

„Die elektrifizierte Stadt der Zukunft wird nicht mehr jenem Brocken konzentrierten Grundbesitzes gleichen, den das Eisenbahnzeitalter hinterlassen hat. Unter den Bedingungen extrem beschleunigter Mobilität wird sie eine völlig neue Bedeutung gewinnen und zur Informations-Megalopolis werden. Was dabei von der physischen Konfiguration früherer 'Städte' übrig bleibt, wird sich mehr und mehr am Modell der Weltausstellung orientieren – es werden Orte sein, wo neue Technologien vorgeführt werden; gearbeitet und gewohnt wird dort kaum mehr. Sie werden konserviert werden als ein lebendiges Museum des Eisenbahnzeitalters.“

Sollten wir uns heute dazu entschließen, die Städte abzubauen, so würden spätere Gesellschaften darangehen, sie wiederaufzubauen – ein Williamsburg nach dem anderen.“

Marshall McLuhan, *The Medium is the Massage* (1967)

1 Architektur und Mobilität

Architektur sei heute, so heißt es, „global“. Was muss man sich unter dieser Globalität vorstellen? Wie kam globales Bewusstsein zustande? Sicher stehen dabei zwei Dinge im Vordergrund: Mobilität und Information. Heute sind weltweit, wie man weiß, drei von fünf Arbeitsplätzen im weitesten Sinn mit Reisen, Tourismus, Freizeit, Kulturkonsum und Shopping verkoppelt. Ähnliches dürfte für sehr viele der Beschäftigungen zutreffen, von denen Architekten heute leben und morgen leben werden (von den Kunsthistorikern zu schweigen). Gibt es, aus der Sicht der Architektur, ein unzweideutigeres „Modell“ oder „Paradigma“ der Globalität als das Reisen: in seiner Spannweite von der Wallfahrt im Mittelalter über die bürgerliche Bildungsreise des 18. Jahrhunderts bis hin zum Massentourismus der Gegenwart?

Wenn heute der Eindruck entsteht, die Architektur und alles, was damit zusammenhängt, rutsche mit zunehmender Geschwindigkeit in die touristische Funktionale, so trifft eine solche Wahrnehmung, wenn man an die Kulturgeschichte der Eroberungen, Kolonisierungen und Wallfahrten denkt, wohl nicht einmal einen spezifisch modernen Tatbestand. Trotzdem fehlt eine zusammenfassende Architekturgeschichte der Mobilität und des Tourismus so gut wie eine Tourismusgeschichte der Architektur. Optische Stichworte zu einer solchen Geschichte gibt der Nachrichtensender CNN tagtäglich in der Form von Zeitraffer-Porträts von Inkunabeln der Weltarchitektur, Spots, die nur wenige Sekunden dauern (zwischen „World News“ und Hotelwerbung eingestreut): das Brandenburger Tor, der Arc de Triomphe, die Oper von Sydney, das Kolosseum in Rom im Ablauf von Tag und Nacht, phasenweise umzuckt vom Verkehr. Ich begnüge mich zur Illustration mit einem Schnappschuss aus meiner eigenen Diasammlung: Er zeigt den Kölner Dom mit, ihm zu Füßen,



1 | Köln, Katafalk der Dombaulotterie (um 1992)

dem Podest der „Dombau-Lotterie“, auf dem ein Ford Escort prangt. Dieser Ford ist die Siegetrophäe für den Gewinner einer Verlosung, die dazu dient, die Sanierung der großen Parkgarage neben und unter dem Dom zu finanzieren (Abb. 1). Da der bedeutendste gotische Dom Deutschlands zu großen Teilen ein Neubau des 19. Jahrhunderts ist, könnte das Bild ein Anlass sein, über den Zusammenhang der hier ins Werk gesetzten Kultur der Rekonstruktion einerseits und dem Phänomen Mobilität andererseits nachzudenken. Vermutlich ist es kein bloßer Zufall, dass der Dom mit seinem Riesenparkplatz wie nirgends auf der Welt unmittelbar neben dem Bahnhof liegt.

2 Architektur als Zeichensprache ...

Eine so verstandene Kulturgeschichte des Bauens müsste das Problem gezielt anvisieren als eine Frage der Mentalität. Es geht dabei auch um die Struktur der touristischen Wahrnehmung. Mindestens in einem ersten Arbeitsschritt wäre entschieden auf traditionelle Paradigmen der Kenntnisnahme von Bauten und Denkmälern zurückzugreifen. Architektur erscheint aus solcher Optik von vornherein als „Zeichensprache“, als eine Sprache, die nicht nur Altbekanntes und Stereotypes zugleich verkörpert, sondern auch mit den Mitteln von Verblüffung und Schock operiert, um so die verschiedene Betrachtergruppen oder Publikumssegmente von Fall zu Fall in anderer Weise in ihren Bann zu ziehen.

Zugegeben, solche Fragestellungen betreffen nur einen Teil der Architektur. Und vor allem führen sie über die Bannmeile des „aktuellen“ Architektengesprächs hinaus. Im Zeichen der „Zweiten Moderne“, deren Bildwelten, wie uns gesagt wird, nicht mehr an geschichtliche Referenzen geknüpft sind, erscheinen sie als vollends obsolet. Jedoch: Was ändert die Absicht, auf „Symbolik“ im Bauen zu verzichten, an der Tatsache, dass Bauten durch ihre Betrachter und ihre Benutzer in der verschiedensten Weise symbolisch rezipiert (oder refüsiert!) werden? Und dies erst recht zu einer Zeit, wo sich der Denkmälerbestand zu

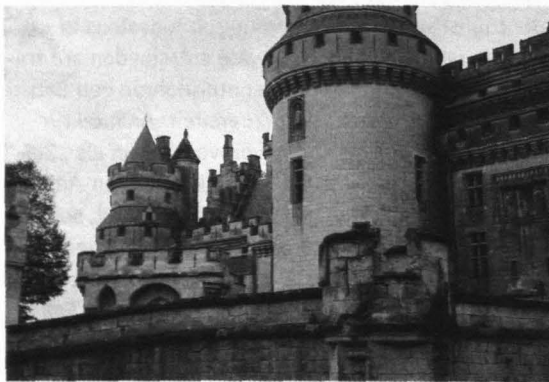


2 | Wörlitz, „Italienisches Haus“ (1772); Architekt Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff



EXP. UNIV. 1889 PARIS - RUE DE L'HABITATION

3 | Paris, Weltausstellung 1889; „Histoire de l'habitation“; Architekt Charles Garnier



4 | Das rekonstruierte Schloss Pierrefonds bei Paris (1857ff.); Architekt Eugène Viollet-le-Duc

einem ständig größeren Teil aus Zeugen des „Neuen Bauens“ zusammensetzt?

Für eine Architekturgeschichte des Tourismus ist es eine Selbstverständlichkeit, sich mit Materialien zu befassen, die verschiedenste Stufen der künstlerischen Authentizität verkörpern: Kategorien wie Original und Kopie, Renovation und Rekonstruktion wirbeln vor ihren Augen durcheinander bis zur Unkenntlichkeit. Die Villa Hadriana in Tivoli: ein originales Bauwerk? Oder ein Konglomerat von gebauten Abbildern berühmter Stätten der antiken Welt, die der Kaiser auf seinen Reisen gesehen und seinen Gästen in der Gestalt von z. T. fiktiven Rekonstruktionen vorführen wollte? Die Frage stößt ins Leere. Und doch ist sie geeignet, den modernen Architekturdiskurs in Verlegenheit zu bringen. Denn ihm scheint nur schon das Vokabular abhanden gekommen zu sein, um solche Fragen, wenn schon, anders als in der Sprache der Satire zu kommentieren. Gefordert ist auch hier der Sittenwächter, der über die Einhaltung eines modernen Nachahmungsverbots zu wachen hat.

Um ein weiteres Beispiel zu nennen: Die Wallfahrtsorte und 'Sacri Monti' der Gegenreformation mit ihren zu barocken Ghost Towns gruppierten Nachbildungen wichtiger Stätten des Heilsgeschehens, in deren Innerem Episoden der Bibel als „tableaux“, durch Schaufenster einsehbar, oft lebensgroß nachgestellt sind: „echt“ oder „falsch“? Ganz zu schweigen von den Lehr- und Unterhaltungsgärten aufgeklärter Fürsten im 18. Jahrhundert, etwa dem Park zu Wörlitz, erbaut vom Architekten Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Dort steht u. a. die Miniaturkopie der Kirche S. Maria dell'Orto in Venedig, ein kleines Bauwerk, das auf der Rückseite in eine Demonstration mehr oder weniger exakt nachempfunder deutscher Backsteingotik mutiert (Abb. 2). Von denen, die in solchen Bauten authentische Architektur des 18. Jahrhunderts erkennen, würden es vermutlich die meisten ablehnen, analoge Tendenzen im 20. anders denn als Verkörperung plebejischer Kulturindustrie gelten zu lassen.

Die Architekturgeschichte der Moderne hat die Genialität des 19. Jahrhunderts in der Fabrik geortet, bei den Maschinen – also dort, wo sich die Epoche „unbeobachtet glaubte“ (Giedion). Arbeitswelt und Produktionsästhetik, die männliche Domäne, galt als weitblickend und progressiv; Konsumästhetik hingegen als hedonistisch. Rathenau und Sombart meinten, den guten Geschmack vor der Tyrannei des Weibischen in Schutz nehmen zu müssen. Entsprechend hat sich die „ernste“ Historiographie der Weltausstellung im 19. Jahrhundert fast ausschließlich an die technischen Glanzstücke gehalten. Die explizit unterhaltenden und programmatisch lehrhaften Aspekte dieser Jahrmärkte des „Fetisch Ware“ (Benjamin) blieben außerhalb ihrer Optik. Was vernehmen Leser Giedions, Pevsners oder Benevolos über die volksaufklärerisch gemeinte Inszenierung des „Woh-

nungsbaus aller Völker“ im Rahmen der Weltausstellung von 1889, zu Füßen des Eiffelturms? – Nichts (Abb. 3).

3 Viollet-le-Duc

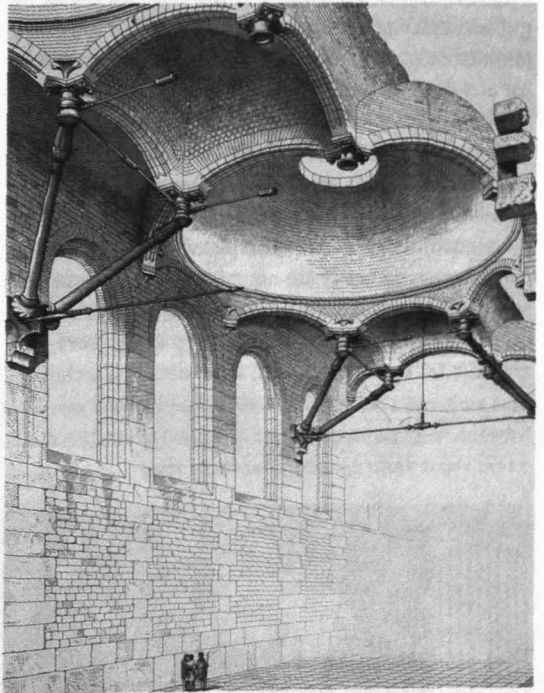
Als der Architekt Eugène Viollet-le-Duc 1857 von Kaiser Napoleon III. den Auftrag bekam, das Schloss Pierrefonds bei Compiègne nördlich von Paris wiederherzustellen, gab es an Ort und Stelle nur eine Ruine. Ist das Schloss, das der Architekt anstelle dieser Ruine aufbaute, nun eine Fälschung? Und muss, für den Fall, dass Letzteres zutrifft, der Tatbestand des „Betrugs“ als erwiesen gelten (Abb. 4)?

Anders herum gefragt: Wo genau ist der Goldstandard der „Authentizität“ in der Architektur zu orten? Gibt es überhaupt Kriterien, die sowohl für die Architektur als auch für die Denkmalpflege verbindlich wären, und dies sowohl gestern als auch heute? Natürlich nicht. Die Kriterien lauten anders, je nachdem, ob man den „Fall“ am Anspruch misst, einen historisch dokumentierten Urzustand wiederherzustellen, einen vermuteten Idealtyp zu realisieren oder aber eine effektvolle Theaterinszenierung zum Thema „mittelalterliches Schloss“ zu bieten. Im konkreten Fall von Pierrefonds wurde eine Mischung der zweiten und der dritten Variante versucht. Unter dem Strich bleibt nicht viel mehr als die nüchterne Einsicht, dass eine solche Architektur fraglos „echt“ ist in ihrem panache als Inszenierung mittelalterlicher Architektur – auch wenn sie „falsch“ ist insofern, als sie ein historisches Bauwerk (das es übrigens so nie gegeben hat), nicht selbst verkörpert, sondern lediglich abbildet, und dies in Form einer Idealrekonstruktion. Was den erwähnten „Betrugsverdacht“ angeht, so wissen selbst die uninformatierten Besucher von Pierrefonds gut genug, dass das Besondere dieser Anlage nicht ihr „Alter“ ist, sondern die Kunstfertigkeit, mit der ein moderner Architekt die Atmosphäre und den Stil des Mittelalters vor seinem Publikum hinzaubert. So betrachtet kann man es diesem Architekten auch nicht verübeln, dass er im Hof die Fassade des etwa 300 km südlich von Pierrefonds gelegenen Schlosses Amboise rekonstruierte und dass er im Portal zur Kapelle dann gleich noch sich selber im Putz eines mittelalterlichen Baumeisters wiedergab (Abb. 5).

Und was sagt Giedion zu Eugène Viollet-le-Duc? In einem Buch zum Thema *Bauen in Frankreich. Eisen, Beton, Eisenbeton* (1928) würde man vielleicht einen Abschnitt zu den kühnen Vorschlägen dieses Architekten zur Verwendung von Eisenverstreibungen beim Bau von Rathäusern oder Hallen erwarten (Abb. 6). Indes kommt der Name in Giedions Buch, auch in dem späteren, kanonischen *Space, Time and Architecture*, 1941, nicht vor. Warum? Die Antwort erteilt indirekt ein jüngerer Architekturhistoriker, William J. R. Curtis. In seinem Buch *Modern Architecture since 1800* (1982), einer der jüngsten



5 | Schloss Pierrefonds, Detail des Portals zur Kapelle mit allegorischem Porträt des Architekten Viollet-le-Duc



6 | Eugène Viollet-le-Duc, „Mauerwerk“: unendliche Perspektive aus Entretiens sur l'architecture (1863)

Gesamtdarstellungen der modernen Architektur, kommt ihm zu Viollet-le-Duc Folgendes in den Sinn:

Viollet-le-Duc left behind (...) clumsy assemblages of old images and modern constructional means.

Und als Erklärung wird gegeben: „his imagination was not as strong as his intellect...“. „Stümperhaft“, „ungeschickt“ seien diese Projekte – vermutlich vor allem deshalb, weil sie so gar nicht wie „moderne Architektur“ aussehen. Genau das dürfte auch der Grund sein, warum Giedion seinerseits auf diese Dinge mit keinem Wort eingegangen war. Selbst John Summerson, der 1947 einen wichtigen Aufsatz über Viollet verfasst hat (*Viollet-le-Duc and the Rational Point of View*; in *Heavenly Mansions*, 1963), meint, Viollet-le-Duc sei an seiner Absicht, einen neuen Stil zu finden, gescheitert. Seither dominiert in diesem Zusammenhang die Rede von der „Tragik“, vom „Paradox“ und von den „Widersprüchen“ dieses Architekten. Ein untrüglicher Nachweis dafür, dass das Selbstverständnis der modernen Architektur auf der Überzeugung beruhte, solche Widersprüche zwischen Konstruktion und Form ein für allemal ausgeräumt und eine Architektur erfunden zu haben, bei der Konstruktion gleichsam nahtlos in Form übergeht.

So hat die moderne Architektur den Architekten Viollet-le-Duc de facto aus ihrem Pantheon verstoßen. Umso rabiater ist er dafür als rekonstruierender und neuschöpfender „Denkmalpfleger“ in den Plebejerparadiesen von heute wiederauferstanden. So sind Disneyland mit seinem Cinderella's Castle so gut wie Las Vegas mit dem Hotel Excalibur Spätfolgen der Rekonstruktions- und Reanimationsarchitektur aus dem 19. Jahrhundert (Abb. 7). Und dieser hat Viollet-le-Duc wie kaum ein anderer die Vorbilder geliefert – wenn auch nicht die Argumentation (wie jeder feststellt, der bei Viollet-le-Duc nicht nur die Abbildungen studiert):

... combien n'avons nous pas vu élever, dans nos campagnes, de ces châteaux microscopiques qui ressemblent à des jouets d'enfants, avec leurs tourelles dans lesquelles un chien serait mal à l'aise; leurs créneaux faits pour des chats, leurs détails d'architec-

7 | Las Vegas, Hotel Excalibur (Aufnahme 1992)



ture en plâtre moulé ou en terre cuite, et leurs épis et crêtes en zinc. Sottes demeures, inhabitables, prétentieuses, et qui n'ont d'autre mérite que de durer peu et de faire paraître plus estimables encore, aux yeux des gens sensés, les formes simples et vraies.

4 Aktuelle Historismen: Rossi, Venturi, Botta...

Die Losung heißt heute wieder Geschichtsverzicht. In Anbetracht der weitherum schalen Bilanz der architektonischen Postmoderne mag man darob zunächst einmal aufatmen. Zu dem Zeitpunkt, wo auch der hinterste Museumsneubau den Beweis erbringt, dass die „Zweite Moderne“ den Standard ästhetischer Korrektheit verkörpert, stellt sich indes die Frage, ob vielleicht nicht da und dort das Kind Architektur mit dem postmodernen Bade ausgeschüttet worden sei. In dieser Situation erheischen jene Architekten, die den gefährlichen Weg beschreiten und es noch einmal mit dem Historismus versuchen, zumindest Respekt. Aldo Rossi hat es unlängst in Berlin getan und dabei fast alle früheren Verstöße wider den offiziellen Code der Mainstream-Moderne übertroffen. Er schämte sich nicht vor dem Griff in die Trickkiste der archäologischen Rekonstruktion. Er ging so weit, an einer der Fronten des Blocks ein Stück Cortile des Palazzo Farnese in Rom anzubringen. „Fälschung“!, würden die spätgeborenen Neophyten der modernen

8 | Lugano (CH), Holzmodell des Innenraums von Borrominis S. Carlo alle Quattro Fontane, 1999; Architekt Mario Botta



Architektur gerne schreien; dabei ging es lediglich um ein Architekturzitat (wie in der Villa Hadriana oder in Disneyland). „Wenn schon, dann bitte in Stein!“, tadeln die Konservatoren. Dabei ging es weder um eine exakte Rekonstruktion noch etwa gar um die Wiederaufrichtung eines andernorts abgebrochenen Bauwerks (wie in den Cloisters).

Wie wäre Rossis tief sinnige Spielkasten-Architektur der abendländischen Erinnerung zu verstehen? Anders gefragt: Lässt sich die Aufgabe Wohnungsbau überhaupt sinnvoll mit der künstlerischen Form des Capriccio kombinieren? Eine grundsätzliche Antwort gibt es nicht, außer jener, die von Architekten von Fall zu Fall erteilt wird. In etwas anderer, dezidierter kontextualistischer Weise haben Venturi und Scott versucht, bestimmte architektonische Themen der Architektur von Toulouse aufzugreifen und, noch ausdrücklicher als Zitat, architektonisch umzusetzen. Die Rede ist von dem Regierungs- und Parlamentsgebäude des Département de la Haute-Garonne. Zwei lang gezogene Bürohäuser, auf dem grünen Feld am Stadtrand errichtet, säumen eine Straße. Diese weitet sich in der Mitte zum halbrunden Platz. Die Dimensionen sind jenen eines typischen Hausmannschen Straßenzugs der Innenstadt nachgebildet, das Appliqué der Fassaden greift charakteristische Motive des klassischen Architekturerebes von Toulouse auf – bis hin zu den zweidimensionalen „Attrappen“ der Säulen, die früher an dieser Stelle den Zugang zur Stadt markierten.

Das dritte Beispiel stammt von Mario Botta. Es handelt sich um die Idealrekonstruktion der Hälfte von San Carlo alle Quattro Fontane in Rom anlässlich des 400sten Geburtstages und im Rahmen einer Borromini-Ausstellung in Lugano, im See, nahe am Ufer auf einer Plattform aufgebaut. Natürlich im höchsten Maße umstritten, von den einen hochnäsiger als reine Werbeaktion des Verkehrsvereins abgetan, von den anderen als „verfälschte“ Wiedergabe der Intentionen Borrominis desavouiert als bloße Touristenattraktion (was es de facto inzwischen auch ist). Obwohl man das Ganze mit gleichem Recht auch als Nachtrag zur Tradition des Architektur-Capriccio aus der Epoche von Guardi und Caneletto beschreiben könnte – während es außerdem auch ein Leistungsausweis für die wissenschaftliche Erforschung und Rekonstruktion barocker Architektur seitens der Accademia di Architettura in Mendrisio ist (Abb. 8).

5 Le Corbusier und der Guide Michelin

Lange bevor man von „Globalisierung“ sprach, verkaufte die moderne Architektur ihre Seele an den Fortschritt und an die Internationalität. Walter Gropius dokumentierte 1925 in Weimar die „Internationale Architektur“ seiner Zeit und in New York zapften Hitchcock und Johnson daraus ein paar Jahre später den „Internationalen Stil“ ab. Wie der Name des CIAM-Zusammenschlusses von 1928 bezeugt („Con-

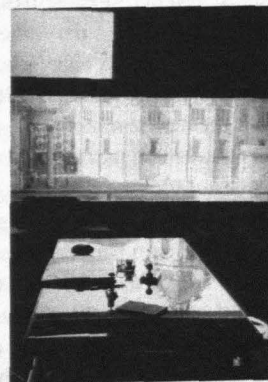
grès Internationaux d'Architecture Moderne“), konnte der Avantgarde das Neue Bauen nicht international genug sein.

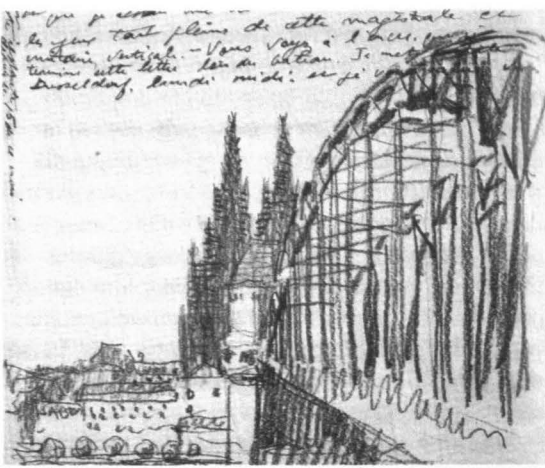
Im Lichte der Zusammenhänge, die soeben in Erinnerung gerufen wurden, gerät im Blick auf die Moderne auch vieles von dem ins Visier, was in ihren Programmen ungesagt blieb. So etwa die Tatsache, dass das Küken der Moderne noch lange die Eierschalen der Historie mit sich herumtrug, von der sich deren Erfinder so emphatisch lossagen wollten. Man wird plötzlich hellhörig für deren nur beiläufig tolerierte oder aber aktiv verdrängte kulturelle Prämissen.

Auf allen städtebaulichen Entwürfen Le Corbusiers sind z. B. Denkmäler zu erkennen (Kirchen, Paläste, Obelisken): bald rasch hingekritzelt, bald sorgfältig aufgezeichnet als topografische Referenz. Oder als kulturelles Alibi der Zerstörungs- und Neubaufrenesie, die sich in ihnen dokumentiert: flüchtige Markierungen, „blinde Passagiere“ auf dem Dampfer der „Ville Radieuse“. Sie dienen primär dem Zweck, der vom Architekten angeordneten urbanistischen Schocktherapie in den Augen der Bildungsbürger die Spitze zu brechen. In den ersten kanonisch modernen Vorschlägen Le Corbusiers hatte die Geschichte noch gewissermaßen im Negativ überlebt, vergleichbar den vexierbildartigen Aufnahmen von Ico Parisi, die den Dom von Como in der Spiegelung auf einem Bürotisch der benachbarten Casa del Fascio von Giuseppe Terragni zeigen (Abb. 9) – so etwa im mehrstöckigen Verkehrskreis im Zentrum der „Ville contemporaine pour 3 millions d'habitants“ (1922), der in seinen Umrissen dem Plan Michelangelos für St. Peter in Rom folgt.

Wenig später, im „Plan Voisin“ (1925) werden dann zur Kontextualisierung der rabiatischen Eingriffe bereits „reale“ Denkmäler der Stadt Paris herbeizitiert: die Porte St. Denis, der Louvre, die Place Vendôme, das Palais Royal oder das Palais de l'Elysée. Natürlich sind die jedermann bekannten monumentalen Fixpunkte der Pariser Stadtopografie nicht die

9 | Como, Casa del Fascio (1932–36); Blick von einem Büro auf den benachbarten Dom; Architekt Giuseppe Terragni; Aufnahme Ico Parisi





10 | Ch. E. Jeanneret (Le Corbusier), der Dom von Köln, mit Hohenzollernbrücke (Mai 1911, n. Carnets)

Hauptsache des Plans – sie dienen lediglich zur szenischen „Einbettung“ der riesigen, 300 m hohen, von Autobahnen umspülten Geschäftshaustürme. Immerhin sind sie sichtbar genug, um deutlich zu machen, dass diese Art von Urbanistik nicht auf ein paar utilitaristische Lösungen des Neuen Bauens reduziert werden kann. Die Moderne, um die es hier geht, hat breitere Umriss: Sie handelt auch vom Konsum von Geschichte in Gestalt emblematischer Fossilien aus der Vergangenheit der Architektur. Insofern verkörpert der „Plan Voisin“ ein ähnliches Programm wie der Guide Michelin. Wie dieser hat er die beiden symbiotischen Mythen der industriellen Ära zum Gegenstand: das Automobil und das historische Baudenkmal. Man denkt an den Dom von Köln und seine plakative Koexistenz mit dem Schnellverkehr. Ist es ein Zufall, dass diese Koexistenz das Thema in einer der schönsten frühen Reiseskizzen Le Corbusiers aus Deutschland ist (1910) (Abb. 10)?

6 Umgangsformen für die „entdeckerische Migrationsgesellschaft“

Wer etwa meint, es gebe einen strukturellen Gegensatz zwischen den Zielen der modernen Architektur und den Praktiken der archäologischen Rekonstruktion, der sollte daran denken, dass die moderne Architektur längst selbst von der Rekonstruktionskultur eingeholt worden ist. Mies van der Rohes Barcelona-Pavillon überlebt heute nur als eine Rekonstruktion, als ein Pierrefonds des Internationalen Stils – genauso wie Gropius' Direktionszimmer in Weimar, im alten Bauhausgebäude von van de Velde.

Zu lange hat die Moderne den „Krieg des Wahren“ geführt (wie Jean-Didier Urbain sagt, in Umkehrung des Buchtitels von Umberto Eco *La guerre du faux*); zu lange hat sie m. a. W. ihr ästhetisches Urteil auf unscharf gedachte Echtheitsneurosen und Falschheitsverdächtigungen abgestützt; und zu lange hat die Architektur ihre Qualitätskriterien im Bewusst-

sein einer Gesellschaft verankert, die auf Disziplin und Überwachung gründet und nicht wahrgenommen, dass sich auf dem Sockel dieser Gesellschaft seit Längerem eine Form des Zusammenlebens einzurichten beginnt, die Jean-Didier Urbain mit dem Begriff der „entdeckerischen Migrationsgesellschaft“ gekennzeichnet hat und deren Umwelt zugleich hochmodern und uralt ist und sein wird. Zu den Merkmalen dieser Kultur gehört es, dass Institutionen wie der Tourismus gewachsene ethnische Strukturen einerseits zerstören und andererseits auch erst zum Bewusstsein ihrer Identität erwecken, als Folge einer Stadt- und Landschaftszerstörung dramatischen Ausmaßes und andererseits, im Sinne der partiellen Kompensation, einem Boom des konservatorischen Eifers im Bereich von Erhaltung, Restaurierung, Renovation, Rekonstruktion bis hin zur fiktiven Wiederbelebung vergangener Lebensform. Und das alles nicht selten im Zeichen des Gags: wie im Fall der Duplizierung von Goethes Gartenhaus in Weimar.

Verfasser:
Prof. Dr. Stanislaus von Moos
Universität Zürich