ZWINGLIS BLICK ÜBER DEN ZAUN

Maja Wicki, Philosophin und Psychoanalytikerin, Zürich

«Die Einzigartigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition. Diese Tradition selber ist freilich etwas durchaus Lebendiges, etwas ausserordentlich Wandelbares»[1], schrieb Walter Benjamin 1935. Dieser Satz kommt mir vor wie ein voraus verfasster Kommentar zu den Aktionen von TRANSIT im Sommer 1999. Dass die Starrheit und Unantastbarkeit der Standbilder auf ihren Sockeln aufgebrochen werden konnte, dass sie dadurch eine «taktile Qualität», wie Benjamin schrieb, und eine «Lebendigkeit» erhielten, die deren «Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition» erst aufscheinen liess, hängt nicht zuletzt mit den vielartigen spielerischen, säkularen Ritualen von TRANSIT zusammen. Durch diese wurde die Bedeutung der Standbilder ins Licht der Aktualität gestellt, sowohl die Bedeutung der historischen Gestalt, deren Verherrlichung das Monument dient, als auch jene der symbolischen Repräsentanz kultureller, politischer, religiöser und wirtschaftlicher Werte, zu deren «Sakralisierung» das Monument gebraucht wurde.

Dass den Standbildern tatsächlich eine «sakrale» Funktion zukam, wird eigentlich erst im Protest auf deren Sockelenthebung deutlich. Die Sockelenthebung bedeutet ja Versetzung ins «profanum»[2], buchstäblich in den «Vorraum des Sakralen», in den «Vorhof des Tempels», welcher der Raum der Notdurft und des gewöhnlichen Broterwerbs ist, der alltäglichen Geschäfte, der Betrügereien und der Konflikte, der ungestillten Bedürfnisse der Menschen, aber auch der Raum ihrer Eigenverantwortung, ihres Scheiterns und ihres immer wieder versuchten Neubeginns, kurz ihrer möglichen Freiheit.

Wenn nun Kultfiguren von ihren Sockeln befreit werden, wenn sie, ihrer sakralen Überhöhung enthoben, auf Menschenmass reduziert werden, geschieht ein Akt der Emanzipation. Die entsakralisierten Kultfiguren werden wieder zu gewöhnlichen Standbildern. Sie erleben eine Veränderung, die ihnen den Nimbus der Entrückung wegnimmt und die sie in die partizipative Aktualität der Stadt und ihrer Menschen hineinversetzt. Beides bedeutet Emanzipation.

Emanzipation hat jedoch unterschiedliche Folgen. Einerseits beflügelt sie als Schritt in die Freiheit die Phantasie sowie das Urteils- und Handlungsvermögen, andererseits weckt sie auch Ängste. Bei der Sommeraktion von TRANSIT sind zwar die vier Kultfiguren die «Subjekte» der Befreiung, doch die emanzipatorische Herausforderung richtet sich an die kultgewohnten, kultunterworfenen Betrachter und Betrachterinnen der unversehens entthronten Standbilder. Bei ihnen wird eine ganze Palette von Gefühlen geweckt – Staunen, Erheiterung, Verunsicherungen, Ängste –, wobei die Ängste weniger die Bronzeskulpturen selber betreffen als die bürgerlichen Werte, die sie repräsentieren. Gerade Menschen, die über eingeschränkte Handlungsmöglichkeiten verfügen, die nie eine Entthronung gewagt haben, die sich vor der eigenen wie vor fremder Freiheit fürchten, bestehen auf der Unantastbarkeit festgefügter Werte. Deren Repräsentation muss unverrückbar bleiben, als Garantie der Sicherheit.

sie sich angesichts der Emanzipation der Kultfiguren in Aggression, die sich gegen die Intellektuellen und Künstlerinnen richtet, die mit offizieller Genehmigung ihr libertinöses Spiel mit den Kultfiguren treiben. Dass die Behörden diese Aktion nicht verbieten, sondern dafür noch Geld zur Verfügung stellen, verdoppelt das Gefühl der Empörung bei jenen, die den freudlosen Ernst der Unterwerfung unter Sockelhelden verteidigen, weil sie spielerische Freiheit nicht kennen.

Es war spannend zu prüfen, ob die Standbilder an den Nahtstellen der Veränderung – auf Baustellen, mitten im Kreis 4 oder 5, zwischen den Geleisen, bei einem Grosseinkaufszentrum nahe der Autobahn, auf selber Höhe wie die müden Passantinnen nach Arbeitsschluss – die Lebendigkeit aushalten und eventuell sogar von «Reflexen der Zukunft durchzittert werden»[3], als wären sie hinsichtlich ihrer Bedeutung noch nicht fertig geschaffen.

Nachdem die vier Standbilder von ihrer kultischen Sockelhöhe befreit waren, blieb ihre Bedeutung vorerst unklar. Es liess sich jedoch schnell feststellen, dass die Entsakralisierung mit einer Versinnlichung der vier in Bronze gegossenen Männer einherging und dass mit der Aufhebung der Ferne eine Verminderung der Entfremdung der Standbilder geschah (auch wenn in der Pressepolemik gerade das Gegenteil behauptet wurde). Emanzipation ist immer nachhaltig entfremdungsvermindernd. Die Frage ist, wie sich dies im säkularen Ritual zeigt. Und genau damit geraten wir in die Nähe einer spekulativen «Sinngebung» respektive einer überraschenden, eventuell so nicht intendierten Dialektik der Sockelenthebung.

Als die Zwinglistatue nach ihrer Reise durch die Stadt über den Absperrzaun aufs Bauland des zukünftigen grossen Wohn- und Arbeitsprojekts KraftWerk1 schaute, das für einen Sommernachmittag zum Festplatz wurde, erinnerte ich mich der Aussage Walter Benjamins zum «säkularisierten Ritual», durch welches die «Aura eines Kunstwerks»[4] erscheint und wodurch ein Gegenstand überhaupt erst zum Kultbild oder zur Kultfigur wird. Merkwürdigerweise hatte ich genau dieses Empfinden, angesichts des entthronten Reformators, der hinter dem Absperrzaun das «terrain vague» des improvisierten Festplatzes überblickte: die pavillonartigen Sommerzelte mit den Getränken und Kuchen, die schwarz gekleideten jungen Sängerinnen und Sänger, den Dirigenten und das Orchester, die herumtobenden Kinder zwischen den von der weissen Hitze sich matt zulächelnden Erwachsenen. Alles Menschliche erschien mir in seiner Flüchtigkeit durch die spürbare Präsenz der bronzenen Erscheinung hinter dem Zaun durchschaut. Der strenge Blick des schwarzen Kirchenmannes liess die verschwitzten Buben, die sich in der Hitze anspritzten, dies wie in lustvoller Übertretung tun. Ich hörte den einen zum anderen sagen: «Der schaut uns ständig an», und sie kehrten ihm den Rücken zu, um ihr Spiel zu spielen.

Nie hatte das Standbild diese einschüchternde Würde verkörpert, solange es festgeschraubt auf dem hohen Sockel im Schatten der Wasserkirche stand. Die Nähe liess es erst unnahbar und dadurch sakral werden. Geschah damit nicht gerade die Umkehrung der intendierten Emanzipation? Und welche Funktion erfüllt TRANSIT dadurch in der Stadt selber? Was bewirkt das spielerische säkulare Ritual in seiner Dialektik?

Die Stadt ist ein Ort der ständigen Veränderung. Die Veränderungen erfolgen zumeist nach Kriterien des Notwendigen und Nützlichen, entsprechend den zweckgebundenen Erfordernissen ihrer Bewohnerinnen und Bewohner. Wohnhäuser, Strassen, Schulen und Hochschulen, Bahnhöfe, Marktplätze und Läden, auch Gotteshäuser, Friedhöfe und manchmal sogar Pärke werden gebaut, verändert, erweitert und vergrössert, modernisiert oder abgerissen.

Die spürbarsten Veränderungen in der Stadt erfolgen leider nicht nach Massgabe der menschlichen Bedürfnisse, sondern in Funktion von Macht und Geld. Die massgeblichen Triebkräfte hinter diesen Veränderungen sind Wirtschaftsinteressen, technologische Entwicklungen und zunehmende Mobilisierung. Diesen Veränderungen und den daraus entstehenden Folgen ist die Mehrzahl der Menschen, die in der Stadt wohnen und arbeiten, unterworfen, ohne dass sie einen Gewinn davon hätten und ohne dass sie diese mitbeeinflussen könnten. Die wenigsten sitzen an den Schalthebeln der Macht oder in den immissionsgeschützten Villen der privilegierten Quartiere. Zwar sind sie als Stadtbewohnerinnen und -bewohner der «Souverän» der Stadt. Sie können Einsprachen erheben oder über gewisse Veränderungen abstimmen. Aber wenn Quartiere veröden, weil Quartierrestaurants durch «Gastroketten» übernommen oder wenn Handwerksbetriebe durch Boutiquen verdrängt werden, wenn ältere Wohnhäuser abgerissen, wenn Bäume gefällt und Quartierstrassen zu Stadtautobahnen werden, wenn die Menschen die Mieten nicht mehr zahlen oder den Lärm nicht mehr ertragen können, wenn der Schulweg für die Kinder immer gefährlicher wird, gibt der politische «Souverän» zumeist klein bei. Die Menschen resignieren. Ein Teil zieht weg, andere werden vergrämt und feindselig. Die Jungen begehren manchmal auf, besetzen Häuser und ziehen demonstrierend durch die Strassen, weil sie in der Stadt wirklich leben möchten.

Wenn ich den zum Teil vergitterten Auslagen in den teueren Einkaufsstrassen entlanggehe, erinnere ich mich häufig an die 80er Unruhen und an die von den Schlagstöcken und vom Tränengas der Polizei malträtierten jungen Menschen. Waldmann und Zwingli, Pestalozzi und Escher schauten damals von ihren Sockeln herunter aus grosser Distanz dem bösen Treiben zu.

Im Sommer 1999, als die vier Standbilder ihre Sockel verliessen und sich die Stadt aus einer anderen Perspektive anschauten, wurde dies zum Glück nicht mit Polizeigewalt verhindert, sondern geschah mit Zustimmung der Stadtregierung. Dass die Aktion der Intellektuellen diesmal offiziellerweise willkommen geheissen, von der breiten Bevölkerung aber ignoriert oder zumeist feindselig kritisiert wurde, muss auch im politischen Kontext der Bedeutung des öffentlichen Raums gesehen werden. Dadurch bietet sich eine weitere Erklärung für die reaktionäre Ablehnung durch die breite Bevölkerung, zusätzlich zum ängstigenden emanzipatorischen Effekt der von TRANSIT vorgenommenen säkularen Rituale.

Ich vermute, dass die immer eingeschränktere Partizipationsmöglichkeit an der Gestaltung des öffentlichen Raums bewirkt, dass diejenigen, die sie tatsächlich wahrnehmen, als Usurpatoren deklariert werden, in Umkehrung der tatsächlichen Verhältnisse: nicht weil sie etwas am öffentlichen Raum verändern, sondern wie sie es tun, resp. weil sie, die nicht an den Schalthebeln der Macht sitzen, es spielerisch tun. Dahinter steht eine politisch schwerwiegende Verkehrung des Verständnisses von Freiheit, die, in ihrer Konsequenz, zum Verlust der Freiheit führt.

vaten Willkür oder Gewalt verkümmert, während Freiheit im öffentlichen Raum als Privileg der Mächtigen verstanden wird. Die autoritär-submissive Identifikation mit diesen, selbst im offenkundigen Missbrauch, kompensiert die Handlungsunfähigkeit der Vielen, die sich auf eine zum Teil hedonistisch verbrämte, aber von grossen Frustrationen geprägte Absonderung in der Privatheit[5], kurz aufs angepasste Überleben auf knappem Raum beschränken. Dadurch aber werden in einem schleichenden Prozess totalitäre Voraussetzungen geschaffen, die heute schon im Anwachsen der populistischen Parteien wie im Überhandnehmen skrupelloser Wirtschaftsinteressen im Bereich des Politischen manifest werden. All dies, behaupten zwar die Interessenvertreter der Wirtschaft wie die populistischen Drahtzieher, geschehe unter Wahrung der Demokratie. Wenn nun Einzelne, die ihre Freiheit auf unabhängige Weise im öffentlichen Raum wahrnehmen, ob im Namen der Kunst oder der Gerechtigkeit oder der Freiheit selbst, deswegen ausgebuht oder gar angegriffen werden, weil sie Kultfiguren entthronen oder gegen politische Repression demonstrieren oder für ausgegrenzte Schutzbedürftige einstehen, so deckt dies den prekären Zustand von Freiheit auf und macht die prekäre Qualität des Zusammenlebens in der Stadt deutlich.

Die politische Bedeutung der Unterstützung von TRANSIT durch die stadtzürcherische Regierung ist ein Zeichen der Ermutigung für diejenigen, die sich gegen den überhandnehmenden, angstbesetzten und veränderungsfeindlichen Rechtstrend zusammenschliessen, die gegen die politische Resignation, gegen den Konsumismus, den Bierernst und die Gewalt in der Stadt etwas Spielerisches vorkehren. Was als spekulative Sinngebung mit dem Spielerischen der TRANSIT-Aktion einherging, bestätigte sich vorweg im Lauf des Sommers als Dialektik der Tradition und dadurch als tatsächliche Emanzipation der Kultfiguren, welche zwar Bronzegestalten blieben, aber etwas wandelbar Sinnliches, beinah Lebendiges annahmen, das einen besondern Blick und eine besondere Sorgfalt forderte, ob auf den Transportflächen der Lastwagen, ob an den verschiedenen Nahtstellen der Stadt, immer auf Menschenhöhe, unter Passanten und Passantinnen, Einheimischen und Fremden.

TRANSIT ist mehr als ein künstlerisch-intellektuelles Sommerspiel. Gerade auch die feindseligen Reaktionen zeigen auf, dass damit ein Anstoss zu einem politischen Prozess erfolgte, zu einem Prozess der Rückgewinnung des öffentlichen Raums für die Freiheit und das partizipative Gestaltungsbedürfnis der vielen verschiedenen Menschen, die in der Stadt zusammenleben.

[1] Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Edition Suhrkamp 26, S. 16.

[2] «fanum» bedeutet im Lateinischen «geweihter Ort, Heiligtum», und die Präposition «pro» bedeutet «vor», sodass das «pro-fanum» als der alltägliche, der nicht «heilige» Ort verstanden werden kann, den die Stadt in ihrer lebendigen Vielfalt jenseits des Sockels ist.

[3] André Breton, zitiert durch Walter Benjamin, Par. XIV, S. 36 a.a.O.

[4] Unter der «Aura» versteht Benjamin die «einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. Sie stellt nichts anderes dar als die Formulierung des Kultwerts des Kunstwerks in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung. Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes. Es bleibt seiner Natur nach ‹Ferne, so nah es sein mag›. Die Nähe, die man seiner Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt». S. 16 a.a.O.

[5] aus dem lateinischen «privare» (Partizip «privatus»): berauben, befreien. Die Wortbedeutung bezieht sich auf den Rechtscharakter des römischen Haushalts, der mit seinen Mitgliedern – Frauen, Kindern, Sklaven – des «Lichts der Öffentlichkeit» beraubt war, wie Hannah Arendt feststellte, mit Ausnahme des «pater familias», der dem Haushalt vorstand und zugleich über politische Rechte verfügte.