Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich

Herausgeber: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich

Band: 1 (1994)

Artikel: "Nicht Disneyland" : Anmerkungen zu Tourismus und Baukultur. Eine Nachlese im Jahr des Luzerner Brückenbrands§

Autor: Moos, Stanislaus

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720132

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: 16.07.2025

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

ENGLISH
Lucerne. — Le Quai Schweizerhof N.D. Phot.

"Nicht Disneyland"

Anmerkungen zu Tourismus und Baukultur. Eine Nachlese im Jahr des Luzerner Brückenbrands*

Stanislaus von Moos

Abb. 1: Luzern. Schweizerhofquai mit Blick auf die Hofkirche, um 1910. (Foto Roger Viollet, Paris).
Abb. 2: Disney World, Orlando FL (1971 eröffnet). "Main Street USA" mit Blick auf "Cinderella's Castle". (Foto Roger Viollet, Paris).

Das Stichwort "Disneyland" scheint Luzern umzutreiben wie ein schlechtes Gewissen. Das Feuer, das in der Nacht vom 18. auf den 19. August dieses Jahres (1993) einen grossen Teil der mittelalterlichen Kapellbrücke in Flammen aufgehen liess, hat ihm sogar eine ominöse Aktualität verliehen. Auf die Frage eines Fernsehreporters, ob es nicht zu riskant gewesen sei, die originalen Giebelbilder im Gebälk der Kapellbrücke hängen zu lassen statt sie rechtzeitig in einem feuersicheren Depot aufzubewahren und an Ort und Stelle durch Kopien zu ersetzen, meinte der Stadtpräsident - wenige Stunden nach der "Katastrophe" -, das Vorhandensein der Originale am ursprünglichen Ort mache gerade den Unterschied zwischen Luzern und Disneyland aus. In der Sache trifft die Behauptung zu, jedenfalls was die erwähnten, zum grossen Teil verbrannten barocken Giebelbilder von Hans Wägmann anbelangt (63 von den 111 Bildern sind verloren). - Daran, dass der fast gleichzeitig veröffentlichte Stadtratsbeschluss, die Brücke sofort wieder aufzubauen, den Anspruch einigermassen relativiert, dachte man damals nicht.

Ein paar Tage später nahm André Meyer in der "Neuen Zürcher Zeitung" den Brand resp. die Wiederherstellung der Holzbrücke zum Anlass für eine grundsätzliche Erörterung über die Problematik der Rekonstruktion von Denkmälern. Erneut diente Disneyland als Vergleich. Dabei setzte Meyer den Akzent etwas anders: Die Neigung der Politiker - in Luzern und anderswo -, beschädigte oder zerstörte Denkmäler so rasch wie nur irgend möglich in situ als Kopie zu rekonstruieren, scheint ihm suspekt, denn "im Gegensatz zum vielzitierten Disneyland täuscht die Kopie Echtheit vor, während die Fiktion des Disneyland echt ist".[1] - Was dieses Echtheits-Dilemma anbelangt, so scheint man sich in Luzern darauf festgelegt zu haben, die Brücke selbst, soweit nötig, zu rekonstruieren, jedoch im Bereich der Giebelbilder keine Rekonstruktion zu dulden. Man bewegt sich also in etwa auf den Zustand hin, den Umberto Eco am Getty Museum in Malibu beschrieben hat: Irritiert über die vertrackten Restaurierungsprinzipien - rigoros auf die Authentizität des historischen Bestands pochend im Hinblick auf die Werke der Malerei und der Plastik, aber ex nihilo rekonstruierend im Hinblick auf die rahmende Architektur -, mag sich dort manch ein "naiver" Besucher fragen, ob nicht die Architektur das Original sei und die darin aufgehängten Bilder geschickte Falsifikate.[2]

Inzwischen ist der Brückenbrand selbst in den Sog des Disney-Verdachts geraten. Nachdem "Fassungslosigkeit, Entsetzen, Trauer" verebbt waren, begann man das Ereignis als das, was

* Der vorliegende Aufsatz, aus aktuellem Anlass geschrieben, ist auch ein nachträglicher Tribut an das Thema "Metropolis as Crucible", das Arbeitsthema des "Scholar Year" 1992/93 am Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica. Mein besonderer Dank geht an Kurt W. Forster, Patricia Morton, Beat Wyss und Fran Terpak in Santa Monica sowie an Michael Riedler in Luzern.

[1] André Meyer, *Schlechte Nachahmung oder peinliche Fälschung. Gedanken zu Original und Rekonstruktion bei Baudenkmälern*, in: Neue Zürcher Zeitung, 2. September 1993. - Zur Bedeutung der Brücke selbst hatte sich etwas früher Heinz Horat geäussert: *Ein modellhaftes Denkmal ist nicht mehr. Von der Bedeutung der Kapellbrücke in Luzern*, in: Neue Zürcher Zeitung, 19. August 1993.

[2] So titelt denn auch die *Neue Zürcher Zeitung* vom 11./12. Dezember 1993 einen Beitrag zum Wiederaufbau mit "Die Luzerner Kapellbrücke auf dem Weg zum Original". - Zum Getty Museum s. Umberto Eco, *La guerre du faux*, Paris 1985, S. 35ff.

Abb. 3: Titelblatt des Blick vom 19. August 1993.

Blick
UNABHÄNGIGE SCHWEIZER TAGESZEITUNG
Donnerstag, 19. August 1993 Fr. 1.40

IM SPORT
FC Aarau Peinliche Niederlage auf Zypern
Kugel-Werni: Ich bin in Topform!
FC Zürich 0:1 verloren Servette ist neuer Leader

Luzern weint!

660 Jahre alte Kapellbrücke in wenigen Minuten verbrannt
Trauer in aller Welt · Wiederaufbau bis nächsten Frühling
Emil exklusiv im BLICK: Abschied und Neubeginn · Seite 6

LUZERN – Es war, als ob plötzlich die Spitze des Matterhorns abgebrochen wäre. Als ob das Zürcher Grossmünster oder das Berner Bundeshaus über Nacht im Boden versunken wäre. Als ob Schloss Chillon in den Genfersee gestürzt wäre. Als ob die Rütliwiese mit Chalets überbaut wäre. Als ob eine böse Macht ein Stück Schweiz vernichtet hätte.

In wenigen Minuten verbrannte die historische Luzerner Kapellbrücke in der Nacht auf Mittwoch. Nur die Brückenköpfe und der Turm der gedeckten Holzbrücke blieben erhalten. Luzern weint. Luzern trauert.

Der Brand entstand nahe dem linken Reussufer und breitete sich, wegen des Hitzestaus unter dem hohen Giebel, explosionsartig aus.

Der Brandherd lag in den Motorboo-

ten, die – traditionsgemäss, aber sehr gefährlich! – unter der Kapellbrücke vertäut waren. Die Boote wurden von der Polizei abtransportiert. Resultat: Auf keinem hat es eine technische Störung gegeben. Der Brand muss also durch Fahrlässigkeit oder durch kriminelle Brandstiftung entstanden sein.

Die Brücke soll schnell wieder aufgebaut werden. Der Bundesrat hat finanzielle Hilfe zugesichert.

Statt Sondersendung: ‹Lassie›

ZÜRICH – Zuschauer sauer über unser Fernsehen. Statt einer Sondersendung über den Brand der Luzerner Kapellbrücke brachte SF DRS «Lassie» und «Lindenstrasse».

TV-Chefredaktor Peter Studer: «Während der Sommerpause haben wir unsere Nachrichtenbulletins stark reduziert. Nur bei Ereignissen von sehr hohem Stellenwert wollen wir daran etwas ändern. Auf Sondersendungen verzichteten wir, weil die Einschaltquoten an schönen Sommertagen äusserst gering sind. Wir wollten alle Kräfte auf die ‹Tagesschau› und ‹10 vor 10› konzentrieren.»

TED: 61% für Einheitsrente

ZÜRICH – 61 Prozent der BLICK-Leserinnen und Leser finden die Idee der AHV-Einheitsrente gut. Das ist das Resultat der BLICK-TED-Abstimmung.

Auf die Frage: «Sind Sie für die AHV-Einheitsrente?» antworteten 1264 Leser (61,26%) mit ja.

Gegen die Einheitsrente stimmten 799 Leser (38,74 Prozent). Das System einer Einheitsrente, die allen Bezügern gleich viel Geld pro Monat bringen würde, wird zurzeit geprüft. Bis Mitte Januar 1994 soll der Vorschlag diskussionsreif sein.

Was Politiker zur Einheitsrente sagen: SEITE 2

Migros-Bank macht's vor: Hypozinsen unter 6 %

ZÜRICH – Vorbildlich: Die Migrosbank senkt als erste grössere Bank den Hypozins um einen Viertelpunkt auf 5¼ Prozent! Für neue Hypotheken gilt die Regelung ab sofort, für Althypotheken ab 1. Dezember. Der Preisüberwacher rechnet damit, dass weitere Banken «sehr bald» nachziehen werden.

Tell-TV: Ogi hat genug

BERN – Jetzt hat auch Bundespräsident Adolf Ogi die Geduld mit «Tell TV» verloren: Gestern entzog er der Betreibergesellschaft AG SFI mit sofortiger Wirkung die Konzession. Begründung: Mit der erfolgten Konkurseröffnung über die Konzessionärin sei deren notwendige Handlungsfähigkeit verloren gegangen.

Das Interview mit Adolf Ogi: Seite 2

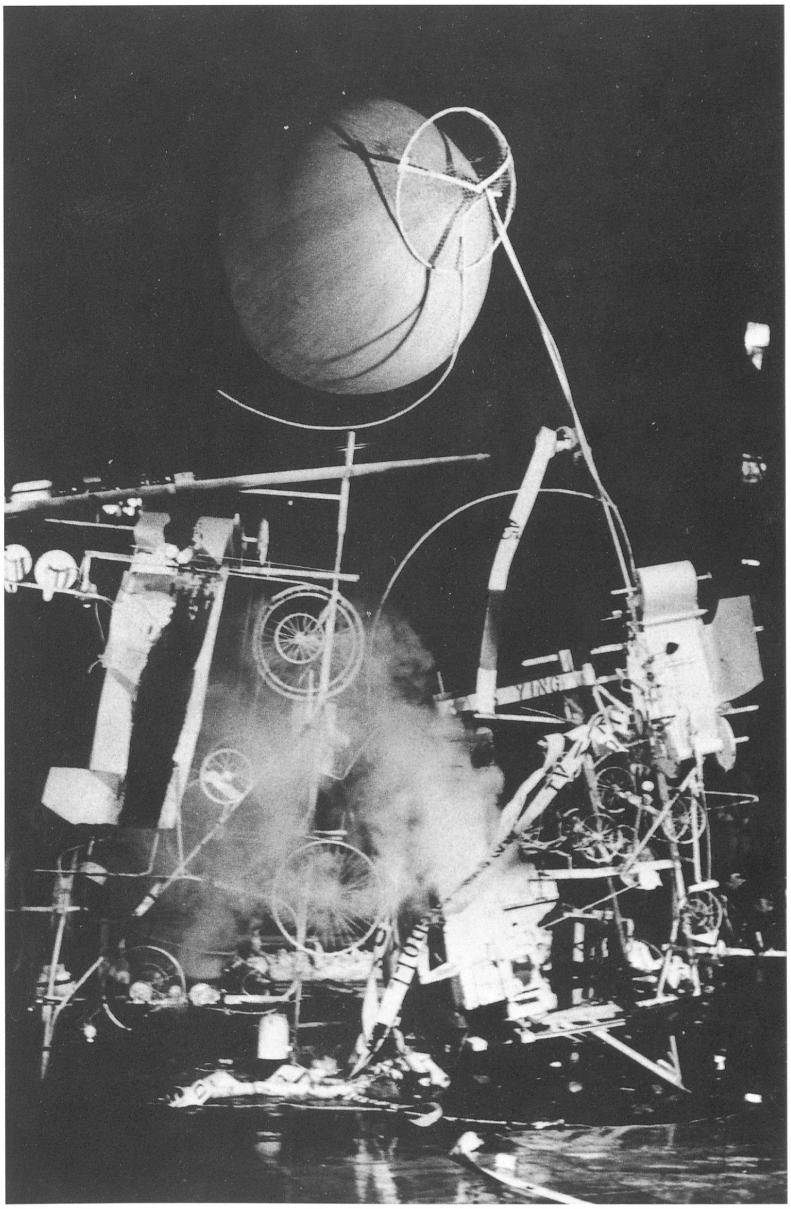
«Im Sommer darf's beim Fernsehen niemals brennen – da will es lieber pennen!» schnarcht der Käfer.

es auch war, zu kommentieren - als Sensation.[3] Immerhin war (und ist) die Kapellbrücke in Luzern so etwas wie der Eiffelturm in Paris; Plakate, Prospekte, Souvenirteller, geschnitzte Nippes und gewisse amerikanische Müeslipackungen hantieren sie weltweit als ein Symbol der Schweiz. Das mag zum Teil erklären, warum die emotionale Besetzung des ja immerhin um 1870 von den Luzernern zum Abbruch freigegebenen und damals nur dank englischer Intervention in seinem Bestand gewahrten "Wahrzeichens" in Anbetracht des Brands beinahe den Charakter kollektiver Paranoia gewann.

Stanislaus von Moos

[3] Vgl. *Luzerner Neueste Nachrichten* vom 19. August 1993. Unter den Zeitungsessays, die Beiträge zur Durchleuchtung des Ereignisses brachten, erwähne ich nur Niklaus Meienberg, *Die Kapellbrücke: Ein rentabler Brand in Luzern*, in: Sonntags-Zeitung, 22. August 1993, sowie Vera Bueller, *Unter der Kapellbrücke weinen die Krokodile. Die Tourismus-Maschine Luzern oder ein Brand, der mehr Anstoss zur Busse als Anlass zur Trauer geben könnte*, in: Weltwoche, 26. August 1993.

Abb. 4: Jean Tinguely. *Hommage à New York*, 1960. Eisenplastik, die sich im Hof des Museum of Modern Art selbst zerstörte. (Foto D. Gahr, New York).



Das Feuer hatte das durchaus unschweizerische Format einer "Katastrophe". Aber es war andererseits doch auch, mitten in der Saison, zwei Tage nach der Eröffnung der Musikfestwochen, ein Theatercoup - ein unerwartetes, wenn auch makabres Seenachtsfest. Man kann es den Berichterstattern der ersten Stunde nicht verargen, dass sie an Brandstiftung dachten. Brände faszinieren. Es kann von ihnen eine befreiende Wirkung ausgehen; im Fall des bis heute ungeklärten Brands der Bahnhofkuppel (1974) war es sogar eine buchstäblich bahnbrechende, indem dieser Brand den inzwischen realisierten, um einiges zu gross geratenen

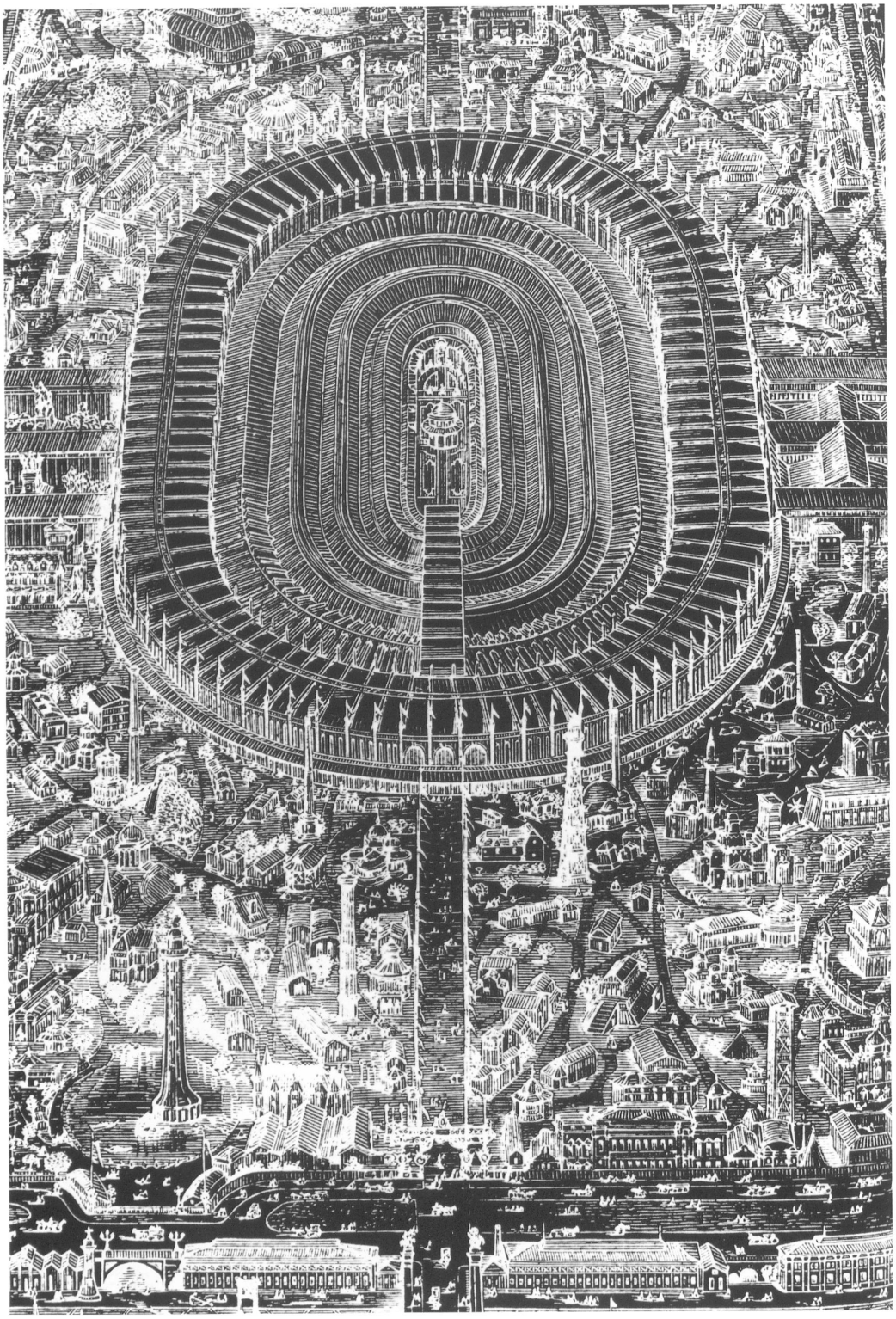
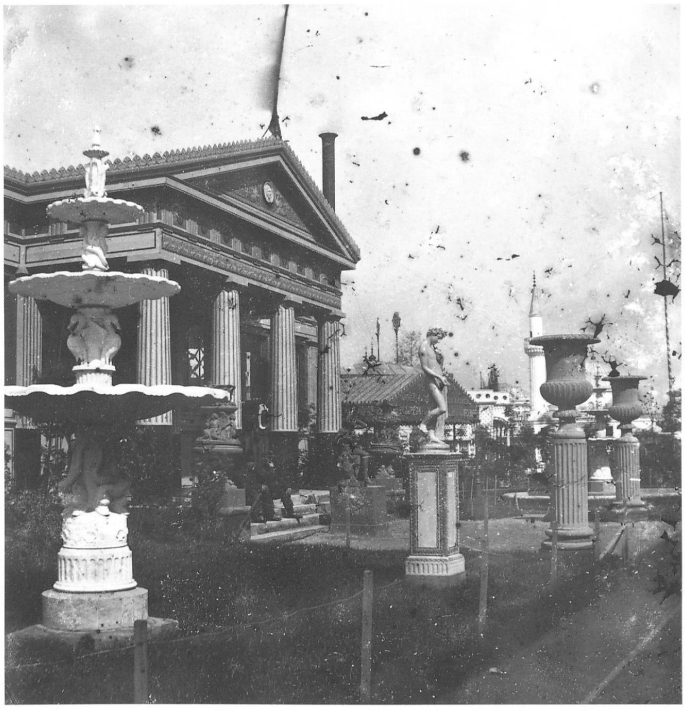


Abb. 5: Paris. Weltausstellung 1867. Ansicht aus der Vogelschau. (n. S. Giedion, *Raum, Zeit, Architektur*, Ravensburg 1965).
Abb. 6: Paris. Weltausstellung 1867. Pavillons einzelner Länder und Unternehmen auf dem Champ de Mars. (Foto Roger Viollet, Paris).



Neubau des Luzerner Bahnhofs erst ermöglichte. Rem Koolhaas beschrieb die Inszenierung eines Hotelbrands in Coney Island, dem New Yorker Freizeitpark der Jahrhundertwende, als ritualisierte Abwandlung jenes Kopf-an-Kopf-Rennens von Katastrophe und Rettung, das die Grossstadt überhaupt ausmache.[4] Eine Abwandlung des Themas hat Jean Tinguely 1960 mit seiner *Hommage à New York* realisiert, einer Eisenplastik, die als Happening, feuerspeiend, im Garten des Museum of Modern Art in ihre Bestandteile zerfiel (Abb. 4).

Im Gegensatz zu Tinguelys Aktion war der Brand der Kapellbrücke sofort in die Schlagzeilen gekommen, und zwar weltweit: vom "Figaro" bis zur "Chicago Tribune", von "USA Today" bis "Asahi". Das französische Fernsehen war sogar vor der Schweizer Crew zur Stelle gewesen; diese traf dann einige Stunden später, gleichzeitig mit den Japanern, ein. In der Tat: "Nam June Paik in Ehren - aber welche Fluxusaktion hat je soviel Leben in Kunst überführt?"[5] Ein Karikaturist meinte: "Herr Illi, inzwischen wurden ein paar Stimmen laut, die sagen, mit diesem Werbegag sei der Luzerner Verkehrsdirektor nun doch etwas weit gegangen."[6]

Dass Luzern die Chance vorbeigehen lassen würde, die beschädigte Brücke in ihrem äusserst pittoresken Zustand als Ruine in das Szenario der Stadtlandschaft zu integrieren, war vorauszusehen. Als Ruine wäre sie eine eindrucksvolle Metapher des jahrzehntelang schwungvoll betriebenen Raubs an Stadtsubstanz; die Rekonstruktion hingegen wird zumindest als Symbol des guten Gewissens und des ungebrochenen Selbstvertrauens der Stadt überleben.

—

4 Rem Koolhaas, *Delirious New York*, New York 1978, S. 47f.; das zeitgenössische Pendant dazu bieten heute die Universal Studios in Burbank in Gestalt der live nachgestellten Feuersbrunst des Öllagers aus dem Film "Backdraft".

5 So Beat Wyss über das von 16 Millionen Fernsehzuschauern miterlebte Eröffnungsfeuerwerk der Olympischen Spiele von Barcelona (*Erlebnispark Kunst. Zum neuen Sensualismus*, in: archithese 6, 1993, S. 14-16).

6 Tages-Anzeiger, 21. August 1993. - Es ist nicht kühn zu prophezeien, dass das bekannteste Postkartensujet der Schweiz in seiner "aktualisierten" Form als Feuerwerk, so, wie es in den Zeitungen die Runde machte, dereinst als letzte Episode in Heinrich Wägmanns Chronik der Geschichte Luzerns auf der rekonstruierten Kapellbrücke selbst aufgehängt werden wird. Eine Luzerner Konfiserie hat diesem Ereignis durch die Kreation von Schokoladetäfelchen in der Form der dreieckigen Giebelbilder bereits vorgegriffen.

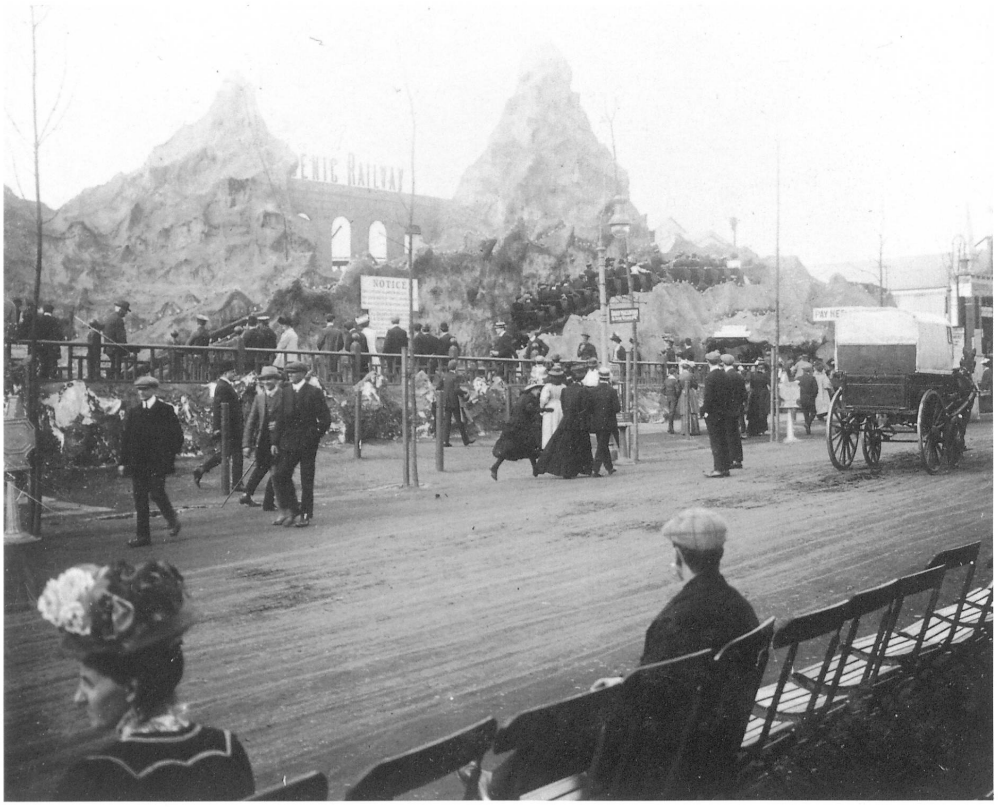


Abb. 7: London. Exposition Franco-Britannique 1908. (n. René Famchon, Exposition Franco-Britannique de 1908, Paris 1910). (Foto Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica).

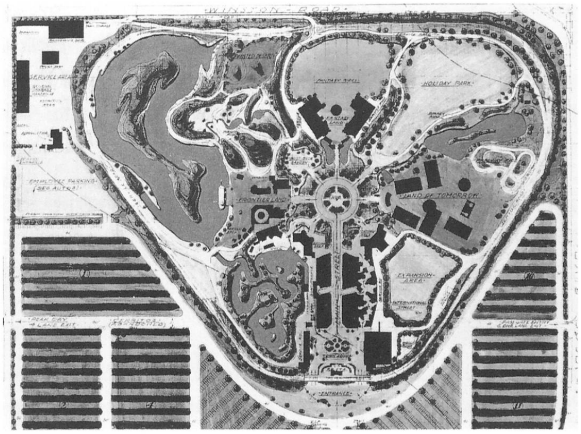
Natürlich geht es hier weder darum, die äusserst verdächtige innerschweizer Manie des sich Abgrenzens gegen Disneyland zu dokumentieren,[7] noch etwa darum, entsprechende Vorwürfe auf ihren allfälligen Wahrheitsgehalt zu prüfen. Wie immer man es dreht: Luzern ist kein "blosses" Disneyland; schon deshalb nicht, weil die Stadt an einem "echten" See liegt, eine weltberühmte Aussicht in die Granitwelt der Alpen bietet und immerhin, statt Cinderella's Castle, einige Bauten aus dem Mittelalter aufzuweisen hat. Oder müsste man umgekehrt sagen: schon deshalb nicht, weil die Fiktionalität der neueren "historischen" Architektur in Luzern gerade insofern nicht echt ist, als sie (wie im Falle der wiederhergestellten Kapellbrücke) historische Echtheit vortäuscht? - Doch ich greife vor.

Es geht zunächst einmal um Worte, um einen kulturpolitischen Diskurs, um die Abgrenzung des Standpunkts einer kulturellen Elite gegenüber dem "primitiven" Populismus von Kommerz und Profitgier. Disneyland als Gegenbild im Munde führen, heisst aufs "Echte", "Authentische" eingeschworen zu sein. Und wer wäre das nicht!

Wer Disneyland sagt, meint Massentourismus. Nun gab Hans Magnus Enzensberger bereits 1958 zu bedenken, die verbreitete elitäre Kritik am Massentourismus beruhe intellektuell auf einem Mangel an Reflexion und moralisch auf Einbildung[8]; die Zornigen und Selbstgerechten kümmert das nicht. Der Massentourismus scheint es an sich zu haben, vor allem dort verpönt zu sein, wo man davon lebt.

Stanislaus von Moos

[7] Ein weiteres Beispiel, zufällig herausgegriffen: Im Tages-Anzeiger vom 11. September 1993 zitiert Iwan Schädler ein Verwaltungsratsmitglied der Engelberger Titlisbahnen, das sich nicht vorstellen könne, "dass die Luzerner Bevölkerung, welche auf den Verlust der Kapellbrücke so sensibel reagiert habe, den Pilatus zu einem Disneyland-Objekt verkommen lassen wolle" (*Touristische Glanzidee oder Umwelt optisch verschmutzt?* - Es geht um eine geplante elektrische Beleuchtung des Pilatusgipfels). Weiter, charakteristisch für die Beurteilung des Brands (resp. der Rekonstruktion) durch einen Exponenten der upper-middle Architektur-Kultur: Benedikt Loderer, *Keine Tränen für die Kapellbrücke*, in: Hochparterre, Nr. 10, Oktober 1993, S. 9. - Auch im breiteren Rahmen einer Diskussion schweizerischer Alpen- und Dorfkultur spielt Disneyland als Metapher eine symptomatische Rolle. Etwa für Bernard Crettaz, der sich fragt, ob die Schweiz nicht insgesamt im Begriff sei, sich als "Disneyland Schweiz im Massstab eins zu eins" herauszuputzen, vgl. *La beauté du reste. Confession d'un conservateur de musée sur la perfection de l'enfermement de la Suisse et des Alpes*, Genf 1993.



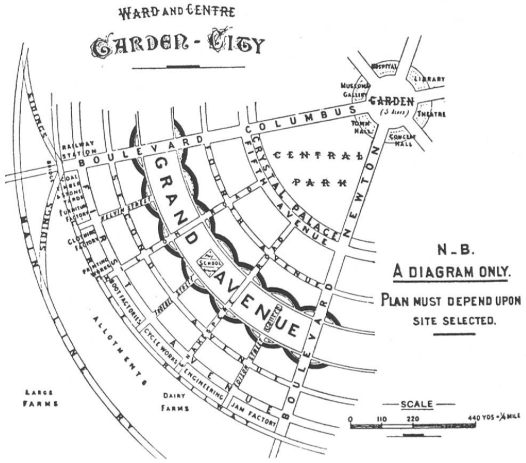


Abb. 8: Disneyland, Anaheim CA. Grundriss der Gesamtanlage. (n. R. Bright, *Disneyland Inside Story*, New York 1987).
Abb. 9: Ebenezer Howard. Segment einer idealen Gartenstadt. (n. Ebenezer Howard, *Garden Cities of Tomorrow*, London 1899).

1. Disneyland als Städtebau

"Si on considère que tout l'Occident s'hypostasie dans l'Amérique, dans la Californie, et celle-ci dans MGM et Disneyland, alors c'est ici le microcosme de l'Occident."[9]

Ob die zitierten Luzerner Kulturträger Disneyland aus eigener Anschauung kennen, ist im vorliegenden Zusammenhang irrelevant. Zur Geschichte nur dies: Die Vorbereitungen zur Gründung gehen in die Zeit um 1950 zurück, als Disney den Gedanken fasste, einen Teil seiner Studios in Burbank mit Ateliers und Kulissenstädten als Freizeitpark öffentlich zugänglich zu machen, wozu es damals nicht kam.[10] Dass Disneyland wesentliche Eigenschaften einem Filmdekor verdankt, wird unter diesen Voraussetzungen nicht überraschen. "It is laid out much like a movie lot with film sets", schreibt die Disney-Biographin Barbara Ford,[11] und Reyner Banham meint, Disneyland stelle das Set für einen Film dar, der allerdings nie gedreht wurde - ausser im Kopf der Besucher.[12]

Die Tatsache, dass die Konzeption dieses Freizeitparks in mehrfacher Hinsicht mit Film und Fernsehen gekoppelt ist - über Disney selbst mit dem Medium Film und über den

[8] Hans Magnus Enzensberger, *Eine Theorie des Tourismus*, in: Günther Busch (Hrsg.), Einzelheiten I. Bewusstseins-Industrie, Frankfurt a.M. 1962, S. 179-205.
[9] Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris 1986, S. 110.
[10] Jahrzehnte später wurde die Idee dafür von anderen grossen Filmproduzenten aufgegriffen und realisiert, etwa den Universal Studios sowie, wenig danach, den Warner Brothers. Beide Studiogelände befinden sich, wie die Disney Studios, in Burbank, nordwestlich von Hollywood, und sind als Publikumsmagneten so bekannt wie Disneyland selbst. Die Baugeschichte von Disneyland wurde m.W. noch nie untersucht. Die offizielle "Story" ist bei Randy Bright, *Disneyland Inside Story*, New York 1987, zusammengefasst. Nützliche Angaben auch bei Barbara Ford, *Walt Disney. A Biography*, New York 1989. - Weitere Literatur s. unten.
[11] Ford, *Walt Disney* (wie Anm. 10), S. 119.
[12] Reyner Banham, *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*, Harmondsworth 1971, S. 127. Dass der Gedanke, den Betrachter als Protagonisten in ein Film- oder Fernsehspektakel einzubeziehen, auch in Disney World zentral ist, hat Robert David Sack aufgezeigt (*Place, Modernity, and the Consumer's World. A Relational Framework for Geographical Analysis*, Baltimore/London 1992, hier S. 165f.).

Fernsehkanal ABC, der das Unternehmen von Anfang an mittrug, mit dem Medium Fernsehen -, sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass es für das Vorhaben auch architektonische Prämissen gibt. Disney selbst verwischt zwar die Spuren, indem er lediglich die unbedeutende Chicago Railroading Fair von 1938 erwähnt, wo er, als Kind, im Führerstand einer alten Dampflokomotive hat stehen dürfen.[13] Keine Rede also von Williamsburg oder irgendeinem anderen *Heritage Park* Amerikas. Wir werden nie wissen, ob und in welchem Ausmass Disney sich für die typologischen Vorläufer des gärtnerischen und urbanistischen parti von Disneyland überhaupt interessiert hat und insbesondere für jene Institution, von der sich Disneyland als Konzept in allererster Linie herleitet: die Weltausstellung.[14]

In der Tat: am nächsten dürfte man der Sache kommen, wenn man Disneyland als rekonstruiertes und mumifiziertes Konglomerat gebauter Obsessionen und "Verdrängungs"-Mythologien des 19. Jahrhunderts interpretiert. Beinahe alles, was für Disneyland (und erst recht für Disney World) typisch ist, gehörte spätestens seit 1867 zu den konstituierenden Aspekten der "World Fairs". Zunächst, rein räumlich, die Idee der Ausgrenzung des Ausstellungsgeländes aus dem urbanen Kontext, die Eliminierung des privaten Fahrverkehrs und die Organisation eines effizienten Systems von Omnibussen, Pferdetrams, Métros. Dann, inhaltlich, die Theatralisierung avancierter Technik im Zusammenhang mit der Vergegenwärtigung zeitlich und räumlich entrückter Kulturen respektive die Kombination von Geschichte und technischem Warenpark als "Fun". Und schliesslich: die Doppelnatur der Weltausstellung als Stätte der Unterhaltung und als "Schule der Nation" (Abb. 5-7).[15]

Disneyland ist, als Typus, alles andere als eine Erfindung der fünfziger Jahre; ja es ist in wesentlichen Zügen (und erst recht unter dem Gesichtspunkt von "Echt" und "Falsch", eben seiner programmatischen Fiktionalität) nicht einmal ein Kind der Industrialisierung. Schon gar nicht ist es eines der amerikanischen Film- und Fernsehimperien. Die Lehr- und Unterhaltungsgärten des 18. Jahrhunderts gehören genausogut in seine Vorgeschichte wie die Wallfahrtsorte und sacri monti der Gegenreformation mit ihren zu barocken ghost towns gruppierten Nachbildungen wichtiger Stätten des christlichen Heilsgeschehens, in deren Innerem Episoden der Bibel als tableaux, durch Schaufenster einsehbar, oft lebensgross nachgestellt sind.[16] Mit dem comic strip der Giebelbilder in seinen Holzbrücken besitzt (besass!) Luzern ein weltbekanntes Exempel jener Bilderbogenkunst, die in den religiösen Freizeitparken des Barock - den Wallfahrtsorten - Urständ feiert; im Grunde eine Vorwegnahme der Schützenfest- und Landikunst. Hatte das vom Stadtschreiber Renwat Cysat verfasste Bildprogramm der Kapellbrücke nicht die These zum Inhalt gehabt, die Schweizer seien in Analogie zum Volk Israel das neutestamentliche Volk Gottes?

Gemessen an alledem ist Disneyland ein kommerzielles Nachhutgefecht der Welt von Vorgestern. Hier vollzieht Amerika einige atavistische Rituale der alten Welt nach, bürgerlich entzaubert, als "Fun", ohne Mystik - abgesehen von jener, die in ziemlich durchschaubarer Art um den Traum von der Hegemonie euro-amerikanischer Kultur und um den Vorrang der weissen über alle anderen Rassen der Erde kreist.[17]

Stanislaus von Moos

[13] Joseph Rykwert, *Is Euro-Disney a Substitute for Paris?*, in: Times Literary Supplement, 18. September 1992, S. 6f. Unter dem Stichwort "heritage industry" sind in den Vereinigten Staaten seit den zwanziger Jahren Milliarden öffentlicher und privater Gelder in die Erhaltung und Instandstellung historisch wertvoller Bauten und Baukomplexe investiert worden. Die von John D. Rockefeller finanzierte Instandstellung und teilweise Rekonstruktion von Williamsburg, Virginia (ab 1927), ist nur eines von vielen Beispielen: Ein historisches Städtchen, bewohnt von einer ganzen Schar von Figuranten, die den Besuchern live demonstriert, wie man im ausgehenden 18. Jahrhundert gelebt, gearbeitet und gegessen hat - vielleicht der erste "theme park" Amerikas.

[14] Michael Sorkin, *See You in Disneyland*, in: ders.(Hrsg.), Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space, New York 1992, S. 205-232, nennt als Prämissen den Vergnügungspark von Coney Island bei New York sowie die Weltausstellungen im allgemeinen und jene von Chicago, 1893, im besonderen; wie es sich genau verhält, interessiert im Rahmen seiner mehr ideologiekritischen als historischen Fragestellung wenig.

[15] Die im Hinblick auf die Typologie des modernen Freizeitparks besondere Bedeutung der Pariser Weltausstellung von 1867 lässt sich mit zwei Stichworten signalisieren: 1. thematische Präsentation des Ausstellungsguts in der grossen, in Form konzentrischer Ringe angeordneten Ausstellungshalle, 2. "malerische" Gruppierung nationaler und thematischer Pavillons im vorgelagerten, parkähnlichen Ausstellungsgelände auf dem Champ de Mars. Die Tradition des "Englischen Gartens" sollte fortan ein konstituierendes Element internationaler und nationaler Industrieausstellungen bleiben - speziell auch in Amerika, dessen Baukultur durch diese Tradition von vornherein stark geprägt war. In Disney World ist der Bezug zu den Weltausstellungen noch um einiges expliziter als in Disneyland. Das EPCOT (= Experimental Prototype Community of Tomorrow) Center daselbst konstituiert sich aus Länderpavillons sowie Technik-Ausstellungen, die den Zweck haben, das Publikum in unterhaltsamer Weise in den Gebrauch neuer, angeblich zukunftsträchtiger Technologien einzuführen. Entsprechend sind diese Ausstellungen auch durch Unternehmen wie Exxon, General Electric, General Motors, Kodak u.a. finanziert.

[16] Zur Typologie der Wallfahrtsarchitektur im allgemeinen und der "sacri monti" im besonderen s. Adolf Reinle, *Zeichensprache der Architektur*, Zürich 1976, S. 97-112 und neuerdings Heinz Horat, *Sakrale Bauten* (Ars Helvetica Bd. 3), Disentis 1988, S. 111-127. - Unter den Lehr- und Unterhaltungsgärten des 18. Jahrhunderts sei in diesem Zusammenhang etwa der Garten von Wörlitz bei Dessau erwähnt; s. August Rode, Hartmut Roos und Ludwig Trauzettel, *Der Englische Garten zu Wörlitz*, Berlin 1987.

Herb Rymans *rendering*, das die realisierte Anlage in ihren wesentlichen Zügen vorwegnimmt, zeigt Disneyland aus der Vogelschau.[18] Der Situationsplan dazu gibt eine Vorstellung von den Dimensionen des Parkplatzes ante portas. Hier lassen die Besucher ihre Fahrzeuge zurück, um sich dem ausgeklügelten System des öffentlichen Verkehrs anzuvertrauen (Abb. 8).

Eine Miniatur-Eisenbahn, die ringförmig um das ganze Gelände herumführt, definiert die Grenze des Fabelreichs. Beim Eingang zum Park bildet der Bahndamm zusammen mit dem Bahnhof eine Brücke, unter der der Besucher hindurchgeht, um den Bahnhofplatz sowie "Main Street" zu erreichen. "Main Street" beginnt beim Bahnhofplatz und führt den Besucher, der idealisierten Kleinstadtidylle entlang, auf den zentralen Platz in der Mitte von Disneyland. An der "Main Street" schlägt der kommerzielle Puls der ganzen Operation. Hier, wo jeder Besucher zwangsläufig vorbeikommt, scharen sich die Souvenirläden, Imbissstuben, Cafés und Kinos. Im "Hub", der "Nabe" von Disneyland, kann man sich entscheiden, ob man geradeaus ins "Fantasyland" mit Cinderella's Castle weitergehen oder nach links Richtung "Frontierland" oder nach rechts Richtung "Tomorrowland" abzweigen will. Trotz seiner - in Gestalt des radialen Grundrisses - offensichtlichen Bezüge zur Tradition der Idealstadt (Abb. 9) ist der Park in erster Linie ein Stück Ausstellungsarchitektur. Damit hängt auch jene Eigentümlichkeit zusammen, die einem nicht sofort auffällt, aber andererseits im nachhinein den Eindruck umso nachhaltiger prägt - und auch die kritische Rezeption: die Manie der "Miniaturisierung". "You can walk into the buildings, ships, caves and other spaces, unlike film sets, but they are not quite true to life. On Main Street, for instance, which is Walt's idealized version of the Marcelin, Missouri, he knew as a boy, Walt had every brick and shingle and lamp made five-eights normal size."[19] Jeder Backstein, jede Schindel und jede Strassenlaterne sind um drei Achtel ihrer "normalen" Grösse verkleinert. Dasselbe gilt auch von den Häusern, wobei der Grad der Miniaturisierung in den Obergeschossen gegenüber den kommerziell genutzten Erdgeschossen vermutlich stärker akzentuiert ist. Natürlich gehört Miniaturisierung im Sinne der "forced perspective" zu den klassischen "Tricks" des Kinos. Um die Wirkung einer Villa zu erzeugen, die verloren in einer weiten Landschaft liegt, musste das "Geisterhaus" aus Hitchcocks "Psycho" auf dem doch engen Terrain der "Universal Studios" arg verkleinert werden. Gleichzeitig gehören diese "Tricks" natürlich auch zum ehernen Bestand der Gartengestaltung und der Ausstellungsarchitektur - vom "Hameau" der Marie-Antoinette in Versailles bis zu Philip Johnsons Haus in New Canaan -, ja nicht erst seit Palladio und Scamozzi zum Einmaleins der Bühnenbildnerei. Und schliesslich ist Verkleinerung das universale Charakteristikum von Spielzeug, womit sich der Kreis wieder schliesst. Der Besucher, schon beim Betreten des Parks von seinem Auto getrennt und so gewissermassen entmündigt -, wird zum Kind. Die Häuser der "Main Street" verwickeln ihn in ein Spiel; man wähnt sich im Märchen.[20]

Die "seriöse" Architekturgeschichte hat Disneyland ignoriert.[21] Eine auf die Utopie der Moderne eingeschworene, moralisierende Historiographie konnte das Phänomen gar nicht wahrnehmen; schon deshalb nicht, weil der utopische Gehalt durch die kommerzielle Umsetzung bis zur Unkenntlichkeit pervertiert ist. Marin spricht denn auch von Disneyland als "degenerierter Utopie". Man hat die frivole Geschichtsklitterung, den infantilen

[17] "Feasts of atomization, celebrations of the existing order of things in the guise of escape from it, Fordist fun" - so Sorkin, *See You in Disneyland* (wie Anm. 14), S. 208. Eine eher konfuse, auf der Spur Baudrillards gedachte Disneyland (resp. Euro-Disney)-Interpretation gibt neuerdings Jürgen Hasse, *Heimat und Landschaft. Über Gartenzwerge, Center Parcs und andere Ästhetisierungen*, Wien 1993, S. 48ff. Dass Disneyland für eine linke Kritik amerikanischer Massenkultur ein gefundenes Fressen ist, liegt auf der Hand. Allerdings war die Zementierung des Bewusstseins weisser Superiorität und die Schaffung eines imperialistischen Ethos bereits eine der ideologischen raisons d'être der grossen Weltausstellungen gewesen; s. in diesem Zusammenhang etwa Robert W. Rydell, *The Literature of International Expositions*, in: The Books of the Fairs. Materials about World's Fairs. 1834-1916, Chicago/London 1992, S. 7, 15, 40 u.a.

[18] Bright, *Disneyland Inside Story* (wie Anm. 10), S. 54.

[19] Ford, *Walt Disney* (wie Anm. 10), S. 119f.

[20] Zur Bedeutung der "Miniatur" in Disneyland (und überhaupt zur Ideologie und Semiotik von Disneyland) s. Louis Marin, *Dégénerescence utopique: Disneyland*, in: Utopiques. Jeux d'espaces, Paris 1973, S. 297-324; v.a. S. 322ff., sowie Umberto Eco, *La Cité des Automates*, in: ders., La guerre du faux, Paris 1985, S. 43-50. Die historischen Funktionen und Voraussetzungen der Miniaturisierung werden in den beiden wichtigen Aufsätzen allerdings kaum mitreflektiert. So spielte die Miniatur z.B. im "Village Suisse" an der Schweizerischen Landesausstellung in Genf (1896) eine programmatische Rolle, wie Bernard Crettaz gezeigt hat (*Une Suisse miniature ou la grandeur de la petitesse*, Genf 1984).

[21] In den einschlägigen Gesamtdarstellungen von Giedion, Zevi, Benevolo, Tafuri/Dal Co, De Fusco, Frampton oder Curtis findet man nicht einmal Erwähnungen, was niemanden überrascht. Wer meint, in den neueren, postmodern gedachten Darstellungen fündig zu werden, wird jedoch ebenfalls enttäuscht: weder Vincent Scully (*American Architecture and Urbanism*, New York 1969ff.) noch Heinrich Klotz (*Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Braunschweig/Wiesbaden 1984, sowie *Die Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960-1980* München 1984), Paolo Portoghesi (*La presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura*, Venedig 1980) oder Charles Jencks (*The Language of Postmodern Architecture*, London 1977) finden das Phänomen der Erwähnung wert.

Historismus, den schamlosen Kult des Surrogats als eine Quintessenz finstersten amerikanischen Parvenütums beiseitegelegt. Dass Disneyland in fast jeder anderen Hinsicht nichts weiter als die gutgemeinte Kritik des professionellen Establishments an den "amorphen" und "uferlosen", durch die Tyrannei des Automobils in ihrer Substanz ausgehöhlten amerikanischen Stadt artikuliert, blieb unerkannt.

Und doch wird hier im Grunde eine Problematik abgewandelt, die in den fünfziger Jahren auch im Diskurs der "ernsten" Architektur zentral war. Zu einem Zeitpunkt, wo nicht wenige europäische Städte mit der Aufgabe konfrontiert waren, im Krieg zerstörte Stadtkerne wiederaufzubauen oder gar, wie etwa in Warschau, Freudenstadt oder in Münster, Westfalen, von A bis Z zu rekonstruieren, ist die "Main Street" in erster Linie die amerikanische Abwandlung einer Bauaufgabe, die in Europa zu diesem Zeitpunkt "in der Luft lag". Das Thema war keineswegs bloss das Steckenpferd im "traditionalistischen" Wiederaufbau.[22] Der Kult des Fussgängers und die rabiate Aussperrung des Automobils machen aus Disneyland eine Art blinden Passagier der CIAM-Avantgarde und einen stillen Weggenossen der urbanistischen Reform eines Victor Gruen.[23] Le Corbusier selbst hat dem parti von Disneyland vorgegriffen, als er 1934 das Verkehrssystem von Venedig im Zusammenhang eines Projektes für Antwerpen "als Zeugen aufrief" (Abb. 10).[24] Die Avantgarde, gerade im Begriff, sich an den Architekturschulen Westeuropas und der USA zu etablieren, stand um 1950 ganz im Sog dieser Thematik. Dies umso mehr, als sie sich zunehmend mit der Gefahr konfrontiert sah, durch traditionalistische Tendenzen der Stadterneuerung und Stadtrekonstruktion an die Wand gedrückt zu werden.

Für die CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) war 1951 das Stichjahr: damals, im Rahmen ihrer 8. Zusammenkunft in Hoddesdon, begann man ernsthaft über das Problem der Sanierung historischer Stadtzentren zu debattieren, sprach vom "Herzen der Stadt", vom "Core", und schrieb die "Humanisierung der Stadt" als Losung aufs Papier[25]. Die Bilder von Markusplatz und Piazzetta wurden wieder hervorgeholt, als gälte es, die Kontinuität mit der traditionalistischen Bildersprache der Weltausstellungen wieder herzustellen und gleichzeitig der Miniaturreplik der Piazza San Marco im EPCOT Center von Disney World in Orlando, Florida, vorzugreifen.[26]

Und Giedion, der Generalsekretär der CIAM, schwärmte vom "Zürifäscht" (1951): "Der *Mann auf der Strasse* [...] hat zweifellos den dringenden Wunsch, von der reinen Passivität des Zuschauers eines Fussballmatch wegzukommen. Es verlangt ihn - zum Unterschied vom Menschen des 19. Jahrhunderts -, am Leben der Stadt teilzunehmen und darin die ihm zukommende Rolle zu spielen. Als ausgezeichnetes Beispiel für diesen unbewussten Drang lässt sich auf das [...] Fest verweisen, das die Stadt Zürich zur Sechshundertjahr-Feier ihres Beitritts zur Eidgenossenschaft im Juni 1951 beging. Die Strassen des Stadtzentrums waren zwei Tage lang für den gesamten Strassenverkehr gesperrt; über die Trambahngeleise waren Bankreihen gestellt, und die heute noch existierenden mittelalterlichen Plätze der Stadt erwiesen sich als ein vorzüglicher Hintergrund für die Theateraufführungen der Laienspielgruppen."[27]

Weiter Giedion - die Formulierung nimmt bereits das Programm postmoderner "Erlebnisarchitektur" vorweg: "Schauspieler und Zuschauer in einer Person zu sein, schien ein lebendiges Verlangen. [...] Worum es heute geht, ist die Frage: Wie kann etwas von dem Beziehungsspiel zwischen dem Ich und dem Du in den Alltag hinüberfliessen in die Stunden der Freizeit?"[28]

Stanislaus von Moos

[22] Zu den neohistoristischen Tendenzen der Nachkriegsarchitektur s. etwa Hartmut Frank, *Welche Sprache sprechen Steine? Zur Einführung in den Sammelband 'Faschistische Architekturen'*, in: ders. (Hrsg.), Faschistische Architekturen. Planen und Bauen in Europa 1930 bis 1945, Hamburg 1985, S. 7-21; 19. Ferner, nach wie vor, Jürgen Paul, *Der Wiederaufbau des Kornhauses in Freiburg i.B. und einige Betrachtungen über Architektur und Geschichtsverständnis*, in: archithese 11, 1974, S. 11-19, sowie Hartmut Frank, *Trümmer. Traditionelle und moderne Architekturen im Nachkriegsdeutschland*, in: Bernhard Schulz (Hrsg.), Grauzonen, Farbwelten. Kunst und Zeitbilder, 1945-1955, Berlin 1983, S. 43-83.

[23] Victor Gruen, *The Heart of Our Cities. The Urban Crisis: Diagnosis and Cure*, New York 1964. Zur Bedeutung Gruens und seines Konzepts der "Etagencity", namentlich auch in der europäischen Diskussion s. Petra Hagen, *Städtebau im Kreuzverhör. Max Frisch zum Städtebau der fünfziger Jahre*, Baden 1986, S. 57-62.

[24] Le Corbusier, *La ville radieuse*, Paris 1933 (1964), S. 268.

[25] Sigfried Giedion, *Die Humanisierung der Stadt*, in: Das Werk, November 1952, S. 345-354; vgl. ders., *Architektur und Gemeinschaft. Tagebuch einer Entwicklung*, Reinbek b. Hamburg 1956, S. 70-92, sowie Jacqueline Tyrwhitt, José Luis Sert, Ernesto N. Rogers (Hrsg.), *The Heart of the City: Towards the Humanization of Urban Life*, New York 1952. - Die gegenwärtig im Gang befindliche Aufarbeitung der jüngeren CIAM-Geschichte ist sosehr mit der Exegese des Archivmaterials beschäftigt, dass offenbar nur wenig Zeit für übergreifende Fragen übrigbleibt. Aufgrund von Jos Bosmans aufschlussreichem neuestem Beitrag zum Thema möchte man meinen, das Problem der Zentrumsgestaltung sei um 1950 nur innerhalb der CIAM ein Thema gewesen (*CIAM after the War: A Balance of the Modern Movement*, in: RASSEGNA 52, 1992, S. 6-21).

[26] S. in diesem Zusmmenhang Maria Cristina Buscioni, *Esposizioni e 'stile nazionale'. Il linguaggio dell'architettura nei padiglioni italiani delle grandi 'kermesses' nazionali ed internazionali*, Firenze 1990.

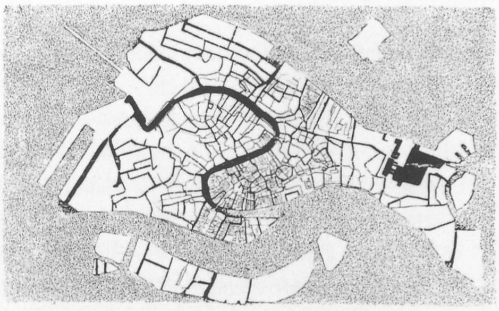
[27] Giedion, *Architektur und Gemeinschaft* (wie Anm. 25), S. 77.

[28] Ibid. - Die Rolle, die Massstab und soziales Klima historischer Innenstädte im Architektendiskurs der fünfziger Jahre spielten, wäre bei anderer Gelegenheit eingehender zu erörtern. Ein Beispiel zur Illustration: In Anbetracht der programmatisch funktionalen Architektur der Rotterdamer Lijnbaan, der ersten Fussgängerstrasse Europas, konnte z.B. der Städtebauhistoriker Ernst Egli resümieren, hier sei "die Erinnerung an den mittelalterlichen Strassenraum wieder wach geworden". Und: "Ohne historisierende oder sentimentale Beigaben, modern ausgedrückt. Hier ist ein Ort der Begegnung und des Verweilens wieder entstanden." (*Die neue Stadt. Eine Studie für das Furttal*, Zürich 1961). Zur Ideengeschichte der Innenstadt als "Begegnungsort" s. v.a. Hagen, *Städtebau im Kreuzverhör* (wie Anm. 23), S. 57-62 und passim. Schon einige Jahre zuvor, 1948, hat Max Bill den Zusammenhang von Ausstellungswesen und aktuellem Städtebau auf den Punkt gebracht, indem er festhielt, dass man im Rahmen von Ausstellungen "die Gelegenheit wahrnehmen sollte, das zu schaffen, was bisher im modernen Stadtbau noch nicht versucht werden konnte: die Zentren für das gesellschaftliche Leben" (*Ausstellungen. Ein Beitrag zur Abklärung von Fragen der Ausstellungs-Gestaltung*, in: Werk, H. 3, 1948, S. 65-71, 69). Zu anderen Schlüssen kommt Jos Bosman; er meint, Bill habe die "Core"-Idee abgelehnt (*CIAM After the War* [wie Anm. 25], S. 9).

Abb. 10: Le Corbusier. *Je prends Venise à témoin.* Seite aus *La ville radieuse* (1933).

JE PRENDS VENISE A TÉMOIN

(PRÉAMBULE AU PLAN D'ANVERS)

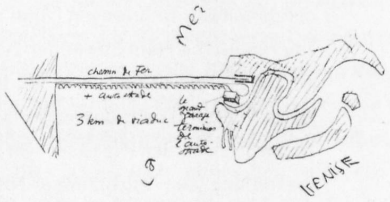


Deux transports : le pied sur terre, la gondole sur mer.
Ici : le réseau d'eau.

Venise est « formée » par son plan d'eau.

La cote + O est l'appui de toutes les mesures ; toute mesure, si informe soit-elle, y est incontestable ; tout désordre est ramené à l'ordre. Donc la plaine d'eau — comme ailleurs la plaine de terre — ne saurait être taxée d'ennuyeuse. C'est l'un des supports les plus favorables de l'archichecture.

on voit, ici, la butée des vitesses vingtuples, le grand garage, terminus des routes de terre. Il n'y a pas *une route* dans Venise.



le garage, cul-de-sac

Am "Zürifäscht" erlebte die Institution des Altstadtfests eine frühe Sternstunde; kein Flecken, der etwas auf sich hält, kann seither auf die regelmässige Durchführung ähnlicher Feten verzichten. Das Startsignal für den langsamen Umbau der Schweizer Innenstädte zu Fussgängerparadiesen war mithin gegeben. Dieweil begann sich in Hollywood Walt Disney Gedanken darüber zu machen, wie er beides, Fussgängerparadies und Altstadtfest, ex novo zur permanenten Freizeit-Institution machen könnte.

—

Das Totschweigen von Disneyland durch die moderne Architekturgeschichte folgt der gleichen Logik wie jenes von Warschau, Münster oder Freudenstadt: Man schwieg, nicht weil man um die Sache nicht wusste, sondern weil man sie, in ihrem expliziten Traditionalismus, für ästhetisch reaktionär hielt und für entsprechend "gefährlich". Architekten, die bezüglich der Einschätzung von Disneyland aus der Reihe tanzten, setzten gewissermassen ihren Platz an der Seite der Moderne aufs Spiel. Einige glaubten, es sich leisten zu können. Charles Eames wird eine an Selbstverleugnung grenzende Schwäche für Disneyland nachgesagt. Der unlängst verstorbene Charles W. Moore schrieb 1965 über Disneyland wie über ein Stück wiedergefundene Kleinstadt-Identität inmitten der kalifornischen "suburbia". Er ging sogar so weit zu behaupten, es handle sich hier um "das wichtigste zusammenhängende Bauwerk der letzten Jahrzehnte im amerikanischen Westen." "Indeed, [...] Disneyland must be regarded as the most important single piece of construction in the West in the past several decades. In as unlikely a place as could be conceived, just off the Santa Ana Freeway, a little over an hour from the Los Angeles City Hall, in an unchartable sea of suburbia, Disney has created a place, indeed a whole public world, full of sequential occurrances, of big and little drama, of hierarchies of importance and excitement, with opportunities to respond at the speed of rocketing bobsleds [...] or of horse-drawn streetcars."

Disney sei es gelungen, inmitten eines Meers chaotisch hingestreuter Einfamilienhäuschen einen Ort zu schaffen - sogar einen authentischen Schauplatz öffentlichen Lebens: "aufgebaut als Abfolge von Ereignissen, grossen und kleinen Dramen, die alle einer präzisen Hierachie der Bedeutung und des Unterhaltungswerts unterliegen, mit vielfältigen Möglichkeiten, sich mit der Raketengeschwindigkeit von Bobschlitten oder im Schrittempo von Pferdefuhrwerken zu bewegen." Und weiter: "Das primäre Thema [des Freizeitparks] ist eine amerikanische Main Street der Zeit um 1910, vor der sich dann Märchenphantasien, abenteuerliche Situationen aus dem Wilden Westen, Urwälder und die Zukunftswelt abheben. Diese ganze Vielfalt ist mit unbeirrter Sensibilität auf jene Art entspannten Mitmachens hin angelegt, nach der wir in diesem Augenblick der Geschichte offenbar verlangen."[29] In der Vorstellung vom "entspannten Mitmachen, nach dem wir in diesem Augenblick der Geschichte offenbar verlangen", klingt deutlich genug Giedions "Architecture, You and me" nach.[30] Wir befinden uns an dem Punkt, wo die Sozialutopie der Moderne in den Pragmatismus der Postmoderne kippt.

Heute ist "Ur"-Disneyland, der erste von vier grossen Disney-Freizeitpärken innerhalb Amerikas, durch das noch weit umfangreichere und spektakulärere Disney World in Orlando, Florida, überstrahlt (1971 eröffnet). Mit seiner Grundfläche, die jene von Manhattan um das Zweifache übertrifft, und mit seinen bis zu 100'000 Besuchern täglich sowie über 30 Millionen Besuchern pro Jahr ist Disney World zum "weltweit führenden ausschliesslich touristischen Bestimmungsort dieses Planeten" geworden (Abb. 2, 11, 31).[31] Die Kritik war in der Beurteilung unentschieden, anerkannte aber das utopische Konzept als aktuell. Peter Blake z.B. stösst sich an der "fun sauce" der Disney-Ästhetik; das alles sei "ärgerlich" - zumal es Disney andererseits gelungen sei, etwa hinsichtlich des fortschrittlichen Verkehrs- und Entsorgungssystems "die einzige interessante neue Stadt in den Vereinigten Staaten seit dem 2. Weltkrieg" zu realisieren. Im Hinblick auf das gigantische EPCOT Center (Experimental Prototype Community of Tomorrow) schreibt er begeistert: "[...] What a wonderfully imaginative idea to propose a vast, living, ever-changing laboratory of urban design!"[32]

Stanislaus von Moos

[29] Charles W. Moore, *You Have to Pay For the Public Life*, in: PERSPECTA 9/10, 1965, S. 57-65.

[30] *Architecture, You and Me* ist der Titel der amerikanischen Ausgabe von *Architektur und Gemeinschaft* (s. Anm. 25).

[31] "The leading purely tourist destination on the planet" - so Sorkin, *See You in Disneyland*, (wie Anm. 14), S. 205. Zu Disney World s. v.a. - abgesehen von den üblichen Prospekten und Werbedrucksachen - Sack, *Place, Modernity, and the Consumer's World* (wie Anm. 12), S. 162-168 (mit Bibliographie).

[32] Peter Blake, *The Lessons of the Parks*, in: Architectural Forum, June 1972; abgedruckt in: Christopher Finch, *The Art of Walt Disney*, Burbank 1973.

2. Luzern als Freizeitpark

"[...] und ich ahne, dass binnen weniger Jahre Luzern aus einer Reihe symmetrischer Hotelbauten entlang der Seefront bestehen wird, dass die alten Brücken fallen und einer Eisenbrücke Platz machen müssen, dass dann eine Akazienpromenade das Ufer säumen wird, mit einem chinesischen Tempel am Ende, in dem eine deutsche Kapelle spielt, und dass dort die aufgeklärten Reisenden als Repräsentanten einer europäischen Zivilisation vor der Kulisse der Alpen einen modernen Totentanz aufführen."[33]

In dem Bild der Stadt, das der Besucher Luzerns heute, am Ende des 20. Jahrhunderts wahrnimmt, wenn er im vollklimatisierten Bus über die Seebrücke fährt, sind alle Themen vergegenwärtigt, die einen Gang durch Disneyland kennzeichnen. Im Zentrum steht, als übergreifendes Motto: die Mittelalterromantik. Aber nicht, wie in Disneyland, als Cinderella's Castle, sondern "authentisch", in Gestalt der Museggtürme, der Doppelturmfassade der Hofkirche und schliesslich der Kapellbrücke mit dem massiven Wehr- und Käfigturm in der Reuss. Ausserdem, das Ganze an Märchenpracht und disneyhafter Fiktionalität überstrahlend: das "Château Gütsch".

Und im Kontrast dazu: technische Phantastik. In Disneyland heissen die entsprechenden Einrichtungen Monorail und "Tomorrowland". Nun ist die "futuristische" Komponente von Disneyland heute die einzige, die gänzlich veraltet ist (weshalb man in Euro Disney darauf verzichtet hat, überhaupt ein "Tomorrowland" zu bauen). In Luzern hingegen ist der Glaube an die Technik mit didaktischem Furor inszeniert wie in der Frühzeit der Disney-Kultur, namentlich in Gestalt der neuen Bahnhofshalle. Hier bieten die Schweizerischen Bundesbahnen (SBB) dem Publikum das Sortiment ihrer Lokomotiven feil wie Bucherer oder Gübelin am anderen Ufer der Reuss die Golduhren von Rolex oder Girard-Perregaux. Dass die kostbare Fassung, die Santiago Calatrava dieser Vitrine gebaut hat, an die von Pylonen getragene Gleitschiene eines Monorail erinnert,[34] ist jedoch kein Disney-Zitat; es entspricht vielmehr dem genius loci. Schliesslich ist Luzern nicht nur Standort eines Verkehrsmuseums (unnötig zu betonen, dass es sich dabei um das bei weitem am meisten frequentierte Museum des Landes handelt): Luzern ist ein Verkehrsmuseum.

In Luzern ist, wie in Disneyland, die Stadtgestalt eine Funktion des Verkehrs. Die Einführung von Dampfschiffkursen auf dem Vierwaldstättersee (das erste Dampfschiff verkehrte 1837) bedingte den Ausbau des Seeufers beim Hotel zum Schwanen als Anlegeplatz. In den folgenden Jahrzehnten entwickelte sich daraus das Netz der imposanten See- und Flussuferpromenaden. Gespeist wurde dieses, und natürlich in erster Linie die aufblühende Hotellerie (von der hier nicht die Rede ist), durch die Eisenbahn. Sie führte das Publikum entsprechend dem nach der Eröffnung der Gotthardbahn (1883) realisierten Bahnhofskonzept unmittelbar an den Schauplatz heran. Sowohl die Zentralität als auch die Grösse des Bahnhofes sind für eine derart dimensionierte Stadt wohl ohne Vergleich (Abb. 14).

Der Stadtplan von 1893 dokumentiert die Hochzeit der Eisenbahn. Demgegenüber illustriert das Plakat von 1935 den Triumph des Automobils. Die Promenaden und Brücken (die Seebrücke ist heute das am dichtesten befahrene Stück des schweizerischen Strassennetzes überhaupt) sind zu Spülrinnen des Verkehrs umfunktioniert. Relativ wenige, aber dafür

[33] John Ruskin; zit. nach Wolfgang Kemp, *John Ruskin 1819-1900. Leben und Werk*, München 1983, S. 233. - Kemp resümiert, vollkommen zutreffend: "Lediglich die Luzerner Kapellbrücke rettete Einspruch aus England vor dem Abriss; alle anderen Weissagungen haben sich erfüllt." (S. 234).

[34] - worauf ich allerdings erst durch eine beiläufige, in situ gemachte Bemerkung Robert Venturis aufmerksam wurde. Anlässlich eines Besuchs in Seattle, ein paar Jahre später, wurde mir klar, was die Assoziation ausgelöst haben dürfte. Die Analogie von Calatravas Portikus mit dem dort anlässlich der Weltausstellung 1962 angelegten Monorail ist frappant.

Abb. 11: Disney World, Orlando FL (1971 eröffnet). Blick vom Schiff Richtung "Magic Kingdom". (Foto Roger Viollet, Paris).

herausgeputzte historische Bauten und Türme ragen aus dem Gewühl als "Wahrzeichen" empor. Wie anderswo auch wird das Wohnen aus der Stadtmitte im Zeichen des Autos langsam wegerodiert zugunsten von immer mehr Läden, Boutiquen, Warenhäusern und Supermärkten - was allerdings auf dem Plakat nicht thematisiert wird.

In der Nachkriegszeit und im Zeichen des Autos setzte Luzern seine Verwandlung fort. Es wurde noch dezidierter zu einem Ort des Konsums und umgekehrt zu einer Bühne für den ästhetischen Konsum des Orts. Das Reklamebild könnte als Einstieg in eine Luzerner Geschichte des planerischen und städtebaulichen Umgangs mit der Prosperität und ihren Problemen dienen. Dem kann hier natürlich nicht vorgegriffen werden.[35]

Immerhin soviel: Privatem Erschliessungsfieber wurden kaum Zügel angelegt, sondern im Gegenteil enorme Vorleistungen erbracht - sie gipfelten in den siebziger Jahren in einem Autobahnanschluss am Altstadtrand. Die gemeinschaftsorientierten CIAM-Ideale fanden ihr Forum auf dem Bahnhofplatz. Auf den Ansichtskarten der fünfziger Jahre erscheint er zugleich als parking area der Innenstadt und als Tram- und Busbahnhof der Region. Die Idee, den Privatverkehr aus der "Innenstadt" zu verbannen - ein Dogma progressiver Urbanistik, das in Disneyland bekanntlich exemplarisch realisiert ist - war für Luzern immer zu radikal. Der "Museggstollen", das Projekt einer gigantischen unterirdischen Parkgarage, die das Einkaufsparadies der Altstadt vom Berginnern her bedienen sollte, blieb auf dem Papier (1960).[36] Erst relativ spät, nachdem auch Basel, Zürich und Bern ihre Fussgängerbereiche geschaffen hatten, raffte man sich dazu auf, den privaten Fahrverkehr aus der Altstadt auszusperren. Doch duldet Luzern bis heute den Skandal eines Carstandplatzes mitten in der Altstadt, um die Kassen bei Bucherer und Gübelin (den gewichtigsten Steuerzahlern der Stadt) während sieben Wochentagen klingeln zu lassen.

Stanislaus von Moos

[35] Nützlich, als Arbeitsgrundlage: Ronald Roggen (Hrsg.), *Die Luzerner Altstadt. Eine bebilderte Quartiergeschichte*, Luzern 1978, sowie neuerdings Michael Riedler, *So veränderte sich Luzern*, Luzern 1993. - In der Zeit bis zum Ersten Weltkrieg scheint Planung weitgehend identisch gewesen zu sein mit Strukturhilfe für die Hotellerie; s. Paul Huber, *Luzern wird Fremdenstadt. Veränderungen der städtischen Wirtschaftsstruktur 1850-1914*, Luzern 1986, S. 82 und passim.

[36] August Boyer, *Der Museggstollen*, in: Roggen (Hrsg.), Luzerner Altstadt (wie Anm. 35), S. 62-68. Interessanterweise wurde ursprünglich argumentiert, die Parkgarage sei erforderlich, um der Innenstadt ihre Qualität als Wohnlage zu erhalten.

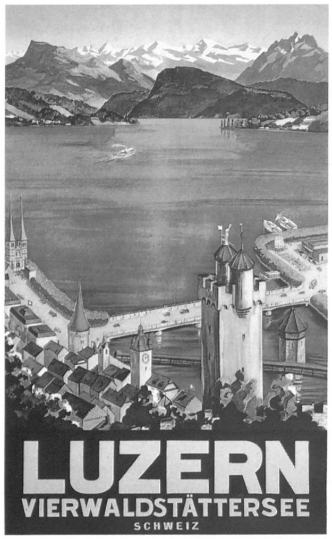
Abb. 12: Luzern "by night". Blick vom Schiff Richtung Pilatus, um 1930. V.l.n.r.: Kriegs- und Friedensmuseum, Bahnhof, Hauptpost und Wasserturm. (Foto Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Luzern).

Es ist nicht abwegig, den Gusto für die nostalgische Idylle, der sich im Sog der in den sechziger Jahren einsetzenden Valorisierung der Altstadt als "Freiluftbühne"[37] entwickelte, als eine verspätete Parallele zur "Main Street" in Disneyland zu interpretieren, auch wenn es näherliegende Anregungen dafür gibt. Eine Art Stichdatum in der Geschichte der "Idyllisierung" der Luzerner Altstadt dürfte der 3. Februar 1960 gewesen sein. Damals zog ein Fackelzug, der sich vornehmlich aus Kantons- und Kunstgewerbeschülerinnen und -schülern zusammensetzte, durch die Luzerner Innenstadt. Mit Parolen wie "Ist Luzern abbruchreif?" wurde die Unterschutzstellung des Balthasar-Hauses an der Reuss verlangt (Abb. 15).[38] Der reizvolle Fachwerkbau sollte von der öffentlichen Hand übernommen und einer neuen Funktion als "Jugendhaus" zugeführt werden. Da die Liegenschaft längst den Besitzer gewechselt hatte, wurde trotzdem das Geschäftshaus gebaut; allerdings jetzt nicht mehr, wie ursprünglich vorgesehen, als "ehrlicher" Stahl- und Glasbau im international style, sondern als Betonrahmenkonstruktion mit historistischem Appliqué und grotesk aufgeblasenem Dachstock. Einige Jahre später liess es sich die Firma Spengler dann nicht nehmen, das Simulacrum des barocken Fachwerkbaus in einer Inseratenserie als das "modernste Modehaus der Schweiz" vorzustellen (1971). Der Prozess, der hiermit zum Abschluss kam, hatte im Grunde schon kurz nach 1900 begonnen, als ein Teil des Balthasar-Hauses zur Luzerner Filiale von PKZ wurde, zu welchem Anlass man das malerische Fachwerk des alten Hauses wieder hervorpräparierte.

Die etwas später unternommene Erneuerung der Jesuitenkirche am gegenüberliegenden Reussufer ist ein zwar auf den ersten Blick weit weniger offensichtlicher, in Wirklichkeit aber sehr viel tragischerer Fall von "vandalisme restaurateur". Man mag versucht sein, das Ganze als ein leidlich gelungenes Beispiel für die schwierige Aufgabe des Restaurierens in

[37] Arthur Müller, *Die Altstadt als Freiluftbühne*, in: Roggen (Hrsg.), Luzerner Altstadt (wie Anm. 35), S. 346-355.

[38] Marco Crameri, *Das Balthasar-Haus*,. in: Roggen (Hrsg.), Die Luzerner Altstadt (wie Anm. 35), S. 122-126.



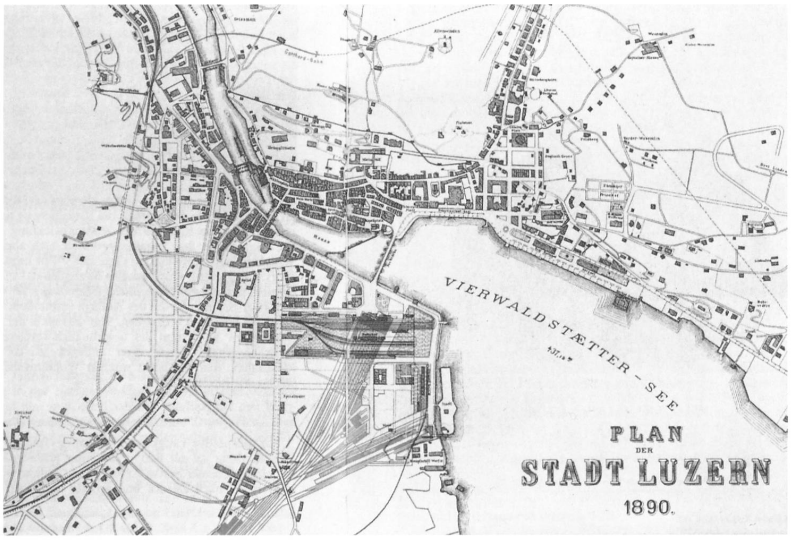


Abb. 13: Luzern. Verkehrspalakt (Entwurf: Walter Läubli; 1935). (Plakatsammlung Museum für Gestaltung, Zürich).
Abb. 14: Luzern. Stadtplan, um 1895, mit dem Standort der neuen Bahnanlagen.

Anbetracht der widersprüchlichen Forderungen historischer Authentizität und architektonischer Qualität gelten zu lassen. Dafür, dass letztere auch von ganz anderen als streng architektonischen Kriterien geprägt sein kann, ist die Geschichte der sukzessiven Fertigstellung der Jesuitenkirche selbst ein anschauliches Beispiel. Die barocke, aber bis in die Zeit um 1890 turmlose Jesuitenkirche bekam ihre Zwiebeltürme erst im Hinblick auf die Fertigstellung des neuen Bahnhofs, 1893. Man meinte wohl, den jetzt erwarteten englischen und deutschen Touristen eine spektakulärere Barocksilhouette offerieren zu müssen als jene, die man aus dem 17. Jahrhundert ererbt hatte (Abb. 16).[39]

In den fünfziger Jahren dieses Jahrhunderts geriet dann die de facto neubarocke Doppelturmfront ihrerseits in den Verdacht mangelnder Authentizität. Nach langem Hin und Her entschloss man sich 1957, den Giebel entsprechend dem ursprünglichen Fassadenprojekt aus dem 17. Jahrhundert (das in München liegt und im 19. Jahrhundert nicht bekannt gewesen war) neu und feingliedriger auszuführen. Doch konnte man sich nicht dazu durchringen, auch die Türme dem originalen Projekt gemäss zu rekonstruieren. Dafür legte man zu Füssen der Fassade eine Terrasse mit Freitreppe gegen die Reuss hin an, mit neuer Pflästerung, vasengeschmückter Balustrade und Freitreppe ins Wasser hinab, so als befände man sich am Canal Grande. Der Luzerner Denkmalpfleger André Meyer sprach sibyllinisch von einer "historischen Neugestaltung".[40]

Wie ist es überhaupt zu diesem denkmalpflegerisch bedenklichen face lifting gekommen? Hat der Bauherr, in diesem Fall der Kanton Luzern als Eigentümer des Bauwerks, besondere Gründe gehabt, seiner Präsenz auf Stadtboden mehr Profil zu geben? Ging es (in Anbetracht der Eignung des Innenraums für die Aufführung von Oratorien und Messen ein naheliegender Gedanke) um die Promotion Luzerns als "Festspielstadt"?

Das Umschlagbild auf dem "Sonntags-Magazin" des Zürcher "Tages-Anzeigers" vom 4. Mai 1985 illustriert zumindest das Umfeld (Abb. 18). In einem Magritte-artig verschachtelten System von Spiegelungen ist Luzern als Komplex von gepflästerten Fussgängerpromenaden

Stanislaus von Moos

[39] Adolf Reinle, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern. Die Stadt Luzern: I. Teil*, Basel 1953, S. 326-328; Beat Wyss, *Luzern*, INSA (Inventar der Neueren Schweizer Architektur) Bd. 6, Bern 1991, S. 400f.
[40] Zur Kontroverse s. Xaver von Moos, *Zur Fassadenrenovation der Jesuitenkirche*, in: Vaterland, 6. April 1957.

Abb. 15: Luzern. Blick auf Jesuitenkirche, Kapellbrücke und Rigi. Lithographie; 1860. (Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Luzern).
Abb. 16: Luzern. Das Balthasar-Haus (17. Jh.), nach der Übernahme durch das Bekleidungshaus PKZ. Briefkopf, um 1908. (Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Luzern).

und Plätzen visualisiert. Diese führen an historischen Bauten und am Wasser entlang. Autos sind keine zu sehen; der Bestand an architektonischer und städtebaulicher Monumentalität ist nicht nur effektvoll in Szene gesetzt, er scheint auf wunderbare Weise vermehrt. Am Bildrand tritt der Luzerner Verkehrsdirektor Kurt Illi in Erscheinung, als eine Art personifizierte Dynamik des Luzerner Fremdenverkehrs. Er hat den Selbstauslöser in der Hand und gibt sich in der Pose des Schaustellers, der einen Trick vorführt. In der Bildmitte die Kamera. Das Spiegelbild zeigt Kapellbrücke und Wasserturm sowie, eingespiegelt, die Fassade des Mettenwyl-Hauses als Beleg für die barocke Luzerner Bauvergangenheit. Rechts ist noch das Fragment einer Balustrade zu sehen. Sie sieht ebenfalls barock aus, datiert aber, genauso wie die Pflästerung im Vordergrund, von 1978.

"Nicht Disneyland"

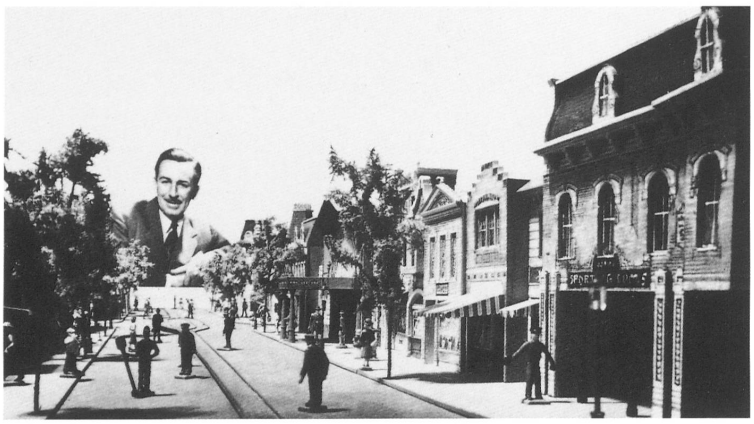


Abb. 17: Walt Disney prüft eines der Modelle von Main Street, Disneyland, um 1950. (n. R. Bright, *Disneyland Inside Story*, New York 1987).

Der Verkehrsdirektor als der Drahtzieher des Stadtumbaus? - Das wäre eine historisch wenig seriöse These. Andererseits lassen sich solche Projekte wie die Platzgestaltung vor der Jesuitenkirche nur realisieren als Teil eines ökonomischen und städtebaulichen Modernisierungsschubs. Ohne den Konsens, dass die Altstadt in eine Fussgängerzone umzuwandeln und mittels konservierender und präparierender Massnahmen als touristische Attraktion und als Einkaufslandschaft aufzuwerten sei, bleiben solche Operationen auf dem Papier.

Jeder Blick auf die Baugeschichte zeitgenössischer Innenstädte - Luzern ist in dieser Hinsicht bloss ein zufällig herausgegriffenes Beispiel - erlaubt den Schluss, dass historistisches Rekonstruieren und eklektizistisches Zitieren in der Architektur heute als Entwurfsverfahren wieder Urständ feiert. Die Tatsache, dass die professionellen Medien diesen Umstand konsequent verdrängen oder, wenn überhaupt, bestenfalls am Rande, in Glossenform, zur Kenntnis nehmen, schafft das Phänomen nicht aus der Welt. Auch für die Gegenwart gilt der "Zwangszusammenhang von Schuld und Wiedergutmachung im Denkmalbewusstsein" Luzerns[41] - nur dass der rabiate Raubbau und die nostalgische Wiedergutmachung nicht spezifischen Epochen zugeordnet werden können; alles passiert heute gleichzeitig. Wer einräumt, dass es Denkmalpflege geben muss, wird wohl auch anerkennen, dass das Engagement für historische Authentizität und die Bereitschaft, im Extremfall ein historisches Detail zu rekonstruieren, nicht nur unerbittliche Widersprüche sind, sondern Strategien, die sich je nach Art des jeweils gegebenen Objekts ergänzen können und müssen; speziell dann, wenn das Objekt eine ganze Stadt ist.[42]

Insofern ist die Gegenüberstellung der Jesuitenkirche mit "Main Street" und von Illi mit Disney (Abb. 17) nicht einmal bloss sarkastisch gemeint. Die moralische Empörung einer aufgeklärten und anklägerischen Kritik des Stadtumbaus, die in den "Immobilien im Denkmalgewand" und daran, dass städtische Altbauten immer deutlicher in die Rolle "hedonistischer und kommerzieller Verfügungsmasse" absinken,[43] rituell den Verlust an "Authentizität" beklagt, scheint mir gelegentlich das Ziel zu verfehlen. Der Prozess selber ist ebenso bedenklich wie über weite Strecken unumkehrbar. Und das Klagen darüber, dass den Bewohnern der Stadt zugemutet werde, in einer Kulisse zu leben, die für die Fremden (oder für die Kunden der Warenhäuser) präpariert sei, wird einigermassen relativiert durch die Qualität jener Architektur, in der sich der "Widerstand" gegen die "platte Stilkopie" seitens

[41] Wyss, *Luzern* (wie Anm. 39), S. 386.

[42] "Echtheitsfetischismus" kann im konkreten Fall ebenso sinnlos sein wie platte Fälschung. S. dazu Stephan Waetzoldt und Alfred A. Schmid (Hrsg.), *Echtheitsfetischismus? Zur Wahrhaftigkeit des Originalen*, München-Nymphenburg 1979.

Abb. 18: Der Luzerner Verkehrsdirektor Kurt Illi auf dem Umschlag des *Tages-Anzeiger Magazins* vom 4. Mai 1985.

der einheimischen Baukultur manifestiert.[44] Was bei diesem "kreativen" Umgang mit Stadtsubstanz zustandekommt, ist in unseren Breiten selten genug ein Beitrag zur Lösung des Problems. Es ist Teil des Problems.

Überspitzt gesagt: Was im Zusammenhang der Renovation der Jesuitenkirche stört, ist nicht primär das frivole Neuerfinden von "historischer Bausubstanz", die es gar nie gegeben hat, sondern die Tatsache, dass dieses Neuerfinden gerade dort halt machte, wo eine eindeutige qualitative Verbesserung für die Skyline von Luzern hätte gewonnen werden können: bei den Glockentürmen. Dass dieses Festhalten an den "alten" Türmen einer Logik folgt - einem ungeschriebenen Gesetz der automatischen, konservierenden Verkrustung der einmal bestehenden Stadtsilhouette -, wäre eine eigene Diskussion wert.

—

Disneyland, so wurde weiter oben argumentiert, sei eine Art fiktives und in die Permanenz einer festen Einrichtung überführtes Fossil der Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts. Wenn das zutrifft, so müsste der "Fall" Luzern nicht mit Disneyland, sondern mit den "Expositions Universelles" der frühen industriellen Aera in Beziehung gesetzt werden.

Die Zusammenhänge von Stadt und Ausstellung resp. die Bezüge und Wechselwirkungen zwischen den beiden Erscheinungsformen der Modernität, sind noch kaum untersucht.[45] Die Aufgaben der einen wie der anderen sind heute nicht mehr dieselben wie im 19. Jahrhundert. Zu einer Zeit, wo die Innenstadt von Kairo nur wenige Flugstunden von Paris,

[43] Georg Mörsch, *...und heute? Georg Dehio und Alois Riegl, 1987 gelesen*, in: Marion Wohlleben und Georg Mörsch (Hrsg.), Georg Dehio, Alois Riegl. Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900, Braunschweig/Wiesbaden 1988, S. 120-125.

[44] Um zwei Beispiele zu nennen: die Überbauung Buobenmatt und den Neubau des Gübelin-Hauses am Schwanenplatz. In beiden Fällen wäre eine ehrliche Rekonstruktion der jeweiligen historistischen Vorgängerbauten architektonisch erfreulicher gewesen.

[45] Eine vorwiegend katalogisierende Erfassung der Baukultur des 19. Jahrhunderts, wie sie in der Schweiz und namentlich im INSA ins Werk gesetzt wurde, lässt freilich auch wenig Platz für derartige übergeordnete Fragestellungen.

Abb. 19: Luzern. Gletschergarten. Aquatinta, um 1890. (Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Luzern).

London und Zürich entfernt liegt, muss an keiner Weltausstellung mehr - wie in Paris 1889 - eine "Rue du Caire" nachgebaut werden. Schon 1948 stellte Max Bill fest, "der Besuch einer grösseren Stadt [bietet] heute jedermann die Sensation einer Ausstellung." Mit dieser Konkurrenz habe die Ausstellung fortan zu rechnen. Woraus man folgern könnte, Ausstellungen - oder doch bestimmte Gattungen von Ausstellungen - seien heute nicht mehr nötig.[46]

Von Lewis Mumford stammt das Wort, moderne Metropolen können als fortlaufend betriebene Weltausstellungen beschrieben werden.[47] Nun ist Luzern sicher keine Metropole, wohl nicht einmal eine "grössere Stadt". Trotzdem besitzt es die Qualität eines Modells. Überlegungen von der Art, wie Bill oder Mumford sie artikulierten, mögen im Spiel gewesen sein, als die Stadt 1989 nach einer Volksbefragung beschloss, von einer Teilnahme an der geplanten Schweizerischen Landesausstellung CH 91 abzusehen. Die Frage muss allerdings erlaubt sein, wie ernst die damals ins Feld geführten "Sorgen um die Umwelt" gemeint waren und ob die spektakuläre offizielle Absage im Grunde nicht doch vor allem auf eine Konsekration der privaten Durchführung hinauslief.

Die Baugeschichte Luzerns lässt sich als eine Chronik des forschen Umbaus der Stadt zur "Attraktion" verstehen. Als Mittelpunkt einer früh im Hinblick auf eine internationale Klientele touristisch erschlossenen Region dokumentieren Stadt und Region die Dialektik von Fremdenverkehr und Baukultur in allen charakteristischen Phasen: von der Entdeckung und topografischen Erforschung der Alpenwelt über das Zeitalter des bürgerlichen Reisens, das deren Erschliessung brachte, bis zur Aera des Massentourismus.[48] In Luzern bewunderte Goethe das grosse Gebirgsrelief der Urschweiz, das Franz Ludwig Pfyffer von Wyher 1762 nach seiner Rückkehr aus französischen Diensten geschaffen hatte, ein Relief, das im Grunde am Beginn der topografischen Erforschung und verkehrstechnischen Erschliessung der Schweizer Alpenwelt steht.[49] Das Alpendiorama Ludwig Meyers von Schauensee, 1853 mit Hilfe des von ihm selbst erfundenen "Toposkops" konzipiert, zuerst an der Zürichstrasse ausgestellt und später ins Alpineum beim Löwendenkmal integriert, ist eine Vorstufe der Dio- und Panoramen, die seit 1889 zu den Attraktionen einer Weltausstellung gehörten. Zu den Attraktionen von Disneyland gehören sie selbstverständlich ebenfalls.

Die Natur wurde in Luzern nicht nur früh im Modell nachgebaut und in Dioramen abgebildet, sondern auch als Park inszeniert und in ihrer geologischen Entstehung sichtbar gemacht. Schon 1819-1821 war der Fuss des Wesemlinhügels durch Thorvaldsens Löwendenkmal in einen romantischen Garten mit Wasserfall und Teich verwandelt worden. Ein halbes Jahrhundert später, 1872, wurden auf dem Nachbargrundstück ein Gletschertopf sowie weitere Zeugen aus der Eiszeit freigelegt, und wenig später kamen noch Spuren aus dem tropischen Miozän dazu - fossile Muscheln, Seesterne, Haifischzähne, Palmblätter. Danach wurde die touristische Erschliessung der Anlage an die Hand genommen, und es entstand die vielleicht erstaunlichste Synthese von geologischem Präparat und Land art avant la lettre, die das 19. Jahrhundert in der Schweiz hinterlassen hat (Abb. 19). Das abschüssige Gelände im Hintergrund der blossgelegten Gletscherspuren wurde als Lehrgarten in der Tradition des jardin anglais mit einem "Schweizerhäuschen", einer "Einsiedelei" und einem "Wildkirchli" eingerichtet.[50]

Stanislaus von Moos

[46] Bill, *Ausstellungen* (wie Anm. 28), S. 65-71; s. auch den etwas früheren Aufsatz von Sigfried Giedion, *Can Expositions Survive?*, in: Architectural Forum, Dezember 1938, S. 439-443.

[47] "Metropolis itself may be described as a World's Fair in continuous operation." (Lewis Mumford, *The City in History*, zit. nach James Gilbert, Perfect Cities: Chicago's Utopias of 1893, Chicago/London 1991, S. 83).

[48] Zur Baugeschichte Luzerns im 19. und 20. Jahrhundert s. Adolf Reinle, *Luzern in seinen Bauten*, Luzern 1951, sowie v.a. Wyss, *Luzern* (wie Anm. 39) mit umfassender Bibliographie, und ders., *Lucerne. The Simultaneity of Urban Processes in the Nineteenth Century*, in: Heinz Horat (Hrsg.), 1000 Years of Swiss Art, New York 1992, S. 251-287. Wyss begründet hier seine Sicht Luzerns als "exemplary urban microcosm, refracting and reflecting the macrocosm of the industrial age" (S. 254). - Auf einzelne ältere Arbeiten komme ich weiter unten zurück.

[49] Stanislaus von Moos, *Industrieästhetik* (Ars Helvetica Bd. 11), Disentis 1992, S. 91ff.

[50] Zum Gletschergarten s. Wyss, *Luzern* (wie Anm. 39), S. 395 sowie Ruedi Graf, *Schweiz-Bilder. Vom Gletschergarten zum Verkehrshaus. Eine Skizze*, in: Guy P. Marchal und Aram Mattioli (Hrsg.), Erfundene Schweiz. Konstruktionen nationaler Identität, Zürich 1992, S. 235-244. Manch ein englischer Besucher mag sich im Gletschergarten jener "Alpenszenerie" im Londoner "Colosseum" erinnert haben, wo seit 1845 eine ähnliche Staffage, zwar kleiner, aber mit Toneffekten untermalt, zu sehen gewesen war. Zu der erwähnten "Alpenszenerie" im Londoner "Colosseum" gibt es eine Zeichnung von C. F. Sargent in der Guildhall Library, London. S. Ausstellungskatalog *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, Bonn 1993, S.143 (ohne Abb.).

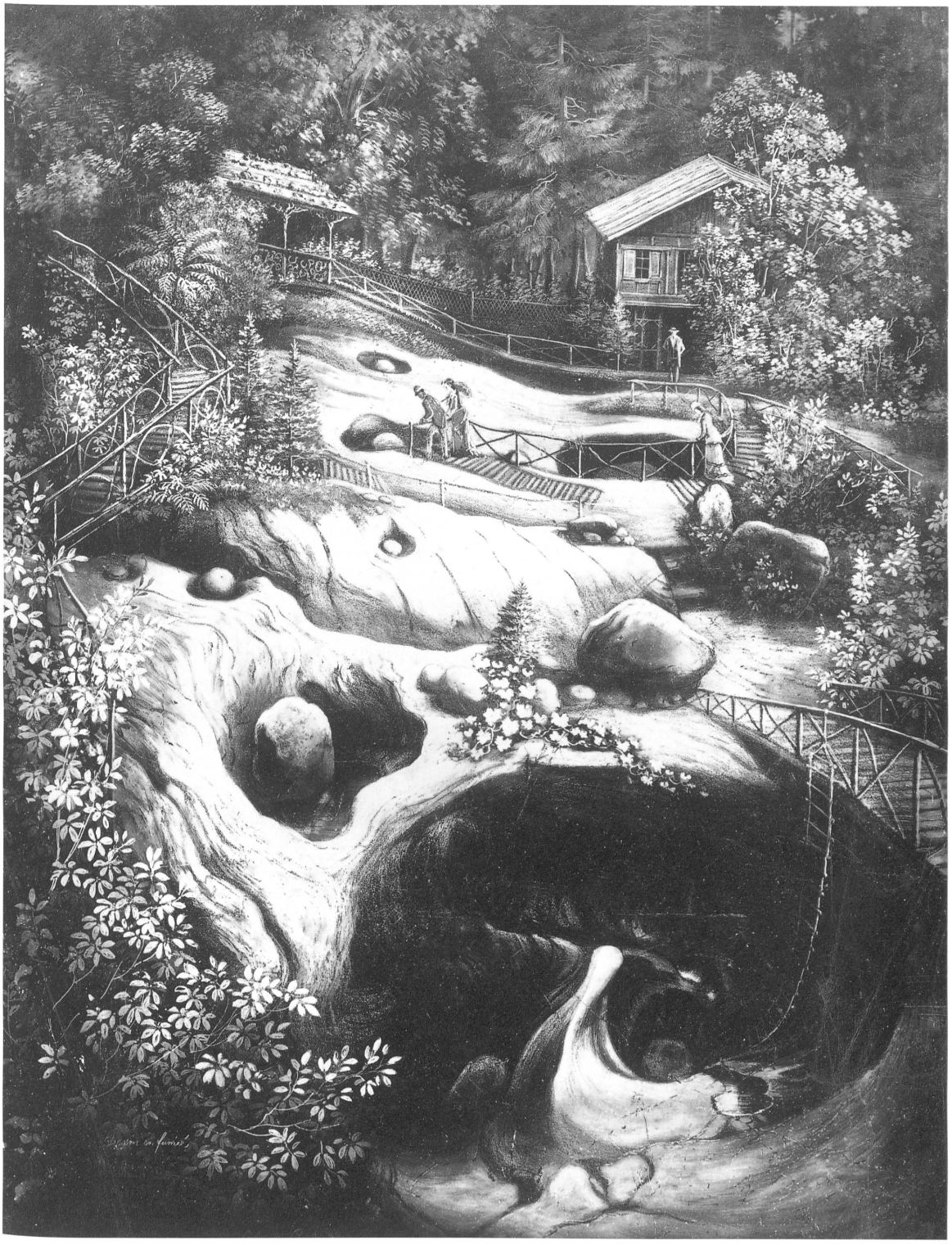
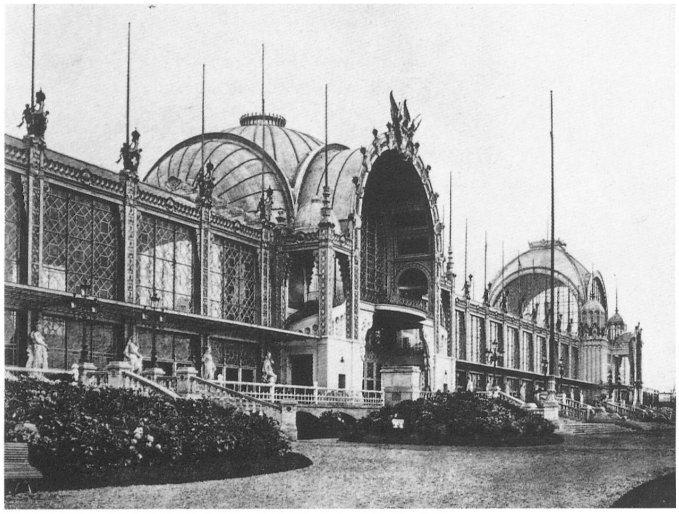
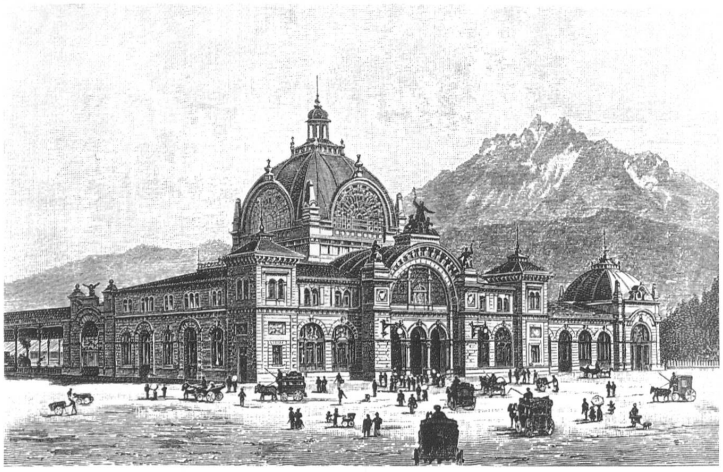


Abb. 20: Paris. Weltausstellung 1878. Eingangsgebäude. (n. S. Giedion, *Raum, Zeit, Architektur*, Ravensburg 1965).
Abb. 21: Luzern. Bahnhof (Architekt: H. Auer, 1896). (Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Luzern).





Die Entdeckung, Erforschung und technische Erschliessung der Alpenwelt, ganz abgesehen von ihrer Ausbeutung im Dienst der Energiewirtschaft, sind das Werk einheimischer Pioniere, Unternehmer, Spekulanten. Die rasche Industrialisierung scheint am Rande Europas auf weit weniger Widerstand gestossen zu sein als in den Metropolen.[51] Viele der technischen Erfindungen, mit denen man hier drauflosexperimentierte, wurden erst Jahrzehnte später im Rahmen der Weltausstellungen zu Publikumsmagneten. Im Licht der frühen Geschichte der Bergbahnen - F. Albrechts Projekt einer "aerostatischen" Rigibahn stammt aus dem Jahre 1858, 1871 wurde die Rigibahn als erste Zahnradbahn der Welt eröffnet, und 1886 fuhr bereits die Pilatusbahn[52] - mag sogar der Eiffelturm als verspäteter Versuch erscheinen, den Besuchern der Weltausstellung von 1889 ein Erlebnis zuteil werden zu lassen, um dessentwillen sie bisher in die Alpen reisen mussten.

Dass die Schweiz als "Spielwiese Europas" im Zuge der rabiaten Erschliessung ihrer Alpenwelt auch ins Schussfeld massiver Kritik geriet, das macht die Dialektik der Situation

Stanislaus von Moos

[51] S. insbesondere Wyss, *Lucerne* (wie Anm. 48).
[52] S. v.a. Franz Heinemann, *Moderne Kulturgeschichte der Schweizerischen Verkehrs-Technik und Touristik. Mit besonderer Berücksichtigung des Fremdenverkehrs im Gebiete der Urkantone und der Mittelschweiz*, Luzern 1922, S. 81ff., sowie August Eckert, *Die Entwicklung des modernen Reise- und Fremdenverkehrs im Gebiete des Vierwaldstättersees*, Luzern 1932.

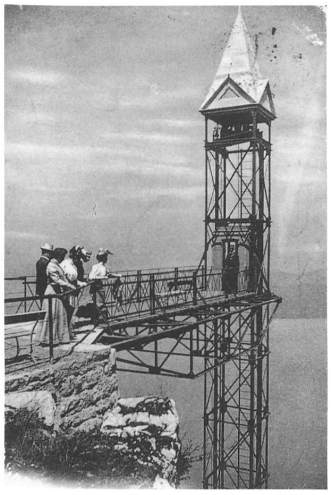


Abb. 22: Bürgenstock LU. Hammetschwandlift (1905 eröffnet). (Foto Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Luzern).

aus. Schliesslich war sie das Disneyland des 19. Jahrhunderts.[53] Auch dass sie sich an Weltausstellungen gleichzeitig mit nostalgischen Abwandlungen zum Thema des Schweizerhäuschens darstellte, ist nur scheinbar ein Widerspruch; es zeigt, dass die technische Erschliessung der Umwelt und das kulturelle Selbstverständnis auch im 19. Jahrhundert auf getrennten Schienen verliefen.

Es lohnt sich, den Blick noch einmal auf den internationalen Ausstellungszirkus zu richten. Gegen Ende des Jahrhunderts zucken die Impulse nämlich, von Luzern aus gesehen, in der Gegenrichtung. Luzern als Nabe der Innerschweiz wird zum eifrigen Empfänger von Ideen und zum generösen Gastgeber von Einrichtungen, die inzwischen im Rahmen von Welt- und Landesausstellungen ihre Attraktivität unter Beweis gestellt hatten. In der Luzerner Bahnhofkuppel von Hans Auer ein Echo auf den Portalbau der Pariser Weltausstellung von 1878 erkennen zu wollen (Abb. 21), mag an den Haaren herbeigezogen erscheinen. Immerhin zeigte die fast gleichzeitig, 1894-1896, entstandene Zürcher Tonhalle - eine Replik en miniature des Trocadéro -, dass die Ausstellung von 1878 auf die Schweizer Baukultur wie ein Magnet wirkte. Wenig später setzte der Architekt Henri B. von Fischer dem Bankhaus Falck am rechten Reussufer ein Dach auf, das mit seinem durch Erkerchen und Dachreiter angereicherten Krüppelwalm als eine Miniaturreplik des Torbaus zum village suisse an der Landesausstellung von Genf daherkommt.[54] Von der Landesausstellung 1896 hatte der Gletschergarten übrigens schon ein paar Jahre zuvor den Spiegelsaal übernommen.

Ungefähr gleichzeitig wurde dann der Hammetschwandlift gebaut, eine Art Minimal-Eiffelturm, wie, zum Ärger des Heimatschutzes, in die Nagelfluh-Flanke des Bürgenstocks eingesteckt (Abb. 22).

Es konnte in Luzern nicht unbemerkt bleiben, dass seit 1855 Ballonfahrten zu den grossen Attraktionen der Weltausstellung gehörten. Ab 1900 wurden denn auch von Luzern und Rigi Kaltbad aus Aufstiege angeboten, worauf der Reliefbauer Xaver Imfeld am Bahnhofplatz die Rundsicht aus 6 000 m Höhe als Panorama nachbaute und mithin die in Luzern bereits solide verankerte und im gleichen Jahr in Paris breit ausgewalzte Tradition der naturkundlichen tableaux fortsetzte. Wenig später wird auf dem Tribschengelände in Zusammenarbeit mit dem Grafen Zeppelin der erste schweizerische Luftschiffhafen gebaut (Abb. 23). Die "Zürcherische Freitagszeitung" weiss folgendes zu melden: "Man kann es nur mit der Einweihung der ersten Eisenbahn auf Schweizer Boden vergleichen, was wir am Sonntag in Luzern sahen und erlebten. Der 24. Juli 1910 wird ein memorables Datum in unserer Kulturgeschichte werden: An diesem Tage wurde der Luftschiffverkehr der Schweiz offiziell eröffnet. Luzern hat das Glück, Ausgangspunkt dieser neuen und grandiosen Errungenschaft des modernen Verkehrs in der Schweiz zu sein."[55]

Mit dem Beginn des Ersten Weltkrieges musste Luzern diese vielversprechende Karriere als Unterhaltungs-Verkehrszentrum wieder auf Eis legen. Es hat sie dann später fortgesetzt mit der Gründung des Verkehrshauses der Schweiz (1959) - das seinerseits eine Teil-Rekonstruktion der Schweizerischen Landesausstellung in Zürich ist.[56] Im Jahre 1871 hatte die Wiener "Neue Freie Presse" gemeldet, die Rigibahn sei "die reizendste mechanische Spielerei für erwachsene Kinder".[57] Luzern, vor dessen Toren eben ein erstes, 4,5 km langes Teilstück des Schweizer Autobahnnetzes fertiggestellt worden war, begann, seinen Ruf als helvetisches Mekka der Verkehrsbegeisterung zu konsolidieren.

[53] Wohl am berühmtesten: Alphonse Daudet, *Tartarin sur les Alpes*, Paris 1888. Im 20. Jahrhundert hat vielleicht Gerhard Nebel den Vogel abgeschossen mit seiner Beschreibung von St. Moritz: "Die Luft wird von der Kloake St. Moritz verpestet, und das Auge wird beleidigt durch die nach Maloja sich ohne Unterbrechung hinziehende Kette von Komfort-Fabriken. [Hier] bricht die europäische Krankheit in einer Kette von Eiterbeulen aus [...]" (*Unter Kreuzrittern und Partisanen*, Stuttgart 1950; zit. nach Enzensberger, Eine Theorie des Tourismus [wie Anm. 8], S. 183). - Zur Geschichte und Phänomenologie des "Erschliessungsfiebers" s. von Moos, *Industrieästhetik* (wie Anm. 49), S. 91ff.

[54] Wyss, *Luzern* (wie Anm. 39), S. 468.

[55] Eckert, *Die Entwicklung* (wie Anm. 52), S. 43.

[56] Graf, *Schweiz-Bilder* (wie Anm. 50), S. 241f.

[57] Heinemann, *Moderne Kulturgeschichte* (wie Anm. 52), S. 92.

Abb. 23: *Luzern. Erste Schweiz. Luftschiff-Station*, Plakat, um 1910. (Verkehrshaus der Schweiz, Luzern).

Seit 1900 war der östliche, in den See hinausragende Zipfel des Bahnhofplatzes, der exponierteste Bauplatz Luzerns, zur Bühne für sich immer rascher ablösende Auftritte von Fest- und Unterhaltungsarchitektur geworden. 1901 entstand hier das spektakulärste Stück Ausstellungsarchitektur, das in Luzern jemals realisiert wurde: die anlässlich des Eidgenössischen Schützenfestes aufgebaute Festburg - asymmetrisch, mit Türmen und Toren versehen; die Quintessenz der mittelalterlichen Skyline Luzerns (Abb. 24). Nachdem die Festburg ihren Dienst als Kulisse für das Schützenfest getan hatte, wurde in den leeren Räumen das Kriegs- und Friedensmuseum eingerichtet. Dieses war für die Weltausstellung Paris konzipiert worden, vom Stifter aber aus politischen Gründen nicht in Paris, sondern an neutralem Ort aufgestellt worden.[58]

Um 1930 wurde die kolossale "Schiessbude" abgebrochen. An ihre Stelle trat jetzt das Kunst- und Kongresshaus von Armin Meili.[59] Luzern wollte mit diesem Bau zur internationalen Festspielstadt avancieren. Der Abschied von der Rollschuhbahn[60] und die Hinwendung zum Konzertprogramm mit Toscanini dokumentiert, mutatis mutandis, ein erstes, entschiedenes "Nicht Disneyland!". - Freilich, Disneyland gab es damals noch nicht, und noch weniger war damals absehbar, dass der Disney-Konzern selbst in den achtziger Jahren zu einem resoluten Aufstieg auf der Stufenleiter kultureller Distinktion aufbrechen würde.[61]

1939, im Jahr der "Landi", schaffte es Luzern immerhin, erneut zum Standort eines Eidgenössischen Schützenfestes erkoren zu werden; 1946 präsentierte Oskar Eberle sein Projekt eines Festspielhauses am Inseliquai (Abb. 26), und 1952 gelang es einer Gruppe von Foto-Pionieren, in Luzern zu guter Letzt doch noch eine "Weltausstellung" durchzuführen.

Die Rede ist von der "Weltausstellung der Fotografie". Ausgerechnet der Fotografie! - Keine Schweizer Stadt dürfte sich ihren Gästen in vergleichbarem Mass als Sujet massenhaften und ziellosen Knipsens empfohlen und dargeboten haben. Natürlich wurde der Ausstellungsturm mit Lift und Panoramarestaurant im Zwickel zwischen Kunsthaus und See

Stanislaus von Moos

[58] Wyss, *Luzern* (wie Anm. 39), S. 442f. S. in diesem Zusammenhang aber auch Adolf Reinle, *Vergängliche und dauerhafte Festarchitektur vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert*, in: Paul Hugger (Hrsg.), Stadt und Fest. Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur, Unterägeri/Stuttgart 1987, S. 129-160; zum Kriegs- und Friedensmuseum S. 157ff.

[59] Martin Schwander u.a., *Der Architekt Armin Meili und das Kunst- und Kongresshaus Luzern* (Ausstellungskatalog), Baden 1993, mit Beiträgen von Stanislaus von Moos (*Der Fall Meili*) und Karin Gimmi (*"Das Metrum des Tatsächlichen"*).

[60] Nach der Verlegung des Kriegs- und Friedensmuseums in das frühere Gewerbemuseum an der Museggstrasse war in der ehemaligen Festburg eine Rollschuhbahn eingerichtet worden.

[61] Unter Michael Eisner, dem gegenwärtigen Direktor des Disney-Konzerns, ist das Unternehmen in den achtziger Jahren zu einem der führenden Bauherren der internationalen Architekturprominenz geworden. Darauf soll in einer eigenen Arbeit eingegangen werden.

Abb. 24: Luzern. Festhütte des Eidg. Schützenfests, 1902. (Foto Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Luzern).
Abb. 25: Die Festhütte des Eidg. Schützenfests als Sitz des Internationalen Kriegs- und Friedensmuseums (ab 1902). (Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Luzern).

aufgestellt - dort, wo 1901 der nördliche Eckturm der Schützenfest-Budenstadt gestanden hatte. Für die Dauer eines Sommers verhalf er der Stadt als sichtbares Zeichen zu ihrer Identität als Messeplatz - Symbol und Auslugposten eines Orts, der sich im optischen Konsum seiner selbst verwirklicht (Abb. 27, 28).

"Nicht Disneyland"

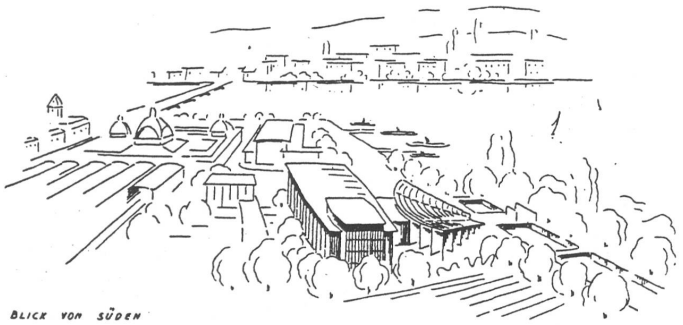


Abb. 26: Luzern. Projekt eines Festspielhauses mit Freilichtbühne am Inseliquai (Architekt Alois Müggler, Zürich). (n. *Schweizerische Theaterzeitung, 1946).*
Abb. 27: Luzern. Weltausstellung der Fotografie 1952. Parkplatz und Ausstellungseingang. Im Hintergrund Ausstellungsturm mit Panoramarestaurant. (Foto Eidg. Archiv für Denkmalpflege).

Das Luzerner Festspielhaus.

Heute ist am ehemaligen Standort der Festburg und des inzwischen wieder vergessenen Ausstellungsturms die letzte Etappe des Ausbaus Luzerns zu einem internationalen Freizeitparadies geplant (Abb. 31). Wenn auch die Architektur des zur Ausführung bestimmten Konzert- und Kongresszentrums von Jean Nouvel und Emmanuel Cattani im landläufigen Sinn nicht historistisch ist, und schon gar nicht eine Schützenfestdekoration, so ist die Veranlassung doch gegeben, über die konzeptionellen Bezüge nachzudenken, die das Projekt mit seinen Vorgängerbauten - und mit dem Bahnhof[62] - verbindet. Vielleicht müsste man in erster Linie daran erinnern, dass öffentliche Architektur unter den Bedingungen der Expertokratie und des Wettbewerbswesens schon insofern Ausstellungsarchitektur ist, als sie im Rahmen von Ausstellungen juriert wird. Die Demonstration einer eklatanten Projektidee wird unter diesen Umständen zu einer raison d'être des architektonischen Entwurfs. Gerade hier liegt die Stärke von Jean Nouvel als Architekt. Er weiss, wie der Betrachter (und der Juror) mit Hilfe eines szenografischen "Coups" zu überraschen und zu fesseln ist.[63]

Stanislaus von Moos

[62] Der Bahnhofneubau würde in diesem Zusammenhang eine eigene Behandlung verdienen. Mit seiner komplexen Nutzung als regionales Einkauszentrum und seiner architektonisch spektakulär inszenierten Gestalt reiht er sich geradezu exemplarisch in die Parade der Luzerner Ausstellungsarchitekturen ein.

[63] Jean-Louis Cohen, *Tra 'concetto' e intuizione. L'architettura di Jean Nouvel*, in: Ottagono 98, 1991. Ich habe anderswo zu argumentieren versucht, dass dieses in der Kultur der Ecole des Beaux Arts verwurzelte Prinzip auch dem Luzerner Armin Meili nicht fremd war; s. *Der Fall Meili*, in: Schwander, *Der Architekt Armin Meili* (wie Anm. 59), S. 16f.

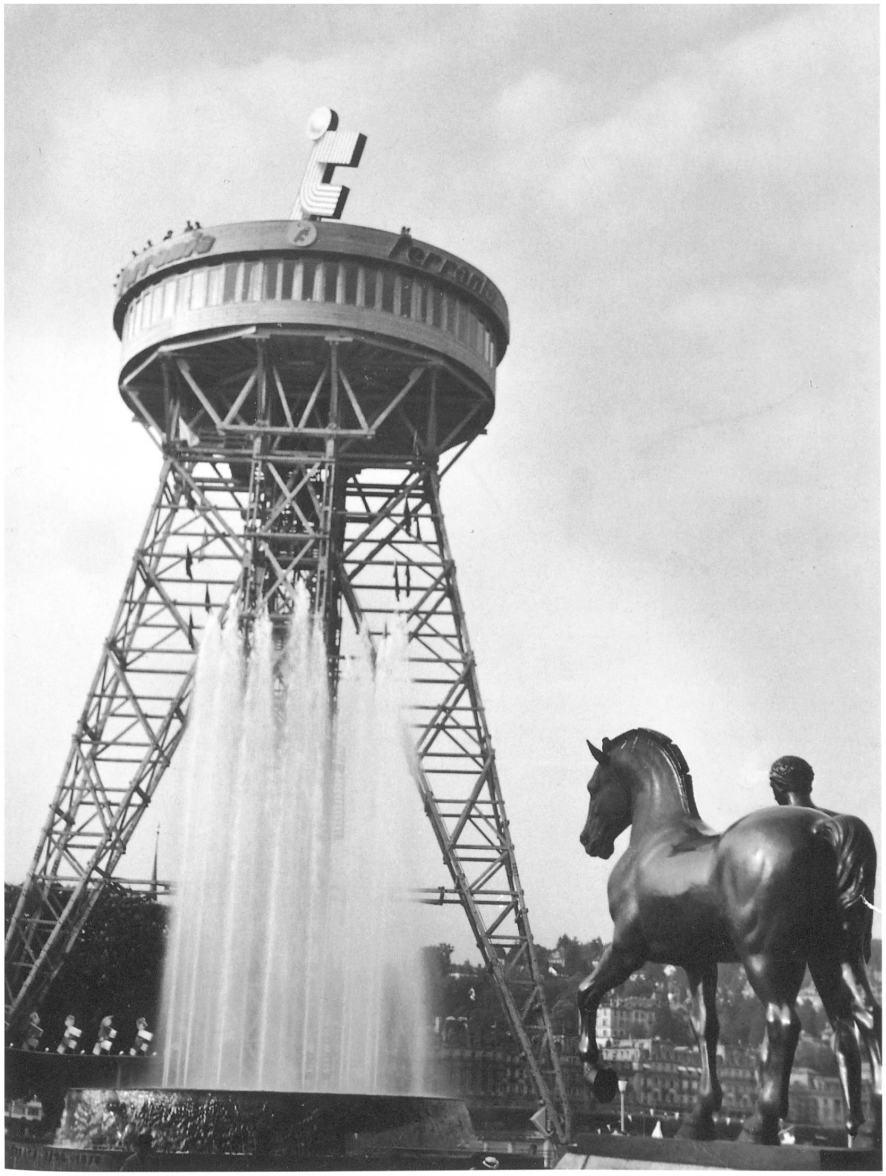


Abb. 28: Luzern. Weltausstellung der Fotografie 1952. Ausstellungsturm mit Wagenbachbrunnen (Foto Graphische Sammlung der Zentralbibliothek Luzern).

Darüber hinaus mag es ein blosser Zufall sein, dass der Architekt für sein Projekt mit dem riesigen Flachdach einen architektonischen parti wählt, der an den tektonischen Kraftakt des sowjetischen Pavillons an der Weltausstellung in Montreal (1967) erinnert. Und es mag auch ein Zufall sein, wenn das Projekt in seiner eigenen, souveränen Weise einen Beitrag zu jenem Syndrom der Miniaturisierung leistet, das den Entwerfern von Disneyland vermutlich viel Kopfzerbrechen bereitete. Eines dürfte feststehen: Neben dem gigantischen Dachflügel des Kulturzentrums (ca. 100 x 106 m) wird die Altstadt Luzern bestenfalls als eine Art Puppenstube überleben. - Wie man ein Opernhaus aus der Blütezeit der Ecole des

Abb. 29: Luzern. Blick auf Seebrücke und Bahnhofplatz, um 1935. (n. Ineichen/Zanoni, *Luzerner Architekten*, Zürich/Bern 1985).

Beaux-Arts mitsamt seiner Nachbarschaft (u.a. einem Rathaus aus dem 16. Jahrhundert) durch ein lapidares "tout est sphères et cylindres" zur Miniatur macht, hat Nouvel übrigens unlängst in Lyon gezeigt, anlässlich der Neugestaltung der dortigen Opéra.

—

Wie immer man es dreht: Der Versuch, offensichtliche Unterschiede zwischen Luzern und Disneyland (oder Disney World - s. Abb. 29) aufzuzählen, hat es in sich, einem vor allem die Analogien, die es eben auch gibt, zum Bewusstsein zu bringen. Zum Beispiel: Disneyland ist ein Ort, dessen Gesicht von A bis Z durch seine Funktion als Freizeitpark bestimmt wird. Der Besucher ist König; Bewohner gibt es keine. Das trifft so auf Luzern natürlich nicht zu (genausowenig wie auf Amsterdam, Venedig oder Montmartre), und doch weiss in Luzern jedes Schulkind, dass der Tourismus seit dem 19. Jahrhundert praktisch die einzige der in dieser Stadt praktizierten Industrien ist. Auch ist es kein Geheimnis, dass die Zahl von Bewohnern der Innenstadt, wie natürlich auch anderswo, von Jahr zu Jahr massiv zurückgeht. Infolgedessen scheint sich die Stadt tatsächlich auf einen Zustand hin zu bewegen, in dem ihr Gesicht weitgehend durch ihre Funktion als touristische Attraktion und als überregionales Einkaufszentrum bestimmt wird (also, de facto, als Freizeitpark). Und in dem es eben auch tatsächlich keine Bewohner mehr geben wird.

Stanislaus von Moos

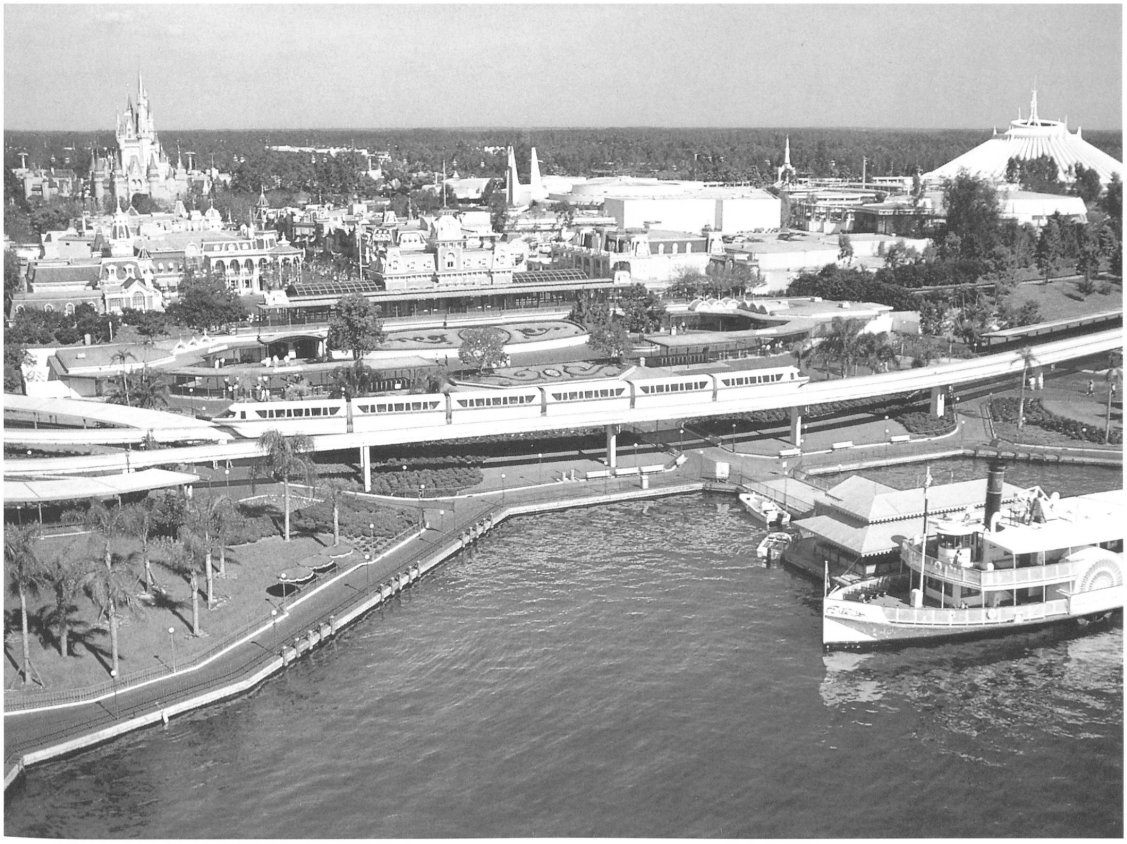


Abb. 30: Disney World, Orlando FL (1971 eröffnet). Blick auf See, Bahnhof und "Magic Kingdom". (n. *A Pictorial Souvenir of Walt Disney World*)

Andererseits: Ob eine Sehenswürdigkeit dem realen Fundus der Geschichte entstammt (wie, zumindest prinzipiell, Luzern) oder ex novo fabriziert ist (wie Disneyland), ändert nichts am Mechanismus ihrer Wahrnehmung: Der Ritus der unmittelbaren Begegnung mit der im Reiseführer versprochenen Sache vor Ort wie auch der Rhythmus der in kurzen Etappen verabfolgten Abwechslung ist durch die Struktur touristischer Wahrnehmung vorbestimmt. Die Frage der "Echtheit" der im Angebot vorgesehenen Artefakte stellt sich auf dieser Ebene gar nicht.[64] Auf den "Mix" der Zeichen und ihre Stilisierung aufs Infantile hin kommt es an, und die Zeichen selbst sind weitgehend standardisiert. Die Vorstellungsbereiche, denen sie zugeordnet sind (Geschichte, Folklore, technische Phantastik, Kunst und die "schöne Natur"), sind universal.

So mutet die Luftaufnahme des EPCOT Center von Disney World in Orlando, Florida, wie eine reicher garnierte Luzerner Seebucht an - oder umgekehrt die Luzerner Seebucht auf einer Ansichtskarte der dreissiger Jahre wie ein gerupftes Disney World; das déjà vu funktioniert in beiderlei Richtung. Wer das fatal findet, dem müsste vermutlich gesagt werden, dass es im Tourismus gerade auf dieses déjà vu ankommt. Es ist nicht kühn, in Disneyland (und Disney World) eine realisierte (und vielleicht gerade deshalb als solche nicht ernst genommene) Utopie der post-industriellen Stadt zu vermuten oder doch zumindest ein "retroaktives Manifest" für Luzern und seine Region.[65]

[64] Ueli Gyr, *Sightseeing, Shopping, Souvenirs und Spezialitäten. Symbole und Symbolkonsum in massentouristischer Sicht*, in: Paul Michel (Hrsg.), Symbolik von Weg und Reise (Schriften zur Symbolforschung), Bern 1992; s. auch, in diesem Zusammenhang Sack, *Place, Modernity, and the Consumer's World* (wie Anm. 12).

[65] Die Formel vom "retroaktiven Manifest" stammt von Rem Koolhaas, der sein Buch über Manhattan als "retroaktives Manifest" für New York postuliert hat; s. Koolhaas, *Delirious New York* (wie Anm. 4).