Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich

Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich

Band: 11-12 (2004-2005)

Artikel: Real, ideal, fatal : Frauendarstellungen im öffentlichen Raum Zürichs

Autor: Lee, Chonja

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720099

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Abb. 1: Otto Kappeler, »Die Begrüssung«, 1939, Muschelkalk, 250×142×61cm, Zürich, Ecke Florhofgasse/Hirschengraben.

Chonja Lee

Real, ideal, fatal: Frauendarstellungen im öffentlichen Raum Zürichs

»Bilder des Weiblichen sind stillgestellt, auf Dauer erstarrt und fixiert; in ihrer statuarischen Gestalt scheinen sie aus einer Vorzeit zu stammen und über die Zeit von einer sich als natürlich präsentierenden Ordnung zu zeugen, stillschweigend beredt. Aufbewahrt im öffentlichen Raum, von jedem zu sehen, wenn auch nicht immer bemerkt, scheinen sie im kollektiven Bildgedächtnis parat, jederzeit abrufbar, wenn Bedarf besteht.«[1]
Silke Wenk

Zu den Zürcher[2] Denkmälern männlicher Persönlichkeiten gesellt sich eine Fülle von unbekannten Frauengestalten. Sie sollen – mit einzelnen Ausnahmen – nicht an historische Figuren erinnern, sondern sind meist Allegorien oder namenlose Nackte.

Die Beschäftigung mit bildhaften Darstellungen des Weiblichen und speziell mit der »weiblichen« Plastik[3] ist ein Gebiet, dem in der Kunstgeschichte erst seit jüngerer Zeit Beachtung geschenkt wird. Obwohl die bildende Kunst an den Konstruktionen der Geschlechter seit jeher einen wesentlichen Anteil hat, indem über visuelle Repräsentationen – gerade im öffentlichen Raum – geschlechtsspezifische Vorstellungen bestärkt und fortgeschrieben werden, ist eine die Kategorie Geschlecht einbeziehende Perspektive in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Kunst im öffentlichen Raum relativ neu. Literatur ist vorwiegend ab den 1990er-Jahren zu finden. Als wegweisend können die Habilitationsschrift »Versteinerte Weiblichkeit« von Silke Wenk und die Dissertation »Weibliche Personifikationen in Allegorien des Industriezeitalters« von Ulrike Gall bezeichnet werden. Die Kunsthistorikerinnen setzen sich mit der Entwicklung verschiedener Weiblichkeitsimagines, vor allem mit der weiblichen Personifikation Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts, auseinander.[4] Thorsten Rodieks Katalogbeitrag zur Ausstellung »Das Bild der Frau in der Plastik des 20. Jahrhunderts« bietet einen guten Überblick über die Entwicklung der weiblichen Plastik des Abendlandes.[5]

In der Schweiz finden erst seit kurzem Auseinandersetzungen mit den Geschlechterverhältnissen im öffentlichen Raum statt: Die Historikerin Erika Hebeisen untersucht in ihrem Aufsatz »Namenlose Nacktheiten und Heldendenkmäler« aus dem Jahr 2000 die räumliche Verteilung von Plastiken bezüglich ihres Geschlechtes in der Stadt Zürich.[6] Michèle Métrailler überträgt in »Topographie der Geschlechter« das Vorgehen Hebeisens auf die Stadt Bern, wobei in ihrer Arbeit ein kultursoziologischer Ansatz Anwendung findet.[7]

In Ergänzung zu der summarischen Betrachtung und Zählung der in Typen eingeteilten Plastiken bei Hebeisen richtet sich der Fokus der folgenden Arbeit ausschliesslich auf die Repräsentationsformen des Weiblichen in der Plastik im öffentlichen Raum Zürichs. Nebst einer Differenzierung verschiedener Frauenbilder und dem Versuch, die Plastiken in eine abendländische Tradition der Darstellung der Frau einzureihen, wird angestrebt, der Frage nachzugehen, weshalb die jeweilige Figur am entsprechenden Ort steht, beziehungsweise welche Folgen ein Ortswechsel auf die Wahrnehmung des Kunstwerks hat.

1. Topographie der Geschlechter

Generell ist die Bedeutung der Kunstwerke im öffentlichen Raum Zürichs im internationalen Vergleich eher bescheiden. Mehrere Gründe können hierfür gelten gemacht werden: Zum einen brachte die zwinglianische, ikonoklastische Tradition Zürichs nur wenige öffentliche Denkmäler hervor. Ausserdem hat das künstlerische Schaffen im Bundesstaat durch die dezentrale Struktur der Schweiz, ihre ländlichen Wurzeln sowie die Abwesenheit eines kultur- und kunstfördernden monarchischen oder aristokratischen Auftraggebers keine Tradition.[8] Bernadette Fülscher zählt in der Stadt Zürich gut 1000 Werke im öffentlichen Raum, was einer hohen Dichte von fast 11 Werken pro km^2 entspricht.[9]

Nebst dem Erscheinungsbild der Kunst im öffentlichen Raum ist der Standort bei der Bestimmung von Funktion und Bedeutung der Kunstwerke mitzuberücksichtigen. Métrailler weist darauf hin,

dass der Raum hierbei nicht nur als physischer Naturraum, sondern als Raum der eingeschriebenen, verzeitlichten sozialen Prozesse verstanden werden kann.[10] Hebeisen legt in ihrer Auswertung der figürlichen Kunstwerke ein Netzwerk von Geschlechterverhältnissen im öffentlichen Raum Zürichs frei.[11] Im zentralen Stadtgebiet[12] zählt sie für den Zeitraum von 1880 bis 1940 54 figurative Plastiken. Darunter sind mehr als doppelt so viele Frauen wie Männer dargestellt. Hebeisen teilt die Figuren in sechs Typen ein: »Historische Figuren«, »Legenden«, »Allegorien/Mythologien«, »Namenlose Nacktheiten«, »Soziale Rollen«, »Unbekannt«. Das bürgerliche Repräsentationszentrum mit der Bahnhofstrasse als Hauptachse wird nach dem »städtebaulichen Schub« um 1850 mit zahlreichen Plastiken geschmückt.[13] Hier befindet sich mit 26 Kunstwerken fast die Hälfte der berücksichtigten Plastiken und beinahe alle »historischen Figuren«. Diese sind mit einer einzigen Ausnahme männlichen Geschlechts und vor allem in den Jahren 1880 bis 1900 entstanden. Auch die »Allegorien und Mythologien« sind mit 7 von insgesamt 14 Figuren im Zentrum vertreten. Mehr als zwei Drittel der Allegorien sind weiblichen Geschlechts. 8 dieser Plastiken wurden im Zeitabschnitt 1880 bis 1900 und 5 Stück zwischen 1921 und 1940 produziert.

Beim Typus »Namenlose Nacktheiten« ist die Verteilung nach Geschlecht noch asymmetrischer: 17 Plastiken stellen Frauen, 2 Männer und 5 Paare dar. Der Grossteil dieses Typus entstand in der Zeit von 1921 bis 1940. Es befinden sich 9 Akte am Seeufer, 7 im Arbeiterquartier und 6 im Zentrum. In der kleinen Gruppe der »Legenden« bilden die weiblichen Figuren die Mehrheit. In der nur 2 Plastiken umfassenden Gruppe der »Sozialen Rollen« ist das Geschlechterverhältnis ausgeglichen.

Diese statistischen Daten[14] und eine eigene Studie[15] über die Zürcher Plastiken bilden die Ausgangslage für folgende Auseinandersetzung mit ihnen. Die Idee der Diskussion der Plastiken entlang den grundsätzlichen Achsen »Real«, »Ideal«, »Fatal« beruht auf eigenen empirischen Beobachtungen und der Unterscheidung verschiedener Imagines durch Ulrike Gall.[16]

Häufig wird der die Plastik umgebende Raum nicht nur als physische und ästhetische Gegebenheit, sondern auch in Bezug auf seine Bedeutung in die künstlerische Planung miteinbezogen und ist somit ein entscheidender Faktor bei der Schaffung einer Plastik für den Aussenraum. Ein Beispiel, das die Bedeutung des Standortes und die Auswirkungen eines Ortswechsels auf die Rezeption und Bedeutung einer Plastik besonders gut illustriert, ist die Doppelfigur »Die Begrüssung« des Bildhauers Otto Kappeler,[17] an der Ecke Florhofgasse/Hirschengraben (Abb. 1).[18] Die überlebensgrossen Frauen aus rotem Muschelkalk stehen leicht gestaffelt hintereinander und blicken in dieselbe Richtung. Das halbnackte Paar unterscheidet sich kaum in Körperbau, Frisur und Ausdruck. Die starre Mimik wirkt ernst und die Blicke scheinen auf ein fernes Ziel oder ins Leere gerichtet. Die linke Hand der hinteren Figur ruht auf der linken Schulter der vorderen, die sich an die Brust fasst. Mit der freien Hand halten beide jeweils ein knapp die Scham bedeckendes, hinabgeglittenes Tuch. Ihre Erscheinung wirkt trotz der Nacktheit wenig aufreizend, denn der breite Nacken und die stark ausgebildete Bauchmuskulatur lässt die Frauen grob und keineswegs elegant oder erotisch wirken. Trotz einer schwachen Betonung von Stand- und Spielbein bilden sie eine blockhafte Einheit.

Abb. 2: Gustav Siber, »Standbild einer wehrhaften Zürcherin«, 1912, Bronze, 145cm, Zürich, Lindenhof.

1938 wurde der Doppelakt vom Kanton Zürich in Auftrag gegeben. Kappeler vollendete die Plastik im Hinblick auf die Eröffnung der grossen Ausstellung »Zeichnen, Malen, Formen II« 1939 im Kunsthaus Zürich, die als Teil der Schweizerischen Landesausstellung und als Ergänzung zum Ausstellungsgelände am See konzipiert war.[19] Laut dem Jahresbericht der Zürcher Kunstgesellschaft von 1939 »erhielt sie ihre Aufstellung einstweilen nicht, wie vorgesehen, im Kunsthausgarten bei der Gabelung von Rämistrasse und Hirschengraben, sondern als festlicher Schmuck während der grossen Ausstellung im Rasen vor dem Kunsthaus an der Ecke Rämistrasse/Heimplatz«.[20] Die Zuweisung des prominenten Standortes vor dem Eingang der Ausstellung und die damit verbundene Funktion, die Besuchenden zu empfangen, könnte ein Grund für die Benennung »Begrüssung« in verschiedenen Publikationen sowie im Inventar der Denkmalpflege der Stadt Zürich sein. Ein Beleg dafür, dass die Betitelung der Skulptur durch den Künstler erfolgte, liess sich nicht finden. Zu vermutet ist, dass es sich nicht um die ursprüngliche Bezeichnung handelt, aus der alleinigen Betrachtung des Doppelaktes sind ohnehin keine Indizien für eine Begrüssungssituation ableitbar. Die von der Zürcher Kantonsregierung 1940 als Schenkung in den Besitz des Kunsthauses übergegangene Skulptur

wurde nach der Ausstellung wie ursprünglich geplant im Kunsthausgarten aufgestellt. In den 1950er-Jahren musste sie ihren Standort aufgrund eines Erweiterungsbaus jedoch erneut wechseln.[21] Seither fristen Kappelers Frauen ein Schattendasein auf dem begrünten Zwickel zwischen dem stark befahrenen Hirschengraben und der Florhofgasse. Im Ausstellungskatalog von 1986 kommentiert Rolf Dürst diesen »Unort«, der vorwiegend von Hunden besucht wird, die ihre Notdurft verrichten: »Die Garagenmauer hinter Kappelers überlebensgrossen Porphyr-Frauen bereicherte der ›Sprayer von Zürich‹[22] um seine modernere Version [einer Frau]. Ursprünglich stand die als kantonaler Landi-Auftrag bestellte Doppelfigur ›Begrüssung‹ im inzwischen verschwundenen Kunsthausgarten. Ob sich nicht doch ein besserer Standort finden liesse?«[23] In der Tat trägt der jetzige Standort, der nach dem Eindunkeln selbst einer Beleuchtung entbehrt, zur Abwertung der Skulptur bei. Das repräsentative, ehemals als Auftakt zur Ausstellung dienende Werk wird bedeutungslos. Kappelers Paar scheint in seiner Gleichförmigkeit, Statik und aufrechten Postur Verbundenheit und Standhaftigkeit auszudrücken.[24] Diese Botschaft passt zum Zeitgeist des Entstehungsumfeldes, wurde »Die Begrüssung« doch speziell für die »Landi« geschaffen. Unter Berücksichtigung dieses von der Idee der »geistigen Landesverteidigung« geprägten Hintergrundes kann als Thema der Doppelfigur durchaus »Zusammenhalt unter Frauen und Pflichterfüllung« angenommen werden.[25] Durch den Standortwechsel büsst die Skulptur ihren ursprünglichen Kontext ein: Das vermutlich ehemals als soziales Rollenvorbild wirkende Kunstwerk wird zu einer der scheinbar bedeutungslosen, die Natur schmückenden Aktplastiken.

2. Real: Denkmal

2.1 Kulturgeschichtliche Weiblichkeitsimaginationen

Historisch belegte Frauen sind selten in der bildenden Kunst dargestellt, diesen wenigen Abbildern steht jedoch eine Flut von Bildern imaginierter Weiblichkeit gegenüber.[26] Um die verschiedenen Darstellungen von Weiblichkeit in Plastiken im öffentlichen Raum zu verstehen und in eine Darstellungstradition stellen zu können, ist es wichtig, sich die Entwicklung unterschiedlicher Frauentypen in der bildenden Kunst zu vergegenwärtigen.[27]

Bereits in der frühen Jungsteinzeit scheint der weibliche Körper als Fruchtbarkeitssymbol im Mittelpunkt von Kulthandlungen gestanden zu haben. Indiz hierfür liefert eine Fülle weiblicher Idole mit ausladenden Formen, bei fast gänzlichem Fehlen männlicher Bildnisse. Die rund 25'000 Jahre alte Kalksteinstatuette »Venus von Willendorf«[28] ist das berühmteste Beispiel dieser stilisierten altsteinzeitlichen Frauenplastiken.

Die göttliche Trias Athene-Hera-Aphrodite und die Göttinnen Nike, Demeter, Hekate und Diana waren seit der Antike bis ins 19. Jahrhundert immer wieder beliebte Motive in der Bildhauerkunst.[29] Die Gottesmutter Maria und die meist als Sünderin aufgefasste Eva blieben, neben Darstellungen von Heiligen, bis ins 18. Jahrhundert die dominierenden Frauengestalten unter den abendländischen Plastiken.[30] Schon in diesem christlichen Gegensatzpaar zeigt sich eine Tendenz zur Herabsetzung oder Überhöhung der Frau. Kunst und insbesondere die Darstellung der Frau besitzt laut Thorsten Rodiek »Verweisungscharakter auf ein anzustrebendes, positives oder ein zu überwindendes, negatives Weltbild«.[31] Kunstschaffende, die vorwiegend männlich waren, schufen über Jahrhunderte hinweg ein Panoptikum von Kunstfrauen. Diesen Projektionen wurde kulturgeschichtlich lange nichts entgegengesetzt. Die Bildhauerei ist im Vergleich zu Literatur, Philosophie und Malerei ein Medium, in dem sich Neuerungen nicht als Erstes manifestieren.[32] Hinzu kommt, dass sie länger eine Männerdomäne blieb, Bildhauerinnen werden erst nach 1800 namhaft. Die Gründe dafür liegen in der Organisation der Werkstätten in Bauhütten und Zünften und bei den körperlich anstrengenden Arbeitsprozessen.[33] Selbst die wenigen Bildhauerinnen um 1900 nutzten meist die gleichen weiblichen Archetypen als Motive.[34]

Die Annahme, dass Abbilder historisch verbürgter Frauen in der Kunst des öffentlichen Raums selten sind, wurde für den Kreis 1, das Stadtzentrum Zürichs, von der Autorin geprüft: Es gibt lediglich ein Kunstwerk zu Ehren einer historischen Frau, nämlich das aus jüngster Zeit stammende Denkmal für Katharina von Zimmern von Anna Bauer, während neun Denkmäler für Männer im Inventar der Denkmalpflege der Stadt Zürich aufgeführt sind.[35] Männer prägten das gesellschaftliche, wirtschaftliche und politische Weltgeschehen der letzten Jahrhunderte, weshalb ihnen Denkmäler gewidmet wurden. Eine männliche Sicht bestimmte die Geschichtsschreibung bis zur Mitte des letzten Jahrhunderts und diese richtete somit den Fokus auf Taten männlicher Persönlichkeiten.[36] Auftraggeber für Kunst ignorierten historisch verbürgte Frauenfiguren, die denkmalwürdig wären, nicht zuletzt da man kaum Kenntnis von ihnen hat.

2.2 Hedwig ab Burghalden

Bis ins Jahr 2004 findet sich unter den Frauenmotiven nur eine Plastik, deren Funktion einem Denkmal nahe kommt. 1912 wird auf dem Lindenhofbrunnen das bronzene »Standbild einer wehrhaften Zürcherin«[37] im Gedenken an die Vertreibung der Truppen Herzog Albrechts von Österreich im Jahr 1292 errichtet (Abb. 2). 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.[38] Die Wehrhaftigkeit symbolisierende Plastik konvergiert mit der Bedeutung von Entstehungsjahr – kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges – und Standort auf dem traditionsreichen Lindenhof[39], der in Kriegszeiten als militärisches Reduit diente. Es ist jedoch nicht männlicher Kampfwille, der durch die Zürcherin versinnbildlicht wird, sondern die weibliche List der Täuschung.[40]

Gustav Siber,[41] ein Schüler des führenden Schweizer Nationalbildhauers Richard Kissling, war »von der neuen Zeit mit anderen Ideen übergangen worden«[42] und schuf seine populärste Figur, die behelmte Hedwig ab Burghalden, in mittelalterlichem Harnisch und mit Schwert nach der Ästhetik des 19. Jahrhunderts.[43] Ihre Aufstellung ist beispielhaft für die Bevorzugung bewährter Kunstformen bei Aufträgen für den öffentlichen Raum und damit einhergehender

nur zögerlicher Berücksichtigung neuester künstlerischer Tendenzen. Als Vorbild für die historisierende Trägerin des Stadtbanners mag die Brunnenplastik eines Edelherrn, vermutlich Bürgermeister Rudolf Stüssis, auf der anderen Seite der Limmat gedient haben.[44] Das Motiv einer Frau in Kriegsmontur wird in der abendländischen bildenden Kunst in 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 wurde. 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.[45] Die Statue ist, zieht man den Standplatz auf der Säule[46] des Brunnens aus dem Jahr 1668 und das Fehlen einer Beschriftung in Betracht, eher Brunnenschmuck als Personendenkmal. Die Tatsache, dass es sich bei der wehrhaften Zürcherin um eine Figur aus einer Legende[47] handelt, rechtfertigt schliesslich die Bezeichnung der Plastik Sibers als Repräsentationsfigur eines Standes, desjenigen der Frauen, der »namenlosen Patriotinnen«. Die vergessenen Verdienste dieser Frauen wollten zwei SP-Gemeinderätinnen 1992 in einer 700-Jahr-Feier ehren. Der Stadtrat fühlte sich peinlich ertappt, da er dieses vermeintliche Jubiläum vergessen hatte 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.«[48] Der Vorstoss verlief im Sande, zeigt aber ein Bedürfnis nach Sichtbarkeit historisch bedeutender Frauen auf.

2.3 Katharina von Zimmern

Dem Fehlen eines Denkmals für eine Frau in der Zürcher Innenstadt ein Ende zu bereiten, war Ziel der im Herbst 2000 gegründeten Interessengemeinschaft »Verein Katharina von Zimmern« unter dem Präsidium von Kirchenrätin Jeanne Pestalozzi.[49] Im Rahmen eines Forschungsprojektes der Evangelisch-Reformierten Landeskirche fand eine historische Spurensuche und intensive Beschäftigung mit der in Vergessenheit geratenen Äbtissin des Fraumünsterstifts statt.[50] Bald waren die Initiantinnen sich einig, dass nebst der 1999 publizierten Biographie auch ein Denkmal zu Ehren der Fürstäbtissin errichtet werden sollte (Abb. 3). Hauptverdienst der Katharina von Zimmern war die freiwillige Übergabe des traditionsreichen Klosters mit allen Hoheitsrechten und Gütern an die Stadt Zürich am 8. Dezember 1524. Dadurch hatte die ranghöchste Frau Zürichs blutige Unruhen verhindert und somit die Reformation gefördert.[51]

Als Standort des Denkmals wurde der Kreuzgang des Fraumünsters neben dem Zürcher Stadthaus, wo sich einst die Abtei befun-

Abb. 3: Anna-Marie Bauer, »Katharina von Zimmern Denkmal«, 2004, Kupfer, 99×206×59cm, Zürich, Fraumünster-Kreuzgang.

den hatte, festgelegt.[52] Im September 2001 reichten die fünf Künstlerinnen Anna-Marie Bauer, Gisela Kleinlein, Ruth Maria Obrist, Carmen Perrin und Andrea Wolfensberger ihre Wettbewerbsprojekte ein. Der »Zürcher Frauen Verein« unterstützte die Finanzierung des rund 300'000 Franken teuren Projektes 2002 durch die Verleihung des mit 100'000 Franken dotierten Sozial- und Kulturpreises. Der Restbetrag setzte sich aus dem Erlös von Publikumsaktionen und aus Spenden von Unternehmen, Stiftungen sowie von Stadt und Kanton zusammen.[53] Die Wettbewerbsjury,[54] bestehend aus Fachleuten von Stadt und Denkmalpflege, Kunstsachverständigen und Mitgliedern des Vereins »Katharina von Zimmern«, wählte im März 2002 das Projekt der Zürcher Künstlerin Anna-Maria Bauer aus, denn »die Blockskulptur besitze in ihrer konzentrierten und einfachen Form etwas Geheimnisvolles sowie ein hohes Mass an Zeitlosigkeit und Wertigkeit.«[55] Bauer leitet ihre hier verwendete Formensprache von der Struktur der Hornplatten eines Schildkrötenpanzers ab. Sie entlehnt dessen Grundmasse und reduziert und abstrahiert sie nach eigenen Regeln.[56] Die 37 zu einem Quader geschichteten Kupferblöcke sind nicht verschweisst und halten einzig durch ihr Gewicht zusammen.[57] Kupfer, ein laut der Künstlerin Weiblichkeit symbolisierendes Element, kann jeweils in neue Formen gegossen werden, ist also passend für das Andenken an die Äbtissin, die sich für Wandel und Veränderung einsetzte.[58] Am 14. März 2004 wurde die elf Tonnen schwere Plastik unter Beisein von Zürcher Politikerinnen und Bundesrätin Micheline Calmy-Rey feierlich eingeweiht und der Stadt Zürich geschenkt.[59] Die Bundesrätin bezeichnete in ihrer Festrede das Denkmal als »Mahnmal für alle Frauen, die sich seit jeher für den Frieden, die Solidarität, eine gerechte und demokratische Gesellschaft eingesetzt, im Gedächtnis der Geschichte aber kaum Spuren hinterlassen haben«.[60]

Der längliche Quader mit den Massen 99 × 206 × 59 cm steht ohne Sockel unvermittelt auf einem mit niedrigen Hecken bepflanzten und von einer 16 cm hohen metallenen Abgrenzung eingefassten Beet. Die Platzierung und die Ähnlichkeit zu einem Grabmonument weisen auf die ursprüngliche Verwendung des Standortes als Friedhof hin. Das Kunstwerk scheint eher wie eine Grabplastik das Gärtchen zu schmücken, als dass jenes die Wirkung des ersten unterstreicht. Das Volumen des Quaders nimmt die Masse des rechteckigen Hofes auf und die Kupferblöcke korrespondieren mit der steinernen Struktur der Kirchenmauer, wodurch das Werk sich trotz eher schwerer plastischer Präsenz gut in den kleinen Innenhof einfügt. Die Glätte der matten, rötlichen Oberfläche wird von rauhen Stellen unterbrochen, die zusammen mit der bereits angesetzten Patina wie Gebrauchsspuren wirken.[61] Assoziationen an einen Altar der katholischen sowie einen Abendmahlstisch der reformierten Kirche sind von der Künstlerin intendiert.[62] Es wurde bewusst kein Bild der Äbtissin, von der auch kein Abbild überliefert ist, geschaffen. Durch die Verwendung einer nicht figürlichen Formensprache brach die Künstlerin mit der körperfixierten Darstellungstradition der Frau. Nebst dieser Verweigerung des Bildlichen wurde in zusätzlicher Abgrenzung zu gängigen Weiblichkeitsbildern eine als gemeinhin unweiblich konnotierte, weil nicht organische Form verwendet.

Nicht eine heldenhafte Tat wird mit diesem Denkmal gewürdigt, sondern das rationale Abwägen und weise Agieren einer unprätentiösen und gewaltlosen Retterin im Hintergrund. Konsequenterweise wurde deshalb auch keine Nobilitierung der Katharina von Zimmern mit den Mitteln der für und von Männern verwendeten Bildersprache angestrebt, sondern der Versuch einer Neufindung in eigener Sprache unternommen. Ein Vergleich mit Hermann Hallers »Hans Waldmann Denkmal« von 1937 auf der Münsterbrücke gleich ausserhalb des Fraumünster-Kreuzgangs macht dies deutlich (Abb. 4).[63] Letzteres hatte seinerzeit wegen seiner spielerischen, für ein Denkmal untypisch »kümmerlichen und zappeligen«[64] und unheroischen Art für Kritik gesorgt. Präsenz markierend und von weither sichtbar ragt das rund 3 m hohe Reiterstandbild des Zürcher Bürgermeisters aus dem 15. Jahrhundert, der im Fraumünster begraben liegt, in den Himmel. Bereits der gigantische Sockel von 4,4 m Höhe mit der eingravierten Beschriftung übertrifft den Quader der Äbtissin um ein Mehrfaches an Grösse.

Bauers Denkmal kann auch als Anspielung auf den lange Zeit der Frau zugewiesenen Ort im Denkmal, nämlich als Allegorie im Sockelbereich, gelesen werden. Die Plastik zu Ehren der Klosterfrau steht zudem an einem weniger prominenten Ort innerhalb der Klostermauern. Sie wirkt in der Privatheit des Innenraumes, dem traditionellen Ort der weiblichen Entfaltung. Gerade im Schatten eines heroischen Waldmann setzt die verwendete künstlerische Sprache den Willen zur Auseinandersetzung voraus, das Kunstwerk wird denn auch von Passanten nicht immer als solches erkannt. Das überzeitliche Konzept von Bauer seinerseits verweist Hallers Reiterstandbild auf einen zeitlich bedingten und begrenzten Platz und relativiert somit dessen Bedeutung.

Anstelle einer Beschriftung geben zwei in den Boden eingelassene Kupferbänder – bei den Eingängen von der Fraumünsterstrasse und vom Stadthausquai her – die ruhmvollen Worte der Katharina von Zimmern aus der Absichtserklärung zum Verzicht wieder: »Die Stadt vor Unruhe und Ungemach bewahren und tun, was Zürich lieb und dienlich ist. 1524. Katharina von Zimmern, Zürichs letzte Äbtissin zur Übergabe der Abtei Fraumünster an die Stadt.«

3. Ideal: Allegorie, das Ideal im Frauenkörper

3.1 Weibliche Personifikationen

Die Personifikation, eine Sonderform der Allegorie, kann als Mittel zur Darstellung unterschiedlicher abstrakter Inhalte eingesetzt und ihre Geschichte bis in die griechische Antike zurückverfolgt werden.[65] Im 19. Jahrhundert verkörperten weibliche Personifikationen unter anderem geistige Prinzipien der damaligen bürgerlichen Gesellschaft, zu ihrer Manifestation bediente man sich oft der Darstellungsweise von Figuren aus der griechischen und römischen Mythologie. Hier wurde die Frau mitunter zum Zeichen der staatlichen Macht stilisiert, um Herrschaftsansprüche zu demonstrieren und den Gedanken der nationalen Einheit sowie den technischen und nationalen Fortschritt zu propagieren.[66]

Dieses Phänomen erscheint umso paradoxer, wenn man bedenkt, dass die Bilder des weiblichen Körpers dadurch Instituti-

onen[67] repräsentieren, zu denen Frauen lange keinen Zugang hatten und Werte, die allgemein als männliche Eigenschaften erachtet wurden.[68] Warum also ist die Allegorie weiblich? Laut Silke Wenk, weil »nur Bilder von Frauen – ausserhalb der ökonomischen und staatlichen Konkurrenz stehend – geeignet waren, die imaginäre Gemeinschaftlichkeit zu repräsentieren.«[69] Wenk vertritt die These, dass der weibliche Körper blosse Natur zu sein und jenseits von Geschichte zu stehen scheint. Dies bedinge seine Eignung, stets neue Bedeutungsinhalte der herrschenden Ordnung zu veranschaulichen und damit auch diese als naturgegeben und somit unanfechtbar darzustellen.[70] Ulrike Gall hingegen betont die direkte Verbindung der Personifikationen des 19. Jahrhunderts zu den mythologischen Vorbildern und konstatiert bezüglich desselben Sachverhalts: »Nur einem Kunstkörper, der kein realer, sondern ein konstruierter ist, lassen sich all diese Werte und Bedeutungen einschreiben.«[71] Laut Gall ist es der jahrhundertelang überlieferten Darstellungstradition zuzuschreiben, dass die weibliche Personifikation trotz ihres idealisierten Körpers keine Sinnlichkeit ausstrahlt, sondern, darüber erhaben, eine höhere Idee repräsentieren kann.[72] Unter dem Deckmantel der Allegorie konnte jedoch immer wieder auch Sexualität dargestellt werden, ohne sich der Kritik der Anstössigkeit oder gar Pornografie auszusetzen.

Die Vielzahl steinerner allegorischer Frauenskulpturen kann durch Eigenschaften wie Präsenz und Dauer des Materials Stein erklärt werden, wodurch die Beständigkeit der versinnbildlichten geistigen Prinzipien untermauert wird. Die dargestellten Werte werden zudem in der Skulptur »leibhaftig« und im wahrsten Sinne des Wortes auf ein Podest gehoben.[73] Unter den Plastiken im Zentrum Zürichs finden sich mehr als doppelt so viele weibliche wie männliche Allegorien, nämlich zehn gegenüber vier.[74] Bei einer Gesamtzahl von 32 »weiblichen« Plastiken machen die Allegorien fast ein Drittel aus.[75] Die meisten der Zürcher Allegorien stammen aus der Zeit von 1880 bis 1900. Bereits in der Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und vor allem ab 1900 wurde das Explizite der Allegorie zusehends durch die Mehrdeutigkeit des Symbols verdrängt.[76] Diese Tendenz wird anhand der in den 1950er-Jahren in Ungnade fallenden »Helvetia« und der nur scheinbar allegorischen Skulptur »Erwachen« der 1930er-Jahre, die den Übergang von der Allegorie zur Aktplastik markiert, nachfolgend aufgezeigt. Trotz der Unterschiede zwischen den drei im Folgenden zu besprechenden Allegorien verkörpern alle neben ihren spezifischen Inhalten das Ideal Fruchtbarkeit beziehungsweise Mütterlichkeit.

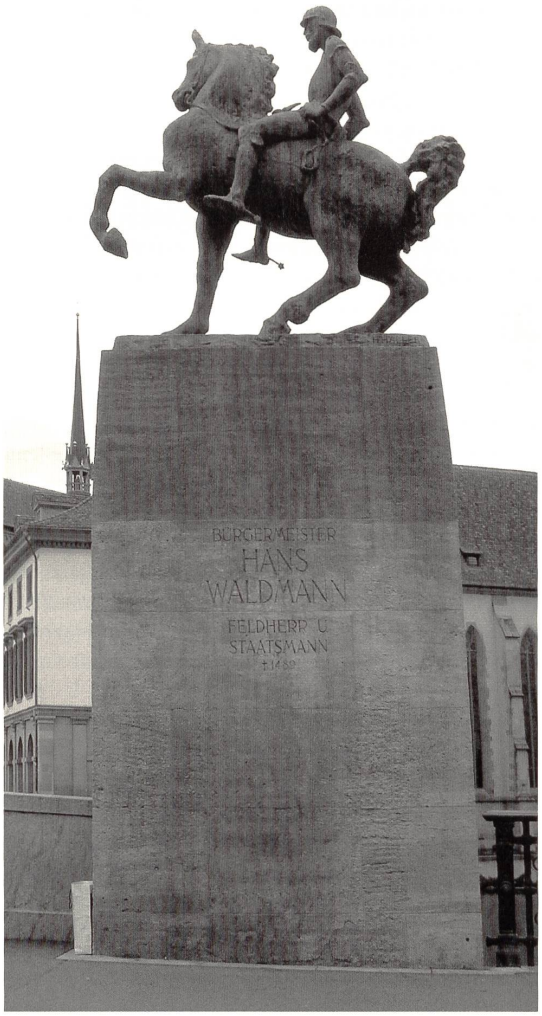

Abb. 4: Hermann Haller, »Hans Waldmann Denkmal«, 1937, Bronze, 325×335×110 cm, cm, Zürich, Münsterbrücke.

3.2 Flora

Eine typische Allegorie der blühenden Natur findet sich am Eingang des Platzspitz-Parks bei der Walchebrücke.

Der Platzspitz ist ein halbinselartiges Dreieck, an dessen Spitze Sihl und Limmat zusammenfliessen. Zwischen 1986 und 1992 gelangte er als «Needle Parc» wegen seiner offenen Drogenszene zu internationaler Berühmtheit. Im 18. Jahrhundert jedoch hatte der ehemalige Weide-, Schützen- und Exerzierplatz vor den Stadttoren als Flanierpromenade im Barock- und Rokokostil und Treffpunkt intellektueller Kreise gedient. [77] 1847 schob sich der Bahnhof wie ein Riegel zwischen Stadt und Parkanlage. Weitere bauliche Massnahmen gegen Ende des 19. Jahrhunderts führten zu einer Beschneidung des Parks und einer rückläufigen Besucherzahl.[78] 1883 wurde er als Gelände für die erste Schweizerische Landesausstellung umgenutzt und wiederbelebt.[79] Im Jahr 1896 baute der Architekt Gustav Gull das Landesmuseum an der Südseite des Platzspitz. Durch die gotisierende Burg des Historismus wurde der Park isoliert und somit von Verkehrslärm geschützt.[80] Einst lag der Platz am Rande der Stadt, heute ist er zwar im Zentrum Zürichs, jedoch stark beschnitten durch industrielle, städtische und natürliche Grenzen.

Die Figur der Flora (Abb. 5) war im Jahr 1886 als Dutzendware[81] in bronziertem Grauguss hergestellt worden und stand bis 1933 an der Bleicherwegbrücke.[82] Von dort musste sie aufgrund des

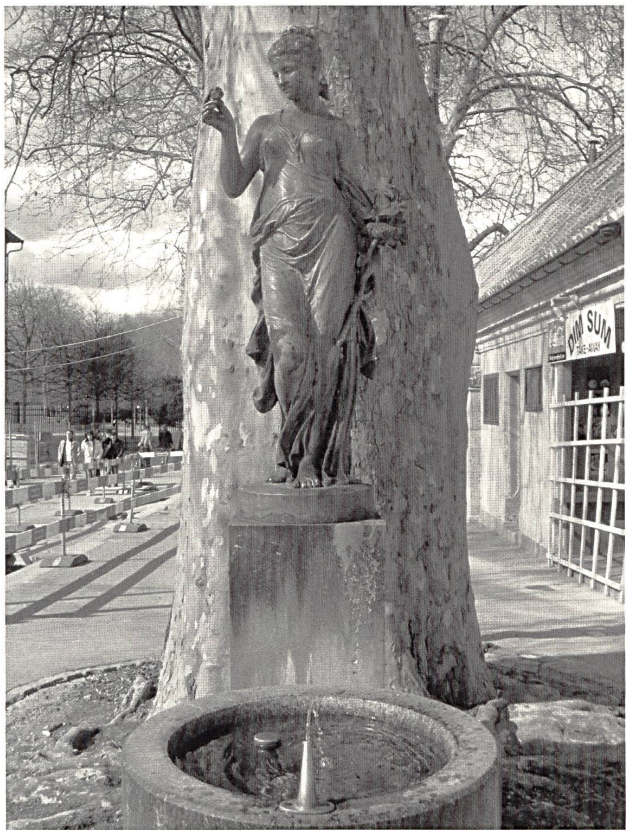

Abb. 5: Anonymus, »Flora«, 1886, bronzierter Grauguss, 165×80×46cm, Zürich, Eingang Platzspitz-Park.

Strassenbaus auf den von Emil Schäfer gestalteten Trinkbrunnen beim Eingang zum Platzspitz-Park weichen.[83] Das Attribut der Blumen macht die in antikisierendes Gewand gekleidete Figur als »Flora« identifizierbar, die italische Göttin der Blumen und Blüten und Personifikation des Früchte spendenden Erdbodens.[84] Die Allegorie der Natur wird meist, wie auch hier, als blumengeschmückte Jungfrau dargestellt.[85] Die »Flora« ist somit eine Manifestation des Stereotyps »blühendes Mädchen«. Ihre liebliche Erscheinung und Bedeutung prädestiniert sie dafür, als gefällige Massenware Brunnen zu schmücken. So krönt auch an der Ecke Bederstrasse/Waffenplatzstrasse eine ähnliche Flora den Brunnen im Engequartier.[86] Die »Helvetia«, die im Folgenden besprochen wird, weist als Allegorie des Nationalstaates einen abstrakteren Grad der zu versinnbildlichenden Inhalte auf.

3.3 Helvetia

Die ehemals im Lichthof des Bankvereins stehende 3,90 m hohe »Helvetia« aus den Jahren 1899 bis 1901 kann als typische Nationalstaat-Allegorie des 19. Jahrhunderts bezeichnet werden (Abb. 6).[87] Da es sich um die einzige bekannte Freiplastik der Helvetia im Kanton Zürich handelt, wird sie trotz ihres ehemaligen Standortes in einem halböffentlichen Raum und ihres heutigen Standortes ausserhalb der Stadt Zürich hier besprochen.

Richard Kissling, der Hauptvertreter der gründerzeitlichen Bildhauerei in der Schweiz, bemühte sich trotz des traditionellen Motivs um ein gewisses Mass an Innovation und wählte, »um nicht abgedroschene Bahnen zu betreten, ein freies Kostüm, das sich aus verschiedenen Schweizer Trachten zusammensetzte«.[88] Auch sollte »der Typus dieser kräftigen Frauengestalt nicht an klassische Vorbilder erinnern«, weshalb der Bildhauer versuchte, den »gesunden deutschschweizerischen Frauenschlag ohne zu starke Idealisierung wiederzugeben.«[89] Anleihen an die Antike werden dennoch durch die goldene Figur Merkurs[90] gemacht, der auf einem in der Hand der Helvetia liegenden Globus balanciert und die Schweiz somit als Beschützerin des Handels ausweist.[91] Das mit Lorbeer bekränzte Haupt erhoben blickt die Allegorie des Nationalstaates herrschaftlich nach vorne. Trotz des etwas zurückgelehnten Oberkörpers und des Kontraposts steht sie in dem schwer fallenden Kleid, das sie mit der Linken rafft, wuchtig da und unterscheidet sich abgesehen von Kleidung und Attributen bezüglich Alter, Korpulenz und Gestus nicht zwingend von Allegorien anderer Länder jener Zeit. Die realistische und »kräftige Frauengestalt« drückt Standhaftigkeit und Mütterlichkeit aus. Die Mutterfigur wird denn auch von Silke Wenk als »Übergangsfigur zwischen der weiblichen Allegorie, die das Bild des Weiblichen der öffentlichen Plastik des 19. Jahrhunderts bestimmte, und dem Akt«, der vorherrschenden Form in der öffentlichen Skulptur des 20. Jahrhunderts, gesehen.[92]

Richard Kissling, der Erschaffer der monumentalen Denkmäler für Alfred Escher auf dem Bahnhofplatz (1883–1889) und Wilhelm Tell in Altdorf (1892), hat sich, wie es in einer Monographie von 1920 heisst, im Massstab vertan: »Die Statue ist gross, aber nicht gross gedacht. Sie erhält durch das Trachtenmotiv etwas Genrehaftes, was entschieden einen kleineren Masstab verlangt hätte. Auch dominiert sie im Raume zu stark; sie macht ihn klein, statt seine Wirkung zu heben.«[93] Als das Bankverein-Gebäude[94] in den 1950er-Jahren abgebrochen wurde, bewahrten Walter A. Bechtler[95] und sein Bruder Hans die Helvetia vor der Verschrottung, indem sie sie 1956 zum Schrottpreis dem Bankverein abkauften.[96] Vorerst wurde die Monumentalplastik auf dem Industriegelände der im Besitz der Bechtlers befindlichen Luwa AG in Altstetten, einem im Westen Zürichs gelegenen Quartier, abgestellt. Die auf dem Treppenpodest als dekorativer Mittelpunkt der Bankhalle konzipierte Rundplastik wurde im Hof der Fabrik unvorteilhaft platziert: Direkt vor einer Backsteinmauer und inmitten von Gestrüpp wurde sie wie ein Akt ebenerdig aufgestellt. Die drohende Zerstörung der Helvetia und der Umzug vom Zentrum Zürichs in die Peripherie kann als Indiz für Geringschätzung der klassischen Allegorie des Nationalstaates Mitte des 20. Jahrhunderts gewertet werden.[97] Als historisches Relikt sollte sie jedoch gefragt bleiben: 1969 wurde »Helvetia« in der Ausstellung »Der Weg ins 20. Jahrhundert« im Gewerbemuseum Winterthur präsentiert. In der Ausstellung »Jean Tinguely – was mir gefällt«, einem persönlich gefärbten Sammelsurium des Künstlers in der Basler Galerie Littmann im Jahr 1991, war die Helvetia während zweier Wochen zu sehen. Direkt danach kam sie nach Bern an die »Expo-

federal«, eine Ausstellung im Bundeshaus anlässlich der 700-Jahr-Feier der Eidgenossenschaft. Die kolossale Plastik wurde mit einer Schweizerfahne drapiert und durch die Architektur des Bundeshauses wie von einem Triumphbogen umrahmt. Ende der 1990er-Jahre wurde der permanente Standort des Kunstwerks auf eine Wiese vor den Sitz der Zellweger Luwa AG in Uster, einer Stadt im Zürcher Oberland, verlegt.[98]

Nach der herrschaftlichen National-Allegorie soll eine entblösste Allegorie betrachtet werden, die ein Bindeglied zur weiblichen Aktplastik ist, die seit dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts die traditionellen Denkmäler ablöst.[99]

3.4 Erwachen

Die monumentale und halbnackte Personifikation des Erwachens von Walter Scheuermann[100] flankiert sei 1936 das Walchetor, den Eingang zu einem kantonalen Verwaltungsgebäude (Abb. 7). Die Skulptur aus Porphyrgranit und das Relief mit den Pferde zähmenden Knaben in Muschelkalkstein an der Westwand, sind aus einem Wettbewerb für die Kunst am Bau hervorgegangen.[101] Obwohl die Baukörper im Stil der neuen Sachlichkeit als flächige, schmucklose Bürogebäude konzipiert wurden, wollte man nicht auf dekorative Plastiken und Mosaike am Bau verzichten. Ein eigentliches Thema wurde den Künstlern allerdings nicht vorgeschrieben, was 1934 in der Zeitschrift »Das Werk« kritisiert wird: »[...] der Künstler steht im Bodenlosen und ist auf seine eigene Willkür angewiesen. Diese Haltlosigkeit macht sich bei allen Entwürfen sehr stark nachfühlbar: Mangels genauerer Direktiven verfällt man in möglichst allgemeine Allegorien, die tiefsinnig aussehen und sich auf nichts Spezielles festlegen.«[102] Im Weiteren fragt der Kritiker, was eine »so edle klassische Frauengestalt mit der kantonalen Verwaltung zu tun hat«.[103] Das »Erwachen« ist keine konventionelle Allegorie, weshalb eine Kennzeichnung durch Attribute fehlt, lediglich der Titel macht einen übertragenen Gehalt deutlich. Denkbar ist eine Verkörperung der Werte der Institution durch einen Frauenkörper. Das als Kunst am Bau vor einer kantonalen Institution stehende Werk könnte als Aufruf an den Kanton sowohl für ein Sich-Aufraffen zum Tagewerk als auch für ein metaphorisches Erwachen interpretiert werden.

Das Gewicht der massigen, weit gegrätscht stehenden Frau scheint auf dem hinteren Bein zu ruhen. Das Knie desselben ist jedoch leicht gebogen und lässt so die gesamte Körperhaltung unrealistisch erscheinen. Über die mächtigen Schenkel erhebt sich ein

Abb. 6: Richard Kissling, »Helvetia«, 1899–1901, Bronze, 390 cm, Uster, Zellweger Luwa AG.

Abb. 7: Walter Scheuermann, »Erwachen«, 1934–1936, Porphyrgranit, 400 × 218 × 175 cm, Zürich, Kantonales Verwaltungsgebäude Walche.

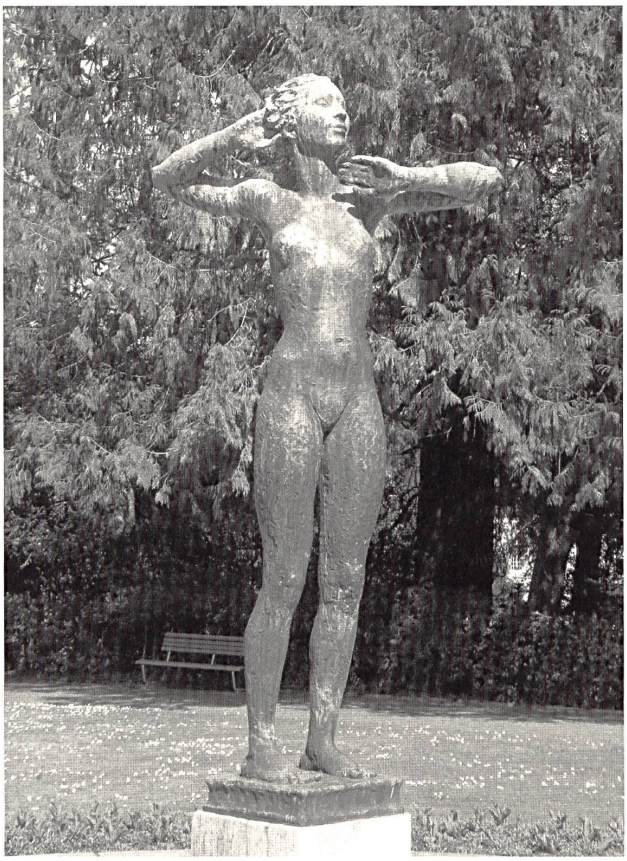

Abb. 8: Hermann Haller, »Schauende«, 1923, Bronze, 213×121×82cm, Zürich, Bellevoirpark.

aus kompakten Formen bestehender Körper im Stile Maillols. Die Betonung der Rücklage und das vorgestreckte Bein wird ausgeglichen durch den schweren Kopf, der sich, umrahmt von den im Nacken verschränkten Armen, nach vorne neigt. Ein grob gearbeitetes Tuch stützt die Konstruktion von hinten und enthüllt mehr als es bedeckt.

Der Name »Das Erwachen« lässt sich nur schwer in einen Zusammenhang mit den steinernen Tatsachen bringen. Trotz der pathetisch angelegten, raumgreifenden Komposition wirkt die Figur durch die unnatürliche Balance eher gequält und mühselig. Keinesfalls wird hier der Moment des Wechsels von Schlaf- zu Wachzustand oder ein Erwachen im Sinne einer Auferstehung oder eines Aufbruchs wiedergegeben. Ein Blick auf das preisgekrönte kleine Gipsmodell, das in der Märzausstellung 1934 im Kunsthaus gezeigt wurde, erklärt diese Unstimmigkeiten: Die Figur stemmt sich gegen eine Windböe. Die Hände versuchen, das flatternde Haar im Nacken zu bändigen. Die Abschwächung der Bewegung von Tuch und Haar in der Ausführung, bei gleichzeitiger Beibehaltung der Körperhaltung, führt zu einem nicht nachvollziehbaren Ankämpfen gegen das Element Wind, dessen Auswirkungen an der Skulptur nicht mehr ersichtlich sind. Die Plastik wirkt tatsächlich wie ein »ins weit Übermenschliche vergrössertes Nippfigürchen«.[104] Die in der Kleinplastik sich kokett gegen die sie enthüllende Naturgewalt Stemmende wird mit ihren fast vier Metern zu einer Gigantin, der kein Windstoss etwas anhaben kann.

Von wann und woher die Bezeichnung »Das Erwachen« rührt, konnte nicht eruiert werden. Fast scheint es, als wäre der Versuch unternommen worden, die Figur in ein grösseres, allegorisches Thema einzubetten, um damit ihren Platz vor der Kantonalen Verwaltung zu legitimieren. Das »Erwachen« ist weniger herkömmliche Allegorie als vielmehr einer der von Wenk beschriebenen weiblichen Akte vor politischen, sozialen und kulturellen Einrichtungen des 20. Jahrhunderts, die den weiblichen Körper als Medium zur Erzeugung des »gesunden Volkes« zeigen.[105] Sie können – ebenso wie die im nächsten Kapitel besprochenen Akte – als Allegorie des Lebens verstanden werden.

4. Ideal: Akt, der ideale Frauenkörper

4.1 Bürgerliche Frauenideale

Mit dem Erstarken der bürgerlichen Gesellschaftsschicht im Verlauf des 19. Jahrhunderts bis in die 1930er-Jahre bildete sich auch ein entsprechendes Frauenbild heraus, das schliesslich in einem weiblichen Idealtypus kumulierte[106]: »Mütterlichkeit, Emotionalität, Güte, Sanftmut und Opferbereitschaft wurden als spezifisch weibliche Tugenden ausgerufen«.[107] Innerhalb der Familie, die das Herz der bürgerlichen Gesellschaft darstellte, sollte die Frau ihrer natürlichen Bestimmung als Mutter, Gattin und Hausfrau nachkommen.[108] In der bildenden Kunst schlug sich diese Auffassung von der idealen Frau einerseits in Darstellungen sozialer Rollen, meist in der Kombination der Frau mit Kindern, oder andererseits in jungen Mädchen im »Stadium der Erwartung« nieder.[109] Das ideale Frauenbild um 1900 ist in der Regel jung, anmutig, lieblich, in einer ruhigen Haltung dargestellt und den gängigen Schönheitsvorstellungen entsprechend.

In der nationalsozialistischen Aktplastik treten diese Merkmale besonders hervor.[110] Der Körperbau zeichnet sich durch lange, eher kräftige Beine, relativ breite Hüften, eine schmale Taille, kräftige Schultern und einen wohlgeformten Busen aus. Schönheit, Gesundheit, Leistungsfähigkeit und Reinheit sind die Maxime der nationalsozialistischen Idealkörper, die in der formalen Anlehnung an die Klassik ab 1936 unter dem bedeutendsten Bildhauer des Dritten Reiches, Arno Breker, eine zusätzliche Überhöhung und Steigerung ihres »Kunstcharakters« erfahren.[111] Da der Plastik im Dritten Reich bei der Vermittlung faschistischer Ideologie besondere Bedeutung zugemessen wurde, sollte bei der Darstellung der Frau in der Aktplastik deren »natürliche«[112] Aufgabe als Gebärerin durch das Hervorheben der »natürlichen Ungleichheit« der Geschlechter unterstrichen werden. Zudem wurden Frauen häufig als antikisierende Allegorien aus dem Bereich der Natur dargestellt, um die Naturnähe und Funktion als Lebensspenderin zu betonen.[113]

Abb. 9: Hermann Haller, »Liegende«, 1927,
Stein, 134×313×80 cm, Zürich, Muraltengut.

4.2 Schauende, Liegende, Stehendes Mädchen, Mädchen mit erhobenen Armen

In Zürich finden sich zahlreiche namenlose Akte. Ihre Anonymität wird durch die auf den Körper Bezug nehmende Betitelung unterstrichen. Die unbekannten Frauen zieren meist den »natürlichen Raum« des Weiblichen, den als »Natur« gestalteten Stadtraum. So finden sich alleine am Seeufer in der Stadt Zürich zwölf solcher nackter weiblicher Figuren.[114] Die meisten der Akte stammen aus den 1930er- und 40er-Jahren, als die weibliche Allegorie als vorherrschende Form der Weiblichkeit im öffentlichen Raum endgültig abgelöst wurde.[115]

Unter den namhaften Zürcher Bildhauern war es vor allem der »Frauenlob«[116] Hermann Haller[117], der vom Ersten Weltkrieg bis Ende der 1940er-Jahre die Parks, Promenaden und Friedhöfe mit Mädchengestalten schmückte. Haller gilt als Begründer einer neuzeitlichen, klassisch orientierten Schweizerplastik, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts international durchzusetzen vermochte. Er liess sich laut Marcel Joray »kaum von den ästhetischen Problemen unserer Zeit beunruhigen« und »blieb ein Kind des 19. Jahrhunderts«.[118] Wehrli hält ihm im Katalogbeitrag zur Gedächtnis-Ausstellung zugute, dass er »nie einen Hehl daraus gemacht hat, dass die erotische Spannung zum andern Geschlecht seine Kunst bestimmte. Der Eros, der in irgendeiner Form an der Wurzel jeder Kunst wirkt, hatte bei ihm eine in gewissem Sinn naive Direktheit.«[119]

Vier Haller'sche Idealmädchen finden sich am linken Zürichseeufer: Die 2,13 m hohe »Schauende« im Bellevoirpark erhebt sich auf einem 90 cm hohen Granitsockel inmitten eines runden Wasserbeckens (Abb. 8). Zu dieser Arbeit inspiriert wurde Haller durch sein »naiv reizendes Modell«, die 23-jährige Hedwig Braus, seine Schülerin, die später seine dritte Frau werden sollte.[120] Maria Theresia Apel nennt in ihrer Dissertation »die steigenden Formrhythmen« als Thema der überlebensgrossen »Schauenden« und beschreibt sie wie folgt: »Kraftvoll in die Höhe sich entfaltend, mit fest am Boden haftenden, leicht auseinandergestellten Beinen und jeweils spitz angewinkelten Armen wächst das junge Geschöpf elastisch Richtung Sonne und Himmel. Der schlanke muskulöse, sportive Körper in ungeglätteter Oberfläche scheint eckig und biegsam zugleich: fest und rund sind die kleinen Brüste, die zart modellierten Hüftpartien, Waden und Knie, eckig und hart wirken die Arme mit den spitz angewinkelten Ellbogen.«[121] Der Künstler stellt das Mädchen mit leicht nach hinten geworfenem Kopf, den entrückten Blick in die Ferne, Richtung See schweifend dar, wodurch eine erhabene Stimmung evoziert wird.[122]

Haller präsentiert hier den Betrachtenden ein erotisch aufgeladenes Moment, das durch die jugendliche Unschuld des Mädchens legitimiert wird. Durch die Natürlichkeit der Bewegung und die Absenz des Blickes wird die Erotik an den Betrachter delegiert. Dies ermöglichte in der eher konservativ geprägten Öffentlichkeit das Aufstellen von erotischen Plastiken, die nicht Allegorien, anders als beispielsweise das weiter oben besprochene »Erwachen«, darzustellen vorgaben. Oft waren es sogar öffentliche Stellen, die als Auftraggeber fungierten. So ging auch die »Schauende« im Bellevoirpark von 1923 aus einem direkten Auftrag der Stadt hervor.[123] Wenk sieht in der Nacktheit der Aktplastik den Versuch einer Normalisierung und Hygienisierung der Sexualität.[124] In der Monographie über Haller von 1927 lobpreist sein erster Biograf, Alfred Kuhn, die weiter oben skizzierten Idealtypen und zeigt exemplarisch, wie das zeitgenössische männliche Publikum sich die Haller'schen Aktplastiken erotisch aneignete.[125] Aufgrund der Übereinstimmung des Frauenbildes von Rezipient und bewundertem Künstler entsteht eine Komplizenschaft:[126] »[...] schlanke Mädchen, die in sehnsüchtigem Ahnen dem Leben entgegenblühen, deren bebende Flanken jene höchste Lust schon zu spüren scheinen, die sie noch nicht kennen [...] vom Duft von Heisse und Fruchtbarkeit umwitterte reife Frauen [...]. Ihnen allen gemeinsam ist das Unbewusste, das Vegetative ihres Seins. Sie sind wie schöne Tiere [...] nur eines Gottes scheint es zu bedürfen, um durch ein schlagendes Herz ihnen die volle Freiheit zu verleihen.«[127] Kuhn zelebriert den Bildhauer als Erschaffer des anderen Geschlechts. Nur Gott stehe noch höher als dieser, denn an ihm läge es, die Plastiken zu beleben. Der Akt ist somit nicht Repräsentant des nackten lebenden Körpers, sondern vielmehr der Signifikant für die Formungskraft des Künstlers, wodurch ein pornografischer »Laienblick« zugunsten des »Künstlerauges« überwunden werden soll.[128]

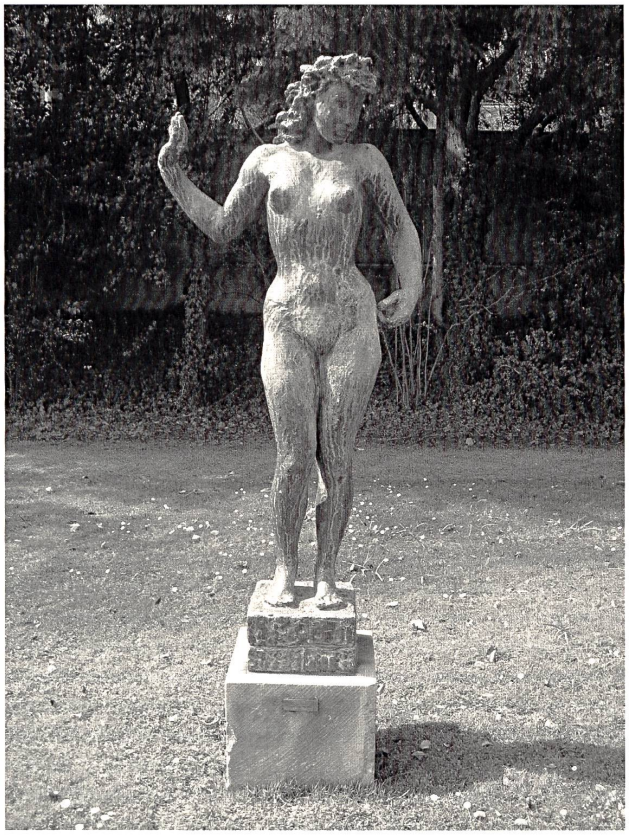

Abb. 10: Hermann Haller, »Stehendes Mädchen«, 1946, Bronze, 180 × 85 × 35 cm, Zürich, Muraltengut.

Als weitere Rechtfertigung seiner Existenz im öffentlichen Raum funktioniert die Gleichsetzung des Aktes mit der Natur. Die Haller'sche Unschuld ist nicht eine verführerische Femme fatale, sondern ein schönes Naturwesen, das sich scheinbar seiner Erotik nicht bewusst ist. Haller wird denn auch von Kuhn als ein »Lobredner des Natürlichen« und Erschaffer der »natürlich gewachsenen Plastik« bezeichnet.[129] Die »Schauende« ist die erste grosse Parkfigur Hallers und steht am Anfang einer Reihe von Plastiken, die »ihre schönsten Reize in der freien und doch gezüchteten Umgebung einer Gartenlandschaft«[130] entfalten. Die Funktion der weiblichen Aktplastiken kann als Allegorie des Lebens und Schmuck des idealen, weil zugleich natürlichen und doch bereits kultivierten Raumes zusammengefasst werden.[131] Durch die Gleichsetzung der Frau mit der Natur wird laut Ulrike Gall auch ihre Unterwerfung impliziert, denn die Beherrschung der Natur sei seit jeher Ziel und Wunschtraum unserer Zivilisation.[132] Analog schreibt Werner Hofmann: »Das Bild der Frau ist das Bild des Mannes von der Frau. In den Bildern, die der Mann sich vom anderen Geschlecht macht, ist er selber mit enthalten. Im Gegenüber bringt er das Wunschbild hervor, das er sich von seiner eigenen Rolle im Geschlechterdialog erfindet.«[133]

Im südlich des Bellevoirparks anschliessenden Muraltengut finden sich zwei weitere Exponentinnen des beschriebenen Frauentyps. Die steinerne »Liegende« aus dem Jahr 1927 (Abb. 9) wird als sich dicht am Wasser eines flachen Teiches räkelnd dargestellt und wirkt »umgeben von Gestein und Pflanzen wie ein Stück Natur, geht auf im Rhythmus von Wachstum und Leben.«[134] Die Frau ist mit gespreizten Beinen, auf einem Unterarm sich abstützend, den Kopf nach hinten werfend wiedergegeben. Verführerisch umfasst der andere Arm das wallende Haar, während die Augen geschlossen sind.[135]

Das rund zwanzig Jahre später entstandene 1,80 m hohe »Stehende Mädchen« (Abb. 10), im Garten desselben Gutes, lässt keine grossen Unterschiede bezüglich Motiv oder Stil zu ihren Vorgängerinnen erkennen. Auf einem niedrigen Sockel auf dem Rasen neben einem Wasserbecken steht das bewegte Mädchen mit puppenhaftem Ausdruck. Die Hervorhebung von Spiel- und Standbein, die entgegengesetzte Bewegung der Arme und der nach links gewandte Kopf evozieren Spannung. Das Gewicht der Bronzeplastik tendiert insgesamt auf die linke Seite. Die linke Hand hält einen kleinen Ball, die rechte zeigt, in einer beinahe abweisenden Geste, in die Gegenblickrichtung. Gestik und Körperhaltung führen zum Eindruck, dass ein sich zierendes und sich schamhaft abwendendes Mädchen wiedergegeben sei.[136] Métrailler zieht zur Erklärung des Widerspruchs von vorhandener Erotik kombiniert mit der Darstellung von Schamhaftigkeit in der Aktplastik Georg Simmels Konzept der Koketterie

Abb. 11a, 11b: Hermann Haller, »Mädchen mit erhobenen Armen«, 1939, Bronze, 461×191×92cm, Zürich, Landiwiese.

bei und beschreibt den »Reiz der Heimlichkeit« mit der Taktik des »Sich-Abwendens« bei gleichzeitiger flüchtiger Zuwendung.[137]

Weiter unten, auf der Landiwiese am See, steht das »Mädchen mit erhobenen Armen« auf einem 9 m hohen Sockel (Abb. 11a, 11b). Die Monumentalplastik mit den Massen 461 × 191 × 92 cm ist exemplarisch für die nach oben strebenden Frauen Hallers, die er den »gestreckten Typus« nannte, und der ihn »ausserordentlich gereizt hat«, weshalb er »immer wieder Ähnliches gemacht hat«.[138] Der angespannte Körper reckt sich über ein hohles Kreuz empor in die erhobenen Arme. Der Kopf ist in einer Geste der Ergriffenheit in den Nacken geworfen.[139] Die in Bronze gegossene Figur wurde 1969 am selben Ort aufgestellt, an dem sie schon dreissig Jahre zuvor, während der Landesausstellung, als übermalte Gipsplastik gestanden hatte.[140] Über das ganze Ausstellungsareal der unter dem Motto der »geistigen Landesverteidigung« stehenden Schau waren zahlreiche Plastiken als Schmuck verteilt.[141] Zu sehen waren die für die 1930er-Jahre charakteristischen Frauen- und Jünglingsakte, Verkörperungen von abstrakten Gedanken wie dem »Wehrwillen« in der gleichnamigen Plastik des Bildhauers Hans Brandenberg, antikisierende Pferdebändiger, Tierplastiken und oft auch Familiendarstellungen.[142]

Die Künstler wurden aufgrund ihres «geschlossene Kulturwillens» und «ihrer hohen Aufgabe, das Geistige sichtbar im Werke zu gestalten« als «Erzieher des Volkes» und ihre Kunst «als Teil des Volksganzen» gepriesen.[143] Ziel der Nationalschau war unter anderem die Abgrenzung zu nationalsozialistischer Ideologie und Ästhetik. Trotzdem weisen die Schweizer Aktplastiken Parallelen zur nationalsozialistischen Bildhauerei bezüglich der Wahl von Motiv, Gesamtkomposition und Thema auf. Bei näherer Betrachtung unterscheiden sie sich jedoch durch eine verschiedene künstlerische Bearbeitung: Hallers Mädchenfiguren sind bewegter, ihre Posen wirken spontan, die Wiedergabe der Körper lässt bildhauerische Prinzipien, die sich Haller durch das Studium der etruskischen Plastik angeeignet hatte, erahnen,[144] die Akte sind trotz Idealisierung stets am Modell entstanden. Verglichen mit der Starrheit der faschistischen Frauenfiguren fallen die individuellen Züge seiner blühenden Mädchen auf. Die Körperoberfläche seiner Akte ist im Gegensatz zur glattpo-

lierten Haut der nationalsozialistischen Pendants impressionistisch belebt durch die Spuren des »Streichelns und Formens des Tons mit den Fingern«[145]. Die natürlichen Statuen beschwören durch ihre Ansiedlung in der domestizierten Natur ein helvetisches und erotisches Arkadien herauf. Im Gegensatz dazu widerspiegelt sich in den Gesten und Mienen der starren faschistischen Frauenplastiken nebst Erotik oft auch Pathos und Entschlossenheit.[146]

So ist die klassizistische Formensprache der Aktplastiken unterschiedlich zu lesen: Auf der deutschen Seite wurde durch ihre Verwendung versucht, den Kunstcharakter der gemeisselten und gegossenen Propaganda zu steigern. Die Neoklassik der Schweizerplastik hingegen wurzelt, laut Urs Hobi, zeitgeistbedingt in ersehnter Harmonie und einem humanistischen Menschheitsbild, sie ist als »Plädoyer für Menschlichkeit zu verstehen«.[147] Haller als Hauptvertreter der klassizistischen Schweizerplastik ist von dieser Aussage nicht auszuschliessen.[148] Es muss jedoch betont werden, so Marie Theresia Apel in ihrer Dissertation über Haller, »dass es letztlich der eigene, subjektive und unkomplizierte erotische Zugang des Künstlers war, der sein Werk bestimmte.«[149]

Der Zürcher »L'ange protecteur« scheint eine Umsetzung de Saint Phalles der Mässigung, einer der vier Kardinaltugenden, zu sein.[155] Das Umfüllen von Wasser von einem Gefäss in das andere symbolisiert das rechte Mass der Lust und ist die typische Handlung in Darstellungen der Temperantia. De Saint Phalle verbindet in ihrem Kunstwerk eine Personifikation christlicher Tugendethik, die Motive Wasser und Frau, legendäre Engelsgestalt und Urmutter.

Die Tatsache, dass kurz vor Ende des 20. Jahrhunderts eine von einer Künstlerin geschaffene Frau, die ein Mutterbild reproduziert, in den Hauptbahnhof – ein Knotenpunkt der ehemals männlich dominierten Wirtschafts- und Verkehrsmacht –[156] einzieht, kann unterschiedlich gedeutet werden. Je nach Blickwinkel wird hier ein antiquiertes oder ein spirituelles, urtümliches Frauenbild transportiert. Auf die Enthüllung des bunten Engels folgten zahlreiche Diskussionen, in denen Bedenken betreffend Qualität und Platzierung der monumentalen Plastik geäussert wurden.[157] Vor allem Architektur- und Kunstfachleute distanzierten sich von dem Werk. Urs Widmer, der Präsident des Vereins »Kunst im Hauptbahnhof Zürich«

4.3 L'ange protecteur

Auch die 1997 unter dem Dach des Hauptbahnhofs[150] montierte 11 m hohe Polyesterharz-Plastik »Nana« von Niki de Saint Phalle[151] verkörpert eine Idealgestalt. Nur sieben Jahre vor dem Denkmal der Fraumünsteräbtissin entstanden verkörpert sie eine geradezu gegensätzliche Strategie der jüngeren Kunst zur Darstellung von Weiblichkeit (Abb. 12). Nicht die Geschichte einer realen Frau wird sichtbar gemacht, sondern ein surreales Urbild heraufbeschworen. Das Kunstwerk rekurriert auf verschiedene Weiblichkeitsstereotypen.

Ihre ab den 1960er-Jahren entstehenden »Nanas« nannte die Künstlerin »Vorbotinnen eines neuen matriarchalischen Zeitalters, die eine unabhängige, gute, gebende und glückliche Mutter repräsentieren«.[152] De Saint Phalles Schwebende mit dem bezeichnenden Namen »L'ange protecteur«[153] steht in der Formen- und Bedeutungstradition einer Fruchtbarkeit und Mutterschaft symbolisierenden »Venus von Willendorf«. Der Engel wurde vom Chefarchitekten der Schweizerischen Bundesbahnen, Uli Huber, als Gegenstück zum Werk »Philosophisches Ei« von Mario Merz (1992 am Oberlicht des westlichen Hallenabschlusses installiert) anlässlich der 150-Jahr-Feier der Schweizerischen Bundesbahnen in Auftrag gegeben.[154]

Die dunkelblaue Körpermasse der »Nana« wächst zu ausladenden Hüften und einer grosse Oberweite an, um sich dann an den Enden der Extremitäten zu verjüngen. Der unverhältnismässig kleine Kopf ist ein länglicher, gleichförmiger Ball ohne Gesichtszüge. An den Oberarmen erheben sich zu beiden Seiten der Skulptur durchbrochene blattvergoldete Flügel. Schräg nach vorne geneigt hängt die massige, 1,5 Tonnen schwere Riesenfrau mit Leichtigkeit suggerierendem, angewinkeltem linken Bein von der Decke. Die aufgemalte farbige Bekleidung, die einem Badeanzug gleicht, betont die sekundären Geschlechtsmerkmale zusätzlich durch bunte Streifen und Musterungen in Herz- und Blumenform. In den angedeuteten Händen hält die »Nana« silberne Gefässe, die quer über dem Bauch durch rot leuchtende Neondrähte verbunden sind.

Abb. 12: Niki de Saint Phalle, »L'ange protecteur«, 1997, Aluminium, Kunststoff, Acrylfarben, Blattgold, Neonlichtband, 1100 cm, Zürich, Hauptbahnhof Zürich.

Abb. 13a, 13b: Anonymus, »Verwundete Amazone« (Kopie), 1748/49, Kalkstein, 168cm, Zürich, Rennweg.

sprach im Zusammenhang mit dem Schutzengel von »Sauglattismus«[158] und die Architektin Trix Haussmann von »horror vacui«[159].

Im Vergleich mit dem Äbtissinnendenkmal wird deutlich, dass hier durch ein mythologisches Engelswesen das durchaus spirituelle, jedoch körperbedingte Urbild der Mutter zitiert wird. Wohingegen der Kupferquader durch Verweigerung von Sinnlichkeit und Bildhaftigkeit nicht an Körperlichkeit gebundene Werte vermitteln soll.

5 Fatal: Verhängnisvolle Verführerin

5.1 Femme fatale

Die Herausbildung der besprochenen idealen Frauentypen steht im Gegensatz zum negativ besetzten Bild der Frau, das ihr die Rolle des »Anderen«, Rätselhaften, Unbegreiflichen und deshalb auch Bedrohlichen zuweist.[160] Die der Frau zugeschriebene Sinnlichkeit löst nebst idealisierenden Phantasien auch angst- und lustbesetzte Projektionen aus.[161] Diese finden im Bild der die Männer bedrohenden Femme fatale[162] ihren Ausdruck. Bezeichnend für sie ist das Wechselspiel von Erscheinung und Wesen.[163] Die unwiderstehliche Schönheit ist intelligent und von manipulativer Gefühlskälte, Boshaftigkeit und Machtstreben geprägt. Sie lebt ihre selbstbestimmte und lustvolle Sexualität aus und setzt sich destruktiv über Normen und Gesetze hinweg. Die gefährliche, erotische und oft auch exotische Frau ist ein Motiv, das immer wieder in der bildenden Kunst und Literatur erscheint, häufig in mythologischen[164] Gestalten wie beispielsweise Vampir, Medusa, Furien, Sirenen, Kleopatra,[165] Eva, Judith, Salome und Delilah.[166] Laut Carola Hilmes ist bei einer derartigen Disparatheit ihrer Erscheinungsformen die Identifikation der Figuren als Femme fatale nur möglich, da die dämonische Verführerin in »gewisser Weise ein Urbild verkörpert«.[167] Ab 1850, mit dem Aufschwung des Symbolismus und Jugendstils, tauchten die »Rätselweiber« vermehrt in der bildenden Kunst auf.[168] Erklärt wird diese Häufung verschiedentlich als eine Reaktion auf die Spannungen der Geschlechter, die sich aufgrund von aufkeimender Emanzipation in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelten.[169] Die bildliche Wiedergabe zeigt die Femme fatale meist in frontaler Ansicht, aufrechter Postur, mit zurückgeworfenen Kopf, gesenkten Augenliedern, einem leicht geöffneten Mund und wildem Haar.[170] Animalische Mischwesen sind häufig und betonen den ungezähmten Charakter der dämonenartigen Weiber.[171]

Auch im 20. Jahrhundert wird die Femme fatale, beispielsweise als zentrale Frauenfigur des amerikanischen *Film noir* der 1940er-Jahre, reproduziert und ist bis heute ein weit verbreitetes Stereotyp.

Abb. 14: Robert Lienhard, »Vereinigung der Flüsse Sihl und Limmat«, auch »Brunnenfigur«, »Wirbel« oder »Nixen«,1953–1955, Castione-Granit, 290×300×140cm, Zürich, Platzspitz.

5.2 Verwundete Amazone

Für Berlin-West stellt Silke Wenk fest, dass »es kein Bild einer gefährlichen Frau, kein Bild des Weiblichen, das eine Warnung vor der Frau enthielte, gibt. Es hat den Anschein, als ob die Femme fatale den öffentlichen Platz nie betreten habe.«[172] Auf das Zentrum Zürichs trifft diese Aussage nicht ganz zu. Am oberen Ende des Rennwegs wurde im Jahr 1430 der heutige Amazonenbrunnen (Abb. 13a, 13b), der zweite Röhrenbrunnen der Stadt, erstellt.[173] In den Jahren 1748/49 wurde der Brunnen durch Heinrich Bluntschli erneuert und die schmückenden Löwen durch eine verwundete Amazone aus der Hand eines anonymen Bildhauers ersetzt.[174] Diese wurde seither aufgrund massiver Schäden bereits zwei Mal – 1916 von H. Baldin und 1966 von Franz Purtschert – durch eine Kopie ersetzt.[175]

Die Amazonen sind ein mythisches Volk kriegerischer Frauen aus dem Kaukasus, Thrakien oder Skythien. Sie sind der Inbegriff einer selbstständigen, männerfeindlichen Frauengesellschaft.[176] In der bildenden Kunst erscheinen sie meist als Reiterinnen mit Pfeil und Bogen, Streitaxt und halbmondförmigem Schild. Der Typus der »verwundeten Amazone« ist nach dem Bericht des älteren Plinius in einem Wettbewerb für den Artemistempel in Ephesos von den Bildhauern Phidias, Polyklet, Kresilas, Kydon und Phradmon um 430 v. Chr. in Bronze geschaffen worden und gehört zu den bestdokumentierten Kunstwerken der Klassik.[177] In vielen römischen Kopien und Repliken sind die ephesischen Statuen der verwundeten Amazone überliefert.[178] Zürichs Amazone zeigt sowohl Merkmale des Sciarra- als auch des Mattei-Typs. Eine grosse Ähnlichkeit besteht zu der Statue im Vatikan, Braccio Nuovo, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts in der Villa Aldobrandini in Frascati nachzuweisen ist.[179] Der Bildhauer der Zürcher Amazone fand scheinbar eine eigene Lösung für das Problem der uneindeutigen Bruchstücke in den Händen der Vorbilder. Seine posierende Schönheit hält unbeholfen ein gerundetes Objekt, vielleicht einen Stein als Wurfgeschoss, über dem Kopf und die andere Hand am vollen Köcher.[180] Der typische doppelgegürtete Reiterchiton mit dem reich gefalteten Kolpos unter der Taille gibt den Blick auf die linke Brust frei.

In der Amazonomachie manifestiert sich das Bild der Männer vernichtenden Barbarinnen, deren Niederlage gegenüber den Griechen bereits bildimmanent ist. Die verwundete Amazone ist formal eine Mischung aus heroischer Kriegerdarstellung – und damit Ehrung und Gleichstellung der Kämpferinnen –, und der Darstellung einer Gescheiterten, die sich über die gottgegebene Ordnung der Geschlechterrollen hinweggesetzt hat.[181] Bol weist darauf hin, dass das Fehlen des Bestrafenden im Bildthema, das mit »Vergeltung der Hybris« zu umschreiben wäre, den Fokus auf den gedanklichen Inhalt des Scheiterns legt und in einer verallgemeinernden Humani-

sierung, beispielsweise durch eine Helenisierung des Gewandes und der Frisur, das Scheitern des Menschen an sich thematisiert.[182] Im reflektierenden Blick der tödlich Verwundeten spiegelt sich das Thema der »Schicksalserfahrung und Schulderkenntnis«.[183] Zürichs Amazone ist mehr reumütige Schönheit als Männer mordende Kämpferin, womit eine wirkliche Femme fatale im Zentrum Zürichs fehlt.

5.3 Wirbel

Ausser der oben beschriebenen »Flora« beim Eingang des Platzspitz findet sich an der hintersten Ecke des Parks ein weiterer Brunnen, der von einer Frauenplastik geziert wird (Abb. 14). Den steinernen Wasserfrauen auf dem Platzspitz liegt die Idee der bedrohlichen Wasserfrau zu Grunde. Nixen, Undinen, Najaden, Nymphen, Nereiden und Sirenen verkörpern eine Femme fatale im Wasser, wobei der Umstand, dass sie in ihrem nassen Element dem Menschen überlegen sind, zusätzlich bedrohlich wirkt. Erliegt ein Mann den Verführungskünsten dieser Gespielinnen, hat dies meist seinen Tod zur Folge. Da in der Brunnenskulptur »Sirenen – Vereinigung der Flüsse Sihl und Limmat« von Robert Lienhard[184] zusätzlich zur Femme fatale verschiedene der besprochenen Weiblichkeitsimagines zusammenkommen, folgt eine ausführliche Auseinandersetzung, in der auf den Aufstellungsort als Element der künstlerischen Produktionsbedingungen eingegangen wird.[185]

Am hintersten Ende, dem »Spitz« des Platzspitz, steht heute Robert Lienhards Skulptur zwischen dem für die Landesausstellung geschaffenen Drahtschmidli- und dem Mattensteg, die über die beiden Flüsse Limmat und Sihl führen. Auf einem Kupferstich von 1788 ist zu erkennen, dass die eigentliche Spitze des Platzes damals nur wenig über der Wasseroberfläche lag und von einer Skulptur eines Flussgottes, der die Limmat repräsentierte, geschmückt wurde.[186] Die Verwendung von mythologischen Wassergeschöpfen an dieser Stelle hat also Tradition. Wie auf einer Lithographie aus dem Jahr 1883 ersichtlich, wehte die mächtige Schweizerfahne der Landesausstellung am betreffenden Ort.[187] 1913 liess die Stadt einen Brunnen mit einer Hirschfigur von Franz Wagner am »Spitz« installieren. Von 1945 bis 1954 wurden massive Eingriffe in der Anlage vorgenommen. Die Limmat wurde durch ein Dachwehr beim Lettenkanal um zwei Meter aufgestaut, um den Seeabfluss zu regulieren, weshalb die Uferpromenade befestigt werden musste.[188] Die Hirschplastik wich 1949 dem neuen Wehr und steht jetzt ohne Brunnen weiter vorne im Park.[189]

Den Protokollen der Brunnenkommission von 1950 ist zu entnehmen, dass der durch den Dachwehrbau neu geschaffene bedeutsame Platz die »Errichtung einer oder mehrerer Figuren in übermenschlicher Grösse rechtfertigen würde«.[190] Der Direktor der Wasserversorgung, Ernst Bosshard, erklärte sich damit einverstanden, dass die Wasserversorgung die mit 60'000 bis 70'000 Franken veranschlagten Kosten für einen Brunnen mit Plastik übernehmen würde.[191] Die Vorsitzenden der Brunnenkommission einigten sich, einen »beschränkten Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für eine Freiplastik und Brunnenanlage auf dem Platzspitz« durchzuführen. Am 5. Dezember 1950 wurde das Wettbewerbsprogramm in einem detaillierten Papier festgelegt. In der Wegleitung für die sechs geladenen Künstler wurde «als Thema der Plastik die Symbolisierung der Vereinigung der beiden Flüsse empfohlen, doch sind auch andere Themata denkbar. Als Material soll Stein verwendet werden.«[192] Professor Dr. Peter Meyer[193] wies bei einer gemeinsamen Besprechung mit Augenschein durch das Preisgericht und die Künstler im Februar 1951 darauf hin, dass »die Platzpromenade nach der Umgestaltung mehr technische Anlagen aufweist. Deshalb erscheint ein organisches Thema (Mensch, Tier) für die Plastik vorteilhaft.«[194] Die Brunnenkommission lud folgende Künstler zur Wettbewerbsteilnahme ein: Karl Geiser, Margrit Gsell, Hans-Jörg Meyer, Robert Müller, Paul Speck und Emilio Stanzani. Da Kandidat Geiser verhindert war, wurde Robert Lienhard angefragt.[195]

Wie im Wettbewerbsprogramm angekündigt wurde das Urteil des Preisgerichts[196] in der Presse bekannt gegeben und die Entwürfe der Öffentlichkeit in einer Ausstellung im EWZ-Gebäude vom 19. bis 24. November 1951 zugänglich gemacht.[197] Zum einstimmig preisgekrönten Entwurf »Wirbel« von Robert Lienhard ist folgendes zu vernehmen: »Die Gesamtanlage ist richtig, jedoch in Einzelheiten nicht gelöst. [...] Die plastische Gruppe ist vorzüglich komponiert und bringt ihr Thema, die Vereinigung der beiden Flüsse, überzeugend zum Ausdruck. Sie wirkt, wie die Aufstellung des Modells an Ort und Stelle bestätigt hat, von allen Seiten sehr reich, interessant bewegt und verständlich. Unter allen eingegangenen Entwürfen ist diese Vorlage räumlich am reichsten entwickelt.«[198] Als Inspirationsquelle benannte der Künstler die Beobachtung der Stelle vor Ort, »wo zwei Wasser verschiedener Geschwindigkeiten sich begegnen und Wirbel entstehen. Daraus entstand das Bild zweier sich begegnender Nixen, welche die beiden Flüsse versinnbildlichen sollten, und zwar so, dass die eine, bewegtere, der Sihl entspräche und die andere, ruhigere, der Limmat.«[199]

Am 16. November 1951 wurde die mit 35'000 bis 40'000 Franken veranschlagte und somit genau im oberen Bereich der Kalkulationen der Brunnenkommission liegende Plastik beim Künstler in Auftrag gegeben.[200] In mehreren Sitzungen mit Lienhard wurden Abänderungen am Entwurf[201] gemeinsam erarbeitet und diskutiert, bis schliesslich am 17. November 1953 »das ausgearbeitete Gipsmodell allgemeinen Beifall findet«.[202] In Absprache mit dem Preisgericht wurde die Ausführung in Castione-Granit von mittlerer Helligkeit beschlossen. Der 54 Tonnen schwere Granitblock wurde durch den Künstler während vier Monaten auf dem Steinbruch-Gelände der Firma Antonini & Co in Bellinzona gestaltet, um dann um zirka 5/6 seines Gewichtes erleichtert nach Zürich überführt zu werden.[203] Am 6. Oktober 1955 konnte der Brunnen mit der allseitig hohe Anerkennung findenden Plastik der Öffentlichkeit übergeben werden. Die Presse reagierte mit durchwegs positiver Berichterstattung.[204]

Der Brunnen besteht aus den drei Elementen Becken, Skulptur und Wasserzufuhr. Das grosse, leicht ovale Becken ist wenig tief. Die Figuren erheben sich im hinteren Beckenteil auf einem aus demselben Steinblock gehauenen Felssockel. Die Wasserzufuhr geschieht über drei starke Düsen, die um die Figuren herum angeordnet sind und in flachen Bögen Wasser in das Becken spritzen, so dass die Wasseroberfläche in ständiger Bewegung ist und sich Wirbel bilden. Die aus einem Monolithen gehauene Brunnenskulptur zeigt zwei überlebensgrosse Mischwesen aus weiblichen Oberkörpern und Fischleibern. Die rechte Gespielin liegt in einer anmutigen

Abb. 15: Eduard Zimmermann, »Rämibrunnen«, 1935, Othmarsinger Muschelkalk, 220×750×700cm, Zürich, Rämipost.

Drehung auf der linken, deren Schwanzflosse sie berührt. Diese wiederum wendet ihr den auf die Hand gestützten Kopf zu und scheint die Gespielin zu betrachten. Die Wasserwesen halten sich grazil bei der Hand. Die schwungvollen Formen ihrer Körper suggerieren Bewegung und scheinen, unterstützt durch den Sprudel, der von den drei Düsen verursacht wird, einen Wirbel zu bilden. Die Oberfläche erscheint wie von Wind und Wasser abgeschliffen, so dass Gesichtszüge fast nicht erkennbar sind. Die abstrahierende Formentendenz Lienhards, dessen Schaffen als »gemässigt modern«[205] beschrieben werden kann, kündigte sich in diesem Grossauftrag, einem Hauptwerk des Winterthurer Künstlers, erst an.[206]

Wasserfrauen sind seit der Antike in Literatur und bildender Kunst allgegenwärtig. Aus Süss- und Salzwasser tauchen sie auf, lassen Männer die Fassung oder gar ihr Leben verlieren oder sterben selbst an Liebesleid.[207] Zur Bestimmung der Mischwesen in Lienhards Skulptur muss der Typus der Femme fatale im Wasser präzisiert werden.

In der Inventarliste des Amtes für Denkmalpflege der Stadt Zürich wird die Skulptur als »Sirenen – Vereinigung der Flüsse Sihl und Limmat« aufgeführt. Sirenen sind göttliche Mischwesen aus Vogel- und Mädchenleibern, die als geflügelte Frauen mit Vogelfüssen oder Vögel mit Frauenköpfen beschrieben werden.[208] Sie sind im Besitz übermenschlichen Wissens,[209] der Gabe, das Wetter zu ändern, und einer betörenden, göttlichen Stimme. Sie leben in der Unterwelt oder in himmlischen Sphären.[210] Die Sirene, laut Georg Weicker »die Verkörperung verführerischer weiblicher Schönheit, mythischer Kunstfertigkeit in Gesang und Spiel, aller Mittel der Koketterie«, ist somit die mächtigste und hinterlistigste unter den Wasserfrauen.[211]

Die von Lienhard gewählte Form der Frauen mit Fischleibern wird seit dem 6. Jahrhundert n. Chr. zur Darstellung von Sirenen verwendet. Jedoch fehlen seinen Sirenen die Flügel oder Vogelbeine. Weitere Bezeichnungen für die Brunnenskulptur sind Najaden, Nymphen, Nixen, Wasserjungfrauen und Flossenwesen. Die genannten Begriffe werden oft als Synonyme benutzt, da die verschiedenen weiblichen Wasserwesen ähnliche Eigenschaften aufweisen. Die Bezeichnung »Sirenen – Vereinigung der Flüsse Sihl und Limmat« ist jedoch falsch, der im Inventar der Denkmalpflege der Stadt Zürich verwendete Name also nicht passend. Bei den Frauenfiguren handelt es sich um Nixen, als solche werden sie auch durch den Künstler in der Zeitschrift »Werk« bezeichnet.[212] Ob die falsche Benennung im Inventar durch den Künstler oder die Denkmalpflege erfolgte, konnte nicht geklärt werden.

Abb. 16: Paul Speck, »Forel-Brunnen«, 1946–1949, Granit und Bronze, 210×260×235cm, Zürich, Unispital.

Abb. 17: Peter Meister, »Brunnewibli« (Kopie), 1986, Duquesa Kalkstein, 120×104×70cm, Zürich, Uraniastrasse/Lintheschergasse.

Hier wurden, um auf ein Naturschauspiel, nämlich die Vereinigung zweier Flüsse, zu verweisen, weibliche Figuren benutzt. Dafür wählte der Künstler eine Form der Weiblichkeitsimagination, die sowohl die Nähe zur Natur als auch einen bedrohlichen und wilden Aspekt beinhaltet.[213] Die aus einem Stein gehauenen Figuren scheinen ineinander überzufliessen und symbolisieren damit die Strudel und Strömungen, die beim Zusammentreffen zweier Flüsse entstehen. Ein Wirbel im Wasser stellt, genau wie die Wasserfrauen, eine tödliche Gefahr dar. Der Gesamteindruck ist jedoch wenig bedrohlich, eher wirken die beiden verspielt und ineinander versunken. Gefahr vermittelt die Skulptur höchstens durch die Verführungskunst der rechten Figur, die sich anmutig gedreht dem Betrachter anzubieten scheint. Hier findet weniger die Männer mordende Femme fatale des Jugendstils ihren Ausdruck, als eine der den Wasserfrauen zugeschriebenen positiven Eigenschaften aus der Reihe ihrer seit jeher disparaten Charakteristika: Die Nixen sind vom Künstler als Personifikationen der Flüsse intendiert, könnten also auch als eine Allegorie der Flüsse beziehungsweise des Wassers als Lebensspender gelesen werden.

Die Stadt Zürich hat ihre Entwicklung nicht zuletzt einer günstigen geographischen Lage an ihrem ehemaligen Hauptverkehrsweg Limmat zu verdanken. Die im Mittelalter immer wieder zu schweren Unglücken führende Limmat und die häufig über die Ufer tretende Sihl waren einst Lebensadern und Bedrohung zugleich.[214] Letztlich ist es vielleicht gerade diese Ambivalenz, die sich in Lienhards Nixen zeigt.

5.4 Rämibrunnen, Forel-Brunnnen, Brunnewibli

Im Kapitel »Real: Weiblichkeitsimaginationen« konnte nur ein Kunstwerk mit Referenz zu einer realen Frau besprochen werden. Auch für die Femme fatale muss festgestellt werden, dass es keine eindeutige Vertreterin dieser Imago[215] im öffentlichen Raum Zürichs gibt. Zürichs Frauenfiguren sind fast ausnahmslos Körper für Ideale und ideale Körper. Eine positive Entsprechungen der verhängnisvollen Wasserfrauen ist die Frau als Lebensspenderin, deren Aufgabe durch das Element unterstrichen wird.[216] Eine weitere Phantasie des idealen Weibs im Wasser und harmlosestes Objekt der Begierde ist die weiblichen Wasserleiche.[217] Die unschuldig und passiv Dahintreibende hat nichts Bedrohliches mehr an sich, sondern ergibt sich dem Betrachter genauso wie dem nassen Element, das

als natürliches Umfeld des Weiblichen charakterisiert wird. Dem nassen, ausgelieferten Körper der toten oder sterbenden Schönen im Zustand der Entrücktheit ist ein stark erotisches Moment zu eigen. Im gleichen Sinne wie die Lebensspenderin oder gar wie diese mit der Natur eins werdende Sterbende sind auch die zahlreichen dekorativen Brunnenfrauen Zürichs[218] zu verstehen: Das Wasser hat im Kreislauf eines Brunnens nichts Bedrohliches an sich, fliesst es doch sicher in eine Schale. Das Element ist, wie die nach bürgerlicher Vorstellung ideale Frau, geordnete und kultivierte Natur. Als Beispiel solcher Wasserfrauen bietet sich der neoklassizistische Schalenbrunnen bei der Rämipost (Abb. 15), dem ehemaligen Kartoffelmarkt, von Eduard Zimmermann aus dem Jahr 1934 an.[219] Artig zu beiden Seiten sitzen Aktfiguren von ruhiger, geschlossener Form und einfacher Vornehmheit. Paul Specks »Forel-Brunnen«[220] von 1946 bis 1949 etwas weiter oben an der Rämistrasse, vor dem Unispital, spiegelt in der den Brunnentrog umfassenden, fliessend darin übergehenden Frau eine Sehnsucht nach mütterlicher Geborgenheit, Ganzheitlichkeit und der Versöhnung von Mensch und Welt mit der Natur in der Zeit unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg (Abb. 16).[221]

Mitten im Zentrum Zürichs, an der Kreuzung Uraniastrasse/Lintheschergasse wurde im Jahr 1986 eine komische Variation der Frauen darstellenden Brunnenskulptur eingeweiht, das »Brunnewibli« des Bildhauers Peter Meister[222] (Abb. 17). Das klassische Material, rötlicher spanischer Kalkstein, und das traditionelle Motiv der Brunnenfrau kontrastiert mit der unkonventionellen Darstellung: Der füllige, plumpe Unterleib, in leichter Überlebensgrösse in groben Stiefeln und Rock, endet in einem in den Schoss eingelassenen Brunnenbecken, das durch einen seitlich entspringenden Wasserstrahl gespeist wird. Das Kunstwerk war lange Zeit Gegenstand von Kontroversen.[223] Vielen Betrachtenden kam die Ironisierung der Lebensspenderin Frau durch die prominent in einer Querstrasse der repräsentativen Einkaufsmeile Bahnhofstrasse stehende Skulptur und deren Benennung »Brunnewibli« als geschmacklose Albernheit vor.[224]

6. Schlussbetrachtung

Rückblickend bleibt festzustellen, dass eine Einteilung in verschiedene Typen die Beschäftigung mit Kunstwerken strukturieren und somit erleichtern kann. Sie ist jedoch keineswegs starr, worauf die synonym verwendeten Bezeichnungen für Wasserfrauen in den zuletzt besprochenen Beispielen hinweisen, und was anhand der verschieden auslegbaren allegorischen Nixenfiguren Lienhards evident wird.

Nebst einer Betrachtung in nach Typen geordneten Gruppen ist immer der jeweiligen künstlerischen Bearbeitung, Materialität, Ästhetik und den spezifischen Anforderungen eines Auftrages für den öffentlichen Raum Rechnung zu tragen. Eine breitgefächerte kunsthistorische Analyse unter Einbezug von Gestalt, Ausführung, Motiv- und Platzierungsgeschichte eines Kunstwerks führt zu einem komplexeren Bild, als wenn Kunstwerke nur als Ausformungen in die Realität, als »Materialisierung von sozialen Verhältnissen und damit von Geschlechterverhältnissen«[226] wahrgenommen werden.

Die zahlreichen Ausnahmen zeigen die Widersprüchlichkeit und Unzulänglichkeit einer »Typisierung« auf. Erinnert sei hier an das »Denkmal« Hedwig ab Burghaldens, das nicht figürliche Denkmal für die Fraumünsteräbtissin, die Personifikation der Temperantia im Kleid des mütterlichen Schutzengels, der als Allegorie des »Erwachens« getarnte Akt, die gebändigte Amazone und die ambivalenten Nixen. An ihnen zeigt sich die Vielschichtigkeit von Kunstwerken auf, und gerade diese bereichert die Beschäftigung mit Frauendarstellungen. Eine Gruppierung unter Berücksichtigung der Gestalt der Kunstwerke ist als erster Schritt der Auseinandersetzung sinnvoll, sollte aber durch eine differenzierte kunsthistorische Vertiefung ergänzt werden.[226]

Mein Gegenvorschlag ist die Diskussion der Plastiken entlang der grundsätzlichen Achsen »Real«, »Ideal«, »Fatal«. Die Bildung der Kategorien beruht auf der Unterscheidung verschiedener Imagines durch Ulrike Gall und eigenen empirischen Beobachtungen.[227] Dieser psychologische Ansatz weist auf die Möglichkeit einer Deutung hin, nach der Kunstwerke nicht nur intellektuell nachvollziehbare Objekte mit von den Kunstschaffenden bewusst intendierten Inhalten sind.[228]

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Zürichs Plastikenlandschaft kein Sonderfall ist. Die in der Literatur beschriebenen Repräsentationsformen von Weiblichkeit im öffentlichen Raum lassen sich in vergleichbarem Ausmass auch in der Limmatstadt ausmachen. Nur *ein* Denkmal für eine Frau existiert im Zentrum Zürichs, Allegorien und namenlose Nacktheiten sind vorwiegend weiblich dargestellt. Die Mehrzahl der Brunnen mit weiblichen Figuren und auf Wasser verweisende Plastiken, wie der »L'ange protecteur«, zeigen auf, dass Frauen oft mit Wasser – einem mit Weiblichkeit assoziierten Element – dargestellt werden, womit die Vermutung, dass weibliche Figuren an Orten stehen, die mit Weiblichkeit assoziierte Werte vermitteln sollen, zumindest teilweise gestützt wird. Mit Sicherheit lässt sich sagen, dass räumliche Veränderungen die Wahrnehmung der Objekte im öffentlichen Raum verschieben, so dass die ursprüngliche künstlerische oder städtebauliche Intention ohne historische Recherchen nicht mehr nachvollziehbar ist. Die untersuchten Plastiken stammen grösstenteils aus der Zeit von 1900 bis 1950, sind jedoch immer noch stark der bürgerlichen Ideenwelt und Ästhetik des 19. Jahrhunderts verhaftet. Später entstandene Bilder von Weiblichkeit im öffentlichen Raum lassen nur vereinzelt die Möglichkeit zum Einspruch gegen die tradierte Ordnung offen und sind im dicht mit Kunstwerken bestückten urbanen Raum meist an weniger prominenten Standorten zu finden. Grund für ihre geringe Anzahl ist die vermehrt nicht figurative Schaffensweise und thematische Neuorientierung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Silke Wenk und Monika Wagner weisen jedoch darauf hin, dass in der jüngeren Kunst traditionelle Konnotationen nur scheinbar aufgegeben, jedoch – unter einer Neuorganisation von Blicken und einer Neuformulierung in ihrer Grammatik nicht sogleich erkennbar – selbst in nicht figürlicher Form fortgeschrieben werden.[229]

Mehrfach zitierte Literatur

Allen 1979
Allen, Virginia Mae, *The Femme fatale: A study of the early development of the concept in mid-nineteenth century poetry and painting*, Boston 1979.

Baumann 1993
Baumann, Walter, *Zürcher Brunnen*, hrsg. von der Wasserversorgung Zürich, Zürich 1993.

Bol 1998
Bol, Renate, *Amazones Volneratae. Untersuchungen zu den Ephesischen Amazonenstatuen*, Mainz 1998.

Gall 1999
Gall, Ulrike, *Weibliche Personifikationen in Allegorien des Industriezeitalters. Motivhistorische Studien zu Kontinuität und Wandel bildlicher Verkörperungen 1870–1912*, Konstanz 1999.

Hebeisen 2000
Hebeisen, Erika, *Namenlose Nacktheiten und Heldendenkmäler. Zur Topografie der Geschlechter von Skulpturen in der Stadt Zürich, 1880–1940*, in: Stadt – Raum – Geschlecht. Beiträge zur Erforschung urbaner Lebensräume im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von Monika Imboden, Franziska Meister und Daniel Kurz, Zürich 2000, S. 67–83.

Inventar 2003
Kunst im öffentlichen Raum, unpubliziertes Inventar, bearbeitet von Susann Wintsch, Irene Müller und Christine Morra-Barellet, im Auftrag der Denkmalpflege der Stadt Zürich erstellt und ab 1994 fortlaufend. Zürich 2003.

Kuhn 1927
Kuhn, Alfred, *Der Bildhauer Hermann Haller*, Zürich/Leipzig 1927.

Kunstführer 2005
Kunstführer durch die Schweiz, hrsg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Bd. 1, Bern 2005.

Meintel 1921
Meintel, Paul, *Zürcher Brunnen*, Zürich 1921.

Métrailler 2004
Métrailler, Michèle, *Topographie der Geschlechter. Eine historische Analyse visueller Konstruktion von Weiblichkeit im öffentlichen Raum am Beispiel der Denkmäler und Skulpturen Berns*, Bern 2004.

Rodiek 1986
Rodiek, Thorsten, *Das Bild der Frau in der Plastik von den Anfängen bis 1900*, in: Das Bild der Frau in der Plastik des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Christoph Brockhaus und Thorsten Rodiek, Ausst.-Kat. Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, Duisburg 1986, S. 8–37.

Rohrer-Amberg 1995
Rohrer-Amberg, Judith, *Chronik eines Gartendenkmals*, hrsg. vom Gartenbauamt Zürich, Zürich 1995.

Verein Katharina von Zimmern 2005
Verein Katharina von Zimmern (Hrsg.), *Katharina von Zimmern, Zürichs letzte Äbtissin: zur Übergabe der Abtei Fraumünster an die Stadt*, Zürich 2005 (unpaginiert).

Wenk 1987
Wenk, Silke, *Der öffentliche weibliche Akt: eine Allegorie des Sozialstaates*, in: Frauen Bilder Männer Mythen, hrsg. von Ilsebill Barta, Zita Breu, Daniela Hammer-Tugendhat u. a., Berlin 1987, S. 217–238.

Wenk 1996
Wenk, Silke, *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*, hrsg. von Inge Stephan und Sigrid Weigel, (Literatur – Kultur – Geschlecht: Grosse Reihe 5), Köln/Weimar/Wien 1996.

Im Frühjahr 2007 erscheint im Limmat Verlag der vorliegende Beitrag in veränderter Form als Bestandteil der Publikation »Kunst vor der Haustür. Sieben Rundgänge zu Geschichte und Gegenwart der Plastik im öffentlichen Raum Zürichs«, herausgegeben von der Autorin gemeinsam mit Maya Burtscher. Für Hinweise und Unterstützung geht der Dank an M. Burtscher, N. Engel, M. Koos, Y. Lüdi, A. Lusti R. Thönen und C. Vogt.

1 Wenk 1996, S. 3f.
2 Der Begriff »Zürich« wird in diesem Aufsatz als Bezeichnung für die Stadt Zürich und nicht für den Kanton Zürich verwendet.
3 Der Begriff »Plastik« wird in diesem Aufsatz als allgemeine Bezeichnung für dreidimensionale Bildwerke, also sowohl für Plastiken als auch für Skulpturen verwendet.
4 Siehe »Mehrfach zitierte Literatur«.
5 Siehe »Mehrfach zitierte Literatur«.
6 Siehe »Mehrfach zitierte Literatur«.
7 Siehe »Mehrfach zitierte Literatur«.
8 Ursprung, Philip, *Continuity: Max Bill's public sculpture and the representation of money*, in: Benton, Charlotte (Hrsg.), Figuration/Abstraction: Strategies for Public Sculpture in Europe 1945–1968, Aldershot 2004, S. 231–249, hier S. 231.
9 Fülscher, Bernadette, Kunstraum Zürich. *Die Beziehungen von Stadtentwicklung, öffentlichen Räumen und Kunst im öffentlichen Raum seit dem 19. Jahrhundert am Beispiel der Stadt Zürich*, in: Kunst und Öffentlichkeit. Kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich, Zürich (im Druck).
10 Vgl. Métrailler 2004, S. 10.
11 Hebeisens Grundlage für ihre Untersuchung war das unpublizierte Inventar »Kunst im öffentlichen Raum«, das im Auftrag der Denkmalpflege der Stadt Zürich durch Susann Wintsch, Irene Müller, Christine Morra-Barellet 1994 erstellt und seither fortlaufend erneuert wurde. Bei der Betrachtung darauf aufbauender Untersuchungen sollte beachtet werden, dass es unvollständig, nicht aktuell und zum Teil wenig genau ist. Vgl. Inventar 2003, Stand 10.11.2003.
12 Hebeisens Untersuchung beschränkt sich auf »den Teil des Stadtgebietes, der nach der ersten Eingemeindung 1893 politisch zur Stadt Zürich gehörte.« (Hebeisen 2000, S. 69).
13 Vgl. ebd., S. 77.
14 Vgl. ebd., S. 70, 76f.
15 Ich beschränkte mich in der Studie auf die Plastiken im Kreis 1 und stellte aufgrund des unpublizierten Inventars »Kunst im öffentlichen Raum« vom Amt für Denkmalpflege der Stadt Zürich eine Liste auf, in der zusätzlich zur Ausweisung von Entstehungsjahr, Künstler, Objekt und Bezeichnung, die Plastiken in Bezug auf die Parameter Typ, Funktion, Standort, Nutzung des Ortes und Material in verschiedene Kategorien eingeteilt wurden. Vgl. Inventar 2003.
16 Vgl. Gall 1999.
17 Otto Kappeler (1884–1949) war Bildhauer, Bauplastiker und Lehrer an der Kunstgewerbeschule Zürich. Er verwirklichte mehrere Kunst-am-Bau-Projekte und Skulpturen im öffentlichen Raum Zürichs. 1911 wurde er mit der künstlerischen Ausgestaltung der Universität Zürich beauftragt. Vgl. *Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst. Unter Einschluss des Fürstentums Liechtenstein*, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Bd. 1, Zürich/Lausanne 1998, s. v. »Kappeler, Otto«.
18 Das Projekt »Transit«, auf dessen Initiative hin die grossen Zürcher Denkmäler auf Reisen quer durch die Stadt geschickt wurden, baute auf dieser wechselseitigen Beziehung von Bedeutung der Plastik und ihrem Standort auf und wurde durch die Idee eines Denkmalfriedhofes inspiriert. Vgl. Morgenthaler, Jan, *Die reisenden Denkmäler*, in: Ein flüchtiger Sommer in Zürich. Die reisenden Denkmäler, hrsg. von Jan Morgenthaler und Eva Schumacher, Zürich 1999, S. 27–33. – Der Verein Frauenstadtrundgang Zürich nutzte die Abwesenheit der Denkmal-Männer und rückte in der Ausstellung »Durchsage der Leitstelle« Frauen von gestern ins Blickfeld der Passantinnen und Passanten von heute: Zehn Tafeln an zehn Stationen der Tramlinien 4 und 13 boten Einblicke in die Frauen- und Geschlechtergeschichte. Vgl. Verein Frauenstadtrundgang, Zürich (2006), *Durchsage der Leitstelle*, <http://www.femmestour.ch/zuerich/zh_durch.html>, zitiert 4.1.2006.
19 Vgl. *Sammlung*, in: Jahresbericht 1939 der Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich 1939, S. 3.
20 Ebd., S. 6.
21 Vgl. *Sammlung*, in: Jahresbericht 1940 der Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich 1940, S. 9.
22 Die Rede ist von Harald Nägeli.
23 Dürst, Rolf, *Otto Kappeler*, hrsg. vom Bieler Museumsverein, Ausst.-Kat. Rockhall 3, Biel 1986, S. 20.
24 Vgl. Müller, Irene, *Denkmäler neu gesehen*, in: Chratz und Quer, hrsg. vom Verein Frauenstadtrundgang Zürich, Zürich 2003, S. 308–310, hier S. 309f.
25 Irene Müller weist zudem auf die Möglichkeit einer heutigen Umdeutung als »lesbisches Paar« und damit verbundene Probleme hin. Vgl. ebd., S. 278 u. 308–310.
26 Vgl. Gall 1999, S. 56.
27 Die folgenden Ausführungen zur Entwicklung unterschiedlicher Frauentypen in der bildenden Kunst basieren, falls nicht anders gekennzeichnet, auf Thorsten Rodieks Text »Das Bild der Frau in der Plastik von den Anfängen bis 1900«. Vgl. Rodiek 1986, S. 8–37.
28 Die Venus von Willendorf befindet sich im Naturhistorischen Museum Wien.
29 Vgl. Rodiek 1986, S. 11.
30 Vgl. ebd., S. 13.
31 Vgl. ebd., S. 36.
32 Vgl. ebd., S. 8 – Auch Fritz Baumgart weist darauf hin, dass seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Malerei höher geschätzt wird als die Plastik und die wesentlichen Aussagen auf bildkünstlerischen Gebieten zuerst vorwiegend in Gemälden, Druckgraphik und Zeichnung gemacht wurden, weniger jedoch in Skulpturen. Vgl. Baumgartner, Fritz, *Geschichte der abendländischen Plastik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Köln 1966, S. 7.
33 Vgl. Rodiek 1989, S. 9.
34 Vgl. Christoph Brockhaus im Vorwort des Katalogs *Das Bild der Frau in der Plastik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Christoph Brockhaus und Thorsten Rodiek, Ausst.-Kat. Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, Duisburg 1986, S. 6.

35 Was bei einer Gesamtzahl von 13 Männermotiven fast zwei Drittel ausmacht. Vgl. Inventar 2003. – Im Quartier Fluntern befindet sich an der peripher beim Waldrand am Zürichberg gelegenen Kreuzung Orelliweg/Schattengasse ein weiteres Denkmal zu Ehren einer Frau, der Susanna-Orelli-Brunnen. Über dem kleinen Trinkbrunnen, der vom Steinmetz Emil Schäfer im Jahr 1949 geschaffen wurde, erhebt sich eine frei stehende, einem Epitaph ähnliche Stele mit der Inschrift »Dr. med. H.C. Susanna Orelli-Rinderknecht (1845–1939), Förderin des Volkswohls, Im Guten liegt die ewige Lebenskraft«. Vgl. Baumann 1993, S. 120–122. – Die Gründerin des »Zürcher Frauenverein für alkoholfreie Wirtschaften« setzte sich zeitlebens gegen den Alkoholismus ein, unter anderem mit der Eröffnung zahlreicher alkoholfreier Wirtschaften. Für ihre Verdienste wurde ihr schliesslich 1919 als erste Frau von der Medizinischen Fakultät der Universität Zürich der Titel des Ehrendoktors verliehen. Vgl. Bodmer-Gessner, Verena, *Die Zürcherinnen. Kleine Kulturgeschichte der Zürcher Frauen*, Zürich 1966, S. 224. – Die Orellistrasse war bereits 1903 nach ihr benannt worden, 1949 folgte der Orelliweg. Vgl. Baumann 1993, S. 122.

36 Vgl. Bovenschen, Silvia, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt a. M. 1979, S. 10f.

37 Es findet sich kein verbürgter Name des Standbildes, das auch als »Tapfere Zürcherinnen von 1292« (bei Baumann, Walter, *Strassen und Gassen der Zürcher Altstadt*, Zürich 1981, S. 14), »Tapfere Zürcherin von 1292« (bei Meintel 1921, S. 93), »Zürcherin vom Lindenhof« (in: *Ausstellung. 14. April bis 8. Mai 1912*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich 1912, S. 15) bezeichnet wird. In der Ausstellung des Kunsthaus Zürich vom 14. April bis 8. Mai 1912 wurde Sibers Figur präsentiert und war mit einem Verkaufspreis von 350 Franken angeschrieben. Wie das Aufstellungsprozedere vonstatten ging, ob es einen Wettbewerb gab, es sich um ein Auftragswerk handelte oder die Zürcherin angekauft wurde, ist nicht bekannt. Zweitgenanntes kann jedoch angenommen werden. In keinem der Stadtraatsprotokolle um das Aufstellungsjahr findet sich ein Eintrag, und die Brunnenkomissionsprotokolle sind erst ab dem Jahr 1913 fassbar.

38 Vgl. Meintel 1921, S. 89–94; Suter, Elisabeth, *Wasser und Brunnen im alten Zürich. Zur Geschichte der Wasserversorgung der Stadt vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert*, hrsg. von der Wasserversorgung Zürich, Zürich 1981, S. 54; Baumann 1993, S. 56–60.

39 Bereits um Christi Geburt wurde auf dem Lindenhof eine mit Palisaden befestigte Zoll- und Militärstation durch die Römer errichtet. Vgl. Baumann 1981 (wie Anm. 34), S. 9–15. – Unter Valentinian I. (364–375) wurde ein spätrömisches Kastell mit vier Eck- und drei Zwischentürmen gebaut. Vgl. Kunstführer 2005, s. v. »Lindenhof«.

40 Vgl. Hebeisen 2000, S. 73.

41 1864–1927. Bei Baumann wird als Erschaffer der Plastik fälschlicherweise der Zürcher Bildhauer Hans Gisler genannt, der wie Gustav Siber ein Schüler Richard Kisslings war. Vgl. Baumann 1993, S. 60.

42 Staubmann-Rothlin, Amalie, *Die Goldbacher Siber mit Bildhauer Gustav Siber*, in: Küsnachter Jahresblätter, 1970, S. 15–26, hier S. 25f.

43 Die Kosten des Standbildes beliefen sich auf 3200 Schweizer Franken. Vgl. unpubl. Unterlagen der Brunnenkommission, Wasserversorgung Zürich.

44 Wobei auch bei diesem Standbild, das vermutlich durch Heinrich von Birch im Jahr 1575 angefertigt wurde, die Zuordnung zu einer historischen Person umstritten 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, 66–74; Meintel, Paul, *Schweizer Brunnen*, (Die Schweiz im deutschen Geistesleben 16), Frauenfeld/Leipzig 1931; Baumann 1993, S. 35–38; Meyer zur Capellen, Jürg, *Der ›Torso eines Ritters‹ von Arp*, in: Denkmal Zeichen Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute, hrsg. von Ekkehard Mai und Gisela Schmirber, München 1989, S. 125–133; Wasserversorgung Zürich (2006), *Stüssibrunnen*, <http://www.stadt-zuerich.ch/internet/wvz/home/brunnen-wasser/brunnen-gallerie/stuessibrunnen.html>, zitiert 2. 8. 2006.

45 Fotografien der Tonmodelle befinden sich im Archiv der Brunnenkommission, Wasserversorgung Zürich. Die zunächst in Stein geplante Figur wurde aufgrund der Fahnenstange, die aus Bronze sein sollte und Abnützungen des Steins befürchten liess, ganz in diesem Material gegossen. Vgl. unpubl. Unterlagen der Brunnenkommission, Wasserversorgung Zürich.

46 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, S. 90–93; Lesch, Walter, *Zürcher Brunnenbuch*, Zürich 1960, S. 43f.

47 Baumann nimmt an, dass die Legende der tapferen Zürcherinnen aus der antiken Literatur entlehnt wurde. Vgl. Baumann 1981, S. 14.

48 Jürg Rohrer, *Der Stadtrat der Männlichkeit überführt, ist verwirrt und geht in Sack und Asche*, in: Tagesanzeiger für Stadt und Kanton Zürich, Nr. 185 15. 8. 1992, S. 16.

49 Vgl. Verein Katharina von Zimmern 2005, (o. S.).

50 1988 empfahl der Ökumenische Kirchenrat seinen Mitgliedern, eine Dekade der Solidarität der Kirchen mit den Frauen durchzuführen. Die Dekade solle den massgebenden Beitrag der Frauen in Kirche und Gesellschaft anerkennen sowie ihre Mitverantwortung, Entscheidungskompetenz und Fähigkeit zur Mitgestaltung des geistigen Lebens würdigen. Vgl. ebd., (o. S.).

51 Vgl. Helbling, Barbara, *Katharina im Fraumünster*, in: Zürichs letzte Äbtissin. Katharina von Zimmern, hrsg. von Irene Gysel und Barbara Helbling, Zürich 1999, S. 61–66.

52 Vgl. Ihle, Pascal, *Ein Denkmal für die letzte Fraumünster-Äbtissin*, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 208, 8. 9. 2001, S. 46. – Der romanische und spätgotische Kreuzgang befindet sich im Durchgang zwischen Stadthaus und Kirche. – Für die künstlerische Ausstattung des Kreuzganges vgl. Kunstführer 2005, s. v. »Fraumünster«.

53 Luchsinger, Nico, *Erfolgreiche »anständige Frauen«*, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 111, 16. 5. 2002, S. 51; Gespräch mit Frau Jeanne Pestalozzi am 30. 09. 2005.

54 Die Jury bestand aus: Peter Ess, Direktor des Amtes für Hochbauten; Dr. Jan Capol, Leiter Denkmalpflege und Archäologie; Dr. Ursula Perucchi, Kuratorin Villa Flora; Elisabeth Grossmann, Kuratorin Haus Konstruktiv und Mitglied der Städtischen Kunstkommission; Eva Wagner-Herzog, Kirchenpflege Fraumünster. Vom Verein: Ingrid Grave, Irene Gysel, Gaby Müller, Jeanne Pestalozzi. Vgl. Verein Katharina von Zimmern 2005, (o. S.).

55 Ebd., (o. S.).

56 Ebd., (o. S.); – Vgl. Killer, Peter, *Anna Maria Bauer*, in: Von ordentlichen und unordentlichen Ordnungen. Aspekte der Schweizer Zeitkunst – zwischen pythagoräischen Gesetzen und Chaosforschung, hrsg. von Peter Killer, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Olten, Olten 1992, S. 16–21. – Anna-Maria Bauer ist mit mehreren Kunstwerken, vor allem im Zusammenhang mit Bildungsinstitutionen, im öffentlichen Raum Zürichs vertreten. Vgl. Schunk, Volker/Jakob, Ursina, *Anna-Maria Bauer*, Zürich 1996.

57 Einer der 37 Kupferblöcke wurde hohl belassen und mit den eingeschweissten Projektdokumenten und Namensliste der Spenderinnen und Spender gefüllt. Vgl. Verein Katharina von Zimmern 2005, (o. S.).

58 Vgl. ebd., (o. S.).

59 Gespräch mit Frau Jeanne Pestalozzi vom 30. 9. 2005.

60 Ihle, Pascal, *Ein Erinnerungsort für alle Frauen*, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 62, 15. 3. 2004, S. 31.

61 Abends lässt die Beleuchtung den Quader in leuchtendem Kupferrot erstrahlen.

62 Vgl. Verein Katharina von Zimmern 2005, (o. S.).

63 Vgl. auch Schuler, Edgar, *»Der Haller-Waldmann ist nichts Gefreutes«*, in Neue Zürcher Zeitung, Nr. 225, 28. 9. 1999, S. 45.

64 Zeller, René, *Hans Waldmann – auch in Erz umstritten*, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 79, 6. 4 1989, S. 55.

65 Vgl. *Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst*, hrsg. von Wolf Stadler, Bd. 1, Freiburg i. Br./Basel/Wien 1987, s. v. »Allegorie«; *Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Indstrieformgestaltung, Kunsttheorie*, hrsg. von Harald Olbrich, Dieter Dolgner, Hubert Faensen u. a., Bd. 5, Leipzig 1993, s. v. »Personifikation«.

66 Wenk weist darauf hin, dass die »Bilder weiblicher Körper nicht nur Signifikanten sind für den Sieg, die Nation, die Wahrheit oder die Elektrizität, sie sind auch Signifikanten für das Signifikat Weiblichkeit.« (Wenk 1996, S. 6f.). Ihre These besagt deshalb, dass auch die Signifikate der allegorischen Bedeutung wiederum die Bedeutung von Weiblichkeit bestimmen.

67 Für das wilhelminische Kaiserreich nennt Gall beispielsweise »die Nation (Germania), ihr Ordnungswesen (Justitia), ihr kollektives Handeln (Kriegskunst, Wissenschaft, Gewerbefleiss), ihre konstitutionierten Ziele wie Sieg (Viktoria/Nike), Freiheit und Fortschritt« (Gall 1999, S. 66f.).

68 Die Weiblichkeit der Personifikation steht hier im Widerspruch zu der tatsächlichen sozialen Geringschätzung der lebenden Frauen und ihrem lange üblichen Ausschluss aus gesellschaftlich massgeblichen Institutionen. Vgl. Wenk 1996, S. 6.

69 Wenk 1986, S. 11.

70 Vgl. Wenk, Silke, *Henry Moore Large two Forms. Eine Allegorie des modernen Sozialstaates*, Frankfurt a. M. 1997, S. 35.

71 Gall 1999, S. 67. – Der Widerspruch der Auffassung vom weiblichen Körper als »blosse Natur« bei Wenk und »Kunstkörper« bei Gall ist nur ein scheinbarer, denn beim Frauenkörper als »blosser Natur« handelt es sich bereits um ein Konstrukt, einen Kunstkörper.

72 Vgl. Gall 1999, S. 67.

73 Vgl. Wenk 1996, S. 11. – Auch Baumgart weist darauf hin, dass Skulpturen dinghafte Realitäten sind und Malereien sie lediglich vortäuschen. Vgl. Baumgart 1966 (wie Anm. 32), S. 7f.

74 Vgl. Hebeisen 2000, S. 70.

75 Vgl. ebd., S. 70.

76 Vgl. Lexikon der Kunst 1987 (wie Anm. 65), s. v. »Allegorie«. – Das Vorbild »Antike« wich einer Neuorientierung hin zu einem erweiterten Kunstbegriff. Im 20. Jahrhundert bedienten sich daher immer weniger Künstler der kodierten Darstellungsformen, sondern suchten vermehrt nach neuen Motiven und schufen individuelle Mythologien. Allegorien gelten heutzutage eher als obsolet, werden aber vor allem im Bereich der Werbung und Illustration immer noch verwendet. Auch in der zeitgenössischen Kunst trifft man hin und wieder auf eine moderne Allegorie. Silke Wenk weist darauf hin, dass diese nicht immer eindeutig als solche zu erkennen ist, der moderne Allegoriebegriff also erweitert verstanden werden muss (Wenk 1996, S. 7).

77 Vgl. Baumann 1993, S. 100. Gelehrte, Dichter und Maler fanden sich unter den alten Baumbeständen zu philosophischen Gesprächen und Spaziergängen ein. Von dieser Zeit zeugt das 1793 im Auftrag der Stadt errichtete erste Zürcher Monument im Grünen zu Ehren des fünf Jahre zuvor verstorbenen Malers und Idyllendichters Salomon Gessner (1730–1788). Heute ist das Gessner-Denkmal das vermutlich älteste am ursprünglichen Ort stehende Denkmal Zürichs. Bildhauer Alexander Trippel von Schaffhausen (1744–1793) fertigte das Relief aus carrarischem Marmor mit dem Thema »Mykon bringt dem Andenken des Vaters seines Freundes Daphins bei der von jenem erbauten Hütte ein Trankopfer dar« und das Medaillon mit Gessners Bildnis. Das beschädigte Relief wurde lange im Untergeschoss der Wasserkirche gelagert, heute befindet es sich in einem Depot des Landesmuseums. Bereits 1808 wurden das beschädigte Relief und das Medaillon durch eine Bronzebüste Gessners von Josef Anton Maria Christen ersetzt. Zwei weitere Denkmäler für den Minnesänger Hadlaub von Victor von Meyenburg und den Komponisten Wilhelm Baumgartner von August Heer sollten in den Jahren 1884 und 1891 folgen. Der Standort im Grünen, der sonst eher den steinernen Frauen und bronzenen Mädchen vorbehalten ist, kann mit den künstlerischen, lyrischen Verdiensten der zu Gedenkenden erklärt werden. Vgl. Baumann 1993, S. 100; Rohrer-Amberg 1995, S. 15, 32 u. 38; Vögelin, Salomon/Nüscheler, Arnold, *Nachweisungen und weitere Ausführungen*, (Das alte Zürich I), Zürich 1878, S. 40; Kunstführer 2005, s. v. »Platzspitz«.

78 Rohrer-Amberg 1995, S. 18–23.

79 Briner, Eduard, *Zürcher Brunnen. Der Schmuckbrunnen in den Platzspitzanlagen*, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 2353, 9. 7. 1960, Blatt 7.

80 Vgl. Rohrer-Amberg 1995, S. 37; *Platzwechsel*, hrsg. von Ursula, Biemann, Tom Burr, Mark Dion u. a., Ausst.-Kat. Kunsthalle Zürich, Zürich 1995, S. 6.

81 Inventar 2003.

82 Vgl. unpubl. Unterlagen der Brunnenkommission, Wasserversorgung Zürich.

83 Vgl. Protokoll der Verwaltung der Industriellen Betriebe der Stadt Zürich, unpubl. Typoskript, 15. 12. 1932, Wasserversorgung Zürich.

84 Ihr griechisches Pendant ist die Frühlingshore Chloris. Als treue Gemahlin des Zephyros, des West- oder Frühlingswindes, gebiert sie ihm den Frühling. Vgl. Aghion, Irène/Barbillon, Claire/Lissarrague, François, *Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst*, Stuttgart 2000, s. v. »Flora«.

85 Vgl. *Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Indstrieformgestaltung, Kunsttheorie*, hrsg. von Harald Olbrich, Dieter Dolgner, Hubert Faensen u. a., Bd. 2, Leipzig 1989, s. v. »Flora«.

86 Es handelt sich bei der Platzspitz- und Enge-Flora jedoch nicht um identische Plastiken, wie bei Briner behauptet wird. Vgl. Briner, Eduard, *Zürcher Brunnen. Gusseiserne Kunst*, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 2480, 20. 7. 1960, Blatt 12.

87 Zur Herkunft und Geschichte der Figur Helvetia und der Entwicklung ihrer visuellen Repräsentation vgl. Hartmann, Stefan, *Helden, Pioniere und Heilige der Schweiz in Stein und Bronze verewigt*, Zürich 2002, S. 69; Kreis, Georg, *Helvetia – im Wandel der Zeiten*, Zürich 1991. Die »Helvetia« des Bankvereins ging aus einem direkten Auftrag an Richard Kissling hervor. Das Preisgericht für die künstlerische Einrichtung des Bankvereingebäudes wünschte sich mehr Körperkonturen und nackte Haut: »[...]von den Formen des Körpers könnte mehr sichtbar sein[...]. Die Ausdruckskraft der Statue kann nur gewinnen, wenn man nackte Formen der Brust, der Schultern und eines Teils des Beines sehen lässt.« Kissling ging, wie an der züchtig bekleideten Allegorie ersichtlich, nicht auf diese Wünsche ein. Der Ankaufspreis betrug 36'000 Franken. Vgl. Kiss, Silvia, *Bankverein – Helvetia wiederentdeckt!*, in: Die drei Schlüssel. Magazin für die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Schweizerischen Bankvereins 9/1991, S. 10f.; Spinner, Wilfried (wsp), *Die Bankverein-Helvetia winkt aus dem Asyl*, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 87, 15./16. 05. 1989, S. 55.

88 Lehmann, W. L., *Richard Kissling*, in: Neujahrsblatt 1920 der Zürcher Kunstgesellschaft, 1920, S. 2.

89 Ebd., S. 24. – Leichte Ähnlichkeit mit der Athena Parthenos oder Personifikationen der Stadt Rom besteht entgegen den Äusserungen des Künstlers. Kissling verwendete einen durchaus gebräuchlichen Typus als Grundlage, den er durch die Tracht als schweizerisch auszeichnet.

90 Während die Helvetia in Altstetten stand, kam der Merkur abhanden und wurde erst 1995 durch eine vom Bildhauer Peter Fuchs gefertigte Kopie ersetzt. Vgl. unpubl. Unterlagen der Bechtler Stiftung.

91 Georg Kreis weist auf die Möglichkeit einer »eigentlichen Syntax« durch die »Verwendung von Allegorien gleichsam zweiten Grades« hin. Er führt Kisslings Helvetia als »bekanntes Beispiel für diese bereits in der Antike geläufige Art der zweistufigen Aussage« an. Vgl. Kreis 1991 (wie Anm. 87), S. 25f.

92 Wenk, Silke, *Der öffentliche weibliche Akt: eine Allegorie des Sozialstaates*, in: Frauen Bilder Männer Mythen, hrsg. von Ilsebill Barta, Zita Breu, Daniela Hammer-Tugendhat u. a., Berlin 1987, S. 223.

93 Lehmann 1920 (wie Anm. 88), S. 24.

94 Das Bauwerk des französischen Architekten Charles Mewes stammte aus den Jahren 1879 bis 1899. Die Helvetia fand ihre Aufstellung in einem von Galerien umrahmten Raum, der durch ein Glasgewölbe erhellt wurde. Vgl. Briner, Eduard, *Helvetia im Grünen*, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 4010, 27. 10. 1961, Blatt 14.

95 Die heutige »Walter A. Bechtler Stiftung« wurde 1955 unter dem Namen »Stiftung für moderne Skulptur« durch Dr. Walter A. Bechtler mit der Absicht gegründet, wichtige Werke der internationalen modernen Plastik auf öffentlichen Plätzen in der Region Zürich zu platzieren. Bechtler war ein leidenschaftlicher Sammler, der sein Wissen und seine Begeisterung für die Kunst auch in verschiedenen Gremien des Kunsthauses Zürich einbringen konnte. Zusammen mit seinem Bruder Hans initiierte er die Alberto-Giacometti-Stiftung, die mit einer Gruppe von Künstlerfreunden realisiert wurde und deren Werke heute zu den wichtigsten Sammlungsbeständen des Kunsthauses Zürich gehören. Seit 1980 leiten die Söhne Walter A. Bechtlers, Thomas und Ruedi, die Stiftung und haben das Stiftungskonzept den veränderten Kunstformen angepasst, indem sie nicht mehr nur Skulpturen, sondern auch zeitlich begrenzte Installationen und Videos ankaufen und den Tätigkeitsbereich der Stiftung auf andere Kantone und öffentliche Räume wie Museen erweitert haben. Vgl. Curiger, Bice (Hrsg.), *Before the Sun Rises*, Zürich 2005.

96 Verschiedene Interessenten meldeten sich, als bekannt wurde, dass für die »Helvetia« keine Verwendung mehr bestand. Das Eidgenössische Militärdepartement wollte im Falle eines Ankaufs die Kugel mit Merkur durch ein Schwert ersetzen, die Geburtsgemeinde Kisslings die Nationalallegorie als Schmuck eines öffentlichen Baus verwenden und der Sohn der Frau, die für den Kopf der »Helvetia« Modell gestanden hatte, wollte im Falle der Verschrottung zumindest diesen retten. Vgl. Spinner 1989 (wie Anm. 87), S. 55.

97 An der Ausstellung »Zeitgeist, Hommage à Richard Kissling« im Jahr 1988 ist im Sinne einer Gegenüberstellung auch die Basler Künstlerin Bettina Eichin (*16.1.1942) vertreten. Sie war eine der ersten Frauen in der Schweiz, die Steinhauerin gelernt und sich in einem traditionell von Männern dominierten Handwerks- und Kunstbereich durchgesetzt hat. 1980 wurde ihre bronzene »Helvetia auf der Reise« – ein Gegenbild zu den obsoleten Helvetia Darstellungen in Plastik, Bild und auf den Geldstücken des Schweizer Frankens – auf der Mauer beim Kleinbasler Brückenkopf der Mittleren Rheinbrücke aufgestellt. Die Helvetia hat ihre Insignien abgelegt und sitzt unstandesgemäss auf dem Mauerabschluss. Die Füsse über die Brüstung baumelnd, den Körper entspannt in sich zusammengesunken, blickt sie rheinabwärts in die Ferne. Die Künstlerin Bettina Eichin zu ihrem Werk: »Eines Tages verlässt Helvetia ein Zweifrankenstück, mischt sich unter das Volk und unternimmt eine längere Reise. Unterwegs kommt sie auch nach Basel. Nach einem anstrengenden Gang durch die Stadt stellt sie Schild, Speer und Koffer ab, legt den Mantel über die Brüstung und ruht sich aus und blickt nachdenklich rheinabwärts.« (Bettina Eichin, zitiert nach Basel, Offizielles Portal [2006], *Plastiken, Skulpturen und Wandbilder*, <http://www.basel.ch/de/kultur/kunst.html>, zitiert 7.1.2006). Vgl. Hartmann 2002 (wie Anm. 87), S. 66–69 u. 152.

98 Mit dem bevorstehenden Verkauf der Luwa ändert sich nichts an dieser Platzierung. Die Helvetia wird auch in Zukunft auf dem Areal des Firmenpark Uster stehen.

99 Vgl. Wenk 1997 (wie Anm. 70), S. 18.

100 Walter Scheuermann (1891–1971) fertigte vorwiegend Grab- und Gartenplastiken, hinzu kommen einige Plastiken an öffentlichen Bauten Zürichs. Von 1916 bis 1943 nahm er an zahlreichen Gruppenausstellungen im Kunsthaus Zürich teil. Vgl. *Künstlerlexikon der Schweiz XX. Jahrhundert*, hrsg. vom Verein zur Herausgabe des schweizerischen Künstler-Lexikons, Bd. 2, Frauenfeld 1958–1967, s. v. »Scheuermann, Walter«.

101 Der Wettbewerb wurde im Zusammenhang mit dem Neu- und Erweiterungsbau der Verwaltungsgebäude durch die Architekten Gebrüder Pfister durchgeführt. Vgl. unpubl. Künstlerdossier SIK, s. v. »Walter Scheuermann«. Die Regierung des Kantons Zürich erwirbt, wie der Eintrag Nr. 1320 in einem Inventar belegt, 1934 »Das Erwachen«.

102 B. E., *Wettbewerb zur künstlerischen Ausschmückung der neuen kantonalen Verwaltungsgebäude am Walcheplatz Zürich*, in: Das Werk. Schweizer Monatsschrift für Architektur, Freie Kunst, Angewandte Kunst 5/1934, S. 152.

103 Ebd.

104 Ebd., S. 157.

105 Vgl. Wenk 1987, S. 223f. Die neuen Allegorien »des Lebens« werden laut Wenk zur zentralen Metapher moderner Sozialstaaten und ihrer Strategien, der Verbindung von Führsorge und Kontrolle. Wenk weist darauf hin, dass seit den frühen 50er-Jahren der dominante Typus der weiblichen liegenden Aktplastik vor verschiedenen politischen und kulturellen Zentren der Welt platziert wurde. Vgl. Wenk 1997 (wie Anm. 73), S. 38f. – Auch vor dem Hauptgebäude der Universität Zürich und dem benachbarten Kollegiengebäude II finden sich liegende männliche und weibliche Akte von Hermann Haller und Paul Osswald, die in den Jahren 1911–1914 als Kunst am Bau entstanden sind.

106 Vgl. Gall 1999, S. 46–48.

107 Ebd., S. 48.

108 Ebd., S. 49f. – Laut Gall schloss die propagierte Familienideologie die Frauen von der Teilhabe an Politik, Bildung und gesellschaftlichen Institutionen weitgehend aus. Die Gedanken der Aufklärung und das liberale Selbstverständnis der Bürger bezogen sich vor allem auf die Männer, unter deren Vormundschaft die Frauen standen.

109 Petsch, Joachim, *Kunst im Dritten Reich*, Köln 1994, S. 44. – Die Darstellung von Mutter mit Kind macht durchaus Anleihen bei Bildern von Maria mit Christus. Die gleiche Sprache soll hier auch Gleiches, wenn auch einmal in religiöser und einmal in säkularisierter Form, ausdrücken: Die Überhöhung der Frau als (Gottes-)Mutter, wie sie eingangs im Kapitel »2.1 Kulturgeschichtliche Weiblichkeitsimaginationen« erwähnt wird.

110 Magdalena Bushart und Ulrike Müller-Hofstede weisen darauf hin, dass »anders als die männliche Aktplastik die Darstellung des nackten Frauenkörpers in der nationalsozialistischen Kunst der Inanspruchnahme durch Ideologie zunächst unverdächtig scheint.« (Bushart, Magdalena/Müller-Hofstede, Ulrike, *Aktplastik*, in: Ausstellungskatalog Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre, hrsg. von der Akademie der Künste, Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Berlin 1983, S. 13–23, hier S. 18).

111 Vgl. Fleischmann, Antje, *Das Bild der Frau in der Plastik des Nationalsozialismus*, in: Das Bild der Frau in der Plastik des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Christoph Brockhaus und Thorsten Rodiek, Ausst.-Kat. Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, Duisburg 1986, S. 40–45. – Nebst dem Versuch, der weiblichen Aktplastik durch klassische Posen Zeitlosigkeit zu verleihen, erforderte »das Postulat der Idealität des ›neuen‹ Menschen gleichzeitig eine Kennzeichnung der Aktplastik als zeitgenössisch«, diese erfahren sie laut Bushart und Müller-Hofstede durch »Angleichung der Gesichtszüge und der Frisuren an das gängige Mode- und Rassenideal.« (Bushart/Müller-Hofstede 1983 [wie Anm. 110], S. 19). – Bei der weiblichen Aktplastik dominieren weiche Formen, geschlossene Linien und Umrisse sowie statuarisches stehen. Vgl. Petsch 1994 (wie Anm. 109), S. 34–53.

112 Ebd., S. 34 u. 46; vgl. Wenk 1987, S. 223.

113 Fleischmann 1986 (wie Anm. 111), S. 45–47.

114 Bei einer Gesamtzahl von 57 Plastiken im öffentlichen Raum in diesem Gebiet ist dies ein Anteil von 21 Prozent. Vgl. unpubliziertes Inventar der Kunst auf Stadtzürcher Gebiet am Zürichseeufer von Maya Burtscher. – Hebeisen zeigt in ihrer »Häufigkeitsverteilung der Typen nach Standort« die Verteilung von insgesamt 24 »namenlosen Nacktheiten« beiden Geschlechts auf: 6 im Zentrum, 2 im Bürgerquartier, 7 im Arbeiterquartier, 9 am Seeufer. Das Seeufer kann also als der häufigste Standort der »namenlosen Nacktheiten« in Zürichs Zentrum bezeichnet werden. Vgl. Hebeisen 2000, S. 77.

115 Vgl. Wenk 1987, S. 217.

116 Wehrli, René (Hrsg.), *Hermann Haller 1880–1950*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich 1951, S. 4.

117 1880–1950.

118 Joray, Marcel, *Schweizer Plastik der Gegenwart* (Schweizer Kunst der Gegenwart 12), Neuchâtel 1955, S. 11. – So ist denn auch zu Hallers Entwicklung an derselben Stelle zu lesen: »In der Schule Frankreichs ausgebildet und genährt an den Quellen Griechenlands und Roms, wächst so in Haller, Hubacher, Probst, Geiser und einer Menge anderer eine wirkliche neu-klassische schweizerische Schule der Plastik heran, die verschiedene Temperamente in sich vereinigend, vor allem aus Deutschschweizern bestehend, aus einigen Welschschweizern und aus Tessinern.«

119 Ausst.-Kat. Zürich 1951 (wie Anm. 116), S. 4.

120 Apel, Maria Theresia, *Hermann Haller: Leben und Werk 1880–1950*, (Kunstgeschichte Monographien 11), Münster 1994, S. 159. – Die Plastik wurde von einem umstürzenden Baum während des Orkans »Lothar« im Januar 2000 vom Sockel gefegt und beschädigt. Vgl. *Nach dem Orkan die Kettensäge*, in: Tages-Anzeiger für Stadt und Kanton Zürich, 5. 1. 2000, S. 13.

121 Ebd., S. 159–169.

122 Der Blick in die Weite ist eine Geste, die Haller immer wieder in seinen Plastiken verwendet. Vgl. ebd., S. 160. – Durch die ähnliche Pose der »Stehenden« und der »Hera« von Josef Thorak aus dem Jahr 1943 bietet sich ein Vergleich an. Die Unterschiede zwischen den Haller'schen Akten und der nationalsozialistischen weiblichen Plastik werden am Ende dieses Kapitels zusammenfassend erläutert.

123 Vgl. Jaeckle, Erwin/Hürlimann, Martin/Herter, Hermann, *Werke öffentlicher Kunst in Zürich. Neue Wandmalerei und Plastik*, Zürich 1939, S. 136.
124 Vgl. Wenks These »Die Allegorie des ›Lebens‹ steht im Zusammenhang mit einer Disziplinierung des pornografischen Blicks.« (Wenk 1987, S. 230).
125 Apel 1994 (wie Anm. 120), S. 160.
126 Vgl. Wenks These: »In der Skulptur des weiblichen Aktes auf öffentlichen Plätzen wird an einem Bündnis zwischen dem Künstler als Mann und den gewöhnlichen Männern gearbeitet – über das Bild des Mannes, der die Frau formt.« (Wenk 1987, S. 234).
127 Kuhn 1927, S. 15f.
128 Wenk 1987, S. 232f.
129 Kuhn 1927, S. 14.
130 Wild, Doris, *Hermann Haller*, in: Neujahrsblatt 1956 der Zürcher Kunstgesellschaft, 1956, S. 24. – Durch das Wegfallen eines Sockels stehen die Frauenfiguren meist ebenerdig auf einer Plinte, »bewegen sich als ein selbstverständlicher Teil der Natur zwischen den Bäumen und Blüten und stehen wie Nymphen und Najaden im Licht der Sonne – selbstsicher und scheu.« (Gertz, Ulrich, *Hermann Haller*, St. Gallen 1968, S. 8).
131 Die Nackten im öffentlichen Raum wurden nicht immer von der Bevölkerung akzeptiert. Im katholischen Luzern löste beispielsweise Hallers »Baigneuse« aus dem Jahr 1925 vor der Schweizerischen Nationalbank heftige Polemik aus. Negative Auswirkungen des anstössiges »Weibes im Tropenkostüm« auf die Jugenderziehung wurden von verschiedener Stelle befürchtet. Vgl. Lang, Beatrix, *Die »Baigneuse«*, in: Anstössige Luzerner Skulpturen, hrsg. vom Stadtarchiv Luzern, (Luzern im Wandel der Zeiten. Neue Folge 5), Luzern 1990, S. 58–68, hier S. 64f.
132 Vgl. Gall 1999, S. 63f.
133 Hofmann, Werner, *Evas neue Kleider*, in: Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution, hrsg. von Werner Hofmann, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, München 1986, S. 13.
134 Wild 1956 (wie Anm. 130), S. 24.
135 Die Ähnliche Pose bei Fritz Klimsch »In der Sonne« von 1912 und »Woge« von 1940 fällt auf. Hallers Liegende wirkt durch die frei geöffneten Beine und den nach hinten geworfenen Kopf bewegt und enthemmt, aber auch entspannter, weil sie in einer natürlicheren Haltung als die deutschen Vergleichsplastiken dargestellt ist.
136 Fritz Klimschs 1,59 m hohe »Jugend« von 1940/41 wirkt im Vergleich mit dem »Stehenden Mädchen« von Haller statuarisch, gefasst und abwartend. Das eben erst »erblühte« Mädchen verkörpert den für die Aufgabe der Vermehrung der Rasse bereiten Typus der bürgerlichen Idealfrau. Um so widerspenstiger erscheint daneben Hallers kokette »Unschuld«.
137 Métrailler 2004, S. 82.
138 Haller, zit. nach: Kuhn 1927, S. 19.
139 Auch Arno Brekers »Eos« aus dem Jahr 1943 richtet sich nach oben, jedoch nicht in der Radikalität des »Mädchens mit erhobenen Armen«. Die Verteilung des Gewichts auf Stand- und Spielbein, die angewinkelten Arme und das lediglich erhobene Haupt geben der Breker'schen Plastik eine gekünstelte, pathetische Wirkung, während Haller die Massen mit allen bildhauerischen Mittel nach oben streben lässt und so eine am Körper nachvollziehbare Ergriffenheit zeigt.
140 1968 ging die Plastik als Schenkung von Frau Hedwig Haller-Braus an die Stadt Zürich über. Vgl. unpubl. Künstlerdossier SIK, s. v. »Hermann Haller«. – Da Hermann Haller einen Sitz im Preisgericht des Plastikwettbewerbs der Landesausstellung besetzte, hatte er 1939 Anrecht auf einen direkten Auftrag. Vgl. Meier, Irene, *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. 487.
141 Vgl. ebd., S. 502.
142 Vgl. ebd., S. 502. Diese Verkörperungen von sozialen Rollen sind jedoch in der Schweiz selten anzutreffen und bis jetzt finden sich nur wenige Beispiele im öffentlichen Raum Zürichs. In Bern sieht die Situation ähnlich aus (Métrailler 2004, S. 89–91; Hebeisen 2000, S. 70f.).
143 Kern, Walter, *Kunst und Volk*, in: Schweizer Journal, Heft 7, 1939(?), S. 54.
144 Wenn auch weniger deutlich als bei den Plastiken »Stehendes Mädchen« und »Maja« der deutschen Zeitgenossen Ludwig Kasper und Gerhard Marcks sind bei Haller akzentuierte Massen auszumachen. – Haller liess sich durch verschiedene Frauen zu unterschiedlichen Schöpfungen anregen und konstatierte: »Letzten Endes habe ich alles noch vom Modell selbst bekommen.« (Haller zitiert nach Kuhn 1927, S. 19).
145 Ausst.-Kat. Zürich 1951 (wie Anm. 116), S. 4. Vgl. Bushart, Magdalena/Deichler, Susanne/Güldner, Bettina u. a., *Skulptur und Macht. Einführung in die Problematik der Ausstellung*, in: Ausst.-Kat. Berlin 1983 (wie Anm. 110), S. 8.
146 Man vergleiche Hallers Plastiken mit den weiblichen Akten der Künstler Fritz Klimsch, Josef Thorak, Arno Breker und auch Georg Kolbe.
147 Vgl. Hobi, Urs, *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. – Laut Urs Hobi ist es der Respekt vor dem menschlichen Mass und der menschlichen Würde, die den Konsens der in den 30er-Jahren vorherrschenden klassizistisch orientierten, idealisierenden schweizerischen Statuenplastik ausmacht. Vgl. Ebd. S. 262. – In dieser Interpretation liegt möglicherweise eine Erklärung dafür, dass Akte als politisch und gesellschaftlich wenig brisant wahrgenommen wurden und gegen Kritik immun schienen.
148 Ebd., S. 266.
149 Vgl. Apel 1990 (wie Anm. 120), S. 203f.
150 Der grossstädtische Bahnpalast wurde 1865–1871 von Jakob Friedrich Wanner für die Nordostbahn erbaut. Die mächtige, stützenfreie Hallenkonstruktion ruht auf Fachwerkträgern, die 1929 um zwei Achsen verkürzt wurden, und ist mit charakteristischen Thermenfenstern ausgestattet. Vgl. Kunstführer 2005, s. v. »Hauptbahnhof«.
151 Die in Frankreich geborene Malerin und Bildhauerin Niki de Saint Phalle (1930–2002) liess sich 1971 in der Schweiz einbürgern. In den 1950er-Jahren erregte sie mit ihren performativen Arbeiten und Schiessbilder, seit 1965 mit den »Nanas« Aufsehen. Werke de Saint Phalles wurden auf zahlreichen internationalen Ausstellungen gezeigt. Sie realisierte, zum Teil zusammen mit ihrem Ehemann Jean Tinguely, grössere Arbeiten im Aussenraum in verschiedenen Städten und gehört zu den bekanntesten Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts.
152 Niki de Saint Phalle, zit. nach: Krempel, Ulrich, *»Meine Arbeit ist autobiografisch« – Die Kunst der Niki de Saint Phalle*, in: La Fête. Die Schenkung Niki de Saint Phalle, hrsg. von Ulrich Krempel, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover, Ostfildern-Ruit 2001, S. 49.
153 Auf Deutsch: »Der Schutzengel«.
154 Vgl. Schober, Martina, *Wenn Engel reisen*, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 266, 15.11.1997, S. 53. – Das Angebot, einen Auftrag für den Hauptbahnhof Zürich zu realisieren, nahm die Künstlerin mit Begeisterung an, denn, so de Saint Phalle, »hier stehe ich mit dem breiten Publikum in Kontakt.« Die Entscheidung, statt einer einfachen »Nana« einen Engel für diesen Ort zu schaffen, begründete sie mit der Überzeugung, dass »ein Engel besser dem Ort entsprechen würde, wegen den Zügen, der Bewegung. Aber auch wegen des Träumens.« Zu ihrer Intention und dem Geschlecht der Plastik äusserte sich de Saint Phalle folgendermassen: »Ich bin sehr zufrieden und denke, dass dieser Engel den Tausenden Menschen, die jeden Tag durch diesen Bahnhof gehen, ein Gefühl der Behaglichkeit und der Freude bringen wird, denn es ist ein fröhlicher Engel. Zudem ist es ein weiblicher Engel, denn die Engel haben alle Geschlechter. Und die Tatsache, dass es ein weiblicher Engel ist, wird noch vermehrt das Gefühl des Schutzes vermitteln, denn er besitzt auch etwas Mütterliches.« Der Engel entstand in Kalifornien, dem damaligen Wohnort der Künstlerin. Ein internationales Team fertigte die Plastik auf Anweisungen de Saint Phalles an und montierte sie schliesslich unter dem Dach des Hauptbahnhofes. Der »L'ange protecteur« war ein Geschenk der Securitas AG, Schweizerische Bewachungsgesellschaft, an die Schweizerischen Bundesbahnen zum 150-Jahre-Firmenjubiläum. Vgl. Niki de Saint Phalle zum »Ange protecteur«, in: *Niki de Saint Phalle. »L'ange protecteur« im Hauptbahnhof Zürich*, hrsg. von den Schweizerischen Bundesbahnen, o. O. 1998 (unpaginiert).
155 Ein entsprechender Siebdruck der »Tempérance« aus dem Jahr 1994 befindet sich im Besitz des Sprengel Museums Hannover. Die »Tempérance« zeigt die nahezu identische Gestalt und Körperhaltung des »L'ange protecteur« im Hauptbahnhof. Neben den Gefässen zeigen auf der rechten Seite zwei mit »tolerance« und »equality«, auf der linken Seite zwei mit »balance« und »compassion« beschriftete Pfeile die Flussrichtung der Energieströme an. Im ornamental geschriebenen Text neben der Figur heisst es unter anderem: »Temperance is about Energy glowing with love and tolerance.« (Ausst-Kat. Ostfildern-Ruit 2001 [wie Anm. 152], S. 311 u. 355). – Seit 1580 krönt beim Münzplatz eine Personifikation der Mässigung von Anton Däniker den Augustinerbrunnen. Letztmals erneuert wurde sie durch den Bildhauer Walter Scheuermann im Jahr 1950. Vgl. Lesch 1960 (wie Anm. 46), S. 46 u. 118.

156 Hiervon zeugt das Denkmal des politisch und wirtschaftlich bedeutsamen Eisenbahnkönigs Alfred Escher, das vor dem einem Triumphbogen nachempfundenen Eingang des Bahnhofsgebäudes steht. Von hier erstreckt sich die Repräsentationsmeile Bahnhofstrasse, das ehemalige wirtschaftliche Zentrum der Stadt Zürich.

157 Die Diskussionen drehten sich weniger um die gewählte Repräsentationsform von Weiblichkeit, wie es zuvor beispielsweise 1974 in Hannover geschehen war, nachdem drei Nanas am Hohen Ufer aufgestellt worden waren. Vgl. Reinckens, Henrike, *Niki de Saint Phalles »Nanas« im öffentlichen Raum. Strategien der Aneignung eines widerspenstigen Kunstobjekts*, in: Frauen Kunst Wissenschaft 20/1995, S. 33–40.

158 Vom Adjektiv »sauglatt«, eine Bezeichnung im süddeutsch-schweizerischen Raum für »spassig«, abgeleitet.

159 Haefeli, Rebekka, *Ein Schutzengel gegen die Angst vor der Leere?*, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 74, 30.3.1998, S. 36. Auch in den Printmedien wurde der leeren Bahnhofshalle nachgetrauert. Vgl. Honegger, Andreas, *Wo ist denn hier das Kunstwerk?*, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 262, 11.11.1997, S. 55. – Der »L'ange protecteur« wurde jedoch auch ausgezeichnet: Mit dem Kommentar »Ein Hauch von Kühnheit und ein grosser Sinn für Humor« verlieh die Jury, in der Kategorie »Integration of art in railway sites«, den Schweizerischen Bundesbahnen den Brunel Award. Vgl. Huber, Uli, *Brunel-Award für den Engel*, in: Niki de Saint Phalle 1998 (wie Anm. 154), (unpaginiert).

160 Thorsten Rodiek subsumiert die Frau unter dem Begriff des Aphrodisischen und des Demeterhaften: »Der erste Begriff meint die dominierende Frau, die sich des Mannes bedient, ihn auch vernichtet. Der andere Pol bezeichnet die naturhafte, mütterliche bis biologische Seite.« (Rodiek 1986, S. 28). – Vgl. unten, S. 190f., die Ausführungen zur »Femme fatale«.

161 Vgl. Dijstra, Bram, *Das Böse ist eine Frau. Männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität*, Reinbeck bei Hamburg 1999.

162 »Femme fatale« bedeutet wörtlich übersetzt »verhängnisvolle Frau«.

163 Auffällig ist auch der Widerspruch zwischen den Idealen der Weiblichkeit wie Tugend, Scham und Unschuld und der Furcht vor dem Ausbruch des Wilden, Dämonischen, Sexuellen und Zügellosen, der angeblich eigentlichen Natur der Frau. Zu erklären ist er durch die der Frau eigene Charaktereigenschaft der Verstellung. Die Frau, das naturhafte Wesen, muss deshalb vom Mann, der allgemein mit Vernunft, Zivilisiertheit und Kultur gleichgesetzt wird, in Schranken gehalten, dominiert und domestiziert werden. Vgl. Gall 1999, S. 58f.

164 Mit »mythologischen« Gestalten werden hier auch diejenigen bezeichnet, die wie Kleopatra historisch verbürgt sind, sich jedoch in der Vorstellung der Allgemeinheit weg von realen Frauen zu eigenständigen Bildern entwickelten. »Mythologisch« wird hier nicht nur auf römische und griechische Mythen bezogen, sondern allgemein auf überlieferte Dichtungen, Sagen, Erzählungen oder Ähnliches aus der Vorzeit eines Volkes, also auch auf die Bibel.

165 Vgl. Hilmes, Carola, *Kleopatra. Das versteinerte Frauenbild und die Geschichten eines verteufelten Eros*, in: Don Juan und Femme fatale, hrsg. von Helmut Kreuzer, München 1994, S. 99–116.

166 Vgl. Allen 1979.

167 Hilmes, Carola, *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart 1990, S. XIII.

168 Rodiek 1986, S. 33.

169 Vgl. Gall 1999, S. 60; Rodiek 1986, S. 28; Hilmes 1990 (wie Anm. 167), S. 1; Allen, 1979, S. viii u. 321–325. – Für psychologische Auslegungen der Femme fatale und Erläuterung zu Maria und Eva siehe ebd., S. 16–20.

170 Vgl. ebd., S. 7–9.

171 Häufig sind Darstellungen der Femme fatale mit Schlangen-, Raubtier-, Fisch- und Vogel-Körperteilen oder mit diesen Tieren als Begleiter.

172 Wenk 1987, S. 222.

173 Vgl. Baumann 1993, S. 21–23. – Auf Jos Murers Stadtplan von 1576 bekrönt den Amazonenbrunnen bereits eine Figur, deren Motiv aber nicht genau erkennbar ist. Vgl. Wasserversorgung Zürich (2006), *Amazonenbrunnen*, <http://www.stadt-zuerich.ch/internet/wvz/home/brunnen-wasser/brunnen-gallerie/amazonenbrunnen.html>, zitiert 2.8.2006.

174 Vgl. unpubl. Unterlagen der Brunnenkommission, Wasserversorgung Zürich, »Amazonen früh. Schellenbrunnen« Nr. 134, Akten 25, Januar 1970.

175 Ebd. – Das Original wird seither im Schweizerischen Landesmuseum aufbewahrt. Vgl. Jenny, Hans, *Kunstführer der Schweiz. Ein Handbuch unter besonderer Berücksichtigung der Baukunst*, Küssnacht am Rigi/Düsseldorf/Rom 1934, s.v. »Amazonenbrunnen«; Meintel 1921, S. 106. – Das Gesicht der 168cm hohen Brunnenfigur aus Sandstein ist stark beschädigt, zudem fehlen ihr eine Hand und ein Arm. Vgl. unpubliziertes Inventarbuch des Landesmuseums, Inventarnummer LM29127.

176 Sie dulden keine Männer bei sich, sondern vereinigen sich mit Fremden und behalten nur die weibliche Nachkommenschaft. Vgl. Aghion/Barbillon/Lissarrague 2000 (wie Anm. 84), s.v. »Amazonen«.

177 Vgl. Bol 1998, S. 6.

178 Es werden drei Typen unterschieden: Der Sciarra-, Sosikles- und Mattei-Typus. Vgl. ebd., S. 1 u. 21–33.

179 Die Braccio-Nuovo-Skulptur ist eine Vermischung des Sciarra-Typus mit den Mattei-Typen in Museo Capitolino und Vatikan. Die sich im Museum des Vatikans befindliche Replik war mit einem Kopf des Typus Sosikles ergänzt und ist schon im 16. Jahrhundert nachzuweisen. – Bol fasst zusammen, dass bei kaum einem der in Marmorkopien überlieferten Bronzewerken der griechischen Plastik unsere Vorstellung durch die neuzeitlichen Ergänzungen so nachhaltig und irreführend geprägt worden ist wie bei der Amazone des Typus Mattei. Die in den Händen befindlichen Bruchstücke wurden fälschlicherweise häufig zu einem Bogen ergänzt. Die Veröffentlichung von Natters Stichwerk nach antiken Gemmen im Jahr 1754 lieferte die Lösung des Rätsels um die bisher fehlgedeuteten Fragmente. Nicht ein für Amazonen untypischer Langbogen, sondern eine Lanze war in der antiken Version vorhanden, wie auch Funde in späteren Jahren belegen. Sich auf die Lanze stützend war der Kopf der Skulptur ursprünglich – entgegen den Vorstellungen der früheren Restauratoren – zur linken Seite, Richtung der Wunde auf dem linken Oberschenkel, geneigt. Vgl. ebd., S. 21–33 u. 58.

180 Der erhobene rechte Arm wird zudem untypischerweise durch eine voluminöse Haarsträhne gestützt und so mit dem Haupt verbunden. Die charakteristische Wunde an der rechten Brust oder dem linken Oberschenkel fehlt. Meintel weist darauf hin, dass die Kenntnisse der antiken Mythen des einheimischen Bildhauers wohl nicht sehr gross waren. Vgl. Meintel 1921, S. 104.

181 Vgl. Bol 1998, S. 95–116.

182 Vgl. ebd., S. 95–125. – Die im 5. Jahrhundert v. Chr. unübliche weibliche Nacktheit wird in den Amazonendarstellungen selbstverständlich zur Schau gestellt. Bol sieht ihre Entblössung gleichrangig mit der männlichen Nacktheit als Zeichen von Schönheit, athletischer Ertüchtigung und dem ethischen Wert der Areté und nicht dem Bereich der Pornografie oder Prostitution zugehörig an. Sie weist darauf hin, dass unter dieser Voraussetzung eine Neuinterpretation des weiblichen Aktes stattfinden muss, denn der revolutionäre Bruch mit der ikonographischen Tradition wird nicht an Gestalten wie der Sieg bringenden Nike oder der göttlichen Aphrodite, sondern an den Meisterwerken der ephesischen Amazonenstatuen vollzogen. Vgl. ebd., S. 125–128.

183 Ebd., S. 121.

184 Das Werk des Winterthurer Künstlers Robert Lienhard (1919–1989) umfasst Plastiken, Reliefs, Zeichnungen und Collagen. Lienhard setzte sich in seinem plastischen Schaffen intensiv mit der Natur auseinander. In den Anfängen sind seine Figuren stark naturalistisch geprägt. Dies ändert sich jedoch ab 1950 und vor allem durch seine Reise nach Ägypten 1956, so dass er sich vermehrt abstrakten Formen zuwendet. Seine Figuren erinnern mit ihren organischen Rundformen an Tiere und Pflanzen wie Muscheln, Schnecken, Meeresgetier, Tulpen, Pilze oder Seerosen. Lienhards Schaffen wurde in der ganzen Schweiz und in zahlreichen Ausstellungen gewürdigt. Der Künstler arbeitete vorzugsweise mit den Materialien Bronze, Aluminium, Chromstahl, Stein und Holz. Vgl. Mebold, Adrian, *Robert Lienhard*, in: Künstlergruppe Winterthur 1989, hrsg. von der Künstlergruppe Winterthur, Winterthur 1989, S. 130; Unpubl. Künstlerdossier SIK, s.v. »Robert Lienhard«.

185 »Entsorgung und Recycling Zürich« verlegt momentan unter der Projektleitung des Tiefbauamtes drei neue grosse Abwasserkanalisations-Leitungen unter der Sihl und Limmat auf der Höhe des Drahtschmidlistegs und somit unter dem Brunnen von Robert Lienhard. Aufgrund der umfangreichen Bauarbeiten musste die Skulptur vom Brunnenbecken getrennt und vorübergehend eingelagert werden, letzteres wurde dabei zerstört. Nach Abschluss der Baumassnahmen voraussichtlich im Frühling 2007 soll der Brunnen wieder am ursprünglichen Ort in Stand gesetzt werden.

186 Der Stich stammt von H. Freudweiler und J. R. Schellenberg. Vgl. Ausst.-Kat. Zürich 1995 (wie Anm. 80), S. 12 u. 100. – Trotz intensiver Recherche konnten keine Hinweise auf Künstler und Verbleib der Skulptur des Flussgottes gefunden werden.

187 Die Lithographie stammt von A. Bonamore. Eine Fotografie davon befindet sich im Baugeschichtlichen Archiv Zürich.

188 Vgl. Briner, Eduard, *Neue Brunnenanlage am Platzspitz*, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 2653, 8.10.1955, Blatt 7.

189 Vgl. Baumann 1993, S. 100.

190 Protokoll der Brunnenkommission, unpubl. Typoskript, 9.10.1950. Die nachfolgenden Ausführungen beruhen weitgehend auf den unveröffentlichten Unterlagen der Brunnenkommission der Industriellen Betriebe, die bei der Wasserversorgung Zürich oder im Stadtarchiv Zürich einsehbar sind; ich danke insbesondere Herrn André Lusti, Abteilungsleiter Quellen und Brunnen der Wasserversorgung Zürich, für hilfreiche Unterstützung.

191 Protokoll der Brunnenkommission, unpubl. Typoskript, 4.12.1950.

192 *Freiplastik und Brunnenanlage auf dem Platzspitz, Wettbewerbsprogramm, Verwaltung der Industriellen Betriebe der Stadt Zürich*, unpubl. Typoskript, 5.12.1950, Wasserversorgung Zürich, S. 2.

193 Peter Meyer (1894–1984) war von 1951 bis 1962 ausserodentlicher Professor für Systematik und Ästhetik der neueren Baukunst an der ETH Zürich mit einer Doppelprofessur an der Universität Zürich.

194 Auf Stein als zu verwendendes Material legte die Brunnenkommission sich fest, da sich dieser »am besten in die Umgebung einfügt.« (Protokoll der gemeinsamen Besprechung mit Augenschein durch das Preisgericht und die Künstler, unpubl. Typoskript, 19.2.1951, Wasserversorgung Zürich, S. 2f.).

195 Geisser war mit einer Arbeit für die Stadt Zürich beschäftigt. Vgl. unpubl. Typoskript, 27.1.1951, Wasserversorgung Zürich. Die Entwürfe – ein Plan 1:1000 mit eingezeichneter Brunnenanlage, drei Modelle im Masstab 1:100, 1:220 und 1:3 und ein Angebot für die Ausführung der Plastik in Stein – sollen bis zum 31. Oktober 1951 anonym eingereicht und mit 2000 Franken entschädigt werden. Protokoll des Stadtrates Zürich, 8. Dezember 1950, S. 1076.

196 Das Preisgericht setzte sich wie folgt zusammen: Stadtrat Johann Jakob Baumann (Vorsteher der Industriellen Betriebe, Vorsitzender), Ernst Bosshard (Direktor der Wasserversorgung), Otto Bänninger (Bildhauer, Zürich), Franz Fischer (Bildhauer, Zürich), Dr. h. c. Hermann Hubacher (Bildhauer, Zürich), Prof. Dr. Peter Meyer (Architekt, Zürich), Albert Heinrich Steiner (Architekt, Professor ETH, Stadtbaumeister Zürich).

197 Protokoll des Stadtrates Zürich, 8. Dezember 1950, S. 1076f. – Bis auf denjenigen des Gewinners Robert Lienhard sind sie jedoch nicht bildlich dokumentiert und können nur aufgrund der Beschreibungen im Bericht des Preisgerichtes vom 12. November 1951 rekonstruiert werden. Vgl. Bericht des Preisgerichtes, unpubl. Typoskript, 12.11.1951, Wasserversorgung Zürich, S. 1–4.

198 Ebd.

199 Lienhard, Robert, *Brunnenplastik von Robert Lienhard in Zürich*, in: Werk, Die Schweizer Monatszeitschrift für Architektur, Kunst, Künstlerisches Gewerbe 1/1956, S. 26.

200 Protokoll des Stadtrates Zürich, 16. November 1951, S. 952.

201 So spricht sich beispielsweise Peter Meyer für ein »kreisrundes Brunnenbecken aus, das die wirbelartige Bewegung besser zum Ausdruck bringt«, anstelle der geplanten eckigen Form. Hermann Hubacher gefällt die leicht abgeänderte Haltung der linken Figur im Vergleich mit dem Entwurf ausgezeichnet. Protokoll des Augenscheins der Brunnenkommission, unpubl. Typoskript, 14.5.1952, Wasserversorgung Zürich, S. 2.

202 Protokoll des Augenscheins der Brunnenkommission, unpubl. Typoskript, 17.11.1953, Wasserversorgung Zürich, S. 2. – Auch Details wie die Wasserzufuhr werden in dieser Sitzung besprochen.

203 Vgl. Briner 1955 (wie Anm. 79). Das ovale Brunnenbecken von rund 8 m Länge und 7 m Breite wird aus Beton gegossen und auf der Innenseite mit einem Hartbezug aus grauem Duratex-Panzerbeton versehen. Der Beckenrand wird mit grauem Castionemarmor eingefasst. Protokoll des Stadtrates Zürich, 19. März 1954, S. 242.

204 Vgl. Tages-Anzeiger für Stadt und Kanton Zürich, 7.9.1955; Neue Zürcher Zeitung, 8.10.1955; Volksrecht, 8.10.1955; Neues Winterthurer Tagblatt, 7. u. 8.10.1955. – Lediglich ein Leserbriefschreiber beschwerte sich im Tages-Anzeiger vom 15. 10.1955 darüber, dass keine Trinkgelegenheit und lediglich ein Schaubrunnen geschaffen worden sei. Die Vertragssumme mit dem Künstler erhöhte sich auf 38'000 Franken, da ihm 3000 Franken Nachzahlung zugestanden worden waren, weil die Vorausberechnung bei einer derart monumentalen Plastik nicht einfach zu bewerkstelligen gewesen sei und alleine der Granitbrocken 27'650 Franken gekostet habe. Protokoll des Stadtrates Zürich, 11.11.1954, S. 992f.

205 Frehner, Matthias, *Zum Tode von Robert Lienhard*, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 72, 29.9.1989, S. 26.

206 Briner 1960 (wie Anm. 79).

207 *Sirenen, Nixen, Meerjungfrauen. Vom Weiblichen im Wasser und in der Literatur*, hrsg. von Kathrin Siegfried, Ausst.-Kat. Strauhof, Zürich 2005, S. 3.

208 Tripp, Edward, *Sirene*, in: Reclams Lexikon der antiken Mythologie, Bd. 1, Stuttgart 1981, S. 482f.

209 *Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Indstrieformgestaltung, Kunsttheorie*, hrsg. von Harald Olbrich, Dieter Dolgner, Hubert Faensen u. a., Bd. 7, Leipzig 1994, s. v. »Sirenen«.

210 Vgl. Hunger, Herbert, *Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Bd. 1, Wien 1953, S. 323. – Die weiblichen Mischgestalten wurden vom hellenischen Volksglauben aus der orientalischen Kunst übernommen. Die wandelnde Auffassung der Sirenen führte zu verschiedenen Beschreibungen, wobei sie je nach Zeit und Ort mit ihrer himmlischen Sangeskunst den Musen zur Seite gestellt, oder als »Seelenvogel« oder »Grabsirene« ihre Bindung zur Unterwelt betont wurde. Vgl. Hofstetter, Eva, *Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland*, Würzburg 1990; Hunger 1953 (wie oben), S. 323f.

211 Georg Weicker, *Der Seelenvogel in der antiken Literatur und Kunst. Eine mythologisch-archaeologische Untersuchung*, Leipzig 1902. Zit. nach Hofstetter 1990 (wie Anm. 201), S. 10. – Die älteste, vollständig erhaltene Erwähnung von Sirenen in der griechischen Literatur findet sich in Homers zwölftem Gesang der Odyssee aus dem 8. Jh. v. Chr. Auf einer blumigen Mittelmeerinsel sitzend, die mit menschlichen Knochen gesäumt ist, locken sie Seefahrer mit ihren betörenden Gesängen an, um sie darauf hin vermutlich zu verspeisen. (Ebd., S. 13–15). – Odysseus, der sich am Schiffsmast festbinden liess, widerstand durch diese List der weiblichen Lockung, die männliche Vernunft siegte somit über das Verlangen.

212 Lienhard 1956 (wie Anm. 199), S. 26.

213 Ob es sich hierbei um eine bewusste Wahl des Künstlers handelte, um dem allgemeinhin weiblich konnotierten Element am Standort gerecht zu werden, sei dahingestellt.

214 Vgl. Binder, Gottlieb, *Zur Kulturgeschichte des Limmattals*, Zürich 1934, S. 132–135; Fierz, Jürg, *Kleines ABC des alten Zürich*, Zürich 1967, S. 85 u. 134; Suter 1981 (wie Anm. 38), S. 79.

215 Der Begriff »Imago« wird wie bei Ulrike Gall als generelle Bezeichnung für ein inneres Bild mit nicht zwingend grossem Realitätsgehalt verwendet. Unter Imago (lat. Bild, auch übersetzt als Urbild, Scheinbild, Echo, portraitähnliche Wachsmasken im antiken Rom, mit denen die Leichen auf dem Forum ausgestellt wurden) verstand Sigmund Freud die idealisierende oder desidealisierende Persönlichkeitsverkennung, die im Verlauf der Übertragung auftreten kann. Der Begriff wurde jedoch vor allem durch seinen Schüler Carl Gustav Jung 1911 und 1912 (GW 5) für die Tiefenpsychologie geprägt, der damit das nachwirkende, innere Bild einer Erziehungsperson der frühkindlichen Umwelt bezeichnete. Aus dem Prinzip der Mutter- und Vaterimago entwickelte Jung seine Konzeption der Archetypen. Er verfasste seine Gedanken über die Imago nach der Lektüre des in der jungen psychoanalytischen Bewegung sehr erfolgreichen, 1906 erschienenen Romans »Imago« des Schweizer Schriftstellers Carl Spitteler (1845–1924). Der Protagonist Viktor, ein Dichter, erschafft sich aufgrund seiner Enttäuschung durch das konformistische Bürgertum in der Phantasie eine ideale Frau (Imago), um seine Träume zu befriedigen. Diese Figur der inspirierenden und zerstörerischen Frau faszinierte nicht nur die Psychoanalysten, sondern wurde auch in der surrealistischen Bewegung Thema. Vgl.

Jung, Carl Gustav, *Die Dynamik des Unbewussten*, Solothurn/Düsseldorf 1995, Bd. 8, 6 507; Vgl. von Sury, Kurt, *Wörterbuch der Psychologie und ihrer Grenzgebiete*, Olten/Freiburg i. Br., s. v. »Imago«; vgl Häcker, Hartmut O./Stapf, Kurt-H. (Hrsg.), *Dorsch Psychologisches Wörterbuch*, Bern/Göttingen/Toronto/Seattle 2004, s. v. »Imago«; Roudinesco, Elisabeth/Plon, Michel, *Wörterbuch der Psychoanalyse. Namen, Länder, Werke, Begriffe*, Wien/New York 2004, s. v. »Imago«; Samuels, Andrew, *Wörterbuch Jungscher Psychologie* (Originalausgabe erschien 1986 unter dem Titel »A critical dictionary of Jungian analysis«), München 1989, s. v. »Imago«.

216 Vgl. Bredekamp, Horst, *Wasserangst und Wasserfreuden in Renaissance und Manierismus*, in: Kulturgeschichte des Wassers, hrsg. von Hartmut Böhme, Frankfurt a. M. 1988, S. 145–188; Böhme, Hartmut, *Eros und Tod im Wasser – »Bändigen und Entlassen der Elemente«. Das Wasser bei Goethe*, in: Böhme 1988 (wie oben), S. 208–233.

217 Der schöne Leichnam ist ein weit verbreitetes Motiv des 19. Jahrhunderts, das Männerphantasien von idealisierter Weiblichkeit reflektiert. Als häufiges Beispiel in der Malerei ist das Motiv der Ophelia zu nennen. Vgl. Gall 1999, S. 62f.; vgl. auch Bronfen, Elisabeth, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994.

218 7 von 19 Plastiken mit Frauenmotiv im Kreis I sind Brunnenplastiken. Wohingegen nur eine »männliche« Brunnenplastik, die des Herkules, im Inventar der Denkmalpflege der Stadt Zürich ausgewiesen ist. Vgl. Inventar 2003. – Mit rund 1200 Brunnen ist Zürich eine der brunnenreichsten Städte der Welt. Bemerkenswert ist, dass aus allen öffentlichen Brunnen bestes Trinkwasser fliesst. Dieses stammt entweder aus dem normalen Leitungsnetz der Wasserversorgung oder, wie bei rund 400 Brunnen aus dem speziellen Quellwassernetz. Vgl. Wasserversorgung Zürich (2006), *In Zürich fliessen über 1000 Brunnen*, <http://www.stadt-zuerich.ch/internet/wvz/home/brunnen-wasser/brunnen.html>, zitiert 2. 8. 2006.

219 Vgl. unpubl. Künstlerdossier SIK, s. v. »Eduard Zimmermann«.

220 Der Gedenkbrunnen für Professor August Forel.

221 »Ohne Brunnenstock ist ein Leitungsrohr aus der Erde aufgebogen: die Brunnenröhre. [...] In der Geste der Figur sollen sich Beziehungen spiegeln, die aus den grossen Verhältnissen der allgemeinen Situation herkommen.« (Speck, Paul, *Überlegungen zum Zürcher Kantonsspitalbrunnen*, in: Werk. Die Schweizer Monatszeitschrift für Architektur, Kunst, Künstlerisches Gewerbe 11/1946, S. 387).

222 Peter Meister (1934–1999) schuf mehrere Skulpturen im öffentlichen Raum Zürichs, den 1967 entstandenen »Rosenhof-Brunnen« und den »Othmar-Schoeck-Brunnen« von 1969 in Wollishofen. Zu seinen letzten Arbeiten gehören das »Brunnewibli« und das im gleichen Jahr geschaffene »Sihlgüür«, ein 50 Tonnen schweres Ungeheuer, das an der Ecke Limmat-/Quellenstrasse aus dem Asphalt steigt, als wäre es der Spiegel der Sihl. Vgl. Gerster, Ulrich, *Meister, Peter Robert*, in: Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst. Unter Einschluss des Fürstentums Liechtenstein, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Bd. 1, Zürich/Lausanne 1998, S. 700f.

223 Vgl. Weder, Paul, *Ein Trinkbrunnen für die Linthescher gasse*, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 108, 13. 05. 1986, S. 51; Springmann, Reimar, *Ein Brunnenwibli »oben ohne«*, in: Tages-Anzeiger für Stadt und Kanton Zürich, Nr. 108, 13. 05. 1986, S. 19; ders., *Der Unterleib ist weg*, in: Tages-Anzeiger für Stadt und Kanton Zürich, Nr. 239, 15. 10. 1987, S. 21. – Die Kosten der Skulptur beliefen sich auf 80'000 Schweizer Franken. Am 16. 9. 1987 wurde das Kunstwerk durch einen Lastwagen stark beschädigt. Entgegen den Hoffnungen vieler wurde am selben Standort am 31. 8. 1988 eine Kopie von Thomas Ehrler und Peter Meister aufgestellt. Vgl. unpubl. Unterlagen der Brunnenkommission, Wasserversogung Zürich.

224 Vgl. Wasserversorgung Zürich (2006), *Brunnewibli*, <http://www.stadt-zuerich.ch/internet/wvz/home/brunnen-wasser/brunnen-gallerie/brunnewibli.html>, zitiert 2. 8. 2006.

225 Hebeisen, 2000, S. 67.

226 Hebeisen ergänzt ihre Untersuchung durch Beispiele, anhand derer sie das Spezifische der jeweiligen Typen und auch einzelner Plastiken herausstreicht. Métrailler nimmt eine qualitative Inhaltsanalyse ihrer Studie mit Beispielen vor. Beide tun dies jedoch nicht, wie sie zu Beginn ihrer Texte einräumen, aus kunsthistorischer Perspektive. Vgl. Hebeisen 2000; Métrailler 2004.

227 Vgl. Gall 1999.

228 Nach der Auffassung von Carl Gustav Jungs analytischer Psychologie gibt es im kollektiven Unbewussten strukturelle arttypische Komponenten, angeborene Vorstellungsformen und Verhaltensmuster, so genannte Archetypen, die sich in archetypischen Bildern, auch Urbilder genannt, konkretisieren, die in Mythen und Wunschbildern von Einzelmenschen und Kulturen immer wieder auftreten. Ob dieses mystische Modell Gültigkeit besitzt, sei dahingestellt. Es kann allerdings im Zusammenhang mit den besprochenen Kunstwerken, in denen auf Weiblichkeitsbilder rekurriert wird, in Betracht gezogen werden. Allerdings scheint die Ansicht, dass die Wirkung des Archetyps zentrales Element künstlerischer Tätigkeit sei, zu dogmatisch. Laut Jung ist der Künstler »nicht identisch mit dem Prozess der schöpferischen Gestaltung; er ist sich dessen bewusst, dass er unterhalb seines Werkes steht oder zum mindesten daneben, gleichsam eine zweite Person, die in den Bannkreis eines fremden Willen geraten ist.« (Jung, Carl Gustav, *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft*, Olten/Freiburg i. Br. 1990, Bd. 15, 6 110). Vgl. *Psychologie-Lexikon*, hrsg. von Uwe Tewes, Klaus Wildgrube, München/Wien/Oldenbourg 1999, s. v. »Analytische Psychologie«; vgl. Häcker/Stapf 2004 (wie Anm. 215), s. v. »Archetyp«; Vgl. *Wörterbuch der Psychologie*, hrsg. von Günter Clauss, Helmut Kulka, Joachim Lompscher u. a., Leipzig 1981, s. v. »Archetyp«.

229 Schade, Sigrid/Wagner, Monika/Weigel, Sigrid (Hrsg.), *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, (Literatur – Kultur – Geschlecht: Grosse Reihe 3), Köln/Weimar/Wien 1994, S. 7.

Fotonachweis

Archiv der Autorin: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11a, 11b, 12, 13a, 13b, 15, 16, 17; Nora Engel, Zürich: 14.