Dinge diskutieren, wie man Dinge darstellen kann, die vorher nicht existiert haben.¹⁵ Es war fast unmöglich, dies ins Arabische zu übersetzen: Es war eine sinnlose Sache, es war etwas, was im Arabischen nicht sein konnte, weil alles bereits vorher existiert hatte. Im Hebräischen war es auch nicht leicht. Im Englischen aber ist es ein Kinderspiel. Das ist der Unterschied zwischen der neuen und der alten Welt! Ich bevorzuge es, Werke vom Standpunkt der neuen Welt zu machen: der Möglichkeit, sich vorzustellen, mit Dingen umzugehen, die vorher nicht existiert haben und von welchen man vorher keine Ahnung hatte.

1991 hatten Sie an einem Flakturm in Wien die Arbeit *SMASHED TO PIECES (IN THE STILL OF THE NIGHT)* realisiert.¹⁶ Haben Sie mit Ihrem Werk den Flakturm aus dem 2. Weltkrieg zu einem Mahnmal umgedeutet?

Zum Gedenken an was? An die «Kristallnacht»? Alles hat irgendwie mit der Geschichte zu tun! Sind Sie je in der Nacht in den Strassen spazieren gegangen und haben hingehört, wie eine Flasche geworfen wurde und zerbrach? Es hat einen eigenen Klang! Nun dieselbe Strasse und dieselbe Flasche während des Tages: Und es ist ein anderer Klang. Wie viele Leute verstehen sich selber, weil sie das Privileg haben, während der Nacht die Zeit, ihr Leben in den Strassen der Stadt zu verbringen. «SMASHED TO PIECES IN THE STILL OF THE NIGHT» gibt dir eine andere Empfindung: Es nimmt die Gewalt aus dem Zerbrechen der Flasche. Es geht hier ausschliesslich um die materielle Realität. Welche Metapher denn soll darin enthalten sein? Dennoch: Um Kunst zu *verstehen*, muss man eine Metapher bilden. Alle Weltaneignung ist Metaphernbildung. Ich schätze Caspar David Friedrich deshalb so sehr, weil seine Werke keine Metaphern enthalten. Aber man bringt ihnen die eigenen Bedürfnisse und Sehnsüchte entgegen. Wenn ich öffentliche Werke mache, stelle ich etwas bereit, dem die Leute ihre Bedürfnisse und Wünsche entgegenbringen können. Aber finde eine Metapher, um sie zufrieden zu stellen! Diese Metapher wird mit Sicherheit nicht die Antwort sein! Alle Kunst ist – auf einer persönlichen Ebene – in

Wechselwirkung mit der Gesellschaft. Und wenn sie Geschichte wird, dann kommt sie alle zu einem Abschluss. Die Bourgeoisie diskutiert Kunst und betreibt dabei einen grossen Aufwand, um aus ihr Schlussfolgerungen zu ziehen. Aber Kunst fragt nicht nach einem Ergebnis, und sie braucht weder richtig noch falsch zu sein. Kunst muss zu gegebenem Zeitpunkt verwendbar sein. Klar, es gibt keinen Ort in Wien oder Berlin – oder in einer andern Stadt, in der während des 2. Weltkrieges viel kaputtgeschlagen worden ist –, wo man nicht an den 2. Weltkrieg denken muss. Aber der 2. Weltkrieg ist nun seit mehr als 60 Jahren vorbei! Niemand weiss mehr, dass es sich hier um einen Flakturm handelt. Der Flakturm im Esterházy-park gilt seit der zweiten Hälfte der 1950er Jahre als *Aquarium*, er wird als *Haus des Meeres* genutzt. Die Entscheidung, meine Arbeit hoch oben am *Aquarium* zu zeigen, fiel im Zusammenhang mit einer Projektreihe der Wiener Festwochen 1991 und hatte unter anderem auch damit zu tun, dass Martin Kippenberger ein Werk unten in einem U-Bahn-Bautunnel realisierte.

Sie sagten, dass Ortsspezifität etwas ist, was Sie nicht verstehen. Als Atelierekünstler, wie Sie sich bezeichnen, stellen Sie ein Werk an einen Ort ...

... und arbeite daran, um die natürliche Konturen der Welt einpassen zu können. Mit den «natürlichen Konturen der Welt» kann, als Beispiel, eine Tramstation gemeint sein. Sobald das Werk an irgendeinem Ort ist und zu funktionieren beginnt, dann wird es etwas anderes, es wird, zum Beispiel, zur *Bellevue-Arbeit*, es entwickelt sich zu diesem spezifischen Werk. So hatte sich damals auch *TO THE LAKE* zu einem für Zürich spezifischen Werk entwickelt.

Dennoch wählen Sie ein bestimmtes Werk für einen Ort aus, auch wenn Sie es nicht speziell für diesen bestimmten Ort geschaffen haben.

Sobald ich aber die Entscheidung getroffen habe – sie mag oft etwas beliebig erscheinen –, versuche ich, dass Werk so anzupassen, dass es für die Umgebung taugt. So geschehen etwa im Projekt für *De Rode Loper* in Eindhoven, wo mein Werk spezifisch für den Ort gemacht wurde.¹⁷ Eigentlich wollte man mir dort eine Wand geben, doch die

Wand stellte sich schliesslich als Strasse heraus! In Museen sind die Standorte oft zufällig gewählt, und in Aussenräumen wechseln sie nicht selten während des Prozesses. Es behagt mir wirklich, Werke einfach mal zu platzieren, in den weiteren Schritten dann aber alle meine Energie hineinstecken, um sie an diesem Ort zum Gelingen zu bringen. Und dann wird die Arbeit ortsspezifisch! Warum sollte sie ortsspezifisch sein, bevor dich jemand fragt, sie auszuführen?

Der Grossteil der Werke existierte also bereits, bevor Sie sie in einen bestimmten Kontext brachten.

Alle existierten bereits zuvor, aber ich höre nicht auf, an ihnen zu arbeiten. Oft bin ich nicht ganz sicher mit einem Werk, und so zeige ich es in einer Ausstellung. Wenn ich dann sicher bin damit, wenn ich sehe, dass es keinen Fehler hat, dass es perfekt ist, dann geschieht es manchmal, dass ich es aus dem Handel nehme und aufhebe, um es bei Gelegenheit auf öffentlichen Grund zu stellen. Dies geschah auch mit der neuen Arbeit für Zürich. *BALL BEARINGS OR ROUND STONES* existierte bereits im Kontext meines Ateliers, bevor sie für Zürich zur Diskussion stand. Sie schwirrte eine Zeitlang in meinem Kopf herum, und ich hatte sie, gemeinsam mit andern Werken, in Chemnitz ausgestellt.¹⁸ Seit jene Arbeit *TO THE LAKE* in Zürich von der Wand genommen werden musste, sprachen wir hin und wieder darüber, ob eine andere Arbeit möglich wäre. Ich begann zu überlegen, was in Zürich Sinn machen würde. Zürich ist ja ein Zentrum für eine gewisse Art des Denkens, was ich als Element für meine Arbeit verwenden konnte. Während ich weiter darüber nachdachte, gewann die Überzeugung an Gewicht, dass diese Arbeit für Zürich das Richtige wäre. Denn in Zürich werden diese umherrollenden Dinge «ausserhalb dessen, was ist», zu einer ganz eigenen Frage. Was versteht man unter «ausserhalb dessen, was ist» – und wie geht man damit um – in einem Land, das den Ruf hat, so streng, peinlich genau und eingeengt zu sein? Es schien mir einfach eine gute Idee zu sein; es war keine grosse, dramatische Wahl, es ist schlicht das richtige Werk für den richtigen Ort.

Was meinen Sie mit der «gewissen Art des Denkens» in Zürich?

Zürich ist ein Ort, von dem gesagt wird, dass viele Zwänge herrschten und alles verschlossen sei. Dennoch aber ist es auch ein Ort, wo eine Menge an theoretischen Gedanken hervorgebracht wurde. Selbstverständlich kamen die Menschen von anderswoher, aber Zürich war der Ort, wohin Leute kamen, um Dinge zu denken, die vorher nicht existierten, wie Lenin, Einstein und so fort. In diesem Zusammenhang mag ich die Idee sehr, dass die Arbeit auf der Strasse gezeigt werden wird.

In Zürich wird Ihre Arbeit auf drei sehr unterschiedlichen Plätzen installiert – wobei es sich bei Plätzen in Zürich zumeist nicht eigentlich um Plätze handelt, sondern um Strassenkreuzungen oder Tramstationen. Der Bellevueplatz, am Rande der Altstadt bei der Sechseläutenwiese und nahe am See liegend, ist ein Ort, der Tag und Nacht von Touristen wie Einheimischen sehr stark frequentiert wird. Es finden sich Einkaufs- und Ausgehmöglichkeiten in seiner unmittelbaren Umgebung. Der Limmatplatz hingegen liegt im ehemaligen Industriequartier und wird vor allem von Studenten und einer internationalen Arbeiterschaft als Station öffentlicher Verkehrsmittel benutzt. Er findet sich auf dem Weg vom Hauptbahnhof zu Bildungs- und Kulturinstitutionen und dem aufstrebenden Stadtteil Zürich West. Der Helvetiaplatz schliesslich ist ein wirklicher Platz, der dem Kreis 4 mit seinem sehr hohen Ausländeranteil eine Identität verleiht. Er dient heute unter anderem als Markt- und Festplatz sowie als Ort für die 1. Mai-Kundgebungen.

Das ist alles sehr emotional! Es ist wichtig, sich folgendes vor Augen zu führen: Künstler haben, wie andere Menschen auch, Gefühle, Erinnerungen, Sehnsüchte und Ehrgeiz. Aber wenn wir über Dinge wie Kunst auf öffentlichem Grund sprechen, werden alle diesbezüglichen Urteile zweitrangig. Der wichtigste Entschluss des Künstlers ist, dass er etwas in die Öffentlichkeit stellt, was in der Tat und in dem Moment, während man da geht und es wahrnimmt, zur eigenen Existenz eine Beziehung finden kann. Das ist alles, wofür ich als Künstler verantwortlich bin. Ob ich möglicherweise von der Farbe Grau sexuell erregt werde oder am Bellevue interessante Menschen getroffen habe, das hat damit nichts zu tun! Ja sicher, der Bellevueplatz liegt in unmittelbarer Nähe zum See, und der See

ist ein Ort, wo man sich finden und sammeln kann. In Wirklichkeit aber sind all jene Angelegenheiten, auf die ein Werk sich bezieht, zu welchen es einen Bezug hatte oder haben wird, eben bloss Angelegenheiten, bloss Gefühlsangelegenheiten! Das kann man überall und in Bezug auf alles finden, auch in Bezug auf Zigarettenreklamen. Es handelt sich dabei aber nicht um das Werk! Das Werk selber handelt ausschliesslich davon, was es bedeutet, und seine Bedeutung ist sein Gebrauch in Bezug auf unsere Existenz. Und selbstverständlich bringt sich dabei jeder und jede irgendwie in das Werk mit ein. Ich finde es nett, wenn Intelligenz mit der Idee von Zürich assoziiert wird.

Zu «BALL BEARINGS» als fabrikmässig hergestellte Dinge mag man in Zürich und Umgebung die ehemalige Maschinenindustrie assoziieren, zu «ROUND STONES», obwohl runde Steine in der Natur kaum vorkommen, vielleicht Lawinen oder urzeitliche Gletscher, welche letztere bis nach Zürich reichten. «OUTSIDE OF WHAT THERE IS» lässt keine vergleichbaren bildhaften Assoziationen zu und wirkt daher rätselhaft.

Keineswegs rätselhaft. Es wird etwas zum Rollen gebracht ausserhalb dessen, was ist, ausserhalb dessen, was du bereits weisst, jenseits deiner Grenzen.

Das «OUTSIDE OF WHAT THERE IS» gibt einem auch einen Stoss über die Pragmatik hinaus, die Zürich in Religion, zu Kriegszeiten, in der Wirtschaft, im Lebensstil und auch als Party-Stadt charakterisiert.

All diese Verbindungen lassen sich herstellen. Das ist die populistische Seite des Werks. Wenn die Arbeit einmal realisiert ist, werden die Leute all diese Assoziationen auch haben, Assoziationen, die sie als Verbindung zwischen Werk und sich haben wollen, bis sie realisieren, dass es da auch noch eine existentielle Beziehung gibt, die sie aufbauen können. Aber dies geschieht erst dann, wenn sie ihrer auch bedürfen – und dann, vielleicht, werden sie sie finden.

Im Rahmen unseres Forschungsprojekts *Kunst Öffentlichkeit Zürich* versuchen wir, Kunst in den öffentlichen Sphären nach ihren traditionellen und neuen Funktionen zu befragen. Denn etliche Funk-

tionen heutiger Kunstwerke halten wir für anachronistisch. Welche Funktionen beanspruchen Sie für Ihre Werke?

Die Funktion, eine physische Realität zu präsentieren, die eine Änderung in der logischen Struktur des Beteiligten, des Menschen auf der Strasse, veranlassen kann. Dieser macht vielleicht eine Ausnahme und macht sich eine andere logische Struktur zunutze als diejenige, mit welcher er sich bis anhin zufrieden gegeben hat. Das ist alles, was Kunst macht, und dazu ist sie da. Aber ein Grossteil der Kunst sagt den Menschen, was sie zu tun hätten. Kunst soll dir jedoch nur helfen, herauszufinden, wie etwas zu tun ist, was etwas ist. Du selber bist es, der – oder die – entscheidet, was du tust. Und wenn du als Künstler nicht willst, dass Kunst rassistisch, faschistisch und sexistisch ist, so mach' keine Kunst, die rassistisch, faschistisch oder sexistisch zu nutzen möglich ist! Das ist sehr einfach! Als Künstler stellen wir bloss die Mittel zur Verfügung, um den Leuten zu ermöglichen, ihre Wahrnehmung zu verändern. Dies gilt es auszudifferenzieren. Ich mag das! Und das ist es, warum ich Werke von Carl Andre, von John Chamberlain, Piet Mondrian und Robert Ryman so liebe. Sie geben dir keine Antwort, sie zeigen dir bloss die Mittel, die Welt wahrzunehmen und zu verstehen. Es geht um die logische Struktur.

Wann haben Sie zu Ihrem künstlerischen Konzept gefunden?

Wohl in den frühen 1960er Jahren.

Also bevor Sie Ihr *Statement of Intent* formuliert hatten.¹⁹

Ja, vorher, bevor überhaupt jemand wusste – mit Ausnahme von ein paar wenigen Künstlern –, dass ich existiere. Von da an entwickelte sich mein Ansatz über die Jahre weiter. Im Wesentlichen hatte ich eine spezifisch nicht-humanistische Entscheidung getroffen. Ich mache meine Arbeit nicht, um nett zu sein – ich bin keine nette Person – mit Menschen, die ich nie getroffen habe. Im Zusammenhang mit den NYC *Manhole Covers* wurde ich vom Fernsehen gefragt, wie es kommt, dass ich nun eine so ruhige Arbeit mache, da ich doch seit meiner Jugend als aggressiver Bürgerrechtler – in dies und jenes verwickelt – bekannt sei. In Wirk-

lichkeit ist die Arbeit natürlich nicht zurückhaltend, denn ihre Implikationen sind ziemlich heftig. Meine Aufgabe ist es nicht – dies meine Antwort –, den Tag von irgendjemandem, der – oder die – zur Arbeit geht, mit einem persönlichen Angriff zu verderben. Aber: Ich will ihr ganzes Leben zur Sau machen! Das ist es, wozu Kunst fähig ist: Sie kann ein logisches Muster präsentieren, das jemand verwenden kann, um buchstäblich sein – oder ihr – Leben zu verändern! Es geht nicht an, jemandem ins Gesicht zu schreien: Du hast dies, Du hast jenes zu tun! Das wäre nicht öffentliche Kunst, sondern öffentliche Verfolgung und Anklage. Doch eine Anklage von 2006 macht 2009 möglicherweise keinen Sinn mehr, weil sich die Zeit verändert haben wird. Ich sehe keinen Bedarf nach einem neuen moralischen Konzept, nach einer Veränderung der grundlegenden Moral des amerikanischen Arbeiterklasse-Sozialismus – der im Wesentlichen besagt, dass alle ein Recht haben auf Nahrung, auf Bildung, auf ein Zuhause, auf Gesundheitsfürsorge und auf eine öffentliche Bibliothek. Das ist ungefähr das, was ich von einer Gesellschaft erwarte. Das ist möglicherweise auch meine einzige *idée fixe*.

Aus dem Englischen von Christoph Schenker

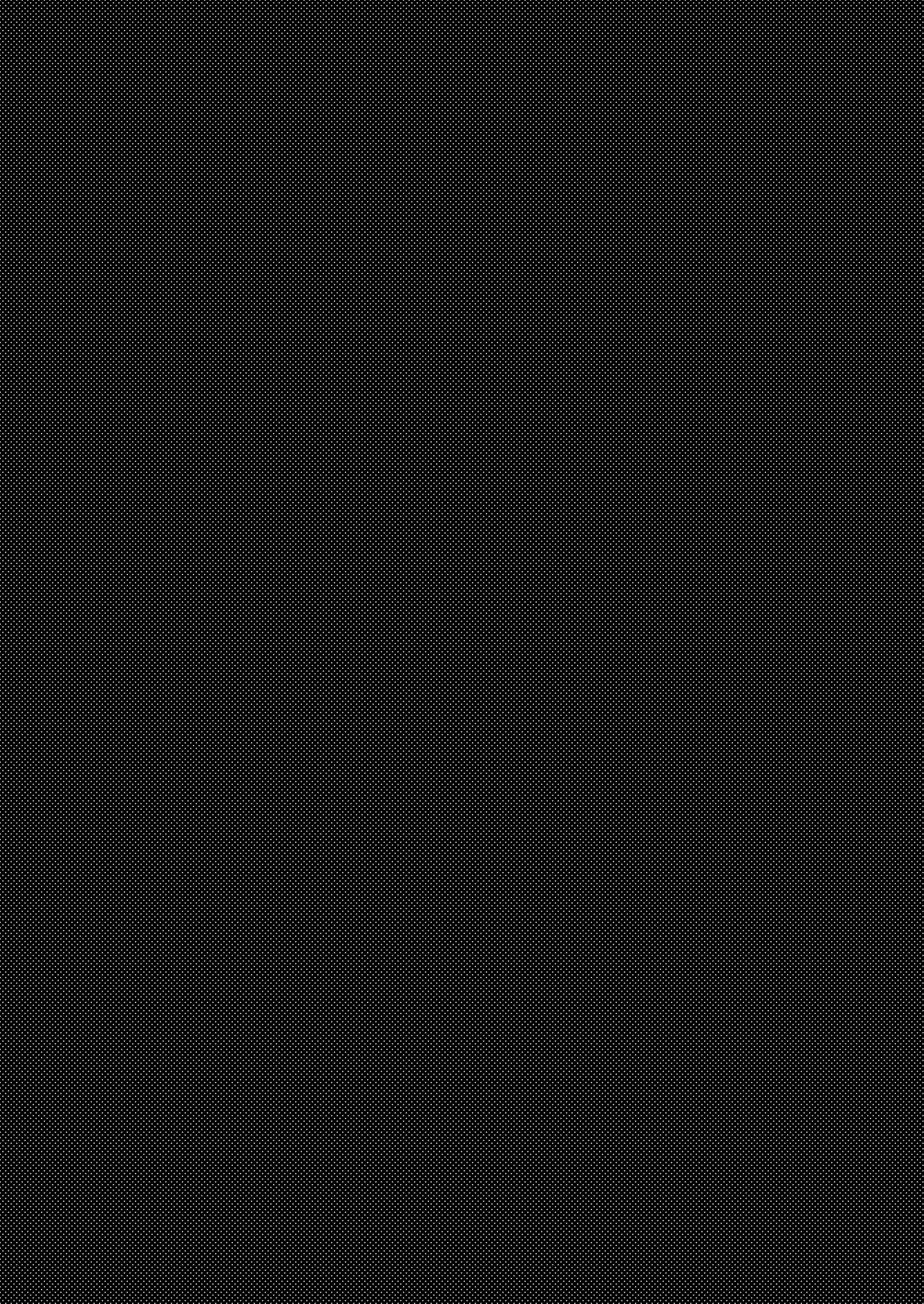
Bernadette

Fülscher

Stadtraum und

Kunst

*Stadtentwicklung, öffentliche Räume und Kunst im öffentlichen Raum
der Stadt Zürich seit dem 19. Jahrhundert*



1. Einleitung

1.1. THEMATISCHE AUSGANGSLAGE

Eine grosse Zahl der öffentlichen Räume in der Stadt Zürich präsentiert sich heute mit Kunstwerken unterschiedlicher Art. Berühmt und verschmäht, unscheinbar und monumental, anschaulich und abstrakt prägen sie durch ihre spezifischen Eigenschaften Plätze, Strassen, Parks und Höfe und stehen mit der Stadt und dem Stadtleben in engem Zusammenhang. Ausserdem zeugen die Skulpturen, Wandarbeiten und sogenannt ephemeren Kunstformen – etwa Aktionen, Performances oder kurzzeitige Präsentationen – von einem wichtigen Stück Zürcher Geschichte und Kulturschaffen. Denn während der Zeitspanne von hundertfünfzig Jahren, in der die Mehrzahl der Kunstwerke erstellt wurde, haben sich nicht nur die Kunstwerke, sondern – unter dem Einfluss des gesellschaftlichen Wandels – auch die öffentlichen Räume der Stadt Zürich in ihrer Gestalt und in ihrer Bedeutung im Stadtleben grundlegend verändert. Der vorliegende Text nähert sich der Kunst im öffentlichen Raum daher nicht nur aus kunsthistorischer, sondern auch aus soziologischer, architektonischer und städtebaulicher Perspektive; man würde den Werken nicht gerecht, wenn man sie auf ihren – in Zürich ohnehin oft nur mässigen – Kunstwert reduzierte und ihre Daseinsberechtigung allein von kunsthistorischen Kriterien abhängig machen würde.

Im Zentrum der Untersuchung steht zum einen die Frage nach der baulichen Entwicklung der Stadt Zürich: Wie haben sich die Stadtstruktur, die Nutzungen und das Stadtbild im Laufe der Zeit gewandelt? Welchen Einfluss hatten erfolgte Veränderungen auf die Struktur, die Gestaltung, die Nutzung und die Bedeutung der öffentlichen Räume? Zum anderen gilt es herauszufinden, welche Arten von Kunstwerken in welchen öffentlichen Räumen aufgestellt wurden und wie diese Werke ihre Beziehung zu öffentlichen Räumen entwickelten. Wer initiierte die Projekte, welches waren die Inhalte und Ziele, und wie reagierte die Öffentlichkeit auf die Werke? Inwiefern sind die realisierten Arbeiten für das internationale Kunstgeschehen repräsentativ und welche kunststimmante Rele-

vanz kommt den beteiligten Kunstschaaffenden und ihren Werken zu? Angesichts der Breite der Fragestellung und einer unvollständigen Inventarisierung der vorhandenen Werke konzentriert sich die Arbeit darauf, die wichtigsten Entwicklungen schlüssig miteinander zu verknüpfen und wechselseitige Einflüsse herauszuschälen.

Der Anfangspunkt des zeitlichen Untersuchungsrahmens wurde auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts festgelegt: Einerseits wurden in den 1830er Jahren die barocken Befestigungsanlagen geschleift, womit die Bildung grossstädtischer Quartiere lanciert war, andererseits begann sich ab 1848 die Aufstellung von Bürgerdenkmälern zu häufen. Eine grobe Bestandesaufnahme der Kunstwerke zu Beginn des 19. Jahrhunderts weist nichtsdestotrotz bis ins 16. Jahrhundert zurück. Entsprechend der Fragestellung gliederte sich die Forschung in verschiedene Themenbereiche, die parallel bearbeitet wurden. In Bezug auf die Entwicklung der Stadt Zürich sollten die wichtigsten städtebaulichen Veränderungen sowie ihre sozialen, politischen oder ökonomischen Hintergründe und die späteren Auswirkungen festgehalten werden. Während hierzu die Stadtentwicklung Zürichs in einer Reihe von Publikationen ausführlich dokumentiert ist, fehlen bis heute spezifische Untersuchungen zum Wandel ihrer öffentlichen Räume.¹ Dieser Mangel machte einen Griff zu allgemeiner gehaltenen Arbeiten notwendig, die sich jedoch weniger mit den öffentlichen Räumen als mit der Öffentlichkeit beschäftigen. Vor dem Hintergrund der Annahme, dass die Struktur und Funktion der Öffentlichkeit die Gestalt und Nutzung öffentlicher Räume grundlegend beeinflussen, wurden insbesondere zwei Standardwerke zum Thema Öffentlichkeit verwendet: Zum einen lieferte Jürgen Habermas' *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962) wichtige Betrachtungen über die veränderten Verhältnisse von Marktwirtschaft und Staat sowie die aufkommenden Massenmedien als Hintergründe für den Wandel der Öffentlichkeit seit dem 19. Jahrhundert²; zum anderen wurde die Untersuchung durch sozialkritische Überlegungen bereichert, die Richard Sennett in *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität* (1974) formulierte: Nach Sennetts These versiegt das öffentliche Leben, weil die in vielen Belangen

überforderte Gesellschaft Zuflucht in der Intimität des Privaten sucht.³ Unberücksichtigt bleiben bei Habermas und Sennett naturgemäss die jüngsten Veränderungen des Öffentlichen, die durch technologische Neuerungen wie das Internet ausgelöst werden, durch die verstärkte Präsenz weiterer Kommunikationsmedien, einen Infrastrukturausbau für Freizeitaktivitäten und eine aktuell wachsende Bedeutung der Städte für Grossanlässe.⁴ Hier wurde themenspezifisch auf jüngere Theorien zurückgegriffen. Die Perspektiven von Habermas und Sennett spiegeln die Situation der Nachkriegszeit: Der öffentliche Raum wurde vom motorisierten Verkehr «beschlagnahmt» und gab seine frühere Bedeutung als bürgerlicher Stadtraum mit repräsentativen und teils symbolischen Funktionen zugunsten eines unattraktiven Verkehrsraumes ab. Aus diesem Blickwinkel erscheinen die Veränderungen nur als Verlust. Diese einseitige Betrachtungsweise trägt wesentlich zur Mythisierung der Stadt des späten 19. Jahrhunderts bei: Ihre öffentlichen Räume und das Leben, das sich darin abspielte, werden heute tendenziell überhöht, und alternative Öffentlichkeiten werden oft wenig bedacht. Gleichzeitig bilden aber Park- und Platzanlagen tatsächlich ein wichtiges Gegenstück zu den vom motorisierten Verkehr belasteten Zonen. Der Wandel der Öffentlichkeit und die damit zusammenhängenden Veränderungen öffentlicher Räume erschweren die Verwendung eines einheitlichen Öffentlichkeitsbegriffs – umso mehr, wenn eine Entwicklung über hundertfünfzig Jahre betrachtet werden soll. Hinzu kommt aber, dass der Begriff «öffentlicher Raum» selbst innerhalb eines engen Zeitrahmens in verschiedenen Sinnzusammenhängen verwendet wird: Öffentliche Räume können Räume in öffentlichem Eigentum, Räume mit Nutzungen zum Dienste der Öffentlichkeit, frei zugängliche Räume oder Räume mit öffentlichem Charakter sein. «Öffentlich» wird je nach Fall in einem anderen Kontext angesiedelt. Für die vorliegende Arbeit war es nicht möglich, sich auf eine einzige Verwendung des Prädikats «öffentlich» zu beschränken; vielmehr wurde versucht, im Zusammenhang mit konkreten öffentlichen Räumen zu definieren, welches die Besitz- und Nutzungsverhältnisse sind, inwieweit der Raum zugänglich ist und welche seine Eigenschaf-

ten sind. Bei letzterem kam allerdings der Begriff «öffentlich» wiederholt zur Anwendung – insbesondere in Verbindung mit Attributen wie «dicht» und «heterogen»: Als «öffentlich» wurden Räume mit einer hohen Dichte an verschiedenen Funktionen, Akteuren und Interaktionen bezeichnet. Weitere Kriterien waren ein repräsentativer Charakter, der durch entsprechende Gestaltung unterstützt wird, Zentrumsfunktion sowie die Nutzung der Räume als Begegnungs- und Aufenthaltsorte oder Warenumschlagplätze zu unterschiedlichen Tages- und Nachtzeiten.⁵

Neben der Stadtentwicklung und dem Wandel von Öffentlichkeit und öffentlichen Räumen widmete sich schliesslich ein dritter Untersuchungsaspekt der Kunst im öffentlichen Raum. Die zahlreichen Begriffe, die in der jüngsten Vergangenheit in diesem Kontext neu gebildet wurden, zeugen von einem wachsenden Interesse an der Thematik. Dennoch wurde bei der Forschungsarbeit auf Begriffe wie «New Public Art» oder «Kunst im nicht-institutionellen Raum»⁶ bewusst verzichtet; sie entspringen einer kunstwissenschaftlichen Debatte, welche bei der allgemeiner gefassten Fragestellung der vorliegenden Arbeit nicht weiterhilft. Der Begriff «Kunst im öffentlichen Raum» will vielmehr breit verstanden sein. Sämtliche Werke, die im Laufe der Zeit im öffentlichen Raum Zürichs entstanden sind, werden miteingeschlossen: von den Brunnenstandbildern und Bauplastiken über die Bürgerdenkmäler, die Fassadenmalereien und die Freiskulpturen bis hin zu künstlerischen Interventionen und zeitlich begrenzten Happenings, Performances und Aktionen. Damit wird dem Umstand Rechnung getragen, dass sich auch der Kunstbegriff in den letzten hundertfünfzig Jahren gewandelt hat. Ähnlich wie für den Begriff des öffentlichen Raumes von Fall zu Fall eine Präzisierung notwendig ist, gilt dies auch für die Kunst im öffentlichen Raum. Was bedeutete «Kunst» für die jeweiligen Künstlerinnen und Künstler? Welche Art von Kunst war zur Entstehungszeit des Kunstwerks üblich? Wie sah die Praxis von Kunst im öffentlichen Raum aus? Wie war der Bezug zum öffentlichen Raum oder zu einem öffentlichen Bau? Wer war der Auftraggeber, wer das Zielpublikum, wie lautete die Botschaft? Der Terminus «Kunst am Bau», der sich in der Schweiz in der

Nachkriegszeit eingebürgert hat, wurde nur auf Werke verwendet, die im Rahmen der im Gesetz verankerten «Kunst am Bau»-Massnahmen entstanden waren. Als Mittel der Kulturförderung und als eigentliches Sozialprogramm sahen diese vor, bei öffentlich finanzierten Bauten einen festgelegten Prozentsatz der Baukosten für künstlerische Ausgestaltung einzusetzen. Inzwischen kommt der Begriff – im Gegensatz zu «Kunst im öffentlichen Raum» – vermehrt zur Anwendung, um Kunstwerke zu beschreiben, die im Innen- oder Aussenbereich mit der Architektur verbunden sind; die Finanzierungsfrage tritt dabei in den Hintergrund. «Kunst im öffentlichen Raum» ist seit den 1990er Jahren Gegenstand zahlreicher deutschsprachiger Publikationen.⁷ Ihre Schwerpunkte liegen teils auf der Situation von Kunst im öffentlichen Raum in deutschen Städten, wo die Bedingungen für öffentliche Aufträge aufgrund der politischen Geschichte seit dem 19. Jahrhundert von jenen in Zürich verschieden sind; teils weiten sie die Diskussion auf einen kunsttheoretischen Diskurs aus und entfernen sich damit von der gängigen Praxis der Erstellung von Kunstwerken. Für die vorliegende Untersuchung der Stadt Zürich eignen sich die Publikationen daher nur beschränkt.

1.2. ALLGEMEINES ZUR KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM ZÜRICHS

Zahl und Bedeutung der Kunstwerke im öffentlichen Raum der Stadt Zürich sind im internationalen Vergleich tendenziell eher bescheiden.⁸ Die Gründe dafür sind vielfältig: Zum einen war die zwinglianische, ikonoklastische Tradition in Zürich für die Errichtung öffentlicher Monumente wenig förderlich; hinzu kam, dass künstlerisches Schaffen im Bundesstaat durch die dezentralisierte Struktur der Schweiz, ihre ländlichen Wurzeln sowie die Abwesenheit eines kultur- und kunstfördernden monarchischen oder aristokratischen Erbes keine wichtige Tradition hatte.⁹ Erst 1999 schuf sich die Schweiz ein einheitliches Kulturförderungsgesetz; zuvor lag die Entscheidungshoheit bei den einzelnen Gemeinden und Kantonen. Da die neutrale Schweiz von grossen Kriegen nur begrenzt betroffen war, entstanden schliesslich weder öffentliche Kriegsdenkmäler noch Sieges-

tore nach gewonnenen Schlachten, und nationale Identität wurde nur beschränkt mit Monumenten repräsentiert.¹⁰

Dennoch sind seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zahlreiche Werke im öffentlichen Raum der Stadt Zürich erstellt worden, so dass heute gut eintausend grössere Arbeiten zu besichtigen sind. Sie erzählen von der Entwicklung der Stadt, der Gesellschaft und der Kunst, sie verleihen Orten – teilweise seit Jahrzehnten – Identität, und sie sind nicht selten die einzigen verbliebenen Zeitzeugen in einem städtischen Raum, der einem kontinuierlichen Wandel unterworfen ist. Mögen die wenigsten unter ihnen von international bekannten Künstlerinnen und Künstlern erstellt worden, und mag der Grossteil dem Kunstgeschehen um Jahrzehnte nachgehinkt sein: Viele Skulpturen, Bauplastiken und Brunnenanlagen entfalten an ihren jeweiligen Standorten eine spezifische Wirkung und verleihen ihnen Identität; während sie beim täglichen Vorbeigehen unbemerkt bleiben, vermögen sie bei genauerem Hinsehen zu erstaunen, zu berühren, zu erfreuen und zum Nachdenken anzuregen.

Bis heute sind die Kunstwerke nicht in einem Archiv zentral erfasst: Verschiedene städtische Ämter – darunter die Städtische Denkmalpflege, die Kunstsammlung der Stadt Zürich (IMMO) und die Wasserversorgung Zürich – haben eine grosse Zahl an Kunstwerken inventarisiert, fotografisch dokumentiert und wichtige Daten zusammengetragen.¹¹ Die Aufnahmekriterien divergieren je nach Verzeichnis und führen vom Kriterium des Besitzes über die Funktion bis hin zur Sichtbarkeit. Während grössere Werke nicht selten in mehreren Inventaren gleichzeitig vorkommen, wurden andere überhaupt nicht registriert. Darüber hinaus widmen sich einige Publikationen der Kunst im öffentlichen Raum Zürichs, enthalten aber in der Regel ältere Kunstwerke.¹² Das jüngere Kunstschaffen ist jedoch kaum erfasst, oder die Daten sind im zuständigen Archiv noch nicht öffentlich zugänglich.¹³ Hinzu kommt, dass sich seit einigen Jahren zeitlich beschränkte sowie privat initiierte Projekte gehäuft haben, deren Dokumentationsfähigkeit eingeschränkt ist und entsprechend noch verfeinert werden muss.

Die Fülle an unterschiedlichen jüngeren und älteren Werken, die besonders auf einer kultur- und

sozialhistorischen Ebene interessant sind, steht im Gegensatz zu ihrer fehlenden Präsenz im Stadtbewusstsein. Wer weiss schon um die Vielzahl der Werke, ihre Entstehungsgeschichte, ihre Autoren?¹⁴ Wer sich für ein bestimmtes Kunstwerk im öffentlichen Raum interessiert, wird Mühe haben, mehr darüber zu erfahren. Der vorliegende Bericht liefert einen ersten Überblick.

2. Von der Kleinstadt zur Grossstadt: Zürich zwischen 1830 und 1920

2.1. DIE STADT ZÜRICH ZU BEGINN DES 19. JAHRHUNDERTS

Bis ins frühe 19. Jahrhundert war das Gebiet der Stadt Zürich durch die barocken Befestigungsanlagen um die heutige Altstadt begrenzt. Zürich zählte 1167 Gebäude und 17 000 Einwohner, und das Stadtbild war weitgehend mittelalterlich geprägt.¹⁵ Mitten durch die Stadt floss als wichtiger öffentlicher Raum die Limmat: An ihrem Ufer lagen repräsentative Bauten wie das Rathaus (1698), die Zunfthäuser zur Zimmerleuten (1708) oder jenes zur Meisen (1757) sowie das Helmhaus (1794), die heute noch stehen. Das Zentrum der Stadt befand sich bei der Rathausbrücke.¹⁶ Markt- und Frachtschiffe – die damaligen Haupttransportmittel – sowie die Bewohner, die auf den Waschschiffen ihre Wäsche reinigten oder an der Wühre die Betten sonnten, belebten den Flussraum.¹⁷ Daneben sorgten die täglichen Lebensmittelmärkte auf der Unteren Brücke und vor dem Zunfthaus zur Safran, aber auch der Flachs-, Hanf- und Leinwandverkauf in den offenen Hallen des Helmhauses für reges Treiben. Weiter flussabwärts, auf der Papierwerdinsel bei der heutigen Bahnhofbrücke, konzentrierten sich schliesslich Gewerbe- und Industriebauten.

Für das Jahr 1858 nennt der *Illustrierte Wegweiser durch die Stadt Zürich* 57 befahrbare Strassen, 66 engere Gassen, 16 grössere und 19 kleinere öffentliche Plätze sowie wenigstens 30 fahrbare Brücken, Brückengewölbe und Stege.¹⁸ Diese öffentlichen

Aussenräume waren Orte der Begegnung und hatten verschiedensten Nutzungen gleichzeitig zu dienen. Noch heute verweisen die Marktgasse, der Neumarkt und der Rindermarkt mit ihren Namen auf die Händlertätigkeiten zwischen den Altstadtbauten. Die Gassen waren durch Buden verstellt, die Strassen schlecht und beschwerlich. Auf zahlreichen Plätzen standen öffentliche Brunnen, an denen zugleich Wasser geholt, Gemüse gerüstet und Fisch geputzt wurde und die ein Treffpunkt der Bewohnerinnen und Bewohner waren.¹⁹ Die grossen Sakralbauten, zu denen das Fraumünster und das Grossmünster gehörten, sowie die Plätze, an denen sie standen, waren bedeutende städtische Versammlungsorte. Innerstädtische Grünräume gab es, abgesehen von baumbestandenen Plätzen wie dem Lindenhof, keine; die Platzpromenade als erster Stadtpark Zürichs befand sich am Rande der Stadt, und grössere Wiesen – die für Volksfeste oder Empfänge hoher Persönlichkeiten genutzten Allmenden – lagen sogar ausserhalb der Stadtmauern.²⁰

2.2. FRÜHE KÜNSTLERISCHE WERKE IM ÖFFENTLICHEN RAUM ZÜRICHS

Im Gegensatz zu anderen Schweizer Städten war Zürich um 1800 an bedeutenden Kunstdenkmälern eher arm – ein Umstand, den Hans Conrad Escher von der Linth in seinem Tagebuch mit den Worten: «Wir sehen lieber glückliche Bürger und reiche Unterthanen auf unseren Plätzen als schöne Statuen!»²¹ kommentierte. Der Grund dafür lag aber hauptsächlich darin, dass 1523 im Zuge des reformatorischen Bildersturms in der Zwinglistadt die Mehrheit der Kunstwerke zerstört und daraufhin auch Heiligenbilder verboten wurden. Die Kirche fiel damit als wichtiger Auftraggeber von Kunstwerken weg, und die künstlerische Ausstattung der öffentlichen Räume konzentrierte sich in reformierten Städten fortan auf den Schmuck der Baudenkmäler und zahlreichen Brunnenanlagen,²² die noch heute den öffentlichen Raum der Altstadt prägen. Aus aktueller Sicht liegt der Wert der Kunstwerke, die der Stadt Zürich aus dieser Zeit erhalten geblieben sind, eher bei der historischen denn der künstlerischen Bedeutung; dabei muss aber berücksichtigt werden, dass sich der



1



2



3



4

1 Zürich von Norden im Jahr 1850; im Vordergrund der 1847 erbaute Bahnhof der Nordostbahn. Stich von H. Siegfried, Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich

2 Seit den 1860er Jahren entstand unter der Leitung von Arnold Bürkli in dessen Amtszeit als Stadt-ingenieur (1861-1882) das Bahnhofsviertel als bürgerliches Stadtzentrum. Hier die Bahnhofstrasse mit Wohnhäusern von 1875/76, aufgenommen im Mai 1955. Fotografie: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich

3 Das *Alfred-Escher-Denkmal* (1899) von Richard Kissling auf dem Bahnhofplatz gehört zu den wenigen monumentalen Denkmälern und zu den wichtigen künstlerischen Erzeugnissen für den öffentlichen Raum im späten 19. Jahrhundert. Die Bronzefiguren stehen auf einem Granit-Unterbau. Fotografie: Tiefbauamt Zürich im Jahr 1930, Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich

4 Die Bäckeranlage von 1901 im heutigen Kreis 4 war einer von vielen neuen öffentlichen Räumen des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Fotografie: F. Ruef-Hirt, um 1910, Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich

Begriff dessen, was Kunst ist, seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts stark gewandelt hat: Die Grenzen zwischen Kunst und Kunsthandwerk waren damals fließender, und künstlerische Erzeugnisse bildeten mit der Architektur eine Einheit.²³

Die Fassaden des Rathauses, der Zunfthäuser, Kirchen sowie einiger privater Gebäude waren mit Bauplastik ausgestattet oder – zusammen mit Dachuntersichten und Erker – bemalt. Die Motive reichen von dekorativen Formen über Tiere und Fabelwesen bis hin zu menschlichen Portraits, Gewerbetätigkeiten und Wappen, die mit den Namen oder Nutzungen der Bauten zusammenhängen, wie etwa der Adler am Erker des Zunfthauses zur Zimmerleuten, der auf den früheren Namen des Hauses, Zum roten Adler, verweist.²⁴ Bei den Brunnen liegt die künstlerische und historische Bedeutung insbesondere in den Reliefs, Statuen oder Statuengruppen. Die ältesten Brunnen – sie stammen aus dem 16. Jahrhundert – verfügten meist über einen einfachen polyedrischen Trog, eine daraus emporgreifende Säule und eine auf der Säule stehende Figur oder Figurengruppe. Typische Standbilder waren Helden des Altertums und des Mittelalters, biblische Figuren – etwa *Simson und der Löwe* (um 1700) auf dem *Fischmarktbrunnen* – oder Allegorien. Hinzu kamen lokale Brunnenbilder mit Wappentieren, Landsknechte oder – so der *Stüssibrunnen* von 1575 – die «Alten Schweizer» mit der Stadtfahne.²⁵ Auf solche frühe Motive wurde auch später noch zurückgegriffen: 1910 schuf Arnold Hünnerwadel für den *Neustadtbrunnen* die Figurengruppe des «Chlause», der drei böse Buben in seinen Sack steckt, und griff damit auf das Motiv des «Bösen Mannes» zurück, der einst als Brunnenfigur die Kinder vor dem Ertrinken in den Brunnen warnen sollte.²⁶ Üblich war bei frühen Brunnen die Bemalung der Säulen und Standbilder; neben der ästhetischen Bedeutung schützte die Farbe zugleich vor Verwitterung.²⁷

Aus dem 18. Jahrhundert hat Zürich einige künstlerisch wertvolle Wand- und Parkbrunnen vorzuweisen, etwa den *Neptunbrunnen* an der Florhofgasse aus dem frühen 18. Jahrhundert.²⁸ Häufig waren Brunnen mit aufwendig gestalteten Säulen und Standbildern verziert, die mythologische Figuren verkörperten. Halbgötter, Götter und natürlich Göttinnen prägten sodann die Namen des

*Amazonen-, Herkules-, Juno-, Jupiter- oder des Neptunbrunnens.*²⁹ Wie damals in Europa üblich, thematisierten die Statuen dabei nicht lokale Zusammenhänge, sondern hatten den Charakter von Genrebildern.³⁰

2.3. BILDUNG DES BÜRGERLICHEN STADTZENTRUMS

Entscheidend für die Entwicklung der Stadt Zürich war der Beschluss von 1833, die barocken Schanzen rund um die heutige Altstadt zu schleifen.³¹ Im Gebiet der aufgefüllten Gräben und freigebliebenen Areale erstellte der Kanton in der Folge den Botanischen Garten in der linksufrigen «kleinen Stadt» und öffentliche Repräsentationsbauten für Bildung und Wissenschaft, etwa die Kantonschule oder das Kantonsspital, in der «grossen Stadt» am Zürichberg. Der Bau der ersten Schweizer Eisenbahnlinie und eines Bahnhofprovisoriums am damaligen nördlichen Stadtrand 1847 gab schliesslich den Anstoss für eine grossstädtische Quartierentwicklung zwischen Bahnhof und See. Unter Stadtgenieur Arnold Bürkli entstanden in den 1860er und 1870er Jahren neue Quartiere nach dem Vorbild des Haussmannschen Stadtbaus in Paris: In starkem Gegensatz zur verwinkelten Altstadtstruktur bildete das neue *Bahnhofquartier* mit orthogonalen Strassenzügen, mächtigen Baublöcken und der Bahnhofstrasse als Rückgrat die neue *City* – das Geschäfts- und Dienstleistungszentrum mit Börse, Banken, Hotels, Spezialgeschäften und Warenhäusern.³² In den 1880er Jahren wurde zudem das bürgerliche Stadtgebiet mit Aufschüttungen am See erweitert und mit einer breiten Quaibrücke, einer Quaianlage als öffentlicher Promenade und einer Reihe repräsentativer Bauten – etwa dem Weissen Schloss und dem Roten Schloss (1892 und 1898) – zur «Seefront» aufgewertet. Das von Stadtbaumeister Gustav Gull errichtete «neue Verwaltungszentrum von grossstädtischem Zuschnitt»³³ mit Stadthaus (1884) und Amtshäusern (ab 1900) brachte schliesslich auch öffentliche Repräsentationsbauten ins Stadtzentrum.

Die geistige Öffnung, welche die Zwinglistadt erfuhr, mündete in die Gründung bildungsbürgerlicher Institutionen wie der Gesellschaft für

vaterländische Altertümer (1832) oder des ersten Theaters Zürichs (1834).³⁴ Ein neu herangewachsenes, an öffentlichen Belangen interessiertes Publikum traf sich in der Bibliothek der Museums-Gesellschaft zur täglichen Lektüre und im Café du Safran (auch Café du Commerce) oder im Café littéraire beim Gasthof zum Storchen zur Diskussion politischer und kultureller Themen.³⁵ Zudem hatte die neue bürgerliche Stadt einer Reihe von öffentlichen Bauaufgaben nachzukommen, die als Palastbauten für Bildung und Kultur – so das Polytechnikum (1864), das Stadttheater (1891, heute: Opernhaus), die Tonhalle (1895), das Kunsthaus (1910) oder die Universität (1914) – im Raum der abgebrochenen Schanzen und damit in Zentrumsnähe entstanden. Hinzu kamen Verkehrsbauten wie der Hauptbahnhof (1871) und Bauten für öffentliche Dienste, etwa die Fraumünsterpost (1897). Sie prägten den städtischen Raum und das Bild des prosperierenden Zürichs ebenso wie die privaten Hotelpaläste für Touristen der Oberschicht – zum Beispiel das Hotel Savoy (Baur en Ville) –, Geschäftshäuser, Handelsbauten, Warenhäuser und Banken.³⁶ Um ihre Repräsentationskraft möglichst stark entfalten zu können, waren die Paläste oft mit einer Hauptfassade auf einen grösseren, öffentlichen Platz ausgerichtet, der – wollte man zum Gebäude gelangen – überschritten werden musste.

2.4. KÜNSTLERISCHE ERZEUGNISSE FÜR DEN ÖFFENTLICHEN RAUM IM 19. JAHRHUNDERT

Dem Repräsentationsbedürfnis der politischen und gesellschaftlichen Eliten aus dem Grossbürgertum entsprach es, die grossen öffentlichen und privaten Bauten im Stadtzentrum mit aufwendiger Bauplastik zu schmücken,³⁷ was die Gründung kunsthandwerklicher Betriebe für Bauplastik, Sgraffito, Dekorationsmalerei, Stuckatur, Glasmalerei und Glockengiesserei zur Folge hatte.³⁸ Zum Bauschmuck zählten figürliche Darstellungen, die auf die Nutzung der Bauten verwiesen oder bürgerliche Themen – etwa technische Erfindungen der Zeit – aufgriffen; Allegorien für Werte, Tugenden und Berufe; altgriechische Karyatidenfiguren; Putten und Masken, Motive der Festdekoration (Gehänge aus Blättern, Blumen, Früchten und

Bändern) und Ornamente. Bei den Tieren wurde am häufigsten der Löwe als Schildhalter des Zürcher Wappens dargestellt. Die Wahl der Motive war eng mit der Funktion des Baus verknüpft: Bei den Bankgebäuden verdeutlichte das Spiel mit der Säule das «Sinnbild des zeitlos Beständigen»;³⁹ beim Stadttheater (heute Opernhaus) stellten Büsten von Operschaffenden und Dichturfürsten sowie Allegorien von Drama und Musik den Bezug zur Nutzung des Baus her; beim Hauptbahnhof waren es die Helvetia als Beschützerin und Förderin des Verkehrswesens sowie allegorische Figuren des Bahn-, Schiffs- und Telegrafenerverkehrs. Der Bauschmuck betonte Eingänge und Fensteröffnungen, gliederte Fassadenflächen, verschmolz mit der Stützen- und Lastenarchitektur von Balkonen und Loggias und krönte den Dachabschluss und die Attika. Besonders beliebte Stellen für Bauschmuck waren die Hausecken aufgrund ihrer Position zwischen Licht- und Schattenzone.⁴⁰

Da die bauliche Stadterweiterung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vom Stein geprägt war, verschmolz die Bauplastik – begünstigt durch das identische Bau- und Bildhauermaterial – trotz unterschiedlicher Autorenschaft und Formensprache aufs Engste mit dem Gebäude. Im Gegensatz zu früheren Bauten blieben die steinernen Fassaden unverputzt, unbemalt und grau. Eine Ausnahme bildeten die Sgraffiti am Polytechnikum und an der Sternwarte, die Gottfried Semper 1864 entworfen hatte und deren schwarze Zeichnung auf weissem Grund sich gut in die monochromen Fassaden integrierte. Eine enge Beziehung zwischen Bau und Skulptur entstand auch bei den neugotischen Brunnenanlagen mit architektonisch gestalteten Brunnensäulen, bei denen Spitzpfeiler, Türme oder Turmspitzen zu Dekorationszwecken verwendet wurden.⁴¹ So erstaunt nicht, dass zwei solche Beispiele – der *Chorherrenbrunnen* der Grossmünsterkapelle (1861) und der *Putten-Brunnen* im Hof der Fraumünsterkirche (um 1901) – von Architekten geschaffen wurden.⁴² Während die Brunnen des 19. Jahrhunderts, etwa der prächtige Gusseisenbrunnen von 1870 auf dem Stadelhoferplatz, durch ihre Positionierung im Zentrum städtischer Plätze deren öffentlichen Charakter prägten, wurden die ersten Freiplastiken im öffentlichen Raum Zürichs – die Denkmäler – bevorzugt in zwar

zentral gelegenen, aber ruhigen Parkanlagen oder auf Friedhöfen aufgestellt.⁴³ Unübersehbar würdigten sie dort Bürger – Politiker, Akademiker, Künstler und überdies fast ausnahmslos Männer –, die für gesellschaftliche, kulturelle und technische Leistungen des 19. Jahrhunderts verantwortlich waren.⁴⁴ So erhielt der Idylldichter Salomon Gessner 1793 ein Denkmal auf dem Platzspitz, der Komponist Hans Georg Nägeli wurde 1848 vor einem offenen Pavillon an der Hohen Promenade verewigt, und die Büste des Naturforschers Konrad Gessner stand ab 1853 im Alten Botanischen Garten. Selbst an städtischeren Standorten wurden die Denkmäler auf eine kleine Wiese oder neben einen Baum gestellt, was die Beispiele der Denkmäler des Komponisten Ignaz Heim (1880) auf dem Heimplatz, von Heinrich Pestalozzi (1899) an der Bahnhofstrasse oder des Zürcher Reformators Huldreich Zwingli (1885) vor der Wasserkirche am Limmatquai verdeutlichen. Zu den in wirklich städtischem Kontext platzierten und in Zürich seltenen monumentalen Denkmälern zählt jenes für Alfred Escher von Richard Kissling. In der Achse der Bahnhofstrasse und unmittelbar vor dem Bahnhof, mit dessen Anlage es ein bemerkenswertes räumliches Ganzes bildet, hatte sich das bürgerliche Zürich 1889 mit dem *Alfred-Escher-Denkmal* ein Symbol zur eigenen Machtdemonstration gebaut.⁴⁵

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts kam es im öffentlichen Raum Zürichs nach und nach zu ersten zögerlichen Ansätzen, Plastiken aufzustellen, die weder Denkmal noch direkt mit einem Brunnen oder einem Bau verbunden waren. Einen frühen Rahmen für die Präsentation von Freiskulpturen bildete die erste *Schweizerische Landesausstellung* 1883 in Zürich. Mit ihrem Ziel, «alle Erzeugnisse der Industrie, der Gewerbe, des Kunstgewerbes, der bildenden Künste und der Landwirtschaft der ganzen Schweiz [zu] vereinigen, sowie das gesamte Unterrichtswesen zur Darstellung [zu] bringen»,⁴⁶ wurden in ihrer offiziellen Kunstaussstellung Werke wie der *Löwe* von Urs Eggenschwiler gezeigt, der seit 1887 von einem überhohen Sockel beim Hafen Enge auf den See blickt; vier weitere Löwen desselben Künstlers sitzen überdies auf den Eckpfeilern der Stauffacherbrücke (1900).

2.5. NEUE ÖFFENTLICHE AUSSENÄUERE IM 19. JAHRHUNDERT

Das Anlegen öffentlicher Grünflächen und Plätze als städtischer, grösserer Aufenthaltsräume unter freiem Himmel häufte sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.⁴⁷ In der neuen Blockrand-Bebauungsstruktur entstanden durch das Freilassen eines Blockes städtische Plätze mit Sandbelag, zum Beispiel der Stadelhoferplatz, und begrünte Parks wie die Bäckeranlage. Hinzu kamen grössere Parks entlang des Sees. Die Anlagen entsprachen dem Bedürfnis der rapide anwachsenden Bevölkerung nach Erholungsraum innerhalb der Stadt und entwickelten sich aufgrund ihrer allgemeinen Zugänglichkeit und ihrem auf die Fussgänger konzentrierten Nutzen zu einem eigentlichen Idealtyp des öffentlichen Raumes.

Besonderen Einfluss auf die öffentliche Wahrnehmung von Platz- und Parkanlagen hatte schliesslich die Landesausstellung von 1883, die als frühes Massenspektakel während der Sommermonate über 1,5 Millionen Besucher ins Ausstellungsgebiet über 1,5 Millionen Besucher ins Ausstellungsgebiet über 1,5 Millionen Besucher ins Ausstellungsgebiet über 1,5 Millionen Besucher ins Ausstellungsgebiet lockte.⁴⁸ Als besonderes Ereignis vermochte sie bestehende Aussenräume als Markt-, Ausstellungs- und Vergnügungsorte zeitweilig symbolisch zu prägen. Sie nahm damit vorweg, was hundert Jahre später Grossanlässe wie die *Street Parade* typischerweise mit sich brachten. Auf den erhaltenen Zeichnungen des Ereignisses zeigt sich die urbane Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Sie bildete eine neue Öffentlichkeit, welche die städtischen Aussenräume in bisher unbekannter Art nutzte und ihr Bild nachhaltig prägte.⁴⁹ In einheitliche Strassenkleidung aus den neuen Warenhäusern gekleidet, bewegten sich die Bürger als passiv teilnehmende Flaneure durch die frisch erstellten Parkanlagen und grossstädtischen Quartiere.⁵⁰ Sie waren nunmehr Mitglieder einer anonymen Masse, deren gesellschaftliche Dimension Richard Sennett zufolge bereits ausgehöhlt war, und betrachteten sich gegenseitig als Fremde, die sich in Ruhe zu lassen hatten.⁵¹



5



6



7

5 Die Arbeiterstadt zwischen Sihl und Hauptbahnhof. Ballonaufnahme von E. Spelterini, 1903.
Fotografie: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich

6 Der 1872 gegründete Aktienbauverein Zürich erstellte bis 1888 am Limmatplatz 119 Wohneinheiten in Doppel- und Mehrfacheinfamilienhäusern. Die 1896 abgebildeten Häuser stehen an der Ackerstrasse/Josefstrasse.
Fotografie: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich

7 Das Rigi-viertel wurde zwischen 1891 und 1899 als einheitliches Villenquartier angelegt.
Fotografie: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich

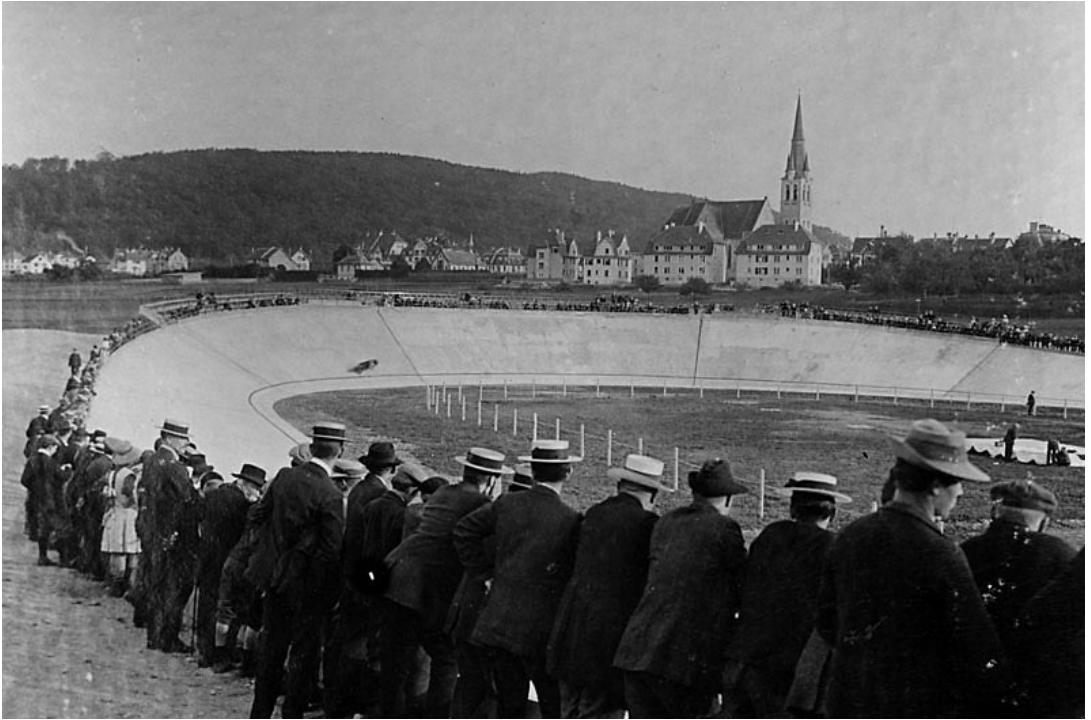
2.6. ZÜRCHER STADTERWEITERUNG IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Die durch den Abbruch der Schanzen möglich gewordene Ausdehnung der Stadt Zürich stand in direktem Zusammenhang mit ihrer Entwicklung zu einer wichtigen Industriestadt mit gewerblicher Organisation und zentralen Diensten, dem Bevölkerungszuwachs und dem Wandel der Gesellschaftsstrukturen.⁵² In der heutigen Altstadt stieg zwischen 1812 und 1888 die Einwohnerzahl von 9715 auf 27 644.⁵³ Wohlhabendere Leute zogen darauf ans Seeufer und in die neu angelegten Villenquartiere in der Enge und am sonnigen Zürichberg.⁵⁴ Die unter dem Privatisierungsdruck des liberalen Industriekapitalismus ansteigenden Bodenpreise verdrängten aber auch Kramläden, Handwerksbetriebe und schliesslich die Wohnbevölkerung aus dem Stadtzentrum.⁵⁵ Die ärmeren Bevölkerungsschichten zogen in die weniger privilegierten Aussengemeinden, etwa nach Aussersihl oder ins Limmatquartier (ab 1880 Industriequartier), wo insbesondere entlang der Limmat auch grosse industrielle Anlagen errichtet wurden.⁵⁶ Dem repräsentativen Charakter des bürgerlichen Stadtbildes kam der Wegzug der produzierenden Industrie aus der Innenstadt, deren alte, baufällige Häuser, Werkstätten und Schuppen zunehmend als hässlich empfunden wurden, entgegen.⁵⁷ Aber auch die Institutionen, welche gesellschaftliche Randgruppen beherbergten, wurden aus dem Stadttinnern und damit aus dem öffentlichen Bewusstsein ausgelagert: die Irrenanstalt wurde ins Burghölzli (1870) verlegt, das Gefängnis nach Regensdorf (1901), das städtische Waisenhaus nach Hottingen und Wollishofen (1910) und die Kantonale Blinden- und Taubstummenanstalt nach Wollishofen (1915).⁵⁸ Das stetige Anwachsen der Aussengemeinden, die wirtschaftlich mit der Stadt Zürich schon lange eng verbunden waren, führte 1893 zur ersten Eingemeindung.⁵⁹ Die Quartiere der zur ersten Grossstadt der Schweiz angewachsenen Stadt Zürich beherbergten aufgrund ihrer unterschiedlich privilegierten Lage verschiedene Bevölkerungsschichten, so dass im Vergleich zur bis anhin stark durchmischten Innenstadt weit homogenere Viertel entstanden. Entsprechend dem Charakter der Viertel variierte zudem die Zahl der repräsentativen öffentlichen Institutionen.

Nicht zufällig entwickelten sich nach 1870 ausgerechnet Aussersihl und das Limmatquartier zu Wohnquartieren sozialer Unterschichten: In dem dezentral gelegenen, durch Eisenbahnlinien geteilten und von Industrieemissionen belasteten Gebiet entstanden ab 1865 städtische Militärbauten, ab 1877 der Zentralfriedhof, später der Güterbahnhof (1897), die Kehrichtverbrennungsanstalt (1904) und der Schlachthof (1909). Investoren konnten aufgrund der enormen Nachfrage nach billigem Wohnraum und mangelhafter Planungsgesetze auch auf ungünstig gelegenen Grundstücken am Stadtrand oder emissionsreichen Lagen Mietskasernen errichten.⁶⁰ Gleichzeitig gaben ab 1860 die neugegründeten und nach dem Prinzip der gemeinschaftlichen Selbsthilfe organisierten Baugenossenschaften eine kritische Antwort auf die Wohnungsnot und die prekären sozialen Verhältnisse.⁶¹ In kleinen Arbeitereinfamilienhäusern, wie sie ab 1873 hinter dem Limmatplatz erstellt wurden, sollten «tüchtige Arbeiter» bei der Stange gehalten und das Wohnideal der bürgerlichen Familie vermittelt werden.⁶² Als Wohnmodell für Arbeiter setzte sich nach der Jahrhundertwende definitiv die Mietskaserne durch.⁶³ Um 1910 begann ausserdem die Stadt mit den Siedlungen Limmat I und Riedtli ihre eigene Wohnbautätigkeit.⁶⁴ Gleichzeitig entstand in der Arbeiterstadt eine Blockrandbebauung mit ebenerdig gelegenen Läden und Gaststätten sowie Wohnungen in den Obergeschossen.⁶⁵ Dabei bestimmte das Baugesetz von 1893 für die neuen Wohnbauten minimale Raumhöhen und Fensterflächen und verbot Kellerwohnungen.⁶⁶

2.7. ÖFFENTLICHKEIT, ÖFFENTLICHER RAUM UND INFRASTRUKTUR AM ENDE DES 19. JAHRHUNDERTS

Das Wachstum der Stadt und ihrer Bevölkerung sowie die Bildung der bürgerlichen Gesellschaft erforderten eine städtische Infrastruktur, die den öffentlichen Raum nachhaltig veränderte. Um durch hygienische Vorkehrungen Epidemien zu vermeiden, entstanden Einrichtungen, wie die zentrale Wasserversorgung ab 1868, die den Gang zum Brunnen überflüssig machte,⁶⁷ oder ab 1880 die öffentlichen Pissoirs und Toiletten als neue



8



9



10

8 Nachdem der Betrieb der ersten Velo-Rennbahn Zürichs (1892) in der Nähe des Albisriederplatzes 1911 geschlossen wurde, entstand 1912 die offene Rennbahn Oerlikon an der Dörflistrasse (Bild).
Fotografie: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich

9 Der Palmengarten mit Musikkapelle in der alten Tonhalle beim Bellevue gehörte zu den öffentlichen Treffpunkten des Bürgertums. Der Bau, 1837–39 als Kornhaus erbaut und seit 1867 als Tonhalle umgenutzt, wurde 1897 abgerissen.
Illustration von A. Bonamore, Zeitung Schweizerische Landesausstellung 1883, S. 202/203, Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich

10 Das «Rösslitram» von 1882 wurde in den 1890er Jahren durch die elektrische Strassenbahn ersetzt. Die Aufnahme auf dem Bellevueplatz entstand um 1894.
Fotografie: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich

Elemente des Stadtmobiliars.⁶⁸ Auf die erste Kremation 1889 folgte 1905 zudem die Eröffnung einer ersten Verbrennungsanstalt.⁶⁹ Ebenfalls prägend für die Nutzung und das Aussehen des öffentlichen Raums waren die neuen Verkehrsmöglichkeiten: Mit der Eisenbahnlinie nach Zürich (1847) verlagerte sich der Verkehr vom Wasser zunehmend auf die Schiene, und der Lastkahn machte dem Vergnügungsboot Platz.

Ein typisches Produkt der wachsenden Grosstadt war zudem die Strassenbahn: Begünstigt durch die Landesausstellung, transportierte ab 1882 das «Rösslitram» vorerst eine schmale Oberschicht. Die Linienführung umschloss das Stadtzentrum und die wohlhabenden Gemeinden Riesbach und Enge sowie eine Fahrt zum Zentralfriedhof in Ausersihl.⁷⁰ Nachdem Kollisionen, Lärm und Gestank des Pferdekots anfänglich auf Kritik gestossen waren,⁷¹ entwickelte sich das Tram ab den 1890er Jahren mit der Einführung der elektrischen Strassenbahn zu einem Massenverkehrsmittel mit verdichtetem Liniennetz und erschwinglichen Fahrpreisen.⁷² Zu seiner Infrastruktur gehörten aufwendige, im Jugendstil errichtete Tramhäuschen sowie mehrere Tramdepots.⁷³ Um die Jahrhundertwende fuhren auf den Zürcher Strassen zudem die ersten Autos. Für die Bevölkerung, die nun auf grösserem Raum lebte und täglich grosse Distanzen zurücklegte, übernahm das Tram im öffentlichen Leben eine wichtige Aufgabe. Zusätzlich beförderte es die Massen zu den neuen Warenhäusern in der City, deren Schaufenster mit immer aufwendigeren und spektakuläreren Dekorationen die Strassenzüge prägten.

Das aufstrebende Wirtschafts- und Bildungsbürgertum erhob neben seinem politischen auch einen kulturellen Führungsanspruch, der in der Durchsetzung von bürgerlichen Wert- und Verhaltensnormen zum Ausdruck kam.⁷⁴ Dazu gehörte auch die strikte Trennung von privatem und öffentlichem Raum, die von rechtlichen, ordnungspolitischen sowie von gestalterischen Massnahmen getragen wurde. Die Ästhetik spiegelte die Ideale der neuen Wirtschaftsbürger: Gradlinigkeit, Reinlichkeit und rationale Lebensführung.⁷⁵ Mit dem Ziel, den öffentlichen Raum gegenüber den Bedürfnissen des Verkehrs unterzuordnen, wurde die Nutzungsvielfalt des öffentlichen Raums zuneh-

mend ausgedünnt. Die Fussgänger wurden auf von der Fahrbahn getrennte Trottoirs verwiesen, die Bildung verkehrshemmender Ansammlungen auf Trottoirs und Strassen verboten, und Sitzbänke vor der Haustür, ausklappbare Läden für Verkaufsauslagen, von der Wand abstehende Schuhschneisen und nach aussen öffnende Fenster und Türen aus dem öffentlichen Raum verbannt.⁷⁶

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wandelte sich insbesondere in der Stadt das Freizeit- und Massenvergnügen.⁷⁷ Eine internationale Populärkultur mit Sport, Film und Tanz war insbesondere bei jungen Leuten beliebt und entwickelte sich zum Rückgrat der künftigen Konsum-, Freizeit- und Leistungsgesellschaft. Ab den 1890er Jahren wurden in Zürich erste volksnahe und leistungsbetonte Sportvereine gegründet, und es entstanden Badeanstalten sowie Boots- und Clubhäuser von Ruder- und Segelvereinen am Seeufer sowie die erste Velorennbahn beim Albisriederplatz.⁷⁸ 1907 wurde in Zürich ausserdem das erste fest platzierte Kinetografen-Theater eröffnet, auf das innert dreier Jahre neun weitere Kinos folgten. Doch die neue Unterhaltungskultur fand nicht nur Anhänger: Ab 1896 war das öffentliche Tanzen in Wirtshäusern auf zwölf Tage pro Jahr limitiert, und im Kampf gegen «Vergnügungssucht» und «Festseuche» wurde bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges das gesamte Freizeitangebot eingeschränkt und mit einem allgemeinen Tanzverbot ein wichtiger Teil des öffentlichen Lebens nahezu ausgeschaltet. Die Grippeepidemie von 1918 bot den Zürcher Behörden schliesslich Gelegenheit, die verpönten Unterhaltungsanlässe ganz zu verbieten.⁷⁹

2.8. KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM UM 1900

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts nahmen Kultursergebnisse zunehmend den Charakter einer käuflichen, konsumierbaren Ware an. Konzerte und – der Name *Volkstheater zum Pfauen* (1889; ab 1926: Schauspielhaus) verdeutlicht es – Theateraufführungen öffneten sich einem grossen Publikum.⁸⁰ Werke der bildenden Kunst waren fortan in der Sammlung des Kunstmuseums zu bewundern, wo sie von ihrem ursprünglichen öffentlichen Umfeld isoliert und von einer musealen Aura umhüllt wurden.⁸¹ Dieser Umstand, der mit dem Streben der

Künste nach Autonomie zusammenhängt, wirkte sich nachhaltig auf die Wahrnehmung von Kunstwerken im öffentlichen Raum aus.

Während die künstlerischen Beiträge im öffentlichen Raum Zürichs nicht direkt auf den gesellschaftlichen und kulturellen Wandel Bezug nahmen, zeigten sich die Veränderungen am Umgang mit der Kunst und anhand ihrer Platzierung im öffentlichen Raum. Trotz der immensen Stadterweiterung waren die meisten künstlerischen Werke nach 1900 für das bürgerliche Stadtzentrum bestimmt, und die zahlreichen Brunnenfiguren dieser Zeit behielten ihre allegorischen oder lokal geprägten Motive bei. So entstand für den *Hechtplatzbrunnen* 1911 das Standbild eines nackten Jünglings mit gefangenem Hecht, der *Weinplatzbrunnen* (1908) zeigte einen Weinbauern, der *Lindenhofbrunnen* (1912) die «Tapfere Zürcherin von 1292» mit Helm, Schwert und Banner, und der *Napfbrunnen* (1911) von Arnold Hünerwadel – einem Bildhauer, der für die Stadt Zürich viele weitere Werke schuf – zeigte die antikisierende Allegorienfigur des Frühlings. Dass die Allegorien, die Reichtum und Bildung dokumentieren sollten, von der Bevölkerung immer weniger verstanden wurden, führte dazu, dass ihre Auswahl zunehmend nach rein formalen Gesichtspunkten und anhand von Musterkatalogen erfolgte, und dass damit die Bedeutungsebene erst recht in den Hintergrund trat. Einige Gusseisenbrunnen – in den späten 1880er Jahren von Frankreich importiert – blieben als Beispiele für Serienprodukte bis heute erhalten.⁸²

Über Jahrhunderte hinweg wurden Brunnen um einzelne Teile erweitert, Tröge, Säulen und Standbilder bei Bedarf ausgetauscht oder Kopien von alten Originalen angefertigt; die heutigen Anlagen stellen daher eigentliche «Collagen» dar. Auch die Lage der Brunnen stimmt meist nicht mit der früheren Platzierung überein, da sie im Laufe ihrer Geschichte oft mehrmals versetzt wurden.⁸³ Der *Junobrunnen* wanderte 1872 von der oberen Kirchgasse auf den Züghusplatz an der Bahnhofstrasse,⁸⁴ der *Fischmarktbrunnen*⁸⁵ 1698 vom Rathaus zum Haus «zur Haue» und bei der Errichtung des Limmatquais 1836 wieder zurück. Dasselbe gilt für grosse und wichtige Denkmäler wie das *Escher-Denkmal* vor dem Hauptbahnhof: Bereits

wenige Jahre nach seiner Erstellung 1889 wurde seine Versetzung aufgrund des wachsenden Verkehrs diskutiert.⁸⁶ Zahlreiche Brunnen fielen schliesslich den Bau- und Strassenkorrekturen des 19. Jahrhunderts zum Opfer.⁸⁷

Die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg war eine letzte Blüteperiode für das Zusammenspiel von Architektur, Malerei und Skulptur bei Neubauten, während sich später die bürgerliche Vorstellung der Autonomie der Künste durchsetzte und die verschiedenen Gattungen individuell weiterentwickelten.⁸⁸ Vorerst aber gewann die traditionelle Verbindung von Architektur und Kunst für grössere Teile der Gesellschaft als je zuvor an Bedeutung und wurde zu einem unverzichtbaren Bestandteil öffentlicher Repräsentation. Mit Ausnahme einiger Grossbauten, etwa der Universität von 1914, deren zahlreiche Eingänge von riesigen Skulpturen flankiert werden, war die Bauplastik nun allerdings weniger üppig und übernahm die Funktion, die zusehends nüchternen Fassaden mit flachen Relieifarbeiten ornamental zu dekorieren. Eine Reihe von Handels- und Warenhäusern im Stadtzentrum, so der Hansa-Hof (1906) oder der Kramhof (1909), bilden dafür anschauliche Beispiele.

Die Flächigkeit des Fassadenschmucks führte nach und nach zu einer Ablösung der eigentlichen Bauplastik durch Glas-, Mosaik- und Malerarbeiten. Besonders wertvolle Beispiele sind hierfür die zwei benachbarten Jugendstilbauten am Bleicherweg – ein Wohn- und Geschäftshaus mit Wandmalereien von Antonio de Grada (1906) und das «Chachelihuus» (1904) des Architekturbüros Chiodera & Tschudy, das die Fassade ihres Hauses mit farbigen Keramikkacheln selbst gestaltete.

Dass trotz der künstlerischen Bedeutung der genannten Beispiele die neue Fassadengestaltung als Kunsthandwerk betrachtet und dieses dem Kunstgewerbe gleichgestellt wurde, stand in engem Zusammenhang mit der damaligen internationalen Entwicklung der bildenden Kunst. In den 1910er Jahren brachten die Avantgardekünstler eine zunehmend spezialisierte und für Laien unverständliche Kunst hervor, die mit Readymades und *objets trouvés* ihren Schwerpunkt auf das Konzept und die Vorgehensweise verlegte und einen tiefen, noch heute bestehenden Graben zwischen populärer und avantgardistischer Kunst schuf.⁸⁹

Dieser Wandel führte im Bereich der Kunst im öffentlichen Raum zu einer Neubewertung der Gattungen: Während die Bauplastik tendenziell als dekorativer Schmuck ohne bedeutenden künstlerischen Wert wahrgenommen wurde, wurden die Freiskulpturen als Erzeugnisse der bildenden Kunst akzeptiert. In diesem Zuge wurde es üblich, auch einfachere Bauten ohne repräsentativen Wert und Privatbauten zu schmücken. Während sich die künstlerischen Beiträge in den Arbeiterquartieren bis anhin auf die Bauplastik an den vereinzelt öffentlichen Repräsentativbauten,⁹⁰ auf Denkmäler des Friedhofs und auf wenige Brunnen⁹¹ beschränkt hatten, wurden nun nach und nach auch private Bauten geschmückt. Die frühere Anwendung bestimmter Stile in Bezug auf die Nutzung der Bauten wich nun einem Stilmix ohne Zusammenhang mit dem Gebäude. Typisch für solche Beispiele – etwa das Wohn- und Geschäftshaus an der Limmatstrasse 109–111, das 1906 mit einem einfachen Dekor zwischen Neurenaissance- und Heimatstil erstellt wurde – war, dass die Künstler in der Regel anonym blieben. Im Gegensatz wurden in der Stadt Zürich aber auch erste Werke von international renommierten Künstlern errichtet. Besonders erwähnenswert sind die *Porte d'Enfer* von Auguste Rodin vor dem Kunsthaus Zürich (1880–1904, aufgestellt 1947) und der *Jugendbrunnen* von Max Blondat (1905) in Wollishofen, der zuvor am Pariser Salon grosses Aufsehen erregt hatte.⁹²

3. Die Moderne in Zürich: 1920–1945

3.1. ZÜRCHER STADTENTWICKLUNG IM FRÜHEN 20. JAHRHUNDERT

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelt sich die Stadt Zürich zu einem wichtigen Finanz- und Industriestandort.⁹³ Die City expandierte mit Banken- und Versicherungsbauten sowie Waren- und Geschäftshäusern in neuen Dimensionen ins Talackerquartier, zur Sihlporte, zum Bellevue und zum Stampfenbachplatz, und die Wohnbevölke-

rung wurde aus der Innenstadt verdrängt.⁹⁴ Zur Verbesserung der städtischen Infrastruktur und zur Entwicklung von Grosskonzepten für den Ausbau der Eisen- und Strassenbahnnetze führte der Stadtrat Emil Klöti zwischen 1915 und 1918 den Städtebau-Wettbewerb «Gross-Zürich» durch.⁹⁵ Die Entwicklung der weiträumigen Agglomeration⁹⁶ sollte mit einem übergreifenden Konzept gesteuert werden; der Realisierung dieses Vorhabens – verbindliche Regionalpläne gab es zu dieser Zeit noch nicht – kam die zweite Eingemeindung von 1934 entgegen.⁹⁷ Die Vision für die Entwicklung der Region war eine zusammenhängende Gartenstadt mit getrennten Arbeits- und Wohnzonen, integrierten Verkehrslinien sowie ausgeschiedenen und gegliederten Freiflächen zur öffentlichen Benützung.⁹⁸ Der Städtebau-Wettbewerb leistete einen ersten wichtigen Beitrag zum allgemeinen Bewusstsein einer grossräumigen Stadtentwicklung mit ausgebautem Schienen- und Strassennetz sowie des Primats der Verkehrsplanung für gesamtstädtische Konzeptionen.

Je urbaner die von der Arbeit und dem Einkauf geprägte Zürcher City wurde, desto mehr verfolgte die Wohnbaupolitik als Alternative zu den hohen Wohndichten im Zentrum die Realisierung neuer Wohnungen und Erholungsmöglichkeiten am Stadtrand. Zwischen 1919 und 1933 flossen daher die städtischen Förderungsgelder konzentriert in den Bau zusammenhängender Grosssiedlungen. Ziel waren möglichst einheitlich gestaltete Stadtquartiere, wozu das Hochbauamt mit strengen Auflagen selbst bei Detailfragen wie Fassadenfarbe oder Gestaltung von Balkonbrüstungen intervenierte. Zusammen mit dem systematischen Ankauf grosser Baulandreserven wurde die Wohnbauförderung zum wichtigsten Mittel der Stadtplanung.⁹⁹ Und da die Distanzen zwischen Wohn- und Arbeitsort mit den neuen Verkehrsmitteln überbrückt wurden, verschmolzen im modernen Städtebau der Strassen- und Strassenbahnbau, der Wohnungsbau (namentlich jener für die breite Unterschicht)¹⁰⁰ und die Grünraumpolitik zu einer Einheit.¹⁰¹

Für die neuen Wohnquartiere kamen zwei Typen von Bauten zur Anwendung: der Wohnhof und die Gartenstadt.¹⁰² Der Wohnhof führte in dichter, städtischer Umgebung das Blockrandmuster des

19. Jahrhunderts weiter und berücksichtigte die neuen hygienischen Anforderungen. Besonders zahlreich entstand er ab den 1920er Jahren in Aussersihl oder im Industriequartier; so etwa die Siedlung Roter Block (1919) und der Bullingerhof (1931). Zugunsten heller Wohnungen waren die Höfe nun grösser und von Gewerbebauten befreit;¹⁰³ gleichzeitig boten sie einen begrünten, halböffentlichen Raum, der von den Kindern als Spielwiese, von den Frauen zum Aufhängen der Wäsche genutzt wurde. Der Wohnhof verfügte damit über eine grössere Einheit und Eigenständigkeit als der städtische, heterogen genutzte Block des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Die Gartenstadt als zweiter Wohnbautyp versuchte nach Ebenezer Howards Modell von 1900 die Vorteile des Stadt- und des Landlebens am Rand der Stadt zu vereinigen und Chaos und Verdichtung, Lärm und Anonymität als Nachteile der Grossstadt zu überwinden. Vorgesehen war eine neue Gesellschaftsordnung auf genossenschaftlicher Basis, die Minderbemittelten das Wohnen in der heilenden Natur ermöglichen sollte.¹⁰⁴ Der Gartenstadtgedanke wurde in Zürich in den 1920er Jahren mit der Überbauung neuer Quartiere auf zentrumsfernem, billigem Land am Friesenberg, am Milchbuck und in Wollishofen umgesetzt. Dank dem Ausbau der «Tramstadt» waren die weiträumigen Wohnquartiere mit Reihenhäuschen, grosszügigen Grünflächen und verkehrsgeschützten Wohnstrassen zudem ans Stadtzentrum angebunden.¹⁰⁵ Der Bezug zum Ländlichen und zur Natur zeigte sich nicht nur durch den Standort, sondern auch durch die Namensgebung der Siedlungen – etwa *Vrenelisgärtli* – sowie die verwendete Architektursprache im Heimatstil und die Wahl von Satteldächern und traditionellen Fensterläden.¹⁰⁶ Ausgerichtet auf sozialen Aufstieg, übernahmen die Familienwohnungen in verkleinerter Form den Typus der Mittelstandswohnungen mit Bad, elektrischer Küche, Zentralheizung und Waschküche.¹⁰⁷ Dazu alternative Wohnformen – so einzigartig sie teilweise waren – sollten das Wohnmodell der Kleinfamilie ihrerseits stärken: Das 1917 erbaute Amerikanerhaus (Aemtlerhalle) an der Idastrasse förderte als «Einküchenhaus» nach dem Vorbild von Jean Baptiste Godins *Familistère* (1859) die Familie mit nützlichen Infrastruktural-

einrichtungen,¹⁰⁸ zwei Siedlungen für Alleinstehende – der Lettenhof und der Beckenhof (ab 1927) – sollten die beliebte Untermiete verhindern. Die meisten Wohnkolonien in Wohnhöfen und Gartenstadtanlagen entstanden durch Baugenossenschaften und städtische Gelder in den 1920er und 1930er Jahren: Allein nach der Wohnungsnot von 1918 entstanden innert dreier Jahre über 700 städtische sowie 400 private Wohnungen.¹⁰⁹ Insbesondere in den Gebieten Aussersihl, Friesenberg, Industriequartier, Ober- und Unterstrass sowie Wiedikon und Wollishofen prägten sie das Stadtbild noch heute.¹¹⁰

Zu den wenigen Zürcher Wohnbauten im Stil der klassischen Moderne gehören die Rotachhäuser an der Wasserwerkstrasse (1928) von Max Ernst Haefeli und die Wohnsiedlung Neubühl von verschiedenen Werkbund- und CIAM-Architekten (1928–32).¹¹¹ Im Sinne des Neuen Bauens propagierten sie Sachlichkeit, Funktionalität (dazu gehörten Flachdächer, breite Fensterbänder und ein rationeller Wohnungsgrundriss) sowie die Öffnung des Gebäudes zum Aussenraum durch Dachterrassen, Balkone, einem offenen Erdgeschoss und grossen Fensterfronten.¹¹² Hinzu kamen im selben Stil zwischen 1930 und 1933 einige Repräsentationsbauten: die Kunstgewerbeschule mit Museum, das Limmathaus, das Maschinenlabor und Fernheizwerk der ETH, das Kirchgemeindehaus Wipkingen sowie das Zetthaus an der Badenerstrasse, wo durch das Zusammennehmen einer Tiefgarage, eines Kinos, einer Bar, Bürogesschen, Dachwohnungen und einem Schwimmbassin auf der Dachterrasse das Grosstadtleben in einem einzigen Haus verdichtet wurde.¹¹³ Die Idee lichtdurchfluteter und funktioneller Bauten wurde ausserdem bei neuen Schulhäusern und Kindergärten in kindergerechtem Massstab umgesetzt.

3.2. ÖFFENTLICHKEIT UND ÖFFENTLICHE RÄUME IN DEN 1920ER UND 1930ER JAHREN

In den 1920er Jahren wurden die öffentlichen Räume entweder dem anwachsenden Individualverkehr übergeben oder von diesem explizit abgeschirmt, um im Grünen dem Stadtbewohner Erholung von der hektischen Stadt zu bieten. In beiden Fällen bedeutete dies für einen Grossteil



11

11 Die Zeilenbauten der Wohnkolonie Wiedinghof in Unterstrass - hier ein Bild von 1932 - waren typisch für die Stadterweiterung der 1930er Jahre.
Fotografie: © Luftbild Schweiz



12



13

12 1938 wurde auch der Verkehrsknotenpunkt Bellevue saniert. Dazu entwarf Stadtbaumeister Hermann Herter eine Wartehalle, welche die geschwungenen Formen des Verkehrsflusses aufnahm. Fotografie: Wolf-Bender (1946), Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich

13 1930 wurde der Limmatplatz zum neuen Verkehrszentrum umgebaut. Im Hintergrund das 1931 fertiggestellte Limmathaus von Karl Egender und Adolf Steger. Fotografie von 1932, Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich

des städtischen Raums einen Verlust des öffentlichen Charakters: Die Strasse – zuvor über ihre ganze Breite als öffentlicher Raum zum Spazieren und Verweilen genutzt – wurde asphaltiert und für die schnellen Fahrzeuge des anwachsenden Individualverkehrs als Fahrbahn reserviert.¹¹⁴ Das Tram, mit dem sich der Pendler als neuer urbaner Bevölkerungstypus herausgebildet hatte, sowie der als vornehm geltende Autobus besetzten nun den Strassenraum.¹¹⁵ Die mit der Strassenbahn eröffneten stadtplanerischen Leitbilder wurden direkt auf den Autoverkehr übertragen.¹¹⁶ Nahezu alle wichtigen Strassen und Plätze der Stadt Zürich wurden in den 1930er Jahren für die automobile Zukunft ausgebaut.¹¹⁷ Plätze wie der Limmatplatz waren, im Gegensatz zu heute, nahezu unverstellt, und die Architektur übernahm teilweise, wie an der Sihlporte – dem Inbegriff grossstädtischer Modernität in Zürich –, am Tessinerplatz oder am Bellevue, mit runden Formen den Schwung des Verkehrs. 1934 wurden an der Bahnhofstrasse und an der Kreuzung Pelikanstrasse-Talstrasse zudem die ersten automatischen Lichtsignalanlagen installiert. Der lebensgefährlich bedrohte Fussgänger wurde fortan auf das Trottoir verwiesen und hatte sich im Strassenverkehr – ähnlich wie am Arbeitsplatz – diszipliniert und kontrolliert zu verhalten,¹¹⁸ während der öffentliche Raum im Stadtzentrum «zur schlecht geordneten Fläche eines tyrannischen Verkehrs pervertiert[e]».¹¹⁹ Eine weitere Veränderung erfuhr der Strassenraum durch die neue Struktur der städtischen Überbauung. Während beim Blockrand des 19. Jahrhunderts der öffentliche Raum bis zum Zaun des Vorgartens oder gar bis zur Fassade führte und damit die Grenze zum privaten Raum klar gezogen war, ergab sich mit der Zeilenbauweise der Gartensiedlung einerseits und den Geschäftshauskomplexen in der Innenstadt andererseits ein Raum zwischen den Gebäuden, der weder deutlich öffentlichen noch klar privaten Charakter hatte.¹²⁰ Mit der Monofunktionalität der Wohn- und Geschäftssiedlungen sowie dem ungenutzten Grünraum zwischen den Baukörpern kam zudem auch der städtische Charakter abhanden. Öffentliche Kontakte und Kommunikation waren in den neuen «öffentlichen» Räumen schwer herstellbar, womit Öffentlichkeit ebenso wie Privatsphäre verhindert

wurden.¹²¹ Auch die neuen *Naherholungsgebiete* am Stadtrand – etwa die Allmenden Fluntern oder Wollishofen – bezeugten ein neues Freiraumkonzept für die Stadtbewohner, das weder eigentlich städtischen noch «natürlichen» Freiraum bildete, sondern eine neue Form dazwischen. Dennoch waren die Naherholungsgebiete an Wochenenden beliebtes Ausflugsziel. Die Verkehrsmassnahmen sind ein Beispiel dafür, wie zentral für die Behörden in den 1920er Jahren auch in anderen Bereichen die Erziehung und Disziplinierung der Bevölkerung zu einem «urbanen» Verhalten war. Nach einer Flut einschränkender Verordnungen während des Ersten Weltkriegs kam es in den 1920er Jahren zu ihrem straffen Vollzug:¹²² Alkoholmissbrauch wurde bekämpft, Bordelle wurden geschlossen und Konkubinatspaare aktiv bespitzelt und verfolgt.¹²³

Die Sittlichkeits- und Hygienebewegung liess mit ihren erzieherischen Funktionen aber auch ein neues Körpergefühl aufleben, das sich mit der Verherrlichung von Licht, Luft und Öffnung im Bau von Sportplätzen und Strandbädern unter freiem Himmel niederschlug.¹²⁴ Das «Rote Zürich» begegnete dieser Entwicklung nicht immer mit Wohlwollen; sein Versuch, die Massen von ihrem unterhaltenden und zerstreuen Freizeitvergnügen loszureissen und sie für kritische und belehrende Inhalte empfänglich zu machen, widersprach aber dem Bedürfnis der Bevölkerung.¹²⁵ Das neue Freizeitverhalten zeichnete sich durch eher unverbindliche Gruppenaktivitäten aus, welche aufgrund ihrer Ausrichtung auf die Bedürfnisbefriedigung des Einzelnen kaum gesellige Öffentlichkeit entstehen liessen.¹²⁶ Auch in der City dominierten zusehends der Einkauf und der Konsum in den grossen Warenhäusern, wobei der gesellige Austausch zwischen Angestellten und Konsumenten hier geringer war als auf dem Marktplatz.¹²⁷ So war die neue Lebensform geprägt von Konsum und Freizeit auf der einen, Familie und Häuslichkeit auf der anderen Seite.¹²⁸ Dieser Zwiespalt von Modernität und Tradition prägte die Zeit noch bis weit nach dem Ersten Weltkrieg und erhielt 1939 an der *Landi*, der vierten Schweizerischen Landesausstellung in Zürich, eine bauliche Verwirklichung mit dem traditionsbewussten «Dörfli» auf der rechten und einer modernen Ausstellungsarchitektur auf

der linken Seeseite. In Bezug auf die öffentliche Nutzung von Räumen in allgemeinem Besitz ist schliesslich das ab 1941 lancierte Programm der «Anbauschlacht» zu erwähnen, das die Schweiz während des Zweiten Weltkriegs zu einem landwirtschaftlichen Selbstversorgungsland machte und Privatgärten, Sportplätze und öffentliche Anlagen wie die Sechseläutewiese in Getreidefelder, Kartoffeläcker und Gemüsebeete verwandelte.¹²⁹

3.3. DIE GETRENNTEN KÜNSTE: BAUKUNST UND KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM

Das internationale Kunstschaffen der Zwischenkriegszeit war geprägt von einer Avantgarde, die mit ihrem Erbe vollends brechen wollte und gegenüber anderen Kunstgattungen, dem Auftraggeber, dem Auftrag und allen ausserkünstlerischen Zwecken Autonomie beanspruchte.¹³⁰ Die traditionellen Verbindungen von Architektur und bildender Kunst lösten sich damit auf, und die Differenzierung zwischen «Kunst» und «Kunstgewerbe» sowie «Baukunst» und «Ingenieurbau» verstärkte sich.¹³¹ Die avantgardistischen Architekten lehnten jede dekorative Zutat zugunsten einer Industrieästhetik ab, was in Zürich mit einigen Stahl-, Glas- und Betonkonstruktionen wie dem Warenhaus Jelmoli zum Ausdruck kam. Dennoch war die Entwicklung nie so radikal, wie es sich die Avantgardisten gewünscht hätten. Die traditionellen Gesimse, Konsolen, Friese, Kapitelle und Portale verschwanden nur allmählich und wurden dann von einfacherem Fassadenschmuck abgelöst, der sich aber teilweise weiter an klassischen Formen orientierte. Als nicht-bürgerlich konzipiert, schuf sich die bildende Kunst zusehends museale Kontexte, in welchen sie uneingeschränkt künstlerisch relevante Problemstellungen nachgehen konnte, was ausserhalb der Museen oft als Provokation verstanden wurde.¹³² Für die Kunst im öffentlichen Raum bedeutete dies, dass sie als *avantgardistische Kunst* – was in Zürich selten der Fall war – für das breite Publikum unverständlich war oder als unverschämt galt und als *volksnahe Kunst* von den Akteuren aus dem Bereich der bildenden Kunst nicht ernst genommen wurde: Diese Kluft hatte über das gesamte 20. Jahrhundert Bestand.

Gleichzeitig entstanden aber auch die ersten Kunstausstellungen im nicht-institutionellen Raum. Die 1931 vom Kunsthaus organisierte internationale Ausstellung *Plastik* gehörte zu den ersten ihrer Art.¹³³ Sie präsentierte 200 moderne Kunstwerke im Kunsthaus sowie an Uferanlagen, Strandbädern und im Belvoirpark. Zwar waren sie im Atelier und nicht speziell für die Ausstellung geschaffen worden, und sie strebten keine funktionale, formale oder inhaltliche Anbindung an den Ort an. Dennoch wurde mit ästhetischer Inszenierung eine museale Präsentation geschaffen, um gleichzeitig auf bestehende Aussenraumskulpturen in der Nähe aufmerksam zu machen und bei der gegenüber moderner Plastik kritischen Bevölkerung Interesse zu wecken und dabei Möglichkeiten und Bedarf neuer zeitgenössischer Skulpturen für den Stadtraum aufzuzeigen.¹³⁴

Die faktische Loslösung der bildenden Kunst vom eigentlichen Bauprozess erforderte neue Formen der künstlerischen Integration. Mit der öffentlichen Auftragsvergabe für Skulpturen und Wandarbeiten bei grossen Neubauten wie der Universität (1914) oder später bei den Verwaltungsbauten der Walche wurden – teils über Wettbewerbe – die Bedingungen für öffentliche Kunstaufträge geschaffen.¹³⁵ Ab den 1930er Jahren schliesslich wurde der Staat als Auftraggeber wirklich relevant. Besonders beliebt waren gegenständliche Wandbilder, wie sie Paul Bodmer für den Kreuzgang des Fraumünsters (1928–41) und Karl Walser 1934 für die Amtshäuser III und IV malten, mit denen – als Ersatz für die Bauplastik und als Novum im protestantischen, ikonoklastischen Zürich – nach dem Ersten Weltkrieg viele Häuserfassaden geschmückt wurden. Hinzu kamen Fresken im Innern öffentlicher Bauten, etwa Ferdinand Hodlers *Rückzug aus der Schlacht bei Marignano* (1900) im Landesmuseum und sein *Blick in die Unendlichkeit* (1916) im Kunsthaus oder die bemalte Eingangshalle *Magier, Astronom, Zimmerleute, Maurer* (1925) von Augusto Giacometti im Amtshaus I und seine *Weltkarte* in der Alten Börse (1931). Die Thematik der Bilder wurde jeweils in engem Zusammenhang mit der Bestimmung des Gebäudes vorgegeben;¹³⁶ auffallend sind Motive des Mittelalters sowie arkadische Landschaftsvorstellungen.¹³⁷ Der Unterschied der Praxis des öffentlichen Kunst-

schaffens zu den künstlerischen Ideen der in Zürich situierten Dadaisten und Surrealisten sowie später der Vertreter der konstruktiven Kunst oder der Abstraktion wird damit ebenso deutlich, wie der Umstand verständlich, dass sich die Vertreter der avantgardistischen Künstlergruppen an den ausgeschriebenen Wettbewerben gar nicht erst beteiligten.¹³⁸

Die öffentlichen Fördergelder flossen in Zürich je nach Bauwerk aus den unterschiedlichsten Quellen: Während die Ausschmückung von Schulhäusern in deren Baukredit eingeschlossen und auch beim Neubau des Kongresshauses für die Bildhauerarbeit ein bestimmter Betrag gesetzt war, gab es zur künstlerischen Verzierung der öffentlichen Gebäude verschiedene Fonds. Auch die Brunnenkommission verfügte zur Errichtung von Brunnen über einen besonderen Kredit.¹³⁹

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts machten die Fassadenmalereien den Grossteil des künstlerischen Schaffens im öffentlichen Raum Zürichs aus. Die preisgünstige Dekorationsart kam insbesondere bei den Genossenschafts- und kommunalen Wohnbauten zur Anwendung. Rund 500 Bilder wurden insgesamt an den meist farbig gestrichenen Wohnhöfen und Zeilenbauten angebracht, um die eintönigen Fassaden zu schmücken und ein «schönes Wohnen» zu ermöglichen.¹⁴⁰ Während die grossen Fresken der öffentlichen Repräsentationsbauten dazu tendierten, sich mit dem Bauwerk zu vereinigen und ein Gesamtkunstwerk zu schaffen, hatten die kleineren Malereien an den Fassaden weniger öffentlicher Bauten eher dekorativen Charakter.¹⁴¹ Mit ihren Fassadenbildern vermittelten die Genossenschaften ihren Bewohnern, die einfache Leute waren, eindeutige Werte: Heim, Familie und die bäuerliche Kultur wurden dabei ebenso verherrlicht wie Arbeitsfreude, Frömmigkeit und Vaterlandsliebe.¹⁴² Hinzu kamen Motive aus der Genossenschaftsbewegung – der Häuserbau, diverse Berufe und weitere zeittypische Themen.¹⁴³ Kräftige Arbeitergestalten und Haustiere, «reine nackte Körper» von Mädchen und Knaben, Frauen und Männern wurden in eine idealisierte Landschaft eingebettet und zeugten damit von der fehlenden urbanen Kultur in der Schweiz.¹⁴⁴ Die Motive der Genossenschaftswandbilder unterschieden sich zwar von jenen der Bauornamentik

an repräsentativen Bauten des 19. Jahrhunderts; beide aber übernahmen die Funktion, den Bau zu verschönern und ihren jeweiligen Benutzern spezifische Werte zu vermitteln.¹⁴⁵

Die unzähligen genossenschaftlichen Fassadenbilder waren zu ihrer Entstehungszeit durchaus bekannt. Gerade die Malereien von Wilhelm Hartung, der nicht nur die drei ABZ-Kolonien Sihlfeld, Seebahnstrasse und Neugasse mit insgesamt fast 150 Bildern schmückte,¹⁴⁶ sondern auch die Wandbilder in der Stüssihofstatt (1925 und 1926), an der Mühlegasse (1927) oder am Heimethus (1939) verantwortete, galten als künstlerisch wertvoll. Dennoch wurden die «Genossenschaftskünstler» von den damaligen Kunstsachverständigen als zweitrangig und die Fassadenmalerei an Genossenschaftsbauten als zu wenig herausfordernd betrachtet – im Gegensatz zu den Bildern an grösseren Repräsentationsbauten, für die wichtige Schweizer Künstler ausgewählt wurden, welche etwa auch für die *Landi* Werke ausführten. Heute werden ihre Arbeiten als «Halbkunst» beurteilt und nicht weiter beachtet.¹⁴⁷

Neben den verschiedenen Wandmalereien wurden im öffentlichen Raum Zürichs ab 1920 erstmals auch Freiskulpturen aufgestellt. Dabei waren Denkmäler seit 1900 nur noch seltene Formen künstlerischer Werke – nennenswert sind dennoch das *Wehrmännerdenkmal* von Otto Zollinger (1922), das in monumentaler Grösse zum wiedererstarkten «vaterländischen» Bürgertum auf der Forch steht, sowie Hermann Hallers Denkmal des Bürgermeisters *Hans Waldmann* (1937), des Befreiers der städtischen Handwerker.¹⁴⁸

Mit dem abnehmenden Interesse an Denkmälern unterschied sich die Schweiz von ihren Nachbarländern, die vom Ersten Weltkrieg stark betroffen waren und unzählige Gefallenenmonumente errichteten. Dennoch kam die angespannte politische Situation in Zürich durch die thematische Ausrichtung einiger Freiskulpturen zum Ausdruck: Bei Walter Scheuermanns *Erwachen* (1936) beim Walchetor wie bei Hans Brandenbergers *Wehrbereitschaft*, die bereits an der *Landi* gezeigt und 1947 als Neufassung vor der Kantonsschulturnhalle Rämistrasse aufgestellt wurde, erfolgte die Darstellung des Staates mit dem allegorischen Bild der «Wachsamkeit».¹⁴⁹



14



15



16



17



18

14 Im äusseren Treppenaufgang des Städtischen Amtshauses IV von Gustav Gull malte Karl Walser 1934 nach einem gewonnenen Wettbewerb die Freske *Städtebau*.
Fotografie: B. Fülischer

15 Die *Sitzende Frau* (1935) von Thomas Ernst Gubler beim Wasserbecken vor dem Museum für Gestaltung ist eine von vielen Bronzeplastiken aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die anonyme weibliche Akte zeigen.
Fotografie: B. Fülischer

16 Karl Geisers *Schreitender Löwe* (1939) aus Muschelkalk, der vor dem Kantonalen Verwaltungsgebäude Neumühle steht, zeigt die Loslösung der Skulptur von der Wand.
Fotografie: B. Fülischer

17 Hans Brandenbergers *Wehrbereitschaft* wurde 1939 an der Landesausstellung in Zürich aufgestellt und 1947 als Neufassung in Marmor vor der Turnhalle der Kantonsschule Rämibühl positioniert. Das allegorische Bild der «Wachsamkeit» prägte die Zeit um den Zweiten Weltkrieg.
Fotografie: B. Fülischer

18 Zu den zahlreichen Genossenschaftssiedlungen der 1920er und 1930er Jahre, deren Fassaden mit Malereien geschmückt wurden, zählt auch die Siedlung der Genossenschaft ABZ, die 1928 an der Neugasse im Kreis 5 erstellt wurde. Die Bilder stammen von Wilhelm Hartung.
Fotografie: B. Fülischer

Unter den Freiskulpturen sticht insbesondere eine Gruppe hervor, die sich zu einem neuen Genre zusammenfassen lässt: Dargestellt wurden insbesondere durch Bronzeplastiken die schönen (und meistens nackten) Körper von unbekanntem Frauen und Männern, die weder Allegorien noch Persönlichkeiten darstellten, sondern vielmehr als Projektionsfläche – etwa für die Sehnsucht nach Harmonie – dienten.¹⁵⁰ Ihre Benennung – *Die Liegende* (1923/27, Muraltengut), *Sitzende Jünglinge* (1930, Klingenspark), *Stehende* (1932/40, Sihlhölzlianlage), *Die Sitzende* (1934, Blatterwiese) – verweist einzig auf den anonymen, nackten und mehrheitlich weiblichen Körper.¹⁵¹ Zu den meisten Werken gehörte zwar nach wie vor ein Sockel, doch wurden sie nun teils so darauf gesetzt, dass dieser zugleich Teil der Plastik und der Umgebung war. Besonders auffallend ist in dieser Hinsicht auch Hermann Hallers *Mädchen mit erhobenen Armen* von 1939, das auf einen immens hohen Pylon gestellt wurde. Die Vorliebe für schöne Frauenkörper führte schliesslich dazu, dass 1937 Arnold Hünerwadel die 1911 von ihm geschaffene Allegorie des Frühlings auf dem Napfbrunnen dem Stil der Zeit anpasste und aus der voluminösen Figur einen sportlich-schlanken Körper in Hemdkleid formte und ihr eine lockige Kurzhaarfrisur verpasste, wie sie in der Bubikopfzeit vor dem Zweiten Weltkrieg in Mode war.¹⁵² Die meisten dieser figürlichen Plastiken wurden in städtischen Erholungsgebieten aufgestellt – in Grün-, Park- und Sportanlagen oder am Seeufer, auf Wiesen, zwischen Sträuchern, unter Bäumen oder in der Nähe des Wassers –, teilweise auch im Zusammenhang mit einem Brunnenbassin.¹⁵³ Ebenfalls beliebt war das Motiv der Kinder, die – allein oder in Gruppen – in Wohnquartieren, Parkanlagen oder im Kontext von Schulhäusern platziert wurden, sowie jenes der Tiere, die teilweise mit Kindern, aber auch mit Brunnen kombiniert wurden. Wie es der *Seepferdchenbrunnen* (1930, Hofwiesenstrasse) oder der *Fischbrunnen* (1939, Bellevue) bezeugen, wurden bei Brunnenanlagen meist im Wasser lebende Tiere eingesetzt, während etwa auf der Wiese der Anlage Ausersihl (bis 1955: Bäckeranlage) eine Zebra-Gruppe (1939) zu stehen kam. Weder schöne Körper von anonymen jungen Menschen noch Kinder oder Tiere waren

politisch und gesellschaftlich brisante Motive; ebenso war die realistische Darstellungsweise bei der Bevölkerung beliebt. Auch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde die Mehrheit der Skulpturen in zentral gelegenen und begüterten Gebieten aufgestellt – in den heutigen Stadtkreisen 1 und 2. Die anmutig dargestellten nackten oder halbnackten Körper der jungen Frauen und Männer verkörperten das aufklärerische Ideal einer unzerstörten und reinen Natur just in jenen öffentlichen Räumen der Stadt, wo gesellschaftliche Missstände, wie etwa die Armut, kaum spürbar waren. Im Gegenzug portraitierten die Genossenschaftsbilder Menschen vom Land in dürftiger Kleidung in den ärmeren Wohnvierteln. Beide Darstellungsarten liessen jedoch ausser Acht, dass in den 1930er und 1940er Jahren das ländlich geprägte Leben für viele Bevölkerungsteile ohnehin nicht mehr zutraf und das bürgerlich geprägte Frauenbild und Geschlechterverhältnis zunehmend ins Wanken geraten war.¹⁵⁴

Nicht nur die Freiskulpturen, auch die Brunnen wandelten sich in den 1920er und 1930er Jahren. Die Wasserbecken erhielten klare, geometrische Formen, und die Plastik wurde losgelöst vom Becken aufgestellt, so dass die Brunnenanlagen immer weniger eine architektonische Einheit bildeten. Während sich diesbezüglich grosse Brunnen an repräsentativen Lagen in der Zürcher City, etwa Arnold Hünerwadels *Steigendes Pferd* im *Manessebrunnen* auf dem Hirschenplatz (1933) oder Eduard Zimmermanns *Rämi*brunnen von 1935 am Kartoffelmarkt, noch zögerlich verhielten und für die Skulptur, den Brunnen und den Sockel das selbe Material einsetzten, wurden die bronzenen Mädchenakte von Hermann Haller (*Die Schauende*, Belvoirpark, 1923) und Hermann Hubacher (*Kniendes Mädchen*, Schulhaus Letten, 1929) auf Steinsockel in helle runde Wasserbassins gestellt.

Die Zunahme der Freiskulpturen in den 1920er Jahren ging einher mit dem Rückgang der traditionellen Bauplastik. Da die Fassaden immer öfter verputzt wurden, wurde die Plastik am Bau selber auf kleinere Medaillons, Türrahmen oder Friese und damit auf nunmehr kleinere Darstellungen und ornamentale Verzierungen beschränkt. Die steinernen Bauplastiken waren nicht mehr imstande, mit den nüchternen verputzten Fassaden

und damit mit der modernen Architektur eine Einheit zu bilden. In der Folge kam es zur völligen Loslösung der Skulptur von der Wand, indem die Figuren – wie der *Schreitende Löwe* von Karl Geiser (1939) beim Kantonalen Verwaltungsgebäude Neumühle – vor dem Eingang angeordnet oder – so Luigi Zaninis *Storch* beim Hotel Storch aus dem selben Jahr – auf Wandkonsolen platziert wurden.¹⁵⁵ Die freigestellten Plastiken kamen nun auf Sockeln, Treppenpodesten, Bodenplatten, Mauern oder Treppenläufen zu stehen, welche die formale und materielle Überleitung vom Kunstwerk zum architektonischen Umfeld herstellten und zugleich eine museale Situation im öffentlichen Raum schufen.

4. Die Nachkriegszeit in Zürich: 1945–1970

4.1. ZÜRCHER STÄDTEBAU DER NACHKRIEGSZEIT

Die Nachkriegszeit der Schweiz war von wirtschaftlichen Aufschwung und starkem Zukunftsoptimismus geprägt.¹⁵⁶ Während nach dem Zweiten Weltkrieg zuerst die Stadt vom Bevölkerungszuwachs betroffen war, zogen in den 1950er Jahren die Leute zunehmend an den Stadtrand und schliesslich in die sich bildende Agglomeration.¹⁵⁷ In der entvölkerten City sowie im Limmat- und im Glattal entstanden für den wachsenden tertiären Sektor neue Büroflächen und Dienstleistungsbetriebe, und die Wohnbevölkerung wie die Arbeitsplätze entmischten sich weiter.¹⁵⁸ Die Schweiz begann zu verstädtern.

Ab 1943 und bis Ende der 1950er Jahre erlebten die Zürcher Wohnbaugenossenschaften ihre zweite Blüte mit Überbauungen in Albisrieden, Altstetten, Höngg, Oerlikon, Affoltern, Seebach, Schwamendingen.¹⁵⁹ Die Quartiere waren mit der zweiten Eingemeindung von 1934 zur Stadt gekommen und verfügten noch über keine übergeordnete städtische Struktur. Die Stadtplaner nutzten die Situation, um in grossem Stil neue Anlagen zu realisieren. Die für Zürich konsequenteste Umset-

zung einer modernen Idealstadt war die radial-förmige Anlage von Schwamendingen, die nach dem Zweiten Weltkrieg unter Stadtbaumeister Albert Heinrich Steiner festgelegt wurde.¹⁶⁰ Sie ermöglichte in städtischem Kontext das «Wohnen im Park» in formaler Anlehnung an den damals populären organischen Städtebau.¹⁶¹ Dabei entwickelte sich die Architektur der Wohnbauten von der Zeilenbauweise der 1940er Jahre zu einer aufgelockerten Bebauung in den 1950ern und schliesslich – als unmittelbarer Ausdruck des «Fortschritts» – zu höheren Flachdachbauten sowie vereinzelt Hochhäusern in den 1960ern.¹⁶²

Das rasante Bevölkerungswachstum führte ab den 1950er Jahren und besonders in den 1960er Jahren zu einem eigentlichen Bauboom von Schulhäusern, Spitälern und Strassen.¹⁶³ Selbst vor der Zürcher Altstadt machte die Modernisierungseuphorie nicht halt: Ihre kleinräumige Gestaltung galt als unzeitgemäss, und unter dem Motto «Freie Limmat» wurde die völlige Ausräumung des Flussraumes beschlossen.¹⁶⁴ Die Gewerbebauten der Papierwerdinsel und die *Fleischhalle* beim heutigen Rathauscafé wurden entfernt, und die Limmat wurde als Wasserstrasse offengelegt.¹⁶⁵

4.2. VERKEHRSPLANUNG ALS STADTPLANUNG UND IHR EINFLUSS AUF ÖFFENTLICHE RÄUME

Die Nachkriegszeit war geprägt von der automobilen Revolutionierung des Verkehrs, die mit der Suburbanisierung und der Entmischung von Wohn- und Arbeitsregionen in wechselseitiger Beziehung stand.¹⁶⁶ Das Privatauto wurde zum Allergut, und das Schweizer Strassennetz in den 1950ern und 1960ern massiv ausgebaut.¹⁶⁷ Die neuen Nationalstrassen sollten nach amerikanischem System möglichst nahe ans Stadtzentrum heranführen, um sämtliche Verkehrsanforderungen gleichzeitig zu gewährleisten.¹⁶⁸ Zur Verbindung von drei Autobahnen wurde 1956 für Zürich das «Expressstrassen-Ypsilon» als Dreiecksverbindung mit einem zentralen «Karussell» beim Platzspitz vorgeschlagen.¹⁶⁹ Wie vielerorts in Europa wurde zudem auch in Zürich eine U-Bahn geplant, um den anwachsenden öffentlichen Nahverkehr aufzunehmen.¹⁷⁰

Die Verkehrsplanung war zum zentralen Faktor für die gesamte Stadtentwicklung geworden.¹⁷¹ Ohne dass städtebauliche Fragen lange diskutiert wurden, erfuhr die Stadt – und namentlich der öffentliche Raum – durch die verkehrstechnischen Umgestaltungen einen grundlegenden Wandel.¹⁷² 1960 erfolgte die erste öffentliche Kritik von der «Zürcher Arbeitsgruppe für Städtebau» (ZAS) am beschlossenen Projekt der Stadtautobahn.¹⁷³ Als später auch Planer und Behörden ahnten, dass das kleine Stadtzentrum Zürichs der steigenden Flut von Autos nie gewachsen sein würde,¹⁷⁴ wurde das Ypsilon-Vorhaben bis auf weiteres verschoben.¹⁷⁵ Zur Bewältigung der grossen Verkehrsmassen in der Innenstadt begann man, den Autoverkehr nach wirtschaftlichen Kriterien in verschiedene Kategorien zu unterteilen: Nur der wirtschaftlich nützliche Verkehr sollte den begrenzten Raum im Stadtzentrum beanspruchen dürfen; der Privatverkehr dagegen wurde mit dem Cityring und zahlreichen Parkhäusern von der Innenstadt möglichst ferngehalten.¹⁷⁶ Die Auswirkungen des motorisierten Verkehrs belasteten in der Nachkriegszeit weite Teile des öffentlichen Raums in Zürich, da ausgerechnet die Räume mit dem höchsten Grad an Öffentlichkeit – nämlich Strassen und Plätze als Aufenthaltsorte und Treffpunkte – durch Parkplätze und Verkehrswege vom motorisierten Verkehr besetzt waren.¹⁷⁷ Dass das Stadtzentrum in der Nachkriegszeit seinen ehemals lebendigen und öffentlichen Charakter verlor, lag allerdings nicht nur am störenden Verkehr. Als 1954 ein Teil der Zürcher Altstadt – nicht zuletzt zu wirtschaftlichen Zwecken – für den Durchgangsverkehr gesperrt wurde,¹⁷⁸ verwandelte sie sich in ein «Fussgängerreservat», das sich verstärkt auf den Konsum konzentrierte. Die öffentlichen Räume verloren jedoch nicht nur in der Zürcher Innenstadt ihre Eigenschaften als Orte mit unterschiedlichen Nutzungen und einem aktiven Austausch von Waren und Informationen zugunsten monofunktionaler Gebiete, die von passivem Konsum geprägt waren. Auch in den Wohnquartieren der äusseren Stadtkreise waren die einzigen Orte, die sich als öffentliche Treffpunkte anboten, der Sportplatz oder die vereinzelt Quartierläden sowie die Ketten der Konsumvereine und der Migros. Kleingewerbliche Nutzungen mit arbei-

tenden Personen fehlten ebenso wie die in zentraleren Quartieren übliche Vielfalt an Gaststätten: Die öffentlichen Räume wurden wenig genutzt und waren unbelebt. Der komplexe Erfahrungsraum – eine wesentliche Komponente des öffentlichen Raums –, der durch die Überlagerung verschiedener Funktionen auf einem Gebiet zustande kommt, war damit aufgehoben.¹⁷⁹ Die nutzungsbezogenen Entscheidungen und Entwicklungen wurden zusätzlich von planerischen und architektonischen Massnahmen getragen: Die begrünten Zwischenräume zwischen den Wohnbauzeilen der neuen Stadtquartiere wurden kaum genutzt und besaßen wenig öffentlichen Charakter.¹⁸⁰

4.3. KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM DER FRÜHEN NACHKRIEGSZEIT

In den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg setzte sich im öffentlichen Aussenraum nach und nach die freistehende Skulptur durch – bis Ende der 1950er Jahre noch begleitet von zahlreichen Brunnenplastiken. Die Freiskulpturen der Nachkriegszeit wurden auf öffentlichen Plätzen und bei den vielen neuen Schulhäusern und Kindergärten, auf Friedhöfen, bei Spitälern sowie in Sport- und Parkanlagen platziert. Besonders zahlreich waren die Werke entsprechend dort, wo sich diese öffentlichen Neubauten häuften – nämlich in den entlegeneren Stadtkreisen 2, 3, 10, 11 und 12 –, während in den Kreisen 4, 5 und 6 künstlerische Werke weit seltener waren. Zwei nennenswerte Ausnahmen bilden dort Karl Geisers *Denkmal der Arbeit* von 1952/58 auf dem Helvetiaplatz und Werner Friedrich Kunz' Befreiungsmonument *Grosser Prometheus* von 1958 auf dem Werdplatz, welche – als zwei der wenigen Denkmäler der Nachkriegszeit überhaupt – die ersten und wohl einzigen Arbeiterdenkmäler in der Stadt Zürich sind.¹⁸¹ Noch bis in die späten 1940er Jahre zählten Bronzeplastiken von Menschen und Tieren zu den beliebtesten Motiven bei Kunstwerken im öffentlichen Raum Zürichs. Solche einfach verständlichen und gesellschaftspolitisch scheinbar unproblematischen Darstellungen wurden in Verbindung mit pädagogischen Absichten gerne bei Schulhäusern angewendet; bei Spitälern kamen zudem auch mit Musik verbundene Themen zum Einsatz.¹⁸² Die



19



20

19 Die radialförmige Anlage Schwaumendingens aus der frühen Nachkriegszeit ermöglichte im städtischen Kontext das «Wohnen im Park». Die Bebauung – hier die Kolonie Hirzenbach – wurde zunehmend aufgelockert, und es kam vermehrt zu höheren Flachdachbauten.
Fotografie: Hänssler, Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich

20 Im Zuge der Befürwortung einer «freien Limmat» wurden 1949 die Gewerbe- und Industriebauten des Papierwerdareals in der Limmat abgebrochen, 1962 erfolgte der Abriss der Fleischhalle hinter der Hauptwache von 1825. Die Aufnahme zeigt den Zustand um 1940.
Fotografie: A. Jansen, Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich

Inhalte wurden in den Wettbewerbsprogrammen von den Mitgliedern der Kunstkommissionen festgelegt.¹⁸³ Die Arbeiten hatten sich damit in die funktionalen, formal-architektonischen und pädagogischen Vorgaben ein- und ihnen unterzuordnen. Die «Kunst am Bau»-Arbeiten boten zudem Ersatz für die frühere Bauplastik, der die Architektur der 1950er Jahre kaum mehr Platz liess. So übernahm die bildende Kunst den Auftrag, die Innenräume vom Treppengeländer über Türgriffe und Glasfenster bis hin zu Mosaikwänden mit «fester» wie «beweglicher Kunst» auszustatten.¹⁸⁴ Die künstlerischen Tätigkeiten standen damit für schmückendes Beiwerk, und anstelle einer Auseinandersetzung mit überregionalen und internationalen Positionen der bildenden Kunst erfolgte eine Abkoppelung vom Kunstgeschehen.¹⁸⁵ So erstaunt nicht weiter, dass die beteiligten Künstlerinnen und Künstler noch in der Nachkriegszeit vorwiegend aus der Region stammten und an international bekannte Kunstschaaffende keine öffentlichen Aufträge für Kunstwerke im stadtzürcherischen Aussenraum erteilt wurden.¹⁸⁶

Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts hatte die bildende Kunst einen grundlegenden Wandel durchlebt. 1913 begründete Marcel Duchamp mit dem Prinzip des Readymades ein Verfahren, das einfache Gegenstände ihrem Alltagskontext entzog, sie ihrer Funktion und ihres Sinnes beraubte und zum Kunstwerk erklärte.¹⁸⁷ Jeder beliebige Gegenstand konnte – losgelöst vom Handwerk – zum ästhetischen Ereignis und Kunstwerk gemacht werden, sofern er vom Kunstkontext dazu erklärt wurde. Damit stand nicht mehr das geschaffene Kunstwerk als Objekt im Vordergrund, sondern die vom physischen Gegenstand losgelöste Idee und Haltung des Künstlers und dadurch das Ereignis, das mit der künstlerischen Absicht verbunden war. Das moderne Kunstwerk war weder an eine bestimmte Form noch an bestimmte künstlerische Mittel gebunden; zudem war es formal dem Alltag näher als die vorausgehenden Skulpturen und Gemälde.

Diese Veränderungen in der bildenden Kunst liessen sich anhand der im öffentlichen Raum Zürichs aufgestellten Kunstwerke anschaulich nachzeichnen, allerdings mit einer zeitlichen Verzögerung von mehreren Jahrzehnten. Besonders deutlich

waren die Unterschiede zwischen Museumskunst und «üblicher» Kunst im öffentlichen Raum, wenn Kunstwerke anlässlich einer Ausstellung für einen bestimmten Zeitraum im öffentlichen Aussenraum platziert wurden, wie dies in den 1950er Jahren mit der ersten *Schweizer Plastikausstellung* in Biel oder der *documenta 1* in Kassel geschah.¹⁸⁸ In einigen wenigen Fällen blieben in der Folge die Werke – an gleicher oder anderer Stelle – im öffentlichen Raum stehen. Ein berühmtes Beispiel dafür ist Jean Tinguelys *Heureka*, das Wahrzeichen der Schweizerischen Landesausstellung *Expo 64* in Lausanne, das später am Zürichhorn aufgestellt wurde.¹⁸⁹

Besonders augenfällig war an den Kunstwerken der 1950er Jahre im öffentlichen Raum Zürichs vorerst ein deutlicher Schritt hin zur Abstraktion: Gegenüber der Vor- und Zwischenkriegszeit nahmen die Figuren nun zunehmend abstrakte Züge an und verzichteten auf die genaue Nachbildung der Details zugunsten der Gesamtform.¹⁹⁰ Besonders beliebt war dabei das Hervorheben der geometrischen Anteile, das auf unterschiedliche Arten erfolgte. Während bei Charlotte Germann-Jahns *Drachenspiel* (1957) beim Schulhaus Untermoos oder ihrer *Waschfrau* (1959) bei der Hauswirtschaftsschule Wipkingen die Kleider und Frisuren der Personen die scharfen Kanten des Spieldrachsens respektive des gewaschenen Tuches aufnahmen, überwogen bei Paul Specks *Kniende* (1954) vor dem Stadtspital Waid die runden Formen. Zum abstrahierenden Moment kam bei neuen Skulpturen zudem oft auch jenes der Bewegung hinzu – zwei schöne Beispiele dafür sind die *Erwachende* (die *Auferstehende*) von Louis Conne auf dem Friedhof Sihlfeld (1946) und der *Musizierende Clown* von Hans Brandenberger (1953) beim Schulhaus Saaten.

In zuvor unbekannter Stärke brachten die Kunstschaffenden die eigene Individualität ins Kunstwerk ein und liessen den Betrachter die künstlerische Methode und den Arbeitsprozess nachempfinden, indem sie beispielsweise – wie Otto Müllers *Kuh mit Kalb* beim Schulhaus Friesenberg (1944/51), Albert Schillings *Johannes der Täufer, der Weisende* (1957) vor der Liebfrauenkirche oder Arnold D'Altris *Gruppenfigur* (1964) hinter dem Werdplatz – nur noch Teile des Steins bearbei-

teten. Während viele Kunstwerke im öffentlichen Raum Zürichs noch in den 1940er Jahren Tiere oder menschliche Figuren darstellten und nach ihnen benannt wurden, kamen in der Nachkriegszeit komplexere Themen und Geschichten dazu, wie Franz Fischers *Lebensbaum und Mensch im Kampf gegen die ihm drohenden Gefahren* (1950/57) vor dem Universitätsspital Zürich: Die Künstler arbeiteten thematisch und integrierten narrative Momente.

Der zunehmend wichtigere konzeptuelle Anteil im Verfahren des Kunstschaffenden sowie der Wunsch nach Abstraktion führte zu grundsätzlich neuen Werken – beispielsweise Skulpturen, die sich nur noch über ihren Titel auf einen konkreten Gegenstand oder eine Figur bezogen und deren Form abstrakt war. Die beiden wohl frühesten Beispiele dieser Art, die im öffentlichen Raum Zürichs aufgestellt wurden, waren Hans Aeschbachers *Harfe* von 1951 im Park des Universitätsspitals Zürich und die *Venus de Six-Fours* von 1952 beim Flussbad Oberer Letten. Dank seinem Werktitel *Venus de Six-Fours* lassen sich an einem kaum behandelten, auf einen kleinen Sockel gestellten Lavastein in Körpergrösse die Ähnlichkeiten mit einer menschlichen Gestalt erahnen, ohne durch klare Formen in seiner Deutung geleitet zu werden. In eine andere Richtung der Abstraktion geht schliesslich Robert Müllers *Wasser-Mobile* von 1954 beim Schulhaus Kugeliloo, das mit verschiedenen geometrischen und teils beweglichen Metallelementen auf die Luftspiele Bezug nimmt, die Alexander Calder um 1930 eingeführt hatte.

Entsprechend der geringen Beachtung und Wertschätzung des repräsentativen Charakters in öffentlichen Räumen, wurden die künstlerischen Werke der 1950er Jahre tendenziell zurückhaltend platziert. Durch die ersten Experimente im öffentlichen Raum Zürichs, Skulpturen ohne Sockel direkt auf den Boden zu stellen, sollten die Kunstwerke – etwa die erwähnte *Harfe* – bewusst mit ihrem Umland verschmelzen, anstatt sich von ihm abzuheben und ihn zu markieren. Auch architektonische Eingriffe von Seiten der Kunst wurden möglich – etwa Robert Lienhards *Trennmauer* (1966) auf dem Friedhof Eichbühl. Mit dieser Herangehensweise nahmen die Künstler Bezug auf den konkreten Ort. Auf geschickte Weise ver-

binden Louis Connes *Bremer Stadtmusikanten* (1955/59) beim Schulhaus Holderbach zwei Niveaus des Pausenplatzes und übernehmen räumliche Funktionen. Nicht das autonome Kunstwerk, sondern die harmonische Integration in den Bau oder die Landschaft bestimmte den Umgang mit Kunst im öffentlichen Raum während der frühen Nachkriegszeit – also gleichzeitig, wie der Schweizerische Werkbund unter Federführung von Max Bill «die Gute Form» propagierte. Dahinter verbarg sich der Wunsch, das Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft, zwischen Architektur und bildender Kunst sowie zwischen weiteren Künsten zu verbessern und zu stärken. Ausserdem wurde versucht, die zunehmend als kühl empfundene Architektur der Nachkriegszeit mit künstlerischen Arbeiten zu verfeinern und Ausdruckswerte zu schaffen, welche die Architektur selbst nicht mehr besass.¹⁹¹

Gegen 1960 begann in Zürich die Aufstellung abstrakter Figuren im öffentlichen Aussenraum zuzunehmen.¹⁹² Zudem beschloss der Stadtrat 1962, bei öffentlichen Gebäuden über das Baubudget künstlerischen Schmuck zu finanzieren.¹⁹³ Besonders beliebt waren im Aussenraum Werke der konstruktiven oder konkreten Kunst.¹⁹⁴ Max Bill, der berühmteste Künstler der Gruppe und einer der europaweit erfolgreichsten Bildhauer der Nachkriegszeit, übernahm ab den 1950er Jahren während dreier Dekaden die Stellung als «offizieller» Schweizer Künstler.¹⁹⁵ Seine früheste ausgestellte Skulptur *Continuity* (1946/47) war eine drei Meter hohe Betonschleife in Möbiusform, die anlässlich der Kantonalen Gewerbe- und Landwirtschaftsausstellung am linken Seeufer gezeigt wurde und den neuen Formenreichtum des Materials Beton veranschaulichte. Die Skulptur wurde 1948 durch einen Vandalenakt zerstört, worauf es über Zeitungsberichte zu einer der frühesten öffentlichen Debatten in der Schweiz über zeitgenössische Kunst kam.¹⁹⁶

Zu den ersten Skulpturen im öffentlichen Raum Zürichs, die nichts mehr figürlich darstellten, gehörten zudem Hans Aeschbachers *Figur I* (1956) beim Zürichhorn und die *Figur III* (1959) beim Schulhaus Riedenhalde, Paul Specks *Stapel* (1960) beim Schulhaus Bungertwies (1960) oder Emilio Stanzanis *Brunnenplastik* (1962) beim Schulhaus



21



22



23



24



25

21 Jean Tinguelys *Heureka* (1964), das Wahrzeichen der Schweizerischen Landesausstellung *Expo 64* in Lausanne, wurde 1966 von der Walter A. Bechtler Stiftung angekauft. Sie steht seither am Zürichhorn.
Fotografie: B. Fülischer

22 Robert Lienhards Betonmauer von 1966 markiert den Eingang zum Friedhof Eichbühl und trennt als architektonisches Element die Eingangspartie vom Parkplatz.
Fotografie: B. Fülischer

23 Paul Specks *Kniende* (1952-55) zeigt eine in runden Formen abstrahierte Brunnenfigur aus Granit beim Stadtpital Waid.
Fotografie: B. Fülischer

24 Hans Aeschbachers *Venus de Six-Fours* (1952) ist aus Lavastein und steht beim Flussbad Oberer Letten.
Fotografie: B. Fülischer

25 Die *Harfe* (1951) von Hans Aeschbacher steht in der Parkanlage des Zürcher Kantonsspitals. Die Granitskulptur gehört zu den ersten abstrakten Werken im öffentlichen Raum der Stadt Zürich.
Fotografie: B. Fülischer

Chriesiweg. Mit ihrer oftmals geometrischer Ausrichtung glichen sich die Arbeiten – wenn auch in anderem Massstab – ihrem architektonischen Umfeld an.¹⁹⁷

Die Abkehr von der gegenständlichen Darstellung hatte die Abwendung von der Vermittlung von Symbolen und Zeichen durch die Kunst zur Folge. War es bei öffentlichen Wettbewerben noch in den 1920er Jahren – etwa bei den Fresken des Fraumünsterhofes – üblich, dass das Thema vorgegeben wurde, so fiel diese Kommunikationsmöglichkeit für den Auftraggeber mit abstrakten Kunstwerken zunehmend weg. Damit kam es zu einer Reihe noch heute spürbarer Schwierigkeiten in Bezug auf den Umgang der Nicht-Kunstsachverständigen – und damit eines grossen Teils der Bevölkerung – mit Kunstwerken im öffentlichen Raum. Einerseits stellte sich zunehmend das Problem der Erkennbarkeit: Die in architektonischer Formensprache und ohne Sockel subtil in einen Ort eingepasst Werke dominierten den öffentlichen Raum nicht mehr mit einer monumentalen Geste, wie es Ende des 19. Jahrhunderts die Denkmäler taten. Wer die Entwicklung des Kunstgeschehens nicht mitverfolgt hatte, konnte die Werke der bildenden Kunst immer weniger identifizieren. Andererseits kam die Schwierigkeit der Lesbarkeit und der Interpretation hinzu. Im Gegensatz zum gegenständlichen Kunstwerk lieferte ein abstraktes keine unmittelbar verständlichen Bilder und Zeichen mehr. Über die ästhetischen und traditionellen Überlegungen hinaus konnte nun die Künstlerin oder der Künstler seiner individuellen Erfindungsgabe und Empfindung Ausdruck geben und Arbeiten schaffen, die ein Laienpublikum möglicherweise nur schwer anzusprechen vermochten.¹⁹⁸ Dabei wurde der Bruch mit der Konvention aufgrund des avantgardistischen Willens zur Abgrenzung und Überwindung noch verstärkt.¹⁹⁹ Selbst eine nur leicht abstrahierte Darstellung eines Gegenstandes – etwa Alfred Hubers *Lautenspielerin* (1953/56) beim Stadtspital Waid – konnte nun insbesondere im Vergleich zu den zierlichen bis reizvollen Bronze-Frauenkörpern der 1920er und 1930er Jahre als schwerfällig und wenig ansprechend wahrgenommen werden. An neue Gestaltungs- und Kommunikationsmittel wie Textfragmente, die beim Denkmal Gottfried Kellers von Otto Charles (1964)

ebenso zum Einsatz kamen wie bei Peter Meisters Brunnen auf dem Rosenhof (1967) mit seinen Sätzen von Max Frisch, musste sich die Bevölkerung erst gewöhnen.

Wie aber sollte der in künstlerischen und kunsthistorischen Belangen in der Regel wenig gebildete Bürger die zahlreich codierten Kunstwerke der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verstehen können? Vorerst einmal gar nicht. Immer mehr Skulpturen – darunter auch Tinguelys *Heureka* – gerieten seit den 1960er Jahren entsprechend ins Kreuzfeuer der öffentlichen Kritik. Eine Reihe von Neuerungen erregte nicht nur Aufsehen, sondern auch die Gemüter: die Monumentalität mancher abstrakter Skulpturen; die Verwendung von Materialien wie Beton oder Kunststoff, die bis anhin im Kunstkontext wenig bekannt waren; die Gegenstandslosigkeit der Werke. Viele waren gegenüber der Kunst, aber auch der Architektur- und der Stadtentwicklung zunehmend skeptisch bis ablehnend eingestellt.

Die gängige Praxis von Kunst im öffentlichen Raum – ein Mittelweg zwischen populärem und elitärem Geschmack – stiess aber auch in Fachkreisen auf Kritik. Aus einem allgemeinen Überdross an traditionellen Kunstwerken im öffentlichen Raum verstärkte sich um 1960 der Appell für eine zeitgemässe Kunst am Bau und im öffentlichen Raum. Insbesondere die Architekten forderten eine wirkliche Synthese von moderner Architektur und Kunst und verlangten von letzterer eine aktive Mitgestaltung des Raumes.²⁰⁰ Der Einfluss auf den Raum sollte allerdings nicht durch die «Integration» der bildenden Kunst, sondern durch ihre Stärkung und der «radikalen Polarität» von Architektur und Kunst erfolgen. Kunst sollte «durch ihre individuellen Aussageformen funktionale Architektur «bereichern», aber nicht mehr als Teil der Architektur, sondern in deren unmittelbarem Bezugsfeld, dem öffentlichen Raum. Kunst am Bau sollte so gleichsam als Kontrast und Kritik einer sich funktionalistisch gebenden Architektur fungieren, gegen deren formale Verarmung und inhaltliche Aussagenlosigkeit stehen».²⁰¹ Man erkannte aber auch, dass Architektur durch Applikation künstlerischer Werke nicht aufwertbar war. Die Architekturgebundenheit wurde damit fraglich und die Interaktion mit dem öffentlichen

Raum wurde zur Leitvorstellung einer veränderten Kunst-am-Bau-Praxis. Der Umstand, dass die meisten Arbeiten der Gegenwartskunst die Bildung einer Öffentlichkeit nicht weiter thematisierten, wurde allerdings weder auf der Seite der Kunst noch auf der Seite der Öffentlichkeit diskutiert.

5. Die 1970er und 1980er Jahre in Zürich

5.1. STÄDTEBAU UND ÖFFENTLICHE RÄUME ZÜRICHS IN DEN 1970ER UND 1980ER JAHREN

In den späten 1960er Jahren wurden in der Stadt Zürich langfristige und grossräumige Entwicklungsziele formuliert: Zürich sollte ein wichtiges Wirtschaftszentrum und eine europäische Metropole werden. Tatsächlich wuchs aufgrund der Schwerpunktverlagerungen in den Wirtschaftssektoren die Agglomeration Zürich weiter an.²⁰² Nebst Industrie-, Gewerbe- und Bürobauten wurden unzählige Ein- und Mehrfamilienhäuser erstellt. Namentlich die wachsende Mittelschicht und die wohlhabendere Bevölkerung empfanden die Stadt Zürich als Wohnort nicht mehr als attraktiv und strebten nach mehr Raum und Rückzugsmöglichkeit in einem «ländlicheren» Umfeld.²⁰³ Als zentraler Aspekt der Leistungs- und Konsumgesellschaft zeichnete sich eine Kultivierung des Privaten ab, das einen neuen Stellenwert gewann und das Wohnen zum Hort der Sicherheit und Erholung vor der unwirtlichen Umwelt machte.²⁰⁴

In der Innenstadt Zürich standen die Neuerungen der 1970er Jahre im Zeichen der städtebaulichen Modernisierung und betrafen in erster Linie die städtische Infrastruktur. Die wichtigsten Plätze der Stadt fielen dem Verkehr zum Opfer: das Bellevue, das Central, der Heim- und der Bürkliplatz wurden neu gestaltet und vollständig dem Verkehrsfluss übergeben, so dass sie fortan eher als Strassenkreuzungen denn als Plätze erscheinen.²⁰⁵ Besonders vorangetrieben wurde die Modernisierung durch die private City-Vereinigung, die den Ausbau der Innenstadt für Konsumenten, Geschäftsleute und Touristen anstrebte.²⁰⁶ Räume

wie der Münsterhof, der Opernhausvorplatz oder Teile der Sihl wurden zu offenen Parkplatzanlagen umgebaut.²⁰⁷ Strassen, Plätze und Höfe verloren damit ihre mögliche Funktion als Aufenthaltsorte und damit als Räume der städtischen Kommunikation. Diese Entwicklung stiess Anfang der 1970er Jahre bei der Bevölkerung auf massive Kritik und führte zu einem vorläufigen Unterbruch verschiedener Grossprojekte.²⁰⁸ Die städtischen Behörden beschlossen, die Entwicklung Zürichs zu «stabilisieren» und betroffene Wohngebiete besser zu schützen.²⁰⁹ In den 1980er Jahren wurden etwa am Röntgenplatz autofreie Zonen und Wohnstrassen eingerichtet, zwanzig Jahre später wurde das Höchsttempo von 30 km/Std. eingeführt. Auch der öffentliche Nahverkehr wurde wieder gefördert, und 1990 die S-Bahn in die Agglomeration Zürich eingeführt.²¹⁰ Dennoch stieg der motorisierte Privatverkehr kontinuierlich an,²¹¹ so dass auf der 1982 eröffneten «Westtangente» noch heute täglich gewaltige Verkehrsmassen durch Wohnquartiere geschleust werden.²¹²

Das Wachstum der Stadt manifestierte sich auch in städtebaulicher und architektonischer Hinsicht. Der Wirtschaftsboom förderte die Nachfrage nach Räumen in riesigen Dimensionen und für unterschiedlichste Nutzungen. Am auffallendsten waren die neuen Bürogebäude; gerade die wachsenden Finanzinstitute konnten in der Innenstadt nicht expandieren, sodass die Schweizerische Bankgesellschaft 1975 ins Werdhochhaus zog und die Schweizerische Kreditanstalt ab 1976 rund 5500 Arbeitsplätze in den schweizweit grössten Verwaltungskomplex Üetlihof auslagerte.²¹³ Die Bürogebäude – viele davon in Altstetten und Oerlikon – prägten einen neuen Typus von Bauten, die von innen ebenso gleichförmig wirkten wie von aussen.²¹⁴

Ebenfalls am Stadtrand entstanden zum einen grosse Shoppingzentren wie der Brunau- und der Letzipark,²¹⁵ zum anderen Hochschul-Campus-Anlagen auf dem Hönggerberg und dem Irchel.²¹⁶ In der Innenstadt sollten zudem riesige Wohnsiedlungen mit Wohntürmen in urbanem Stil – etwa das Lochergut (1966) oder die Hardau (1978) – der steigenden Wohnungsnot nachkommen,²¹⁷ und mit der Siedlung Grünau (1976) wurde die letzte wirklich grosse Landreserve der Stadt Zürich gebaut.

Wesentliches Merkmal all dieser Gebäudekomplexe und Siedlungsanlagen, die namentlich in den äusseren Stadtkreisen und den angrenzenden Gemeinden gebaut wurden, war ihr definitiver Bruch mit der bisherigen Stadt. Die orthogonale Stadtstruktur des 19. Jahrhunderts wurde durch ein Feld von Arealen ersetzt – durch Clusters individueller Grössen und Strukturen. Die monofunktional ausgerichteten Gelände verfügten jeweils über eine individuelle innere Raumorganisation und funktionierten als introvertierte Inseln mit geringer Anbindung an den städtischen Aussenraum, durch den nun der motorisierte Verkehr floss.²¹⁸ Die oft begrünten Räume zwischen den Baukörpern waren nicht auf eine allgemeine Öffentlichkeit zugeschnitten; selbst die Nutzerinnen und Nutzer vor Ort konnten die Freiräume selten gebrauchen. Anstelle befahrbarer Strassen führten schmale Gehwege hindurch, und Aufenthaltsräume oder Treffpunkte waren bei Büro- und Wohnsiedlungen – abgesehen von Kinderspielflächen – selten. Die Übergabe der Aussenräume an den Verkehr und die gleichzeitige Zuwendung zum Gebäudeinneren bezeugte die wachsende Gleichgültigkeit für einladende städtische Aussenräume. Verschieden grosse, ungestaltete und ungenutzte Flächen zwischen den Geländen und Bauten begannen sich zu häufen: Sie hatten von den Besitzverhältnissen und der Zugänglichkeit her zwar öffentlichen Status, doch wirkten sie verlassen und unfreundlich. Diese urbanen Konfigurationen, die ohne die Grundelemente der traditionellen Stadt wie Zentrum, Dichte und Heterogenität auskommen, rückten ab den 1980er Jahren in den Mittelpunkt des Interesses. Bezeichnungen wie *Edge City*, *Exopolis* oder *Zwischenstadt* wurden zwar eher auf verstädterte Landschaften und nicht auf neu bebaute Flächen am Stadtrand bezogen;²¹⁹ Ute Lehrer hat jedoch gezeigt, dass sich ihre Eigenschaften durchaus mit Gebieten wie Zürich Nord oder Limmattal vergleichen lassen.²²⁰

Auch die einzelnen architektonischen Eingriffe zeugten vom Wandel früherer Ordnungen. Während Wohnquartiere und Bauten des 19. Jahrhunderts in keiner Weise als schutzwürdig erachtet wurden und sogar bedeutende Denkmäler wie der Hauptbahnhof Zürich oder das Opernhaus längere Zeit auf der Liste abzubrechender Bauten

standen,²²¹ brachen in der Stadt Zürich zahlreiche Neubauten durch ihre städtebauliche Situierung gleichermaßen wie durch die Formensprache und die Materialisierung mit dem Erbe der städtischen Architektur. Neben Hochhäusern entstanden nun auch Bauten – etwa das Bernhardtheater (auch «Fleischkäse» genannt) beim Opernhaus oder die Erweiterung des Kunsthauses von 1976 –, deren Aussengestalt sich durch die funktionalistische Organisation und die Struktur des Innern ergab und die von ihrer Anlage her erweiterbar waren. Frei von jeglicher Bauplastik, hatten sich diese Bauten als Produkte einer zunehmend durchrationalisierten Bauwirtschaft jeglicher Anschaulichkeit und Lesbarkeit entledigt: Ihren Fassaden war nicht mehr abzulesen, ob sie als Wohngebäude, Bürosilos, Krankenhäuser, Banken oder Hotels dienten.²²² Einzig die Materialwahl und die Fassadenstruktur stellten auf assoziativem Wege eine Bedeutungsebene her: Die Bauten wirkten etwa hart und unnahbar oder zurückhaltend und nüchtern.

5.2. TENDENZEN IN DER KUNST DER 1970ER UND 1980ER JAHRE

Bei den Kunstwerken, die in den 1970er und 1980er Jahren im öffentlichen Raum Zürichs erstellt wurden, verstärkten sich die Tendenzen der frühen Nachkriegszeit. Nach wie vor orientierten sich die beauftragten Künstlerinnen und Künstler an den Neuerungen der Avantgardekunst, hinkten dem internationalen Kunstschaffen aber dennoch einige Jahrzehnte nach. Ein besonders spürbarer Wandel war ein mehrfach stattfindender «Expansionskurs» der bildenden Kunst. Mit Interventionen im öffentlichen Raum verliessen die Künstler das Museum und begaben sich in den sozialen und alltäglichen Handlungsraum.²²³ In Assemblages, Environments, Performances und Happenings, die als collagierte Raumgestaltungen, plastische Collagen oder Sprach- und Ereignis-Collagen verstanden werden können, verschränkten sie die künstlerische und die alltägliche Realität.²²⁴ Sie nahmen Bezug auf das politische und gesellschaftliche Geschehen, auf die gebaute und unbebaute Umwelt und suchten den Dialog mit der Umwelt und der Gesellschaft.²²⁵ Namentlich die Arbeiten



26



27

26 Die Wohnsiedlung Grünau von 1976 entstand in Altstetten auf der letzten wirklich grossen unbebauten Landreserve der Stadt Zürich. Auf der Spielwiese die Bändlischleife aus Beton (1977) von Ralf Bänziger. Fotografie: Grünert, Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich

27 Die Modernisierung der städtischen Infrastruktur konzentrierte sich in den 1970er Jahren vor allem auf den Strassen- und Parkplatzbau. Über dem Flussraum der Sihl - in unmittelbarer Nähe zur City - entstanden mehrere Parkplatzanlagen. Fotografie: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich

der Land Art, die fern urbanisierter Orte entstanden, nahmen zuvor unbekannt Dimensionen von teils mehreren Quadratkilometern an – eine Ausweitung, die mit der wachsenden Urbanisierung des Territoriums im Gleichschritt erfolgte.²²⁶ In Zürich wie überhaupt in der Schweiz sind im öffentlichen Raum nur wenige Arbeiten von Vertretern jener neuen Kunstrichtung bekannt, die sich seit den 1970er Jahren namentlich in den Vereinigten Staaten über Land Art oder Konzeptkunst im öffentlichen Raum artikulierten. Eine frühe ephemere Arbeit war die Verhüllung der Kunsthalle Bern durch Christo & Jeanne-Claude im Jahre 1968. Die wenigen grossen Arbeiten in Europa sind heute in Nachbarländern zu besuchen: Robert Smithsons *Broken Circle Spiral Hill* (1971) im holländischen Emmen oder Alberto Burris *Grande Cretto* im sizilianischen Gibellina (1985–89). Joseph Beuys erweiterte den Kunstbegriff schliesslich um die Soziale Skulptur, indem er forderte, dass sich der Künstler nicht nur in der Kunstwelt äussert, sondern auch in soziale und wirtschaftliche Vorgänge eingreift. Die neue Haltung der Gegenwartskunst wurde dem Publikum in der Schweiz 1969 mit Harald Szeemanns Ausstellung *When Attitudes Become Form* in der Kunsthalle Bern präsentiert.

In Zürich liessen sich die Neuerungen an verschiedenen Werken im öffentlichen Raum ablesen. Neugestaltete Räume erhielten durch Kunstwerke, die mittels neuer Formungstechniken und mit künstlichen Materialien entstanden waren, einen eigenen, zuvor unbekannt Charakter: So trifft die *Brunnenplastik* aus leuchtend orangefarbigem Polyester (1972) von Annemie Fontana unter der Hardbrücke am Escher-Wyss-Platz nicht nur den Zeitgeist, der auch der Hardbrücke eigen ist, sondern verleiht dem Ort ebenfalls farbige Heiterkeit. Werke mit Kunstlicht, so die *Lichtskulpturengruppe* (1982) von Christian Herdeg an der Bärengasse, wiesen zudem neue plastische Qualitäten auf.²²⁷ Ausserdem sprengten Werke anhand bisher unbekannter Dimensionen die räumlichen Grenzen. Skulpturen beanspruchten zwar schon seit einigen Jahrzehnten mehr Raum für sich; nun kam es aber vor, dass ein Werk aus mehreren Teilen bestand, die im öffentlichen Raum miteinander korrespondierten. Die Grenzlinie zwischen Kunstwerk

und öffentlichem Raum wurde damit unklarer, und der Raum Teil der Skulptur wie auch die Skulptur Teil des Raumes. Eine solche Arbeit ist *Pyr 473* (1979) von Roland Hotz: Eine Reihe von amorphen Formen ragt aus einem bepflanzten Hügel beim Oberschullehrer-Seminar in der Döltshalde und erinnert an vergrabene Tiere, deren Rückenpartie gerade noch erkennbar ist.

Der Land Art verwandter ist die Arbeit von Edy Brunner, der 1981 an der Austrasse aus naturbelassenen Findlingen, die vor Ort ausgebaggert worden waren, einen faszinierenden Kunstteich schuf.²²⁸

Viele Künstler der 1970er Jahre agierten explizit architektonisch, indem sie einen Nutzbau – etwa das Haus Gisler & Gisler (1977) an der Mühlebachstrasse – oder einen Freiraum gestalteten, wie John Grüniger, der mit der *Elfteiligen Bodenskulptur* (1978) den Pausenplatz des Schulhauses Isengrind architektonisch bespielte. Hinzu kamen Kunstwerke, die als eigenständige Architektur erschienen, etwa Peter Storrers *Pavillon* (1975) beim Altersheim Mattenhof. Auch die zahlreichen Grossplastiken, die – so Robert Müllers *Fanfare* (1977) vor dem Kunsthaus – als plastische Zeichen, begehbare Skulpturen oder zweckfreie Architekturen die städtische und «natürliche» Landschaft zunehmend prägten, wiesen Parallelen zu den umliegenden Baukörpern auf.²²⁹ Den Künstlern ging es allerdings nicht darum, Kunst zur Architektur werden zu lassen, sondern Reflexions-, Spiel- und Kontemplationsräume zu schaffen.²³⁰ Dennoch kam es trotz (oder vielleicht gerade wegen) der formalen Ähnlichkeit immer weniger zu einem Dialog zwischen Kunst und Architektur.²³¹

Über diese Tendenz wurde auch innerhalb des Kunstfeldes debattiert. Mit spöttischen Charakterisierungen wie *Drop Sculptures* oder *Parachute Sculptures*²³² – vom Himmel gefallene Skulpturen – wurden die im Atelier produzierten Werke kritisiert und ein konkreter Orts- und Kontextbezug – die *Site Specificity* – gefordert.²³³ Solche ortsbezogene Werke – international bekannt sind die Arbeiten von Richard Serra oder Eduardo Chillida – prägten den öffentlichen Raum mit musealen Zügen: Skulpturen und Plastiken gingen mit der gestalteten Umgebung eine enge Verbindung ein und übertrugen die Inszenierung, die ihnen im



28



29

28 Annemie Fontanas *Brunnenplastik* (1972) aus orangefarbigem Polyester verleiht der öffentlichen Tramhaltestelle unter der Hardbrücke eine spezifische Stimmung. Fotografie: B. Fülischer

29 *Pyr 473* (1979) von Roland Hotz – amorphe Formen aus Marmor beim Oberschullehrer-Seminar am Döltschiweg – gehört zu jenen Arbeiten, die mit der bebauten Umwelt untrennbar verschmelzen. Fotografie: B. Fülischer

Museum durch die entsprechende Institution, aber auch durch Hilfsmittel wie Beleuchtung und Positionierung zukam, auf die Umgebung: Der Ort des Kunstwerks wurde auf sensible Weise ins Werk miteinbezogen und damit ästhetisiert.²³⁴

Auch die nicht festen Bestandteile der Umwelt wurden in die Arbeit einbezogen: Formen der Bewegung – sei es durch Wind oder die einwirkende Kraft der Besucher – wurden für die Künstlerinnen und Künstler zu einem selbstverständlichen Werkbestandteil. Dies zeigte sich bei den Arbeiten im öffentlichen Raum Zürichs anhand einer Reihe von Werken mit beweglichen Teilen, zum Beispiel bei Jean Tinguelys *Heureka* (1964) am Zürichhorn. Ab 1972 zeigte zudem das Kunsthaus vor seinem Gebäude das *Mobile Cinq blancs, un rouge* von Alexander Calder – jenem Künstler, dem «die Darstellung schwebender Leichtigkeit und andauernden Wechsels»²³⁵ bereits seit den 1930er Jahren zu verdanken ist. Als weiteres Beispiel gilt die *Signalrote Dreieckplatte* von Pierre Ischi aus den Jahren 1981–83, welche an der Universität Irchel, an zwei Punkten am Rand eines Bodendurchbruchs aufliegend, leicht mobil in einen tiefergelegenen Hof hinunterhängt. Solche Plastiken hatten die Eigenschaft, ihre Form andauernd zu verändern, ohne dass die Künstlerin oder der Künstler Einfluss auf die exakte Ausbildung in einem bestimmten Moment nehmen konnte. Damit entstand eine neue Beziehung zwischen Werk und Betrachter, was bei Werken im öffentlichen Raum die bereits erwähnten Probleme der Wahrnehmung, Rezeption und Beurteilung für breite Teile der Bevölkerung noch verstärkte. Ihrer Rolle als «Kunstpublikum» im öffentlichen Raum waren sich viele Leute oft gar nicht bewusst.

Die Infragestellung des Status «Kunstwerk» war bei einigen Werken auch Teil des Konzepts: Mit betretbaren Kunstwerken wie der Spielplastik *Stromer* (1982) von Iwan Pestalozzi auf der Fritschwiese oder Annemie Fontanas *Sitzmuschel* von 1972 im Strandbad Mythenquai vermochte die Bevölkerung – den Absichten der Künstlerin und des Künstlers entsprechend – ein Kunstwerk nicht mehr von einem Spielzeug oder Nutzobjekt zu unterscheiden. Da zusätzliche Hinweise – etwa eine spezielle Inszenierung des Werkes durch einen Sockel, eine entsprechende Positionierung im

Raum oder ein explizit musealer Kontext –, die auf ein Kunstwerk hätten hindeuten können, ebenfalls fehlten, hatte der Betrachter keine Möglichkeit mehr, diese Unterscheidung zu machen.²³⁶

Enttäuscht von der allgemeinen Entwicklung im öffentlichen Raum, nahmen weite Bevölkerungsteile eine prinzipielle Veränderungsfeindlichkeit an. Dies äusserte sich mitunter darin, dass Kunstwerke das Ziel von Vandalenakten wurden.²³⁷ Dabei erwiesen sich das Selbstbewusstsein der Vandalen und ihrer Sympathisanten einerseits, das Sendungsbewusstsein der Künstler und Kulturvermittler andererseits als zwei Seiten ein und derselben Medaille; da Provokation und gesellschaftliche Kritik oftmals einen wichtigen Teil der Werke ausmachten.²³⁸

5.3. ZÜRCHER PRAXIS DER KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM IN DEN 1970ER UND 1980ER JAHREN

Das Dilemma war vielseitig: Das selbstreferentielle Kunstwerk der Avantgarde war mit seinem unbedingten Anspruch auf Autonomie untauglich für Kunst im öffentlichen Raum, während gleichzeitig eine Kunst ohne Autonomieanspruch nicht mehr als Kunst galt.²³⁹ Zudem stellte sich mit der zunehmenden Individualisierung in der westlichen Gesellschaft und der nach 1968 gewonnenen Sensibilität für Machtgefälle die Frage, an wen sich Kunst im öffentlichen Raum richten und wie sie aussehen sollte.²⁴⁰ Garantiert ein allgemeiner Pluralismus die Freiheit des Einzelnen? Und wodurch zeichnet sich eine Öffentlichkeit ab, wenn sie durch die Masse von Individuen zustandekommt?²⁴¹

Die Stadtregierung sah sich in der schwierigen Situation, zugleich die Laien, die Kenner und die Kunstschaffenden zufrieden zu stellen. Der Hintergrund der Förderung von Kunst im öffentlichen Raum war – nun, da es keinen gesellschaftlich relevanten symbolischen Gehalt der bildenden Kunst mehr gab – ein Bekenntnis des Staates zur Kultur.²⁴² Doch Kunst wird nicht von allen Bevölkerungsteilen gleich aufgenommen, und so beliefen sich auch hier die demokratischen Mehrheitsentscheide auf den kleinsten gemeinsamen Nenner.²⁴³ Wie für die meisten Städte galt auch für Zürich, dass sich die verschiedenen Verantwortlichen nicht zur Aufstellung von Werken des aktuellsten Kunst-



30



31



32



33

30 Henry Moores *Sheep-Piece* (1971) wurde im Rahmen einer Henry-Moore-Ausstellung des Kunsthauses Zürich 1976 am Seefeldquai aufgestellt. Die abstrakte Bronzeplastik gehört heute zu Zürichs berühmtesten Kunstwerken im öffentlichen Raum. Fotografien: B. Fülischer

31 George Rickeys bewegliche Metallarbeit *Two Rectangles, Vertical Gyrotory Up, Variation III* (1972) gehört der Kunstsammlung der UBS und steht vor einem Bankgebäude an der Pelikanstrasse. Fotografien: B. Fülischer

32,33 Der Vergleich zweier Chrom-nickelstahl-Plastiken von Silvio Mattioli - *Der grosse Aufschwung* (1979) an der Bahnhofstrasse beim Paradeplatz und *La Serenità* (1984) vor einem Bürogebäude an der Kalkbreite - zeigt, wie gering der Bezug von Kunstwerken zu ihrem Ort ist. Fotografien: B. Fülischer

geschehens durchringen konnten und einer aus avantgardistischer Sicht eher tradierten bis antiquierten Kunstauffassung verhaftet blieben.²⁴⁴ Aber auch Versuche von privater Seite, neueste Werke von international bekannten Künstlern im öffentlichen Raum zu platzieren, scheiterten schliesslich am Widerstand der Bevölkerung. Als 1985 die Walter A. Bechtler Stiftung der Stadt Zürich den *Cube* des Amerikaners Sol LeWitt schenken wollte – einen weissen Würfel aus Bausteinen mit einer Kantenlänge von 5 Metern, der ein Jahr zuvor für eine Ausstellung in Basel konzipiert und realisiert wurde –,²⁴⁵ entbrannte in Zürich eine jahrelange Debatte, aufgrund derer die Schenkung bis heute nicht angenommen wurde.²⁴⁶ Selbst Max Bills zurückhaltende *Pavillon-Skulptur* (1983) an der Bahnhofstrasse sorgte für heftige und langandauernde Diskussionen.²⁴⁷ Ein anderes Werk Bills – die *Unendliche Fläche in Form einer Säule*, die 1977 auf dem Gelände der ETH-Hönggerberg zu stehen kam – wurde aufgrund von Bauarbeiten vorübergehend weggeräumt. Insgesamt wurde in den 1970er und 1980er Jahren in Zürich eine Vielzahl unterschiedlichster Werke erstellt, unter denen figürliche Arbeiten ebenso vertreten waren wie abstrakte Skulpturen, geometrische wie amorphe, grosse wie kleine, auffällige wie zurückhaltende. Die Vielfalt der Herangehensweisen und der künstlerischen Ausformulierung verstärkte sich derart, dass eine zusammenfassende Beschreibung der Werke aus dieser Zeit eine schiere Unmöglichkeit darstellt. Die Aufstellung war in den meisten Fällen unmittelbar verknüpft mit der Erstellung neuer öffentlicher Bauten, aus deren Budget die Werke finanziert wurden. Neben Direktaufträgen wurden vermehrt – insbesondere für monumentale Skulpturen – Wettbewerbe durchgeführt.²⁴⁸ Die Orte reichten von Schulen (darunter die Campusanlagen der Hochschulen sowie die Kantonsschulen Rämibühl und Riesbach) über Altersheime, städtische Wohnsiedlungen und Studentenheime sowie Spitäler bis hin zu Verwaltungsbauten, Bauten der städtischen Betriebe (des Verkehrsverbands oder des Abfuhrwesens Hagenholz), Messe- und Sportanlagen und befanden sich entsprechend in verschiedenen Stadtkreisen. Viele Kunstwerke bezogen sich inhaltlich auf die Nutzung der Anlagen. So stehen heute vor dem

Veterinärmedizinischen Institut auf dem Irchel ein *Toro* (1974) von Franz Fischer, im neuen Botanischen Garten ein stark abstrahierter Maikäfer – der *Maggiolino* (1977) von Robert Lienhart – und vor dem kantonalen Staatsarchiv Wolfgang Häckels vom Wind gekrümmtes Büchergestell *Sturm* (1982). Im Gegensatz zur abstrakt geprägten Kunstentwicklung entstanden auch zahlreiche gegenständliche und realistisch darstellende Werke wie die bronzene *Gruppenfigur* (1980) von Hans Jörg Limbach, die eine Gruppe von jüngeren und älteren Menschen aus verschiedenen Kulturkreisen vereint und beim Altersheim Ris aufgestellt wurde. Ihr Motiv ist für die Betrachtenden leicht identifizierbar und in diesem Sinne einfach «verständlich». Gleiches gilt für die *Fassadengestaltung* (1975) des Kirchgemeindehauses Aussersihl von Piero Travaglini, welche eine mit Ketten zusammengehaltene Naht zeigt, durch deren Zwischenraum in drei Sprachen die Zehn Gebote geschrieben stehen.²⁴⁹ Solchen Werken begegnete das Fachpublikum in der Regel mit einem negativen Urteil. Rolf Lambrigger nahm sie zwar 1985 in seine reichhaltige Publikation über Zürichs zeitgenössische Kunstwerke auf, nannte Travaglini dennoch «einer der letzten Volkskünstler».²⁵⁰ Die Kunstwerke, die das Kunstpublikum vorzog, entsprangen der internationalen Gegenwartskunst. Sie fanden allerdings auch in den 1970er und 1980er Jahren ihren Weg nur vereinzelt nach Zürich – am ehesten noch über Museumsinstitutionen wie das Kunsthaus, das nach der Ausstellung *Expo Henry Moore* im Jahre 1976 dessen *Sheep-Piece* (1971) beim Zürichhorn beliess,²⁵¹ oder über Bank- und Versicherungsunternehmungen, die Kunst sammelten. Besonders beliebt waren dort Werke der in Zürich stark vertretenen konstruktiven und konkreten Künstler:²⁵² George Rickeys *Two Rectangles* (1972) an der Pelikanstrasse stammt aus der Sammlung der UBS, Max Bills *Pavillon-Skulptur* (1979/1983) geht aus einer Schenkung der Schweizerischen Bankgesellschaft (heute UBS) hervor.²⁵³ Zwei wichtige Anlässe zur Platzierung von Kunst im öffentlichen Raum bildeten die per Wettbewerb erfolgten Bepflanzungen der Gelände der ETH Hönggerberg (1977) und der Universität Irchel (1979), wo insbesondere Schweizer Kunstschaffende Werke realisierten.²⁵⁴ Neu am Irchel-



34



35

34 Neben vielen anderen Aktionen bot Dieter Meier 1970 auf dem Helvetiaplatz eine *Gang-Bestätigung* an. Nach Ablauf einer kurzen eingezeichneten Strecke konnte man sich den «Gang» vom Künstler zertifizieren lassen. Fotografie: Datasound

35 Der Vandalismus an Kunstwerken verdeutlicht den emotionalen Aspekt bei der Wahrnehmung von Kunst im öffentlichen Raum. Hier eine Aufnahme vom Juni 1979 der *Fanfare* (1977) von Robert Müller. Fotografie: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich

Wettbewerb war, dass die Künstler schon während der Bauphase ins Geschehen eingreifen konnten – allerdings nutzten nur wenige diese Gelegenheit, da sie die Zusammenarbeit mit den Baufachleuten scheuten.²⁵⁵ Entsprechend diesem Vorgehen wurde – angeregt und begleitet von einer Grundsatzdiskussion auf der Kunstseite – unter «Kunst am Bau» zunehmend verstanden, dass bereits in der Planung Orte für Kunst berücksichtigt wurden und dass diese nicht nur auf den Bau, sondern auf die gesamte Umgebung bezogen wurden.²⁵⁶ Damit gewann der Begriff «Kunst im öffentlichen Raum» an Bedeutung.

Auch wenn sich konstruktive Kunst auf dem Gelände von Finanzinstituten und der ETH Höggerberg häufte, war es im Allgemeinen bei den aufgestellten Arbeiten der 1970er und 1980er Jahren nicht mehr möglich, einen sinnvollen Zusammenhang zwischen Art und Stil respektive Gattung der Werke einerseits, und Ort respektive Nutzung ihrer Aufstellung andererseits festzustellen. Die verschiedenen Kunstgattungen, die bisher an spezifischen öffentlichen Orten aufgestellt wurden und diese gemäss ihren Eigenschaften (oftmals auch symbolisch) prägten, waren nun als solche nicht mehr eindeutig erkennbar und wurden an den unterschiedlichsten Stellen in der Stadt platziert. So musste beispielsweise – wie es die *Struktur 1972* von Gottfried Honegger als Abdeckung des unterirdischen Wasserreservoirs Strickhof zum Gedenken an Alfred Altherr verdeutlicht – auch ein Denkmal nicht mehr als solches erkennbar sein. Wenn zwei formal ähnliche Plastiken – etwa Silvio Mattiolis *Der grosse Aufschwung* (1979) an der Bahnhofstrasse beim Paradeplatz und die *La Serenità* (1984) vor einem Bürogebäude an der Kalkbreite – an zwei unterschiedlichen Orten mit verschiedenem öffentlichem Charakter stehen, wird deutlich, wie wenig ortsspezifisch die Kunstwerke eigentlich sind.²⁵⁷ Das Beispiel verweist aber noch auf eine weitere Problematik in der Praxis der öffentlich aufgestellten Kunst: Im funktionalistisch geprägten öffentlichen Raum wurden in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Kunstwerke zunehmend wie «Stadtmobiliar» behandelt und teilweise ähnlich unbeholfen und lieblos platziert wie Lichtmasten, Zeitungsautomaten, Elektrokästen oder Reklameschilder.²⁵⁸ Auf ohnehin schon

knappem Raum wurden neben grossen Denkmälern weitere Werke aufgestellt, etwa auf dem Werdplatz Trudi Demuts *Trinkbrunnen* (1983) neben dem (seither gedrehten)²⁵⁹ *Grossen Prometheus* (1958/62), oder vor der Wasserkirche der *Hahn* (1960) von Silvio Mattioli neben Heinrich Natters *Zwingli-Denkmal* (1885). Im Gegensatz zu Parkanlagen oder Universitätsgeländen, wo ebenfalls mehrere Kunstwerke nahe nebeneinander aufgestellt wurden, konnte auf kleinen städtischen Plätzen nur schwer ein musealer Raum entstehen. Die Platzierung von Stadtmobiliar führte zudem zu für den Betrachter ungünstigen Überschneidungen, sodass die Werke ihre Wirkung nicht entfalten konnten.²⁶⁰

6. 1990 bis heute

6.1. ZÜRCHER STADTENTWICKLUNG SEIT DEN 1990ER JAHREN

Ein Blick auf den Stadtplan von Zürich zeigt, dass bereits in den 1960er Jahren keine grossen zusammenhängenden Flächen mehr frei waren.²⁶¹ Dies bedeutete allerdings nicht, dass Zürich «gebaut» war:²⁶² Die Stadt wandelte sich zu einem wichtigen internationalen Knoten mit wachsender Zahl von Arbeitsplätzen im Dienstleistungssektor.²⁶³ Den tiefgreifendsten Wandel erfuhren die Industriequartiere Zürich West und Zürich Nord, deren Areale sich im Laufe der 1990er Jahre aufgrund des Rückgangs in der industriellen Produktion leerten, sowie die ehemaligen Arbeiterquartiere der Kreise 4 und 5. Im Wohnbereich stieg der Flächenverbrauch zwischen 1970 und 1990 um rund einen Drittel auf 50 m² pro Kopf.²⁶⁴ Die Verteilung der Güter konzentrierte sich nun auf einige wenige Grossverteiler, deren Geschäfte an Verkehrsknotenpunkten sowie in Quartier- und Einkaufszentren standen – an teuren Lagen also, die sich nur Grossverteiler, Warenhäuser und Spezialgeschäfte leisten konnten.²⁶⁵ Als die industriellen Produktionsbetriebe ihre Hallen hinter dem Escher-Wyss-Platz und in Oerli-

kon verliessen, folgten zunächst temporäre Nutzungen:²⁶⁶ Kultur- und Tanzclubs, Restaurants und kleinere Bürogemeinschaften aus dem Bereich der «Kreativwirtschaft».²⁶⁷ Später kam es zu Um- und Neubauten und zum Einzug definitiver Nutzungen. Während heute in Zürich Nord insbesondere gewohnt und gearbeitet wird, hat sich das zentrumsnähere Zürich West zu einem Ausgehquartier mit breitem Kultur- und Unterhaltungsangebot entwickelt: In die Hallen der Bierbrauerei Löwenbräu zogen Kunstgalerien und Museen, in die Schiffbauhalle das städtische Theater, und mit dem Cinemax entstand das erste Zürcher Multiplexkino. Auch Dienstleistungsbetriebe, Büros und Bewohner zogen nach Zürich West.²⁶⁸ Gleichzeitig erfuhren die nahegelegenen alten Arbeiterwohngebiete der Kreise 4 und 5 eine ökonomische, gestalterische und soziale Aufwertung. Die jüngere Bevölkerung initiierte in «ihrem» Quartier zunächst informelle und oftmals illegale Ausgehorte und Szenetreffs; mit der Lockerung der Restaurationsgesetze, der Polizeistunde und der Gesetze zur Nutzung des öffentlichen Raums für Strassencafés entstanden im Laufe der 1990er Jahre unzählige weitere Bars, Restaurants und Cafés, die ein junges, zunehmend aber auch zahlungskräftigeres Publikum anzogen. Dieser Wandel weist Parallelen auf zu der als Gentrifizierung bezeichneten Entwicklung, die in vielen anderen Städten Europas und Nordamerikas in oft weitaus stärkerem Masse erfolgt ist.²⁶⁹ Geplante Grossprojekte dürften die Entwicklung weiter fördern und einen Anstieg von Boden- und Mietpreisen zur Folge haben.²⁷⁰

Mitte der 1990er Jahre legte die Stadt Zürich ihre wichtigsten Ziele der Stadtentwicklung in der Verbesserung der Standortattraktivität «durch eine qualitative Aufwertung der Arbeits- und Wohngebiete und durch Neuschaffung ebensolcher von höchster Qualität» sowie durch eine «optimale Durchmischung von Wohn- und Arbeitsplatzgebieten» fest.²⁷¹ Die meisten Ziele tendierten zur Belebung der Stadtquartiere. Diese sollten sozial gut durchmischt sein, im Fall umgenutzter Industriegebiete einen hohen Wohnanteil und in Büroarealen möglichst keine Leerstände aufweisen. Ausserdem hatte jedes Quartier an den öffentlichen Verkehr angeschlossen zu sein und über

genügend Einkaufsmöglichkeiten zu verfügen.²⁷² Neu dabei war, dass der Aspekt der Lebensqualität – gemeint sind politische, kulturelle, wirtschaftliche und soziale Kriterien, Umwelteinflüsse, Bildungswesen, Transportwesen und andere öffentliche Dienstleistungen – als Faktor für die «Standortqualität» eines Ortes unmittelbar mit der Stadtentwicklung verbunden wurde.²⁷³ Auffallend häufig war nun von «höherer Attraktivität», «Qualität» und «Hochwertigkeit» die Rede. Damit rückten subjektiv erfahrbare Eigenschaften ins Zentrum: Attraktivität und Qualität sind erfüllt, wenn der Einzelne seine Umgebung positiv wahrnimmt. Zur Umsetzung der Ziele wurden neben nutzungsspezifischen nun auch gestalterische Entscheidungen wichtig: Schützenswerte Bauten und Stadtstrukturen sollten erhalten bleiben, Gebäude namentlich im Zentrum gut unterhalten und neue Quartiere mit hoher städtebaulicher und architektonischer Qualität geschaffen werden. Mit zahlreichen Neugestaltungen und Dienstleistungsangeboten wurde um die Gunst von Bewohnern, Steuerzahlern, Konsumenten und Touristen geworben: Im Stadtzentrum sollte das Einkaufen urban, erlebnisreich und attraktiv gestaltet sein, und es waren Freizeit-, Sport und Erholungsmöglichkeiten zu schaffen, Rad- und Fusswege sowie Lebensräume für Tiere und Pflanzen.²⁷⁴

6.2. KULTUR ALS FAKTOR FÜR ZÜRICHS STADTENTWICKLUNG

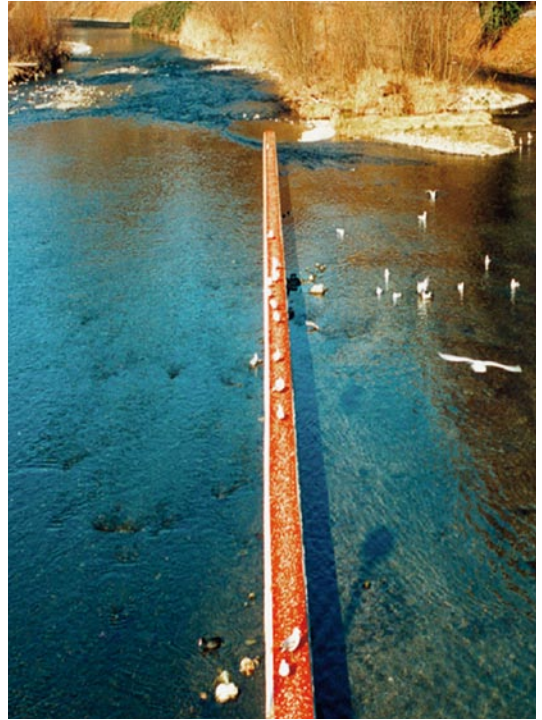
Wenn Architektur, Kunst und Design dazu beitragen, wichtige Ziele der Stadtentwicklung zu erfüllen, bedeutet dies, dass sie andere Funktionen ausüben als nur die unmittelbare Gestaltung der Umgebung.²⁷⁵ Als Instrumente der Ästhetisierung vermögen sie Gegenständen und Räumen atmosphärische und konsumierbare Stimmungsbilder zuzuschreiben.²⁷⁶ Sie verschleiern den «Gebrauchskarakter» eines Bauwerks, Ortes oder Gegenstands und versehen es mit positiven Attributen zu marketingstrategischen Zwecken.²⁷⁷ Ein Publikum kann so gezielt angelockt und zum Konsum animiert werden – was sich inzwischen nicht nur verkaufs- und publikumsorientierte Unternehmen, sondern auch die Stadtregerungen zunutze gemacht haben.²⁷⁸ Der bewusste Einsatz



36



37



38



39

36 Die *Installation for Zürich: Selections from the Truisms and Survival Series* (1996) von Jenny Holzer befindet sich über dem Eingang zu den Kunstinstitutionen im Löwenbräu-Areal. Walter A. Bechtler Stiftung. Fotografie: Alexander Troehler, Zürich

37 Der *Cube* (1986) von Sol LeWitt konnte in Zürich zwar nicht realisiert werden, doch wurde im Kunsthof Zürich 1996/97 für die Dauer von sieben Monaten der über 7 Meter hohe *Three-Sided Tower* aufgebaut.

38 Ein 1997/98 temporär auf die Trennmauer in der Sihl beim Hauptbahnhof gelegter roter Teppich: das *Reality Hacking Nr. 102 Red Carpet* von Peter Regli. Fotografie und ©: P. Regli

39 2002 wurde die Skulptur *Brushstroke* (1996) von Roy Lichtenstein vorübergehend auf die Blatterwiese am Seeufer gestellt. Fotografie: Caratsch de Pury & Luxembourg, Zürich

von Gegenwartsarchitektur, -kunst und -design hat gerade in den Städten zu einer Kulturalisierung geführt: Kultur wurde für alle zugänglich, alles wurde Kultur.²⁷⁹ Was die Stadtplanung längst aufgegeben hatte – nämlich die Stadt als Ganzes zu planen – kommt nun namentlich in den ökonomisch interessanten Gebieten durch eine ästhetische Atmosphäre zustande.²⁸⁰ Im Wettbewerb um Touristen, zahlungskräftige Bewohner und Firmensitze nehmen seit den 1990er Jahren kulturelle Erzeugnisse – und namentlich Architektur, Kunst und Design – für Städte einen zusehends wichtigeren Stellenwert ein.²⁸¹ Grosse Einzelbauten mit öffentlicher und oft kultureller Nutzung – besonders beliebt sind darunter Museen – werden mit Vorliebe an einen Stararchitekten vergeben und sollen als Motor für die Entwicklung eines Quartiers, einer Stadt oder gar einer Region dienen.²⁸² Die Stadt Zürich hat bisher – wofür sie breit kritisiert wurde – auf einen solchen Bau verzichtet.²⁸³ Ein laufender Wettbewerb mit internationaler Beteiligung für ein Kongresshaus am See möchte dies nun ändern; weiter begrüsst die Stadt die seit 2002 erfolgte Planung des Erweiterungsbaus Hotel Dolder durch den Architekten Sir Norman Foster. Einen wichtigeren Platz als die Stararchitektur nimmt dagegen in Zürich die Gegenwartskunst ein. Als Produktions-, Ausstellungs-, Diskussions- und Handelsort für zeitgenössische Kunst gewann Zürich in den 1990er Jahren auf lokaler, nationaler und internationaler Ebene an Bedeutung. Berühmte Kunstschafter wie Pipilotti Rist oder Peter Fischli und David Weiss sind in Zürich tätig und werden von den neuen aufstrebenden Zürcher Galerien international vertreten. Die Kunstzeitschrift *Parkett* wurde hier gegründet, und auf dem Löwenbräuareal konzentrieren sich seit 1996 wichtige Galerien und Ausstellungsorte. Mit der Ausstellung *Freie Sicht aufs Mittelmeer* (1998) im Kunsthaus Zürich vermochte sich die junge Schweizer Gegenwartskunst in Zürich gegenüber einem grösseren Publikum neu zu positionieren – nicht zuletzt darum, weil sich die Ausstellung auch in den öffentlichen Raum ausdehnte: Pipilotti Rist intervenierte beim Zürcher Tram der Linie 8, indem sie bestehende Zeichen veränderte (aus dem *Tram 8* wurde die *Achterbahn*) und im Innern der Strassenbahn Bilder und Sätze anbrachte.²⁸⁴ Damit

nahm Kunst – wenn auch seltener anhand von einzelnen konkreten Kunstwerken – in der Öffentlichkeit der Stadt Zürich einen neuen Platz ein. Heute versammelt sich in Zürich eine lebendige Kultur- und Kunstszene. Temporäre Kunstprojekte wie *Klinik*,²⁸⁵ subkulturelle und halblegale Veranstaltungsorte wie *Ego City* oder die im Sommer 2005 an der Sihl gebaute Barackenstadt *Shantytown*²⁸⁶ prägen das Bild der Stadt ebenso wie die wachsende Zahl an unterschiedlichen Bars, Cafés und Clubs. Kunst wie Kultur sind für Zürich wichtige Wirtschafts- und Imagefaktoren, Szenelokale oder Galerien gelten für Immobilieninvestoren als wichtige Indikatoren. Dabei kann es durchaus zu Synergien kommen: Die kulturelle Zwischennutzung der zum Abbruch bestimmten Wohnsiedlung Bernerstrasse wurde von Kulturschaffenden wie von den städtischen Behörden als Erfolg betrachtet.²⁸⁷

6.3. ENTWICKLUNG DER ÖFFENTLICHEN RÄUME ZÜRICHS SEIT DEN 1990ER JAHREN

Wie in vielen europäischen Städten gewann in den 1990er Jahren der öffentliche Raum auch in Zürich an Bedeutung. Nach einer eigentlichen Stadtflucht seit den 1960er Jahren erfuhren die Stadt und das Städtische eine Wiederentdeckung, die eng an ein positiveres Image geknüpft war, das der Stadt im Zusammenhang mit einem breiten Freizeit- und Kulturangebot, mit Ausgeh- und Unterhaltungsmöglichkeiten zukam. Die bereits erwähnten Veränderungen betrafen insbesondere neue Vorstellungen von öffentlichem Raum: Er sollte belebt und sozial durchmischt sein, durch Verkehrsemissionen nicht zu belastet werden und durch eine ansprechende Gestaltung zum Verweilen, was auch heisst: zum Konsumieren animieren. Öffentliche Parkanlagen und Plätze wie die Parkanlage Stadelhofen, die Bäckeranlage oder der Obere Letten wurden zu Aufenthaltsorten umgestaltet und für Gastronomiebetriebe geöffnet. Quartierfeste, Freiluftkinos oder private Bars auf den Flossen der See- und Flussbäder trugen zusätzlich zu einer neuen und lebhaften Nutzung der öffentlichen Räume insbesondere in den Sommermonaten bei. Der öffentliche Raum wurde als Erfahrungsort verstanden, und seine Erlebnisqualität, die durch



40



41

40 Im Hinblick auf die Zürcher Stadtentwicklung der 1990er Jahre erfuhren die Industriequartiere Zürich West und Zürich Nord den tiefgreifendsten Wandel, deren Areale aufgrund des Rückgangs der industriellen Produktion zunehmend für neue Nutzungen frei wurden. Zürich West entwickelte sich zu einem trendigen Ausgehquartier mit breitem Kultur- und Unterhaltungsangebot, welches das Image der Stadt Zürich namentlich für junge Leute positiv prägte.
Fotografie: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich/Desair

41 Mit dem neuen stadtzürcherischen Beleuchtungskonzept *Plan Lumière* werden architektonische Werke nachts in Szene gesetzt und Aspekte von Sicherheit, Aufwertung, Design und Tourismus miteinander ver-schränkt. Hier die Beleuchtung der Münsterbrücke im Jahre 2004.
Fotografie: Georg Aerni

die Gestaltung und durch Nutzungsangebote erzeugt wurde, entwickelte sich zu einem wichtigen wirtschaftlichen Standortfaktor.²⁸⁸ Stadtentwicklung, Aussenraumpolitik und Kulturalisierung waren zu einer neuen Einheit verschmolzen.²⁸⁹

Der Lieb- und Rücksichtslosigkeit, mit der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts der öffentliche Raum durch Verdrahtungen, Wartehäuschen, Schilder, Plakatwände, Zäune, Ruhebänke, Signalanlagen, Unterführungen, Pflanzkübel (und teilweise auch Kunstwerke im öffentlichen Raum) «ausgerüstet» wurde,²⁹⁰ entgegnete in den 1990er Jahren die Stadt mit einem neuen Willen zur Regulierung und «Verschönerung» der städtischen Kleininfrastruktur. Zeitungsautomaten, Telefonkabinen, Abfallbehälter, Strassenbänke, Plakatsäulen und Toilettenanlagen wurden – vor allem in der City – mit hohem finanziellem Aufwand und anspruchsvollem Design neu gestaltet. Metall und Glas liessen eine moderne Sprache des Glanzes, der Transparenz, der Sauberkeit, des Reichtums, der Härte und Unzerstörbarkeit anklingen – eine Sprache der begüterten Mittel- und Oberschicht, der Banken und Versicherungen.²⁹¹ Die Vereinheitlichung der Gestaltung von Stadtzürcher Kleinbauten wie Tramwarteallen, WC-Anlagen oder Kioske soll neben finanziellen Einsparungen auch «das Auge beruhigen»,²⁹² indem «im streckenweise übermöblierten Zürcher Freiraum nicht jede Ecke mit ihrer eigenen Architekturästhetik aufwartet».²⁹³

Zum Bestreben, hohe Lebensqualität zu schaffen, gehörte auch die Verminderung negativ behafteter Eigenschaften. Dafür Pate steht der Begriff der Aufwertung, der eine bestehende Situation minderen Wertes – sei es im gesellschaftlichen, wirtschaftlichen oder gestalterischen Bereich – ebenso impliziert wie die Möglichkeit, sie zu verbessern. In Zürich umfassten Aufwertungsmassnahmen die Förderung der öffentlichen Verkehrsmittel zur Reduktion und Kanalisation des Motorfahrzeugverkehrs, die erwähnte Sanierung und Belebung städtischer Plätze, die Erstellung zahlreicher Erholungsräume an den Ufern der Limmat, der Sihl und des Zürichsees, die Auflösung von Obdachlosen- und Alkoholikertreffpunkten an zentralen städtischen Orten, etwa am Stauffacher,²⁹⁴ oder die Kampfansage an Sprayereien und Schmierereien.

Ein wesentlicher Imagewechsel erlebte Zürich ausserdem nach der Schliessung der offenen Drogenplätze Platzspitz und Oberer Letten in den Jahren 1991 und 1995.²⁹⁵

Zwar hat gerade auch in Zürich der öffentliche Raum neue Bedeutung erlangt; dennoch scheinen die Veränderungen des Öffentlichen weiter fortzuschreiten. Das öffentliche Leben ist für den Einzelnen von geringem Interesse, und der Umgang und Austausch mit Fremden gilt als unergiebig und nicht selten bedrohlich, was Sennett mit einer allgemeinen Überforderung durch die heutigen Lebensumstände begründet.²⁹⁶ Besonders deutlich zeigt sich diese Tendenz bei der aktuellen Debatte um die Sicherheit im öffentlichen Raum.²⁹⁷ Für bis anhin öffentlich zugängliche Räume – etwa den Hauptbahnhof – gelten immer häufiger restriktive Hausbestimmungen, die gewissen Personen den Zugang untersagen. Videokameras überwachen – etwa an der Langstrasse – ganze Strassenzüge, und patrouillierende Polizisten sowie Sicherheitsbeauftragte bestimmen das Bild des öffentlichen Raums.²⁹⁸ Die Hintergründe sind mitunter wirtschaftlicher Art: Sollen Konsumwelten ihre Wirkung möglichst komplett erfüllen, sind «Störfaktoren» fehl am Platz. Zwar waren bedeutende öffentliche Plätze (mit Ausnahme rein politischer Repräsentationsplätze) schon immer mit ökonomischen Funktionen – etwa den Märkten – behaftet gewesen; doch nie scheint die ökonomische Funktion das Erscheinungsbild öffentlicher Räume so eindimensional geprägt zu haben wie heute.²⁹⁹ Wie Sicherheit, Aufwertung, Design und Tourismus eng miteinander verschränkt sind, zeigt das Beispiel des neuen stadtzürcherischen Beleuchtungskonzepts *Plan Lumière*: Namentlich im Stadtzentrum wird nachts die bestehende Architektur nicht nur durch «künstlerische» Lichtinstallationen in Szene gesetzt, um die Orientierung zu verbessern, sondern auch, um «durch entsprechende Gestaltung [...] das Wohlbefinden und das Sicherheitsgefühl der Bevölkerung [zu erhöhen]».³⁰⁰ Schliesslich wirken sich auch veränderte Besitzverhältnisse auf den öffentlichen Charakter der Räume aus. Ein Trend zur rechtlichen Privatisierung öffentlicher Räume wie Einkaufspassagen, Postämter oder Sportstadien führt dazu, dass an die Stelle der öffentlich-rechtlich verfassten Ge-

meinde die privatrechtlich organisierte Vertragsgemeinschaft der Eigentümer tritt, anstelle der öffentlichen Planung der Stadt der private Developer, anstelle der politischen Administration ein privates Management.³⁰¹

6.4. ENTWICKLUNG DER KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM ZÜRICHS

Die verstärkte Relevanz kultureller Äusserungen betraf auch den Umgang mit Kunst im öffentlichen Raum. Seit in den 1980er Jahren Museen und Kunstausstellungen neue Popularität erlangt hatten, war die Gegenwartskunst einem breiteren Publikum zugänglich.³⁰² Mit Kunstwerken als Kulturgut par excellence konnten ähnliche stadtpolitische Ziele erfüllt werden wie mit der Star-Architektur: Das Image einer kulturfördernden Stadt wurde positiv geprägt, und das Kunstwerk lockte Touristen an.³⁰³ Publikumserfolgreiche Werke wie die aus Eigeninitiative des Künstlerpaars Christo & Jeanne-Claude entstandenen, vorübergehend eingehüllten Bauwerke in Paris (*Pont Neuf*, 1985) und Berlin (*Reichstagsgebäude*, 1995), die innert kürzester Zeit mehrere Millionen Besucher anzogen, dürften für viele Städte ein Vorbild sein. Die zunehmend fließenden Grenzen zwischen Museumsraum und Stadtraum verminderten den Graben zwischen der gängigen Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum und der avantgardistischen Kunstbewegung im musealen Kontext. Eine zentrale Rolle kam dabei den Massenmedien zu, die weltweit über kulturelle und künstlerische Werke oder Projekte informierten. Indem sie über höchstdotierte Erzeugnisse der Gegenwartskunst in gleicher Weise berichteten wie über populäre Events mit «künstlerischem» Touch, konnten sie Grenzen abbauen und zur Popularisierung der Kunst beitragen.

Die – im weiten Sinn verstanden – künstlerischen Erzeugnisse, die seit den 1990er Jahren den öffentlichen Raum Zürichs geprägt haben, zeichnen in ihrer Gesamtheit ein repräsentatives Bild der allgemeinen Entwicklung von Kunst und Kultur. Zum einen ist eine enorme Bandbreite an Aktionen und Interventionen entstanden, die von gross angelegten Projekten mit dezidiert wirtschaftlicher Ausrichtung bis hin zu künstlerischen Eingriffen

aus Eigeninitiative reichen und in denen die Grenzen zwischen Kunst und allgemeinen kulturellen Beiträgen oft fließend sind. Zu marketingstrategischen Zwecken wurde die Aufstellung bemalter Kühe, Bänke oder Teddybären in den wichtigsten Verkaufsstrassen initiiert,³⁰⁴ und die im Herbst 2000 eingeführte *Lange Nacht der Museen* verfolgt das Ziel, einer breiten Bevölkerung Kunst und Museum näher zu bringen.

Auffallend hoch ist in Zürich die Zahl von temporären Kunstevents, Projekten und Aktionen, welche die Tendenzen der Gegenwartskunst ebenso widerspiegelt wie den Alltag der Erlebnisgesellschaft, auf die sich die Kunst bezieht.³⁰⁵ So wehten im März 2002 auf der Quaibrücke beim Bellevue 16 Piratenfahnen – eine Arbeit des Künstlers Peter Regli.³⁰⁶ Künstlerinnen und Künstler können damit aus Eigeninitiative Arbeiten im öffentlichen Raum verwirklichen, ohne dass es zu einem Ankauf einer teuren Skulptur kommen muss. Besonders präsent mit seinen Aktionen ist beispielsweise seit Mitte der 1990er Jahre der Künstler San Keller, der sich etwa im Winter 2000/01 als Sanzugshilfe anbot und mit einem ad hoc zusammengestellten Team in einem Umkreis von 50 Kilometern zu Fuss den Hausrat von umziehenden Freunden transportierte.³⁰⁷ Solche Aktionen reihen sich bewusst in die Unmenge weiterer Angebote der «urbanen Ökonomie der Aufmerksamkeit»³⁰⁸ ein. Dass sich die Grenzen zwischen Kunst und Alltag aufgelöst haben, zeigen weitere Beispiele mit durchaus hohem künstlerischen Anspruch, die aber nicht direkt von Exponenten des Kunstfeldes stammen. Das medial erfolgreich begleitete Projekt *Transit*, das während der Sommermonate 1999 vier Figuren bedeutender Denkmäler der Innenstadt von ihren Sockeln holte und an verschiedenen Orten im Kreis 5 platzierte, stammte von einem Kuratorium, das sich mit dem heutigen Stellenwert der Denkmäler und mit sozialen Fragen beschäftigte.³⁰⁹ Auch bei Graffitis und Werbeplakaten verwischen die Grenzen zwischen Subkultur respektive Grafik sowie Kunst; ihre Urheber werden zwar selten als Künstler wahrgenommen, gestalten aber dennoch den Stadtraum mit symbolischen und bedeutungsvollen Bildern.³¹⁰ Ein besonderes Beispiel stellt in Zürich der als «Sprayer von Zürich» bekannte Harald Naegeli dar, der wegen seiner zwischen

1977 und 1979 illegal angefertigten Graffiti mit Freiheitszug bestraft wurde; heute werden seine Zeichnungen teils restauriert.³¹¹ Wiederum einen anderen Stellenwert hat die offiziell angeordnete Übermalung der Graffiti in geometrischen Farbflächen, etwa in der Unterführung der Langstrasse: Die Idee stammt von Künstlern, die regelmässige Ausführung als besondere Art der städtischen «Graffiti-Bekämpfung» erfolgt durch beauftragte Flachmaler.

Viele Arbeiten, die den öffentlichen Raum – auch auf längere Dauer – prägen, zeugen von einer engen Beziehung zu einem Ort, seiner Gestaltung, seiner Nutzung und seinen Eigenschaften. Subtil und beiläufig greifen Künstlerinnen und Künstler in eine bestehende Situation ein und verändern, verfremden, ergänzen, manipulieren sie mit einem künstlerischen Beitrag.³¹² Ihr Interesse gilt besonders belanglos erscheinenden Alltagsaktivitäten des städtischen Lebens und funktions- und präsenzlosen «Unorten» weitab von der durchgestylten und sauber geordneten Innenstadt.³¹³ Der Künstler interveniert, indem er die Stadt mit einem anderen Blick liest und diesen Blick vermittelt, indem er das Unsichtbare sichtbar macht, festhält und zeigt, städtische und öffentliche Räume schafft, Orte verbindet, ein soziales Band knüpft oder im Lebensraum mit Stimmungen agiert.³¹⁴ Ein Spaziergang durch Zürich zeigt an den unerwartetsten Stellen künstlerische Interventionen, die seit den 1990er Jahren meist gezielt für den konkreten Ort entstanden sind. Besonders häufig sind ästhetische Herangehensweisen in Zusammenhang mit dem Raum oder einem naheliegenden Bau. So prägen Adrian Schiess' Farbinerventionen bei Bauten der Gigon/Guyer Architekten den Innen- und Aussenraum durch verschiedene Stimmungen und Atmosphären – bekannt sind die Wohnhäuser an der Susenbergstrasse (2000) oder das rosarote Wasserbecken (2002) vor dem Eingang zur Universität Zürich an der Künstlergasse. Solche Arbeiten entstehen oft in engem Zusammenhang mit Architekten oder Stadtplanern und verweisen auf die wachsende Bedeutung, die der Kunst bei architektonischen und städtebaulichen Projekten beigemessen wird.³¹⁵ Hinzu kommen kleinere Arbeiten mit mal mehr dekorativem, mal mehr irritierendem Charakter – etwa

die grossen Steine im Flussbett der Sihl nahe der Stauffacherbrücke, die Peter Ott seit 1997 als *Homage an die Sihl* wiederholt leuchtend rot bemalt hat, oder die Malven, die Maurice Maggi seit 1984 im Stadtraum säht.

Formal lassen sich oft dekorativ wirkende Arbeiten im öffentlichen Stadtraum von nichtkünstlerischen (von Designern, Architekten oder Landschaftsarchitekten gestalteten) Räumen, von Wandmalereien oder Sprayereien aus der Jugendszene beziehungsweise von Werbeplakaten der Privatwirtschaft nur schwer unterscheiden. Plakate, Schriften und Lichtinstallationen gehen in der Flut ähnlicher Installationen zu Werbe- und Beleuchtungszwecken unter, und selbst Kennern ist es nicht mehr möglich, jedes Kunstwerk eindeutig als solche zu identifizieren. Neben einem visuellen Auftritt einer Firma mit einem Wandbild, etwa dem Firmenauftritt der Tamedia AG durch das Werbebüro WIRZ, zieren digitale Lichtbänder die Fassaden von Schulhäusern (Daniele Buetti: *Wo kommen die Worte her, Cecilia?* 2003, Schulhaus Apfelbaum) oder des Löwenbräu-Areals (Jenny Holzer: *Installation for Zurich*, 1996), während im Aussenraum von Künstlern produzierte Plakate, etwa jene in der Hardau, unweit von konventionellen Werbeplakatwänden stehen. Hinzu kommt, dass die Grenzen zwischen der bildenden Kunst und gestalterischen Berufen – nicht zuletzt aufgrund der Ähnlichkeiten von Medien und Techniken – wieder durchlässiger geworden sind. Diesbezüglich ist auch das Beispiel der Wohnsiedlung Hegianwandweg interessant, wo der Künstler Lori Hersberger jüngst die Tiefgarage mit farbigen Neonröhren beleuchtet und Carl Leyel die textilen Sonnenstoren gestaltet hat.³¹⁶ Rein formal lassen sich diese Arbeiten nicht ohne weiteres dem Design respektive der bildenden Kunst zuschreiben. Der relevante Unterschied besteht darin, dass sich der Künstler mit seinem Werk auf einen grösseren Kontext bezieht, der auf gestalterische Aspekte ebenso verweisen kann wie auf gesellschaftliche, kulturelle oder kunsthistorische. An solchen Bezügen ist der Designer in der Regel nicht interessiert; er gestaltet produkt- und marktorientiert und nach funktionalen und stilistischen Kriterien. Das Design von Alltagsprodukten durch Künstler stösst in Kunstkreisen entsprechend auf Skepsis: So gilt der vom Künstlerpaar Lang/Baumann entworfene



42



43

42 Die temporäre Installation *Ingeborg Bachmann Altar* (1998) von Thomas Hirschhorn bei der Bushaltestelle am Heimplatz vor dem Kunsthaus Zürich im Rahmen der Ausstellung *Freie Sicht aufs Mittelmeer*.
Fotografie: Mancia/Bodmer, FBM Studio

43 Annelise Coste: *Tramperformance*, 1997. Video, 8 Min.

Brunnen am Schaffhauserplatz (2002) als weit weniger repräsentativ für das Schaffen der Künstler als andere Arbeiten, die sich eindeutiger im Kontext der «freien» Kunst situieren lassen.

Obwohl sich also seit den 1990er Jahren die Zahl der Kunstwerke im öffentlichen Raum stark erhöht hat und durch den gezielten Einbezug des Publikums ein neues Verhältnis zwischen Kunst und Betrachter zustande gekommen ist, scheint die breite Bevölkerung keinen grundlegend stärkeren Bezug zur Kunst zu haben; vielmehr werden kleine und alltäglich wirkende Interventionen sowie ephemere Werke von der Öffentlichkeit nur beschränkt als Kunst wahrgenommen. Gerade bei Kunstwerken und Aktionen mit partizipatorischem Ansatz, wie sie etwa von San Keller initiiert werden, tritt diese Frage jedoch in den Hintergrund. Nichtsdestotrotz: Die Diskussion über das Verhältnis der Bevölkerung zur Kunst im öffentlichen Raum ist noch nicht abgeschlossen; gerade auch wichtige Vertreter der Kunstwelt haben grundsätzliche Bedenken über den «Erfolg» von Kunstwerken im öffentlichen Raum geäußert.³¹⁷ Tatsächlich stellt sich die Frage, inwiefern Kunst, die mit einem Grossteil der Bevölkerung nicht in Dialog zu treten vermag, überhaupt noch öffentlich und nicht vielmehr privat ist. Zahlreiche Gründe können dazu führen, dass Kunstwerke im öffentlichen Raum weder als solche erkannt noch verstanden werden: Sie reichen von fehlender oder mangelhafter Bildung über geringe Vertrautheit mit dem westlichen Kulturkreis bis hin zu geringen Sprachkenntnissen, so dass ausformulierte Hintergründe über Kunstwerke oder Projekte nicht wahrgenommen werden. Dabei ist es denkbar, dass jene, die Kunst im öffentlichen Raum nicht als öffentlich wahrnehmen können, auch den öffentlichen Raum nicht als öffentlich empfinden, da er sich ihnen nicht als solchen erschliesst. Kunst im öffentlichen Raum hätte dann Ausschlusscharakter, was besonders bei solchen Arbeiten paradox wirkt, die sich mit sozialen Fragen und mit Integration auseinandersetzen.

Interessanterweise geraten aber selbst in Zürich beheimatete Kunstexperten bei der Frage, welche Werke der Gegenwartskunst im öffentlichen Raum Zürichs platziert sind, ins Nachdenken. Denn ob schon Kunst und Kultur in den Medien und an

unzähligen Ausstellungsorten präsent sind, macht sich das positive Image Zürichs im Zusammenhang mit Gegenwartskunst weniger an bestimmten Kunstwerken fest, denn an Institutionen – etwa dem Löwenbräu-Areal –, an Künstlernamen und Ausstellungstiteln. Die Gründe dafür, dass das Gros der neueren künstlerischen Arbeiten im öffentlichen Raum selbst von Experten unbeachtet bleibt, sind zahlreich. Zum einen entsteht die Mehrzahl städtisch finanzierter Werke aufgrund der Budgetregelung im Zusammenhang mit öffentlichen Bauten, «verschwindet» damit in Schulbauten und Spitälern und wird aufgrund ihrer geringen öffentlichen Relevanz von den Medien selten vermittelt.³¹⁸ Zum andern fehlt eine umfassende Übersicht der seit 1985 entstandenen Werke.³¹⁹ Schliesslich existiert aber auch noch immer eine Praxis von Kunst im öffentlichen Raum, für die sich Experten nur wenig interessieren: Werke wie die Plastik *L'étranger* (1992) von Barbara Roth, die beim bestehenden Trog des *Nike-Brunnens* am Neumarkt Alt und Neu vereint, sind den Entwicklungen der Gegenwartskunst nicht gefolgt und werden von vielen als veraltet beurteilt.

Die Verschiedenheit der im öffentlichen Raum Zürichs durchgeführten Projekte und aufgestellten Werke spiegelt die Diversität der Initianten und Verfahren. Noch immer machen Direktaufträge und Wettbewerbsverfahren durch die unterschiedlichen städtischen Ämter einen wichtigen Teil namentlich der grösseren Projekte und Werke aus. Seit 2001 begleitet die Fachstelle für Kunst und Bau im Amt für Hochbauten der Stadt Zürich sämtliche Kunstarbeiten, die im Zusammenhang mit städtischen Bauten entstehen. Daneben werden Künstler einerseits von privaten Firmen für Interventionen engagiert, womit – die Wandarbeit *How to work better* von Fischli und Weiss bezeugt es – Kunst auch in Quartiere mit Bürobauten Einzug hält,³²⁰ andererseits von Architekten als Berater für ästhetische und wahrnehmungsspezifische Fragen (insbesondere der Farbgestaltung und der Belichtung) beigezogen,³²¹ so dass ihre künstlerischen Positionen bereits in der Planungsphase einfließen. Hinzu kommen schliesslich Werke und Aktionen, die auf der Eigeninitiative von Kunstschaffenden oder Kuratoren basieren – mit oder ohne Erlaubnis der Behörden.



43



44



45

43 Der Oerliker Park in Neu Oerlikon von den Landschaftsarchitekten Zulauf, Seippel, Schweingruber, der Architektin Sabina Hubacher und dem Künstler Christoph Haerle wurde 2001 eröffnet. Auf der Abbildung sichtbar sind der Wasserbalken, der Pavillon (mit Café-Betrieb) und der Aussichtsturm.

44 2003 gestaltete der Künstler Carl Leyel für die Wohnsiedlung Hegianwandweg (Bauherrschaft: Familienheimgenossenschaft Zürich) textile Sonnenstoren als Teil der Architektur. Ähnlich wie bei der Bodenarbeit des Künstlerpaars Lang/Baumann integriert sich das Kunstwerk in den architektonischen und städtebaulichen Kontext.
Fotografie: Hannes Henz, Zürich

45 Die Farbinterventionen von Adrian Schiess erzeugen in Innen- und Aussenräumen spezifische Stimmungen und Atmosphären. Hier das leuchtend rosa Wasserbecken (2002) vor dem Eingang zur Universität Zürich an der Künstlergasse (Bauherrschaft: Hochbauamt Kanton Zürich).
Fotografie: Christian Brunner

Kunst scheint zu Beginn des 21. Jahrhunderts im öffentlichen Raum Zürichs also ihren Platz – oder besser: zahlreiche Plätze – gefunden zu haben. Vereinzelt monumentale und museale Werke an prominenten Stellen sowie dekorativer Schmuck an Bauten werden durch eine Vielzahl von subtilen Interventionen und temporären Aktionen im gesamten Stadtraum ergänzt. Was als allgemeines Phänomen beschrieben wird, gilt durchaus auch für Zürich: Die Kunst hat sich ausgeweitet.³²² Dennoch hat sie sich dabei nicht, wie ebenfalls gemutmasst wird, zugleich auch aufgelöst. Vielmehr wären die öffentlichen Räume der Stadt Zürich ohne ihre zahlreichen Werke eigentlich leer – im direkten wie im übertragenen Sinn.

7. Zusammenfassung und Ausblick

7.1. ZÜRCHER STADTENTWICKLUNG UND KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM WÄHREND 150 JAHREN: EINE ZUSAMMENFASSUNG

Die Entwicklung der Stadt Zürich, ihrer öffentlichen Räume, der Ausformulierungen von Öffentlichkeit und der Aufstellung von Kunst im öffentlichen Raum sowie die jeweiligen Zusammenhänge waren Gegenstand einer rund eineinhalbjährigen Recherche im Rahmen des Forschungsprojekts *Kunst Öffentlichkeit Zürich*. Jeder der betrachteten Bereiche weist eine eigene Dynamik auf; er ist geprägt von lokalen Eigenheiten einerseits, von allgemeinen Tendenzen andererseits. Gleichzeitig sind aber auch alle Felder eng miteinander verknüpft: Wohl keine grundlegende Neuerung im Bereich der Stadtentwicklung hatte nicht auch einen entsprechend neuen Umgang mit der Kunst zur Folge. Gleichzeitig nahm die Kunst ihrerseits gesellschaftliche Veränderungen auf und thematisierte sie – nicht zuletzt durch ihr eigenes Verhältnis zur Öffentlichkeit und zum öffentlichen Aussenraum.

Die Entwicklung der öffentlichen Räume der Stadt Zürich im Laufe der letzten hundertfünfzig Jahre lässt sich in drei Phasen gliedern. Die erste Phase

beginnt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als die sich ausbildende bürgerliche Gesellschaft die Stadtentwicklung wesentlich prägte. Die Stadt wurde insbesondere im Stadtzentrum durch Blockränder strukturiert und zielte auf ein einheitliches Stadtbild ab, das – im bürgerlichen Quartier der Bahnhofstrasse ebenso wie im Arbeiterviertel Aussersihl – die alten, dicht nebeneinandergebauten Gebäude aus früheren Zeiten verdrängte. Stadtstruktur und öffentliche Räume wiesen eine starke Ordnung mit strengen Hierarchien und Bedeutungen auf. Das Gros der neuen Bauten hatte durch Läden und Gaststätten im Erdgeschoss öffentlichen Charakter; gewohnt wurde dagegen in den privaten oberen Geschossen. Die öffentlichen Räume – Promenaden und Parkanlagen am See, Plätze vor öffentlichen Bauten, breite Boulevards, Platzanlagen und Höfe als Teile der neuen Blockrandbebauung – dienten in der Regel der Repräsentation der neuen bürgerlichen Gesellschaft; Kunstwerken wie zum Beispiel grossen Fontänen oder Bürgerdenkmälern wurden dabei klare Plätze zugewiesen. Die neue Typologie städtischer Aussenräume, die damals entstand, prägt unsere Vorstellung öffentlicher Räume in städtischem Kontext bis heute. Dabei werden diese Räume – parallel zum Bedeutungsverlust bürgerlicher Öffentlichkeit – namentlich seit etwa zwei Jahrzehnten stark mythisiert und als Kulisse für Inszenierungen verwendet, die ein grosstädtisches Lebensgefühl erfahrbar machen wollen und dieses für kommerzielle Zwecke nutzen.

In einer zweiten Phase der Stadtentwicklung, die ab den 1920er Jahren einsetzte, kam es zu einer starken räumlichen Trennung der Funktionen «Wohnen» und «Arbeiten». Damit einher ging eine neue Bebauungsstruktur mit Zeilenbauten, die namentlich für die Wohngebiete am Stadtrand realisiert wurden. So entstanden insbesondere am Friesenberg, am Milchbuck und in Wollishofen Siedlungen mit Genossenschaftsbauten, die sich am Modell der Gartenstadt anlehnten, sowie vereinzelt Bauten im Stil der klassischen Moderne. Im Gegensatz zur Blockrandbebauung, die Strassen und Höfe als Aussenräume mitdefinierte, standen die neuen Zeilen locker in weitergefassten, oftmals begrünten Räumen. Die räumliche Trennung verschiedener Funktionen war eng verknüpft mit den neuen Möglichkeiten des Automobils. Die öffentlichen Räume

wurden vom motorisierten Verkehr «beschlag-
nahmt» und als Aufenthaltsorte für Fussgänger
zunehmend unattraktiv. Plätze im Stadtzentrum
wie das Central oder der Bürkliplatz wurden auf
ihre Funktion als Strassenkreuzungen reduziert.
Nicht zuletzt als Reaktion darauf lässt sich in der
dritten Phase ein neuer Umgang mit dem öffent-
lichen Raum erkennen. Seit den späten 1980er
Jahren haben städtische Aussenräume eine Renais-
sance erlebt, die stark bestimmt ist von Um- und
Neugestaltungen sowie von einer kulturell und
wirtschaftlich ausgerichteten Nutzung der Räume:
Es kam zu einem engen Zusammenspiel von Kul-
turalisierung, Stadtentwicklung und Aussenraum-
politik. Klare Stadtstrukturen, wie sie vor hundert
Jahren mit den Blockrändern geplant wurden,
lassen sich heute höchstens noch in einzelnen Vier-
teln erkennen; stattdessen überlagern sich städte-
bauliche Strukturen, Bautypologien und Stile. Be-
sonders deutlich wird dies an den Stadträndern,
wo neben genossenschaftlichen Wohnbauten und
kleineren Einfamilienhäusern alte Industriean-
lagen sowie neue Büro- und Gewerbebauten lie-
gen. Auch die Kunstwerke zeigen sich in unter-
schiedlichster Form an den verschiedensten Orten:
Bronzeplastiken der 1920er Jahre in Grünanlagen,
abstrakte Skulpturen der 1970er Jahre vor öffent-
lichen Bauten, unscheinbare Interventionen der
1990er Jahre an unerwarteten Stellen. Die gesell-
schaftlichen Umwälzungen seit der zweiten Hälfte
des 20. Jahrhunderts haben zur Diskussion der
Frage geführt, wie Öffentlichkeit heute definiert
werden soll. Dem Blick auf den öffentlichen Raum
wurde damit nicht nur eine neue Perspektive
zuteil; der öffentliche Raum wurde auch begriff-
lich erweitert, indem (ausgehend von technologi-
schen Erfindungen wie dem Internet) der Begriff
«Raum» von physisch fassbaren Phänomenen auf
das Virtuelle ausgedehnt wurde. Für die vorlie-
gende Untersuchung wurde dagegen von einem
Öffentlichkeits- und Raumbegriff ausgegangen,
der diese Neuerungen nur am Rande berücksich-
tigt. Inwiefern damit für das Verständnis von Kunst
im öffentlichen Raum alle Aspekte des Öffent-
lichen und des Stadtraums erfasst wurden, wurde
nicht weiter erörtert. Hier nur soviel: Ein neues
Verständnis des öffentlichen Raums würde in
Bezug auf die Kunst einen grundsätzlich neuen

Blick einfordern, was den Rahmen dieses Beitrags
gesprengt hätte.

Die Entwicklungen der künstlerischen Arbeiten im
öffentlichen Raum der Stadt Zürich stehen – trotz
der zeitlichen Verzögerung – in engem Zusammen-
hang mit den Entwicklungen, die von der euro-
päischen Kunstgeschichte beschrieben werden.
Die Parallelen zur allgemeinen Kunstgeschichte
äussern sich unter anderem darin, dass die Zahl
der zunächst nur wenigen Kunstgattungen stetig
zunahm, bis sich schliesslich die Grenzen zwischen
den Gattungen fast gänzlich auflösten. Waren
Kunstwerke im öffentlichen Raum zu Beginn des
20. Jahrhunderts noch eindeutig als «Denkmäler»,
«Skulpturen» und «Bauplastik» identifizierbar, so
ist heute eine solch einfache Einteilung unmöglich
geworden, was gleichzeitig die Erkennbarkeit von
Kunstwerken grundsätzlich erschwert hat.

Man würde der Kunst im öffentlichen Raum aller-
dings nicht gerecht werden, betrachtete man ihre
Entwicklung nur im Kontext der Kunstgeschichte.
Kunst im öffentlichen Raum ist in erster Linie Auf-
tragskunst; sie sagt viel über den Auftraggeber aus
sowie über dessen Verhältnis zur Kunst und zur
Öffentlichkeit. Es wäre daher besonders interes-
sant, Zusammenhänge zwischen der Entwicklung
von Kunst im öffentlichen Raum und dem Wandel
der Gesellschaft, der Machtverhältnisse sowie der
wichtigen lokalen und weltpolitischen Ereignisse
am Fall Zürich nachzuzeichnen. Welches waren
die Akteure, die zu verschiedenen Zeitpunkten
Kunstwerke in Auftrag gegeben haben? Welche
Zusammenhänge bestanden zwischen der Moti-
vation der Auftraggeber und dem Sujet der Werke?
Angesichts der Tatsache, dass es beispielsweise
zum Selbstverständnis der bürgerlichen Herr-
schaft Ende des 19. Jahrhunderts gehörte, Kunst-
werke zu Repräsentationszwecken einzusetzen,
liesse sich auch eruieren, welche Art von Kunst
durch diese Konstellation *nicht* ermöglicht wurde
– etwa jene, die den Arbeitern des 19. Jahrhun-
derts ein Denkmal zugestanden hätte.

7.2. AKTUELLER STAND DER KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM ZÜRICHS

Zürichs öffentliche Räume zeigen sich heute mit
einer stattlichen Zahl unterschiedlichster Kunst-

werke.³²³ Je nach Zeitpunkt wurde diesen Werken ein unterschiedlicher Stellenwert zugeteilt. Welche Rolle aber nehmen die alten wie die neueren Werke heute bei der Bevölkerung und bei Besucherinnen und Besuchern der Stadt sowie bei den städtischen Behörden ein?

Die Bevölkerung, der die Kunst im öffentlichen Raum per definitionem zugedacht ist, scheint heute über die Mehrheit der Kunstwerke im öffentlichen Raum wenig bis gar nicht orientiert zu sein. Dieser Umstand weist jedoch nicht unbedingt auf ein generelles Desinteresse hin: Gerade bei Vandalenakten gegen Kunstwerke im öffentlichen Aussenraum wurden teilweise präzise Aussagen gegen die Werke formuliert, die – wie es das Beispiel der Sprayschrift an der Betonskulptur *Fanfare* vor dem Kunsthaus verdeutlicht – ein äusserst emotional geprägtes Interesse an den Werken bekundet haben.³²⁴ Die Problematik dürfte darin liegen, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine breite Bevölkerungsschicht ein Denkmal oder eine Bronzefigur noch als Kunstwerk identifizieren und ihre unmittelbare Zeichenhaftigkeit verstehen konnte, während jüngere Werke hierzu erst einer Erklärung und einer allfälligen Erläuterung zum kulturellen und kunsthistorischen Kontext bedürfen. Im Gegensatz zu architektonisch und denkmalpflegerisch wertvollen Bauten, deren Entstehungsgeschichte und historischer Hintergrund inzwischen in unzähligen Publikationen, Stadtführungen sowie auf Plaketten dokumentiert ist, existieren im Bezug auf Kunstwerke jedoch kaum Medien, die vergleichbar umfassend informieren.

Das zunehmend breite Interesse für Kultur und Kunst, das mit dem Museumsboom der 1980er Jahre einher geht, sowie die gleichzeitig erfolgte «Renaissance» des Städtischen bilden diesbezüglich eine neue Ausgangslage. So stiess etwa ein im Sommer 2005 vom *Tages-Anzeiger* veranstaltetes Quiz, bei dem es galt, einer Reihe von abgebildeten Kunstwerken aus dem öffentlichen Raum Zürichs Lage, Autorennamen, Titel und Erstellungsjahr zuzuordnen, auf überraschend starkes Interesse.³²⁵ Anlässlich von informellen Gesprächen, die im Laufe der Forschungsarbeit mit unterschiedlichsten Personen stattgefunden haben, zeigte sich zudem wiederholt, welche erstaunlich hohe Relevanz Einzelpersonen in ihrem Alltag bestimmten Kunstwer-

ken im öffentlichen Raum zukommen lassen und mit welcher Aufmerksamkeit sie diese betrachten. Auch die städtischen Behörden schenken seit einigen Jahren dem Thema Kunst mehr Aufmerksamkeit. Für mehrere Schweizer Städte existieren seit einigen Jahren Publikationen über die Kunstwerke ihrer öffentlichen Räume.³²⁶ Nachdem in Zürich Mitte der 1990er Jahre damit begonnen wurde, Kunstwerke im Zusammenhang mit neuen öffentlichen Bauten gezielt zu fördern, hat die Stadt ihr Augenmerk jüngst auf die öffentlichen Räume erweitert. Dazu hat der Stadtrat die Erarbeitung eines Leitbildes beschlossen, das den Umgang mit bestehenden sowie mit neuen Kunstwerken im öffentlichen Raum klarer definieren soll.³²⁷

Die Hintergründe dieser kunstfördernden Haltung hängen, wie gezeigt wurde, wesentlich mit marketingstrategischen Aspekten zusammen. Insbesondere internationale berühmte Kunst prägt das Image einer Stadt positiv, zieht tendenziell gebildete Touristen an und lässt sich damit als Wirtschaftsfaktor einsetzen. Es wäre allerdings schade, Kunst auf diesen ökonomischen Aspekt zu reduzieren. Die Bedeutung von Werken, die, von einer rein kunsthistorischen Warte aus betrachtet, «veraltet» und wenig gehaltvoll wirken, liegt möglicherweise gerade in ihrer lokalen, historischen und sozialen Bedeutung.³²⁸ Skulpturen und Plastiken, die seit Jahrzehnten öffentliche Orte prägen, sind auch wichtige Zeitzeugen sowie identitätsstiftende Objekte in einem sich immer schneller wandelnden Stadtgefüge, und Passanten sowie Bewohner können zu Werken einen persönlichen Bezug aufgebaut haben, ohne dass dabei die Frage der Aktualität im bereits genannten Sinn eine Rolle spielt.³²⁹

Im Zusammenhang mit einem neu erwachten Interesse an Kunst im öffentlichen Raum und dem Willen, überholte Setzungen zu verändern, wird die Bedeutung einer intensiven Auseinandersetzung mit den Werken und ihrem jeweiligen historischen Kontext, wie sie hier zu leisten versucht wurde, offensichtlich. Würde eine solche Auseinandersetzung zugleich auf Seiten der Stadt wie auf Seiten der Bevölkerung erfolgen, wäre sogar eine breite Debatte um Kunst im öffentlichen Raum denkbar. Die Rolle der städtischen Behörden darf dabei nicht unterschätzt werden: Der riesige Publi-

kumserfolg von bemalten Gips-Kühen und Teddybären zu Zwecken der Umsatzsteigerung und der Tourismusförderung hat nicht nur mit dem leicht verständlichen Sujet zu tun, sondern gründet gerade auch in dem immensen Selbstverständnis, mit dem die Verantwortlichen (und somit auch die Medien) das Projekt der Öffentlichkeit präsentieren. Wird dagegen einem überraschend erfolgten Abbruch eines Kunstwerks von Seiten der Behörden mit Gleichgültigkeit begegnet, so besteht die Gefahr, dass dies als allgemeines Desinteresse interpretiert wird.³³⁰

Die städtischen Behörden kümmern sich neben der Erstellung neuer Werke auch um ihre Beseitigung, ihre Umplatzierung, ihre Instandhaltung sowie um ihre Inventarisierung. Letzteres dient als Grundlage für die Bewusstseinsbildung hinsichtlich des künstlerischen Guts im öffentlichen Raum.³³¹ Je nach Zuständigkeiten haben verschiedene städtische Ämter teils schon seit langem, teils erst seit wenigen Jahren die zahlreichen Kunstwerke erfasst, wichtige Daten dazu gesammelt und Fotografien erstellt. Da die Inventare des Baugeschichtlichen Archivs der Stadt Zürich, des Kantonalen Denkmalpflege, der Kunstsammlung der Stadt Zürich (IMMO), der Städtischen Denkmalpflege Zürich und der Wasserversorgung Zürich teils lückenhaft und zudem untereinander nicht verknüpft sind, fehlt bis heute aber eine umfassende Zusammenstellung von Daten sämtlicher Kunstwerke im öffentlichen Raum der Stadt Zürich. Bei der Inventarisierung von Kunst im öffentlichen Raum haben sich seit einiger Zeit ausserdem zusätzliche Probleme ergeben: Die wachsende Zahl ephemerer Arbeiten und ihre Durchführung ohne öffentliche Unterstützung auf der einen und das Aufsplitten der Kunstgattungen auf der anderen Seite machen eine konsequente Aufnahme und eine entsprechende Typisierung nahezu unmöglich. Die zuständigen städtischen Ämter sind damit mit der Frage konfrontiert, wie sie diesem Umstand in Bezug auf die Inventarisierung begegnen wollen.

7.3. ZÜRICH IM VERGLEICH ZU ANDEREN STÄDTEN

Namentlich Politiker, aber auch die städtische Verwaltung und Exponenten des Kunstbetriebes sind daran interessiert, die aktuelle Situation von Kunst

im öffentlichen Raum der Stadt Zürich mit anderen Städten zu vergleichen. Bei näherem Betrachten stellt sich diese Frage allerdings als ein komplexes Unterfangen heraus. Es gibt wohl kaum einen Kulturkreis, der nicht über eine eigene, oft jahrhundertealte Geschichte künstlerischer Äusserungen im öffentlichen Raum verfügt. Die kulturellen, politischen, sozialen und wirtschaftlichen Voraussetzungen, unter welchen die Kunstwerke entstanden sind und im öffentlichen Raum platziert wurden, sind jedoch so unterschiedlich, dass eine fundierte Aussage geradezu unmöglich erscheint. Beschränkt man sich bei einer Betrachtung auf den europäischen Raum innerhalb der letzten hundertfünfzig Jahre – und damit auf den Kulturkreis der bürgerlichen und westlichen Welt –, zeigt sich, dass Art und Zahl der Werke aufgrund der verschiedenen politischen Systeme und ihrer jeweiligen Repräsentationsbedürfnisse teilweise grundlegend verschieden sind. Hier geht es nicht darum, eine Analyse der einzelnen Länder und Städte zu leisten, sondern einige wichtige Aspekte festzuhalten:

In weiten Teilen Europas förderten Herrschaftshäuser nicht nur die Erstellung von Denkmälern, Freiskulpturen, monumentalen Brunnenanlagen oder Gebäuden mit reicher Bauplastik, sondern auch die Ausbildung der Künstler an den entsprechenden Kunstakademien. Hinzu kam die Kirche – namentlich die katholische –, die in vielen Staaten Europas ein wichtiger Auftraggeber für künstlerische Werke war. Dagegen bildet die Schweiz in vielerlei Hinsicht eine Ausnahme, indem öffentliche Aufträge an Künstler in Zürich bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Vergleich zu den Nachbarstaaten eher selten waren und sich in der Regel auf den Schmuck von Brunnen- und Baudenkmalern beschränkten. Mit der Herausbildung der bürgerlichen Gesellschaft im 19. Jahrhundert folgte Zürich mit einer Reihe von Bürgerdenkmälern dem Vorbild anderer grösserer Städte Europas, obwohl Zahl und Grösse der Werke verhältnismässig bescheiden ausfielen. Mit den Dadaisten, die sich in den 1910er Jahren in Zürich und namentlich im *Cabaret Voltaire* versammelten, wurde in der Limmatstadt dann für kurze Zeit sogar ein Stück internationale Kunstgeschichte geschrieben.³³² Doch die Dadaisten hatten auf das

öffentliche Leben wenig Einfluss: Ihre Anlässe waren ephemere, und der revolutionäre Charakter ihrer Arbeiten mit den offiziellen Vorstellungen von Kunst unvereinbar.

Parallel zu anderen Städten, etwa Hamburg, begannen sich in Zürich seit den 1920er Jahren erste Wettbewerbe zu häufen.³³³ Namentlich mit Wandmalereien an öffentlichen Bauten wurden so Werke erstellt, die als erste Äusserungen einer noch nicht so bezeichneten «Kunst am Bau» gelten können. Eine europäische Besonderheit bildeten in Zürich hingegen die Wandmalereien mit bäuerlichen Motiven an den Wohngenossenschaftsbauten der Zwischenkriegszeit.³³⁴ Stark spürbar waren in den 1930er und 1940er Jahren aber auch die angespannte politische Situation Europas und der Zweite Weltkrieg. Während die Schweiz nicht unmittelbar vom Kriegsgeschehen betroffen war und ihre Rückbesinnung auf die eigene Tradition sich in harmlosen und lieblichen Motiven und in wenigen Skulpturen zum «Wehrwillen» äusserten, waren die Produktion und Aufstellung von Kunst insbesondere in Deutschland und in Italien durch die faschistischen Diktaturen bestimmt. Die Nationalsozialisten in Deutschland verboten abstrakte und avantgardistische Kunst, und ihre Urheber flohen ins Exil.³³⁵ Die 1934 in Kraft tretende Kunst-am-Bau-Verordnung regelte die Beteiligung von bildenden Künstlern und Kunsthandwerkern bei staatlichen Baumaassnahmen;³³⁶ sie hatte zum Ziel, die «materialistische» und «öde» Architektur der 1920er Jahre mit Kunst zu «verschönern» und durch Freiplastiken mit monumentalen, kraftvollen Gestalten den Menschen zu verherrlichen, Interessenkonflikte und Klassengegensätze in der Bevölkerung zu überspielen und die gesamte «Volksgemeinschaft» auf die propagierten Tugenden einzuschwören. Zudem wurde das Idealbild des «heldischen» Menschen vermittelt und Begriffe, Werte und Tugenden wie «Wehrmacht», «Kameradschaft», «Treue» oder «Wachsamkeit» personifiziert.³³⁷ Nach dem Zweiten Weltkrieg errichteten die betroffenen Staaten zahlreiche Kriegs- und Gefallenendenkmäler. Während die Schweiz keine solche Kunstwerke kennt, bezogen sich in Deutschland grosse öffentliche Aufträge der 1950er Jahre fast durchweg auf Denk- und Mahnmale für die Opfer des Zweiten Weltkriegs.³³⁸

Wie das jüngst eröffnete Holocaust-Mahnmal von Peter Eisenman (2005) in Berlin verdeutlicht, sind monumentale Mahnmale zur Kriegsvergangenheit noch heute aktuell.

Seit den 1950er Jahren entstanden ausserdem in der Schweiz – parallel zu vielen europäischen Staaten wie Deutschland, Frankreich und Grossbritannien – zahlreiche Werke im Rahmen der zunehmend institutionalisierten Kunstprozente. Diese äusserten sich im deutschen Sprachraum als «Kunst am Bau» und stellten die Kunst unter das Primat der Architektur. Die jüngste – belastete – Vergangenheit kam hier insofern zum Ausdruck, als dass bis weit in die 1960er Jahre hinein versucht wurde, unter besonderer Betonung sozialpolitischer Motive Kunstförderung in traditionell vertrauten Formen zu betreiben.³³⁹ Anhand des Realismusstreits, der nach der Teilung zwischen Ost- und Westdeutschland stattfand, lassen sich schliesslich grundsätzliche Unterschiede zwischen den Staaten westlich und östlich des Eisernen Vorhangs festhalten: Während nichtfigurliche Kunst mit westlichen Qualitäten in Verbindung gebracht wurde, stand die figurative Ausdrucksweise – die sich in Form von Denkmälern, Freiskulpturen und Wandbildern zeigte – für die Kunst der sozialistischen und kommunistischen Oststaaten.³⁴⁰

Das wachsende Interesse der Kunst am Aussenraum führte einerseits dazu, dass Museen in der Nachkriegszeit ihre Ausstellungsräume – meistens für eine beschränkte Zeitspanne – auf grössere Landschaftsabschnitte verlegten. Wichtige Beispiele sind seit 1955 die *documenta* in Kassel, die *Schweizerische Skulpturenausstellung* in Biel seit 1954 oder die deutsche Museumsinsel Hombroich, die in den 1980er Jahren entstand. Andererseits kam es aber auch vermehrt zu temporären Ausstellungsprojekten im Stadtraum: Bereits 1953 präsentierte die Kunsthalle Hamburg ihre Werke ausserhalb der Museumsräume.³⁴¹ Dieser Wandel prägte ab den 1970er Jahren gerade in Deutschland den Umgang der Planer mit der Kunst im öffentlichen Raum. Es kam nun in den wiederaufgebauten Städten zu Initiativen, die Kunst des Öffentlichen weiterzuentwickeln, ihren Diskurs zu fördern und mit Werken dem öffentlichen Raum eine neue, positive Prägung zu verleihen – etwa

mit dem Projekt *Strassenkunstprogramm Hannover* (1970–73)³⁴² oder den *Skulptur Projekten*, die ab 1977 im norddeutschen Münster alle zehn Jahre durchgeführt wurden.³⁴³ Einen besonderen Stellenwert nahm die Hansestadt Bremen ein, als sie 1973 beschloss, die öffentliche Kunstförderung demokratisch zu strukturieren und ein Referat für «Kunst im öffentlichen Raum» zu bilden.³⁴⁴ Nicht das repräsentative Kunstwerk war dabei das wichtigste Ziel, sondern eine Kunst, die als «sozialer Prozess» definiert wurde.³⁴⁵ Neben populären Wandbildern und der Aufstellung von Skulpturen an prominenter Lage kam es auch zu zeitlich begrenzten Projekten – insgesamt zu über tausend Werken.³⁴⁶ Auch in Frankreich entstanden öffentliche Kunstaufträge, die nicht mehr direkt an einzelne Bauten gebunden waren, indem 1972 die «1%-Formel» auf die Umgebung der neuen *Villes Nouvelles* übernommen wurde.³⁴⁷ In Zürich gab es damals hingegen keine grösseren öffentlichen Diskussionen über den Umgang mit Kunstwerken im öffentlichen Aussenraum. Zwar war auch hier eine Loslösung der «Kunst am Bau» vom Bauwerk zu verzeichnen, doch erfolgten die Veränderungen ohne grossen Aufruhr.

Seit den späten 1980er Jahren haben temporäre wie feste Kunstwerke in zahlreichen Städten eine neue Funktion als Touristenattraktion übernommen. Auch die Stadt Zürich hat seit Mitte der 1990er Jahre einen wichtigen Platz im internationalen Kunstgeschehen eingenommen; die Aufstellungsorte der Kunstwerke beschränken sich jedoch fast ausschliesslich auf Räume von Museumsinstitutionen. Ein besonderes Kapitel öffnete sich mit dem Fall des Eisernen Vorhangs in den 1990er Jahren. Mit dem Niedergang der kommunistischen Herrschaft wurden in den ehemaligen sozialistischen Staaten Osteuropas unzählige Denkmäler zerstört. Dabei hat namentlich in den neuen Bundesländern der systematische Abriss von Statuen sozialistischer Führerfiguren der Denkmalpflege unvorhergesehene Rechtfertigungs- und Entsorgungsprobleme beschert.³⁴⁸

7.4. EIN KURZES, PERSÖNLICHES FAZIT

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Stadt Zürich im Laufe der letzten hundertfünf-

zig Jahre durchaus an der Erstellung von Kunst im öffentlichen Raum interessiert war. Das Selbstverständnis der Behörden, Kunstwerke auszuwählen und sie im Stadtraum zu platzieren, scheint jedoch nur in vereinzelt Fällen stark gewesen zu sein. Monumentale, auffällige und besonders herausfordernde oder experimentelle Werke wurden – und dies ist noch heute der Fall – nur zögerlich errichtet. Hier kann im Vergleich zu anderen Städten Europas durchaus ein Unterschied verzeichnet werden, der im spezifisch schweizerischen Verhältnis zur bildenden Kunst und zur öffentlichen Selbstdarstellung verortet sein dürfte. Soll diese aktuelle Situation grundsätzlich verändert werden, reicht es meines Erachtens nicht aus, den Bestand an Kunst im öffentlichen Raum zu reduzieren oder zu erhöhen; darüber hinaus ginge es darum, etwa mit Publikationen und Stadtführungen einen Diskurs über die Kunstwerke im öffentlichen Raum zu initiieren, um bei den Bewohnern und Benutzerinnen der Stadt Zürich das Bewusstsein über die Bedeutung und die Möglichkeiten von Kunstwerken zu stärken wie jenes darüber, weshalb öffentliche Räume für eine Stadt von grosser Wichtigkeit sind und wie sie genutzt werden können und wie nicht. Ein Bewusstsein in diesem Sinne bedeutet: einen persönlichen Bezug zur Kunst, zum öffentlichen Raum der Stadt – und damit auch einen Bezug zur Stadt Zürich an und für sich.

Chonja Lee und
Maya Burtscher

Sechs Beispiele
in Zürich

«Bleiben Sie eine Woche in diesem Tram»

DIE TRAM-INSTALLATION VON PIPILOTTI RIST
UND TEAM

«Kichern Sie während der ganzen Fahrt vor sich hin», «Das Glück liegt auf der Strasse», «Stelle Dir alle Passanten nackt vor» und andere Aufforderungen waren in der Typografie der Verkehrsbetriebe Zürich (VBZ) in der *Achterbahn* zu lesen, dem Beitrag von Pipilotti Rist (*1962), Thomas Rhyner (*1961) und Ian Krohn (*1962) zur Ausstellung *Freie Sicht aufs Mittelmeer*. Das Sondertram der VBZ fuhr 1998 während eines halben Jahres auf seiner Route mit manipulierten Haltestellen-Namen, vom *Hardplatzregen* über den *Heil dirhelvetiaplatz*, die *Stocknüchternstrasse*, den *Paradoxplatz*, die *Bösenstrasse* bis zum *Römertopf* und *Chlausplatz*.

Das Künstlerkollektiv mit und um Rist benutzte den öffentlichen Raum nicht bloss als Werkstandort, sondern trieb darüber hinaus mit minimalen Eingriffen gezielten multimedialen Schabernack in einem öffentlichen Verkehrsmittel. Die inhaltliche Bandbreite der Interventionen reichte von poetischen Wortspielen bis zu «pubertären Weisheiten», wie in einem Leserbrief im *Tages-Anzeiger* vermerkt wurde.¹ Verfremdete Anweisungstexte, Linientafeln und mit Fotografien bespielte Werbeflächen bildeten Teile der unterhaltsamen Installation und verführten die überraschten Passagiere zur Reflexion. Appelle wie «Steigen Sie jetzt aus und beeinflussen Sie Ihr Leben» wurden im Design und Tonfall sachlicher Informationshinweise gehalten und verwischten so die Grenze von Privatsphäre und Öffentlichkeit. Schon beim Einsteigen begann der Dialog: «Müssen Sie eigentlich jeden Knopf drücken?» stand neben der Tür. Ein roter statt blauer Sitzplatz war mit einem Pfeil bezeichnet: «Schwarzfahrer nehmen bitte hier Platz» – der Schriftzug «Schwarzfahrer» war als bald von inspirierten Trittbrettfahrern zu «Schwarze» abgeändert worden.

Durch die Lautsprecher ertönten Geräusche, die je nach Kontext variierten – wenn das Tram an einem Bankgebäude vorbeifuhr, konnte der Passagier das Klimpern von Geldmünzen hören. Die Fahrgäste wurden animiert, mit Fremden Kontakt aufzuneh-

men: «Erzählen Sie Ihrem Nachbarn Ihren Traum», «Flüstern Sie jemandem durchs Fenster zu». Im Sinne eines «partizipativen, offenen Happenings» (mehr dazu im Interview mit Pipilotti Rist in dieser Publikation) wurden nicht nur die «Achterbahnfahrerinnen und -fahrer» einbezogen, sondern auch ausserhalb des Trams stehende Personen: «Sie kennen mich irgendwoher» und «Ich könnte ein Tourist sein» stand von aussen lesbar an den Fensterscheiben.

Das surreale Gesamtkunstwerk transportierte neben Passagieren frechen Optimismus durch die Stadt und warb gleichzeitig für die Ausstellung im Kunsthaus. Ohne ihr Spiel als Inszenierung anzukündigen oder aufzulösen, hat sich die international prominente Videokünstlerin ganz in der Tradition der Aktionsformen der 1960er Jahre in alltägliche soziale Situationen eingeschaltet.² Pipilotti Rists Verbindung von Kunst und Öffentlichkeit kann auch als Kritik an der sogenannten Hochkultur verstanden werden. Die Interventionen sorgten durch ihre Unauffälligkeit für Irritation und Amusement unter den Fahrgästen – «Alltag und Kunst flossen ineinander».³ Wer der *Achterbahn* hingegen nicht mit offenen Augen begegnete, bemerkte wenig und reiste im wahrsten Sinne des Wortes als «blinder Passagier». Mit einem kecken «Du wolltest doch zuerst Schluss machen!» auf dem Hinterteil entschwand das Tram jeweils um die Ecke.

Konzept/Realisierung:	Pipilotti Rist, Thomas Rhyner, Ian Krohn
Ton:	Rudolf Gfeller
Fotografien innen:	Katharina Rippstein
Fotografien aussen:	Paco Carrascosa
Produktionsassistentin:	Bettina Coaz
Tramchauffeur/se:	Carmen Eberle, Karl Schärer

Achterbahn/Das Tram ist noch nicht voll, Juni bis November 1998. Diverse Medien, Sondertram der Linie 8 der Verkehrsbetriebe der Stadt Zürich. Auftragswerk anlässlich der Ausstellung *Freie Sicht aufs Mittelmeer – Junge Schweizer Kunst mit Gästen im Kunsthaus Zürich* vom 5. Juni bis 30. August 1998.

Fotografien: Mancía/Bodmer, FBM Studio



Ein unvollendetes Gipsmodell

KARL GEISERS DENKMAL DER ARBEIT

Eine Frau mit Tasche und einem Mädchen an der Hand steht breitbeinig hinter zwei Männern mit Schiebermützen. Dem einen, bestimmt Vorwärtsschreitenden, wendet sich ein anderer im Gespräch zu – eine Alltagssituation, wie sie auf dem Helvetiaplatz in den 1950er Jahren beobachtet werden konnte.

Aus dem Ertragsüberschuss der Landesausstellung 1939 wollten die Stadtzürcher Behörden ein Denkmal für das Arbeiterquartier Aussersihl stiften. Als Standort wählten sie die symbolische Mitte des proletarischen Zürich, den Helvetiaplatz. Hier hatten sich 1918 Armee und Arbeiter im Generalstreik gegenübergestanden, und bis heute finden auf dem «roten» Platz Kundgebungen, Feste und Märkte statt.

Die «Idee der Arbeit als Ehrung der Schweizer und Schweizerinnen, die als unbekannte Arbeiter dem Land und Volk dienen»⁴ galt es plastisch umzusetzen. Von der ersten Ausschreibung des öffentlichen Wettbewerbs 1941 bis zur Aufstellung der überlebensgrossen Figuren sollten 25 Jahre vergehen, dies nicht zuletzt wegen der Wettbewerbsbedingung, das Denkmal optimal in die architektonische Gestaltung der Freifläche einzubringen.⁵ Kein leichtes Unterfangen, da unter anderem das Amtshaus als Teil einer Gesamtüberbauung des Helvetiaplatzes noch in Planung war. Erst 1952 ging aus dem dritten Wettbewerb der Wahlzürcher Karl Geiser siegreich hervor.⁶

Gegossen wurde die Menschengruppe fünf Jahre später nach einem unvollendetem Gipsmodell des inzwischen verstorbenen Bildhauers. Die Errichtung des Denkmals ehrt postum die Arbeit des grossen Schweizer Plastiklers der Zwischenkriegszeit. Das Vergrössern eines Entwurfs, mit dem der Künstler unzufrieden war, ist allerdings ein fragwürdiges Vorgehen.⁷ Auffallend sind denn auch die herbe Einfachheit der Bearbeitung und die massige Wirkung der Figuren. Mit dem Auftrag für ein *Denkmal der Arbeit* bot sich dem im Klassizismus geschulten Geiser eine Möglichkeit, seinen «neuen plastischen Realismus»⁸ zu verwirklichen und die konkrete Wirklichkeit des gesellschaftlichen Menschen auszudrücken. Dem kommunistisch

gesinnten Berner schwebte eine Rundplastik vor, die sich als «troisième force»⁹ zwischen den Extremen der avantgardistischen Deformation und der stalinistischen Heroisierung behaupten und so seine Idee eines «sozialen Humanismus»¹⁰ spiegeln sollte.

Die Enthüllung am 1. Mai 1964 erfolgte ohne grosses Aufheben. Die Tagespresse rühmte das Werk des «Künstlers des Volkes»¹¹ als «Anti-Denkmal im Sinne eines Denkmals für das Gewohnte und Gewöhnliche»¹² und als «Heroisierung des Schlichten».¹³ Die Bevölkerung reagiert von Zeit zu Zeit auf die bronzenen Arbeiter vor dem Volkshaus, einem Sitz gewerkschaftlicher Organisationen, indem sie ihnen beispielsweise rote Bandagen umlegt. Aus Protest gegen die traditionelle Darstellung der Geschlechterrollen wurden Geisers Männer am Frauenstreiktag 1991 verhüllt.

Die Gewerkschaften vermissten das Pathos sozialistischer Arbeiterdarstellungen in Geisers Entwurf und beauftragten Werner F. Kunz anfangs der 1950er Jahre, einen Gegenvorschlag auszuarbeiten. Der monumentale fesselsprengende Arbeiter wurde der Stadt 1956 in der Hoffnung geschenkt, er werde anstelle Geisers Werk platziert. Doch der *Grosse Prometheus*,¹⁴ ein Symbol des Klassenkampfes, wurde 1962 auf dem Werdplatz vor dem Restaurant Cooperativo «deponiert». Diese beiden einzigen Denkmäler im berüchtigten «Chreis Cheib» gehören zu den wenigen der Nachkriegszeit in der Stadt Zürich.

Karl Geiser (1898–1957): *Denkmal der Arbeit*, 1952–57. Bronze, Steinsockel, 2,73 × 2,61 × 1,35 m. Helvetiaplatz, Zürich. Öffentlich eingeweiht am 1. Mai 1964.

Fotografie: A. Burger



Aufklärerisches Denkmal im Lusthain

ALEXANDER TRIPPELS GESSNER-DENKMAL

Der Platzspitz gelangte zwischen 1986 und 1992 als «Needle Park» wegen seiner offenen Drogenszene zu internationaler Berühmtheit. Im 18. Jahrhundert jedoch war der ehemalige Weide-, Schützen- und Exerzierplatz vor den Stadttoren als Flanierpromenade im Barock- und Rokokostil und als Treffpunkt intellektueller Kreise bekannt. Von dieser Zeit zeugt das kurz nach der Französischen Revolution errichtete erste Zürcher Künstler-Denkmal, dessen untypischer Standort im Grünen mit den lyrischen Verdiensten des zu Gedenkenden erklärt werden kann.¹⁵ Das *Salomon Gessner Denkmal* von 1793 ist das älteste am ursprünglichen Ort stehende Denkmal in Zürich. Es ist jedoch umstritten, ob es sich dabei sogar um das erste auf Schweizer Boden handelt.¹⁶ Gelehrte und Freunde des 1788 verstorbenen Idyllendichters holten bei namhaften Künstlern Entwürfe für ein öffentliches Denkmal ein und sammelten für dessen Finanzierung. Das Auftragswerk der Stadt sollte nicht nur «das Genie, [...] die Lebensweisheit und die Herzensgüte»¹⁷ des Malers, international bekannten Schriftstellers und Politikers preisen, sondern im Geist der Aufklärung «einen erlaubten Nationalstolz erwecken».¹⁸ Im Sinn des frühklassizistischen Egalitätsgedankens sollte es die Betrachtenden auf einem öffentlichen Platz, den «jedermann mit Vergnügen besucht», «zu bürgerlicher Tugend aufmuntern».¹⁹ Der berühmte Schaffhauser Meister Alexander Trippel gestaltete in Rom die Architektur des Monuments, basierend auf der Idee von Michel-Vincent Brandoin,²⁰ als Piedestal in schwarzem Marmor mit eingelassenen weissen Reliefs und einer Graburne als Bekrönung.²¹ «In seinen klar gegliederten einfachen Formen erweist sich [Trippels] Werk als ein Vorläufer des bürgerlich-national gesinnten Denkmalkultes im frühen 19. Jahrhundert.»²² Einem Totenaltar ähnlich, wurde es auf einem dreistufigen Postament von einem Giebelkranz gesäumt, in dem das Profilmedaillon nach der Totenmaske des Dichters thronte.²³ Das Reliefmotiv nach Gessners Idyll *Daphnis und Micon*²⁴ ist eine Satire auf die Verehrung von Herrscherdenkmälern.²⁵ Die zwei Hirten Daphnis und Micon wen-

den sich entsetzt von den Ruinen eines zerfallenen Despoten-Monuments ab. Micon huldigt nicht dem Tugenddenkmal, sondern bringt dem Vater von Daphnis, der die vom Feudalherren verödete Landschaft wiederaufgebaut hatte, ein Trankopfer dar. Mit der Wahl dieser Szene und dem Zitat auf der Ostseite verweist Trippel auf die Werke des Dichters, die das wahre Denkmal seien.²⁶ Auf den Tag der Enthüllung liess Trippel werbewirksam eine Vedute stechen, auf welcher das Denkmal und die dazugehörige neue Gartenanlage als «Wallfahrtsort» inszeniert wurden.²⁷ Doch bereits 1808 mussten das beschädigte Relief und das Medaillon durch eine Bronzestatuette Gessners von Trippel-Schüler Christen ersetzt werden.²⁸

Trotz der heute kaum mehr bekannten Dichtungen Gessners ist seine scheinbar vergessene Büste 1981 unerwartet ins politische Stadtgeschehen zurückversetzt worden. Sie wurde entführt, um die Freilassung eines in deutscher Auslieferungshaft sitzenden Schweizers zu erpressen. Eine Fotografie der mit Farbe verunstalteten Büste mit neu «Dracula-ähnlichem Aussehen» und die Forderung «Salomon gegen Giorgio» wurden an die Medien versandt.²⁹ Sobald der Mann frei war, konnte das Bildnis unweit des Autonomen Jugendzentrums in einem Tram geborgen werden.³⁰ Heute befindet sich das Portrait wieder in der angestammten Nische. Der Lusthain aus Pappeln und Trauerweiden um das Denkmal ist jedoch schon seit langem aus dem Stadtpark verschwunden.

Alexander Trippel (1744–1793): *Denkmal Salomon Gessner, 1788–1792*. Bestehend aus:

Relief «Daphnis und Micon», 1791. Marmor, 1,42 × 1,16 × 0,15 m. Schweizerisches Landesmuseum.

Bildnis-Medaillon Salomon Gessners, 1792. Marmor, Durchmesser ca. 40 cm. Verschollen.

Büste Salomon Gessners, ca. 1792. Bronze, Masse unbekannt.

Platzspitz, Zürich. Eingeweiht im Frühjahr 1793, vermutlich am 2. März (Gessners Todestag).

Fotografie: A. Burger



Künstlerauge versus sexualisierten Laienblick

HERMANN HALLERS MÄDCHEN MIT ERHOBENEN ARMEN

Zahlreiche namenlose Aktstatuen zieren den als Natur gestalteten Zürcher Stadtraum. Diese bürgerlichen Idealfrauen lösten in den 1930er und 1940er Jahren die Allegorien als vorherrschende Form der Weiblichkeit im öffentlichen Raum ab. Vor allem der «Frauenlob»³¹ Hermann Haller schmückte die Parks, Promenaden und Friedhöfe mit Mädchengestalten. «Kaum von den ästhetischen Problemen seiner Zeit beunruhigt»,³² hatte der Begründer der klassisch orientierten und international angesehenen Schweizerplastik «nie einen Hehl daraus gemacht, dass die erotische Spannung zum andern Geschlecht seine Kunst bestimmte».³³ Das *Mädchen mit erhobenen Armen*³⁴ auf dem neun Meter hohen Sockel am begrünten Seeufer gehört Hallers «gestrecktem Typus» zu: Der angespannte Körper reckt sich über ein hohles Kreuz empor, während der Kopf in einer Geste der Ergriffenheit in den Nacken geworfen wird. Hallers dritte Frau Hedwig Haller-Braus, seine ehemalige Schülerin und sein «naiv reizendes Modell», schenkte die Monumentalplastik 1968 der Stadt Zürich.³⁵ Die in Bronze gegossene Nackte wurde am selben Ort aufgestellt, an dem sie schon rund dreissig Jahre zuvor, während der Landesausstellung, als übermalte Gipsplastik gestanden hatte.³⁶ Über das ganze Ausstellungsareal der als «geistige Landesverteidigung» inszenierten Schau waren damals zahlreiche Plastiken als Schmuck verteilt.³⁷ Die Künstler wurden aufgrund ihres «geschlossenen Kulturwillens» und «ihrer hohen Aufgabe, das Geistige sichtbar im Werke zu gestalten» als «Erzieher des Volkes» und ihre Kunst «als Teil des Volksganzen» gepriesen. Da Haller im Preisgericht des Plastikwettbewerbs der *Landi* einsass, hatte er Anrecht auf einen direkten Auftrag.³⁸ Ziel der Ausstellung war die Stärkung der Nation und damit auch die Abgrenzung zu nationalsozialistischer Ideologie und Ästhetik. So ist die auf den ersten Blick gleiche klassizistische Formensprache der Aktplastiken unterschiedlich zu lesen: Auf der deutschen Seite wurde durch ihre Verwendung versucht, den Kunstcharakter der gemesselten und

gegossenen Propaganda zu steigern. Die Neoklassik der Schweizerplastik hingegen orientierte sich zeitgeistbedingt an einem humanistischen Menschheitsideal und spiegelt die Sehnsucht nach Harmonie.³⁹ Die individuellen Züge Hallers «blühen der Mädchen» wirken weniger starr als diejenigen ihrer deutschen Pendanten. So ist etwa die Körperoberfläche seiner Akte im Gegensatz zur glattpolierten Haut der nationalsozialistischen Idealfrauen impressionistisch belebt durch die Spuren des «Streichelns und Formens des Tons mit den Fingern».⁴⁰ Die naturalistischen Statuen beschwören durch ihre Ansiedlung in der domestizierten Natur ein helvetisches und erotisches Arkadien herauf.

Hallers «erster Biograf» Alfred Kuhn zelebrierte den Bildhauer als Erschaffer des anderen Geschlechts. Nur Gott stehe noch höher als dieser, denn an ihm läge es, die Plastiken zu beleben.⁴¹ Der Akt ist also nicht bloss Repräsentant des lebenden Körpers, sondern der Signifikant für die Formungskraft des Künstlers. So wird auch die Rezeption von Erotik in der Öffentlichkeit legitimiert: Der sexualisierende «Laienblick» wird durch die Komplizenschaft mit dem Skulpteur zugunsten des «Künstlerauges» überwunden.⁴²

Hermann Haller (1880–1950): *Mädchen mit erhobenen Armen*, 1939/68. Bronze, 4,78 × 1,91 × 0,92 m. Landiwiese, Zürich. Gegossen und aufgestellt 1968. Gipsoriginal von 1939 im Atelier Hermann Haller.

Fotografie: A. Burger



Treffpunkt «Steinbruch»

MAX BILLS PAVILLON-SKULPTUR

«Kinderbauklötze», «Villa Durchzug» und «Hürdenlauf für Zyklopen» betitelten Leserbriefschreiber die streng konzipierte *Pavillon-Skulptur* des bedeutenden Vertreters der *Zürcher Konkreten*. Anlass zur Kontroverse boten vor allem die «archaische» Gestalt der «echolosen» Skulptur und ihr innerstädtischer Standort.⁴³

Durch die Rückversetzung der Baulinie im Jahr 1950 war an der Einmündung der Pelikanstrasse in die Bahnhofstrasse ein undefinierter Raum entstanden, der weder Strasse noch Platz war. Die Schweizerische Bankgesellschaft (SBG)⁴⁴ hatte Professor Max Bill bereits 1978 mit der Ausarbeitung einer «ideellen Brücke»⁴⁵ zwischen ihrem Hauptsitz an der Bahnhofstrasse und der «Filiale» Felsenhof an der Pelikanstrasse betraut und wollte der Stadt ein Werk Bills für den öffentlichen Raum schenken. So erteilte der Stadtrat dem «international bekanntesten Zürcher Künstler»⁴⁶ anlässlich seines 70. Geburtstags den Auftrag, sich der Leerstelle zwischen moderner City und Altstadt anzunehmen. Eine Kommission von Fachleuten internationalen Rangs⁴⁷ wurde gebildet, um eine «integrale Gestaltung von Kunstwerken in städtebaulich-architektonischem Rahmen von Beginn des Entwurfes an»⁴⁸ zu gewährleisten. Sie forderte, «dass [...] ein gewichtiger Akzent gesetzt wird, der dem Charakter des Ortes in seiner Urbanität entspricht, ohne dabei in die bestehende bauliche Substanz einzugreifen».⁴⁹ Trotz der Vorbildlichen Bemühungen um einen transparenten Aufstellungsprozess und des Versuchs einer Einbettung in das Stadtbild war Teilen der Bevölkerung das skulpturale «Firmensignet der SBG» suspekt, und sie grollten gegen den als überheblich wahrgenommenen, «vom Stadtrat ausgewählten Kreis illustrierter Experten zur Absicherung gegen den ungebildeten Geist des Volkes».⁵⁰

Das rhythmische Balkensystem lässt sich in der von Bill während den 1960er Jahren betriebenen Studien über Pavillon-Skulpturen verorten und wurde «bezüglich Ausmass, Material und Formentwicklung speziell für diesen Platz geschaffen».⁵¹ Trotzdem wird heute seine städtebauliche Eignung teilweise bezweifelt und eine Versetzung ins Grüne

suggeriert. Die axialsymmetrische Konstruktion besteht aus 63 identischen, auf Hochglanz polierten Balken, die aufgrund eines exakten Masssystems orthogonal in Bezug auf ihr Grundmodul von 42 Zentimetern angeordnet wurden. Diese Quaderbreite orientiert sich an der Sitzhöhe des Menschen. Die im zentralen Bereich verdichteten Tore aus kräftig gezeichnetem Schwarzwaldgranit enden vertikal innerhalb der Erdgeschosshöhe der flankierenden Bankgebäude und reflektieren ihre Architektur. Ein freistehender Torbogen ist in das Trottoir vorgezogen, so dass Passanten die Skulptur begehen und die räumliche Wirkung dieser konkreten Struktur erfahren. Sie ist, so der Künstler, sowohl urbaner «Gebrauchsgegenstand»⁵² als auch «stille Insel».⁵³ Oder wie im Expertenbericht von 1983 zusammengefasst wurde: «Das Werk stellt sich nicht als Fremdkörper mit unangemessenem «Kunstpathos» ins pulsierende Leben, sondern als ein – im wörtlichen Sinn – offenes, transparentes Formgebilde, das frei genutzt werden kann, zugleich aber soviel Geheimnis enthält, dass es zur Kontemplation einlädt.»⁵⁴

Max Bill (1908–1994): *Pavillon-Skulptur*, 1979–1983. 63 Blöcke aus Schwarzwald-Granit mit den Massen 0,42 × 0,42 × 2,10 m, Grösse Struktur total 3,78 × 5 × 20 m. Ecke Bahnhofstrasse 45/Pelikanstrasse, Zürich. Eingeweiht im Oktober 1983.

Fotografie: A. Burger



«Mannbare Töchter»

GUSTAV SIBERS STANDBILD EINER WEHRHAFTEN ZÜRCHERIN

1912 wird das bronzene *Standbild einer wehrhaften Zürcherin*⁵⁵ in Gedenken an die Vertreibung der Truppen Herzogs Albrecht von Österreich im Jahr 1292 errichtet. Während die Männer zum Kampf gegen die Habsburger ausgezogen waren, sollen sich die Zürcherinnen auf Geheiss der Anführerin Hedwig ab Burghalden zur Abschreckung des seit Tagen die Stadt belagernden Feindes in Rüstungen auf der Lindenhofmauer aufgestellt haben, worauf das getäuschte Heer abzog.⁵⁶ Die Wehrhaftigkeit symbolisierende Plastik konvergiert mit der Bedeutung von Entstehungsjahr – kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges – und Standort auf dem traditionsreichen Lindenhof, der in Kriegszeiten als militärisches Reduit diente. Es ist jedoch nicht männlicher Kampfeswille, der durch die Zürcherin versinnbildlicht wird, sondern weibliche List.⁵⁷

Gustav Siber, ein Schüler des führenden Schweizer Nationalbildhauers Richard Kissling, war «von der neuen Zeit mit anderen Ideen übergangen worden».⁵⁸ Die behelmte Hedwig ab Burghalden, in mittelalterlichem Harnisch und mit Schwert, seine populärste Figur, schuf er nach der Ästhetik des 19. Jahrhunderts. Ihre Aufstellung ist beispielhaft für die Bevorzugung bewährter Kunstformen bei Aufträgen im öffentlichen Raum und die damit einhergehende, nur zögerliche Berücksichtigung neuester künstlerischer Tendenzen. Als Vorbild für die historisierende Trägerin des Stadtbanners mag die Brunnenplastik eines Edelherrn, vermutlich Bürgermeister Rudolf Stüssi, auf der anderen Seite der Limmat gedient haben.⁵⁹ Das Motiv einer Frau in Kriegsmontur wird in der abendländischen bildenden Kunst bei Darstellungen der Schutzgöttin Athene und Personifikationen des Sieges seit der Antike verwendet. Im Falle der Lindenhofkämpferin ist es nicht der mythologische oder allegorische Bezug, der eine solche Maskerade legitimiert, sondern die Legende, die durch den Predigermönch Johannes von Winterthur um 1345 erstmals überliefert und vermutlich aus der antiken Literatur entlehnt wurde.⁶⁰ Die ursprünglich als korpulentes Weib modellierte Hedwig gewann in späteren

Entwürfen durch die Torsion des Oberkörpers, den vorgestellten Fuss, die Betonung der Vertikalen mittels der Fahnenstange und die gehobenen Arme an Eleganz.

Die Statue ist, zieht man den Standplatz auf der Brunnen Säule⁶¹ und das Fehlen einer Beschriftung in Betracht, eher Brunnen schmuck als Personendenkmal und kann darüber hinaus als Repräsentationsfigur des Standes der «namenlosen Patriotinnen» gedeutet werden. Die vergessenen Verdienste dieser Frauen wollten zwei SP-Gemeinderätinnen 1992 in einer 700-Jahr-Feier ehren. Der Stadtrat fühlte sich jedoch peinlich ertappt und konterte: «Möglicherweise ist das historisch wichtige, aber singuläre Ereignis auch vor der zwar alltäglichen, aber «existenziellen» Erfahrung verblasst, dass den Frauen der entscheidende Anteil an der physischen und kulturellen Regeneration unserer Gesellschaft zukommt.»⁶² Der Vorstoss verlief im Sand, zeigt aber ein Bedürfnis nach Sichtbarkeit historisch bedeutender Frauen auf. Mit dem abstrakten *Katharina von Zimmern Denkmal*, einem kupfernen Quader von Anna Bauer im Fraumünsterkreuzgang, wurde diesem Wunsch im Jahr 2004 entsprochen.

Gustav Siber (1864–1927): *Standbild einer wehrhaften Zürcherin*, 1912. Bronze, 1,45 m. Lindenhof, Zürich.

Fotografie: A. Burger

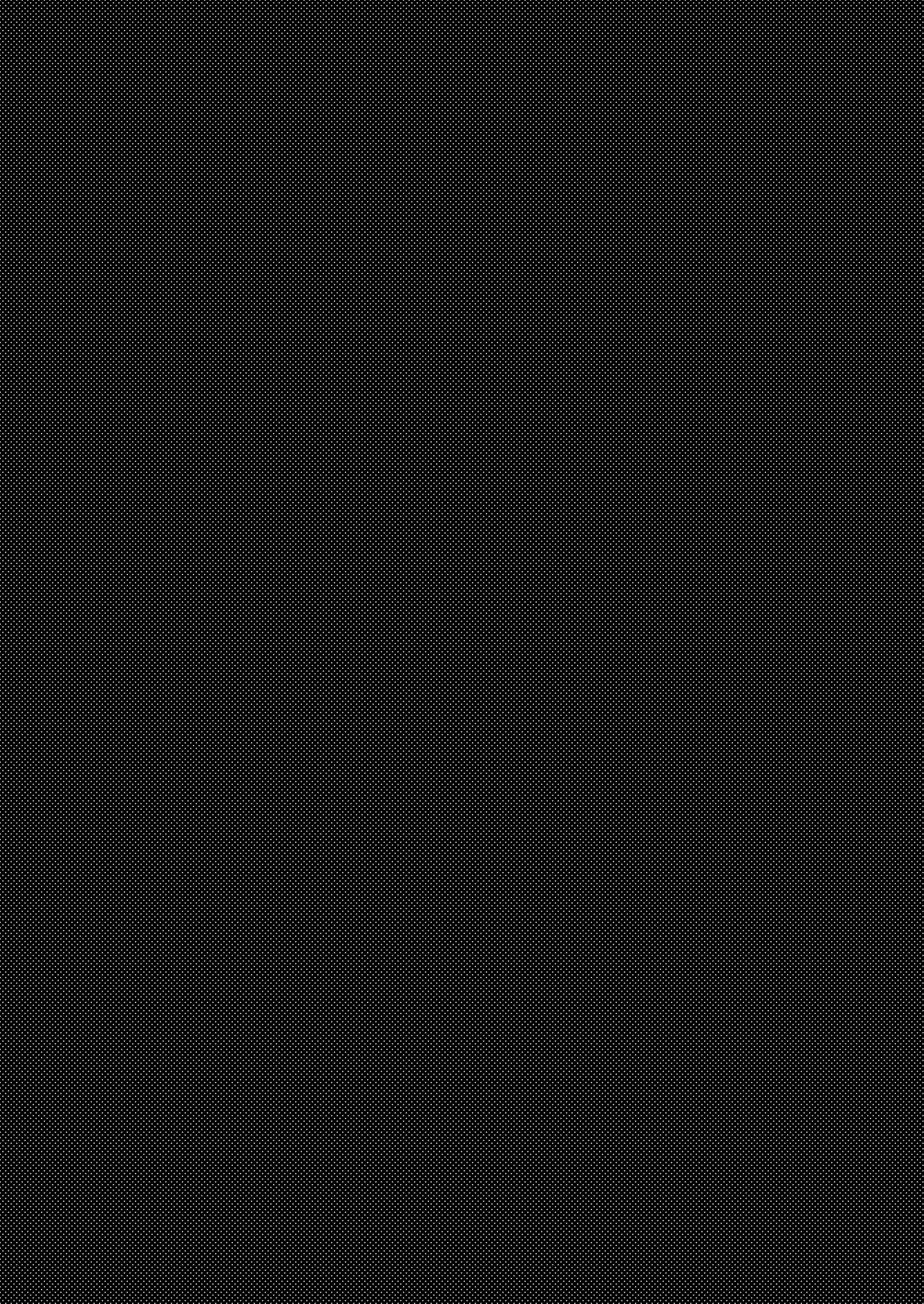


Pipilotti Rist

Die grösste

Videoinstallation

der Welt



**Tim Zulauf im Gespräch mit der
Künstlerin Pipilotti Rist
Zürich, im Juni und September 2005**

**SICH ERNEUERNDEN QUELLENMATERIAL UND
ERWEITERTE AUTORSCHAFT**

Tim Zulauf: Pipilotti Rist, wie unterscheiden Sie in Ihrer künstlerischen Praxis zwischen der Arbeit im Museum und der Arbeit im öffentlichen Raum?

Pipilotti Rist: Mit meinen Medien Video und Ton ist es eher ungünstig, im öffentlichen Raum zu arbeiten. Denn ein Problem bei den meisten Audio- oder Videoinstallationen ist, dass sich das Quellenmaterial nicht erneuert. Eine immer gleiche Video- oder Audioinstallation im öffentlichen Raum, an der die Leute tagtäglich vorbeigehen, ist autoritär. Die Passanten können nicht entscheiden, ob sie einen Ton hören oder ein Videobild sehen wollen. Statistische Kunst können sie ausblenden – seien das Schriftinstallationen, Bilder, Skulpturen oder eine ganze Landschaftsarchitektur. Das Gehirn nimmt selektiv wahr, um eine Reizüberflutung zu verhindern. Wer ein Videobild ignorieren will, ist gezwungen, das aktiv zu tun, und der Wahrnehmungsgegenstand bleibt trotzdem störend. Noch schlimmer ist es beim Ton. Wer hingegen in ein Museum geht, der bereitet sich darauf vor und nimmt sich eine Auszeit vom Tagesablauf. Das ist ähnlich wie ein Kirchenbesuch und hat eine meditative Dimension. Die Museumsbesucherinnen und -besucher haben sich Zeit genommen; du kannst von ihnen also auch mehr verlangen und aufsässiger sein.

Sie haben gesagt, bei Audio- oder Videoinstallationen erneuert sich das Quellenmaterial nicht. Wie funktioniert öffentliche Videokunst, die ihr Quellenmaterial erneuert?

Ich kann Ihnen dafür zwei Beispiele geben. Bei meiner Arbeit *Closest Circuit* (2000) ist eine Infrarotkamera unter der WC-Schüssel installiert. Sie filmt durch einen Glasboden und spielt die Bilder in Direktübertragung auf einen Monitor vor dem WC. Die Besucherinnen und Besucher erneuern

und generieren selber das Bild: ob sie sitzen, sich erleichtern oder spülen. Innerhalb eines Wettbewerbsbeitrags für den Umbau der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich (ETH) hatten wir – Gabrielle Hächler, Andreas Fuhrmann u. a. – eine Videoinstallation vorgeschlagen, die sich aus den Bildern speist, mit denen die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der ETH arbeiten. In der Kuppel des Hauptgebäudes befindet sich eine technische Einrichtung namens *VISDOM*, in der naturwissenschaftliche Forschung visualisiert wird – mittels Statistiken, Modellen von physikalischem Verhalten usw. Die Riesenprojektion auf den Boden des Innenhofs hätte einen Rahmen abgesteckt, den die ETH-Wissenschaftler mit ihren Bildinhalten gefüllt hätten. Solche Projekte bestünden nicht nur aus meiner Arbeit, denn die Autorschaft ist zu einem gewissen Grad erweitert oder geteilt. Die Themen innerhalb der von mir abgesteckten Rahmungen lassen sich dabei enger oder weiter fassen.

VERSTREICHENDE ZEIT UND FUNKTIONEN VOR ORT

Finden Sie es also zwingend, dass Bild und Ton einer Videoinstallation ausserhalb einer Kunstinstitution sich zu einem Stück selbst generieren? Im Unterschied zur Museumsinstallation?

Ja, wenn es um Videoarbeiten an Orten im öffentlichen Raum geht, an denen die Menschen nicht selbst wählen können, ob und was sie da sehen müssen, z.B. am Arbeitsweg oder in einem Freizeitraum. Da muss das Kunstprojekt aus dem Leben am Ort hervorgehen. Es sollte etwas mit der verstreichenden Zeit vor Ort und dem ständigen Wiederkehren oder Passieren der Benutzerinnen und Benutzer zu tun haben – wenn es schon Time-Based Art ist.

Ist es Ihnen wichtig, dass die Bilder, die auf diese Weise in eine Arbeit eingespeist werden, ortsspezifische Bilder sind?

Ortsspezifisch interessiert mich nur bedingt. Beim ETH-Projekt hätten die Staubmoleküle visualisiert werden müssen, wenn es wirklich um den physischen Ort hätte gehen sollen. Das Putzpersonal hätte die dann gefilmt – warum nicht? Die wissenschaftlichen Bilder, die wir verwenden wollten,

stammen hingegen aus einem ortsungebundenen Wissensraum und hätten sich auf die Funktions- und Zeitabläufe im Gebäude bezogen. Und dieser Zusammenhang ist mir sehr wichtig.

Beim *VISDOM*-Projekt haben wir mit der Wissenschaftstheoretikerin Bettina Heinz zusammengearbeitet. Sie stellte die These auf, dass ein Wissenstransfer auf einer gefühlten, körperlichen Ebene ohne direktes Erklären stattfinden kann. Diesen Ansatz hätten wir weiter ausgearbeitet, um festzulegen, mit wieviel Grundinformation wir die Bilder aus der naturwissenschaftlichen Forschung hätten kommentieren müssen. Die Bilder sollten auch ohne Erklärung ein Verständnis erzeugen.

FENSTER IN FREMDE WOHNZIMMER

Was könnte eine sich selbst generierende Videoinstallation im öffentlichen Leben anregen? Von öffentlicher Kunst wird üblicherweise erwartet, Identitäten und Orte zu befragen, neue Zeiterfahrungen zu provozieren, kollektive Handlungspraktiken anzuregen ...

Schön gesagt... Meine Projekte sollen im öffentlichen Raum Verborgenes sichtbar machen. In die Labors z.B. bekommt man normalerweise nur wenig Einblick. Die beschriebenen Videoinstallationen öffnen ein Fenster auf eine sonst verschlossene Situation, durch welches das Publikum sozusagen in ein fremdes Wohnzimmer blickt. Fremd bleibt das Zimmer, weil die Betrachtenden nicht genau wissen, was drinnen passiert: Die Laborbilder geraten in meinem Rahmen nicht vollständig erklärt an die Öffentlichkeit, sondern verflacht, ohne die streng genommen nötigen Erklärungen. Interaktive Arbeiten können dabei eine Offenheit garantieren, welche die Leute längerfristig zu fesseln vermag.

Wie würden Sie in dem Zusammenhang die Arbeit *Open My Glade* (2000) beschreiben, die Sie auf Einladung des Public Art Fund für den grossen Videoscreen am New Yorker Times Square produziert haben? Die hat sich nicht selbst erneuert, oder?

Die Arbeit war auf eine Laufzeit von drei Monaten beschränkt und wurde jede Stunde für eine Minute ausgestrahlt. Mit dieser Frequenz kannst du eine immer gleiche Videoarbeit auch gut länger als drei

Monate zeigen, weil das Setting in sich nicht permanent ist. Es ist auch nicht so, dass ich permanent installierte Videokunst von anderen Kunstschaffenden nicht akzeptiere. Natürlich stellt sich zuerst die inhaltliche Frage: Um was geht's? Und aus welchen Gründen muss eine Arbeit permanent sein? Die zweite Frage ist, ganz praktisch, jene nach dem Wartungsaufwand. Vor Ort muss sich jemand für das Werk verantwortlich fühlen. Und so ein Werk darf die Leute, wie gesagt, auch nicht stören. Eine Skulptur, die die Leute aufregt, kann ich eher vertreten als einen Ton oder ein Bild.

Die Skulpturen der Bildhauer Hubacher und Haller am Zürichseebecken nerven mit ihrem antiquierten Frauenbild doch mehr, als es ein Videoloop im Shopville aufgrund seiner Loophaftigkeit jemals könnte ...

Dann ziehen Sie die Skulpturen einfach an. Besprayen oder ignorieren Sie sie!

DIE POSITION DER STRASSE

Ihre sich wandelnden Bilder könnten dadurch stören, dass sie die Passantinnen und Passanten immer wieder mit etwas Neuem, Fremdem oder gar ungewohnt mit sich selber konfrontieren, wie beim *Closest Circuit*. Was ist Ihre Vision dahinter?

Für mich sind sämtliche Fernseher, zusammen mit allen Fernsehprogrammen auf der Welt, die grösste Videoinstallation. Wenn du durch eine beliebige Stadt gehst, läuft überall das Fernsehprogramm, sei es in Bars oder in Fernsehgeschäften. Die Einschaltquoten und was im Fernsehen gesendet wird und was nicht verkörpern an sich schon eine Machtstruktur – egal, ob die Sender privat oder öffentlich sind. Videokunst ist so nahe verwandt mit der Installation vom Fernsehkucken: Wer in einer künstlerischen Installation mit Video umgeht, muss dies deshalb aus der Position des wehrlosen Fernsehpublikums tun und nicht aus der mächtigen Position von Sendern oder Sender-Künstlerinnen und -Künstlern.

Glauben Sie, ein Kampf gegen Fernsehsender und deren Programmhierarchien kann mit einzelnen Kunstwerken ausgefochten werden? Wie weit haben Sie da ein Sendungsbewusstsein?

Wichtig ist für mich, die gleichen Mittel zu benutzen, aber aus einer entgegengesetzten Machtposition. Das ist keinesfalls reaktiv und heisst nicht, dass ich einfach das Gegenteil vom Quotenfernsehen zu tun brauche. Aber als Künstlerin bin ich verpflichtet, jede Selbstzensur aufzugeben. Ich habe schliesslich keinen Chef. Zensur und Dominanz der Einschaltquoten haben zur Folge, dass die Leute nie etwas anderes sehen. Und wie können sie dann etwas anderes *sehen wollen*?

Sehen Sie im Zusammenhang mit neuen Medien kritische kollektiv erarbeitete Ansätze?

Ich habe grosse demokratische Hoffnungen in Strukturen wie das Internet. Aber im Netz gilt inzwischen: Wer kann wie viele Leute anstellen, um seine Meinung breit durchzusetzen? Wenn du dich in einem Chatroom z.B. zu medizinischen Fragen unterhältst, stellst du am Ende unter Umständen fest, dass die Plattform von einer Pharmafirma gesponsert ist. Du weisst dann nicht mehr, ob die Leute, die gerade eine Therapieform angepriesen haben, nicht Mitarbeiter dieser Firma sind. Hier stellt sich die Frage, wie ein unverstellter, privater Meinungsaustausch in Zukunft gerettet werden kann.

DAS PUBLIKUM UND SEINE WÜNSCHE

Ihre Arbeit in der Schweizerischen Botschaft in Berlin besteht aus kleinen, bedruckten Blättern, die aussehen wie Laub und von denen innerhalb einer Stunde sechs aus dem Gebäude in das Areal um Botschaft und Kanzleramt trudeln. Ein Blatt im Wind (2001) ist ein Kunstwerk, das nur jene als Kunstwerk erkennen, die eingeweiht sind. Wie wollen Sie die anderen Leute packen, die so ein Blatt finden?

[lacht] Diejenigen, die sich nach der Kunst bücken, ziehe ich an der Hand in die Hölle. Aber im Ernst. Das sind zwei Arten von Leuten: Jene, die im Park zufällig auf die Arbeit stossen, und die Eingeweihten, die regelmässig vorbeischaun, um die Blätter zu sammeln, damit sie alle sechs Gedichte haben. Zusätzlich soll die Arbeit für die Besucherinnen und Besucher der Botschaft attraktiv sein. *Ein Blatt im Wind* ist ja ein surrealer Eingriff. Das Papier ist wie ein Laubblatt geschnitten. Auf der einen Seite

ist eine fotografisch genaue Kopie eines Laubblatts aufgedruckt, auf der anderen Seite ein Wunsch in Gedichtform. Die Arbeit provoziert die Frage danach, was realer ist: der geschriebene Wunsch oder die imitierten Blätter? Wer sagt einem denn noch, welches die richtigen Blätter sind? Alles, was angeblich real ist, verweist nur weiter auf anderes und erzeugt damit einen Mangel. Wünsche drücken diesen Mangel aus und sind in gewissem Sinn vollständiger und damit realer für die Öffentlichkeit.

Anlässlich der Ausstellung *Freie Sicht aufs Mittelmeer* haben Sie 1998 zusammen mit dem Designer Thomas Ryhner und dem Autor Jan Krohn ein VBZ-Tram gestaltet. Titel: *Achterbahn/Das Tram ist noch nicht voll*. Da gab es geschriebene Anregungen, Sie haben mit Ton Bezüge zur Umgebung hergestellt, eingerichtet war aber auch ein Schwarzfahrersitz... Können Sie etwas zur Entstehungsgeschichte der einzelnen Ideen sagen?

Thomas Rhyner und ich sind Fans von Fluxus. Wir haben also mit kleinen Verschiebungen im Alltag gearbeitet, im Tram Bestehendes genommen und dies dann ohne Ankündigung verändert. Die kleinen Handlungsanweisungen im Stil der VBZ-Typografie, die wir in das Tram einstreuten, sollten die Fahrgäste animieren, mit fremden Leuten Kontakt aufzunehmen. Keine total neue Idee insgesamt. Es ging um ein partizipatives, offenes Happening. Das Projekt ist auch von Aktionsformen der 1960er Jahre beeinflusst, wie z. B. von den Arbeiten des *Living Theatre* in Brasilien. Schauspielerinnen und Schauspieler gehen in die Stadt und spielen dort, ohne ihr Spiel als Inszenierung anzukündigen oder aufzulösen. Bei einem ähnlichen Theaterprojekt in London wurde das Publikum zu einer Adresse geführt, an der die Bewohnerinnen und Bewohner nichts davon wussten, dass bei ihnen zu Hause eine Theateraufführung stattfinden sollte. Wildfremde Gastgeberinnen und Gastgeber und wildfremdes Theaterpublikum verbrachten so einen Abend miteinander. Zurück zum Tram: Mit Ruedi Gfeller habe ich die Audiokassette produziert, von der der Tramchauffeur jeweils Geräusche wie Geldgeklimper, brüllende Löwen und so weiter eingespielt hat. Wir sind mit dem Ton auf Stationen entlang der Tramlinie eingegangen.

WIEDERERBERUNGEN VON ÖFFENTLICHEM RAUM

In meiner Erinnerung gab es da eine Verschränkung von Innen- und Aussenräumen. Das Geldglimper z. B. stand für die Vorstellung, die ich mir vom Geldzählen am Paradeplatz mache oder vom Münzenzählen am Kiosk. Sie arbeiten gerade mit dem Architekten Carlos Martinez an einer sogenannten *stadtlounge* in St. Gallen. Von der Bezeichnung her ist da eine Verschränkung von Innen- und Aussenräumen angelegt. Was interessiert Sie an dieser Verschränkung?

Die *stadtlounge* funktioniert nun allerdings ganz ohne Video und ohne Ton... Aber zu Ihrer Frage: Es geht um die Eroberung eines oft als fremd empfundenen, nicht einem selber gehörenden städtischen Raums. Dabei befindet sich doch das Trottoir grösstenteils in städtischer Hand und damit im Besitz der Steuerzahlenden – im Fall der St. Galler *stadtlounge* gehört ein Teil des Trottoirs und der Plätze zudem der Raiffeisenbank. Die Leute wissen das theoretisch. Aber unsere Intervention soll darauf hinweisen, dass der öffentliche Raum auch als Erweiterung von privatem Raum bespielt werden kann, dass er dazu da ist, angeeignet zu werden. Das Schlüsselmotiv ist die Zurückdrängung des Autos. Wenn du in Venedig vom Innenraum in den Aussenraum trittst, fährt da kein Auto. Die Gässlein und die Zwischenräume sind belebt. Der Unterschied zwischen innen und aussen, zwischen privat und öffentlich wird dadurch viel kleiner.

Und gerade an dieser Schnittstelle ist das Fernsehen so relevant: Die Zeit, welche die Menschen früher zwischen den Häusern verbrachten, verbringen sie heute vor den Fernsehern. In ihren privaten Räumen wird ihre Aufmerksamkeit in öffentliche Institutionen eingesaugt. Sie sehen diesen kollektiven Ort zwar alle, aber untereinander sehen sie sich nicht und tauschen sich auch nicht aus.

Verstehen Sie Ihre Arbeit also als einen Versuch, die Schwelle zwischen privatem, gemeinschaftlichem Verhalten und öffentlichem, gesellschaftlichem Verhalten zu verschleifen, sie niedriger machen?

Genau. Ob das im Fall von St. Gallen dann funktioniert, das müssen wir noch sehen. Grundsätzlich haben wir eine ähnliche Idee früher schon einmal entwickelt. Die Stadt Zürich hatte einmal ange-

fragt, ob wir den Paradeplatz mitgestalten würden. Sie dachten, ich hätte die Integrationskraft, die verschiedenen Kräfte an dem Platz zu einen. Das war gerade noch vor meiner Pause nach der *Expo.02* und erinnerte mich zu sehr an die *Expo* selbst. Ich hatte auf jeden Fall nicht das Gefühl, dass sich am Paradeplatz alle Privatinteressen auf einen Nenner bringen liessen. Wenn – als Beispiel für eine einfache formale Idee – der gesamte Raum um den Platz herum hätte blau gefärbt werden sollen, der Bodenbelag, sämtliche Fassaden und Wände, so dass du am Paradeplatz in einen gänzlich anderen Farbraum eintrittst... Das wäre ein unendlicher Sitzungs-marathon geworden.

IDEEN LEBEN

Führen Sie Ihre «Rückeroberung» auch im Namen der feministischen Parole der 1960er und 1970er Jahre: «Das Private ist öffentlich»? Etwa, indem Sie an der Veröffentlichung der weiblichen Menstruation gearbeitet haben?

Ja, da gab es einmal den *Blutclip* (1993) für eine Jugendsendung zum Thema Menstruation. Und der *Blutraum* (1993/98) wurde bei *Stampa*, dann im *Helmhaus* und eine Nacht lang im Direktorenzimmer von Stefan Müller bei der Hausbespielung *City Nights* im Theater am Neumarkt gezeigt. Ich sage: Wenn du als Frau den Saft nicht rausbringst, dann bleibt er in der Vorstellung weiterhin mit Unreinheit verbunden. Wir sehen Blut gewöhnlich im Zusammenhang mit Verletzungen. Aber wenn wir Frauen bluten, dann ist das ein Zeichen von Gesundheit. Mit dieser Thematisierung bin ich nicht die erste. Da gab es Carolee Schneemann und viele andere. Ich gehe auf jeden Fall mit Ihrem Verweis einig. Wir haben starke Backlashs im Feminismus, viele sind von Frauen selber getragen. Frauen lieben es anscheinend, hart zu sich zu sein. Aber die Frauenbewegung hat auch vieles nur theoretisch eingebracht, das nicht praktisch umgesetzt wurde. Interessant ist, warum die theoretisch freigespielten Möglichkeiten von den Mädchen heute wieder aufgegeben werden. Mich interessiert deshalb, ob die Theorien schwingenden Feministinnen ihre politisch fortschrittlichen Ideen in ihrem privaten, persönlichen Umgang auch leben. Wir brauchen also Felder, um feministische Ideen prak-

tisch auszuprobieren, nicht nur Behauptungen. Dass heute auf neodarwinistische Weise der biologische Unterschied zwischen den Geschlechtern betont wird, stört mich. Selbst wenn die frühere Forderung, alles Geschlechtliche aus dem Sozialen abzuleiten, übertrieben war. Ich muss aber sagen, dass ich den Anschluss an die aktuelle akademische Auseinandersetzung im Vergleich zu früher weniger pflege.

ETHIK UND KONTROLLE

Wenn es um das Aufstellen von Polyester-Tieren oder Bänken geht, erteilt Zürich problemlos Bewilligungen. Kommerziellem Interesse wird öffentlicher Raum zugestanden. Daneben laufen restriktive Kampagnen unter dem Titel «Erlaubt ist, was nicht stört!». Wie können sich künstlerische Arbeiten in so einem Klima positionieren?

Mir gefallen – im Gegensatz zu den meisten Kolleginnen und Kollegen – die Tiere. Weil sie so offensichtlich kommerziell angelegt sind, erinnern sie an Plakatwerbung und treten nicht in Konkurrenz zur Kunst. Allein schon technisch-didaktisch finde ich sie gut für Kinder. Durch den Erfolg solcher Aktionen kannst du Kunstbanausen am Ende dann doch auch besser erklären, wieso eine Stadt zukünftig mehr Kunst im öffentlichen Raum ermöglichen soll. Ich bin bewusst gegen eine elitäre Ablehnung. Auch die «Erlaubt ...»-Kampagne finde ich gut. Ich möchte wissen, wie die Leute Anstand lernen, wenn die Religionen sie nicht mehr anleiten. Konventionen und damit die Disziplin innerhalb der Konventionen sind weggebrochen. «Erlaubt ist, was nicht stört!» ist angewandter Kant, ebenso wie der Spruch: «Hinterlassen Sie den Ort, wie Sie ihn vorzufinden wünschen.» Ich finde, es müssten zudem Plakate aufgehängt werden mit Sprüchen wie: «Nimm dein PET-Fläschchen und fülle es mit Wasser, das ist gesünder und billiger, als ständig Cola zu kaufen.» Das wäre ein Beitrag zur Ethikdiskussion und hätte mit Sparsamkeit und Aufmerksamkeit zu tun.

Bei Ihrer Arbeit geht es immer wieder darum, Gegensätze neu aufeinander zu beziehen, seien das die zwischen Geist und Körper, Subjekt und Objekt oder Natur und Kultur. Das Körperliche und

das Gedankliche soll zusammengeführt und neu gedacht werden. Hat das etwas mit New Age zu tun? Wo sind für Sie wichtige Traditionen und Vorbilder, auf die Sie sich beziehen?

Ich bin schon eine typische New-Age-Eklektikerin, die sich aus verschiedenen religiösen Ansätzen selbst etwas zusammenstiefelt und beeinflusst ist von autogenem Training, Buddhismus und Christentum. Ich halte auch viel von religiös motivierten Prinzipien wie Nächstenliebe. Aber wir leben weiterhin in einer christlich-jüdischen Tradition, die den Geist, gerade in gebildeten Bevölkerungskreisen, überbewertet. Der Körper kommt nur abseitig vor, mittels Schönheits- oder Gesundheitsidealen. Die Idee, dass der Körper bloss ein sündiger, schwacher Teil sei, der der Kontrolle des Geistes zu unterliegen hat – das ist ein gar schnelles Vorurteil von gewissen Religionen. Eigentlich eine permanente Attacke auf den Körper. Aber der öffentliche Raum funktioniert für meine Begriffe äusserst stark über den Körper. Schliesslich sind Plätze grosszügig gestaltet, damit mehrere Körper sich zueinander verhalten können, ohne dass sie sich behindern.

Gleichzeit steuert und kontrolliert Architektur die Körper ...

Ja, über den Menschenfluss. Die Architektinnen und Architekten gestalten zumeist so, dass Körper nicht unkontrolliert interagieren. Der Fluss reglementiert auf diese Weise die Interaktion. Aber verschiedene Architektinnen und Architekten arbeiten auch an ganz verschiedenen Menschenbildern. Manche arbeiten nur für die Fotografie, was zynischerweise heisst, dass sie nicht auf Abläufe und Bedürfnisse von funktionalen Orten eingehen. Wieviel Platz eine Architektin oder ein Architekt den Leuten lässt oder wie viel sie vorformuliert, das hat – wie bei der Regie auf dem Filmset – damit zu tun, welchen Film sie oder er in ihrem architektonischen Setting sehen will.

DENKENDE KÖRPER, WACHSENDER FUNDAMENTALISMUS

In Ihrer Arbeit in der Chiesa di San Staë an der Biennale Venedig 2005 konnten die Besucherinnen und Besucher liegen. Mir kam es vor, als wollten

Sie den Körper mit in die reflexive Bildebene einbeziehen. «Denkende Körper», wie sähe das im öffentlichen Raum aus?

Kunstwerke müssen Haltungen und Positionen für den Körper provozieren, die wir uns nicht zugestehen. Öffentlicher Raum sollte dazu verleiten, dass Erwachsene sich z. B. auch wie Kinder bewegen. Sobald Menschen im öffentlichen Raum sitzen und liegen können, gibt ihnen das schon einmal einen neuen, anderen Radius. Wenn du dich in ein Viererzugabteil setzt und zuerst auf den Sitzen herumspringst, dann wird der Raum viel grösser. Man müsste Räume körperlich abscaffen. Ein Beispiel, wo so ein Körper-Raum-Verhältnis wirklich provoziert, ist das Holocaust-Mahnmal von Peter Eisenman in Berlin. Das ist zwar sehr didaktisch, regt aber enorm an. Überall schlängeln sich die Leute durch das Feld. Du siehst durch die Stelen hier einen Körper und dann da den nächsten. Einige kraxeln auf die Quader hinauf. Und in den Bereichen, in denen das Stelenfeld flacher und zu Bänken wird, da sitzen dann alle oder legen sich hin.

Nun ist am 19. September 2005 die Kirche San Staë durch den Pfarrer Aldo Marangoni für das Publikum geschlossen worden – und die Arbeit ist nicht mehr zugänglich...

Ich bin erschüttert über die Schliessung. Sie macht klar, dass den erzkonservativen Kräften innerhalb der katholischen Kirche vermehrt Gehör geschenkt wird. Religiöse Fundamentalismen haben die Ver-teufelung des menschlichen Körpers und das Dogma der Trennung von Körper und Geist gemein. Dies ist eine Methode, Menschen einzuschüchtern und zu kontrollieren und geht immer mit der Geringschätzung des Weiblichen einher. Doppelmoral, Überbevölkerung und Armut sind die Folgen.

Haben Sie in der Kirche – diesem halb öffentlichen, halb sakralen Raum – etwa zuviel «Haltungen» provoziert?

Ich wollte einen positiven und undogmatischen Gegenentwurf zur hierarchischen Struktur von Kirchen und Staaten anlegen und eine Befreiung zelebrieren. Mein Anliegen war, den nackten Menschen als den philosophischen Menschen im Paradies zu zeigen und mich diesbezüglich – mit meinem Menschenverständnis – in die Tradition

von dessen Darstellung einzureihen. Ich hatte nicht mehr mit einer Schliessung gerechnet, da der Pfarrer die Arbeit im Sommer für gut befunden hatte. Er handelte später auf Druck des Bischofs, der von ein paar Hysterikerinnen und Hysterikern bedrängt worden war. An der Türe stand «Wegen technischer Probleme geschlossen», was die Verlogenheit der ganzen Aktion illustriert.

Was sollte gegen die Schliessung unternommen werden?

Die Leitung der Biennale sollte mit Hilfe der Polizei die Kirche sprengen.

Was bedeutet die Schliessung der Kirche für öffentliche Kunst?

Fundamentalismus wird zunehmen.

POPULARITÄT UND ÖFFENTLICHE WIRKUNG

In der deutschen Feuilleton-Diskussion wurde im Zusammenhang mit Peter Eisenmans *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* problematisiert, dass Andacht und Körperlichkeit schwer zusammen gehen. Die Frage daraus wäre: Wenn Freiräume lustvoll erspielt werden, wie ist dann die Möglichkeit zur kritischen Reflexion gegeben?

Ich glaube kaum, dass das Mahnmal diejenigen ablenkt, die schon über die Grauen des Holocaust nachgedacht haben oder nachdenken. Ich stellte mir bei einem Besuch zwischen den Massen von Besuchenden und Gruppen unwillkürlich Deportationssituationen vor. Der eigentlich unvorstellbare Gedanke, dass so viele Einzelschicksale zerstört worden sind, wurde dadurch greifbar und war davon angeregt, wie die Menschen Eisenmans Installation nutzten. Diejenigen, die möglicherweise noch nie über den Holocaust nachgedacht haben, sind durch die Stelen vielleicht an einen Ort geführt worden, den sie sonst nicht besuchen würden. Darüber hinaus ist die Möglichkeit gegeben, in Gedanken an neue, unbekannte Orte im Hirn zu reisen.

Wie Sie das Mahnmal beschreiben, fangen sich die Leute wohl an zu mischen. Die einen springen spielerisch-unbedarft umher, die anderen schreiten gedankenschwer zwischen den Stelen. Was kann sich aus dieser Konstellation ergeben?

Ich habe diese zusammengewürfelte Mischung von Leuten angeschaut und mir vorstellen müssen, was passieren würde, wenn die jetzt alle getötet würden. Alle Menschen, die sich im Mahnmal befinden, werden sich so gegenseitig zum Symbol für die Ermordeten. Dass da so viele Menschen zusammenkommen, auch solche, die nicht in ein Museum oder ein Geschichtsmuseum gehen würden, finde ich gut. Für mich ist der Aspekt der Verbreitung sehr wichtig: Wie kommen viele Leute an einen Ort? – Wenn es sich herumspricht, dass etwas angeguckt werden muss. Das ist gerade im Zusammenhang mit Kunst im öffentlichen Raum ein Schlüsselthema. Einerseits ist da eine kleine Gruppe, die sich für bildende Kunst interessiert und die wirklich die Orte und Werke aufsucht. Andererseits sollte Kunst im öffentlichen Raum immer auch für eine viel grössere Öffentlichkeit gedacht sein. Daneben ist, wie im Kunstmarkt auch, das Paradox anzutreffen, dass man eben gerade keine öffentliche Wirkung haben möchte. Durch die exklusive Geschlossenheit eines kleinen Kreises bleibt der Fetisch «Kunstwerk» besser erhalten. Der Unterschied zu anderen kann gewahrt werden.

ÖFFENTLICHER RAUM ALS ERWEITERTER PRIVAT- RAUM, MUSEEN ALS WOHNZIMMER

Exklusivität ist der Kitt von kleinen Gemeinschaften. Eine demokratische Gesellschaft hingegen beruht auf einem verhandelbaren Vertragswerk. Ich finde, wie Sie auch, den Übergang von der gemeinschaftlichen zur gesellschaftlichen Dimension sehr relevant, wenn es um Kunst im öffentlichen Raum geht. Aber ist es da nicht problematisch, wenn Sie, wie in St. Gallen mit der *stadtlounge*, mit Zeichen von Wohnlichkeit in den öffentlichen Raum gehen? Dann wird er umgebaut zu einer Art exklusiver Wohngemeinschaft – und damit privatisiert.

Ich hoffe zumindest, es ist eine gepflegte Wohngemeinschaft! Es gibt so viele verschiedene Arten von WGs, und unter ihnen viele gut funktionierende Alternativen zur Kleinfamilie. Ich sage Ihnen eine grosse Zukunft der WGs, besonders der Alters-WGs voraus. Anders kann die Auflösung der Grossfamilie gar nicht bewältigt werden. Aber um auf das Umbauen des Raums in St. Gallen zu spre-

chen zu kommen: Das Bezeichnende für das Wohnen ist in unserem Fall das Sich-Setzen-Können oder das Liegen-Können, nicht die Auszeichnung als Privatraum. Die 16 Lampen etwa sehen nicht aus wie Leselampen. Sie wirken mit ihren drei Metern Durchmesser wie amorphe Blasen oder wie leuchtende Kartoffeln. Ihr Design erinnert an den Innenraum. Aber ich kann mir das auch als futuristische Strassenlampe vorstellen. Der Teppich ist aus rotem Tartan. Wir haben keine Randsteine eingepflanzt, der Belag überzieht die Sitzgelegenheiten, den Brunnen, ein geparktes Auto, alles. Der Belag strahlt ein Teppichgefühl aus. Aber es ist nicht nur das Teppichgefühl eines Innenraums...

In einigen Ihrer Installationen, z. B. in *Das Zimmer* (1996) oder während *Remake of the Weekend à la Zurichois* (1999) in der Kunsthalle Zürich, fühlen sich die Besucherinnen und Besucher wie bei jemandem zu Hause – allerdings leicht verschoben, weil z. B. die Möbel massstäblich vergrössert sind. Was ist das genau für ein Zuhause, das Sie da erfinden?

Beide Arbeiten untermalen meine Überzeugung, dass Museen als erweiterte und kollektive Privaträume benützt werden sollten. *Himalaya Goldsteins Stube* in *Remake of the Weekend à la Zurichois* war dabei aber noch expliziter. Die aufgestellten Kulissenwände waren collagiert aus hunderten von Wohnzimmerfotos verschiedener Epochen und sozialer Schichten. Auch die Möbel und Requisiten bildeten einen zeitlichen, stilistischen und sozialen Mix. Das untermalt mein Ziel, Museumsräume als erweiterte, übergreifende und kollektivierte Privaträume zu benutzen.

Wenn sich die Leute im Wohnzimmer hinter dem Fernseher verbarrikadieren, wie Sie eben ausgeführt haben, warum wollen Sie dann den öffentlichen Raum ausgerechnet mit dem Wohnraum verschränken?

Das Wohnzimmer ist bei uns oft auf den Fernseher ausgerichtet. In meinen Arbeiten kommt das Fernsehgerät aber entweder gar nicht oder aus dem Zentrum gerückt vor. Durch Videoprojektionen, die z. B. überall auf das Mobiliar projiziert sind, tritt Video als Medium auf. Es ist nur anders eingesetzt: Weil die Bilder alle gleichzeitig laufen, wir-

ken sie magisch, geistig. Eine geistige Ebene funktioniert nicht so eindimensional wie der TV mit seiner Programmstruktur. Sie funktioniert so assoziativ und gleichzeitig, wie wir denken. Ein Medium, das sonst das Zentrum absaugt, wird von mir dazu verwendet, um geistige Ebenen ins Spiel zu bringen, Geister, die zeitliche Irritationen auslösen. Es gibt viele Kunstschaaffende, die Privaträume als Installationen inszeniert haben. Es gab ganze Gruppenausstellungen, die zum Thema hatten, Wohnzimmer in Kollektivräume umzumodeln, *Model Home* (1996) im P.S.1 und in der Clocktower Gallery in New York etwa. Räume sind ja immer auch kleine Museen: Wenn du einen Raum betrittst, den morgens jemand verlassen hat, dann bildet das, was herumliegt, ein Museum. Es hält denjenigen fest, der am Morgen gegangen ist.

Hier am Tisch säßen wir also in einem Privatmuseum von gestern oder von den letzten Tagen? Dann stellt für Sie nicht nur das Museum einen Wohnraum dar, sondern jeder Wohnraum ist auch ein potentielles Museum?

Das ganze Spiel um Wohnzimmer und Museen ist eine Ironisierung davon, dass in Europa die öffentlichen Räume zum Grossteil die Räume der Bürger sein sollten, dass sie Ihre und meine Räume sein sollten, weil wir sie ja mitbezahlen. Wir sollten zudem auch die Privatmuseen als öffentliche Räume betrachten. Denn diese Museen sind an sich schon so etwas wie öffentlich zugängliche Wohnzimmer, die von allen benutzt werden. So müssen wir das anschauen. Sonst wäre die Tendenz hin zu immer mehr Privatmuseen schlecht.

BEWEGUNGSMÖGLICHKEIT STATT PARANOIA

Im Video *Ever is Over All* (1997) zeigen Sie eine Frau, die mit einem Blumenstab Autofenster einschlägt und von einer Polizistin freundlich begrüsst wird. Das öffentlich-rechtliche Zuwiderhandeln wird von einer gemeinsamen Verschworenheit aufgefangen. Ist in diesem Video eine Utopie formuliert, wie Leute mit gleichen Ansichten – gegen Autos und Privatbesitz etwa – sich über ihre gesellschaftlichen Funktionen hinaus verbinden?
Die symbolische Handlung zeigt, dass die Hürden im wirklichen Leben oft kleiner sind, als es das Kli-

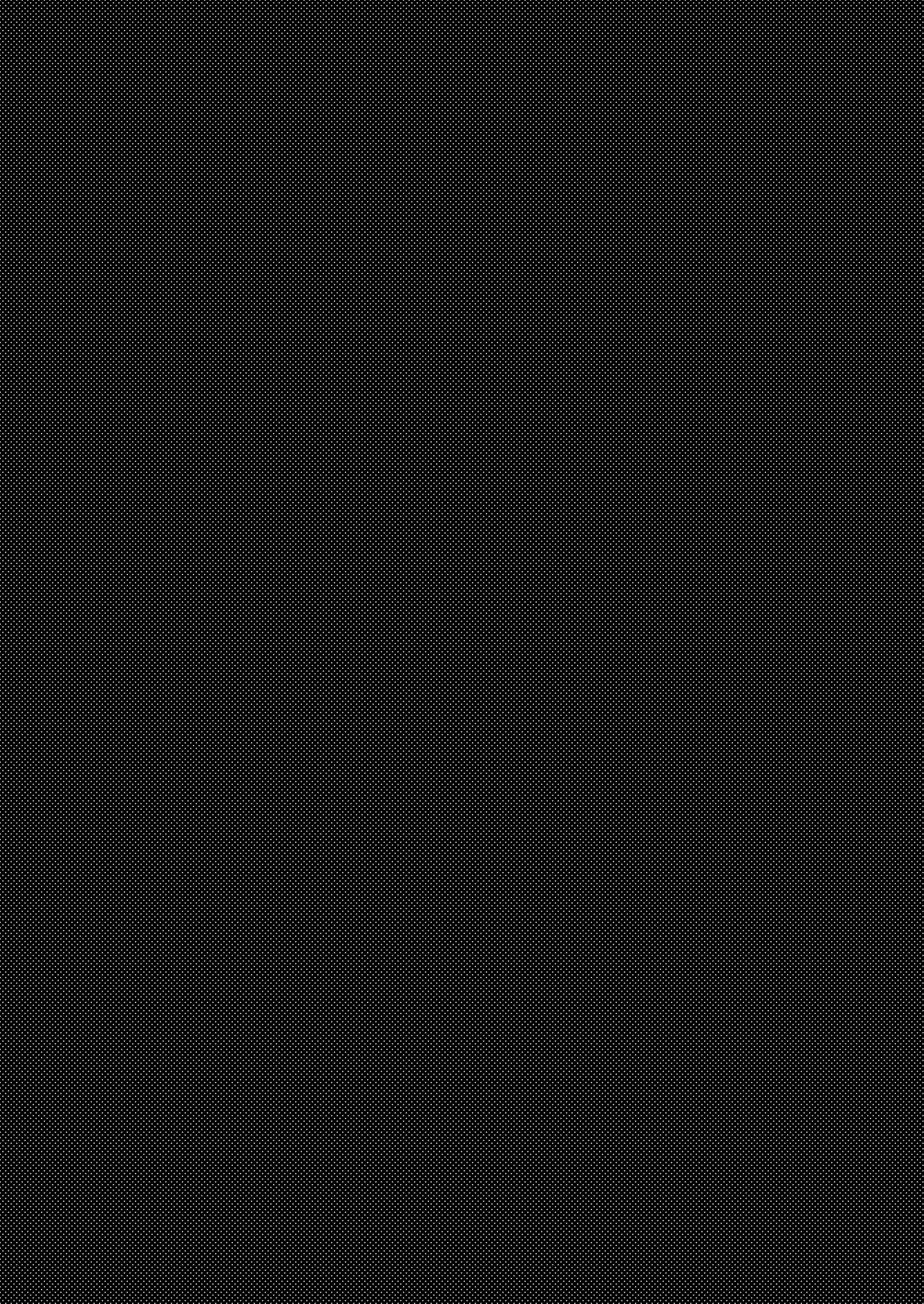
schee will. Die Paranoia, dass die Polizei immer gegen einen sei, führt zur Selbstzensur und Denkblockade. Wir sollten unsere Bewegungsmöglichkeiten so erweitern, dass wir uns nicht von festgefahrenen Meinungen bestimmen lassen. Warum rotten wir uns in der Stadt dermassen zusammen? Wir haben alle das Bedürfnis, sehr nah beieinander zu sein, sind aber nirgendwo anonymer als in der Stadt. Solche Prozesse wirken sich auch auf die Familienstrukturen aus.

Peter Spillmann

«Das sind eure

Rituale, unsere sind

vielleicht andere»



**Tim Zulauf im Gespräch mit dem Künstler
und Ausstellungsmacher Peter Spillmann
Zürich, im Februar 2005**

KLEINSTADT- VERSUS GROSSSTADTPOLITIK

Tim Zulauf: Peter Spillmann – um ganz generell einzusteigen: Was kann sich eine Stadt wie Zürich von «Kunst im öffentlichen Raum»-Projekten heute erhoffen?

Peter Spillmann: Viele Städte und Kommunen wissen mittlerweile, dass innerhalb von einem Standortwettbewerb – sagen wir im zentraleuropäischen Rahmen – Kultur so ziemlich an erster Stelle kommt. Dies allerdings nur dann, wenn sie sich auf der Stadtoberfläche abzeichnet und wenn sie einem Massenpublikum kommuniziert werden kann. Wer heute seine Lektion Marketing gelernt hat, muss Kultur und damit auch Kunst zur Chefsache erklären.

Mit Gegenwartskunst bespielt inzwischen auch Horgen seine öffentlichen Räume. Die Künstlerin Pia Lanzinger hat allerdings erzählt, dass die Kommune dort nicht wusste, was sie mit dem Projekt *Seegang* genau wollte. Verwässern die Profile?

Die Probleme setzen ein, *nachdem* Kultur für wichtig befunden wird. Dann folgt die Frage, an wen man sich richtet und welche Szenen involviert werden sollen. Die Ernüchterung resultiert daraus, dass gerade im Fall vom öffentlichen Raum so viele Faktoren ins Spiel kommen. Politik, Ämter, Anwohnerinnen und Anwohner machen unterschiedliche Interessen geltend. Da fehlt in der Regel eine visionäre Kraft, die integrativ wirkt und Hürden überspringt. Erst die könnte dazu führen, dass ein Projekt sich abhebt von anderen oder einzigartig wird. Von daher ist die Erwartung in bestimmten Gremien eher zu hoch, wenn es in einer Stadt um Image-Politik geht, z.B. um Standortmarketing.

Muss eine Stadt für eine stringente Image-Politik demzufolge über eine Einzelfigur verfügen, die Ideen und Kräfte bündelt?

Das Problem liegt noch woanders. Wenn man sich Europas Städtewettbewerb auf der Kulturebene an-

sieht, dann ist es eine Politik von Kleinstädten. Die Vorstellung, dass ein prägnantes Image kreiert werden könne, ist in der Kleinstadt besonders stark. Da profiliert man sich als Standort für Gegenwarts-musik, experimentelle Kunst, neue Medien oder Architektur – wie zum Beispiel Donaueschingen, Linz, Karlsruhe oder Graz. In Kleinstädten wird die Vision aufrechterhalten, dass eine Stadtverwaltung über die Einflussmöglichkeit verfügt, die ganze Stadt oder wenigstens Stadtteile zu prägen. Bevor man das Profil einer Stadt als Marketing-Tool zu verstehen begann, haben Städte ihr Image aus brisanten sozialen Konstellationen bezogen, aus sozialem und kulturellem Geschehen. Das gilt wiederum vor allem für Grossstädte: Paris um die Jahrhundertwende, Berlin in den 1920er-Jahren, New York in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Diese Städte hatten Images, die man über planerische Massnahmen und gestalterische Strategien nie hätte erzeugen können.

Was Bürgermeister Rudolph W. Giuliani im New York der 1990er Jahre angerichtet hat, spricht hingegen offensichtlich gegen diese Kleinstadt-These. Dort ging es allerdings weniger um Kultur, als vielmehr um Law and Order. Und die Image-Kampagne ist in diesem Fall eine unendlich viel simplere, als wenn man sich um kulturelle Ausdifferenzierung bemüht. Law and Order ist mit genug Propaganda jeder und jedem zu kommunizieren. Wenn ich denke, dass auch Zürich seit dem Jahr 2000 die Aktion «Sicherheit und Sauberkeit in Zürich» mit Kampagnen wie «Erlaubt ist, was nicht stört» lanciert hat, dann wäre nochmals zu überlegen, ob in diesem Klima «Kunst im Öffentlichen Raum» nicht per se auch etwas sein muss, das nicht stört.

**DICHTE KONSTELLATIONEN, ENGE
VERWERTUNGSZYKLEN**

Ist die Stadt Zürich so klein oder so einfach strukturiert, dass man ihr ein Profil überziehen könnte? Oder ist sie schon zu komplex und müsste auf prägende gesellschaftliche Dynamiken warten, die sich nicht verordnen lassen?

Zürich verfügt ganz offensichtlich über Dimensionen – also soziale und kulturelle Verdichtungen –, die grossstädtisch sind. Aus den dichten Konstellationen von Leuten entstehen Überraschungen.

Gleichzeitig ist die Stadt so klein, dass nichts lange überleben könnte. Der Verwertungszyklus ist extrem eng, Interessantes wird sehr schnell erschlossen. Das folgt aber nicht nur aus der Grösse der Stadt, sondern auch aus ihrer wirtschaftlichen Potenz. In den 1990er Jahren hat sich gezeigt, dass der Transfer zum Teil sehr schnell gelaufen ist. Im Schöllerareal vor 1996 wurden praktisch in den gleichen Gebäuden künstlerisch experimentiert, in denen sich auch die Galerien oder die Vermittlungsstrukturen etablierten, die Zugriff auf den Weltmarkt haben und international an Messen präsent sind. Da gehört auch eine Kunsthalle dazu, die wichtig ist für die Distinktion, für die Sicherung vom Level, während die Galerien für die Distribution von Kunst einstehen. Man müsste genauer untersuchen, inwieweit das im Löwenbräu nach 1996 noch immer oder schon nicht mehr funktioniert. Aber vom Dispositiv her ist es ideal, wenn Museen, Galerien und Ateliers in einem dichten Komplex versammelt sind. Wobei klar ist, dass die jeweiligen Akteure da drinnen jeweils ganz andere Perspektiven haben.

PRODUKTION UND KONSUMTION VON ÖFFENTLICHKEIT

Können Sie ein Beispiel für einen «engen Verwertungszyklus» nennen?

In den 1990er Jahren entwickelte sich innerhalb von drei bis vier Jahren eine Bewegung von selbstorganisierten Räumen, in denen Künstlerinnen und Künstler sich zusammenschlossen. Es ging darum, neben Ausstellungen unterschiedliche Arten von sozialem Leben – zwischen Party, Workshop und Atelier – auszuprobieren, im unbewussten Wissen darüber, dass erst verdichtete soziale Milieus Kopplungen ermöglichen, aus denen neue Wertigkeiten und neue Arten von Aufmerksamkeiten hervorgehen – seien das Musikstile oder Ideen, wie mit Design umzugehen wäre. Diese Milieus sind sehr schnell von der Galerienszene, vom Migros Museum und so weiter erschlossen worden, bis hin zur Kunsthaus-Ausstellung *Freie Sicht aufs Mittelmeer* 1998. Diese Ausstellung ist für mich markant, weil sie selbstorganisierte Orte wie Messagesalon, Kombirama oder Klinik gleichermaßen anging.

Die selbstorganisierten Räume in Zürich hätten sich also sehr schnell musealisieren und in der Folge verwerten lassen?

Ja, denn es ist vor allem die Historisierung, die eine Verwertung begleitet. Im Prinzip ist eine soziale Dynamik immer nur kollektiv denkbar, als sozialer Brennpunkt oder als intellektuelles Zentrum innerhalb eines Prozesses – wobei selbstverständlich immer auch einzelne Leute wichtig sind. Aber in dem Moment, in dem die soziale Dynamik festgeschrieben und historisiert wird, bedeutet das eine Abstraktion des Kontexts, in dem die einzelnen Subjekte erst ihre Bedeutung bekamen. Und bei einem Ausstellungskonzept wie *Freie Sicht aufs Mittelmeer* ging es nicht darum, ein komplexes soziales Geflecht abzubilden. Es blieb beim Zugriff auf einzelne Namen.

Wenn Ausstellungen Fragen der Öffentlichkeit behandeln, müssen gesellschaftliche Zusammenhänge also mit ausgestellt werden? Wie lassen sich Öffentlichkeitsbegriffe aus der Sicht von Kunst und Kultur formulieren?

Öffentlichkeit existiert ja nicht per se, sondern muss an jeder Stelle neu produziert werden: Ein spezifisches, dezidiertes Veranstaltungsprogramm produziert eine ganz spezifische, dezidierte Öffentlichkeit. Was an Öffentlichkeit im Ausstellungsprogramm etwa der Shedhalle Zürich angedacht war – Anfang der 1990er Jahre, als ich Mitglied im Vorstand war –, war im weitesten Sinn der Raum eines Diskurses: der Versuch, über künstlerische Methoden und Interventionen politische Themen zu etablieren. Da stand nicht immer schon eine Zielgruppe bereit. Eine Öffentlichkeit hat sich um diese Kunstpraxis herum überhaupt erst gebildet. Und diese Öffentlichkeit ist eine an bestimmten Fragen interessierte internationale Szene, kein lokaler Interessenverband, auch nicht ausschliesslich das Kunstmilieu, sondern ein gemischtes, grenzüberschreitendes Milieu zwischen Politaktivismus, Kulturwissenschaft und Kunst.

Impliziert das «Produzieren von Öffentlichkeit» ein «Konsumieren von Öffentlichkeit»?

Öffentlichkeit wird wohl immer dort «konsumiert», wo vom Business her, wie im Tourismus, auf Zielgruppen zugegriffen werden soll. Je grösser die

Zielgruppe, desto allgemeiner und unspezifischer das Angebot. Solche Prozesse verwerfen in der Regel Öffentlichkeiten, die irgendwo bereits hergestellt worden sind. Da geht man schlicht davon aus, dass eine Energie angezapft werden könne, die Öffentlichkeiten bereits produziert hat: eine Pop-Ikone etwa oder ein historisch etablierter Event. Die werden aufgemöbelt und dann endlos verbreitet.

ORTSBILDUNG STATT ORTSSPEZIFIK

Traditionell wird seit den späten 1960er Jahren der Begriff der «Ortsspezifika» beigezogen, sobald öffentliche Kunst kritisch sein soll. Was bedeutet der betonte Ortsbezug?

Darauf kann ich vielleicht indirekt antworten: Seit der zweiten Hälfte der 1990er Jahre ist es bis heute zu einem enormen Schub von Initiativen und Gründungen von Institutionen im Stil der Shedhalle gekommen. Zum einen gibt es das Begehren nach einer komplexeren, thematisch engagierten Ebene im Kulturbetrieb, das dazu geführt hat. Zum anderen wurde in den letzten Jahren auch ein bestimmter Theorie-Level breiter vermittelt, so dass heute mehr Leute Interesse daran haben, gesellschaftspolitische Fragen zu reflektieren. So gesehen gibt es eine Tendenz zu «ortlos» agierenden Institutionen, im Gegensatz zur Site Specificity, wo man denkt, man müsse an örtliche, räumliche und soziale Eigenheiten anschliessen. Die kritische, intellektuelle Ebene vom Kulturbetrieb besteht aus weltweit vernetzten Szenen und Diskurssträngen, und in der Folge sind es eher Themen, die zu Ortbildungen führen als umgekehrt. In dieser Auseinandersetzung sind oder waren es aus meiner Sicht einzelne Institutionen, die es geschafft haben, sich besonders zu profilieren. Ich denke da an den Kunstraum Lüneburg, das Depot in Wien oder die Kulturwissenschaften in Hildesheim.

AUSTAUSCHPROGRAMME STATT KUNSTPRODUKTE

Sie haben vorher darüber nachgedacht, wie es für eine Stadt mittlerer Grösse möglich sein könnte, ein prägnantes Profil zu entwickeln. Gibt es Strategien, mit denen sich die Auseinandersetzung um Kunst im öffentlichen Raum verdichten liesse?

Ich glaube nicht, dass Dichte sich planerisch herstellen lässt. Es gab Momente, in denen Zürich z.B. als Reisedestination extrem attraktiv wurde. Was da als Attractant gewirkt hat? Man hat das Klima kommuniziert, das in den 1990er Jahren in Fragmenten real existiert hat: In Zürich seien alle kreativ tätig, würden ausprobieren, veröffentlichen, Bars eröffnen und so weiter. Zudem haben sowohl Kunst wie Fotografie, Design und Grafik geboomt. Die Leute waren da, das hatte Substanz. Für ein junges Reisepublikum wurde Zürich damit verbunden, dass man hier etwas anreisen und erreichen kann – das gilt umgekehrt auch für das Beispiel Berlin seit zehn Jahren. Das sind nun natürlich Qualitäten oder Images, die man schlecht durch eine Häufung von Architektur- oder Kunstprodukten herstellen kann. In erster Linie wäre über Atelierprogramme und über zugängliche Infrastrukturen nachzudenken. Es müssten auch viel mehr Leute hier temporär unterkommen können. Solche Atelierprogramme sind in Zürich im Vergleich zu Basel unterentwickelt. In Basel gibt es die Merian-Stiftung und mehrere weitere Programme, die Kulturschaffenden aus dem Ausland Arbeitsgelegenheit bieten. Das wäre eine Richtung, die realer etwas mit der Stadt und ihrer Position in der Welt zu tun hätte. Denn Öffentlichkeit läuft über Netzwerke und über deren Dynamiken. So hat die Dynamik von Off-Räumen in Zürich, verglichen mit anderen Städten in Deutschland, sehr früh und intensiv eingesetzt. Das war das Faszinierende an den 1990er Jahren. Damals habe ich das allerdings unkritischer gesehen. Rückblickend scheint mir die damalige Dynamik ein Einüben von Business-Strukturen gewesen zu sein. Und da gibt es im Städtewettbewerb nun überall ein Aufholen, weil Off-Raum-Konzepte inzwischen als offizielles Programm in Bildungsabsichten eingeflossen sind.

Bei Bildungsabsichten im Zusammenhang mit Off-Räumen würde Ihre Kritik einsetzen? Können Sie das ausformulieren?

Die Bildungsabsichten werden heute zu oft unter den Stichworten «Innovation» und «unternehmerisches Denken» ins Feld geführt. In den 1990er Jahren hingegen hatte man gemerkt, dass man im Bereich Kunst nicht auf offiziöse Institutionen und

den Markt angewiesen ist, sondern auch unabhängig etwas ganz Neues, Eigenes erfinden kann. Und das war das Gemeinsame von Einrichtungen wie dem Messagesalon, der Shedhalle, der Klinik und dem Kombirama. Kunstbegriffe und Kulturbegriffe haben zwar extrem divergiert, und die Geschmäcker waren radikal verschieden, aber es gab das gemeinsame Bewusstsein, dass man sich sowohl über staatliche Einrichtungen wie auch über Marktdynamiken hinwegsetzen kann. Dass es in der Kultur viel stärker drauf ankommt, eine Vision zu entwickeln und den Austausch von Ideen zu produzieren. Das ist der Ursprung oder der Nukleus für eine Entwicklung, die später in den Medien rubriziert wurde unter Slogans wie «Zürich wird zur Grossstadt», «Der Zwinglianismus ist überwunden» usw.

OBERFLÄCHENDESIGN UND ANONYMISIERUNGSDYNAMIK

Wenn ich an Bankgeheimnisse, an den Umgang mit sozialen Brennpunkten und an Ihr Beispiel der «Historisierung als Abstraktion» denke, scheint mir das Verdecken von Prozessen durchgängig relevant für die Stadt Zürich. Sähen Sie eine Chance für künstlerische Arbeit, die das geschlossene Design der Stadtoberflächen aufräut?

Ich gebe Ihrer generellen Beschreibung Recht, insofern sie sich eben auch mikropolitisch bestätigt. In Zürich gibt es so etwas wie eine Anonymisierungsdynamik, einen Wahn schon fast, dass man nicht in Erscheinung tritt, aber im Geheimen wahnsinnig produktiv ist. Sozial gesehen ist das katastrophal. Zürich soll schliesslich auch in der Selbstdarstellung nicht der Ort sein, an dem man historisch verwurzelt ist, sondern der Ort, an dem man etwas anreisst. Für die Schweiz ist Zürich der Zuwanderungsort schlechthin, der Brennpunkt für die Bevölkerung aus den Alpen und aus den Peripherien.

In Competitiveness Reports von Rating-Agenturen liegt die Stadt Zürich immer zwischen dem ersten bis vierten Platz. Man kann da offenbar ungestört irgendetwas tun – durch die reibungslose Geschäftigkeit und dadurch, dass alle einander in Ruhe lassen. An anderen Orten, in Graz zum Beispiel, ist das völlig undenkbar. Eine einzige Klatsch- und

Tratschmaschinerie geht los, wenn irgendwo irgendwer irgendetwas Neues in die Welt setzt. In Zürich werden selbst die verrücktesten Projekte mit Schulterzucken quittiert. Das ist eine relativ komplizierte Mischung von protestantischem Ethos und Handwerker- respektive Händler-Vergangenheit.

Könnten Sie Punkte beschreiben, an denen diese «Anonymisierungsdynamik» im Stadtraum in Erscheinung tritt?

Grundsätzlich stimmt, dass kaum je etwas in Zürich richtig in Erscheinung tritt, weder Wohlstand noch Glamour noch subkulturelle Dynamik. Alles, was der Reihe nach von Zürich behauptet wurde, scheint eigenartigerweise öffentlich kaum auf. Und mit wenigen Schritten gelangst du immer wieder an einen Platz, von dem du unwillkürlich denkst: Das ist jetzt aber eine Kleinstadt oder ein Grossdorf, es ist schon wieder sehr ländlich, mit Wald drum herum und so weiter. Erst wer abstrahierend durch Zürich geht, kann, im Zusammenhang z.B. mit dem genossenschaftlichen Bauen, die städtebaulichen Visionen erkennen. Das betrifft gerade das Hardau-Umfeld in extremer Weise. Denn was sich in Aussersihl baulich manifestiert, sind keine Ausdrucksformen von «heavy Proletariat» sondern Sonnenheime, Balkone und Grünanlagen. Es hat in Zürich immer massive Kräfte und Reform-Bewegungen gegeben – in den 1910er und 1920er Jahren, dann wieder mit der «Gartenstadt» in den 1950er und 1960er Jahren –, die anti-urbane Ideen vertreten haben: viel Licht und Grün, ja keine bauliche Verdichtung, das verdürbe nur die Leute. Diesen Diskurs gibt es noch heute. Hinter der Suche nach einer gesunden Natürlichkeit stecken viele faschistoide Kulturbilder, die weiterhin präsent sind, indem sie das Stadtbild prägen. Das gipfelte in den Phantasmen der 1920er oder 1930er Jahre, Zürichs grosse Chance liege darin, dass ständig Leute aus den Alpen zuwandern würden, die von Natur aus noch Kraft hätten.

Wegen ihrer «gesunden Natürlichkeit» hat Zürich wohl von der Agentur Mercer gerade wieder den ersten Preis erhalten in Sachen Lebensqualität. Genau. «Ledergerber freut's unheimlich» (Elmar Ledergerber, Stadtpräsident von Zürich). Hier ist

es natürlich immer interessant, welche Interessengruppen oder Firmen dahinter stecken. Das gesunde Grün Zürichs ist heute Anreiz für die gut verdienende Upperclass-Minderheit. Du leistest dir eine tolle Wohnung im noch nicht ganz superstädtisch verdichteten Bereich irgendwo am Zürichberg und hast die ganzen Freizeit- und Ferienlandschaften ringsum. Das ist eine interessante Mutation: Was vorher als Heilmittel gegen eine sich organisierende, revolutionär werdende Arbeiterschaft ins Feld geführt wurde, taucht als Benefit für gut Verdienende wieder auf.

GLOBAL CITY UND DIE HANDLANGER HINTER DEM GLAMOUR: ANALYSEN UND ERZÄHLUNGEN

Unter dem Vorzeichen «Lebensqualität» richteten sich Städte vornehmlich nach den Management-, Strategie- und Design-Etagen von Unternehmen oder nach Dienstleistungsbetrieben aus. Was bedeutet diese Standortpolitik?

Als «Dienstleistung» mögen die repräsentativen oder gar glamourösen Bereiche, wie Headquarters zum Beispiel, bezeichnet werden, oder auch Forschung und Wissensproduktion. Aber die meisten Jobs im Dienstleistungsbereich sind schlecht bis sehr schlecht bezahlte «Dienstbotenfunktionen»: Daten verwalten, Massenprodukte verkaufen, putzen, bewachen, freundlich sein, telefonisch Auskunft geben usw. Das ändert nichts an der Tatsache, dass Dienstleistung im Gegensatz zu Industrie immer noch als etwas Besseres empfunden wird. Saskia Sassen zeigt mit ihren Globalisierungsanalysen im Kontext von sogenannten Global Cities, dass die Strategie der einseitigen Ausrichtung auf eine hoch qualifizierte Bevölkerung nicht funktioniert. Selbst wenn ein Standort ausschliesslich auf Headquarters ausgerichtet werden soll, werden sich um diese herum verdichtende Ringe bilden von immer schlechter gestellten Dienstleistungsbereichen. Und die basieren immer auf einem hohen Anteil von migrantischen Arbeitskräften – seien das nun die ganzen Putz- und Sicherheitsjobs und alles, was sozusagen die Repräsentation stützen muss. Meine Argumentation zielt also dahin, klar zu machen, dass das Versprechen, nur noch White Collars, Brainworkers und glamouröse Kreative in eine Stadt zu holen, Augenwischerei ist. Es

verschweigt, dass dahinter ein Heer von Handlangern und neuen Industriearbeitern, z.B. am Desktop, benötigt wird. Je mehr Headquarters, desto intensiver wird der Verdichtungs-Prozess. Von daher wäre es eine Illusion zu meinen, Zürich könne das Paradies im Grünen sein und trotzdem weltweit mitmischen...

Eine Standortpolitik, die sich mittels hoher Lebensqualität und kulturellen Angeboten als Upperclass-Dienstleistungsstandort präsentiert, wäre undenkbar? Tatsächlich hat das Versprechen der Standortoptimierung etwas Zynisches: Es suggeriert eine städtische Bevölkerung von gleichartigen Besserverdienenden.

Dabei ist gerade die rund um Global Cities notwendige Verdichtung genau das, was Urbanität ausmacht. Dazu gehören eben in hohem Masse auch migrantische Communities. Und die bringen zum Glück auch ihre Kultur langsam ins Spiel. Nicht adäquat ist dagegen die Art und Weise, wie von Seiten der Macht – etwa von FDP-Kreisen, Banken, Gutverdienenden – Zürich gerne gesehen und dargestellt wird als idyllische Stadt im Grünen, die auf die üblichen Probleme urbaner Verdichtung verzichten kann. Da werden Altstetten, Schlieren, Zürich Nord, Regensdorf usw. schön ausgeblendet. Was es geben könnte, das wäre die Stadt als eine Art Offshore-Zone. Nur wären auch dort Dienstleistende vonnöten – Haushaltshilfen und Gartenpfleger, ein riesiger Stab von Dienstboten –, die von irgendwoher importiert werden müssten. Diese Vorstellung geht eigentlich nur auf, wenn der Wohnsitz eine reine Freizeitangelegenheit ist. Aber solange wirklich globale Firmen an einem Standort angesiedelt werden sollen, von dem aus deren Corporate Governance, die Konzernstrategie und allenfalls auch die Innovation gesteuert werden, funktioniert das anders. Das bedingt wirklich eine Ansiedlung von ganz unterschiedlichen, nachgelagerten Dienstleistungen, bis hin zum ganzen Druckgrafik-Know-how. Es geht den Firmen also offensichtlich nicht nur um Soft Facts, damit das Leben angenehmer ist. Manager bleiben auch nicht auf Dauer in paradiesischen Enklaven sitzen. Sie würden den Bezug verlieren zu der Dynamik, die notwendig ist, um globale Prozesse aufrecht zu erhalten. Dabei käme es tendenziell zu Verklum-

pungen. Daher gibt es auch nur wenige Global Cities, die sich zudem noch spezialisieren. In diese Diskussion ist Zürich eingeklinkt. Mit Richi Wolf und Christian Schmid sind prominente INURA-Vetreter (International Network for Urban Research and Action, www.inura.org) hier vor Ort, und der gesamte Global-City-Diskurs in Europa wird wesentlich von INURA-Leuten geführt. Dabei gibt es Studien, in denen Zürich als «Global City zweiten Grades» bestimmt wird. «Global Cities ersten Grades» wären demgegenüber New York, London, Tokio, Frankfurt. Das sind die eigentlichen Finanzzentren. Zürich erscheint auf einer zweiten Ebene, und das im Unterschied zu einem grossen Teil von europäischen Hauptstädten und mittelgrossen Städten, die auf einer dritten Ebene platziert sind. Also kommt Zürich im Diskurs solcher Studien eine spezielle Bedeutung zu. Wobei die INURA-Analysen auch in Frage stellen, ob Zürich diese Position aufrechterhalten kann: ausserhalb der EU, mit einem zu kleinen Finanzmarkt, der über kürzer oder länger geschluckt wird von Frankfurt oder von London.

Aber diese Analysen sind ganz bestimmte Erzählungen, so würde ich das mal nennen. Keine Wahrheiten, sondern Erzählungen. Dies gilt auch für künstlerische Arbeit: Wer aus einer künstlerischen Perspektive etwas positionieren möchte, müsste sich mit ihrer oder seiner Arbeit in erster Linie die Erzählung ausdenken, die sie oder er gesetzt haben möchte. Das wäre mein Schluss aus den Erfahrungen der 1990er Jahre. Künstlerisch wiegt das viel schwerer als der Versuch, lediglich etwas herzustellen, an einem Ort etwas hinzustellen oder schon Hingestelltes zu deuten.

KOLLEKTIVE ARBEIT GEGEN DEN RESTRIKTIVEN BUSINESS-DISKURS

Können öffentliche Einrichtungen und Vermächtnisse, wie z.B. der Dadaismus mit dem Haus an der Spiegelgasse, spezifisch zürcherische, thematisch-historische Bezugnahmen inspirieren? An welche Erzählungen, wie Sie das genannt haben, liesse sich anschliessen?

Was zentral zu den historischen «alternativen Erzählungen» Zürichs gehört und was in einem gewissen Sinn um die Jahrtausendwende weiterer-

zählt worden ist, ist das ganze Milieu von Produzentinnen und Produzenten-Kollektiven, auf der Ebene von Beizen, Buchhandlungen, Druckereien, Arztpraxen und medizinischen Laboratorien. Es ist bedenkenswert, dass es in den 1970er und 1980er Jahren extrem viele Initiativen und Versuche gegeben hat, die Produktionsbedingungen, Betriebsformen usw. anders zu organisieren.

Wenn man Literatur von Ende der 1970er Jahre zu «kollektiver Arbeit» aus dem Rotpunktverlag liest, dann merkt man, dass die Behauptung, die 80er-Bewegung hätte den Geist dafür geöffnet, dass Zürich habe urban werden können und nicht mehr zwinglianisch sei, überhaupt nicht stimmt. Das war Ende der 1990er Jahre die simplifizierte Medienversion einer Erfolgsgeschichte, die in Wirklichkeit viel komplexer ist. Die 80er-Bewegung selbst war nur möglich auf der Basis einer stark politisierten Szene, die seit den 1970er Jahren existiert hat – wie zum Beispiel des Filmkollektivs, aus dem verschiedene wichtige Filmemacherinnen und Dokumentarfilmer hervorgegangen sind, und das als Kollektiv weiter tätig ist. Daneben denke ich aber auch an die F+F-Klasse und die Filmklasse an der HGK Zürich um 1968.

Zürich ist also ein Ort, an dem es immer einen Pragmatismus der Aktion gegeben hat. Man hat versucht, aus Visionen reale Lebensentwürfe zu machen, funktionierende Geschäfte – selbst wenn es alternative Geschäfte waren. Das ist mehrfach verschüttet in der Wahrnehmung, weil der derzeitige Business-Diskurs diesen Faden niemals aufnehmen wird. Denn das, was heute mit Business gemeint wird, ist bloss eine fiese Standardisierung von Geschäftsabläufen. Das ist eine zunehmend restriktive Erzählung von einer Art zu Handeln, die auf Hierarchie, Legitimation und Verengungen basiert. Was kreative, produktive Milieus darin leisten könnten, wäre ein Gegenmodell zu Ratings, Quality Managements und all diesen Geschichten. Wir laufen auf eine gesellschaftliche Situation zu, die in ihren enormen, fast neurotischen Einengungen auf bestimmte Bilder und Verhaltensweisen mit den 1950er Jahren verglichen werden kann.

Eine Situation, die Sie aber nicht nur für Zürich feststellen?

Nein, die Business-Erzählung dominiert die ganze entwickelte, postfordistische Welt. Sie stellt den eigentlichen Meta-Trend. Dadurch ist sie ein Faktor, der lokale Traditionen zusätzlich verschüttet. In den 1990er Jahren hatten viele noch das Gefühl, dass es Einiges gäbe, was dem noch ein Stück weit widerstehe. Aber das scheint nicht der Fall zu sein. Auch die HGK Zürich hat solchen Standardisierungsprozessen nicht widerstanden. Dadurch, dass die Business-Erzählung so überhand nimmt und so präsent ist, hat man zunehmend Mühe, gegenüber Städten und gegenüber der Öffentlichkeit für «Kunst und Öffentlichkeit» zu argumentieren, wenn man sich auf diese Sprachregelung nicht einlassen will; oder wenn man zumindest diese Sprache so benutzen möchte, dass man noch einmal hinterfragt, was darin als gesetzt angenommen werden kann.

Problematisch scheint die «Erzählung vom Kollektiv», weil sie ein muffiges Pathos bekommen hat.

Diese Wahrnehmung bezeichnet genau die Wirksamkeit der Business-Erzählung, denn sie ist schon von ihr geprägt. Erzählungen sind immer so angelegt, dass sie andere Erzählungen ausser Kraft setzen, indem sie kurzfristig attraktiver wirken. Innerhalb der Kulturproduktion müsste es ja ein Wissen davon geben, wie Wichtigkeiten und Bedeutungen mittels Erzählungen hergestellt werden. Ich bin erstaunt, wie wenig Selbstvertrauen die Kulturszene in den letzten Jahren gehabt hat, um den Anforderungen dieser Sprachregelung die kalte Schulter zu zeigen, Gegenmodelle vorzuschlagen zu Ratings und Quality Managements und zu sagen, «das sind eure Rituale, unsere sind vielleicht andere». Alle die Versuche, mit denen ich anfangs der 1990er Jahre durchaus auch sympathisiert habe, scheinen mir dagegen ein Manierismus zu sein. Viele Künstlerinnen und Künstler haben das Gefühl, sie kämen weiter, wenn sie sich den Business-Ritualen mimikryartig anpassen. Die ganze Art-as-Service-Schiene führt in diese Richtung.

Sie haben das Beispiel bereits gegeben: Wenn Zürich bekannt ist für eine lebendige Szene von Kleinproduzentinnen und Kleinproduzenten, dann müsste man eigentlich deren Geschichten ernster

nehmen. Gäbe es auch eine Erzählung von Zürich als Wissensstandort? Sie haben unter dem Vorzeichen von Bildung und Innovation vorhin die Off-Spaces in Frage gestellt.

Die Felder Kleinproduktion und Bildung sind gekoppelt. Da haben die HGK Zürich und die ETH immer eine wichtige Rolle gespielt. Bei der HGKZ kann man sich fragen, ob sie ihre Rolle als Kompetenzzentrum weiter aufrechterhalten kann, bei ihrer gegenwärtigen Entwicklung. Aber die Zukunft der ETH ist gesichert. Die wird zur Elite-Universität ausgebaut, ohne dass das benannt werden muss, weil sie das in einem gewissen Sinn immer schon war, dadurch, dass das Land so klein ist und sich einfach nur eine solche Universität leisten kann. Das ist zum Beispiel etwas, worum Deutschland die Schweiz beneidet.

**ÖFFENTLICHKEIT ALS POLITISCHE KATEGORIE.
LEITBILD UND KREATIVITÄT**

Liesse sich mit einem städtischen Leitbild ein Rahmen schaffen, in dem ein Diskurs um Kunst und Öffentlichkeit «alternative Erzählungen» anregt und so auf Gesellschaft und Öffentlichkeit zurückwirkt?

Ich habe im Zusammenhang von Kunst und Tourismus den Text von Oliver Marchart zum Projekt *DRESDENPostplatz* (www.dresden-postplatz.de) gelesen, der ganz dezidiert die These vertritt, dass Öffentlichkeit ausschliesslich als politische Kategorie gedacht werden und in dem Sinn auch hergestellt werden muss. Es geht weniger um die Frage, wo hinein man sich einfühlte oder was man fortsetzt oder sichtbar macht, sondern vielmehr um Neusetzungen. Das bedeutet, dass die Öffentlichkeit, die man meint, immer erst neu produziert werden muss. Eine Arbeit, die tatsächlich Wellen schlägt, hat neue Öffentlichkeiten kreiert. Wie sehr sich so ein künstlerisches Arbeiten nun in ein Leitbild oder in eine Zielvorstellung auf ein städtisches Image hin einbinden lässt? Ich wäre froh, wenn das gar nicht so funktionieren würde. Ein Leitbild ist schliesslich nur eine kleine Erzählung, die man braucht, um Investoren und Sponsoren zu überzeugen. Das Leitbild ist lediglich der Moment, der festhält: «Ja das gibt es jetzt alles – aber dieses ist noch zu schwach ausgeprägt und jenes zu stark.»

Man macht mal eine Bestandsaufnahme und wird sich überhaupt bewusst, was da ist. Aber das genügt natürlich heute nicht mehr, weil Investoren angezogen werden müsse. Die wollen, dass gesteuert wird.

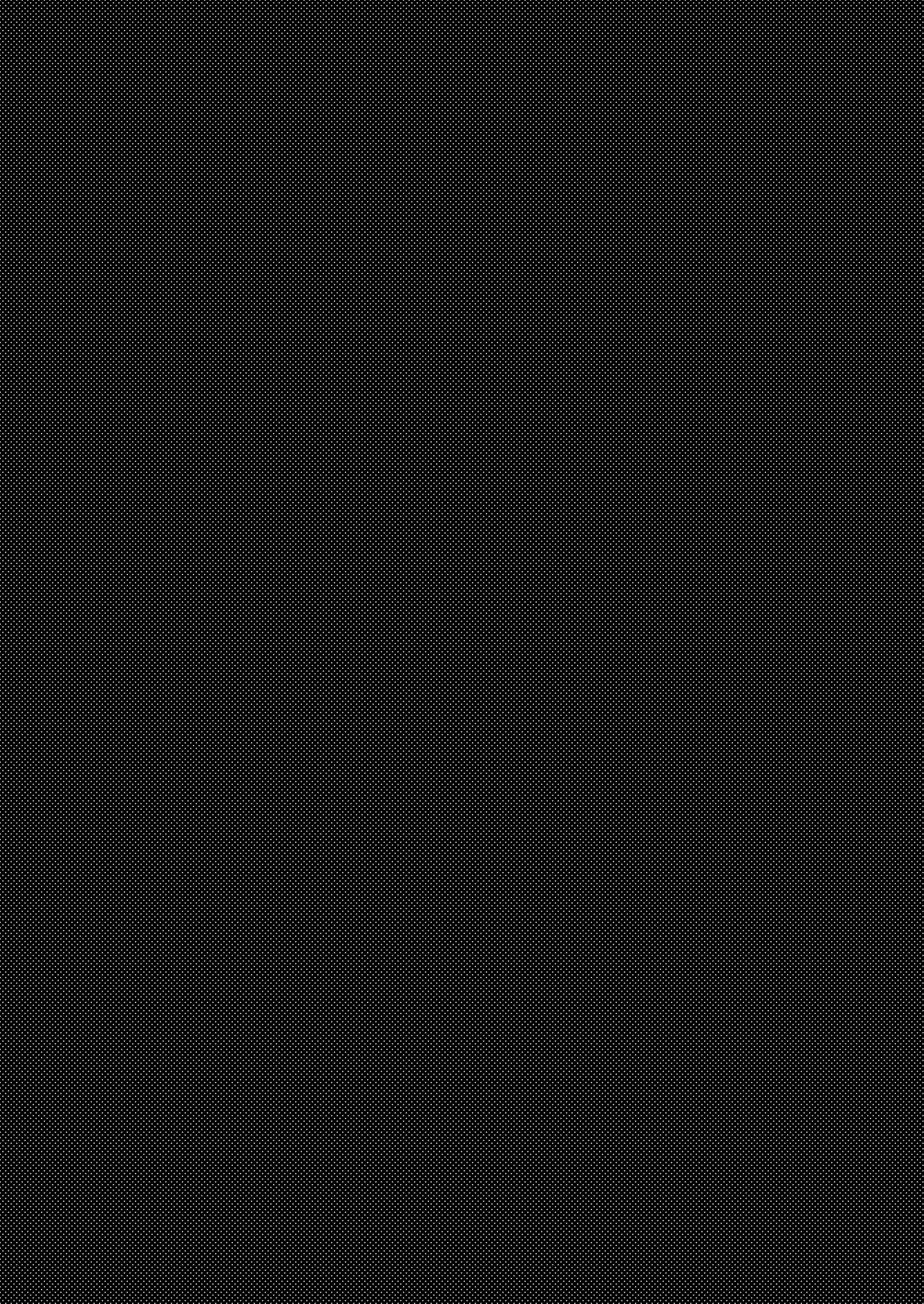
Die Gefahr wäre demnach, dass ein Leitbild schon ein Instrument ist, das nur eine ganz bestimmte Art von Kulturproduktion anzieht und den Rest gar nicht aufscheinen lässt?

Kultur ist sehr zeitabhängig und Trends und Schwankungen unterworfen. In der Regel wird das ins Zentrum gesetzt, was im Moment Furore macht. Das heisst immer, dass andere Bereiche, in denen Sachen entwickelt werden könnten, aus dem Gesichtfeld verschwinden. Das geschieht natürlich bereits unter dem Einfluss von Einschaltquoten. Die Wirtschaft kennt das Problem auch. Kaum jemand ist mehr in der Lage, Grundlagenforschung zu finanzieren. Aber ohne Grundlagenforschung ist das Geschwätz über Innovation völlig widersinnig. Im Prinzip brauchten wir ein kreatives, zielloses Suchen in alle Richtungen, um längerfristig sicherzustellen, dass wir irgendwann noch auf etwas Neues stossen. Solange alle nur das fördern, was schon als Trend erkannt ist, zementiert man lediglich einen Weg.

Oliver Marchart

**«There is a crack
in everything...»**

**Public Art als
politische Praxis**



1. Rückblick auf ein «Neues Genre»

Mit Begriffen wie jenen der Public Art, der Kunst im öffentlichen Raum oder des öffentlichen Interesses wurden bekanntlich in den vergangenen Jahrzehnten jene Kunstpraxen bezeichnet, die den der Kunst angestammten Raum der Institution verliessen und sich ins Freie der Öffentlichkeit begaben, um dort Anschluss an politische und soziale Gruppen zu suchen. Bei solchen nicht-skulpturalen Praxen im «öffentlichen Raum» konnte es sich um urbanistische Interventionen oder Interventionen im Sinne von Performance, Strassentheater oder sogar Unsichtbarem Theater handeln. Es konnte sich um partizipatorische Projekte der «Bürgerbeteiligung» im Umgang mit öffentlichem Raum handeln (kanonisch inzwischen etwa das Hamburger *Park Fiction*-Projekt). Und in diesem letzteren Sinne konnte es sich innerhalb des sogenannten *New Genre Public Art* wiederum um einerseits politische Formen des Aktivismus oder andererseits «sozialdienstliche» Projekte handeln, etwa um jene *Kunst im sozialen Interesse*, die sich über Interaktion mit sozial Untergeordneten definiert (mit Obdachlosen, Häftlingen, Flüchtlingen, Arbeitslosen, Immigrantinnen, Bewohnern heruntergekommener Gebiete, etc.). Die Public-Art-Projekte, die all diesen Bereichen entstammten, wurden inzwischen ausführlich beschrieben und streckenweise kanonisiert.

Der Höhepunkt oder Gipfel dieses Kanonisierungsschubs lässt sich auf die Mitte der 1990er Jahre datieren. Die inzwischen klassische, von Nina Felshin herausgegebene Sammlung *But is it Art?* beinhaltet Projekte der Guerilla Girls, von Gran Fury, Group Material, der Womens's Action Coalition (WAC), des American Festival Project und des Artist and Homeless Collaborative.¹ Der Untertitel *The Spirit of Art as Activism* zeigte damals den zum Teil sogar geglückten Versuch an, gerebildend zu wirken. Für Patricia C. Phillips wie für andere bezeichnet das Adjektiv «public» nicht mehr den Ort der Intervention, sondern die Art der Intervention: «Public Art ermutigt die Entwicklung aktiver, engagierter und partizipatorischer Bürger, ein Prozess, der generell nur durch den Aktivismus eines Künstlers und die Provokation der Kunst entstehen kann.»² Während die Sammlung Felshins jedoch mehr Aktivismus-lastige «politische» Kunstprojekte versammelte, schlugen andere Kanonisierungsversuche eine Richtung ein, die mit dem Stichwort von Kunst als Sozialdienst beschrieben wurde. Hier liessen sich dutzende von Kunstprojekten aufzählen, die sich einer eher sozialarbeiterischen Interaktionsform mit «Minoritäten» wie Obdachlosen, Häftlingen, Arbeitslosen, Bewohnern heruntergekommener Gebiete etc. verschrieben. Inzwischen ist die Historisierung solcher Projekte so weit fortgeschritten, dass man von einem historischen Kanon dieser Variante von Public Art sprechen kann, mit Personen und Gruppen wie Martha Rosler oder Group Material an der Spitze.³

Doch wie immer ging einher mit der Kanonisierung die Kritik an der sich kanonisierenden Public Art. Denn natürlich war der Verdacht des «Sozialkitsches»

oder der «Sozialpornographie» nicht immer von der Hand zu weisen. Marius Babis' Reader *Im Zentrum der Peripherie* von 1995 verknüpfte mit der Vorstellung einzelner Public Art-Projekte auch gleich die Kritik an der Kolonisierung des Sozialen;⁴ und Miwon Kwon fragte 1996: «Ist die Kunst im öffentlichen Raum zu einer Art Sozialplanung mutiert? Betreibt sie das Geschäft einer konservativen Stadtpolitik, und hilft sie dem Immobilienmarkt bei der Aufwertung von abgewohnten Quartieren? Finden sich KünstlerInnen in den vielen Community-orientierten Projekten der letzten Jahre nicht in der Rolle von Pädagogen wieder, die als «ästhetische Prediger» die wahren Machtverhältnisse sozialer Räume verschleiern helfen?»⁵ Der Verdacht lag nahe, dass es sich bei «community based public art»-Projekten um soziale Konfliktlösungs- und -verkleisterungsprogramme handelte, die eher der Stillstellung als der Mobilisierung politischer Energien von Seiten der Betroffenen dienen. Eine Kritik an Public Art, wie die Kwons, zieht implizit eine Unterscheidung zwischen dem Sozialen und dem Politischen, die man eigentlich explizit ziehen müsste. Sozialdienstliche Projekte intervenieren eben eher in den Raum des Sozialen und nicht in den Raum der Politik proper. Was als künstlerische Re-Politisierung angepriesen wird, ist daher oftmals eine Re-Sozialisierung – auch im Sinne einer Resozialisierung oder Domestizierung von politischer Praxis. Andererseits sollten politische (d.h. interventionistische/aktionistische) Artikulationsformen im Kunstfeld nicht umgehend einem erweiterten Begriff von *sozialer Kunst-im-öffentlichen-Raum* subsumiert werden.

2. Welche Art Public?

Obwohl also eine Vielzahl von Public-Art-Projekten inzwischen empirisch gut dokumentiert sind, wird selten die grundlegende Frage gestellt, was denn nun das Öffentliche an Public Art ausmacht bzw. welche Art *public* Public Art erzeugt. Genauso selten wird gefragt, *wie* sie das tut. Denn Öffentlichkeit ist, wo sie kein Begriff der Stadtmöblierung oder des urbanen Verkehrsmanagements ist, letztlich ein Begriff der Politik (ich würde sogar sagen: es ist ein Begriff des *Politischen*). Man müsste dann also zuallererst die Frage beantworten, *wie Politik* oder *politisches Handeln* Öffentlichkeit herstellt. Und würde man dann herausfinden, dass Öffentlichkeit tatsächlich nur von – im weitesten Sinne – *politischem Handeln* hergestellt werden kann, würde daraus dann nicht logisch folgen, dass Public Art immer zugleich auch *politische Kunstpraxis* ist, also *Polit Art* – jedenfalls dort, wo sie tatsächlich Öffentlichkeit generiert?

Um hier Missverständnisse aus dem Weg zu räumen, ist es wichtig zu sehen, dass viel zu oft in den heutigen Debatten um «Kunst im öffentlichen Raum» von einem Raum ausgegangen wird, der immer schon da ist und in den entweder objektive Kunstwerke hineingestellt werden (also skulpturale oder architektonische

Arbeiten im Spannungsfeld zwischen Denkmälern, Kunst am Bau und simpler ästhetischer Stadtmöblierung) oder in den künstlerische Praktiken intervenieren. Doch der öffentliche Raum *als Stadtraum* besteht unabhängig von den ihm eingepflanzten Objekten oder Praxen. Der Raum bleibt als Raum bestehen, auch wenn die Objekte wieder entfernt werden. Bei diesem objekthaften oder urbanistischen Verständnis von Öffentlichkeit ist es gleichgültig, ob in einer Fussgängerzone ein Brunnen steht oder nicht, ob in einem Park eine Skulptur steht oder nicht, ob an einer Gebäudewand ein Mosaik prangt oder nicht. Der öffentliche Raum bleibt «Öffentlichkeit» unabhängig von seiner künstlerischen Ausgestaltung. Und sprechen wir von künstlerischen Praxen oder Interventionen anstelle von Objekten, ändert das erstmal noch wenig. Auch hier wird regelmässig davon ausgegangen, dass in einen *bereits existierenden* öffentlichen Raum interveniert wird. So würde man in diesem Fall etwa davon ausgehen, dass eine Intervention auf einem öffentlichen Platz oder in einer Fussgängerzone automatisch im «öffentlichen Raum» stattfindet, allein *weil* sie eben auf einem öffentlichen Platz oder in einer Fussgängerzone stattfindet. Oder man würde davon ausgehen, dass Arbeiten für bzw. in Medien (wie sie etwa das *museum in progress* über Medienkooperationen entwickelt) immer schon Arbeiten im öffentlichen Raum sind. Aber auch dann wird man immer zu wissen glauben, wohin man gehen muss, um in den öffentlichen Raum zu kommen und somit die eigenen Kunstpraxen zu «öffentlichen» zu machen. Man wird zu wissen glauben, was Öffentlichkeit ist und wo man sie findet. Und dann geht man hin und interveniert.

Diese Vorstellung einer Öffentlichkeit, die immer schon da ist und nur darauf wartet, erobert zu werden, ist meiner Ansicht nach falsch. Ja sie ist nichts als eine naive Fiktion. Wenn der Begriff der Öffentlichkeit – und damit der Begriff des öffentlichen Raums – irgendeinen Sinn machen soll, der über das bloss Deskriptive hinausgeht, wenn wir ihn also als ernsthaftes, theoretisch fundiertes Konzept und nicht bloss umgangssprachlich verwenden wollen, dann müssen wir uns von dieser Fiktion verabschieden. Schon die Medien, normalerweise unser Inbegriff von «Öffentlichkeiten», garantieren nicht *per se* Öffentlichkeit. Muss man erst an Berlusconi erinnern und an die *Scheinöffentlichkeit*, ja Anti-Öffentlichkeiten, die von den italienischen Fernsehanstalten erzeugt werden? Genauso wenig garantiert ein «öffentlicher Platz» im Verkehrsraum Öffentlichkeit. Oder wer wollte behaupten, dass ein Autobahnverkehrskreuz eine Öffentlichkeit darstellt? Was aber macht dann Öffentlichkeit im strengen Sinn aus, wenn Öffentlichkeit kein Raum im physikalischen (oder institutionellen, massenmedialen) Sinn ist? Die einzig sinnvolle Antwort auf diese Frage kann nur lauten: Wenn Öffentlichkeit nicht immer schon da ist, dann muss sie immer erst und immer aufs Neue hergestellt werden. Mein Vorschlag lautet nun, dass diese Herstellung von Öffentlichkeit im Moment konfliktueller Auseinandersetzung geschieht. Wo Konflikt, oder genauer: *Antagonismus* ist, dort ist Öffentlichkeit, und wo er verschwindet, verschwindet Öffentlichkeit mit

ihm. In diesem Sinne wären etwa Medien dann nicht einfach Öffentlichkeiten, sondern Öffentlichkeit *wäre selbst ein Medium*. Denn Öffentlichkeit wäre jenes «Band der Teilung», das qua *Konflikt verbindet*. Erst in dem Moment, in dem ein Konflikt ausgetragen wird, entsteht über dessen Austragung eine Öffentlichkeit, in der verschiedene Positionen aufeinanderprallen und gerade so in Kontakt treten. Und wenn wir genau hinsehen, werden wir feststellen, dass Öffentlichkeit dabei nicht etwa das «Produkt» dieses Aufeinanderprallens ist, kein «Werk», das irgendwie nach einem Masterplan konstruiert und hergestellt worden wäre. Sondern Öffentlichkeit ist nichts anderes als der Aufprall selbst.

Um zu illustrieren, dass Öffentlichkeit nicht etwa voluntaristisch oder generalstabmässig hergestellt werden kann, liesse sich das ernüchterte und desillusionierte Resümee Hans Haackes zitieren:

«Weil jeder im öffentlichen Raum Zutritt zu Kunstwerken hat, nahmen ich und andere vor Jahren fälschlicherweise an, sie seien da nicht nur für Eingeweihte, sondern auch im übertragenen Sinne allgemein zugänglich. Da das Publikum, das künstlerische Arbeiten an vom städtischen Garten- oder Reinigungsamt betreuten Orten sieht, sehr viel grösser ist als die Zahl der Museums- und Galeriebesucher, hingen wir der Wunschvorstellung an, man erreiche dort «die Massen». Auch das war ein gutgemeinter Trugschluss.»⁶

Haacke erwähnt seine Erfahrungen mit seinem für die *documenta X* entworfenen Plakat mit Zitaten von Unternehmen zur strategischen Rolle ihres Kultursponsorings. Dieses Plakat fand, wie Haacke selbst anmerkt, kaum öffentliche Resonanz: «Ein komplexes Plakat mit verhältnismässig kleinteiligen Elementen geht deshalb im visuellen Gewimmel leicht unter. In den Medien gab es wenig Resonanz. Die von mir erhoffte Debatte blieb aus. Das Beispiel demonstriert, dass massenhafte Verbreitung im flächendeckend von Werbung okkupierten «öffentlichen Raum» kein Garant für die Teilnahme am öffentlichen Diskurs ist.»⁷

Aus Erfahrungen wie diesen, denke ich, wäre eine doppelte Lehre zu ziehen: Erstens ergibt sich, dass sich Öffentlichkeit nicht so umstandslos entlang irgendwelcher Rezepte oder Blueprints «herstellen» lässt; keine Strategie, die einmal gewirkt hat, kann das nächste mal versagen. Öffentlichkeit ist, wie Hannah Arendt es formulieren würde, kein Produkt eines zweckgerichteten *Herstellens*, sondern erzeugt sich *im Handeln selbst*. Das allerdings hat Konsequenzen und führt zur zweiten Lehre, die aus dem Beispiel Haackes folgt. Es führt letztlich zur Frage, von *welcher Art* dieses Handeln sein muss, damit Öffentlichkeit entsteht. Ob ein Plakat wie das Haackes – oder jede andere Form der Intervention im Sinne der Public Art – *Öffentlichkeit* generiert, hängt eben davon ab, ob es einen Konflikt generiert oder nicht.

3. Public Art als Political Art

Damit wären wir aber schon bei einem politischen Begriff von Öffentlichkeit angelangt. Konflikt, oder besser: Antagonismus ist nämlich nichts anderes als die Kategorie des Politischen. Nur jene Öffentlichkeiten können als öffentlich im strengen Sinn gelten, die sich qua Antagonismus herstellen. Wenn wir hingegen fragen, wer eine solche Öffentlichkeit generiert, stellt sich uns ein Problem, hatten wir doch gesagt, dass Öffentlichkeit sich nicht nach irgendeinem Masterplan so einfach konstruieren lässt. Das Politische (der Antagonismus) ist aus diesem Grund «a-subjektiv», d.h. es steht kein Subjekt in Grossbuchstaben hinter ihm, und man kann eine antagonistische Situation nicht voluntaristisch erzwingen. Diese Annahme entspricht der ganz realen und alltäglichen Erfahrung politischer Arbeit. In bestimmten Situationen kann man sich agitatorisch auf den Kopf stellen und wird nicht die geringste Mobilisierung erreichen. In anderen Situationen, in denen schon niemand mehr damit gerechnet hat, bricht unverhofft ein Antagonismus auf und die Massen politisieren sich (die politikwissenschaftlichen Revolutionsstudien können ein Lied singen von der nahezu unmöglichen Vorhersagbarkeit von Revolutionen). Antagonismen können an den unvermutetsten Stellen auftreten, in Momenten, in denen niemand mit ihnen gerechnet hat. Damit wird strategisches Handeln nicht überflüssig, das Argument spricht also nicht gegen den fortgesetzten Versuch, Öffentlichkeit herzustellen. Aber jedes Handeln erfordert aus diesem Grund immer einen Einsatz, impliziert ein einzugehendes Risiko, denn es bewegt sich auf dem Terrain des Ungewissen.

Das gilt für politisches Handeln genauso wie für die Praxen der Public Art. Entscheidend ist, dass Public Art nicht deshalb «öffentlich» ist, weil sie ihren Ort in einem urbanistisch zu bestimmenden «öffentlichen Raum» hat statt im semi-privaten Raum einer Galerie. Sondern Kunst ist öffentlich, wenn sie *im Öffentlichen* stattfindet, d.h. im Medium des Antagonismus. Aus genau diesem Grund – weil sich das Auftreten von Antagonismen nicht mit Bestimmtheit vorhersehen lässt – lässt sich nicht präjudizieren, welche konkreten künstlerischen Praxen jeweils Öffentlichkeit generieren. Da sich Antagonismen nicht subjektiv oder voluntaristisch erzwingen lassen, lässt sich immer nur im Nachhinein feststellen, wann und wo bestimmten Praxen die *Antagonisierung* «geglückt» ist – was zumeist mit den makro-politischen Rahmenbedingungen der jeweiligen historisch-hegemonialen Situation zu tun hat. Auf Basis des Rückblicks auf historische Modelle (von Jacques-Louis David bis zur Women's Action Coalition) liessen sich aber sehr wohl gewisse Schlussfolgerungen für heutige Strategien der Public Art ziehen. Und es lassen sich die *Bedingungen der Möglichkeit* von Public Art als politischer Kunst angeben. Tatsächlich impliziert der Begriff der Public Art den Begriff der politischen Kunst. Es gibt keine «öffentliche Kunst», die nicht politisch im gerade entwickelten Sinn wäre. Alles andere wäre nicht Public Art, sondern Kunst, die Öffentlichkeit

simuliert. Dieser scheinöffentlichen Kunst gegenüber steht jene künstlerische Praxis, die eine universalisierbare und doch parteiische Position bezieht, indem sie sich mit politischer Praxis verschränkt. Public Art ist, in genau diesem Sinne, nur zu haben als Political Art.

4. Position beziehen

Als solche muss sie keineswegs im «öffentlichen» Stadtraum stattfinden, sie kann sogar dort stattfinden, wo man sie am wenigsten erwarten würde, nämlich im Innenraum von Kunstinstitutionen. Doch auch für eine Ausstellung oder einen Ausstellungsraum gilt, dass er nicht deshalb schon eine «Öffentlichkeit» darstellt, weil er «öffentlich» zugänglich ist. Eine Ausstellung im üblichen Verständnis – d.h. künstlerische Arbeiten oder Aktionen im örtlichen oder institutionellen Rahmen des Kunstfelds – ist nie *an sich schon* eine Öffentlichkeit. Damit eine Ausstellung zur Öffentlichkeit wird, muss etwas hinzukommen: eine *Position*. Jérôme Sans hat einen Zipfel dieses politischen Aspekts von Ausstellung erfasst, wenn er «exhibition» von «ex/position» unterscheidet. Das französische «ex/position» deutet, Sans zufolge, auf den Aspekt von (Aus-)Stellung als *Positionierung* und *Commitment*:

«An exhibition is a place for debate, not just a public display. The French word for it, *exposition*, connotes taking a position, a theoretical position; it is a mutual commitment on the part of all those participating in it.»⁸

Die Praxis des *Ausstellens* ist eine Form des Stellung-Beziehens, eine *Stellungnahme*: das bewusste Einnehmen einer Position. Aber natürlich nicht irgendeiner Position, auch nicht einer bloss theoretischen, wie Sans nahelegt, sondern einer an politisch-kollektive Praxen angekoppelten antagonistischen Position. Aus dieser Perspektive erscheint die inflationäre Verwendung des Begriffs «künstlerische Position», wie sie in letzter Zeit zu beobachten ist, nahezu als ein Missbrauch, zumindest aber als Entpolitisierung des Begriffs Position. Vor allem, wenn als «Position» die Arbeit von Künstlerinnen oder Künstlern bezeichnet wird, die garantiert keine Position *beziehen*. Eine politische Position hat man nicht einfach, sondern man muss sie beziehen. Was im Kunstfeld unter «Position» verstanden wird, ist hingegen die Differenz von bestimmten zu Labels oder Markenzeichen erstarrten Künstlernamen zu anderen zu Labels oder Markenzeichen erstarrten Künstlernamen. Die Logik ist differentiell, weil es ihr darum geht, sich jeweils von den anderen «Positionen» im Kunstfeld zu unterscheiden. Sie ist nicht äquivalentiell, wie es die antagonistische Logik ist. Das heisst, es geht hier nicht um den *Anschluss* an eine politische Äquivalenzkette (eine Koalition, ein Kollektiv, eine Bewegung, also eine gegen-hegemoniale Anstrengung), die ihre Äquivalenz nur qua Konstruktion eines externen Antagonismus konstituieren kann.⁹ Im Moment des Antagonismus ver-

schwindet der Konkurrenzkampf um differentielle «Positionen» und macht der Solidarität unter jenen Platz, die sich einem gemeinsamen Gegner stellen.

5. «...that's how the light gets in»

So wie der Begriff «künstlerische Position» im Kunstfeld also eingesetzt wird, entspricht er der Logik des Marktes und nicht der Logik der Politik. Künstlernamen verstehen sich als Labels auf dem Marktplatz der Kunst. Der Begriff «Position» ist nur ein Euphemismus für diese Marktlogik. Obwohl niemand auf den Gedanken käme, die Corporate Identities von *Wienerwald* oder *Burger King* hochtrabend als «Positionen» zu bezeichnen, z.B. als «Fast-Food-Positionen», geht man im Kunstfeld mit lockerer Hand mit politischen Begriffen um, nicht zuletzt, weil sie sich in Radical-Chic-Kapital umsetzen lassen. Aber politische Praxis ist keine Frage der blossen Selbstbezeichnung (also ob sich eine bestimmte künstlerische oder kuratorische Praxis politisch nennt oder geriert), sondern eine der tatsächlichen Funktion. Diese politische Funktion von Kunst, so wurde bisher argumentiert, besteht im paradoxen Versuch, Öffentlichkeit zu organisieren. Und dies wiederum ist nur möglich durch die Markierung einer Gegen-*Position* als Bestandteil eines breiteren Versuchs der Herstellung einer Gegen-Hegemonie.

Erst als *Ex/position* wird eine Ausstellung zur Öffentlichkeit. Als solche wirkt sie dann *automatisch* der Logik der Institution entgegen. Als *Ex/position* wirkt eine Ausstellung notwendigerweise de-institutionalisierend, denn die eigentliche Aufgabe von Institutionen besteht ja in der Unterdrückung oder zumindest Domestizierung von Konflikten, die geregelten Abläufen und Prozeduren eingepasst werden sollen. Die Öffentlichkeit des Antagonismus hat immer etwas Disruptives in Bezug auf die Logik der Institution und auf die herrschende Ideologie: Sie unterbricht geregelte Abläufe, Zuständigkeiten, Hierarchien. Die von der Institution unter postfordistischen Bedingungen eingeforderten Handlungsformen wie Teamwork, Kreativität und «partizipatives Management» lösen sich auf und reaggrieren zu neuen Solidaritäten innerhalb und ausserhalb der Institution. Tatsächlich schlägt jeder wirkliche Antagonismus eine Bresche in die Mauern der Institution.

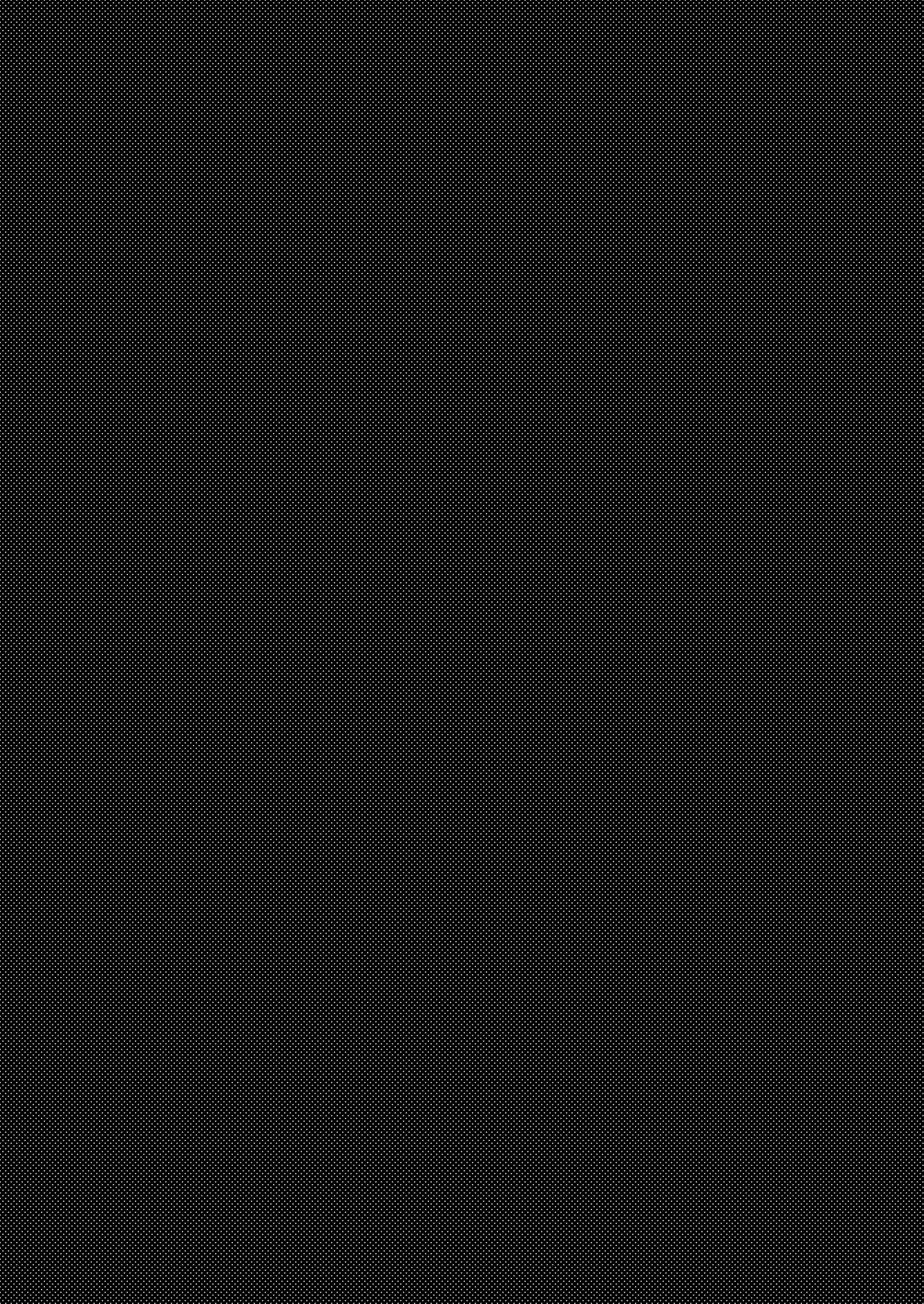
In weniger bautechnische Metaphern gefasst, könnte man sagen: Die Ausstellung (*Ex/position*) führt zur *Öffnung der Institution*. Das heisst: Die *Aus-Stellung*, die nichts anderes ist als die Bresche in den Mauern der Institution, führt ins Freie der Öffentlichkeit. Als *Aus-Stellung* ist sie *Positionierung*: Stellungbeziehen. Und als *Aus-Stellung* führt sie *hinaus* aus den Institutionen der Kunst und des Kunstfelds – und hinein in politische Praxis. Die Praxis der Public Art *als politische Praxis* – genauso wie kuratorische oder edukatorische Praxis *als politische Praxis* – besteht also nicht zuletzt in der politischen Öffnung der Institution, von der sie selbst scheinbar Teil ist.

Der Text basiert auf einem Vortrag an der Tagung Kunst Öffentlichkeit Zürich in der Kunsthalle Zürich, 17./18. November 2005.

Stefan Römer

Intermedialität

im Ambient



Ein neuer Modeladen in Berlin-Mitte

Im Herbst 2005 flanierte ich am neu eröffneten Hugo-Boss-Laden in Berlin Mitte vorbei. **Abb. 1** Von drinnen sah man draussen im Innenhof einen Bambushain, und von draussen sah man hinter den aufwändig inszenierten Modeobjekten ein Wandrelief, das Berlin Mitte schematisiert. Das Design interessierte mich, weshalb ich fragte, ob ich einige Fotografien machen dürfe. Das sei verboten, antwortete das Personal. Erst nachdem ich insistierte, dass mich die sehr aufwändige Raumgestaltung, die auch den Aussenraum einbezieht, sehr interessiere, erklärte man mir, dass sie selbst nichts dagegen hätten, wenn ich ein Bild machen würde, nur würden sie unvorhersehbar und unregelmässig über die Kameras vom Hauptfirmensitz (in Metzingen) aus beobachtet, und das könnte sich ungünstig auf ihre persönliche Bewertung auswirken.

Dieses Erlebnis lässt eine ganze Reihe von Aussagen über das zeitgenössisch subtile Ineinandergreifen von Modelabel-Design und Warenpräsentation, von institutionalisierter räumlicher, kommerzieller und persönlicher Kontrolle sowie von physisch-symbolischem Repräsentationsraum und dem immateriellen Einsatz sogenannter Neuer Medien zu. Es wird unter anderem klar, wie die Arbeit in solchen Geschäften überwacht wird, dass der Unternehmer dazu ein zentral gesteuertes Closed-Circuit-Television-System (CCTV) benutzt, dass die Arbeitsplätze rar sind – weshalb sonst sollte man unter solchen Bedingungen arbeiten wollen – und dass das Design dieser Modelabel-Shops offenbar einen künstlerischen und zu schützenden Wert darstellt, weshalb das Fotografieren dort verboten ist.

Übrigens war es nicht verboten, in teuren japanischen Modeboutiquen in Tokyo zu fotografieren. **Abb. 2** Hier gehörte ein DJ-Pult mit zwei Plattenspielern, Modemagazine, Diskobleuchtung und einige demonstrativ aufgestellte Schallplatten zur Einrichtung; hier verdichtete sich zu den verkaufsintensivsten Zeiten die architektonisch statische Verkaufsinzenierung mit der Performanz des Auflegens von aktueller Musik durch bekannte DJs. Dies darf als eine spezifische Form von Intermedialität gelten, wenn elektronisch gesteuertes Glas dazu dient, die VIP-Umkleidebereiche abzutrennen, wenn sich VIPs mit ihren Beraterinnen und Beratern dorthin zurückziehen.

Wie geschieht dieses subtile Ineinandergreifen der unterschiedlichen Medien in öffentlichen oder halböffentlichen Räumen? Ermöglichen etwa das individuell hohe narzistische Begehren und eine starke konsumistische Faszination diese offensichtlich panoptisch kontrollierte Sphäre, die vor allem ein Medienraum ist? Welche Rolle spielen die unterschiedlichen Medien dabei und wie beziehen sie sich aufeinander? Weshalb interessiert dies Künstler?

Vom Plakat in den intermedialen Raum

In meinem Text *Plakate als soziale Intervention. Passt die Kunst im öffentlichen Raum noch ins Bild der Stadt?*¹ resümierte ich vor einiger Zeit das Medium Billboard. Ich fand heraus, dass das künstlerische Plakat seine Öffentlichkeitswirkung unter den Bedingungen einer privatwirtschaftlichen Kommerzialisierung und Kulturalisierung nur dann erhält, wenn es mit einer medialen Pressekampagne eine erhöhte Aufmerksamkeit bekommt und so zu einem kulturellen Ereignis wird. Daraus schloss ich, dass der Begriff der «Öffentlichkeit», wie er von Jürgen Habermas in den 1950er Jahren als bürgerlich emanzipativ von der früheren feudalen unterschieden wurde, so nicht mehr existent ist. Vielmehr handelt es sich nun um eine korporativ ökonomisierte und kulturalisierte Öffentlichkeit mit weit reichenden Folgen für den relationalen Begriff des «öffentlichen Raums», in dem nun auch die Kunst anderen Bedingungen unterworfen ist. Deshalb schreibe ich «Öffentlichkeit» seit dieser Untersuchung durchgestrichen als «~~Öffentlichkeit~~», um diese kritische Reflexion kenntlich zu machen. Mit dieser Geste versuche ich auch meine künstlerische Praxis zu definieren, die sich auf eine konzeptuelle Analyse von Bedingungen künstlerischer Produktion und Präsentation bezieht.

Die Umstrukturierung des öffentlichen Raums hat in den 1990er Jahren in Europa zu einer Reihe von nicht mehr wegzudiskutierenden Konsequenzen im Allgemeinen für die Repräsentationsbedingungen und im Speziellen für die Kunst geführt. Diesen spezifischen Raum nenne ich das *Ambient*. In ihm werden grundsätzliche Unterscheidungen zwischen genuin künstlerischer Praxis und kommerziellen Interessen immer schwieriger; auch die Institute der öffentlichen Hand wie die Museen, die ursprünglich eine autonome gesellschaftliche Funktion hatten, erhalten nun eine kommerzielle Ausrichtung. Dazu kommt, dass der künstlerische Ausstellungsraum des White Cube nicht mehr nur einer idealen Präsentation von Kunstwerken dient, sondern, dem kommerziellen Gebot des Events folgend, möglichst grosse Besucherzahlen mit einem gemischten Programm aus Musik-, Film- und Kunstpräsentation anstrebt.

Mittels Fotografien urbaner Situationen versuche ich, Aufschluss über ihre medialen, sozialen, ökonomischen oder politischen Implikationen zu erlangen. Dabei richtet sich der Blick auf die Funktion der Intermedialität in diesem visuellen Gefüge: Welche Rolle spielt beispielsweise die Angabe einer Website auf einem Plakat, oder weshalb werden Plakate zunehmend selbstbeweglich installiert? Eine Untersuchung, die dem künstlerischen Plakat noch eine autonome Funktion innerhalb des urbanen Kontexts zugesteht, würde nicht die Konsequenzen aus der Erweiterung des ~~öffentlichen~~ Raums in das Internet berücksichtigen, das nun in die Konstruktion von ~~Öffentlichkeit~~ mit einbezogen werden muss.

Seit den 1990er Jahren lassen sich für diese Konstruktion konkrete Schlüsse ziehen: Die visuelle Konkurrenz wurde für das Plakatkunstwerk von Seiten des



1



2

1 Hugo-Boss-Filiale, Berlin 2005

2 Modeboutique, Tokyo 2002

marktstrategisch ausgefeilten kommerziellen Plakats, das selbst oft aktuellen politischen Bezug nimmt oder sich in kulturelle Debatten einmischt, immer grösser. Sodass eine künstlerische Differenz nur durch eine kunstinstitutionelle Diskussion erreichbar scheint. Eine weitere Konsequenz ergab sich aus dem zu beobachtenden medialen Zusammenspiel ökonomischer und künstlerischer Interessen in einer eventistischen Sphäre, in der Kunst, Werbung, Unterhaltung und experimenteller Interventionismus (politisch-kritisch oder kommerziell-kritisch) an einem Ort aufeinander stossen können, da es keine sogenannten autonomen Bereiche mehr gibt. Diese eventistische Sphäre des öffentlichen Raums bedient sich eines psychologischen Musters, das den Reiz des Schwellenübertritts oder den Anreiz zum Mitmachen mit Belohnungen aufbaut. Diese Belohnung kann im Sinne von kulturellem Kapital für die Angesprochenen im Fall einer Beteiligung verstanden werden – doch oftmals locken die Werbungen gar mit der Verlosung von handfesten Gadgets.

In seinem proklamatorischen Versuch, das Museum und den öffentlichen Raum zu einem Datenraum zu erweitern, möchte der Medientheoretiker Lev Manovich in einer Reihe von Essays «von Prada lernen». Sein Ziel ist, den physischen Raum durch Überlagerung mit Datenschichten um zusätzliche Informationen zu erweitern.² Manovich findet gelungene Formen des medial «erweiterten Raums» in den von berühmten Architekten und Designern gestalteten Läden von Major-Modelabels.³ Wie man jedoch am Beispiel des Hugo-Boss-Ladens erfährt, unterliegen solch aufwändige Verkaufs-Ambients oft einem strengen Copyright und einer Bewachung. Ausserdem glaubt Manovich zu beobachten, «dass die weisse Galerie-Schachtel weiterhin als Raum der Kontemplation funktioniert».⁴

Wenn man die unterschiedlichen Spielweisen der 1990er Jahre reflektiert, die sich zwischen Galerie, Museum, Off-Space, Club und öffentlichem Raum als Präsentationsorte für Kunst nicht nur annäherten (hinsichtlich der Auflösung der High-Low-Differenz), sondern auch völlig andere Formationen der künstlerischen Produktion und der Betrachterrezeption bewirkten, dann scheint Manovichs Untersuchung von falschen Bedingungen auszugehen. Der Begriff der «Kontemplation» mag eventuell weiterhin auf die Präsentationsräume von traditioneller Kunst zutreffen, hat aber keinesfalls Bedeutung für diejenigen Kunsträume, in denen seit den 1990er Jahren ein in mehrfacher Hinsicht erweiterter Kunstbegriff praktiziert wurde. Dazu sollte auch berücksichtigt werden, dass die Museen für zeitgenössische Kunst von diesem Trend beeinflusst wurden.

Manovich wünscht sich ein neues Raummodell, in dem neue Medien zu einer Synthese von Raum und Datenraum führen: «Wie ich schon erwähnt habe, wird diese Überlagerung [von Datenschichten] oft durch das *tracking* und *monitoring* der User ermöglicht: Das heisst, die Informationsübertragung an User im Raum und die Gewinnung von Informationen über diese User sind eng miteinander verbunden. Somit ist *augmented space* auch *monitored space*.»⁵ Dies ist in Kunsträumen bisher tatsächlich nur bedingt möglich.



3

3 Flughafen, Zürich 2000

Ambient Television

Aus mediensoziologischer Perspektive nähert sich Anna McCarthy der Thematik, indem sie in ihrer Untersuchung *Ambient Television. Visual Culture and Public Space* (2001) den verbreiteten Konsens über die grundsätzliche Ablehnung von Bildschirmen im öffentlichen Raum kritisiert. Ihr geht es um einen differenzierenden Blick auf die ortsspezifischen sozialen und affektiven Gebrauchsweisen neben den spezifischen institutionellen Aspekten.⁶ An dieser Stelle sei nur an den frühen mehr oder weniger kulturpessimistischen Bericht von Günter Anders erinnert; er berichtete Ende der 1950er Jahre von einer USA-Reise, dass die Menschen dort in Restaurants, Tankstellen und anderen öffentlichen Situationen einer permanenten TV-Berieselung ausgesetzt seien, und er konstatierte schon damals eine Abhängigkeit vom bewegten Bild im Alltag.⁷

Vergleicht man heute Beispiele von *Ambient Television*, so lassen sich schnell ihre unterschiedlichen Funktionen feststellen. So hat etwa ein Informationsbildschirm zur schnellen Fluganzeige auf einem Flughafen gegenüber einem statischen Plakat den Vorteil der schnellen Aktualisierbarkeit.^{Abb. 3} Eine spezielle Lounge-Athmosphäre mit ähnlichen Elementen stellt seit den 1990er Jahren den Inbegriff des medialen Ambient dar. Dieses Klischee entsteht aus einer Kombination von bequemen Möbeln, Monitoren und einer Mischung aus 1970er Jahre Retro-Style, auf den sich der 1990er Jahre Techno-Look häufig bezog. In solchen medialisierten Räumen wird eine intersubjektive Reflexion der Subjekte angenommen, wie sie Dan Graham beispielsweise in seiner Rauminstallation *two rooms, reverse video delay* (1974) als eine gegenseitige Wahrnehmung durch die Filter der medialen Installation intendierte. Es sei jedoch dahingestellt, ob diese historisch künstlerische Reflexion, die die Intersubjektivität der Betrachter mittels einer Innen-Aussen-Differenz von Räumen thematisierte, allen Besuchern des Ambient bewusst ist.

Ein typischer Bildschirm in einem Verkaufsladen hat demgegenüber die Funktion, eigene Produkte vorzustellen und zu bewerben;^{Abb. 5} im illustrierten Fall dienten Plakataufsteller auf dem Bürgersteig als *attention getter* für einen Elektrozubehörladen, während Monitore im Eingang die Aufmerksamkeit in das Ladeninnere lenkten. Die Monitore zeigten auch Spielfilme, während beispielsweise in Baumärkten eher Bedienungsanleitungen die einfache Montage der beworbenen Produkte zeigen.

Der Unterhaltungsbildschirm der in der nächsten Abbildung gezeigten *American Sportsbar* gab auch den Inhalt der Geschäftsidee wieder, indem dort live Sportveranstaltungen gezeigt wurde.^{Abb. 4} In dieser Konstellation entsteht eine panoptische Beobachtungssituation, da der Blick der Passanten von den flimmern den Bildschirmen angezogen wird; da gleichzeitig die offene Fassade ein Gefühl der Beobachtung erzeugt, wird der Blick auch zurückgewiesen. Eine ähnliche Situation wie die beiden vorherigen Beispiele zeigte eine Ausstellung der Künstler-



4



5



6

4 American Sportsbar, Köln 2005

5 Elektrozubehörladen, Köln 2005

6 High-End-Videogeschäft mit einer
Ausstellung der Künstlergruppe Graw
Böckler, Köln 2005

gruppe Graw Böckler anlässlich der Architekturwoche *Plan 05* in Köln 2005. **Abb. 6** Hier wurden Interviews mit Obdachlosen auf Grossmonitoren in einem High-End-Videogeschäft abgespielt. Die Künstlerin und der Künstler beabsichtigten, ein Statement gegen die Bestrafung von Kleindelikten im öffentlichen Raum zu setzen: «Nicht die polizeiliche Ordnung, sondern das Zulassen sozialer Differenz bringt mehr Sicherheit in der Stadt. Kreativität im öffentlichen Raum, Armut oder potenzielle Selbstgefährdung sind keine von der Gesellschaft zu sanktionierenden Vergehen.»⁸

Das Plakat nimmt mit seiner Repräsentation von Schönheitsidealen, sozialen und menschlichen Normen sowie Standardisierungen eine disziplinierende Rolle innerhalb des öffentlichen Raums ein. Dagegen inszeniert die Kamera-Monitor-Verbindung des CCTV eine direkte (Selbst-) Überwachung im Sinne des künstlerischen CCTV-Raum-Obskurantismus bei Arbeiten von Bruce Nauman (z. B. *Going Around the Corner Piece*, 1970), ohne dass man sich selbst auf dem Monitor sehen kann.

Ob CCTV-Videoüberwachung neue Formen von Aggression verhindern kann, muss spätestens seit den Bombenanschlägen 2005 in der Londoner Innenstadt in Frage gestellt werden, welche durch CCTV nicht verhindert werden konnten. Die Londoner City gilt als eine der mit Video bestüberwachten Innenstädte. Neben den Bildern von den Orten wurden in den Medien auch die von CCTV-Kameras aufgenommenen Selbstmordattentäter abgebildet. Da die Selbstmordattentäter sich nicht dem humanistischen Disziplinarsystem unterwerfen, das die Priorität des Erhalts des eigenen Lebens annimmt, verliert hier das panoptische Überwachungssystem, das mit einem visuellen Reaktionsmuster eine zeitliche Verzögerung des Eingreifens verbindet, seine Disziplinarfunktion. Es kommt ihm nur mehr eine nachträgliche Funktion zu, indem posthum die Portraits der Attentäter gezeigt werden.

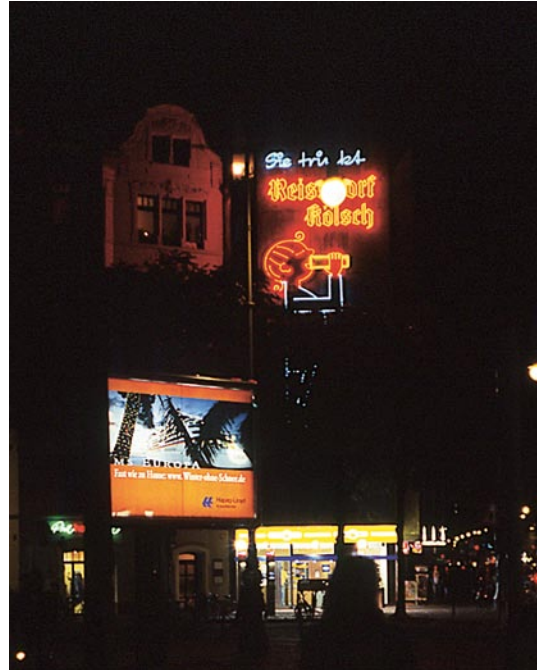
Alte Medien verweisen auf neue Medien

Als Beispiel für eine aktuelle Funktionsweise des Ambient sei hier eine alte Neonwerbung im Kölner Strassenbild vorgestellt, die aus den 1960er Jahren stammt: Die alternierende Neonfiguration zeigt entweder eine weibliche Figur – «Sie trinkt...» – oder einen Mann – «Er trinkt Reissdorf Kölsch». **Abb. 7, 8**

Die beiden Fotografien zeigen auch eine sich unterhalb der Neonwerbung befindende Werbefläche mit zwei alternierenden Plakaten. Auf dem einen Plakat liest man: «Telefonieren ohne Ende...», und auf dem anderen: «MS Europa. Fast wie zuhause: Winter-ohne-Schnee.de» – eine Werbung der Fluggesellschaft Hapag-Lloyd. Beide Plakate transportieren Werbe-Rhetoriken, die direkt oder indirekt mit elektronischen Medien zu tun haben: Es geht um günstiges Telefonieren und, im



7



8

7,8 Strassenwerbung, Köln 2005

andern Fall, um eine Winterreise, die über eine E-Mail-Adresse zu buchen ist. Das Internet geriert sich als medialer Schlüssel zum Glück. Der regelmässigen Umschaltung des neuen Plakats wie auch derjenigen der alten Neonwerbung entspricht eine Optimierung der städtischen Oberfläche im Sinne einer Ökonomie der Aufmerksamkeitszeit: Die Autofahrerinnen oder Passanten werden innerhalb ihres in diese Richtung gerichteten Blicks von je zwei Informationen pro Medium erreicht. Dabei wirkt die nostalgische Neonwerbung für die Kölner Biermarke attraktiv geschlechtsspezifisierend, denn Frauen und Männer werden abwechselnd angesprochen.

Durch Plakate im öffentlichen Raum mit www-Hinweisen erfährt man, wie sich der Eintritt in den symbolisch-intermedialen Raum gestaltet. Die www-Adresse verheisst eine Verbindung zum Internet, womit sich der multimediale Raum öffnen lässt, jedoch kann dies nicht vom jeweiligen Betrachtungsort aus geschehen. Es sei denn, man trägt ein multimediales Mobiltelefon mit sich. Noch deutlicher wird das Gewicht des medialen Raumes anhand von Internetcafés oder öffentlichen Displays, die sich immer öfter in Lifestyle-Geschäften finden, wo ein entsprechendes Publikum erwartet wird. Das www-Versprechen verheisst eine grosse Verfügbarkeit von Informationen in einem vernetzten Medienraum gegenüber dem öffentlichen Ort, wo sich das Plakat befindet. Doch müsste im Einzelnen untersucht werden, ob tatsächlich die suggerierten Informationen zur Verfügung stehen. Einschränkend kann für diese intermediale Referenz bemerkt werden, dass die kommerziellen Websites meist keine qualitativ besseren oder umfangreicheren Informationen enthalten, sondern ihre Differenz vor allem in ihrer anderen visuellen Erscheinungsweise und der Möglichkeit zum intermedialen Kauf mittels Mausclick besteht. Auch der Hinweis auf die eigene Website von TV-Sendungen dient vor allem einem Gewinnversprechen oder dem Gewinn von kulturellem Kapital für die beworbene Sendung mittels intermediärer Image-Aufladung innerhalb des zirkulären Ambient-Modells. Sehr oft findet man dort nur die Informations-Links zur Sendung und viel Werbung, wenn nicht sogar den Hinweis «under construction».

Erotik, Kontrolle und ökonomisch geregelter Zugang

Werbeplakate von Dessous im öffentlichen Raum führen saisonal immer wieder zu Diskussionen in den Tageszeitungen. Offensichtlich haben die fast entblößten Körper immer noch ein gewisses Schockpotential, das die Betrachteraufmerksamkeit anzieht. Auffälligerweise liess sich in den 1990er Jahren sowohl in der Modefotografie als auch in der Kunst eine Tendenz zum Hardcore feststellen. Beispielsweise erhielten Künstlerinnen und Künstler eine gesteigerte Aufmerksamkeit, die bereits lange vorher mit existenzialistisch schonungslosen Darstellungen gearbeitet hatten, wie Larry Clark, Nan Goldin oder Nobuyoshi Araki.



9 Plakatwerbung des deutschen Musikfernsehsenders VIVA, Berlin 2000

10 Website von my O₂, 2005

11 US Armed Recruiting Office, Times Square, New York 2005



10



11

Für die Images im Ambient gelten bestimmte Stilkriterien, die seit den 1990er Jahren von der Fashion-Industrie vorgegeben werden. Es zeigte sich jedoch in den Bildpolitiken der 1990er Jahre, dass innerhalb der kontrollierten Sphäre des Ambient Übertretungen der Moral durchaus nicht nur möglich waren, sondern sogar zu Image-Strategien entwickelt wurden. In der Modefotografie bestand zwar schon immer implizit ein Hang zum Voyeurismus/Exhibitionismus. Ein neuer Aspekt war jedoch die existenzialistische Körperdarstellung wie beispielsweise im Heroin-Chic für Calvin Klein oder dem Porno-Chic für Sisley. Hier standen sich eine hochkulturell ausdifferenzierte Profi-Fotografie von Steven Meisel bei Calvin Klein und eine ebenfalls ausdifferenzierte Geste der Amateur-Fotografie von Terry Richardson bei Sisley gegenüber, die auch durch die zirkuläre Verbindung von Modedesigner, Modelabel und Fotograf zu einem unverwechselbaren Look der Werbefotografie führten.

Erst durch diese Transgressionen der inhaltlichen Schwelle zwischen öffentlichem und privatem Bereich sowie der technisch-visuellen Schwelle zwischen Profi- und Amateur-Fotografie wurden popkulturelle Werbestrategien möglich, wie sie dieses Plakat mit einer gewissen erotischen Aggression bringt. **Abb. 9** Der deutsche Musikfernsehsender VIVA bildete hier Role Models ab unter dem Slogan «Eine Jugend geht an die Börse», um damit das eigene Image zu profilieren. Der Blick unter den Rock der Studentin mit der TV-Fernbedienung referierte auf eine Diskussion, die zuvor über derartige Kameraeinstellungen in Hollywoodfilmen geführt worden war. Auf diese Intermedialität lassen sich die spezifischen Images beziehen, wie sie oft zur Imagegestaltung bspw. von Telefonanbietern eingesetzt werden: Der private wird mit dem öffentlichen Bereich überlagert. Die frühere Dialektik der beiden ökonomischen Bereiche ist fusioniert: In der Badewanne wird telefoniert und gesurft, dabei ist es unerheblich, ob mit privatem oder mit professionellem Interesse, da das Kommunikationsgerät dasselbe ist. **Abb. 10**

Ein in der Literatur immer wieder angeführter multimedialer Raum ist der Times Square in New York, auf den sich auch Manovich bezieht.² Hier fließen unterschiedlichste Medien auf einem öffentlichen Platz zusammen, was besonders bei Nacht zu einem Spektakel der Lichter wird. **Abb. 11** Wie sich in der Abbildung deutlich zeigt, wurde genau dieser Ort jedoch von amerikanischen Nationalinteressen besetzt, indem dort ein Rekrutierungsbüro der Armee platziert wurde. Die Neoninstallation in den Farben der amerikanischen Flagge hatte die Funktion, die Aufmerksamkeit auf dieses Gebäude zu lenken, während eine Videoprojektion im Eingangsbereich GIs zeigte, wie sie Kinder aus brennenden Häusern retten. Hier wird deutlich, wie die politische Repräsentation auch auf einem durch Konsum und Vergnügen geprägten Platz dominieren kann. In Bezug auf das Thema der Intermedialität von Räumen sollte immer die Funktion der Repräsentation reflektiert werden, denn offensichtlich sind ideologische Fragen keineswegs aus diesem Diskurs auszuschließen.

Vom White Cube zum (medial erweiterten) Ambient

Man kann anlässlich dieser Intermedialität schliessen, dass die Übergänge und Bezüge zwischen unterschiedlichen Medien zu einer Auflösung der Bedeutung des öffentlichen Raums geführt hat. Denn die Dislozierung des idealen Betrachterstandpunkts sowie die Grenze zwischen privatem und professionellem Interesse und Produktionsbereich hat die traditionellen Kategorien relativiert.

Insofern scheint mir Lev Manovichs Ansatz von falschen Prämissen auszugehen, denn Prada – oder besser die Designer der Major-Label-Shops – haben Mitte der 1990er Jahre von den Aktivisten des Kunstpräsentationsraums gelernt, die die ideale weisse Zelle der Präsentation, den White Cube, zu einem enthierarchisierten Ambient der (ästhetischen) Repräsentation umdefiniert hatten. Demnach stellt Manovichs *Von Prada lernen* einen epistemologischen Umweg dar. Seine Kritik an zeitgenössischen Museen, die sich nicht mit intermedialen Möglichkeiten der Raumerweiterung beschäftigen, unterliegt einerseits dem Missverständnis, dass Kunstmuseen jemals für avantgardistische mediale Formen zuständig waren anstatt traditionell für die Konservierung kultureller Objekte.¹⁰ Manovich zeigt andererseits, welche Missverständnisse hinsichtlich der zeitgenössischen Umstrukturierungen der öffentlichen Sphäre unterlaufen, wenn man die phänomenologische Geschichte der Verschiebungen und Angleichungen zwischen künstlerischem Off-Space, White Cube und Modeverkaufsraum vernachlässigt.¹¹ Der Begriff des Ambient bringt den Vorteil, dass er phänomenologisch die multimedialen Differenzen fasst und an Popdiskurse anschliesst. Die kommerziell motivierte Aneignung eines erweiterten, kulturalisierten und kommerzialisierten Eventraums der Off-Kunstszene durch die Modedesigner nun als kritische Folie für einen neuen multimedialen Kunstraum zu verwenden, würde eine Umkehrung der historischen Aneignungsform bedeuten.

Manovich differenziert, dass eine tatsächliche Erweiterung des medialen Raums nicht im Sinne des Architekten Robert Venturi durch die einfache Übertragung existenter Bildschirmtechnologien auf die Wände der bestehenden Architektur stattfinden sollte.¹² Man müsste stattdessen schon «über die Oberfläche als Paradigma des elektronischen Bildschirms» hinausgehen.¹³ Dies beschäftigt sich jedoch weiterhin mit den technischen Erscheinungsformen. Um ein im Sinne von Henri Lefèbvre anders gedachtes intermediales Raumverständnis zu konzipieren, sollten andere Formen der Partizipation, d. h. der Konstitution von Demokratie im Sinne von Raumzugang, definiert werden. Manovich erwähnt nur mit merkbarer Unlust, dass die Forschung am medial «erweiterten Raum» vor allem von kommerziellen Interessen getragen wird, glaubt aber, dass man diesen Bereich dann noch in einem eigenen kulturellen, poetischen und ästhetischen Interesse nutzen kann.¹⁴ Dies ist zu bezweifeln; wenn man eine Erkenntnis aus den Diskussionen um die Überschneidung von öffentlichem Raum und Internet ziehen konnte, dann die,

dass man mit der Werbung von Wirtschaftsunternehmen auch die Aufmerksamkeit und die Definitionsmacht des gemeinsam genutzten Bereichs teilt. Hier geschieht die «kulturelle» Partizipation immer auf Einladung der ökonomischen Entscheider. Es gibt kein gleichberechtigtes Verhalten. Insofern liegt die Entscheidungsmacht zunächst eindeutig nicht bei den Künstlerinnen und Künstlern.

Weil der intermediale öffentliche Raum nicht mit einer einzigen methodischen Perspektive zu erfassen ist, arbeite ich mit dem situationellen Raum-Beschreibungsmodus des Ambient, der Populärkultur mit einem kritischen Verständnis von Kunst und mit Medientheorie verbindet. Die eigene Faszination oder gar Lust am Ambient kann sich zur künstlerischen Partizipation entwickeln, wenn die visuelle Kultur als konzeptueller Prozess der Raumerzeugung verstanden wird.

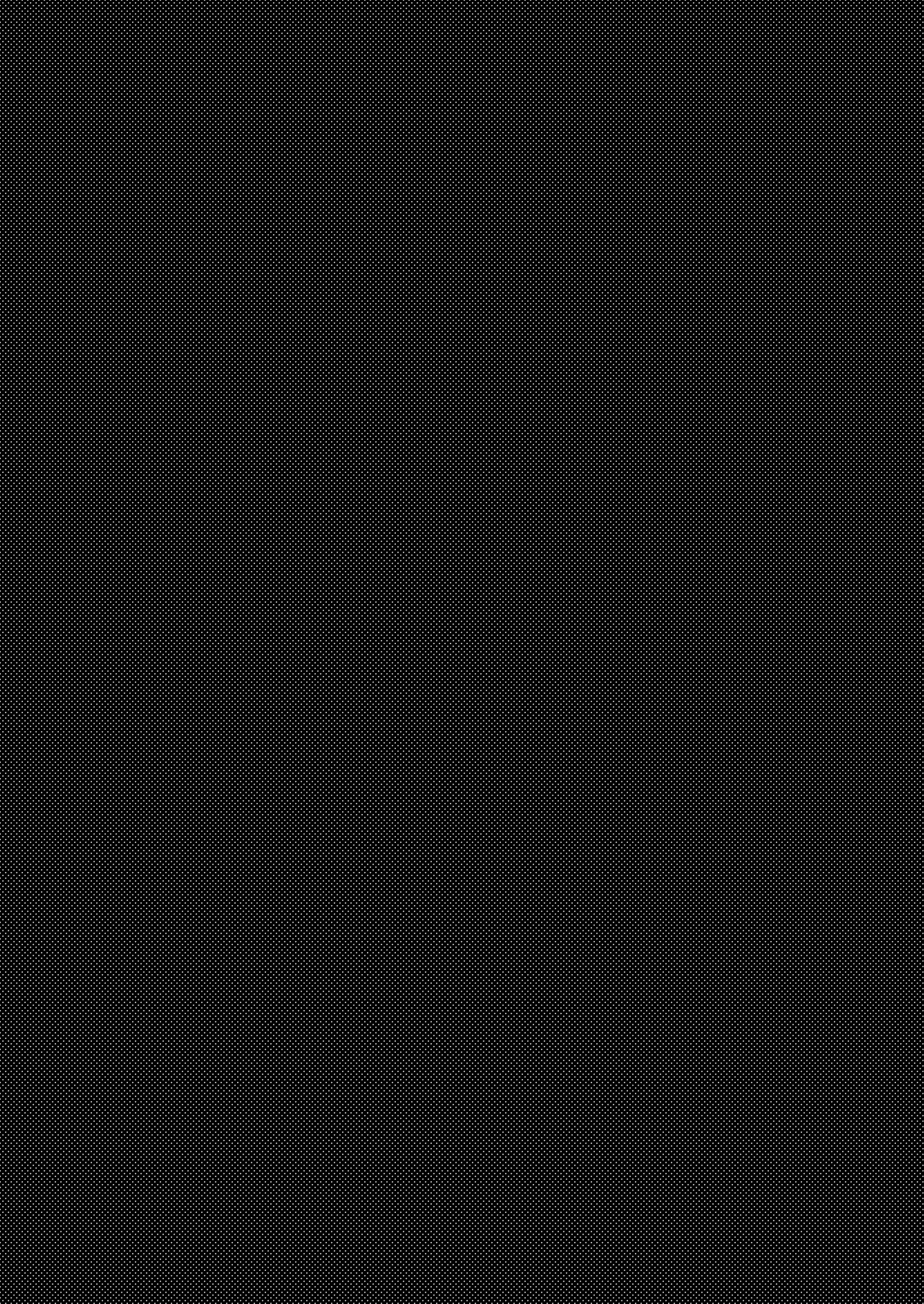
Der Text basiert auf einem Vortrag an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, 4. November 2005. Alle Abbildungen sind von Stefan Römer (2000–2005).

Hito Steyerl

«Look out, it's real!»

Dokumentarismus,

Erfahrung, Politik



Warten auf das Tränengas. So betitelt Allan Sekula eine dokumentarische Dia-Serie, die er 1999 während den Protesten gegen die WTO in Seattle aufnahm. Sekula schreibt: «Einfach nur die Haltung von Menschen beschreiben, die unbewaffnet, manchmal bewusst nackt in der winterlichen Kälte, auf das Gas, die Gummigeschosse und die Schockgranaten warten.»¹ Die Serie zeigt Bilder von Menschen, die auf den Strassen Seattles fünf Tage lang gegen die Sitzungen der World Trade Organisation demonstrieren. Mehrere Dias zeigen, wie schliesslich Tränengas auf die Protestierenden verschossen wird. Die Linien der Bilder, die Reihen der Demonstranten lösen sich im Taumel der Bewegung auf. Menschen weinen, erheben ihre nassen Gesichter gegen den Himmel, ihre Fassung ebenso wie der Umriss ihrer Gestalten befinden sich in allgemeiner Auflösung. Es sind meist Einzelne, die Sekula ins Zentrum seiner Kompositionen rückt, Individuen, die sich in bescheidenen, aber bestimmten Posen einer abstrakten stukturellen Gewalt entgegenstellen. «Der menschliche Körper (behauptet) sich in den Strassen der Stadt gegen die Abstraktion des globalen Kapitals», schreibt Sekula in einem begleitenden Text zur Arbeit.² Die Tränengaswolke unterscheidet den von Emotionen und Taumel in Bewegung versetzten konkreten Körper des Bürgers von der abstrakten und gesichtslosen Gewalt der Polizei und des Kapitals. Sie stellt eine Kulisse für individuelle Posen dar, aber auch für das grosse kollektive Theater einer direkten politischen Erfahrung. Auf dieser Bühne wird ein altbekanntes Drama aufgeführt: der Kampf von David gegen Goliath, der Ohnmächtigen gegen die Mächtigen, des Konkreten gegen das Abstrakte, der spontanen Emotion gegen das berechnende Kalkül, der lebendigen Macht der Masse gegen die tote Gewalt der Herrschenden, der Kampf von Recht gegen Unrecht, von individueller, intensiver und ebenso emotionaler wie politischer Erfahrung gegen die blinde Routine polizeilicher Aufstandsbekämpfung.

Schnitt zu einem anderen Bild: Eine Wolke von Tränengas verrinnt langsam zwischen den Gebäuden eines Stadtzentrums. Dieses Bild ist eine Metapher aus einem Text von Giorgio Agamben. Aber dort bedeutet es etwas ganz anderes als in Sekulas Serie. Es ist kein Beispiel einer gesteigerten, individuellen und hochpolitisierten Erfahrung – im Gegenteil. Laut Agamben bedeutet es für uns dasselbe wie das Anstehen an einem Geschäftsschalter, ein Besuch im Supermarkt, das Festsitzen im Stau – also mehr oder weniger nichts. Denn, so Agamben, all diese Situationen, egal ob Tränengas oder Shopping, ermöglichen keinerlei Erfahrung. Egal ob sie hysterische Erregung, intensive Aufregung oder unerträgliche Langeweile hervorrufen – sie bleiben seltsam leer, und wir bleiben ihnen gegenüber passiv. Denn laut Agamben ist Erfahrung heute schlechthin unzugänglich. So jedenfalls lautet das apodiktische Verdikt am Beginn seines Traktats *Infancy and History*.³ Als Zeugen für seine These zieht er Walter Benjamin heran, der schon 1933 schrieb, dass Erfahrung in den Schlachtengewittern des Ersten Weltkriegs jegliche Bedeutung verloren habe.⁴ Sie sei durch sensomotorische Affekte, durch Stress,

Spektakel, Beschleunigung, variierende Intensitäten ersetzt worden, durch das unaufhörliche Delirium eines Krieges, der alle Sinne zugleich anfällt und überfordert und der in alle Aspekte der Massenkultur eingesickert sei.⁵

Worauf Agamben hinaus will, ist, dass Erfahrung an einem bestimmten historischen Punkt durch ihr Spektakel ersetzt wurde. Walter Benjamin ebenso wie Siegfried Kracauer, haben schon früh auf die Komplizität des bewegten Bildes zu diesem Spektakel hingewiesen.⁶ Benjamin beschreibt die Moderne als eine Art Artilleriesperrfeuer von Eindrücken, Schocks und abrupten Veränderungen, das die Menschen wie mit einem Schwall visueller Ohrfeigen traktiert.⁷ Paralell zu dieser Transformation von Alltagserfahrung entstand eine Sensationsökonomie, die nicht mehr länger mit Objekten, sondern Reizen und Eindrücken handelte.⁸ Das Kino entpuppte sich als idealer Umschlagplatz dieser Sensationen, die, so Siegfried Kracauer, den Zuschauer «mit Haut und Haar» involvieren sollten.⁹ Der Film war weniger Objekt einer distanzierten visuellen Betrachtung als vielmehr eine Quelle der Stimulation der Nerven, der Sinnesorgane, kurz: des gesamten Körpers des Betrachters.¹⁰ Aber all diese Erregungen der modernen Zeit lassen sich, so Agamben, nicht in Erfahrung übersetzen. Sie entsprechen nicht dem klassischen Begriff einer Erfahrung, der die Möglichkeit zur Reife, die Veränderung der Persönlichkeit, die Chance zum Eingriff in die Verhältnisse umschließt. Der klassische Begriff der Erfahrung hat einen genuin politischen Charakter, da er sich erst in der Handlung einlöst. Die Surrogate der Erfahrung, das Durcheinander zusammenhangloser Ereignisse, die den modernen Alltag kennzeichnen, erfüllen diese Voraussetzung hingegen nicht. Ihr Kennzeichen ist, dass sie uns zwar affizieren, aber nicht in Erfahrung, erst recht nicht in politische, umgesetzt werden können. Dies gilt für die besagte Tränengaswolke ebenso wie für das Lesen der Zeitung oder den Besuch eines Supermarkts.

Agambens Verdikt ist keineswegs evident. Betrifft es doch nicht nur banale Tätigkeiten, sondern auch eine der mythologisiertesten politischen Erfahrungen überhaupt – die Erfahrung politischer Gewalt auf der Strasse, die er im Bild einer sich langsam auflösenden Tränengaswolke verdichtet. Die Tränengaswolke ist Symbol für eine unterdrückerische Obrigkeit, die gegen eine unbewaffnete Demonstration vorgeht und den Protest unterbindet. Wie schicksalhaftes Verhängnis schwebt sie über einer Szenerie, in der sich politische Macht als physische Gewalt auf den Körpern niederschlägt. Was bedeutet es, wenn Agamben selbst dieses archetypische politische Erlebnis nicht als Erfahrung anerkennt? Und was hat das für Konsequenzen für Sekulas dokumentarisches Bild einer solchen Tränengaswolke? Hätte er statt einer Demonstration genauso gut auch eine Schlange vor einer Supermarktkasse fotografieren können?¹¹ Wie verhält sich die Erfahrung dieses Bildes zu einer Erfahrung in der Realität? Kann ein Dokument überhaupt Erfahrung vermitteln? Und wie soll das gehen, wenn Erfahrung, wie Agamben meint, in unserer Welt schlechthin unmöglich geworden ist? Oder erwartet uns eine Überraschung,

und es stellt sich heraus, dass zwar nicht das eigentliche Erlebnis von Tränengas, wohl aber ein dokumentarisches Bild davon uns eine politische Erfahrung vermitteln kann? In diesem Beitrag werden diese Fragen anhand verschiedener dokumentarischer Perspektiven auf Strassenschlachtszenen gestellt, Szenen aus den Arbeiten *Get Rid of Yourself* der Künstlerinnen- und Künstlergruppe Bernadette Corporation (2003), dem Film *Medium Cool* (1969) von Haskell Wexler und einem Videostill einer Aktion der Organisation Spacecampaign.

Get Rid of Yourself

Im Video *Get Rid of Yourself* (2003) der Gruppe Bernadette Corporation steht Chloe Sevigny in einer Küche und stammelt. Sie übt einen Text ein, der von den Erlebnissen einer Demonstrantin in Genua anlässlich der Proteste gegen den G-8 Gipfel 2001 berichtet. Der Bericht erzählt, dass Gewalt Spass macht. Er beschreibt die Zerstörung eines Geldautomaten. Die Person, die ihn zerstört habe, habe glücklich gewirkt. Gewalt sei Verzückung, Emotion, Realität, kurz: ein Zugang zum Echten. Sevigny übt diesen Text ein, sie versucht ihn zu memorieren, wiederholt, stottert, scheitert. Was wir in dieser Szene sehen, ist kein Dokument einer politischen Erfahrung, sondern vielmehr das Experiment ihrer inszenierten Rekonstruktion. Die Sequenz balanciert zwischen zwei Extremen: dem authentischen Kick der *real life experience* und ihrer mechanischen, entfremdeten Wiederholung. Zwischen dem echten Adrenalinrausch und seiner Simulation, zwischen Leben und Kunst, Akt und Potenz, Text und Inszenierung. Bilder der Krawalle und zerstörter Geldautomaten vermischen sich mit der Sequenz von Sevignys Textprobe. Beide Pole – dokumentarische Bilder und Inszenierung – werden vom Film gleich ernst genommen. Sie schliessen sich nicht gegenseitig aus, sondern ergänzen einander.

Nur wenige Minuten vorher haben wir im selben Video dokumentarische Interviews gehört, in denen Beteiligte von ihren Gefühlen während des Krawalls erzählen. Immer wieder werden die verschiedenen Intensitäten der Erlebnisse beschworen, die Veränderung der Wahrnehmung, die Herstellung neuer Dynamiken, als handle es sich bei einer Strassenschlacht vor allem um ein sensomotorisches Experiment oder gar um eine neue Droge. Gegenüber der Veränderung der politischen Verhältnisse steht die Veränderung des Subjekts eindeutig im Vordergrund. Wie der Titel des Videos schon sagt: «Get rid of yourself». Die Auflösung der eigenen Subjektivität ist eines der dominierenden Themen dieser Erzählungen.

Aber kommen wir zur Ausgangsfrage zurück: Kann Gewalt eine politische Erfahrung darstellen? Und wie verhalten sich die Berichte der Militanten zu diesem Begriff? Erzählen sie uns von politischen Erfahrungen oder vom blossen begeisterten Erlebnis ebenso disparater wie banaler Schlachtengewitter? Trägt das Erlebnis der Gewalt zur Reife der Persönlichkeit bei, oder bleibt sie ein sensomotorisches

Spektakel, das – ebenso wie die Landser-Literatur nach dem Ersten Weltkrieg – etwas zutiefst Sinnloses heroisiert? Die Antwort von *Get Rid of Yourself*: Sowohl als auch. Während das Video auf der Tonebene die erste Interpretation teilweise zu affirmieren scheint, widerspricht die Bildebene dieser Interpretation. Denn die Bilder, die wir zu diesen Aussagen sehen, sind ebenso disparat wie Agambens Aufzählung erfahrungsloser Ereignisse: Neben Tränengaswolken sehen wir parkende Autos, Rechneroberflächen, Werbeaufnahmen, Vorortzüge in disparater und unmotivierter Abfolge, also geradezu in vorbildlicher Beziehungslosigkeit zueinander arrangiert. Das Video verweigert auf der Bildebene eben jene Intensität, von der es in Teilen seiner Tonebene handelt. Während es im Ton die Möglichkeit von Erfahrung zu affirmieren scheint, folgt es auf der Bildebene eher Agambens Skepsis.

Der Film lässt also die Frage offen, ob es sich bei den Berichten der Militanten um politische Erfahrungen handelt oder nicht doch um jene blutleeren sensomotorischen Schockmomente, die Erfahrungen durch spektakelhaft Events ersetzen. Zudem werden die dokumentarischen Berichte der Gewalt immer wieder durch jene seltsamen Wiederholungen fiktionallisiert, in denen die Schauspielerin Sevigny sie nachspricht und somit auf eine weitere Ebene entrückt. Indem sie von einer Ikone des Independent Cinema wiederholt werden, werden die Gewalterlebnisse in eine Sphäre der Produktion von Hipness und Haltung überführt. *Get Rid of Yourself* verfolgt auch diese Transsubstantiation dokumentarischer Erlebnisberichte zu Souvenirobjekten des Radical Chic. Aus der Vermummungstracht der Strasse wird ein neuer Fashion Look. Authentizistisches Original und warenförmige Kopie, dokumentarischer Bericht und inszeniertes Affektbild verschwimmen in *Get Rid of Yourself* bis zum Punkt, an dem sie ununterscheidbar werden. Ahmt Sevigny die Pose der Militanten nach – oder passen sich diese schon präventiv an ihre Verwandlung in Ikonen des Radical Chic an? Spielt die Schauspielerin eine Demonstrantin, oder versuchen die Demonstranten umgekehrt während ihrer militanten Performance schon als zukünftige Heroen des unabhängigen Kinos zu posieren und nebenbei ihre Rolle als Werbeträger für Jeans, spekulatives Kunstobjekt für Versicherungen, Gussformen uniformer Subjektivierung einzuüben? Der Film zeigt den unaufhörlichen Transfer von dem, was er möglicherweise für politische Erfahrung hält, in die Bildwelt von Fashion Victims, Starkult, Hype und Radical Branding. Er verfolgt diese Transformationen zwischen Ebenen, die keiner zeitlichen Logik – im Sinne eines vorher/nachher – folgen, sondern simultan stattfinden, sich durchdringen, zur ewigen Immanenz verdammt sind, zur Wiederkehr des Immergleichen. *Get Rid of Yourself* untersucht, wie – frei nach den Worten eines der Protagonisten – die Militanten als Bilder erschaffen werden und gleichzeitig daran scheitern, ihrerseits adäquate Bilder zu produzieren. Sie beharren stattdessen auf der Erzeugung von Affekten, die nicht ausserhalb ihrer Warenform existieren. In diesem Video werden die Warenförmigkeit eben jener Affekte zum Thema, seine Verwandlung in die kostspielige und begehrte Essenz des Authentischen, ins kurze

Aufleuchten eines für echt gehaltenen Lebens. Es ist genau jener Moment, der gegenwärtig am intensivsten von kulturindustriellen Dynamiken durchdrungen wird. *Get Rid of Yourself* ist vor allem ein Dokument dieser Durchdringung.

The Making of...

Wie aber werden die Militanten als Bilder erschaffen? Diese Frage ist zentral für einen Spielfilm, der zum Thema politischer Erfahrung wesentliche Erkenntnisse beiträgt: *Medium Cool* des Regisseurs Haskell Wexler, gedreht 1968. Der Film begleitet einen Nachrichtenkameramann bei seiner Arbeit in der politischen Landschaft dieser Zeit, bei Massendemonstrationen, Krawallen, Parteiversammlungen. In diesem Film geht es nicht um Gewalt an sich, sondern darum, wie ihr Spektakel als Ware produziert wird. Schon am Anfang des Films diskutieren Kameraleute über die Anforderungen ihres Berufs, in dem die Produktion ständig neuer Sensationen verlangt wird. Leichen, Katastrophen, Gewalttaten sind die Waren einer Erlebnisökonomie, die in den 1960er Jahren auch die Welt der Nachrichtensendungen durchdrungen hat.

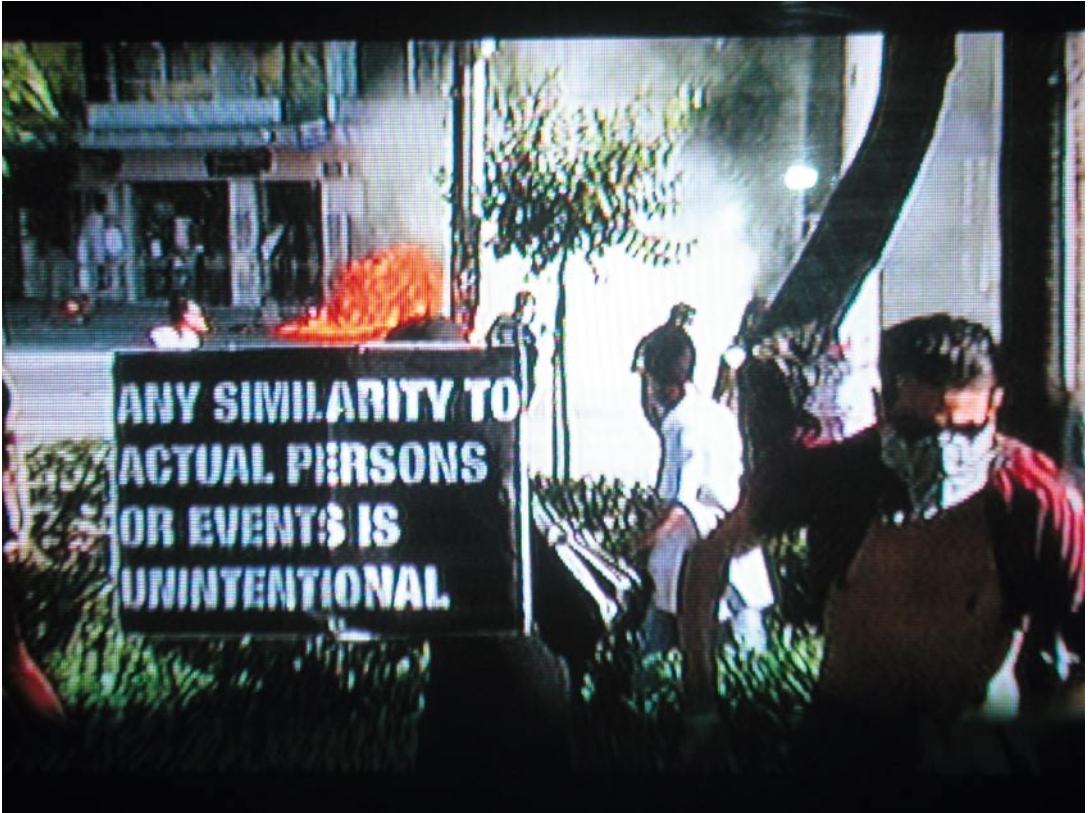
Protagonist dieses Films ist ein zunächst zynischer und fast teilnahmsloser Kameramann. Die meisten der Spielhandlungen, die seine allmähliche Politisierung zeigen, sind vor dokumentarischen Hintergründen arrangiert. Dies bedeutet jedoch nicht, dass es in *Medium Cool* keinen Unterschied mehr zwischen Fiktion und Realität gibt. Denn in einem Moment wird die Fiktion durch einen unwiderruflichen Einbruch des Realen erschüttert – so scheint es zumindest. Inmitten der Krawalle, die den demokratischen Parteitag in Chicago 1968 begleiten, lässt sich die Fiktion der Spielfilmhandlung inmitten explodierender Tränengasbomben nicht mehr aufrecht erhalten. Ein Teammitglied schreit plötzlich aus dem Off den Regisseur an: «Haskell, lets get out of here, this is for real!» Die Einstellung bricht ab, die Spielfilmhandlung geht weiter, und in jenem Zeitraum, den der Filmschnitt unterschlägt, hat sich das Team offensichtlich in Sicherheit gebracht.

An diesem Punkt – gewissermassen mit dem Knall der explodierenden Tränengasgranate – ereignet sich ein klassisch modernistischer Bruch zwischen Realität und Reflexion, der auf eine versteckte Zone der Realität ausserhalb der Handlung verweist. In einer klassisch reflexiven Wendung bricht diese ins Gefüge der Handlung ein. Die Gewalt des Krawalls funktioniert auf der filmischen Ebene als Katalysator dieser Enthüllung. Sie ist nicht, wie in *Get Rid of Yourself*, invariabler Bestandteil eines immanentistischen, gleichzeitig vor Aufregung und Langeweile fiebernden Kosmos. Sondern sie durchbricht punktuell den gewalttätigen Verblendungszusammenhang und legt sein ideologisches Gerüst bloss. Das zumindest wäre das Fazit einer ersten, rein filmischen Lektüre. Tatsächlich ist die Geschichte jedoch wesentlich komplizierter. Denn in einem Fernsehinterview erzählt Haskell

Wexler, dass er ausgerechnet diesen Satz: «Look out, Haskell, this is for real» – im Nachhinein in den Film eingefügt hat. Dieser Satz wurde nicht nur im Durcheinander nicht aufgezeichnet – er wurde in der Situation selbst auch nie gesagt, sondern später im Tonstudio aufgenommen. Ein schuldbewusst wirkender Wexler versucht im Interview, den Eingriff damit zu rechtfertigen, dass es der Satz sei, den er in diesem Moment gedacht habe. Tatsache bleibt aber, dass jener Moment des Films, in dem anscheinend die realste Schicht der Realität enthüllt wird – sich als hundertprozentige Inszenierung entpuppt.

Was ist also der Unterschied zwischen den Tränengaswolken in *Get Rid of Yourself* und *Medium Cool*? Und was ist ihr jeweiliges Konzept politischer Erfahrung? In beiden Filmen haben die Tränengaswolken seltsam gespaltene Bedeutungen. Während *Get Rid of Yourself* sie sowohl als Quelle politischer Erfahrung als auch als ihr Simulakrum begreift und Gewalterlebnisse gleichzeitig als Kern authentischer Erfahrung und als ihr flaches und erfahrungsloses Spektakelsurrogat beschreibt, ist in *Medium Cool* die Tränengaswolke der Ort der Enthüllung einer übergeordneten reflexiven Realität, die sich jedoch als Fiktion entpuppt. In beiden Fällen durchdringen sich Probe und Ernstfall, Inszenierung und Realität. In *Medium Cool* werden diese Ebenen hierarchisch als übergeordnete Ebenen beschrieben, die ineinander übergehen. In *Get Rid of Yourself* sind sie ahierarchisch montiert und bleiben beziehungslos nebeneinander stehen.

Obgleich beide Filme den Begriff der Erfahrung gleichzeitig affirmieren und negieren, gibt es doch einen entscheidenden Unterschied zwischen beiden. Im Gegensatz zu *Get Rid of Yourself* glaubt *Medium Cool* an ein Aussen der Handlung, das heisst auch an die Möglichkeit einer radikalen und unerwarteten Intervention in die Verhältnisse, selbst wenn der Film dieses Aussen gewissermassen herbeifabulieren muss. Die dem Film zugrundeliegende Fiktion besagt, dass ein grosser Knall alles verändern kann und Ebenen und Möglichkeiten freilegt, die nicht vorgesehen waren. Ein entscheidender Moment genügt, um die Verhältnisse umzustürzen und alles zu ändern. In *Get Rid of Yourself* erstreckt sich die Tränengaswolke dagegen metaphorisch über die gesamte Welt. Es gibt keinen Ausweg aus ihr, es sei denn, aus ihrer chaotischen Mitte heraus organisiert sich etwas Neues. Der grosse Knall wird nicht mehr kommen, und auch nicht jene Erlösung von Unterdrückung, die er in der politischen Theologie des Modernismus verhies. Und nicht einmal die kleine Lücke in Raum und Zeit, durch die, Benjamin zufolge, jeden Augenblick der Messias eintreten kann, wird sich noch eröffnen. Stattdessen ein von Tränengas vernebeltes Feld der Immanenz, in dem keuchende, aufs Äusserste angespannte, gleichzeitig glückselige Gewalttäter herumtaumeln. Wir sind in einem Diesseits gefangen, in dem auch die extremsten Gegensätze völlig unverbunden nebeneinander her existieren können. Ist der messianische Moment etwa schon vorbei? Wie heisst es in einem populären Schlager so schön? Der Messias ist nicht gekommen, und angerufen hat er auch nicht...



Spacecampaign: Aktion während der Proteste gegen den EU-Gipfel in Tessaloniki, 2003.
Anonymes Video.
Fotografie: Hito Steyerl

Actual Persons or Events

Zuletzt ein anonymes Videostill einer Aktion der Organisation Spacecampaign. Es zeigt eine Szene, die dem Setting von Sekulas Serie *Waiting for Tear Gas* nicht unähnlich ist. Auf einer Strasse in Thessaloniki findet eine Strassenschlacht anlässlich eines EU-Gipfels 2003 statt. Während im Hintergrund ein Molotow-Cocktail explodiert und Tränengasschwaden wabern, sehen wir im Vordergrund des Bildes zwei Personen. Ein maskierter Mann scheint sich durch einen Sprung in Sicherheit zu bringen. Eine andere, ganz in schwarz gekleidete, vermutlich weibliche Person, die etwas weiter entfernt von der Kamera steht, hält ein Schild hoch, das sie fast verdeckt: «Any similarity to actual persons or events is unintentional» steht darauf geschrieben. Was aber bedeutet dieses Schild inmitten einer durchaus dokumentarisch real wirkenden Strassenschlachtszene? Zunächst greift dieses Bild etliche der Themen auf, die bislang verhandelt wurden: Gewalt und ihr Verhältnis zum Spektakel ebenso wie die Unterscheidung von Fiktion und Realität. Durch das bloße Hochhalten eines Schildes wird eine Szene, die durchaus nicht gestellt wirkt, plötzlich fikionalisiert und ein Vorgang, der wie eine politische Auseinandersetzung wirkt, als Spektakel gekennzeichnet.

Aber nach all dem, was in diesem Beitrag schon gesagt wurde, wissen wir natürlich auch schon, dass die sogenannte Realität politischer Auseinandersetzungen von vornherein durch Fiktionen strukturiert wird und in einer Ökonomie der Erlebnisse verankert ist, in der Spektakel und Realität sich ineinander verschränken. Das Schild weist auf den stark spektakulären Charakter ritualhafter politischer Gewaltinszenierungen hin, auf die Posen und Gesten, die diese hervorbringen, wie etwa die Pose des heroischen Militanten, vertreten durch den martialisch Vermummten in der rechten Bildhälfte. Es weist darauf hin, dass auch die Krawalle der Globalisierungsgegner im Rahmen einer medialen Ereignisökonomie angesiedelt sind, die – wie in *Medium Cool* reflektiert wird – am Spektakel der Gewalt, an explodierenden Tränengasbomben und Molotow-Cocktails wesentlich stärker interessiert ist als an politischen Inhalten. Insofern dient das Bild der Gewalt auch als eine Art visueller Verstärker in einer Medienwelt, in der politische Gipfeltreffen ebenso wie Strassenschlachten im Standardformat zugerichtet werden. Während die Tränengasbilder in *Medium Cool* den möglichen Einbruch einer anderen Realität bezeugen, ist in diesen Bildern die weisse flirrende Wolke des Tränengases eher ein Gleitmittel, das ihr reibungsloses Zirkulieren in globalen Medienkreisläufen garantieren soll.

Dies wäre eine erste Ebene der Analyse. Demnach steht dieses Bild Sekulas Auffassung der Tränengaswolke diametral gegenüber. Betonte dieser den Gegensatz zwischen dem bescheidenen Heroismus des Individuums und dem Kadavergehorsam der Obrigkeitengewalt, die Kreativität der Demonstranten gegen die Uniformität der Polizeiketten, so verweist das Schild in der Szene des Bildes aus

Thessaloniki auf die Fiktionalität, die der gesamten Inszenierung der Strassenschlacht innewohnt und ihre Verankerung in der medialen Nachfrage nach Sensationsbildern für eine globale Erlebnisökonomie. Aber gibt es nicht noch eine andere Ebene der Bedeutung dieses Schildes? Fällt nicht auf, dass auf dem Schild keineswegs von realen Personen und Events die Rede ist, sondern von aktuellen? Können wir diesen Spruch somit nicht auch entlang der Unterscheidung zwischen dem Virtuellen und dem Aktuellen interpretieren, die der Philosoph Henri Bergson einführte?¹² Das Virtuelle sollte demnach nicht als Gegensatz zum Begriff der Realität missverstanden werden. Sowohl das Virtuelle als auch das Aktuelle sind laut Bergson real – das Virtuelle ist jedoch nicht aktualisiert, es ist der Situation latent bzw. stellt sie von der Seite einer Dauer her dar, die dynamisch, flüssig und in stetiger Veränderung begriffen ist. Das Aktuelle hingegen ist in den Kategorien von Räumlichkeit gefangen und somit den Gesetzen von Identität und Ursprung ausgeliefert. So die recht manichäische Weltsicht Bergsons, in der die Dauer und das Virtuelle der Modus von Spontaneität, Kreativität und Intuition sind, während der Raum und das Aktuelle den Käfig der Sachzwänge und unerschütterlicher Selbstidentität darstellen.

Was also bedeutet es in diesem Kontext, wenn unser Schild vermerkt, dass jede Ähnlichkeit mit aktuellen Personen oder Ereignissen unbeabsichtigt sei? Bedeutet es, dass eben keine aktuellen Personen oder Ereignisse abgebildet sind, sondern virtuelle? Dafür gibt es keinerlei Anhaltspunkte. Aber erfüllt die Tränengaswolke auf diesem Bild vielleicht eine Funktion analog jener Wolke, die Bergson beschreibt, um den Übergang vom Virtuellen zum Aktuellen zu beschreiben? Bergson zufolge kommt das Aktuelle erst allmählich, wie eine kondensierende Wolke, in Sicht.¹³ Heisst dies, dass wir auf dem Videostill diesen Zwischenzustand des Übergangs sehen? In diesem Zwischenzustand nimmt, so Bergson an anderer Stelle, alles den Zustand des Bildes an. Das Bild, das er meint, ist aber nicht ein Bild im herkömmlichen Sinne, sondern stellt ein Objekt dar, das auf dem halben Weg zwischen dem «Ding» und seiner «Repräsentation» steht.¹⁴ Bergsons Bild, das der leibnizschen Monade nachempfunden ist, steht mit einem Bein in der Realität, mit dem anderen in der Sphäre der Repräsentation. Für die Frage des Dokumentarischen ist diese Aussage von grösster Bedeutung, denn es bedeutet, dass sich die Dinge eben nie als solche zu erkennen geben, sondern immer schon Bild sind. Gleichzeitig gehören diese Bilder aber nicht einer spektakelhaften und idealistischen Ordnung des Scheins an, sondern sind materielle Gegenstände, die Bergson zufolge eine reale und konkrete Erfahrung ermöglichen.

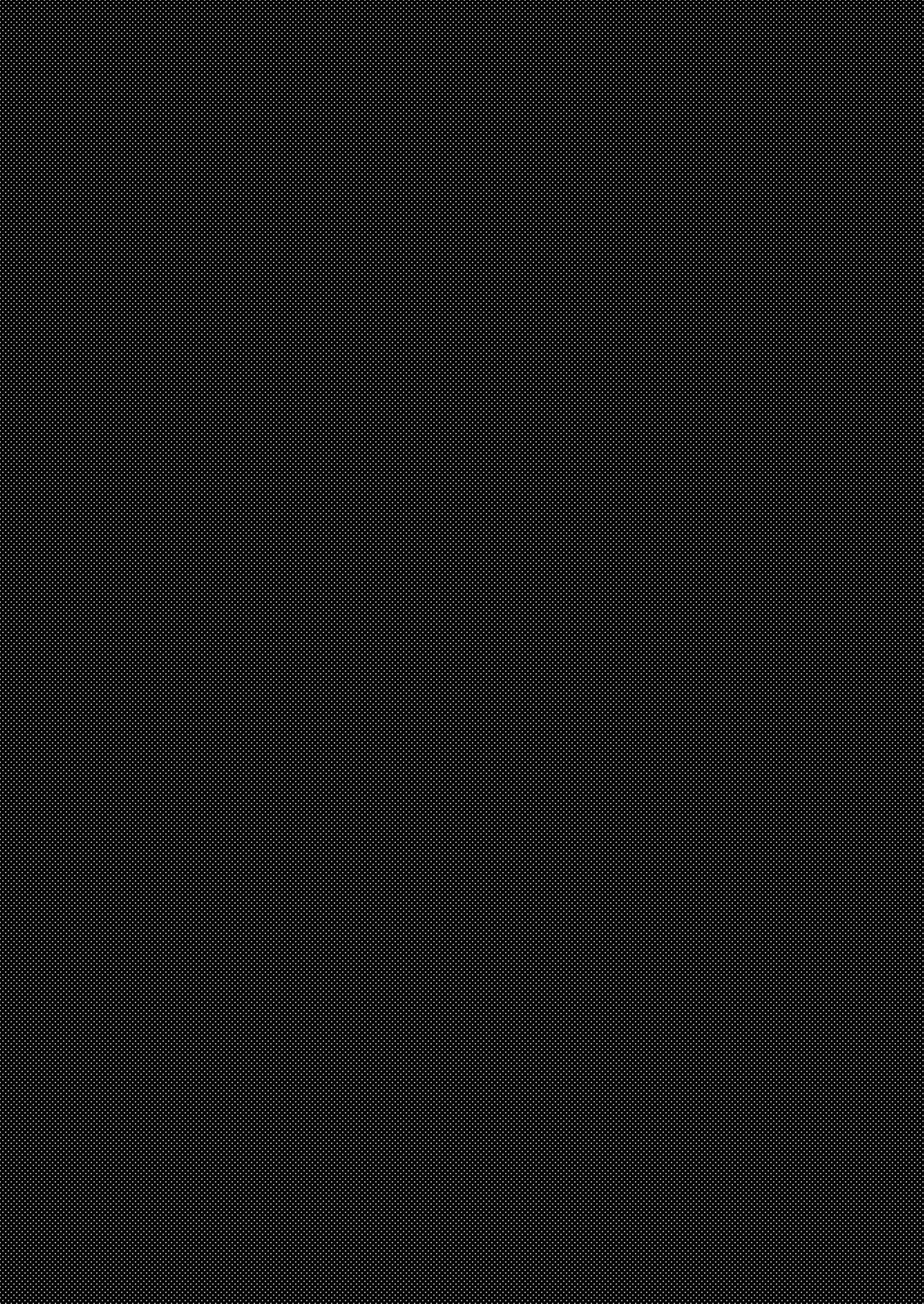
Weist die Tränengaswolke auf dem Videostill also auf diese Bildwelt hin, auf einen Zwischenzustand, in dem das Virtuelle sich anschickt aktuell zu werden und in dem Bilder unentschlossen zwischen Dingen und ihren Darstellungen verharren? Stellt das Videostill einen Zustand dar, in dem Ding und Repräsentation, Echtheit und Spektakel, Fiktion und Realität untrennbar miteinander verquickt

sind? Beantwortet es also die Frage, die der Protagonist von *Get Rid of Yourself* stellte: wie sich die Militanten als Bilder erschaffen? Klar ist: Das Videostill zeigt seine Gegenstände als Bilder im Bergsonschen Sinne, in dem die Personen nicht nur im Bild sind, sondern selbst Bilder geworden sind, Bilder, die agieren, um gesehen zu werden, Bilder, die sich gleichzeitig als Waren in einer Sensationsökonomie und als Erfahrung des authentischen Lebens entwerfen – mit einem Bein in der Realität, mit dem anderen im Spektakel. Im Gegensatz zu Agamben, der Erfahrung für nicht möglich hält, argumentiert Bergson, dass es diese Bilder sind, die eine konkrete und reale Erfahrung ermöglichen. Hat sich der Verdacht also bestätigt, und es sind tatsächlich Bilder und nicht authentische Erlebnisse, die eine politische Erfahrung ermöglichen? Oder haben Agamben und Jameson doch recht gehabt, und mit jeder Ebene der Interpretation verstricken wir uns nur tiefer und tiefer in einen Maelstrom der Bilder, dessen wirbelnde Wucht verhehlt, dass er sich um die gigantische Leere moderner Erfahrungslosigkeit dreht?

Dieser Text basiert auf einem Vortrag an der Tagung Kunst Öffentlichkeit Zürich in der Kunsthalle Zürich, 17./18. November 2005.

Ursula Biemann

Video – eine globale
Geografie der
Wissensverbreitung



Mein Verständnis von Öffentlichkeit ist an einer bestimmten Schnittstelle von institutionellen und politischen Veränderungen Ende der 1980er Jahre geprägt worden: Mein Einstieg in den Kunstdiskurs fiel just mit der Globalisierung zusammen. Diese Zeit des Umbruchs habe ich aus der Sicht einer Künstlerin als Veränderung auf zwei Ebenen erfahren: Zum einen ist da die inhaltliche Ebene, auf der es zu einer starken Zuwendung zum thematischen Arbeiten kam, erst über Themen wie AIDS, Minoritätsdiskurse und postkoloniale Kritik, dann immer mehr über die globalisierungsbedingten Konsequenzen, die sich abzeichnen begannen. Zum anderen navigierte ich mitten durch eine Verschiebung auf der methodisch-theoretischen Ebene, auf der der Kunstdiskurs sich nicht mehr allein bestimmte, sondern sich in Beziehung setzen musste zu anderen Disziplinen, die ebenfalls im Bereich der symbolischen Produktion tätig sind, wie etwa Cultural Studies, Medienwissenschaften oder Ethnografie.

Die komplexen Zusammenhänge, denen wir uns öffnen mussten, waren klar nicht mehr durch ein Weiterdenken an der Kunstgeschichte allein zu begreifen oder zu vermitteln. Die Frage, die sich mir stellte, war nicht, wie wir die Kunst unverehrt durch diesen Strudel bringen oder ihre Begrifflichkeit ins Unbestimmte ausdehnen könnten, sondern vielmehr, welche ästhetische Praxis dieser neuen Zusammensetzung von Arbeitsfeldern entsprechen würde. So jedenfalls verstand ich meine Ausgangslage. Meine Videopraxis ist das Produkt dieser beiden fundamentalen Veränderungen, und sie hat in einem bescheidenen Mass auch daran mitgewirkt.

Eine Öffentlichkeit lässt sich nicht so einfach künstlich herstellen wie durch eine Public-Relations-Kampagne, durch die ein demografisch erfasstes Zielpublikum angesprochen wird. Es kann auch nicht darum gehen, eine bestimmte Information flächendeckend zu verbreiten. In der Kunst geht es gerade nicht um die Message, die direkt auf die Meinungsbildung einwirken soll, sondern um Fragen, wie sich etwa Message, Meinungsbildung und Publikum zueinander verhalten, welchen ideologischen Kontext das Kommunikationsmedium selbst herstellt, aus welchem bildgeschichtlichen oder wahrnehmungstheoretischen Zusammenhang die Bilder kommen, welche Metaphern sie in Bewegung setzen oder was diese über unsere Gesellschaft aussagen. Diese Fragen sind nach wie vor auch für jene Kunstpraktiken von Bedeutung, die nicht vorwiegend aus kunstimmanenten und ästhetischen Diskursen hervorgehen. Über die Beschäftigung mit kunstfremden Themen und Methoden entstehen allerdings zusätzliche Rezeptionsfelder.

Was ich mit diesem kurzen Beitrag erläutern möchte, ist, wie ein Kunstprojekt, das in Zusammenarbeit mit anderen Formen und Orten der Bedeutungsproduktion entstanden ist, im Moment der Präsentation – und somit der Rezeption – eine Öffentlichkeit herstellt, die sich wieder ganz ähnlich zusammensetzt. Wie also eine Kunstpraxis, die gleichermaßen aus ästhetischen, politischen und theoretischen Wissensformen hervorgeht, auch wieder in künstlerische, aktivistische und

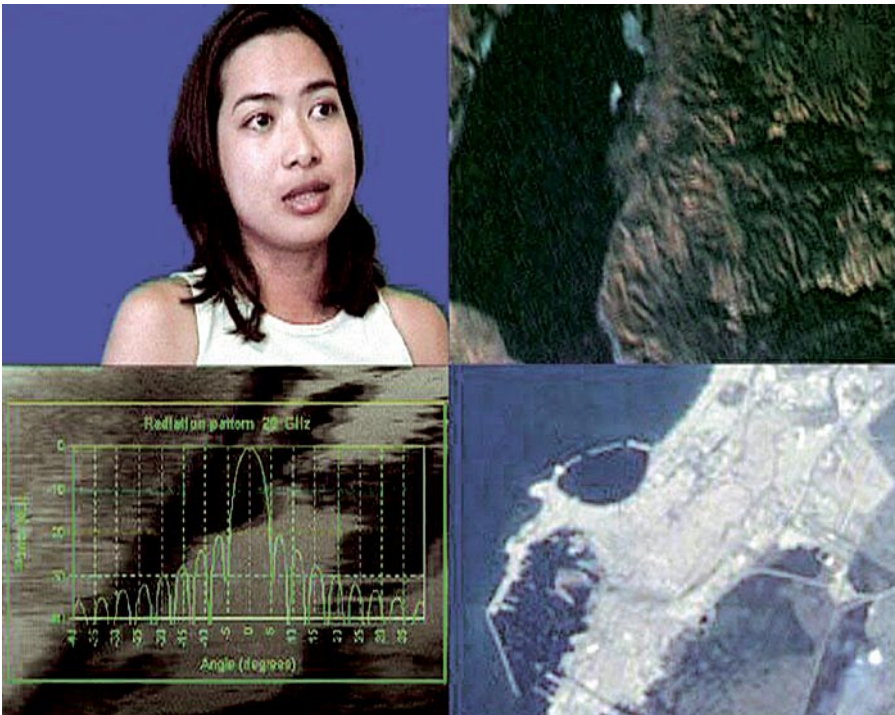
universitäre Zusammenhänge einfließt. Demzufolge wird die potentielle Öffentlichkeit bereits in der künstlerischen Vorgehensweise angelegt.

Ein konkretes Beispiel: Meine Videoessays richten einen geschlechterspezifischen Blick auf transnationale und post-urbane Orte wie Grenzgebiete, Freihandelszonen, Touristenanlagen, ausgelagerte Arbeitsghettos, Auffanglager und andere Ausnahmezonen, welche die Globalisierung hervorbringt. *Remote Sensing*, so der Titel meines 53-minütigen Essays (2001), ist eine Topografie der globalen Sexindustrie und des weltweiten Frauenhandels. In diesem Bereich arbeiten viele Nichtregierungsorganisationen (NGOs) in Europa und in Südostasien, deren Mitarbeiterinnen mir im Vorfeld und während der Drehreise zugleich fachliche Expertinnen, Anlaufpersonen für die Kontaktaufnahmen mit lokalen Protagonistinnen, Vermittlerinnen von interessanten Drehorten und Schauplätzen sowie kulturelle Übersetzerinnen waren. Ohne ihr Wissen und ihr Netzwerk wären Arbeiten wie *Remote Sensing* weder machbar noch denkbar. Zur theoretischen Aufarbeitung und künstlerischen Montage werden dann Theorien herbeigezogen, die für eine Analyse des Materials aus der Sicht von Gender Studies, Geografie, Migrations-Kritik und Globalisierungsforschung nutzbar gemacht werden können sowie für eine Repräsentationskritik in all diesen Bereichen. Durch diese Reflexionen erfährt das Bild- und Textmaterial eine Ordnung und wird zueinander in Beziehung gebracht.

Die resultierende Videoarbeit *Remote Sensing* ist vordergründig ein Beitrag zur Debatte über den internationalen Frauenhandel und wird von NGOs von den Philippinen bis Mexico dafür eingesetzt. Nicht als reines Instrument für Lobbyarbeit allerdings, dafür sind die Positionen, die das Video vorstellt, zu kontrovers, sondern als Auslegeordnung einer Auseinandersetzung, die in der breiten Öffentlichkeit selten in dieser Komplexität geführt wird, da Lobbyarbeit auf eindeutige und handfeste Argumente reduziert werden muss, um effektiv zu sein. Eine künstlerische Arbeit muss sich nicht so instrumentalisieren lassen, muss keine Plakatwirkung haben, sie kann, im Gegenteil, zu einer Verfeinerung der Debattenkultur beitragen, wenn sie sich denn diese Mühe macht. Das kann sie dann erreichen, wenn sie spezifisch und fokussiert bleibt und somit fachlich relevant und dennoch die Diskussion nicht entlang eingefahrenen Spuren führt, sondern unerwartete thematische Verbindungen herstellt, welche die Erwartungen am Dokumentarischen brechen.

In *Remote Sensing*, in dem es grundsätzlich um die Mobilisierung und Kapitalisierung weiblicher Körper im globalisierten Kontext geht, zieht sich parallel dazu eine Diskussion über die Bedeutung von Satellitenbildern durch den Film. Diese geht der Überlegung nach, wie leicht die abstrakten ferngetasteten Daten ihre Geschlechtlichkeit verbergen und die komplexen Modalitäten der Migration in binäre Schemen teilen. Dieser zweite Faden bringt zudem die Idee ins Spiel, dass der Blick aus dem Orbit auf die Welt unsere Vorstellung von Globalität und Regierbarkeit prägt, die eine Re-Organisation von Frauen im globalen Massstab erst

Ursula Biemann:
Remote Sensing,
Videoessay, 2001.
53 Min.



möglich macht. Hinter der Zusammenführung der Themen steckt nicht nur der Wunsch, zeitgemässe digitale Bilder der Mobilität von Frauen zu entwerfen, was durchaus ein wichtiges Projekt ist, sondern auch der Anspruch, in die technologische Bildproduktion der geografischen Wissenschaften einzugreifen, sie zu morphen, mit Inhalten einer radikalen Humangeografie aufzuladen, ihre Neutralität durch Geschlechterverhältnisse ausser Betrieb zu setzen etc.

Welches Publikum spricht dieses künstlerische Vorhaben an? Wohl kaum das der Weltraumwissenschaftler. Doch eher jene Leute, die das Thema weibliche Sex-Migration nicht nur im Sinne einer mitleiderregenden Begleiterscheinung des Neoliberalismus begreifen wollen, sondern als komplex diskutierbaren Bestandteil einer umfassenden symbolischen Produktion, die unser Leben und den Raum, in der Weiblichkeit geschrieben wird, bestimmt. Diese Fragen sind für akademische, aktivistische und künstlerische Kreise gleichermaßen relevant, und so nehmen die Videos über all diese Kanäle an der Öffentlichkeit teil. Dabei fällt eine Verkehrung auf: In aktivistischen Kreisen, die mit den Globalisierungsbedingungen bestens vertraut sind, wird meist die ästhetische Umsetzung meiner Filme eingehend diskutiert, während in film- und kunsttheoretischen Kontexten die politischen Inhalte im Vordergrund stehen. Diese Differenzierung wird bei der fächerübergreifenden Öffentlichkeit von Filmscreenings, Konferenzen und aktivistischen Grossanlässen teilweise hinfällig, ganz löst sie sich bei einer experimentalen ästhetischen Produktion jedoch nie auf. Es kommt zu einer Durchmischung spezifischer Publika und deshalb zu einer breiteren Öffentlichkeit – nicht, weil eine grössere Anzahl Leute daran teilhaben, sondern weil die Diskussion dadurch breiter angelegt ist und mehr auslösen kann. Video ist ein mobiles, multizipierbares, zugängliches Medium, deshalb stimuliert jede öffentliche Präsentation die Vervielfältigung und Weiterverwendung der Videoarbeiten durch andere Personen zwecks fortführender Arbeit am Thema, sei es für ihre Thesen, die Lehre oder weitere öffentliche Events. Die Videos zeichnen gewissermassen ihre eigene Geografie der Wissensverbreitung, in der sie mal im Untergrund wirken, mal in die Öffentlichkeit auftauchen.

Dass die hier beschriebene künstlerische Strategie zu einer Kulturalisierung der Politik beiträgt, ist nicht ganz auszuschliessen. Sicher ist das Risiko vermindert, wenn, wie hier, die Kritik an bildgebenden Instanzen und Technologien in der Arbeit selbst mitreflektiert wird. Als Künstlerin fühle ich mich jedenfalls auch über die inhaltliche Beschäftigung mit hoch politischen Themen nach wie vor einer Kritik an Bild und Repräsentation verpflichtet.

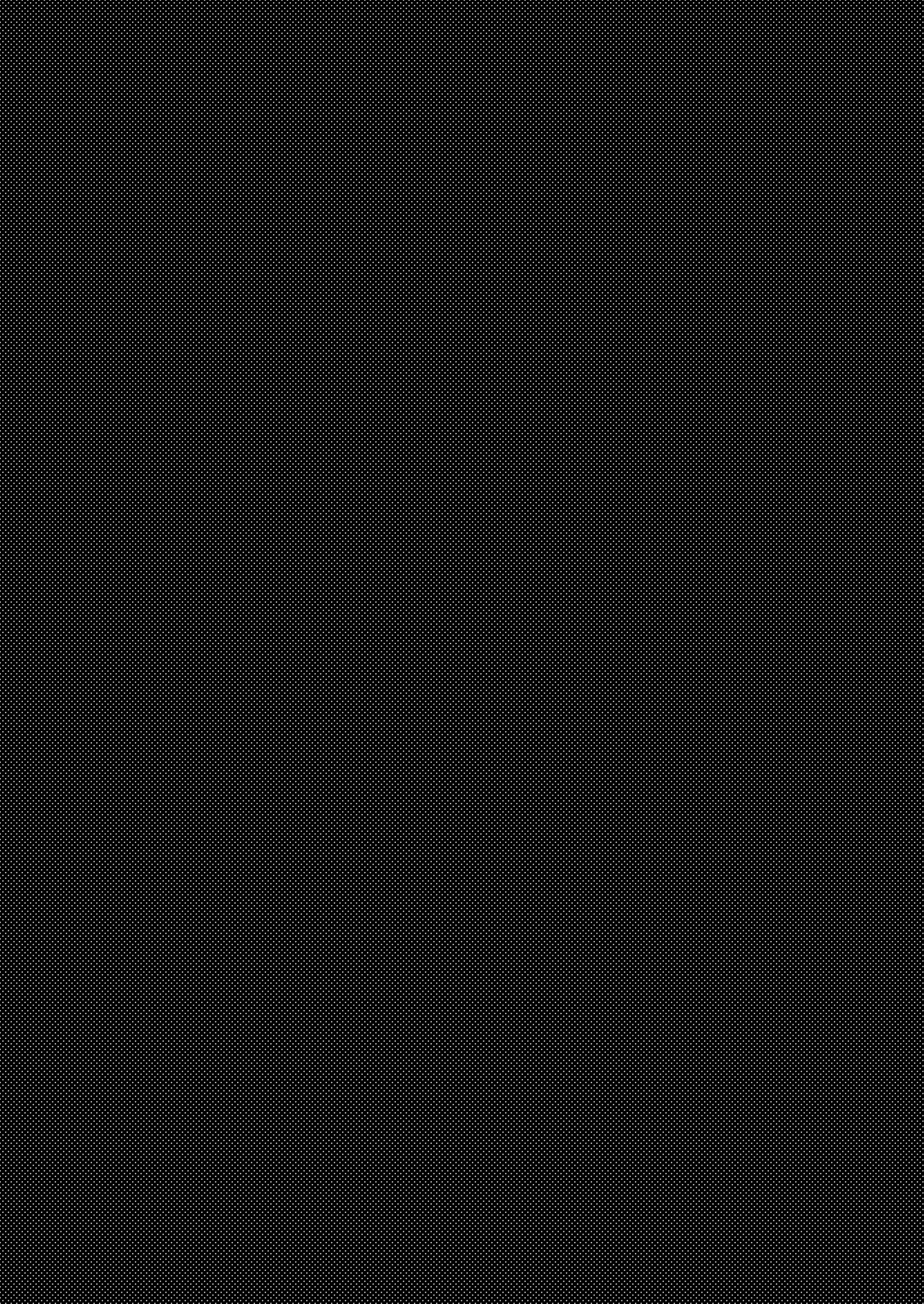
Der Text basiert auf einem Statement zur Podiumsdiskussion Kunst und Demokratieverlust (mit Beatrice von Bismarck und Martin Heller, Moderation Boris Buden) an der Tagung Kunst Öffentlichkeit Zürich in der Kunsthalle Zürich, 17./18. November 2005.

Ulrich Vonrufs

Blicke auf Zürich

Geschichte
und Gegenwart

Wirtschaft, Immigration, Armut, Politik und Massenmedien



Über die letzten hundertfünfzig Jahre hat sich Zürich zuerst als Industriestandort zur grössten Stadt der Schweiz und dann als Finanzplatz und wichtiges Zentrum für Private Banking zu einer weltweit bedeutenden Global City entwickelt. Die für ihren Puritanismus bekannte Stadt wurde zu einer beliebten Party- und Kulturmetropole und international für ihren Lebensstandard gelobt. Sie wurde auch zur «Medienhauptstadt» der Deutschschweiz und zum Zentrum des grössten urbanen Gebiets und Wirtschaftsraums der Schweiz.

In diesem Beitrag wird als Erstes im Kapitel «Zürich als Wirtschaftszentrum und Global City» die historische Entwicklung der Wirtschaft der Stadt Zürich von 1850 bis in die Gegenwart nachgezeichnet. Des Weiteren wird erläutert, was eine Global City bestimmt, und unter dieser Perspektive wird die heutige wirtschaftliche Situation Zürichs mit ihren Wirtschafts-Clustern dargestellt. Ausgehend von dieser Entwicklung werden ferner im Kapitel «Migration, Armut, Politik, Massenmedien» diese als wichtig erachteten Aspekte besonders beleuchtet.

Im Abschnitt zur Migration steht die historische Entwicklung der Wirtschaftsimmigration im Vordergrund, die den weitaus grössten Teil der Einwanderung ausmacht. Dabei wird auch die aktuelle Situation des Zusammenlebens der verschiedenen Nationalitäten in Zürich beleuchtet. Der Abschnitt zur Armut gibt eine kurze Übersicht zur aktuellen Situation des erst seit Ende der 1980er Jahre wieder ins Blickfeld geratenen Themas. Im Abschnitt zur Politik wird gezeigt, wie sich die Parteien und die Politik von Stadtrat und Gemeinderat der Stadt Zürich seit den späten 1920er Jahren entwickelt haben, wobei der Schwerpunkt auf der Zeit seit 1990 liegt. Im letzten Abschnitt zu den Massenmedien wird zuerst die Funktion Zürichs als «Medienhauptstadt» der Deutschschweiz dargestellt, anschliessend wird auf die Versorgung der Zürcher Bevölkerung mit regionalen Informationen durch die verschiedenen Massenmedien eingegangen.

Diese Einblicke in Themen der Wirtschafts-, Sozial- und Politikgeschichte und in die Situation der Massenmedien sind wesentlich zur Bestimmung der zentralen Faktoren des öffentlichen Lebens in Zürich.

Zürich als Wirtschaftszentrum und Global City

Das folgende Kapitel zeigt im ersten Teil die Entwicklung der Wirtschaft in der Stadt Zürich von 1850 bis 2000, die Zürich zum Wirtschaftszentrum der Schweiz werden liess. Eingehender betrachtet werden die Jahre von 1950 bis 2000, dort vor allem der Wandel der Branchen, mit besonderem Schwergewicht auf dem Niedergang der Industrie sowie dem Aufstieg des Finanzplatzes zur Weltspitze.

Der zweite Teil beschreibt das Konzept *Global City*. Kennzeichnend für eine *Global City* sind insbesondere eine hohe Konzentration von Hauptquartieren grosser internationaler Unternehmen und von unternehmensorientierten Dienstleistungsunternehmen und Finanzinstituten.

Im dritten Teil werden wichtige Merkmale der heutigen wirtschaftlichen Situation Zürichs erörtert, dies besonders unter dem Aspekt der *Global City*. Dabei werden die wichtigsten Cluster, Standortfaktoren und einige Aspekte des weit über die Stadtgrenzen hinausreichenden Metropolitanraums betrachtet.

Entwicklung der Wirtschaft in der Stadt Zürich

ZÜRICHS WIRTSCHAFT VON 1850 BIS 1910

Die Stadt Zürich war um 1850 noch weit davon entfernt, die grösste Stadt der Schweiz zu sein; sie hatte damals rund 17 000 Einwohner, während Basel, Bern und Genf mehr als 25 000 Bewohner zählten. Zürich bildete um 1850 aber das Zentrum des industriellen Kernlands der Schweiz. Dieses umfasste die Ostschweiz (Toggenburg, Appenzell, Glarus) und den Kanton Zürich bis in den Aargau hinein. Im Kanton Zürich waren vor allem die Baumwollindustrie, die Seidenindustrie und die am Anfang ihrer Entwicklung stehende Maschinenindustrie wichtig.¹ In der Stadt Zürich war auch die kantonale Verwaltung konzentriert, und die kantonale Universität (seit 1833) sowie die Eidgenössische Technische Hochschule (ETH, seit 1854)

waren hier angesiedelt. Zürich war aber bis 1850 kein Finanzplatz; Basel und Genf waren in der Schweiz diesbezüglich wesentlich wichtiger.

Einen grossen Anteil am Aufstieg von Stadt und Kanton Zürich zum Wirtschaftszentrum der Schweiz hatte der Eisenbahnbau. So entschied sich, wer in der neugefundenen Einheit der Schweiz die Vorherrschaft haben sollte: das immer noch mächtige Bern, das reiche Basel mit seinem leichten Zugang zu Frankreich und den deutschen Staaten oder das etwas abseits gelegene textilindustrielle Zürich. Im Kampf der privaten schweizerischen Eisenbahnen, der äusserst erbittert und mit allen halbwegs legalen Mitteln geführt wurde, konnten die Stadt Zürich und die Nordostbahn-Gesellschaft eine führende Stellung erringen. Nach der Spanischbrötlibahn (Zürich–Baden, 1847 eröffnet) wurden ab 1856 von der Nordostbahn sehr rasch wichtige Eisenbahnlinien gebaut, die alle auf die Stadt Zürich zentriert waren: 1856 wurde die Linie Winterthur–Romanshorn eröffnet, bereits 1857 die Verbindung von Winterthur nach Schaffhausen fertiggestellt, 1859 die Spanischbrötlibahn-Linie bis Aarau verlängert. Vollendet wurde die zentrale Position Zürichs mit der Gotthardbahn (1882 eröffnet). Auch nach der Übernahme der Privatbahnen durch den Staat (SBB, 1902) blieben die Bahnlinien auf Zürich konzentriert – Zürich ist bis heute der wichtigste Eisenbahnknotenpunkt der Schweiz.²

Durch die Eisenbahnen sanken die Frachtkosten auf dem Landweg um mindestens das Zehnfache. Längst waren die Erzeugnisse des Zürcher Textilgewerbes in alle Welt verschifft worden, nun konnten auch die schweren Produkte der Maschinenindustrie über grosse Distanzen bewegt werden; diese erhielt nun die Möglichkeit, ihre Produkte weltweit zu vermarkten.³ Durch die Eisenbahnen wurden auch Vorstellungen von Raum und Zeit bedeutungslos. Bis dahin war das Mass der Distanz die menschliche Fortbewegung: die Wegstunde oder 4,8 Kilometer (mochten auch Reiter schneller vorwärtskommen). Bis 1847 etwa war Baden fünf Stunden von Zürich entfernt, mit der Spanischbrötlibahn nur noch dreiviertel Stunden, 1870 noch 27 Minuten. Auf einen Schlag war die Bäderstadt sechs- bis zehnmal nähergerückt.⁴

Zürich war, wie erwähnt, bis 1850 kein eigentlicher Finanzplatz. Für den Bau der Eisenbahnen brauchte es aber grosse Mengen an Kapital. Mit der Inhaberaktie und der Anleiheobligation wurden in dieser Zeit neue und geeignete Finanzierungsinstrumente eingeführt. Auf Initiative von Alfred Escher entstand um 1856 in Zürich die Schweizerische Kreditanstalt (SKA), die erste grosse Handelsbank der Schweiz. Eine der Hauptsäulen ihrer Geschäftstätigkeit bildete die Mitwirkung am Bau des Schweizer Eisenbahnnetzes. Sie betätigte sich hier vor allem in der Emission von Anleihen. Ein weiterer Geschäftsschwerpunkt war die Beteiligung an der Gründung von Versicherungen und Banken, womit sie auch zu einem Geburtshelfer noch heute wichtiger Zürcher Finanzinstitute wurde (unter anderem der Schweizerischen Rentenanstalt, Zürich, 1857 gegründet, heute Swiss Life; der Schweizerischen Rückversicherungs-Gesellschaft, Zürich, 1863, heute Swiss Re; des Versicherungs-Vereins, Zürich, 1872, der 1875 in Zürich umbenannt wurde, heute Zurich Financial Services). In der Industrie beteiligte sie sich namhaft an der Maschinenfabrik Oerlikon (MFO), an der Maschinenfabrik Escher Wyss und der Brown, Boveri & Cie.⁵

Weitere bedeutende Zürcher Banken in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren die Bank Leu (1755 gegründet) und die Zürcher Kantonalbank (ZKB, 1870 gegründet). In Winterthur entstand 1862 vor dem Hintergrund wirtschaftlicher und politischer Differenzen zur Stadt Zürich die *Bank in Winterthur* mit ähnlichen Geschäftsbereichen wie die damalige SKA. Aus der Fusion der Bank in Winterthur mit der *Bank von Toggenburg* entstand 1912 die Schweizerische Bankgesellschaft (SBG). Diese verlegte ihren Hauptsitz 1945 nach Zürich. Ab 1880 verringerte sich im Kanton Zürich die Bedeutung der Textilindustrie, während die Maschinenindustrie ein grosses Wachstum erlebte; nach 1905 erzielte sie eine höhere Wertschöpfung als die Seiden- und Baumwollindustrie zusammen. Dieser Aufstieg kennzeichnet den Übergang von einer im allgemeinen mit wenig Kapital ausgestatteten und mit meist unqualifizierten Arbeitskräften produzierenden Industrie mit geringer Wertschöpfung, wie sie für ein Entwicklungsland typisch ist, zu einer kapitalintensiven, forschungs-

orientierten, hochqualifizierten Produktion mit grosser Wertschöpfung pro Arbeitskraft.⁶ Der damalige Wirtschaftsraum Zürich wurde nun auch zum Zentrum der Metall- und Maschinenindustrie der Schweiz: Praktisch alle grossen Metall- und Maschinenfabriken der Schweiz lagen 1905 in einem Umkreis von höchstens 40 Kilometern um Zürich; in der heutigen Stadt Zürich befanden sich die Maschinenfabriken Oerlikon (2 100 Beschäftigte) und Escher Wyss (1 500 Beschäftigte).⁷

Ab 1870 begann die Entwicklung der Elektroindustrie im damaligen Wirtschaftsraum Zürich. 1891 machte sich der führende Kopf der Elektroindustrie bei der Maschinenfabrik Oerlikon, Charles Brown, gemeinsam mit seinem engsten Mitarbeiter Walter Boveri selbständig und gründete in Baden (Kanton Aargau) eine Firma zur Fabrikation von elektrischen Maschinen, die Brown, Boveri & Cie. (BBC). Die Gründe für diese Standortwahl waren ähnlich denen, die Unternehmen heutzutage bei der Wahl eines Standortes anwenden: Baden gehörte bereits damals – obwohl in einem anderen Kanton gelegen – zum Wirtschaftsraum Zürich. Dieser bot bereits zu jener Zeit mit seinen grossen Ressourcen einen erleichterten Zugang zur wissenschaftlichen Forschung, zum Kapitalmarkt, zu Kaderleuten, zum Know-how benachbarter Branchen und zu Zulieferbetrieben. Boveri entschied sich für Baden, weil hier die Bodenpreise etwas tiefer lagen als in Zürich und die Distanz – eine halbe Stunde mit dem Zug – nicht zu gross war.⁸

Die Stadt Zürich selber, mit ihren optimal ausgebauten Verkehrsverbindungen und der urbanen Vielfalt der Kommunikationsmöglichkeiten, wirkte als Magnet, der nach und nach immer neue Betriebe an sich zog. Solche Schwerpunktbildungen wurden vom schwedischen Nationalökonom Gunnar Myrdal als kumulativ-zirkuläre Prozesse beschrieben: Um einen Kristallisationskern, der vom historischen Zufall oder aber durch bewusste Politik entstanden sein kann, legen sich immer neue Schichten, welche die im Kern bestehenden Vorteile nutzen wollen und dadurch wiederum neue Vorteile schaffen. Durch die Akkumulation werden dem umliegenden Gebiet Ressourcen entzogen, entsprechend entsteht als Gegensatz zum Zentrum die Peripherie.⁹ Bei der Stadt Zürich war dieser Kristallisationskern die Textilindustrie. Der

Vorsprung Zürichs im Eisenbahnbau setzte den kumulativen Prozess, das Ausgreifen in grössere Räume, um wenige, aber entscheidende Jahre früher als andernorts in Gang.

Am stärksten auf gute Erreichbarkeit angewiesen sind die Dienstleistungsbetriebe. Dieser Sektor etablierte sich daher innerhalb des Kantons Zürich vornehmlich in der Stadt Zürich. Hier gilt es aber zu differenzieren, denn ein Lebensmittelladen, dessen Dienste von allen Haushalten fast jeden Tag in Anspruch genommen werden, kann sich mit einem kleineren Einzugsgebiet begnügen als ein Arzt, dessen Dienste nur im Krankheitsfall in Anspruch genommen werden. Daher siedelten sich in der Stadt Zürich überproportional primär die spezialisierten und exklusiven Dienstleistungen an. In Zürich lebten daher mehr Lehrer, Mediziner und vor allem im Bankfach Tätige und Rechtsanwälte als im Rest des Kantons. Zahlenmässig weitaus am wichtigsten blieben aber die traditionellen Bereiche Handel- und Gastwirtschaft.¹⁰

Um 1900 war Zürich ein wichtiges Zentrum: Es war (seit 1870) die grösste Stadt der Schweiz, es war das Zentrum des weitaus grössten Industriegebietes der Schweiz, es war ein wichtiger Eisenbahnknotenpunkt und das Verwaltungszentrum des Kantons. Es war inzwischen auch ein Finanzzentrum, aber die gesamtschweizerische und internationale Bedeutung als Finanzplatz lag noch in weiter Ferne.¹¹

ZÜRICHS WIRTSCHAFT VON 1910 BIS 1950

Die 1920er Jahre standen im Zeichen von Rationalisierung und wissenschaftlicher Betriebsführung nach dem Vorbild der USA, sowohl in vielen Industrien wie auch im Büro (etwa durch verbesserte Organisation, stärkere Arbeitsteilung oder Lochkartenmaschinen).¹² Im Kanton Zürich wuchs die Metall- und Maschinenindustrie stetig, auch die Unternehmen der Elektrobranche erzielten hohe Wachstumsraten.

Der Beschäftigungsgrad von Banken und Versicherungen war damals noch gering. So arbeiteten 1930 in der Stadt Zürich rund 5900 Personen in den Bankberufen und 2800 bei den Versicherungen, bei insgesamt 131 000 Beschäftigten. Aber die Schweizer Banken und Versicherungen waren

bereits ähnlich stark wie heute in der Stadt Zürich konzentriert: 1929 waren mehr als ein Viertel des Bankpersonals und beinahe 35 Prozent des Versicherungspersonals der Schweiz hier beschäftigt, ein Konzentrationsgrad, der auch 1990 nicht höher lag. Die Grossbanken betrieben erfolgreich die Expansion ins Ausland, wobei die Kredite vor allem nach Deutschland flossen. Dementsprechend gross war aber ab 1930 der Rückschlag, als die deutsche Wirtschaft in den Strudel der Weltwirtschaftskrise geriet.¹³

Ab August 1925 begann Gottlieb Duttweiler mit seinen von amerikanischen Vorbildern inspirierten fahrenden Migros-Läden. Trotz grossem Widerstand der Detaillisten und eines 1933 erlassenen landesweiten Verbots der Einrichtung neuer Lädenfilialen, das erst 1945 aufgehoben wurde, gedieh die Migros.¹⁴

1937 wurde vom Schweizerischen Metall- und Uhrenarbeiterverband und vom Arbeitgeberverband das «Friedensabkommen» unterzeichnet – es handelte sich um ein Rahmenabkommen, das versprach, künftig alle Differenzen unter Verzicht auf Kampfmassnahmen nach «Treu und Glauben» in Verhandlungen anzugehen. In dessen Gefolge bauten auch die Firmen eine eigene betriebliche Sozialpolitik auf, die mit materiellen und psychologischen Anreizen arbeitete. Firmensport, Werkkantine, Familienbesuchstage, Dienstalterm Geschenke, Veteranen-Ehrung und betriebseigene Hilfskassen waren die Mittel einer Politik, die nunmehr weniger danach strebte, die Gewerkschaften frontal anzugreifen, als vielmehr in Konkurrenz zu diesen um die Loyalität des Personals zu werben.¹⁵

ZÜRICHS WIRTSCHAFT VON 1950 BIS 2000

Zürich war in den 1950er Jahren eine stark durch Industrie und Handwerk geprägte Stadt.¹⁶ Sowohl 1950 wie 1960 arbeiteten rund 42 Prozent der in der Stadt Zürich wohnhaften Arbeitstätigen im sekundären Sektor.¹⁷ Die Metall- und Maschinenindustrie war beschäftigungsmässig die klar grösste privatwirtschaftliche Branche¹⁸ in der Stadt Zürich, gefolgt vom Baugewerbe, dem Kleinhandel, dem Grosshandel und dem Gastgewerbe;¹⁹ erst an achter Stelle folgten Banken und Versicherungen. Die Maschinen- und Metallindustrie zählte

mit 41 000 Arbeitern und Angestellten rund viermal mehr Beschäftigte als das heute dominierende Finanzgewerbe.²⁰

PROSPERITÄT UND NIEDERGANG DER INDUSTRIE

Bis Mitte der 1960er Jahre prosperierte die Industrie. So wuchs die Zahl der Beschäftigten in der Metall- und Maschinenindustrie zwischen 1955 und 1965 sogar noch an;²¹ in der Stadt Zürich florierten international renommierte Grosskonzerne wie die Maschinenfabrik Oerlikon und die Escher Wyss AG.²²

Ab den späten 1960er Jahren begann jedoch der Niedergang der Industrie und eines grossen Teils des Gewerbes in Zürich. Als erste grosse Branche erlebte die Textil- und Bekleidungsindustrie in den späten 1960er Jahren eine schwere Krise. Gegenüber den billigeren Produzenten in Südeuropa, immer häufiger auch in der Dritten Welt, hatte die einheimische Produktion geringe Chancen.²³ Zwischen 1965 und 1975 sank der Beschäftigungsstand in der Textil- und Bekleidungsindustrie in der Stadt Zürich dramatisch von 13 500 auf 4 800 Personen; auch danach setzte sich der Schrumpfungsprozess weiter fort, und 2001 arbeiteten in dieser Branche gerade noch 600 Beschäftigte.

Die Metall- und Maschinenindustrie war in den 1950er und 1960er Jahren noch stark gewachsen. Mancherorts überforderte dies das Management, ohne dass die Konsequenzen sogleich sichtbar wurden. In den 1960er Jahren setzte indes eine Welle von grossen Fusionen ein, die manchen alten Firmennamen zum Verschwinden brachten. 1966 wurde Escher Wyss, eine der ältesten Industriefirmen des Landes, vom Winterthurer Sulzer-Konzern übernommen. Die Maschinenfabrik Oerlikon, die in der Elektrotechnik Pionierleistungen erbracht hatte und zeitweise zu den führenden Schweizer Firmen der Branche zählte, musste 1967 mit der BBC fusionieren.²⁴

Wie in der Textilindustrie reduzierte sich auch die Beschäftigung in der Maschinen- und Metallindustrie nach 1965, allerdings wesentlich weniger stark als in der Textilindustrie. Zwischen 1965 und 1975 schrumpfte die Anzahl der Beschäftigten zwar um 27 Prozent, die Metall- und Maschinenindustrie blieb aber die grösste Branche in der Stadt Zürich. Ab Mitte der 1970er Jahre erlebte aber auch die

Metall- und Maschinenindustrie in der Stadt Zürich einen dramatischen Niedergang. 1985 gab es nur noch rund ein Drittel der Beschäftigten von 1975. Der starke Rückgang der Beschäftigten in dieser Branche in der Stadt setzte sich nach 1985 weiter fort; 2001 gab es nur noch 3 900 Beschäftigte. Demgegenüber war im Kanton der Rückgang bis 1990 wesentlich weniger stark, die Anzahl der Beschäftigten war 1990 sogar höher als 1950 und nur rund ein Viertel geringer als 1970.²⁵

Der Niedergang der Maschinenindustrie in der Schweiz und im Kanton Zürich war eine Folge des Wandels auf dem Weltmarkt. Hier traten auch im anspruchsvollen Maschinenbau neue Konkurrenten auf.²⁶ In der Stadt Zürich bewirkte die härtere Konkurrenz infolge der höheren Bodenpreise bereits wesentlich früher als im Kanton den Wegzug und Niedergang dieser Industrie.

DIE ÜBRIGEN BRANCHEN DES SEKUNDÄREN SEKTORS

Über die ganze Zeit einigermaßen konstant, mit Höhen und Tiefen, blieb die Anzahl der Beschäftigten im Baugewerbe sowie in der Branche *Grafik und Verlage*. Hingegen ging (im Gegensatz zum Kanton) die Bedeutung der Herstellung von Nahrungs- und Genussmitteln,²⁷ die Herstellung und Bearbeitung von Holz- und Möbeln,²⁸ sowie von Chemie- und Kunststoff²⁹ deutlich zurück; 2001 beschäftigten diese Sektoren nur noch zwischen einem Drittel und einem Siebtel der Beschäftigten von 1965. Bei den kleinen Gewerbebetrieben insgesamt kam es zu einem weit über die Abwanderung der Bevölkerung hinausreichenden Rückgang, der sich meist über die natürlichen Abgänge und nur ausnahmsweise durch eigentliche Verdrängung vollzog. Dahinter stand der verschärfte Zwang zur Rendite infolge sprunghaft steigender Bodenpreise. Insgesamt gingen von 1978 bis 1985 etwa 3 000 gewerbliche Kleinbetriebe in der Stadt verloren. Ein Teil davon verlagerte sich, der Bevölkerung folgend, in die Agglomeration.³⁰

Insgesamt arbeiteten 2001 noch knapp 43 000 von insgesamt 340 000 in der Stadt Zürich Beschäftigten im sekundären Sektor, d.h. nur noch rund 13 Prozent gegenüber 42 Prozent in den Jahren 1950 und 1960.

UMGENUTZTE FLÄCHEN IM KREIS 5

Den Wandel der um 1950 stark von Industrie und Gewerbe geprägten Stadt hin zur beinahe reinen Dienstleistungsstadt von heute vermag eine Reihe von umgenutzten Flächen im Kreis 5 gut zu veranschaulichen:³¹

NUTZUNG FRÜHER	NUTZUNG HEUTE
Maschinenfabrik Escher Wyss AG	Schauspielhaus, Dienstleistungen, Wohnungen
Textilfabrik Schoeller AG	Wohnungen
Seifen- und Wapulverproduzent Steinfels	Wohnungen, Kino
Maag Zahnräder	Planungsgebiet
Städtische Gasversorgung	Zwischennutzung mit Ateliers, Planungsgebiet
Städtisches Gaswerk	Wohnungen
Toni-Molkerei Milchverband Winterthur	Discos, ab ca. 2009 Campus Zürcher Hochschule der Künste
Katundruckerei Esslinger	Stadtküche, Bootsclub

AUFSTIEG VON BANKEN UND UNTERNEHMENS-ORIENTIERTEN DIENSTLEISTUNGEN

Zur Gesamtbeschäftigung des tertiären Sektors in der Stadt Zürich liegen vergleichbare Zahlen erst ab 1985 vor.³² Von 1985 bis 2001 wuchs die Beschäftigtenzahl im diesem Sektor von 260 000 auf 296 000.

Die Statistiken, die nur einen Teil des gesamten Arbeitsmarktes erfassen oder die zu verschiedenen Zeiten die Bemessungsgrundlagen änderten, erschweren einen Vergleich über die Entwicklung der Zahlen der Beschäftigten vor 1985. So wurde etwa die Zahl der Beschäftigten bei den staatlichen Einrichtungen erst ab 1975 erhoben. Der stärkste feststellbare Anstieg der Zahl der Beschäftigten seit 1955 findet sich bei den Banken. Hier versechsfachte sich die Beschäftigtenzahl zwischen 1955 und 2001 von 6 500 auf 39 500.³³ Die Zahl der Versicherungsangestellten verdreifachte sich im selben Zeitraum, während die Zahl der Beschäftigten im Gastgewerbe sowie im Gross- und Kleinhandel im Grossen und Ganzen (mit Schwankungen) etwa konstant blieb.

Wenn wir nun, um vergleichen zu können, nur die Zahlen von 1975 bis 2001 hinzuziehen, gab es Branchen, die in diesem Zeitraum personell stärker expandierten als die Banken, die die Zahl ihrer Beschäftigten in diesem Zeitraum etwa verdoppelten. Um etwas weniger als das dreifache wuchs die Zahl der Beschäftigten zwischen 1975 und 2001 in den Bereichen Gesundheit und Sozialwesen, Unterrichtswesen und Wissenschaft sowie Unterhaltung, Sport, Kultur.³⁴

Bei den unternehmensorientierten Dienstleistungen erhöhte sich die Zahl der Beschäftigten im selben Zeitraum um mehr als das Doppelte.³⁵ Sehr stark wuchs die Anzahl der Beschäftigten zwischen 1985 und 2001 im Bereich der Informatik, nämlich in 16 Jahren um mehr als das zweieinhalbfache.³⁶

Etwas näher betrachtet werden soll nun die Entwicklung des Finanzplatzes, da er sich (zusammen mit den unternehmensorientierten Dienstleistungen) zum unbestrittenen Zentrum der Zürcher Wirtschaft entwickelte und es Zürich ermöglicht, im Konzert der Global Cities mitzuspielen.

FINANZPLATZ ZÜRICH

In enger Anlehnung an den nationalen Eisenbahnbau und die Exportindustrie stieg Zürich vom späten 19. Jahrhundert an allmählich in eine bedeutende Position als Banken- und Börsenplatz der Schweiz auf. Zu einem wirklich bedeutenden internationalen Finanzplatz wurde Zürich aber erst seit den 1960er Jahren.³⁷ Innerhalb der Schweiz verbesserte sich nach dem Zweiten Weltkrieg die Stellung des Finanzplatzes Zürich deutlich: Hatten um 1915 von den acht Schweizer Grossbanken erst zwei ihren Hauptsitz in der Stadt Zürich (die SKA und die Bank Leu), so waren es um 1950 bereits drei der verbliebenen fünf Grossbanken (SKA, SBG und Bank Leu).³⁸ Die Auslandspräsenz der Zürcher Grossbanken war damals noch sehr bescheiden: Auslandsfilialen errichteten sie erst kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges (in New York).³⁹ Mit der Präsenz ausländischer Banken in Zürich stand es nicht besser. Zwar zählte die Schweiz 1951 15 ausländische Niederlassungen, davon befanden sich aber nur 2 in Zürich (aber 5 in Genf).⁴⁰ In den 1950er und frühen 1960er Jahren ging der Aufschwung der Zürcher Banken vor allem auf

inländische Impulse zurück, das Geschäft in der Schweiz hatte eindeutig Vorrang vor Wachstumsbestrebungen im Ausland. Man war nach den Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges vorsichtig mit Krediten ins Ausland – ein Grund dafür war auch die Angst vor einem neuen Krieg. In der Schweiz war dagegen die Nachfrage einer expandierenden Wirtschaft zu decken, und die wachsenden privaten Einkommen suchten Anlagemöglichkeiten. Die Grossbanken, die sich bis zum Zweiten Weltkrieg weitgehend auf ein exklusives, zahlungskräftiges Publikum beschränkt hatten, drängten nun auf den Massenmarkt der kleinen Spargelder und bauten ihr Filialnetz aus; desgleichen errichtete die ZKB viele neue Filialen. Mit dem Übergang zur bargeldlosen Lohnzahlung und der Schaffung des Salärkontos Ende der 1960er Jahre wandelte sich dieses Netz zu «einer Art Supermarktkette für Bankdienste», was das Vertrauen des breiten Publikums erhöhte.⁴¹

In der Stadt Zürich waren um 1955 6500 Personen bei den Banken angestellt; dies war zwar, wie erwähnt, wenig im Vergleich zu allen in der Stadt Zürich Arbeitenden – so waren allein in der Metall- und Maschinenindustrie 41000 Menschen beschäftigt –, aber dies waren dennoch 27 Prozent aller in der Schweiz bei Banken Beschäftigten.⁴² 1965 arbeiteten in Zürich bereits knapp 10000 Personen bei den Banken.

AB 1965 INTERNATIONALISIERUNG, AUSBAU DES AUSLANDSGESCHÄFTES, GROSSES WACHSTUM DES BANKENSEKTORS

1958 wurden die wichtigsten Währungen auf der Grundlage fester, aber anpassbarer Wechselkurse wieder frei konvertibel, was den Aufbau grosser internationaler Geld- und Kapitalmärkte, der so genannten Euromärkte, erleichterte.⁴³ Dies und weitere Entwicklungen⁴⁴ leiteten in den 1960er Jahren eine Internationalisierung der Finanzbeziehungen ein und führten zu einer gewaltigen Ausdehnung der internationalen Finanzkreisläufe, in die sich die Schweizer Banken sehr erfolgreich einschalteten.⁴⁵ Die Schweizer Banken konnten dabei auf der politischen und sozialen Stabilität sowie der bankenfreundlichen Gesetzgebung und der geschickten Neutralitätspolitik des Bundes aufbauen.⁴⁶

Ab etwa 1965 verstärkte sich das Engagement der Grossbanken im Auslandgeschäft markant. Der Anteil der Auslandsaktiva (Kredite und anderes) stieg bis 1975 von 25 Prozent auf rund 50 Prozent.⁴⁷ Zudem legten die schweizerischen Grossbanken auch im internationalen Wertschriftengeschäft zu und erweiterten auch den Gold- und Devisenhandel. Die drei Grossbanken (SBG, SBV und SKA) nahmen bereits in den 1970er Jahren eine absolute Spitzenpositionen im internationalen Emissionsgeschäft, auf den Euro-Märkten, im Bereich der internationalen Vermögensverwaltung, im Treuhandgeschäft sowie im Gold- und Devisenhandel ein.⁴⁸ Zugleich nahmen die Grossbanken auch den Aufbau eines internationalen Filialnetzes in Angriff; so begann die SKA ab 1967 mit dem Ausbau eines eigentlichen Netzes von Auslandsvertretungen. Bereits 1968 stammten zwei Drittel der Einnahmen der drei Grossbanken aus dem Ausland.⁴⁹ Für einige Zeit war Zürich der wichtigste weltweite Umschlagplatz für Gold – in den 1980er Jahren wurden rund 60 Prozent des internationalen Goldhandels über den Zürcher Goldmarkt abgewickelt.⁵⁰ Die Zürcher Börse entwickelte sich zu einer der führenden Börsen der Welt.⁵¹ Zürich war Ende der 1980er Jahre auch eines der Hauptzentren für Devisenhandel und grenzüberschreitendes Private Banking. Auf europäischer Ebene spielte Zürich zudem eine bedeutende Rolle im Derivatehandel.⁵²

Aber nicht nur die Schweizer und Zürcher Banken expandierten, auch die ausländischen Bankhäuser kamen nun verstärkt in die Schweiz, und hier besonders auf den Finanzplatz Zürich. 1971 waren 46 ausländische Banken im Kanton Zürich vertreten, 1991 nahezu 100; dies waren rund die Hälfte aller derartigen Niederlassungen in der Schweiz.⁵³

Die Anzahl der Beschäftigten der Banken, die Höhe der Umsatzwerte und Gewinne stiegen sprunghaft an.⁵⁴ Arbeiteten, wie erwähnt, 1965 knapp 10000 Personen für die Banken, waren es 1985 bereits mehr als 31000.⁵⁵ 21 Prozent der gesamten Bruttowertschöpfung der Stadt Zürich wurde von den Banken und Finanzgesellschaften erbracht.⁵⁶ Nach eigenen Angaben erbrachte der Finanzplatz 1985 rund 31 Prozent der Stadtzürcher Steuereinnahmen.⁵⁷

Räumlich konzentrierte sich der Finanzplatz zunächst in höchstem Mass in der Stadt, und dort im engen Raum der Zürcher City. Platzmangel veranlasste dann einige Banken ab den 1980er Jahren dazu, einen Teil ihrer technischen Dienste aus der City zu verlegen. Ein besonders markantes Beispiel dafür ist der 1980 eröffnete Uetlihof der damaligen SKA in Wiedikon mit rund 3000 Arbeitsplätzen.⁵⁸

AB 1990: KONZENTRATIONSPROZESS,
PRIVATE BANKING WIRD ZUR KÖNIGSDISZIPLIN

1989/90 kam es zur Auflösung des Schweizer Bankenkartells. Dadurch liess sich die Konzentration im Bankenwesen nicht (mehr) aufhalten. So wurden, um nur die wichtigsten Übernahmen zu nennen, 1990 die Bank Leu und 1993 die SVB von der Credit Suisse Holding übernommen (die Credit Suisse Holding war seit 1989 Dachholding und Muttergesellschaft der SKA; 1997 wurde sie zusammen mit der Winterthur Versicherung zur Credit Suisse Group, seit 2006 heisst die nun integrierte Bank Credit Suisse). 1998 folgte die Fusion von SBV und SBG zur UBS, so dass am Ende des 20. Jahrhunderts nur zwei Grossbanken übrig blieben.⁵⁹ Diese beiden wiesen jetzt auch international eine führende Stellung auf: Gemessen an der Börsenkaptalisierung belegten die UBS und Credit Suisse Group Mitte 1999 die Plätze 3 und 4 in Europa.⁶⁰ Weiter an Bedeutung gewann in den 1990er Jahren das Geschäft mit vermögenden, oft ausländischen Privatkunden, das Private Banking. Dieser Geschäftszweig, der seit dem Zweiten Weltkrieg ein stetiges Wachstum aufwies, zeichnet sich dadurch aus, dass bei verhältnismässig kleinem Risiko kontinuierliche Erträge zu erzielen sind. Die Schweiz war und ist von grosser Attraktivität für ausländische Privatkunden. Die Schweizer Banken warteten aber nicht nur auf ausländische Private-Banking-Kunden, die in die Schweiz kamen, sondern expandierten auch ins Ausland. Die SKA etwa förderte ab 1989 gezielt den Ausbau bestehender und den Aufbau neuer Private-Banking-Einheiten im Ausland. In der zweiten Hälfte der 1990er Jahre stieg das Geschäft mit vermögenden Privatkunden anstelle des klassischen Kreditgeschäfts zunehmend zur Königsdisziplin auf. Allein seit 1990 verzeichneten die Banken im Durchschnitt jährliche

Zuwachsraten von annähernd 10 Prozent im Private Banking. Mit dem Aufstieg einher gingen aber auch die Schattenseiten dieser Geschäftssparte. Stichworte hierzu sind Geldwäscherei und «Potentatengelder».⁶¹ Neue Bedeutung hatte seit Ende der 1980er Jahre das Anlagefondsgeschäft erlangt; in den 1990er Jahren kam es in diesem Bereich infolge prosperierender Börsen und tiefer Sparzinsen zu einem Boom.

Global Cities

VERSUCH EINER DEFINITION

Noch hat sich keine allgemein akzeptierte Definition der Begriffe World City oder Global City durchgesetzt.⁶² Es zeichnet sich aber ein gemeinsames Verständnis ab: Demnach sind für diese Stadttypen charakteristisch:

- Konzentration von wirtschaftlichen Steuerungsfunktionen,
- hohe Dichte von Finanzinstituten und spezialisierten unternehmensorientierten Dienstleistungsunternehmen,
- eine hoch entwickelte Infrastrukturausstattung.

Zudem sind sie auch transnationale Marktplätze für Währungen, Obligationen, Aktien, Rohstoffe etc. Ferner sind für eine Global City Forschungseinrichtungen und Universitäten, Medien, Kultureinrichtungen, Messen, Ausstellungen, Kongresse und Bibliotheken kennzeichnend, und eine Global City ist zugleich ein Verkehrsknotenpunkt. Schliesslich sind sie in ein weltweites Netzwerk von Städten eingebunden, und zwar über Telekommunikation und über internationale Firmennetzwerke.⁶³

KONZENTRATION VON WIRTSCHAFTLICHEN STEUERUNGSFUNKTIONEN

Global Cities sind die Steuerungs-, Entscheidungs- und Kontrollzentren der Weltwirtschaft. In Ihnen

konzentrieren sich die weltweiten oder die regionalen Hauptquartiere der grossen internationalen Konzerne. Seit einigen Jahrzehnten entstehen immer grössere, in immer mehr Ländern vertretene und daher auch immer komplexere internationale Unternehmen. Zudem sind auch immer mehr kleinere und mittlere Unternehmen in mehr als einem Land vertreten, sind also transnationale Unternehmen. Insgesamt fand eine enorme Zunahme sowohl der Zahl wie auch des Gewichts der transnationalen Konzerne statt.⁶⁴ Dadurch wurden auch die internationalen Transaktionen immer umfangreicher und vielschichtiger, was zu einer Ausweitung des Aufgabenbereichs multinationaler Konzernzentralen führte.⁶⁵

Diese Konzernzentralen, vor allem die des tertiären Sektors, konzentrieren sich nun in bestimmten Städten, den Global Cities. Dies wäre, rein technisch gesehen, infolge der Möglichkeiten der modernen Telekommunikation nicht mehr nötig (E-Mail, Telefonkonferenzen, Videokonferenzen etc.). Die Erklärung dafür ist, dass eine Konzernzentrale nicht unbedingt eine Stadt als Umfeld braucht, wohl aber einen unternehmensorientierten Dienstleistungskomplex (inklusive Finanzinstitute). Diese unternehmensorientierten Dienstleistungsbetriebe konzentrieren sich aber in einzelnen Städten, wo sie Kontakt mit vielen anderen unternehmensorientierten Dienstleistern haben, die ihnen spezialisierte Dienstleistungen in unmittelbarer Nähe zur Verfügung stellen können.

KONZENTRATION VON UNTERNEHMENSORIENTIERTEN DIENSTLEISTUNGSUNTERNEHMEN UND FINANZINSTITUTEN

Die unternehmensorientierten Dienstleistungen und die Finanzinstitute bilden den zentralen Sektor der neuen urbanen Ökonomie. Als *unternehmensorientierte Dienstleistungen* werden die Dienstleistungen bezeichnet, die überwiegend für Unternehmen erbracht werden. Seit 1970 wuchsen die unternehmensorientierten Dienstleistungen und die Finanzinstitute in den westlichen Industrieländern und in Japan deutlich am stärksten. Dies erklärt sich vor allem aus der in allen Industriezweigen feststellbaren erhöhten Dienstleistungsintensität bei der Organisation von Unternehmen. Die Unternehmen fragen daher immer mehr nach

Dienstleistungen von Rechts-, Finanz- und Unternehmensberatern, Finanzinstituten, Werbeagenturen und Buchführungsfirmen. Diese Dienstleistungen umfassen etwa Innovation, Entwicklung, Design, Verwaltung, Personalwirtschaft, Produktionstechnologie, Wartung, Transport, Kommunikation, Grosshandel, Werbung bis hin zum Sicherheitsdienst und zur Gebäudereinigung.

Das Wachstum der unternehmensorientierten Dienstleistungen ist zudem auch auf eine zunehmende Auslagerung von Dienstleistungen zurückzuführen: Im Gegensatz zur hierarchisch organisierten, traditionellen Grossunternehmung des Fordismus, die alle Schritte ihrer Produktion unter einem Dach vornahm, lagern heutige, stark spezialisierte und in flacher Hierarchie organisierte grössere Firmen viele Tätigkeiten aus.⁶⁶

Diese unternehmensorientierten Dienstleistungen und die Finanzinstitute sind nun, wie erwähnt, in bestimmten Städten besonders stark konzentriert. Diese räumliche Nähe der unternehmensorientierten Dienstleistungsunternehmen und der Finanzinstitute zueinander ist notwendig wegen der zunehmenden Komplexität vieler Angelegenheiten und Produkte; diese Komplexität erfordert die Zusammenarbeit vieler spezialisierter Unternehmen. So benötigt etwa die Produktion eines neuen Finanzinstruments Vorleistungen aus dem Bereich der Buchführung, der Werbung, der Rechts- und Wirtschaftsberatung, der Öffentlichkeitsarbeit, des Designs und des Druckgewerbes. Zudem bewegen viele Geschäftsvorgänge hohe Kapitalbeiträge und sind risikoreich. Es wird daher immer wichtiger, verschiedene Geschäftspartner besser kennen zu lernen und direkt mit ihnen verhandeln zu können. In einem Finanzviertel etwa gibt es dafür neben den formellen Zusammenkünften bei Sitzungen, Vertragsverhandlungen etc. auch vielfältige informelle Gelegenheiten: Arbeitsfrühstück, Mittagessen, Bars, Zusammenkünfte mit Vertretern der eigenen und anderer Firmen, Cocktail-Partys und Gesundheitsstudios. Dabei können sich regelmässig wichtige Entscheidungsträger und Spezialisten treffen und ein Vertrauensverhältnis zu potentiellen Geschäftspartnern aufbauen, Informationen austauschen und neue Vorschläge erarbeiten. Kurz gesagt: Es braucht einen Face-to-Face-Austausch und den Aufbau von Vertrauen zwischen

vielen spezialisierten Personen. Die räumliche Nähe ermöglicht auch die Pflege informeller Beziehungen und erleichtert kreative Prozesse. Zudem resultiert aus den kurzen Distanzen zwischen den einzelnen Unternehmen in den Global Cities ein grosser Zeitgewinn.⁶⁷

HOHE LEBENSQUALITÄT

Der Druck zur Konzentration von unternehmensorientierten Dienstleistungen und Finanzinstituten sowie der Hauptquartiere von Konzernen in den Global Cities erwächst schliesslich auch aus den Bedürfnissen und Erwartungen der Menschen, die die hochqualifizierten und hochbezahlten Arbeitsplätze inne haben: Sie fühlen sich von den Annehmlichkeiten und dem Lebensstil angezogen, den nur wenige Grossstädte bieten können. Dazu gehören unter anderem ein grosses Kulturangebot mit Ausstellungen, Konzerten, Theater- und Opernaufführungen sowie eine lebendige Kunstszene. Als wichtig für eine hohe Lebensqualität erachtet werden auch viele Events und allgemein viele Möglichkeiten, sich zu vergnügen oder zu erholen, sowie eine möglichst hohe Sicherheit vor Kriminalität und eine geringe Umweltverschmutzung.⁶⁸

KNOTENPUNKT UND MARKTPLATZ

Global Cities verfügen auch über transnationale Marktplätze für Währungen, Obligationen, Aktien, Rohstoffe etc. Eine Selbstverständlichkeit sind hervorragende Telekommunikationseinrichtungen. Zentral ist auch eine sehr gute Verkehrsanbindung – eine Global City ist immer auch ein nationaler und internationaler Verkehrsknotenpunkt. Man gelangt daher relativ schnell und ohne Umwege von einer Global City in die nächste. In einer Global City gibt es auch hochstehende Bildungs- und Forschungseinrichtungen; diese sollen mit der Wirtschaft auf dem Gebiet der Forschung und Entwicklung zusammenarbeiten und für die Aus- und Weiterbildung der hochqualifizierten Arbeitskräfte sorgen. In einer Global City finden aufgrund der guten Erreichbarkeit und der wirtschaftlichen Bedeutung zudem oft viele Messen und Kongresse statt.

SPEZIALISIERUNG

Eine Global City übt im internationalen Wirtschaftssystem eine jeweils unterschiedliche Rolle

aus, das heisst sie hat sich auf verschiedene Bereiche spezialisiert. Dies gilt sogar für die «grossen drei» New York, London und Tokio. So war Tokio Mitte der 1980er Jahre der Hauptexporteur von Geld, während New York als weltweit führendes Geld-Verarbeitungszentrum diente – Geld wurde zu Instrumenten verarbeitet, die einen möglichst grossen Gewinn abwerfen sollten. London fungierte als wichtiges Geld-Zwischenlager, weil es das nötige Netzwerk besass, um die auf zahlreichen kleineren Finanzplätzen der Welt verfügbaren kleineren Kapitalmengen zu zentralisieren. Wie dieses Beispiel zeigt, sind die Global Cities Teil eines Systems, in dem jede Global City jeweils verschiedene Aufgaben übernimmt.⁶⁹

WELCHE STÄDTE GELTEN ALS GLOBAL CITIES?

Heutzutage sind praktisch alle Städte in die Weltwirtschaft eingebunden. In Frage für den Status als Global City kommen aber nur Städte, in denen es neben wichtigen Unternehmenshauptquartieren eine starke Konzentration von unternehmensorientierten Dienstleistungen und Finanzinstituten gibt, die Dienste nicht nur für den regionalen Gebrauch, sondern in hohem Mass auch für den Weltmarkt anbieten. Die Frage, in welchen Bereichen eine Stadt wie bedeutend sein muss, damit man sie als Global City bezeichnen kann, ist noch weitgehend offen. Im Allgemeinen rechnet die Forschung 20 bis 100 Städte zu den (wirtschaftlichen) Global Cities.

Unbestritten ist, dass New York, London und Tokio – allenfalls noch Paris – an der Spitze der Hierarchie der Weltstädte stehen. Danach werden in unterschiedlichen Rangfolgen weitere Städte als Global Cities aufgeführt. Die von der Globalisation and World Cities Research Group (GaWC) der englischen Loughborough Universität erstellte Liste, die sich auf – im Vergleich zu anderen Studien – verhältnismässig viele empirische Daten stützen kann,⁷⁰ umfasst 123 Städte; den 63 unbedeutenderen dieser Städte wird allerdings nicht der Titel einer vollwertigen Global City zuerkannt – ihnen wird nur attestiert, dass sie gewisse Anzeichen einer Global City aufweisen.⁷¹

An der Spitze dieser Liste stehen 10 Alpha-Weltstädte (auch *full-service world cities* genannt):

London, New York, Paris, Tokio, danach Chicago, Frankfurt, Hong Kong, Los Angeles, Mailand, Singapur. Darauf folgen 10 Beta-Weltstädte (*major world cities*): San Francisco, Sydney, Toronto, Zürich, mit geringem Abstand Brüssel, Madrid, Mexiko City, Sao Paulo, schliesslich noch Moskau und Seoul. Danach folgen 35 Gamma-Weltstädte (*minor world cities*): unter anderem Amsterdam, Boston, Düsseldorf, Genf. Schliesslich, wie erwähnt, noch 63 Städte, die gewisse Anzeichen einer Global City aufweisen. In den Listen anderer Forscher ändern sich je nach den verwendeten Faktoren und deren Gewichtung die Anzahl der Städte, die als Global City gelten, und auch deren Hierarchie. Die Stellung in einer Hierarchie ist für eine Global City allerdings nicht von alleiniger oder primärer Bedeutung; heute wird in der Forschung als wichtiger betrachtet, was für eine Funktion eine Global City im weltweiten Netzwerk der Global Cities einnimmt, worauf sie sich spezialisiert hat – ob sie sich beispielsweise stärker auf bestimmte Branchen spezialisiert hat oder ob sie für bestimmte Regionen von besonders grosser Bedeutung ist.⁷² So ist zum Beispiel Miami zu einer Drehscheibe geworden, von der aus interessierte Firmen aus aller Welt ihre Aktivitäten in Lateinamerika und der Karibik koordinieren und managen können.⁷³

AUSWIRKUNGEN AUF DIE STADT, DEN SOZIALEN RAUM

Die tiefgreifenden Veränderungen der Ökonomie der Global Cities in den letzten Jahrzehnten führen nach Saskia Sassen zu zwei grundlegenden innerstädtischen Restrukturierungen. Diese gelten für viele Städte, verstärkt aber für Global Cities.⁷⁴

1. Das Wachstum des Finanz-/Dienstleistungs-Komplexes übersteigt die Aufnahmekapazität des traditionellen Central Business Districts und lässt sekundäre Zentren in der metropolitanen Region entstehen. Diese Auswirkung der Bildung einer Global City auf den umliegenden Raum scheint unbestritten zu sein.
2. Die Entindustrialisierung und die zunehmende Qualifikations- und Lohnspreizung auf den Teil-Arbeitsmärkten des Dienstleistungssektors führen nach Sassen zu einer tiefgreifenden sozialen Seg-

mentierung. Die Gewinner dieses Prozesses sind die hochqualifizierten Dienstleistungsbeschäftigten, besonders diejenigen, die in den Organisationen und Institutionen mit Global-City-Funktion arbeiten. Sie bilden eine gutausgebildete, sozial mobile und hochbezahlte Elite. Die Verlierer hingegen sind die unteren Mittelschichten sowie generell die Erwerbstätigen mit geringen beruflichen Qualifikationen, darunter vor allem Angehörige ethnischer Minderheiten und Immigranten.

Diese These ist nicht ohne Widerspruch geblieben. So wurde darauf hingewiesen, dass es unzulässig sei, die für New York geltenden Befunde ohne weiteres zu verallgemeinern. Die Entwicklung einer Stadt zur Global City sei keineswegs zwingend mit einer sozialen Polarisierung verbunden. Beispielsweise habe in der sogenannten «Randstad» in Holland anstelle einer Polarisierung eine generelle Professionalisierung der Beschäftigungsstruktur (gemessen an Bildung und Berufsgruppen) stattgefunden. Um ein Auseinanderdriften von Bevölkerungsgruppen und Stadtteilen beziehungsweise Städten zu verhindern, sei an Stelle einer unendifferenzierten Liberalisierung eine ökonomisch, sozial und räumlich ausgleichende Politik erforderlich.

Zürich heute: Global City und Wirtschaft

Zürich wird in der Forschung praktisch ausnahmslos als Global City anerkannt.⁷⁵ So wird Zürich, wie erwähnt, in einer umfassenden Untersuchung der GaWC etwa auf Rang zehn bis zwanzig aller Global Cities als so genannte Beta-Weltstadt oder *major world city* geführt, zusammen mit Sydney, San Francisco, Toronto, Brüssel, Madrid, Mexiko City und anderen. Es handelt sich bei Zürich anerkanntermassen um ein wichtiges oder wichtigeres Mitglied dieser Klasse von Städten und nicht um eine der vielen «would be global cities». Vom globalen Standpunkt aus gesehen, ist Zürich vor allem ein wichtiges Finanzzentrum (Banken und Versicherungen). Zürich ist dabei das weltweit

grösste und wichtigste Zentrum des internationalen Private Banking (Offshore Private Banking), das heisst für grosse private Vermögen, die grenzüberschreitend angelegt sind.⁷⁶ Neben der bedeutenden Stellung auf dem Bankensektor ist Zürich auch ein wichtiges Zentrum im Versicherungs- und Rückversicherungswesen. Zudem ist Zürich ein bedeutendes Zentrum für internationale und regionale Hauptquartiere grosser internationaler Unternehmen.

Zürichs «Status» als Global City drückt sich in vielen Faktoren von Wirtschaft, Kultur und Lebensqualität (und der hier nicht behandelten Themen Stadtpolitik und Gesellschaft) aus. So natürlich in der überragenden Bedeutung des Banken- und Versicherungsclusters mit einer hohen Anzahl Beschäftigter und einer sehr hohen Wertschöpfung sowie dem ebenfalls sehr grossen Cluster der unternehmensorientierten Dienstleistungen. Zudem hat eine ganze Reihe von wichtigen internationalen und regionalen Hauptquartieren von grossen Unternehmen in Zürich ihren Sitz. Zürichs grosser Kulturcluster ist auch – unter anderem – eine Folge der Global City. Auch aufgrund des harten Standortwettbewerbs unter den Global Cities und weiterer wirtschaftlich bedeutender Städte wird in Zürich der Lebensqualität ein hoher Stellenwert zugemessen.

Schliesslich hat die nationale und internationale wirtschaftliche Bedeutung Zürichs auch Auswirkungen auf den Raum, so auf das Wachstum der Metropolitanregion und die Entstehung von *Exopolis*. Ähnliche Entwicklungen machen aber viele Städte durch; diese Entwicklungen sind keineswegs auf Global Cities beschränkt, werden aber durch eine Global-City-Funktion und das damit verbundene wirtschaftliche Wachstum gefördert.

ANZAHL BESCHÄFTIGTE IN DEN EINZELNEN BRANCHEN DER STADT ZÜRICH

Total arbeiteten 2001 knapp 340 000 Personen in der Stadt Zürich,⁷⁷ davon rund 240 000 als Vollzeitbeschäftigte.⁷⁸

87 Prozent aller Beschäftigten arbeiteten im tertiären Sektor (Dienstleistungssektor). Im Kredit- und Versicherungsgewerbe gab es 52 000 Beschäf-

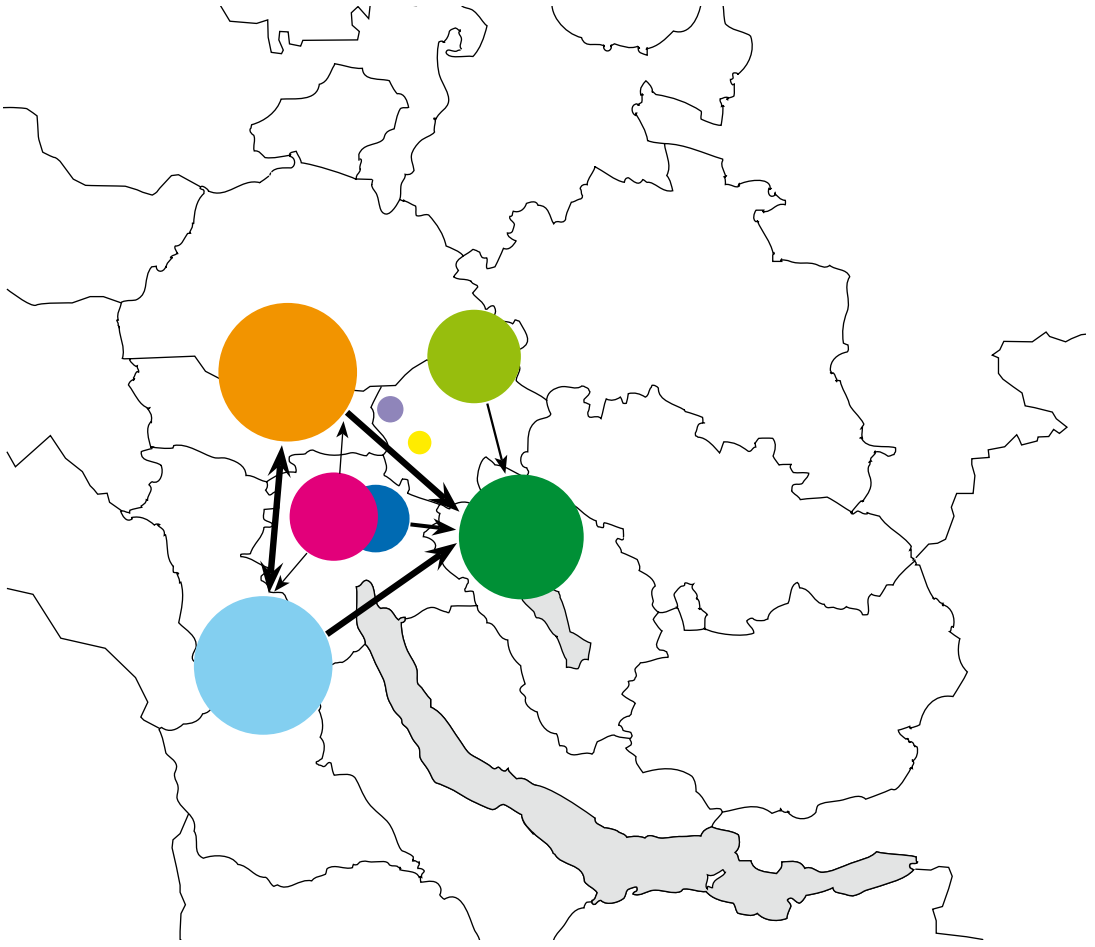
tigte oder rund 15 Prozent aller Beschäftigten; es folgten die Unternehmensdienstleistungen mit 47 000 Beschäftigten (14 Prozent). Als nächstgrössere Arbeitgeber folgten das Gesundheits- und Sozialwesen (10 Prozent) und das Unterrichtswesen (8 Prozent), also eher staatlich geprägte Dienstleistungen. Nachher kamen die ertragschwächeren Branchen *Detailhandel und Reparatur* (7 Prozent) und *Gastgewerbe* (6 Prozent).

Im sekundären Sektor arbeiteten 2001 nur noch rund 43 000 Personen (13 Prozent); in diesem Sektor waren noch das Baugewerbe mit 19 000 Beschäftigten (6 Prozent aller Beschäftigten) und das Verlagswesen mit 8 900 Beschäftigten (3 Prozent) von einiger Bedeutung.⁷⁹

CLUSTER

In ökonomischer Sicht können Cluster als Netzwerke von Unternehmen, Forschungseinrichtungen (zum Beispiel Hochschulen) und Institutionen wie Verbände und Förderplattformen definiert werden. Die Produktionsprozesse der Organisationen eines solchen Clusters sind dabei durch den Austausch von Gütern, Dienstleistungen und/oder Wissen eng miteinander verbunden. Dabei spricht man erst von einem Cluster, wenn sich eine kritische Masse von Firmen in räumlicher Nähe zueinander befindet. Nur unter dieser Bedingung kann ein Wachstumspol entstehen, der auch Zulieferer und spezialisierte Dienstleister anzieht und Wettbewerbsvorteile für alle beteiligten Firmen schafft. Bekannte Cluster sind etwa die Automobilindustrie in und um Detroit oder die Ballung von Informationstechnologiefirmen im Silicon Valley. Bei Clustern handelt es sich dabei nicht um eine neue Erscheinung. So war zum Beispiel das Textilgewerbe in und um Zürich im 19. Jahrhundert ein sehr umfassender Cluster, der zahlreichen Regionen zu relativem Wohlstand verhalf.⁸⁰

Cluster gelten als die Motoren der Wirtschaft. Verschiedene Kennzahlen weisen darauf hin, dass regionales Wachstum von solchen geografisch konzentrierten Netzwerken ausgeht. Die nachhaltigen Wettbewerbsvorteile liegen in Kenntnissen und Fähigkeiten, in Beziehungen und Motivation, die räumlich entfernte Konkurrenten nicht aufbringen können. Je komplexer und dynamischer



- Finanzdienstleistungen
- Unternehmensdienstleistungen und Headquarters
- Grosshandel
- Flughafen/Spedition
- Medien/Kultur
- Information Technology Centers (ITC)
- Personalgastronomie
- Immobilienvermittlung und -verwaltung

- = Spezialisierungskoeffizient signifikant > 1
- = 4000 Beschäftigte
- = Ausgeprägte Vorleistungsverflechtungen

Aus: Sara Carnazzi Weber, Fredy Hasenmaile, Sylvie Gokay (Credit Suisse Economic & Policy Consulting): Standortmonitoring Wirtschaftsraum Zürich 2004. Ohne Verlag, Zürich 2004. S. 63. Quelle: CREDIT SUISSE Economic & Policy Consulting; GEOSTAT.

die Weltwirtschaft sich entwickelt und je mehr sie auf Wissen beruht, umso wichtiger werden solche Standortverbunde. Folglich spielt sich heute der Wettbewerb vermehrt zwischen Clustern anstatt nur zwischen einzelnen Unternehmen ab.⁸¹

In Stadt und Kanton Zürich gibt es mehrere national und international bedeutende Cluster. Am wichtigsten und grössten sind der Finanzdienstleistungs- und der Unternehmensdienstleistungscluster. An dritter Stelle steht der Grosshandelscluster, dessen Standorte sich aber zum grössten Teil ausserhalb der Stadt Zürich befinden. Im Bereich der Informations- und Kommunikationstechnologien kann ebenfalls von einer Clusterbildung gesprochen werden. Als wichtige Zulieferbranche der drei erwähnten grossen Cluster kommt ihm eine Scharnierfunktion zu.⁸² Weitere Cluster finden sich im Medien- und Kulturbereich sowie ansatzweise im Biotech- und Medtech-Bereich.

Mit den grossen und starken Clustern im Finanzdienstleistungsbereich und bei den unternehmensorientierten Dienstleistungen sowie den Clustern im Informations- und Kommunikationsbereich und im Kultur- und Medienbereich entspricht Zürich einer typischen Global City.

Näher eingegangen werden soll hier auf die Cluster *Finanzdienstleistungen, unternehmensorientierte Dienstleistungen, Medien und Kultur* sowie auf die noch kleine Wachstumsbranche *Medtech und Biotech*, auf die in Stadt und Region Zürich grosse Hoffnungen gesetzt werden. Ferner wird auf die Hauptquartiere internationaler Unternehmungen einzugehen sein.⁸³

FINANZPLATZ

Zürichs Wirtschaft (und seine wirtschaftliche Stellung in der Welt) wird durch den Finanzdienstleistungssektor geprägt. Das Kredit- und Versicherungsgewerbe umfasste 2001 in der Stadt Zürich, wie erwähnt, rund 52 000 Beschäftigte, d.h. rund 15 Prozent aller Beschäftigten, was mehr als das Dreifache des schweizerischen Mittels ausmacht. Dank der überdurchschnittlich hohen Produktivität (rund 450 000 Franken pro Beschäftigtem bei den Banken und etwa 185 000 Franken im Versicherungsgewerbe) ist der Beitrag zur Wirtschaft von Stadt und Kanton Zürich noch eindrucklicher. Rund 28 Prozent der kantonalen Wertschöpfung

werden durch den Finanzplatz erbracht. Im internationalen Vergleich haben die Finanzplätze New York, London, Frankfurt und Paris in deren jeweiligen Regionen sowohl beschäftigungs- als auch wertschöpfungsmässig ein weniger grosses Gewicht als Zürich hierzulande.⁸⁴ In der Stadt Zürich machen die Abgaben des Finanzdienstleistungsgewerbes nahezu 50 Prozent der Steuereinnahmen aus.⁸⁵ Zudem hängen viele weitere Arbeitsplätze, vor allem in den unternehmensorientierten Dienstleistungen, aber auch im Gesundheitsgewerbe oder in der Gastwirtschaft davon ab.⁸⁶

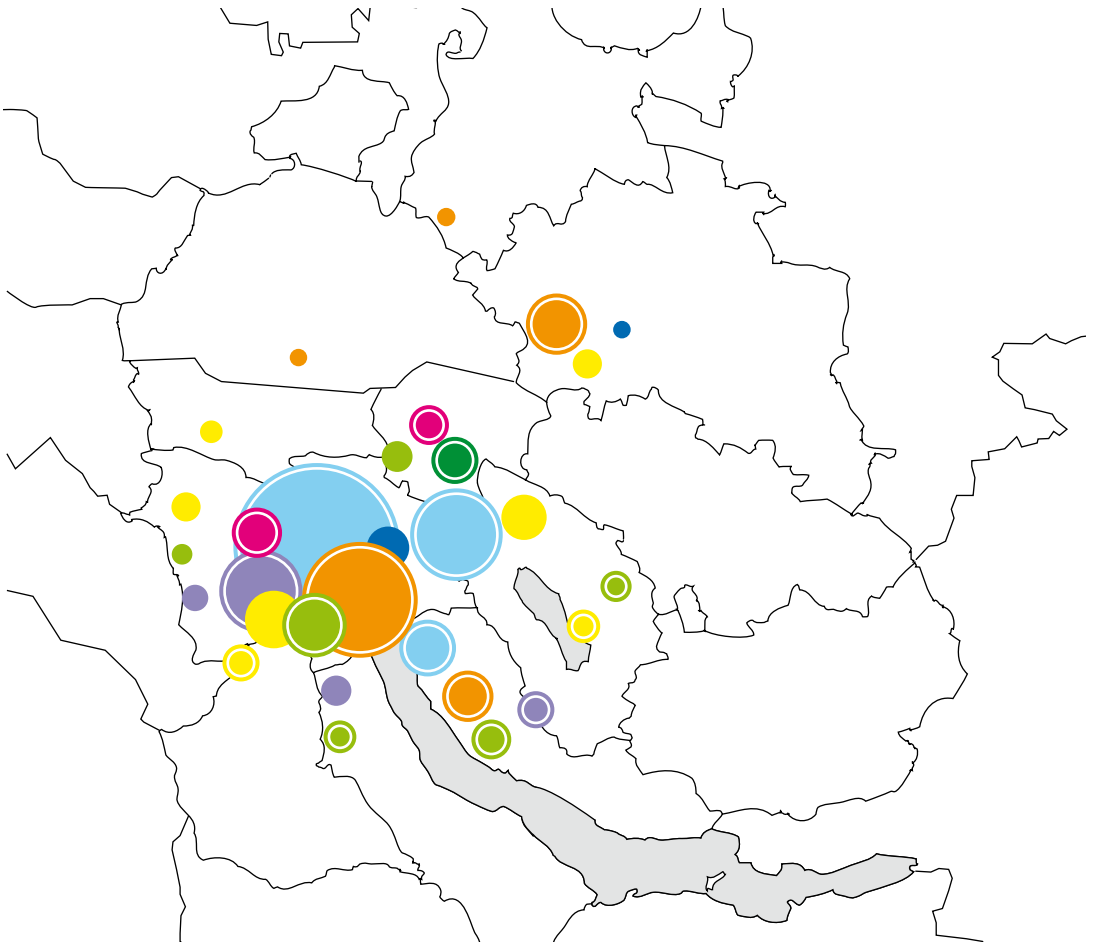
Die Vermögensverwaltung stellt dabei das bedeutendste Geschäft dar; mehr als die Hälfte der gesamten Wertschöpfung der Banken in der Schweiz entfällt auf diesen Bereich.⁸⁷ Die Banken in der Schweiz verwalten schätzungsweise rund ein Drittel der weltweit grenzüberschreitend investierten Privatvermögen (2005 4 Billionen Franken).⁸⁸ Mit der UBS hat die weltweit grösste Vermögensverwaltungsbank ihren Hauptsitz in Zürich.⁸⁹

Im Bankenbereich sind in Zürich die Grossbanken dominant. Abgerundet wird der Bankplatz durch eine Konzentration von Handels- und Börsenbanken, ausländisch beherrschten Banken, Privatbanken und eine starke Stellung der Kantonalbank.⁹⁰

Die Börse Swiss Exchange war 2001 mit einer Marktkapitalisation von rund 527 Milliarden Dollar die neuntgrösste Börse der Welt. An ihr waren 2004 – neben den schweizerischen Titeln – auch über 170 ausländische Unternehmen kotiert, zum grössten Teil weltweit führende Unternehmen aus Nordamerika, Deutschland, den Niederlanden und Japan.⁹¹

In Zürich befindet sich der weltweit drittgrösste Versicherungsmarkt nach London und München.⁹² Von sehr grosser internationaler Bedeutung ist Zürich vor allem auch im Rückversicherungsbereich – hier gibt es nicht nur die Swiss Re und die Converium, sondern auch viele andere Rückversicherer und viel gut qualifiziertes Personal.⁹³

Die Stadt Zürich zählt etliche Hauptsitze weltweit tätiger und zum Teil führender internationaler Finanzkonzerne: Zu nennen sind hier vor allem die UBS, die Credit Suisse, die Zurich Financial Services und die Swiss Re (den zweitgrössten Rückversicherer



- Rechts- und Unternehmensberatung, Buchführung, Headquarters
- Architektur- und Ingenieurbüros
- Technische, physikalische und chemische Untersuchungen
- Werbung
- Personalvermittlung
- Überwachung
- Reinigung
- Sonstige Dienstleistungen

- = Spezialisierungskoeffizient signifikant > 1
- = 700 Beschäftigte
- = Starke Wissensbasierung

Aus: Sara Carnazzi Weber, Fredy Hasenmaile, Sylvie Golay (Credit Suisse Economic & Policy Consulting): Standortmonitoring Wirtschaftsraum Zürich 2004. Ohne Verlag, Zürich 2004. S. 65. Quelle: CREDIT SUISSE Economic & Policy Consulting; GEOSTAT.

der Welt). Zu erwähnen sind ferner die Swiss Life und die Converium (die ehemalige Rückversicherungssparte der Zürich Versicherungen).

In den letzten 10 bis 15 Jahren verlor der Finanzplatz Zürich im internationalen Vergleich aber an Terrain. Zu den wichtigsten Faktoren, die dazu beitragen, gehören die allgemeine Konzentration der Finanzdienstleistungen in einzelnen Finanzzentren (London und New York), die Auswirkung der Technologie auf Börsen, Devisenhandel usw. und das Verlegen von Abteilungen wie Unternehmensfinanzierung, Investment Banking und Handel nach London.⁹⁴

UNTERNEHMENSDIENSTLEISTUNGEN

Im Wettstreit um die Ansiedlung von konzernweiten oder regionalen Hauptsitzen wird ein gut entwickelter Bereich von unternehmensorientierten Dienstleistungsfirmen als Standortfaktor besonders hervorgehoben. Zu den höherwertigen Unternehmensdienstleistungen sind vor allem die Rechtsberatung, die Buchführung und die Bereiche Unternehmensberatung, Public Relations und Marketing zu zählen. Mit der Konzentration von Expertise und Wissen in diesem Bereich können in Zürich in Kombination mit der vorhandenen Kompetenz im Finanzdienstleistungsbereich die Dienstleistungsbedürfnisse von internationalen Firmen erfüllt werden. Auch in Zürich wurden in den letzten Jahren nicht zum Kerngeschäft zählende Funktionen von vielen Firmen gerne ausgelagert und extern eingekauft. Daher umfasst die Branche neben den höherwertigen Dienstleistungen auch einen steigenden Anteil weiterer Dienstleistungen, welche von Personalvermittlungstätigkeiten über Schreib- und Übersetzungsarbeiten bis zu Überwachungs- und Reinigungstätigkeiten reichen.⁹⁵

Die meisten Beschäftigten des Unternehmensdienstleistungsclusters der Stadt Zürich waren 2001 bei den Gebäude- und Wohnungsreinigungen tätig (6900), den zweiten Platz nehmen die Wirtschaftsprüfungs- und Steuerberatungsbüros mit 6600 Beschäftigten ein, gefolgt von den Unternehmensberatungen mit 5700 Beschäftigten. Weitere grössere Arbeitgeber sind die Architekturbüros sowie die Advokatur- und Notariatsbüros. Es zählen noch viele weitere Berufsgruppen zu den unter-

nehmensbezogenen Dienstleistungen, etwa die Markt- und Meinungsforschung, Ingenieurbüros, technische Beratung und Planung, Werbung, Personal- und Stellenvermittlung, Schreibbüros, Übersetzungsbüros, Grafikateliers, Ausstellungs- und Messeorganisation und viele andere, die für ein Wirtschaftszentrum oder eine Global City notwendig sind.⁹⁶

Die Unternehmensdienstleistungen des Kantons Zürich sind sehr stark in der Stadt Zürich und im Glattal konzentriert. Die höherwertigen Dienstleistungen dieser Branche (zum Beispiel Anwaltskanzleien und Unternehmensberatungen) haben primär in der Stadt Zürich ihren Standort.⁹⁷

HAUPTSITZE INTERNATIONALER FIRMEN⁹⁸

Nach einer Analyse der Unternehmensberatungsfirma Arthur D. Little ist die Schweiz in Europa der attraktivste Hauptsitzstandort für europäische Firmen und ein attraktiver regionaler Hauptsitzstandort für amerikanische und asiatische Firmen.⁹⁹ In Zürich befinden sich, neben den bereits erwähnten Banken- und Versicherungshauptsitzen, die Hauptsitze folgender grosser internationaler Firmen: ABB, die Alcan (fusionierte mit Alusuisse, grosser Aluminiumkonzern mit Hauptsitz in Kanada), die Degussa (Chemie), die Holcim (Zement und Baustoffe), Pfizer (Pharmazie) und Zimmer (ex-Centerpulse, Medizinaltechnik). Im Kanton Zürich befinden sich zudem das Zentral- und Osteuropäische Hauptquartier der Cisco Systems (Glattzentrum), das europäische Hauptquartier der Dow Chemical (Horgen) und das europäische Hauptquartier von General Motors (Glattbrugg).¹⁰⁰ Auch wichtige Forschungszentren haben sich hier niedergelassen, so das IBM Research Laboratory in Rüschlikon und das europäische Forschungszentrum von Google in Zürich.¹⁰¹

Von den Hauptsitzen der 1000 grössten Firmen der Schweiz befinden sich 110 in der Stadt Zürich, unter Einbezug der direkt angrenzenden Regionen sind es 202, womit Zürich unbestritten die wichtigste Hauptquartier-Region der Schweiz ist. Aufgrund ihrer unterschiedlichen Branchenzugehörigkeit stehen die verschiedenen Hauptsitze meist nicht direkt im Wettbewerb, sind aber von den gleichen unternehmensorientierten Dienstleistungen (vor allem Revision, Rechts- und andere Beratung)

abhängig. Dieser Cluster erhält Wachstumsimpulse durch das laufend besser werdende, spezifisch auf Hauptquartiere zugeschnittene Dienstleistungsangebot.¹⁰²

MEDIEN- UND KULTURCLUSTER

In Zürich gibt es einen für Schweizer Verhältnisse grossen Medien- und Kulturcluster. Je nachdem, welche Beschäftigungen oder Sparten man zum Kultursektor oder zur Kreativwirtschaft zählt, sind hier zwischen knapp 7000 und rund 28000 Personen beschäftigt.¹⁰³

Der Bericht *Standortmonitoring Wirtschaftsraum Zürich 2004* kommt für die Kultur im engeren Sinn auf folgende Beschäftigtenzahlen im Jahr 2001:¹⁰⁴

Film, Kino, Fernsehen	3 231
Selbständige Künstler, Kunstausbildung, Restaurierung	1 184
Betrieb von Theater, Oper, Schauspielhaus	1 036
Bibliotheken, Archive, Museen, botanische Gärten	786
Theater-, Tanz- und Orchesterguppen, Chöre	495
Total	6 732

Von 1995 bis 2001 erlebte die Kulturwirtschaft in diesem engeren Sinn ein grosses Wachstum der Beschäftigtenzahlen in der Stadt Zürich, nämlich jährlich 4,6 Prozent. Der Kulturbereich wuchs in diesen Jahren wesentlich stärker als der tertiäre Sektor insgesamt. Zürich ist der wichtigste Arbeitsmarkt für Kulturschaffende in der Schweiz. Über 20 Prozent der im Schweizer Kulturbereich Beschäftigten hatten ihren Arbeitsplatz in der Stadt Zürich. Im Oper-, Theater- und Konzertbetrieb waren es sogar über 30 Prozent, im Film-, Fernseh- und Radiobereich 27 Prozent. Neben den grossen Kulturinstitutionen wie dem Fernsehen oder dem Schauspiel- und Opernhaus gibt es gerade im Kultursektor viele innovative Klein- oder Kleinstbetriebe. Mit den Fachhochschulen für Kunst und Gestaltung sowie für Musik und Theater und einer Vielzahl an Tanzschulen wird auch für die Ausbildung im kulturellen Bereich einiges geboten.

Zum Vergleich noch Zahlen, die sich ergeben, wenn der Begriff der Kulturwirtschaft weiter gefasst wird:¹⁰⁵

BESCHÄFTIGTE IN DER KULTURBRANCHE

IN DER STADT ZÜRICH UND DEREN GEWICHT
IN DER GESAMTEN SCHWEIZ

	Anzahl Stadt Zürich	Anteil Gesamte Schweiz
Musikwirtschaft mit Phonomarkt	3 034	15%
Buch-/Literatur- und Pressemarkt	5 693	17%
Kunstmarkt/Kunsthandwerk	1 113	13%
Film-/TV-Wirtschaft/Rundfunk/ AV-Markt	3 818	20%
Darstellende Kunst/ Unterhaltungskunst	2 134	19%
Design/Werbewirtschaft	4 664	19%
Architektur/Innenarchitektur	4 094	12%
Total	22 412	16%

MEDTECH UND BIOTECH

Im Kanton Zürich bilden auch Medtech und Biotech einen Cluster, der eine starke Stellung in der Schweiz innehat. Die Zürcher Wirtschaft hatte in der jüngeren Vergangenheit überdurchschnittlich Erfolg in diesem Bereich.¹⁰⁶ Dies auch dank der ETH und Universität Zürich, die über mehr als 20 verschiedene Institute und Forschungszentren verfügen, die im Bereich Life Sciences tätig sind. Zudem gibt es Gründungszentren und andere Förderungszentren sowie bereits etablierte Unternehmen dieser Branche. Ein weiterer Vorteil beruht auf der hohen Ärzte- und Spitaldichte. Über eine besonders starke Stellung verfügt Zürich im Bereich Medizinaltechnologie. Zu dieser Branche gehören die führenden Firmen Zimmer (Ex-Centerpulse) und Phonak. Der Kanton Zürich weist zudem einen sehr hohen Anteil an Hochschulabsolventen der relevanten Fachrichtungen auf. Was Zürich allerdings fehlt, ist die Magnetwirkung eines Global Leaders wie Roche oder Novartis in Basel oder Serono in Genf.¹⁰⁷

STANDORTFAKTOREN, INSBESONDERE LEBENSQUALITÄT UND KULTUR

Die Globalisierung hat den Wettbewerb unter den Städten um die Ansiedlung von Firmen und damit um Steuergelder und Arbeitsplätze verschärft. Besonders stark ist die Konkurrenz unter den Global Cities. Eine Stadt oder ein Metropolitanraum muss dabei sowohl für Unternehmen wie auch für hochqualifizierte Arbeitskräfte attraktiv sein. Die Schweiz war 2002 in Europa, gemäss der oben erwähnten Studie von Arthur D. Little, der beste Standort in vier von fünf wichtigen Bereichen, nämlich bei Steuern, beim Vorhandensein qualifizierter Führungskräfte, bei der Lebensqualität und bei der Unterstützung der Unternehmen durch die Behörden. Die Schweiz war gemäss dieser Studie der attraktivste Standort für globale Hauptquartiere europäischer Firmen; für amerikanische und asiatische Unternehmen war die Schweiz ein sehr attraktiver Platz für regionale Hauptquartiere,¹⁰⁸ weshalb viele solcher Hauptquartiere in die Schweiz verlegt wurden.¹⁰⁹

Unternehmen verlegen aber nicht nur Hauptsitze in Städte und Regionen, sondern auch Forschungslabors oder gewöhnliche Niederlassungen. Je nach Firma, Art der Niederlassung etc. sind unterschiedliche Standortfaktoren für die Standortwahl ausschlaggebend.¹¹⁰

LEBENSQUALITÄT, KULTUR, FREIZEIT

Als erstes soll dem Faktor Lebensqualität nachgegangen werden. Hier schneidet Zürich besonders gut ab – Zürich wurde 2005 zum vierten Mal in Folge von der Londoner Personalberatungsfirma William H. Mercer unter mehr als 200 Städten zur Stadt mit der höchsten Lebensqualität der Welt gekürt. Die Studie soll multinationalen Unternehmen bei der Evaluation von Standorten helfen. Auch wenn die genaue Klassierung natürlich von der Auswahl und der Gewichtung der verwendeten Indikatoren abhängt und die Städte an der Spitze sehr nahe beieinander liegen,¹¹¹ zählt Zürich unbestritten zu den lebenswertesten unter den grossen Städten dieser Welt. Zürich schneidet in der Studie von Mercer beinahe in allen Bereichen sehr gut ab, so in den Bereichen Wirtschaft, Sicherheit, Kultur, Freizeit und Erholung, Schule und Ausbildung, Medizin und Gesundheit. Am schlechtesten

ist Zürich beim Klima klassiert (nur 6 von 10 Punkten), gefolgt vom Strassenverkehr (7 Punkte).¹¹² Ein wichtiger Aspekt der Lebensqualität ist die Kultur, besonders für hochqualifizierte Arbeitskräfte. In den 1990er Jahren investierten viele Städte in die Kultur, um damit attraktiver für hochqualifizierte Fachkräfte und damit auch für internationale Firmen zu werden und somit nationale und internationale Investitionen anzuziehen. So wurden Festivals produziert und grosse Bauten international renommierter Architekten errichtet (z.B. Opern, Theater, Museen oder Kongresszentren). Zu einer für die hochqualifizierten Arbeitskräfte attraktiven Stadt gehören im Kultur- und Freizeitbereich zudem ein aufregendes Nachtleben, trendige Bars, Lifestyle, Shopping und eine multikulturelle Gastronomie.¹¹³

Zürich offeriert dabei trotz seiner Kleinheit ein breites Angebot von kulturellen Aktivitäten. So bietet Zürich eine Altstadt mit mittelalterlichem Flair, ein Kunsthaus und andere Museen, unzählige Galerien, ein Schauspielhaus mit zwei Dependancen, ein Opernhaus und eine Tonhalle für klassische Musik. Veranstaltungen wie die *Street Parade*, eine breite Bar- und Restaurant-Landschaft, die Museen und Galerien im Löwenbräu-Areal, alternative Kulturzentren wie die Rote Fabrik und nicht zuletzt die Kunst- und Designschulen gaben dem Ruf von Zürich spätestens ab den 1990er Jahren ein gänzlich neues Gepräge. Vieles ist dabei aus Zürichs Subkultur entstanden.¹¹⁴ Trend-Magazine überall auf der Welt begannen Ende der 1990er Jahre von Zürich als hipper und trendiger Stadt zu berichten.¹¹⁵

Zürich ist am See auch landschaftlich schön gelegen und umgeben von Hügeln und Wäldern, was eine vielfältige Freizeitgestaltung vom Promenieren, Schifffahren, Baden bis zum Wandern in nächster Nähe ermöglicht.¹¹⁶

WEITERE FAKTOREN DER STANDORTATTRAKTIVITÄT

In Zürich gibt es für Unternehmen, wie in vielen Teilen der Schweiz, eine tiefe Steuerbelastung. Zürich belegte diesbezüglich gemäss einer Studie die Spitzenposition unter wichtigen europäischen Städten.¹¹⁷ Ein weiterer wichtiger Punkt, der für die Schweiz und damit auch für Zürich spricht, sind hoch qualifizierte und motivierte Arbeitskräf-

te. Für internationale Unternehmen ist zudem der «Arbeitsfrieden», das heisst das weitgehende Ausbleiben von Streiks, sehr attraktiv. Ebenfalls als Vorteil wird geschätzt, dass der Schweizer Arbeitsmarkt sehr «liberal» oder «flexibel» ist, d.h. dass es kaum Einschränkungen in Bezug auf Kündigungen oder Überzeit gibt. Schliesslich ist der Einfluss der Gewerkschaften relativ gering. Für die Unternehmen ist zudem die wirtschaftliche, politische und soziale Stabilität ein Pluspunkt.¹¹⁸

Ein wichtiges Argument zugunsten von Zürich ist auch der «Denkplatz Zürich». Für die Forschungs- und Entwicklungsabteilungen von Technologieunternehmen etwa ist die Nähe zu Hochschulkompetenzzentren wichtig, um dort Forschungs- und Personalressourcen zu rekrutieren. Die ETH nimmt unter den technischen Hochschulen eine internationale Spitzenstellung ein, dazu kommen die Universität Zürich, die Fachhochschulen und viele private Forschungsinstitute, am bekanntesten wohl das IBM-Forschungslaboratorium, das bereits mehrere Nobelpreise erhielt; vor kurzem wurde auch das neue Forschungszentrum von Google in Zürich angesiedelt. Im für Zürich so wichtigen Bereich des Bankings besteht in Forschung und Ausbildung allerdings noch ein gewisser Nachholbedarf. Stadt und Wirtschaft möchten Zürich auch hier an die Weltspitze bringen. Stichwort hierfür ist die angestrebte *Nobel Prize City*.¹¹⁹ Zudem möchte die ETH Zürich ihr Areal auf dem Höggerberg zu einer *Science City* ausbauen, zu einem Campus mit Wohnungen, Forschungsstätten und Start-ups sowie Restaurants, Läden und Sportanlagen. Finanziert und unterstützt werden soll dieses Projekt durch den Bund, aber auch durch Stadt und Kanton Zürich sowie private Sponsoren.¹²⁰ Weitere positive Standortfaktoren Zürichs sind schliesslich der regionale öffentliche Verkehr, insbesondere die S-Bahn, die zentrale Lage in Europa sowie eine sehr gut ausgebaute Telekommunikation.¹²¹ Natürlich gibt es auch Bereiche, in denen Zürich weniger gut abschneidet. Die Flugverkehrsanbindung ist in Folge der Probleme von Swissair und Swiss auch in diesem Zusammenhang eines der grossen Sorgenkinder. Zudem ist Zürich relativ schlecht an das europäische Bahn-Hochgeschwindigkeitsnetz angeschlossen. Ein weiterer Nachteil sind die hohen Preise.¹²²

RÄUMLICHE AUSDEHNUNG, METROPOLITANREGION

Zum Schluss sollen noch einige Aspekte der Entwicklung und des Zustands des Zürcher Wirtschaftsraumes – der Metropolitanregion – dargestellt werden. Diese reicht weit über die eigentlichen Stadtgrenzen hinaus. Die Entwicklung solcher Metropolitanregionen ist keineswegs auf Global Cities beschränkt, wird aber durch das wirtschaftliche Wachstum, das eine Global City mit sich bringt, gefördert.

ENTWICKLUNG DER METROPOLITANREGION ZÜRICH

Die Gelegenheiten für den Bau neuer Bürogebäude und die Expansion des Central Business Districts waren in Zürich von 1970 bis 1995 infolge der politischen und sozialen Umstände massiv eingeschränkt. Die expandierenden Unternehmen, vor allem der Finanzbereich und die Unternehmensdienstleistungen, wichen daher zunächst in die verlassenen industriellen Zonen im Stadtgebiet von Zürich aus, im Verlauf der 1980er Jahre zunehmend in die Vororte. Die Stadt expandierte in eine regionale Dimension. Mehr und mehr Städte und Dörfer im dicht bevölkerten schweizerischen Mittelland kamen und kommen dabei unter den Einfluss von Zürichs Wirtschaft und werden im Charakter metropolitan.¹²³

Die Grenzen dieser neuen *Regional City* sind schwer zu ziehen. Je nach verwendetem Konzept und den daraus abgeleiteten Kriterien hat diese «Region» eine unterschiedliche Form und Grösse.¹²⁴ Nach den Kriterien des Bundesamtes für Statistik umfasste die Metropolitanregion Zürich im Jahr 2000 elf Agglomerationen in sieben Kantonen – die Kernagglomeration Zürich wird umgeben von den Agglomerationen Baden-Brugg, Lenzburg, Wohlen, Zug, Lachen, Rapperswil-Jona, Wetzikon, Winterthur, Frauenfeld und Schaffhausen sowie der Gemeinde Einsiedeln.¹²⁵ Sie hatte 2002 eine Wohnbevölkerung von rund 1,66 Millionen Personen, eine Fläche von rund 2 100 km² und knapp eine Million Beschäftigte.¹²⁶

Diese Metropolitanregion weist, wie die Pendlerbewegungen zeigen, eine polyzentrische Struktur auf. Neben dem Hauptzentrum Zürich gibt es kleinere Nebenzentren von verschiedenartigem Charakter. Die alten Industriestädte Winterthur, Baden und Zug gerieten in den Einfluss von Zürichs

Wirtschaft und sind einem Restrukturierungsprozess unterworfen. Besonders ist dies der Fall im Steuerparadies Zug, das zu einem Zentrum für global operierende Holdings und Handelsgesellschaften wurde. Dazu gibt es zwei Hauptachsen mit kleineren Zentren: das Limmattal mit einem immer noch stark industriellen Charakter und das Glattal, in dem der Flughafen liegt. Hier entstand eine Art postmoderne Zwillingstadt von Zürich, genannt Zürich Nord.¹²⁷

Jede der Hunderten von Gemeinden, die die Metropolitanregion bilden, will ihre Autonomie bewahren; in vielen dieser Gemeinden ist eine anti-urbane oder anti-metropolitane Stimmung vorherrschend. Im Gegensatz zu anderen Regionen, gibt es in Zürich noch kein institutionelles Gebilde auf regionaler Ebene – das einzige Gebilde, die Greater Zurich Area AG,¹²⁸ ist von geringer politischer Bedeutung und vor allem mit Standort-Marketing beschäftigt.

EXOPOLIS – DER FALL ZÜRICH NORD

Edward J. Soja nannte eine «Stadt» wie Zürich Nord *Exopolis*. Dies ist doppeldeutig gemeint: sowohl Aussenstadt (*exo-polis*) wie Ex-Stadt. Das Zentrum dieses «Ortes» ist leer; die Vertrautheit des Städtischen ist weg.¹²⁹ Zürich Nord umfasst acht Gemeinden und zwei Kreise der Stadt Zürich. Mit 147 000 Einwohnern und 117 000 Arbeitsstellen im Jahr 2001 wäre diese Gegend die viertgrösste Stadt der Schweiz. Es gibt hier viele für die Hauptquartiere internationaler Unternehmen wichtige Firmen, vor allem in den Bereichen unternehmensorientierte Dienstleistungen, Bankgewerbe und IT. Grund für diese Konzentration von Unternehmen ist vor allem die gute verkehrstechnische Erschliessung über Flughafen und Autobahnnetz sowie die guten Telekommunikationsverbindungen.

Die Dienstleistungsunternehmen sind häufig an den Rändern der jeweiligen Gemeinden angesiedelt, und zwar an Standorten, wo früher Industrie- und Gewerbebetriebe gestanden hatten, die durch die De-Industrialisierung aufgegeben wurden. Am Rand der alten Siedlungen mischt sich nun High Quality Business mit Autobahnen oder Einöden. Das geografische Zentrum von Zürich Nord ist ein Wald, und so entstand eine Ringstadt

mit einem «leeren» Zentrum – eine Exopolis, deren Form exakt dem Doughnut-Modell entspricht, das Soja für Orange County entworfen hat.

Diese fragmentierte Nicht-Stadt ist vor allem von Autos abhängig, die Staus und Luftverschmutzung verursachen. Die Umgebung ist oft alles andere als attraktiv. Es fehlt an Restaurants, Treffpunkten und kulturellen Institutionen – Elementen, die Identifikation und eine soziale urbane Atmosphäre ermöglichen. Heute wird versucht, Zürich-Nord zu einer echten Stadt zu machen, die acht Gemeinden (ohne die Stadtzürcher Kreise) bilden die Organisation *glow. das Glattal*.¹³⁰

Migration, Armut, Politik, Massenmedien

Migration – Ausländische Staatsangehörige in Zürich von 1850 bis 2005

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der Einwanderung von ausländischen Staatsangehörigen in die Stadt Zürich. Im Vordergrund stehen dabei die Wirtschaftsmigranten. Zusätzlich werden die wichtigsten diesbezüglichen Entwicklungen in der Schweiz beschrieben, da die wichtigsten gesetzlichen Regelungen in diesem Bereich auf eidgenössischer Ebene erfolgen und die Entwicklung in Zürich ohne den eidgenössischen Blickwinkel schwer verständlich wäre.

SCHWEIZ 1850–1914

Vor 1848 lag die Gesetzgebungskompetenz in Ausländerfragen bei den Kantonen. Jeder Kanton konnte daher selber bestimmen, wie er die Niederlassung oder die Arbeitserlaubnis für Ausländer regelte, und er konnte diesbezügliche Verträge mit einem fremden Staat abschliessen.

Mit der Verfassung von 1848 erhielt der Bund die Kompetenz, die Niederlassungsverhältnisse von Ausländern durch Verträge mit anderen Staaten gesamtschweizerisch zu regeln. Bis 1914 schloss die Schweiz mit 21 Staaten solche Niederlassungsverträge ab, die alle sehr liberal waren und der Ein- und Auswanderung kaum Schranken setzten.¹³¹ Das folgende Zitat aus dem Abkommen zwischen der Schweiz und Italien vom 22. Juli 1868 gibt eine Vorstellung von der Liberalität der damaligen Niederlassungsverträge:

«Die Italiener werden in jedem Kanton der schweizerischen Eidgenossenschaft hinsichtlich ihrer Personen und ihres Eigentums auf dem nämlichen Fusse und auf die gleiche Weise aufgenommen und behandelt, wie die Angehörigen der anderen Kantone jetzt oder in Zukunft behandelt werden.» [Gegenrecht für Schweizer in Italien] «In Folge des-

sen können die Bürger eines jeden der beiden Staaten, sowie ihre Familien, sofern sie den Gesetzen des Landes nachkommen, in jedem Theile des Staatsgebietes frei eintreten, reisen, sich aufhalten und niederlassen, ohne dass sie wegen Pässen, Aufenthaltsbewilligungen und Ermächtigung zur Ausübung ihres Gewerbes irgend einer Abgabe, Last oder Bedingung unterworfen wären, denen die Landesangehörigen selbst nicht unterworfen sind.»¹³²

Der Ausländeranteil stieg nach 1848 kontinuierlich an, und zwar von 3 Prozent im Jahr 1850 auf 15 Prozent im Jahr 1914.¹³³ Gründe dafür waren der wirtschaftliche Aufschwung, die wachsenden Bedürfnisse von Industrie, Hoch- und Tiefbau, der Eisenbahnbau, die grössere Mobilität und die erwähnte erleichterte Niederlassung. Bis in die 1880er Jahre wanderten im übrigen mehr Schweizer aus der Schweiz aus als Ausländer ein.¹³⁴

Die Einwanderer in die Schweiz kamen aus räumlich wie kulturell «nahen» Ländern. Sie stammten praktisch ausschliesslich aus Deutschland, Frankreich, Italien und Österreich. Im Jahr 1860 stellten diese Länder zusammen 97 Prozent des Ausländerbestandes, 1910 95 Prozent.¹³⁵ Die ausländische Bevölkerung konzentrierte sich in den Städten; so betrug der Ausländeranteil in Zürich 1910 34 Prozent, in Basel 38 Prozent, in Genf 42 Prozent und in Lugano 51 Prozent.¹³⁶

ZÜRICH 1850–1914

Ausländer wurden in Zürich in den Jahrzehnten vor 1850 nicht nur toleriert, sie hatten auch massgeblichen Einfluss an der Entwicklung des liberalen Staates. So legte zum Beispiel der deutsche Staatsrechtler Ludwig Snell mit seiner Küsnachter Denkschrift den Grundstein für die Zürcher Kantonsverfassung von 1831, die als erste liberalstaatliche Verfassung der Schweiz gilt und später auch Vorlage für die Bundesverfassung von 1848 war. Grossen Anteil hatten – meist deutsche – Immigranten auch am Aufbau der neuen Bildungsinstitutionen, besonders der Universität und des Polytechnikums. So wurden sämtliche Professuren und das Rektorat der 1833 gegründeten Universität mit qualifizierten ausländischen Wissenschaftlern besetzt. Viele der deutschen Immigranten hatten

Deutschland aufgrund der dort herrschenden konservativen Reaktion verlassen oder hatten aufgrund der fehlgeschlagenen Revolutionen von 1830 und 1848 fliehen müssen. Besonders bekannte Flüchtlinge, die sich damals in Zürich aufhielten, sind etwa Georg Büchner, Gottfried Semper, Theodor Mommsen und Richard Wagner.¹³⁷

Die weitaus meisten Ausländer in Zürich waren aber «normale» Arbeitsmigranten. Auf dem Gebiet der heutigen Stadt Zürich betrug der Ausländeranteil 1850 9 Prozent. Bis 1910 stieg dieser Anteil auf 34 Prozent, d.h. es wohnten damals prozentual gesehen mehr Ausländer in Zürich als im Jahr 2004 (30 Prozent). Die grösste Gruppe bildeten die Deutschen – 1910 gab es rund 41 000 Deutsche in Zürich, das waren rund 21 Prozent aller Bewohner und 63 Prozent aller Ausländer. Deutlich geringer war damals der Anteil der Italiener mit 16 Prozent aller Ausländer, dicht gefolgt von den Österreichern mit 13 Prozent. Wie in der übrigen Schweiz kamen die Ausländer, im Gegensatz zu heute, beinahe ausschliesslich aus den umliegenden Ländern.¹³⁸

Für diese Zeit existieren nur wenige Angaben über die Berufe der Ausländer in Zürich. Besonders oft werden sie als Handwerker oder als Dienstmädchen erwähnt.¹³⁹ Die deutschen Handwerkervereine in Zürich, Basel oder Genf waren oft genau so gross wie die schweizerischen Organisationen. Die zugezogenen Deutschen spielten bald auch als Selbständige eine grosse Rolle; 1905 zählte man in Zürich 11 000 deutsche Betriebsinhaber. Zudem gab es auch viele, vor allem deutsche Spezialisten. Im 19. Jahrhundert waren das insbesondere Professoren, Ingenieure und Ärzte sowie Facharbeiter.¹⁴⁰ Die Italiener arbeiteten vor allem als Maurer, die Italienerinnen als Textilarbeiterinnen.¹⁴¹

Am Ende des 19. Jahrhunderts kam es bei den einheimischen Arbeitern in Bern, Basel und Zürich zu heftigen italienerfeindlichen Ausbrüchen. In Zürich hatte sich die angespannte Stimmung in den Arbeiterinnen- und Arbeiterquartieren Zürichs mit der zunehmenden Einwanderung von oberitalienischen Arbeitnehmern verschärft. Die Italiener, die in den Arbeiterquartieren wohnten, viele davon Saisonarbeiter im Baugewerbe, wurden beschuldigt, das Quartierleben durch ihr Verhalten zu stören, die allgemeine Wohnungsnot zu verschärfen und die Gemeinde um die Steuern zu prellen. In

Zürich brachen Tumulte im Zusammenhang mit einigen Bluttaten aus, bei denen Italiener unter anderem der Ermordung eines vierjährigen Schweizer Mädchens beschuldigt wurden (der Prozess endete aber mit der Verurteilung des Schweizer Vaters des Opfers). Am 26. Juli 1896 wurde ein elsässischer Arbeiter während eines Streits von einem Italiener durch Messerstiche tödlich verwundet. Hier schien sich nun das alte Vorurteil zu bestätigen, die Italiener seien Messerstecher. Als sich die Nachricht vom Tod des Elsässers verbreitete, gingen die Schweizer Arbeiter des Quartiers Aussersihl auf die Strasse und zerstörten viele Restaurants, Läden und Wohnungen von Italienern, wild entschlossen, die Stadt von den «Tschinggen» und «Messerhelden» zu befreien. In einer einzigen Nacht wurden Tausende von italienischen Immigranten, vor allem Bauarbeiter, zur Flucht und zur Rückkehr in die Heimat gezwungen. Neben der Polizei mussten militärische Truppen aufgeboten werden, worauf sich die Gewalt der einheimischen Massen nicht mehr allein gegen die Italiener, sondern auch gegen die Ordnungshüter richtete. Die Ausschreitungen dauerten vier Tage und Nächte.¹⁴²

Der Zürcher Stadtrat befasste sich daraufhin eingehend mit dem Problem der Spannungen zwischen Schweizern und Ausländern. Eine Einschränkung der Einwanderung war einerseits aufgrund der Staatsverträge der Schweiz mit anderen Staaten unmöglich, und andererseits war die Zürcher Wirtschaft auf ausländische Arbeitskräfte angewiesen. Der Stadtrat bemerkte, dass eine Wegweisung der Ausländer der Stadt schaden würde, «da die Fremden, die einwandern, meist arbeitsame und geschickte Leute sind, wohl fähig, das wirtschaftliche Gedeihen des Landes fördern zu helfen, ob sie in Wissenschaft oder Kunst, in Gewerbe oder Handel einflussreich wirken oder in untergeordneter Stellung Arbeit verrichten.»¹⁴³ Das Problem sollte schliesslich mittels einer automatischen Einbürgerung von Ausländern, die in Zürich geboren worden waren und während der letzten zehn Jahre hier gewohnt hatten, entschärft werden. Letztlich sollte dadurch eine verbesserte Integration erreicht werden. Zwei Vorlagen des Stadtrates zur erleichterten Einbürgerung wurden jedoch vom Stadtparlament abgelehnt.¹⁴⁴

SCHWEIZ 1914–1945

Aufgrund des Ersten Weltkriegs mussten viele Ausländer in der Schweiz in die Armeen ihrer Heimatstaaten einrücken. Auch die ungewisse Lage und die Wirtschaftskrise im Sommer 1914 veranlassten viele, in ihre Heimatstaaten zurückzukehren.¹⁴⁵

Der Erste Weltkrieg brachte auch den Zusammenbruch der liberalen Mobilitätsregelung. Die zahlreichen Niederlassungsverträge mit den Nachbarländern wurden ausser Kraft gesetzt. Ab 1917 regelte der Bundesrat die Einreise und Kontrolle, den Aufenthalt und die Niederlassung von Ausländern auf dem Verordnungsweg. Die Ausweisung aus politischen Gründen wurde erleichtert und die Einbürgerung erschwert. Im Justiz- und Polizeidepartement wurde die Zentralstelle für Fremdenpolizei eingerichtet. Die Zeit der Masseneinwanderung mit problemloser Niederlassung war für lange Zeit vorbei.¹⁴⁶

1925 wurde dem Bund «die Gesetzgebung über Ein- und Ausreise, Aufenthalt und Niederlassung der Ausländer» übertragen. Das Bundesgesetz von 1931 *über Aufenthalt und Niederlassung der Ausländer* berücksichtigte bei der Erteilung von Niederlassungsbewilligungen religiöse und wirtschaftliche Interessen und den Grad der Überfremdung der Schweiz. Mitentscheidend für eine Verweigerung oder zeitliche Begrenzung von Niederlassungsbewilligungen war der Arbeitsmarkt. Die Ausländer wurden in Kategorien eingeteilt, wovon einige als nicht assimilierungsfähig eingestuft und von der Niederlassung ausgeschlossen wurden, zum Beispiel Personen aus dem Balkan und osteuropäische Juden.¹⁴⁷

Der Begriff *Überfremdung* war um 1898 vom Zürcher Armensekretär Carl Alfred Schmid geschaffen worden. Dieser Terminus beeinflusste die politische Kultur der Schweiz im 20. Jahrhundert und darüber hinaus das Verhältnis zwischen Schweizern und Ausländern. Überfremdung war und ist ein sehr ungenauer Begriff, so dass sich jeder etwas anderes darunter vorstellen konnte. Gerade deswegen konnte er über politische Lager und soziale Schichten hinweg verbindend wirken. Das einigende Band der Überfremdungsverfechter kann nach Buomberger und Kury am ehesten als antiliberaler, in gewissen Teilbereichen auch als antimodernistische Einstellung bezeichnet wer-

den. Höhepunkte der «Überfremdungsbekämpfung» bildeten die 1930er Jahre und das Jahrzehnt zwischen 1965 und 1975.¹⁴⁸

ZÜRICH 1914–1945

Die Anzahl der Ausländer in der Stadt Zürich verminderte sich zwischen 1914 und 1920 infolge des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs stark. 1920 betrug der Ausländeranteil noch 22 Prozent und sank danach weiter; 1941 lag er bei nur noch 8 Prozent. 1941 stellten die Deutschen (zusammen mit den «angeschlossenen» Österreichern) weiterhin den klar grössten Anteil mit 53 Prozent aller Ausländer, gefolgt von den Italienern mit 28 Prozent.¹⁴⁹

Im Überfremdungsdiskurs wurden von breiten Kreisen insbesondere die Ostjuden als «unerwünscht» betrachtet. In Zürich erschwerte der Stadtrat in den Jahren 1912 und 1920 die Einbürgerung ostjüdischer Bewerber, indem er von ihnen eine längere Domizilfrist verlangte als von anderen Bewerbern, nämlich fünfzehn anstatt zehn Jahre. Diese Diskriminierung wurde 1936 aufgrund einer Petition der Israelitischen Cultusgemeinde Zürich wieder aufgehoben – die Einbürgerung sollte nun «ohne Rücksicht auf die Zugehörigkeit des Bewerbers zu einer bestimmten Religion, Rasse oder Nation» erfolgen.¹⁵⁰

Die Juden – schweizerische und ausländische – waren in den 1930er Jahren Ziel von hemmungsloser antisemitischer Hetze in den frontistischen Blättern¹⁵¹ und wurden von den Frönlern terrorisiert; so beschmierten sie jüdische Geschäfte mit antisemitischen Aufschriften und verübten Anschläge auf Synagogen. Angriffe richteten sich auch gegen das Kabarett Pfeffermühle der deutschen Emigrantinnen Erika Mann und Therese Giehse sowie auf das Zürcher Schauspielhaus. Dieses war seit 1933 ein Sammelpunkt für emigrierte deutsche Theaterleute. Ein Zentrum der nationalsozialistischen Agitation war das Deutsche Generalkonsulat in Zürich. Zürich war Mitte der 1930er Jahre auch das Domizil der Landesleitung der rechtsextremen Partei Nationale Front und wies die höchsten Mitgliederzahlen dieser Partei auf.¹⁵²

Obwohl die ausländische Wohnbevölkerung sich seit dem Ersten Weltkrieg ständig verringert hatte, meinte der Zürcher Regierungsrat (die Exekutive

des Kantons Zürich) 1933, dass «die Schweiz überfremdet und überbevölkert» sei. Ende August 1938 befanden sich 1800 jüdische Flüchtlinge im Kanton Zürich, davon die meisten in der Stadt Zürich. Sämtliche Hilfs- und Unterstützungsleistungen bürdete man den Hilfsorganisationen der kleinen jüdischen Minderheit im Land auf. Mit Ausnahme einiger Dutzend Personen, denen Asyl gewährt wurde, standen sie alle unter «Ausreisepflicht». Verfolgung und Bedrohung aus rassistischen Gründen galten nicht als Asylgrund. Wegen des Kriegsausbruchs stockte aber die von der Fremdenpolizei energisch betriebene Weiterwanderung. Trotz der Flüchtlingsströme aus den von Deutschland besetzten Ländern erhöhte sich die Zahl der von der Kantonalzürcher Fremdenpolizei geduldeten Flüchtlinge zwischen 1940 und 1942 nicht, sondern pendelte sich bei 1 400 ein.¹⁵³ Materiell und sozial unterstützt wurden die Flüchtlinge neben der jüdischen Flüchtlingshilfe vor allem von kirchlichen Hilfswerken und von den Flüchtlingsorganisationen der Arbeiterbewegung sowie einem weitgespannten privaten Hilfsnetz, das sich von den liberalen Teilen des Bürgertums über evangelische und jüdische Kreise bis hin zu einfachen Arbeiterfamilien zog.¹⁵⁴ Als die Gestapo in Deutschland mit den Todestransporten begann, setzte sich ein neuer Flüchtlingsstrom in Bewegung. Aufgrund des öffentlichen Drucks liess der Bundesrat vorübergehend jüdische Flüchtlinge einreisen. Der Kanton Zürich nahm im August 1942 rund 600 neue Flüchtlinge auf. Erst 1944, mit der sich abzeichnenden Niederlage des Deutschen Reichs und seiner Verbündeten, fanden 3 000 Zufluchtsuchende, meist Kinder, zusätzliche Aufnahme im Kanton.¹⁵⁵

ÜBERBLICK SCHWEIZ 1945–2005

Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte sich die Schweiz erneut zu einem Einwanderungsland. Laut Einschätzung des Bundesamtes für Statistik sind von 1945 bis 2000 zwei Millionen Menschen in die Schweiz eingewandert oder leben hier als Nachkommen von Einwanderern. Ohne die Migranten würde die Schweizer Bevölkerung lediglich 5,2 Millionen Menschen statt der heutigen 7,3 Millionen zählen. Der Anteil der Einwande-

rung am Bevölkerungswachstum der Schweiz war von 1950 bis 2000 stärker als in den klassischen Einwanderungsländern USA, Kanada oder Australien.¹⁵⁶

Bis zur Ölkrise im Jahr 1973 war die Einwanderung durch die aus dem Süden Europas stammenden Arbeitskräfte geprägt, die zunächst aus Italien, dann aus Spanien kamen, um in der wirtschaftlich dynamischen Schweiz Arbeit zu finden. Die meisten dieser Einwanderer blieben aber nur vorübergehend in der Schweiz und kehrten wieder heim, nachdem sich die wirtschaftliche Lage in ihrem Herkunftsland gebessert hatte.

In den 1980er Jahren nahm die Einwanderung ein anderes Gesicht an. Die Arbeitsmigranten wurden zunehmend von ihren Familienmitgliedern begleitet. Portugal, die Türkei und Jugoslawien lösten die klassischen Rekrutierungsländer für Arbeitskräfte ab. Grössere Gruppen von Flüchtlingen, vor allem aus Sri Lanka und Ex-Jugoslawien, danach auch aus Afrika, gelangten in die Schweiz. Gegen Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts, verstärkt dann nach Inkrafttreten des Abkommens über die Personenfreizügigkeit mit der EU im Jahr 2002, wanderten mehr hochqualifizierte Personen vor allem aus Nord- und Westeuropa, insbesondere aus Deutschland, in die Schweiz ein.

SCHWEIZ 1945–1974

Bereits kurz nach dem Zweiten Weltkrieg mangelte es der Schweiz an Arbeitskräften.¹⁵⁷ Die Schweiz betrieb nun eine Arbeitsmarktpolitik, die direkt den Bedürfnissen der einheimischen Wirtschaft angepasst war: Durch eine aktive Rekrutierungspolitik wurden ausländische – vor allem italienische – Arbeitskräfte in die Schweiz geholt.¹⁵⁸ Das Rotationsprinzip sah vor, den Aufenthalt der Arbeitskräfte auf zwei bis drei Jahre zu limitieren, ein Drittel der Arbeitskräfte wurde jährlich ausgewechselt. Man betrachtete die ausländischen Arbeitskräfte als Konjunkturpuffer, deren Anzahl bei verlangsamtem Wirtschaftswachstum rasch nach unten angepasst werden konnte (was denn auch 1948–49, 1958 und nach 1974 getan wurde).¹⁵⁹ Die Ausländer wurden und werden, je nach Art der Bewilligung, in Kategorien eingeteilt. Nachfolgend die wichtigsten:¹⁶⁰

- ↪ Saisonniers (Ausweis A), deren (wiederholter) Aufenthalt, ohne Familiennachzug, auf maximal neun Monate pro Jahr beschränkt war;
- ↪ Inhaber einer Jahresaufenthaltsbewilligung (Ausweis B), die erneuerbar ist und nach einer Frist, die nach Ursprungsland variiert, eventuell umgewandelt werden kann in
- ↪ eine unbefristete Niederlassungsbewilligung (Ausweis C), mit der die Ausländer arbeitsrechtlich den schweizerischen Staatsangehörigen gleichgestellt sind.

Die Inhaber von Jahresaufenthaltsbewilligungen sollten (wie die Saisonniers) daran gehindert werden, sich dauerhaft in der Schweiz niederzulassen. Deshalb wurde der Familiennachzug erst nach Jahren und nur unter bestimmten Bedingungen erlaubt.¹⁶¹

Bis 1962 wurden fast unbeschränkt Ausländer zugelassen, da der Arbeitsmarkt zusätzliche Arbeitskräfte benötigte.¹⁶² 1964 wurde auf Druck von Italien ein neues Abkommen über die Auswanderung italienischer Arbeitskräfte in die Schweiz unterzeichnet, mit dem vom Rotationsprinzip Abstand genommen wurde. Die wichtigste Neuregelung betraf den Familiennachzug, der nun nach 18 Monaten möglich wurde, sofern genügend Wohnraum vorhanden war.¹⁶³ Ebenfalls ab der ersten Hälfte der 1960er Jahre, unter anderem aufgrund der Überfremdungsdebatte, wollte der Bundesrat die Einwanderung plafonieren, gleichzeitig aber «die bewährten Arbeitskräfte» länger in der Schweiz behalten und sie besser integrieren.¹⁶⁴ Aufgrund verschiedener Ursachen, unter anderem dem nun erleichterten Familiennachzug, misslang die Plafonierung, das heisst die Zahl der Ausländer in der Schweiz stieg weiter an.

Das Abkommen mit Italien verschärfte die sogenannte Überfremdungsdiskussion wesentlich. Seit Beginn der 1960er Jahre verstärkte sich bei einem Teil der Schweizer Bevölkerung eine kritische Haltung zur Einwanderung, der zur Gründung von Organisationen und Verbänden führte, die gegen die Politik der Regierung kämpften und für einen Einwanderungsstopp eintraten.¹⁶⁵ Ab 1965 wurden mehrere sogenannte Überfremdungsinitiativen eingereicht, die eine Begrenzung der Ausländer auf einen bestimmten Prozentsatz der

gesamten Wohnbevölkerung verlangten. Der Abstimmungskampf um die zweite Volksinitiative gegen Überfremdung, die sogenannte Schwarzenbach-Initiative, wurde mit sehr grosser Intensität und Emotionalität geführt. Die Initiative erzielte 1970 bei einer Stimmbeteiligung von 74 Prozent 46 Prozent der Stimmen, und dies, obwohl sie von allen grösseren Parteien, Behörden und Verbänden abgelehnt wurde. Trotz ihrer Ablehnung stellte die Initiative für längere Zeit einen Wendepunkt in der Schweizer Immigrationspolitik dar, und zwar weil sie verantwortlich war für die ab 1970 verfolgte *Stabilisationspolitik*, die auf jährlichen Einwanderungsquoten basierte (auch *Globalplafonierung* genannt).¹⁶⁶

ZÜRICH 1945–1974

Der Anteil der ausländischen Bevölkerung der Stadt Zürich stieg von 1945 bis 1974 von rund 7 Prozent auf rund 17 Prozent der Wohnbevölkerung.¹⁶⁷

1950 waren die Italiener mit einem Anteil von 35 Prozent aller Ausländer die grösste ausländische Bevölkerungsgruppe in Zürich. Bis 1970 stieg ihr Anteil auf 46 Prozent. Ihre Rekrutierung war aber seit den 1960er Jahren schwieriger geworden, da sich ihnen nun aufgrund der besseren Wirtschaftslage grössere Arbeitsmöglichkeiten in Italien boten und sie zudem ab 1964 infolge des EG-Abkommens über die Freizügigkeit der Arbeitnehmer der Mitgliedsländer auch in der gesamten EG arbeiten konnten.¹⁶⁸ Die Schweizer Unternehmer warben nun verstärkt Italiener aus Süditalien an und griffen auch auf fernere Länder zur Rekrutierung von Arbeitskräften zurück, zunächst vor allem auf Spanien und auch, vorerst noch in geringerem Mass, auf Jugoslawien. 1970 betrug der Anteil der Spanier an der ausländischen Wohnbevölkerung in Zürich 11 Prozent und derjenige der Jugoslawen 4 Prozent. Der Anteil der Deutschen sank hingegen von 1950 bis 1970 von 30 auf 12 Prozent.¹⁶⁹ Der Anteil der Ausländer, die nicht aus den umliegenden Ländern Deutschland, Italien, Österreich und Frankreich kamen, stieg von 19 Prozent im Jahr 1950 auf 29 Prozent im Jahr 1970.¹⁷⁰

Bis etwa 1955 waren die Mehrzahl der Ausländer in Zürich Frauen, die etwa im Gastgewerbe oder

als Dienstmädchen arbeiteten. Dieses Übergewicht bestand seit langem. Nach 1955 fanden nun hauptsächlich männliche Arbeitnehmer den Weg nach Zürich. Der offiziellen Rotationspolitik entsprechend waren die jungen, männlichen Ausländer in Zürich hauptsächlich am schnellen Verdienst interessiert. Die Ersparnisse sollten bei der Rückkehr nach Hause, die für die nächste Zukunft vorgesehen war, möglichst gross sein. Nach 1965 blieb die Relation zwischen männlichen und weiblichen Ausländern in etwa konstant,¹⁷¹ was die oben erwähnte allmähliche Abkehr von der Rotationspolitik reflektiert: Infolge neuer rechtlicher Regelungen (beginnend mit dem oben erwähnten Abkommen mit Italien von 1964) liessen nun viele ausländische Arbeitnehmer ihre Familienangehörigen nachkommen.¹⁷²

Die Ausländer waren in Zürich von 1945 bis Ende der 1970er Jahre relativ gleichmässig über das gesamte Stadtgebiet verteilt, d.h. die Segregation war, verglichen mit «amerikanischen Zuständen» (ethnische Ghettos), aber auch verglichen mit der Situation in den Städten der BRD, gering.¹⁷³

In den Betrieben hatten die ausländischen Arbeitnehmer in der Regel «ganz unten» anzufangen, etwa als Hilfsarbeiter oder einfache Arbeiter. In diesen Stellungen mussten sie zunächst auch bleiben, da die Rotationspolitik bis Mitte der 1960er Jahre den Berufs- und Positionswechsel der Zuwanderer zu verhindern suchte. Dies reduzierte die Konkurrenz für die Schweizer. Da nun die Ausländer einen beträchtlichen Teil der Arbeitspositionen besetzten, rückten Schweizer Arbeiter in Gewerbe und Industrie massenhaft in die Rolle von Vorgesetzten auf, was von den 1960er Jahren an meist mit der Beförderung zum Angestellten verbunden war. Die soziologische Forschung prägte für diesen Vorgang den Begriff der *Unterschichtung*.¹⁷⁴

Bei denjenigen Schweizern, die den Aufstieg nicht schafften, vielfach der älteren Generation angehörend, machte sich dagegen die Sorge breit, sozial ins Hintertreffen zu geraten, während sie sich am Arbeitsplatz und im Wohnquartier mit zuziehenden ausländischen Nachbarn konfrontiert sahen. Aus dieser Konstellation wuchsen jene sozialen Spannungen, die sich ab Anfang der 1960er Jahre im Protest gegen «Überfremdung» Luft machten.

«Überfremdet» fühlten sich dabei besonders jene Schweizer, die selber aufgrund ihrer Bildung und gesellschaftlichen Position zu den Benachteiligten im Land gehörten. Demgegenüber empfanden sich die zugewanderten Südeuropäer als fremd. Ihnen machten Klima, Ernährungsweise und Reserviertheit der Ortsansässigen zu schaffen.¹⁷⁵

SCHWEIZ VON 1974 BIS 2005

Durch den von der Ölkrise ausgelösten konjunkturellen Einbruch gingen in der Schweiz von 1975 bis 1977 rund zehn Prozent der Arbeitsplätze verloren.¹⁷⁶ Die Schweiz verlängerte deshalb die Jahresaufenthaltsbewilligungen von arbeitslos gewordenen Ausländern nicht mehr. 190 000 ausländische Arbeitnehmer verliessen in dieser Zeit die Schweiz, wodurch Arbeitslosigkeit unter den schweizerischen Arbeitskräften weitgehend vermieden werden konnte – die Schweiz exportierte so ihre Arbeitslosigkeit. Ab 1975 nahm daher die absolute Anzahl von Ausländern in der Schweiz erstmals nach dem Krieg ab.¹⁷⁷

Bereits ab 1979 stieg der Anteil der Ausländer wieder an, obwohl die seit 1970 verfolgte Zulassungspolitik der Schweizer Regierung (*Stabilisationspolitik*) bis in die 1990er Jahre unverändert blieb. Viele verschiedene Entwicklungen führten zu diesem Wachstum des Anteils der Ausländer in der Schweiz. So gab der Bundesrat bei guter Wirtschaftslage dem Druck der Wirtschaft nach und bewilligte höhere Kontingente für Ausländer.¹⁷⁸ Zudem konnten neben den italienischen Staatsangehörigen immer mehr Migranten aus anderen Nationen ihre Jahresausweise automatisch in Niederlassungsbewilligungen umwandeln lassen, und die Jahresaufenthaltsbewilligungen nahmen zugunsten der Niederlassungsbewilligungen ab.¹⁷⁹ Die wichtigste Entwicklung war, dass nun die Arbeitsmigranten zunehmend von ihren Familienmitgliedern begleitet wurden, wodurch sich die Struktur der Ausländer in der Schweiz stark wandelte. Auch deshalb wanderten nun in Krisenzeiten, trotz hoher Arbeitslosigkeit, nur wenige ausländische Arbeiter ab.

Die Herkunft der in die Schweiz einwandernden Personen diversifizierte sich seit den 1970er Jahren generell. Menschen aus zunehmend mehr

Teilen der Welt nahmen nun über verschiedene Zugangswege (von kontingentierten Arbeitsbewilligungen über Familiennachzug bis zu Asylgesuchen und illegaler Einreise) am Wanderungsgeschehen teil.¹⁸⁰ In den 1980er und 1990er Jahren wurden die Asylbewerber erstmals nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem quantitativ bedeutenden Element. Gab es zu Beginn der 1980er Jahre jährlich noch einige wenige Tausend Asylbewerber, so stieg ihre Zahl bis 1991 auf 41 000; mit Ausnahme der Zeit des Kosovokrieges (1998/1999)¹⁸¹ lag die jährliche Zahl bis 2003 um die 20 000, um seither wieder zu sinken. 1998 stellten Asylbewerber 13,5 Prozent der ausländischen Wohnbevölkerung.¹⁸² Ab den 1990er Jahren kam es zu wesentlichen Änderungen auf rechtlicher Ebene. Der Bundesrat führte 1991 die so genannte *Drei-Kreise-Politik* ein: EU und EFTA-Bürger sollten ungehindert, Bürger aus Ländern wie den USA, Kanada oder Australien erleichtert zugelassen werden. Bürger aus allen anderen Staaten sollten in Zukunft nur noch in Ausnahmefällen eine Aufenthalts- und Arbeitsbewilligung in der Schweiz erhalten. Dies hatte einschneidende Auswirkungen auf die Arbeitskräfte aus Ex-Jugoslawien, das vom zweiten in den dritten Kreis relegiert wurde – von dort durften nun keine Saisoniers mehr einreisen. Dies wurde aber während der Kriege im ehemaligen Jugoslawien teilweise durch Asylgesuche kompensiert.¹⁸³ 1998 wurde die *Drei-Kreise-Politik* faktisch aufgegeben und die *Zwei-Kreise-Politik* der EU übernommen.¹⁸⁴ 2002 trat das Abkommen über Personenfreizügigkeit für Bürger der EU- und EFTA-Staaten (Bilaterale I) in Kraft. EU-Angehörige der «alten» 15 EU-Staaten dürfen nun selbständig erwerbstätig sein, sie dürfen Stelle und Wohnort wechseln, ihre Diplome werden anerkannt. Sie sind seither, mit Ausnahme der politischen Rechte, den Einheimischen gleichgestellt. Der Zugang zum Arbeitsmarkt bleibt aber bis 2007 reglementiert. Nach einer 2005 durch eine Volksabstimmung angenommenen Vorlage des Bundesrates werden die 10 neuen EU-Staaten in den Genuss der selben Rechte kommen. Mit den sogenannten *flankierenden Massnahmen* soll dabei Lohndumping vermieden werden.

In der zweiten Hälfte des Jahres 2005 wurde das aus dem Jahr 1931 stammende Ausländergesetz

revidiert, im Dezember vom Parlament verabschiedet und im September 2006 in einer Volksabstimmung bestätigt. Das Ausländergesetz wird allerdings «nur» noch die Ausländer aus den Nicht-EU-Staaten betreffen. Man spricht vom *dualen Zulassungssystem*, das heisst, dass es zwei Regimes für Eingewanderte gibt, je nachdem, ob sie aus der EU stammen oder von woanders. Das neue Ausländergesetz zielt darauf ab, aus Nicht-EU-Staaten nur noch qualifizierte Personen in die Schweiz einwandern zu lassen und sie in der Schweiz insgesamt weniger gut zu stellen als Personen aus der EU. Ende 2004 betrug die ständige ausländische Bevölkerung in der Schweiz knapp 1,5 Millionen.¹⁸⁵ Rund ein Viertel davon waren in der Schweiz geboren. Ungefähr die Hälfte stammte aus der EU, ein Drittel aus den Nachbarländern. An jedem vierten Arbeitsplatz in der Schweiz arbeitete ein Ausländer. Bis in die 1990er Jahre galt für die Zugewanderten, dass sie grossmehrheitlich in schlecht bezahlten, mit wenig Aufstiegsmöglichkeiten ausgestatteten Arbeitsverhältnissen tätig waren. Heute sind vermehrt auch qualifizierte Leute aus dem Ausland gesucht, zum Beispiel Manager, Informatiker oder Berufsleute im Gesundheitswesen. Insgesamt sind ausländische Beschäftigte in hoch und in tief qualifizierten Segmenten des Arbeitsmarktes überdurchschnittlich vertreten. Im Tieflohnsektor sind es vor allem Eingewanderte aus Südeuropa und von ausserhalb der EU, im Hochlohnsektor vor allem solche aus Nord- und Westeuropa. Haupteinwanderungsgrund ist immer noch die Arbeit. Rund ein Drittel der Neueinreisenden kommt über den Familiennachzug in die Schweiz. Weitere wichtige Gründe für Einwanderungen sind Heirat und Studium.¹⁸⁶

ZÜRICH VON 1974 BIS HEUTE

Als Folge der Wirtschaftskrise wanderten 1974 bis 1976 Tausende von Ausländern aus der Stadt Zürich in ihre Heimatländer zurück.¹⁸⁷ Von 1980 bis 1995 stieg der Ausländeranteil dann wieder stark an, von 18 Prozent auf 28 Prozent – dies vor allem aufgrund der guten konjunkturellen Lage von 1986 bis 1991 und dann zu einem guten Teil als Folge des Jugoslawienkriegs. Ab 1995 stieg der Ausländeranteil dann deutlich langsamer und

erreichte Ende 2004 30,2 Prozent, dies nun vor allem aufgrund der Zuwanderung von deutschen Staatsangehörigen.¹⁸⁸

Die Ausländer kamen und kommen aus immer mehr Nationen und aus weiter entfernten Teilen der Welt, die Zusammensetzung wurde heterogener. Im Jahr 2000 wurden bei der Einreise 160 verschiedene Herkunftsländer angegeben. Während 1970 noch 71 Prozent der Ausländer in Zürich aus den direkten Nachbarstaaten der Schweiz kamen, waren dies 1990 nur noch 41 Prozent und im Jahr 2000 31 Prozent. Danach änderte sich hier allerdings erstmals seit 1945 aufgrund der Einwanderung deutscher Staatsangehöriger die Entwicklung, und 2004 betrug der Anteil 33 Prozent.¹⁸⁹ Der Anteil von Personen aus Europa ging von 1990 bis 2004 von 87 Prozent auf 79 Prozent zurück.¹⁹⁰

Wie 1970 stellten auch 2004 die Angehörigen südeuropäischer Staaten den grössten Ausländer-Anteil. Innerhalb dieser Staatengruppe verschoben sich jedoch die Gewichte zwischen den einzelnen Nationalitäten.

Bei einer deutlichen Zunahme des Ausländeranteils insgesamt ging die absolute Zahl der um 1970 dominierenden Italiener seither deutlich zurück,¹⁹¹ sowohl infolge von Einbürgerungen wie von Rückwanderern.¹⁹² Hatte 1970 noch beinahe jede zweite ausländische Person in der Stadt Zürich die italienische Staatsangehörigkeit besessen, so war es 1990 nur noch jede Vierte und im Jahr 2004 nur noch jede Achte.¹⁹³ 2004 waren die Personen mit italienischer Staatsangehörigkeit erstmals nicht mehr die grösste Ausländergruppe in Zürich.

Der Anteil der Spanier blieb von 1970 bis 1990 konstant bei etwa 10 Prozent und nahm dann in den 1990er Jahren stark ab.¹⁹⁴ Vor allem ab den 1980er Jahren kam eine grosse Anzahl von Personen aus Jugoslawien oder aus dessen Nachbarstaaten; 1990 stammten bereits 16 Prozent aller Ausländer in Zürich aus Jugoslawien, im Jahr 2000 betrug der Anteil 24 Prozent, um danach wieder zurückzugehen (2004: 21 Prozent).

Seit 1990 stieg die Anzahl von Personen aus nord- und westeuropäischen Staaten deutlich an, nämlich von 17 Prozent auf 24 Prozent. Diese Personen sind häufig hochqualifiziert. Die Deutschen bilden hier die klar grösste Gruppe. Stark zugenommen

hat von 1990 bis 2000 aber auch die Anzahl von Personen aus Grossbritannien und Frankreich.¹⁹⁵ 1990 betrug der Anteil der Deutschen etwas weniger als 10 Prozent aller Ausländer. Im Jahr 1998 setzte eine kontinuierliche Zunahme ein. Seit Anfang 2004 sind sie mit einem Anteil von 16 Prozent aller Ausländer (17 200 Personen) nach langer Zeit wieder die grösste ausländische Bevölkerungsgruppe in Zürich.¹⁹⁶ Viele der in Zürich wohnhaften Deutschen sind in Berufen tätig, die eine gute Ausbildung erfordern: Wissenschaft und Forschung, Medizin, Technik oder kaufmännische Berufe. Diese Berufsbilder schlagen sich auch in den Einkommen der ansässigen Deutschen nieder, die im Durchschnitt höher sind als diejenigen der Schweizer.¹⁹⁷

Deutlich zugenommen haben auch die Immigranten aus Sri Lanka, von 2,0 Prozent auf 4,2 Prozent im Jahr 2000; danach nahm ihr Anteil wieder geringfügig ab. Der türkische Anteil stieg von 1970 bis 1990 deutlich auf rund 6 Prozent und blieb danach in etwa konstant.¹⁹⁸

Im Jahr 2003 waren knapp 7 Prozent der Ausländer in Zürich Asylsuchende oder Flüchtlinge mit vorläufiger Aufnahme.¹⁹⁹ Im Jahr 2000 war jeder Fünfte in Zürich lebende Ausländer in der Schweiz geboren.²⁰⁰ Immer noch gibt es, wie seit Mitte der 1960er Jahre, mehr männliche als weibliche Ausländer in Zürich.²⁰¹

Zürich weist dabei, gemäss einer Studie des Amtes für Statistik der Stadt Zürich, innerhalb der neun grössten Schweizer Städte keine Auffälligkeiten in Bezug auf die hier niedergelassenen Ausländer auf; so hat Zürich weder den grössten noch den kleinsten Anteil ausländischer Personen, und es gibt auch keine besondere Zusammensetzung der Ausländer, zum Beispiel vergleichsweise sehr viele oder sehr wenige Asiaten.²⁰² Die Tatsache, dass Zürich eine Global City ist, scheint also bei den untersuchten Merkmalen der Ausländer zu keinen Besonderheiten gegenüber den anderen Schweizer Städten geführt zu haben.

Im Jahr 2005 lassen sich die Ausländer in Zürich grob in zwei Gruppen unterteilen: Auf der einen Seite die Arbeiter aus den südeuropäischen Ländern und der Türkei, die im Schnitt beruflich schlechter qualifiziert sind als die Schweizer, die grössere Probleme auf dem Arbeitsmarkt haben

und weniger Ansehen geniessen; auf der anderen Seite gibt es viele Hochqualifizierte vor allem aus nord- und westeuropäischen Ländern, insbesondere aus Deutschland, die in der Wissenschaft und Forschung, Medizin, Technik oder in kaufmännischen Berufen arbeiten, und die im Durchschnitt mehr verdienen als die Schweizer Bevölkerung. (Natürlich gibt es auch etliche gut qualifizierte und gut verdienende Personen aus Südeuropa, und andererseits arbeiten relativ viele Deutsche im Gastgewerbe.)²⁰³ Diese beiden Gruppen unterscheiden sich auch in ihrem Wohnverhalten. Ausländer, die in statusniedrigen Berufen arbeiten (also zum grössten Teil Menschen aus Süd- und Südosteuropa), wohnen dort, wo auch die Kleinverdiener mit Schweizer Pass leben. Und Ausländer mit statushohen Berufen (meistens Nord- und Westeuropäer) lassen sich in den Gebieten der reichen Schweizer nieder.²⁰⁴

Dort, wo viele Personen aus Nord- und Westeuropa leben, ist der Anteil der Personen aus südeuropäischen Herkunftsländern gering und umgekehrt. Die südeuropäischen Bevölkerungsgruppen konzentrieren sich auf der linken Seite des Limmatals, vom Zürcher Stadtzentrum bis zum Stadtrand sowie, in etwas geringerem Mass, in Zürich Nord. Die Personen aus Nord- und Westeuropa dagegen konzentrieren sich vor allem in den gehobenen Stadtquartieren der Kreise 2, 6, 7 und 8.

Es gibt dabei in Stadt und Agglomeration Zürich keine Viertel, in denen ausländische Nationen praktisch unter sich leben, wie zum Beispiel in London und New York. Die Trennung der Wohngebiete verläuft nach sozialem Status. Innerhalb der Zonen aber sind die Volksgruppen gemischt.²⁰⁵ In einigen der Quartiere am Rand der Zürcher Innenstadt erreicht die ausländische Wohnbevölkerung gegenwärtig einen Anteil von an die 50 Prozent. Die verbliebene Bevölkerung schweizerischer Nationalität ist überaltert, so dass in den entsprechenden Schulhäusern bis zu 80 Prozent der Kinder ausländischer Herkunft sind. Viele Schweizer Familien ziehen weg, sobald ihre Kinder ins Schulalter kommen, da sie Angst haben, ihre Kinder hätten hier geringere Bildungschancen.²⁰⁶

ALLGEMEINE ENTWICKLUNG SEIT 1970, SCHULE, BILDUNG, BERUF

Ab den 1970er Jahren erwarben, wie erwähnt, viele Ausländer das Recht auf eine Niederlassung und richteten sich auf einen längeren Aufenthalt in Zürich (oder der Schweiz) ein. Sie nutzten die relative Offenheit des Bildungs- und Sozialsystems, holten Schul- und Ausbildungsabschlüsse nach oder lenkten ihre Kinder auf entsprechende Bildungswege. Sie erlitten auf dem Arbeits-, Wohnungs- und Bildungsmarkt in den 1970er Jahren geringere Benachteiligungen als zum Beispiel in Deutschland, wie ein Vergleich von 1978 ergab. Die nach Zürich Zugezogenen glaubten Ende der 1970er Jahre aufgrund ihrer Erfahrungen eher an ihre Chancen; sie dachten – anders als ihre Eltern und ähnlich wie die Schweizer – individualistischer, verzichteten daher auch häufiger auf die Mitgliedschaft in gewerkschaftlichen Organisationen.²⁰⁷

Probleme gab es dennoch: Schulschwierigkeiten der Kinder, ungenügende Kenntnis der lokalen Verhältnisse, schlechte Startchancen im Erwerbsleben. Dies machte und macht vor allem den später Zugewanderten zu schaffen, von denen viele aufgrund ihrer Herkunft und ihres Glaubens erhöhte kulturelle Hürden zu überwinden haben. Am stärksten benachteiligt waren um 1980 junge Ausländerinnen, deren Eltern sie vielfach stark an die Familie banden, um sie vor einer als feindselig empfundenen Umwelt zu schützen.²⁰⁸

NACHBARSCHAFTLICHES ZUSAMMENLEBEN VON AUSLÄNDERN UND SCHWEIZERN

Der Soziologe Dieter Karrer untersuchte eingehend die Situation im Stadtzürcher Quartier Hard um das Jahr 2000.²⁰⁹ Es handelt sich dabei um das Quartier in Zürich mit dem höchsten Ausländeranteil (2004: 48 Prozent) und um ein sogenanntes Unterschichtsquartier. Die Ergebnisse können daher natürlich nicht auf die gesamte Stadt übertragen werden. Karrer stellt fest, dass die Ethnie im Zusammenleben eine grosse Rolle spielt. Eine Konfliktlinie gibt es dabei primär zwischen den von Karrer als «Etablierte» und «Aussenseiter» bezeichneten Gruppen; diese Gruppen bezeichnen sich selber als «Schweizer» und als «Ausländer». Alteingesessene Schweizer und Italiener gelten dabei als Etablierte, während die neuen Zuwande-

rungsgruppen zu den Aussenseitern gehören. Auch diejenigen Ausländer aus dem Balkan oder der Türkei, die schon länger hier leben und sowohl ökonomisch wie sprachlich gut integriert sind, werden als Aussenseiter behandelt, denen man mit Misstrauen und Ablehnung begegnet. Andererseits gelten auch neu zugezogene Schweizer und Italiener als Etablierte. Obwohl die Unterschiede im Quartier differenzierter sind (es gibt angepasste Ausländer und abweichende Schweizer), werden sie von den Einheimischen auf den Gegensatz zwischen Ausländern und Schweizern reduziert. Damit ist nicht unbedingt der Pass gemeint, sondern die Ethnie (ein ausländischer Italiener gilt als Schweizer, ein (Ex-)Jugoslawe mit Schweizer Pass als Ausländer). Man kann damit das Kapital der *nationalen Zugehörigkeit* mobilisieren, auf dem die Vorherrschaft der «Einheimischen» gegenüber den «Ausländern» wesentlich beruht.

Es geht beiden Seiten letztlich um Integration, wobei aber unterschiedliche Dinge auf dem Spiel stehen. Für die «Aussenseiter» geht es um die gleichberechtigte Teilhabe an zentralen gesellschaftlichen Gütern wie Anerkennung, gute und günstige Wohnungen oder Bildungschancen. Die «Etablierten» hingegen befürchten, durch den Lebensstil der «Aussenseiter» die bestehende Lebensordnung zu verlieren und sowohl im Quartier wie in der Gesamtgesellschaft marginalisiert zu werden.

Ein Hauptvorwurf der «Etablierten» ist, dass sich die Neuzuzüger, im Gegensatz zu ihnen, nicht um den Raum ausserhalb der eigenen vier Wände kümmern, dass zum Beispiel viel Abfall herumliegt. Als Pauschalurteil ist das zwar falsch, der Tendenz nach aber wohl richtig. Denn tatsächlich scheint die Wohnumgebung für viele ausländische Neuzuzüger von geringerer Bedeutung zu sein als für schon länger Ansässige. Gründe dafür sind, dass diese «Etablierten» schon längere Zeit an Wohnlagen leben, die häufig zu den Besseren gehören, und eine Identifikation mit dem öffentlichen Raum aufbauen. Die Neuzugezogenen hingegen leben häufig an schlechten und nicht selten dennoch relativ teuren Wohnlagen und möchten diese so schnell wie möglich verlassen, wodurch sich eine geringere Identifizierung mit dem Raum ergibt. Zudem ist die Verantwortung für das Gemeinwesen

gemäss Karrer tief im traditionellen schweizerischen Habitus verankert; demgegenüber stammen die «Aussenseiter» aus Ländern, wo man sich eher als Opfer denn als Mitgestalter staatlicher Institutionen fühlt, was auch das Verhältnis zum öffentlichen Raum mit beeinflussen dürfte.

Den «Aussenseitern» wird von den «Etablierten» die soziale Anerkennung verweigert, was sich etwa darin äussert, dass man ihnen weniger Respekt entgegenbringt und sie beim Zugang zu zentralen gesellschaftlichen Gütern – Wohnungen oder Lehrstellen zum Beispiel – benachteiligt. Die problematischste Gruppe bilden aus Sicht der «Etablierten» die «Jugos». Diese werden von aussen als einheitlich wahrgenommen, differenzieren sich aber (intern) in Ex-Jugoslawen und Kosovo-Albaner. Die Kosovo-Albaner nehmen die schwächere Position ein. Sie kritisieren ihr Aussenseitertum am wenigsten, weil sie am schwächsten und am machtlosesten sind. Die Kosovo-Albaner waren zudem bereits im damaligen Jugoslawien Aussenseiter und erleben hier ihre Situation als weniger drückend, weil sie in ihrer Heimat viel schlechter behandelt worden sind als in der Schweiz. Kosovo-Albaner können sich nicht wie andere Ex-Jugoslawen gegen unten abgrenzen, weil sie in der sozialen Hierarchie selber zuunterst stehen. Weil sie nur unter sich jenen Bewertungen entgehen können, die einem zum «Aussenseiter» machen, ist hier die Abschliessung nach aussen wohl besonders stark.

Die anderen Ex-Jugoslawen problematisieren gemäss Karrer ihr Aussenseitertum stärker als die Kosovo-Albaner, weil sie über mehr kulturelles Kapital und aufgrund ihrer unterschiedlichen Laufbahn über andere Ansprüche und ein anderes Selbstverständnis verfügen. Zugewandert als relativ qualifizierte und zumindest nicht unwillkommene Arbeitskräfte, haben sie einen sozialen Abstieg erlebt, den sie also umso ungerechter empfinden, als sie sich in der schweizerischen Gesellschaft integriert und das Gefühl haben, für etwas büssen zu müssen, wofür andere – vor allem «die Albaner» – verantwortlich sind. Sie sind sozial etablierter als die Kosovo-Albaner. Sie grenzen sich dabei nach unten (von den Kosovo-Albanern) ab und orientieren sich nach oben (an den Schweizern und Italienern).

Karrer konnte feststellen, dass die «Aussenseiter» gegen die «Etablierten», trotz einer ähnlichen Position im Quartier und damit verbundenen gemeinsamen Interessen, nicht als geeinte Gruppe auftreten; im Gegenteil bringen die mit der ethnischen Herkunft verbundenen Unterschiede die verschiedenen «Aussenseiter»-Gruppen deutlich stärker gegeneinander auf, als das gegenüber den Schweizern und Italienern der Fall ist. Das ist bei den «Etablierten» anders: Wenn es um das Verhältnis zu den «Aussenseitern» geht, sind die ethnischen Unterschiede zwischen Schweizern und Italienern ausser Kraft gesetzt. Die Unterschiede zwischen Schweizern und Italienern sind jedoch nicht verschwunden. Das zeigt sich bei den sozialen Kontakten, wo man weitgehend unter sich und seinesgleichen bleibt.

INTEGRATIONSPOLITIK DER STADT ZÜRICH

Nach einer breiten Vernehmlassung verabschiedete der Stadtrat von Zürich 1999 ein Leitbild zur Integrationspolitik der Stadt Zürich. Die Ziele der Integrationspolitik umfassen dabei die Schaffung von Entwicklungsperspektiven für alle Bevölkerungsteile, den Ausbau vorhandener Fähigkeiten und die Unterstützung funktionierender sozialer Netze. Die wichtigsten integrationspolitischen Massnahmen sollen in den folgenden Handlungsfeldern liegen: Sprachverständigung, Schule und Bildung, Erwerbsarbeit, Wohnquartier, Mitverantwortung und öffentliche Sicherheit. Grosses Gewicht wird der Gegenseitigkeit von Rechten und Pflichten beigemessen. Hier macht sich ein Paradigmawechsel bemerkbar, dessen Hauptmerkmal in der Absage an das früher stärker propagierte Leitbild der multikulturellen Koexistenz besteht. Man erwartet nun von den Migranten Anpassungsleistungen, zum Beispiel in Bezug auf die Sprachkenntnisse, und betont explizit ihre Integrationspflichten.²¹⁰

Im Zusammenhang mit diesem Leitbild verfolgt und unterstützt die Stadt Zürich vielfältige Integrationsprojekte. Dazu gehören unter anderem Deutschkurse für Fremdsprachige und diverse Beratungsgespräche, spezifische Integrations- und Motivationskurse für Schüler und junge Erwachsene, spezielle Klassen, die Schulabsolventen den Einstieg ins Berufsleben erleichtern sollen, Sport-

veranstaltungen oder eine Beratungsstelle für Migrantinnen und ihre Familien.²¹¹ Seit dem Januar 2005 hat die Stadt Zürich einen Ausländerbeirat. Dieser soll den Ausländern und Ausländerinnen der Stadt Zürich eine Stimme geben und den Dialog zwischen den verschiedenen Bevölkerungsgruppen fördern. Er wird als beratende Kommission des Stadtrats versuchsweise bis Ende 2007 dem Dialog zwischen den verschiedenen Bevölkerungsgruppen dienen. Insbesondere soll er der ausländischen Wohnbevölkerung ermöglichen, ihre Bedürfnisse in allen wichtigen Lebensbereichen zu formulieren, die Politik und Verwaltung der Stadt Zürich betreffen. Der Beirat zählt 25 Mitglieder aus 19 Nationen.²¹² Für den Präsidenten des Ausländerbeirates, Akin Altintren, sind bezüglich Integration die wichtigsten Themen: die Vermittlung des Schweizer Wertesystems, fundierte Kenntnisse der jeweiligen Landessprachen, ein offener Dialog und gute Kommunikationswege auf beiden Seiten sowie Gleichberechtigung in der Schule, in der Arbeitswelt und im Alltag.²¹³

Armut im reichen Zürich

Nach langen Jahren relativen Desinteresses wurde das Thema *Armut in der Schweiz* mit dem Einbruch der Rezession um 1990 wieder aktuell. Der Umfang und die neuen Arten der Armut sowie der Bedarf nach Sozialhilfeleistungen entwickelten sich in enger Abhängigkeit vom wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umfeld:

- Der wirtschaftliche Strukturwandel und die lange Phase der Stagnation und teilweise Rezession seit den 1990er Jahren führten zu einer starken Zunahme der Zahl der Arbeitslosen und Ausgesteuerten sowie zu geringem Lohn für schlecht Qualifizierte;
- der gesellschaftliche Wandel veränderte die Situation der Familien und brachte neue Lebensformen (vor allem Alleinerziehende und Alleinlebende) hervor.

So entstanden neue soziale Risiken wie *Kinder- und Familienarmut, Langzeitarbeitslosigkeit, Working Poor* sowie *Einpersonenhaushalte*. Als eine Folge davon wuchsen die Sozialhilfekosten in den letzten Jahren sehr stark, und auch die Leistungen der Arbeitslosenkassen und der Invalidenversicherung stiegen stark an.²¹⁴

Wann aber gilt eine Person oder ein Haushalt als arm? Armut ist ein komplexes Thema, das nur teilweise objektivierbar ist. Während sich die eine Person aufgrund ihrer sozialen Herkunft und Zielsetzungen als arm bezeichnet, kann sich die andere bei gleichem Einkommen als nicht bedürftig empfinden. Die eine gewichtet finanzielle Aspekte bei der Lebenszufriedenheit stärker, die andere bevorzugt Freizeit, die dritte eine sinnvolle Lebensgestaltung. In der Schweiz wird normalerweise der quantitative, auf den ökonomischen Aspekt konzentrierte Begriff der Armut verwendet: Arm ist ein Haushalt primär dann, wenn er nicht in der Lage ist, die grundlegenden physischen Lebensbedürfnisse seiner Bewohner zu decken, das heisst, wenn das Einkommen das Existenzminimum unterschreitet. Ein solcher Haushalt hat Anspruch auf Sozialhilfe. Diese Definition soll auch in diesem Kapitel gelten, das heisst eine Person wird als arm

bezeichnet, wenn sie Anspruch auf Sozialhilfe hat. In Zahlen ausgedrückt, sah das in der Schweiz im Jahr 2004 folgendermassen aus: Eine allein stehende Person galt als arm, wenn sie nach der Bezahlung der Miete und der Krankenkasse weniger als 1076 Franken pro Monat zur Verfügung hatte, um die Ausgaben für Ernährung, Bekleidung, Schuhe, laufende Haushaltsführung, Körperpflege, Verkehrsmittel, Sport, Freizeit und Bildung zu bestreiten. Für ein Paar mit einem Kleinkind galten 2002 Franken als Armutsgrenze, für eine vierköpfige Familie mit zwei Kindern über 16 Jahren 2717 Franken.²¹⁵

Aufgrund der wenigen Daten und Studien, die zum Thema *Armut und Sozialhilfe* für die Stadt Zürich vorhanden sind, wird in diesem Kapitel vor allem die Situation im Kanton Zürich geschildert.

KANTON ZÜRICH: «ANNÄHERND EIN VIERTEL DER BEVÖLKERUNG MIT ARMUT KONFRONTIERT»²¹⁶

Der Anteil der Personen an der Bevölkerung, der als arm eingeschätzt wurde, nahm im Kanton Zürich zwischen 1991 und 2001 deutlich zu, nämlich von 5,1 auf 7,4 Prozent der Bevölkerung. 2001 lebten im Kanton Zürich rund 54000 Menschen, die jünger als 60 waren, unterhalb der Armutsgrenze. Viele dieser Personen wären zum Bezug von Sozialhilfe berechtigt gewesen, nahmen diese jedoch nicht in Anspruch.²¹⁷ Weitere 163000 Menschen galten als armutsgefährdet, das heisst ihr Einkommen lag nur 10 Prozent über dem Existenzminimum. Bei ihnen konnten oder könnten Ereignisse wie Familienzuwachs, eine unerwartete Mietzinserhöhung oder die Reduktion des Arbeitspensums dazu führen, dass sie unter die Armutsgrenze abrutschten. Das Statistische Amt des Kantons Zürich meinte deshalb im Jahr 2002: «Insgesamt ist heute annähernd ein Viertel der Bevölkerung mit Armut konfrontiert.»²¹⁸ Seither dürfte sich dieser Anteil, wie die stark gestiegene Zahl von Sozialfällen vermuten lässt, weiter vergrössert haben.

Besonders armutsgefährdet waren im Kanton Zürich Alleinerziehende, kinderreiche Familien, Langzeitarbeitslose, Niedriglohnpfänger, Ausländer oder Personen mit einer schlechten Bil-

dung.²¹⁹ So war im Jahr 2001 im Kanton Zürich unter den Ausländern der Anteil der Armen doppelt so hoch wie unter den Schweizern – viele Ausländer waren *Working Poor*. Das grösste Risiko war eine schlechte Bildung: Jede zweite Person, die lediglich die obligatorische Schulpflicht absolviert hatte, war mit Armut konfrontiert. Überdurchschnittlich von Armut betroffen waren auch alleinerziehende Frauen, von denen jede fünfte unter der Armutsgrenze lebte. Je kinderreicher Familien waren, desto grösser das Armutsrisiko: Rund 21 000 Zürcher Kinder waren von Armut betroffen, jedes dreizehnte Elternpaar mit Kindern bewegte sich am Existenzminimum und musste mit einem Reineinkommen von unter 40 000 Franken wirtschaften.²²⁰

Im Kanton Zürich waren im Jahr 2001 mehr als die Hälfte der «Armen» sogenannte Vollzeit-Working-Poor.²²¹ Das heisst, sie stammten aus Haushalten, in denen wöchentlich mindestens 36 Arbeitsstunden geleistet werden, ohne dass das Einkommen für die materielle Grundsicherung der Haushaltmitglieder ausreichte. Jeder zwanzigste Bewohner des Kantons Zürich war im Jahr 2003 ein Working Poor.²²² Die Working-Poor-Quote nahm in den 1990er Jahren in der gesamten Schweiz zu. Gründe für diesen Anstieg waren die allgemeine Lohnentwicklung, das heisst weniger Lohn für unqualifizierte Arbeitsplätze, die markante Zunahme der *neuen Selbständigen* sowie der Arbeitsverhältnisse mit befristeten Arbeitsverträgen. Das Risiko, Working Poor zu werden, hängt neben der Stellung auf dem Arbeitsmarkt auch vom Aufwand für die Betreuung und Unterstützung von Kindern ab. Besonders gefährdet sind Frauen, ausländische Staatsangehörige, Alleinerziehende und Paarhaushalte mit drei oder mehr Kindern sowie wenig ausgebildete Personen. Ebenfalls überdurchschnittlich häufig betroffen sind Selbständige (oft ohne Angestellte) und Erwerbstätige in Tieflohn-Bereichen (Landwirtschaft, Gastgewerbe, Verkauf). Die Working Poor arbeiten häufig in Teilzeitstellen, in ungesicherten Arbeitsverhältnissen und in Stellen mit atypischen Arbeitszeiten. Besonders hoch ist ihr Anteil in der Landwirtschaft sowie im Detailhandel und Gastgewerbe.²²³

Allgemein war (und ist) temporäre Armut unter den Erwerbstätigen weit verbreitet: Fast ein Fünftel

davon war in der Schweiz in den Jahren von 1996 bis 2001 mindestens einmal arm.²²⁴

Besonders frappierend war die hohe Zahl von Kindern und Jugendlichen, die unter oder am Existenzminimum lebten. Sie waren im Kanton Zürich wesentlich häufiger von der Sozialhilfe abhängig als die übrigen Altersgruppen. So betrug die Sozialhilfequote der 0- bis 17-jährigen Personen 2003 im kantonalzürcherischen Mittel 5,6 Prozent, bei einer Sozialhilfequote von insgesamt 3,2 Prozent. Kinder waren in der Regel nicht alleine, sondern zusammen mit ihren Eltern beziehungsweise einem Elternteil auf Sozialhilfe angewiesen.²²⁵ Am zweitstärksten betroffen war die Altersgruppe der 18–25-jährigen mit einer Sozialhilfequote von 4,1 Prozent. Sozialpolitisch wäre es äusserst wichtig, die Integration dieser jungen Erwachsenen in den Arbeitsmarkt zu gewährleisten, damit eine Verfestigung des Sozialhilfebezugs verhindert werden kann.²²⁶

Im Kanton Zürich war im Jahr 2003 auch die im Vergleich zu den Schweizern deutlich stärkere Vertretung der Ausländer bei den unterstützungsbedürftigen Personen sehr augenfällig: Während «nur» 2,2 Prozent der schweizerischen Wohnbevölkerung auf Sozialhilfe angewiesen waren, betrug dieser Anteil bei der ausländischen Wohnbevölkerung 6,5 Prozent. Dies lag daran, dass Ausländer beruflich oft weniger qualifiziert und damit schlechter bezahlt waren als Schweizer. Ihre Arbeitsmarktchancen waren vergleichsweise schlecht, und sie arbeiteten häufig in prekären Arbeitsverhältnissen. Die Familiengründung beinhaltete bei der ausländischen Wohnbevölkerung daher ein grösseres Sozialhilferisiko als bei Schweizern.²²⁷ Die Sozialhilfequote der Kinder und Jugendlichen ausländischer Nationalität lag bei gut 10 Prozent. Die Sozialhilfequote verringerte sich beim Eintritt ins erwerbsfähige Alter dann jedoch relativ stark. Offenbar gelang vielen ausländischen Jugendlichen der Einstieg ins Erwerbsleben trotz vergleichsweise schwierige Bedingungen.²²⁸

Was hiess es für Arme, im Kanton Zürich arm zu sein? Gemäss einer Erhebung der Caritas waren viele Arme mangelhaft mit Lebensmitteln versorgt, und ihre medizinische Versorgung war ungenügend. Als gravierender wurden indessen die sozialen Entbehrungen empfunden. Viele Arme

litten darunter, dass sie sich keine Ferien und Freizeitvergnügen leisten konnten. Je städtischer sie lebten, desto stärker empfanden sie diesen Mangel.²²⁹ 45 000 Personen im Kanton Zürich drohte nach eigenem Bekunden soziale Isolation aus finanziellen Gründen, weil das Geld für die üblichen Formen der Freizeitgestaltung nicht reichte.²³⁰

STADT ZÜRICH: SOZIALER FRIEDE IN GEFAHR?

Die Struktur der Armen war und ist in der Stadt Zürich anders als im übrigen Kanton: Im Jahr 2001 waren im Kanton Zürich vier von fünf armen Personen, die ausserhalb der Stadt Zürich lebten, Working Poor. In der Stadt Zürich dagegen hatte der Grossteil der Armen (über 50 Prozent) keine Arbeit.²³¹

Genauere Angaben zur Armut in der Stadt Zürich sind nicht publiziert, deshalb müssen wir uns hier mit den Angaben für Sozialhilfeempfänger begnügen; diese umfassen aber nicht alle Armen, einerseits, weil, wie erwähnt, nicht alle bezugsberechtigten Personen Sozialhilfe beziehen, und andererseits, weil bei bedürftigen Rentnern andere Sozialversicherungen zum Einsatz kommen.

In der Stadt Zürich kam es in den letzten Jahren zu einem grossen Anstieg der Fallzahlen von Sozialhilfe: Kamen von 1998 bis Ende 2002 jeweils rund 6 000 Fälle (= Haushalte) zur Auszahlung, so stieg diese Zahl bis Anfang 2005 auf über 9 000 Fälle an; betroffen davon waren rund 15 500 Personen. Urs Lauffer, Vizepräsident der Sozialbehörde, sah im Mai 2005 infolge des seit Herbst 2001 anhaltenden Anstiegs und der entsprechenden Mehrausgaben den sozialen Frieden in Gefahr. In einem Kommentar des *Tages-Anzeigers* wurde dasselbe befürchtet, besonders für Stadtkreise, in denen mehr als 10 Prozent der Bevölkerung von der Fürsorge abhängig waren.²³² Sehr stark gestiegen sind auch die von der Sozialhilfe ausbezahlten Beträge: Während die Stadt Zürich 1990 60 Mio. Fr. auszahlte, hat sich dieser Betrag bis Mitte 2005 bereits mehr als vervierfacht (auf 267 Mio. Fr.).²³³

In zwei von fünf Sozialhilfefällen konnten sich die betroffenen Personen innerhalb eines Jahres wieder von der Sozialhilfe lösen. 61 Prozent der Sozialhilfebezüger deckten ihr Existenzminimum ausschliesslich durch die Sozialhilfe ab, das heisst,

sie gingen keiner (bezahlten) Arbeit nach. Besonders beunruhigend war, dass Kinder und Jugendliche sowie 18–25jährige besonders betroffen waren. Stark übervertreten waren Ausländer, die bei einem Bevölkerungsanteil von 30 Prozent die Hälfte der Bezüger stellten. Ebenfalls stark betroffen waren Alleinlebende und Alleinerziehende, die zusammen 79 Prozent der Sozialhilfebezüger ausmachten.²³⁴

Hauptgründe für den ungebrochenen Anstieg der Zahl der Sozialhilfeempfänger in der Stadt Zürich waren die gestiegene Arbeitslosigkeit sowie Veränderungen auf dem Arbeitsmarkt wie Stellenabbau und höhere berufliche Anforderungen, was zu immer weniger Stellen für schlecht qualifizierte Personen führte. Zudem übt Zürich als Grossstadt mit der ihr eigenen Anonymität seit jeher eine gewisse Magnetwirkung auf «Sozialfälle» aus.²³⁵

Politik und Parteienlandschaft in der Stadt Zürich von 1930 bis 2005

Die bedeutendsten Parteien der Stadt Zürich seit 1930 sind die Sozialdemokraten auf der Linken, der Freisinn (FDP) auf der Rechten und, deutlich kleiner, die Christliche Volkspartei in der Mitte. In den 1930er Jahren von Gottlieb Duttweiler gegründet, spielte der Landesring der Unabhängigen, der Wirtschaftsliberalismus und sozialen Fortschritt vereinte, lange eine bedeutende Rolle in Zürich; er löste sich um die Jahrtausendwende auf und ist seit 2002 nicht mehr im Gemeinderat vertreten. Die Schweizerische Volkspartei²³⁶ war lange Zeit in der Stadt Zürich von geringer Bedeutung; sie wurde ab 1994 zu einer grossen Kraft im Zürcher Gemeinderat und ist heute die zweitgrösste Partei der Stadt Zürich.

1928 gewannen die Sozialdemokraten die Mehrheit im Stadtrat und gemeinsam mit den Kommunisten auch eine Mehrheit im Gemeinderat. Nun sprach man vom «Roten Zürich». Schwerpunkte des politischen Wirkens waren die Förderung des sozialen und genossenschaftlichen Wohnungsbaus, der Ausbau der Sozialleistungen und der Infrastrukturbau. Daneben wurde der Plan verfolgt, ein «Gross-Zürich» zu bilden; 1934 wurde dies mit der zweiten Eingemeindung erreicht. Bereits 1938 verloren die Linksparteien die Mehrheit im Gemeinderat und 1950 auch im Stadtrat, womit die Zeit des «Roten Zürich» zu Ende war.²³⁷

Nach 1950 etablierte sich in der Stadt Zürich wie im ganzen Land eine breite Allianz, die von den bürgerlichen Parteien über den Landesring bis zur Sozialdemokratie reichte und von einem breiten gesellschaftlichen Konsens getragen wurde, der unter anderem Wohnbauförderung und Sozialpolitik umfasste.²³⁸ Gegen Ende der 1960er Jahre meldete sich Opposition von links wie von rechts gegen den Konsens der etablierten Parteien. Von links gewann die «anti-autoritäre» oder «neue» Linke zeitweise erheblichen Einfluss auf die Inhalte der öffentlichen Diskussion. Sie wandte sich unter anderem gegen die Tatsache, dass die Frauen kein Stimmrecht besaßen, und gegen den Vietnamkrieg. Von rechts erhob sich Widerstand gegen die Modernisierung der Gesellschaft. Die «neue

Rechte» konnte in vielem an die Denkmuster der *Geistigen Landesverteidigung* anknüpfen. Eines ihrer Hauptthemen war die «Überfremdung».²³⁹

1969 gestanden die Männer in einer Volksabstimmung den Frauen endlich das Stimmrecht auf Gemeindeebene zu, 1970 auch auf Kantonsebene. 1970 zog Emilie Lieberherr als erste Frau in den Zürcher Stadtrat ein.²⁴⁰ Im Zürcher Gemeinderat stellten Frauen 2002 47 von 125 Mitgliedern, im Stadtrat 4 von 9 Mitgliedern.

Ein weiteres politisches Hauptthema Ende der 1960er Jahre war die Verkehrspolitik. Eine breite Koalition von SP bis FDP wollte aus Zürich eine «moderne» Metropole machen. Die damaligen Pläne umfassten vor allem ein dichtes Netz von Schnellstrassen und innerstädtischen Autobahnen sowie ein U- und S-Bahn-System. Dagegen wandten sich aber breite Kreise der Bevölkerung. Zwischen 1970 und 1974 scheiterten praktisch alle Projekte für den Bau von Strassen und Parkhäusern an den Urnen.²⁴¹

All dies führte zu einer Veränderung im linken Parteienspektrum. Das gewerkschaftlich-sozialdemokratische Milieu begann sich in den 1960er und 1970er Jahren durch die Verbreiterung der Mittelschichten und die gleichzeitige Fragmentierung der Unterschicht durch die Einwanderung ausländischer Arbeitnehmer allmählich aufzulösen. Ein Zustrom neuer Mitglieder nach 1968, die jünger, besser gebildet und voller neuer Ideen waren, dabei eher aus der Mittelschicht als aus der Arbeiterklasse stammten, veränderte die Sozialdemokratie. Allerdings kam es zu langdauernden Spannungen zwischen einem traditionellen Flügel und den jüngeren Kräften. Die «neuen Linken» gründeten auch kleine Parteien links der SP und waren Mitbegründer der Grünen Partei.²⁴²

Ende Mai 1980 brachen mit dem Opernhaus-Krawall die 80er-Jugendunruhen aus. Ein Grund dafür war die Politik der Stadtregierung, die der Alternativ- und Jugendkultur keinen Platz einräumte; Alternativkultur galt als subversiv und wurde praktisch nicht gefördert, im Gegenteil schlossen die Behörden in den 1970er Jahren Treffpunkte und Restaurants, die subkulturelle Freiräume boten, meist unter dem Vorwand, dass an diesen Orten Drogen konsumiert würden. Der *Opernhaus-Krawall* war der zündende Funke für eine

militante Protestbewegung von beinahe zwei Jahren Dauer, auf deren Gewalt eine entschiedene staatliche Unterdrückung antwortete. Die primär repressive Haltung der Behörden wurde 1982 mit der Wahl einer bürgerlichen Mehrheit honoriert. Die Breite der Bewegung und nicht zuletzt die gravierenden Auswirkungen der Strassenkrawalle auf das Image des Finanzplatzes Zürich bewogen die Stadtbehörden nach der Zerschlagung der Revolte zu einer Integrationspolitik, die auch auf jährlich steigenden Subvention für «Alternativkultur» basierte.²⁴³

Mit den 80er-Unruhen und den Gegenreaktionen verstärkte sich auch eine Verhärtung zwischen linken und rechten Parteien in der Zürcher Politik, die bereits in den 1970er Jahren begonnen hatte.²⁴⁴

Zu Beginn der 1990er Jahre änderte sich die ökonomische und soziale Situation Zürichs: Es setzte eine wirtschaftliche Krise ein, und die öffentlichen Haushalte gerieten in Finanznot. Zugleich zeigten sich neue kulturelle und soziale Bruchlinien und Verwerfungen. Zum ersten Mal seit den 1930er Jahren wurde Zürich in grösserem Ausmass mit Arbeitslosigkeit und Armut konfrontiert, und es gewannen – wie in vielen anderen Orten Europas – rechtspopulistische Parteien, in Zürich primär die SVP, an Gewicht.

In dieser Situation wurde 1990 erstmals seit dem «Roten Zürich» der Vorkriegszeit eine nichtbürgerliche (rot-grün-alternative) Mehrheit ins Stadtparlament gewählt, und im Stadtrat (Exekutive) bildete sich eine Mitte-Links-Koalition.²⁴⁵ Das Lagerdenken zwischen links und rechts hielt in der ersten Hälfte der 1990er Jahre an, es kam allerdings im Verlauf der 1990er Jahre zu grundlegenden Veränderungen der politischen Landschaften, die zu einer Neuformierung der politischen Allianzen führten. Die bisher ziemlich geschlossen auftretenden Blöcke begannen als erstes in der Finanzpolitik aufzubrechen. Die SP und die Grünen entzweiten sich, und die SP setzte zusammen mit der FDP mehrere Steuererhöhungen und eine Sparpolitik durch.²⁴⁶

Zu einer weiteren Veränderung kam es im Kontext der Drogenpolitik. Nachdem die harte Drogenszene jahrelang von einem Ort zum andern vertrieben worden war, hatte sie sich Ende der 1980er Jahre an zentraler Lage auf dem Platzspitz hinter dem

Hauptbahnhof installiert, der in der Folge als «Needle Park» internationale Schlagzeilen machte. 1992 ordnete die Stadtregierung die Räumung des Platzspitzes an. Danach verlagerte sich die offene Drogenszene in den angrenzenden Kreis 5. Schliesslich kam es in der Drogenfrage zu einer Zusammenarbeit zwischen dem Freisinn und der SP, und es wurde der Weg für das sogenannte Vier-Säulen-Modell freigemacht.²⁴⁷ Zusätzlich zur Repression wurde damit eine ganze Palette von präventiven und unterstützenden Massnahmen für Drogensüchtige eingeführt, unter anderem auch die medizinisch kontrollierte Abgabe von Heroin. Mit dieser Mischung aus Repression und Unterstützung gelang es 1995 die Drogenszene zu regulieren und in eine verdeckte überzuführen. Heute spielt das Drogenproblem im öffentlichen Raum wie im Bewusstsein der Öffentlichkeit keine grosse Rolle mehr.

Im Drogenbereich wurde die Basis gelegt für eine Zusammenarbeit zwischen dem Freisinn und der Sozialdemokratie auch in anderen Bereichen. Gleichzeitig kam es in der Drogenfrage zu einem Bruch im Bürgerblock. Die SVP opponierte gegen die freisinnig-sozialdemokratische Drogenpolitik und schwenkte zunehmend auf eine fundamentale Oppositionspolitik auch in anderen Politikbereichen ein, die sie zur stärksten bürgerlichen Kraft der Stadt Zürich machen sollte. Zentrale Themen der SVP waren und sind dabei die Drogenpolitik und die daran gekoppelte Frage der inneren Sicherheit, das Ausländerrecht (restriktive Einwanderungs- und Einbürgerungspraxis sowie Themen aus dem Asylbereich), ebenfalls gekoppelt mit der inneren Sicherheit, sowie die Aussenpolitik (Stichworte «Bewahrung von Unabhängigkeit» und «Neutralität») und die Ablehnung eines – aus Sicht der SVP – zu gut ausgebauten Sozialstaates. Ihr programmatischer Rechtsruck ermöglichte ihr, das Wählerpotenzial anderer weiter rechts stehender Parteien (Schweizer Demokraten, Auto- beziehungsweise Freiheitspartei) aufzusaugen und neue Wählerschichten anzusprechen.²⁴⁸

In den Wahlen von 1994 verlor die Linke ihre Mehrheit im Gemeinderat bereits wieder und konnte sie seither nicht zurückgewinnen. Aber auch die rechten Parteien waren nicht in der Lage, eine Mehrheit zu erringen. Zugleich verloren die Mitte-

parteien weiter an Stimmen und Sitzen – ein gesamtschweizerischer Trend, der seit den 1970er Jahren andauert.²⁴⁹

Die bereits in Teilbereichen angebahnte «Koalition der Vernunft» zwischen SP und FDP entwickelte sich in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre zum vorherrschenden Modell. Dies wurde auch durch eine Neuformierung der Sozialdemokratie in der Stadt Zürich ermöglicht. Nach der 1995 erfolgten Ablehnung der städtischen Bau- und Zonenordnung (einem zentralen Element der Stadtentwicklung) durch den Kanton kam es zu einem offenen Bruch zwischen dem sozialliberalen und dem linken Parteiflügel. Der sozialliberale Parteiflügel hatte sich unter anderem aufgrund der hohen Arbeitslosenzahlen gebildet; er war der Ansicht, dass die wachsenden Sozialausgaben nur dann bezahlt werden könnten, wenn es der Wirtschaft gut gehe, und dass Zürich sowohl Arbeits- als auch Wohnstadt sein könne. Diese moderate Linke, zu der auch der damalige Stadtpräsident Josef Estermann gehörte, begann, engere Beziehungen zur Wirtschaft zu suchen. Nach den Wahlen von 1998 setzte sich dieser Flügel durch;²⁵⁰ Wirtschafts- und Standort-Förderung sollten auch unter einer rot-grünen Mehrheit im Stadtrat zu einem zentralen Thema werden.²⁵¹

Auf Seiten des Freisinns kam es vor allem in sozialpolitischen Fragen zu einer gewissen Verschiebung, indem die FDP nun ein höheres Mass an Sozialpolitik zugestand. Zudem berücksichtigte sie in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre wesentlich stärker qualitative Stadtentwicklungsziele sowie soziale und ökologische Aspekte der Stadtentwicklung.²⁵²

Zum Tragen kam die «Koalition der Vernunft» neben der Finanzpolitik und der Drogenpolitik unter anderem auch in der Verkehrspolitik,²⁵³ im Bereich der Integration von Ausländern, in der Sozialpolitik und der Kulturpolitik,²⁵⁴ besonders aber in der Stadtentwicklung.²⁵⁵ 1998 erhob der Stadtrat die wirtschaftliche Entwicklung zum obersten Ziel der Stadtentwicklung. Der Fokus lag nun auf dem Wettbewerb mit anderen Städten. Die Stadtregierung verstand sich nun immer mehr als Unternehmerin, die die Position der Stadt Zürich im internationalen Städtewettbewerb zu stärken und die Stadtentwicklung auf die Interessen der

Wirtschaft auszurichten hat – internationale Investoren, globales Kapital und wohlhabende Bewohner sollten angezogen werden.²⁵⁶ Ermöglicht und erleichtert wurden durch die Zusammenarbeit von SP und FDP auch die Grossprojekte *Zürich West* und *Zürich Nord*. Die FDP wurde für ihre Rolle in der «Koalition der Vernunft» von den Stimmbürgern bei den Wahlen von 1998 und 2002 allerdings nicht honoriert; 2002 schadeten ihr auch das Swissair-Grounding und die damit verbundenen Vorwürfe vom «freisinnigen Filz». Die SVP wurde dagegen 2002 zur klar dominierenden bürgerlichen Kraft im Gemeinderat (SVP 31, FDP 20 Sitze),²⁵⁷ blieb aber im Stadtrat ohne Sitz. Die FDP versuchte sich nach der Wahlniederlage von 2002 mehr nach rechts zu positionieren und das Verhältnis zur SVP zu entkrampfen.²⁵⁸ Die SP verbündete sich dafür nun häufiger mit den Grünen und der CVP.

Zusammengefasst lassen sich folgende grossen Entwicklungen im Parteienspektrum seit Ende der 1980er Jahre festhalten: Die SVP wurde zur klar grössten Kraft im bürgerlichen Lager und rückte nach 1990 deutlich nach rechts, während die FDP einige Sitze im Gemeinderat verlor, aber im Stadtrat stärker wurde. Die Mitte (LdU, CVP, EVP) erodierte weiterhin stark (1990 24 Sitze, 2002 11 Sitze), der Landesring verschwand sogar ganz von der Bildfläche. Im linken Lager wurden die seit 1986 im Gemeinderat vertretenen Grünen zu einer neuen Kraft, während die SP klar die stärkste Partei der Stadt Zürich blieb.

VERÄNDERUNGEN DER POLITISCHEN MENTALITÄT

Die (Schweizer) Bewohner Zürichs stimmten in den 15 Jahren von 1988 bis 2003 immer «liberaler» und «linker» ab.²⁵⁹ Wie die Grafik *Politische Bewegung in der Region Zürich* (siehe unten) zeigt, gibt es einen deutlichen Unterschied in der politischen Orientierung zwischen der Stadt Zürich und dem Rest des Kantons. Die Sozialgeografen Michael Hermann und Heiri Leuthold werteten dabei das Abstimmungsverhalten bei den eidgenössischen Abstimmungen von 1988 bis 2003 aus. Die Stadt Zürich befindet sich dabei an der am weitesten links stehenden Stelle aller Zürcher Gemeinden. Dies akzentuierte sich seit 1988 noch,

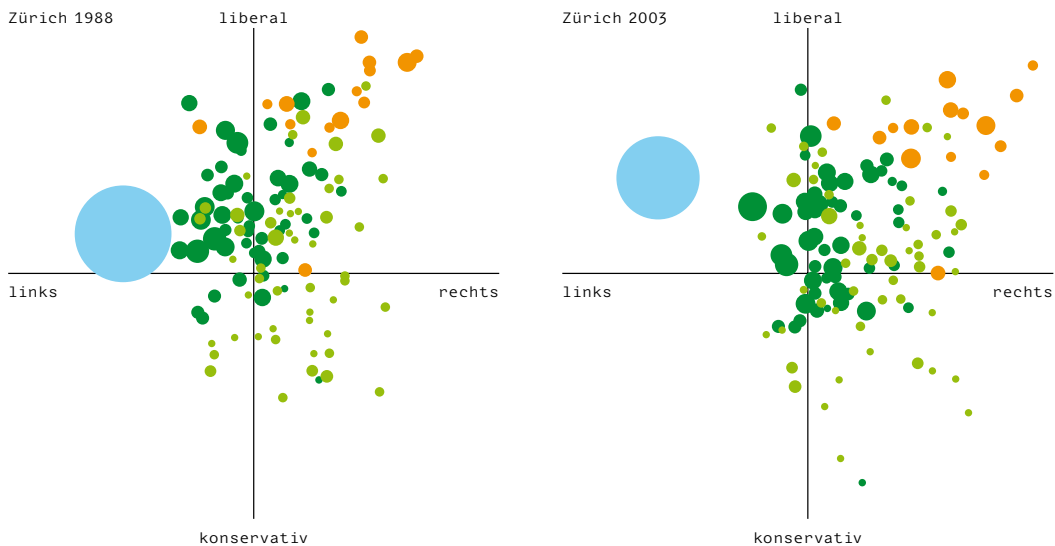
das heisst, die Stadt Zürich rückte weiter nach links und auf dieser Achse weiter weg von den meisten anderen Zürcher Gemeinden. Gleichzeitig bewegte sie sich aber auch in die liberale Richtung (nach oben) und ist hier nun auch im oberen, wenn auch nicht im obersten Bereich aller Gemeinden zu finden. In der Stadt Zürich hat deshalb das rotgrüne Lager eine Vormachtstellung, während die meisten Gemeinden im Rest des Kantons bürgerlich dominiert sind.

Auch in den anderen grossen Schweizer Städten gab es die gleiche Verschiebung der politischen Mentalität der stimmberechtigten Schweizer in Richtung linksliberal. Dies ist auf die Entwicklung einer neuen urbanen Mittelschicht in den 1990er Jahren zurückzuführen. Der beschleunigte Übergang von der Industrie- zur Informationsgesellschaft löste ein enormes Wachstum der soziokulturellen Branchen aus. Für immer breitere Schichten wurde es möglich, mit kreativen oder kommunikativen Tätigkeiten ein Auskommen zu erzielen (Medien, Wissenschaft, Design, Werbung usw.). Damit bildete sich auch eine neue politische Mentalität aus. Das «Linksliberale», vor 15 Jahren noch eine exotische Kombination, ist heute die typische urbane Mentalität. Die neue urbane Mittelschicht teilt somit nicht nur sozialdemokratische, sondern auch freisinnige Werte.

Den Unterschied in der politischen Mentalität zwischen Stadt und Umland führen Hermann und Leutold auf unterschiedliche Lebensformen in den Grosstädten und in den übrigen Gebieten zurück. Obwohl die Kernstadt und ihr Umland heute zwar aufs Engste zu einem Wirtschaftsraum verflochten sind, unterscheiden sie sich als Umfeld zum Wohnen jedoch markant. Die unterschiedlichen Qualitäten von städtischem Wohnen und Wohnen in der Agglomeration führen dazu, dass sich Gruppen mit unterschiedlichen Lebensstilen, Idealen und Werten in den beiden Lebenswelten niederlassen. Ins Umland zieht es dabei vor allem Familien mit klassischer Rollenteilung zwischen Mann und Frau, in deren Wertesystem Sicherheit, Eigentum und Privatsphäre eine wichtige Rolle spielen. Dementsprechend wählen sie zumeist bürgerliche Parteien. Vorherrschend sind, pointiert formuliert, kommerzielle Dienstleistungsberufe wie Banker oder Versicherungskaufleute. Die Kernstädte mit ihrer

Anonymität und ihrer (multi-)kulturellen Dichte werden dagegen für nicht konventionelle Lebensmodelle bevorzugt: Single-Haushalte, Wohngemeinschaften, in getrennten Haushalten lebende Paare. Es sind dies häufig Personen in soziokulturellen Dienstleistungsberufen, wie, wiederum pointiert formuliert, Sozialarbeiter, Medienschaffende oder Architekten. Diese Milieus orientieren sich an Werten wie Selbstverwirklichung, Egalität und Individualität und tendieren im Allgemeinen zu einer linken politischen Haltung.

Dass der weltanschauliche Graben zwischen Grossstadt und Umland seit Jahren stetig zunimmt, liegt am Wachstum der Mobilität. Heute ist kaum noch jemand gezwungen, dort zu leben, wo er arbeitet. Dies hat zur Folge, dass es immer weniger «Städter aus Notwendigkeit» gibt. Während die Gruppe der «Städter aus Notwendigkeit» alt wird und schrumpft, ziehen die «Städter aus Überzeugung» mit den oben beschriebenen Wertmustern nach und verstärken damit das linksliberale Profil der Grosstädte.



- Kernstadt
- Suburban
- Periurban
- Reiche Gemeinden

VERÄNDERUNGEN DER POLITISCHEN MENTALITÄTEN DER ZÜRCHER GEMEINDEN ZWISCHEN 1988 UND 2003

Die Achse links-rechts zeigt die Differenzen in der Wirtschafts-, Finanz-, Sozial- und Sicherheitspolitik. Die Achse liberal-konservativ zeigt die Differenzen bei Liberalisierungs-, Modernisierungs- und Öffnungsvorlagen.

Aus: Michael Hermann, Heiri Leuthold: Ein Graben der Werte trennt Stadt und Land. In: Tages-Anzeiger. 2. Dezember 2004. S. 12. Quelle: Universität Zürich.

Massenmedien in und für Zürich

In diesem Kapitel wird zuerst die Situation der privaten Medien in der Deutschschweiz dargelegt, die durch die quasi Monopolstellung von regionalen Multimediakonzernen in ihrem jeweiligen Verbreitungsgebiet geprägt ist. Eine Ausnahme bildet hierbei der Kanton Zürich. Anschliessend wird auf die Rolle Zürichs als Medienhauptstadt der Deutschschweiz eingegangen. Zürich verfügt hierbei über die grössten privaten Medienkonzerne, die auch namhafte Beteiligungen an nicht-zürcherischen Medienkonzernen besitzen, und in Zürich werden beinahe sämtliche überregional bedeutenden Print- und Onlineprodukte hergestellt. Zudem befindet sich in Zürich der Hauptsitz des öffentlichen (Deutsch-)Schweizer Fernsehens und der grösste Sitz des öffentlichen Radios. Abschliessend wird auf die Versorgung der Zürcher Bevölkerung mit regionalen Informationen durch die verschiedenen Massenmedien eingegangen.

PRIVATE REGIONALMEDIEN IN DER DEUTSCHSCHWEIZ

In der gesamten Schweiz entwickelten sich ab den 1990er Jahren regionale Zeitungshäuser durch Zusammenschlüsse und Wachstum zu Multimediakonzernen. Diese haben in beinahe allen Regionen der Deutschschweiz – mit Ausnahme des Kantons Zürich – in ihrem Verbreitungsgebiet bei den Lokalmedien (Zeitung, Privatrado, Privatfernsehen) praktisch eine Monopolstellung inne. Sie stellen annähernd alle regionalen Pressetitel her und kontrollieren ebenso die privaten Radio- oder Fernsehstationen wie die lokalen und regionalen Online-Medien.²⁶⁰ Immer weniger kleinere Regionalmedien können unabhängig von diesen regional dominierenden Medienhäusern existieren.²⁶¹

Nur der Grossraum Zürich bot und bietet den privatwirtschaftlich organisierten Medien genügend Spielraum für die Entwicklung von mehr als einem Medienkonzern.²⁶² Allerdings werden auch in Zürich der lokale Fernsehveranstalter (*Tele Züri*) und ein Teil der Privatradios von den dominierenden Verlagskonzernen beherrscht, ebenso die regionalen Online-Medien.²⁶³

Bei all diesen Entwicklungen spielen ausländische Medienkonzerne praktisch keine Rolle, ihr Engagement in der Schweiz blieb bisher sehr gering.²⁶⁴

TABELLE: REGIONEN DER DEUTSCHSCHWEIZ MIT DOMINIERENDEN MEDIENKONZERNEN²⁶⁵

REGION	DOMINIERENDER MEDIENKONZERN
Innerschweiz/Luzern	Luzerner Zeitung Medien Holding
Aargau/Mittelland	Aargauer Zeitung Medien AG
Graubünden/Südostschweiz	Mediengruppe Südostschweiz AG
Schaffhausen	Schaffhauser Nachrichten
Ostschweiz	St. Galler Tagblatt AG
Basel	Basler Zeitung Medien
Grossraum Bern	Espace Media Groupe

ZÜRICH ALS MEDIENHAUPTSTADT DER DEUTSCHEN SCHWEIZ

DIE ZÜRCHER MEDIENKONZERNE UND IHRE BETEILIGUNG AN ANDEREN MEDIENUNTERNEHMEN DER DEUTSCHSCHWEIZ

Zürich ist die unangefochtene «Medienhauptstadt» der Deutschschweiz. So haben die wichtigsten privaten Medienhäuser der deutschen Schweiz ihren Sitz in Zürich.²⁶⁶ An erster Stelle steht der Ringier-Konzern mit einem Gesamtumsatz von 1 011 Millionen Franken im Jahr 2003. Ringier ist der einzige Schweizer Medien-Konzern mit grossen Auslandsaktivitäten. Mit seinem in der Schweiz erzielten Umsatz von 537 Millionen Franken lag er hier 2003 nur an zweiter Stelle. Ringier gibt unter anderem die überregionale Boulevardzeitung *Blick* heraus. Die Tamedia AG (mit der Tageszeitung *Tages-Anzeiger* als wichtigstem Produkt) hatte einen Umsatz von 569 Millionen Franken, und die NZZ-Gruppe einen von 461 Millionen Franken. Mit grossem Abstand folgt der grösste nichtzürcherische Medienkonzern, die Basler Zeitung Medien AG, mit 292 Millionen Franken Umsatz. In der Stadt Zürich befindet sich zudem noch die Jean Frey AG

(mit *Weltwoche*, *Bilanz* und *Beobachter*), die nach Umsatz 2003 an neunter Stelle stand. In weiteren Gebieten des Kantons Zürich haben einige kleinere Verlage, wie etwa die Zürichsee Medien oder die Zürcher Unterland Medien AG, ihren Sitz.²⁶⁷

Die drei grossen Zürcher Verlagshäuser kontrollieren andere Verlagshäuser oder einzelne regionale Medien in der Schweiz, so vor allem die NZZ und in geringerem Umfang die Tamedia AG sowie Ringier. Die NZZ besitzt 51 Prozent der LZ Medien Holding in Luzern, dem dominierenden Medienkonzern in Luzern und der Innerschweiz, die unter anderem die *Neue Luzerner Zeitung* (achtgrösste Tageszeitung der Schweiz) herausgibt und selbst Beteiligungen an weiteren Luzerner und Innerschweizer Zeitungen, Privatradios und regionalen TV-Sendern besitzt. Die NZZ beherrscht auch den dominierenden Ostschweizer Verlag, die Freie Presse Holding in St. Gallen mit unter anderem dem *St. Galler Tagblatt* und weiteren Beteiligungen an Print- und elektronischen Medien. Die NZZ ist darüber hinaus zu 40 Prozent an der Berner Zeitung *Bund* beteiligt und besitzt auch verschiedene Radiosender ausserhalb von Zürich.²⁶⁸ Die Tamedia AG ist zu 49 Prozent an der Berner Zeitung (AG) beteiligt. Zudem besitzt sie die *Thurgauer Zeitung* und das *Radio Basilisk* in Basel. Ringier hält in der Schweiz nur kleine Beteiligungen im regionalen Bereich.²⁶⁹

Die Tamedia AG und die NZZ-Gruppe beteiligten sich zudem in den letzten Jahren namhaft an anderen Verlagen aus dem Kanton Zürich, womit es auch im Kanton Zürich selbst zu einem Konzentrations- oder eher zu einem Verflechtungsprozess kommt. So war die NZZ im Jahr 2005 zu 40 Prozent am *Zürcher Tagblatt* und am *Zürcher Unterländer* beteiligt, zu 38 Prozent am *Zürcher Oberländer* und zu 20 Prozent an der Zürichsee Presse AG. Die Tamedia besass die *Usterner Nachrichten* und hielt 60 Prozent am *Zürcher Tagblatt* und 20 Prozent am *Winterthurer Landboten*.

PRINTPRODUKTE

Die Zürcher Verlagshäuser geben die grössten (regionalen und überregionalen) Tageszeitungen der Schweiz heraus. Auf Rang eins bis drei befanden sich im Jahr 2005 die Gratis-Pendlerzeitung *20 Minuten*, die Boulevardzeitung *Blick* und die

Forumszeitung *Tages-Anzeiger*, auf Rang sechs die *Neue Zürcher Zeitung* (NZZ).²⁷⁰ Die Zürcher Verlagshäuser halten zudem, wie erwähnt, Beteiligungen an anderen regionalen Verlagshäusern oder Medienprodukten in der Schweiz. Werden die Auflagenzahlen den Konzernen proportional zu ihrer Beteiligung an den Tageszeitungen zugerechnet, so kontrollierten die drei Zürcher Konzerne Tamedia, NZZ-Gruppe und Ringier im Jahr 2003 zusammen 65 Prozent der Gesamtauflage der 13 grössten Tageszeitungen in der Deutschschweiz.²⁷¹

In Zürich werden auch sämtliche wichtigen Wochenzeitungen und -zeitschriften der Deutschschweiz herausgegeben. So das Nachrichtenmagazin *Facts* von der Tamedia, die renommierte *Weltwoche* von der Jean Frey AG und die linksalternative *Wochenzeitung*, die unabhängig von einem grossen Medienhaus ist.²⁷² Auch alle drei Sonntagszeitungen werden von den dominierenden Zürcher Verlagen produziert (*Sonntagsblick* von Ringier, die *Sonntagszeitung* von der Tamedia AG und die *NZZ am Sonntag* von der NZZ Gruppe). Zudem werden hier auch beinahe sämtliche bedeutenden Wirtschaftszeitungen herausgegeben: die Wirtschaftswochenzeitung *Cash* des Ringier Konzerns, die *Finanz und Wirtschaft* der Tamedia AG und das Wirtschaftsmagazin *Bilanz* der Jean Frey AG.²⁷³ Auch die wichtigsten überregionalen Produkte aus weiteren Pressegeattungen werden in Zürich herausgegeben, etwa die *Schweizer Illustrierte* vom Ringier-Konzern und der *Beobachter* von der Jean Frey AG.

RADIO UND TV

In Zürich befindet sich der Hauptsitz des (Deutsch-)Schweizer Fernsehens SF mit knapp 1100 Angestellten²⁷⁴ sowie das TV Productioncenter Zürich (tpc), eine hundertprozentige Tochtergesellschaft von SRG SSR idée suisse, mit rund 800 Angestellten.²⁷⁵ Das tpc ist die grösste Produktionsstätte der Schweiz für audiovisuelle Medien und bietet als Generalunternehmung alle Leistungen zur Herstellung von Fernsehsendungen an. Das Schweizer Fernsehen, das auf zwei Kanälen sendet, ist der wichtigste Kunde.²⁷⁶

In Zürich befindet sich auch das grösste Studio des nationalen Senders Radio DRS mit rund 380 Arbeitsverträgen im Jahr 2004.²⁷⁷ Zürich besitzt

auch die wirtschaftlich vermutlich stärksten regionalen TV- und Radiosender (*Tele Züri* sowie *Radio 24* und *Radio NRJ Zürich*).

ONLINE-MEDIEN

In der Schweiz bieten praktisch ausschliesslich bestehende Massenmedien redaktionell bearbeitete und organisierte, nachrichtenbezogene Websites an, die als Online-Medien bezeichnet werden.²⁷⁸ Insgesamt hat die Entstehung der neuen Mediengattung Online keinen Beitrag zu einer weiteren Eigentümergeviertel erbracht. Vielmehr kontrollieren die Medienkonzerne auch das neue Medium und die bestehenden Konzentrationsverhältnisse wurden noch weiter verstärkt.²⁷⁹

Auch bei den Online-Medien stehen die Produkte aus Zürich mit weitem Abstand an der Spitze: Am häufigsten angeklickt wird *Blick.ch*, vor *NZZ online*, *zominuten.ch* und *Tages-Anzeiger online*. Danach folgt mit weitem Abstand das ebenfalls in Zürich produzierte *Cash online* und die *Baz online* (Basler Zeitung), die nur einen Viertel der Kontakte des *Tages-Anzeiger online* aufweisen.²⁸⁰

VERSORGUNG DER ZÜRCHER BEVÖLKERUNG MIT INFORMATIONEN ZUR REGION DURCH DIE MASSEN MEDIEN

Das Informationsangebot für den Raum Zürich ist infolge der hohen Mediendichte nicht nur vielfältig, sondern auch gross.²⁸¹ Die wichtigste Informationsquelle für das lokal-regionale Geschehen waren und sind, wie in der gesamten Schweiz, auch in Zürich klar die Zeitungen, vor *Schweizer Fernsehen SF*, vor *Radio DRS*, dem Lokal-TV und schliesslich dem Lokalradio. Daraus lässt sich schliessen, dass die privaten elektronischen Lokalmedien nicht in erster Linie zur Information, sondern als ergänzende Medien, welche zur Formen- und Perspektivenvielfalt (Unterhaltung, Animation) beitragen, genutzt werden.²⁸²

PRESSE

Die Presse ist auch in Zürich der wichtigste und umfassendste Träger der regionalen Information.²⁸³ Die primäre Quelle für Informationen über Stadt und Region Zürich sind die renommierten Tageszeitungen *Tages-Anzeiger* und *NZZ* mit einem

ausgebauten Angebot und ausführlichen, recherchierten Berichten, sowie die Pendlerzeitung *20 Minuten* (die zur Tamedia AG gehört) mit boulevardartigen Kurzberichten.²⁸⁴ In anderen Gebieten des Kantons Zürich kann auf eine Vielzahl von kleineren regional, beziehungsweise lokal verankerten Printmedien (z.B. *Landbote* in Winterthur, *Zürcher Oberländer*, *Bülacher Tagblatt*) zugegriffen werden.²⁸⁵ Einzelne Informationen zu Zürich finden sich auch in überregionalen Presseerzeugnissen wie dem Boulevardmedium *Blick* und den Wochenzeitungen und Wochenzeitschriften.

Die regionale Presse ist das Leitmedium und bietet ein umfassendes Informationsangebot. Der Tagespresse wird eine hohe Relevanz, inhaltliche Vielfalt und grundsätzlich hohe Sachgerechtigkeit zugesprochen.²⁸⁶ In Zürich weisen die Zeitungen, im Gegensatz zu den «Monopolzeitungen» in anderen Regionen, etwas mehr Meinungsformen, eine etwas höhere Perspektivenvielfalt sowie teilweise einen etwas höheren Anteil an den Sparten *Politik und Wirtschaft* sowie *Soziales und Kultur* auf.²⁸⁷

TV UND RADIO

Stadt und Kanton Zürich sind im Informationsangebot von *Schweizer Fernsehen SF* sehr gut repräsentiert. Dies liegt sicher daran, dass sich der Grossteil der Fernsehanstalt in Zürich befindet – offensichtlich sinkt gemäss einem Forschungsbericht über *Medienkonzentration in den Regionen*²⁸⁸ das Interesse an einer Region mit zunehmender Distanz zum Hauptsitz des öffentlichen Senders in Zürich. Allgemein gilt das SRG-Regionalangebot auch unter Experten als «Zürich-lastig». Auch der Bezug zu Zürich von *Schweiz aktuell*, der Sendung des Schweizer Fernsehens, die über Themen aus den Regionen der deutschen Schweiz berichtet, ist recht hoch. Dies dürfte auch an der wirtschaftlichen Bedeutung, dem Grad der Urbanität und der Grösse und Dichte der Bevölkerung des Kantons Zürich liegen.²⁸⁹

Neben dem *Schweizer Fernsehen SF* ist in Zürich der regionale TV-Veranstalter *Tele Züri* aktiv. *Tele Züri* ging als erster erfolgreicher legaler kommerzieller Fernsehsender der Schweiz 1994 auf Sendung. Er ist auf dem Prinzip der stündlichen Wiederholung aufgebaut. Kernstück ist die Nachrichtensendung *Züri News* mit anschliessender *Züri*

Info. Züri News dauert etwa eine Viertelstunde und wird jeden Abend zur vollen Stunde ausgestrahlt. *Züri Info* ist als Nachrichtenmagazin zur Ergänzung der Hauptnachrichtensendung konzipiert. *Tele Züri* ist seit Ende 2001 Teil der Tamedia AG.²⁹⁰

Während die Werte für private TV-Stationen in der übrigen Deutschschweiz vergleichsweise tief liegen, schneidet *Tele Züri*, bezogen auf sein regionales Verbreitungsgebiet, sehr gut ab: Es weist in seinem Gebiet täglich eine Reichweite von rund 35 Prozent aus, beziehungsweise erreicht annähernd 550 000 Personen.²⁹¹ Eine Nutzerbefragung von Juni 2002 belegte die gute Verankerung von *Tele Züri*. Das Informationsangebot wurde von 50 Prozent der Zuschauer mindestens wöchentlich beziehungsweise von 24 Prozent der Zuschauer täglich nachgefragt.²⁹²

In der Region Zürich gibt es im Vergleich zu anderen Gebieten der Schweiz ein vielfältiges Radioangebot mit verschiedenen Anbietern. Neben der Programmen der SRG SSR *idée suisse* (*DRS 1* mit *Regionaljournal* Zürich/Schaffhausen, *DRS 2* und *3*, *Musigwälle* und *virus*) konkurrieren die Privatradios *Radio 24* (gehört mehrheitlich zur Tamedia AG), *Radio NRJ* (gehört der Goldbach Media/NRJ), *Radio Tropic* (multikulturelle Musik und kurze Informationen), *Radio Lora* (Alternativsender) und *Radio Top* (für die Region Winterthur und Thurgau) und *Radio Zürisee* (für die Region Oberer Zürichsee) um Hörer und Marktanteile.²⁹³ In Zürich deckten die Privatradios im 1. Semester 2001 mehr als ein Viertel des Marktes ab. Einzeln kamen sie allerdings über Marktanteile von 10 Prozent nicht hinaus, was mit der angespannten Konkurrenzsituation zu tun hat. 59 Prozent der Befragten schalteten 2002 wöchentlich, 23 Prozent täglich einen Lokalsender ein.²⁹⁴

Im öffentlichen *Radio DRS* versorgen primär die *Regionaljournale* die Regionen mit wichtigen Informationen aus Politik, Gesellschaft, Kultur und Sport. Für die Kantone Zürich und Schaffhausen ist das *Regionaljournal* Zürich/Schaffhausen zuständig, das sechsmal täglich sendet.²⁹⁵ Es hat eine eher knappe Sendezeit, wodurch gewisse Einschränkungen bezüglich der Berichterstattung über den Lokalraum bestehen.²⁹⁶ Das *Regionaljournal* verfügt über einen hohen Anteil an Themen

aus Politik und Wirtschaft und bietet eine recht hohe Perspektiven- und Formenvielfalt. Es gilt als sachgerechtes, seriöses, kompetentes und relevantes Informationsangebot für die Region. Im Gegensatz zu den privaten elektronischen Lokalmedien zeichnet sich das *Regionaljournal* durch einen hohen Anteil der Themen *Bildung*, *Soziales und Kultur* und *Politik und Wirtschaft* aus. Es ist bezüglich der Themenvielfalt und -breite am ehesten mit den facettenreichen Tageszeitungen vergleichbar. Als Schwächen genannt werden eine gewisse Nüchternheit der Präsentation und weit gefasste Abdeckungsgebiete, wodurch für einzelne Teile der Region zuwenig Sendezeit für die politische Meinungsbildung sowie für Wirtschaft und Sport aus der Region zur Verfügung steht.²⁹⁷

Die privaten elektronischen Lokalmedien ergänzen in Bezug auf Informationen die Presse.²⁹⁸ Sie sind knapper und unterhaltungsorientierter als die öffentlich-rechtlichen Radio- und Fernsehsender. Sie pflegen Kurzberichterstattungsformen und berichten schwergewichtig über Sport, Unglücksfälle und Verbrechen. Sie sind publikumswirksam und emotionalisierend bis boulevardesk. Die privaten elektronischen Lokalmedien der Schweiz allgemein wurden in einer Studie von den befragten Experten als weniger sachgerecht und professionell, weniger relevant sowie weniger glaubwürdig und abhängiger eingestuft als die SRG SSR *idée suisse* Medien (Gründe: knappe personelle Ressourcen, wirtschaftliche Rahmenbedingungen, Konkurrenzsituation, Finanzierung über Werbeeinnahmen gegenüber Teilfinanzierung über Konzessionsgelder). Die einseitige Ausrichtung auf publikumswirksame Themen birgt dabei die Gefahr, dass die inhaltliche Vielfalt abnimmt und vor allem komplexe Themen fehlen.²⁹⁹ Andererseits gelten die Lokalmedien aufgrund ihrer thematischen Ausrichtung sowie auf Grund einer stärkeren (emotionalen) Nähe zur Region als publikumsnaher, frischer, interaktiver und eben unterhaltender.³⁰⁰ Die privaten Lokalfernsehsender der Schweiz können zudem, im Gegensatz zum *Schweizer Fernsehen SF*, über das Geschehen in der Region umfassender, schneller, detaillierter und kontinuierlicher berichten. Zudem können sie lokalen Themen und Persönlichkeiten überhaupt Publizität verleihen und zur regionalen Identifikation beitragen.³⁰¹

Auch bei *Tele Züri* liegt das Hauptgewicht der Berichterstattung bei Verbrechen und Unfällen sowie beim Sport. Es positioniert sich also hauptsächlich durch Boulevardthemen gegenüber den öffentlichen Medien.³⁰²

ONLINE-MEDIEN

Bei den hier nicht weiter diskutierten Online-Medien sind für Zürich, analog zu den Printmedien, primär *Tages-Anzeiger online* und *NZZ online* von Belang.

Zusammenfassung

WIRTSCHAFT UND GLOBAL CITY

Um 1850 war Zürich noch die fünftgrösste Stadt der Schweiz und zählte 17 000 Einwohner. Zürich war das Zentrum des industriellen Kernlandes der Schweiz, der Finanzsektor war aber von geringer Bedeutung – Basel oder Genf waren hier viel wichtiger. Zu Beginn des dritten Jahrtausends zählt Zürich zu den Global Cities und ist das unbestrittene Wirtschaftszentrum der Schweiz. Der Finanzsektor ist nun für Zürich von überragender Bedeutung, was unter anderem Wertschöpfung, Steuereinnahmen und Beschäftigte betrifft, und er ist von zentraler Wichtigkeit für viele andere von ihm abhängige Branchen. Zudem sind die Banken und Versicherungen von internationaler Bedeutung und verantwortlich für Zürichs Stellung als Global City. Ebenfalls wichtig dafür sind die unternehmensorientierten Dienstleistungsunternehmen, die guten Verkehrsverbindungen (unter anderem der Flughafen in Kloten, die Stellung als Eisenbahnknotenpunkt der Schweiz und der gut ausgebaute öffentliche Regionalverkehr) und die Hochschulen. In den letzten Jahrzehnten errichteten zahlreiche internationale Unternehmen in Zürich und dessen Umgebung regionale und weltweite Hauptquartiere sowie Forschungsstützpunkte, aber ebenso «normale» Niederlassungen.

Auch aufgrund des harten Standortwettbewerbs unter den Global Cities und weiterer wirtschaftlich bedeutender Städte wird in Zürich der Lebensqualität ein hoher Stellenwert zugemessen. Dazu zählt der grosse Kulturcluster, der in einigen Bereichen weltweites Renommee geniesst.

Die Stadt Zürich wurde im Verlauf ihrer Entwicklung zur Global City zum (Haupt-)Zentrum eines immer grösser werdenden Wirtschaftsraumes, der, je nach verwendeten Kriterien, 1,5 bis mehr als 3 Millionen Bewohner umfasst. Diesem Raum fehlt aber ein institutionelles Gebilde, das die Gemeinden und Kantone und weitere Körperschaften koordiniert.

MIGRATION

Vor 1914 waren die Grenzen für Ein- und Auswanderer weitgehend offen. Der Ausländeranteil in Zürich betrug 1914 34 Prozent – ein Wert, der seither nicht wieder erreicht wurde. Das grösste Kontingent stellten mit Abstand die Deutschen, beinahe alle Ausländer kamen aus den vier umliegenden Staaten. Die ausländischen Staatsangehörigen hatten einen wesentlichen Anteil an der Entstehung des liberalen Staates und an der Entwicklung von Wissenschaft und Wirtschaft.

Nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs wurde die liberale Einwanderungsgesetzgebung überall in Europa abgeschafft. Der Anteil ausländischer Staatsangehöriger an der Gesamtbevölkerung ging sehr stark zurück, 1941 lag er in der Stadt Zürich bei nur noch 8 Prozent.

Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte sich die Schweiz erneut zu einem Einwanderungsland. Von 1945 bis 2000 wanderten zwei Millionen Menschen in die Schweiz ein oder leben hier als Nachkommen von Einwanderern. Der Anteil der Einwanderung am Bevölkerungswachstum der Schweiz war von 1950 bis 2000 stärker als in den klassischen Einwanderungsländern USA, Kanada oder Australien.

Der Anteil der ausländischen Staatsangehörigen an der Gesamtbervölkerung stieg in Zürich, mit Ausnahme weniger Jahre, ständig an. Zuerst, bis in die 1970er und 1980er Jahre, kamen die Arbeitskräfte vorwiegend aus Italien und aus Spanien und blieben meist nur vorübergehend in Zürich, sie kehrten danach in ihre Heimatländer zurück. Ab den 1980er Jahren wurden die Arbeitsmigranten zunehmend von ihren Familienmitgliedern begleitet, und sie stammten nun zu einem grossen Teil aus der ehemaligen Republik Jugoslawien, aus der Türkei und aus Portugal. Zu diesen kamen kleinere Kontingente aus immer weiter entfernten Teilen der Welt. Grössere Gruppen von Flüchtlingen, vor allem aus Sri Lanka und Ex-Jugoslawien, danach aus Afrika, gelangten nach Zürich.

Gegen Ende des 20. Jahrhunderts setzte schliesslich eine andere Entwicklung ein: Immer mehr hochqualifizierte Personen vor allem aus Nord- und Westeuropa wanderten nach Zürich ein; viele davon arbeiten nun in wichtigen Positionen in der Global City. Es lässt sich nun, natürlich stark

vereinfacht, eine Zweiteilung der ausländischen Staatsangehörigen beobachten: Hochqualifizierte Personen aus Nord- und Westeuropa und weniger qualifizierte aus Südeuropa sowie der Türkei. Der Anteil ausländischer Staatsangehöriger in Zürich stieg auf gut 30 Prozent und nähert sich damit langsam wieder dem Spitzenwert vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Zudem sind nun auch die Deutschen wieder die zahlenmässig stärkste Nation.

ARMUT

Insgesamt nahm die soziale Polarisierung in den letzten 15 Jahren zu: Während in den prosperierenden Sektoren der Global City immer mehr hochqualifizierte Personen arbeiteten, die immer höher entlohnt wurden, stieg zugleich die Zahl der Sozialhilfeempfänger stark an. 2005 wurde mit 15 000 Personen in der Stadt Zürich ein trauriger Höchststand erreicht. Die Zahl der Sozialhilfeempfänger umfasst aber längst nicht alle Personen, die unter oder in der Nähe der Armutsgrenze leben. Für den Kanton Zürich liegen dafür Schätzungen vor: Im Jahr 2002 galt dort jede vierte Person als armutsgefährdet.

In der Stadt Zürich ist der Grossteil der Sozialhilfebezügler arbeitslos, im Rest des Kantons Zürich hingegen zählt der Grossteil zu den Working Poor. Sehr beunruhigend ist, dass in der Stadt Zürich Kinder und Jugendliche überproportional stark von der Armut betroffen sind – dies als Folge des Armutsrisikos von Familien und vor allem von Alleinerziehenden. Es sind überproportional viele junge Erwachsene (18–25 Jahre) Sozialhilfebezügler, vor allem als Folge der hohen Jugendarbeitslosigkeit.

POLITIK

In der Politik wurde die rechtspopulistische SVP ab den 1990er Jahren zur klar grössten bürgerlichen Kraft. Sie stellte aber nie ein Mitglied des Stadtrates. Während die Mitteparteien weiter erodierten, wurden auf der linken Seite die Grünen zu einer neuen Kraft.

Geprägt wurde die Politik der Stadt seit etwa Mitte der 1990er Jahre aber vor allem durch eine «Koalition der Vernunft» zwischen FDP und SP und der Tatsache, dass sich der sozialliberale Flügel der

SP gegen den linken Flügel durchsetzte. Diese moderate Linke – zu der auch Stadtpräsident Josef Estermann und später Stadtpräsident Elmar Ledergerber gehören – begann, engere Beziehungen zur Wirtschaft zu suchen. 1998 erhob der Stadtrat die wirtschaftliche Entwicklung zum obersten Ziel der Stadtentwicklung. Der Fokus lag nun auf dem Wettbewerb mit anderen Städten. Die Stadtregierung verstand sich nun immer mehr als Unternehmerin, die die Position der Stadt Zürich im internationalen Städtewettbewerb zu stärken und die Stadtentwicklung auf die Interessen der Wirtschaft auszurichten hat – internationale Investoren, globales Kapital und wohlhabende Bewohner sollten angezogen werden. Zum Tragen kam die «Koalition der Vernunft» aber auch in der Sozial-, Finanz-, Kultur-, Drogen- und Verkehrspolitik und im Bereich der Integration von Ausländern.

MEDIEN

Im Bereich der Medien ist Zürich klar die «Hauptstadt» der Deutschschweiz. Hier sendet das öffentliche (Deutsch-)Schweizer Fernsehen, hier ist der grösste Standort des öffentlichen Radios, und hier sitzen die grossen Verlage, die alle bedeutenden überregionalen Zeitungen, Zeitschriften und Online-Produkte der Deutschschweiz herausgeben und die zum Teil auch andere wichtige Verlage der restlichen Schweiz kontrollieren. Die grossen Verlagshäuser haben jedoch, im Gegensatz zu vielen anderen Bereichen der Zürcher Wirtschaft, kaum ausländische Geschäftsbereiche (Ausnahme: der Ringier Konzern).

Das Informationsangebot für den Raum Zürich ist infolge der hohen Mediendichte vielfältig und gross. Die wichtigste Informationsquelle für das lokal-regionale Geschehen waren und sind, wie in der gesamten Schweiz, auch in Zürich klar die Zeitungen, vor *Schweizer Fernsehen SF*, vor *Radio DRS*, dem Lokal-TV und schliesslich dem Lokalradio. Diese Medien sind imstande, zu lokalen und regionalen Themen einen Kommunikationsraum zu erzeugen und damit eine regionale oder lokale Öffentlichkeit zu schaffen. Noch weitgehend unklar ist, was für eine Rolle das Internet und andere neue Informationskanäle, wie beispielsweise das Handy, für die Versorgung mit regionalen Informationen spielen und wie sie dereinst,

etwa über die ihnen innewohnende Möglichkeit zu einer höheren Interaktivität, das Informationsverhalten und die Öffentlichkeit verändern werden.

Tim Zulauf

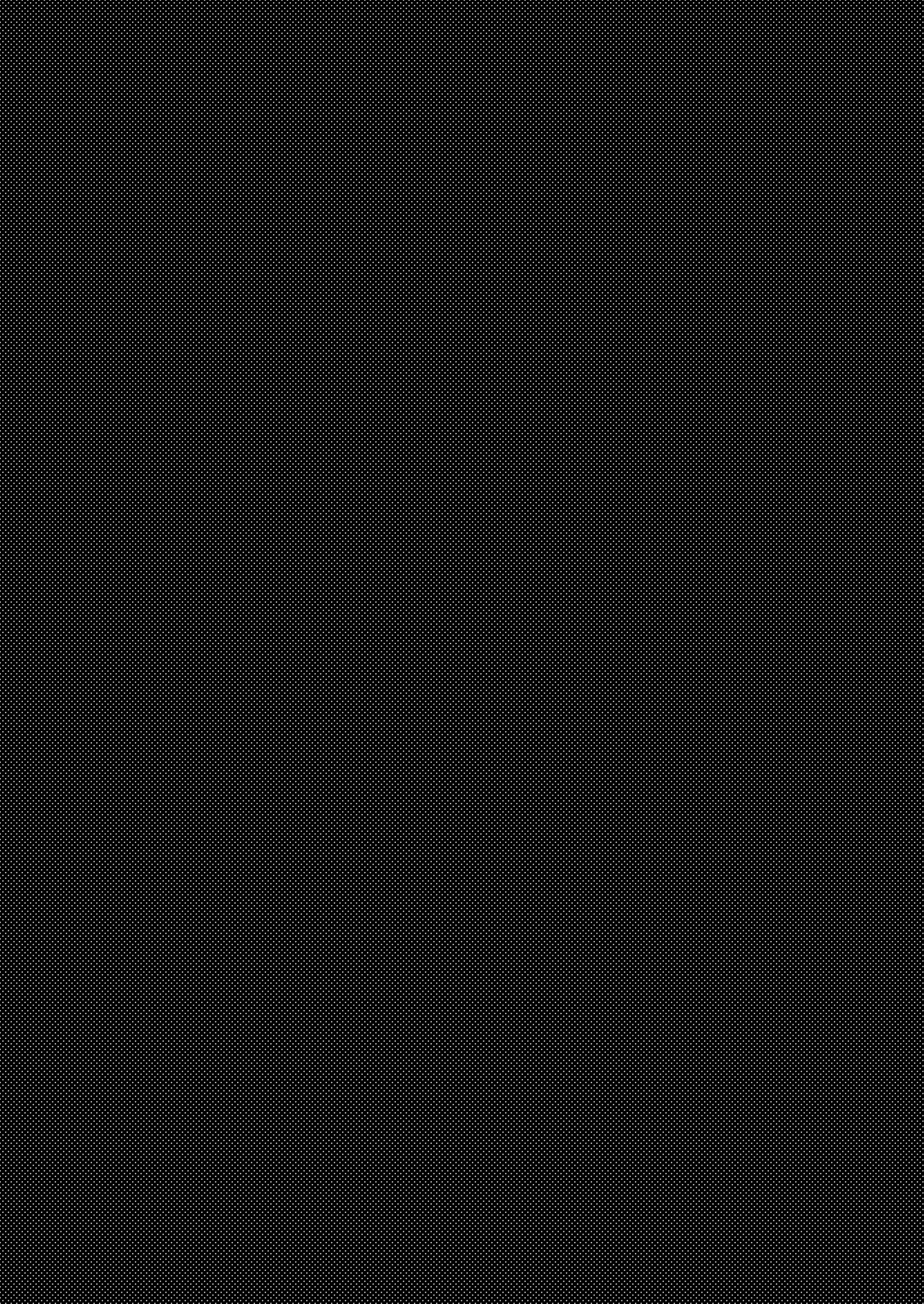
**Ereerbte Wider-
sprüche**

Überlegungen

zu den

Kunstprojekten

in der Hardau



Die Kunstprojekte in der Hardau wurden mit Kunst-und-Bau-Geldern ermöglicht. In der Folge galt es, Rahmenbedingungen und Themen an der Schnittstelle von *Kunst und Bau* und *öffentlicher Kunst* genauer zu untersuchen. Dabei stellten sich die Fragen, welche Chancen und Schwierigkeiten sich für öffentliche Kunst auf dem Finanzierungsweg durch üblicherweise massnahmegebundene Mittel ergeben und ob eine bestimmte Siedlungsöffentlichkeit¹ mit besonderen Kunstformen angegangen werden muss. Über diese fachspezifischen Fragen hinaus sind Kunstprojekte im Stadtraum heute im Zusammenhang mit *Stadtentwicklungsprojekten* zu betrachten. Daneben machen sich Ansprüche aus der *Geschichte der Kunst-und-Bau-Praxis* geltend, die heute wie damals das dreifache Ziel hat, Künstler zu fördern, gültige *Repräsentationsfiguren für Demokratien* zu finden und *Kunst und Bau als eigene Kunstgattung* zu definieren.

Das Pilotprojekt *Kunst in der Hardau* untersuchte diese komplexe Gemengelage in der direkten Umsetzung von Kunstprojekten. Neben dem Interesse an der künstlerischen Forschungsarbeit im Medium Öffentlichkeit kam der Zusammenarbeit mit den städtischen Ämtern und Fachstellen grosse Bedeutung zu. Mit den in der Hardau teilweise realisierten, teilweise noch in Umsetzung befindlichen Baumassnahmen ging eine komplexe Mischung administrativer Zuständigkeiten und Interventionsformen einher. In einem hochgradig der Planung unterworfenen Umfeld stellen künstlerische Projekte dabei schnell einmal eine willkommene Bereicherung oder aber einen Störfaktor dar. Beide Vereinfachungen zerstören aber das Widerständige, Inkommensurable der künstlerischen Intervention: Als blosse Bereicherung verliert sich Kunst in Verwertungsprozessen, als Störfaktor zieht sie zu einfache Gegenargumente auf sich, hinter denen die Alternative oder die Kritik, um die es ihr geht, untergeht.² Geschieht dies, trifft ein Kunstprojekt entweder vorformatiert auf eine Öffentlichkeit oder die Öffentlichkeit erfährt, im besten Fall, nur noch von der Polemik um die Verhinderung des Projekts.

Das heisst zusammengefasst: Wo viele Interessen der Nutzung, Planung und Verwaltung am Werk sind, müssen die verwaltungsinternen und planerischen Aspekte von Kunstprojekten mitthematisiert und mitbearbeitet werden. Die öffentliche Hand unterstützt bei Kunstprojekten zudem auch Arbeiten, deren direkter Nutzen der Stimmbevölkerung nur schwer kommuniziert werden kann. Das verlangt von der Kommunikation und der Öffentlichkeitsarbeit Entscheidungen: Sollen die künstlerischen Interventionen auf einen rationalen, Einigung anstrebenden Diskurs mit einer bestehenden Öffentlichkeit zielen (wie ihn Jürgen Habermas theoretisiert hat)?³ Oder sollen sie Öffentlichkeiten im konflikthaften Aufeinandertreffen provozieren, hervorrufen (im Ringen um Hegemonie, Vorherrschaft, wie sie etwa von Chantal Mouffe und Ernesto Laclau beschrieben wurde)?⁴ Ein vorschneller Kompromiss über öffentliche Kunst, der neben dem Gewinn für die Bevölkerung immer gleich auch die Imageverbesserung einer Stadt oder Gemeinde nach aussen betont, verpasst die Chance engagierter Diskussionen um Wertefragen. (Förder-)Politik

zieht sich so zu leicht auf wirtschaftliche Argumentation zurück.⁵ Im Bezug auf die Kunstprojekte in der Hardau versuchte das Projektteam mit vertieften Recherchen zum Quartier und in enger Zusammenarbeit mit den städtischen Ämtern, den Vereinfachungen oder Verhinderungen von künstlerischen Interventionen vorzubeugen. Die Schwerpunktsetzungen im Rahmen dieser Recherchen sollen im Folgenden dargestellt werden, ebenso einige grundsätzliche Überlegungen zu standortpolitischen und kunsthistorischen Prozessen.

1. Projektgeschichte

NEUBAUTEN IM PERIMETER HARDAU-GEBIET

Die Stadt Zürich arbeitet seit 1996 daran, die Lebensqualität innerhalb des Hardquartiers zu heben und die Mischung der Bevölkerungsstruktur zu steuern. Zentrale Massnahmen sind die Schulhausbauten im Hardau-Gebiet. Das Amt für Hochbauten (AHB) der Stadt Zürich schrieb im Jahr 2001 Wettbewerbe für zwei Schulhauserweiterungen und einen Turnhallenneubau im Hardquartier des Stadtkreises 4 aus. Die Schulhausbauten realisierte das Architekturbüro EM2N 2005/06, die Turnhalle von WeberBrunnerArchitekten soll 2007 eröffnet werden. Die drei Bauten liegen auf einem schmalen Geländestreifen zwischen der stark befahrenen Bullingerstrasse und den Wohnbauten der sozial engagierten Dr. Stephan à Porta-Stiftung an der Eichbühlstrasse. Eine Platzgestaltung der Landschaftsarchitekten Schweingruber/Zulauf erschliesst den Raum mit einem neuen Querweg durch das Quartier. Der Perimeter des Hardau-Gebiets greift weiter über die Siedlung Hardau II und Hardau I und dehnt sich aus bis zum Albisriederplatz. Die Bauten der Siedlung Hardau II wurden 2003 aufgrund von Empfehlungen einer detaillierten Wohnumfeldstudie⁶ mit Zu- und Eingängen auf Deck-Niveau erschlossen und werden von 2005 bis 2007 saniert. Den Anschluss an den Albisriederplatz stellt zukünftig nicht mehr ein Parkplatz her, sondern der Stadtpark Hardau, in dem, als viertes und letztes Neubauobjekt, ein Oberstufenschulhaus der Architekten bbesw zu stehen kommt.

Über diese Neubauten hinaus engagierte sich die Fachstelle für Stadtentwicklung im Rahmen der Legislaturschwerpunkte *Domino – Lebensqualität in allen Quartieren* von 1998–2002 und *Lebensqualität in allen Quartieren* von 2002–2006 für quartierverbessernde Massnahmen. Mit den Hardau-II-Sanierungen, den Wohnungszusammenlegungen und den Schulhausprojekten mit Kinderhorten steuert die Stadt gezielt eine Neuzusammensetzung der lokalen Bevölkerung an: Das Wohnen soll für Schweizer Familien attraktiver und die Bevölkerung sozial und herkunftsmässig durchmischer werden.⁷

BÜNDELUNG VON KUNST-UND-BAU-MITTELN

Die Kunstprojekte in der Hardau gehen aus einer Zusammenarbeit der Forschungsgruppe *Kunst Öffentlichkeit Zürich* mit verschiedenen Ämtern der Stadt Zürich hervor. In einem ersten Schritt regte Peter Ess, der Leiter des Amts für Hochbauten (AHB), ein Finanzierungsmodell zwischen Stadt und Forschungsprojekt an: Die vom AHB bei gewissen Bauvorhaben für Kunst am Bau – entsprechend einem Stadtratsbeschluss von 1962 – ausgeschütteten 0,35 bis 1,5% der Gesamtbausumme wurden im Fall der Hardau in einen Pool für ein Gesamtkonzept zusammengeführt und von der direkten Bindung an die jeweiligen Bauten abgekoppelt. Mit dem Einbezug des Stadtparks Hardau eröffnete das Amt Grün Stadt Zürich eine weitere Möglichkeit für ein Kunstprojekt. Zudem engagierte sich auch die Fachstelle für Stadtentwicklung. Sie stand durch die Wohnumfeldstudie⁸ und die Quartierforen schon in intensivem Kontakt mit der Quartierbevölkerung, beteiligte sich als Partnerin bei der Recherche und unterstützte schliesslich gezielt Kunstaktionen.

Modelle dieser Art finanzieller Umwidmung von so genannten «Massnahme gebundenen» zu «Massnahme ungebundenen» Mitteln existierten etwa in Bremen, Hamburg und München. Städte wie Wien und Basel arbeiten an anderen Modellen, um kontinuierlich Gelder für öffentliche Kunstprojekte zu generieren.⁹ In Zürich ist die engagierte, Ämter übergreifende Zusammenarbeit ein Novum, die Fronten waren verhärtet: Die Kunstkommission unter der Leitung von Hans-Jörg Heusser prallte im Jahr 2001 mit dem Vorschlag, aus Kunst-und-Bau-Mitteln ein Kuratorium für Kunst im öffentlichen Raum einzurichten, auf Gegenargumente seitens Peter Ess, Direktor des Amts für Hochbauten, der die Qualitäten eines spezifischen Kunst-am-Bau-Programms verteidigte.¹⁰ Die vom Vorsteher des Tiefbau- und Entsorgungsdepartements, Stadtrat Martin Waser, 2006 vorgetragene Absicht, Schwerpunktprogramme für öffentliche Kunst aus Mitteln des Tiefbaus zu finanzieren, würde der Stadt Zürich neue, bisher nicht dagewesene Perspektiven erschliessen.¹¹

2. Recherchen, Faktoren und konzeptuelle Ausrichtung in der Hardau

Die Projektgruppe *Kunst Öffentlichkeit Zürich* recherchierte zum Quartier Ausser-sihl und im Speziellen zur Hardau im städtebaulichen, historischen und sozialhistorischen Bereich, um in einem ersten Anlauf die Eigenheiten des Quartiers zu skizzieren. Basierend auf dieser Arbeit wurden *Faktoren* bestimmt, die als *Ausgangsplattform und Reibungspunkte* für die Ausarbeitung zukünftiger Kunstprojekte relevant sein sollten. Für das Hardau-Gebiet ergab sich eine Konzentration auf die Felder «Sozialer Raum», «Städtische Struktur» und «Atmosphäre». Im Detail wurden Begriffe wie «Städtebauliche Visionen», «Aufwertung», «Bevölkerungsdurchmischung» und «Verslumung» diskutiert.

FAKTOR «SOZIALER RAUM»

Die Bevölkerungsstruktur in der Hardau-Siedlung und im Hardau-Gebiet ist für Zürcher Verhältnisse aussergewöhnlich. Aufgrund der Altersheime Bullinger und Hardau betrug 1995 der Anteil von Bewohnern über 60 Jahren in der Hardau-Siedlung 56% der Bevölkerung – in starker Abhebung zur gesamten Stadt mit durchschnittlich 24%. Der Anteil von Personen aus dem Ausland lag mit 15,6% in den Hardau-Türmen und mit 41,5% im erweiterten Perimeter einmal unter und einmal deutlich über dem städtischen Durchschnitt von 29,8%.¹² Im Hardquartier insgesamt liegt der Schnitt mit 50% ausländischen Personen stadtweit am höchsten. Da in den Altersheimen vorwiegend Schweizer leben und die ausländischen Familien mit weniger Geld in die günstigen Wohnungen in Richtung der Gleise an die Hohlstrasse ziehen, läuft die demografische Trennung im Hardau-Gebiet parallel zu derjenigen der Nationalität: Die Schweizer sind überdurchschnittlich alt, die Schulen werden zum Grossteil von ausländischen Kindern besucht. Die Frage, wie die soziale Polarisierung zu werten sei, kann die statistische Aufzählung allerdings nicht beantworten. Nach wie vor ist der Anteil von so genannten Ausländern in der Schweiz wegen der weiterhin hohen Hürden für die Einbürgerung in zweiter oder dritter Generation unverhältnismässig hoch.¹³ Wer als Ausländer gilt, wird damit über zementierte, ethnische Stereotype und Klischees bestimmt und nicht anhand der formalen Zugehörigkeit zur Nation.

FAKTOR «STÄDTEBAU»

Die Siedlung Hardau II geht auf ein Wettbewerbsprojekt des Architekten Max Kollbrunner aus dem Jahr 1964 zurück. Das Bauvorhaben sollte den stark gestiegenen Bedarf an kleinen Wohnungen in der Stadt Zürich decken. Die Siedlung Hardau II, die 1974–1976 im Vergleich zum Wettbewerbsprojekt nur unvollständig realisiert wurde, umfasst in vier Wohntürmen und zwei Flachbauten 605 Wohnungen für 1350 Personen. Ihr höchster Turm ist mit 92 Metern der höchste Wohnbau der Schweiz. In Bezug auf die Stadtentwicklung liegt das Hardau-Gebiet zwischen der Kalkbreite, der Aufwertung der Wohnsiedlung Lochergut und dem Stadion-Neubau Letzigrund an einer zentralen Stelle in der Aufwertungsachse Badenerstrasse. Eine entscheidende Rolle spielt in diesem Zusammenhang die Umlegung des Transitverkehrs, die den Kreis 4 künftig entlasten wird.

FAKTOR «ATMOSPHÄRE»

Für die Alltagserfahrung von «Atmosphären»¹⁴ in der Hardau sind die stark befahrenen Verkehrsachsen Bullinger-, Hard- und Badenerstrasse bestimmend. Innerhalb der Inselzone hinter der Blockrandbebauung beschränken die horizontalen Gebäuderiegel, kontrastiert von den vertikalen Türmen, die Bereiche der Interaktion auf Wegknoten und vier zentrale Plätze. In den sonstigen Räumen überwiegt das Gefühl der Halbprivatheit und der sozialen Kontrolle. Der braunrote Zement und das Design der 1970er Jahre der Hardau II bestimmen den Gesamteindruck.

Neue Elemente im Wohnumfeld wie Wegweiserkuben, eine Fussgängerpasserelle oder die Eingangszonen der Wohntürme sind in sichtlicher Absetzung zur bestehenden Architektur installiert. Diese *Bricolage* öffnet gedankliche Freiräume. Die organisch-architektonischen Skulpturen von Carl Bucher von 1976 überhöhen die verstaubte, aber doch utopische Atmosphäre. Sie sind als weit gestreutes und vierteiliges Ensemble in der Stadt Zürich einmalig und karikieren mit ihrer Farbgebung und dem Thema des Wucherns und Lastens den Gesamteindruck der Siedlung. Die zentrale Brunnenskulptur ist im Sommer ein Magnet für Kinder und ein Zentrum für Familien-Aktivitäten. Die atmosphärischen Momente und die von den Wohntürmen teilweise spektakuläre Aussicht auf die Stadt ergeben insgesamt ein hohes Aneignungspotential, das in der Aufwertung bewusst genutzt wird.

Insgesamt mutet das Hardau-Gebiet wie die Simulation eines Zukunftsszenarios an: Die unvollständig realisierte Überbauung, die statistisch stark polarisierte Bevölkerung sowie die hohe Dichte an öffentlichen Einrichtungen – Schulen, Horte, Kindergärten, Altersheime, Gantlokal und Treffpunkt-Café – signalisieren Konfliktpotentiale, die auch im nationalen Rahmen besprochen werden. Die baulichen Mängel der Siedlungen sowie die in den 1990er Jahren in die Quartiere sich verstreue Drogenszene provozierten diffuse Ängste vor «Verslumung». Ihnen begegnete die Stadt mit Massnahmen, die sich nicht nur als Problemlösungen, sondern genauso gut als Aufwertungen zugunsten eines bürgerlichen, schweizerischen oder kulturell integrierten Mittelstands verstehen lassen, und die längerfristig die jetzigen Bewohner aus dem Quartier verdrängen.

DAS KURATORISCHE KONZEPT

Aufgrund der vorgenommenen Auswertung wählte die Forschungsgruppe eine vierteilige Projekt-Struktur, um sich den Parametern im Quartier anzunähern. Eine erste kommunikative Phase wurde mit zwei Performances von San Keller im März und Mai 2005 eingeleitet und überlappend mit einer Reihe von Plakaten weitergeführt, die von März bis Dezember desselben Jahres auf drei Plakatwänden gezeigt wurden (siehe Beitrag zu San Keller und den Artikel *Plakate als Bilder* von Michael Hiltbrunner in dieser Publikation). Die Gesamtabfolge stellte *Identitäten* und *Images* zur Debatte und führte über punktuelle historische Bezüge in die global zu vertortende Gegenwart der Hardau. Das folgende, installativ angelegte Projekt suchte unter dem Titel *Archäologie einer Utopie in der Hardau* nach einer Auseinandersetzung vor Ort: Die Projektkonzeption sah vor, dass während eines «Prozesses» von zwei Monaten eine Künstlerin, ein Künstler oder eine Künstlergruppe in der Hardau an einem utopisch-fiktiven Bauprojekt arbeiten würde (siehe Beitrag zu Claudia und Julia Müller in dieser Publikation). Das vierte und noch zu realisierende Pilotprojekt würde sich aus Mitteln des beim Parkplatz Hardauplatz geplanten Stadtparks Hardau und des ebenfalls dort zu bauenden Oberstufenschulhauses speisen und die verschiedenen Umgebungsqualitäten und Atmosphären beleuchten.

Die im Projekt *Kunst in der Hardau* angewandte, Disziplinen übergreifende Arbeit zwischen Sozialgeschichte, Stadtentwicklung, Architekturgeschichte, Kunstgeschichte und Kunst wollte dabei in Erfahrung bringen, wie ein auf akademische Weise versammeltes Wissen mit den Sensorien und der offenen Methodologie einer künstlerischen Arbeitsweise bereichert, relativiert oder umgedeutet werden kann. Der Begriff einer *künstlerischen Forschung* geht dabei von diskursiven Auseinandersetzungen, Vergleichen und Relativierungen aus in einem abgesteckten Feld, das traditionellerweise immer noch kaum mit künstlerischer Praxis verbunden ist. Einer künstlerischen Arbeit, die umstandslos im Forschungskontext aufgeht, droht ja auch immer, dass sie zur illustrierenden oder veröffentlichenden Oberfläche des klassischen Wissensbetriebs verflacht. *Künstlerische Forschung* wird da relevant, wo sich eine spezifische Kunstpraxis der bereitgestellten Thesen und Arbeitsweisen der konventionellen Wissensproduktion bemächtigt, um aus ihrer kritischen Verwendung eigene Einsichten zu gewinnen.

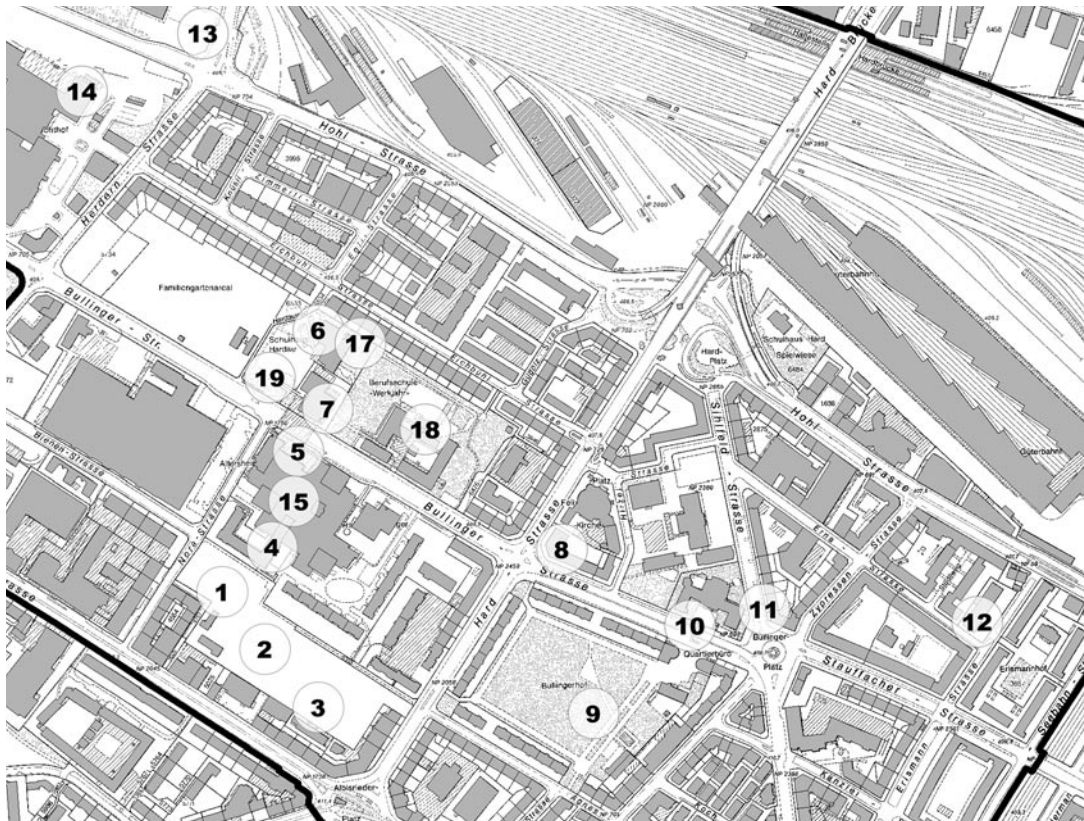
3. Aufwertung oder Gentrifizierung?

Zur Ausgangslage in der Hardau gehörten die «Quartier verbessernden Massnahmen» der Stadt. Ein *20-Punkte-Plan* fasste die unterschiedlichen Projekte zusammen. Die künstlerischen Interventionen wurden in diesem Zusammenhang, gewollt oder ungewollt, als Aufwertungsmassnahmen begriffen. Abb. 1, 2

SLUM: SICHERHEITSFANTASIEN UND ÄNGSTE

Während der Recherchen zum Quartier zeichneten sich sehr unterschiedliche Wahrnehmungen der Quartierrealität ab. Eine Studie von Dieter Karrer über das Hardquartier berichtete für die 1990er Jahre von den Schwierigkeiten der Integration, von verschiedenartigen Lebensstilen und Konflikten zwischen den Bevölkerungsgruppen.¹⁵ Die Lehrer heute beschreiben dagegen eine inspirierte Atmosphäre im Unterricht und beklagen, wenn überhaupt etwas, dann die mangelhaften Wohnsituationen der ausländischen Familien, die nur bei Hausbesuchen kenntlich werden. Neu Zugezogene werden weniger bis gar keiner offenen Konflikte in den Siedlungen gewahr. Die Gruppe *Freie Lebensräume Hardau*, die sich 1995 gegen Drogendealerei im Quartier formiert hatte, veranstaltete später vor allem Feste für Kinder und löste sich im Frühsommer 2006 auf. Dennoch wirkten die Alarmrufe der End-1990er Jahre nach, als gegen die Liegenschaftsverwaltung der Vorwurf erhoben wurde, sie würde mit der falschen Vergabe von Wohnungen soziale Spannungen schüren.¹⁶ Der *Tages-Anzeiger* titelte noch im Jahr 2000: «Totalsanierung gegen Verslumung».¹⁷

Die Einschätzungen der Hardau als «Slum» müssen vor dem Hintergrund der stadtzürcher Drogenpolitik gelesen werden. Nach Schliessung des Lettenstegs im



1

Nr.	Projekt	Jahr Fertigstellung
1	Neubau Oberstufenschulhaus am Albisriederplatz	2007
2	Neuer Spielplatz auf dem Parkplatz zwischen Hardau und Albisriederplatz	Sommer 2000
3	Quartierpark Hardau	1. Etappe 2007, 2. Etappe: 2011
4	Mehr Lebensqualität in der Siedlung Hardau durch eine neue Gestaltung des Wohnumfeldes	Einweihungsfest Sommer 2003
5	Neuer Hort und Kindergarten in der Hardau	Sommer 2002
6	Attraktiver Pausenplatz: Natur ums Schulhaus	Sommer 2002
7	Mehr Sicherheit für Schulkinder: Zebrastreifen über die Bullingerstrasse bei der Hardau	2001
8	Kein Warten mehr auf der Verkehrsinsel: Bessere Einstellung der Ampel Kreuzung Bullinger-/Hardstrasse	1999
9	Sanierung Bullingerhof	Dezember 2001
10	Passerelle Bullingerstrasse, Gestaltung der Aufgänge durch Schulkinder	Herbst 2003
11	Umgestaltung Bullingerplatz	2003
12	Verkehrsberuhigung fürs Quartier bei der Casa d'Italia	2001
13	Verlegung der Bushaltestelle Herdenstrasse	2005
14	Centravo: Reduktion der Geruchsbelastung:	2003
15	Sanierung der Siedlungen Hardau II	2007
	Quartierforum Hardquartier: Halbjährlicher Austausch zwischen Quartier und Verwaltung	1999-2002
	Deutschkurs für Albanerinnen zur Quartierintegration	2003/04
17	Erweiterung Primarschulhaus	2005
18	Erweiterung Berufswahl Schule	2005
19	Sporthalle	2007
20	Schul- und Quartierbibliothek [Ort noch offen]	2007

2

1 Übersicht über die Projekte zur Quartierentwicklung im Hardquartier.
Quelle: Stadtentwicklung Zürich, Dezember 2003

2 Zeitplan der Projekte zur Quartierentwicklung im Hardquartier.
Quelle: Stadtentwicklung Zürich, Dezember 2003

Februar 1995 verlagerte sich die «offene Szene» erst an die Langstrasse und dann von dort zunehmend in Parks und Wohnungen der Kreise 4 und 3 – in kleinerem Umfang wurde auch im Hardau-Gebiet gedealt. Der Wirtschaftsgeograf und ETH-Dozent Christian Schmid verweist in diesem Zusammenhang auf ein Trauma, das Zürich seit der offenen Drogenszene am Platzspitz und Lettensteg beherrsche.¹⁸ Vor dem Hintergrund von Stadtzürcher Kampagnen wie «Erlaubt ist, was nicht stört» und den Diskussionen um Wegweisungsartikel und Rayonverbote für Personen, die die öffentliche Ordnung stören oder als Asylbewerbende straffällig geworden sind, bietet sich eine weitere Einschätzung an: Neben der Bekämpfung von Missständen verstärken Sicherheits-Kampagnen ein latentes Unsicherheitsgefühl, indem sie mit diffusen Gefahren- oder Bedrohungslagen zu Wachsamkeit aufrufen. Unsicherheitsempfinden im öffentlichen Raum resultiert denn auch weniger aus unmittelbaren Erfahrungen, in die eingegriffen werden könnte, als vielmehr aus Medien- und Kampagnenvermittlung.¹⁹ In einer Siedlung wie der Hardau, in der sich Sozialhilfebezügler, Ausländer und betagte Schweizer den Freiraum teilen, prallen zudem verschiedene Normalitätsvorstellungen aufeinander. Dies verstärkt latente Unsicherheitseffekte: «Nutzungs- und Aneignungsformen von öffentlichen Räumen, die keinerlei strafrechtliche Relevanz besitzen, aber den vorherrschenden Normalitätserwartungen widersprechen, gelten als gefährliche Aktivitäten, die man letztlich dem Bereich der Kriminalität zuordnet», wie Klaus Ronneberger, Stephan Lanz und Walther Jahn schreiben.²⁰ Christian Schmid deutet darüber hinaus einen Kreislauf an: Die Rede vom «Slum» stigmatisiert die Personen, die in einem so bezeichneten Gebiet wohnen, und grenzt sie weiter aus.²¹

KUNST ALS ETIKETT

In der Grünau, wo in der städtischen Siedlung Bernerstrasse vor dem Abriss von September 2002 bis Januar 2004 Wohnungen als Ateliers an Künstler vermietet wurden, erscheint die Zwischennutzung mit Kunst als Entschärfung solcher Normalitätskonflikte: Die Siedlung wird im städtischen Gefüge sinnvoll für «künstlerische Tätigkeit» freigegeben, womit sichergestellt wird, dass sie keine Besetzung oder andere nicht genehme Aktivitäten anzieht. Die Vertreter finanzschwacher und lobbyloser Communities werden gleichzeitig weiter in die Aussenbezirke der Stadt verschoben. Die künstlerischen Aktivitäten während der Zwischennutzung in der Grünau reflektierten diese Umstände kaum und blieben relativ bedeutungslos. Dem Umstand hingegen, dass als Zwischennutzung vor der baulichen Veränderung Kunst stattfand – egal wie und mit welchen Anliegen –, wurde von allen Seiten hohe Bedeutung beigemessen.²² «Kunst» in diesem Sinn ist inhaltleeres Etikett für einen Umwertungsprozess.

Auch wenn die baulichen Massnahmen und der Einsatz von Kunst in der Hardau und der Grünau gänzlich verschieden sind – die Effekte für das Quartier sind möglicherweise dieselben: Vertreter einer Mittelschicht ziehen in vergrösserte,

entweder sanierte oder neu gebaute Wohnungen ein und erschliessen sich ein Quartier, in welchem vorher ärmere Personen und ausländische Familien gewohnt hatten.²³ In beiden Fällen ordnet nicht der Markt die Wohnlage, sondern die Stadt greift ein, beeinflusst damit auf längere Sicht auch den umliegenden Wohnungsmarkt und erhöht das Steueraufkommen im Quartier.²⁴

Macht es nun einen Unterschied, ob Veränderungen im Wohnumfeld von Seiten privater Investoren aufgrund eines «Rent-Gaps» – der Möglichkeit zur gewinnbringenden Investition aufgrund absehbarer Mieterhöhungen – angekurbelt werden oder ob die öffentliche Hand sie unter Einsatz von Steuergeldern initiiert? *Gentrifizierung*, die Aufwertung von ärmeren Quartieren bis zu deren Übernahme durch eine besser erscheinende soziale Schicht, ist der in diesen Zusammenhängen ungenügend gehörte Begriff. Wird er vorschnell eingesetzt? In der empirischen Forschung zur Gentrifizierung hat sich inzwischen eine Vielzahl von Unterkategorien eröffnet, in der ein Common Sense untergegangen ist. Die neuere Literatur diskutiert deswegen, ob der Begriff nicht wieder weiter gefasst werden müsse, damit die Varianten des Phänomens, dass ärmere Bevölkerungsschichten immer mehr aus ihren Wohnbereichen verdrängt werden – sei es in Innenstadtbereichen, sei es auf dem Land –, wieder als Teil desselben, sich global abspielenden Kernproblems verhandelt werden können: der Umverteilung von Wohnraum von wirtschaftlich Schwächeren an Stärkere.²⁵

In der Hardau stellt sich die Frage, ob die Kunst-Interventionen, mit denen *Kunst Öffentlichkeit Zürich* die Neubauten und die «Quartier verbessernden Massnahmen» begleitet und mitaufwertet, nicht zwangsläufig einen Prozess markieren, dessen Ziele mit denen eines weit gefassten Gentrifizierungsprozesses zusammenfallen. Interesse an «Kunst» und, damit verbunden, ihr Genuss bleiben darüber hinaus weiterhin das Signum einer bürgerlichen Mittel- oder Oberschicht.²⁶ Würde sich die Kunst in der Hardau nicht auch widerständig gegenüber den Aufwertungsmassnahmen und Ansprüchen der Stadt Zürich – der Auftraggeberin – verhalten, würde sie, wie in der Grünau, als inhaltsleeres Startsignal für ein neues Raumregime erscheinen.

4. Ererbte Widersprüche aus der Geschichte von Kunst und Bau und öffentlicher Kunst

Aus der kunstgeschichtlichen Perspektive erscheint die Öffnung von Kunst am Bau hin zum Potential der «Öffentlichkeit» konsequent.²⁷ Gerade im deutschsprachigen Raum ist das Verständnis von Kunst am Bau seit den «Anstössen aus den 80er Jahren»²⁸ zunehmend von den internationalen, erfolgreichen Grossausstellungen im öffentlichen Raum beeinflusst. Ein Fazit aus der Freilichtausstellung *Skulptur Projekte in Münster 1987* lautete denn auch, Kunst solle sich nicht von Ausstellungs-

konzepten funktionalisieren lassen und Künstler müssten alle dem Werk zugehörigen Entscheidungen selber treffen – eine Entwicklung, die dazu beitrug, dass sich die Kunst vom Bau weiter emanzipierte. Diese Offenheit wiederum ist aus Sicht der institutionellen Ausstellungspraxis zu beliebig geworden. Wer darauf setzt, dass Kunst Kritik und Reflexion leistet, stört sich an diesem ungerichteten Einsatz von Kunst.²⁹

In Deutschland begannen die gesetzlich autonomen Hansestädte, die Bindung von Kunst- und Bau-Geldern zwecks Poolbildung schon in den 1970er Jahren zu lockern und die künstlerische Intervention einer grösseren Öffentlichkeit zugänglich zu machen.³⁰ Die Versuche waren mittelfristig und als Modell erfolgreich, wie in Bremen, oder mussten sich in den 1990er Jahren auf eine – allerdings jeweils sehr erfolgreiche – Dauer von einigen Jahren beschränken, wie beim Hamburger *Aussendienst*³¹ oder in München-Riem.³² Die finanziellen Regelungen sind umstritten, weil die Ausweitung des Arbeitsfelds für Kunst zu erhöhtem Legitimationsdruck führt: Nicht nur können öffentliche Kunstprojekte, die sich aus Neubauprojekten finanzieren, als Veruntreuung von Mitteln der zahlenden Mieterschaft des Baus dargestellt werden.³³ Die künstlerische Aktivität wagt sich darüber hinaus in Bereiche vor, in welche die Anteil nehmenden Parteien nicht mit ihr rechnen, die bereits anderweitig bespielt werden oder die nicht von sich aus im Vorfeld, wie bei Kunst am Bau, schon Teil einer einverständlichen Regelung sind.

KUNST ALS REPRÄSENTATION?

Der Umgang mit *Kunst am Bau* ist allein aufgrund ihrer Vergangenheit immer schon mehrschichtig. In ihrer Entstehungsgeschichte hat sie im Wesentlichen drei Funktionen übernommen: Einerseits galt es für die jungen demokratischen Staaten Identifikationsbilder zu finden.³⁴ Zum anderen diente sie der Arbeitsbeschaffung und zur Unterstützung einer finanziell bedürftigen Künstlerschaft.³⁵ Kunstimmanent schliesslich bearbeitete Kunst am Bau seit der späten Moderne die Abspaltung der Baukunst von Skulptur und Bild.³⁶ Kunst am Bau ist damit immer schon in eine Ideologieggeschichte eingebunden, in der sich die Illustration von Staatsmodellen, die gesellschaftliche Anerkennung vom Künstlerstatus und die Architektur- und Kunstfachdiskurse Geltung zu verschaffen suchten.

Die Entstehungsgeschichte von staatlichen Reglementen ist dementsprechend verschlungen. In der Weimarer Republik konnte sich nach Massgabe eines demokratischen Wohlfahrtsstaates die gesetzlich erstmals festgeschriebene *Freiheit der Kunst* entfalten, die *Förderung Bildender Künstler im Rahmen von Bauaufträgen* kam wegen Knappheit an Baumitteln kaum zum Tragen.³⁷ Wenig später übernahmen die Nationalsozialisten die gesetzlich verankerte Kunst- und Bau-Regelung. Die künstlerische Freiheit ging im Gesinnungs- und Stilzwang dabei selbstredend verloren, im Fall der Kunst- und Bau-Förderung beraubte eine vorgeschobene *Reichskulturkammer* die Künstler jeder Möglichkeit einer Beteiligung an offenen Wettbe-

werben: Nur wer der Kammer angehörte, gelangte zu Aufträgen.³⁸ Die modifizierten Regelungen der Nazizeit gelangten nach dem Krieg in der BRD wieder zur Anwendung und produzierten Wald-und-Wiesen-Kitsch für die Wohnsiedlungen – in den Gremien sassen dieselben Fachräte wie vormals im Dritten Reich.

In der Schweizer Kunst-und-Bau-Entwicklung – parallel zur Entwicklung vom Staatenbund zum Bundesstaat – zeigte sich wiederum, wie unwillig sich die Staatsform *föderale Demokratie* in Symbole kleiden lässt. Während der Rangeleien um die Vormachtstellung im Bund wurde Kunst zur Propaganda von partikularen Interessengruppen eingesetzt. Nach der Einigung von 1848 diente staatlich finanzierte Kunst zur Abgrenzung von Privatbesitz und früherer höfischer Kunstförderung. Sie wurde zur Markierung der behördlichen Funktions- und Repräsentationsbauten benutzt und zwecks Definition der neuen nationalen Verbindlichkeit in Dienst genommen.³⁹ In der jungen Schweizer Republik sollte für das Bundeshaus jedoch noch ganz in bilderstürmerischer Tradition auf Kunst verzichtet werden.⁴⁰ Später erregte die Art der Bildfindungen zu den Nationalmythen Anstoss. Der Streit um Ferdinand Hodlers Fresken *Rückzug von Marignano* im Heimatmuseum gipfelte im nationalen Medienskandal.⁴¹

Spätestens 2004, in den Auseinandersetzungen um die Pariser Ausstellung *Swiss-Swiss Democracy* von Thomas Hirschhorn – unter Beteiligung der Performancegruppe von Gwenaél Morin – zeigte sich die Schwäche der Argumente, die in der Kunstförderung eine staatlich garantierte Kunstfreiheit aufrecht erhalten wollen: Die 3%-Kürzung von Pro-Helvetia-Mitteln stützte sich vor allem auf die Begründung, dass Kunst der Nation «als Werbung» zu nützen habe.⁴² Der Freiheit der Kunst wurde keine repräsentative Bedeutung beigemessen. Das Dilemma ist eindeutig: Wo Kunst in einem öffentlichen Bauauftrag oder im nationalen Auftrag *repräsentieren* soll, herrscht Unklarheit, was «Repräsentation» eigentlich meint: Soll ein bestehender Konsens umgesetzt werden – und wenn ja, wie –, oder geht es darum, die Prozesse der Repräsentation und den Konsens selbst in Frage zu stellen?

KÜNSTLERISCHE AUTONOMIE IN DER ZWICKMÜHLE: DIE FREIHEIT VON DER FREIHEIT

Das Rollenverständnis von Kunstschaffenden sieht sich in der bürgerlichen Gesellschaft mit einem Paradox konfrontiert. In einem bürgerlichen Verständnis war gerade die Freiheit von jedem Zweck die Behauptung, um derentwillen Kunst gesammelt wurde.⁴³ Die Freiheit von allen Aufgaben *aus eigener Kraft* zu bewerkstelligen, war das, was Künstler den Bürgern als real gelebte Utopie widerspiegeln sollten. Diese unausgesprochene gesellschaftliche Funktion kollidierte zusehends mit dem Anspruch der Künstler, für die geleistete Arbeit messbar entlohnt zu werden. Verstärkt wurde die Frage nach Qualitätskriterien durch die Aufträge, Bilder von nationaler oder lokaler Relevanz und Repräsentanz zu schaffen. Der Balanceakt zwischen Autonomie und Auftrag, zwischen gesellschaftlicher Anerkennung und Authentizität fand in der Kunst am Bau seine frühe Institutionalisierung.⁴⁴

In einer kunstgeschichtlichen Perspektive geriet durch Kunst am Bau die Möglichkeit neuer Kunstdefinitionen in Sicht: Unter dem Leitmedium Architektur wurde in Deutschland – zum Beispiel vom für Zürich prägenden Architekten Gottfried Semper und später in den 1910er bis 1930er Jahren vom Arbeiterrat für Kunst und dem Bauhaus – das Bauen als soziales Gesamtkunstwerk propagiert. Doch heute resultiert daraus eine eher analytische Vorstellung von Kunst und Bau als «hybride Zone», die diesen Mischbereich als eigene Kunstgattung beansprucht.⁴⁵

Die Erweiterung des Feldes zwischen den Polen Kunst und Bau seit den 1990er Jahren verdankt sich schliesslich dem Bezug auf öffentliche Kunst, auf deren komplexer gedachte Ortsspezifität und nimmt Definitionen von «Kontextanalyse»⁴⁶ oder «funktionalem Ort»⁴⁷ in sich auf. Aus diesen jüngeren Entwicklungen resultierte in den 1990er Jahren die Tendenz, die paradoxe «Freiheit» des bürgerlichen Künstler-Subjekts zugunsten einer *Freiheit von der Freiheit* zu verlassen – was sich in einer Bejahung von Aufgabenstellungen oder in einer Repolitisierung politisch-kritischer Stellungnahmen *mittels* Kunstwerken ausdrückte.⁴⁸

5. Perspektiven aus der Hardau

Im historischen Abriss scheinen die Aufgaben von Kunst am Bau einigermaßen fassbar. Im Siedlungsgebiet der Hardau trafen künstlerische Projekte aber nicht nur auf Veränderungen wie Baustellen für Schulhausbauten oder auf eine teilweise pendelnde Schülerschaft, sondern insgesamt auf eine Bewohnerschaft im Wechsel. Alteingesessene Mieter werden ausziehen, um neuen Platz zu machen. Hier eine Klarheit der Aufgaben und ein gemeinsames Verständnis von Kunstrezeption vorzusetzen, wäre unangemessen. In der fast schon sprichwörtlichen Anonymität der Hardau sollten da zuallererst die bildhaften und kommunikativen sowie bewusst temporären Kunstprojekte wie die Plakatreihe und die performativen Installationen San Kellers zur Auseinandersetzung um das verworfene Alte und das angestrebte Neue einladen.

Schwierig waren Projekte umzusetzen, die aus Sicht der Liegenschaftsverwaltung hätten stören können. So war Kellers Aktion *Freinacht in der Hardau* und die Installation der Glocke der Geschwister Müller erst nach aufwändigen Vorbesprechungen, Aufschüben und kleinen inhaltlichen Modifikationen möglich. Die unterschiedlichen Zuständigkeiten und die Verteilung der Hoheitsgebiete zwischen dem Amt für Hochbauten, der Fachstelle für Stadtentwicklung und der Liegenschaftsverwaltung sorgten für Reibungsverlust in Planung und Organisation.

Im Rückblick wird klar, dass in einem *Aufwertungsprojekt* ein grundlegender Entscheid über die *Ausrichtung* und die unterschiedlichen *Paradigmen von Kunstprojekten* vonnöten ist. Die Gefahr ist zu gross, dass in der Verhandlung zwischen Ämtern und unterschiedlichen Bevölkerungsteilen eine leere Definition von «Kunst»

übrigbleibt, die per se schon dem Optimismus der Aufwertung eingeschrieben ist und die niemand mehr als unerwartete Frage oder Alternative begreift. Was aus der leeren Definition ausschert, stört dann nur mehr. Mit Kunst Standortmarketing zu betreiben, spricht, entgegen aller Beteuerung, schlussendlich nie für die Interessen der gesamten Bevölkerung und lässt die weniger kaufkräftigen und als Steuerzahler uninteressanten Bewohner ausser Acht.

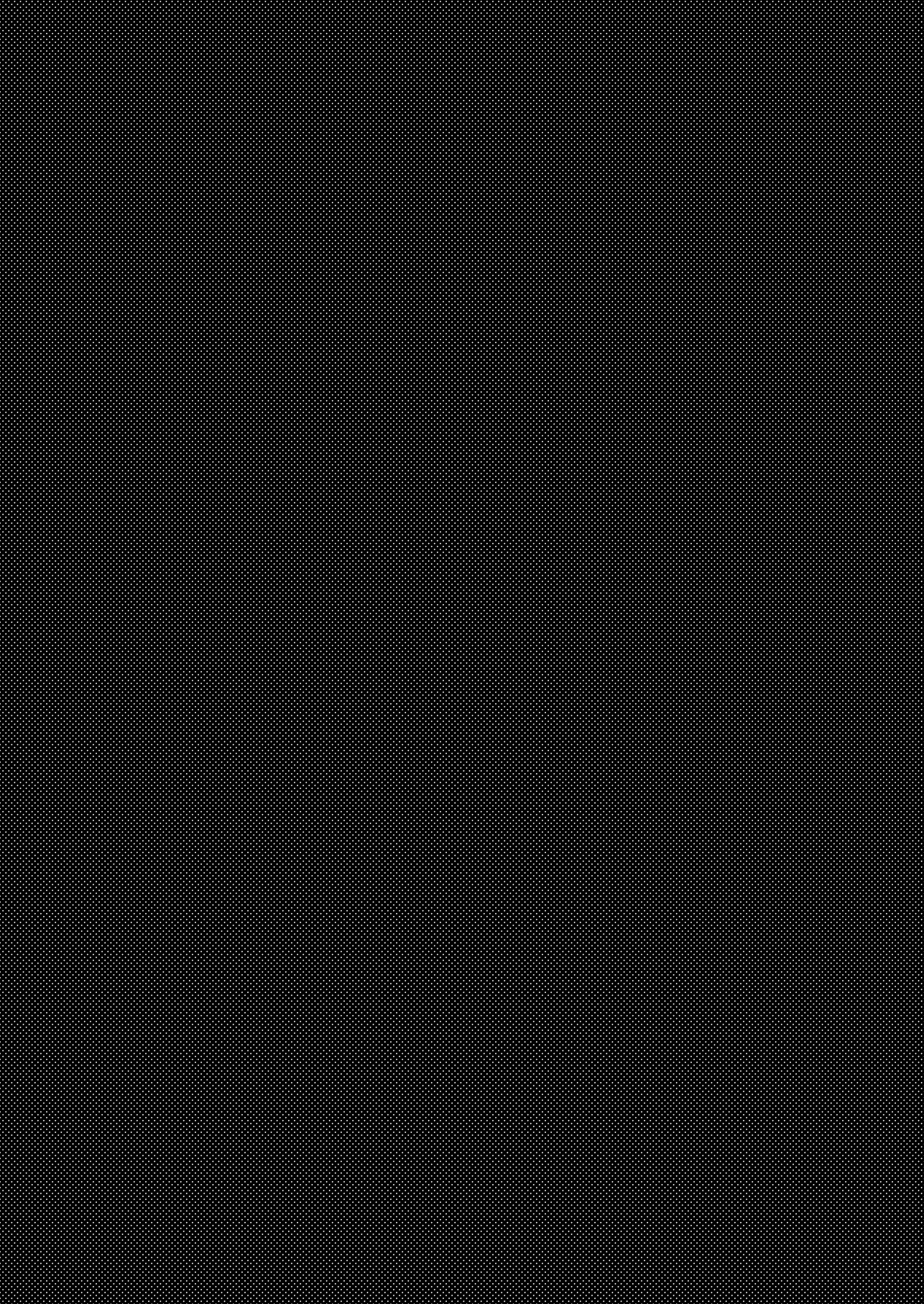
In der Hardau zeigte sich insgesamt, dass den Anforderungen an künstlerische Praxis im siedlungsöffentlichen Raum in ihrer Vielzahl unmöglich gerecht zu werden ist. Eine negative Definition muss da genügen: Künstlerische Praxis darf sich weder in Kompromissen verlieren, noch auf Selbstgenügsamkeit oder Didaktik zurückziehen. Aber genau das – die Unmöglichkeit, allen Ansprüchen zu genügen – erlaubt es engagierten Projekten, die relevanten Auseinandersetzungen um gesellschaftliche Werte auch tatsächlich anzustossen. Die «ererbten Widersprüche» bieten damit genau die Reibungsflächen, die in den Verhandlungen im öffentlichen Raum nötig sind.

San Keller

Freinacht in der

Hardau und

Best of Hardau





1

Freinacht in der Hardau

Sa 5. / So 6. März 2005

18.17 - 6.57 Uhr

Auf dem Platz zwischen
den Hochhäusern der
Siedlung Hardau



Liebe Bewohnerinnen
und Bewohner des Hardaugebiets

Der Zürcher Künstler San Keller lädt Sie herzlich zur 'Freinacht in der Hardau' ein. Eine Nacht lang können Sie Ihren Nachbarn im Hardaugebiet einmal ganz anders begegnen und neue Bekanntschaften schliessen. Packen Sie die Chance, und Sie erfahren viel Spannendes über das Leben Ihrer Mitmenschen! Dabei stehen Ihnen zwei Varianten zur Auswahl, wie Sie die Freinacht verbringen können:

Gast

Sie geben San Keller für die Dauer der Freinacht Ihren Wohnungsschlüssel ab. Voller Zuversicht warten Sie in der Kälte auf einen gastfreundlichen Nachbarn, der Sie in seine warme Wohnung einlädt. Finden Sie einen Gastgeber, erzählen Sie diesem aus Dankbarkeit Ihr ganzes Leben, und selbstverständlich darf dieser das Gleiche tun. Gibt es nichts mehr zu sagen, kehren Sie zurück in die Kälte und hoffen auf weitere Gastgeber. Lassen die Gastgeber einmal auf sich warten, offeriert Ihnen San Keller gerne ein wärmendes Getränk. Bei Tagesanbruch erhalten Sie von San Keller Ihren Wohnungsschlüssel zurück, damit Sie sich verdient zur Ruhe legen können.

Schlüsselabgabe und Schlüsselrückgabe: Sie finden San Keller die ganze Nacht in seinem Rezeptionshäuschen auf dem Platz zwischen den vier Wohntürmen, wo er Ihren Wohnungsschlüssel sicher aufbewahrt. **Kenntzeichen:** Sie erhalten bei der Schlüsselabgabe ein Kenntzeichen mit der Aufschrift 'Gast'.

Gastgeber

Sie halten auf dem Platz zwischen den vier Wohntürmen nach frierenden Nachbarn ohne Wohnungsschlüssel Ausschau. Treffen Sie einen Gast oder sogar eine Gruppe von Gästen, laden Sie diese in Ihre warme Wohnung ein. Aus Dankbarkeit erzählen diese Ihnen ihr ganzes Leben, und selbstverständlich dürfen Sie das Gleiche tun. Gibt es nichts mehr zu sagen, begleiten Sie die neuen Bekannten in die Kälte zurück und halten nach weiteren Gästen Ausschau. Bei Tagesanbruch können Sie sich im Wissen, dass niemand mehr frieren muss, verdient zur Ruhe legen.

Kenntzeichen: Sie erkennen die Gäste an einem Kenntzeichen mit der Aufschrift 'Gast'.

Haben Sie Fragen zur Aktion 'Freinacht in der Hardau'? San Keller gibt Ihnen gerne Auskunft. Sie können ihn unter der Telefonnummer 079/542 49 67 erreichen.

2

TECHNISCHE ANGABEN

Freinacht in der Hardau: Deutschsprachiges Flugblatt, eine beheizbare Portierloge auf der Grundfläche einer Europalette, ein Skybeam Bladerunner 2000 Watt, Tee und Rum.

Best of Hardau: Siebensprachiges Flugblatt, eine Tanzfläche von 5 x 5m, eine Musikanlage mit Abspielgeräten für CDs, Platten, iPods und Kassetten, eine Bar mit Wasser, Cola und Bier, ein Grill und 300 Bratwürste. Die *San Dance Company 2005:* San Keller, Michael Blättler, Patricia Bucher, Lorenz Meier, Natalija Saile, Shirana Shahbazi, Rudolf Steiner. Moderation: Michael Hilton.

VORBEREITENDE ARBEITEN

Freinacht in der Hardau: Abklärung der rechtlichen Grundlagen mit dem Rechtsdienst der Liegenschaftsverwaltung der Stadt Zürich durch *Kunst Öffentlichkeit Zürich*. Einholung der Bewilligung für die Installation eines Skybeams bei der Flughafenpolizei und der Veranstaltungsbewilligung bei der Stadtpolizei durch *Kunst Öffentlichkeit Zürich* und San Keller. Flugblattversand eine Woche vor der Aktion.

Best of Hardau: Einholung der Veranstaltungsbewilligung bei der Stadtpolizei durch San Keller. Flugblattversand eine Woche vor der Aktion.

STANDORT

Freinacht in der Hardau: Zentraler Platz beim Zentrum Hardau zwischen den vier Wohntürmen der Siedlung Hardau II

Best of Hardau: Grillplatz beim Hardauplatz am Rande der Siedlung Hardau II

DATUM

Freinacht in der Hardau: 5. auf 6. März 2005, von 18.17 bis 06.57 Uhr

Best of Hardau: Samstag, 4. Juni 2005, von 14.00 bis 23.00 Uhr

AUSWAHLVERFAHREN

Direktauftrag

PROJEKTBEGLEITUNG

Tim Zulauf, *Kunst Öffentlichkeit Zürich*

FINANZIERUNG

Präsidialdepartement der Stadt Zürich, Fachstelle für Stadtentwicklung

AUFTRAGGEBER

Präsidialdepartement der Stadt Zürich, Fachstelle für Stadtentwicklung



3



1-4 San Keller: *Freinacht in der Hardau*, 5./6. März 2005. Aktion. Siedlung Hardau, Zürich. Gestaltung Einladungskarte: Schnittholz. Fotografien: T. Zulauf



5-8 San Keller, San Dance Company: *Best of Hardau*, 4. Juni 2005. Aktion. Siedlung Hardau, Zürich. Gestaltung Einladungskarte: Schnittholz. Fotografien: T. Zulauf



4

Vallëzoni me «San Dance Company» me këngët tuaja më të dashura

Të dashura banorë dhe banorë në Hardau «San Dance Company» ofron vallëzim për ju të gjithë, ditën e shpirtërore më 4. qershor 2005. Sjelini me vete këngët tuaja më të dashura, qofshin ato të incizuara në pllaka, shiritat apo CD, të dëgjuhen në podestin e vallzimit, në Qendrën rekreative dhe për grillim në Hardau. Vallzoni së bashku me «San Dance Company». Pas lozhës dhe vallzimit ju ofrohen falas edhe sallame të pjekura në grill dhe pije.

Dancez sur votre morceau préféré avec la «San Dance Company»

Chers amis et amies de Hardau La «San Dance Company» vous invite tous à la danse samedi 4 juin 2005 sur la piste de danse de l'aire de jeux et de pique-nique de Hardau. Apportez vos morceaux préférés sur vinyl, cassette ou CD et dancez avec la «San Dance Company» sur vos airs favoris. Pour vous donner des forces, une saucisse grillée et une boisson vous seront offertes.

Samedi 4 juin 2005, 14h - 23h
Aire de jeux et de pique-nique Hardau

Tanzen Sie mit der «San Dance Company» zu Ihrem Lieblingslied

Liebe Hardauerinnen und Hardauer Die «San Dance Company» bittet Euch alle am Samstag 4. Juni 2005 Tanz. Bringt Eure Lieblingslieder auf Schallplatte, Kasette oder CD zur Bühne auf dem Spiel- und Grillplatz Hardau und schwingt gemeinsam mit der «San Dance Company» das Tanzbein dazu. Zur Stärkung gibt's eine Wurst vom Grill und ein Getränk geschenkt.

Samstag, 4. Juni 2005, 14 - 23 Uhr
Spiel- und Grillplatz Hardau

«San Dance Company» ile Sevdiginiz Müzik Esliginde Dansa Davet

Sevgili Hardau Sakinleri «San Dance Company», 4 Haziran 2005 Cumartesi günü sizleri dans aksamina davet ediyor. Lütfen gelirken sevdiginiz Plak, Kaset veya CD lerinizi getirin. «San Dance Company» ile birlikte sahnedeki dans edin. Hardau Bahçesinde izgarada bir sucuk ve bir içecek bizden hediye.

Tarih: 4 Haziran 2005 Cumartesi, saat 14 - 23 arası
Yer: Hardau Parki (Oyun ve piknik yeri)

Dance a sua música preferida com a «San Dance Company»

Queridas moradoras e queridos moradores do Hardau A «San Dance Company» chama voces todos para dançar no sábado, 4 de junho de 2005. Traga a sua música preferida em disco, cassetete ou CD para o palco de dança no local de brincadeira da «San Dance Company». Como reforço vamos dançar juntos com a «San Dance Company» uma salsicha grelhada e uma bebida.

Sábado, 4 de junho de 2005, 14 - 23 hs
Local de brincar e de grillar do Hardau

Plešite uz Vasu omiljenu muziku sa «San Dance Company»

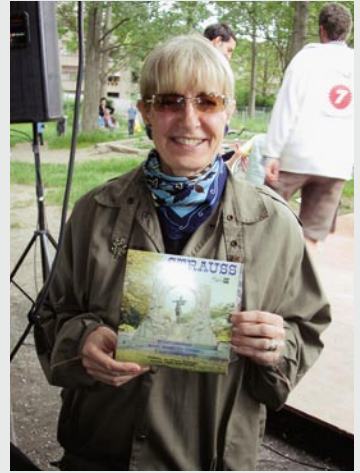
Drago stanovnice i stanovnike Hardau-a «San Dance Company» Vas sve poziva na ples, u subotu, 4. juna 2005 godine. Ponesite Vase omiljene gramofonske ploče, kasete ili CD-e, dodajte na igraliste i mesto za rostijljenje Hardau i zaigrajte zajedno sa «San Dance Company». Za okrepiljanje poklonicemo Vam kobasicu sa rostilja i jedno pice.

Subota, 4. juni 2005. godine, 14 - 23 casova
Isto mesto za rostijljenje Hardau

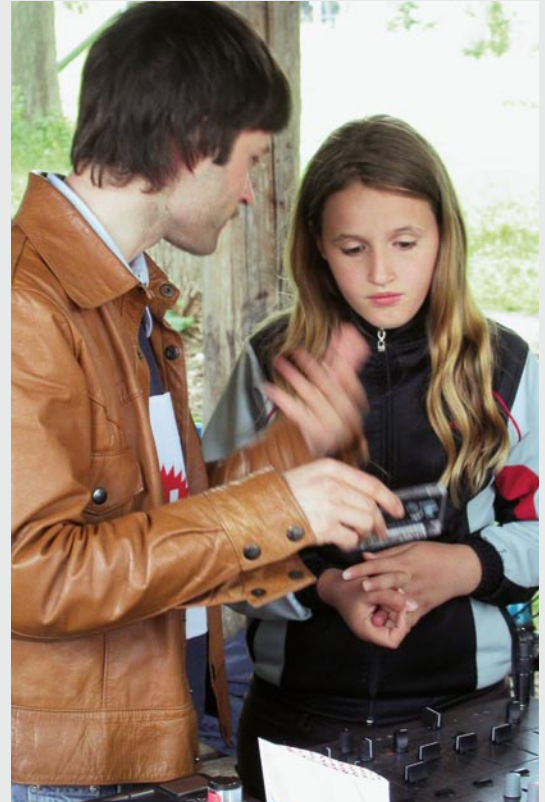


Detaillierte Informationen
Telefon: www.stadtkunst.ch
Infostelle: Hardau-Projekte,
Hardau,
Poststrasse 63

«San Dance Company»
Kontakt: Michael Blättler, Patricia Bucher,
Meier, Natalija Saile,
Shabazi, Rudolf Steiner
Kontakt: Michael Hilton



6



7



8

Zu den beiden Projekten von San Keller

Tim Zulauf

Als Auftakt für das Programm *Kunst in der Hardau* konzipierte der in Zürich lebende San Keller zwei komplementäre, performative Anlässe. In der Nacht vom 5. auf den 6. März 2005 führte er die *Freinacht in der Hardau* durch. Im Quartier waren Flugblätter verschickt worden, die den Bewohnerinnen und Bewohnern zwei Angebote machten: Entweder für die Dauer der Nacht den Wohnungsschlüssel bei San Kellers Portierloge abzugeben, um auf einen Gastgeber zu warten. Oder als Gastgeber eine wartende Person nachtsüber zu sich nach Hause einzuladen. Am 4. Juni stellte Keller für die zweite Aktion *Best of Hardau – Tanzen Sie mit der San Dance Company zu ihrem Lieblingslied* eine Musikanlage und eine Tanzfläche bereit. Die Tanzkompanie San Kellers versprach, zu jedem Lieblingsmusikstück zu tanzen, das eingereicht würde, und belohnte die Einreichung mit Bratwurst und Getränk. Beide Aktionen schränkten den Kreis der Teilnehmerinnen und Teilnehmer durch den Postversand der Einladungen auf die Bewohnerschaft des Hardau-Gebiets ein.

Die *Freinacht in der Hardau* untersuchte Anonymität und Austausch. San Keller seinen Schlüssel abzugeben, hiess, sich darauf gefasst zu machen, von tollen, unangenehmen oder gar keinen Nachbarn beherbergt zu werden, bis man vertragsgerecht zum Sonnenaufgang den Schlüssel zurückerhalten würde. Die Einladung stellte mit ihrem ungewissen Ausgang eine soziale Mutprobe. Darüber hinaus antizipierte sie die gemeinsame Wohnungsnutzung – etwa einer Küche oder eines Bads –, zu der die Bewohnerinnen und Bewohner der Siedlung Hardau II während der Sanierungsphase 2005–2007 aufgefordert werden könnten, und lud ein zur freiwilligen Verschwendung zwischenmenschlicher Energie. Zur Aktion *Best of Hardau*, ein Vierteljahr später, war es dann die *San Dance Company*, die Energie zu verschwenden hatte und unerwartete Begegnungen riskierte: Von 14 bis 23 Uhr tanzte die Gruppe zu gleich welcher Musik. Teilnehmerinnen und Teilnehmer bestimmten mit ihrer Lieblingsmusik den Tanz und gaben den atmosphärischen Rahmen vor. Das wettkämp-

ferische Moment, die Platzbeschallung mit dem eigenen Musikstil zu dominieren, wurde dabei im Verlauf des Abends immer deutlicher.

In den beiden Aktionen begegnete das Eigene dem Fremden, einmal im individuellen, nachbarschaftlichen Kontakt, das andere Mal durch die unterschiedlichen Musikkulturen. Auf der kulturellen wie auf der individuellen Ebene ermöglichte San Keller, die oft als problematisch dargestellte Bevölkerungsmischung der Wohnsiedlung in direktem Kontakt zu erfahren.

Ein Pförtner ohne Pforte, ein Hotelier ohne Hotel

Zur Aktion *Freinacht in der Hardau*

Tim Zulauf

In der Nacht vom Samstag, den 5. März, auf Sonntag, den 6. März, stand eine provisorische Portierloge zwischen den vier Türmen der Siedlung Hardau II. Ein Himmelstrahler zerschnitt das Schneetreiben mit einem hellen Lichtstrahl und machte auf die Aktion *Freinacht in der Hardau* aufmerksam. Die Bewohnerinnen und Bewohner des Hardau-Gebiets waren mit einem Flugblatt herzlich eingeladen worden, an San Kellers Loge – nach gegenseitiger Unterzeichnung eines Vertrags – ihren Wohnungsschlüssel abzugeben. Mit einem Schild als «Gast» gekennzeichnet, konnte sie auf eine gute Seele hoffen, die Ihnen für die Nacht Unterschlupf bei sich zu Hause gewährte. Im Hüttchen auf der Grundfläche einer Europalette war ein Elektroofen eingerichtet, Tee und Rum standen bereit. An den Wänden hingen Ordner voller Papiere zur Regelung der rechtlichen Schritte. Immerhin ging es darum, dass eine Person einem ihr fremden Künstler ihren Wohnungsschlüssel abgeben sollte. Da konnte einiges schief gehen: Raubt der Künstler etwa die Wohnung der gutgläubigen Teilnehmerinnen und Teilnehmer aus, während diese bei neuen Bekannten die Nacht verbringen? Umgekehrt müsste San Keller Versicherungsbetrug annehmen, wenn ein «Gast» am nächsten Tag einen Diebstahl aus seiner Wohnung vermeldet hätte. Weil die Liegenschaftenverwaltung der Stadt Zürich solche Reklamationen fürchtete, war der Umgang mit rechtlichen Unsicherheiten von Beginn der Planung an Teil der Aktion. Ein Hotelier ohne Hotel ist suspekt.

DER TRAUM DES KÜNSTLERS

San Keller hat auf vielfältige Weise die Bilder neu gemischt, mit denen sich Menschen ihrer Wertsetzungen vergewissern. So zog er in einer Aktion einen Sandstein vom Gewicht seines Körpers solange durch New York, bis der Stein zu Sand zerrieben war. Abb. 9 Neugierige Passanten befragten

ihn – in der Metropole der kultivierten Körper – zu seinem Bodybuilding-Konzept und überlegten, die Übung in ihr Programm aufzunehmen. In einer anderen Aktion schlief San Keller am Arbeitsplatz von Menschen, die ihn für die stellvertretende Dauerpause nach ihrem Tagesansatz bezahlten. Die Aktion gipfelte am 14. Juli 2000 in der Nachrichtensendung *10 vor 10*, im Ruhebett zu Füßen der Moderatorin Eva Wannemacher. Abb. 10 Die Inhalte der Sendung schienen dem Traum des Künstlers zu entsteigen – eine Pointe, die bestätigt, dass Nachrichten im Kampf um Aufmerksamkeit auch ästhetischen Eingebungen folgen. In seiner Rolle als Künstler schillert San Keller als ambivalente Figur zwischen einem Heiligen und einem Gesellschaftsanalytiker: Er spielt ein übersensibles Künstler-Subjekt, das das Weltgeschehen in seine kleinen Möglichkeitsräume einlädt oder sein Umfeld mit eigenwilligen körperlichen und sozialen Selbstbestimmungen verblüfft.

PRODUKTIVE GERÜCHTE

Zurück in die Hardau: Zum Sonnenuntergang um 18.17 Uhr stand Portier Keller bereit. Für Kinder und Jugendliche wurde der Teeausschank sofort zur Anlaufstelle, zwischen Schneeballschlachten drängten sich Fragen zur Kunst. Von den offiziellen Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Aktion wich die erste nach zwei Stunden vor der Kälte zu Freunden aus. Am späteren Abend übergaben zwei weitere Parteien ihre Schlüssel: ein Paar, das erstaunlich bald in den Flachbauten der Siedlung Unterschlupf fand, und ein alter Seebär, der von einem Feierbegeisterten beherbergt wurde. Daneben war Kellers Loge Treffpunkt für schlaflose Nachtschwärmer, die gerne ihre Wohnung herzeigten, um sich die Zeit zu vertreiben. Die *Freinacht* wurde also viel besprochen, aber kaum je riskiert, woraus das mangelnde Funktionieren der Kunstintervention abgeleitet werden könnte. Aber allein schon im Werweisen um die Aktion liegt ein Teil ihrer Qualität: Das Flugblatt infiltrierte das Hardau-Gebiet mit dem Gedanken einer zufälligen und daher egalitären Gastfreundschaft. Das produktive Gerücht um eine Umgangsform, die Solidarität meint, ohne sie schreierisch einzufordern, ist freigesetzt.



9



10

9 San Keller: *The Great Lightening*, September und Oktober 2003. Performance von 31 Stunden Dauer in drei Etappen, New York City.

San Keller zog einen Berner Sandstein vom Startpunkt P.S.1 so lange durch die Stadt, bis der Stein zerrieben war. Das Gewicht des Steinwürfels von 42 cm Kantenlänge entsprach dem Körpergewicht des Künstlers. Die gleichnamige Videoinstallation zeigt die Performance auf drei Monitoren. Gesamtlänge der Videofilme: 1 Std. 52 Sek.

10 San Keller: *San Keller schläft an ihrem Arbeitsplatz*, 14. Juli 2000. Performance. Auftrag Nr. 3: Schweizer Fernsehen SF DRS, Nachrichtensendung *10 vor 10*, Zürich. Abbildung: Schweizer Fernsehen

DENKPAUSE IN DER AUFWERTUNGSEUPHORIE

Wie im Jahr 2001 die Sanierung der Wohnsiedlung Riedtli unter Beschuss geriet und daraufhin redimensioniert wurde,¹ so sorgte auch die Sanierung der Hardau-Siedlung von 2005 bis 2007 für Unruhe. Die Aufwertung von Wohnraum geht einher mit erhöhten Mietpreisen² und zudem mit der Umquartierung von Mieterinnen und Mietern wegen Wohnungszusammenlegungen.³ In einer Stadt, die so stark umgeprägt wird wie Zürich in den letzten fünfzehn Jahren, geraten die Strukturen der Bewohnerschaft in Bewegung. Unbestritten, dass eine Stadtverwaltung dabei Interesse hat, die soziale Zusammensetzung in einzelnen Quartieren mitzusteuern. Stefan Kellers *Freinacht* räumt in der Aufwertungseuphorie und in den planerischen Massnahmen eine Denkpause ein, die wissen will, wo im Kollektiv schmerzhaft Änderungen und wo wünschenswerte Neuerung zu diagnostizieren sind. Im Modell zeigt seine Aktion, was soziales Engagement utopischerweise ausmacht: das grundlegende Interesse an den Anderen. Wer nur aus Sorge um sich selbst zu planen beginnt, wird die Fragen nach urbanem Zusammenleben und sogenanntem Bevölkerungsmix jedenfalls nicht wirklich beantworten können.

Labile Verbindlichkeiten.

Zur Aktion *Best of Hardau – Tanzen Sie mit der San Dance Company zu Ihrem Lieblingslied*

Tim Zulauf

Am 4. Juni hatte San Keller am Rande der Siedlung Hardau unter dem Pappelhain beim Grillplatz eine Tanzplattform ausgelegt. Auf der einen Seite befand sich die Sitzgelegenheit für die Tänzerinnen und Tänzer, auf der Seite gegenüber waren DJ-Pult und Bar eingerichtet. Moderator Michael Hilton warb ab 14 Uhr vor noch unbelebter Architekturkulisse um Teilnahme, Manuel Krebs feuerte den Grill an. Erste Neugierige setzten sich in sicherer Distanz auf Parkbänke. Gegen 15 Uhr gab ein Pärchen Mittzwanziger zwei erste Lieblingsmusikstücke ab, die sich als Initialzündung für den späteren Andrang erwiesen – ein Stück aus dem Album *Chromatic* von *Sens Unik* und Musik aus Kambodscha auf Kassette, ein Ferienmitbringsel. Naturgemäss kontrollierte eine Polizeistreife noch vor dem Abspielen die eingeholte Bewilligung.

Im Verlauf des Abends zog die eingereichte Musik einen breiten Schnitt durch das Geschmacksleben im Hardau-Gebiet: Die Vorlieben reichten von Hip-hop über lateinamerikanische Flötenmusik, *Guitars for Dreaming*, Rock, Neue Deutsche Welle und balkanische Volksmusik bis hin zu Country. Der Jodlerklub Bergfründ war ebenso vertreten wie Fairuz and the Rahbani Brothers aus dem Libanon und Lynnyrd Skynyrd mit *Sweet Home Alabama*. Volksmusikstücke, mehrheitlich albanische, wurden von Glückwünschen Richtung Heimat begleitet. Die eigene Musik auf der angebotenen Plattform zu präsentieren, hatte plötzlich viel mit dem Einholen von Respekt zu tun. Die Kids griffen dann auch zum Mikrofon. Gelingen mochte ein einzelner Rap, einstudiert in der Schule. Motto: «Schweizer, warum wollt ihr uns nicht?»

RESPEKT, ERINNERUNG UND HÖRLUST

Best of Hardau versammelte schliesslich mehrheitlich Musik, die eine identitätspolitische Funktion erfüllt und ihre Bestimmung nicht im einzelnen Track, sondern in der Verbundenheit zur Gattung

oder zum Stil erfüllt. Volksmusik ist der ewige Wiedergänger für den Ausdruck der Lieblingszugehörigkeit, aber auch Hiphop und Heavymetal setzen auf gemeinschaftliche Identität. Der Begriff «Lieblingslied» wies am Ende der *Best of Hardau* aber noch ein paar Facetten mehr auf. Nenas *Nur geträumt* oder die kambodschanische Ferienkassette speichern individuelle, biografische Momente, statt einer Gruppen-Distinktion oder einer Selbstmodellierung zu dienen. Unter musikalischen Aspekten gäbe es darüber hinaus eine abstraktere Hörlust, die das «Lieblingsmusikstück» an gelungenen Rhythmen, Melodiebögen und Singularitäten misst und die nicht leicht in Identitätspolitik oder Erinnerungsfunktion aufzulösen ist. Der Wunsch nach Johann Straussens *Wein Weib und Gesang*, Op. 333, zielte möglicherweise in diese Richtung.

TANZEN ALS BRÜCHIGE GEMEINSCHAFT

Seit sechs Jahren leitet San Keller die *San Dance Company*, einen Verbund von befreundeten, ehrenamtlich arbeitenden Laien-Tänzerinnen und -Tänzern. Die Sechsergruppe mit Vortänzer formierte sich nach dem Vorbild der *Torrance Community Dance Company*, die 1999 stilbildend im Videoclip *Praise You* auftrat: Zum Musikstück von Fatboy Slim tanzt die für den Clip erfundene Gruppe in einer Kinolobby in Westwood, Kalifornien. **Abb. 11** Die watschelige Choreographie wird euphorisiert von den Songzeilen «We're come a long long way together / I have to praise you like I should». Clipregisseur Spike Jonze spielt den energetischen Vortänzer. Entsprechend verkleidet, riechen er und seine Performerinnen und Performer schwer nach Sozialhilfe und Selbsterfahrung. Nicht zuletzt bezieht sich der Name der Gruppe, Torrance, doppeltbödig auf eine propere Kleinstadt in Los Angeles County und auf Jack Torrance, den paranoiden, alkoholabhängigen Schriftsteller aus Steven Kings Roman *The Shining*. Ihre skurrilen Tanzmanöver kontrastieren die architektonische Glätte, stiften Gruppengefühl und verbreiten esoterische Wärme. Der Kinomanager versucht mittendrin erfolglos, den Gettoblaster zu beschlagnahmen. Die *San Dance Company* huldigt mit ihren Tanzinterventionen keinem geheimen Gruppengeist à

la *Praise You* und inszeniert den durchprivatisierten öffentlichen Raum auch nicht als geschneiegelten Gegner. Sie verschreibt sich auch keinem Musikstil, wie das bei *Reclaim The Street*-Events oft der Fall ist, wo sich eine rebellische Gemeinschaft den öffentlichen Raum mit einer Musik zurückerobert, auf die sie bereits eingeschworen ist. Für die *San Dance Company* ist Tanzen viel eher eine labile Verbindlichkeit, eine musikalische getaktete Kette von laienhaften Einzelhandlungen und kulturell vage kodierten Choreografien. Das aus verschiedenen Sozialisierungen hervorgegangene Tanzverhalten der einzelnen macht die Tanzgemeinschaft um San Keller zur wandelbaren Sozioskulptur. Auch hier: Kein Stil. Die Frage, wie eine Gruppe da in Schwingung kommt, kann nur im Mittanzen beantwortet werden. Dazu zwei Beispiele: Auf der während einer Woche fest eingerichteten Aktionsplattform für *Dancin' in the Rain* (2001), wurde immer dann getanzt, wenn es regnete. **Abb. 13** Damit das möglich war, mussten Bar und DJs 24 Stunden einsatzbereit gehalten werden. Der Event fand meteorologisch bedingt zufällig statt und wollte wissen, ob Hochstimmung auch ohne Gene Kelly und ohne voraus berechnetes *Singin' in the Rain* entfaltet werden kann. Die Aktion *Die San Dance Company tanzt 125 Stunden* (2000) stellte, zum Jubiläum «125 Jahre Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich», den erschöpfenden Solotanz der Companymitglieder aus. **Abb. 12** Diese traten im Dreistudentakt und jeweils alleine auf, von allfälligen, Company-fernen Gästen begleitet. Mitleid wurde zu Mittanzen, und aus Mittanzen wurde Mitleiden. Das ist letztlich der Unterschied zum Vorbild *Torrance Dance Company* aus dem Clip: Das Publikum findet eine reale Öffnung zur Einmischung vor und wohnt – anders als bei Spike Jonzes Clip – nicht einfach nur einem Anlass bei, der die Trennung zwischen Sehen und Agieren betont. In der *Hardau* hat das sehr viel Spass gemacht, ohne den Kampf um wechselseitige Anerkennung einfach auszublenden.



11

11 Spike Jonze: *Praise You*, 1999. Videoclip, 5 Min. 45 Sek. Musik: Fatboy Slim: *Praise You*, 1998. Ausgestrahlt unter den Credits: «Directed by the Torrance Community Dance Group with Roman Coppola».



12



13

12 San Keller: *Die San Dance Company tanzt 125 Stunden*, 15.- 21. Juli 2000. Tanzperformance. Klingpark, Zürich. Tanzbühne und Line-up mit 30 DJs, die während 125 Stunden in dreistündigem Wechsel aufspielten. Zu jedem DJ-Set tanzte eines der sieben Mitglieder der San Dance Company.

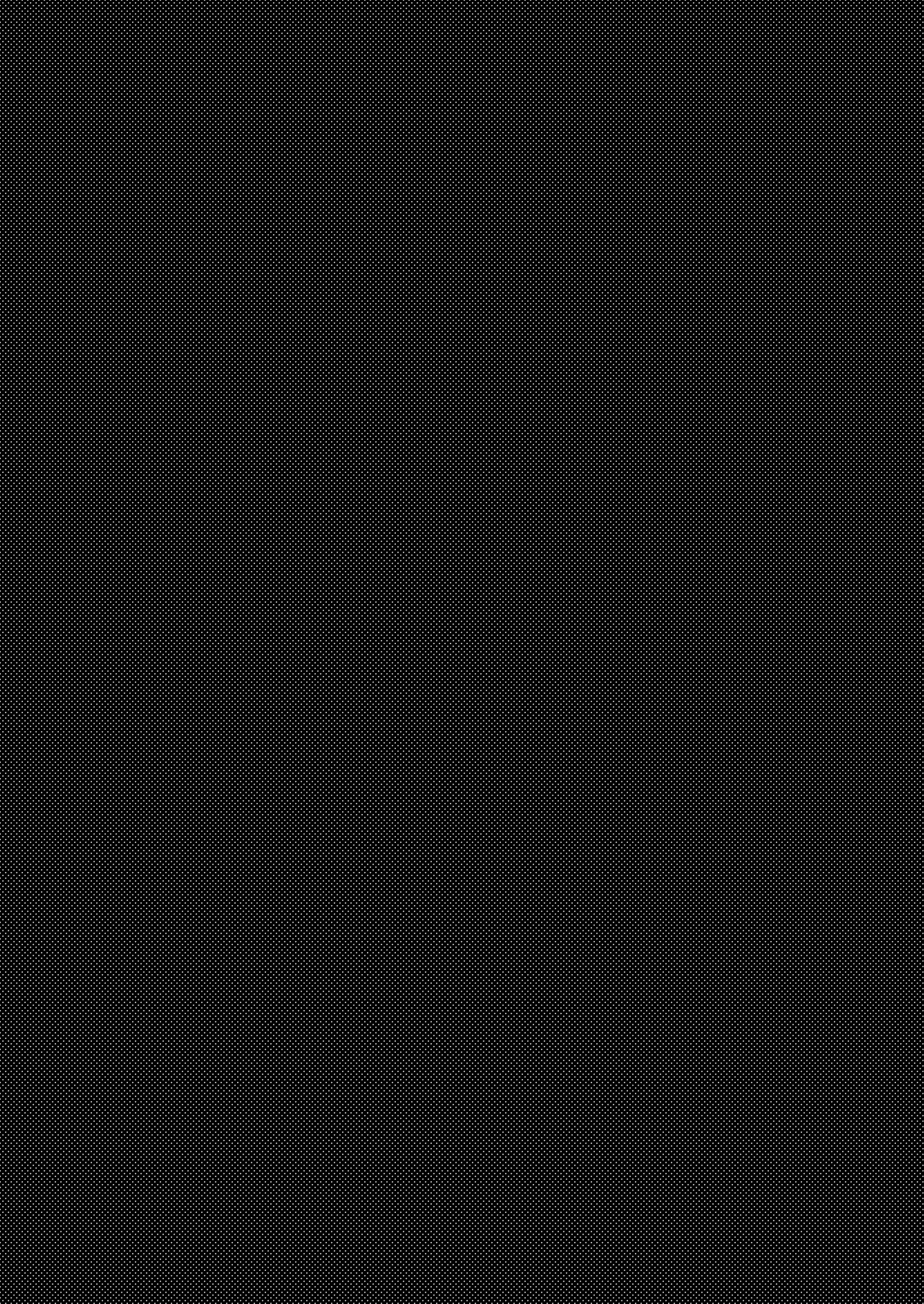
13 San Keller: *Dancin' in the Rain*, 5.- 12. Juli 2001. Tanzperformance. Projektort Park, Pfingstweidstr. 6, Zürich. Tanzbühne und Bar mit Bademänteln. Bei Regenfällen legte einer der sieben für jeweils einen Tag bereitstehenden DJs Musik auf, zu der ein ebenfalls für einen Tag bereitstehendes Mitglied der *San Dance Company* tanzte. Fotografie: Mancia/Bodmer, FBM Studio

Claudia und Julia

Müller

Glocke*Hardau*

BimBam*2006





1



2



3





6



7



1-9 Claudia und Julia Müller:
*Glocke*Hardau*BimBam*2006*,
19. Oktober 2006. Siedlung Hardau,
Zürich.
Feierlicher Aufzug der Glocke an
der Seite des Hochhauses Bullinger-
strasse 60.
Fotografien: Daniel Spehr



9



10



11

10 Claudia und Julia Müller:
*Glocke*Hardau*BimBam*2006*, 2006.
 Glocke, Flachstahl, Umlenkrolle,
 Stahlseil.
 Fotografie: A. Burger

11 Claudia und Julia Müller:
*Glocke*Hardau*BimBam*2006*.
 Glockenguss in der Giesserei
 Bachert, Karlsruhe, am
 28. Juli 2006.
 Fotografie: Daniel Spehr

TECHNISCHE ANGABEN

Glocke

Material: 79% Kupfer, 21% Zinn
 Stimmbasis: Gis
 Oberfläche: dunkelgrau, ungeschliffen,
 setzt mit der Zeit Grünspan an.
 Gewicht: ca. 700 kg mit Klöppel

Aufhängung

Flachstahl 10 mm mit Umlenkrolle,
 Spiralseil Edelstahl rostfrei

TECHNISCHE MITARBEIT

Basler & Hofmann, Zürich (Ingenieure);
 Men Kräuchi, Basel (Architekt)

STANDORT

Wohnsiedlung Hardau II, Bullingerstrasse
 60, 8004 Zürich

DAUER

Festliche Einholung, Glockenaufzug am
 19. Oktober 2006 unter Beteiligung des
 Schauspielers Jo Dunkel, des Musikers
 Niggi Wütherich und des Glockengiessers
 Peter Westermann.

Die Installation ist für die Dauer von
 fünf Jahren vorgesehen.

AUSWAHLVERFAHREN

Wettbewerb auf Einladung (Studienauftrag)

PROJEKTBEGLEITUNG

Tim Zulauf, *Kunst Öffentlichkeit*
 Zürich

FINANZIERUNG

Stadt Zürich

AUFTRAGGEBERIN

Stadt Zürich, Amt für Hochbauten

Bei unseren Besuchen im Hardau-Gebiet haben wir festgestellt, dass keine eigentlichen Zentren oder Zonen existieren, die als sinnvolle Handlungsorte für ein prozesshaftes Vorgehen dienen könnten. Deshalb mussten andere Ebenen gefunden werden, die eine Entwicklung oder Veränderung beschreiben. Es bedarf Zeichen, welche sich nicht nur auf ein spezifisches Gebäude beziehen, sondern versuchen, ein Ganzes zu beschreiben, und die auf längere Sicht für sich stehen können.

So entstand der Wunsch, der Siedlung ein narratives Moment hinzuzustellen, welches sich als physisches Objekt präsentiert. In der vorliegenden Projekt-Überarbeitung stellen wir die ursprüngliche Idee in einen grösseren Prozess, der in drei zeitlich und räumlich unterschiedliche Kapitel unterteilt ist und durch die jeweiligen Transformationen eine spezielle Dynamik erhält. Die Überarbeitung hat gezeigt, dass nach fünf Jahren eine Neubewertung der Situation sinnvoll ist und der neu angefügte dritte Teil einen Mehraufwand bedeuten kann.

KAPITEL 1: GLOCKE

Wir wollen eine Glocke herstellen lassen. Diese wird in traditioneller Weise in einer Giesserei gegossen, wobei jeder Giesser dabei nach einer eigenen, geheim gehaltenen Rezeptur verfährt. Bei unserer Glocke handelt es sich um eine Bronzeglocke, sie weist eine längliche schlanke Form auf und erzeugt den Ton Gis. Die Glocke mit Klöppel erhält eine Kordelverzierung und eine Inschrift, die leicht verschlüsselt wirkt, weil sie spiegelverkehrt eingeritzt ist. Im 12. Jahrhundert wurde diese «leichtere» Technik angewendet, wobei die Ritzung spiegelverkehrt aus der freien Hand erfolgte. Die dadurch rätselhaft

erscheinende Inschrift kann wohl nur auf Fotos entziffert werden. Sie wird, richtig gelesen, den universal verständlichen Schriftzug «Glocke*Hardau*BimBam*2006» enthalten.

KAPITEL 2: EINHOLUNG/FEIER

In einer Feier wird die Glocke anschliessend «eingeholt», was bedeutet, dass die Glocke feierlich und geschmückt in die Hardau transportiert und an ihren neuen Ort gebracht wird (siehe Bild der Einholung Bonstetten). **Abb. 12** Zu diesem Anlass soll die Glocke einmal läuten. Gemeinsam mit den Bewohnerinnen und Bewohnern und den Kindern aus der angrenzenden Schule soll die Glocke an ihren Bestimmungsort hinaufgezogen werden. An der Feier soll eine Kapelle oder eine Musikband aus dem Quartier spielen, und die ganze Szenerie wird mit Fotos dokumentiert. Anschliessend werden ausgewählte Fotos von diesem Anlass gerahmt und mit entsprechender Beschriftung in den Eingangsbereich der Wohntürme und der Schulen gehängt, um so auf die Vorgeschichte hinzuweisen und einen Zusammenhang zu der platzierten Glocke herzustellen.

PLATZIERUNG

Als Ort für die Glocke während der ersten fünf Jahre ist die Nordfassade des Wohnturms an der Bullingerstrasse 60 vorgesehen, des einzigen Turms, der auf derselben Strassenseite wie die beiden Schulen steht. Die Glocke hängt vom Dach mit einem Abstand von 2 Metern zur Fassade herunter und wird auf der Höhe von ca. 12 Metern über dem Boden gesichert. Ähnlich dem Bild eines begonnenen Glockenaufzugs hängt sie nun still, und komplettiert so die fiktive oder imaginäre Geschichte des (Hardau-)Turms, der auch als Glockenturm funktionieren könnte. Die Kabel, welche die Glocke am Wohnturm und an der gegenüberliegenden Primarschule sturmsicher fixieren,

werfen die Frage auf: wird die Glocke abgehängt oder aufgehängt? Das stehende Bild soll in seiner Länge gleichzeitig auch als Objekt wahrgenommen werden. Die Verbindung von Turm und Glocke soll dem Gelände ein emotionales Moment verschaffen. Durch das gemeinsame Auftreten mit den wahrzeichenhaften Hardautürmen befragt die eher zarte, hängende Glocke deren Monumentalität und Funktion und wirkt so über den Ort hinaus.

Die Glocke ist ein besonderes Kulturgut. Es gibt keinen Klangkörper und kein Musikinstrument, dem so viele Sagen und Legenden, Werke der Dichtkunst und der Literatur gewidmet sind. Angefangen beim heiligen Antonius, der oft ein Schwein mit Glocke mit sich führte, über Schiller bis hin zum Film *Andrei Rublev* von Tarkosvki. Sie wurde oft als Attribut von Engeln und Teufeln benutzt; sie ist ein Träger von Sinn und Bedeutungen und weist auf Ankündigungen (Kirche), Recht und Ordnung (Schule), aber auch auf Freiheit und Krieg hin. In unserem Fall wird sie dem Quartier gewidmet und steht als säkularisiertes Kulturgut über allen Glaubensrichtungen und Gesellschaftsformen und bildet so ein mentales Zeichen. Die im Aufzug verharrende Glocke mit der Inschrift bildet einen Teil einer von uns begonnenen Geschichte in der Hardau. Denn nach fünf Jahren soll die Glocke neu diskutiert werden. Im Fall einer Entfernung der Installation weisen nur noch die verbleibenden Fotos in den verschiedenen Gebäuden auf die Existenz der Glocke hin.

KAPITEL 3: MÖGLICHKEITEN NACH DER ENTFERNUNG DER GLOCKE

Die Wiederaufnahme der Standortdiskussion nach fünf Jahren kann in mehrere Richtungen führen: Die Glocken-Installation bleibt erhalten, oder sie wird entfernt und die Glocke einer Institution (z.B. dem Opernhaus oder einer

Zürcher «Schwesterstadt») geschenkt oder in eine neue Situation «transformiert». Eine solche «Transformation» könnte das Umgiessen der Glocke in eine Edition von Münzen darstellen: Die Münzen sollten rund 8 mm dick sein und einen Durchmesser von 8 cm aufweisen. Je nach Anzahlung eines Teils des Materials für das Giessverfahren, erhält man bei einem Gewicht von 700 kg Metalllegierung eine Anzahl von ca. 1000 bis 2000 Münzen. Diese «Hardauermünzen» könnten von den Schulkindern in einer organisierten Aktion an die Bewohnerinnen und Bewohner verkauft werden. Der daraus resultierende Erlös dürfte nicht alleine an das Giessverfahren bezahlt werden – sondern zu einem Teil der Realisierung von Ideen und Projekten der Kinder zur Verfügung stehen. Die Auswahl und Realisation geschähe in eigener Verantwortung, sollte jedoch mit dem Quartier in einem Zusammenhang stehen. Als Beispiel sei hier etwa die Gründung einer (Medien-)Bibliothek oder die Unterstützung eines wohltätigen Projekts erwähnt. Unser Wunsch wäre, dass alle Bewohnerinnen und Bewohner in den Besitz einer Münze kommen könnten. Im vereinzelt auftauchenden und in ihrer Erscheinung würden die Münzen an die Glocke erinnern und somit Teil der «Glocken-Geschichte». Diese könnte von den Kindern mit ihren Vorstellungen zu Ende «geschrieben» werden. Entstanden ist dadurch eine Kette von sich jeweils abfolgenden Vorgängen: Glocke giessen / Einholung und Aufzug am Turm / Fotos / Abhängen / Münzen / Projekt der Kinder. Initiiert durch die Glocke erzeugt die Geschichte einen Erinnerungsspeicher, der über das Quartier und den Zeithorizont von fünf Jahren hinaus wirksam wird.

Zum Projekt von Claudia und Julia Müller

Tim Zulauf

Eine Glocke wurde mittels einer auskragenden Ständerkonstruktion am nördlichen Wohnturm der Siedlung Hardau II aufgezogen. Sie blieb, im Aufzug gleichsam festgefroren, vor der Nordfassade auf ungefähr einem Fünftel der gesamten Gebäudehöhe von 72 Metern hängen. Im ersten Teil der Intervention führte ein Festzug die 1 Meter breite und 1,2 Meter hohe Zuckerhutglocke vor Ort. Diese fiktive «Einholung» – wie das Hochziehen einer Glocke zu ihrem Bestimmungsort im Turm traditionellerweise heisst – wurde feierlich von einem Trompeter begleitet und fotografisch dokumentiert. Im zweiten Teil wurde die im Prozess der «Einholung» angehaltene Glocke, nachdem sie geläutet wurde, dauerhaft mit Stahlseilen verspannt. Kommentierte Fotografien des Einholungs-Festes platzieren die Künstlerinnen Claudia und Julia Müller in den Schulhäusern und in den Eingangsbereichen der Wohntürme.

Der Glockenaufzug aktualisiert die stadtweite Bedeutung der Überbauung Hardau II als Wahrzeichen und betont die Fragmenthaftigkeit des in den 1970er Jahren nur teilweise umgesetzten architektonischen Gesamtplanes. In Bezug auf die bauliche Situation zwischen der Primarschule und der Berufswahlschule markiert die Glocke zudem den zentralen Durchgang durch das Quartier, der mit den Schulhauserweiterungen und der Gestaltung der mäandrierenden Freiflächen möglichst offen erschlossen wurde.

Der auf der Glocke angebrachte, universal verständliche Schriftzug «MAMMI!» evoziert den Glockenschlag als Regulativ eines verbindlichen Tagesablaufs, als Markierung einer Feierlichkeit oder als Warnung vor Unwetter oder Krieg und bösen Überraschungen («Ach du heiliger Bimbam!»). Die Glocke selber schlägt, einmal festgezurt, nicht mehr. Indem die Künstlerinnen zu Erzählungen über die funktionslose Glocke anregen, werden ihre Schönheit, ihre symbolische Funktion und ihr heutiger Sinn und Zweck Gegenstand breiterer Reflexion. Im Umfeld der Hardau mit mehreren Altersheimen und Schulen trifft der säkularisierte Glockenaufzug dabei Glaubensfragen, wie sie sich am Lebensabend und in der Erziehung unumgänglich stellen.

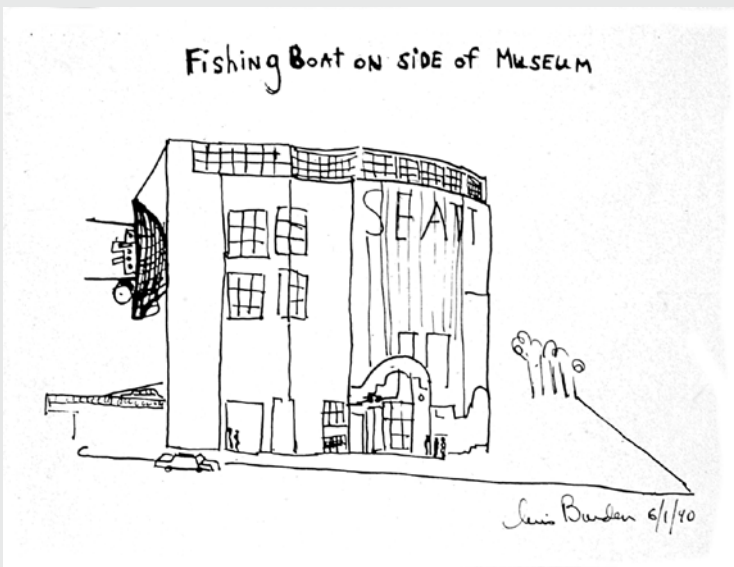
In Claudia und Julia Müllers Arbeitsweise mischt sich auch sonst Gängiges, Jugendkulturelles mit Verblichenem oder vom Alter Geschwächtem: Historische ethnologische Aufnahmen, Schnappschüsse von Freunden oder der Heilige Antonius nach Bosch und Bruegel werden durch Verschiebungen und Übersteigerungen gegenwärtig und zeugen zugleich nostalgisch von einer verschütteten Aktualität. Die Glocke in der Hardau schliesst an diese wechselseitigen Verfremdungen von populären Codes an. Wie im sprichwörtlich «schlafenden Hund, der nicht geweckt werden darf» in der Installation *Das 13. Fenster* (Gemeindehaus Reinach, 2001) schlummert auch in der Glocke ein Aufsehen erregendes Potential der Plötzlichkeit. Es manifestiert sich gerade auch im überraschend skulpturalen Ausdruck der Installation, dem eines vertikalen Hochseilakts.



12 Glockeneinweihung in Bonstetten, Kt. Zürich, 18. September 2005. Fotografie: B. Burkhardt

13 Chris Burden: *Fishing Boat On Side of Museum, Proposal for Seattle Arts Commission*, 1990.

12



CHRIS BURDEN
Fishing Boat On Side of Museum: Proposal for Seattle Arts Commission, June 1, 1990

I propose that a typical working fisherman's boat 30 to 50 feet in length be attached to the side of the new Seattle Art Museum building. The boat's bow would point skyward, its keel resting along one side of the building. A cable from the roof to the boat's bow, much like an anchor line, would hold the boat in place.

A fisherman takes a fishing boat out to sea and catches fish (horizontal). An artist takes the same boat, attaches it to the side of the new museum building, and makes art (vertical). The same boat - different directions - equally real. A working fishing boat on the side of the Seattle Art Museum becomes a sign post to everyone as to *what* art is, and *where* art is. This project, by proposing to incorporate the new Venturi designed Seattle Art Museum building as its armature, also addresses the dichotomy of the museum building's function to serve both as an architectural masterpiece (Art), and as a mere shed to protect the contents (the Art stored inside). Ultimately, putting a fishing boat on the side of the museum's building becomes a testimony to the seriousness of art.

Placing this working fishing boat on the outside of the museum building in this radical configuration, is an attempt to make art that pays tribute to an important part of Seattle's heritage (fishing and the ocean), and integrates this heritage with the celebration of the opening of the new Seattle Art Museum building.

This project was never realized due to the vehement objections of the architect, Robert Venturi.

13

Das Horizontale und das Vertikale

Der Kunstwettbewerb *Archäologie einer Utopie in der Hardau*

Tim Zulauf

1984 erteilte das Zürcher Stimmvolk dem Hochhausbau in der Innenstadt eine Absage, die erst 2001 zurückgenommen wurde.¹ Bei einer Hochhausssiedlung, die wie die Hardau II als Problemfall galt, dachte bis vor kurzem auch kaum jemand an gute Aussichten. Heute werden in zweien der Wohntürme die oberen beiden Stockwerke zu Familienwohnungen umgebaut.² Das Wohnen im Hochhaus wird gesellschaftsfähig. Für die Konsolidierung des Zürcher Metropolen-Anspruchs sind im Stadtkreis 5 Hochhäuser im Löwenbräu-, Hardturm- und Coop-Areal und beim Tramdepot Hard geplant – und zum Bluewin- soll sich ein Prime-Tower von 129 Metern Höhe gesellen. Im Stadtzürcher Hochhausleitbild heisst es dementsprechend «Hochhäuser gehören in die Stadt».³ Im Hochhaus wird nicht nur die Möglichkeit gesehen, verdichtet zu bauen, beschworen wird auch die urbane Ausstrahlung einer *landmark* und der Glamour vom Wohnen und Arbeiten über der Stadt. Der Hochhausbau als Prestigesache begann in der Schweiz mit dem Basler Messturm der Architekten Morger/Degelo und Marques, der auf der eigenen Homepage als höchster Bau der Schweiz und als elegantes Bauwerk gepriesen wird, das für ein «weltoffenes Basel» stehe.⁴ Hochhausarchitektur ist damit im kulturellen Wettkampf zwischen den Städten fast schon so wichtig wie deren Bedeutung als Standort für Kunstmesse oder Galerien. Für Zürich lassen Hochhausentwürfe von Theo Hotz, Gigon/Guyer und Atelier WW, Meili/Peter und Diener & Diener massive Änderungen im Stadtbild erwarten, in Basel bauen Herzog & de Meuron bis 2011 für den Pharmakonzern Roche einen 160 Meter hohen Büroturm – das höchste Hochhaus der Schweiz.

Die Ausschreibung für den Kunstwettbewerb *Archäologie einer Utopie in der Hardau* bezog sich nicht auf solche aktuellen Entwicklungen. Ihr ging es darum, eine Parallele zur Konzeption von Max Kohlbrunners Siedlung Hardau II zu finden, die Vision und Fragment blieb. Kohlbrunner strebte

keine glänzende Architektur an, die symbolisches Kapital abwerfen würde, sondern konzipierte eine Stadt am Rand der Stadt, die die Nachfrage nach kleinen Wohnungen entsprechend dem Standard des sozialen Wohnungsbaus decken sollte. Ein geplantes, zugehöriges Ladenzentrum konnte aber aus Geldmangel ebenso wenig erstellt werden wie Geschäftsbauten, Freizeitanlagen, der Quartierpark oder Klubräume.⁵ Der Entwurf wurde massiv gestutzt und abgeändert. Der Anspruch, für ein soziales Problem und ein Quartierleben eine vollumfassende Lösung zu erarbeiten, macht die Position des Architekten vermeintlich allmächtig. Am Modell des ursprünglichen Hardau-II-Projekts wird die angestrebte rationale Organisation der Lebensenergie bildfällig: Vom Albisriederplatz geht das gradlinig gebahnte Arbeitsleben der gestreckten Einkaufs- und Geschäftsbauten in einen kleinteiligeren Freizeitbereich über, staucht sich an Klubräumen und Werkstätten und türmt sich schliesslich auf zum Privatwohnraum im Hochhaus. Die Architektur präsentiert den Glauben, Chaos, Zufall oder göttliche Vorhersehung durch Planung zu ersetzen.

Wenn sich in den Kirchenbauten das schwindelerregende Göttliche manifestierte, die rationalen Zehn- bis Zwanzigstöcker der Schweizer Nachkriegsarchitektur Ausdruck von Wirtschaftswunder und Fortschrittsglauben im Sozialen waren und Hochhäuser heute als *landmark* das städtische Selbstbewusstsein verkörpern, so hat sich das Verständnis von Vertikalität grundlegend verschoben. Claudia und Julia Müller haben sich in der Hardau intuitiv auf den symbolischen Gehalt des Bauens in die Höhe bezogen. Mit dem Innehalten des Glockenaufzugs und der Übertragung einer sakralen Funktion auf einen Wohnbau regen sie eine Lesart des städtischen Raumes an, die nach Funktionen der Markierung, der Wertschätzung und der Inszenierung von kultureller Macht durch Architektur fragt. Die groteske Geschichte vom zum Kirchturm umfunktionierten Wohnblock deutet das städtebauliche Fragment Hardau II als Fragment einer Gesellschaft, die – statt ihre Hierarchien religiös oder rational zu überhöhen – zunehmend verhärtet die Durchsetzung von sogenannter Leitkultur und symbolischer Präsenz diskutiert. So wird der Streit um die Bewilligung von Minaretten zuneh-



14



15



16



17

14 Minerva Cuevas: *Open Air Cinema in the Hardau*, Projektentwurf, 2005. Digital bearbeitete Fotografie.

15 Meschac Gaba: *Embassy*, Projektentwurf, 2005. Sprachlerntafel, Acryl auf Holz, 80 x 120 cm.

16,17 Niklaus Rüegg: *Die unsichtbare Brücke*, Projektentwurf, 2005. Digital bearbeitete Fotografien.

mend schärfer geführt, etwa bei der Ablehnung eines Minarettbaus in Wohlen und in Aarau oder bei der Initiative, im Kanton Zürich den Bau von Minaretten zu verbieten.

In Zusammenhang mit der symbolisch-kulturellen Ordnung des Raums bietet sich zu Müllers Projekt ein Querbezug an: 1990 plante Chris Burden das Kunstprojekt *Fishing Boat On Side of Museum*, mit welchem er an der Fassade des Seattle Arts Museum ein Fischerboot aufzuziehen plante. **Abb. 13** Burden kommentierte den Entwurf: «Ein Fischer fährt mit dem Boot zur See und fängt Fisch (horizontal). Ein Künstler nimmt dasselbe Schiff, befestigt es an der Seite eines neuen Museumsbaus und macht Kunst (vertikal).»⁶ Das Museumsgebäude von Robert Venturi wäre damit kenntlich gemacht worden als «Kunst-Architektur» – als Mischform zwischen «vertikalem», architekturkünstlerischem Anspruch und «horizontalem» Zweck vermittels der schützenden Bauhülle für Kunst. Diese hybriden, horizontalen wie vertikalen Ansprüche sind Burden suspekt und sollen entsprechend auffällig markiert werden. Burden konnte sein radikales Projekt schliesslich, wenig überraschend, aufgrund einer Einsprache des von ihm kritisierten Robert Venturi nicht realisieren.

Müllers Kunstprojekt geht mit Kategorisierungen wie «horizontal» und «vertikal» oder «high» und «low» anders um. Die Glocke müht sich an Kohlbrunnens – mit Burden gesprochen: «horizontaler» – Problemlösungsarchitektur empor, um sie symbolisch umzudeuten. Bau und Glocke beziehen sich so aufeinander, dass sie sich *gemeinsam* zu einem hybriden Zeichen verschränken. Dieses drückt die beschwerliche Suche nach einer Antwort auf die Frage aus, welche Werte einen Turm-, Wohnturm- oder Hochhausbau bestimmen: Wird die Hochhausarchitektur der Schweiz künftig zum «vertikalen» Kunst- und Religionsersatz? Verkörpert sich in der *landmark*-Architektur der Standortfaktor als einzig verbliebener Wert im Wertekanon? In ihrer präzisen Bezugnahme auf das Umfeld ist Müllers Glocke dabei ganz in der Hardau angesiedelt. Sie reagiert auf die von den Architekten EM2N und den Landschaftsarchitekten Schweingruber Zulauf neu verteilten Volumina und bündelt die Wege zwischen Spielzonen, Grillplätzen, Schulen, Horten und Turnhalle in einem torartigen Durchgang.

Und für die Kinder, die an das Einholungsfest eingeladen wurden, um das «Verschnaufen» oder «Stocken» der Glocke mitten im Anlauf zu erleben, gab das Werk *vor Ort* viel zu erzählen. Das Besondere an Müllers Glocke ist, dass sie aus dem kleinteiligen Bezugsfeld der Hardau und aus ihrer Übersteigerung von Kohlbrunnens Fragment eine Perspektive auf die Wertigkeit der schweizweiten Debatte um neues Bauen und Urbanität gewinnt.

DREI WETTBEWERBSBEITRÄGE

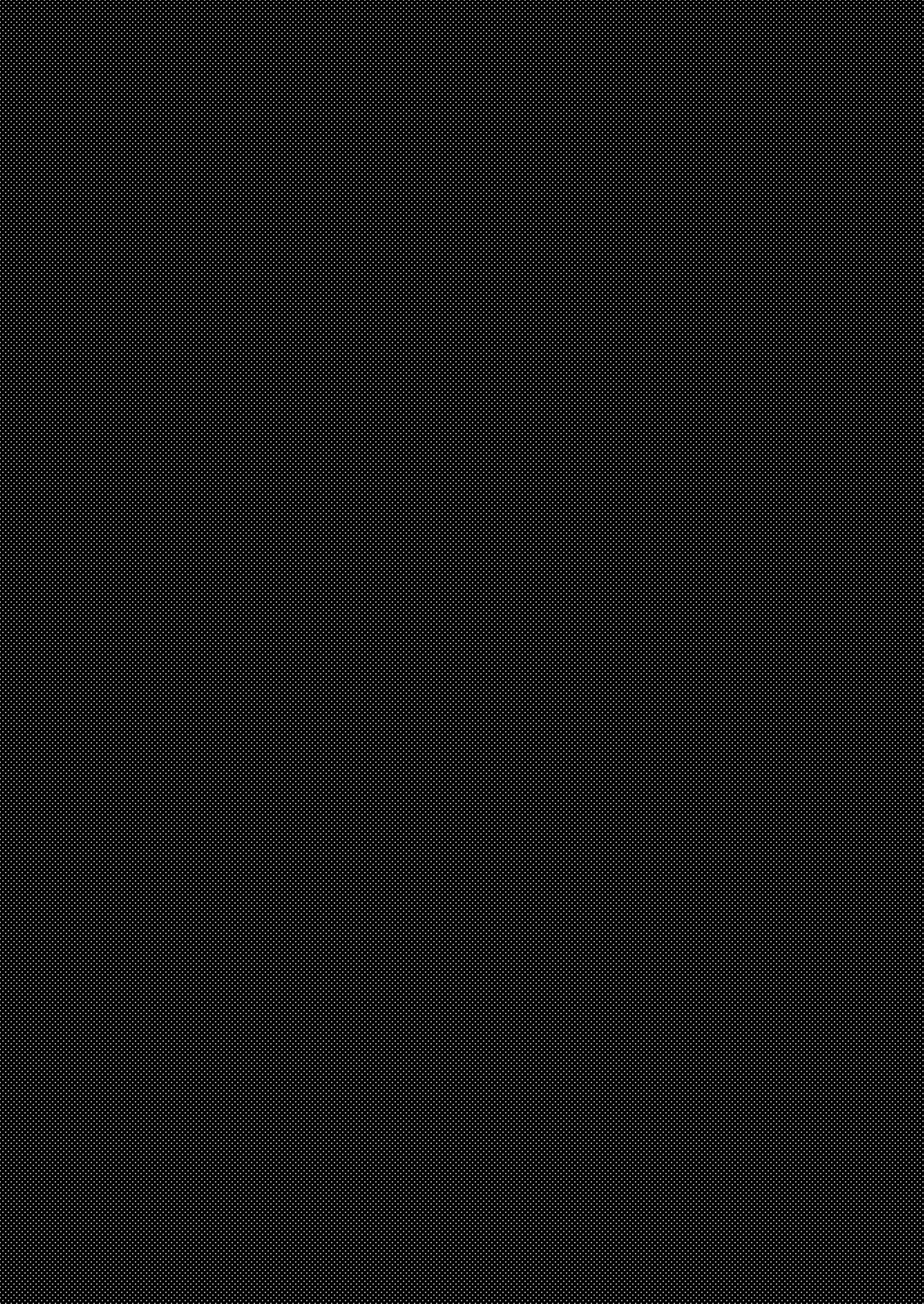
Erwähnung finden sollten auch die drei weiteren, engagierten Wettbewerbsbeiträge von 2005, welche die Perspektive auf mögliche Kunst in der Hardau radikal erweiterten: Die mexikanische Künstlerin Minerva Cuevas schlug für die Hardau ein Freilichtkino vor, das jährlich unter Leitung einer zu bildenden, lokalen Filmgruppe Filme zu weltweiten Stadtentwicklungsproblematiken zeigen würde. **Abb. 14** Meschac Gaba verfasste ein Projekt, das mit zehn «Botschaften» – in Form von bemalten Tischen, an denen mit CD-Einspielung die jeweiligen Landessprachen gelernt werden können – die Hardau in ein «Botschafterquartier» oder «offenes Sprachlabor» verwandelt. Vorträge und Performances an den einzelnen Tischen hätten die Botschaften programmatisch neu definiert. **Abb. 15** Niklaus Rüegg schliesslich beabsichtigte, eine Brückenskulptur auf dem die Bullingerstrasse überquerenden Brückendeck zu bauen, die sich, in Tarnfarbe bemalt, mimikriartig ins Umfeld einpassen würde. Im Quartier angebrachte Verkehrsschilder und ein grosser Eröffnungsanlass würden auf das «Betonmonument» wider Willen verweisen, das im Spiel mit massiver Anwesenheit und behaupteter Abwesenheit den ungewissen Status der Hardau-Siedlung angenommen hätte. **Abb.16,17**

Michael

Hiltbrunner

Plakate als Bilder

*Kunstplakate im Wohnviertel statt Kunst zwischen Werbung.
Die Plakate von Ana Axpe, Christoph Hänslı, David Renggli,
Shirana Shahbazi und Till Velten in der Hardau-Siedlung Zürich*



Künstlerische Positionen sind im Betrieb der Massenmedien marginal und müssen sich in besonderer Weise vom restlichen Angebot abheben. Ihre Strategien entwickeln sich im Besonderen durch eine Thematisierung von System und Funktion der Massenmedien zu einer spezifischen Art von Medienkunst. Als Alternative zu marginalen Unterbrechungen im informativen, unterhaltenden und bewerbenden Betrieb der Massenmedien bietet sich die Schaffung eigener Strukturen. Bei diesen vom Markt unabhängigen Plattformen steht statt einem anonymen Grosspublikum eine bestimmte und kleinere Zielgruppe im Vordergrund, die direkt angesprochen werden kann und oft selber aktiv beteiligt ist. Bei den Kunstplakaten von Christoph Hänslı, David Renggli, Shirana Shahbazi, Till Velten und Ana Axpe in der Siedlung Hardau zeigen sich Aspekte beider Strategien. Format und Umsetzung waren am kommerziellen Plakat orientiert, doch Ortswahl und Interaktion mit dem Publikum zeigten eine Tendenz der Ablösung vom Werbeplakat zum unabhängigen Plakat als Bild und kommunalen Kommunikationsmittel.



1

1-3 Plakate von Christoph Hänsli
beim Zentrum Hardau, an einer
Litfaß-Säule und beim Primarschul-
haus Hardau, Zürich. März und
April 2005.
Fotografien: Ch. Hänsli



2



3



4



5

4-6 Plakate von David Renggli
beim Primarschulhaus Hardau,
beim Parkplatz Hardauplatz (mit
anonymen Eingriffen) und beim
Zentrum Hardau, April und
Mai 2005.
Fotografien: S. Stauss



6





7



8

7-8 Plakate von Shirana Shahbazi
beim Parkplatz Hardauplatz und
beim Zentrum Hardau, September
und Oktober 2005.
Fotografien: E. Rutishauser



9

9 Plakat von Shirana Shahbazi
beim Primarschulhaus Hardau,
September und Oktober 2005.
Fotografie: E. Rutishauser



10

10 Plakat von Till Velten beim Primarschulhaus Hardau, September und Oktober 2005.
Fotografie: E. Rutishauser



11

11 Plakatwand beim Primarschulhaus Hardau, gestaltet von Kindern der Schule, Oktober 2005. (Ersetzte das Plakat von Till Velten)
Fotografie: E. Rutishauser

12,13 Plakate von Till Velten beim Zentrum Hardau und beim Parkplatz Hardauplatz, September und Oktober 2005.
Fotografien: E. Rutishauser







15

14-16 Plakate von Ana Axpe beim Primarschulhaus Hardau, beim Zentrum Hardau und beim Parkplatz Hardauplatz, November und Dezember 2005.
Fotografien: E. Rutishauser



16

TECHNISCHE ANGABEN

Drei Plakatwände im Format F12 (128 x 271,5 cm) mit Plakaten von Christoph Hänsli, David Renggli, Shirana Shahbazi, Till Velten und Ana Axpe. Die Künstlerinnen und Künstler gestalteten je ein zusätzliches Plakat im Weltformat (128 x 90,5 cm) für eine Publikums-Edition von ca. 100 Stück.

STANDORT

Plakatwände in der Siedlung Hardau: beim Primarschulhaus Hardau, Zentrum Hardau und Parkplatz Hardau-platz.

DAUER

März bis Dezember 2005

AUSWAHLVERFAHREN

Wettbewerb auf Einladung (Studienauftrag)

KURATORIN

Susann Wintsch

PROJEKTBEGLEITUNG

Michael Hiltbrunner und Susann Wintsch, *Kunst Öffentlichkeit Zürich*

FINANZIERUNG

Stadt Zürich

AUFTRAGGEBERIN

Stadt Zürich, Amt für Hochbauten

FOTOGRAFISCHE DOKUMENTATION

Eliane Rutishauser, Susanne Stauss

BEGLEITVERANSTALTUNGEN

Eröffnung am 10. März 2005.
 Führungen durch das Projekt im März und Juni 2005.
 Podiumsdiskussion an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich im Juli 2005 mit Giovanni Carmine, Christoph Hänsli und Simon Maurer unter der Leitung von Susann Wintsch.
 Podiumsdiskussion im November 2005 mit Hanspeter Huber, Shirana Shahbazi, Dorothea Strauss und Till Velten unter der Leitung von Susanne von Ledebur. Einführendes Referat von Stefan Römer (siehe Beitrag von Stefan Römer in dieser Publikation).

Plakate und Raumaufteilung

Werbeplakate sind direkt im öffentlichen Raum ausgestellt. Sie zählen zur Tribüne, auf welcher die öffentliche Meinung gebildet und verbreitet wird, und entsprechen somit Niklas Luhmanns Definition der Massenmedien.¹ Die fest platzierten Plakatwände im Raum Zürich sind genormt, dies meist entweder im Weltformat (128 × 90,5 cm), im Format F12 (128 × 271,5 cm) oder aber beliebig gross als Megaposter. Ergänzt werden sie durch kleine Plakate, die meist «wild» geklebt werden. Dies ist in Zürich seit 2003 verboten, doch die für Kultur reservierten Stellen und die zum Beispiel von der Plakatifirma Alive betriebenen Plakatwände hinter Glas können die Nachfrage nicht decken. Deshalb werden weiterhin auch an unerlaubten Stellen Plakate geklebt, wie auf der Website von Alive angedeutet wird.²

Die trotzdem wichtigen Regelungen durch die öffentliche Hand strukturieren den städtischen Raum, und die Medien werden zu Orientierungshilfen in urbanen Zonen. Deren An- oder Abwesenheit zeigt neben anderen Leitplanken und Beschilderungen, ob man sich in einer für die Allgemeinheit beschilderten Umgebung oder in einem Wohngebiet, einem Lagerareal, einem Brachland oder einem anderen «geschlossenen» Gebiet befindet. Diese «plakاتفreien Gebiete», zu denen auch Wohnsiedlungen wie diejenige in der Hardau gehören, werden nicht mit Werbung bespielt und erhalten dadurch einen «privaten» Charakter, welcher in den städtischen Richtlinien als «Schonung» definiert wird.³

Möglichkeiten für Plakatkunst im öffentlichen Raum

Fest positionierte Plakatwände sind reine Werbeflächen und werden in Zürich von der Allgemeinen Plakatgesellschaft (APG) verwaltet. Kunstplakate in diesem Kontext wollen als Fremdkörper wahrgenommen werden, welche die üblichen Kommunikationsstrategien der Plakate negieren, thematisieren oder überaffirmieren (das gleiche gilt für Kunst-Inserts in Zeitungen, Kunst-Clips im Fernsehen oder für das Kunstradio). Da die Werbungen selber ebenfalls als Störung im Werbefluss wahrgenommen werden wollen, ist der Anspruch der Kunst nicht leicht einzulösen. Im Gegensatz zum Ausstellungsraum fehlen den Passanten Zusatzinformationen, und die Kuratorin Dorothea Strauss hielt Ende 2005 an einer Podiumsdiskussion im Rahmen des Plakatprojekts von *Kunst Öffentlichkeit Zürich* fest: «Die Projekte müssen kommunizieren und sich zu einem gewissen Grad selber vermitteln.»⁴

Roland Barthes beschreibt 1963, wie die Werbung mit vielfältigen Zeichen und Konnotationen immer eine einzige übergeordnete Botschaft verfolgt: «Dieses Signifikat ist einmalig und ist in allen Werbespots immer dasselbe: es ist, in einem Wort, die Vorzüglichkeit des angekündigten Produkts.»⁵ Die rhetorisch-poetische Kunst der Werbung liegt für ihn darin, als Blickfang zu funktionieren und in Sekun-

denschnelle gelesen werden zu können. Je doppeldeutiger und vielfältiger die angebotenen Zeichen sind, desto grösser die Überraschung, dass sich in kürzester Form (einer bestimmten Erkennungsmelodie, einer bestimmten Farbe oder eines Signets) ein Produkt bewerben lässt. Barthes Analyse von Werbespots im Fernsehen lässt sich auch auf Werbung im Allgemeinen übertragen. Da bei Plakaten die Werbung dominiert, versucht der Betrachter die künstlerischen Unterbrechungen ebenfalls so zu lesen und bemerkt erst später die ungehorsame Strategie der Nicht-Kommunikation. Was von Gilles Deleuze als störende Unterbrechung der Werbelandschaft oder als ein Entgehen der Kontrolle positiv gewertet wird, kann aber auch zu einem Problem werden: Ist nämlich ein Plakat nur für Eingeweihte einsichtig oder geistig zugänglich, wirkt es esoterisch.⁶ Diese Taktik ist angebracht, wenn die Absicht besteht, nur ein bestimmtes Publikumssegment anzusprechen. Die auf ein Formenspiel reduzierte und für ein Laienpublikum nicht weiter lesbare Plakataktion von Max Bill, Camille Graeser, Richard Paul Lohse und anderen, die 1961 in Zürich durchgeführt wurde, würde ich so deuten.⁷

Bei Arbeiten, die ein Vorwissen voraussetzen und das «Kunstspiel» in den Aussenraum verlegen, kann sich nämlich nur das «Kunstmilieu» als Adressat begreifen, wie Otto Mitmannsgruber und Martin Strauss bemerken.⁸ Statt bloss als «Werbestrecke» für bildende Kunst zu funktionieren, können Kunstplakate auch das kommerzielle Umfeld und dessen Bildsprache reflektieren. Die Publikation *Hors Sol* des Museums für Gestaltung Zürich zeigt meist unbekannte Plakatarbeiten von Künstlern wie Kurt Thaler, Heinz Brand, Daniel Buren oder H.R. Fricker. In den 1970er und 1980er Jahren zeigten diese in der Schweiz klar erkennbare Unterbrechungen des Werbemediums. Arbeiten wie Raoul Mareks *Italia, Deutschland, France* von 1983 wirken noch heute erstaunlich aktuell.⁹ Für Walter Grasskamp bietet das Kunstplakat als «professionell gemachter Konkurrenzentwurf» zur herrschenden Werbeplakat-Ästhetik eine Chance zur Etablierung einer «visuellen Opposition».¹⁰ Arbeiten wie Joseph Kosuths 1984 in Köln gezeigtes Plakat *Text/Context*, Jenny Holzers im selben Jahr in New York aufgestelltes Leuchtplakat *Outer Space...*, das von Marylène Negro 1994 im französischen Poitiers mehrfach gezeigte Plakat *De très fortes chances* oder die Plakatreihe *Pithy Phrases* von Lang/Baumann in Bellinzona 1995 knüpfen an Strategien der Werbung an oder verweigern sie und wirken dennoch vielschichtig und enigmatisch.¹¹

Im Zentrum einer kritischen Annäherung an die Werbeplakate steht das Phänomen des Konsums. Schlagworte ziehen Blicke an, doch einige erweisen sich als hinterhältig und enthalten – statt einem Lob oder einer Werbung – eine Ermahnung an die Mitglieder der Konsumgesellschaft: So Barbara Kruger 1982 mit *You Are Not Yourself* oder Les Levine 1988 mit *Consume or Perish*.¹² Wie ein Kommentar auf solche Plakate wirkt John Carpenters Film *They Live* von 1988, in welchem die Menschen, ohne es zu bemerken, von Ausserirdischen ausgebeutet werden. Erst das Aufsetzen einer speziellen Brille erlaubt es, die hinter der verführerischen

Werbung versteckten Ziele lesen zu können, wie «Obey» oder «Marry And Reproduce». Die stark antisemitische Färbung der Ausserirdischen und die Heroisierung des Arbeiters als konsumsteriler Erlöserfigur zeigen die Problematik einer solchen einseitigen Ablehnung der Konsumgesellschaft.¹³ Eine besondere Abneigung gegen Werbeplakate zeigt sich auch im Reklamekrieg, wie ihn Wolfgang Ulrich für den Beginn des 20. Jahrhunderts beschreibt und den Martin Heller noch im Zürich der 1990er Jahre feststellt.¹⁴

Der kritische Blick auf die Konsumgesellschaft muss nicht bei einem moralischen Verweis bleiben, sondern kann den Blick auf die darunter liegenden politischen Fundamente lenken. So liess Martha Rosler 1989 den Satz «Housing Is A Human Right» auf den Videoscreen des New Yorker Times Square projizieren.¹⁵ Auch gibt es Plakate, die gezielt für politische Interessen oder Gruppierungen werben, wie konstruktivistische Plakate und Banner für die Bolschewisten in Russland nach der Revolution von 1917 oder situationistische Plakate während den Pariser Unruhen von 1968, und erst rückblickend in einem Kunstkontext rezipiert werden. So auch Produktwerbungen, wie sie um 1900 Henri de Toulouse-Lautrec in Paris und die *Wiener Werkstätte* in Wien produzierten, oder aktuelle Arbeiten wie Oliviero Toscanis Kampagne für Benetton und Cornel Windlins Werbekonzept *I Love Whatever* für das Schauspielhaus Zürich.¹⁶ Solche Arbeiten können jedoch nicht exklusiv als bildende Kunst rezipiert und schon gar nicht mit einer solchen Absicht produziert werden. Andererseits beinhaltet die Produktion von Kunst immer auch Werbung für das System Kunst – oder wie es Joseph Beuys formulierte: «Ob Werbung Kunst ist, hängt davon ab, wofür man wirbt.»¹⁷

Wie die Werbung sucht auch die Kunst neue Felder, um als Faktor im Alltag präsent zu sein. So schlug Hans Haacke 1987 eine Busbemalung für *Skulptur Projekte in Münster* vor, mit welcher auf die Verflechtung von Daimler-Benz mit der südafrikanischen Apartheid-Regierung hingewiesen wurde.¹⁸ Der Vorschlag wurde nicht realisiert, und nur in Teilen wurde 2002 die Busbemalung *Werbung statt Kunst* von Monica Bonvicini für das Projekt *Aussendienst* in Hamburg realisiert, die mit Slogans wie «Ausstellungsstücke zum ½ Preis! [...] 250 000 DM [...] Echte Silvie Fleury [...] Alles muss raus!» den Kunstmarkt persiflierte.¹⁹ Ganz realisiert wurde 1997 Krugers Busbemalung in New York, bei welcher bösartige Sprüche über den Way to Success den Bus förmlich einwickelten.²⁰ Bei der Aktion *Rent-A-Bench* in Los Angeles zeigte Matthew Buckingham 2002 die Arbeit *Sept. 4, 1781* auf der Werbefläche einer Parkbank.²¹ Fassadenbedeckende Werbe-Megaposter zeigte die Gruppe Empfangshalle 2005 in München mit der Aktion *[gei hi:n ho:l]*, bei welcher sie Poster mit Werbung aus asiatischen Ländern nach München holten.²² Wie auch immer die Reaktionen auf solche Eingriffe ausfallen mögen, sie zeigen – seit dem Ende der 1960er Jahre – ein kontinuierliches Interesse der Kunstschaffenden, Mechanismen der Massenmedien und der Gesellschaft im öffentlichen Raum und innerhalb dieser Medien zur Diskussion zu stellen.

Kunst in den Massenmedien

«Das Grossplakat ist ein reines Werbemedium. In diesem Medium als Künstler zu arbeiten bedeutet, dass nicht die Werbung in die Kunst, sondern die Kunst ins Territorium der Werbung geht.»

Otto Mittmannsgruber²³

Reklametafeln und Video-Screens sind für Künstler zu strategisch wichtigen Präsentationsinstrumenten geworden, ebenso die «kunstfremden» Strategien und Produktionsbedingungen der Massenmedien. Künstlerische Aktivitäten im Umfeld von Werbung werden im Bezug auf dieses Umfeld gelesen. Extrempositionen wie Überaffirmation oder Totalverweigerung erschweren die Wahrnehmung einer Arbeit als künstlerischen Beitrags. Denn, wie Theo Lighart für Plakate festhält: «Zu einem Kunstwerk werden diese Plakate durch die Medien, die sie rezipieren. Die physischen Erscheinungen des Werks lassen eine sofortige Einordnung als Kunstwerk nicht zu. Für den Weg vom Werk zum Kunstwerk bedarf es einer Theorieproduktion, die das Werk in einen Kontext einordnet. Dieser Kunstkontext ist geistiger Natur und materialisiert sich in Texten.»²⁴

Den Zwängen der Werbeplakatpräsentation sich widersetzen Arbeiten werden oft als illegale Vandalenakte geahndet. Über Pseudonyme wie «Parzival» oder «Wiener Plakatpirat» oder als Street Art wird versucht, sie innerhalb der bildenden Kunst zu diskutieren.²⁵ Oder sie werden erst viel später einem Künstler zugeschrieben und so postum erörtert. Einige «Vandalen» (wie Keith Haring) schaffen es, ihre Produktionen nach und nach als Kunst zu deklarieren und in Kunsträumen auszustellen. So ist der Street-Art-Künstler Shepard Fairey bekannt für seine «wild» geklebten *Obey Giant*-Plakate. Da er diese auch in Galerien zeigt, geht er zwar ein rechtliches Risiko ein, welches aber offensichtlich wettgemacht wird durch die dank Street-Credibility verursachte Steigerung des Mehrwerts seiner Arbeit für Käufer seiner Kunst sowie für Kunden seiner Grafikdesign-Firma. Möchte die Künstlerin oder der Künstler legal arbeiten, so gelten die harten Bestimmungen des öffentlichen Raums, die vor allem in Hinsicht auf die Werbung erstellt wurden. Sehr schnell ist man an die Grenzen des Akzeptablen gelangt und muss ein Plakat «aus dem Verkehr ziehen». Meist werden solche Arbeiten einfach nicht gezeigt; die polnische Künstlerin Katarzyna Kozyra wollte aber auch dies zur Diskussion stellen und zeigte 2002 in Warschau die Plakatarbeit *Więzy krwi* mit grossflächiger Zensur.²⁶

Da auch die Werbung selber künstlerische Strategien aufgreift, droht künstlerische Arbeit bei zu wenig klarer Abgrenzung gleichsam mit dem Werbeumfeld zu verschmelzen. Ein vieldiskutiertes Beispiel sind die in Österreich von 1991 bis 2002 vom *museum in progress* (mip) gezeigten Plakatarbeiten von Rosemarie Trockel, Felix Gonzales-Torres, Gerwald Rockenschau und anderen. Sie wirken durch das gut sichtbar platzierte Geldgeber-Logo auch im musealen Rahmen wie (raffinierte)

Werbung für die Austrian Airlines. Der mip-Gründer Josef Ortner verteidigte sein Vorgehen: «Wenn ein Unternehmen 2.5 Millionen Schilling für ein Projekt ausgibt, ist es legitim, dass es auch präsent ist.»²⁷ Es ist aber fraglich, ob dies den Zielen von Robert Fleck, Hans Ulrich Obrist und Stella Rollig entsprach, die dieses Projekt kuratierten. Vergleichbar wirken zu kurze künstlerische Videoclips zwischen Werbeprojektionen vor allem als Aufwertung der Werbeplattformen, so etwa die von agent-provocateur.ch unter der Leitung der Firma Heller Enterprises für die Werbevideoscreens am Zürcher Hauptbahnhof kuratierten Arbeiten.²⁸ Erst ein längerer Werbeunterbruch, wie die 2005 ebenfalls am Zürcher Hauptbahnhof gezeigte interaktive Video-Installation *City of Abstracts* des Choreografen William Forsythe, scheint eine kunstadäquate Wahrnehmung zu ermöglichen.²⁹

Die marginale Präsenz künstlerischer Arbeiten im Feld der Werbeplakate hat ihre Entsprechungen in anderen Massenmedien. In den meistgenutzten Medien in Radio, Fernsehen und Presse haben künstlerische Beiträge nur eine geringe Präsenz. Mit ihren Unterbrüchen wollen sie die Mechanismen dieser Medien und damit den alltäglichen Prozess der Herstellung von Öffentlichkeit zur Diskussion stellen. Die Übernahme, Überspitzung oder Verweigerung medialer Strategien macht diese sicht- und verhandelbar. Ob diese künstlerischen Arbeiten illegal, überaffirmativ oder kritisch sind: Sie erforschen Massenmedien und ihre Funktionsweisen – sie verkörpern Medienkunst. Weniger die technische Nutzung einzelner Medien, wie sie in der «herkömmlichen» Medienkunst im Vordergrund steht, vielmehr sind es die Medien in ihrem Funktionszusammenhang, die hier interessieren. Oder, um den Satz von Otto Mittmannsgruber umzuformulieren: Nicht die Medien gehen in die Kunst, sondern die Kunst geht in das Territorium der Medien.

Schaffung eigener Plattformen

Künstler und Kunstinstitutionen, aber auch Städte und Hochschulen schaffen sich mit künstlerischen Plakatprojekten Foren, um mit gezielten Unterbrüchen im Werbeumfeld an die Öffentlichkeit zu gelangen. Die punktuellen Denkpausen gehen im schnelllebigen Werbetrieb meist unter, denn der Kampf um Aufmerksamkeit wird nicht zuletzt mit den Mitteln der Wiederholung und der Penetranz von mehrstufigen Enthüllungskampagnen geführt. 2003 wurde bei der Aktion *Blind Spot* in Niederösterreich versucht, durch eine starke Streuung mit der Werbung Schritt zu halten, wie Co-Projektleiter Martin Strauss schreibt: «Fünf Plakatsujets also, von denen jedes in einer Auflage von 160 Stück geklebt wurde, was im Vergleich zur kommerziellen Affichierung in dieser Region einen durchschnittlichen Streuwert ausmacht. Im Gegensatz zu den meisten künstlerischen Plakatprojekten, wo Unikate platziert oder nur sehr kleine Stückzahlen affichiert werden, kann hier demnach von einem tatsächlichen Einklinken der Kunst in dieses Massenmedium gesprochen

werden.»³⁰ Die Plakate verzichteten auf Slogans und bezogen sich dennoch verstörend, kritisch oder humorvoll auf das Werbeumfeld. Meistens fehlen aber die Gelder für solche grossen Kampagnen. Die 2001 durchgeführte Plakatkampagne des Studiengangs Bildende Kunst der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich mit Arbeiten von San Keller, Niklaus Rüegg und anderen konnte zustande kommen, weil die APG die Plakatflächen kostenlos zur Verfügung stellte.³¹ Es ist eher unwahrscheinlich, dass die APG unter diesen Konditionen allzu kritische Positionen akzeptiert, schliesslich könnte sie stattdessen als Streuplakate auch dekorative Blumenfotografien verwenden, wie es 2005 mit den Bildern geschah, die ein Werbefotograf (ebenfalls kostenlos) zur Verfügung stellte.³²

Um sich stärker auf Inhalte konzentrieren zu können, wird deshalb oft versucht, die technischen Mittel des Mediums ohne dessen Funktionszusammenhang zu nutzen. Statt der Platzierung eines Fremdkörpers im Werbeumfeld werden eigene LED-Displays, Videoscreens oder Plakatwände montiert, über deren Inhalt bestimmt werden kann. Solche Initiativen werden gewählt, wenn man ausserhalb der Marktwirtschaft Inhalte veröffentlichen will. Dieses «Ausserhalb» ist im Allgemeinen viel stärker verbreitet, als man annehmen möchte, die Vielfalt solcher Foren reicht von politisch orientierten Alternativ-Radios bis zu staatlich geführten Kulturhäusern. Es gibt Initiativen, bei welchen auch die Abhängigkeit von Organisationen abgelehnt wird (vom Staat, von Firmen, von Vereinen oder Parteien), sie werden meist von Einzeltätern initiiert und gelten somit als doppelt unabhängig (manche von ihnen drängen dann plötzlich doch wieder in den Markt).

Für die künstlerische Arbeit heisst dies: Die Erörterung des Funktionszusammenhangs des Mediums oder die Positionierung innerhalb des Kontexts eines Medienprodukts, bei welchem das Publikum ein möglichst breites und generalisiertes ist, tritt zurück zugunsten einer Auseinandersetzung mit der (technischen) Beschaffenheit des gewählten Mediums und einem gezielten Eingehen auf die Umgebung (als sozialen, politischen, gebauten Raum). Man erhält die Chance für ein breites Ausloten der medialen Möglichkeiten und für gezielt raumbezogenes Arbeiten. Es wird dadurch einfacher, eine bestimmte Zielgruppe zu erreichen, aber viel schwieriger, die Personen ausserhalb dieser Zielgruppe zu interessieren. Medium, Inhalt, Künstler und Publikum rücken zusammen – der Extremfall ist eine (geschlossene) Ausstellungssituation im öffentlichen Raum.

Kunstplakate in der Siedlung Hardau

In der Zürcher Siedlung Hardau gibt es nur an den «Aussengrenzen» Werbeplakatflächen, bei der nahen Tankstelle oder den nächsten Stationen des öffentlichen Verkehrs. In der Siedlung selber gibt es für Druckprodukte Litfaßsäulen, Anschlagwände und natürlich für jeden Haushalt einen Briefkasten. Um Kunstplakate direkt

in der Siedlung zeigen zu können, wurden extra drei Stellwände im Format F12 aufgebaut (mit einer Grösse von 128 × 271,5 cm). Trotz des genormten Formats war weniger der Bezug auf ein Werbeumfeld und auf allgemeine Aspekte der Öffentlichkeit zentral, sondern der Bezug auf das Viertel als gebauten Raum, die Bewohner und die Atmosphäre in dieser Umgebung. Nach der Festlegung des Ausstellungsdispositivs lud *Kunst Öffentlichkeit Zürich* im Jahre 2004 acht Künstlerinnen und Künstler ein, von welchen danach fünf je ein Projekt realisieren konnten. Dank der gewählten Strategie konnten auch Künstlerinnen und Künstler angefragt werden, die mit Grafik, Werbung oder Kunst im öffentlichen Raum keine grosse Erfahrung hatten. Mit den realisierten Arbeiten von Christoph Hänsli, David Renggli, Shirana Shahbazi, Till Velten und Ana Axpe konzipierte die Kuratorin Susann Wintsch einen fünfteiligen Kommentar zum aktuellen Veränderungsprozess in der Siedlung. Jeder Teil umfasste drei F12-Plakate und zusätzlich ein Plakat im Weltformat, welches in kleiner Auflage gedruckt und kostenlos an interessierte Bewohner abgegeben wurde.

Die als erste gezeigten Plakate von Christoph Hänsli, die «Hardauerlis» und das «Geheimnis der Hardau», gingen der Frage nach dem Wert einer benennbaren Identität nach. David Rengglis Arbeit zeigte mit seiner übersteigerten und surrealen Aneignung der Umgebungsarchitektur eine mögliche Neuausrichtung der örtlichen Identifikation, und die Arbeit von Shirana Shahbazi bot im Gegensatz dazu eine erhabene und veredelnde Sicht auf die urbane Atmosphäre in der Siedlung. Die Interviews von Till Velten stellten die Siedlung in einen gesamtgesellschaftlichen Funktionszusammenhang, und die Plakate der in Lyon wohnhaften Künstlerin Ana Axpe evozierten einen globalen Kontext, indem sie die Hardauer Wohntürme mit ähnlichen Siedlungen in Städten wie St. Etienne, Madrid oder Bogotá verglich.

Christoph Hänsli – wie ist die Hardau?

Den ersten Beitrag zeigte der in Zürich wohnhafte Christoph Hänsli (*1963). In der Mitte des Areals, zwischen den vier Hochhäusern, stand beim Zentrum Hardau das «Geheimnis der Hardau»: In gelben Buchstaben spannte sich der Slogan über die grün-blaue Plakatfläche, die täglich stärker in das Frühlingslaubwerk der Bäume einzuwachsen schien, wie Susann Wintsch es beobachtete, und «auf etwas Latentes und Verborgenes» verwies.³³ Es liess die Frage aufkommen, wo dieses Geheimnis sei oder wie es aussehen könnte. Weil es auch auf der Einladungskarte zur Eröffnung der Kunstplakat-Aktion abgebildet wurde, wirkte es unausgesprochen wie ein Titel auch für die kommenden Plakate, die so gleichsam zu einer Bilderabfolge wurden. Dadurch implizierte das Plakat eine Behauptung: Die Kunstplakate selber enthüllten das Geheimnis der Hardau – von März bis Dezember 2005.

Die beiden anderen Plakatwände beim Primarschulhaus Hardau und beim Parkplatz Hardauplatz waren scheinbar wild beklebt mit unterformatigen Siebdruckplakaten, die offenbar für Würstchen warben: «Heisse Hardauerli mit Brot und Senf – 1 Fr.». Grillwürste unter diesem Namen und zu diesem Preis gab es jedoch nirgendwo zu kaufen. Die «Hardauerli» nahmen Bezug auf die anmassende und gleichzeitig beliebte Taktik, Produkte mit Ortsnamen herzustellen und diese so mit der Identität der Bewohnerschaft in Verbindung zu bringen. Sie konnten verschieden gelesen werden: Entweder man amüsierte sich über die Produkteidee, den poetischen Eingriff, man war irritiert, dass das Produkt nicht existierte, oder man fühlte sich sogar selber als «Hardauerli» angesprochen. Stärker als sonst orientierte sich Christoph Hänslis bei dieser Arbeit an der Sprache und den Mitteln der Werbung und kreierte gleichzeitig Kommentare zum Alltagsleben. Denn Hänslis sammelt in seiner Recherche des öffentlichen Raums seit Jahren Marginalien der Kommunikation wie vergessene Bussen-zettel, weggeworfene Post-its oder Mitteilungen wie: «Nasse Hunde bleiben draussen!» Sein Blick «wendet sich dem scheinbar Bedeutungslosen zu und dokumentiert dabei wie selbstverständlich die offizielle, anonyme Formel, die auch für private Notizen und Aufforderungen benutzt wird», wie Wintsch es beschreibt.³⁴ Indem er in der Hardau selber zum Autor von Slogans wurde, setzte er sich in die Reihe der von ihm gesammelten Absurditäten, und seine Plakate erhielten einen doppelbödigen Charme.

David Renggli – Zigarettenstummel und Brotlaibe

Alltagsgegenstände, Trödelmarkt-Material, Abfälle und Grundnahrungsmittel fügte der in Zürich wohnhafte David Renggli (*1974) zu zwei symbolgeladenen und ambivalenten Stilleben und einer Comic-Figur. Die Bezüge zur Hardau in der scheinbar selbstreferentiellen Arbeit waren zahlreich: So erschien im Plakat beim Zentrum Hardau etwa der grosse Brunnen von Carl Bucher als gerahmte Fotografie wie eine Erinnerung aus früheren Tagen. Davor standen zerdrückte Zigarettenstummel auf einem Teller, die das Kunstwerk im Kleinen mit Witz neu inszenierten. Auf dem Plakat beim Parkplatz Hardauplatz wurden die vier Hardau-Türme nicht zu amorphen «Elefantenfüssen», wie bei der Skulptur von Bucher, sondern zu schlichten Karotten auf einem Kerzenständer.

Beim Primarschulhaus Hardau zeigte Renggli einen kindlichen Cartoon, den er durch zwei nebeneinander gelegte Fotografien von abgebildetem Brot evozierte. Diese über eine Mauer guckende und sich daran festhaltende Figur besteht nur aus einem Gesicht und zwei Händen, sie findet sich auf vielen Schulheften und sogar im Œuvre von Pablo Picasso. Mit dem Brot verwies er auch auf Hänslis «Hardauerli mit Brot und Senf». Der kindliche Aspekt schien ihm besonders am Herzen zu liegen, und im Gespräch meinte Renggli, dass er in der Hardau am liebsten einen Garten-

sprenger-Brunnen installiert hätte, mit dem die Kinder hätten spielen können.³⁵ Die beiden anderen Plakate wirkten in der Siedlung als autistisch-verschlossene Störfaktoren. Die in braunen, grauen, grünen und senfgelben Farbtönen gehaltenen Stilleben wurden zwischen den Wohnblocks zur Allegorie für den Blick durch die Mauern und zu einem schummerigen Abbild einer veralteten und vollgestellten Wohnung. Statt einer erzieherischen, lobenden oder kritischen Botschaft an das Publikum konzentrierte sich Renggli poetisch und treffsicher auf seinen persönlichen Kommentar. Was in einer Kunstgalerie oder einer Messe ohne Ortsbezug aushängt, wurde in der Hardau vermeintlich zum Werk eines Bewohners. Die Plakate mit der eigenartigen Hymne auf das Brot, bei welcher das Grundnahrungsmittel als Spielzeug und Baumaterial eingesetzt wird, liessen die Assoziationen zwischen hoher Kunst und Unverschämtheit mäandrieren.

Shirana Shahbazi – das Potenzial der Bilder

Die Fotografien der selber in der Hardau wohnhaften Shirana Shahbazi (*1974) scheinen einfachen Angestellten, älteren Herren oder Studentinnen ihre persönlichen Geheimnisse, Ideen und Absichten zu entlocken. Ihre Posen und Blicke und nicht eindeutig festlegbare örtliche, religiöse oder kulturelle Hinweise zeigen sie als wissende Trägerinnen und Träger ihrer Lebensgeschichte. Auch Tiere, Pflanzen oder Steine werden bei Shahbazi zu einmaligen und geheimnisgeladenen Subjekten. Städte und Landschaften erhalten einen kontemplativen Schimmer, eine nachdenkliche Weite. Das Partikulare und Zufällige versieht Shahbazi mit einem universell anmutenden Glanz. Eindeutige (politische, wirtschaftliche, soziale) Bezüge, welche in ihrem mit Tirdad Zolghadr und Manuel Krebs herausgegebenen Magazin *Sharzad* wichtig sind, fehlen in ihren Einzelarbeiten gänzlich. Diese wirken viel mehr ikonenhaft und sind vielseitig aufladbar. Dadurch, dass die Fotografien in einem Bild oder in einer Ausstellung nebeneinander positioniert sind, schieben sie sich beim Betrachter zu einem sinnvollen Ganzen zusammen, werden aber auch einzeln mit scheinbar klar ersichtlichen Bedeutungen versehen.

Die Fotografien von Shahbazi für die Plakatwände in der Hardau-Siedlung zeigten Aussichten aus den Wohntürmen und Augenblicke aus dem Leben dazwischen. Bei zwei Plakatwänden zeigte sie je zwei Fotografien, wodurch sich ein flirrendes Nebeneinander von Übersichten und Perspektiven ergab. Die Panoramafotografie beim Zentrum Hardau füllte die ganze Plakatfläche und behauptete, mit einem horizontalen Blick in Richtung See und Üetliberg die zentrale und gewichtigste Perspektive einzunehmen: Unter grauen Wolken und zwei Regenbogen traten die Farben und Strukturen in unwirklicher Präsenz hervor und verliehen der kleinstädtischen Ansicht eine imposante Erhabenheit. Leicht bedrohlich dagegen wirkte das Plakat beim Primarschulhaus Hardau: Ein sonnig beleuchtetes Porträt zweier

Knaben, die im Spiel innehielten, gab den Blick auf Wohncontainer und den Sportplatz frei, die auch in Wirklichkeit gleich neben der Plakatwand stehen. Doch rechts davon fand sich eine Fotografie, die einen der Wohntürme wie im Flug oder Traum von oben vor einem Nebelfeld ortete und einen düsteren Gegensatz bildete. Eine sehr friedliche Nachtaufnahme mit kleinen Lichtpunkten zeigte auf dem dritten Plakat beim Parkplatz Hardauplatz zu gleichen Teilen eine Sicht auf den Nachthimmel wie auf die dunkle Stadt. Ihr zur Seite gestellt war eine Rosenhecke. Wintsch beschreibt die zentrale Rolle einer kleinen Löwenzahnblume, welche als unerwartetes Moment zum «Punktum» des Plakats wurde, von dem aus sich die Bezüge zwischen den Stadtlichtern und den Blütenblättern, zwischen mikro- und makroskopischer Ansicht ordneten.³⁶

Till Velten – Realität als Modellfall

Till Velten (*1961) lebt und arbeitet in Weil am Rhein bei Basel. In den letzten Jahren hat er eine eigenwillige künstlerische Arbeitspraxis entwickelt, in deren Zentrum Interviews und Gespräche mit Menschen aus unterschiedlichsten Lebenswelten stehen. 2005 zeigte er an der *Art Unlimited* der Basler Kunstmesse *Der Polygraph/HACH 1*, eine raumgreifende Audio- und Videoinstallation, die in der hektischen Umgebung der Kunstmesse unpräzise und einzigartig wirkte. Mit der Installation erfand Velten in Interviews gleichsam die süddeutsche Ortschaft Hach neu: Mittels detaillierter Erläuterungen zu Arbeit und Freizeitbeschäftigung seiner Gesprächspartner entwickelte der Künstler ein System, das Hach zu einem märchenhaften Modell kommunalen Lebens verklärt.³⁷

Für die Plakatarbeit in der Hardau führte Velten Interviews mit dem Künstler Carl Bucher, dem Wirt Hanspeter Huber und der Lehrerin Marion Droste. Jedes Gespräch setzte er in ein Plakat um, und er legte so ein Vektorensystem mit Buchers Plastikengruppe von 1976 als Pfeil in die Vergangenheit, mit Hubers Bistro als sozialem Treffpunkt als Gegenwartspunkt – und mit Drostes Arbeit mit Schülern als Pfeil in die Zukunft. Wer die Interviews las, die – ähnlich einer Wandzeitung – die Plakate bildeten, erfuhr von sehr persönlichen und im Viertel oft nicht sichtbaren Problemen und Ereignissen. Wer hätte gedacht, dass Bucher seine Skulpturen in der Siedlung Hardau als kritische Reaktion auf den erlebten Glamour in der Stadt Las Vegas erstellte? Oder dass der Wirt des Quartiertreffs der ehemalige Mitbesitzer eines noblen Restaurants ist? Wer hätte sich vorgestellt, dass die Elternabende im Hardau-Primarschulhaus mit Hilfe von Dolmetschern durchgeführt werden oder dass die Lehrerin aktiv für bessere Filter gegen den Gestank des Schlachthofs kämpfte?

«Da dort aktuell eine Umbruchsituation ist, haben mich besonders die Nöte der Bewohner interessiert»,³⁸ meinte Velten in einer Diskussion Ende 2005. In einer

an ethnografische Recherchen erinnernden Vorgehensweise wollte Velten die, wie er sagte, «strenge Struktur und Ordnung» mit persönlichen Erfahrungen füllen und die vielfältigen Aneignungsweisen der Grossüberbauung aufzeigen. Erstaunlicherweise interviewte er aber nicht einfach Bewohner, sondern wichtige Leitfiguren. Im Einklang mit den städtisch verordneten Strukturen repräsentierten Carl Bucher als beauftragter Künstler, Hanspeter Huber als Wirt und Marion Droste als Lehrerin eine funktionierende Gesellschafts- und Machtstruktur. Die Interviews wurden so auch zu einem Modell sozialer Hierarchien in der Siedlung – die an Abstimmungsunterlagen erinnernde Darstellungsweise und die Beschränkung auf die deutsche Sprache bei den Plakaten unterstützte diesen Eindruck.

Ana Axpe – ein Fenster zur Welt

Die in Lyon wohnhafte Ana Axpe (*1968) ist bekannt für ihre Videoarbeiten und Filmstills, in welchen sie seit 1996 ihre eigene Telenovela-Produktion *¡No Firmo!* entwickelt.³⁹ Mit dieser fiktiven Telenovela, in welcher sie als Adela Conti selber die Hauptrolle spielt, persifliert sie mit Ironie die Fernsehindustrie. Wie das Fernsehen, so sind auch Plakatwände ein Fenster zur Welt – nach der man sich sehnt oder vor der man sich fürchtet. In der Hardau präsentierte Axpe Bilder aus Spanien, Frankreich und Kolumbien, welche weder Ferienträume noch Schrecken auslösten, sondern schlicht Wohnsiedlungen wie diejenige in der Hardau zeigten. Beim Parkplatz Hardauplatz befand sich eine Aufnahme der Mittelstands-Siedlung *Chamartin* in Madrid, Spanien, beim Primarschulhaus war ein Bild der geordneten Vorstadtsiedlung *Belle Vue* in St. Etienne, Frankreich, angebracht, und beim Zentrum Hardau kam eine Fotografie der wohlhabenden Gated Community *El Labrador* in Bogotá, Kolumbien, zu stehen.

Alle drei Fotografien zeigten eine kleine Gruppe von Hochhäusern in ordentlichem Zustand und mit viel Grün dazwischen. Siedlungen wie diese finden sich in vielen Vororten der Schweiz. Anfangs hatte Axpe geplant, alle Bilder von Berufsfotografen vor Ort machen zu lassen, um noch fernere Destinationen zu erreichen. Doch als die Partner-Fotografen ihre eigenen künstlerischen Ideen einfließen lassen wollten, fuhr Axpe kurzerhand selber nach Spanien und Frankreich, und nur das Bild aus Kolumbien entstand per Auftrag. Länderspezifische Merkmale sollten ausgelassen werden, um die gemeinsamen Faktoren als globale Konstanten hervortreten zu lassen. Die Bilder wirkten dadurch im besten Sinn «durchschnittlich» und zeigten Autos bekannter Marken, Bäume, Hochhäuser, Strassen, Zäune, Sitzgelegenheiten, dazu nebligtes Dezember-Wetter und nur wenige Leute. Entsprechend der Situation in Zürich verzichtete Axpe auf die Abbildung sichtbar armer Wohnviertel, weil es dies in Zürich so nicht gibt. Alle drei Plakate zeigten ähnliche Siedlungen, die keine eigentlichen Besonderheiten aufzuweisen schienen. Axpe meinte

im Gespräch: «Aujourd’hui les périphéries des villes se ressemblent de plus en plus, les mêmes constructions, les mêmes super marchés.»⁴⁰ Die Ähnlichkeit der Siedlungen erschreckte – die sonst erträumten Orte in der Ferne erschienen beinahe dem alltäglichen Zuhause identisch: eine Antithese zu allen Urlaubsplakaten. Erst auf den zweiten Blick erkannte man auf den grossformatigen Fotografien die kleinen Differenzen, die vielleicht den Immigranten in der Hardau schneller auffielen – ein besonderer Vorhang, eine Pflanze, ein Strassenschild. Vielleicht liegt in solch kleinen Differenzen die Bedeutung dieser Siedlung, vielleicht steckt dort das «Geheimnis der Hardau», dem von Hänslì am Anfang gesetzten impliziten Titel der Plakatreihe.

Kunst in der Wohnsiedlung

Durch das Aufstellen der Plakatwände in der Siedlung Hardau und der Adressierung der Siedlungs-Öffentlichkeit wurden die Plakate Teil des kommunalen Lebens. Kunst im Wohnviertel gehorcht ganz eigenen (teilweise undurchschaubaren) Regeln, wie das Buchprojekt von Clegg & Guttman im Jahre 1993 zeigt.⁴¹ In drei Wohnvierteln der Stadt Hamburg funktionierten die Künstler Elektrokästen zu Bibliotheken um, zu denen man freien Zugriff hatte. In zwei Fällen wurde das Projekt von Bewohnern weitergeführt, im dritten Fall wurde der Kasten leergeäumt und dann sich selber überlassen. Eine Entfaltung lokaler Arbeit oder lokaler Macht setzt aber auch eine lokale Organisation voraus. Wie der Klingenhof im Kreis 5 in Zürich zeigte, kann durch die Initiative engagierter Bürger ein Projekt sogar nach einer ganzen Dekade noch vor dem Abriss bewahrt werden; dort hätte eine Bauruine, die zu einem Kinderspielplatz umfunktioniert wurde, umfassend saniert werden sollen. Einige Anwohnerinnen und Anwohner wehrten sich gemeinsam mit dem Architekten dagegen, und die Sanierung wurde gestoppt.⁴² Die Bürger-Initiative kann aber auch ein Kunstwerk verhindern, so geschehen bei den Leuchtschriften der Künstlerin Bessie Nager auf einem neu gebauten Wohnhaus in Leimbach bei Zürich, wo die Nachbarn öffentlich protestierten und die Schriften schliesslich nicht installiert wurden.

Auch in der Hardau war ungewiss, wie die Bewohnerinnen und Bewohner auf die Kunstplakate reagieren würden. Durch die Siedlung fährt kein Bus und führt keine grössere Strasse. Sie wird also fast ausschliesslich von Personen frequentiert, die die Siedlung betreten wollen. Mit den in der Siedlung gezeigten Plakaten konnten die medialen Möglichkeiten ausprobiert werden und boten eine Plattform für Bezüge auf soziale, politische und architektonische Facetten des Lebens in der Siedlung. Dabei sollten die künstlerischen Beiträge allgemein verständlich, und nicht respektlos oder provozierend sein. Schmückend-unterhaltende, aussagereich-kritische und ästhetisch durchdachte Aspekte sollten nicht einzeln dominieren,

sondern je in einem Beitrag sichtbar sein. Wie schwer dies einzulösen war, zeigte sich in den Reaktionen: Sobald ein Plakat zu künstlerisch-experimentell konzipiert war, wurde die darin enthaltene Aussage überdeckt. Sobald die Aussage zu dominierend wirkte, wurde dies empfunden, und sobald ein Plakat zu ästhetisch war, wurde sogar dies als Taktik (der Erschleichung von Sympathie?) bezeichnet. Doch mit rauhem Zürcher Charme wurden die Plakate nach und nach gutgeheissen und in die Gespräche der Bewohner miteinbezogen.

Interaktion mit dem Publikum

Künstlerische Arbeiten in Wohnsiedlungen entstehen meist im Rahmen von Kunst-am-Bau-Projekten. Beim Neu- und Umbau der Primarschule und der Berufswahlschule erlaubte das Plakatprojekt eine Erweiterung des Perimeters auf die umliegende Siedlung und dadurch eine kommunikative Form ortsbezogener Kunst. Die Dominanz gouvernementaler Strukturen in der Hardau-Siedlung schwächte die Wirkung zwar etwas ab, durch die zeitliche Begrenzung und die zweimonatlichen Wechsel der Plakate stach das Projekt aber aus dem herkömmlichen Angebot heraus. So wurden sie nicht als fixe Werke, sondern als Plakate zwischen anderen wahrgenommen, mit denen sie verglichen werden konnten. Die Konzeption der Werke erlaubte eine direkte Bezugnahme auf die Umgebung, sei es beim Schulhaus durch das Abbilden von Kindern, die neben der Plakatwand gespielt hatten, oder das Interview mit dem Wirt, der an diesem Platz sein Bistro führt. Zusätzlich erlaubten sich die Künstlerinnen und Künstler teilweise auch autopoietische Anspielungen auf die anderen Plakate der Aktion.

Hänsli scheinbar wild geklebte «Hardauerlis» und Veltens Spiel mit dem Genre Wandzeitung betonten am ehesten das kommunale Zusammenrücken von Bild und Zielgruppe. Sie loteten entsprechend am stärksten die medialen Möglichkeiten aus und nahmen wörtlich auf die Umgebung Bezug. Entsprechend dem eher kommunalen Charakter fielen die Reaktionen aus: Bei der Eröffnung am 10. März 2005 wurden lebhaft Hänsli «Hardauerlis» diskutiert, und von Veltens Interviews wünschten sich die Gäste der Cafeteria Ausdrücke. Renggli, Shahbazi und Axpe hingegen betonten stärker das allgemein Öffentliche und zeigten künstlerische Unterbrechungen auf den ansonsten als Werbeträger bekannten F12-Plakatwänden. Den Bezug zur Umgebung kodierten sie in literarischer oder bildhafter Weise – sie konnten wie andere Plakate in der Stadt ohne persönliches Mittun wahrgenommen werden. Beim Primarschulhaus wurde das «plakative Format» als Aufforderung zum Eingriff verstanden, und die Plakate wurden entsprechend bearbeitet. Nach Aussagen der Ansprechstelle Zentrum Hardau wurden anfängliche Kommentare zu den Kunstplakaten immer seltener, und die künstlerischen Interventionen schienen einen akzeptierten Beitrag zum Leben in der Hardau zu bilden. Hänsli meinte dazu

im Gespräch: «Es ist, als hätten sich die Leute dank der Kunst an die Möglichkeit von Veränderung gewöhnt.»⁴³

Drei Orte – drei Projekte?

Für die drei einzeln stehenden Plakatwände erarbeitete *Kunst Öffentlichkeit Zürich* ein übergreifendes Konzept. Trotzdem wirkten die drei Standorte beinahe wie drei unterschiedliche Projekte. Der in der Vergangenheit eher verlassene zentrale Ort mit dem Brunnen von Carl Bucher und dem Zentrum Hardau schien seit der Verlegung der Hauseingänge auf die Hochplattform und der Eröffnung des Bistros noch kein richtiges Zentrum, aber doch schon eine Art Knotenpunkt der Siedlung geworden zu sein. Im Gespräch erwähnte Hänslis, dass dies der einzige Ort in der Siedlung Hardau sei, der als «Treffpunkt» gesehen werden könne.⁴⁴ So versuchten die meisten Künstlerinnen und Künstler ihr prägnantestes Plakat auf der Wand zwischen Zentrum und Bistro Hardau zu platzieren. Hänslis zeigte dort sein «Geheimnis der Hardau», Shahbazi ihr grosses Stadtpanorama, Renggli sein ausladendes Stilleben und Axpe die kolumbianische Siedlung El Labrador. Die Plakate an diesem Ort blieben fast immer unbeschädigt, nur das Stadtpanorama von Shahbazi wurde zur Gänze abmontiert – sei es vom Wind oder von Kunstliebhabern.

Die Plakate beim Schulhaus Hardau nahmen eindeutig auf die Primarschule Bezug. Auf Hänslis «Hardauerli» folgte Rengglis «Brotgesicht», danach Shahbazis Knabenportraits (mit einem Hardau-Ausblick auf demselben Plakat), Veltens Interview mit der Lehrerin Marion Droste und zum Abschluss Axpes Fotografie der französischen Wohnsiedlung Belle Vue, welche durch die zeitgleichen Banlieue-Unruhen in Frankreich ungeahnte Aktualität erhielt. Die Kinder fühlten sich angesprochen und «bearbeiteten» fast alle Plakate, besonders durch gezieltes Abreissen von abgebildeten Köpfen. Da dies gewalttätig wirkte, wurde das Plakat in einem Fall weiss überzogen und den Kindern zur Bemalung freigegeben. Sie kreierte innert zwei Tagen einen liebevollen und detailreichen Einblick in ihre Zeichen- und Artikulationskünste. In der Mitte dieses selbstgemalten Plakats befand sich eine ironische Abwandlung von David Rengglis «Brotgesicht», welches so unerwartet zitiert wurde.

Die Bildreihe beim Parkplatz Hardauplatz wirkte in den fünf künstlerischen Arbeiten eher peripher. Die Plakatwand stand am Wegrand und konnte nur aus kleiner Distanz betrachtet werden. Angesprochen wurden also nur Personen, die zu einer der naheliegenden Wohnungen gingen oder von dort herkamen. Wie beim Schulhaus machte Hänslis den Anfang mit «Hardauerli», darauf folgten Rengglis karg möbliertes Stilleben und Shahbazis ruhigstes Plakat mit Rosen, Löwenzahn und dem nächtlichen Ausblick. Velten zeigte das Interview mit dem Künstler Carl Bucher hier – und nicht beim Zentrum Hardau gegenüber Buchers Brunnen. Ausser

Shahbazis Blumen war kein Plakat spezifisch für den Parkplatz oder den Eingang zur Siedlung konzipiert, entsprechend dem Ort wurden sie eher beiläufig wahrgenommen – vielleicht als Auftakt für die anderen Plakate.

Zwischen einem urbanen und einem kommunalen Genre

Eine Infrastruktur aufzubauen, braucht mehr Ressourcen, als eine schon existierende zu benutzen, wodurch die Projekte ausserhalb der gängigen Marktstrukturen – gerade im Vergleich zu diesen – oft sehr klein wirken. Bei den Kunstplakaten in der Hardau-Siedlung konnten die kleine Anzahl und die teilweise aus Baugründen suboptimalen Platzierungen durch die stattliche Grösse der Plakate nicht zur Gänze wettgemacht werden. Hänslis gelang durch eine Reduktion der Bildauswahl die Möglichkeit einer Wiederholung seines Sujets auf den Plakatwänden und beim Publikumsplakat, wodurch sein Beitrag ideal gestreut wurde. Die Beiträge der anderen Künstlerinnen und Künstler wurden von einzelnen Betrachtenden nur partiell wahrgenommen, und die vermeintlich gleichen Arbeiten führten zu ganz unterschiedlichen Reaktionen. Erst eine exakte Nennung der Plakatstelle deckte allfällige Missverständnisse auf. Durch die Platzierung in der Siedlung wurden die Plakate immer in Verbindung mit ihr gelesen. Deren Aussagen wurden im Allgemeinen als zurückhaltend bewertet, nur die «Hardauerli» von Hänslis und die gleich darauffolgenden Stilleben von Renggli provozierten durch eine scheinbar tendenziöse Verbindung von Armut und Hardau. Shahbazi, Velten und Axpe, die eine solche Setzung kritisierten, versuchten positive Aspekte stärker zu betonen, etwa durch die Darstellung der Schönheit des Viertels, durch die Präsentation wichtiger Figuren und durch den Vergleich mit anderen durchwegs eher wohlgestellten Siedlungen in anderen Ländern. So wurde die vermeintlich pejorative Haltung wieder ausgeglichen.

Sowohl die geringe Streuung als auch die Lesart in Verbindung zur Hardau-Siedlung schwächte den urban-plakativen Charakter ab, welcher für viele der Beiträge die Ausgangsposition bildete. Dennoch schafften es die Arbeiten, der Kommunalisierung eine widerständige Position entgegenzusetzen. Natürlich nahmen die Arbeiten aktiv Aspekte kommunaler Kommunikation auf, doch sie konnten nicht auf diese reduziert werden. Im Überblick sind bei den Kunstplakaten sowohl Aspekte der urban ökonomischen Werbepлакate als auch der kommunalen Kommunikationsmedien sichtbar – ohne sich eindeutig einem der beiden Genres zuordnen zu lassen. Erst nach der Aktion wurden die Plakatwände von kommunalen Interessen vereinnahmt. Der Leiter des Verwaltungszentrums der Hardau-Siedlung liess sie als Malwände für die Kinder der nahe gelegenen Bullinger-Siedlung an einer Aussenwand anbringen.

Biografien

ANA AXPE

Ana Axpe, geboren 1968 in Buenos Aires, Argentinien, lebt und arbeitet in Genf. 1998 machte sie ihr Diplom an der École Supérieure d'Art Visuel in Genf. Sie erhielt 1997 ein Atelierstipendium der Eidgenossenschaft für die Stadt New York, 1999 eine Artist-in-Residence am Art Omi in New York sowie 2002 ein Atelierstipendium der Eidgenossenschaft für Rom. Einzelausstellungen hatte sie 2004 in Bogotá, Kolumbien, 2002 im Kunstmuseum Solothurn, 2001 in der Galerie Espace Flon in Lausanne und im La Panaderia in Mexico City, 2000 in der Galerie Friedrich in Bern und in Enders Projects in Frankfurt a.M. Ausserdem nahm sie an Ausstellungen teil wie 2003 in der Heeresbäckerei Berlin, mit der Galerie Friedrich an der ARCO in Madrid und in der Roebeling Hall in New York, 2002 im Museo de Arte Moderna in Buenos Aires, 2001 in Medellín, Kolumbien, La Paz, Bolivien und im Kunstmuseum Bern. Für ihre Arbeit erhielt sie dreimal den Kunstpreis der Eidgenossenschaft und 1997 das Kiefer-Hablitzel-Stipendium.

MARIUS BABIAS

Marius Babias, geboren 1962, lebt als Kurator und Kunsttheoretiker in Berlin. Er unterrichtet derzeit an der Universität der Künste Berlin. 2005 war er Kommissar des Rumänischen Pavillons an der Biennale Venedig und kuratierte zuletzt die Ausstellungen *Das Neue Europa*, Generali Foundation Wien (2005), und *Handlungsformate*, Neuer Berliner Kunstverein (2005). 2006 war er Co-Kurator der Periferic Biennale in Iași, Rumänien. In der *Kokerei Zollverein / Zeitgenössische Kunst und Kritik* in Essen war er von 2001 bis 2003 für die künstlerische Co-Leitung verantwortlich. Er verfasst Kunstkritiken u.a. für *Kunstforum International*, *Kunst-Bulletin* und *Metropolis M*. Von 1997 bis 2001 belegte er Gastprofessuren für Kunsttheorie und Kunstvermittlung an der Städelschule Frankfurt am Main, an der Kunst-Universität Linz und am Center for Contemporary Art Kitakyushu, Japan. 1997 machte er die Co-Projektleitung beim Projekt *weitergehen* der Kulturbehörde Hamburg. Für seine Arbeit erhielt Marius Babias im Jahr 1996 den Carl Einstein Preis für Kunstkritik. Er ist Herausgeber zahlreicher Publikationen und Ausstellungskataloge und der Autor von *Herbstnacht* (Berlin 1989), *Ich war dabei, als...; Interviews 1990–2000* (Frankfurt a.M. 2001),

Ware Subjektivität. Eine Theorie-Novelle (München 2002) und *Berlin. Die Spur der Revolte* (Köln 2006).

URSULA BIEMANN

Ursula Biemann, geboren 1955, lebt und arbeitet in Zürich. Sie studierte Kunst und Kritische Theorie in Mexiko und in New York an der School of Visual Arts sowie am Whitney Independent Study Program. Sie arbeitet als Künstlerin und Kuratorin zu Themen der Migration, Mobilität, Technologie und Geschlecht. In einer Reihe von Video-Essays und mehreren Büchern wie *Been there and back to nowhere* (Berlin 2000), *Geografie und die Politik der Mobilität* (Wien 2003), *Stuff it – the video essay in the digital age* (Zürich 2003) oder *B-Zone* (Barcelona, Berlin 2005) untersucht sie die Gender-Dimension von Migrationsarbeit, vom Schmuggel an der Spanisch-Marokkanischen Grenze bis zur globalen Sexindustrie.

Die experimentellen Videos von Ursula Biemann werden an internationalen Kunstausstellungen und Festivals gezeigt und richten sich an unterschiedliche Publika in und ausserhalb des Kunstkontexts. Biemann vertritt eine forschungsorientierte Kunstpraxis in Projekten wie die *Black Sea Files* über die Kaspische Ölgeografie (Kunstwerke Berlin, 2005) und das *Maghreb Project* zu Mobilitätssystemen in Nordafrika (Kairo, 2006). Sie unterrichtet an der Kunsthochschule in Genf und forscht am Institut für Theorie an der HGK Zürich. Mehr: www.geobodies.org

MONICA BONVICINI

Monica Bonvicini wurde 1965 in Venedig geboren. Sie studierte von 1986 bis 1993 an der Hochschule der Künste in Berlin und von 1991 bis 1992 am California Institute of the Arts in Valencia, Kalifornien. Sie hatte Gastprofessuren inne am Art Center of Design in Pasadena, Kalifornien, am California Institute of the Arts und an der Royal Academy of Art in Kopenhagen. Seit 2003 unterrichtet sie an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Monica Bonvicini nahm an zahlreichen Gruppenausstellungen teil wie an der Biennale Venedig 1995, 1999 und 2005, an der Ausstellung *Exit, Ausstieg aus dem Bild* am ZKM Karlsruhe (2005) oder an der Berlin Biennale 1998 und 2004. Das Kunsthaus Glarus widmete ihr 2000 die Einzelausstellung *Bad Bed Bud Pad Bet Pub*. In Zürich waren Werke von Monica Bonvicini in den Ausstellungen *The Ex-*

panded Eye, Kunsthaus Zürich (2006), *L'Air du Temps*, Migros Museum (2004), *bewitched, bothered and bewildered*, migros museum (2003), und *Public Affairs*, Kunsthaus Zürich (2002), zu sehen. Sie realisierte Projekte im öffentlichen Raum unter anderem im Rahmen von *Pursuit of Happiness*, Utrecht (2005), an der 3. Skulptur-Biennale Münsterland (2003), im Zusammenhang von *Aussendienst*, Hamburg (2002), anlässlich der Ausstellung *Hier Da und Dort. Kunst in Singen* (2000) und für *Projekt Fassade* der Wiener Secession (2000).

Ihre Arbeiten wurden ausgezeichnet mit dem Preis der Neuen Nationalgalerie für Junge Kunst (2005), dem Overbeck-Preis der Stadt Lübeck (2002), dem Kunstfonds Bonn (2000) sowie dem Paul Cassirer Preis (1998). Für den italienischen Pavillon erhielt sie zusammen mit Bruna Espposito, Luisa Lambri, Paola Pivi und Grazia Toderi den Goldenen Löwen für den besten Pavillon an der Biennale Venedig 1999.

MATTHEW BUCKINGHAM

Geboren 1963 in Nevada, Iowa, lebt und arbeitet Matthew Buckingham in New York. Nach dem Besuch der School of the Art Institute of Chicago machte Matthew Buckingham 1988 ein BA in Filmproduktion und Filmwissenschaften an der University of Iowa, 1996 ein MFA am Bard College in Annandale-On-Hudson, New York, und besuchte 1997, ebenfalls in New York, das Whitney Independent Study Program.

Seine Arbeiten zeigte er in zahlreichen Einzelausstellungen wie 2006 an der Liverpool Biennial und, gemeinsam mit Joachim Köster, in der Lund Konsthall, Schweden, 2005 im Kunstmuseum St. Gallen und im Westfälischen Kunstverein in Münster, 2004 in der Galerie Murray Guy in New York City, 2003 im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig in Wien und in der H. Scott Gallery in Vancouver, Kanada, sowie 2002 im P.S.1 Contemporary Art Center in New York City. Arbeiten im öffentlichen Raum zeigte er 2005 beim Projekt *Midway Contemporary Art* in Minneapolis und 2002 bei *Rent-A-Bench* in Los Angeles.

Für seine Filme erhielt Matthew Buckingham Preise am Ann Arbor Film Festivals in Michigan, am Black Maria Film Festival in New Jersey und am Onion City Film Festival in Chicago. Seine Filme waren ausserdem an zahlreichen Screenings präsent, unter anderem 2005 in der Shedhalle Zürich.

MAYA BURTSCHER

Maya Burtcher, geboren 1971, ist ausgebildete Pädagogin und Studentin der Ethnologie und Kunstgeschichte an der Universität Zürich. Während ihrer Studien am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich setzt sie sich intensiv mit Kunst im öffentlichen Raum und ihren gesellschaftsspezifischen Aspekten wie Genderausage, Platzierungsproblematik und Dislozierbarkeit auseinander. Gemeinsam mit Chonja Lee gibt sie 2007 die Publikation *Kunst vor der Haustür. Sieben Rundgänge zu Geschichte und Gegenwart der Plastik im öffentlichen Raum Zürichs* im Limmat Verlag heraus.

ANGELUS EISINGER

Dr. Angelus Eisinger, geboren 1964, ist Städtebau- und Planungshistoriker (Schwerpunkt: Moderne bis Gegenwart). Er ist Professor für Städtebau- und Raumentwicklung an der Hochschule Liechtenstein und Privatdozent an der ETH Zürich. Dabei beschäftigt er sich mit interdisziplinären Aspekten der Architektur-, Stadt- und Raumentwicklung. Seine Habilitationsarbeit an der ETH Zürich verfasste er zur Wirkungsgeschichte der modernen Stadtplanung. Davor war er wissenschaftlicher Projektleiter von *Stadtland Schweiz* bei Avenir Suisse.

Angelus Eisinger leitete diverse Untersuchungen zu Methoden bzw. Wirkungsanalysen in Raumplanung, Städtebau und Architektur. Bei der transdisziplinären Plattform *Perimeter Stadt* war er der Initiator. Seine jüngste Publikation ist *Die Stadt der Architekten. Anatomie einer Selbstdemontage* (Basel 2006). Mehr: www.perimeter-stadt.ch

HARUN FAROCKI

Harun Farocki wurde 1944 in Nový Jicin (Neutitschein) geboren, im damals von den Deutschen annektierten Teil der Tschechoslowakei. 1966 bis 1968 studierte er an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB). Er arbeitete von 1974 bis 1984 als Redaktor und Autor bei der Zeitschrift *Filmkritik* in München. Nach Dozentenuren in Berlin, Düsseldorf, Hamburg, Manila, München und Stuttgart lehrte er von 1993 bis 1999 als Visiting Professor an der University of California, Berkeley. Seit 2004 ist er Gastprofessor an der Akademie der bildenden Künste Wien.

Farockis Filme und Videofilme sind im Fernsehen, an zahlreichen Filmfestivals und seit den 1990er Jahren in installa-

tiver Form vermehrt im Kunstkontext gezeigt worden – etwa an der *documenta X*, in den Kunstwerken Berlin, im ZKM Karlsruhe oder im New Museum of Contemporary Art, New York. Sein Werk umfasst über 90 Filme, darunter drei Spielfilme, Essayfilme und Dokumentationen. 1976 inszenierte Farocki zusammen mit Hans Zischler die Stücke *Die Schlacht* und *Traktor* von Heiner Müller am Theater in Basel. Weiter ist Harun Farocki mit der Ausarbeitung von Spielfilmdrehbüchern beschäftigt, wie zum Beispiel zu den Filmen *Innere Sicherheit* (2000) und *Gespenster* (2005) des Regisseurs Christian Petzold.

BERNADETTE FÜLSCHER

Bernadette Fülcher, geboren 1974 in Luzern, hat sich nach einem Studienjahr Kunstgeschichte in Montpellier (F) an der ETH Zürich zur Architektin ausbilden lassen. Ihre Doktorarbeit zum Thema der Inszenierung an der schweizerischen Landesausstellung *Expo.02* steht kurz vor dem Abschluss. Während dreier Jahre hat sie sich als Lehrassistentin an der Dozentur Soziologie des ETH-Architekturdepartements mit öffentlichem Raum und Stadtentwicklung auseinandergesetzt. Ihr Interesse für das Zusammenspiel von Kunst, Architektur und Stadt hat mitunter zum Buch- und Kunstprojekt *Sightseeing Paris* (Zürich 2003) geführt.

CHRISTOPH HÄNSLI

Christoph Hänsli, geboren 1963 in Zürich, lebt und arbeitet in Zürich. Nach Abschluss der Schule für Gestaltung in Luzern folgten mehrjährige Aufenthalte in Mailand und Berlin sowie Weiterbildungen im Bereich Fotografie, Film und Video. In den letzten Jahren war Christoph Hänsli mit verschiedenen Einzelausstellungen bei der Galerie Schedler in Zürich vertreten und 2002 in der Remise Bludenz, Österreich.

Gemeinsam mit Barbara Erb zeigte er 2002 eine Installation in der Shedhalle Eisenwerk in Frauenfeld (Themenwettbewerb zu Michel Foucault). 1999/2000 übernahm Christoph Hänsli die künstlerische Leitung beim Umbau der Kirche St. Theresia in Zürich. Dort ist eine Trilogie aus einer grösseren Arbeit installiert, die 1990 bis 1992 in Zusammenarbeit mit Christoph Wachter entstand. Christoph Hänsli erhielt für seine Arbeit Stipendien von Stadt und Kanton Zürich.

Publikationen: Norbert Loacker/Christoph Hänsli: *Wo Zürich zur Ruhe kommt.*

Die Friedhöfe der Stadt Zürich (Zürich 1998); John Berger/Christoph Hänsli: *Wet Rocks Seen From Above* (Zürich 1996).

MICHAEL HILTBRUNNER

Michael Hiltbrunner, geboren 1975 in Luzern, ist seit 2005 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunst und Medien an der HGK Zürich. Daneben schreibt er, nach einem abgeschlossenen Studium in Zürich und Frankfurt am Main, eine Dissertation zur Genealogie des Märchens Blaubart in verschiedenen Medien und Epochen aus der Perspektive der Erzählforschung. Zuvor arbeitete Michael Hiltbrunner bei Kulturinstitutionen wie dem Cabaret Voltaire, dem Blauen Saal und dem Migros-Kulturprozent in Zürich und für das Bundesamt für Kultur in Bern. Er verfasste Katalogbeiträge, etwa für die Kunsthalle Basel oder das Festival *Videoex* in Zürich, arbeitete eine Recherche für das Museum für Kommunikation in Bern aus, schreibt für Magazine wie *Stella*, *SoDa*, die *Fabrikzeitung* oder *Our Magazine* und hielt an der HGK Zürich eine Gastvorlesung zu Musikfernsehen und *Viva Schweiz*. Unter dem Namen Michael Hilton tritt er als künstlerischer Performer auf.

SAN KELLER

San Keller wurde 1971 in Schlosswil bei Bern geboren. Er studierte an der HGK Zürich im Studiengang Bildende Kunst. Neben zwischenzeitlichen Aufenthalten in New York, Kairo und Rom lebt und arbeitet er in Zürich, wo 2005 in der Galerie Brigitte Weiss seine letzte Einzelausstellung zu sehen war.

San Keller nahm an Gruppenausstellungen teil wie der Sharjah Biennale in der Vereinigten Emiraten (2005), der Ausstellung *I need You* im Centre Pasqu'art in Biel (2004), der Bional de Arte Contemporáneo in Cochabamba (2003), der Prager Biennale 2003 und der Ausstellung *Public Affairs* im Kunsthaus Zürich (2002). Er präsentierte Interventionen an den Theaterfestivals *Fakelore* am Hebbel Theater Berlin, den *Theaterformen* in Braunschweig/Hannover und am Theaterhaus Gessnerallee in Zürich. Weiter realisierte er Projekte und Aktionen im Kunstmuseum Bern, im Dolhaus New York und am Ludwig Museum Budapest. Am 14. Juli 2000 schlief er während der Sendung *10 vor 10* im Fernsehen DR5 zu Füssen der Moderatorin Eva Wannemacher. Seit 1999 führt er die *San Dance Company*, zu der im Jahr 2005 neben San

Keller Michael Blättler, Patricia Bucher, Lorenz Meier, Natalija Saile, Shirana Shahbazi und Rudolf Steiner gehörten. San Keller wurde dreimal mit dem Eidge-nössischen Kunststipendium ausgezeichnet, 2003 mit dem P.S.I Stipendium New York und dem A/C-Stipendium, 2001 mit dem A/C-Förderstipendium, dem Werkbeitrag der UBS Kulturstiftung und dem Kiefer & Hablitzel Stipendium und 2000 mit dem Viper Award.

KNOWBOTIC RESEARCH

Knowbotic Research wurde 1991 in Köln gegründet und besteht aus den ständigen Mitgliedern Yvonne Wilhelm, Alexander Tuchacek und Christian Hübler (alle geb. 1962), um die sich freie Mitarbeiter unterschiedlichster Spezialisierungen gruppieren. Die Gruppe hat mit der Herstellung von Information, mit Oberflächen und Netzwerk-Kulturen experimentiert. Ihre neueren Projekte erarbeiten künstlerische Praxis in den Massenmedien, deren Relevanz für Teilöffentlichkeiten und zeigen insbesondere Möglichkeiten für Interventionen in der Öffentlichkeit.

Seit 1998 hält die Gruppe eine Professur am Studienbereich Neue Medien an der HGK Zürich. Für ihre Arbeit erhielt sie unter anderem 1997 den August-Seeling-Förderpreis für Skulptur des Wilhelm Lehmbrock Museums in Duisburg, zweimal den internationalen Medienpreis des ZKM in Karlsruhe und zweimal die Goldene Nica der Ars Electronica in Linz. Knowbotic Research zeigte 2006 die Einzelausstellung *Room for Manoeuvre* in der Galerija Škuc in Ljubljana und nahm davor an wichtigen Ausstellungen im Bereich Neuer Medien teil, wie 2004 an *Tracer* im TENT/Witte de With Museum in Rotterdam, der Seoul Media Art Biennial oder im New Museum of Contemporary Art in New York City, dem Instituto Cultural Barcelona und im ZKM Karlsruhe. Ausserdem zeigte sie ihre Arbeiten in internationalen Kunstaustellungen wie an der Liste 2001 während der Art Basel und 1999 im österreichischen Pavillon der Biennale Venedig.

Im öffentlichen Raum zeigte Knowbotic Research 2006 im Duisburger Hafen *Sei bereit! Tiger!*, 2005 in der Zürcher Überbauung Puls 5 *Passion 5* und 2000, im Rahmen von *Aussendienst*, in der Hamburger U-Bahn *Connective Force Attack*.

CHONJA LEE

Chonja Lee, geboren 1980, studiert Kunstgeschichte und Politikwissenschaft an

der Universität Zürich. Das Forschungsinteresse liegt bei der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts mit Schwerpunkt Kunstwerke im öffentlichen Raum. In der kommenden Ausgabe des *Georges-Bloch-Jahrbuches* wird ihr Aufsatz *Real, Ideal, Fatal: Frauendarstellungen im öffentlichen Raum Zürichs* publiziert. Gemeinsam mit Maya Burtcher gibt sie 2007 die Publikation *Kunst vor der Haustür. Sieben Rundgänge zu Geschichte und Gegenwart der Plastik im öffentlichen Raum Zürichs* im Limmat Verlag heraus.

OLIVER MARCHART

Dr. Oliver Marchart, geboren 1968 in Wien, ist seit 2006 SNF-Förderungsprofessor am Soziologischen Seminar der Universität Luzern. Er arbeitet in den Bereichen politische Theorie, Diskursanalyse, Kultur- und Kunsttheorie. Von 2001 bis 2006 war er wissenschaftlicher Assistent am Institut für Medienwissenschaft der Universität Basel und unterrichtete an verschiedenen Universitäten und Kunsthochschulen im In- und Ausland. 2001 arbeitete er als wissenschaftlicher Berater und Leiter des Education Project der *Documenta11*.

Buchpublikationen: *Neoismus. Avantgarde und Selbsthistorisierung* (Klagenfurt 1997), *Das Ende des Josephinismus. Zur Politisierung der österreichischen Kulturpolitik* (Wien 1999), *Ästhetik des Öffentlichen. Eine politische Theorie künstlerischer Praxis* (Wien 2006).

CLAUDIA UND JULIA MÜLLER

Claudia und Julia Müller, geboren 1964 und 1965, leben und arbeiten in Basel. Sie zeigten ihre Arbeit im Jahr 2004 in Einzelausstellungen im Grazer Kunstverein und im Kunstmuseum Thun. Weitere Soloschauen präsentierten sie im Espacio Uno in Madrid (2003), in der Kunsthalle Basel (2001 und 1995), an den *Statements* der Art 31 in Basel (2000) und in der Kunsthalle St. Gallen (1995). Der Bonner Kunstverein widmet ihrem Schaffen 2007 eine Einzelausstellung.

Claudia und Julia Müller nahmen an zahlreichen thematischen Gruppenausstellungen teil, zuletzt an den Ausstellungen *Reisen mit der Kunst* im Kunstmuseum Bern (2006), *Ich & Du* am Centro Culturale Svizzero in Mailand (2005) und *Künstlerbrüder* im Haus der Kunst, München (2005). International präsent waren sie mit der Beteiligung an den Ausstellungen (*Swiss made*) *The Art of Falling Apart* im Cobra Museum, Amsterdam (2005),

Buenos Días Buenos Aires im Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (2003) und mit der Teilnahme an den Biennalen von Montreal (2002) und Tirana (2001) sowie am Steirischen Herbst in Graz (2001) und an der Ausstellung *Freie Sicht aufs Mittelmeer* im Kunsthaus Zürich sowie in der Schirn Kunsthalle Frankfurt (1998). Im öffentlichen Raum zeigten die Geschwister Müller anlässlich der Ausstellung *Pursuit of Happiness* in Utrecht (2005) die Arbeit *Toda People*. Sie realisierten weitere Kunst- und Bau-Projekte wie *Alice im Wunderland* beim Zentrum für Schwerhörige in Unterentfelden (2004). *Das 13. Fenster (Ein Hinterzimmer für Reinach)* beim Gemeindezentrum Reinach (2002) oder die Installation *California Dreams, Blue Monster, Off-Shore-Power-Matratze, Schnellboot, kurz geladetes Teil* an der Schönaustrasse in Basel (2001).

DAVID RENGLI

David Renggli, geboren 1974, lebt und arbeitet in Zürich. Ausserdem ist er Teil des Musiker-Duos *Waldorf*. Einzelausstellungen zeigte er 2006 in den Galerien Willem van Zoetendaal in Amsterdam, Flaca in London und Chez Vallentin in Paris, in der Kunsthalle Winterthur, im L'atelier in Genf und an der Via Farini in Mailand. Davor 2005 im La Rada in Locarno, an der Liste 05, 2004 im Ausstellungsraum 25 und 2003 in der Coalmine Fotogalerie in Winterthur. Er nahm an Ausstellungen teil wie 2006 *The Expanded Eye* im Kunsthau Zürich und *Aller/Retour 2* im Centre Culturel Suisse in Paris, 2005 *Friedhof-Design* im Museum Bellerive in Zürich und *Swiss Arts Awards* in Basel, 2004 in der Galerie Walcheturm in Zürich und an der Art Athina in Athen, 2003 im Migros Museum in Zürich und im Chateau Marmont in Los Angeles.

PIPILOTTI RIST

Pipilotti Rist, geboren 1962 in Grabs (SG), lebt und arbeitet in Zürich und St. Anton (AI). Sie studierte 1982 bis 1986 Grafik in Wien und 1986 bis 1988 audiovisuelle Gestaltung an der Schule für Gestaltung in St. Gallen. 1988 bis 1994 war sie Mitglied der Musikband und Performancegruppe *Les Reines Prochaines*. Sie war künstlerische Leiterin der Landesausstellung *Expo.01*, die später unter Leitung von Martin Heller als *Expo.02* realisiert wurde. 2002 unterrichtete sie ein Jahr an der University of California, Los Angeles. Als Künstlerin war sie unter anderem

2005 in der Chiesa San Staë als Teil der Biennale di Venezia in einer Einzelausstellung präsent, 2004 im San Francisco Museum of Modern Art, 2003 im KIASMA Museum for Contemporary Art, Helsinki, 2002 in der Shiseido Foundation in Tokio, 2001 im Museo Nacional de Arte Reina Sofia, Madrid, und 2000 im Rahmen des Public Art Fund am Times Square New York. 2003 erhielt sie den *or Award* der Universität der Künste in Berlin, 2001 den Kunstpreis der Stadt Zürich, 1999 den Wolfgang Hahn Preis des Museums Ludwig in Köln, 1997 den *Premio 2000* der Biennale di Venezia und 1991 und 1993 das Eidgenössische Kunststipendium. Im Aussenraum der Stadt St. Gallen realisierte Pipilotti Rist 2005 gemeinsam mit Carlos Martinez die permanente Installation *stadtlounge* in St. Gallen und 1998 im Zusammenhang mit einer Ausstellung im Kunsthaus Zürich die Installation *Achterbahn/Das Tram ist noch nicht voll* in Zusammenarbeit mit Thomas Rhyner und Ian Krohn.

STEFAN RÖMER

Dr. Stefan Römer, geboren 1960, ist Professor der Projektklasse für Neue Medien an der Akademie der Bildenden Künste in München. Er arbeitet konzeptuell zwischen Kunstpraxis und Theorie. Filmische Arbeiten zeigte Stefan Römer an der Videonale 8 in Bonn 1998 und an der Fotobiennale in Rotterdam 2003. Sein Dokumentarfilm *Conceptual Paradise. There is a place for sophistication* wurde 2005 fertiggestellt (gefördert von der Kulturstiftung des Bundes) und erscheint als DVD.

Mit seinen urbanismuskritischen Arbeiten, Fotodokumentationen und Videoinstallationen war er unter anderem eingeladen zu den Ausstellungen *Dream City* im Kunstverein München 1998, *Migration* im Max Mueller Bhavan in New Delhi 1999, *Snow Flake Office* in der Green Naftaly Galerie in New York 1999, *Public Domaine* an der Fotobiennale in Graz 1999, *Just do it!* im Lentos Kunstmuseum Linz 2005, *De-Regulation* 2006 im MUHKA Antwerpen. Aktuell zeigt er eine Fassadeninstallation im Projekt *Jüdisches Leben in München* im Rahmen der *Ortstermine* München 2006.

Publiziert hat Stefan Römer unter anderem das kunsttheoretische Buch *Künstlerische Strategien des Fake – Kritik von Original und Fälschung* (2001) und kürzlich, neben weiteren Künstlerbüchern, das Textbuch *Berichte aus dem Conceptual Paradise / Reports from the Conceptual Paradise* (2006).

CHRISTOPH SCHENKER

Christoph Schenker, geboren 1957, hat an der Universität Zürich Germanistik, Philosophie und Kunstwissenschaft studiert. Seit 1987 ist er an der HGK Zürich tätig, anfänglich als Gastdozent, dann als Professor für Philosophie der Kunst und Kunst der Gegenwart, von 1999 bis 2005 zudem als Leiter des Studiengangs Bildende Kunst und seit 2005 als Leiter des neugegründeten Forschungsinstituts für Kunst und Medien. Er ist massgeblich am Auf- und Ausbau der HGK Zürich bzw. der Zürcher Hochschule der Künste beteiligt, sein Arbeitsschwerpunkt ist die künstlerische Forschung.

Christoph Schenker war freischaffender Kurator und Kunstpublizist, gründete unter anderem 1993 den Kunsthof Zürich und hatte von 1996 bis 1999 das Museum Liner in Appenzell (Architekten Gigo/Guyer) aufgebaut und geleitet. In den letzten Jahren konzipierte er mehrere transdisziplinäre Forschungsprojekte im Feld der Gegenwartskunst, beispielsweise das Projekt *Art Public Plaiv* im Engadin oder das aktuelle Projekt *Kunst Öffentlichkeit Zürich*. Christoph Schenker ist Autor von Beiträgen zu internationaler Gegenwartskunst und regelmässig Referent an Hochschulen und Kunstinstitutionen im In- und Ausland.

SHIRANA SHAHBAZI

Shirana Shahbazi, geboren 1974 in Teheran, lebt und arbeitet in Zürich. Von 1995 bis 1997 studierte sie Fotografie und Design an der Fachhochschule Dortmund und von 1997 bis 2000 Fotografie an der HGK Zürich. 2006 zeigte sie Einzelausstellungen im Raum für Fotografie im Sprengel Museum in Hannover und in der Milton Keynes Gallery, Grossbritannien, davor war sie 2005 im Centre d'Art Contemporain in Genf, in der Silk Road Gallery in Teheran und in der Galerie Bob van Orsouw mit Einzelausstellungen präsent, 2004 im Salon 94 und in der Wrong Gallery in New York und 2003 im Museum of Contemporary Photography in Chicago. Sie nahm 2006 an Ausstellungen im Museum of Modern Art in New York, im *Det Nationale Fotomuseum* in Kopenhagen und an der Berlin Biennale teil, 2005 an Ausstellungen im Kunsthaus Glarus (mit Shahrzad), im Museum of Contemporary Art in Chicago, in der Hayward Gallery in London, im Ashkal Alwan Forum in Beirut sowie an der Sharjah Biennale und der Prague Biennale. Für ihre Arbeit erhielt sie zweimal den Eidgenössischen Preis für Kunst, 2006 den Leistungspreis der

HGK Zürich, 2005 ein Berlin-Stipendium der Stiftung Landis & Gyr, 2004 einen Werkbeitrag für Bildende Kunst des Kantons Zürich, 2003 den Kiefer Hablitzel Preis in Bern, 2002 den Citigroup Private Bank Photography Prize in London und 2000 den Förderpreis der HGK Zürich. Shirana Shahbazi, Manuel Krebs und Tirdad Zolghadr geben als *Shahrzad* ein Künstlermagazin heraus und veröffentlichten 2005 das Buch *Shahrzad – History*.

PETER SPILLMANN

Peter Spillmann ist Künstler und Ausstellungenmacher. Er konzipierte als Kurator die Ausstellungen *never look back*, Shedhalle Zürich (2000), und *Be Creative! Der kreative Imperativ*, Museum für Gestaltung Zürich (2002). Er war künstlerischer Leiter der Ausstellung *Route Agricole/Expoagricole* im Rahmen der *Expo.02* und Mitglied des Kuratoriums für die 6. Werkleitz Biennale, Halle a.S. (2004). Als Mitbegründer initiierte er verschiedene selbstorganisierte Projekte wie *Kunstbüro AOS* (1990), *Kombirama* (1996), *Labor k3000* (1998) und *Backstage*Tourismus* (2003). Aktuellere Arbeiten sind *MigMap – Kartografie zur europäischen Migrationspolitik*, Projekt Migration, Kölner Kunstverein Köln (2005) sowie *Und plötzlich China!*, ein Forschungsprojekt in Kooperation mit dem Institut für Theorie an der HGK Zürich. Er ist an der HGK Luzern für die Entwicklung der Forschung zum Kompetenzzentrum *Kunst und Öffentlichkeit / Kunst und Tourismus* zuständig und beteiligt sich an der Konzeption und Durchführung des NDS Master-Pilots MAPS (Master of Art in Public Spheres).

FELIX STALDER

Dr. Felix Stalder ist Dozent im Studienbereich Neue Medien an der HGK Zürich. Dort beschäftigt er sich unter anderem mit der Entstehung neuer Raumstrukturen, die nicht mehr auf physischer Nähe, sondern auf informationeller Vernetzung beruhen. Die daraus entstehende Fragmentierung der traditionellen Öffentlichkeiten und Emergenz translokaler Handlungsräume stehen im Zentrum der Forschungstätigkeit. Aktuelle Veröffentlichung: *Manuel Castells and the Theory of the Network Society* (Cambridge 2006), *Open Cultures and the Nature of Networks* (Novi Sad / Frankfurt a.M., 2005).

HITO STEYERL

Dr. Hito Steyerl lebt und arbeitet als Filmmacherin, freie Journalistin und Autorin in Berlin. Sie lehrt gegenwärtig *Postcolonial Studies* am Goldsmiths College in London. Von 1987 bis 1990 studierte Hito Steyerl Kino- und Dokumentarfilm in Tokyo bei Imamura Shohei und Hara Kazuo. Von 1992 bis 1998 war sie Regieassistentin und Koordinatorin für Produktion und Technik bei Wim Wenders, u.a. für *Bis ans Ende der Welt* (DE, 1991). Von 1992 bis 1998 studierte sie Dokumentarfilm an der Hochschule für Film und Fernsehen in München. Seither war Hito Steyerl mit ihren Dokumentarfilmen an zahlreichen internationalen Filmfestivals, in thematischen Kunstaussstellungen und an internationalen Symposien zu Neuen Medien, Informationstechnologien und Kulturtheorien vertreten, insbesondere zu Fragestellungen über Migration, Interkulturalismus und Globalisierung. Neben Vorträgen, Präsentationen und Seminaren an Kunst- und Filmhochschulen wie der UdK Berlin, der HfbK Hamburg, der Hochschule für angewandte und bildende Künste Wien, der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, der Hochschule für Film und Fernsehen München und der HGK Basel, war sie im Sommer 2000 an der Internationalen Frauenuniversität in Hannover beteiligt.

PHILIP URSPRUNG

Dr. Philip Ursprung, geboren 1963 in Baltimore, USA, ist seit September 2005 Professor für moderne und zeitgenössische Kunst an der Universität Zürich. Zuvor lehrte er an der ETH Zürich, an den Universitäten Genf, Basel und Zürich, an der Universität der Künste Berlin und an der Kunsthochschule Berlin-Weissensee. Er war Co-Kurator der Kunsthalle Palazzo in Liestal und Gastkurator am Museum für Gegenwartskunst Basel, dem Canadian Centre for Architecture in Montreal sowie an der Graduate School for Architecture, Planning and Preservation der Columbia University New York.

Als Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission (1997–2004) sowie als Jurymitglied für die Stadt Zürich war er in zahlreiche Projekten für Kunst am Bau involviert. Zum Thema Kunst am Bau erschien von ihm zuletzt der Aufsatz *What happened to the Gesamtkunstwerk? The love-hate relationship between art and architecture* im Band *Two Minds, Artists and Architects in Collaboration*, hg. von Jes Fernie (London 2005).

Mehr: www.khist.unizh.ch

TILL VELTEN

Till Velten, geboren 1961 in Wuppertal, lebt und arbeitet in Basel und Berlin und ist seit 2006 Professor an der Kunsthochschule Kassel. Er schloss sein Studium in Stuttgart und Düsseldorf mit MA ab. 2006 zeigte er die Einzelausstellung *Seelensysteme* im Helmhaus Zürich, weitere Ausstellungen bestritt er 2005 in der Galerie Robert Keller in Berlin, 2004 in der Galerie Krohn in Basel, 2003 im Museum Blumenstein in Solothurn, in der Galerie Stampa in Basel und in der Kunsthalle Freiburg i.Br., 2000 das *Loewensymposium* in der Konsumbackerei Solothurn.

Ausserdem nahm er an Ausstellungen teil wie 2006 an *Rundlederwelten* im Martin-Gropius-Bau in Berlin, 2005 an der *Art Unlimited* in Basel und an *Gott sehen* in der Kartause Ittingen, 2004 im Kunsthaus Langenthal, 2002 im Kunstmuseum Solothurn und in der Kunsthalle Basel sowie 1998 im Stedelijk Museum in Aalst, Belgien. Im Bereich Kunst im öffentlichen Raum nahm er 2003 an *Môtier 2003 – art en plein air* teil, einer Ausstellung in der Landschaft am Lac de Morat/Murtensee, Schweiz. Till Velten hat für seine Arbeit Auszeichnungen erhalten wie 2005 das Berliner Stipendium der Stadt Basel, 1997 das Pariser Stipendium der Stadt Düsseldorf, den Preis des Kunstfonds Deutschland und den Kunstpreis der Stadt Hamburg.

Aktuelle Publikationen: *Seelensysteme*, Helmhaus Zürich (2006), *Gespräche*, Helmhaus Zürich (2006), *Mannschaft, Gespräche mit elf Fussballerinnen der deutschen Nationalmannschaft* (2005).

Mehr: www.till-velten.de

ULRICH VONRUF

Dr. Ulrich Vonrufs, geboren 1965, studierte an der Universität Zürich Geschichte, Psychologie und Kunstgeschichte.

Von 2004 bis 2006 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der HGK Zürich. Davor arbeitete er nach einer Dissertation im Bereich der mittelalterlichen Geschichte vor allem auf dem Gebiet der Banken- und Versicherungsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Daneben war er im Museumsbereich tätig, unter anderem verfasste er Recherchen und Katalogartikel zu der Ausstellung *Jugendkultur in der Schweiz* des Stapferhauses Lenzburg (1996) und arbeitete an einer Computer-Arbeitsstation zum Thema *Das Bild als historische Quelle* für das Forum Schweiz in Schwyz (1995) mit.

LAWRENCE WEINER

Lawrence Weiner, geboren 1942 in der Bronx, New York, schafft Skulpturen im Medium der Sprache. Er gehört zu den Hauptvertretern der sog. Konzeptkunst. Schon in den 1960er Jahren entwickelte er die Überzeugung, dass ein Kunstwerk existiert ist unabhängig davon, ob es vom Künstler selbst, im vorgegebenen Rahmen vom Betrachter (vom Eigentümer) oder gar nicht ausgeführt wird. Konsequenz gelangte er bald zu Werken, die nur als ihre Beschreibung existieren, und schliesslich wurden die Texte selber zur Kunst. Seine Spracharbeiten veröffentlichte der Künstler zum ersten Mal 1968 in dem Buch *Statements*. Bücher bilden bis heute einen wesentlichen Bestandteil des Werks von Weiner, der seine Arbeiten zunächst auf Plakaten, Hausfassaden und in Zeitungen veröffentlichte und ab 1972 die Wände seiner Ausstellungsräume direkt beschriftete.

Zu seinen letzten Einzelausstellungen zählen: 2005 in Regent Projects, Los Angeles, Galerie Marian Goodman, Paris, und Cristina Guerra Contemporary Art, Lissabon, sowie 2004 im Museo Tamayo Arte Contemporáneo, México, und in der Mai 36 Galerie, Zürich.

TIM ZULAUF

Tim Zulauf, geboren 1973, wuchs in Düsseldorf und Zürich auf. Nach einem Studium der Bildenden Kunst an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich und Studienaufenthalten in Basel und Paris war er als freier Kunstjournalist, mehrheitlich für den Tages-Anzeiger, tätig. 2001 trat er an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich eine Anstellung als wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungsfeld *Kunst und Öffentlichkeit* an und arbeitete in den Projekten *public plaiv – Gegenwartskunst im Landschafts- und Siedlungsraum La Plaiv* und *Kunst Öffentlichkeit Zürich* mit. Neben den Tätigkeiten im Kunstkontext schreibt und inszeniert Tim Zulauf Theaterprojekte mit der Gruppe KMU-Produktionen. Im Rahmen des Festivals *Hope & Glory* 2002 gelangte im Theater Neumarkt, Zürich, *Die Stelle im Park* zur Aufführung. *Migrantenstadt*, seine zweite Produktion, wurde 2004, nach Aufführungen in der Roten Fabrik Zürich, zum Festival *Impulse* in Nordrhein-Westfalen eingeladen. 2004 folgte *Glamour Eiland* am Theaterhaus Gessnerallee, Zürich, 2007 ebenda das Stück *Copyshop Europa*.

Anmerkungen

MARIUS BABIAS
DIE KUNST DES ÖFFENTLICHEN
IN DER ARENA DER POLITIK

1 Noam Chomsky: *Profit Over People. Neo-liberalismus und globale Weltordnung.* Europa Verlag, Hamburg und Wien 2000.

2 André Gorz: *Arbeit zwischen Misere und Utopie.* Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2000.

3 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft (1790).* Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1996.

4 Theodor W. Adorno: *Meinungsforschung und Öffentlichkeit. Soziologische Schriften II.* Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970; Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft.* Luchterhand, Neuwied 1962. Siehe auch Peter Uwe Hohendahl (Hg.): *Öffentlichkeit. Geschichte eines kritischen Begriffs.* J.B. Metzler, Stuttgart und Weimar 2000.

5 Dirk Baecker: *Oszillierende Öffentlichkeit.* In: Rudolf Maresch (Hg.): *Medien und Öffentlichkeit. Positionierungen, Symptome, Simulationsbrüche.* Boer, München 1996.

6 Oskar Negt und Alexander Kluge: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit.* Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972.

7 Marius Babias und Achim Könneke (Hg.): *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte/Ideen/Stadtplanungsprozesse im politischen/sozialen/öffentlichen Raum.* Verlag der Kunst, Amsterdam und Dresden 1998. Siehe auch Suzanne Lacy (Hg.): *Mapping The Terrain. New Genre Public Art.* Bay Press, Seattle-Washington 1995; Oliver Marchart: *Hegemonie und künstlerische Praxis. Vorbemerkungen zu einer Ästhetik des Öffentlichen.* In: Ralph Lindner, Christiane Mennicke, Silke Wagler (Hg.): *Kunst im Stadtraum. Hegemonie und Öffentlichkeit.* Kunsthaus Dresden in Kooperation mit b_books, Dresden und Berlin 2004; Erika Suderburg (Hg.): *Space Site Intervention.* University of Minnesota Press, Minneapolis 2000.

8 Brian O'Doherty: *In der weißen Zelle – Inside the White Cube.* Merve, Berlin 1996.

PHILIP URSPRUNG
ZÜRICHS VERSPÄTUNG

1 Harald Naegeli: *Mein Revolieren, mein Sprayen. Dokumentation von Fotos, Zeichnungen und Texten. Ausgewählt und zusammengestellt vom Zürcher Sprayer.* Benteli, Bern 1979. o.S.

2 Naegeli 1979 (wie Anm. 1). o.S.

3 Naegeli 1979 (wie Anm. 1). o.S.

4 Naegeli 1979 (wie Anm. 1). o.S.

5 Naegeli 1979 (wie Anm. 1). o.S.

6 Die folgenden Angaben sind gestützt auf Michael Müller: *Der Sprayer von Zürich. Solidarität mit Harald Naegeli.* Rowohlt, Reinbek 1984.

7 Müller 1984 (wie Anm. 6). S. 97.

8 Bills Skulpturen wirken wegen ihres inhärenten Naturalismus, wegen der Thematik der gebändigten und kontrollierten Naturkräfte vor der Folie einer Parklandschaft ungleich stärker als im urbanen Rahmen. Der Standort der Pavillon-Skulptur hat verhindert, dass das Werk sein Potenzial entfalten konnte. So wie umgekehrt die Skulptur *Heureka* von Jean Tinguely, welche die Walter A. Bechtler Stiftung von der *Expo 64* in Lausanne erwarb und Zürich schenkte, ihrerseits am falschen Ort steht. Am besten wäre es, wenn die beiden Skulpturen ihre Plätze tauschen könnten.

9 Rainer Rochlitz: *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique.* Gallimard, Paris 1994.

10 Jacques Herzog und Marcel Meili: *Gespräch.* In: Roger Diener, Jacques Herzog, Marcel Meili, Pierre de Meuron, Christian Schmid: *Die Schweiz, ein städtebauliches Porträt.* Birkhäuser, Basel 2005. Bd. Einführung, S. 136–160, hier S. 160.

11 Herzog und Meili 2005 (wie Anm. 10).

12 Naegeli 1979 (wie Anm. 1). o.S.

CHRISTOPH SCHENKER
KUNST ALS DICHTES WISSEN

1 Helga Nowotny: *Transdisziplinäre Wissensproduktion – eine Antwort auf die*

Wissensexplosion? In: Friedrich Stadler (Hg.): *Wissenschaft als Kultur. Österreichs Beitrag zur Moderne.* Springer, Wien 1997. S. 177–195; Helga Nowotny: *Grenzen und Grenzenlosigkeit: Kreativität und Wissensdistribution.* In: Jörg Huber und Martin Heller (Hg.): *Konturen des Unentschiedenen.* Stroemfeld, Basel 1997. S. 151–172; Helga Nowotny u.a.: *Wissenschaft neu denken. Wissen und Gesellschaft in einem Zeitalter der Ungewissheit.* Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2004; Helga Nowotny: *Wissenschaft neu denken. Vom verlässlichen Wissen zum gesellschaftlich robusten Wissen.* In: Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): *Die Verfasstheit der Wissensgesellschaft. Westfälisches Dampfboot, Münster 2006.* S. 24–42.

2 Zum Begriff des Intellektuellen siehe Jean-François Lyotard: *Grabmal des Intellektuellen* (franz. 1983). In: ders.: *Grabmal des Intellektuellen.* Edition Passagen, Wien 1985. S. 9–19.

3 Zu Kennerschaft und Kenner siehe Ludwig Wittgenstein: *Vorlesungen über Ästhetik* (1938). In: ders.: *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und Religion.* Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1968. S. 19–66.

4 Zum Verhältnis von Wissenschaft und Öffentlichkeit siehe Priska Gisler, Michael Guggenheim u.a.: *Imaginierte Laien. Die Macht der Vorstellung in wissenschaftlichen Expertisen.* Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2004.

5 Daniel Buren: *Kann die Kunst die Straße erobern?* In: Klaus Busmann u.a. (Hg.): *Skulptur. Projekte in Münster 1997.* Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit, 1997. S. 482–507.

6 Ulf Wuggenig: *Soziale und kulturelle Differenz. Die Segmentierung des Publikums der Kunst.* In: Heinz Schütz (Hg.): *Stadt Kunst. Lindinger + Schmid, Regensburg 2001.* S. 33–59.

7 Jean-François Lyotard: *Das Erhabene und die Avantgarde* (1984). In: ders.: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit.* Edition Passagen, Wien 1989. S. 181f.

8 Vgl. Rosalind Krauss: *Skulptur im erweiterten Feld* (engl. 1979). In: dies.: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne.* Verlag der Kunst, Amsterdam 2000. S. 331–346. Die Autorin entwickelt hier neue Begriffe für post-

moderne Kunstformen, die mit dem Begriff Skulptur nicht mehr zu fassen sind.

9 Buren 1997 (wie Anm. 5).

10 Max Frisch: Öffentlichkeit als Partner (1958). In: ders.: Öffentlichkeit als Partner. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1967. S. 56–67.

11 Als Ergänzung zu diesem und den folgenden Kapiteln dieses Beitrags siehe Christoph Schenker und Roberta Weiss-Mariani: Welche Funktionen nimmt Kunst heute im urbanen Umfeld für sich in Anspruch? URL: <http://www.stadtkunst.ch/0/5/22/43/>. Das Interview ist unter dem Titel *Ein Masterplan für die öffentliche Kunst* in leicht veränderter Form erschienen in: Schweizer Kunst/Art Suisse/Arte Svizzera/Swiss Art, Zeitschrift des Berufsverbands Visuelle Kunst (Hg.), Zürich, Heft 2, 2004. S. 63–67.

12 Seit Mitte der 1980er Jahre Gründungen und Neudefinitionen von Ausstellungsinstitutionen, Kunstzeitschriften und Kunstverlagen sowie Entwicklung der Kunstgewerbeschule zur Zürcher Hochschule der Künste, 1985 Einführung der Künstlerausbildung an der damaligen Schule für Gestaltung, in den 1990er Jahren Etablierung des Kunstmarkts und einer Kunstszene mit international renommierten Galerien und Künstlern; Christoph Schenker: Der Studiengang Leitende Kunst. Seine Entwicklung und Leitideen. In: Kunsthalle Zürich u.a. (Hg.): Bekanntmachungen. 20 Jahre Studiengang Bildende Kunst. JRP|Ringier, Zürich 2006. S. 12–15; Christoph Weckerle und Michael Söndermann: Kreativwirtschaft Zürich. Studie I: Der privatwirtschaftliche Teil des kulturellen Sektors im Kanton Zürich. Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, Zürich 2005; Tom Held u.a.: Kreativwirtschaft Zürich. Synthesebericht. Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, Zürich 2005; URL: <http://www.kulturwirtschaft.ch>

13 Stadt Zürich: Plan Lumière Zürich. Gesamtkonzept. Zürich 2004; URL: <http://www.plan-lumiere.ch>

14 Stadt Zürich: Stadträume 2010. Strategie für die Gestaltung von Zürichs öffentlichem Raum. Zürich 2006; URL: <http://www.stadt-zuerich.ch/internet/stadtraeume/home.html>

15 Es fehlten Vertreterinnen und Vertreter der Verkehrsbetriebe und der Wirt-

schaftsförderung (Standortmarketing). Namen und Funktionen von Dienstabteilungen und Personen geben hier und im Folgenden den Stand von 2004/2005 wieder.

16 Als Beispiele dienten hier: Franziska Koch: Trinkwasser, 2003 (Brunnenskulptur), Rue de Romont, Fribourg; Bruce Nauman: Model for Outdoor Piece: Depression, 1976 (Erfahrungsarchitektur), geplanter Standort: Naturwissenschaftliches Zentrum, Universität Münster; San Keller: San Keller schläft an ihrem Arbeitsort, ab 2000 (Performances), Auftrag Nr. 3, in der Nachrichtensendung *10 vor 10*, Schweizer Fernsehen SF DRS, 14. Juli 2000, 14.00 bis 22.30 Uhr. In anderen Zusammenhängen dienten als Beispiele ebenso: Ken Lum: Il Museum Buolf Mus-chin, 2003, La Punt Chamues-ch, Engadin; Sofie Thorsen: Village fig.4/ Einige öffentlich zugängliche Informationen und 20 Ereignisse, die sich um das Jahr 2002 in der Plav zugetragen haben könnten, 2002, Madulain, Engadin; Wochenklausur: Intervention zur Drogenproblematik, 1994, Zürich; Pipilotti Rist: Open My Glade, 2000 (Video Screen), Times Squares, New York City.

17 Die Kategorien für Faktoren (Parameter) sind: a) Topografie, Stadtraum/Architektur, Verkehr, Nutzungen, öffentlicher Raum; b) sozialer Raum, Staat/Verwaltung, Religion, Ethik, Politik, Öffentlichkeit, Geschichte, Sprache, Freizeit; c) Medien, Kommunikation, relevante Themen; d) Kultur, Künste, Kunstszene, Kunst im öffentlichen Raum; e) Wirtschaft, Bildung und Forschung / kulturelles Kapital; f) Atmosphäre, Zeit, Natur.

18 Baureferat der Landeshauptstadt München (Hg.): Kunst für München. München 2000; Lisa Gritzmann: Im Auftrag der Stadt München. Kommissionen, Richtlinien, Wettbewerbe. In: Heinz Schütz (Hg.): Stadt Kunst. Lindinger + Schmid, Regensburg 2001. S. 283–294; Heinz Schütz: QUIVID – im öffentlichen Auftrag. In: Baureferat der Landeshauptstadt München (Hg.): QUIVID. Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2003. S. 10–23; Monika Pempler: Die Kommission für Kunst am Bau und im öffentlichen Raum: Richtlinien. In: Baureferat der Landeshauptstadt München (Hg.): QUIVID. Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2003. S. 24–27; URL: <http://www.quivid.com>; <http://www.ortstermine-muenchen.de>

19 Der Stadtrat hat das Gremium im Hochbaudepartement, bei der Stelle *Kunst und*

Bau / öffentlicher Raum, angesiedelt. Vgl. Anm. 21.

20 Dies im Unterschied zur Tätigkeit der bisherigen Arbeitsgruppe *Kunst und öffentlicher Raum* als Untergruppe der städtischen Kommission für bildende Kunst, die – mit Empfehlungen und Gutachten zu Schenkungen, Anträgen und Initiativen von privater Seite – immer nur *reagieren* konnte.

21 StRB Nr. 387 vom 5. April 2006.

22 Der Zürcher Drogenproblematik widmete sich 1994 das Projekt der Künstlergruppe Wochenklausur. Shedhalle und Wochenklausur (Hg.): Künstler & Künstlerinnen zur Drogenproblematik. Eine konkrete Intervention. Benteli Werd, Zürich 1994.

23 Der Begriff *Atmosphäre* findet hier Verwendung im Sinne von Olaf Nicolai: Die Kunst, der öffentliche Raum, das Geniessen und die Kritik. In: Florian Matzner (Hg.): Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2001. S. 263–267.

24 Siehe Beitrag in diesem Band von Tim Zulauf: Ererbte Widersprüche – Überlegungen zu den Kunstprojekten in der Hardau.

25 In praktischer Hinsicht kam jedoch erschwerend hinzu, dass für Konzeption und Realisierung der künstlerischen Pilotprojekte nur je 140 000 bis 170 000 Schweizer Franken zur Verfügung standen, also rund drei bis sieben Mal weniger an Mitteln, als für künstlerische Projekte im Aussenraum im Minimum gerechnet werden muss.

26 Zum Auswahlverfahren, zu den Künstlerinnen und Künstlern sowie zu den Projekten im Hardau-Gebiet siehe folgende Beiträge in diesem Band: San Keller: Freinacht in der Hardau und Best of Hardau; Claudia und Julia Müller: Glocke*Hardau*BimBam*2006; Michael Hiltbrunner: Plakate als Bilder.

27 Die Projekte sind in folgenden Beiträgen dieses Bandes vorgestellt: Monica Bonvicini: Fassade; Matthew Buckingham: Film To Be Projected Every Year; Harun Farocki: Denkmal; Knowbotic Research: BlackBenz Race; Lawrence Weiner: Kugellager oder runde Steine.

28 Als Grundlage zu diesem Kapitel siehe

Christoph Schenker: Künstlerische Forschung. In: Hans-Peter Schwarz (Hg.): Zeichen nach vorn. 125 Jahre Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich. Zürich 2003. S. 176–181. Ebenso erschienen in: Präsidium der Hochschule der bildenden Künste Hamburg (Hg.): querdurch. Kunst + Wissenschaft. Hamburg 2006. S. 147–156.

29 Henk Borgdorff: The Debate on Research in the Arts. Bergen National Academy of the Arts, Bergen 2006.

30 Schenker 2003 und 2006 (wie Anm. 28); Borgdorff 2006 (wie Anm. 29); Mika Hannula u.a.: Artistic Research. Theories, Methods and Practices. Academy of Fine Arts, Helsinki 2005; Florian Dombos: Kunst als Forschung. In: Hochschule der Künste Bern HKB (Hg.): 2006. Bern 2006. S. 21–29.

31 Zur Künstlertheorie siehe Michael Lingner: Reflexionen über / als Künstlertheorien. In: Kunsthalle Zürich u.a. (Hg.): Bekanntmachungen. 20 Jahre Studiengang Bildende Kunst. JRP|Ringier, Zürich 2006. S. 71–86.

32 Forschung im Feld der Kunst stellt, als Realexperiment, immer auch die Frage nach der Funktion der Kunst und definiert diese neu. Die Frage, welchen Beitrag Kunst heute im Kontext der Wissensproduktion an einem spezifischen Ort leistet, welche Einsichten und Kompetenzen sie befördert, ist eng an die Frage ihrer Funktion geknüpft. Künstlerische Forschung bezieht Medium und Taktik jeweils auf Gehalt und Funktion eines Werks. Zentral in der Konzeption ist die Überprüfung und Veränderung der Funktionszusammenhänge von Kunst. Künstlerische Arbeit ist nicht nur eine Arbeit an Produkten, sondern zugleich eine Arbeit an den Mitteln, Taktiken und Kontexten der Produktion. Es ist eine Arbeit an der Grundlage von Kultur und Kunst, mithin eine Arbeit an unserer Lebensform.

33 Siehe ausführlicher in: Schenker 2003 und 2006 (wie Anm. 28).

34 Robert Musil: Skizze der Erkenntnis des Dichters (1918). In: Gesammelte Werke. Bd. 2. Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1978. S. 1025–1030.

35 John Dewey: Logik. Die Theorie der Forschung. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2002 (engl. 1938). S. 80ff.

36 Jean-François Lyotard: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Edition Passagen, Wien 1986 (franz. 1979). S. 63ff.

37 Jean-François Lyotard: Kunst heute? (franz. 1984) In: ders.: Immaterialität und Postmoderne. Merve, Berlin 1985. S. 55–74.

38 Lyotard 1986 (wie Anm. 36).

39 Nowotny 2006 (wie Anm. 1).

MONICA BONVICINI FASSADE

1 Diedrich Diedrichsen: Konkret heisst auf Englisch Beton. In: Monica Bonvicini: *Scream & Shake*. Ausst.-Kat. Le Magasin Grenoble, Kunst-Werke Berlin, P.S.1 Contemporary Art Center/MoMA New York. Grenoble 2001. S. 23.

2 Monica Bonvicini im Gespräch mit Andrea Bowers. In: Bonvicini 2001 (wie Anm. 1). S. 38.

3 Lisa Le Feuvre. In: James Attlee und Lisa Le Feuvre: *Gordon Matta-Clark. The Space Between*. Nazraeli Press, Tucson 2003. S. 94. Übersetzung Tim Zulauf.

4 Gordon Matta-Clark. Ausst.-Kat. IVAM Centre Julio Gonzáles Valencia, Musée Cantini Marseille, Serpentine Gallery London. Valencia 1999. S. 363.

5 Peter Fend: Neue Architektur von Matta-Clark. In: Sabine Breitwieser (Hg.): *Reorganizing structure by drawing through it*. Zeichnung bei Gordon Matta-Clark. Werkverzeichnis. Ausst.-Kat. Generali Foundation Wien. König, Köln 1997. S. 37.

6 Fend 1997 (wie Anm. 5). S. 43.

7 Matta-Clark selber sprach immer wieder davon, dass er sich gegen die selbstgerechte, funktionalistische Architekten-Attitüde richten würde, die es verpasse, die körperlichen Bedürfnisse neu zu befragen. Siehe: Marianne Brower: *Laying Bare*. In: Matta-Clark 1999 (wie Anm. 4). S. 363.

8 Juliane Rebentisch: *Monica Bonvicinis Fetischkunst*. In: Parkett. 20. Jg., H. 72, 2004. S. 23.

9 Rebentisch 2004 (wie Anm. 8). S. 23.

10 Siehe etwa Martin Heideggers Ausspruch, man müsse sich nun unter Hitler «lossagen von der Vergötzung eines boden- und machtlosen Denkens». Hans Haacke: *Gondola! Gondola!* In: Pierre Bourdieu und Hans Haacke: *Freier Austausch*. S. Fischer, Frankfurt a. M. 1995. S. 135.

11 Siehe Walter Grasskamp: *Der Bürgerkrieg als Dienstleistung*. In: Olaf Metzler: 13.4.1981. Silke Schreiber, München 2005. S. 16.

12 Robert Rauschenberg: «Ich versuchte, Kunst zu machen, und deswegen musste ich Kunst ausradieren.» Zitiert nach: Dario Gamboni: *Zerstörte Kunst*. Dumont, Köln 1998. S. 278.

13 Bonvicini 2001 (wie Anm. 2). S. 36.

MATTHEW BUCKINGHAM FILM TO BE PROJECTED EVERY YEAR

1 Miwon Kwon, “Public Art as Publicity,” in: *In the Place of the Public Sphere*, Simon Sheikh (ed.), Berlin: b_books, 2005, 22–33.

2 Chantal Mouffe, “Some Reflections on an Agonistic Approach to the Public,” in: *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, Bruno Latour and Peter Weibel (eds.), Boston: MIT, 2005, 804–810.

3 Rosalyn Deutsche, “Excerpts from Art and Public Space: Questions of Democracy,” in: *Art in Public Places: A Vancouver Casebook*, Judith Mastai (ed.), Vancouver: Vancouver Art Gallery, 1993, 27–35.

4 Isabel Morf, *The Cultural Role of Women in Switzerland*, Zurich: Pro Helvetia, 2002.

5 Ibid.

6 Ibid.

7 Matthew Buckingham: *A Man of the Crowd*. Zur Ausstellung im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2003. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 2003.

8 Matthew Buckingham: *Subcutaneous*. Shark Books, New York 2001.

2 Matthew Buckingham: Muhheakantuck – Everything has a name. In: Miwon Kwon (Hg.): Wathershed. The Hudson Valley Art Project. Minetta Brook, New York 2002. S. 91–93.

10 Matthew Buckingham: One Side of Broadway. Zur Ausstellung im Westfälischen Kunstverein und im Kunstmuseum St. Gallen 2005–2006. Revolver, Frankfurt a.M. 2005.

11 Yosef Hayim Yerushalmi: Zakhov. Jewish History and Jewish Memory. Foreword by Harold Bloom. Schocken Books, New York 1989. S. 117.

HARUN FAROCKI DENKMAL

1 Die Künstlerin und Architektin Maya Lin, die ihren Wettbewerbsbeitrag für das *Vietnam Veterans Memorial* im Alter von 21 Jahren eingereicht und 1982 gewonnen hatte, beschreibt in einem Interview die Rezeption ihres Werks als eine Art Kollektiv-Intimität: «I wouldn't say it is anti-heroic. I would say it is anti-monumental, intimate. No matter how public my work gets, it remains intimate, one-on-one with the individual. Even though I use text, I never use text like a billboard, which a hundred people can read collectively. The way you read a book is a very intimate experience and my works are like books in public areas. I think that is what has always made people respond to my work in a very quiet way.» Tom Finkelppearl: Dialogues in public art. Interviews with Vito Acconci u.a. MIT, Cambridge MA 2000. S. 121.

2 Siehe Hansueli F. Etter, Urs Baur, Jürg Hanser, Jürg E. Schneider (Hg.): Die Zürcher Stadtheiligen Felix und Regula. Legenden, Reliquien, Geschichte und ihre Botschaft im Licht moderner Forschung. Hochbauamt der Stadt Zürich, Zürich 1988. S. 131; Thomas Maissen: Wenn Götzen ihre ganze Ohnmacht offenbaren. Wie Zürichs Stadtheilige den Bildersturm überlebten. In: Du. 63. Jg., H. 7/8, 2003. S. 62–64.

3 Siehe in diesem Zusammenhang die Ausführungen von Oliver Marchart zur Kritik an «*Imagined Communities* als Ritualmodell». In: Oliver Marchart: Techno-Kolonialismus. Theorie und imaginäre Kartographie von Kultur und Medien. Löcker, Wien 2004. S. 68–74.

4 Gerade in Bezug auf die bürgerliche Kopplung von Geschlecht und Raum – dem weiblichen Raum ist der private, dem männlichen der öffentliche Arbeits- und Ausdrucksbereich zugeordnet – bieten sich neue Lesarten vom Halbprivaten an: «Der halböffentliche Raum von Passage und Shoppingmall spiegelt die traditionelle Arbeitsteilung und gesellschaftliche Positionierung der Geschlechter. Aber als Brücke zwischen den polaren Sphären ist er wichtig. Deshalb sind die vielfältigsten Formen von Zwischenöffentlichkeit – auch in räumlicher Gestalt – nicht nur ein Spiegel differenzierter Geschlechterverhältnisse, sondern auch immer Räume, deren Aneignung ausgehandelt wird. Handeln in seinem vielfältigen Wortsinn, aber auch in dem hier speziell betrachteten des Konsums, charakterisiert das Geschlechterverhältnis und bestimmt damit die Flexibilität zwischen Privatheit und Öffentlichkeit.» Kerstin Dörhöfer: Halböffentlicher Raum – eine Metapher zur Auflösung (nicht nur) räumlicher Polarität. In: Monika Imboden, Franziska Meister, Daniel Kurz (Hg.): Stadt – Raum – Geschlecht. Beiträge zur Erforschung urbaner Lebensräume im 19. und 20. Jahrhundert. Chronos, Zürich 2000. S. 115–116.

5 Zu erinnern wäre etwa an den Film *Die Stricher vom Shopville* (1996) von Felix Karrer. Über die Geschichte des Bellevue liegt eine neuere Publikation vor: Nicolas Baerlocher und Stefan Zweifel (Hg.): Bellevue Zürich. Verlag Neue Zürcher Zeitung, Zürich 2005.

6 Harun Farocki notierte vorbereitend zu einem Film über Shopping-Malls, also den halböffentlichen Raum betreffend: «*Blicke*. Die Inneneinrichtung eines Ladens muss nach Joseph Weishar, einem Berater und Trainer, so beschaffen sein, dass sie den Blick des Eintretenden strukturiert. Der Blick muss auf eine Ausstellung in der Ladentiefe gezogen werden. Die Füße können dem nicht gleich folgen, sie werden woandershin gelenkt. Jetzt hat der Kunde sein Ziel vergessen. Er fühlt sich verloren, und es soll ein Kaufakt sein, der ihm die Selbst-Sicherheit wieder gibt.» Harun Farocki: Amerikanische Einstellung. Notizen zu einem Film über Malls. In: ders: Nachdruck. Texte. Vorwerk 8, Lukas und Sternberg, Berlin, New York 2001. S. 303–305.

7 Siehe James Meyer: Der funktionale Ort. In: Kunsthalle Zürich (Hg.): Platzwechsel. Ursula Biemann. Tom Burr. Mark Dion. Christian Philipp Müller. Ausst.-

Kat. Kunsthalle Zürich, Zürich 1995. S. 24–36.

8 Siehe Vilém Flusser_Archiv (Hg.): Harun Farocki: Bilderschatz. 3rd International Flusser Lecture. Walther König, Köln 2001. S. 5.

9 Harun Farocki: Arbeiter verlassen die Fabrik. Video BetaSp, Farbe und s/w, Länge 36 Minuten. 1995.

10 *Kino wie noch nie*. Ausstellung von Harun Farocki und Antje Ehmann in der Generali Foundation Wien. 20. Januar bis 23. April 2006.

11 Harun Farocki: Die Umschulung, 1994. Video BetaSp, Farbe, 44 Min.

12 Harun Farocki: Stillleben, 1997. 16 mm Film, Farbe, 56 Min.

13 Harun Farocki: Ein Bild, 1983. 16 mm Film, Farbe, 25 Min.

14 Karl-Heinz Kohl: Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte. Beck, München 2003.

15 «Eine Fotografie der Krupp-Werke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht.» Bertolt Brecht: Der Dreigroschenprozess. In: ders.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1990. Band. 18, S. 161.

16 Vgl. Baumgärtels Ausführungen zu Farockis Found-Footage-Filmen. In: Tilman Baumgärtel: Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers. b_books, Berlin 2002. S. 178–180.

17 Harun Farocki: Die Bewerbung, 1997. Video BetaSp, Farbe, 58 Min.

18 Farocki 1994 (wie Anm. 11).

19 Karl-Heinz Köpcke, genannt «Mister Tagesschau», Nachrichtensprecher der ARD von 1959 bis 1987.

20 Zygmunt Bauman: Ansichten der Postmoderne. Argument-Verlag, Hamburg Berlin 1995. S. 17–22.

21 Siehe Farocki 2001 (wie Anm. 8). S. 28–29.

22 Farocki 1995 (wie Anm. 9).

23 Harun Farocki: Der Ausdruck der Hände, 1997. Video BetaSp, Farbe, 30 Min.

24 Harun Farocki: Gefängnisbilder, 2000. Video, Farbe und s/w, 60 Min.

25 Farocki, Ehmman 2006 (wie Anm. 10).

26 Farocki 2001 (wie Anm. 8). S. 28–29.

27 Tom Holert: Vorbeihuschende Bilder. Das archivierte Visuelle als Sozialfall und Politikum. In: Wolfgang Ernst, Stefan Heidenreich, Ute Holl (Hg.): Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven. Kadmos, Berlin 2003. S. 134–143.

28 URL: <http://www.ruhr-uni-bochum.de/philosophy/series/archiv.htm>

29 Harun Farocki: Schnittstelle/Section, 1995. Video BetaSp, Farbe, 23 Min. (Single-Channel Version).

30 Zitiert nach Baumgärtel 2002 (wie Anm. 16). S. 176–177.

31 Harun Farocki: Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, 1988. 16 mm Film, Farbe und s/w, 75 Min.

32 Baumgärtel 2002 (wie Anm. 16). S. 219.

33 Farocki 1983 (wie Anm. 13).

34 Jean-Luc Godard: Numéro Deux, 1975. 35 mm Film, 88 Min.

35 Kaja Silverman, Harun Farocki: Von Godard sprechen. Vorwerk 8, Berlin 2002. S. 168.

36 Harun Farocki 1995 (wie Anm. 29). Installative Version.

37 Harun Farocki: Ich glaubte Gefangene zu sehen, 2000. Video Beta SP, Farbe, 23 Min. (Single-Channel Version).

KNOWBOTIC RESEARCH BLACKBENZ RACE 2006

1 Knowbotic Research: connective force attack – open way to public. In: Achim Könneke, Stephan Schmidt-Wulffen: Ausendienst. Kunstprojekte in öffentlichen Räumen Hamburgs. Modo Verlag, Freiburg 2002. S. 226–241.

2 Knowbotic Research: Transcoding the Dilemma. naked bandit. creative commons, San Francisco 2004/2005.

3 Woran glauben? 29. Duisburger Akzente. Kulturfest des Landes Nordrhein-Westfalen. <http://www.duisburger-akzente.de>

4 Hans Ulrich Reck: Kunst als Medientheorie. Vom Zeichen zur Handlung. Wilhelm Fink, München 2003.

LAWRENCE WEINER KUGELLAGER ODER RUNDE STEINE

1 Dieter Schwarz (Hg.): Lawrence Weiner. Books 1968–1989. Catalogue raisonné. Walther König, Köln 1989.

2 Benjamin H. D. Buchloh (Ed.): Lawrence Weiner. Posters November 1965 – April 1986. The Press of the Nova Scotia College of Art & Design, Halifax, and Art Metropole, Toronto 1986.

3 Bartomeu Martí (Hg.): Show (&) Tell. The Films & Videos of Lawrence Weiner. A Catalogue Raisonné. Imschoot, Gent 1992.

4 Gerti Fietzek & Gregor Stemmrich (Ed.): Having been said. Writings & Interviews of Lawrence Weiner 1968–2003. Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2004. Dt. Ausgabe: Gerti Fietzek & Gregor Stemmrich (Hg.): Gefragt und gesagt. Schriften & Interviews von Lawrence Weiner 1968–2003. Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2004.

5 Lawrence Weiner: Specific & General Works. Le Nouveau Musée / Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne 1993.

6 Lawrence Weiner: Werke & Re-Konstruktionen. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, Bern 1983.

7 Die englische Version findet sich auf dem Bellevueplatz (Kreis 1), die italienische Version auf dem Helvetiaplatz (Kreis 4) und die deutsche Version auf dem Limmatplatz (Kreis 5).

8 Daniel Buren: Kann die Kunst die Strasse erobern? In: Klaus Busmann u.a. (Hg.): Skulptur. Projekte in Münster 1997. Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit 1997. S. 482–507.

9 TO THE LAKE / ON THE LAKE / FROM THE LAKE / AT THE LAKE / BORDERING THE LAKE (Kat. Nr. 162–166), installiert im Kunsthof Zürich von 1995 bis 2000.

10 Daniel Kurjakovic: Wellen im Kunsthof – Lawrence Weiner in Zürich. In: Neue Zürcher Zeitung. 3. August 1995; Benedikt Loderer: Deklination der Sehnsucht. In: Tages-Anzeiger. 10. Mai 1997; Simon Maurer: Zürichs wichtigstes Kunstwerk? In: Tages-Anzeiger. 21. August 1995. S. 49.

11 Maurer 1995 (wie Anm. 10).

12 Das Werk von Lawrence Weiner für Zürich lautet: BALL BEARINGS OR ROUND STONES / MADE TO ROLL / OUTSIDE OF WHAT THERE IS. In dt. Übertragung: KUGELLAGER ODER RUNDE STEINE / ZUM ROLLEN GEBRACHT / AUSSERHALB WAS IST.

13 Lawrence Weiner: NYC Manhole Covers. Public Art Fund, New York 2001. Das Werk wurde im November 2000 installiert.

14 Anspielung auf das neue Werk für Zürich. Siehe Anm. 12.

15 Lawrence Weiner: Out from Under. Dvir Gallery, Tel Aviv 2001.

16 Lawrence Weiner: In the Still of the Night. Wiener Festwochen, Wien 1991. Das Werk wurde im September 1991 installiert.

17 Vgl. Alexander Alberro u.a. (Hg.): Lawrence Weiner. Phaidon, London 1998. S. 69.

18 Lawrence Weiner: ohne Rücksicht oder – or without regard/. Ausst.-Kat. Städtische Kunstsammlungen Chemnitz, Chemnitz 1994.

19 1968 formulierte Lawrence Weiner eine Absichtserklärung (*Statement of Intent*), die er bis heute allen seinen Werken zur Seite stellt: «1. The artist may construct the piece / 2. The piece may be fabricated / 3. The piece need not to be built / Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership». Erstmals veröffentlicht in: January 5–31, 1969. Ausst.-Kat. Seth Siegelau, New York 1969. o.S.

BERNADETTE FÜLSCHER STADTRAUM UND KUNST

1 Eine Ausnahme bildet die Diskussion des Wandels des öffentlichen Strassenraums im Zusammenhang mit dem anwachsenden motorisierten Verkehr. Zusätzliche Quellen zur Veränderung der öffentlichen Räume waren historische Abbildungen der Stadträume im Baugeschichtlichen Archiv der Stadt Zürich, die Aussagen über die Gestaltung der öffentlichen Räume machten, nicht jedoch über deren Nutzung.

2 Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1990 (1962).

3 Richard Sennett: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Fischer, Frankfurt a.M. 2002 (engl. 1974). Weitere Aspekte zum sich wandelnden Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit konnten zudem Hannah Arendts *Vita activa – oder Vom tätigen Leben* entnommen werden, welche die sich wandelnden Arbeits- und Eigentumsverhältnisse mit einem von ihr beobachteten Niedergang der öffentlichen und der privaten Sphäre in Verbindung brachte. Vgl. Hannah Arendt: *Vita activa – oder Vom tätigen Leben*. Serie Piper, München 2002 (engl. 1958).

4 Für die Neuauflage von 1990 hat Habermas ein längeres Vorwort hinzugefügt, darin allerdings nur kurz auf die elektronischen Medien verwiesen. Vgl. Jürgen Habermas: Vorwort zur Neuauflage 1990. In: Habermas 1990 (wie Anm. 2). S. 11–50, hier S. 48.

5 Interessanterweise knüpft dieser Begriff von «öffentlich» eng an die Definition der Grossstadt zu Beginn des 20. Jahrhunderts an. Vgl. Louis Wirth: *Urbanität als Lebensform* (engl. 1938). In: Ulfert Herlyn (Hg.): *Stadt- und Sozialstruktur*. Arbeiten zur sozialen Segregation, Ghettobildung und Stadtplanung. Nymphenburger Verlagshandlung, München 1974. S. 42–66.

6 «Kunst im nicht-institutionellen Raum» meint eine in der Regel temporäre Präsentationsform aktueller Kunst ausserhalb des Museumsraums. Claudia Büttner: *Art goes public*. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum. Schreiber, München 1997. S. 7.

7 Exemplarisch Falko Herlemann, Michael Kade (Hg.): *Kunst in der Öffentlichkeit*. Ästhetisierung, Historisierung, Medialisierung. Peter Lang, Frankfurt a. M. 1996; Volker Plagemann (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum*. Anstösse der 80er Jahre. DuMont, Köln 1989; Heinz Schütz (Hg.): *Stadt.Kunst*. Lindinger+Schmid, Regensburg 2001; Florian Matzner (Hg.): *Public Art*. Kunst im öffentlichen Raum – Ein Handbuch. Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2004 (2001).

8 Rolf Lambrigger: *Zürich*. Zeitgenössische Kunstwerke im Freien. Orell Füssli, Zürich 1985. S. 81f. Auch Paul Meintel: *Zürcher Brunnen*. Verlag Grethlein & Co., Zürich 1921. S. 5.

9 Philip Ursprung: *Continuity: Max Bill's public sculpture and the representation of money*. In: Charlotte Benton (Hg.): *Figuration/Abstraction. Strategies for Public Sculpture in Europe 1945–1968*. Ashgate, Hants/Burlington 2004. S. 231–249, hier S. 231.

10 Ursprung 2004 (wie Anm. 9). S. 239. Vgl. auch: Stanislaus von Moos: *Politische Architektur in der Schweiz*. Die Macht des Ephemereren. In: Georg Kohler, Stanislaus von Moos (Hg.): *Expo-Syndrom? Materialien zur Landesausstellung 1883–2002*. vdf Hochschulverlag, Zürich 2002. S. 115–134.

11 Die städtische Denkmalpflege verfügt seit 1995 über eine gesammelte Liste mit ca. 230 Freiskulpturen im öffentlichen Raum Zürichs. Die Kunstsammlung der Stadt Zürich (IMMO) verfügt über ein Inventar von Kunstwerken in städtischem Besitz, die im Zusammenhang mit Bauten in deren Innen- und Aussenraum erstellt worden sind. Die Wasserversorgung Zürich verfügt über ein Inventar von insgesamt 1250 Brunnen, zu denen alle städtischen und zahlreiche private Anlagen gehören. Kunstwerke in kantonalem Besitz sind erfasst vom Bereich *Kunstsammlung/Kunst am Bau des Kantons Zürich*. Ferner gibt es eine kleine Bildsammlung im Baugeschichtlichen Archiv der Stadt Zürich. Grosse Teile der Inventare sind mittlerweile digitalisiert, wobei die verschiedenen Inventare nicht miteinander verbunden sind. Die Kriterien über die Aufnahme der Werke sind bei den jeweiligen Inventaren unterschiedlich und führen von Besitz über Funktion bis hin zu Sichtbarkeit. Während grössere Werke oft in mehreren Inventaren erwähnt sind, werden andere (insbesonde-

re bei privater Finanzierung) überhaupt nicht registriert.

12 Die wichtigsten sind: Erwin Jaeckle, Hermann Herter, Martin Hürlimann: *Werke öffentlicher Kunst in Zürich*. Neue Wandmalerei und Plastik. Atlantis Verlag, Zürich 1939; *Städtische Wasserversorgung* (Hg.): *Zürcher Brunnenbruch*, [o.V.] (Druck: Offizin Gebrüder Fretz AG, Zürich), Zürich 1960; Lambrigger 1985 (wie Anm. 8); Hanspeter Rebsamen, Dangel & Co. AG (Hg.): *Bauplastik in Zürich 1890–1990*. Beispiele am Aussenbau. Th. Gut & Co., Stäfa 1989; *Wasserversorgung Zürich* (Hg.): *Zürcher Brunnen*, [o.V.] (Druck: NZZ Fretz AG, Schlieren), Zürich 1993.

13 Die Umstellung von Hand- auf Digitalinventare brachte mit sich, dass die alten Inventare nicht mehr aktualisiert werden, während in den digitalen Inventaren etwa die Bilder alter Werke fehlen.

14 Im Rahmen der Untersuchung wurde daher mit einer Zusammenstellung der Kunstwerke begonnen, die zum Ziel hat, sämtliche Werke im öffentlichen Raum der Stadt Zürich zu erfassen und auf Publikationen und Archive zu verweisen, in denen sie aufgelistet sind.

15 Die Zahlen beziehen sich auf 1840 bei den Gebäuden, auf 1850 bei der Bevölkerung. J.J. Hottinger, G. von Escher: *Illustrierter Wegweiser durch die Stadt Zürich und ihre nächsten Umgebungen*. Hans Rohr, Zürich 1978 (1859). (Faksimileausgabe der Originaledition bei Friedrich Schulthess, Zürich); *Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte* (Hg.), Dieter Nievergelt, Beat Schläpfer: *Architektur und Städtebau 1850–1920*. Zürich. Orell Füssli, Zürich 2001. Sonderpublikation aus Band 10 der Gesamtreihe *Inventar der neueren Schweizer Architektur 1850–1920* INSA. S. 24.

16 Niklaus Flüeler und Marianne Flüeler-Grauwiler (Hg.): *Geschichte des Kantons Zürich*. Band 3. 19. und 20. Jahrhundert. Werd Verlag, Zürich 1997 (1994). S. 90.

17 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 92.

18 Hottinger 1978 (wie Anm. 15).

19 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 92. Hottinger/von Escher sprechen von über 40 öffentlichen Brunnen. Vgl. Hottinger 1978 (wie Anm. 15).

20 Annemarie Bucher: *Der Stadtpark –*

- das sinnlich erfahrbare Anderswo. In: Schweizerische Gesellschaft für Gartenkultur (Hg.): *topiaria helvetica*, Jahrbuch 2004. [o.V.] Zürich 2005. S. 56–59, hier S. 56. Die Platzpromenade – der heutige Platzspitz – entstand 1760 als Park und mutierte 1860 zur Platzanlage. Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte 2001 (wie Anm. 15). S. 194.
- 21** Zitiert nach Lambrigger 1985 (wie Anm. 8). S. 7. Die Notiz Eschers von der Linth stammt von 1788.
- 22** Meintel 1921 (wie Anm. 8). S. 5 und 28f.
- 23** Vgl. Meintel 1921 (wie Anm. 8). S. 10.
- 24** Ernst Leisi, Werner Stutz: *Zürcher Fassaden*. 60 kommentierte Portraits. Verlag Neue Zürcher Zeitung, Zürich 1987. S. 28f.
- 25** Meintel 1921 (wie Anm. 8). Insbesondere S. 30–35.
- 26** Meintel 1921 (wie Anm. 8). S. 87f.
- 27** Meintel 1921 (wie Anm. 8). S. 35.
- 28** Meintel 1921 (wie Anm. 8). S. 38.
- 29** Eine weitere Art der Bezeichnung richtete sich nach der Lage: *Beckenhofbrunnen*, *Hechtplatzbrunnen* etc.
- 30** Meintel 1921 (wie Anm. 8). S. 99f.
- 31** Wichtigste Gründe für den Abbruch waren die Gleichstellung von Stadt und Land seit 1830 und der anwachsende Handelsverkehr. Leisi 1987 (wie Anm. 24). S. 46. Bis heute verbliebene Reste der Befestigungsanlagen sind der Schanzengraben, das Bauschänzli und das Katzbohlwerk.
- 32** Die Umstrukturierung Zürichs ist eine Folge des politisch-wirtschaftlichen Wandels. Die Entstehung des Bahnhofsviertels lässt sich unmittelbar auf die Entwicklung des Eisenbahnverkehrs zurückführen. André Corboz: *Zur Wiedergründung – oder Stadtkernforschung einmal anders*. In: André Corboz (Hg.): *Die Stadt mit Eigenschaften*. Eine Hommage an Paul Hofer. gta Verlag, Zürich 1991. S. 94–139, hier S. 123 und 127.
- 33** Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 186.
- 34** Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 90 sowie S. 96–98.
- 35** Hottinger 1978 (wie Anm. 15).
- 36** Die Schweizerische Kreditanstalt, die 1876 am Paradeplatz erstellt wurde, zählt mit dem Polytechnikum und dem Hauptbahnhof zu den «drei Palästen», die als Symbole der bürgerlichen Macht unter Alfred Escher in einer neuen Palastbautradition entstanden waren. Vgl. Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte 2001 (wie Anm. 15). S. 61f.
- 37** Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 91 und 185.
- 38** Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte 2001 (wie Anm. 15). S. 64.
- 39** Leisi 1987 (wie Anm. 24). S. 60.
- 40** Rebsamen 1989 (wie Anm. 12). S. 26 und 28.
- 41** Meintel 1921 (wie Anm. 8). S. 149.
- 42** Es handelte sich dabei um Johann Jakob Breitingen respektive um Gustav Gull.
- 43** Claudia Cölln: *Das Denkmal in der Stadt Zürich*. Ein Symbol der Macht. Seminararbeit im Rahmen des Seminars «Stadtwachstum, Stadtfeindschaft und neuer Städtebau 1880–1930», Historisches Seminar der Universität Zürich, Prof. Dr. Bruno Fritzsche, unveröffentlichtes Manuskript, 1996. S. 18.
- 44** Vgl. Cölln 1996 (wie Anm. 43) sowie Erika Hebeisen: *Namenlose Nacktheiten und Heldendenkmäler*. Zur Topografie der Geschlechter von Skulpturen in der Stadt Zürich, 1880–1940. In: Monika Imboden, Franziska Meister, Daniel Kurz (Hg.): *Stadt – Raum – Geschlecht*. Beiträge zur Erforschung urbaner Lebensräume im 19. und 20. Jahrhundert. Chronos, Zürich 2000. S. 67–83. Cölln verweist zudem darauf, dass auch die Abwesenheit von Denkmälern als Spur der Zeit gelesen werden kann. Vgl. Cölln 1996 (wie Anm. 43). S. 1. Die durch die Französische Revolution ermöglichte Denkmalfähigkeit des Bürgers verhalf ihm im 19. Jahrhundert zu gesellschaftlichem und politischem Selbstverständnis. Vgl. Wolfgang Brückner: *Zugänge zum Denkmalwesen des 19. Jahrhunderts*. In: Ekkehard Mai, Gisela Schmirber (Hg.): *Denkmal – Zeichen – Monument*. Skulptur und öffentlicher Raum heute. Prestel Verlag, München 1989. S. 13–18, hier S. 13. Die Denkmäler wurden entsprechend auch als «Bürgerdenkmäler» bezeichnet. Vgl. Claudia Pohl: *Kunst im Stadtraum – Skulpturenführer für Karlsruhe*. Rundgänge zur Kunst im öffentlichen Raum in Karlsruhe. Lindemanns Bibliothek, Karlsruhe 2005. S. 8.
- 45** Die Freunde Eschers betrachteten das Denkmal als «ihr Werk, auf ihrem Platz». Cölln 1996 (wie Anm. 43). S. 12. Mit ihrer Aktentasche und dem Anzug verwies die Figur Eschers darauf, was als positiver Massstab zu gelten hatte. Ebenda. S. 14. Die Tendenz, aus dem persönlichen Gedenken ein öffentliches zu machen, wird auch anhand der Strassennamen deutlich, die gleichzeitig mit der Stadterweiterung ab 1853 auf blau emaillierten Tafeln zu lesen waren und ebenfalls Persönlichkeiten des sogenannt öffentlichen Lebens darstellten. Brückner 1989 (wie Anm. 44). S. 15.
- 46** Zitiert in Samuel Zurlinden: *Die Landesausstellung von 1883*. Ein Zeitgenosse berichtet. In: Verlag Matthieu Zürich des Zürcher Heimatschutzes (Hg.): *Die Schweizerische Landesausstellung von 1883 in Zürich*. Verlag Matthieu, Zürich 2002. S. 7–10, hier S. 7.
- 47** Bucher 2005 (wie Anm. 20). S. 56.
- 48** Hans-Peter Bärtschi: *Den Göttern der Industrie geweihte Tempel*. In: Verlag Matthieu Zürich des Zürcher Heimatschutzes (Hg.): *Die Schweizerische Landesausstellung von 1883 in Zürich*. Verlag Matthieu, Zürich 2002. S. 15–20, hier insbesondere S. 20.
- 49** Das Bild der wandelnden Stadt wurde in Bezug auf die Metropole Paris von Schriftstellern wie Honoré de Balzac, Charles Baudelaire oder Victor Hugo und Kunstmalern wie Claude Monet und Camille Pissarro festgehalten.
- 50** Sennett 2002 (wie Anm. 3). S. 36f.
- 51** Sennett 2002 (wie Anm. 3). S. 45f, 166 und 279f.
- 52** Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 85.
- 53** *Architektur Forum Zürich*, Präsidialabteilung der Stadt Zürich (Hg.): *Zürichs Karriere 1825–1990*. Stadtwanderkarte Nr. 2. Architektur Forum Zürich, Zürich 1990, [o.S.].
- 54** Am Zürichberg wurde in den 1890ern etwa das Rigi viertel angelegt. Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 188.

- 55 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 183f.
- 56 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 48.
- 57 Vgl. Hottinger 1978 (wie Anm. 15).
- 58 Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte 2001 (wie Anm. 15). S. 62.
- 59 Eingemeindet wurden Aussersihl, das Industriequartier, Enge, Leimbach, Fluntern, Hirslanden, Hottingen, Oberstrass, Riesbach, Unterstrass, Wiedikon, Wipkingen und Wollishofen. Gross-Zürich zählt damit am 1. Januar 1893 107 000 Einwohner. Stadtarchiv Zürich (Hg.): Hundert Jahre Gross-Zürich. 100 Jahre 1. Eingemeindung 1893. [o.V.], Zürich, Egg 1993. S. 8.
- 60 Vgl. Hans-Peter Bärtschi: Industrialisierung, Eisenbahnschlachten und Städtebau. Die Entwicklung des Zürcher Industrie- und Arbeiterstadtteils Aussersihl, ein Vergleichender Beitrag zur Architektur- und Technikgeschichte. Birkhäuser, Basel, Boston, Berlin 1983.
- 61 Architektur Forum Zürich, Schweizerischer Verband für Wohnungswesen (Hg.): Standard contra Innovation. Die Rolle der Architektur (schaffenden) im genossenschaftlichen Wohnungsbau. Stadtwanderkarte Nr. 5, Zürich/Winterthur, Architektur Forum Zürich, Zürich 1994 [o.S.] Die Anfänge der Genossenschaften liegen bei den Utopisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, bei Robert Owen (1771–1858), Charles Fourier (1772–1837), Jean-Baptiste Godin (1817–1888).
- 62 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 89.
- 63 Die erste Mietschausanlage entstand in Zürich 1840 am Zeltweg. Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 201. Der «Systemwechsel» von Einfamilienhaus auf die Mietskaserne spiegelt wesentlich die Differenz zwischen philanthropisch geprägten Konzepten und auf möglichst hohe Ausnutzung drängenden Spekulationswohnungsbau. Anmerkung von Angelus Eisinger.
- 64 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 203. Zur Riedtli-Siedlung siehe: Tiziana Ugoletti Serra: Die Siedlung Riedtli in Zürich. In: Vittorio Magnago Lampugnani, Matthias Noell (Hg.): Stadtformen. Die Architektur der Stadt zwischen Imagination und Konstruktion. gta Verlag, Zürich 2005. S. 204–216.
- 65 Als Zeichen für die bessere Erreichbarkeit und den höheren Bodenpreis wurden die an Strassenkreuzungen gelegenen Eckbauten häufig mit einer aufwendigen Fassade hervorgehoben. Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 184.
- 66 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 200.
- 67 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 93.
- 68 Martina Ramming: Vom Schnellscheisser zum «Notdurftparagrafen». In: Verein Frauenstadtrundgang Zürich (Hg.): Chratz und Quer. Sieben Frauenstadtrundgänge in Zürich. Limmatverlag, Zürich 1995. S. 41–43, hier S. 41.
- 69 Architektur Forum Zürich 1990 (wie Anm. 53).
- 70 Hans-Rudolf Galliker: Tramstadt. Öffentlicher Nahverkehr und Stadtentwicklung am Beispiel Zürichs. Chronos, Zürich 1997. S. 14.
- 71 Galliker 1997 (wie Anm. 70). S. 38.
- 72 Galliker 1997 (wie Anm. 70). S. 56–58.
- 73 Galliker 1997 (wie Anm. 70). S. 121.
- 74 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 53f.
- 75 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 93.
- 76 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 93 und 200.
- 77 Roland Engel: Gegen Festseuche und Sensationslust. Zürichs Kulturpolitik 1914–1930 im Zeichen der konservativen Erneuerung. Chronos, Zürich 1990. S. 35f.
- 78 Engel 1990 (wie Anm. 77). S. 39.
- 79 Vgl. Engel 1990 (wie Anm. 77). Hier insbesondere S. 38–50.
- 80 Sennett 2002 (wie Anm. 3). S. 33.
- 81 Vgl. Boris Groys: Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters. Carl Hanser Verlag, München, Wien 1997. (Edition Akzente).
- 82 Vgl. Wasserversorgung Zürich 1993 (wie Anm. 12). S. 87–89.
- 83 Meintel 1921 (wie Anm. 8). S. 62–64; Wasserversorgung Zürich 1993 (wie Anm. 12). S. 73.
- 84 Meintel 1921 (wie Anm. 8). S. 112; sowie Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte 2001 (wie Anm. 15). S. 122.
- 85 Meintel 1921 (wie Anm. 8). S. 44–51.
- 86 Cöllen 1996 (wie Anm. 43). S. 11.
- 87 Meintel 1921 (wie Anm. 8). S. 5f. Berühmte Brunnen waren die *Minerva Bellona* von 1693 oder der *Münsterhofbrunnen*. Einige Originalteile sind im Landesmuseum erhalten geblieben.
- 88 Florian Matzner: Erwünschte Momente. Kunst und Stadt in den 90er Jahren. In: Walter Grasskamp (Hg.): Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum. Silke Schreiber, München 2000. 3. erw. Auflage. S. 171–194, hier S. 173.
- 89 Vgl. exemplarisch Rosalind E. Krauss: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. MIT Press, Cambridge/London 1993 (1985); Thierry de Duve: Resonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition. Editions Jacqueline Chambon, Nîmes 1989.
- 90 Dazu gehörten die Schauseite der Kaserne (1875), die Schulhäuser Kernstrasse (1904) und Limmat (1910) sowie das Bezirksgebäude (1914).
- 91 Etwa der Brunnen in der Bäckeranlage (1901).
- 92 Wasserversorgung Zürich 1993 (wie Anm. 12). S. 106.
- 93 Ihre Einwohnerzahl belief sich im Jahre 1910 auf 190 700. Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 296.
- 94 Die Einwohnerzahl der Innenstadt (heute Kreis 1) schrumpfte in den hundert Jahren nach 1888 von 27 644 auf 5833. Architektur Forum Zürich 1990 (wie Anm. 53). [o.S.] Die alte Baustruktur der Innenstadt galt dabei als wenig erhaltenswert: Karl Mosers Sanierungsprojekt von 1933 sah für den Neubau eines Geschäftsviertels mit Hochhäusern sogar den Abriss der gesamten rechtsufrigen Altstadt vor. Vgl. Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich, Stadtplanungsamt (Hg.): Stadt am Wasser. Der Lebensraum am Wasser. [o.V.] Zürich 1994. Ausstellungskatalog [o.S.; Kapitel 9].
- 95 Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte 2001 (wie Anm. 15). S. 73–80. Der Sozialdemokrat Emil Klöti (1877–

1963) hatte an der Umgestaltung der Stadt in den 1920er und 1930er Jahren massgeblichen Anteil und prägte ab 1907 als Stadtrat und zwischen 1928 und 1942 als Stadtpräsident das «Rote Zürich». Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 205.

96 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 299. Unter einer Agglomeration versteht man einen Verdichtungsraum, in dem sich Wohnorte und Arbeitsplätze, wirtschaftliche, soziale und kulturelle Einrichtungen konzentrieren und wo sich städtische Lebensformen entfalten. Zur Agglomeration gehören eine Kernstadt sowie eine mehr oder weniger grosse Zahl umliegender Gemeinden. Mindestens ein Drittel der Erwerbstätigen einer Ortschaft muss in der nahen Kernstadt arbeiten. Ebd. S. 363f.

97 Die 1934 eingemeindeten Ortschaften waren Albisrieden, Höngg, Oerlikon, Seebach, Schwamendingen, Affoltern und Witikon. Walter Akeret: Die Zweite Zürcher Eingemeindung von 1934. Herbert Lang, Peter Lang, Bern, Frankfurt a.M. 1977. S. 6.

98 Das Konzept der funktionalen Trennung von Wohnen, Freizeit, Arbeit und Verkehr wird gemeinhin der CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) zugeschrieben, die anlässlich des Kongresses von 1933 den Grundsatz der Trennung in der *Charta von Athen* festhielt. Vgl. Thilo Hilpert (Hg.): *Le Corbusiers «Charta von Athen»*. Texte und Dokumente, kritische Neuausgabe. Vieweg & Sohn, Braunschweig, Wiesbaden 1988 (1984). In Fachkreisen war die Überzeugung vom Konzept der räumlichen Funktionstrennung jedoch schon vor 1933 verbreitet. Angelus Eisinger: *Städte bauen. Städtebau und Stadtentwicklung in der Schweiz 1940–1970*. gta Verlag, Zürich 2004. S. 12.

99 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 302.

100 70% der Bevölkerung wiesen kein versteuertes Vermögen aus. Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 278.

101 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 204.

102 Vgl. Philippe Panerai, Jean Castex, Jean-Charles Depaule: *Vom Block zur Zeile. Wandlungen der Stadtstruktur*. Vieweg & Sohn, Braunschweig, Wiesbaden 1985 (frz. 1977).

103 Architektur Forum Zürich 1994 (wie Anm. 61). [o.S.]

104 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 204. Ein wichtiger Vertreter der Idee in der Schweiz, Hans Bernoulli (1876–1959), schuf 1924–1930 an der Hardturmstrasse die Bernoulli-Häuser als Reiheneinfamilienhaussiedlung am Stadtrand.

105 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 299.

106 Dieser «reduzierte Heimatstil» blieb mit wenigen Ausnahmen bis weit in die 1950er Jahre hinein die Formensprache aller genossenschaftlichen Einfamilienhäuser und Reihenhausezeilen. Jan Capol: *Die Sehnsucht nach Harmonie. Eine semiotische und mentalitätsgeschichtliche Interpretation der Fassadenbilder der Zürcher Baugenossenschaften*. Chronos, Zürich 2000. S. 82.

107 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 303.

108 Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte 2001 (wie Anm. 15). S. 163. Vgl. Christina Schumacher: *Vorlesung Soziologie II. Gehalten am Departement Architektur der ETH Zürich, mitgeschriebenenes Manuskript der Autorin*. 25. April 2002.

109 Flüeler (wie Anm. 16). S. 301.

110 Vgl. Architektur Forum Zürich 1994 (wie Anm. 61). [o.S.] In den 1990er Jahren machte der Anteil an Genossenschaftswohnungen am Wohnungsbestand noch 17.2% aus. Ebenda.

111 Zur Moderne in Zürich vgl. exemplarisch Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich, Thomas von Wartburg (Hg.): *Um 1930 in Zürich. Neues Denken, neues Wohnen, neues Bauen*. Ausst.-Kat., Zürich 1977 (Wegleitung Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich Nr. 312); Isabelle Charollais, Bruno Marchand (Hg.): *Architecture de la raison. La Suisse des années vingt et trente*. Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lausanne 1991; insbesondere Martin Steinmann: *La tradition du mouvement Neues Bauen*. S. 47–59; Domus (Hg.): *Il moderno e Zurigo*. [o.V., o.O.] 1993. Itinerario Domus No 93.

112 Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte 2001 (wie Anm. 15). S. 239.

113 Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte 2001 (wie Anm. 15). S. 82.

114 Die Zahl der Motorfahrzeuge stieg im Kanton Zürich zwischen 1920 und 1931 von 2753 auf 26 270 an. Flüeler 1997 (wie

Anm. 16). S. 306. 1931 besass jeder sechste Haushalt im Kanton Zürich ein Motorfahrzeug. Galliker 1997 (wie Anm. 70). S. 181.

115 Galliker 1997 (wie Anm. 70). S. 122. Der Autobus kam ab 1926 und verstärkt ab den 1940er Jahren zum Einsatz. Ebenda. S. 190.

116 Galliker 1997 (wie Anm. 70). S. 15.

117 Galliker 1997 (wie Anm. 70). S. 186.

118 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 308.

119 Habermas 1990 (wie Anm. 3). S. 247.

120 Vgl. Ulfert Herlyn: *Zum Bedeutungswandel der öffentlichen Sphäre – Anmerkungen zur Urbanitätstheorie von H.P. Bahrdt*. In: Walter Siebel (Hg.): *Die europäische Stadt*. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2004. S. 121–130.

121 Habermas 1990 (wie Anm. 2). S. 246.

122 Engel 1990 (wie Anm. 77). S. 78.

123 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 203.

124 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 251. Die erste Freibadanlage wurde 1922 am Mythenquai eröffnet.

125 Die Stadt hielt dem Kino das Schauspiel, dem Schlager die klassische Musik und dem Besuch von Sportveranstaltungen Vorträge und Museumsführungen entgegen. Engel 1990 (wie Anm. 77). S. 191f. Den grössten Teil der Kulturförderung erhielten entsprechend das Opernhaus und die Tonhalle. Ebenda. S. 187. Gleichzeitig verdoppelte sich zwischen 1920 und 1930 die Zahl der Kinos. Ebenda. S. 146.

126 Habermas 1990 (wie Anm. 2). S. 249–251. Habermas begründet den Öffentlichkeitsverlust mit dem Eindringen der Marktgesetze in die öffentliche Sphäre, das dazu führe, dass aus dem Raisonement Konsum werde und der Zusammenhang öffentlicher Kommunikation in die Akte vereinzelter Rezeption zerfalle. Ebenda. S. 249.

127 In diesem Zusammenhang spricht Sennett von der «Warenöffentlichkeit». Sennett 2002 (wie Anm. 3). S. 186.

128 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 334.

129 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 340.

- 130** Volker Plagemann: Kunst ausserhalb der Museen. In: ders. (Hg.): Kunst im öffentlichen Raum. Anstösse der 80er Jahre. DuMont, Köln 1989. S. 10–19, hier S. 10.
- 131** Elisabeth Dühr: Kunst und Bau – Kunst im öffentlichen Raum. Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Peter Lang, Frankfurt a.M. u.a. 1991 (1988). S. 42f.
- 132** Martin Damus: Funktionen der Bildenden Kunst im Spätkapitalismus. Untersucht anhand der «avantgardistischen» Kunst der sechziger Jahre. Fischer, Frankfurt a.M. 1973.
- 133** Büttner 1997 (wie Anm. 6). S. 13. Vgl. Plastik. Skulpturen in Zürich. Internationale Ausstellung. Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich 1931.
- 134** Büttner 1997 (wie Anm. 6). S. 14f. Ein Stadtplan verwies auf Denkmäler, Brunnen und freie Skulpturen seit 1895 respektive 1905.
- 135** Jaeckle 1939 (wie Anm. 12). S. 10.
- 136** Jaeckle 1939 (wie Anm. 12). S. 10.
- 137** Vgl. Helmhaus Zürich: Helvetisches Arkadien. Ein Bilderessay aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Ausst.-Dokumentation, Zürich 1999.
- 138** Helmhaus Zürich 1999 (wie Anm. 137). S. 3.
- 139** Jaeckle 1939 (wie Anm. 12). S. 11. Im Gegensatz zu diesem Modell schüttet der seit 1919 bestehende Kunstkredit Basels die Beiträge wiederkehrend aus. Ebenda.
- 140** Capol 2000 (wie Anm. 106). S. 150.
- 141** Jaeckle 1939 (wie Anm. 12). S. 13.
- 142** Capol 2000 (wie Anm. 106). S. 140 und 150.
- 143** Capol 2000 (wie Anm. 106). S. 102.
- 144** Capol 2000 (wie Anm. 106). S. 9. Bis heute haben solche Inhalte das Handeln der Schweizer beeinflusst. Ebenda. S. 11.
- 145** Capol 2000 (wie Anm. 106). S. 9.
- 146** Weitere Wandmalereien stammen von Carl Fischer, Jakob Gubler und Max Huber.
- 147** Capol 2000 (wie Anm. 106). S. 129.
- 148** Obschon die Arbeiter bereits 1889 ein Denkmal zu ihren Ehren forderten, wurde mit dem Waldmann-Denkmal ein solches erst im «Roten Zürich» realisiert. Cöllen 1996 (wie Anm. 43). S. 12.
- 149** Rebsamen 1989 (wie Anm. 12). S. 90.
- 150** Claudia Cöllen sowie Erika Hebeisen haben sich mit den anonymen Skulpturen in Zürich enger befasst. Vgl. Cöllen 1996 (wie Anm. 43) sowie Hebeisen 2000 (wie Anm. 44). Unter dem Blickwinkel der Geschlechterforschung untersuchten sie insbesondere die Überzahl der weiblichen Nacktheiten gegenüber den männlichen.
- 151** Die Autoren der genannten Plastiken sind in der Reihenfolge der aufgelisteten Werke Hermann Haller, Otto Kappeler, Otto Müller und Hermann Hubacher.
- 152** Wasserversorgung Zürich 1993 (wie Anm. 12). S. 34.
- 153** Hebeisen 2000 (wie Anm. 44). S. 80.
- 154** Hebeisen 2000 (wie Anm. 44). S. 76.
- 155** Vgl. Rebsamen 1989 (wie Anm. 12). S. 102f.
- 156** Vgl. exemplarisch Jakob Tanner: Die Schweiz in den 1950er Jahren. Prozesse, Brüche, Widersprüche, Ungleichzeitigkeiten. In: Jean-Daniel Blanc, Christine Luchsinger (Hg.): Achtung: die 50er Jahre! Annäherungen an eine widersprüchliche Zeit. Chronos, Zürich 1994. S. 19–50; Jakob Tanner: Lebensstandard, Konsumkultur und American Way of Life. In: Leimgruber u.a. (Hg.): Goldene Jahre. Zur Geschichte der Schweiz seit 1945. Eine Publikation der Volkshochschule des Kantons Zürich. Chronos, Zürich 1999. S. 101–131.
- 157** Vgl. Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 356–359. Im Kanton Zürich wuchs die Bevölkerung zwischen 1950 und 1970 von 777 002 auf 1 107 788 und der Anteil der ausländischen Wohnbevölkerung stieg von 6,6% auf 19%. Ebenda. S. 357. Vgl. weiter: Eisinger 2004 (wie Anm. 98). Insbesondere S. 244–252.
- 158** Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 360f.
- 159** Architektur Forum Zürich 1994 (wie Anm. 61). [o.S.]
- 160** Vgl. Hochbaudepartement der Stadt Zürich, Amt für Städtebau (Hg.): Baukultur in Zürich. Affoltern, Oerlikon, Schwamendingen, Seebach. Verlag Neue Zürcher Zeitung, Zürich 2003 (2002). Reihe: Schutzwürdige Bauten und gute Architektur der letzten Jahre. S. 82.
- 161** Vgl. Eisinger 2004 (wie Anm. 98). S. 113–119.
- 162** Vgl. Eisinger 2004 (wie Anm. 98). S. 199–201.
- 163** Jean-Daniel Blanc: Die Stadt – ein Verkehrshindernis? Leitbilder städtischer Verkehrsplanung und Verkehrspolitik in Zürich 1945–1975. Chronos, Zürich 1993. S. 27.
- 164** Blanc 1993 (wie Anm. 163). S. 74f.
- 165** Die Wohnquartiere und Bauten des 19. Jahrhunderts galten in keiner Weise als schutzwürdig. Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 473.
- 166** Galliker 1997 (wie Anm. 70). S. 16.
- 167** Während 1950 erst 12% aller Haushalte einen Wagen besaßen, stieg diese Zahl in den 1960er Jahren massiv an. 1990 entfiel fast auf jeden Haushalt ein Auto. Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 363. Vgl. Bundesamt für Statistik: Kantone und Städte der Schweiz. Statistische Übersichten 1993. Bd. 0. [o.V.] Bern 1993. S. 164f.
- 168** Blanc 1993 (wie Anm. 163). S. 55f. In einer Periode, die von allgemeiner Amerikabegeisterung geprägt war, die sich in kulturellen und wirtschaftlichen Werten am amerikanischen Vorbild orientierte, und in welcher Kleidermode, Musik und Theater, Organisation in der Fabrik und im Büro idealerweise «amerikanisch» waren, entzog sich auch die Stadtplanung nicht den amerikanischen Werten. Auch die Hochhäuser kamen aus den USA, wo die Erfindung von Stahlskelettbauten und Fahrstühlen bisher undenkbar Gebäudehöhen erlaubte. Galliker 1997 (wie Anm. 70). S. 176.
- 169** Blanc 1993 (wie Anm. 163). S. 58f und 158. Dazu wurde ein Cityring geplant, über den die Autobahnen zusätzlich an das innerstädtische Strassennetz hätten angebunden werden sollen. Ein erstes

Teilstück ist der Tunnel zwischen Wiedikon und Enge.

170 Galliker 1997 (wie Anm. 70). S. 16 und 197. Das Projekt blieb unausgeführt. Ausserdem forderten die Automobilisten Ende der 1940er Jahre, als die Städtische Strassenbahn Zürich zunehmend Defizite machte, die Abschaffung des Trams. Ebenda. S. 175.

171 Ein zynischer Kommentar merkt dazu an, anstelle Le Corbusiers «Stadt im Park» sei damit eine «Stadt im Parkplatz» entstanden. Vgl. Architektur Forum Zürich 1994 (wie Anm. 61). [o.S.]

172 Blanc 1993 (wie Anm. 163). S. 80. Zum überragenden Einfluss des Verkehrs auf die Stadtentwicklung vgl. Bruno Fritzsche: Der Verkehr plant unsere Städte. In: Theo Ginsburg u.a. (Hg.): Zürich ohne Grenzen. Pendo-Verlag, Zürich 1986. S. 73–81.

173 Blanc 1993 (wie Anm. 163). S. 91 und 94. Vgl. weiter: Hansruedi Hitz, Christian Schmid, Richard Wolff: Boom, Konflikt und Krise – Zürichs Entwicklung zur Weltmetropole. In: Hansruedi Hitz u.a. (Hg.): Capitales Fatales. Urbanisierung und Politik in den Finanzmetropolen Frankfurt und Zürich. Rotpunktverlag, Zürich 1995. S. 208–282, hier insbesondere S. 237–239.

174 Flüeli 1997 (wie Anm. 16). S. 473.

175 Blanc 1993 (wie Anm. 163). S. 93.

176 Blanc 1993 (wie Anm. 163). S. 120f.

177 «Hinter der imperativen Forderung nach völliger Befriedigung aller automobilen Wünsche nach Strassenraum und der damit verbundenen liberalistischen Haltung stand ein absoluter Anspruch auf einen Grossteil des öffentlichen Raumes der Stadt. Angesichts der Realität einer eng gebauten Stadt konnte die Forderung nur durch eine Umverteilung des knappen Raumes zugunsten der Automobilisierten realisiert werden.» Blanc 1993 (wie Anm. 163). S. 87.

178 Blanc 1993 (wie Anm. 163). S. 87.

179 Sennett 2002 (wie Anm. 3). S. 375.

180 In diesem Zusammenhang haben sich im Volksmund auch die Begriffe der «halb-öffentlichen» oder «halbprivaten» Räume herausgebildet.

181 Vgl. Cölln 1996 (wie Anm. 43). Insbesondere S. 15.

182 Vgl. Beate Mielsch: Die historischen Hintergründe der «Kunst-am-Bau-Regelung». In: Volker Plagemann (Hg.): Kunst im öffentlichen Raum. Anstösse der 80er Jahre. DuMont, Köln 1989. S. 21–44, hier S. 42.

183 Lambrigger 1985 (wie Anm. 8). S. 13.

184 Mielsch 1989 (wie Anm. 182). S. 41. Die Grenzen der bildenden Kunst zum Kunsthandwerk waren damals fließender als heute. Dies lag nicht zuletzt auch daran, dass viele Künstler ihre Existenz auch durch Aufträge im angewandten Bereich sicherten. Hans-Joachim Manske: «Unschuldige Provinzialität». Die «Kunst am Bau» in den 50er Jahren. In: Franz-Peter Mau (Hg.): Flugdächer und Weserziegel. Architektur der 50er Jahre in Bremen. Worpstedter, Lilienthal 1990. S. 65–81, hier S. 73.

185 Manske 1990 (wie Anm. 184). S. 66. Dabei galt aber auch, dass gerade bedeutende Architekten keine überragenden Künstler neben sich duldeten; bedeutende Künstler weigerten sich gleichzeitig, mit ihren Werken einem Gebäude eine Tünche von Kultur zu verschaffen. Ebenda. Vgl. auch Dühr 1991 (wie Anm. 131). S. 222.

186 Die Stadt Zürich nahm damit eine ähnliche Haltung gegenüber neuen Kunstwerken für den öffentlichen Raum ein wie andere Städte in Europa.

187 Duchamps erstes Readymade war ein Rad eines Fahrrades auf einem Hocker (1913). Berühmt wurde 1917 sein als *Fountain* betiteltes Urinoir, das er an die Society of Independent Artists nach New York sandte (die seine Ausstellung allerdings verweigerte.). Albert Châtelet, Bernard Philippe Groslier (Hg.): Histoire de l'Art. L'épanouissement de l'art moderne du baroque à nos jours. Librairie Larousse, Paris 1988. S. 185.

188 Die erste Schweizer Plastikausstellung fand 1954 unter der Leitung von Marcel Joray statt und wurde in der Folge etwa alle fünf Jahre durchgeführt. Die 1955 durchgeführte *documenta 1* entsprang ihrerseits dem Bedürfnis, die moderne Kunst nach dem Krieg international zu dokumentieren. Vgl. Frankfurter Kunstverein (Hg.): Regel und Abweichung. 40 Jahre konstruktive Kunst in der Schweiz

– eine Ausstellung in Verbindung mit dem Haus für konstruktive und konkrete Kunst Zürich, [Frankfurt, Zürich] 1998. Schriften Nr. 29. S. 19.

189 Tinguelys *Heureka* war ein Geschenk der Walter A. Bechtler Stiftung an die Stadt Zürich. Vgl. Bice Curiger (Hg.): Before the sun rises. JRP|Ringier, Zürich 2005.

190 Zu den unzähligen Beispielen, die im Laufe der 1950er Jahre in dieser Art entstanden sind, gehören Arnold D'Altris *Männlich-weibliche Doppelfigur* von 1953/56 beim Strandbad Tiefenbrunnen oder Hans Jakob Meyers *Brunnen-Grabmal* von 1953/56 auf dem Friedhof Fluntern, die eine stark abstrahierte stehende Frau mit einem Tier zeigt.

191 Dühr 1991 (wie Anm. 131). S. 221.

192 Zürich lag dabei nicht grundlegend hinter anderen Städten zurück, die ebenfalls erst in der Nachkriegszeit abstrakte Kunst im öffentlichen Aussenraum platzierten. Frühe Ausnahmen von abstrakten Skulpturen im öffentlichen Raum gab es allerdings schon vorher – etwa Walter Gropius' Denkmal *Den Märzgefallenen 1920* von 1922 in Weimar oder Constantin Brancusi *Unendliche Säule* im rumänischen Tirgu Jiu von 1937. Vgl. Gerhart Schröder: Dispositive der Öffentlichkeit. Zur Entwicklung des öffentlichen Raums. In: Gisela Felber, Gerhart Schröder (Hg.): La Piazza. Kunst und öffentlicher Raum. Geschichte – Realitäten – Visionen. Internationales Symposium Stuttgart, Mai 98. Gerd Hatje, Stuttgart 1992. S. 100–109, hier S. 101. Dennoch ist auch dieser Zeitpunkt relativ spät, wenn man bedenkt, dass die ersten abstrakten Figuren – etwa *Der Kuss* (1908) von Constantin Brancusi – bereits kurz nach der Jahrhundertwende entstanden sind.

193 Vgl. StRB Nr. 1627 von 1962. Der für Kunst vorgesehene Betrag beläuft sich auf 0.3% bis 1.5% der Anlagekosten.

194 Bereits in den 1930er Jahren hatte eine Gruppe von Zürcher Künstlerinnen und Künstlern, darunter Max Bill, Richard Paul Lohse, Camille Graeser und Verena Loewensberg, aus dem Erbe des holländischen Stijl und des osteuropäischen Konstruktivismus eine neue Art der «konstruktiven Kunst» entwickelt. Willy Rotzler: Konstruktive Welten. Ansprache zur Eröffnung der Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst, 19. März 1987, im Kunst-

haus Zürich. Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst, Zürich 1987. S. 9.

Zu den Pionieren in Zürich gehörten weiter Fritz Galner, Hans Hinterreiter, Gottfried Honegger, Johannes Itten, Leo Leuppi, Sophie Taeuber-Arp und Hans Aeschbacher. Ebenda. S. 11. Der Begriff «konkret» wurde von Max Bill im Sinne einer vom Betrachter jederzeit überprüf- baren mathematischen Ausgangslage formuliert; später wurde er ausgeweitet auf den Begriff «konstruktiv», der die Aussage enthält, dass auf einer geometrischen Grundlage aufgebaut wird. André Thomkins: «Dogma – (I) am god». Schweiz konstruktiv: die 80er und die 90er Jahre. In: Frankfurter Kunstverein 1998 (wie Anm. 188). S. 10–17, hier S. 14. Die Ausstellung «Zürcher Konkrete Kunst» in der Galerie Lutz & Meyer in Stuttgart prägte schliesslich den Begriff «Zürcher Konkrete». Frankfurter Kunstverein 1998 (wie Anm. 188). S. 18.

195 Ursprung 2004 (wie Anm. 9). S. 232 und 236.

196 Ursprung 2004 (wie Anm. 9). S. 232.

197 Interessanterweise waren einige Zürcher Bildhauer, etwa Hans Fischli oder Max Bill, gleichzeitig auch architektonisch tätig. Die beliebte Aufstellung konstruktiver Kunst im öffentlichen Raum wird nicht zuletzt in ihrem ausgeprägten tektonischen Moment gesehen, mit dem sie der Architektur näher als andere Kunst- richtungen steht. Vgl. Annemarie Bucher: Auftrag: Innenraum – Aussenraum. In: Haus für konstruktive und konkrete Kunst Zürich (Hg.): Regel und Abweichung. Schweiz konstruktiv 1960 bis 1997. Ausst.-Kat. Zürich 1997, Schriftenreihe 27. S. 209–226, hier S. 209.

198 Damus 1973 (wie Anm. 132). S. 89f.

199 Die Kunstsoziologin Nathalie Heinrich nennt die «Überwindung» als das wichtigste Kriterium des Künstlers, um das kontinuierliche Fortschreiten der künstlerischen Produktion zu gewährleisten. Hinzu kommen auf der Seite des Publikums die «Reaktion» (meistens eine skeptische) und auf der Seite der Spezialisten die «Integration» der Kunst in den kunstwissenschaftlichen Diskurs. Nathalie Heinrich: *Le triple jeu de l'art contemporain*. Les Éditions de Minuit, Paris 2002 (1998). S. 53f.

200 Bucher 1997 (wie Anm. 197). S. 209. Modellfall und Vorbild war der Neubau

der Hochschule für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften in St. Gallen, deren Architekt Walter Forderer zwischen Standardbauweise und Skulptur baute und schon früh mit einer Kunstkommission Kunst für räumliche Ausdrucksmöglichkeiten einbezog. Ebenda.

201 Dühr 1991 (wie Anm. 131). S. 222f.

202 Während 1950 8% im 1. Sektor, 46.5% im 2. Sektor und 45.5% im 3. Sektor beschäftigt waren, veränderte sich das Verhältnis bis 1990 zu 2.1% im 1. Sektor, 27.2% im 2. Sektor und 70.6% im 3. Sektor. Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 369.

203 Die zunehmend schlechtere Wohn- und Umgebungsqualität, steigende Mietpreise, eine immer stärker belastete Umwelt und schliesslich die enorme Zunahme des Wohnflächenverbrauchs führten zur Abwanderung in die Agglomeration. Nach einem Höchststand 1962 mit rund 44000 Einwohnern sank die Bevölkerungszahl der Stadt Zürich stetig und stabilisierte sich erst wieder 1990. Gleichzeitig stieg zwischen 1960 und 1990 der Pendlerverkehr durch die Schaffung von 75000 Arbeitsplätzen an. Hochbaudepartement der Stadt Zürich: Stadt Zürich. Ziele der Stadtentwicklung 1996. Ausgangslage, Entwicklungen, Ziele und Massnahmen. Zürich 1996. S. 24f.

204 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 407.

205 Blanc 1993 (wie Anm. 163). S. 105f.

206 Vgl. Jean-Daniel Blanc, Martin Ganz: Die City-Macher. In: Theo Ginsburg et al. (Hg.): Zürich ohne Grenzen. Pendo-Verlag, Zürich 1986. S. 86–93.

207 Die 1969 gegründete City Parkhaus AG verfolgte das Ziel, auf privater Basis Parkraum für die Öffentlichkeit zu schaffen. Als Provisorien errichtete sie 1969 und 1970 die Parkdecks Stauffacherquai respektive Gessnerallee. Mbm.: Nach mehr als 30 Jahren endlich am Ziel. In: Neue Zürcher Zeitung. 8. Juni 2004.

208 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 475. Ein frühes Beispiel allgemeinen Widerstands war der Konflikt um das Zentrum Fluntern. Das ehemalige Dorfzentrum drohte durch einen projektierten Neubau fast erdrückt zu werden. Statt die Häuser abzubauen, baute man nach 1963 den noch heute bestehenden Verkehrskreisel, wodurch die alten Bauten zwar erhalten blieben, aber nunmehr auf einer Insel iso-

liert waren. Protest entbrannte zudem gegen die vorgesehene Platzsanierung des Stadelhoferplatzes, den Cityring, das Expressstrassen-Ypsilon, die Westtangente, das Hechtplatzparkhaus und die Hardplatzvorlage. Ebenda. S. 472–475. Die «Unwirtlichkeit» der Stadt, der «Verlust der Urbanität» und die «Eindimensionalität des Funktionalismus» wurden weiterhin beklagt. Für die einsetzende Kritik vgl. Jane Jacobs: *The death and life of great American cities*. Random House, New York 1961; Alexander Mitscherlich: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte*. Anstiftung zum Unfrieden. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1965.

209 Blanc 1993 (wie Anm. 163). S. 184–186.

210 Galliker 1997 (wie Anm. 70). S. 197.

211 Der Rückgang der erwerbstätigen Wohnbevölkerung und das gleichzeitige Wachstum der Arbeitsplätze in der Stadt Zürich liess die Zahl der Zupendler auf rund 16000 im Jahre 1990 ansteigen. Die wachsende Arbeitspendlerzahl in der Agglomeration liess ausserdem die Wegpendler seit 1980 auf 30000 ansteigen. Hochbaudepartement der Stadt Zürich 1996 (wie Anm. 203). S. 60.

212 Die Westtangente wurde bereits in den 1920er Jahren vorgeschlagen. 1934 baute die Stadt die schnurgerade Rosengartenstrasse durch den alten Dorfkern von Wipkingen, bevor sie in den 1970er Jahren zur Hochleistungsstrasse ausgebaut wurde. Galliker 1997 (wie Anm. 70). S. 186. 1982 wurde die gesamte Westtangente vom Bucheggplatz über die Hardbrücke und die Weststrasse zum Manesseplatz als vorläufig «definitives Provisorium» in Betrieb genommen. 1984 hielt zudem der Bundesrat an den Zürcher Expressstrassen fest. Blanc 1993 (wie Anm. 163). S. 193.

213 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 383.

214 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 392.

215 Das neue Konsum- und Einkaufsverhalten prägte auch das öffentliche Leben in den Quartieren und veränderte die Nutzung des öffentlichen Raums. Zwischen 1970 und 1990 nahmen die Verkaufsflächen des gesamten Detailhandels in der Stadt Zürich zwar um 40% zu, die dezentrale Versorgung mit Lebensmittelläden aber war stark rückläufig. Die Metzgereien nahmen von 195 im Jahre 1948

auf 35 im 1990 ab. Hochbaudepartement der Stadt Zürich 1996 (wie Anm. 203). S. 66.

216 Die ETH-Hönggerberg befand sich bereits seit 1957 in Planung. Vgl. Werner Oechslin (Hg.): Albert Heinrich Steiner. Architekt – Städtebauer – Lehrer. gta Verlag, Zürich 2001. S. 216.

217 Vgl. dazu: Max Frisch: Der Laie und die Architektur. Ein Funkgespräch (1954). In: ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Abfolge, Bd. 3, hg. von Hans Mayer. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1998, S. 262–289, hier insbesondere S. 278–282.

218 Der Verlust des öffentlichen Charakters im Aussenraum aufgrund der Verdrängung des Fussgängers von der Strasse durch das Auto und die Verlagerung öffentlicher Funktionen in Innenräume hat sich zuerst in den Vereinigten Staaten durchgesetzt. Die Auswirkungen auf die zeitgenössische Stadt wurden erstmals breiter thematisiert in: Lewis Mumford: Die Stadt. Geschichte und Ausblick. Niggli, Teufen 1963; Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour: Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt. Bauwelt Fundamente. Birkhäuser, Basel, Boston, Berlin 2001 (engl. 1978).

219 Vgl. exemplarisch Joel Garreau: Edge City. Life on the new frontier. Doubleday, New York 1991; Edward W. Soja: Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places. Blackwell, Cambridge, Massachusetts, Oxford 1996; Thomas Sieverts: Zwischenstadt. Zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land. Vieweg & Sohn, Braunschweig, Wiesbaden 1997.

220 Vgl. Ute Lehrer: Grossstadt Schweiz: Die Architektur des Flexiblen Raumes. In: Hansruedi Hitz u.a. (Hg.): Capitales Fatales. Urbanisierung und Politik in den Finanzmetropolen Frankfurt und Zürich. Rotpunktverlag, Zürich 1995. S. 188–205.

221 Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 473.

222 Eine wachsende Gruppe von zumeist jüngeren Leuten lehnte sich gegen das monoton gestaltete Leben in der Stadt Zürich auf und forderte Änderungen und Alternativen. Der «Opernhauskrawall» von 1980 mit den nachfolgenden, monatelangen Unruhen machte deutlich, wie scharf die entstandenen Gegensätze waren. Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 417.

Die gesellschaftliche Kehrseite der wachsenden Finanzstadt zeigte sich zudem, als sich unweit der teuren Bahnhofstrasse 1986/1987 in der Platzspitz-Anlage die offene Drogenszene festsetzte. Ebenda. S. 421.

223 Vgl. Peter Fierz: Auf die Strasse mit der Kunst! (1969). In: Querschnitt. Eine Auswahl aus den Kunst-Nachrichten von 1963–1974. Kunstkreis-Verlag Luzern, Freudenstadt, 1974. [Doppelseite o.S.]

224 Vgl. Damus 1973 (wie Anm. 132). S. 60.

225 So waren Edward Ruschas Arbeiten wichtige Beispiele für die Präsenz der Stadt in der Kunst und widmeten sich den Veränderungen der urbanen Landschaft in den 1950er und 1960er Jahren. Vgl. Mario Gandelsonas: Les arts contemporains et la ville américaine. In: Ariella Masbouni (Hg.): Penser la ville par l'art contemporain. Éditions de la Villette, Paris 2004. S. 50–54, hier S. 50. Die ersten Happenings inszenierte 1959 Allan Kaprow mit «18 Happenings in 6 Parts» in New York. Frankfurter Kunstverein 1998 (wie Anm. 188). S. 21.

226 Die bildende Kunst kehrt später mit ihrer neuen Massstabserfahrung, der Sensibilität für den Ort und den Kenntnissen architektonischer und landschaftsbezogener Techniken in den urbanen Kontext zurück. Gandelsonas 2004 (wie Anm. 225). S. 52.

227 Bucher 1997 (wie Anm. 197). S. 211 und 216.

228 Wasserversorgung Zürich 1993 (wie Anm. 12). S. 151.

229 Bucher 1997 (wie Anm. 197). S. 211.

230 Dühr 1991 (wie Anm. 131). S. 165 und 169.

231 Die Entwicklung der Kunst, nicht als Objekt in Form traditioneller Malerei oder Skulptur zu wirken, sondern sich als Einheit von Träger, Darstellung und Raum zu einem offenen Environment auszuweiten, wurde 1965 vom Künstler Donald Judd in einem Artikel beschrieben. Donald Judd: Specific Objects. In: Arts Yearbook, 8, 1965. S. 74–82. Judd plädierte für die freie Verwendung «aller erdenklichen Materialien und Farben» – auch wenn sie nicht von vornherein Kunst sind – und der Arbeit mit industriellen Techniken, sodass «Kunst in die Massenproduktion ge-

hen [könnte]». Donald Judd: Spezifische Objekte (engl. 1965). In: Gregor Stemmerich (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Verlag der Kunst, Dresden 1998 (1985), Fundus-Bücher 134. S. 69–71. Vgl. dazu Jean Baudrillards Theorie über die Eigenschaft aller Objekte, beliebige Zeichenform übernehmen zu können. Jean Baudrillard: Le système des objets. Gallimard (tel), Paris 2003 (1968).

232 Walter Grasskamp: Invasion aus dem Atelier. Kunst als Störfall. In: Walter Grasskamp (Hg.): Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum. Silke Schreiber, München 2000. 3. erw. Auflage. S. 141–169, hier S. 151.

233 Matzner 2000 (wie Anm. 88). S. 173.

234 Zum Thema der Inszenierung vgl. exemplarisch Josef Früchtli, Jörg Zimmermann (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2001.

235 Lambrigger 1985 (wie Anm. 8). S. 237.

236 Arthur C. Danto: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984 (engl. 1981). S. 19f. und 49. Eine der «künstlerischen Identifikation» entsprechende Kunsttheorie geht davon aus, dass ein materielles Objekt oder ein Artefakt dann ein Kunstwerk geheissen wird, wenn es vom institutionellen Rahmen der Kunstwelt her als solches betrachtet wird. Ebenda. S. 23.

237 Vgl. exemplarisch Dario Gamboni: Kunst, öffentlicher Raum, Ikonoklasmus. Eine Fallstudie. In: Walter Grasskamp (Hg.): Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum. Silke Schreiber, München 2000. 3. erw. Auflage. S. 11–27; und Robert Fisch: Vandalismus im öffentlichen Raum. In: Walter Grasskamp (Hg.): Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum. Silke Schreiber, München 2000. 3. erw. Auflage. S. 29–48.

238 Grasskamp 2000 (wie Anm. 232). S. 148f.

239 Klaus Honnef: Kunstwerke im öffentlichen Raum repräsentativer Demokratien: «Umwelt-Akzente» in Monschau, 1970. In: Volker Plagemann (Hg.): Kunst im öffentlichen Raum. Anstösse der 80er Jahre. DuMont, Köln 1989. S. 45–52, hier S. 52.

- 240 Matzner 2000 (wie Anm. 88). S. 172.
- 241 Honnef 1989 (wie Anm. 239). S. 52.
- 242 Einen allgemein anerkannten Massstab für Kulturleistungen gab es allerdings nicht. Vgl. Lothar Romain: Die Herausforderung der Moderne im öffentlichen Raum. In: Volker Plagemann (Hg.): Kunst im öffentlichen Raum. Anstösse der 80er Jahre. DuMont, Köln 1989. S. 231–240, hier insbesondere S. 231f. Von der Kunstseite ging man davon aus, dass Kunst als Nachricht bewusstseinsbildenden Charakter haben musste, eine kritische Einschätzung der gesamten Realität bewirken und eine Veränderung dieser Realität im Interesse der benachteiligten Gruppen zur Folge haben sollte. Herbert Albrecht: Bremer Bauten und Denkmäler. Heinrich Döll, Bremen [o.J. (1979)]. S. 122.
- 243 Hillmar Hoffmann: Der Staat und seine Eingriffe in künstlerische Prozesse. In: Ingeborg Flagge, Minister für Stadtentwicklung, Wohnen und Verkehr des Landes Nordrhein-Westfalen (Hg.): Kunst im städtischen Alltag – Kunst im öffentlichen Raum. Krämer, Stuttgart 1991. Reihe: Architektur als Demokratie, Bd. 6. S. 16–18, hier S. 16.
- 244 Vgl. Damus 1973 (wie Anm. 132). S. 129.
- 245 Vgl. dazu die Ausstellung *Sol LeWitt: The Zurich Project* vom 16.2. bis 1.5.2005 im Zürcher Haus Konstruktiv mit Texten aus: Charlotte Tschumi: Sol LeWitts Skulptur «Cube» in Zürich. Ein umstrittenes und verhintertes Kunstwerk im öffentlichen Raum. Charlotte Tschumi (Eigenverlag), Zürich 2002.
- 246 Im Sommer 1986 veröffentlichten die Tageszeitungen unzählige Berichte und Leserbriefe für und wider das Kunstwerk und seinen geplanten Standort am Zürichhorn. Vgl. Hannes Maurer: Betonkunst soll das Zürichhorn verschönern. In: Tages-Anzeiger. 9. Juli 1986. S. 17. Über die Debatte berichtet später Karin Oehmigen: Ein weisser Würfel provoziert die Schweiz. In: Sonntagszeitung. 25. September 1994. S. 21–22. Die beteiligten Parteien zogen in der Folge weitere Standorte in Erwägung und stiessen überall auf Einwände. Die Standortsuche dauerte insgesamt sechs Jahre und wurde danach erfolglos eingestellt. Platzierungsversuche in den Städten St. Gallen und Zug erlitten ein ähnliches Schicksal. Das Konzept von Sol LeWitt blieb bis heute unausgeführt.
- 247 Bucher 1997 (wie Anm. 197). S. 212.
- 248 Ursprung 2004 (wie Anm. 9). S. 232.
- 249 Lambrigger 1985 (wie Anm. 8). S. 166f.
- 250 Lambrigger 1985 (wie Anm. 8). S. 166.
- 251 Ueli Abt: Was an der Seepromenade alles herumsteht. In: Tages-Anzeiger. 18. August 2005. S. 13.
- 252 Die Beliebtheit konstruktiver und konkreter Werke bei Geldinstituten wird etwa mit ihrer Verankerung ewiger Werte und unverrückbarer Gesetze in Verbindung gebracht, womit der instabile Wert des Geldes in einen anderen Zusammenhang gerückt wird – und dies in einer Zeit, da in der Schweiz das Geld und das Bankwesen zu einem Element nationaler und kultureller Identität wird. Vgl. Ursprung 2004 (wie Anm. 9). S. 240–243.
- 253 Allerdings war in den 1970er und 1980er Jahren, als konstruktive und konkrete Kunst vor Banken und Universitäten gerade auch in Zürich aufgestellt wurden, ihr Höhepunkt im Kunstdiskurs bereits überschritten. Ursprung 2004 (wie Anm. 9). S. 237f. Zu Max Bill vgl. Stanislaus von Moos: Max Bill und die «Urhütte». Zur Mythologie der «konstruktiven Schweiz». In: ders.: Nicht Disneyland. Und andere Aufsätze über Modernität und Nostalgie. Scheidegger & Spiess, Zürich 2004. S. 95–112. Insbesondere S. 105.
- 254 Bucher 1997 (wie Anm. 197). S. 210.
- 255 1978 wurde der Kunst-am-Bau-Wettbewerb schweizweit ausgeschrieben. Mit einem Gesamtkredit von 2 Millionen Franken suchte man 25 Kunstorte auf dem Gelände und in den Gebäuden. Von den 512 Vorschlägen, die 1979 eingingen, wurden 21 zur Ausführung ausgewählte Werke bis 1986 realisiert – danach noch mehr, in meist modifizierter Form. Alle Plastiken wurden für den Ort geschaffen. Urs Amstutz, Claudia Cattaneo, Regina Kielthholz: Umgang mit zeitgenössischer Kunst. Kunst am Bau – Universität Zürich-Irchel. Ein Unterrichtsprjekt für alle Stufen. Pestalozzianum Zürich, Zürich 1989. S. 1; von Moos 2004 (wie Anm. 253).
- 256 Zwischen 1982 und 1984 fanden im Künstlerhaus in Boswil (AG) drei Symposien zum Thema statt. Bucher 1997 (wie Anm. 197). S. 210. Kritisiert wurden insbesondere die schmückende Beiwerkrolle von «Kunst am Bau» und das Aus-
- bleiben einer frühzeitigen Einbindung in die architektonische und städtebauliche Planung. Vgl. Lothar Romain: «Projekte und Prozesse» – Für Kunst im öffentlichen Raum gibt es keine endgültigen Lösungen. In: Hans-Joachim Manske, Dieter Oppen (Hg.): Kunst im öffentlichen Raum in Bremen 1973–1993. Bremer Bände zur Kulturpolitik VII, hg. im Auftrag des Senators für Kultur und Ausländerintegration. Worpweder Verlag, [Bremen] 1993. S. 60–67, hier S. 60.
- 257 Während die Bahnhofstrasse beim Paradeplatz ein symbolträchtiger Repräsentationsort mitten im Stadtzentrum ist, ist die Badenerstrasse auf der Höhe der Kalkbreite eine Verkehrsstrasse am Rande des Arbeiterquartiers.
- 258 Die sorglos-dürftige Aufstellung von Kunstwerken im öffentlichen Raum wird auch in Bezug auf andere Städte beklagt. Albrecht 1979 (wie Anm. 242). S. 158.
- 259 Wasserversorgung Zürich 1993 (wie Anm. 12). S. 145–147.
- 260 Nicht nur die Vielzahl von Objekten kann die Wahrnehmung von Kunstwerken negativ beeinflussen. Auch die Grösse der Objekte sowie die Kombination von Materialien kann störend wirken. Vgl. Albrecht 1979 (wie Anm. 242). S. 158–160.
- 261 Vgl. Architektur Forum Zürich 1990 (wie Anm. 53). [o.S.]
- 262 Im Zusammenhang mit der Baupolitik prägte die Zürcher Stadträtin Ursula Koch in den 1990ern den Slogan «Zürich ist gebaut» Vgl. auch Red.: Rege Bautätigkeit in der Stadt Zürich. Vom Freizeitzentrum Sihlcity bis zum Schulhaus Im Birch – aktuelle Grossprojekte in der Übersicht. In: Neue Zürcher Zeitung. 27. April 2004. (Beilage Immobilien) B 15.
- 263 Dies hatte auf die Struktur und die Verteilung der Arbeitsplätze sowie auf das Verkehrsvolumen nachhaltige Wirkung. Rund drei Viertel der Erwerbstätigen waren Mitte der 1990er Jahre in der Stadt Zürich im tertiären Sektor tätig. Flüeler 1997 (wie Anm. 16). S. 369. Der Dienstleistungssektor umfasste vielfältigste Branchen, deren «Produkt», die dazu nötigen Arbeitsprozesse, die Leistungen für die übrige Wirtschaft und das Zielpublikum sich grundlegend unterschieden. Ebenda. S. 377. 1990 waren 46,8% aller Erwerbstätigen Pendler. Ebenda. S. 363.

264 Galliker 1997 (wie Anm. 70). S. 202.

265 Zur Ausdünnung einer dispersen Quartiersversorgung führten zudem der Rückgang und die zunehmende Überalterung der Stadtbevölkerung, der steigende Motorisierungsgrad mit grösseren Reichweiten und veränderte Einkaufsgewohnheiten. Hochbaudepartement der Stadt Zürich 1996 (wie Anm. 203). S. 66. Ähnlichen Entwicklungstendenzen unterlag auch das produzierende Quartiergewerbe.

266 Vgl. Christian Schmid, Bernadette Fülischer; Dozentur Soziologie (Hg.): Zürich West – Zürich Nord. Erkundungen zum Städtischen. Booklet zu den Wahlfächern Soziologie IV der Sommersemester 2002 und 2003. Dozentur Soziologie, Departement Architektur, ETH Zürich, Zürich 2004. Insbesondere S. 26–28.

267 Vgl. Thom Held u.a.: Kreativwirtschaft Zürich. Synthesbericht im Auftrag der Wirtschaftsförderungen von Kanton und Stadt Zürich. [o.V., Zürich] Juni 2005; Philipp Klaus: Stadt, Kultur, Innovation. Die Entwicklung der Kulturwirtschaft und die Bedeutung der kreativen innovativen Kleinunternehmen in der Stadt Zürich. Dissertation an der Universität Zürich, Zürich 2005.

268 Vgl. Maag Holding (Hg.): In Zürich West entsteht aus einem geschlossenen Industrieareal ein urbanes, lebendiges Quartier. Prospekt, [o.V.], Zürich [o.J.].

269 Der Begriff wurde im Laufe der 1960er Jahren in England geprägt und beschreibt als Folgeerscheinung der Aufwertung von Stadtvierteln die Verdrängung tieferer sozialer Schichten durch höhere. Vgl. Erik Meinharder, Philipp Rode: Gentrification – ein langer anglo-amerikanischer Diskurs. In: *dérive*. Zeitschrift für Stadtforschung. Nr. 4. Wien 2001. S. 21–23, hier S. 21.

270 Geplant wird ein neues Büroviertel mit Wohnanteil entlang der Bahngeleise. Über die Zukunft des freiverdenden Kasernenareals herrscht derzeit noch Ungewissheit. Vgl. Jürg Meyer: Auch im Zürcher Stadtzentrum wird gebaut – und noch mehr geplant. Eine Übersicht zum Stand der Entwicklung im Gebiet rund um den Hauptbahnhof. In: *Neue Zürcher Zeitung*. 29. August 2005. S. 29. Befürchtet wird durch die neuen Projekte ein Anstieg von Boden- und Mietpreisen insbesondere im Langstrassenquartier. Dieser wird gestützt durch den gleichzeitig

anfallenden Sanierungsbedarf bei zahlreichen Gründerzeitbauten. Vgl. die Podiumsdiskussion «Langstrassenquartier – Analyse und Visionen» mit Christian Schmid, Niklaus Scherr und Res Keller am 28. April 2005 im Zeughaus 5, organisiert vom Stadtlabor.

271 Hochbaudepartement der Stadt Zürich 1996 (wie Anm. 203). S. 8f.

272 Hochbaudepartement der Stadt Zürich 1996 (wie Anm. 203). S. 10f.

273 Studien zur Lebensqualität von Städten werden heute als wichtiges Hilfsmittel für Regierungen und multinationale Konzerne betrachtet, um Entscheidungen bei der Entsendung von Mitarbeitern ins Ausland zu treffen. Vgl. die Agenturmeldung [o.N.]: Lebensqualität: Zürich bleibt vorn. In: *Tages-Anzeiger*. 2. März 2004. URL: <http://www.tagesanzeiger.ch>. Die darin erwähnte Studie von Mercer Human Resource Consulting wählte zur Prüfung der Lebensqualität in 215 Städten 39 Kriterien. Die Stadt Zürich erreichte dabei den ersten Platz. (Siehe dazu auch den Beitrag von Ulrich Vonrufs in diesem Band.)

274 Hochbaudepartement der Stadt Zürich 1996 (wie Anm. 203). S. 10f.

275 Vgl. dazu exemplarisch Werner Durth: Die Inszenierung der Alltagswelt. Zur Kritik der Stadtgestaltung. Vieweg & Sohn, Bauwelt Fundamente, 2. Auflage, Braunschweig, Wiesbaden 1988 (1977).

276 Der französische Theoretiker Jean Baudrillard begründet diese Entwicklung damit, dass im Zeitalter des Hochkapitalismus sämtliche Gegenstände ihre symbolhafte Bedeutung und ihren Platz in einem gesellschaftlichen Ordnungssystem verloren haben. Sie sind zu austauschbaren und produzierbaren Zeichen und damit empfänglich für Zuschreibungen geworden, wie sie gerade in der Kunst und Architektur üblich sind. «Tout l'environnement moderne passe ainsi en bloc au niveau d'un système de signes: L'AMBIANCE, qui ne résulte plus du traitement particulier d'un des éléments.» Baudrillard 2003 (wie Anm. 231). S. 55.

277 Die Besetzung einer verkäuflichen Ware mit individuellen Empfindungen bezeichnete Karl Marx als «Warenfetischismus». Vgl. Karl Marx: *Das Kapital*. Kritik der politischen Ökonomie. Band I, Dietz, Berlin 1969 (1867). Insbesondere S. 85f. Vgl. auch Guy Debord: *La société*

du Spectacle. Gallimard, Paris 2002 (1967).

278 Vgl. dazu exemplarisch Kulturpolitik oder Das Ende der Stadtkultur. In: Hartmut Häussermann, Walter Siebel: *Neue Urbanität*. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1987. S. 199–215.

279 Vgl. dazu exemplarisch Fredric Jameson: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, Durham 1991.

280 Vgl. exemplarisch Wolfgang Welsch: *Ästhetisches Denken*. Reclam, Stuttgart 1993 (1990); Gernot Böhme: *Atmosphäre*. Essays zur neuen Ästhetik. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1995; Franz Dröge, Michael Müller: *Musealisierung und Mediatisierung*. Strategien urbaner Ästhetisierung und der Widerspruch von Ort und Raum. In: *Werk, Bauen und Wohnen*. Nr. 7/8, Zürich 1996. S. 45–52. Diese atmosphärische, mit Bedeutung aufgeladene Gestaltung ist mit der intimen Gestaltung des städtischen Lebens vergleichbar, in der Richard Sennett den Rückzug ins Private sieht. Die Hintergründe liegen im Absterben des öffentlichen Raumes – in der räumlichen Trennung der Funktionen, der zunehmenden Entmischung von Personen und Aktivitäten im öffentlichen Raum und im Verkommen des öffentlichen Raums zu einer Funktion der Fortbewegung –, da die Menschen in der Intimität suchen, was ihnen in der «Fremde» der Öffentlichkeit versagt bleibt. Die Sehnsucht nach Intimität wird dem Gefühl der Entfremdung entgegengesetzt. Damit aber fördert die vermeintliche Menschenfreundlichkeit gerade jene Sterilität, die sie beheben will. Sennett 2002 (wie Anm. 3). Insbesondere S. 27–30, 372 und 393.

281 Dühr 1991 (wie Anm. 131). S. 180f.

282 Frühe Beispiele gezielter Setzung von Bauten als Touristenattraktionen und Motoren zur Stadtentwicklung waren in Paris das Centre Pompidou (1977) von Renzo Piano und Richard Rogers, das Guggenheim Museum in Bilbao (1997) von Frank O. Gehry und das Konzert- und Kongresshaus Luzern (2000) von Jean Nouvel.

283 Vgl. Miklós Gimes: *Nullachtfünfzehn*. Zürchs Architektur-Misere. In: *Das Magazin*. Nr. 35, 2. September 2000.

284 *Achterbahn/das Tram ist noch nicht voll* (1989) wurde von Pipilotti Rist ge-

meinsam mit Thomas Rhyner und Jan Krohn konzipiert. Peggy Phelan, Hans Ulrich Obrist, Elisabeth Bronfen: Pipilotti Rist. Phaidon, London, New York 2001. S. 22.

285 Die *Klinik* war ein künstlerisches Projekt mit dem Konzept «Morphing Systems» in der zum Abriss bestimmten Sanitas-Klinik an der Freigutstrasse im Sommer 1998. Vgl. *Klinik/Morphing Systems* (Hg.): *Morphing*. Edition Patrick Frey (Scalo), Zürich, Berlin, New York 2000.

286 Beides waren Projekte der Zürcher Hausbesetzerszene. *Ego City* hiess ein bis 2004 besetztes Haus an der Badenerstrasse, in dem nicht nur gelebt wurde, sondern auch Konzerte und Partys stattfanden.

287 Die Wohnsiedlung von 1959 wurde zwischen 2002 und 2004 zu grossen Teilen als Kulturraum mit Künstlerateliers zwischengenutzt. Vgl. Michael Emmenegger: *Zwischennutzung durch Kunst und Kultur in der Grünau. Einmaliges Experiment oder neues Instrument der Stadtentwicklung?* In: Fachstelle für Stadtentwicklung der Stadt Zürich (Hg.): *Stadtblock 9/2004*. Informationen der Fachstelle für Stadtentwicklung, Zürich 2004. S. 22–25.

288 Vgl. exemplarisch Regina Bittner (Hg.): *Die Stadt als Event. Zur Konstruktion urbaner Erlebnisräume*. Campus (Ed. Bauhaus), Frankfurt a.M., New York 2001.

289 Vgl. exemplarisch Klaus Ronneberger: *Konsumfestungen und Raumpatrouillen. Der Ausbau der Städte zu Erlebnislandschaften*. In: Jochen Becker (Hg.): *Bignes? Size does matter. Image/Politik – Städtisches Handeln – Kritik der Unternehmerischen Stadt*. b_books, Berlin 2001. S. 28–41.

290 Gebhard Streicher: *Öffentliches Design. Oder: Wie sich die Öffentlichkeit «möbliert»*. In: Ekkehard Mai, Gisela Schmirber (Hg.): *Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute*. Prestel Verlag, München 1989. S. 159–163, hier S. 159.

291 Vgl. Hochbaudepartement der Stadt Zürich, Beat Maeschi (Hg.): *Eingriffe. Kleinarchitektur im öffentlichen und privaten Raum in der Stadt Zürich 1990–2000*. gta Verlag, Zürich 2000. S. 14.

292 Aa: *Corporate Design für Kleinbauten der Stadt Zürich*. In: *tec21*. Fachzeitschrift

für Architektur, Ingenieurwesen und Umwelt, Nr. 38, 2004. S. 26–27. Zitiert wurde Michael Hauser vom Amt für Hochbauten.

293 Jürg Meier: *Freches Vordach. Einheitliche Gestaltung von Stadtzürcher Kleinbauten*. In: *Neue Zürcher Zeitung*. 27. August 2004. S. 53.

294 Die Massnahmen umfassten beispielsweise die Entfernung von Sitzbänken.

295 Der Platzspitz wurde in ausländischen Medien als «Needle Park» bezeichnet.

296 Sennett 2002 (wie Anm. 3). S. 15 und 393. Diese Tendenz hat sich seit den grossen und medial verbreiteten terroristischen Anschlägen und namentlich seit dem 11. September 2001 verstärkt.

297 Zum Thema Sicherheit vgl. exemplarisch Mike Davis: *City of Quartz*. Ausgrabungen in Los Angeles und neuere Aufsätze. *Schwarze Risse/Rote Strasse*, Berlin, Göttingen, 1994 (engl. 1990); Elisabeth Blum: *Schöne neue Stadt. Wie der Sicherheitswahn die urbane Welt diszipliniert*. Birkhäuser, Basel, Boston, Berlin 2003; Michael Zinganel: *Real Crime*. Architektur, Stadt & Verbrechen – zur Produktivwirtschaft des Verbrechens für die Entwicklung von Sicherheitstechnik, Architektur und Stadtplanung. Edition Selene, Wien 2003.

298 Im Quartier rund um die Langstrasse gibt es über 70 Kameras, die auf öffentliche und halböffentliche Schauplätze gerichtet sind. Rebekka Haefeli: *Observation in der Grauzone. Die Videoüberwachung in der Stadt Zürich boomt*. In: *Neue Zürcher Zeitung*. 22./23. Mai 2004. S. 54.

299 Auch die Massenmedien haben einige der einst konstitutiven Funktionen des öffentlichen Raumes zentralisiert und kanalisiert und politische, ökonomische und kommunikative Aspekte in den Zustand einer ortlosen Allgegenwart überführt. Habermas 1990 (wie Anm. 2). S. 320. Das Verhalten des Publikums nimmt unter dem Zwang des «Don't talk back» eine andere Gestalt an. Ebenda. S. 261. Andererseits waren es gerade die Printmedien, die im 19. Jahrhundert wesentlich zum Entstehen einer selbstreflexiven Stadtöffentlichkeit beigetragen haben.

300 Stadt Zürich, Hochbaudepartement, Amt für Städtebau (Hg.): *Plan Lumière*. Das gesamtstädtische Beleuchtungskonzept. Zürich, Mai 2004. [o.S.]

301 Herlyn 2004 (wie Anm. 120). S. 125.

302 Vgl. exemplarisch Yves Michaud: *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Stock, Paris 2003. So wie die Künstler dem Museum zu entkommen versuchen, sobald sie einmal darin integriert sind, wollen auch die Kunstinstitutionen den Museumsmauern entkommen und sich in Fabrikgebäuden, alten Bahnhofshallen und Schlössern niederlassen. Heinich 2002 (wie Anm. 199). S. 98. Auch in Zürich befinden sich namhafte Ausstellungsorte in umgenutzten Industriebauten, etwa das Haus konstruktiv im ehemaligen Unterwerk der städtischen Elektrizitätswerke. Die Popularität von Kunstaustellungen ging einher mit einem eigentlichen Boom an Museumsneubauten.

303 Der Starkult wurde im Bereich der Kunst in den 1960er Jahren mit Andy Warhol besonders populär. Seit den 1980er Jahren haben die Kunstmuseen insbesondere mit thematischen oder monografischen Wechsellausstellungen immer mehr Leute angezogen. Heute wirkt der Kult um Künstlerstars auch ausserhalb des Museumsbereichs. Wie andere Konsumgüter wird Kunst konsumiert und nicht selten instrumentalisiert. Dühr 1991 (wie Anm. 131). S. 178. Vgl. weiter Damus 1973 (wie Anm. 132). S. 45 und 79; Michaud 2003 (wie Anm. 302). S. 44 und 196.

304 Die verschiedenen Sommeraktionen wurden von der Zürcher City Vereinigung lanciert. Das erreichte Ziel waren mehr Touristen und höhere Verkaufszahlen in den Geschäften der Zürcher Innenstadt. Vgl. Csv.: *Mehr Logiernächte in Zürich dank Teddybären*. Zufriedenheit bei Zürich Tourismus. In: *Neue Zürcher Zeitung*. 27. Mai 2005. S. 55. Während die Werke beim Publikum auf Begeisterung stiessen, distanzierte sich die engere Kunstszene fast einstimmig. Zahlreiche Exemplare blieben im öffentlichen Raum über die Ausstellungsdauer hinaus stehen.

305 Claudia Büttner hat diesem Umstand in ihrer Publikation *Art goes public* ausführlich untersucht. Siehe: Büttner 1997 (wie Anm. 6).

306 URL: http://www.realityhacking.com/realized/rh_192.html.

307 Die *Zügelwanderungen mit San Keller* wurden unter dem Motto «Winter-Hilfe 2000/2001» durchgeführt. Der Prospekt trägt die Aufschrift: «Jetzt: Kunst zum Anfassen!»

308 Georg Franck: Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf. Carl Hanser, München/Wien 1998.

309 Das Kunstprojekt *Transit* versetzt die Figuren der Denkmäler Hans Waldmanns, Huldrych Zwinglis, Alfred Eschers und Johann Heinrich Pestalozzis. Vgl. Jan Morgenthaler, Eva Schumacher (Hg.): Ein flüchtiger Sommer in Zürich. Die reisenden Denkmäler. Kontrast, Zürich 1999.

310 Zur Graffiti-Kunst vgl. Kanardo: *Art de rue*. Worldwide Street Stuff. Artifacts/Freepress, Le Bourget du Lac 2004.

311 Vgl. Urs Bühler: Vom Schandfleck zum schützenswerten Werk. Kanton restauriert ein Naegeli-Graffito bei der Universität. In: *Neue Zürcher Zeitung*. 23. September 2004. S. 51.

312 Auch die Kunstbeiträge für die Schweizerische Landesausstellung *Expo.02* im Jahre 2002 verdeutlichen, dass unauffällige Interventionen an die Stelle von monumentalen Objekten getreten sind, auf deren Auszeichnung als Kunstwerk explizit verzichtet wurde. Gleichzeitig wurde von den Kunstschaaffenden und den Kunstvermittlern die abnehmende Beachtung der Kunst an der Schweizerischen Landesausstellung kritisiert.

313 Vgl. Matzner 2000 (wie Anm. 88).

314 Jean-Dominique Secondi: *L'art et la ville*. In: Ariella Masboungi (Hg.): *Penser la ville par l'art contemporain*. Éditions de la Villette, Paris 2004. S. 14–19, hier S. 16–19.

315 Vgl. Ariella Masboungi: *L'art fabriquant de ville*. In: dies. (Hg.): *Penser la ville par l'art contemporain*. Éditions de la Villette, Paris 2004. S. 7–13. Entsprechend dieser Tendenz ist im französischen Sprachraum vermehrt von «intervention artistique urbain» als von «art public» die Rede, womit die Aktivität des Künstlers hervorgehoben wird. Secondi 2004 (wie Anm. 314). S. 14.

316 «Die Kunstinterventionen finden an den Schnittstellen zwischen Privatheit und Öffentlichkeit statt: auf den Siedlungsplätzen, in der Garage, in den Treppenhäusern und auf den Balkonen. Da wird die Kunst täglich vom Bewohner «gebraucht» und «benötigt», und damit formuliert sie auch einen möglichen Widerspruch zur oft postulierten Zweckfreiheit der Kunst.» Mathias Müller und Daniel Niggli, EM2N Architekten: In:

Sibylle Omlin, Karin Frei Bernasconi (Hg.): *Hybride Zonen/Hybrid zones*. Kunst und Architektur in Basel und Zürich. Birkhäuser, Basel, Boston, Berlin 2003. S. 122.

317 «Kunst ist ein Gebrauchsgegenstand geistiger Natur. Im Museum kann er diese Funktion erfüllen. Ist ihm dies auch im öffentlichen Raum möglich? Auf unsere heutige Zeit bezogen, möchte ich dies ausdrücklich bezweifeln, obwohl es sicherlich und glücklicherweise immer wieder Ausnahmen gibt.» Jean-Christophe Ammann: *Kunst im öffentlichen Raum*. In: ders.: *Bewegung im Kopf*. Vom Umgang mit der Kunst. Lindinger+Schmid, Regensburg 1993, S. 37–41, hier S. 38.

318 Peter Regli realisierte 2002 mit seiner Arbeit *Der Blick und die Sicht in und auf die Welt* hinterleuchtete Bilder an den Decken der Bettenlifte im Stadtspital Triemli. Vgl. Iris Kretschmar: *Ausblicke im Spital*. In: Sibylle Omlin, Karin Frei Bernasconi (Hg.): *Hybride Zonen/Hybrid zones*. Kunst und Architektur in Basel und Zürich. Birkhäuser, Basel, Boston, Berlin 2003. S. 106–111.

319 Lambriggers Publikation über Kunst im öffentlichen Raum Zürichs von 1985 ist bis heute die jüngste ausführliche Publikation dieser Art geblieben. Siehe Anm. 8.

320 *How to work better* von Fischli & Weiss ist seit Mitte der 1990er Jahre an der Fassade des ehemaligen Firmensitzes des Unternehmens Suter & Suter in Oerlikon zu sehen.

321 Bucher 1997 (wie Anm. 197). S. 222.

322 Vgl. exemplarisch: Michaud 2003 (wie Anm. 302).

323 Die im Rahmen der Recherche für das Forschungsprojekt *Kunst Öffentlichkeit Zürich* erstellte Liste umfasst rund 1000 Werke im öffentlichen Raum Zürichs. (Vgl. Anm. 14.) Die Hälfte entstammt verschiedenen Publikationen, rund ein Viertel dem Inventar der städtischen Denkmalpflege. Der letzte Viertel setzt sich aus Werken zusammen, die in den Inventaren der IMMO und der WVZ erfasst sind oder die ich im öffentlichen Raum angefallen, in den Inventaren und Publikationen aber nicht gefunden habe.

324 «Normale Menschen» führten in den

1950er und 1960er Jahren eine Anzahl vorsätzlicher Akte von Vandalismus gegen Werke öffentlicher Skulptur aus, die keinen Zweifel an der Stärke ihrer Gefühle lassen. Richard Calvocoressi: *Standortsuche*. Die britische Kunst in den 1950er Jahren (engl. 1981). In: Walter Grasskamp (Hg.): *Unerwünschte Monumente*. Moderne Kunst im Stadtraum. Silke Schreiber, München 2000. 3. erw. Auflage. S. 49–89, hier S. 82.

325 [o.N.]: *Mit Kunst-Blick durch die Stadt*. URL: <http://www.tagesanzeiger.ch/dyn/news/ssi/zuerich/quiz/zueringuiz/zh-quiz.htm> «Weil das Internet nicht ganz alle Antworten auf den Tages-Anzeiger-Wettbewerb vom letzten Freitag ausgespuckt hatte, setzte sich eine fünfköpfige Familie aus Feldmeilen kurzerhand auf die Velos und fuhr nach Zürich. An der Rämistrasse traf die Familie zwei weitere Rätsler, die herausfinden wollten, von wem die Wehrwille-Skulptur an der Kantonschulturnhalle stammt. [...] Hut ab also vor den fünf Dutzend Personen und Rätselgemeinschaften, die die Aufgabe richtig gelöst und eingesandt haben.» – Ebenda.

326 Vgl. exemplarisch Kantonale Kommission für Kunst und Architektur des Kantons Bern (Hg.): *Kunst und Bau – ein Spannungsfeld*. Kunst im öffentlichen Raum: ausgewählte Beispiele aus dem Kanton Bern 1975–2000. Stämpfli, Bern 2001; Stiftung Edition Winterthur (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum in Winterthur*. Stiftung Edition Winterthur, Winterthur 2004; *Kunsthäuser Zug, Stadt Zug*, Zug Tourismus (Hg.): *Kunst in der Stadt*. *Zuger Stadtplan zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum*. [o.V., o.O., o.J.].

327 Die Entwicklung des Leitbildes erfolgte im Rahmen des Forschungsprojekts *Kunst Öffentlichkeit Zürich*. Siehe Beitrag in diesem Band von Christoph Schenker: *Kunst als dichtes Wissen*.

328 Aufgrund einer Empfehlung der städtischen Kunstkommission zuhanden von Stadtrat Martin Waser, die Aufstellung eines privaten Denkmals für den verstorbenen ZSC-Eishockeyspieler Chad Silver auf öffentlichem Grund nicht zu bewilligen, entbrannte im Sommer 2005 in der Tagespresse eine Debatte über die Bedeutung bestehender Kunstwerke im öffentlichen Raum Zürichs. Vgl. [o.N.]: *Kunst muss verändernd wirken*. In: *Tages-Anzeiger*. 9. August 2005. S. 9; Abt 2005 (wie Anm. 251).

329 Vgl. Ese.: Viel Lob für Kunstwerke. In: Tages-Anzeiger. 26. August 2005. S. 22. Ein mir bekannter Bewohner Zürichs hat beispielsweise davon erzählt, wie er eine Skulptur auf seinem täglichen Arbeitsweg vermisst habe, als sie zu Restaurierungszwecken für kurze Zeit von ihrem Sockel genommen wurde.

330 Als im Frühsommer 2005 im Zusammenhang mit Umbauarbeiten Franz Fischers Wandrelief *Wachsende Stadt* (vgl. *Die Stadt* von 1972; in: Lambrigger 1985 (wie Anm. 8). S. 173) abgebrochen wurde, reagierten die Behörden gelassen: «[Die Stadt] habe sich mit der Baurechtsvergabe vom Bau und auch vom Kunstwerk verabschiedet». Jürg Meier: Kunst am Bau entsorgt. Werk von Franz Fischer bei Umbauarbeiten im Stadthof 11 in Oerlikon zerstört. In: Neue Zürcher Zeitung. 5. Juli 2005. S. 43. Zum Umgang der städtischen Behörden mit Kunstwerken siehe auch: Peter Studer: Wie Zürich mit Kunst im Stadtraum umgeht. Wenig bekannte Rechtsansprüche von Künstlern. In: Neue Zürcher Zeitung. 22. Juli 2005. S. 47.

331 Mit «Gut» sind nicht die Eigentumsverhältnisse gemeint; einige wichtige Kunstwerke im öffentlichen Raum Zürichs sind in privatem Besitz, stehen aber dennoch der Öffentlichkeit «zur Verfügung».

332 Vgl. Karl Riha, Waltraud Wende-Hohenberger (Hg.): Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente. Philipp Reclam, Stuttgart 1992.

333 Plagemann 1989 (wie Anm. 130). S. 12. Mit dem sozialpolitischen Ziel, das Schaffen von Künstlern zu fördern sowie die Bevölkerung künstlerisch zu bilden, kam es in Deutschland in den 1920er Jahren zu ersten Anregungen im Hinblick auf Verordnungen zu Kunst am Bau. Dühr 1991 (wie Anm. 131). S. 221.

334 Vgl. Capol 2000 (wie Anm. 106).

335 1933 liess Hitler in seiner Rede auf der Kulturtagung der NSDAP in Nürnberg keinen Zweifel daran, dass das Regime nur eine nichtabstrakte, allgemeinverständliche, von der nationalsozialistischen Weltanschauung geprägte Kunst zulassen werde. Die Freiheit der Kunst wurde aufgehoben. Mielsch 1989 (wie Anm. 182). S. 35f.

336 Plagemann 1989 (wie Anm. 130). S. 12f. Die Verordnung kam vom Goebbelschen

Reichsministerium für Aufklärung und Propaganda.

337 Mielsch 1989 (wie Anm. 182). S. 36–38.

338 Mielsch 1989 (wie Anm. 182). S. 41f; Beat Wyss: Kunst und Denkmal. Die Geschichte eines ästhetischen Problems. In: Kai-Uwe Hemken (Hg.): Bilder in Bewegung. Traditionen digitaler Ästhetik. DuMont, Köln 2000. S. 33–52.

339 Dühr 1991 (wie Anm. 131). S. 221f.

340 Ursprung 2004 (wie Anm. 9). S. 237.

341 Plagemann 1989 (wie Anm. 130). S. 13.

342 Dühr 1991 (wie Anm. 131). S. 171f.

343 Klaus Bussmann: Zwei Skulpturen-Ausstellungen in Münster. Eine Bilanz. In: Walter Grasskamp (Hg.): Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum. Silke Schreiber, München 2000. 3. erw. Auflage. S. 129–139.

344 Vgl. exemplarisch Hans-Joachim Manske, Dieter Opper (Hg.): Kunst im öffentlichen Raum in Bremen 1973–1993. Bremer Bände zur Kulturpolitik VII, hg. im Auftrag des Senators für Kultur und Ausländerintegration, Worpssweder Verlag, [o.O.] (Bremen) 1993; Florian Matzner, Hans-Joachim Manske, Rose Pfister (Hg.): No Art=No City! Stadttutopien in der zeitgenössischen Kunst/Urban Utopias in Contemporary Art. Ausst.-Kat. Städtische Galerien Bremen, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2003. Zu ähnlichen strukturellen Änderungen kam es zudem in Berlin (1979) und Hamburg (1981). Plagemann 1989 (wie Anm. 130). S. 16.

345 Vgl. Dühr 1991 (wie Anm. 130). Insbesondere S. 187–198.

346 Hans-Joachim Manske: 20 Jahre «Kunst im öffentlichen Raum» in Bremen – Ein Resümee. In: Manske (Hg.) 1993 (wie Anm. 344). S. 9–17. Trotz des Willens zur Neuerung wurde schliesslich mit kunstpädagogischen Motiven zunehmend auf Nutzbarkeit, «Bispielbarkeit» und leichte Vermittelbarkeit gesetzt. Plagemann 1989 (wie Anm. 130). S. 17.

347 Secondi 2004 (wie Anm. 314). S. 15.

348 Walter Grasskamp: Nachwort zur zweiten Auflage. In: Walter Grasskamp (Hg.): Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum. Silke Schreiber,

München 2000. 3. erw. Auflage. S. 193–194, hier S. 193.

CHONJA LEE / MAYA BURTSCHER SECHS BEISPIELE IN ZÜRICH

1 Siegfried Schoch: Freche Sprüche. Leserbrief. In: Tages-Anzeiger für Stadt und Kanton Zürich. 15. Juni 1998. S. 23.

2 Pipilotti Rist, zit. nach: Peggy Phelan, Hans Ulrich Obrist und Elisabeth Bronfen: Pipilotti Rist. Phaidon, London 2001. S. 8–29, hier S. 22.

3 Bice Curiger: Achterbahn. Ein VBZ-Tram von Pipilotti Rist. Presstext Kunsthaus Zürich, Zürich 3. Juni 1998.

4 Jan Morgenthaler: Der Mann mit der Hand im Auge. Die Lebensgeschichte von Karl Geiser. Limmat Verlag Genossenschaft, Zürich 1988. S. 278.

5 Vgl. Protokoll des Stadtrates Zürich Nr. 1122, 27. Juni 1942.

6 Vgl. Protokoll des Stadtrates Zürich Nr. 1180, 6. Juni 1952. Karl Geiser hatte sich für die Ausarbeitung der Entwürfe mit dem Architekten Peter Germann zusammengesgeschlossen.

7 Vgl. Susi Guggenheim-Weil: Riesen-Picasso in Basel. Leserbrief in: Neue Zürcher Zeitung. 30. Juni 1992. S. 57.

8 Karl Geiser: Bemerkungen zum Denkmal der Arbeit am Helvetiaplatz. In: Plastiken–Zeichnungen–Radierungen–Photographien. Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich 1988. S. 190–197, hier S. 196.

9 Karl Geiser, zit. nach Urs Hobi: «Klassizität» und «Realistik». In: Karl Geiser. Plastiken – Zeichnungen – Radierungen – Photographien. Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich 1988. S. 11–68. Hier: S. 52–53. Vgl. Morgenthaler 1988 (wie Anm. 4). S. 266.

10 Karl Geiser, zit. nach Carl Albert Loosli: Karl Geiser. In: Genossenschaftliches Volksblatt Nr. 45. 8. November 1947. o.S.

11 Theo Kneubühler: Karl Geiser. Ein Künstler des Volkes. Ein Porträt und eine Analyse. In: Tagesanzeiger für Stadt und Kanton Zürich. 19. April 1974. S. 65.

- 12** Wilfried Spinner: Karl Geisers «Denkmal der Arbeit» auf dem Helvetiaplatz. In: Neue Zürcher Zeitung, Morgenausgabe. 4. Mai 1964. Blatt 6.
- 13** If: Dergrosse Einzelne und die Namenlosen. Kritische und andere Bemerkungen zum Gottfried-Keller- und zum Arbeiter-Denkmal. In: Tagesanzeiger für Stadt und Kanton Zürich. 20. Mai 1964. S. 13.
- 14** Auch bezeichnet als *Befreiung – Aufstieg*.
- 15** Angeblich hat sich Gessner im Platzspitz zu seinen Idyllen inspirieren lassen. Vgl. B. von Waldkirch: Salomon Gessners Denkmal auf dem Platzspitz in Zürich. In: Dario Gamboni, Georg Germann und François de Capitani: Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts. Ausst.-Kat. Bernisches Historisches Museum, Bern 1991. S. 434–437, hier S. 436.
- 16** Vgl. Dieter Ulrich et al.: Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen. Ausst.-Kat. Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen 1993. S. 116. Eine Büste Conrad Gessners wurde bereits 1770 im botanischen Garten beim Landhaus zum Schimmel in Wiedikon aufgestellt. Ob es sich hierbei um ein Denkmal handelt, ist allerdings streitbar. Vgl. Bruno Weber: Das Denkmal auf dem Platzspitz in Zürich. In: Maler und Dichter der Idylle. Salomon Gessner (1730–1788). Ausst.-Kat. Herzog August Bibliothek, Zürich, Wolfenbüttel 1980. S. 163f.
- 17** Leonhard Meister: Über Salomon Gessner an Frau von La Roche. In: Sigmund Freyherrn von Bibra: Journal von und für Deutschland. Jg. 5, Heft 1, 1788. S. 106–108, hier S. 108.
- 18** Hans Caspar Hirzel: Arist und Kleant. Über Gessners Denkmahl. Zürich 1791. S. 13.
- 19** Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Erster Theil. 2. verbesserte Auflage (1. Auflage 1771–1774). M.G. Weidmanns Erben und Reich, Leipzig 1778. Band 1, S. 323. Vgl. auch: Von Waldkirch 1991 (wie Anm. 15). S. 435.
- 20** (1733–1790) Architektur- und Landschaftsmaler.
- 21** Sein eigenes Gesamtkonzept «im griechischen Geschmack» hatte aufgrund des Rustikasockels nicht überzeugt. Vgl. Dieter Ulrich u.a. (wie Anm. 16). S. 120.
- 22** Von Waldkirch 1991 (wie Anm. 15). S. 435.
- 23** Trippels Modell des Monuments wurde vom Steinbildhauer Jean-François Doret (1742–?), Brandoins Marmorist in Vevey, ausgeführt. Das Hauptrelief für die Schauseite traf im August 1791 in Zürich ein; das Porträtmedaillon schuf Trippel von Mai bis Oktober 1792. Vgl. Ulrich 1993 (wie Anm. 16). S. 120f. Vgl. Max Bendel: Zur Entstehungsgeschichte des Salomon-Gessner-Denkmales in Zürich. Nach Briefen Alexander Trippels. Zu seinem 200. Geburtstag. In: Historischer Verein des Kantons Schaffhausen (Hg.): Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte. Karl Augustin Verlag, Thayngen 1944. Band 21, S. 177–193, hier S. 188–190.
- 24** 1772 publiziert.
- 25** Das grosse Relief spielt in der formalen Gestaltung deutlich auf das antikisierende Relief des Schlussdialogs in «Daphnis und Micon» im Titelblatt der ersten, Claude-Henri Watelet 1764 gewidmeten Folge von Gessners Landschaftsradiierungen an. Vgl. Weber 1980 (wie Anm. 16). S. 166.
- 26** Vgl. Weber 1980 (wie Anm. 16). S. 166.
- 27** Vgl. Christian Cay Lorenz Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst. Bd. 4. Leipzig 1782. S. 81; vgl. von Waldkirch 1991 (wie Anm. 15). S. 436; vgl. auch Weber 1980 (wie Anm. 16). S. 166; vgl. Dieter Ulrich u.a. (wie Anm. 16). S. 122f; vgl. M.B.: Vom Salomon Gessner-Denkmal. In: Neue Zürcher Zeitung, zweite Sonntagsausgabe. 11. August 1929. Blatt 8.
- 28** Das von Trippel-Schüler Josef Anton Maria Christen reparierte Hauptrelief gelangte 1808 in den nahegelegenen, ehemals auf dem heutigen Kinderspielplatz befindlichen Pavillon von 1782, der als Geräteschuppen diente. Hier ging es vergessen, bis man es rechtzeitig vor der 1883 im Platzspitz aufgebauten Schweizerischen Landesausstellung wiederentdeckte und präsentierte. Danach wurde die Marmortafel in der damaligen Stadtbibliothek (Wasserkirche) gelagert. 1948 gelangte das Relief ins Landesmuseum, ab 1982 wurde es im Muraltengut aufbewahrt. Seit 1993 befindet es sich im
- Aussendepot des Landesmuseums.
- 29** Tgy: Salomon Gessners Büste gestohlen. In: Neue Zürcher Zeitung. 5. November 1981. S. 48.
- 30** Vgl. Hans Heusser: Gegenseitiges Mustern beim Promenieren erlaubt. In: Neue Zürcher Zeitung. 18. Juli 1997. S. 49.
- 31** René Wehrli: Hermann Haller 1880–1950. Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich 1951. S. 4.
- 32** Marcel Joray: Schweizer Plastik der Gegenwart (Schweizer Kunst der Gegenwart 12). Neuchâtel 1955. S. 11.
- 33** Wehrli 1951 (wie Anm. 31). S. 4.
- 34** Auch als «Frauenfigur auf Obelisk» bezeichnet. Zeichnen Malen Formen II. Kunst der Gegenwart. Schweizerische Landesausstellung 1939. Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich 1939. S. 21.
- 35** Vgl. Maria Theresia Apel: Hermann Haller. Leben und Werk 1880–1950 (Kunstgeschichte Monographien 11). Lit Verlag, Münster 1994. Band 2, S. 159; vgl. Protokoll des Stadtrates Zürich Nr. 426, 8. Februar 1968.
- 36** Die Plastik stand während der Landesausstellung 1939 im Ufergarten vor dem Musterhotel und den Gebäuden der Abteilung 12 Verkehr und Transport. Vgl. Schweizerische Landesausstellung 1939 Zürich. Offizieller Führer mit Ausstellerverzeichnis und Orientierungsplan. Ausst.-Kat. Schweizerische Landesausstellung 1939, Zürich 1939.
- 37** Vgl. Irene Meier: Bildende Kunst an der Schweizerischen Landesausstellung Zürich 1939. In: Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch. Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich 1982. S. 482–505, hier S. 502.
- 38** Vgl. Meier 1982 (wie Anm. 37). S. 487.
- 39** Vgl. Urs Hobi: Zur Situation der figürlichen Plastik. In: Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch. Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich 1982. S. 262–277, hier S. 262.
- 40** Wehrli 1951 (wie Anm. 31). S. 4. Vgl. Magdalena Bushart, Susanne Deichler und Bettina Güldner u.a.: Skulptur und Macht. Einführung in die Problematik der Ausstellung. In: Skulptur und Macht. Fi-

gurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre. Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Berlin 1983. S. 7–11, hier S. 8.

41 Alfred Kuhn: Der Bildhauer Hermann Haller. Orell Füssli, Zürich, Leipzig 1927. S. 15f.

42 Vgl. Silke Wenk: Der öffentliche weibliche Akt: eine Allegorie des Sozialstaates. In: Ilsebill Barta, Zita Breu, Daniela Hammer-Tugendhat u.a. (Hg.): Frauen Bilder Männer Mythen. Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1987. S. 217–238, hier S. 232f.

43 Die Schlagworte entstammen Artikeln und Leserbriefen aus dem Jahr 1981 in der Neuen Zürcher Zeitung, dem Tagesanzeiger für Stadt und Kanton Zürich und dem Züri Leu.

44 Seit 1998 UBS (Union de Banques Suisses).

45 Willy Rotzler: Expertenbericht zur Pavillon-Skulptur von Max Bill. In: Max Bill. Ausst.-Kat. Helmhaus Zürich, Zürich 1983. S. 61–71, hier S. 63.

46 Adolf Wasserfallen: Platzgestaltung Pelikanstrasse/Bahnhofstrasse mit einer Pavillon-Skulptur von Max Bill. Bericht über die Stellungnahme der Expertenkommission. In: Max Bill. Ausst.-Kat. Helmhaus Zürich, Zürich 1983. S. 39–44, hier S. 39.

47 Das Expertengremium setzte sich aus internationalen Kunstfachverständigen zusammen: dem Kunsthistoriker Giulio Carlo Argan, dem Bildhauer Eduardo Chillida, dem Direktor der Nationalgalerie Berlin, Prof. Dieter Honisch, dem Architekten Prof. Kenzo Tange und dem Präsidenten der Städtischen Kunstkommission Zürich, Dr. Willy Rotzler.

48 Wasserfallen 1983 (wie Anm. 46). S. 39.

49 Wasserfallen 1983 (wie Anm. 46). S. 42.

50 K.P.: Max-Bill-Plastik für die Bahnhofstrasse. Der Zürcher Stadtrat nimmt die Schenkung an. Neue Zürcher Nachrichten. 29. Oktober 1981. o.S.

51 Max Bill: Antwort des Künstlers auf Argumente der Kritik. In: Tagesanzeiger für Stadt und Kanton Zürich. 27. August 1981. S. 29.

52 Wasserfallen 1983 (wie Anm. 46). S. 44.

53 Bill 1981 (wie Anm. 51). S. 29.

54 Rotzler 1983 (wie Anm. 45). S. 70.

55 Es findet sich kein verbürgter Name des Standbildes, das auch bezeichnet wird als: «Tapfere Zürcherinnen von 1292» (bei Walter Baumann: Strassen und Gassen der Zürcher Altstadt. Verlag Neue Zürcher Zeitung, Zürich 1981. S. 14), «Tapfere Zürcherin von 1292» (bei Paul Meintel: Zürcher Brunnen. Grethlein & Co., Zürich 1921. S. 93), «Zürcherin vom Lindenhof» (Ausstellung 14. April bis 8. Mai 1912. Ausst.-Kat. Kunsthau Zürich, Zürich 1912. S. 15). In dieser Ausstellung war Sibers Figur zu sehen und deren Preis mit 350 Franken ausgewiesen.

56 Vgl. Meintel 1921 (wie Anm. 55). S. 89–94.; Elisabeth Suter: Wasser und Brunnen im alten Zürich. Zur Geschichte der Wasserversorgung der Stadt vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert. Wasserversorgung Zürich, Zürich 1981. S. 54.; Walter Baumann: Zürcher Brunnen. Wasserversorgung Zürich, Zürich 1993. S. 56–60.

57 Vgl. Erika Hebeisen: Namenlose Nacktheiten und Heldendenkmäler. Zur Topografie der Geschlechter von Skulpturen in der Stadt Zürich. 1880–1940. In: Monika Imboden, Franziska Meister und Daniel Kurz (Hg.): Stadt – Raum – Geschlecht. Beiträge zur Erforschung urbaner Lebensräume im 19. und 20. Jahrhundert. Chronos, Zürich 2000. S. 67–83, hier S. 73.

58 Amalie Staubmann-Rothlin: Die Goldbacher Siber mit Bildhauer Gustav Siber. In: Künschter Jahresblätter. 1970. S. 15–26, hier S. 25–26.

59 Wobei auch bei diesem Standbild, das vermutlich durch Heinrich von Birch im Jahr 1575 angefertigt wurde, die Zuordnung zu einer historischen Person zweifelhaft ist. Ob die Figur tatsächlich den 1443, also mehr als hundert Jahre zuvor im Alten Zürichkrieg gefallenen Bürgermeister Rudolf Stüssi zeigt, der hier an der Hofstatt gewohnt hat, ist umstritten. Die Bezeichnung *Stüssibrunnen* taucht erst in jüngeren Akten auf. Es handelt sich um den einzigen mehrfarbigen Zürcher Brunnen. Bannerträgern auf Brunnen begegnet man in vielen Schweizer Städten. Vgl. Meintel 1921 (wie Anm. 55). S. 66–74; Paul Meintel: Schweizer Brunnen (Die Schweiz im deutschen Geistesleben 16), Frauenfeld, Leipzig 1931; Baumann 1993

(wie Anm. 56). S. 35–38; Jürg Meyer zur Capellen: Der «Torso eines Ritters» von Arp. In: Ekkehard Mai und Gisela Schmirber (Hg.): Denkmal Zeichen Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute. Prestel, München 1989. S. 125–133.

60 Vgl. Baumann 1981 (wie Anm. 55). S. 14.

61 1754 scheint die schildhaltende Löwenfigur, das Wappentier Zürichs, das die Säule seit 1668 zierte, ersatzlos entfernt worden zu sein. Beim Löwen handelte es sich um das einzige Beispiel in Zürich, bei dem man statt menschlicher Figuren ein wehrhaftes, heraldisches Tier als Wappenhalter verwendete. Vgl. Meintel 1921 (wie Anm. 55). S. 90–93.; Walter Lesch: Zürcher Brunnenbuch. Offizin Gebrüder Fretz AG, Zürich 1960. S. 43–44.

62 Jürg Rohrer: Der Stadtrat, der Männlichkeit überführt, ist verwirrt und geht in Sack und Asche. In: Tagesanzeiger für Stadt und Kanton Zürich. 15. August 1992. S. 16.

OLIVER MARCHART
**«THERE IS A CRACK IN EVERY-
THING...»**

1 Nina Felshin (Hg.): But is it Art? The Spirit of Art as Activism. Bay Press, Seattle 1995.

2 Patricia C. Phillips: Peggy Diggs: Private Acts and Public Art. In: Felshin 1995 (wie Anm. 1). S. 286.

3 Siehe dazu die Bände 5 und 6 der damals wesentlichen Publikationsreihe der Dia Art Foundation, *Discussions in Contemporary Culture*: Brian Wallis (Hg.): Democracy. A Project by Group Material. Bay Press, Seattle 1990; und ders. (Hg.): If You Lived Here. The City in Art, Theory, and Social Activism. A Project by Martha Rosler. Bay Press, Seattle 1991. Einen Überblick über die US-amerikanischen Diskussionen der Zeit gibt der Reader von Harriet F. Senie und Sally Webster (Hg.): Critical Issues in Public Art. Content, Context, and Controversy. Harper Collins, New York 1992. Das meiner Ansicht nach nach wie vor gültige und theoretisch ausgewiesenste Buch zu Public Art im US-amerikanischen Kontext ist: Rosalyn Deutsche: Evictions. Art and Spatial Politics. MIT Press, Cambridge MA 1996.

4 Marius Babias (Hg.): Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren. Verlag der Kunst, Dresden und Basel 1995; siehe auch Marius Babias und Achim Köneke (Hg.): Die Kunst des Öffentlichen. Projekte/Ideen/Stadtplanungsprozesse im politischen/sozialen/öffentlichen Raum. Verlag der Kunst, Amsterdam und Dresden 1998. Zu den interessanten jüngeren deutschsprachigen Buchpublikationen zum Thema zählen der historisch-kritische Band von Claudia Büttner: Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum. Silke Schreiber, München 1997; der stärker politisch interessierte Band von Ralph Lindner, Christiane Mennicke und Silke Wagler (Hg.): Kunst im Stadtraum – Hegemonie und Öffentlichkeit. Dresden Postplatz in Kooperation mit b_books Berlin, Dresden 2004; und der stärker theoretisch fokussierte Band von Gerald Raunig und Ulf Wuggenig (Hg.): Publicum. Theorien der Öffentlichkeit. Turia+Kant, Wien 2005.

5 Miwon Kwon: Im Interesse der Öffentlichkeit. In: Springer II/4, 1996-1997 (Dezember-Februar), S. 30.

6 Hans Haacke: OffenSichtlich. In: Florian Matzner (Hg.): Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2004. S. 223.

7 Hans Haacke 2004 (wie Anm. 6). S. 225.

8 Jérôme Sans: Exhibition or Ex/position? In: Carin Kuoni (Hg.): Words of Wisdom. Independent Curators International (ICI), New York 2001. S. 146.

9 Siehe dazu Ernesto Laclau und Chantal Mouffe: Hegemonie und radikale Demokratie. Passagen, Wien 1992.

STEFAN RÖMER INTERMEDIALITÄT IM AMBIENT

1 In: Otto Mittmannsgruber und Martin Strauss (Hg.): Plakat. Kunst. Über die Verwendung eines Massenmediums durch die Kunst. Springer, Wien 2000. S. 104–114.

2 Lev Manovich: Die Poetik des erweiterten Raums: von Prada lernen. In: ders.: Black Box – White Cube. Merve, Berlin 2005. S. 112f.

3 Vgl. den von Manovich verwendeten Begriff des «brandscaping» von Otto Riwooldt in: Manovich 2005 (wie Anm. 2). S. 137f.

4 Manovich 2005 (wie Anm. 2). S. 129f.

5 Manovich 2005 (wie Anm. 2). S. 112f.

6 Anna McCarthy: Ambient Television. Visual Culture and Public Space. Duke University Press, Durham und London 2001. S. 4.

7 Günter Anders: Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution. München, Beck 1956.

8 Zitat aus der Infobroschüre *Plan 05*.

9 Manovich, 2005 (wie Anm. 2). S. 131.

10 Manovich 2005 (wie Anm. 2). S. 141.

11 Man vermisst bei Manovich daher die angekündigte Durchsuchung der «vorherige[n] Kulturgeschichte nach nützlichen Präzedenzfällen». Manovich 2005 (wie Anm. 2). S. 119.

12 Manovich 2005 (wie Anm. 2). S. 132.

13 Manovich 2005 (wie Anm. 2). S. 143.

14 Manovich 2005 (wie Anm. 2). S. 117.

HITO STEYERL «LOOK OUT, IT'S REAL!»

1 Allan Sekula: Waiting for Tear Gas [white globe to black]. In: Alexander Cockburn und Jeffrey St. Clair: Five days that shook the world. The battle for Seattle and beyond. Verso, London u.a. 2000. S. 122. Dt.: Allan Sekula: Warten auf Tränengas [vom weissen Globus zum schwarzen]. In: Titanics Wake Allan Sekula. Edition Camera Austria, Graz 2003. S. 87.

2 Sekula 2000 (wie Anm. 1).

3 Giorgio Agamben: Infancy and history. The destruction of experience. Verso, London u.a. 1993.

4 Walter Benjamin: The Storyteller. In: ders.: Illuminations. Fontana, Glasgow 1973. Siehe auch: Walter Benjamin: Experience. In: ders.: Selected Writings. Vol.

1, 1913–1926. Hg. von Marcus Bullock und Michael W. Jennings. Harvard University Press, Cambridge MA 1996. S. 3–5.

5 Walter Benjamin: The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: ders.: Illuminations. Fontana, Glasgow 1973. S. 219–255, hier: S. 240 und 243f.

6 Benjamin 1973 (siehe Anm. 5), S. 240 und S. 243f. Siehe auch: Siegfried Kracauer: Nature of Film. Dobson, London 1961. S. 57f: «Elemental catastrophes, the atrocities of war, acts of violence and terror, sexual debauchery and death are events, which tend to overwhelm consciousness. [...] Only the camera is able to represent them without distortion. Actually the medium has always shown a predilection for events of this type. There is practically no newsreel that would not indulge in the ravages of an inundation, a hurricane, a plane crash or whatever catastrophe happens to be at hand. [...] because of its sustained concern with all that is dreadful and off limits, the medium has frequently been accused of a penchant for cheap sensationalism.» Kracauer sagt aber auch, dass das Kino der Katastrophe etwas neues hinzufügt, die Fähigkeit, das sichtbar zu machen, was sonst in Erregung ertrinkt: «The Russian films of the twenties convey to us the paroxysmal upheavals of real masses which, because of their emotional and spatial enormity depend doubly on cinematic treatment to be perceptible. Cinema transforms the agitated witness into the conscious observer.»

7 Mehr dazu in Ben Singer: Modernity, Hyperstimulus and the Rise of Popular Sensationalism. In: Leo Charney und Vanessa R. Schwartz (Hg.): Cinema and the Invention of Modern Life. University of California Press, Berkeley u.a. 1995. S. 72.

8 Singer 1995 (wie Anm. 7). S. 88.

9 Aus Kracauers Marseiller Notizbüchern, zitiert nach Miriam Hansen: Introduction. In: Siegfried Kracauer: Theory of Film. The Redemption of Physical Reality. Princeton University Press, Princeton 1997. S. XVII.

10 Hansen 1997 (wie Anm. 9). S. XXI.

11 So wie etwa Jean-Luc Godard und Jean-Pierre Gorin im Film *Tout va bien* (1972) eine Supermarktkasse zum Schauplatz einer Rebellion machen.

12 Henri Bergson: Matter and Memory. Zone Books, New York 1988, hier: S. 133–134.

13 Bergson 1988 (wie Anm. 12).

14 Bergson 1988 (wie Anm. 12).

ULRICH VONRUF BLICKE AUF ZÜRICH – GESCHICHTE UND GEGENWART

1 André Odermatt, Daniel Wachter: Schweiz. Eine moderne Geographie. 4. aktualisierte und überarbeitete Auflage. Verlag NZZ, Zürich 2004. S. 84f; Christian Schmid: Vorlesung an der ETH Zürich: Soziologie I: Makrosoziologische Perspektive – Urbanisierung und sozialer Wandel. Sommersemester 2004.

2 Bruno Fritzsche, Max Lemmenmeier: Die revolutionäre Umgestaltung von Wirtschaft, Gesellschaft und Staat. In: Niklaus Flüeler und Marianne Flüeler-Grauwiler (Hg.): Geschichte des Kantons Zürich. Band 3. 19. und 20. Jahrhundert. Werd-Verlag, Zürich 1994 (a). S. 109–117, 162–164.

3 Fritzsche 1994 (a) (wie Anm. 2). S. 114–117.

4 Fritzsche 1994 (a) (wie Anm. 2). S. 114.

5 Joseph Jung: Von der Schweizerischen Kreditanstalt zur Credit Suisse Group. Eine Bankengeschichte. NZZ Verlag, Zürich 2000. S. 23f, S. 49–68 und S. 216.

6 Bruno Fritzsche, Max Lemmenmeier: Auf dem Weg zu einer städtischen Industriegesellschaft. 1870–1918. In: Niklaus Flüeler und Marianne Flüeler-Grauwiler (Hg.): Geschichte des Kantons Zürich. Band 3, 19. und 20. Jahrhundert. Werd-Verlag, Zürich 1994 (b). S. 167f.

7 Fritzsche 1994 (b) (wie Anm. 6). S. 169.

8 Fritzsche 1994 (b) (wie Anm. 6). S. 170.

9 Fritzsche 1994 (b) (wie Anm. 6). S. 171.

10 Fritzsche 1994 (b) (wie Anm. 6). S. 171.

11 Fritzsche 1994 (b) (wie Anm. 6). S. 171f; Schmid 2004 (wie Anm. 1).

12 Mario König, Daniel Kurz, Eva Sutter: Klassenkämpfe, Krisen und ein neuer

Konsens – Der Kanton Zürich 1918–1945. In: Niklaus Flüeler und Marianne Flüeler-Grauwiler (Hg.): Geschichte des Kantons Zürich. Band 3, 19. und 20. Jahrhundert. Werd-Verlag, Zürich 1994 (a). S. 269f.

13 König 1994 (a) (wie Anm. 12). S. 273f.

14 König 1994 (a) (wie Anm. 12). S. 273f.

15 König 1994 (a) (wie Anm. 12). S. 330–333.

16 Die Angaben in diesem Kapitel über die Beschäftigtenzahlen in der Stadt Zürich stammen, wo nicht anders erwähnt, aus den *Eidgenössischen Betriebszählungen*, abgedruckt in den *Statistischen Jahrbüchern der Stadt Zürich*.

17 Statistisches Jahrbuch der Stadt Zürich 1974, S. 67. Diese Zahlen stammen aus den eidgenössischen Volkszählungen und beziehen sich auf die Personen, die in Zürich wohnten und nicht, wie in den übrigen Abschnitten dieses Kapitels, auf die Personen, die in Zürich arbeiteten. Da es in Zürich um 1950 und 1960 noch wenig Pendler gab, dürfte es bei dieser relativ groben Einteilung in zwei Sektoren keine wesentlichen Unterschiede zum Anteil der Personen, die in Zürich im sekundären Sektor arbeiteten, geben.

18 Die Anzahl der vom Staat beschäftigten Personen, etwa aus den Bereichen Unterricht, Gesundheit und Verwaltung, wurde bei den Eidgenössischen Betriebszählungen von 1950 und 1960 noch nicht erhoben.

19 Darauf folgten das Textil- und Bekleidungs-gewerbe sowie das grafische Gewerbe inklusive Papierindustrie.

20 Bei den Banken arbeiteten 6500, bei den Versicherungen 4600 Personen.

21 Von 41 000 auf 49 000. Seit 1939 war die Anzahl ihrer Beschäftigten (von 21 600) stark und stetig gewachsen, die Metall- und Maschinenindustrie war damit der wohl prosperierendste Sektor.

22 Die Stadt Zürich war aber bei weitem nicht so stark durch diese Industrie geprägt wie das Maschinenindustriezentrum Winterthur: So waren in Zürich 13%, in Winterthur aber 37% der privatwirtschaftlich Beschäftigten in der Metall- und Maschinenindustrie tätig. Siehe F. Flühmann: Zürich als Wirtschaftszentrum. Provisorische Ergebnisse der

Betriebszählung vom 25. August 1955. In: Zürcher Statistische Nachrichten. 1/1958. S. 33.

23 Mario König: Auf dem Weg in die Gegenwart – Der Kanton Zürich seit 1945. In: Niklaus Flüeler und Marianne Flüeler-Grauwiler (Hg.): Geschichte des Kantons Zürich. Band 3, 19. und 20. Jahrhundert. Werd-Verlag, Zürich 1994 (b). S. 374f.

24 König 1994 (b) (wie Anm. 23). S. 376.

25 König 1994 (b) (wie Anm. 23). S. 374, Tabelle.

26 König 1994 (b) (wie Anm. 23). S. 376f.

27 1965 gab es 8400 Beschäftigte, 2001 noch 1200 Beschäftigte.

28 Der Niedergang begann hier bereits zwischen 1955 und 1965; 1965 gab es noch 4400 Beschäftigte, 2001 noch 1300.

29 1965 gab es 4200 Beschäftigte, 2001 noch 800.

30 König 1994 (b) (wie Anm. 23). S. 375f.

31 Artikel Industriequartier (Stadt Zürich). Kapitel 5, Wirtschaft und Infrastruktur. In: Wikipedia. URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Industriequartier_Stadt_Z%C3%BCrich (Stand: 2005)

32 Bei den Betriebszählungen von 1955 und 1965 wurden die staatlichen Einrichtungen nicht erhoben. 1975 wurden nur Beschäftigte erhoben, die mindestens 30 Wochenstunden in einem Betrieb arbeiteten. Ab 1985 wurden alle Beschäftigten erhoben, die mindestens 6 Wochenstunden in einem Betrieb arbeiteten.

33 1955: 6500 Beschäftigte; 2001: 39 500.

34 Gesundheit und Sozialwesen 1975: 13 700 Beschäftigte; 2001: 32 700. Unterrichtswesen und Wissenschaft 1975: 11 000; 2001: 29 200. Unterhaltung, Sport, Kultur 1975: 3600; 2001: 8300.

35 Von 20 500 auf 46 800.

36 Von 3300 auf 8800.

37 König 1994 (b) (wie Anm. 23). S. 381.

38 Jung 2000 (wie Anm. 5). S. 24 und S. 37. Die Genfer Banque d'Escompte Suisse musste 1934 liquidiert werden; die Eidgenössische Bank und die Basler Handels-

bank hatten im Zweiten Weltkrieg (zu) grosse Verluste erlitten, und daher wurde 1945 die Eidgenössische Bank durch die SBG und ebenfalls 1945 die Basler Handelsbank durch den Schweizerischen Bankverein übernommen.

39 Dazu besaßen sie einige wenige ausländische Tochtergesellschaften.

40 König 1994 (b) (wie Anm. 23). S. 382.

41 König 1994 (b) (wie Anm. 23). S. 382 und Jung 2000 (wie Anm. 5). S. 95.

42 Flühmann 1958 (wie Anm. 22). S. 32.

43 Euromärkte sind internationale Geld-, Kredit- und Kapitalmärkte, auf denen Bankdepósitos, Bankkredite und Wertpapiere in Landeswährungen – jedoch ausserhalb des betreffenden Hoheitsgebiets angelegt – gewährt und gehandelt werden. Jung 2000 (wie Anm. 5). S. 427, Anm. 160.

44 Das gefestigte Vertrauen in das wirtschaftliche Wachstum in Europa, die Stabilität der Währungen, der Abbau von Devisenkontrollen und Handelsbeschränkungen, die schrittweise Deregulierung der Finanzmärkte, die Bildung zahlreicher multinationaler Unternehmen mit umfangreichen Finanzierungsbedürfnissen sowie die Zunahme der globalen Austauschbeziehungen.

45 König 1994 (b) (wie Anm. 23). S. 382f; Christian Schmid: Der Urbanisierungsprozess in der Schweiz seit 1945. Manuskript, Zürich 1989 (Diplomarbeit). S. 59–62. Das Wachstum des Euromarktes mögen folgende Zahlen veranschaulichen: Euromarkt 1964/65: 12 Milliarden Dollar; 1980: 1200 Milliarden Dollar. Ebenda. S. 382, nach Werner Leibacher: Der unheimliche Euromarkt. In: Tages-Anzeiger Magazin. Nr. 34, August 1981.

46 Schmid 1989 (wie Anm. 45). S. 70f.

47 König 1994 (b) (wie Anm. 23). S. 382.

48 Schmid 1989 (wie Anm. 45). S. 71f, nach Urs Haymoz: Finanzplatz Schweiz und Dritte Welt. Z-Verlag, Basel 1978. S. 63f.

49 Jung 2000 (wie Anm. 5). S. 95f und 38.

50 Schmid 1989 (wie Anm. 45). S. 67–69. Sigmund Widmer: Das grosse Zürich in der kleinen Schweiz. In: Robert Schneebeli (Hg.): Zürich. Geschichte einer Stadt.

Verlag NZZ, Zürich 1986. S. 237. 1982 wurde der Gesamtumsatz des Goldhandels in Zürich auf 140 bis 180 Milliarden Schweizerfranken geschätzt. Die Schweizer Banken verzeichneten 1982 aus dem Handel mit Devisen und Edelmetallen einen Ertrag von 1,5 Milliarden Schweizerfranken. Schmid 1989 (wie Anm. 45). S. 69.

51 Widmer 1986 (wie Anm. 50). S. 237.

52 Stefan Kipfer: Transnationalization, Hegemony and Local Politics: The Case of Zurich, Switzerland. UMI Dissertation Services, Ann Arbor, Mich. 1997. (Dissertation). S. 156f.

53 König 1994 (b) (wie Anm. 23). S. 383; Jung 2000 (wie Anm. 5). S. 38.

54 König 1994 (b) (wie Anm. 23). S. 383.

55 Statistisches Jahrbuch der Stadt Zürich 1974 (wie Anm. 17).

56 Ca. 5.3 Milliarden Franken; etwa gleich viel wie der primäre und sekundäre Sektor zusammen (19%) oder die Wirtschaftsabteilung «Handel und Gastgewerbe» (22%). 28% der Wertschöpfung aller Banken in der Schweiz wurde in der Stadt Zürich erbracht.

57 König 1994 (b) (wie Anm. 23). S. 383.

58 König 1994 (b) (wie Anm. 23). S. 382f.

59 Auch die Zahl der Banken und Finanzgesellschaften insgesamt reduzierte sich stark: Vom Höchststand von 625 Banken und Finanzgesellschaften im Jahr 1990 blieben 1998 noch 375 übrig. Zudem reduzierte sich der Bankpersonalbestand: 1990 hatte dieser einen Höchststand von 121 350 Personen erreicht, Ende 1998 waren in der Schweiz noch rund 107 000 Personen bei Banken beschäftigt. Jung 2000 (wie Anm. 5). S. 40.

60 Jung 2000 (wie Anm. 5). S. 40.

61 Jung 2000 (wie Anm. 5). S. 147.

62 Im Folgenden geht es um Global Cities im ursprünglichen und immer noch vorherrschenden Sinn als *wirtschaftliche* Global Cities. In neuester Zeit wird dieser Ausdruck auch für Städte gebraucht, in denen es eine hohe Konzentration von weltweit tätigen politischen Einrichtungen und NGOs oder von international ausstrahlenden kulturellen Einrichtungen gibt; demnach wäre Genf wegen der UNO

eine der weltweit wichtigsten politischen Global Cities, und Wien infolge seiner kulturellen Bedeutung eine wichtige kulturelle Global City.

63 Grundlegend für den World-City- und den Global-City-Ansatz sind vor allem die Arbeiten von John Friedmann, besonders sein Artikel *The World City Hypothesis*. In: *Development and Change* 17. 1986. S. 69–84, und die Arbeiten von Saskia Sassen, besonders ihr Buch: *The Global City*. New York, London, Tokyo. Princeton University Press, Princeton (NJ) 1991. Der hier gegebene Versuch einer kurzen Definition lehnt sich vor allem an David Clark: *Urban World/Global City*. Second Edition. Routledge, London, New York 2003. S. 156–190. Vergleiche auch Saskia Sassen: *The Global City*. New York, London, Tokyo. Second Edition. Princeton 2001 (die zweite Auflage erhält wichtige Ergänzungen zur oben erwähnten ersten Auflage); Saskia Sassen: *Metropoliten des Weltmarkts*. Die neue Rolle der Global Cities. 2. Auflage. Campus Verlag, Frankfurt a.M., New York 1997. (Original: *Cities in a World Economy*, 1994); Peter J. Taylor: *World City Network*. A Global Urban Analysis. Routledge, London 2004; das Skript von Hans H. Blotvogel: *Stadtgeographie*. Sommersemester 2001. Kapitel 9: Die Aussenperspektive. URL: http://www.uni-duisburg.de/FB6/geographie/Studium/Lehrveranstaltungen/Stadgeo_Kapitel9.PD; Brigitte Adam: *Metropoliten – Konzepte, Definitionen und Herausforderungen*. In: *Informationen zur Raumentwicklung*. Nr. 9, 2002. S. 513–525.

64 Die Ursachen dieses Prozesses sind vielfältig: Ein grosser Teil der Produktion von Gütern, neuerdings auch von Dienstleistungen, wurde und wird an billige Orte in der Peripherie verlagert, wo geringe Löhne bezahlt werden. Ermöglicht wurde dies durch deutliche Verbesserungen in der Telekommunikation und im Transport- und Verkehrswesen. Zudem erleichtern internationale Organisationen wie GATT und WTO sowie Organisationen wie die EU und NAFTA den grenzüberschreitenden Waren- und Dienstleistungsverkehr. Die Entwicklung von grösseren Warenkonzernen förderte auch das explosionsartige Wachstum der Finanzmärkte, das aber auch durch Deregulierung und neue Instrumente ermöglicht wurde Clark 2003 (wie Anm. 63). S. 91–97.

65 Die Kontroll- und Steuerungsfunktion der internationalen Konzerne beschränkt

sich dabei nicht auf ihren eigenen Betrieb: Zahlreiche Grossunternehmen lagerten und lagern einen wachsenden Teil ihres Fertigungsprozesses aus und lassen ihn von kleineren Zulieferbetrieben in aller Welt bewerkstelligen. Dies findet aber im Rahmen einer übergreifenden Fertigungskette statt, so dass eine begrenzte Zahl von Grossunternehmen das Endprodukt kontrolliert und den grössten Teil des Gewinns, der sich durch den Verkauf auf dem Weltmarkt ergibt, einstreicht. Sogar gewerbliche Heimarbeiter in abgelegenen ländlichen Gegenden sind in diese Kette eingebunden und werden daher letztlich von der Steuerungsfunktion der grossen Konzerne erfasst. Sassen 1997 (wie Anm. 63). S. 43.

66 Sassen 1997 (wie Anm. 63). S. 78–82.

67 Sassen 1997 (wie Anm. 63), S. 89–93 und Clark 2003 (wie Anm. 63). S. 172–178.

68 Sassen 1997 (wie Anm. 63). S. 91; Philipp Klaus: Creative and Innovative Microenterprises: Between Subculture and World Economy. In: Raffaele Paloscia (Hg.)/INURA: The contested Metropolis. Six cities at the beginning of the 21st century. Birkhäuser, Basel u.a. 2004. S. 265. Zudem spielen natürlich tiefe Steuern und hohe Löhne eine wichtige Rolle.

69 Sassen 1997 (wie Anm. 63). S. 71.

70 Diese umfangreichen Daten erfassen die Präsenz von 46 weltweit tätigen unternehmensorientierten Dienstleistungskonzernen aus den Sektoren Rechnungswesen, Finanzwirtschaft, Werbung und Recht in 263 Städten. Je mehr dieser Unternehmen einen Sitz in einer Stadt hatten, desto mehr Punkte erhielten sie, wobei grössere Niederlassungen oder Hauptsitze höher bewertet wurden als kleine Niederlassungen oder Vertretungen. Inzwischen scheint bei der GaWC der Gedanke einer umfassenden Hierarchisierung aufgegeben worden zu sein, die Städte werden nun aufgrund einzelner Kriterien jeweils unterschiedlich platziert; Kriterien sind etwa, wie viele wichtige Konzern-Hauptquartiere sich in den jeweiligen Städten befinden, wieviele regionale Hauptquartiere sich dort befinden, wie stark Banken und Versicherungen vernetzt sind etc. Es wird dabei stärker auf die Eigenart einer jeden Stadt und ihre jeweilige Vernetzung mit anderen Städten eingegangen. Siehe Taylor 2004 (wie Anm. 63).

71 Peter J. Taylor, D.R.F. Walker: World Cities: A First Multivariate Analysis of their Service Complexes. In: Urban Studies. Nr. 1, 2001, S. 23–47; Clark 2003 (wie Anm. 63). S. 161.

72 Taylor 2004 (wie Anm. 63).

73 Sassen 1997 (wie Anm. 63). S. 105–112.

74 Dieser Abschnitt beruht v.a. auf Blotvogel 2001 (wie Anm. 63). S. 4–7, und Clark 2003 (wie Anm. 63). S. 157–159.

75 Tabelle bei Taylor 2004 (wie Anm. 63). S. 40f. Taylor führt in dieser Tabelle 17 wesentliche Arbeiten zu Global Cities auf und zeigt dabei, welche Arbeiten welche Städte als Global City nennen. Zürich wird in 15 von 17 dieser Arbeiten als Global City aufgeführt, was ein sehr hoher Wert ist, verglichen mit den anderen aufgeführten Städten. Bei den beiden Arbeiten, in denen Zürich nicht als Global City genannt wird, werden nur 10 bis 15 Städte als Global Cities aufgeführt.

76 Sara Carnazzi Weber, Fredy Hasenmaile, Sylvie Golay (Credit Suisse Economic & Policy Consulting): Standortmonitoring Wirtschaftsraum Zürich 2004. (Ohne Verlag), Zürich 2004. S. 59.

77 Personen, die pro Woche mehr als 6 Stunden tätig sind, egal, ob die Tätigkeit entlohnt ist oder nicht.

78 Die letzten erhältlichen Resultate sind jene der eidgenössischen Betriebszählung vom 28. September 2001. (Stand März 2006) Zahlen in: Präsidialdepartement Stadt Zürich, Statistik Stadt Zürich (Hg.): Statistisches Jahrbuch der Stadt Zürich 2003. (Ohne Verlag), Zürich 2003. [Künftig zitiert als: Statistisches Jahrbuch Stadt Zürich 2003]. S. 64.

79 Statistisches Jahrbuch Stadt Zürich 2003 (wie Anm. 78). S. 64f.

80 Carnazzi Weber 2004 (wie Anm. 76). S. 52–55; Artikel Cluster (Wirtschaft). In: Wikipedia. URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Cluster_%28Wirtschaft%29. (Stand 2005)

81 Carnazzi Weber 2004 (wie Anm. 76). S. 52; Wikipedia, Artikel Cluster (wie Anm. 80). Entscheidend für die gesteigerte Innovationskraft eines Clusters ist das Ausmass des impliziten, wettbewerbsrelevanten Wissens, das zwischen den Akteuren verteilt ist. Es wird über informelle

Kontakte und Arbeitsplatzwechsel ausgetauscht und schafft so neue, innovative Anwendungsmöglichkeiten. In der Wirtschaftsförderung wird der Aufbau von Clustern als aktive Innovationsförderung verstanden. In der Regel dient der Zusammenschluss von Politik, Verwaltung, Forschung, Bildung und Wirtschaft dazu, die Wirtschaftstätigkeit und Innovation in der Region zu fördern und eine Profilierung der Region zu erzielen.

82 Dieser Wirtschaftszweig profitiert von der hohen Konzentration der wissensbasierten Dienstleistungsbranchen in und um Zürich, für welche der Einsatz von modernsten Kommunikationstechnologien und Informatiklösungen wettbewerbsrelevant ist.

83 Im Raum Zürich befindet sich, wie erwähnt, zusätzlich noch ein Grosshandelscluster, dessen Standorte sich jedoch grösstenteils ausserhalb der Stadt Zürich befinden. In der Stadt Zürich arbeiten rund 13 000 Beschäftigte in dieser Branche. Besonders stark vertreten ist der Grosshandelscluster im Glatt-, Limmat- und Furtal. Insgesamt umfasst der Grosshandels-Cluster im Kanton Zürich knapp 50 000 Beschäftigte. Der Grosshandel ist stark auf die Unternehmensdienstleistungen und die Finanzdienstleistungen angewiesen; diese haben einen Anteil von 10% bzw. 22% der eingekauften Leistungen. Für die Standortwahl von Grossbetrieben spielt die verkehrsmässige Erschliessung eine grosse Rolle. Der Grosshandel ist aber auch auf ausgedehnte Lagerflächen angewiesen, weshalb die Standortwahl angesichts der hohen Flächenpreise der City vermehrt auf die umliegenden Regionen entfiel. In Zürich kommt neben der guten Erreichbarkeit die Nähe zum Flughafen der Bildung eines Grosshandels-Clusters entgegen. Carnazzi Weber 2004 (wie Anm. 76). S. 63f.

84 Carnazzi Weber 2004 (wie Anm. 76). S. 62.

85 Amt für Wirtschaft und Arbeit des Kantons Zürich, First Tuesday Zurich und ETH Zürich: Finanzplatz Zürich. Eine ungewisse Zukunft/An uncertain Future. (Ohne Verlag), Zürich 2003. S. 3. Auch im Internet zu finden: URL: http://www.ccfz.ch/files/Finanzplatz_Zurich_book.pdf. (Stand 2005)

86 Dieser Cluster ist räumlich stark auf den Kern der Agglomeration Zürich beschränkt (Stadt, Glattal, beide Zürich-

seeufer). Mit rund 64000 Vollzeitbeschäftigten für den Finanzdienstleistungssektor ergibt sich auf kleinstem Raum eine sehr hohe Clusterdichte, was ein für Arbeitsteilungen sehr förderliches Klima schafft. Carnazzi Weber 2004 (wie Anm. 76). S. 62.

87 Schweizerische Bankiervereinigung (Redaktion): Der schweizerische Bankensektor. Kompendium Ausgabe 2004. (Ohne Verlag, ohne Ort, ohne Jahr), S. 12; Sara Carnazzi Weber, Fredy Hasenmaile, Martin Neff (Credit Suisse Economic & Policy Consulting): Standortmonitoring Wirtschaftsraum Zürich 2003. (Ohne Verlag), Zürich 2003.

88 Schweizerische Bankiervereinigung 2004 (wie Anm. 87).

89 Die Schweizerische Bankiervereinigung führt den Erfolg der Schweizer Banken in diesem Gebiet auf die lange Tradition des Geschäftes, den traditionellen soliden rechtlichen wie politischen Rahmen, die stabile Währung, die hohen Zuverlässigkeit und Effizienz der Banken sowie auf die im langjährigen Vergleich gute Performance ihrer Anlagen zurück. Schweizerische Bankiervereinigung 2004 (wie Anm. 87). S. 20. Als weitere wichtige Faktoren zu erwähnen sind natürlich das Bankgeheimnis und die Gesetzgebung der Schweiz, die Steuerhinterziehung nicht als Straftat betrachtet. Daher wird auf das Ersuchen einer ausländischen Behörde – sofern sich dieses Gesuch auf Steuerhinterziehung gründet – das Bankgeheimnis nicht gelüftet.

90 Carnazzi Weber 2003 (wie Anm. 87). S. 63. Die Finanzdienstleistungsbranche hat sich in den letzten Jahren weiter diversifiziert. Neben dem dominierenden Private Banking sind sowohl Grossbanken wie auch kleinere Banken unter anderem auch im Handel-, Anlagefonds- und Investment-Banking-Geschäft tätig. Dazu sind Nischenfirmen entstanden, welche sich in einem bestimmten Finanzgebiet respektive in neuen Märkten spezialisieren. Die Banken sind zusammen mit den Unternehmensdienstleistern die zwei bedeutendsten Zulieferer der Versicherungsbranche.

91 Clark 2003 (wie Anm. 63). S. 173, und Schweizerische Bankiervereinigung 2004 (wie Anm. 87). S. 47.

92 Amt für Wirtschaft und Arbeit 2003 (wie Anm. 85). S. 6.

93 Robert Blancpain (Leiter Wirtschaftsförderung Stadt Zürich): Persönliches Gespräch (14. April 2004).

94 Amt für Wirtschaft und Arbeit des Kantons Zürich 2003 (wie Anm. 85). S. 3.

95 Carnazzi Weber 2004 (wie Anm. 76). S. 65–67. Der Einbezug dieser weniger wertschöpfungsstarken Dienstleistungen ist auch dafür verantwortlich, dass die Produktivität des Sektors hinter den beiden anderen Clustern Finanzdienstleistungen und Grosshandel zurückbleibt.

96 Fachstelle für Stadtentwicklung der Stadt Zürich: Dienstleistungszentrum Zürich. Eine Analyse der unternehmensbezogenen Dienstleistungen (NOGA Abteilung 74). (Ohne Verlag), Zürich 2003. Auch URL: http://www3.stzh.ch/intenet/fste/home/wirtschaft_top/firmenstruktur.ParagraphContainerList.ParagraphContainer1.ParagraphList.0012.File.pdf/Dienstleistungszentrum.pdf (Stand 2005)

97 Carnazzi Weber 2004 (wie Anm. 76). S. 65. Der Bereich der Unternehmensdienstleistungen erweist sich als wesentlicher Zulieferer des Kredit- und Versicherungsgewerbes.

98 Wirtschaftsstatistisch gesehen zählen die Holdings und Hauptsitze internationaler Firmen zu den unternehmensorientierten Dienstleistungen.

99 Arthur D. Little (Schweiz AG): Benchmarking of Global and Regional Headquarters in Switzerland. Insights into Headquarters Design and Location Selection. (Ohne Verlag), Zürich 2003. Auch im Internet: URL: http://www.adl.com/insights/studies/pdf/global_regional_hq_benchmarking.pdf.

100 Amt für Wirtschaft und Arbeit des Kantons Zürich/Wirtschaftsförderung: Hauptsitze im Kanton Zürich. (2003). URL: <http://www.location.zh.ch/internet/vd/awa/standort/de/wirtschaft/branchen/hq.1L.html>.

101 Die Anzahl der Beschäftigten in diesem Bereich lässt sich nicht genau erfassen, er liegt in der Stadt Zürich und im Glattal zusammengekommen bei mehr als 4700 Vollzeitstellen.

102 Carnazzi Weber 2004 (wie Anm. 76). S. 66f.

103 Carnazzi Weber 2004 (wie Anm. 76). S. 74, kommt bei einer engeren Definition von Kulturwirtschaft auf 6700 Personen; Christoph Weckerle und Michael Söndermann: Kreativwirtschaft Zürich. Studie I: Der privatwirtschaftliche Teil des kulturellen Sektors im Kanton Zürich. (Ohne Verlag) Zürich 2005. S. 14, kommen auf 22400 Personen; Philipp Klaus: Stadt. Kultur. Innovation. Kulturwirtschaft und kreative innovative Kleinunternehmen in der Stadt Zürich. Seismo Verlag, Zürich 2006. S. 141, auf 28600 Personen.

104 Beschäftigungszahlen für Kultur im engeren Sinn: Carnazzi Weber 2004 (wie Anm. 76). S. 74.

105 Beschäftigungszahlen für Kultur im weiteren Sinn: Weckerle 2005 (wie Anm. 103). S. 14.

106 Daniela Wendland: Ein Gespräch mit Christoph Koellreuter, Dr. rer. pol., Direktor und Chefökonom der BAK Basel Economics. In: Stadtblick. Informationen der Fachstelle für Stadtentwicklung. Nr. 7, 2003. S. 16f.

107 Carnazzi Weber 2004 (wie Anm. 76). S. 69–72.

108 Diese regionalen Hauptquartiere waren typischerweise zuständig für Europa, den Mittleren Osten und Afrika, zum Teil auch für Asien.

109 Arthur D. Little 2003 (wie Anm. 99). S. 7–27.

110 Blancpain 2004 (wie Anm. 93).

111 Zürich und Genf erhielten 106.5 Punkte, Vancouver und Wien 106 Punkten. Zudem kommen andere Studien zu etwas anderen Schlüssen, so rangierte etwa Zürich in einer von Healey & Baker durchgeführten Umfrage im Jahr 2000 nur auf Rang 12. Urs Egger: Zürichs Lebensqualität im internationalen Vergleich. In: Stadtentwicklung.zh. Informationen der Fachstelle für Stadtentwicklung. Nr. 4, September 2001. S. 28f.

112 Mercer Human Resource Consulting LLC: City Survey. Zurich. September 2004 Survey. Quality of Living. (Ohne Verlag und Ort) 2005. PDF-Dokument, nicht mehr im Internet.

113 Klaus 2004 (wie Anm. 68). S. 265.

114 Klaus 2004 (wie Anm. 68). S. 266.

- 115** Klaus 2004 (wie Anm. 68). S. 266; Christian Schmid und Daniel Weiss: The New Metropolitan Mainstream. In: Raffaele Paloscia (Hg.): INURA: The contested Metropolis. Six cities at the beginning of the 21st century. Birkhäuser, Basel et al. 2004. S. 259.
- 116** Klaus 2004 (wie Anm. 68). S. 266.
- 117** Präsidialdepartement der Stadt Zürich, Anlauf- und Koordinationsstelle Wirtschaft (Hg.): Zürich. Die Metropole der Schweiz. (Ohne Verlag, Ort und Jahr), S. 15. [Künftig zitiert als: Präsidialdepartement, Metropole der Schweiz] Auch URL: <http://www.zurichlocation.ch/published/de/zuerrichd.pdf> (Stand 2005). Neben Zürich untersucht wurden Genf, Amsterdam, London, Stuttgart, München, Frankfurt und Strassburg. Quelle der Vergleichsstudie: Zentrum für europäische Wirtschaftsforschung, 2002. Holdinggesellschaften entrichten in der Schweiz zudem keine Gewinnsteuer; andere Kapitalgesellschaften, die in der Schweiz nur eine Verwaltungstätigkeit ausüben, profitieren von reduzierten Gewinnsteuern.
- 118** Präsidialdepartement, Metropole der Schweiz (wie Anm. 117). Auf eine Diskussion, ob all diese Punkte auch für Zürich und die hier wohnenden und/oder arbeitenden Menschen positiv sind, wird hier verzichtet.
- 119** Amt für Wirtschaft und Arbeit des Kantons Zürich 2003 (wie Anm. 100), S. 3.
- 120** Siehe dazu URL: <http://www.science-city.ethz.ch/> (Stand 2005)
- 121** Blancpain 2004 (wie Anm. 93). Ebenfalls sehr gut ist laut der Studie von Arthur D. Little die Zusammenarbeit der Schweizer Behörden mit der Wirtschaft: Arthur D. Little 2003 (wie Anm. 98). S. 24.
- 122** Blancpain 2004 (wie Anm. 93). Für die Regierung der Stadt Zürich geniesst die Standortattraktivität und das Standortmarketing von Stadt und Wirtschaftsraum Zürich eine hohe Priorität. So gehört sie zu den Initiatoren und Gründungsmitgliedern der Greater Zurich Area AG und ist als einzige Stadt neben Winterthur dort vertreten. Getragen wird die Standortpromotion von einer Stiftung, an der neben den Städten Zürich und Winterthur die Kantone Aargau, Glarus, Graubünden, Schaffhausen, Schwyz, Solothurn und Zürich sowie mehrere grosse Unternehmen beteiligt sind.
- 123** Christian Schmid: A New Paradigm of Urban Development for Zurich. In: Raffaele Paloscia (Hg.): INURA: The contested Metropolis. Six cities at the beginning of the 21st century. Birkhäuser, Basel u.a. 2004. S. 239.
- 124** Verwendete Ausdrücke sind etwa: *urban region* (Harvey 1985), *Global City region* (Scott 2001) oder *Metropolitan region* (Blotevogel 2001).
- 125** Gemäss der hier verwendeten Definition des Bundesamtes für Statistik sind Metropolitanräume funktional eng mit einer Kernagglomeration verflochtene Stadträume (andere Agglomerationen oder einzelne Städte). Das Bundesamt für Statistik definiert dabei das Metropolitangebiet durch ein einziges Kriterium: Arbeitet mehr als jeder zwölfte Beschäftigte einer Agglomeration in einer bestimmen anderen Agglomeration, dann bilden diese beiden Agglomerationen eine Metropole. Eine Metropole besteht aus einer Kernagglomeration und einer oder mehreren weiteren Agglomerationen. Einer Metropole zugezählt werden ausserdem Städte, die selbst nicht in eine Agglomeration eingebunden sind, aber als Einzelgemeinden einen Zwölftel der Beschäftigten in die Kernagglomeration entsenden. Statistisches Jahrbuch Stadt Zürich 2003. (wie Anm. 78) S. 428. Alain Thierstein und andere bestimmen eine *Europäische Metropolregion Zürich*, die nach anderen Kriterien abgegrenzt wird: Alain Thierstein, Patrick Dümmler, Christian Krust: Zu gross, um wahr zu sein? Die Europäische Metropolregion Zürich. In: DISP. Nr. 152, 2003. S. 87–94.
- 126** Statistisches Jahrbuch Stadt Zürich 2003. (wie Anm. 78) S. 432–437.
- 127** Schmid 2004 (wie Anm. 123). S. 239–241.
- 128** Siehe zu *Greater Zurich Area* Anm. 122.
- 129** Schmid 2004 (wie Anm. 123).
- 130** Schmid 2004 (wie Anm. 123). S. 242.
- 131** Dies entsprach einerseits den wirtschaftlichen Bedürfnissen, und zwar ermöglichten die Verträge die Rekrutierung von Fremdarbeitern während einem nur selten unterbrochenen wirtschaftlichen Aufschwung. Andererseits konnten damit die noch immer stattfindende Auswanderung von Schweizern abgesichert und den Auslandschweizern humanitäre und wirtschaftliche Rechte verschafft werden. Siehe Josef Martin Niederberger: Die politisch-administrative Regelung von Einwanderung und Aufenthalt von Ausländern in der Schweiz–Strukturen, Prozesse, Wirkungen. In: Hans-Joachim Hoffmann-Nowotny und Karl Otto Hondrich (Hg.): Ausländer in der Bundesrepublik Deutschland und in der Schweiz. Segregation und Integration: Eine vergleichende Untersuchung. Campus Verlag, Frankfurt a.M. 1981. S. 22f.
- 132** Zitiert nach Niederberger 1981 (wie Anm. 131). S. 23.
- 133** Marc Vuilleumier: Ausländer. In: Historisches Lexikon der Schweiz (auf dem Internet). Datum des Artikels: 2002. URL: <http://www.dhs.ch/externe/protect/deutsch.html>; Niederberger 1981 (wie Anm. 131). S. 23.
- 134** Hans-Joachim Hoffmann-Nowotny: Internationale Migration und das Fremde in der Schweiz. In: Hans-Joachim Hoffmann-Nowotny (Hg.): Das Fremde in der Schweiz. Ergebnisse soziologischer Forschung. Seismo, Zürich 2001. S. 11f.
- 135** Hoffmann-Nowotny 2001 (wie Anm. 134). S. 14.
- 136** Niederberger 1981 (wie Anm. 131). S. 23.
- 137** Fritzsche 1994 (b) (wie Anm. 6). S. 96f.; Hoffmann-Nowotny 2001 (wie Anm. 134). S. 13f.
- 138** Statistisches Jahrbuch Stadt Zürich 2003 (wie Anm. 78), darin: Tabelle 0.1.2b, Wohnbevölkerung nach Geschlecht und Heimat, auf beiliegender CD-ROM.
- 139** Michael Arend: Sozialökologische Analyse der kleinräumigen Ausländerverteilung in Zürich. In: Hans-Joachim Hoffmann-Nowotny und Karl Otto Hondrich (Hg.): Ausländer in der Bundesrepublik Deutschland und in der Schweiz. Segregation und Integration: Eine vergleichende Untersuchung. Campus Verlag, Frankfurt a.M. 1981. S. 354.
- 140** Klaus Urner: Die Deutschen in der Schweiz. Von den Anfängen der Kolonienbildung bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges. (Ohne Verlag), Frauenfeld 1976; Matthias Plüss et al: Die Teutonenbombe. In: Weltwoche. Nr. 10, 2004.

- 141** Fritzsche 1994(b) (wie Anm. 6). S. 183.
- 142** Regula Argast: Bürger machen? In: Peter Niederhäuser und Anita Ulrich (Hg.): Fremde in Zürich – fremdes Zürich? Migration, Kultur und Identität im 19. und 20. Jahrhundert. Chronos, Zürich 2005 (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Band 72); Tindaro Gatani: Italienerkravall. In: Ernst Halter (Hg.): Das Jahrhundert der Italiener in der Schweiz. Offizin Verlag, Zürich 2003. S. 35f; Fritzsche 1994 (b) (wie Anm. 6). S. 195f; Giovanna Meyer Sabino: Die Stärke des Verbandswesens. In: Ernst Halter (Hg.): Das Jahrhundert der Italiener in der Schweiz. Offizin Verlag, Zürich 2003. S. 112.
- 143** Zitiert aus Argast 2005 (wie Anm. 142). S. 172; Originalquelle: Stadtarchiv Zürich, V.B.a.13, Protokoll der bürgerlichen Abteilung des Stadtrates Zürich vom Jahre 1897. 2.12.1897. S. 67.
- 144** Argast 2005 (wie Anm. 142). S. 172.
- 145** Vuilleumier 2002 (wie Anm. 133); Niederberger 1981 (wie Anm. 131). S. 24.
- 146** Kaatje Sprenger: Das Schweizer Ausländerrecht 1860–1987. In: Heinz Nigg (Hg.): Da und fort. Leben in zwei Welten. Interviews, Berichte und Dokumente zur Immigration und Binnenwanderung in der Schweiz. Limmat Verlag, Zürich 1999 S. 271f; Vuilleumier 2002 (wie Anm. 133). Nach dem Krieg setzte sich die angelsächsische Rechtsauffassung durch, wonach jeder Staat Niederlassung und Aufenthalt nach Belieben regeln dürfe. Niederberger 1981 (wie Anm. 131). S. 24.
- 147** Vuilleumier 2002 (wie Anm. 133).
- 148** Thomas Buomberger und Patrick Kury: Behördliche Überfremdungskämpfung und Überfremdungsbewegung. Zürcher Spuren eines wirkungsmächtigen Diskurses. In: Peter Niederhäuser und Anita Ulrich (Hg.): Fremde in Zürich – fremdes Zürich? Migration, Kultur und Identität im 19. und 20. Jahrhundert. Chronos, Zürich 2005 (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Band 72). S. 177–196.
- 149** Von 1920 bis 1940 gibt es keine Statistiken, die die Ausländer nach Nationen aufgliedern.
- 150** Buomberger 2005 (wie Anm. 148). S. 184.
- 151** König 1994 (a) (wie Anm. 12) S. 283, 321
- 152** König 1994 (a) (wie Anm. 12). S. 283, 321, 326.
- 153** Diese Zahl beinhaltet nur die nicht internierten Flüchtlinge. Für die Flüchtlinge, die sich in Internierungslagern befanden, war der Bund zuständig.
- 154** König 1994 (a) (wie Anm. 12). S. 338, S. 344.
- 155** König 1994 (a) (wie Anm. 12). S. 344–347.
- 156** Werner Haug: Vorwort. In: Hans-Rudolf Wicker, Rosita Fibbi, Werner Haug (Hg.): Migration und die Schweiz. Ergebnisse des Nationalen Forschungsprogramms «Migration und interkulturelle Beziehungen». Seismo, Zürich 2003. S. 7.
- 157** Hans Mahnig und Etienne Piguet: Die Immigrationspolitik der Schweiz von 1948 bis 1998: Entwicklung und Auswirkungen. In: Hans-Rudolf Wicker, Rosita Fibbi, Werner Haug (Hg.): Migration und die Schweiz. Ergebnisse des Nationalen Forschungsprogramms «Migration und interkulturelle Beziehungen». Seismo, Zürich 2003. S. 68.
- 158** 1948 wurde der erste Anwerbevertrag mit Italien geschlossen. Mit einer längerfristigen Einwanderung rechnete niemand; man betrachtete die Arbeitskräftemangel als vorübergehende Erscheinung.
- 159** Vuilleumier 2002 (wie Anm. 133).
- 160** Vuilleumier 2002 (wie Anm. 133). Zusätzlich zu den hier erwähnten gibt es noch folgende Kategorien:
– Grenzgänger, die in der Schweiz erwerbstätig sind und jeden Abend wieder ausreisen (Ausweis F). Mit zunehmender Motorisierung und steigender Wohnungsnot wuchs die Zahl der Grenzgänger in den dafür günstig gelegenen Gebieten (1983–1995 ca. 100 000–180 000 Personen) – eine geringe, seit 1978 allerdings steigende Anzahl Personen, die eine kurzfristige, nicht erneuerbare Arbeitsbewilligung besitzen (sechs oder zwölf Monate, z.B. für Aupair-Mädchen) – internationale Funktionäre, die insbesondere in Genf stark vertreten sind (1950 2500, 1990 ca. 15 000 Personen), und Angehörige diplomatischer Vertretungen, die keiner Bewilligungspflicht unterstehen.
- 161** Vuilleumier 2002 (wie Anm. 133). Zudem zielte eine Reihe von Vorschriften darauf ab, die geografische, berufliche und gesellschaftliche Bewegungsfreiheit der Ausländer einzuschränken: So war es nicht erlaubt, ohne Bewilligung den Arbeitgeber, den Beruf oder den Kanton zu wechseln.
- 162** Sprenger 1999 (wie Anm. 146). S. 272f.
- 163** Mahnig 2003 (wie Anm. 157). S. 72. Ferner erhielten italienische Arbeitskräfte, die seit mindestens fünf Jahren in der Schweiz weilten, das Recht, die Arbeitsstelle oder den Beruf zu wechseln, und sie erhielten eine Aufenthaltsbewilligung; Saisonarbeiter, die sich in fünf aufeinander folgenden Jahren zur Arbeit in der Schweiz aufhielten, hatten Anrecht auf eine Jahresaufenthaltsbewilligung.
- 164** Mahnig 2003 (wie Anm. 157). S. 73.
- 165** Mahnig 2003 (wie Anm. 157). S. 73. Nach Buomberger 2005 (wie Anm. 148). S. 185, begann der erneute Überfremdungsdiskurs bereits in den 1950er Jahren und wurde zunächst vor allem von der gewerkschaftlichen Linken geführt.
- 166** Mahnig 2003 (wie Anm. 157). S. 79. 1970 führte der Bundesrat die so genannte *Globalplafontierung* ein. Diese hatte eine Stabilisierung des Ausländeranteils durch eine Kontrolle der Zu- und Abgänge zum Ziel. Jährliche Kontingente für Jahresaufenthalter und Saisoniers wurden eingeführt.
- 167** Statistik Stadt Zürich: Zürcher Bevölkerung im 20. Jahrhundert (Analysen 7/2002). (Ohne Verlag), Zürich 2002. S. 21.
- 168** Vuilleumier 2002 (wie Anm. 133).
- 169** Der Anteil der Österreicher sank von 12 auf 7 Prozent. Statistik Stadt Zürich 2002, (wie Anm. 167). S. 21.
- 170** Arend 1981 (wie Anm. 139). S. 322.
- 171** 1964 gab es rund 37 000 männliche und 31 000 weibliche ausländische Personen in Zürich. Arend 1981 (wie Anm. 139). S. 365.
- 172** Arend 1981 (wie Anm. 139). S. 354–365.
- 173** Arend 1981 (wie Anm. 139). S. 354–361.

- 174** König 1994 (b) (wie Anm. 23) S. 394f.
- 175** König 1994 (b) (wie Anm. 23). S. 395f.
- 176** Mahnig 2003 (wie Anm. 157). In der Industrie wurden 15.8 Prozent der Arbeitsplätze abgebaut, in der gesamten Wirtschaft 10 Prozent. Die Schweiz war unter den OECD Ländern derjenige Staat, der am meisten Arbeitsplätze einbüsste.
- 177** Mahnig 2003 (wie Anm. 157). S. 85; Sprenger 1999 (wie Anm. 146). S. 276.
- 178** Mahnig 2003 (wie Anm. 157). S. 95.
- 179** Mahnig 2003 (wie Anm. 157). S. 90. 1970 betrug der Anteil der mit Jahresausweisen ständig in der Schweiz lebenden aktiven ausländischen Bevölkerung 70 Prozent, 1980 nur noch 25 Prozent.
- 180** Hoffmann-Nowotny 2001 (wie Anm. 134). S. 15f.
- 181** 1998: 43 000 Asylbewerber und 1999 48 000.
- 182** Mahnig 2003 (wie Anm. 157). S. 92; Hoffmann-Nowotny 2001 (wie Anm. 134). S. 15f.; Buomberger 2005 (wie Anm. 148). S. 193; Bundesamt für Migration: Total Gesuche 1994 bis 31.03.2006 nach Nationen und Gesuchsjahr. Stand Auper2 vom 31.03.2006. URL: <http://www.bfm.admin.ch/index.php?id=297>. (Stand 2005)
- 183** Mahnig 2003 (wie Anm. 157). S. 96–98.
- 184** Sozialarchiv Zürich: Chronologie.
- 185** Bundesamt für Migration, Bilanz der ständigen ausländischen Wohnbevölkerung seit Ende Dezember 1988. URL: http://www.bfm.admin.ch/fileadmin/user_upload/Themen_deutsch/Statistik/retro_ergebnisse/bilanz05_d.pdf. (Stand 2005)
- 186** Cécile Bühlmann: Heterogenität durch Einwanderung. Vorlesung im Rahmen der Vorlesungsreihe *Heterogenität* an der PHZ Luzern im Sommersemester 2005. URL: <http://www.cecile-buehlmann.ch/page.php?page=4.5.76>. (Stand 2005)
- 187** Niederberger 1981 (wie Anm. 131). S. 579. Der rezessionsbedingte Rückgang der Ausländerzahl nach 1974 wirkte sich in Zürich aber nicht so stark aus wie in der gesamten Schweiz.
- 188** Statistik Stadt Zürich 2002, Zürcher Bevölkerung (wie Anm. 167). S. 11f.; Statistik Stadt Zürich: Statistisches Jahrbuch der Stadt Zürich 2004/2005. S. 63.
- 189** Fachstelle für Stadtentwicklung (Hg.): Gute Beziehungen schaffen. Integrationsprojekte der Stadt Zürich. (Ohne Verlag), Zürich 2002. S. 15; Statistik Stadt Zürich: Zürcher Bevölkerung im Jahr 2004. (Ohne Verlag), Zürich 2005 (a). S. 18.
- 190** Statistik Stadt Zürich: Statistisches Jahrbuch der Stadt Zürich 2005/2006. (Ohne Verlag), Zürich 2006. S. 76.
- 191** Im Zeitraum von 1970 bis 2004 von 33 700 auf 22 900.
- 192** Daniela Wendland: Wirtschaftsbericht 2003. Stadt Zürich. (Ohne Verlag), Zürich 2004. S. 8f.
- 193** 13.3 Prozent.
- 194** Im Jahr 2000 betrug er noch 6 Prozent.
- 195** Personen aus Grossbritannien: Zunahme um 76 Prozent; aus Frankreich: Zunahme um 42 Prozent.
- 196** Statistik Stadt Zürich 2005 (a), (wie Anm. 189); Statistik Stadt Zürich: Deutsche in der Stadt Zürich im Jahr 2004. (Ohne Verlag), Zürich 2005 (b). S. 4.
- 197** Das durchschnittliche Einkommen der alleinstehenden Deutschen liegt mehr als 10 000 Franken höher als der Durchschnitt für alle in der Schweiz wohnhaften Steuerpflichtigen dieser Kategorie. Bei den Verheirateten beträgt der Unterschied sogar 21 000 Franken. Noch frappanter sind die Unterschiede, wenn nur die Einkommen der Ausländer betrachtet werden. Die Unterschiede zwischen dem Durchschnitt der Deutschen und demjenigen aller anderen Ausländer erhöhen sich dann jeweils nochmals um 4000 bzw. 9000 Franken. Statistik Stadt Zürich 2005 (b) (wie Anm. 196). S. 8.
- 198** Fachstelle für Stadtentwicklung 2002 (wie Anm. 189). S. 15; Statistik Stadt Zürich 2005/2006 (wie Anm. 190). S. 76.
- 199** 2002 gab es in der Stadt Zürich 3000 Flüchtlinge mit vorläufiger Aufnahme und 2200 Asylbewerber. 1030 Flüchtlinge kamen aus Sri Lanka, 580 aus Jugoslawien, 575 aus Somalia, 240 aus Bosnien Herzegowina. 350 Asylbewerber kamen aus Jugoslawien, 230 aus dem Irak, 130 aus Sri Lanka und 113 aus der Türkei. Statistisches Jahrbuch Stadt Zürich 2003. (wie Anm. 78) S. 74–89.
- 200** Fast zwei Drittel der in Zürich wohnhaften Personen mit ausländischer Staatsangehörigkeit, nämlich 63 Prozent, leben schon länger in der Schweiz, denn sie besaßen Ende 2000 die Niederlassung C. Rund ein Viertel verfügte über einen Jahresaufenthaltsstatus. Von 1990 bis 2000 erwarben in Zürich jährlich im Durchschnitt rund 1240 Personen das Schweizer Bürgerrecht. Seit 1990 stieg die Zahl der Bürgerrechtserwerbe stark an, von rund 500 auf rund 2800 im Jahr 2004. Statistik Stadt Zürich 2005 (a) (wie Anm. 189). S. 10; Fachstelle für Stadtentwicklung 2002 (wie Anm. 189). S. 15.
- 201** Angaben aus: Fachstelle für Stadtentwicklung 2002 (wie Anm. 189). S. 15f.; Statistik Stadt Zürich 2005 (a) (wie Anm. 189). 2004 kamen auf 1000 Ausländer nur 861 Ausländerinnen.
- 202** Statistik Stadt Zürich: Zürich – eine Stadt wie jede andere? Schweizer Städte und Agglomerationen zwischen 1970 und 2000. (Ohne Verlag), Zürich 2005.
- 203** Corinna Heye und Heiri Leuthold: Segregation und Umzüge in der Stadt und Agglomeration Zürich. (Ohne Verlag), Zürich 2004. S. 17–26; Statistik Stadt Zürich 2005 (b) (wie Anm. 196) S. 8.
- 204** Heye 2004 (wie Anm. 203). S. 17–26.
- 205** Heye 2004 (wie Anm. 203). S. 15 und 18–26.
- 206** In der Innenstadt ist der Anteil ausländischer Personen seit 1990 insgesamt zwar gesunken, verbleibt aber auf hohem Niveau (30–48 Prozent). Gewachsen ist der Anteil ausländischer Personen vor allem am nördlichen und westlichen Stadtrand. Kaum beeinflusst vom Anwachsen der ausländischen Bevölkerung waren die Stadtquartiere am Zürichberg. Heye 2004 (wie Anm. 203). S. 17–26.
- 207** König 1994 (b) (wie Anm. 23). S. 396; Ulrike Schöneberg: Bestimmungsgründe der Integration und Assimilation ausländischer Arbeitnehmer in der Bundesrepublik Deutschland und der Schweiz. In: Hans-Joachim Hoffmann-Nowotny und Karl Otto Hondrich (Hg.): Ausländer in der Bundesrepublik Deutschland und in der Schweiz. Segregation und Integra-

tion: Eine vergleichende Untersuchung. Campus Verlag, Frankfurt a.M. 1981. S. 462–476.

208 König 1994 (b) (wie Anm. 23). S. 396.

209 Dieter Karrer: Der Kampf um Integration. Zur Logik ethnischer Beziehungen in einem sozial benachteiligten Stadtteil. Westdeutscher Verlag, Wiesbaden 2002. Siehe besonders Kapitel 13.

210 Der Stadtrat von Zürich: Integrationspolitik der Stadt Zürich. Massnahmen für ein gutes Zusammenleben. (Ohne Verlag), Zürich 1999; Michael Arend: Können Stadtplanung und Wohnungsmarktpolitik einen Beitrag zur besseren Durchmischung und zur Integration von MigrantenInnen leisten? In: Hans-Rudolf Wicker, Rosita Fibbi, Werner Haug (Hg.): Migration und die Schweiz. Ergebnisse des Nationalen Forschungsprogramms «Migration und interkulturelle Beziehungen». Seismo, Zürich 2003. S. 248f.

211 Fachstelle für Stadtentwicklung 2002 (wie Anm. 189). S. 22–51.

212 Die Mitglieder engagieren sich regelmässig in folgenden Arbeitsgruppen: Arbeitsmarkt und Ausbildung; Jugend, Schule und Erziehung; Alter, Wohnen und Gesundheit; Verkehr mit der Stadtverwaltung; Kultur, Sport und Freizeit.

213 Rosanna Rath-Cappai: Ausländerbeirats als Sprachrohr. In: Stadtblick. Informationen der Fachstelle für Stadtentwicklung. Nr. 11, 2005. S. 22.

214 Robert Fluder et al: Sozialbericht Kanton Zürich 2003. Ergebnisse der Schweizerischen Sozialhilfestatistik. (Ohne Verlag), Neuchâtel 2005. S. 12; Monique Dupuis und Urs Rey: Armut und Armutsgefährdung im Kanton Zürich 1991–2001. Eine Analyse der Schweizerischen Arbeitskräfteerhebung. In: Statistik.info. Daten, Informationen, Analysen @ www.statistik.zh.ch. Nr. 15, 2002. S. 3.

215 Dupuis 2002 (wie Anm. 214). S. 4f.; Dorothee Vögeli: Armut – eine objektive und subjektive Grösse. Tagung zu einem neueren Phänomen an der Universität Zürich. In: Neue Zürcher Zeitung. 5. Juli 2004. S. 35; René Staubli: 1076 Franken für Haushalt, Kleidung, Freizeit... In: Tages-Anzeiger. 11. Oktober 2004. S. 13. Armut lässt sich aber auch an der fehlenden sozialen und kulturellen Teilnahme am gesellschaftlichen Leben ablesen – die

Bewertung von Armut ist daher immer auch subjektiv. Dorothee Vögeli (wie oben) 2004.

216 Dupuis 2002 (wie Anm. 214). S. 1. Staubli 2004 (wie Anm. 215). S. 13.

217 In den 1990er Jahren wurde damit gerechnet, dass 64 Prozent der bezugsberechtigten Personen in der Schweiz die Sozialhilfe nicht in Anspruch nahmen. Fluder 2005 (wie Anm. 214). S. 14, inklusive Anm. 7.

218 Siehe Anm. 216.

219 Vögeli 2004 (wie Anm. 215). S. 35.

220 Benjamin Tommer: Die Armut im Kanton Zürich wächst. Stärkere Zunahme als im Schweizer Durchschnitt. In: Neue Zürcher Zeitung. 12. Juli 2002. S. 43.

221 Dupuis 2002 (wie Anm. 214). S. 6.

222 4,9%. In der gesamten Schweiz waren demgegenüber 2003 rund 7,4% der 20- bis 59-jährigen Erwerbstätigen Working Poor – dies waren 231 000 Personen.

223 Bundesamt für Statistik und Statistisches Amt des Kantons Zürich (Hg.): Arm trotz Erwerbstätigkeit. Zunahme der Working Poor in den 90er Jahren. (Pressemitteilung. 13 Soziale Sicherheit). Neuenburg März 2001. S. 1–2.

224 Bundesamt für Statistik 2001 (wie Anm. 223). S. 2.

225 Angesichts dieses strukturellen Problems sind verschiedene politische Vorstösse in Diskussion, einkommensschwache Familien mit Bedarfsleistungen zu unterstützen, die der Sozialhilfe vorge-lagert sind. Fluder 2005 (wie Anm. 214). S. 66f.

226 Fluder 2005 (wie Anm. 214). S. 66f.

227 Fluder 2005 (wie Anm. 214). S. 66f.

228 Fluder 2005 (wie Anm. 214). S. 66f.

229 Staubli 2004 (wie Anm. 215). S. 13.

230 Tommer 2002 (wie Anm. 220). S. 43.

231 Dupuis 2002 (wie Anm. 214). S. 6–8.

232 Sozialdepartement der Stadt Zürich: Sozialhilfe in der Stadt Zürich. Pressekonferenz der Sozialbehörde der Stadt

Zürich, 17. Mai 2005. URL: http://www3.stzh.ch/internet/sd/sub_navi_sd/info_departement/news.ParagraphContainerList.ParagraphContainer0.ParagraphList.0006.File.pdf/PK-Folien_auf_neuem_CD_V4_GEOPRINT.pdf (Stand 2005) Urs Bühler: Zürichs Sozialhilfezahlen weiter alarmierend. In: NZZ. 18. Mai 2005. S. 49; Martin Huber: Sozialhilfe im roten Bereich. (Kommentar) In: Tages-Anzeiger. 18. Mai 2005. S. 1.

233 Sozialdepartement 2005 (wie Anm. 232); Vögeli 2004 (wie Anm. 215). S. 35.

234 Bei den Kindern und Jugendlichen betrug die Sozialhilfequote 11,9 Prozent, bei den 18–25 Jährigen 9,1 Prozent, bei einem Durchschnitt von 6,3 Prozent für alle Altersgruppen. Sozialdepartement 2005 (wie Anm. 232). S. 8 und 12.

235 Martin Huber: Jeder Monat bringt 450 neue Sozialhilfefälle. In: Tages-Anzeiger. 18. Mai 2005. S. 13.

236 Bis 1951 Bauernpartei, bis 1970 BGB-Mittelstandpartei.

237 Orlando Eberle: Konflikte, Allianzen und territoriale Kompromisse in der Stadtentwicklung. Eine Analyse aus regulatorischer Perspektive am Beispiel Zürich West. Diplomarbeit der Philosophisch-naturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bern. Manuskript, ohne Ort 2003. S. 32; Sigmund Widmer: Das grosse Zürich in der kleinen Schweiz. In: Robert Schneebeil (Hg.): Zürich. Geschichte einer Stadt. Verlag NZZ, Zürich 1986. S. 226f.

238 Eberle 2003 (wie Anm. 237). S. 33; König: 1994 (b) (wie Anm. 23). S. 442.

239 König 1994 (b) (wie Anm. 23). S. 444.

240 König 1994 (b) (wie Anm. 23). S. 457.

241 Christian Schmid: Wir wollen die ganze Stadt! Die Achtziger Bewegung und die urbane Frage. In: Heinz Nigg (Hg.): Wir wollen alles, und zwar subito! Die Achtziger Jugendunruhen in der Schweiz und ihre Folgen. Limmat Verlag, Zürich 2001. S. 352–355. Zur weiteren Entwicklung der Verkehrspolitik in den 1970er und 1980er Jahren siehe den Beitrag von Bernadette Fülcher in diesem Band.

242 König 1994 (b) (wie Anm. 23). S. 453.

- 243** Schmid 2001 (wie Anm. 241). S. 357f; König 1994 (b) (wie Anm. 23). S. 446.
- 244** Eberle 2003 (wie Anm. 237). S. 85.
- 245** Im Stadtparlament ergab sich eine Mehrheit aus Sozialdemokraten, Grünen, Feministinnen und Alternativen. Im Stadtrat bildete sich eine Art Mitte-Links-Koalition aus drei Sozialdemokraten und zwei Vertretern christlicher Parteien. Hintergrund dieser Wahlüberraschung war eine nationale politische Krise, ausgelöst durch den Skandal um die Bundesrätin Elisabeth Kopp und die Fichen-Affäre, die bis auf die Zürcher Lokalpolitik durchschlug. Auf lokaler Ebene kam ein Skandal um die neue Bau- und Zonenordnung hinzu, in den zwei bürgerliche Stadträte verwickelt waren. Eberle 2003 (wie Anm. 237). S. 137.
- 246** Eberle 2003 (wie Anm. 237). S. 137.
- 247** Die vier Säulen sind: Repression, Prävention, Therapie und Schadensverminderung (=Überlebenshilfe für die Süchtigen, wozu auch die Heroinabgabe gehören kann).
- 248** Schmid 2001 (wie Anm. 241). S. 7f.; Eberle 2003 (wie Anm. 237). S. 94 und S. 137; Peter Moser (Statistisches Amt des Kantons Zürich): Politik im Kanton Zürich – eine Synthese. In: statistik.info. Daten, Informationen, Analysen @ www.statistik.zh.ch. Nr. 15/2005. S. 8. Die Schweizer Demokraten waren zeitweise stärker als die SVP, so 1986 mit 9,3% der Stimmen. Siehe Statistisches Jahrbuch Stadt Zürich 2003 (wie Anm. 78). S. 263f.
- 249** Mitte (CVP, EVP, LdU) 1970: 42%, 53 Sitze im Gemeinderat; 2002: 9.3%, 11 Sitze. FDP und SVP: 1970: 24.5%, 31 Sitze; 2002: 34.5%, 51 Sitze. SP (und Grüne Partei): 1970: 30.1%, 41 Sitze; 2002: 43.5%, 59 Sitze. Statistisches Jahrbuch 2003 (wie Anm. 78). S. 363f.
- 250** Ursula Koch, die dem linken Flügel angehörte, schied aus dem Stadtrat aus, und Elmar Ledergerber, der dem sozialliberalen Flügel angehört, war neu in den Stadtrat gewählt worden.
- 251** Eberle 2003 (wie Anm. 237). S. 67 und S. 138.
- 252** Eberle 2003 (wie Anm. 237). S. 138 f. Ausserhalb der Koalition der Vernunft stand von Beginn an die SVP, häufiger auch die Grünen und die linksalternativen Parteien. Gerade die Fundamentalopposition der SVP erzwang häufig ein Zusammengehen von SP und FDP. Häufig waren auch die Mitteparteien im Lager von SP und FDP.
- 253** 1996 erstmals in einem verkehrspolitischen Kompromiss über Parkplätze in der Innenstadt. Die SP versprach, den Bau neuer unterirdischer Parkhäuser nicht mehr grundsätzlich zu bekämpfen, die Bürgerlichen sicherten im Gegenzug zu, die Gesamtzahl der Parkplätze in der Innenstadt nicht zu vergrössern.
- 254** Pascal Ihle: Das Ende der «Harmonie Gemeinderat». In: NZZ. 9. März 2002. S. 43.
- 255** Eberle 2003 (wie Anm. 237). S. 60, 97 und 137f.
- 256** Eberle 2003 (wie Anm. 237). S. 81, 139; Schmid 2004: (wie Anm. 123). S. 242.
- 257** 1990 war die SVP mit 7 Sitzen im Gemeinderat noch der kleine Juniorpartner der FDP gewesen, die 25 Sitze hatte.
- 258** Pascal Ihle: FDP – Die Suche nach einer Identität. Politische Neuausrichtung als Folge der Wahlniederlagen. In: NZZ. 20. Februar 2004. S. 51.
- 259** Die folgenden Ausführungen stammen aus: Michael Hermann, Heiri Leuthold: Ein Graben der Werte trennt Stadt und Land. In: Tages-Anzeiger. 2. Dezember 2004. S. 12. Michael Hermann und Heiri Leuthold arbeiten als Sozialgeographen an der Universität Zürich. Sie sind die Autoren des Buches: Atlas der politischen Landschaften. Ein weltanschauliches Porträt der Schweiz. vdf Hochschulverlag AG, Zürich 2003.
- 260** Heinz Bonfadelli, Ursula Schwab: Publizistische Vielfalt in Regionen. Modul 1. Schlussbericht. Zuhanden des Bundesamtes für Kommunikation (BAKOM). (Ohne Verlag), Zürich 2005 (a). S. 21; Werner A. Meier, Irène Perrin, Josef Trappel: Gesellschaftliche Folgen der Medienkonzentration auf internationaler und nationaler Ebene. Modul 2. Unveröffentlichter Schlussbericht zuhanden des Bundesamtes für Kommunikation (BAKOM). (Ohne Verlag), Zürich 2005. S. 103f.
- 261** Bonfadelli 2005 (a) (wie Anm. 260). S. 21.
- 262** Meier 2005 (wie Anm. 260). S. 136.
- 263** Meier 2005 (wie Anm. 260). S. 136. Auch ist die Zusammenarbeit der grossen Medienhäuser in Zürich im Bereich der Logistik – etwa bei der Hauszustellung – schon weit fortgeschritten.
- 264** Meier 2005 (wie Anm. 260). S. 107.
- 265** Meier 2005 (wie Anm. 260). S. 103.
- 266** An zweiter Stelle nach Umsatz in der gesamten Schweiz steht die Edipresse-Gruppe, die einen Grossteil der privaten Medien der französischsprachigen Schweiz beherrscht.
- 267** Meier 2005 (wie Anm. 260). S. 102.
- 268** Radio Ostschweiz, BE1, Radio aktuell und eine Minderheitsbeteiligung an Radio Ri, zudem über ihre Mehrheits- oder Minderheitsbeteiligungen an anderen Verlagen noch weitere Anteile. Meier 2005 (wie Anm. 260). S. 128.
- 269** So ist sie an der Westschweizer Zeitung *Le Temps* zu 50% beteiligt, zudem an der 2R Media SA in Locarno und zu 18% an der Radio Pilatus AG in Luzern. Ringier ist allerdings im Fernsehen in der gesamten Deutschschweiz aktiv, und zwar mittels einer 50%-Beteiligung an der Sat 1 (Schweiz) AG und einer 30%-Beteiligung an der Presse-TV AG (diese stellt Sendungen für ein Pressefenster im Kanal SF 2 des Schweizer Fernsehens her). Auch die NZZ ist zu 30% an der Presse-TV AG beteiligt.
- 270** Ueli Custer: 30 Prozent lesen täglich Tabloid. In: Media Trend Spezial, MACH Spezial. September 2005. S. 10–17.
- 271** Tamedia 34.6%, NZZ-Gruppe 16%, Ringier 14.3%. Meier 2005 (wie Anm. 260). S. 112f.
- 272** Meier 2005 (wie Anm. 260). S. 119.
- 273** Meier 2005 (wie Anm. 260). S. 119.
- 274** Umgerechnet 800 Vollzeitstellen.
- 275** Davon ein Drittel Teilzeitstellen.
- 276** Schweizer Fernsehen: Unternehmen. URL: <http://www.sf.tv/unternehmen/einzel.php?catid=unternehmenorg&docid=portrait&navpath=org/por>. (Stand 2005)
- 277** Radio DRS hatte im Jahr 2004 insgesamt 944 Arbeitsverträge. Radio DRS/ Unternehmen/Mitarbeiter und Mitarbeiter

ter von Radio DRS. URL: <http://www.drs.ch/index.cfm?gbAction=3CA2B39149F8-45A1-9AC1A217A5973462&CategoryNodeID=17C03EC8-6DD-4DA0-B7A7A05A9FFA1DD5&prg=sdrs>. (Stand 2005)

278 Meier 2005 (wie Anm. 260). S. 134. Daneben bestehen zahlreiche Online-Branchedienste für bestimmte Berufs- oder Interessengruppen (z.B. kleinreport.ch) sowie nachrichtenführende Online-Dienste, die aber in der Regel nur Agenturmeldungen in ihre Website aufnehmen (z.B. bluewin.ch).

279 Meier 2005 (wie Anm. 260). S. 135.

280 Meier 2005 (wie Anm. 260). S. 135.

281 Heinz Bonfadelli u.a.: Publizistische Vielfalt im Lokalbereich. Teil 1: Informationssendungen ausgewählter Radio- und Fernsehveranstalter im Vergleich. Im Auftrag des BAKOM, Bundesamt für Kommunikation. Universität Zürich/Institut für Publizistikwissenschaft und Medienforschung, Zürich 2003 (a).

282 Bonfadelli 2003 (a) (wie Anm. 281). S. 25.

283 Heinz Bonfadelli: Medienkonzentration in Regionen. Vielfalt, Medienmacht und Regulierung. Zusammenfassung zuhanden des Bundesamtes für Kommunikation (BAKOM). (Ohne Verlag), Zürich 2005 (b). S. 10.

284 Der *Tages-Anzeiger* setzte im Jahr 2002 gemäss den Verantwortlichen schwerpunktmässig auf kantonale und lokale Politik (Regierungsrat, Kantonsrat, Gemeinderat), Bildung, Landwirtschaft, Verkehr sowie «das Wichtigste aus dem täglichen Leben». Es wurden rund 35 Leute mit 3 100 bis 3 300 Stellenprozenten für Stadt und Region Zürich beschäftigt, dazu Reporter für Gerichtsfälle oder Verbrechen. Ziel war ein sogenannter Brückenjournalismus: Man wollte aus den einzelnen Gemeinden das aufgreifen, was die ganze Region interessiert. Der *Tages-Anzeiger* versteht sich auch im Regionalteil als Forumszeitung ohne politische Grundhaltung. Bonfadelli 2003 (a) (wie Anm. 281). Die NZZ wurde 1780 gegründet und gehört zu den traditionsreichsten und ältesten Zeitungen Europas. Sie richtet sich an Führungskräfte und Entscheidungsträger in Wirtschaft, Politik, Wissenschaft und Kultur. Sie gilt als überregionales Elitemedium und ist einer liberalen und wettbewerbsfreundlichen Grundhal-

tung verpflichtet. Trotz ihrer sprachregionalen und internationalen Bedeutung pflegt die NZZ einen relativ umfangreichen Regionalteil mit den Rubriken «Zürich und Region», Zürcher Kultur und Stadt Zürich (insgesamt bis zu 6 Seiten). Die Redaktion will täglich das gesellschaftliche, kulturelle und politische Leben in der Stadt Zürich abbilden. Für den Regionalteil arbeiteten im Jahr 2002 rund 30 Personen (2840 Stellenprocente) und zwölf freie Mitarbeiter. Bonfadelli 2003 (a) (wie Anm. 281). S. 49f.

285 Bonfadelli 2003 (a) (wie Anm. 281). S. 32.

286 Bonfadelli 2005 (a) (wie Anm. 260). S. 13.

287 Bonfadelli 2005 (a) (wie Anm. 260). S. 10.

288 Bonfadelli 2005 (a) (wie Anm. 260). S. 11f.

289 Bonfadelli 2005 (b) (wie Anm. 283). S. 11f; Bonfadelli 2003 (a) (wie Anm. 281). S. 27. Die nationalen Nachrichtenangebote Echo der Zeit und Tagesschau berücksichtigen die Region Zürich zwar weniger, aber trotzdem öfter als die Inner-schweiz.

290 Bonfadelli 2003 (a) (wie Anm. 281). S. 48f.

291 Die Sehdauer des Senders beträgt rund 23 Minuten. Siehe: Bonfadelli 2003 (a) (wie Anm. 281). S. 32. Die Zahlen stammen aus Bonfadelli 2005 (a) (wie Anm. 260).

292 Bonfadelli 2003 (a) (wie Anm. 281). S. 33. SF DRS hingegen wird von 71% der Zuschauer mindestens einmal pro Woche und von 39% täglich genutzt.

293 Bonfadelli 2005 (a) (wie Anm. 260). S. 44.

294 Bonfadelli 2003 (a) (wie Anm. 281). S. 34.

295 Bonfadelli 2003 (a) (wie Anm. 281). S. 24. Heinz Bonfadelli et al.: Publizistische Vielfalt im Lokalbereich. Teil 2: Analyse von vier Lokalräumen. Im Auftrag des BAKOM, Bundesamt für Kommunikation. Universität Zürich/Institut für Publizistikwissenschaft und Medienforschung, Zürich 2003 (b). S. 25.

296 Bonfadelli 2005 (b) (wie Anm. 283). S. 12.

297 Bonfadelli 2005 (b) (wie Anm. 283). S. 13; Bonfadelli 2003 (a) (wie Anm. 281). S. 31.

298 Bonfadelli 2005 (b) (wie Anm. 283). S. 10.

299 Bonfadelli 2003 (b) (wie Anm. 281). S. 28.

300 Bonfadelli 2003 (a) (wie Anm. 281). S. 28; Bonfadelli 2003 (b) (wie Anm. 295). S. 202; Bonfadelli 2005 (b) (wie Anm. 283). S. 10.

301 Bonfadelli 2005 (b) (wie Anm. 283). S. 13.

302 Bonfadelli 2005 (b) (wie Anm. 283). S. 28–31.

TIM ZULAUF

ERERBTE WIDERSPRÜCHE

1 «So ist es klar, dass die Seeuferanlagen oder die Bahnhofstrasse ein gesamtstädtischer öffentlicher Raum ist, an dem alle partizipieren dürfen, wogegen ein Vorbereich oder gar Hofbereich einer Genossenschaftssiedlung oder einer privaten Siedlung bis hin zu einem Villenpark von Stadtbewohnerinnen und -bewohnern un-schwer als siedlungsöffentlicher bis privater Aussenraum erkannt und akzeptiert wird. Entsprechend dieser unterschiedlichen Öffentlichkeiten wird auch erwartet und akzeptiert, dass für die Ausgestaltung dieser Räume unterschiedliche Verantwortlichkeiten bestehen.» Peter Ess: Kunst für den öffentlichen Raum. Das Zürcher Modell. Stellungnahme des Amts für Hochbauten zum Vorschlag der Kunstkommission der Stadt Zürich. Zürich, den 25. Februar 2001. Unveröffentlicht.

2 «Es gilt offenbar: Wer sich – mit künstlerischen Mitteln – auf Beziehungen zwischen Gruppen im Stadtraum konzentriert, der hat wesentlich mächtigere Rivalen, Politik und Polizei. Sie haben die «Gestaltung» der Gruppenbeziehungen längst in Angriff genommen und sind selten zu bewegen, ihre Ordnungsvorstellungen durch ein künstlerisches Experiment prüfen zu lassen.» Stephan Schmidt-Wulffen: Über die Öffentlichkeit öffentlicher Kunst

und die Grenzen des Machbaren. In: Florian Matzner (Hg.): Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2001. S. 647.

3 «Neutralisierung sozialer Macht und Rationalisierung politischer Herrschaft im Medium öffentlicher Diskurse setzt ja nach wie vor einen möglichen Konsensus, setzt ein objektives, nach allgemeinen und verbindlichen Kriterien mögliches Zusammenstimmen konkurrierender Interessen voraus. Sonst erzeugt das wie immer öffentlich ausgeübte Gewaltverhältnis von Druck und Gegendruck bestenfalls ein von temporären Machtkonstellationen gestütztes, labiles Interessengleichgewicht, das der Rationalität nach Massgabe eines allgemeinen Interesses grundsätzlich entbehrt.» Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Frankfurt a.M. 1962, 1990. S. 340.

4 «Zwischen einer Logik völliger Identität und einer reiner Differenz muss die Erfahrung der Demokratie aus der Anerkennung der Vielfalt sozialer Logiken und der Notwendigkeit ihrer Artikulation bestehen. Diese Artikulation muss jedoch beständig neu geschaffen und neu ausgehandelt werden – es gibt keinen Schlusspunkt, an dem ein für allemal ein Gleichgewicht erreicht sein wird.» Ernesto Laclau, Chantal Mouffe: Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus. Passagen, Wien 2000. S. 233.

5 «Ein Unternehmer erklärt also einerseits, wie Kunst – betriebsintern – die Mitarbeiter prägt, spricht andererseits aber die Image-Vorteile an, die sich ein kunstengagiertes Unternehmen in der Öffentlichkeit erwirbt oder zumindest erwartet; analog geht ein Landrat oder Kulturreferat nicht nur darauf ein, dass die Lebensqualität der «eigenen» Bürger durch Kunst steigen kann, sondern betont auch die positiven Impulse für die so genannte «Aussenattraktivität» der Stadt bzw. der Region. Und genau hier – an dieser Zweirichtungs-Argumentation – zeigt sich, dass Politiker eine Denkweise aus dem Bereich der Wirtschaft aufgegriffen haben.» Wolfgang Ullrich: Aussen hui, Innen unauffällig. Ansprüche an die Kunst im öffentlichen Raum. In: Matzner 2001 (wie Anm. 2). S. 619.

6 Siehe: Barbara Emmenegger und Michael Emmenegger: Wohnumfeldstudie Hardau. Im Auftrag des Gartenbau- und

Landwirtschaftsamtes, der Liegenschaftsverwaltung und des Sozialdepartements, Zürich 1996. S. 49–54.

7 «Seit Jahren bemühe sich die Stadt, Wohnungen an Schweizer zu vermieten. Doch diese lehnten meist ab – vor allem wegen der Schulsituation. Laut Arno Roggo, [Direktor der Liegenschaftsverwaltung. Anm. TZ] ist «nicht die Hardau das Problem, sondern das schwierige Umfeld, in dem sie sich befindet». Die Liegenschaftsverwaltung könne nur einen Beitrag zur Verbesserung der Situation leisten, aber nicht die Probleme lösen. Dazu brauche es eine Aufwertung des ganzen Gebietes, wie sie sich der Stadtrat in den Legislaturzielen auch vorgenommen hat.» Martin Huber: Aufwertung von Klein-Manhattan. In: Tages-Anzeiger. 29. Dezember 1998. S. 15.

8 Emmenegger und Emmenegger 1996 (wie Anm. 6).

9 Siehe Kunstkredit Basel-Stadt: Kunst im öffentlichen Raum. Kunstkredit Basel Stadt, Basel 2004. Zu Wien siehe URL: <http://www.publicartvienna.at>.

10 «Kunst für einen Bau ist für einen speziellen Ort und Kontext und bestimmte Nutzer gemacht. Sie ist an ein Gebäude gebunden. Kunst am Bau hat sich mit einem spezifischen sozialen und politischen Umfeld zu arrangieren. [...] Die Gesamtverantwortung für die städtebauliche/architektonische Qualität wie auch für Kunst am Bau als Teil des Gesamtwerks, liegt bei einer kultivierten Bauträgerschaft und einem verantwortungsvollen Projektteam.» Ess 2001 (wie Anm. 1).

11 Stadtrat Martin Waser im Interview mit Brita Polzer. In: Kunstbulletin. Nr. 3, 2006. S. 26.

12 Emmenegger und Emmenegger 1996 (wie Anm. 6). S. 27–30. Erweiterter Perimeter: Statistische Zonen des Quartiers Hard (04401–04405), Sihlfeld (03402–03404), Albisrieden (09107) und Altstetten (09213–09214)

13 2004 wurden in der Schweiz zwei nationale Einbürgerungsvorlagen, die die Einbürgerung von Ausländerinnen und Ausländern der zweiten und dritten Generation erleichtern sollten, mit 57 und 52 Prozent abgelehnt.

14 Im Anschluss an Gernot Böhme themati-

siert der Künstler Olaf Nicolai unter dem Begriff «Atmosphäre» eine emotionale Teilhabe an Produkten, Umfeldern und Lebenswelten, die nicht zwischen umgebenden Objekten und den wahrnehmenden Subjekten unterscheidet. Der einzelne Mensch sieht sich mit seinem Begehren immer schon im Umfeld repräsentiert und von ihm geprägt. Siehe Olaf Nicolai: Die Kunst, der öffentliche Raum, das Geniessen und die Kritik. In: Matzner 2001 (wie Anm. 2). S. 263–267.

15 Dieter Karrer: Der Kampf um Integration. Zur Logik ethnischer Beziehungen in einem sozial benachteiligten Stadtteil. Westdeutscher Verlag, Wiesbaden 2002.

16 ««Wir sind die letzten paar Mohikaner», umschreibt Graziella Zanonì, Präsidentin des Elternvereins, die Stimmung unter verbliebenen Schweizern in der Hochhaus-siedlung Hardau im Kreis 4. «Die Situation ist gekippt», stellt sie fest. Besonders der Bevölkerungsmix in den 78 Viereinhalb-zimmer-Wohnungen der Mehrfamilienhäuser neben den Wohntürmen stimme schon lange nicht mehr, Zusammenhalt und Austausch gingen zusehends verloren, berichtet Zanonì. Immer mehr deutschsprachige und integrierte Familien seien weggezogen oder planten den Umzug. Vor allem die Probleme an den Schulen veranlassten viele Schweizer Eltern zum Wegzug. [...] Vorwürfe an die Liegenschaftsverwaltung erhebt auch CVP-Gemeinderat Placid Maissen. Diese habe ihre Verantwortung «in fahrlässiger Weise nicht rechtzeitig wahrgenommen» und zu wenig auf die Durchmischung geachtet, schreibt er in einer Motion, in der er die Totalrenovation der 22 Jahre alten Siedlung und die Zusammenlegung von kleineren Wohneinheiten zu Fünfeinhalbzimmer-Wohnungen in den vier Hochhäusern fordert.» Tages-Anzeiger 1998 (wie Anm. 7)

17 Adi Kälin: Totalsanierung gegen Verslumung. In: Tages-Anzeiger. 19. Dezember 2000. S. 15.

18 Christian Schmid im Interview mit Edith Krebs: Stadtentwicklung als Instrument des Neoliberalismus. In: Die Wochenzeitung. 8. Mai 2003. S. 18.

19 Klaus Ronneberger, Stephan Lanz, Walter Jahn: Die Stadt als Beute. Dietz, Bonn 1999. S. 176–177.

20 Ronneberger, Lanz, Jahn 1999 (wie Anm. 19). S. 178.

21 Schmid, Krebs 2003 (wie Anm. 18). S. 18.

22 Barbara Basting (S. 25), Gabriela Christen (S. 77), Hans Graf (S. 73) in: Verein Pro Fuge (Hg.): *Kunst in Zeiten des Übergangs. Stadtentwicklung*, Zürich 2004. Ausnahmen bildeten die dokumentarische Videoinstallation *Utilisation Transitoire* (2005) von Thomas Isler und das *Budget Bureau* von Clare Goodwin und Sandi Paucic, das sich um einen Dialog zwischen alteingesessenen Anwohnerinnen und Anwohnern und Kunstschaffenden bemühte.

23 «Besonders deutlich fällt diese Aufwertung bei den Quartieren Gewerbeschule, Langstrasse und Escher Wyss aus. Bei diesen zeigt sich das Phänomen der Gentrifizierung, ein Prozess, der die Aufwertung von zentrumsnahen ehemaligen Arbeiterquartieren bezeichnet. Hier hat sich [zw. 1990 und 2000. Anm. TZ] sowohl der Anteil an statushohen Berufsgruppen als auch an Akademikerinnen und Akademikern verdoppelt. Das Quartier Hard, das 1990 noch nahe bei den nunmehr aufgewerteten Innenstadtkvartieren lag, erlebte auch eine Aufwertung und näherte sich den Quartieren Schwamdingen-Mitte, Saatlen, Hirzenbach und Altstetten an. Letztere haben im Vergleich zu den anderen Quartieren relativ an Status verloren.» Statistik Stadt Zürich (Hg.): Corinna Heye und Heiri Leuthold: *Segregation und Umzüge in Stadt und Agglomeration Zürich*. Sotomo 2004. S. 49. URL: <http://sotomo.geo.unizh.ch/publi/>

24 Der Zürcher Stadtrat antwortet am 26. Oktober 2005 auf die Interpellation von Gemeinderat Walther Angst und auf dessen Frage nach der Erhöhung von Mietzinsen in der Hardau: «Aufgrund des aktuellen Kostenstandes gemäss Kostenvoranschlag und der Umlage des wertvermehrenden Teils der Renovationskosten auf die Mietzins ist mit folgenden Aufschlägen aus der Renovation zu rechnen: Wohnungskategorie 1 1/2-Zi.-Wohnung: Fr. 107 monatlich, 2 1/2-Zi.-Wohnung: Fr. 127 monatlich, 3 1/2-Zi.-Wohnung: Fr. 156 monatlich, 4 1/2-Zi.-Wohnung, Flachbauten: Fr. 186 monatlich» URL: http://www.gemeinderat.stzh.ch/Geschaeft_Details.aspx?ID=9ab6a746-9c20-4b29-b7a8-67bdeb4ba029#2

25 Zu einem zu eng gefassten Begriff von Gentrifizierung merkt etwa Eric Clark an: «Gentrification is a process involving a change in the population of land-users

such that the new users are of a higher socio-economic status than the precious users, together with an associated change in the built environment through a reinvestment in fixed capital. The greater the difference in the socio-economic status, the more noticeable the process, not least because the more powerful the new users are, the more marked will be concomitant change in the built environment. [...] It is easy to confuse narrowness with precision, but when qualifiers are not based on relations necessary to the phenomenon, they detract from precision, the narrowness being arbitrary rather than meaningful.» Eric Clark: *The order and simplicity of gentrification – a political challenge*. In: Rowland Atkinson, Gary Bridge: *Gentrification in a Global Context. The new urban colonialism*. Oxon, New York 2005. S. 258.

26 Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1982. S. 416–442. Und: Ulf Wuggenig: *Soziale und kulturelle Differenz. Die Segmentierung des Publikums der Kunst*. In: Heinz Schütz (Hg.): *Stadt.Kunst*. Lindinger und Schmid, Regensburg 2001. Insbesondere S. 53–59, Auswertung des Kunstprojekts *Die offene Bibliothek* von Clegg & Guttman in Hamburg 1993.

27 Peter J. Schneemann: Die Not einer Tugend. Kunst am Bau im Spannungsfeld. In: Kommission für Kunst und Architektur des Kantons Bern (Hg.): *Kunst und Bau. Ein Spannungsfeld*. Stämpfli, Bern 2001. S. 19.

28 Volker Plagemann: Kunst ausserhalb der Museen. In: Volker Plagemann (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum. Anstösse aus den 80er Jahren*. Du Mont, Köln 1989. S. 19.

29 Claudia Büttner: *Art goes public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum*. Schreiber, München 1997. S. 217–220.

30 Plagemann 1989 (wie Anm. 28). S. 16.

31 URL: <http://www.aussendienst.hamburg.de>

32 Siehe: Florian Matzner: *Mission Impossible. Kunst im öffentlichen Raum in München*. In: Angelika Nollert, Florian Matzner, Birgit Sonna (Hg.): *Faktor X. Zeitgenössische Kunst in München*. Prestel, München 2005. S. 191–194.

33 «Besonders stossend ist der Vorschlag dieser Quersubventionierung, wenn man bedenkt, dass die Nutzerinnen und Nutzer der Bauten mit einer Kostenmiete über ihre Leistungsbezüge die Baukosten voll bezahlen müssen. Im Klartext würde das heissen, dass die Mieterinnen und Mieter einer städtischen Wohnung oder eines Krankenhausesplatzes z.B. pro Monat 20.– bis 30.– Franken (1 bis 2%) Mietzins bezahlen für eine Plastik, welche die Kunstkommission an der Bahnhofstrasse aufgestellt hat.» Peter Ess (wie Anm. 1).

34 Yvonne Höfliger: *Kunst am Bau. Industrielle Betriebe der Stadt Zürich*, Zürich 1984. S. 6–7.

35 Elisabeth Dühr: *Kunst am Bau – Kunst im öffentlichen Raum. Geschichte und Entwicklung öffentlicher Kunst im Spannungsfeld von Architektur, Städtebau und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland*. Lang, Frankfurt a.M. 1991. S. 18–19.

36 Siehe z.B. Sibylle Omlin: *Hybride Felder zwischen Kunst, Raum und Architektur*. In: Sibylle Omlin und Karin Frei Bernasconi (Hg.): *Hybride Zonen. Kunst und Architektur in Basel und Zürich*. Birkhäuser, Basel 2003. S. 10–19.

37 Dühr (wie Anm. 35). S. 20–22.

38 Dühr (wie Anm. 35). S. 50–52.

39 «Doch vergessen wir zum Schluss nicht, dass die Kunstförderung in erster Linie ein Grundzug der politische Kultur jener Zeit darstellt. Sowohl bei der Verteidigung der traditionellen Werte durch die Konservativen wie beim Kampf der Liberalen um ihren Aufstieg und um ihre Hegemonie bildeten Kunstpolitik und -anlässe wichtige Mittel, um spezifisch politische Zielvorstellungen als verbindliche Wertmuster ins kollektive Bewusstsein einzubringen. Man kann auch auf den «Löwen von Luzern» verweisen, jenes kolossale Monument in Luzern, mit dessen spektakulärer Einweihung 1821 die Konservativen sich ihr dauerndes Gesinnungsdenkmal zu setzen, zugleich aber auch eine gesellschaftspolitische Offensive auszulösen versuchten.» H.U. Jost: *Das «Nötige» und das «Schöne»*. Voraussetzungen und Anfänge der Kunstförderung des Bundes. In: Bundesamt für Kulturpflege (Hg.): *Der Bund sammelt, der Bund fördert. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes*. Lars Müller, Baden 1988. S. 15.

40 Höfliger 1984 (wie Anm. 34). S. 6–7.

41 H.U. Jost: 1988 (wie Anm. 39). S. 19.

42 Siehe: Peter Bieri im Interview mit Eva Novak: Für mich ist das keine Zensur, sondern eine Reklamation. In: Neue Luzerner Zeitung. 15. Dezember 2004. S. 5.

43 Zum Spannungsverhältnis zwischen künstlerischer Autonomie, Künstler und bürgerlichem Mäzen siehe Manuel Frey: Macht und Moral des Schenkens. Staat und bürgerliche Mäzene vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Fannei und Walz, Berlin 1999. S. 32–35.

44 Beate Mielsch: Die historischen Hintergründe der Kunst-am-Bau-Regelung. In: Volker Plagemann (Hg.): Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße aus den 80er Jahren. DuMont, Köln 1989. S. 22.

45 Omlin, Frei Bernasconi 2003 (wie Anm. 36)

46 Büttner 1997 (wie Anm. 29). S. 192–194.

47 Siehe: James Meyer: Der funktionale Ort. In: Kunsthalle Zürich (Hg.): Platzwechsel. Ursula Biemann, Tom Burr, Mark Dion, Christian Philipp Müller. Ausst.-Kat. Kunsthalle Zürich, Zürich 1995. S. 24–36.

48 Pierre Bourdieu meinte im Gespräch mit dem Künstler Hans Haacke: «Sie dehnen die Freiheit, die die Künstler im Laufe der Geschichte errungen haben und die sich auf die Form beschränkte, auch auf die Funktionen aus.» Pierre Bourdieu, Hans Haacke: Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit und die Phantasie des Denkens. Zitiert nach: Büttner 1997 (wie Anm. 29). S. 202.

SAN KELLER FREINACHT IN DER HARDAU UND BEST OF HARDAU

1 Siehe Paul Bösch: Die Riedtli-Renovations ist unter Beschuss. In: Tages-Anzeiger. 19. April 2001. Seite 18. Ders.: 47 Millionen für Riedtli-Siedlung. In: Tages-Anzeiger 25. September 2003. Seite 18.

2 Siehe Tim Zulauf: Ererbte Widersprüche (in dieser Publikation). Anm. 24.

3 «Lediglich 80 der insgesamt 605 Wohnungen der Siedlung weisen viereinhalb

Zimmer auf. Neu kommen 32 Familienwohnungen mit viereinhalb oder fünfeinhalb Zimmern dazu. Ein Mieterbüro unterstützt die von den Zusammenlegungen betroffenen Mieter bei der Suche nach neuen Wohnungen.» In: 53 Millionen für Renovation der Siedlung Hardau II. In: Neue Zürcher Zeitung. 14. Juli 2005. S. 49.

CLAUDIA UND JULIA MÜLLER GLOCKE*HARDAU*BIMBAM* 2006

1 Benedikt Loderer: Den Hüslischweizern sträubt sich das Haar. In: Tages-Anzeiger. 21. August 2004. S. 49.

2 «In den Hochhäusern Norastr. 34 und Bullingerstr. 63 werden die Wohnungen der 1. bis 6. und der obersten beiden Etagen zu grösseren Familienwohnungen zusammen gelegt.» In: URL: http://www.stadt-zuerich.ch/internet/hardau/home/projekte/pro_4.html

3 URL: http://www.stadtzuerich.ch/internet/west/home/planung_gebiet/taedtebau/hochhaeuser.html

4 URL: <http://www.messeturmbasel.ch>

5 Barbara Emmenegger und Michael Emmenegger: Wohnumfeldstudie Hardau. Im Auftrag des Gartenbau- und Landwirtschaftsamtes, der Liegenschaftsverwaltung und des Sozialdepartementes. Zürich, Oktober 1996. S. 12–13.

6 Chris Burden: Fishing Boat On Side of Museum: Proposal for Seattle Arts Commission, June 1, 1990. Courtesy Chris Burden. Das Zitat (Übersetzung Tim Zulauf) stammt aus dem Begleittext zur Skizze, die im Beitrag zu Claudia und Julia Müller abgebildet ist.

MICHAEL HILTBRUNNER PLAKATE ALS BILDER

1 Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien, 2. erw. Aufl. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Opladen 1996.

2 «Die Kulturplakatstellen bieten eine hervorragende Ergänzung zum Wildplakataushang.» Aber keinen Ersatz, wie man hier ergänzen könnte. Siehe: Alive: Plakatservice Zürich. Auf: <http://www.alive.ch>.

Zur Plakatregelung: Stadt Zürich, Amt für Städtebau (Hg.): Gesamtkonzept Aussenwerbung, Reklametafeln, Megaposter, Plakatierung. 03/2006.

3 Stadt Zürich 2006 (wie Anm. 2).

4 Podiumsdiskussion vom 4. November 2005 an der HGK Zürich und Kunst Zürich mit Till Velten, Shirana Shahbazi, Hanspeter Huber, Dorothea Strauss. Diskussionsleitung: Susanne von Ledebur. *Kunst Öffentlichkeit Zürich*, Zürich 2005.

5 Roland Barthes: Der Werbespot. In: ders.: Das semiologische Abenteuer. Aus dem Franz. von Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 1988. S. 181–186, hier S. 182.

6 Gilles Deleuze, zitiert nach: Stefan Römer: Plakate als soziale Intervention. In: Otto Mittmannsgruber, Martin Strauss (Hg.): Plakat. Kunst. Über die Verwendung eines Massenmediums durch die Kunst. Springer, Wien 2000. S. 104–114, hier S. 114.

7 Bettina Richter (Hg.): Poster Collection 04. Hors-Sol. Poster Actions in Switzerland. Museum für Gestaltung Zürich, Plakatsammlung, Lars Müller, Zürich 2001. S. 16–18.

8 Otto Mittmannsgruber, Martin Strauss (Hg.): Plakat. Kunst. Über die Verwendung eines Massenmediums durch die Kunst. Springer, Wien 2000, hier S. 16.

9 Richter 2001 (wie Anm. 5). S. 46–48.

10 Walter Grasskamp: Blickfänger. In: Otto Mittmannsgruber, Martin Strauss (Hg.): Plakat. Kunst. Über die Verwendung eines Massenmediums durch die Kunst. Springer, Wien 2000. S. 23–29, hier S. 27.

11 Joseph Kosuth: Öffentlicher Text. In: Florian Matzner (Hg.): Public Art. Kunst in öffentlichen Räumen. Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2001. S. 296–303. Zu Jenny Holzer: Söke Dinkla: Kunst im urbanen Netz. In: Söke Dinkla und Christoph Brockhaus (Hg.): connected cities. Kunstprozesse im urbanen Netz. Wilhelm Lehbruck Museum Duisburg, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 1999. S. 22–39. Zu Marylène Negro: Mittmannsgruber, Strauss 2000 (wie Anm. 6.). S. 202–206. Zu Lang/Baumann: Richter 2001 (wie Anm. 5). S. 57.

12 Barbara Kruger, in: Hammer Museum

- Los Angeles: <http://www.hammer.ucla.edu> (Collection Per Skarstedt, New York). Les Levine in: Mittmannsgruber, Strauss 2000, S. 20.
- 13** Siehe Philipp Messner: Ökonomiekritik und Antisemitismus. John Carpenters Film *They Live*. Seminararbeit, Humboldt Universität zu Berlin, Berlin 2004.
- 14** Wolfgang Ulrich: Milieuprobleme. In: Otto Mittmannsgruber, Martin Strauss (Hg.): Plakat. Kunst. Über die Verwendung eines Massenmediums durch die Kunst. Springer, Wien 2000. S. 50–67, hier S. 54; Martin Heller: «Denkspiele». Vortrag vom 20.10.1994 an der Zürcher Disputation zum öffentlichen Raum, online auf: www.stadtkunst.ch.
- 15** Unsoo Kim: Die Dynamik der «Public Art» in New York City. In: Heinz Schütz (Hg.): Stadt.Kunst. Lindinger+Schmid, Regensburg 2001. S. 181–191.
- 16** Jean-Christophe Amman: Von Claudia Schiffer (H&M) über Oliviero Toscani (Benetton) zu BILD. In: Florian Matzner (Hg.): Public Art. Kunst in öffentlichen Räumen. Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2001. S. 675–681; Cornel Windlin in: Bice Curiger: Public Affairs. Von Beuys bis Zittel. Das Öffentliche in der Kunst. Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich 2002. S. 104–105.
- 17** Joseph Beuys, zitiert in: Mittmannsgruber, 2000 (wie Anm. 8). S. 21.
- 18** Hans Haacke: Offensichtlich. In: Florian Matzner (Hg.): Public Art. Kunst in öffentlichen Räumen. Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2001. S. 330–336.
- 19** Zu Monica Bonvicini: Achim Köneke und Stephan Schmidt-Wulffen: Aussen dienst. Kunstprojekte in öffentlichen Räumen Hamburgs. Modo Verlag, Freiburg 2002. S. 368–374.
- 20** Zu Barbara Kruger: Interview: David Avalos, Louis Hock, and Elizabeth Sisco. In: Tom Finkelpearl: Dialogues in Public Art. The MIT Press, Cambridge und London 2000. S. 126–146, hier: S. 128.
- 21** Siehe Jacob Fabricius (Hg.): Rent-A-Bench. Los Angeles 2002. Ausst.-Kat. Trapholt Museum, Kolding DK 2003. Pork Salad Press, Kopenhagen 2003. S. 62–63.
- 22** Empfangshalle (Corbiniam Böhm, Michael Gruber): [gei hi:n ho:]. Projekt in der Hardau. In: [stadtkunst.ch](http://www.stadtkunst.ch) Nr. 1/2005. Zürich 2005. S. 2–3, hier S. 2.
- 23** Mittmannsgruber, Strauss 2000 (wie Anm. 8). S. 190.
- 24** Theo Lighart: Kunst und Plakate. In: Otto Mittmannsgruber, Martin Strauss (Hg.): Plakat. Kunst. Über die Verwendung eines Massenmediums durch die Kunst. Springer, Wien 2000. S. 43.
- 25** Patrick Werkner: Der Wiener Plakatpirat – und andere Störungen in der öffentlichen Bilderflut. In: Anne-Kathrin Kriegsmann, Daniela Anton, Kulturamt Jena (Hg.): Kunst – Raum – Perspektiven. Ansichten zur Kunst in öffentlichen Räumen. Katalog, Kulturamt der Stadt Jena, Jena 1997. S. 30–38.
- 26** Karolina Danków: Katarzyna Kozyra, das Frauenbad – Ein Beitrag zur polnischen «Kritischen Kunst» der Neunziger Jahre. Unveröffentlichte Lizentiatsarbeit, Universität Zürich. Zürich 2005. S. 49.
- 27** Otto Mittmannsgruber, Martin Strauss: Museum in Progress. In: Hedwig Saxenhuber, Georg Schöllhammer: o.k. Ortsbezug: Konstruktion oder Prozess? Materialien, Recherchen und Projekte im Problemfeld «Öffentliche Kunst». Edition Selene, Wien 1998. S. 186.
- 28** Wurst und Bier im Hauptbahnhof Zürich (9.3.2006). Auf: <http://www.agent-provocateur.ch/>.
- 29** Christina Thurner: Ankunft am Zürcher Hauptbahnhof. William Forsythes Installation *City of Abstracts*. In: Neue Zürcher Zeitung. 13. Oktober 2005. S. 45.
- 30** Martin Strauss: Blind Spot. Das Grossplakat als Medium der Kunst. In: Katharina Blaas-Pratscher (Hg.): Öffentliche Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederrösterreich. Vol. 7. Springer, Wien 2004. S. 59–73. Siehe auch Otto Mittmannsgruber und Martin Strauss: Blind Spot. 800 Plakate. Niederösterreich 2003. Revolver, Frankfurt am Main 2003.
- 31** Richter 2001 (wie Anm. 5). S. 85.
- 32** Marc Zollinger: Absichtslos Blumen gestreut. In: Tages-Anzeiger. 22.10.2005.
- 33** Siehe Susann Wintsch: Plakat-Projekte in der Hardau. In: [stadtkunst.ch](http://www.stadtkunst.ch) Nr. 1/2005. Zürich 2005. S. 2–3, hier S. 2.
- 34** Wintsch 2005 (wie Anm. 33). S. 2.
- 35** David Renggli: Gespräch mit dem Autor. Zürich, 27. Januar 2006.
- 36** Susann Wintsch: Unpubliziertes Material im Rahmen von *Kunst Öffentlichkeit Zürich*, Zürich 2005.
- 37** Till Velten: Hach1. Der Polygraph. Edition Fink, Zürich 2005.
- 38** Diskussion vom 4. November 2005 (wie Anm. 4).
- 39** Ana Ape: I was made for loving you. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Solothurn, Solothurn 2001.
- 40** Ana Ape: Gespräch mit dem Autor. Lyon, 2. November 2005.
- 41** Achim Köneke (Hg.): Clegg & Guttmann. Die offene Bibliothek. Cantz, Ostfildern-Ruit 1994. Susann Wintsch: Räume kritisierbarer Öffentlichkeit. In: Christoph Schenker (Hg.): Public Plaiv. Art contemporanea illa Plaiv. Gegenwartskunst im Landschafts- und Siedlungsraum La Plaiv, Oberengadin. HGK Zürich, Zürich 2002. S. 222–235, hier S. 224; Ulf Wuggenig: Offene Bibliothek von Clegg & Guttmann. In: Heinz Schütz: Stadt.Kunst. Lindinger + Schmid, Regensburg 2001. S. 33–59. Siehe auch: Mittmannsgruber, Strauss 2000 (wie Anm. 8). S. 92.
- 42** Daniel Zumoberhaus: Der Klingenhof-Spielplatz ist vom Abbruch bedroht. In: Tages-Anzeiger. 27. Oktober 2005. S. 19. Jürg Meier: Klingenhof-Spielplatz wird vorerst nicht saniert. In: Neue Zürcher Zeitung. 14. März 2006. S. 53.
- 43** Christoph Hänkli: Gespräch mit dem Autor. Zürich, 14. Februar 2006.
- 44** Hänkli 2006 (wie Anm. 43).

Impressum

**KUNST UND ÖFFENTLICHKEIT –
KRITISCHE PRAXIS DER KUNST
IM STADTRAUM ZÜRICH****Herausgeber**

Christoph Schenker und
Michael Hiltbrunner

Autorinnen und Autoren

Marius Babias, Ursula Biemann,
Maya Burtscher, Bernadette Fülischer,
Michael Hiltbrunner, Chonja Lee,
Oliver Marchart, Stefan Römer,
Christoph Schenker, Felix Stalder,
Hito Steyerl, Philip Ursprung,
Ulrich Vonrufs, Martin Waser und
Tim Zulauf

Künstlerische Beiträge

Ana Ape, Monica Bonvicini,
Matthew Buckingham, Harun Farocki,
Christoph Hänslı, San Keller,
Knowbotic Research, Claudia und
Julia Müller, David Renggli,
Shirana Shahbazi, Till Velten und
Lawrence Weiner

Interviews

Angelus Eisinger, Pipilotti Rist und
Peter Spillmann

Produktion und Lektorat

Michael Hiltbrunner und
Christoph Schenker

Korrektorat

Birte Theiler, JRP|Ringier

Gestaltung und Satz

Markus Bucher, Zürich und
Fabienne Burri, Luzern

Lithografie und Druck

Druckerei Odermatt AG, Dallenwil

Buchbinderei

Schuhmacher, Schmitten

Verlag

JRP|Ringier
Letzigraben 134, CH-8047 Zürich
T +41 (0) 43 311 27 50
F +41 (0) 43 311 27 51
www.jrp-ringier.com
info@jrp-ringier.com
ISBN: 978-3-905770-01-8

Vertrieb

Schweiz: Buch 2000, www.ava.ch
Deutschland und Österreich: Vice Versa
Vertrieb, www.vice-versa-vertrieb.de
USA: D.A.P./Distributed Art Publishers,
www.artbook.com

© Copyright bei den Text- und Bild-
autorinnen und -autoren, Künstlerinnen
und Künstlern

© 2007, *Kunst Öffentlichkeit Zürich*

Bildnachweis

© bei den Künstlerinnen und Künstlern:
S. 111: Abb. 7; S. 115: Abb. 13, 14; S. 116;
S. 181: Abb. 34; S. 185: Abb. 38; S. 191:
Abb. 43; S. 193; S. 203; S. 249–257;
S. 269; S. 277; S. 355; S. 358: Abb. 12, 13;
S. 361–365; S. 367; S. 371: Abb. 13

© 2006, ProLitteris, Zürich: S. 21; S. 64:
Abb. 5; S. 67; S. 69; S. 133; S. 135; S. 184;
S. 185: Abb. 37, 39; S. 191: Abb. 42

© Stadt Zürich, Baugeschichtliches
Archiv: S. 147; S. 151; S. 153; S. 159;
S. 167; S. 175; S. 181: Abb. 35; S. 187:
Abb. 40

© Gebr. Gysi AG, Baar: S. 125

© Luftbild Schweiz: S. 158

© Georg Aerni: S. 187: Abb. 41

© Stadt Zürich, Stadtentwicklung
Zürich: S. 335

© 2007, *Kunst Öffentlichkeit Zürich*:
Alle anderen Abbildungen

Mit freundlicher Genehmigung von
Sony BMG Music Entertainment
(Switzerland) GmbH: S. 358: Abb. 11

Courtesy

Galleria Emi Fontana, Milano: S. 64:
Abb. 5; S. 67: Abb. 8
Daniel Knorr: S. 69: Abb. 15
Mai 36 Galerie, Zürich: S. 124
Galerie Winter, Wien: S. 135: Abb. 7
Datasound, Zürich: S. 181: Abb. 34
Walter A. Bechtler Stiftung: S. 184
Caratsch de Pury & Luxembourg,
Zürich: S. 185: Abb. 39
Kunsthau Zürich: S. 191: Abb. 42
Galerie Hauser & Wirth, Zürich: S. 203
Chris Burden: S. 371: Abb. 13

**KUNST ÖFFENTLICHKEIT ZÜRICH
INSTITUT FÜR KUNST UND MEDIEN**

Die vorliegende Publikation *Kunst und
Öffentlichkeit – Kritische Praxis der Kunst
im Stadtraum Zürich* ist Teil des
Forschungsprojekts *Kunst Öffentlichkeit
Zürich* des Instituts für Kunst und
Medien der Hochschule für Gestaltung
und Kunst Zürich.

Schriftenreihe des Instituts für Kunst
und Medien, HGK Zürich: Band 2

Das Forschungsprojekt wurde mass-
geblich von der Förderagentur für
Innovation KTI/CTI, Bern, unterstützt.

**Projektpartnerinnen von
Kunst Öffentlichkeit Zürich**

Stadt Zürich; Walter A. Bechtler Stiftung,
Küsnacht; H. Hüssy; Georg und Bertha
Schwyzer-Winiker Stiftung, Zürich;
Swiss Re, Zürich; Mai 36 Galerie, Zürich

Forschungspartner

Prof. Dr. Philip Ursprung, SNF-
Förderungsprofessur für Geschichte der
Gegenwartskunst, ETH Zürich

Forschungsgruppe

Bettina Burkhardt, Bernadette Fülischer,
Michael Hiltbrunner, Ulrich Vonrufs,
Susann Wintsch und Tim Zulauf.
Mitarbeit bei der Realisierung der Kunst-
werke: Manuela Schlumpf.
Projektleitung: Christoph Schenker

Unterstützung der Publikation

Präsidialdepartement der Stadt Zürich,
Migros-Kulturprozent und Stiftung der
Schweizerischen Landesausstellung
1939, Zürich
Sponsoring der Website *stadtkunst.ch*:
Homburger Rechtsanwälte, Zürich

<http://www.stadtkunst.ch>

Das Institut für Kunst und Medien ist
ein Forschungsinstitut der Hochschule
für Gestaltung und Kunst Zürich.
Leitung: Christoph Schenker

Institut für Kunst und Medien
Hochschule für Gestaltung und Kunst
Hafnerstrasse 39 / Postfach
CH-8031 Zürich
Switzerland / Suiza

ikm@hgkz.ch
<http://ikm.hgkz.ch>

Kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich

Einblick in eine Laborsituation – mit künstlerischen Projekten von Monica Bonvicini, Matthew Buckingham, Harun Farocki, San Keller, Knowbotic Research, Claudia und Julia Müller, Shirana Shahbazi, Lawrence Weiner und anderen. Ausserdem Beiträge von Marius Babias, Angelus Eisinger, Bernadette Fülcher, Oliver Marchart, Pipilotti Rist, Stefan Römer, Christoph Schenker, Peter Spillmann, Hito Steyerl, Philip Ursprung, Ulrich Vonrufs, Tim Zulauf und anderen.

Herausgegeben von Christoph Schenker und Michael Hiltbrunner



ISBN 978-3-905770-01-8



9 783905 770018