



Andreas Bürgi

EINE TOURISTISCHE
**BILDER
FABRIK**

Kommerz, Vergnügen
und Belehrung
am Luzerner Löwenplatz
1850-1915

Andreas Bürgi

Eine touristische Bilderfabrik

Kommerz, Vergnügen und Belehrung
am Luzerner Löwenplatz, 1850–1914

Unter Mitarbeit von
Philipp Flury und Claudia Hermann

CHRONOS

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung und mit Unterstützung der Universität Luzern.



Informationen zum Verlagsprogramm:
www.chronos-verlag.ch

Gestaltung: Thea Sautter, Zürich
Umschlagbild: «Un soir au Quai de Lucerne»,
Fremdenblatt, 18. November 1898
© 2016 Chronos Verlag, Zürich
ISBN 978-3-0340-1296-6
E-Book (PDF): DOI 10.33057/chronos.1296

Nous sommes à Lucerne, l'élégante, la coquette Lucerne
Tourel

Inhalt

9	Vorwort
	1. Die Entstehung der Bilderfabrik: Tourismusmeile 1820–1914
15	Die Vorgeschichte – Der Löwe
20	Meyers Diorama
27	Stauffers Museum der Alpentiere
32	Der Bauplan von 1865 – Der Wey wird Tourismusquartier
35	Gletschergarten
43	Infrastrukturen – Wasser, Gas, Beleuchtung
46	Flickwerk
47	Expansionen
52	Krisen
55	Das Löwendenkmal-Museum
58	Bourbaki-Panorama
63	Der zerfallende Löwe
65	Von Meyers Diorama zu Hodels Alpineum
71	Roaring Nineties im Gletschergarten
76	1900
82	Das Internationale Kriegs- und Friedensmuseum
	2. Die Maschinerie der Bilderfabrik
91	Bilderfabrik, Tourismus und Kommerzialisierung
93	Höhenfreuden
97	Parks
102	Urzeiten – Oswald Heer
108	Pfahlbauer – Ferdinand Keller
117	Präparate – Friedrich von Tschudi
122	Humanität und Friedenserhaltung – Henry Dunant
127	Technische Innovationen – Xaver Imfeld
132	Schaustücke
136	Technik, Medialität und Zeitlichkeit
143	Neu getaktet – Veralten geht jetzt schneller

3. Die Galerie der Bilderfabrik: eine globalisierte Schweiz

149	Luzern, Löwenplatz – eine Zusammenfassung
151	Illustrierte Zeitschriften: Blicke von aussen ...
156	... adaptiert von innen: Pappmaché-Dörfer
162	Einschläfern
169	Dank

Anhang

173	Karten
177	Anmerkungen
194	Abbildungsnachweis
195	Bibliografie
207	Personenregister

Vorwort

An den Luzerner Löwenplatz kam ich erstmals in den 1970er Jahren, um das Bourbaki-Panorama zu besuchen. Nachdem ich die mächtige Rotunde betreten, den schwach erleuchteten Zugang durchquert und die Treppe zur Besucherplattform erstiegen hatte, war ich in einer anderen Welt: rundherum umgeben von der riesigen Leinwand mit einer eisigen Landschaft und einer Szenerie des Schreckens, verwundete, erschöpfte, zerlumpte, sterbende Soldaten, verendete Pferde, dazwischen Schweizer Uniformierte mit Rotkreuzbinde und einzelne Bäuerinnen mit kleinen Henkelkörben, denen man ansah, dass die paar Brote und Weinkrüge darin die Not nicht annähernd würden lindern können, dazwischen eine Ambulanz, auf dem Faux Terrain, dem plastisch gestalteten Bildvordergrund, grosse Haufen von eingesammelten Gewehren, ein Eisenbahnwaggon, frierende Gestalten, von den umliegenden Hügeln immer zahlreicher herunterströmende Soldaten und Offiziere, ihre Kolonnen verlieren sich weit hinten in der Landschaft des Jura und dem Grau dieses Wintertages. Über allem lag eine Stille, die so gar nicht zum Leiden der vielen Menschen und Tiere passen wollte, nicht einmal der Verkehrslärm vom Löwenplatz drang durch die dünnen Wände. Doch vielleicht täuscht meine Erinnerung, und diese Totenstille rührte von der Katastrophe rund um mich und nicht von fehlenden Geräuschen.

Deprimierend war nicht allein diese Szenerie, nicht weniger war es der Zustand dieses Kunstwerks. Die Leinwand zeigte Risse, eindringender Regen hatte überall auf dem Bild lange Striemen von Verfärbungen hinterlassen. Das Dach war wohl seit Jahren nicht mehr dicht, das Faux Terrain zum Teil durchgebrochen, nahe der Besucherplattform benutzt als Lager für Autoteile, mit denen das im Erdgeschoss untergebrachte Garagenunternehmen Koch nichts

mehr anzufangen wusste. So instabil wie im naturhistorischen Museum das Skelett des Dinosauriers, bei dem Draht, Stützen und Aufhängungen fehlende Teile ersetzen müssen, um eine prekäre Statik aufrechtzuerhalten, wirkte auch dieses Gebilde.

Es hätte mich nicht überrascht, wenn vor meinen Augen alles zusammengefallen wäre. Und ebenso mächtig wie die ausgestorbenen Riesentiere breitete sich dieses lädierte Kunstwerk aus, ein Fossil des 19. Jahrhunderts, das selbst in seinem erbärmlichen Zustand die Kraft erahnen liess, mit der es einst die Besucherscharen in Bann gezogen hatte.

Fossilien fand ich später noch viele im Quartier, zunächst im kleinen Verwandten des Bourbaki-Panoramas, in Hodels Alpineum, wo fünf Dioramen die Aussicht von den berühmtesten Punkten der Alpen zeigten, in nicht weniger bedenklichem Zustand. Auf dem Pilatusbild konnte der Sonnenaufgang über den Glarner Alpen schon lange nicht mehr vorgeführt werden, und das Bähnlein, das vor der Szenerie von Bürgenstock, See und Pilatus über die einst als technisches Wunderwerk geltende Schnurtobelbrücke zur Rigi hochfuhr, suchte ich vergeblich. Die Eingangshalle mit ihrem Kassenhäuschen war zugestellt mit Vitrinen voller Uhren, Taschenmesser und Souvenirs, die erahnen liessen, dass die dioramatischen Illusionen den Betrieb schon seit Langem nicht mehr über Wasser hielten.

Überhaupt diese Souvenirs: Etwas Älteres konnte ich mir gar nicht vorstellen, mochten viele davon noch so fabrikneu aussehen. Doch je sorgfältiger sie von allem Staub befreit waren, desto verstaubter wirkten sie. Entlang der Denkmalstrasse standen sie in den Auslagen, Überbleibsel aus einer Zeit, in der die Koffer der Fremden mannshoch und so geräumig waren, dass darin neben den Reiseutensilien Trachtenfiguren, Holzhäuschen, üppig dekorierte

Teller, wappenverzierte Becher, patriotische Glasescheiben und geschnitzte Murmeltiere Platz fanden, die über Aschenbechern wachten.

Weitere Fossilien, die versteinerten Reste wieder einer anderen Urzeit, waren in die Felsen eingeschlossen, die am nördlichen Ende die Strasse mit dem Gletschergarten abschlossen: Versteinerungen von Muscheln, Fächerpalmen und Spuren im Sand, hinterlassen von den Gezeiten des Jurameers, daneben Findlinge, die der Reussgletscher weit aus den Alpen hergetragen hatte, auf seinem Fluss nach Norden scharfgeschnittene Schliffe im weichen Sandstein hinterlassend. Im Museum waren mineralische Preziosen aus den Tiefen des Gotthards zu besichtigen und Fundstücke aus den im Luzernischen gelegenen Siedlungen des Neolithikums. Sie lagen neben Geländemodellen, alten Karten und Kupferstichen, auf anderen Etagen standen antike Möbel in ländlichen Stuben, Kästen mit Porzellanfigürchen aus dem 18. Jahrhundert und Modelle von Schweizer Bauernhäusern. Da und dort stiess man auf ausgestopfte Vögel und Alpentiere, zerzaust und von Motten zerfressen. Wie ich später erfuhr, hatte sie Samuel Stauffer geschaffen, ein Präparator, der sein Haus am Löwenplatz mit dem Slogan beworben hatte, bei ihm seien vom Schneehuhn bis zum Bären sämtliche Tiere der Alpen zu sehen. Das Gletschergarten-Museum glich eher einer Wunderkammer als einem nach den museologischen Massstäben des 20. Jahrhunderts eingerichteten Haus. Und unter all dem verbarg sich ein Labyrinth, in dessen Spiegeln man als Besucher des maurischen Spanien hundertfach vor sich selber erschrecken konnte.

Und dann war da noch der Löwe, eingehauen in den gleichen Felsen, der all die steinernen Raritäten nebenan im Gletschergarten freigegeben hatte. Hektisches Treiben herrschte dort, Reisegruppen aus der ganzen Welt gaben sich ein rasches Stelldichein, um nach ein paar Fotos sogleich zurück in die Stadt oder zum wartenden Bus auf den Löwenplatz zu

eilen, diesen zum Carparkplatz degradierten Unort, der einst, so las ich später, als repräsentativer Abschluss eines Boulevards vom See her geplant gewesen war. Sie alle kamen nur wegen Thorvaldsens Löwen, er schien das Aktuellste und Attraktivste zu sein, dabei war er doch, von den Versteinerungen einmal abgesehen, das Älteste, älter jedenfalls als alle anderen Einrichtungen, die auf die Besucher wie Relikte aus längst vergangenen Zeiten wirkten. Dieser, so schien mir, vergessene Teil der Stadt barg eine Welt voller Überraschungen und Kuriositäten. Er stammte aus einer anderen Zeit, und seine Etablissements hätte ich eher in den Metropolen des 19. Jahrhunderts erwartet als in der Innerschweiz. Offiziell heisst das Quartier Wey, die Luzerner nennen es Museums- oder Tourismusmeile, weil es im 19. Jahrhundert für die wachsende Fremdenindustrie geplant und gebaut worden war, wenn man so will, war es Luzerns Industriequartier, doch was für eines. Hier hatte sich nie der Russ aus den Kaminen auf die Fassaden gelegt, kein Dampfhammer gedröhnt. Hier hatten sich wohlhabende und reiche Besucher aus Europa und Übersee die Zeit vertrieben, wenn Regenwetter sie von einer Dampferfahrt auf dem See abhielt oder sie an milden Abenden Luft schöpfen und eine Erfrischung geniessen wollten. Für ihr Wohlergehen sorgte ein Heer von eleganten jungen Frauen und Männern, die wenigstens drei Sprachen beherrschten, tadellose Manieren zeigten und für einen Hungerlohn von Mai bis Oktober während achtzehn Stunden am Tage schufteten, sieben Tage die Woche.

Ende der Siebzigerjahre sah es so aus, als bestehe dieses phantastische Ensemble nur noch auf Abruf, so lange, bis für rentablere Projekte vollends abgeräumt würde, woran sowieso niemand mehr glaubte. Andererseits hatte sich in der Öffentlichkeit das Bewusstsein für die kulturellen Massenphänomene des 19. Jahrhunderts inzwischen geschärft, und an der Tourismusmeile profitierte davon als Erstes das Panorama. Es bildete sich der Verein zur

Erhaltung des Bourbaki-Panoramas, der während Jahren mit grossem Engagement Geld sammelte und Politik und Gesellschaft für die Bedeutung des Rundgemäldes sensibilisierte, um es vor dem endgültigen Zerfall zu retten. Die umfassenden Restaurierungsarbeiten von Kunstwerk und Rotunde begannen 1996 und dauerten acht Jahre. Heute kann man erleichtert konstatieren, dass das Bourbaki-Panorama als nationales Kulturgut anerkannt ist und sein Wert absehbar nicht mehr infrage stehen wird. Anderen Einrichtungen der Tourismusmeile war dieser Status wie selbstverständlich zugewachsen, allen voran dem Löwendenkmal, natürlich wegen seines berühmten Schöpfers, Bertel Thorvaldsen. Der Gletschergarten wiederum hatte es über die Jahre geschafft, sich stets aufs Neue den veränderten Zeitumständen anzupassen, ohne dabei seinen ursprünglichen Charakter aufzugeben. Vieles aber war verschwunden, nicht nur markante Institutionen wie das Meyersche Diorama, das Kriegs- und Friedensmuseum oder Stauffers Museum der Alpentiere. Auch all die Fotografen, die einst an prominenter Lage ihre Ateliers betrieben hatten, die Restaurants, Brasserien und Cafés, die luxuriösen türkischen und römischen Bäder und viele Hotels existieren nicht mehr, nicht die Salons d'Art, ganz zu schweigen von zahlreichen Bauten, die sie beherbergt hatten. Aber all das wusste ich damals noch nicht.

In diesen Jahren war nach langen Irrwegen durch die Wirrnisse der Zeit Walter Benjamins Nachlass über die Pariser Passagen erschienen. Seine nicht nur, aber sicher auch von den Katastrophen des 20. Jahrhunderts bedingte fragmentarische Form liess Denken und Fantasie viel Spielraum, wie die Fülle von Publikationen in den Folgejahren zeigte, und sie befriedigte unterschiedlichste Interessen. Neben vielem anderem beschrieben diese Notizen die mit feinstem Gespür registrierten Phänomene einer beginnenden Konsumkultur, wie sie unter den Bedingungen der kapitalistischen Warenwirtschaft

im 19. Jahrhundert entstanden war und, im Verbund mit einer rasch sich entwickelnden Technik, in dessen zweiter Hälfte bereits eine enorme Vielfalt hervorgebracht hatte. Die Tourismusmeile schien da nicht weit. Und wenn ich damals in Paris die wenigen übriggebliebenen Passagen aufsuchte, dann strahlten sie die gleiche Melancholie aus wie einzelne Winkel im Wey. Die Passagen mussten dies schon getan haben, als Benjamin sich auf der Suche nach der unter der Herrschaft von Technik, Industrialisierung und Kapitalismus verloren gegangenen Kunst in sie versenkt hatte, wie in seinen Notizen nachzulesen war. Anderes war sorgsam unterhalten und strahlte in alter Pracht: die Bahnhöfe, die Boulevards, manche Hinterlassenschaft der Weltausstellungen wie der Pont Alexandre III, Grand und Petit Palais und natürlich ihr Emblem schlechthin, der Eiffelturm. Und schon bald erhielt diese Welt in der alten Gare d'Orsay ihr eigenes Kunstmuseum. Müsste sich mithilfe dieser reichen Hinweise auf die Entwicklung von Kunst, Kultur und Industrialisierung im Passagen-Werk nicht auch dieses Luzerner Gebilde verstehen lassen? So fragte ich mich, als ich Jahre später wieder öfter durch das Quartier kam, wo inzwischen der Löwengarten verschwunden war, einst eine der Säulen im Unterhaltungsgewerbe dort, und wo im Speisesaal des einstigen Hotels Union mit den schweren Stuckaturen und dem ausladenden Kronleuchter sich die Studenten der neu gegründeten Universität in die Juristerei einführen liessen. In den Schaufenstern an der Denkmalstrasse standen noch immer die gleichen Souvenirs, es schien, als wären sie in all den Jahren nie angerührt worden.

Freilich, die Tourismusmeile war nicht einfach mit einem Quartier in einer Metropole gleichzusetzen. Sie war fokussiert, ausgerichtet auf Vergnügen, Belehrung und Unterhaltung der Reisenden. Eher erinnerte sie an Einrichtungen wie den Prater und andere Vergnügungspärke. Dabei war sie nicht wie diese aus einem Guss geplant und gebaut, sondern

eine Zusammenballung verschiedener Einzelunternehmen, deren Besitzer unterschiedliche wie gemeinsame Interessen hatten und die ihre Etablissements mit mehr oder weniger Erfolg führten. Wie also war sie einst entstanden und warum diese Häufung gerade im Wey? Und was war eigentlich genau der Gegenstand dieses Gesamtunternehmens Tourismusmeile? Es richtete sich an die Touristen, wie der Name sagte. Doch was sollten diese zu Gesicht bekommen? Was wurde als ausstellungswürdig betrachtet und was nicht? Und nach welchen Kriterien? Ergab es ein Gesamtbild, oder blieb es etwas zufällig Zusammengewürfeltes? Und was hatte das mit der Schweiz und der Innerschweiz zu tun? Und schliesslich: Kannten andere Touristenorte solche Einrichtungen, gehörte so ein Quartier sozusagen zu deren Infrastruktur; wenn ja, worin unterschieden diese sich von jenem in Luzern, und was war davon übriggeblieben?

Für die Schweiz existieren keine Untersuchungen zu den Unterhaltungs- und Belehrungsstrategien und ihren Medien, wie sie im Tourismus der Belle Époque und nach der Jahrhundertwende zur Anwendung kamen, obschon die historische Forschung seit Mitte der 1980er Jahre damit begonnen hatte, sich der für das Land so zentralen Fremdenindustrie zu widmen. Doch der Fokus lag vorerst auf den ökonomischen, den technik- und verkehrsgeschichtlichen Aspekten des Themas, kulturelle Gesichtspunkte kamen kaum zum Tragen. Zwar hatte man sich schon seit Langem mit dem Reisen in die Schweiz und in die Alpen beschäftigt. Die Entwicklung von Freizeit, Ferien und Sommerfrische, von Alpinismus und Wintersport waren in den Blick gerückt, die Kurmöglichkeiten und die Hotelbauten, nicht aber die Ausstellungen und Spektakel, die die Schaulust befriedigen und die Langeweile vertreiben sollten und die doch anders sein wollten als jene Jahrmarktsensationen, wo Maximo und Bartola, die letzten lebenden Azteken, zu bestaunen waren oder Nouma-Hawa, die kühnste Dompteuse weit und breit.

Wie die Konsumkultur an der Luzerner Tourismusmeile salonfähig wurde, davon handelt dieses Buch.

1.

Die Entstehung der

Bilderfabrik:

Tourismusmeile 1820–1914





Abb. 1
Postkarte mit der kämpfenden Schweizergarde im Tuileriengarten, Verlag H. Guggenheim, Zürich, nach 1898.

Die Vorgeschichte – Der Löwe

Alles begann mit dem Löwen und nur dank ihm. Bertel Thorvaldsens Monument ist das berühmteste Denkmal der Schweiz und zugleich das vielschichtigste. Es gilt einem Ereignis, das bis heute im Schweizer Selbstverständnis keinen festen Platz hat, weil man sich nur widerwillig und lieber gar nicht damit auseinandersetzte: dem Tuileriessturm vom 10. August 1792, als die Schweizergarde die königliche Familie gegen die anstürmenden Pariser Revolutionäre verteidigte, was dreihundert Soldaten und Offiziere mit dem Leben bezahlten; und diese Katastrophe wiederum ist – gerade dank des Löwendenkmal – das in einer weiteren Öffentlichkeit neben Marignano und der Beresina bekannteste Ereignis, das prototypisch für ein Kapitel der Schweizer Geschichte steht, mit dem man sich bis heute nicht weniger ungern beschäftigt: den Fremden Diensten.¹ Abb. 1 |

Nachdem die Tagsatzung 1817 die Überlebenden mit einer Medaille ausgezeichnet und in der Folge Karl Pfyffer von Altshofen die Idee aufgebracht hatte, den Gefallenen ein Denkmal zu setzen, prallten schon in der Planungsphase die Meinungen aufei-

einander. Vertreter aus allen Kantonen beteiligten sich daran. Während die Befürworter der Treue und Tapferkeit sowohl der gefallenen wie der lebenden Beteiligten gedenken wollten, konnten liberale Kreise wenig anfangen mit der Idee, Söldnern, gestorben in den Diensten einer Monarchie, ein Denkmal zu errichten, wo doch Winkelried oder den Helden von St. Jakob diese Ehre vorenthalten blieb. Auch müsste man dann die Gefallenen der Beresina ehren, hiess es. Die patriotische Absicht des Unternehmens wurde in Zweifel gezogen, man verdächtigte die alte Aristokratie, deren prominenter Vertreter der Initiator Karl Pfyffer von Altshofen war, sich mit dem Denkmal selber feiern zu wollen. Zudem entsprach Bertel Thorvaldsens anbarocke allegorische Traditionen anknüpfendes Konzept eines sterbenden Löwen ganz und gar nicht republikanischem Geschmack: wenn schon eine Ehrung, dann in schlichterem Rahmen, gerade in der Innerschweiz, wo jedes von Menschenhand geschaffene Denkmal angesichts der himmelstrebenden und ewigen Berge bloss lächerlich wirken konnte. Das hatte sich fünfzig Jahre früher schon

Abbé Raynal vorwerfen lassen müssen, als er auf der Insel Altstadt bei Meggen einen Obelisk im Gedenken an die schweizerische Freiheit errichten liess.² Doch alle Diskussionen prallten am unbeirrbar Willen Pfyffers ab. Die Hartnäckigkeit, ja Sturheit, womit er sein Projekt verfolgte und sich schliesslich zum Alleinverantwortlichen des Ganzen aufschwang, liessen alle Diskussionen um Sinn und Zweck ins Leere laufen. So wurde aber nie die Frage geklärt, wofür genau der Löwe eigentlich stehe. Für schweizerische Nationaltugenden? Für in Fremden Diensten Verwundete und Gefallene? Für soldatischen Mut und Tapferkeit? Das ist bis heute nicht klar und das Bedürfnis, darüber Klarheit zu schaffen, ist nicht ausgeprägt. Darin besteht seine erste Ambivalenz oder vielmehr ein Paradox: Der Luzerner Löwe ist ein Denkmal, von dem man nicht so genau wissen will, woran es gemahnt.

Seine zweite Ambivalenz: Es ist das erste moderne Kriegerdenkmal der Schweiz, weil zum Gedächtnis an die gefallenen Soldaten und Offiziere nicht wie üblich eine Kapelle errichtet – was etwa die Zürcher gefordert hatten –, sondern bei einem der führenden Bildhauer Europas ein Kunstwerk in Auftrag gegeben worden war. Als solches konnte es betrachtet, genossen und beurteilt werden, ohne dass der Betrachter länger über den Grund seiner Errichtung hätte nachdenken müssen, und so funktionierte es in der Folgezeit. Zwar wiesen die Beschreibungen immer wieder auf den Anlass hin, doch das interessierte immer weniger Besucher, mehr und mehr gewann der Kunstcharakter des Monuments die Oberhand. Das allegorische Konzept, das bereits in der ersten Planungsphase festgelegt worden war,³ und Thorvaldsens klassizistische Ausführung, die dem mächtigen, kraftvollen und in seiner Silhouette so edlen Löwen anthropomorphe, im Todeschmerz leidende Gesichtszüge verlieh, vermochten ganz anders in Bann zu schlagen als die Berichte über die blutigen Ereignisse vom 10. August 1792. Als Denkmal war es der Vergangenheit zugekehrt,

als Werk des berühmten Thorvaldsen Gegenwart und Zukunft.⁴ Dass es als Denkmal im Ungefähren – wofür genau steht es? – verharrte, verlieh seinem Kunstwert desto grösseres Gewicht und damit seiner Zukunftsträchtigkeit, bis heute: Wer die zahllosen Besucher aus der ganzen Welt vor dem Luzerner Löwen sieht, wird sich kaum Illusionen darüber machen, dass ihnen der Anlass dafür gleichgültig ist. Das vermuteten wohl schon die Auftraggeber. Sie bezahlten einen Veteranen der Schweizergarde, der für die an diesem Ort gebotene Ordnung sorgen und den Besuchern die Bedeutung des Monuments erklären sollte. 1885 dann, als keine Beteiligten mehr lebten, eröffnete nebenan das Löwendenkmal-Museum, es hatte den gleichen Zweck. Doch es wurde ein Misserfolg, schon 1895 wandelte es der Maler Ernst Hodel ins Alpineum um.

Daraus kann man folgern – die dritte Ambivalenz –, dass Pfyffer und seine Unterstützer, fast ausschliesslich Vertreter des Ancien Régime aus der ganzen Schweiz und aus Europa, mit ihrer Tat im Effekt eher den Grundstein für die künftige Entwicklung Luzerns legten, als dass sie einen Ort des Gedächtnisses für eine glorreiche Vergangenheit und die alte Ordnung gestiftet hätten, wie es ihre Absicht gewesen war und was an der Einweihungsfeier, einem Stelldichein der alten Aristokratie, offensichtlich geworden war. Ihr hatte der in die Schweiz emigrierte Burschenschaftler Wolfgang Menzel eine bissige Notiz gewidmet: «Die Strassen von Luzern wimmelten von Greisen in den altmodischen rothen Uniformen der früheren Schweizer Garden und von alten Damen mit grünen Brillen und hässlichen Hüten. Man glaubte sich einen Augenblick an den aus den Gräbern wieder auferstandenen Hof Marie-Antoinettes versetzt.»⁵ Der um dieses Denkmal nie entschiedene Streit, ob es sich nun um ein reaktionäres Mahnmal oder um ein frühes Indiz nationaler Einheit handelt, indem «fides» und «virtus» aller Schweizer gedacht wird und weil Subskribenten aus allen Kantonen zur Fi-



Abb. 2
Grosses Modell des Löwen
von Bertel Thorvaldsen, 1819,
Foto des Historischen Muse-
ums Luzern, 2010.

nanzierung des Löwen beigetragen hatten, begleitet es seit Beginn.

Schliesslich – vierte Ambivalenz – war das Löwendenkmal von Anfang an in einen Kontext der Kommerzialisierung einbezogen, die bald lautstark beklagt wurde, da sie so gar nicht zum Innehalten und Eingedenken passen wollte, worauf die Anlage ausgerichtet war. Aus der Idee, die Subskribenten des Monumentes mit einer Druckgrafik für ihr Engagement zu belohnen, entwickelte sich bereits in den ersten Jahren ein schwunghafter Handel mit Schriften, Bildern und Souvenirs, an dem zunächst Karl Pfyffer von Altshofen, später weitere Kreise gut verdienten,⁶ mit anderen Worten: Zum Ensemble Löwendenkmal gehörte ausser dem in den Fels gehauenen Monument, dem ausgeklügelt angelegten Park und der ins Projekt integrierten Gedenkkappelle der zur gleichen Zeit, 1822, eröffnete Holzpavillon, worin als besondere Attraktion das grössere von Thorvaldsens Modellen zu besichtigen war und allerhand Schriften, Grafiken und Souvenirs erworben werden konnten. **Abb. 2** | Seit diesen Anfängen gab es bei der Vermarktung des Löwen

kein Halten. Unzählige Bilder existieren davon, zahllose Texte wurden darüber verfasst, in allen Grössen und Materialien wurde er nachgebildet, als Schokoladenlöwe, Salonschmuck und Briefbeschwerer, ja er diente sogar als Vorbild für weitere Denkmäler, etwa das Marmorbildnis im Colby College in Maine für die im amerikanischen Bürgerkrieg auf republikanischer Seite gefallenen Angehörigen der Universität. **Abb. 3** | Während Jahrzehnten war der Souvenirpavillon ein Stein des Anstosses, die Beschwerden darüber brachen nicht ab, wie zahllose Traktanden in den Stadtratsprotokollen dokumentieren, doch endgültig aus dem Park entfernt wurde er erst 1954.

Last but not least – fünfte Ambivalenz – war dieses Heldendenkmal bis ins 20. Jahrhundert immer wieder Gegenstand kleinlich anmutender Besitzstreitigkeiten, vieles daran bleibt bis heute nebulös. Wem gehörte das Löwendenkmal? Auch wenn die Anlage «Pfyffers Garten» hiess, war die Stadt Eigentümerin des Parks, Pfyffer hatte ihn 1805 gepachtet, wohl schon damals mit der Absicht, hier seinen gefallenen Kameraden eine Gedächtnisstätte zu errich-

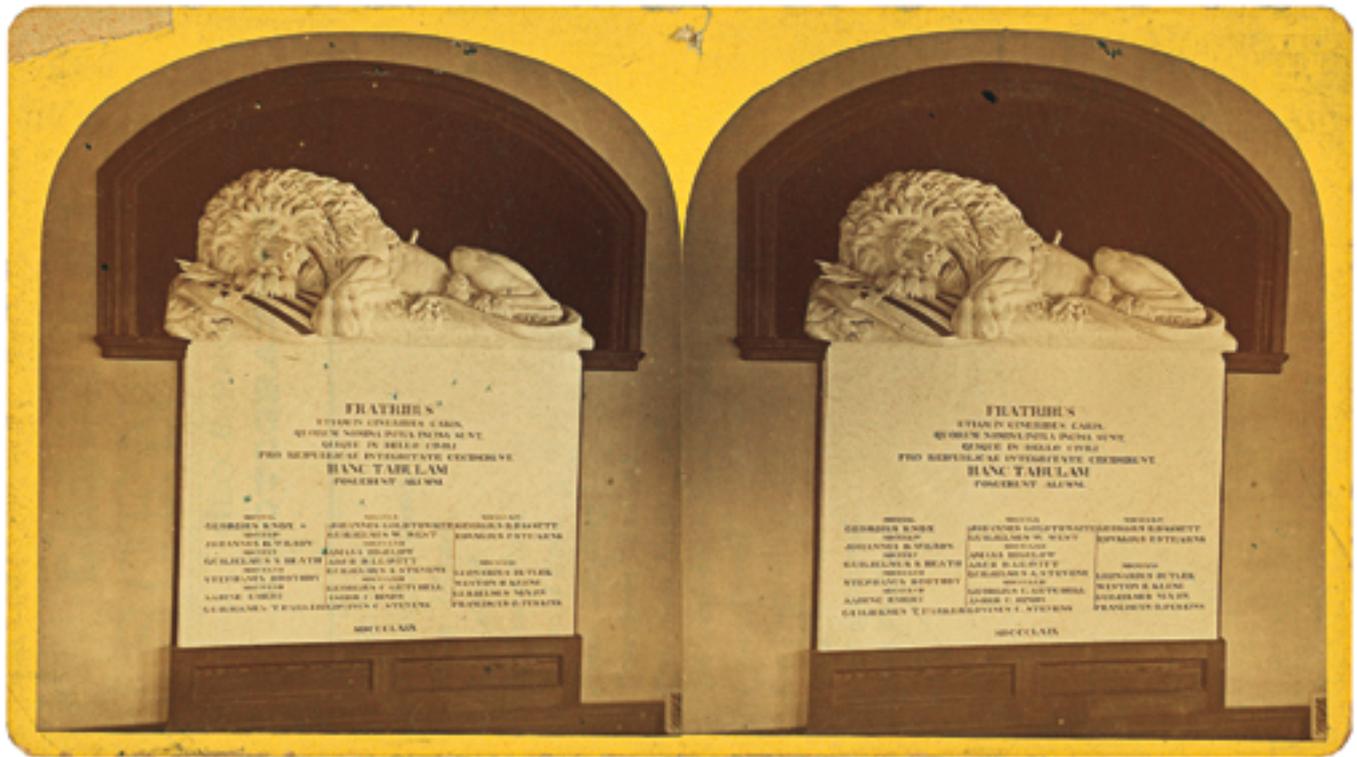


Abb. 3
Denkmal für die Opfer des
Colby College im amerikani-
schen Bürgerkrieg: *Weeping*
Lion von Martin Milmore,
Waterville, Maine, stereosko-
pische Fotografie, 1870.

ten.⁷ Und die Kapelle war als Hauskapelle zum Hartmannschen Gut gehörig, dem sogenannten Steinbruchhof in der Nachbarschaft des Denkmals, erst 1865 ging sie in den Besitz der Stadt über. Aber das Denkmal als Ganzes? Bezahlt worden war es mit einer Subskription in allen Schweizer Kantonen und im Ausland. Es war von einer eigens dafür gegründeten Gesellschaft ins Werk gesetzt worden und als nationales Denkmal geplant, ohne dass es schon eine Nation gegeben hätte, die Pflege und Unterhalt hätte übernehmen können. Bis heute steht in jeder Publikation, das Denkmal sei ursprünglich im Privatbesitz der Familie Pfyffer gewesen und 1882 in den Besitz der Stadt Luzern gekommen.⁸ Faktum ist einzig, dass die Familie und deren Erben mit der Stadt jahrzehntelang um den Besitz des Bodens

stritten, auf dem Karl Pfyffer seinen Kunstpavillon aufgestellt hatte, und ausserdem stritten sie um die beiden Modelle, die Thorvaldsen nach Luzern geschickt hatte. Dabei hatte schon 1870 ein nachträglich durch ein Gerichtsurteil bestätigtes Rechtsgutachten festgestellt, dass für das Löwendenkmal als öffentlicher Sache einzig die Stadt als Rechtsnachfolgerin der Subskriptionsgesellschaft infrage komme. Nichtsdestotrotz kaufte die gleiche Stadt einem Erben Pfyffers 1882 die Eigentumsrechte am ganzen Denkmal samt Anlage mit Teich und Kapelle im Wert von 13 400 Franken ab bzw. tauschte sie gegen eine gleichwertige Parzelle ein. Und noch 1923 bezahlte sie einem anderen Erben 50 000 Franken für das Stücklein Land, auf dem Pfyffers Kunstpavillon stand.⁹ Schliesslich stellte 2006 die Eidgenossenschaft den Löwen unter ihren Schutz – zum zweiten

Mal nach den Zwanzigerjahren.¹⁰ Diese Händel und rechtlichen Widersprüche zu entscheiden, wäre eine Aufgabe für sich. Sie bezeichnen einen weiteren Konflikt, der im Löwendenkmal angelegt ist. Diese Ambivalenzen bewirkten, dass die Diskussionen um dieses Denkmal nie aufhörten und daher die Aufmerksamkeit dafür nie einschlief. Immer beschäftigte sich jemand damit: Historiografie, Literatur, Kunst und Kunstkritik, Medien, Gerichte, politische Behörden, ja die Politik überhaupt, die solch opake Gebilde liebt, weil sie sich für allerlei instrumentalisieren lassen, Restauratoren und immer mehr alle möglichen Sparten der Tourismusindustrie. So wurde der Löwe zum Emblem für Luzern und seinen Tourismus schlechthin.¹¹ Dieser Prozess setzte bald nach der Einweihung ein, denn mit dem sterbenden Löwen war im Wey-Quartier ein Ort geschaffen, der von Anfang an Fremde anzog, vor allem wegen des klingenden Namens Thorvaldsen. Bereits vor der Einweihung des Löwendenkmals schwärmten vereinzelte Korrespondenten Pfyffers von einem unerhörten Einweihungsfest mit vielen Fremden. So machte Louis de Villevielle in einem nicht datierten Brief an Pfyffer Vorschläge für ein dreitägiges Einweihungsfest, ein einmaliges, neuartiges und «magnifique» Fest, er veranschlagte Kosten von 60 000 Francs. Es sollte während der schönsten Jahreszeit stattfinden, «à l'époque où il y a le plus de voyageurs en Suisse», und mindestens drei Monate im Voraus angekündigt werden. Villevielle rechnete mit 30 000 Besuchern in Luzern, die pro Person mindestens zwei Louis ausgeben würden. Der Staat könne zudem für kurze Zeit eine Extrasteuer auf alle Konsumationen und Unterkünfte erheben, was ihm 100 000 Francs eintragen würde. Vergleichswert war die letzte Fête des Vignerons in Vevey, die 10 000 Fremde angezogen habe, die eine Million ausgegeben hätten. Auch die Rigi sollte einbezogen werden, am Abend des dritten Tages, der am See gefeiert werden sollte, würde man dort Höhenfeuer entzünden und auf Rigi-Kulm eine

blaue Pyramide aus bengalischem Licht; ein grosses Feuerwerk würde das Fest beschliessen.¹² Dass der Löwe Besucher anziehen sollte, hatte Pfyffer beabsichtigt, wie aus seinem Nachlass hervorgeht: «Il existe donc ce monument de gloire nationale! Simple dans la composition, mais admirable pour le travail, il perpétue la gloire nationale et l'étranger le visite avec vénération.»¹³ Und diese Absicht entsprach der Natur der Sache, denn ein Denkmal, das nicht besichtigt wird und sich nicht im Bewusstsein eines Kollektivs verankert, ist nichts als toter Stein. Pfyffers Vermutung bestätigte sich. Die politischen Differenzen, die die Einweihungsfeierlichkeiten und die Zeit unmittelbar danach bestimmt hatten, traten schon bald in den Hintergrund und machten der Bewunderung für ein epochales Kunstwerk Platz.¹⁴ Schon in der ersten Auflage seines Reiseführers hatte der Engländer John Murray den Löwen in seiner romantischen Umgebung ausführlich beschrieben und auf den Anlass für das Denkmal hingewiesen: «One of the most interesting of the sights of Lucerne is, without doubt, the Monument to the memory of the Swiss Guards, who fell while defending the Royal Family of France in the bloody massacre of the French Revolution, August 10, 1792.» Die Umsetzung von Thorvaldsens Modell in den Fels durch den Konstanzer Bildhauer Lukas Ahorn «merits very great praise».¹⁵ Eine politische Bewertung der schweizerischen Solddienste findet sich bei ihm nicht und wäre in einem Reiseführer wohl falsch am Platz. Baedeker ging bereits in der ersten Auflage auf den «berühmten Löwen von Luzern» ein und schilderte nach Murrays Muster ausführlich Anlass und Aussehen der Stätte, ebenfalls ohne Hinweis auf die politischen Hintergründe.¹⁶ Und selbstverständlich war im französischen Pendant zu den beiden, in Adolphe Joannes «Itinéraire», vom Löwen als der «principale curiosité de Lucerne» die Rede, bei ihm, dem Franzosen, verbunden mit dem Hinweis auf die Duchesse d'Angoulême – die älteste Tochter Marie-Antoinettes und Ludwig XVI. –, die

das Altartuch für die Kapelle eigenhändig gestickt habe.¹⁷ Bereits in den Dreissigerjahren, lange bevor die Touristenströme nach Luzern anschwellen, galt der Löwe als grosse Attraktion, und noch 1872 hielt Baedeker fest, dass Luzern «ausser der reizenden Lage, dem Löwen und dem Zeughaus» nach wie vor wenig vorzuweisen habe, was einen Aufenthalt lohne.¹⁸

Zum Löwen gelangte man aus der Stadt vor Mitte des Jahrhunderts von der Hofkirche her, oder man spazierte entlang der heutigen Hertensteinstrasse und durch das damals bestehende Weggistor.

Abb. 4 | Ein Stück ausserhalb des Tores begann die Pappelallee, die zum Denkmal führte. Das Wey-Quartier war völlig abgeschnitten von der Stadt, dem Seeufer und den neuen Hotels um den Schwanenplatz, wo sich die Besucher Luzerns aufhielten. Ausserdem war dort nichts als der Löwe zu sehen, die Gegend war sumpfig und eignete sich nicht – was sehr beliebt war – als Spaziergang zu einem Aussichtspunkt, etwa auf die Halde, auf Musegg, Wesemlin oder Allenwinden, welche in den Führern empfohlen wurden. Immerhin konnte man vom Löwen auf der rechten Parkseite in die Kreuzmatt hinauf gelangen und von dort weiter zum Wesemlin oder über die Halde wieder zurück an den See.

Anderseits entstand zwischen Weggistor und Löwe eine Art Trampelpfad durch den Wey, an dessen Rändern sich nun Gewerbebetriebe und Dienstleistungen anzusiedeln begannen, die es ebenfalls auf die Touristen abgesehen hatten: «Mit der Zunahme des Touristenstroms beim Löwendenkmal kam es zu einer ungeordneten Aufstellung von Souvenirbuden. 1865 klagte der Stadtrat, «dass an verschiedenen Orten hölzerne Hütten und Baraken aller Art entstanden, welche durchaus keine Berechtigung haben».»¹⁹ Nicht nur Gewerbebetriebe, Souvenirläden und Salons d'Art entstanden dort, sondern früh schon wichtige Einrichtungen der späteren Tourismusmeile, 1834 die Bierhalle Zum Löwen-

garten, die 1878 vom umtriebigen Brauer und Wirt Traugott Spiess übernommen und mit grossem Erfolg ausgebaut wurde,²⁰ später, 1848, kamen die Pension Löwengarten, 1872 die Bayrische Bierhalle von Blasius Muth an der Zürichstrasse dazu. Alles hatte mit dem Löwen begonnen und nur dank ihm, und bis heute ist er in seiner Ambivalenz das Energiezentrum der Luzerner Tourismusmeile.

Meyers Diorama

Zwischen Weggistor und Löwendenkmal siedelte sich als erster grösserer Unterhaltungsbetrieb Ludwig Meyer von Schauensees Diorama an. Die Dioramatechnik ging auf die beiden französischen Maler und Erfinder Louis Jacques M. J. G. Daguerre und Charles Marie Bouton zurück. Sie hatten nach Möglichkeiten gesucht, Bewegung darzustellen, 1822 stellten sie ihre Erfindung dem Pariser Publikum erstmals vor. Der Begriff Diorama leitet sich vom griechischen *διωράειν* ab und war wie Panorama ein Neologismus, er meint durchscheinen, durchsehen. Angedeutet ist damit, dass das Dioramabild, anders als das Tafelbild, auf beiden Seiten bemalt sein musste, je nach gewünschtem Effekt deckend oder durchscheinend. Mit der entsprechend sich verändernden Beleuchtung konnte der Übergang vom hinteren zum vorderen Bild erreicht werden, sodass sich vor den Augen der Betrachter eine Bewegung vollzog, zum Beispiel ein Sonnenaufgang oder der Aufzug eines Gewitters. Im Daguerrischen Diorama fiel das Licht sowohl von oben wie durch rückwärtige Fenster ein. Beide Lichtquellen konnten zusätzlich mittels verschiedenfarbiger Blenden reguliert werden, das Oberlicht, ähnlich wie beim Panorama, durch vorgehängte Stoffbahnen, die das einfallende Tageslicht gleichmässig streuten. Das Publikum sass in einem abgedunkelten Zuschauerraum, die Distanz zwischen ihm und dem Bild wurde seitlich und oben mit schwarzen Tüchern

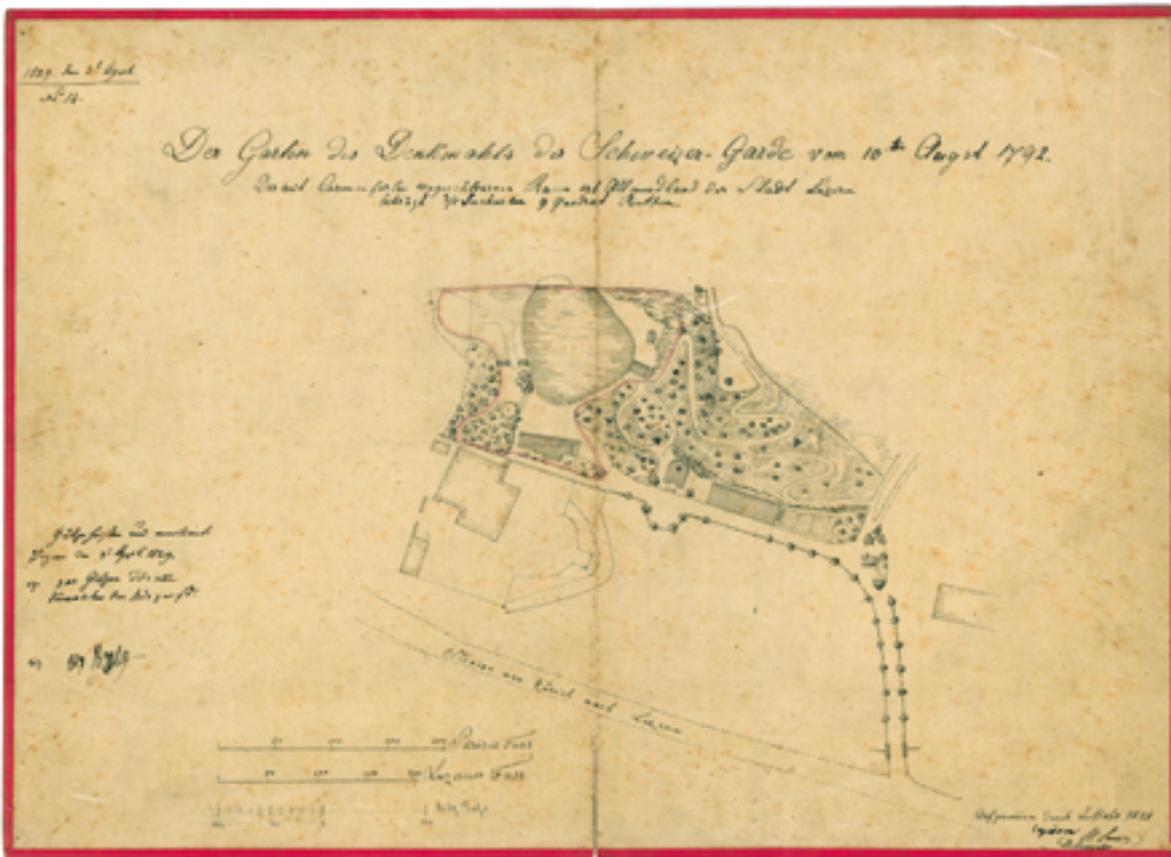


Abb. 4
 Jost Mohr, *Der Garten des Denkmals der Schweizer-Garde vom 10ten Augst 1792, 1828.*

abgeschirmt, der Raum also in eine Art Guckkasten verwandelt.²¹

Am 26. Mai 1850 richtete der Besitzer des Grundstücks vor dem Stadttor, Meyers Schwiegervater Anton Gloggner, alt Regierungsrat, ein Gesuch für den Bau eines Pavillons an den Stadtrat: «Dieser käme, wie aus der Beylage zu ersehen ist, auf dem Bauplatz zu stehen, welcher sich an der Landstraße nach Zürich und rechts am Fahrweg nach der Musegg befindet. Das kleine Gebäude wird 6-eckig und in seiner Höhe 20 Fuß im Durchschnitte 18 Fuß betragen, provisorisch für dieses Jahr von Holz ausgeführt, und von einer Baum- und Gesträuche-Anlage umgeben werden.» Gedacht war der Pavillon als Versuchsbetrieb, denn man traute der Sache noch

nicht: «Die Vorsicht gebietet aber, die bevorstehende Sommersaison (Fremdenzeit) als Probe für das Unternehmen gelten zu lassen; und voraussichtlich, daß in Folge Erfahrungen und weiteren Forschungen sich noch Einiges an der schwierigen Aufgabe verbessern liesse, wird gewünscht, daß durch Einrichtung einer provisorischen Baute von Holz einem bedeutenden Kosten-Aufwande für das erste Jahr vorgebeugt werde.» Die Errichtung einer eigenen Baute sei deshalb nötig, weil sich kein bestehendes Gebäude für die Präsentation von Dioramen eigne, da «hierfür eine ganz eigenthümliche Construction und innere Einrichtung erforderlich ist.» Er, Gloggner, hoffe, der Stadtrat entspreche dem Gesuch und versetze so einen Mitbürger und Familienvater in

die Lage, «Gewinn zu ziehen aus seinen seit längerer Zeit gemachten Untersuchungen und Proben».²² Die ungelenke Sprache verrät, dass man damals weit entfernt war von der Geschmeidigkeit, die später den Tourismusbetrieb kennzeichnete. Nur drei Tage später entsprach der Stadtrat Gloggners Gesuch. Es eilte, die Saisonöffnung stand bevor. Aus Gloggners Schreiben geht hervor, dass Ludwig Meyers Plan, einen Dioramabetrieb zu eröffnen, das Ergebnis einer langen Beschäftigung mit dem Medium war. **Abb. 5 |**

Wer war Ludwig Meyer? Wie über die meisten Protagonisten der Tourismusmeile ist über ihn fast nichts bekannt. Er wurde 1809 geboren, sein Vater Xaver hatte die Meyersche Buchdruckerei gegründet und zur wichtigsten Luzerns gemacht, sein Bruder, ebenfalls mit Namen Xaver, folgte dem Vater im Betrieb, eröffnete ausserdem eine Buch- und Kunsthandlung und gründete später das *Luzerner Tagblatt*, die nachmals führende liberale Tageszeitung der Innerschweiz.²³ Ludwig betätigte sich als topografischer Zeichner und entwickelte zu diesem Zweck um 1850 ein sogenanntes Toposcop zur Erfassung der Bergkonturen, ein Exemplar befindet sich heute im Gletschergarten.²⁴ Mit dessen Hilfe zeichnete er 1853 ein Horizontalpanorama von Rigi Kulm. **Abb. 6 |** Üblicherweise wurden Toposcope zur Erfassung der Halbrundpanoramen für Alpenzeiger benutzt, wie sie in den aufkommenden Tourismusorten gefragt waren. So soll er 1850 vom Schweizerhof aus ein Panorama von der Rigi bis zum Pilatus damit aufgenommen und danach dort installiert haben, also einen Nachfolger des Alpenzeigers, den Franz Ludwig Pfyffer von Wyher 1790 auf der inzwischen abgerissenen Hofbrücke aufgestellt hatte.²⁵ Im gleichen Jahr habe er im Schützenhaus mit Dioramapräsentationen experimentiert, die sein Sohn Carl aus der Erinnerung wie folgt schildert: «Das [Meyersche] Diorama hat seinen Ursprung in dem 30 Fuss langen Rigi-Panorama von Schmid von Schwyz, welches in den 30er Jahren in

der Meyer'schen Buchhandlung den Fremden auf Verlangen gezeigt wurde. In den Jahren 1850 u. 51 wurden von meinem Vater sel. im Hofe des Schützenhauses Versuche gemacht, obiges Panorama nach dem System Daguerre als Diorama herzustellen. Diese Versuche missglückten, u. ein weiterer Versuch, welcher in einer Hütte der Liegenschaft der Hrn. Nigg nach einem eigenen von meinem Vater erfundenen System gemacht wurde, fand daselbst während zwei Jahren von den Fremden sehr gute Aufnahme.»²⁶ Mit «Schmid aus Schwyz» ist einer der drei Brüder aus der Künstlerfamilie Schmid gemeint, welcher muss offenbleiben.²⁷ Aus all diesen Hinweisen geht hervor, dass Ludwig Meyer lange mit Dioramenformen experimentiert hatte, bevor er sich an den von Schwiegervater Gloggnier skizzierten Versuchsbetrieb wagte. Die Idee, die Aussicht von der Rigi als Diorama zu präsentieren, war naheliegend. Schon der Berichtserstatter des *Luzerner Tagblatts* bringt es in seinem Artikel zur Eröffnung auf den Punkt: «Wohl dutzendmal habe ich den Rigi bestiegen und Auge und Herz an der Pracht geweidet, die er beiden beut. Aber nicht viel weniger war ich überrascht, hier einzelne Partien der Fernsicht so dargestellt zu finden, daß es mir eigentlich Mühe gab, mich anderswo als auf dem Rigi selbst zu denken. Genauigkeit in der Darstellung der Gegenstände, Perspektive, Kolorith, die überraschendsten Wechsel zwischen der reichsten Lichtfülle und der Dämmerung, die eigenthümlichsten Färbungen der verschiedenen Tageszeiten – Alles ist geeignet in der vollendetsten Täuschung zu fesseln. Wer den Genuß einer schönen Aussicht auf dem Rigi hatte, findet hier die angenehmste Erinnerung, wer droben war und nichts sah, eine Entschädigung und wer noch unten ist, den mächtigsten Antrieb hinzugehen.» Laut diesem Bericht stammte das Bild, das offenbar nicht die ganze Rundschau, sondern nur «einzelne Partien» zeigte, vom Zürcher Panoramenmaler Georg Meyer.²⁸ Dank der Dioramatechnik war es mög-



Abb. 5
Das Weggistor mit im Vordergrund vermutlich dem ersten Diorama-Gebäude von Ludwig Meyer, stereoskopische Fotografie, vor 1860.

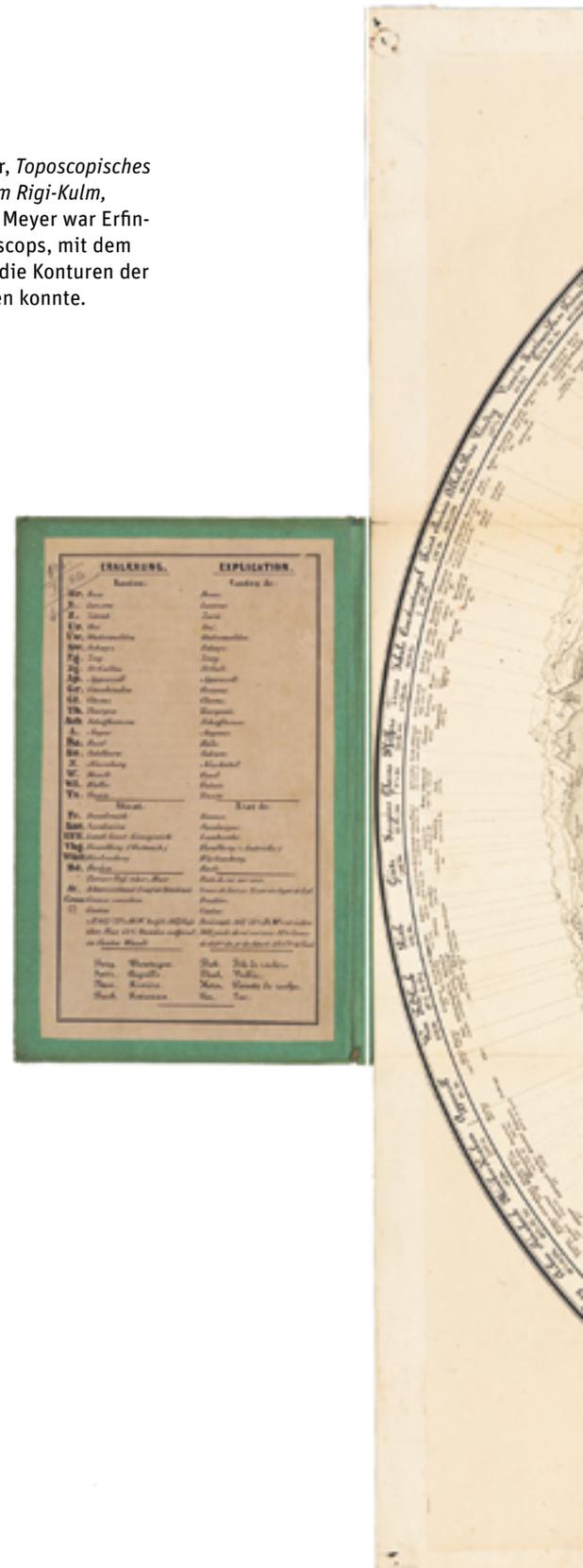
lich, die berühmten Sonnenauf- und -untergänge auf der Rigi zu simulieren und Besuchern Luzerns bei Wetterpech einen Ersatz zu bieten. Diese Idee musste Ludwig Meyer geleitet haben, sie bildete die Basis seines Geschäftsmodells, noch Jahre später warb das Unternehmen mit dem Slogan: «Schönste Entschädigung für Diejenigen, die auf ihrer Tour trübes Wetter getroffen.»²⁹ Dass diese Idee funktionierte, belegt nicht nur Meyers anhaltender geschäftlicher Erfolg, sondern zum Beispiel auch eine Notiz im *Wiener Illustrierten Badeblatt* von 1886, wo ein längerer Artikel über das Meyersche Diorama wie folgt schliesst: «Wir glauben, im Interesse der Besucher Luzerns zu handeln, wenn wir Allen dringend empfehlen, ein Stündchen dieser Sehenswürdigkeit ersten Ranges zu widmen, mag nun schöne Aussicht den Aufstieg auf den Berg gelohnt, oder mögen trübe Nebelschleier den Wanderer getäuscht und geärgert haben.»³⁰ Reisende, die die Mühen des Aufstiegs scheuten, kamen im Diorama in den Genuss dieses Erlebnisses. Das Modell eröffnete ein reicheres Wahrnehmungsspektrum als die Realität selber, denn die Künstlichkeit machte die Szenerie jederzeit verfügbar, sie machte unabhängig von Wetterunsicherheiten und den Schwierigkeiten des

Geländes, die malerische Reduktion und die Regie der nacheinander gezeigten Ausschnitte vereinfachten die visuelle Bewältigung der Aussicht; dabei entstand doch nicht der Eindruck des Putzigen oder Idyllischen, weil die Dimensionen noch immer gross genug waren, um, wenn auch abgedämpft, die Wucht des Eindrucks zu vermitteln, die der Rigi-Besucher in natura empfand. Die Künstlichkeit und ihre Möglichkeiten sind ein wichtiger Mechanismus der Tourismusindustrie, der sich nicht nur bei dieser Institution der Tourismusmeile zeigt und der schon alt ist.³¹ Dem wird nachzugehen sein. Wie funktionierte die von Ludwig Meyer entwickelte Technik? Leider weiss man gar nichts darüber, da weder technische noch Baupläne seines ersten Dioramas erhalten sind. Wenn stimmt, was sein Sohn Carl schrieb, dass er sich nach missglückten Versuchen mit der Daguerreschen Technik auf die Entwicklung eigener Verfahren konzentriert hatte, so lässt sich nur spekulieren, wie die Vorführungen in seinem Probebetrieb vor dem Weggistor ausgesehen haben mochten. Mindestens zwei Voraussetzungen mussten auch bei ihm erfüllt sein: die spezielle Bemalung der Leinwand und die Möglichkeit, die Beleuchtung zu variieren. Ohne diese

war der für das Diorama typische Bewegungseffekt nicht zu erzielen. Und die Zuschauer mussten wie bei Daguerre im Dunkeln sitzen, damit die Effekte des sich ändernden Lichts zur Geltung kamen. Aus Carls Erinnerung geht hervor, dass für Ludwig Meyer Ausgangspunkt seiner Dioramen das Rundpanorama war, wie sein Verweis auf Schmid deutlich macht. Aus den Angaben Gloggners – Höhe 20 Fuss, sechseckig, Breite 18 Fuss – kann man schliessen, dass es sich um eine einfache Konstruktion gehandelt haben musste, die die Präsentation von nur einem Diorama erlaubte, zudem – mit weniger als 6 Metern Höhe und 5,4 Metern Breite – von einem kleinen verglichen mit jenen Daguerres, die 22 Meter hoch und 14 Meter breit waren.³² Sicher war es Meyer nicht möglich, die Zuschauer mit zwei Präsentationen zu unterhalten wie in den grossstädtischen Dioramen, die L-förmig angelegt waren und in beiden Flügeln eine fest installierte Leinwand enthielten. Die Zuschauertribüne liess sich mittels eines Mechanismus von der ersten zur zweiten Präsentation drehen. **Abb. 7** | Meyers Konstruktion erlaubte jedoch nur die Installation einer einzigen Leinwand.

Trotz dieser bescheidenen Dimensionen, die ein internationales Publikum kaum in Bann zu ziehen vermochten, entwickelte sich Meyers Betrieb zufriedenstellend. Im November 1855 gründete man mit einem Startkapital von 4000 Franken eine Diorama-Gesellschaft, die bis zum Saisonbeginn 1856 an der Zürichstrasse ein neues und diesmal festes Dioramengebäude errichten und in Betrieb nehmen sollte. Als Geschäftsführer waren Ludwig Meyer und seine Frau Nina Meyer-Gloggnier vorgesehen, ausserdem wurde eine weitere Person als Aushilfe an der Kasse angestellt. Die Hälfte der Einnahmen durften Meyers behalten, die andere Hälfte war für die Abgeltung der Zinsen und die Schuldentilgung reserviert. War alles abbezahlt, sollte das Diorama in den Besitz der Familie Meyer übergehen.³³ Auch von diesem Bau existieren keine Pläne mehr, aber

Abb. 6
Ludwig Meyer, *Toposcopisches Panorama vom Rigi-Kulm*, Luzern 1854. Meyer war Erfinder des Toposcops, mit dem der Zeichner die Konturen der Berge erfassen konnte.





PANORAMA DU RICI KOULM
levé au moyen
du nouvel appareil le Toposcop-Dessinateur
L. MEYER.
NOUVELLE MÉTHODE SÛRE ET SÉRIEUSE
D'ÉLÉVATION DES HAUTEURS
L'APPAREIL



PANORAMA VON RICI KULM
bestimmte von L. Meyer's neuen Toposcopischen
Zeichnungsapparate
nach dem Verfahren
des Hrn. L. Meyer in
Paris

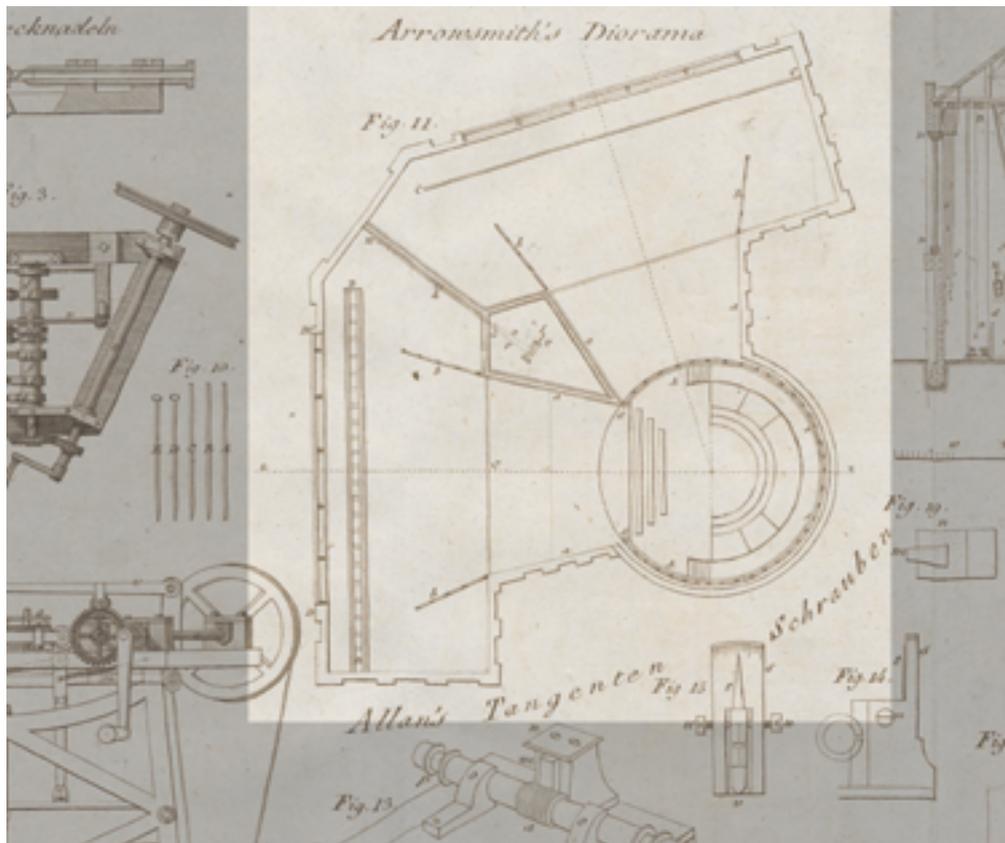


Abb. 7
 Grundriss des Dioramas von John Arrowsmith in London, 1824. Der kreisförmige Zuschauerraum konnte zwischen den zwei Bühnen hin- und hergedreht werden; aus: Johann Gottfried Dingler, *Polytechnisches Journal XVII* (1825), S. 317.

er dürfte sich vom Konzept her nicht vom Provisorium unterschieden haben.

Über die frühen Jahre des definitiven Betriebs ist nichts bekannt, ausser einer Beschwerde Meyers an den Stadtrat, «es möchte die Umgebung des Thores möglichst aufgeräumt werden vor der beginnenden Fremdensaison»,³⁴ frühes Zeugnis einer Klage, die an der Tourismusmeile immer wieder zu hören war. Die erste Erwähnung, die man in einem Reiseführer über das Meyer'sche Diorama findet, war wenig schmeichelhaft und bestätigt die Vermutung einer bescheidenen Präsentation verglichen mit jenen in Paris, London oder in deutschen Städten. Sie steht in der achten Auflage des Baedeker, wo es heisst, dass Meyer das Panorama von der Rigi bei

wechselnder Beleuchtung in fünf Abteilungen zeige; die Qualität des Ganzen sei aber schlecht und stehe weit unter dem, was man in Frankfurt und anderen Städten Deutschlands sehen könne.³⁵ Immerhin lässt sich Baedekers Schilderung ein weiterer Hinweis auf Meyers Vorführungen entnehmen: Die erwähnten fünf Abteilungen deuten darauf hin, dass er noch immer von einem Rundpanorama ausging, was sich angesichts des Sujets aufdrängte, war es ausser dem Sonnenaufgang doch gerade die Rundsicht, die die Reisenden auf die Rigi lockte. Vermutlich hatte er dieses Rundpanorama beidseitig auf Rollen aufgewickelt und zog es dann bei wechselnder Beleuchtung sektionsweise vor den Zuschauern durch.

In den Anfangsjahren wurde nur das Rigi-Diorama gezeigt, jenes vom Pilatus, kam als zweites erst nach 1860 hinzu. 1864 berichtete Adolph Joanne, man könne morgens das Panorama von der Rigi, nachmittags jenes vom Pilatus besichtigen.³⁶ Und 1874 dann hielt Murray kurz und bündig fest: «The Panoramas of the Rigi and Pilatus are worth seeing».³⁷ Doch das war schon die Zeit, als Meyers Söhne Louis und Carl den Betrieb zusammen mit der Mutter führten. Ludwig war 1864 gestorben.

Stauffers Museum der Alpentiere

Nur ein paar Jahre, nachdem Meyers Diorama seinen definitiven Betrieb aufgenommen hatte, siedelte sich 1859 ein weiteres Etablissement am Weg vom Weggistor zum Löwendenkmal an, und zwar unmittelbar bevor man auf der Pappelallee zum Löwen in die heutige Denkmalstrasse einbog, das Stauffersche Museum der Tiergruppen. Wie über Ludwig Meyer ist über Samuel Stauffer wenig bekannt. Er war Berner, geboren 1823 in Bätterkinden, siedelte sich 1850 in der Stadt Bern an und tauchte im gleichen Jahr erstmals in der Öffentlichkeit mit einer Anzeige im Berner *Intelligenzblatt* auf, worin er sich als Zucker- und Pastetenbäcker und Nachfolger des Herrn Mayenstich im Laden an der Berner Aarbergstrasse empfahl.³⁸ Im folgenden Jahr bot er bereits an, «Modelle in Holz zu stechen wie auch Vögel auszustopfen», inzwischen hatte er sein Geschäft ans Innere Bollwerk verlegt.³⁹ Ein paar Jahre später warb er für «eine Gruppe von brasilianischen Vögeln, unter einer Glasglocke» und empfahl weitere ausgestopfte Vögel als geeignete Neujahrsgeschenke.⁴⁰ **Abb. 8 |** Das Präparieren musste er sich autodidaktisch angeeignet haben oder indem er einem erfahrenen Kollegen über die Schultern schaute, Ausbildungen dafür gab es damals noch nicht.⁴¹ 1857 schien er die Zuckerbäckerei aufgegeben zu haben, erstmals präsentierte er sich in grösserem

Rahmen als Präparator, und zwar auf der Dritten Berner Industrieausstellung, wo er zahlreiche Vögel und Säugetiere zeigte, die meisten als Gruppen: Gensen, ein Fuchs und drei Schneehühner, Alpenschwalben, Waldohreulen mit Finkenhabichten, Turmfalken oder Flussläufer. Gruppen waren später auch für sein Luzerner Museum charakteristisch, was in dessen Namen zum Ausdruck kommt. Es waren teils dramatisch arrangierte Kampf-, teils Familienszenen, die ihm viel Lob eintrugen. Der ETH-Professor und Ausstellungsspezialist Pompejus Alexander Bolley,⁴² der den Bericht über diese Ausstellung verfasste, hielt einleitend zum Abschnitt «Zoologische Präparate» fest: «Mit diesem wissenschaftlichen Namen wird heutzutage das Ausstopfen von Thierbälgen bezeichnet. Diese nach dem Urtheil der Kenner sehr komplizirte Kunst hat so viel Tücken und Vortheile als manches andere Kunstgewerbe und wer in dem selben will als Meister angesehen werden, muß ebenso sehr naturhistorische Studien gepflegt als seine artistische Fertigkeit und seinen natürlichen Geschmack ausgebildet haben. Die ehemalige klotzige Ausstopferei gilt zu unserer Zeit nichts mehr; man will hübsche Stellungen, natürliche Actionen und Gruppen aus Krieg und Frieden, Jagd und Nestleben der Thierwelt sehen.» Nach dem Urteil Bolleys mag Stauffer diesem modernen Anspruch an die Tierpräparation zu genügen, seine Gruppen seien alle «in hübschen natürlichen Stellungen und Gruppen, von vortrefflicher Technik und meist guter anatomischer Vollendung, nur schade, daß mehrere Quadrupeden im Paßgang dargestellt sind, der bekanntermaßen in der Natur nur dem Bären und Giraffen zukömmt und dem Pferdegeschlecht a[n] dressirt wird.» Offenbar hatte Stauffer noch nicht ausreichend naturhistorische Studien betrieben, um dem neuen wissenschaftlichen Anspruch ans Präparieren vollauf zu genügen. Im Katalog der Ausstellung sind die Preise für seine Präparate abgedruckt. Die Gensgruppe kostete 500 Franken, der Fuchs mit den Schneehühnern 150,

die Alpenschwalben 200, das teuerste Stück war für 1000 Franken eine «Familie Steinböcke», die billigsten Einzelpräparate, knapp unter zehn Franken, waren Vögel. Das waren stattliche Beträge, die nur reiche Privatleute oder Museen aufbringen konnten. Eine Bemerkung in Bolleys Besprechung macht deutlich, dass es die bürgerlichen Salons waren, in denen solche Präparate Aufstellung fanden: «Mancher Damensalon ist mit der gefiederten Hülle eines zu früh verstorbenen Lieblings und manches Herrenzimmer mit einem Prachtstück, dem Gewinn des edlen Weidwerks verziert».⁴³ Private legten inzwischen sogar ganze Sammlungen an. Grosse Beachtung ihres hohen Niveaus wegen genoss jene von Isidor Challande, Bezirksförster im Kanton St. Gallen, Naturforscher und Generalstabsobers, der seine Sammlung von 153 Präparaten zunächst in Bern im Zoologischen Garten an der Vannazhalde zeigte, 1858 kaufte sie die Neuenburger Gesellschaft, die das dortige Musée alpestre gründete, als Grundstock der Ausstellung.⁴⁴ Stauffer soll für Challande gearbeitet haben. Wieso das Interesse an solchen Präparaten zunahm, dem wird nachzugehen sein.

Im März 1858 meldete sich Stauffer in Bern ab und zog nach Luzern, man kann annehmen, weil er sich im aufstrebenden Tourismusort eine kaufkräftigere Klientel für sein neues Gewerbe versprach. Dort mietete er vom Stadtrat ein Stockwerk im ehemaligen Schulhaus hinter dem Gasthaus Adler, wo er während der Saison seine Präparate zeigte. Im *Luzerner Tagblatt* inserierte er bereits für «Stauffer's Museum. Thiergruppen der Schweizeralpen» und pries sie als «naturgetreue Darstellungen des Thierlebens der Alpenwelt» an, zu Recht, wenn man dem Redaktor glauben will: «Luzern ist durch eine neue Sehenswürdigkeit bereichert worden; es ist Stauffer's Museum. Stauffer's Thiergruppen, die bereits bei der Industrieausstellung in Bern Bewunderung und öffentliche Anerkennung fanden, sind würdige Seitenstücke zu den berühmten Schilderungen

Tschudi's in seinem «Thierleben der Alpenwelt». Ein bedeutender Theil der Challande'schen Sammlung, die in Bern ausgestellt gewesen, ist, wie man hört, ebenfalls von Stauffer gearbeitet, so daß wir versichert sein können, hier in Luzern wenn auch nicht in der Zahl und Mannigfaltigkeit der Gruppen, doch in der Art der Darstellung, nichts Geringeres ausgestellt zu finden, als was Bern besaß an seinem vielbesuchten Challande'schen Museum.»⁴⁵

Man empfand offensichtlich Genugtuung angesichts der neuen Attraktion, die Luzern mit der Bundeshauptstadt auf Augenhöhe brachte, und daher verwundert es nicht, dass Stauffer bereits Ende Jahr Anstalten für die feste Einrichtung seines Museums traf. Im Januar 1859 kaufte er das Grundstück am Weg zum Löwendenkmal, für das der Stadtrat schon im Dezember nicht nur eine Baubewilligung erteilt, sondern auf eine Eingabe des Naturforschers und Gymnasiallehrers Franz Josef Kaufmann darüber hinaus beschlossen hatte, das Vorhaben zu unterstützen und eine Anleihe von 1000 Franken zu zeichnen. Stauffer liess einen kleinen, eingeschossigen Riegelbau erstellen, in dem er sein Museum und eine Wohnung einrichtete.⁴⁶ Im Juli war alles bereit, die Tourismusmeile hatte mit Stauffers Museum eine neue Attraktion, die der Berichterstatter des *Tagblatts* sichtlich beeindruckt beschrieb: «Wir treten in einen grossen Saal, der sein Licht von Oben erhält. Rings an den Wänden ziehen sich trefflich nachgemachte Felsen hin, in welchen die geflügelten und vierfüßigen Bewohner der Alpen ihre Nester und Höhlen haben. Vor allem tritt uns im Hintergrunde ein Bärenpaar mit zwei Jungen entgegen in den verschiedensten, sehr naturgetreuen Stellungen. In unmittelbarer Nähe ist vielgattiges Entenvolk, theilweise schwimmend auf täuschend nachgemachten Teichen mit dem reinsten Kiesgrunde. Ein mächtiger Lämmergeier mit ausgespannten Flügeln, der wohl seine 12 Fuß mißt, schlägt einem überraschten Fuchs die scharfen Krallen in den Rücken. Drei Adler stehen in drohender Stellung über



Abb. 8
Vermutlich von Samuel Stauffer stammendes Arrangement mit exotischen Vögeln, o. J., Foto: Robert Wicki.



einer toten Gemse, jeden Augenblick bereit, auf einander loszufahren.» **Abb. 9 und 10** | Man könne gar nicht aufzählen, welch reichhaltige Sammlung präsentiert werde, und jeder Besucher werde «das Geschick bewundern, welches verstand, die Natur in den wildesten Regionen zu belauschen und hier zu ebenso wahrer als bequemer Anschau darzustellen.» Damit sei Luzern neben Neuchâtel, wohin die Challandesche Ausstellung inzwischen umgezogen war, die einzige Stadt in der Schweiz, die über eine derart gute Sammlung von Präparaten verfüge, und sie dürfe stolz darauf sein.⁴⁷

1861 heiratete er zum zweiten Mal, Luzia Bölsterli, eine katholische Bernerin. Das Paar bekam zur

Tochter Maria aus Stauffers erster Ehe drei Kinder, von denen der älteste Sohn, Jules, später den väterlichen Betrieb übernahm.

Begünstigt wurde Stauffers Start in Luzern durch einen weiteren Umstand: 1854 war der erwähnte Franz Josef Kaufmann zum Professor für Naturgeschichte am Gymnasium gewählt worden und damit ex officio zum Konservator am Naturmuseum, das noch Naturalienkabinett hiess. Er stammte aus Winikon (LU) und war in einfachen Verhältnissen aufgewachsen, hatte an der ETH bei Arnold Escher Geologie und bei Lorenz Oken Naturgeschichte studiert und sich später in Berlin und Würzburg medizinisch weitergebildet. Bevor



Abb. 9 und 10
Tiergruppen von Samuel
Stauffer. Die Fotos stammen
von Jules Bonnet, o. J.

er selber eine Arztpraxis eröffnen konnte, wählte ihn der Regierungsrat ans Gymnasium. In der Folge wurde Kaufmann einer der angesehensten Naturforscher in der Innerschweiz und darüber hinaus, er erwarb sich Verdienste mit geologischen, paläobotanischen und -zoologischen Forschungen und auch als einflussreiches Mitglied der topografischen Kommission zur Erstellung einer Luzerner Karte. Diese Tätigkeiten mündeten in seine Mitarbeit an einer geologischen Karte der Schweiz.⁴⁸ Kaufmann war mit Escher und Albert Heim befreundet, ebenso mit dem Berner Geologen Bernhard Studer. Neben Unterricht und geologischer Forschung bemühte er sich als Konservator des Naturalien-

kabinetts um den Ausbau der zur Hauptsache aus dem 1848 aufgehobenen Kloster St. Urban stammenden Sammlungen, deren Wunderkammercharakter den zeitgenössischen Ansprüchen an ein Naturmuseum längst nicht mehr genügte. Das Schwergewicht legte er auf Petrefakten, Mineralien und die zoologische Sammlung. In den folgenden Jahren ging er den Regierungsrat immer wieder um Sonderkredite für den Kauf von Bälgen teils grosser Säugetiere an, die in Hamburg und Amsterdam angeboten wurden: Löwen, Tiger, Nilpferd, Gazellen, Känguruh, Bären, Gürteltiere, Hyänen, Lemuren, Schnabeltiere, Eisbären, Robben, Pinguine, daneben eine Vielzahl von exotischen Vögeln.⁴⁹ Ab und zu be-

half er sich mit einem verendeten Zirkustier. Viele dieser Bälge erhielt Stauffer zum Ausstopfen, vor allem die Vögel schien er mit besonderem Geschick präpariert zu haben, diese machten quantitativ den bei Weitem grössten Teil der Aufträge aus. Kaufmann wurde zu einem wichtigen Auftraggeber für Stauffer, besonders die Arbeiten an grossen Säugtieren dürften einträglich gewesen sein, sie dauerten bis zu einem Monat.⁵⁰

Damit konkurrenzierte sich Stauffer letztlich selber, denn je attraktiver die Ausstellungen in den Naturhistorischen Museen wurden, desto weniger konnten private Institutionen wie die seine mithalten. Doch diese Entwicklung setzte erst in den Siebzigerjahren ein. Vorerst stiess sein Museum auf Interesse, die Reiseführer machten sogleich darauf aufmerksam. Baedeker schrieb schon 1859 von «einigen Gruppen ausgestopfter Alpenthiere», die dort zu besichtigen seien, später gewann vor allem Murray der Institution viel ab: «An excellent collection of Swiss birds and quadrupeds, extremely well mounted, has been formed by a Mr. Stauffer, and is exhibited near to Thorwaldsen's Lion.»⁵¹

Leider existieren keinerlei Geschäftsunterlagen mehr, sodass sich Stauffers Erfolg nicht in Zahlen ausdrücken lässt. Doch dass die Kollektion Erfolg hatte, ist sicher, denn wie schon die Sammlung Challande präsentierte Stauffer seine Tiergruppen auf neue Art: «Das Charakteristische dieser Sammlung ist, dass die Thiere in hübsche Gruppen zusammengestellt sind, die, der Natur abgelauscht, ein treues Bild des Charakters und der Lebensgewohnheiten der betreffenden Vögel und Säugethiere gewähren.»⁵² Diese Aussage über die Challandesche Sammlung traf auch auf jene Stauffers zu, wie der Bericht im *Luzerner Tagblatt*, vor allem aber Fotos dokumentieren. Heute bezeichnen Sachverständige die Kompositionen von Stauffers Tiergruppen fast durchweg als reine Fantasieprodukte.⁵³

Der Bauplan von 1865 – Der Wey wird Tourismusquartier

Um 1860 war mit dem Meyerschen Diorama und dem Staufferschen Museum die erste Entwicklungsphase der Tourismusmeile abgeschlossen. Erst 1873 kam mit Wilhelm Amrein-Troller ein neuer wichtiger Akteur ins Wey-Quartier. Doch vorerst nahm sich die Stadtplanung des sumpfigen Geländes an und legte die Grundlagen für dessen weitere Entwicklung.⁵⁴ Schon 1859 war mit der Alpenstrasse die Verbindung von Seeufer und Schweizerhofquai zum Wey geschaffen und damit das Quartier ans neue touristische Zentrum mit den Quaianlagen am See angeschlossen worden. Diesem Durchbruch war das Äussere Weggistor zum Opfer gefallen und durch den Museumsplatz ersetzt worden.

1861 schuf der Stadtrat das Amt des städtischen Bauinspektors, und einer seiner ersten Aufträge war ein Bauplan für das Quartier Hof. Im Einvernehmen mit den Hoteliers bestimmte der liberale Stadtrat den Wey zum grossstädtisch geplanten Fremdenquartier. Dies löste dort eine intensive Spekulationswelle aus, denn mit Seeanstoss samt Schiffflände, mit einer Verbindung zur geplanten Seebrücke, dem Blick aufs Alpenpanorama und der Nähe zum Löwendenkmal war diese Gegend als Tourismusgebiet prädestiniert. Der Stadtrat kaufte grosse Landparzellen, um sie der Spekulation zu entziehen und zudem die «beabsichtigte Ausdehnung mit einem symmetrischen Netz von Strassen zu Stande»⁵⁵ zu bringen. Danach sollten einzelne Parzellen gezielt für die Bebauung veräussert werden. Es war das erste Mal in der Geschichte Luzerns, dass die öffentliche Hand mit planerischen Massnahmen und extensiven Bodenkäufen nicht nur die Gestalt eines Quartiers prägte, sondern damit dessen künftige Funktion festlegte.

Bauinspektor Samuel Senn sah in seinem Erweiterungsplan für das Wey-Quartier die noch heute unveränderte, schachbrettartige Strassenstruktur mit zehn rechteckigen Parzellen vor. **Abb. 11** | Diesem



Abb. 12
Werbeplakat von Franz Brun
für seinen Badebetrieb an der
Alpenstrasse, nach 1871.

insgesamt. Es war ein sichtbarer Kulturbruch, der hinter der Hofkirche geschah und der gewissermaßen zwei Parallelwelten schuf: jene der Einwohner und jene der Touristen. Und diese Entwicklung setzte sich in den folgenden Jahren fort. Die grossen Investitionen der Stadt erfolgten in den Tourismusquartieren im Hof und am See, während die anderen Stadtteile das Nachsehen hatten.⁵⁷

Aus dem Hofquartier verschwanden die traditionellerweise dort angesiedelten Gewerbebetriebe. Sie hatten Hotels, Verwaltungs- und Geschäftshäusern, Salons d'Art, Verkaufsmagazinen, Gastronomiebetrieben und den Etablissements der Tourismusmeile Platz zu machen. Eine wichtige Baute war etwa der 1870 von Gustav Mossdorf entworfene Stadthof, Ecke Stadthof- und Löwenstrasse, konzipiert als Grand Hotel und Geschäftshaus. Schloss das Hotel schon sechs Jahre später, nachdem sich die Bahnhofpläne im Quartier zerschlagen hatten, entwickel-

ten sich die Restaurationsbetriebe zum Brennpunkt der gehobenen touristischen Gastronomie und Unterhaltung im Wey mit drei Lokalen und einem Saal. Vor diesem Komplex errichtete 1886–1889 am Schweizerhofquai die Gotthardbahngesellschaft ihr repräsentatives Verwaltungsgebäude, ebenfalls entworfen von Gustav Mossdorf, der fast dieses ganze Geviert überbaute. Gegenüber dem Stadthof, an der Ecke zur Dreilindenstrasse eröffnete 1878 das Café Hungaria. Auf der anderen Seite dieser Parzelle, an der Alpenstrasse, baute Mossdorf den Wohnhof, wo der Arzt Franz Brun, der Schwager Marie Amrein-Trollers, 1871 das Römisch-türkische Bad einrichtete, das freilich bald in Konkurs ging. **Abb. 12** | Stadtauswärts, zwischen Alpen- und Löwenstrasse, richteten sich an der Hof- und an der Friedenstrasse Fuhr- und Droschkenbetriebe ein, darunter die Fuhrhaltereie von Franz Koch, nachmalige Besitzerin des Bourbaki-Panoramas. Und



Abb. 13
 Familie Amrein-Troller mit
 Wilhelm, den Eltern Josef
 Wilhelm und Marie und den
 Töchtern Marie-Louise, Anna
 und Mathilde, Foto um 1879.

selbstverständlich fehlten Hotels und Pensionen nicht, Ecke Schweizerhofquai das Erstklasshotel Luzernerhof, an der Stadthofstrasse die bekannte Pension Lehmann und gegen den Löwenplatz das Hotel Union, dieses nahm seinen Betrieb freilich erst 1893 auf. Souvenirgeschäfte und Fotoateliers vervollständigten das Angebot, darunter jenes des bekannten Jules Bonnet, der an mehreren Adressen an der Zürichstrasse domiziliert war, zuletzt in der Nr. 4, oder das Studio von Caspar Hirsbrunner, der von der Zürichstrasse nach der Schliessung von Samuel Stauffers Museum dorthin wechselte.⁵⁸ Jean Renggli, der in den Achtzigerjahren zusammen mit Eduard Drexler das Löwendenkmal-Museum gründete, betrieb neben dem Hotel National ein Fotoatelier mit angeschlossener Kunsthandlung. 1911 zählte man im Quartier insgesamt 57 Geschäfte mit Produkten für die Fremden wie Uhren, Bijouterie, Stickereien, Holzschnitzlerwaren und allgemein Souvenirs.⁵⁹

Gletschergarten

Nach 1870 setzte im Wey ein weiterer Entwicklungsschub ein, eine Folge des städtischen Bebauungsplans. Doch auch der Zufall spielte eine Rolle, nämlich die unerwartete Entdeckung der Gletschertöpfe neben dem sterbenden Löwen. Und vor allem spielte eine Rolle, dass diese Entdeckung ein junger Mann voller Tatendrang und Unternehmergeist machte: Josef Wilhelm Amrein. Zwei Jahre zuvor hatte er mit Marie Troller eine Familie gegründet. Bereits waren zwei Kinder da, und zudem musste er nach der Erkrankung des Vaters als Ältester für fünf Geschwister sorgen.⁶⁰ **Abb. 13** | Geboren 1842 auf der Landschaft, in Neudorf im Wynental, war er 1860 als Lehrling in das damals führende Luzerner Bankhaus Knörr eingetreten, zehn Jahre später leitete er bereits die Filiale am Schwanenplatz. Daneben begann er mit einem

Weinhandel, für das Lager wollte er im Wey Kavernen in den Felsen sprengen lassen. Sein Schwiegervater, Stadtmüller Heinrich Troller, half mit einem Darlehen beim Kauf des Grundstücks von 800 Quadratmetern neben dem Löwendenkmal. Für die geplanten Keller akkordierte Amrein im Herbst 1872 mit zwei Sprengmeistern, sie sollten bis Ende Februar 1873 im alten Steinbruch ein Loch von 3000 Kubikfuss, sieben Fuss tief, aushöhlen.⁶¹ Bei ihrer Arbeit stiessen sie auf eine kesselförmige Höhlung. Laut Überlieferung soll der Naturforscher und Geologe Franz Josef Kaufmann als Erster die Bedeutung der von Schutt und Fels befreiten, natürlichen Aushöhlungen erkannt und sich für ihren Erhalt eingesetzt haben. Am 23. November meldete das *Luzerner Tagblatt* über den Fund, es handle sich dabei um «Strudellöcher, welche beim Abschmelzen eines Gletschers durch einen herabstürzenden Wasserstrahl nach und nach ausgehöhlt wurden. – In anerkannter Weise hat der Besitzer den Schutt aus den Höhlungen entfernen lassen und Jeder, der sich interessirt, kann bis Montag noch Einsicht nehmen von einem interessanten Stück Vorwelt.» Und bereits am 1. Dezember hiess es im gleichen Blatt, dass die Töpfe im Wey, «Amreins Löcher», wie sie bereits genannt wurden, erhalten werden sollten, was man sehr begrüsstete. Am 6. Dezember wandte sich Amrein brieflich an den Geophysiker und Professor der neu gegründeten Akademie in Neuchâtel, Edouard Desor, und fragte ihn um Rat, was er mit den soeben entdeckten Gletschertöpfen machen solle, ob sie es wert seien, erhalten zu werden, wozu dieser unbedingt riet.⁶² Gesichert ist, dass Kaufmann sogleich den frisch zum Professor an die ETH berufenen Albert Heim über den Fund informierte und ihn zu einer Besichtigung einlud. Dieser nahm später seinerseits für sich in Anspruch, Amrein zum Erhalt des Naturphänomens bewegt zu haben: «Der erste, der daran dachte, ein Schaustück zu machen, war ich. Ich erinnere mich ganz genau des Abends, da ich mit dem

werthen Verstorbenen zusammen von den Grabarbeiten nach dem Gasthaus ging und ihm unterwegs zuerst rieth, das Ganze nicht zu zerstören und meine Ansicht dahin aussprach, daß das Phänomen gartenartig behandelt dem Publikum zur Schau eingerichtet sicher rentabel werden würde. Sofort leuchtete dies Herrn Amrein ein und er erfasste die Sache rasch und arbeitete in seinem Geiste den Plan weiter aus. Er hat mir nachher oft wieder erzählt, wie dieser Gedanke von mir ihm sofort eingeleuchtet habe. Es ist nicht Ehrgeiz meinerseits, aber es ist Freude am Gelingen des eigenen Gedankens. Ich habe dabei nichts gewagt. Die Initiative zu wagen und auszuführen ist ganz das Verdienst von Herrn Amrein.»⁶³ Bereits am 13. Dezember berichtete die *Zürcherische Freitagszeitung*, dass Heim die Luzerner Löcher als Überbleibsel von Gletscherbewegungen identifiziert und alle anderen Hypothesen – etwa, die Löcher stammten von Wasserfällen – als unhaltbar zurückgewiesen habe.⁶⁴ **Abb. 14 |** Doch nicht nur Zeugen der Eiszeit fand man im aufgelassenen Steinbruch im Wey. Gleichzeitig kamen bei den Freilegungsarbeiten versteinerte Meeresmuscheln zum Vorschein sowie, in einem gespaltenen Steinblock, das Blatt einer Fächerpalme. Mehrere Erdzeitalter und Klimata waren also in diesem Luzerner Sandstein aufbewahrt. Allerdings machten diese Zeugnisse aus der Zeit der subtropischen Meereslagune weit weniger Sensation als die Gletschertöpfe. Diese blieben die Hauptattraktion. Amrein entschied sich, den Fund zu erhalten und vom Weinhandel ins Ausstellungsgewerbe zu wechseln. Damit begann eine der grossen und angesichts vieler Rückschläge äusserst dramatischen Erfolgsgeschichten an der Tourismusmeile. Die neue Institution hatte mit Albert Heim einen Förderer gewonnen, der Zeit seines Lebens eng mit dem Gletschergarten und der Familie Amrein verbunden blieb und sozusagen als wissenschaftliches Gewissen dem Unternehmen unschätzbare Dienste leistete. Sein Urteil von 1872, wonach es sich bei



Abb. 14
Ausgrabung eines Gletscher-
topfes, Foto um 1873.

den Löchern im Fels und den Schrammen auf seiner glattpolierten Oberfläche um Spuren des Reussgletschers aus der letzten Eiszeit handle, beendete alle Diskussionen um die Bedeutung des Fundes. Schon im Frühling 1873 besichtigte er mit seinen Studenten die Töpfe und schrieb anschliessend an Amrein: «Ich kann Ihnen sagen, daß es mich herzlich freut, daß diese wunderschönen Bildungen erhalten bleiben, ich kenne ihresgleichen nur in Norwegen, in der Schweiz bis jetzt nicht. So bin ich auch überzeugt, daß sich Bewunderer genug werden finden und daß Ihre Pläne sich rechtfertigen und lohnen werden.»⁶⁵ Er werde jetzt den Fund in der Vierteljahresschrift der Zürcher Naturforschenden Gesellschaft publizieren und ihm beliebig Sonderdrucke

für die Besucher überlassen. Zugleich verfasste er eine leicht verständliche Erklärung des Phänomens, die in der Folge während Jahrzehnten mit dem Eintrittsbillet abgegeben wurde.⁶⁶ Heims wissenschaftliche Autorität und sein Engagement halfen entscheidend mit, dass Amreins Gletschertöpfe zu den berühmtesten der Schweiz wurden, und schon bald brüstete man sich in Inseraten und Prospekten damit, ein «Unicum in Europa» zu sein. Im Dezember kaufte Amrein das Tobel des Wesemlinbaches dazu, wo es sich zeigte, dass ein besonders grosses und eindruckliches Strudeloch nur teilweise auf dem erworbenen Grundstück lag, sodass sich ein weiterer Zukauf westlich gegen den Steinbruchhof bereits abzeichnete. So attraktiv das

neu entdeckte Phänomen sein mochte, für einen Ausstellungsbetrieb gegen Eintritt reichte es nicht aus. So bemühte sich Amrein im Winter um zusätzliche Sehenswürdigkeiten und begann damit, das Steinbruchareal in einen Park umzuwandeln. Als erste der zusätzlichen Attraktionen sicherte er sich das damals in der Bürgerbibliothek ausgestellte Relief der Urschweiz von Franz Ludwig Pfyffer von Wyher, das Ende des 18. Jahrhunderts Sensation gemacht hatte, inzwischen aber zeitgenössischen Ansprüchen an topografische Darstellungsformen nicht mehr genügte. Da die Platzverhältnisse in der Bibliothek prekär wurden, plante die Besitzerin, die Korporationsgemeinde Luzern, es auszulagern. Amreins Anfrage kam also gerade richtig. Der Mietvertrag mit der Korporation war auf fünf Jahre abgeschlossen und konnte verlängert werden, dann war eine Jahresmiete von 50 Franken fällig. Amrein verpflichtete sich, für das Relief «eine Baute» zu erstellen, in der es vor Witterungseinflüssen und Feuergefahr geschützt ausgestellt werden konnte. Für allfällige Beschädigungen durch die Besucher hatte er aufzukommen.⁶⁷

Als drittes Ausstellungsobjekt bot ihm sein jüngerer Bruder Kaspar Constantin eine Sammlung von Fundstücken an, die er bei Ausgrabungen der Pfahlbauten am Baldeggersee zusammengetragen hatte. Es handelte sich um rund hundert Gegenstände aus Knochen, Holz und Stein, also Messer, Beile, Stich- und Schneidinstrumente, Meissel, Pfeilspitzen, Schleifsteine, um diverse Knochen und Zähne sowie einige Bruchstücke von Töpferwaren. In einer Liste führte Kaspar Constantin alles auf, sein Bruder quittierte sie.⁶⁸

Mit den drei Themenbereichen, die damit repräsentiert waren – Eiszeit bzw. Miozän, Neolithikum mit Pfahlbauern und Urgeschichte sowie Vermessung und Topografie – waren die Grundlinien der Ausstellungstätigkeit im Gletschergarten gezogen, und sie blieben in seiner weiteren Entwicklung leitend. Warum man mit diesen Themen am Ende

des 19. Jahrhunderts ein Museum betreiben konnte, ist heute nur schwer nachvollziehbar, und es wird zu zeigen sein, weshalb dies die Zeitgenossen und -genossinnen derart faszinierte.

Auch der Park nahm im Winter Gestalt an. Den Rat Heims, «das Phänomen gartenartig zu behandeln», hatte sich Amrein zu Herzen genommen und machte sich daran, den Steinbruch in einen Park zu verwandeln. Ob ein Gartenarchitekt beigezogen wurde oder ob Amrein mit Hilfe eines Gärtners die Umgestaltung nach eigenen Plänen vornahm, ist nicht bekannt. Der Park wurde als Alpenwanderung inszeniert, mit verschlungenen Wegen und Zäunen aus Knüppelholz um die Töpfe herum. Sie erzeugten auf dem eher kleinen Gelände den Eindruck des Weitläufigen. Es wurden Bäume und Sträucher angepflanzt, dazu in Felsnischen Alpenblumen, die beim Freilegen des Naturdenkmals gefundenen Findlinge verteilte man dekorativ über das ganze Gelände und verstärkte damit den Eindruck des Urtümlichen dieser ganzen Szenerie. Bereits Anfang 1873 liess Amrein im Park mehrere kleine Bauten errichten, die, angepasst an die lokalen Verhältnisse, in der Tradition schweizerischer Gartenkunst standen, wie sie bereits im 18. Jahrhundert etwa in der Eremitage in Arlesheim⁶⁹ als Gestaltungselemente eingesetzt worden waren: ein Chalet, in dem dann das Pfyffer-Relief gezeigt wurde, ein Springbrunnen mit einem Triton, im Hintergrund des Gartens führte der Knüppelpfad zum Schweizerhäuschen und am Tobel hinauf zur Einsiedelei, wo den Gästen in einem Felsenkeller Erfrischungen gereicht werden sollten, und zum Wildkirchlein, wo eine Opferbüchse für Spenden an die Armen aufgestellt war, um zuoberst beim Aussichtsturm zu enden, der sogenannten Wilhelmsburg, einem zinnenbewehrten Kastell, von wo aus man über Luzern auf den Pilatus und die Alpen im Süden blicken konnte. Ausserdem war entlang der Denkmalstrasse ein Laubengang eingerichtet, der einen Überblick über das freigelegte Naturdenkmal



Abb. 15
Der Gletschergarten um 1875.

erlaubte, am südlichen Rand des Geländes gewährte eine zweite Galerie den angeblich schönsten Blick auf das Löwendenkmal. Beim Eingang gegen die Denkmalstrasse schliesslich stand das Häuschen für die Kassierin, darin war ausserdem die Pfahlbausammlung von Kaspar Constantin zu besichtigen.

Abb. 15 |

Im Laufe dieses Winters musste für das neue Etablissement ein Name gefunden werden. Wollte Amrein es ursprünglich Garten der Urwelt nennen, in Anlehnung an den Titel des populären Buchs «Die Urwelt der Schweiz» des ETH-Paläontologen und -botanikers Oswald Heer, entschied er sich schliesslich für Gletschergarten. Dieser Name ist ein Wurf, vereinigt er doch leichthin zwei völlig entgegengesetzte Vorstellungen, indem ein Gletscher bisher nie mit einem Garten, sondern mit einer zwar faszinie-

renden, dem Menschen jedoch feindlichen Eiswüste assoziiert wurde,⁷⁰ umgekehrt ein Garten aus Eis für die Zeitgenossen allenfalls beim Palast von Andersens Schneekönigin vorstellbar war.⁷¹

Beide Namen geben Hinweise, worauf Amrein bei seinem neu gegründeten Unternehmen Wert legte: auf den Garten einerseits und auf Gletscher und Eis andererseits. Ausserdem kommt in der Anlehnung an Heer ein nationaler Aspekt zum Zug, indem eben die gezeigte Urwelt als spezifisch schweizerische Urwelt aufgefasst wurde. Die historische Zurichtung dieses Geländes als eine Phase oder Periode der Geschichte der Schweiz war von Anfang an Teil des Konzepts. Dass diese Urwelt dann vor allem als eine eisige gesehen wurde und die Faszination eine der Kälte war – und eben nicht jene für die subtropische Lagune, wie dies wohl heute der Fall wäre⁷² –, ist ein

weiterer Aspekt. Diese Kältegeschichte der Schweiz und die Begeisterung dafür ist ein irritierendes Phänomen, dem ebenfalls nachzugehen sein wird: Wieso übte dieses tiefgefrorene Land eine derartige Faszination aus?

Am 1. Mai 1873 wurde der Gletschergarten eröffnet, und die Reaktionen in der Presse waren begeistert, und zwar nicht nur jene der Luzerner Zeitungen, die sich über eine neue Attraktion für die Fremden freuten.⁷³ Es fänden im Gletschergarten «historische Wissenschaft und Aesthetik ihre Berücksichtigung», hatte das *Vaterland* schon im Februar 1873 befunden, als es von den Vorbereitungen berichtete.⁷⁴ Und die *Neue Zürcher Zeitung*, die im März ebenfalls eine Besichtigung vor Saisonbeginn vorgenommen hatte, war zum Schluss gekommen: «An wenigen Orten wird man so viel und so Interessantes, so weit auseinander liegende Dinge, so viel Altes mit Neuem, so viel Natur mit Kunst vereinigt finden, wie beim Löwendenkmal und seinem Nachbar, dem Gletschergarten in Luzern.»⁷⁵ Nach der Eröffnung überschlugen sich die Kommentare. Der Korrespondent des *Bund* schrieb: «Als ungläubiger Thomas ging ich selbst hin. Schon der Name mahnte mich an den Schwindel unserer Neuzeit. Aber ich wurde in Wirklichkeit durch eine Naturerscheinung überrascht, die durch ihre reiche Mannigfaltigkeit und durch den Ort ihres Vorkommens einzig in ihrer Art ist und bereits die Aufmerksamkeit unserer berühmtesten Geologen auf sich gezogen hat.»⁷⁶ Man war sich einig in der Begeisterung für das neue Etablissement, negative Reaktionen finden sich keine. Auf diesen Lorbeeren ruhte sich Amrein keineswegs aus. Bereits im August tätigte er den bislang grössten Landkauf und erwarb den Boden, auf dem bis 1875 das grösste und beeindruckendste der 16 Strudellöcher ausgegraben wurde. Im Kauf inbegriffen war eine neu errichtete Scheune, die er abreißen und auf den Fundamenten ein Haus mit sechs Wohnungen bauen liess, eine für seine Familie. Im Parterre sah er Ausstellungsräume

für den weiteren Ausbau des Museums sowie ein Restaurant vor. Im gleichen Jahr kaufte er als weiteres Ausstellungsstück das Muotatal-Relief, das der Schwyzer Josef Sigmund Nideröst gebaut hatte und das seine Beobachtungen der Kämpfe zwischen den französischen Truppen Massenas und den russischen Suworows am 30. September und 1. Oktober 1799 dokumentierte. **Abb. 16** | Bereits zwei Jahre nach dessen Eröffnung zeichnete der Baedeker den Gletschergarten als einzigen Betrieb an der Tourismusmeile mit einem Stern aus, was die Journalisten sogleich vermerkten. Amrein hatte sich schon ein Jahr früher darum bemüht, vergebens.⁷⁷ In den folgenden Jahren verwandte er viel Arbeit darauf, sein Etablissement in Europa bekannt zu machen. Von allen Unternehmern an der Tourismusmeile war er der einzige, der von Anfang an konsequent und sehr breit in Werbung und Publizität investierte und sich mit seinen Erfolgen nie zufrieden gab. Bereits 1873 liess er vom Publizisten August Feierabend einen Führer verfassen. 1874 kam ein weiterer über das Pfyffer- und das Muotatal-Relief dazu, selbstverständlich waren beide auch in Französisch und Englisch erhältlich. Im selben Jahr schrieb Albert Heim eine ausführliche Erläuterung des Naturphänomens, die in vier Sprachen bis zu seinem Tod immer wieder neu aufgelegt wurde. Ausserdem verfasste er ein Attest, in dem er kraft seiner fachlichen Autorität die Echtheit des Naturphänomens bezeugte und das Amrein am Eingang aushängte, was angesichts des schlechten Rufs der Schweizer Tourismusunternehmer vor allem in Deutschland nötig war.⁷⁸ Zwei Jahre nach Feierabend verfasste S. Schmidlin einen Führer, ebenfalls erhältlich in drei Sprachen.⁷⁹ Diese Broschüren verschickte Amrein in der ganzen Schweiz an alle Naturforschenden Gesellschaften und an alle Sektionen des Schweizerischen Alpen-Clubs. Ausserdem bemühte er sich um Artikel und Berichte für Schweizer Zeitungen. Die Redaktionen wichtiger ausländischer Zeitschriften suchte er mit



Abb. 16

Josef Sigmund Nideröst, Muotatal-Relief, Teilansicht, 1802. Nideröst hatte die Kämpfe vom 1. Oktober 1799 zwischen französischen und

russischen Truppen auf der Höhe von Illgau als Zuschauer mitverfolgt und anschliessend in diesem Relief dargestellt, Foto: Oscar Wüest.

prominenten Autoren und attraktiven Illustrationen zu gewinnen. Geling ihm dies nicht, wie etwa bei der *Gartenlaube*, wo Ernst Keil ihm abschlägigen Bescheid erteilte, versuchte er es mit auffälliger Werbung.⁸⁰ Dafür brachte er im gleichen Jahr einen Artikel von Feierabend in der *Leipziger Illustrierten Zeitung* unter, deren Verbreitung und Einfluss jenem der *Gartenlaube* gleichkam.⁸¹ Ein solcher Erfolg zog weitere Artikel in Deutschland nach sich.

Wichtige Gelehrte suchte er davon zu überzeugen, wissenschaftliche Beurteilungen des Gletschergartens zu publizieren, so Edouard Desor, Oswald Heer, den einflussreichen Berner Geologen und Alpinisten Bernhard Studer, den berühmtesten Geologen der Epoche und Professor am Londoner King's College Charles Lyell, den Physiker und Matterhornpionier John Tyndall oder den bekannten Biologen und Professor für Naturgeschichte Thomas Henry Huxley.⁸²

Daneben setzte er auf Inserate als Propagandainstrumente. Schon die Eröffnung vom Mai 1873 hatte er im *Continental Herald* annonciieren lassen, wo er fortan regelmässig inserierte.⁸³ Ausländische, vor allem englischsprachige Reiseführer und Kursbücher, einschlägige Schweizer Führer, etwa der stark verbreitete von Hermann Alexander Berlepsch, waren neben der Tagespresse weitere wichtige Kanäle. Reisebüros liess er grosse Mengen von Führern zukommen, die diese vor der Abreise an ihre Kunden zur Vorbereitung abgaben. Mit dem grosszügigen Verteilen von Freikarten für Vereine, Schulen und soziale Institutionen und mit Gratis-tagen warb er um Goodwill in der Innerschweiz.⁸⁴ Und es verstand sich von selbst, dass wissenschaftliche Gesellschaften, die ihre Jahresversammlungen am Vierwaldstättersee abhielten, zu einem Gratisbesuch eingeladen wurden. Amrein war 1874 selber Mitglied der Schweizerischen Naturforschenden Gesellschaft geworden. In der Stadt und um den Vierwaldstättersee herum setzte er auf Hinweisschilder an strategischen Punkten sowie auf Beschriftungen von Hauswänden, sodass kein einziger Besucher Luzern verlassen und sagen konnte, er habe nichts vom Gletschergarten gehört. Eine originelle Werbebotschaft vermittelte der Walzer «Erinnerungen an den Gletschergarten in Luzern» von Béla Kéler, den Amrein 1877 mit der Komposition beauftragte und der nicht nur vom Komponisten, sondern auch von diversen Militärkapellen in ganz Europa aufgeführt wurde.⁸⁵ Im Gletschergarten selber organisierte er regelmässig abendliche Konzerte, die er in der Tagespresse annoncierte.

Neben seinen Propagandaaktivitäten arbeitete Amrein am weiteren Ausbau der Ausstellungen und der immer schöneren Gestaltung des Parks. Im Erdgeschoss des neuen Wohnhauses öffnete ein Restaurant, dessen Wände mit Bildern aus Heers «Urwelt der Schweiz» geschmückt waren. Im Park richtete er ein Damhirschgehege ein und versuchte, sich eine Mineraliensammlung aus dem Gotthard-

massiv zu sichern, wo zu dieser Zeit die Arbeiten am Eisenbahntunnel im Gange waren. Die Erweiterungen sollten möglichst wenig kosten. Das ging so weit, dass er eine Verwarnung des Kreisförstern riskierte, weil ein Forstwart für Amrein Bäume im Wald ausgegraben hatte, um sie in dessen Park einzupflanzen.⁸⁶

Amrein eignete durchaus ein gewisses Mass an Unverfrorenheit im Umgang mit den Behörden, indem er es vor allem bei seinen Bauvorhaben immer wieder darauf ankommen liess, die Vorschriften mehr als grosszügig auszulegen, was ihm wiederholt Rügen eintrug. Er hatte indessen ein feines Gespür für die Grenzen und ging mit seinen Verstössen immer gerade so weit, dass man bei der Stadt ein Auge zudrückte, nicht zuletzt deshalb, weil schon damals das Argument Fremdenverkehr fast jeden Einwand verstummen liess. Zum Beispiel baute er die Mauer gegen die Denkmalstrasse ohne Bewilligung aus Stein statt aus Holz, zu nah an die Baugrenze und ausserdem zu hoch; die Portikussäulen des Kassenhäuschens standen auf öffentlichem Grund, der Holzpavillon für das Pfyffer-Relief lag zu nah am Wohnhaus und versties damit gegen feuerpolizeiliche Auflagen. Als er dann ohne Bewilligung auf dem Weg vom Gletschergarten zum Steinbruchhof zwei Treppenstufen entfernte, um den Fussweg in einen Fahrweg für Droschken umzuwandeln, wurde es dem Stadtrat zu bunt, und er warf Amrein vor, dieser «erwidere das ihm zur entsprechenden Anlage des Gletschergartens gebotene Entgegenkommen der Baubehörden mit einer Reihe eigenmächtiger Handlungen und Übergriffe auf das städtische Eigentum».⁸⁷ Doch billigte er ihm Nichtwissen der Rechtslage zu, büsste ihn milde mit zehn Franken und verlangte, dass er die Treppe wiederherstelle. Darauf richtete Amrein eine lange Jeremiade an den Stadtrat, in der er düstere Perspektiven entwarf, wenn der Gletschergarten nicht mit der Droschke zu erreichen sei, und die in der abstrusen Behauptung gipfelte: «Es unterliegt keinem Zweifel, daß derartige

Unzukömmlichkeiten geeignet sind, bei mehrerem Ueberhandnehmen nach & nach den Fremdenstrom gänzlich auch von dem beliebtesten Orte abzulenken & es muß daher Gegenstand ernstesten Bestrebens sein, namentlich auch Seitens des Unterzeichneten, soviel an ihm liegt, jenen Uebelständen abzuhelpfen, um dadurch den Besuch seines Etablissemments zu sichern.»⁸⁸ Die Stadt hatte kein Gehör für sein Anliegen und lehnte das Gesuch ab. Wegen einer Reklametafel, die er unerlaubterweise beim Löwendenkmal aufgestellt hatte und die ihm der Stadtrat zu versetzen befahl, stritt er solange mit den Amtsstellen herum, bis die Saison 1878 praktisch vorbei war. Nun konnte er der Drohung der Stadt, dass eine Umplatzierung mit den entsprechenden Kostenfolgen für ihn «auf exekutivem Wege geschehen würde», nachgeben, ohne Einnahmenverluste zu riskieren.⁸⁹

Bei allem Suchen nach dem eigenen Vorteil musste Amrein schon früh erkannt haben, dass das neue Fremdenviertel im Wey unternehmerisch als ein Gesamtprojekt anzusehen und zu behandeln war. Entsprechend setzte er seine Energien nicht nur für das Fortkommen des eigenen Betriebs ein, sondern auch für das des Quartiers, wie sich im Zusammenhang mit dem Ausbau der Infrastrukturen in Luzern zeigt.

Infrastrukturen – Wasser, Gas, Beleuchtung⁹⁰

Das Tourismusargument hatte wie erwähnt ein grosses Gewicht bei der Stadtentwicklung und damit bei den Investitionen in die Infrastrukturen, die die Stadt ab den Siebzigerjahren selber vornahm oder politisch vorantrieb und teilweise finanziell unterstützte. Unter dem Druck rasch wachsender Bevölkerungszahlen und wegen bedenklicher hygienischer Zustände installierte man – wie in anderen Städten – auf Empfehlung des Zürcher Stadttingenieurs Arnold Bürkli ab 1875 eine Druckwasserlei-

tung. Sie ermöglichte den Transport des Wassers bis in die Wohnungen hinein, doch bezeichnenderweise profitierten davon nicht die Quartiere der Armen, auf die das Hygieneargument gemünzt war, sondern die – u. a. dank städtischer Investitionen⁹¹ – neu erschlossenen Villenquartiere an den Südhängen der Stadt und die Hotellerie. Diese Investitionen waren teuer, weil das Wasser nach einem Gutachten von Bürkli und Franz Josef Kaufmann aus dem Eigental bezogen werden sollte und nicht aus dem See.⁹² Argument dafür war, dass Quellwasser viel frischer sei als Seewasser und dass insbesondere die Touristen diese hohe Qualität erwarten würden. «Die Fremden, die in Luzern Aufenthalt nehmen, schätzen unser qualitativ vorzügliches Quellwasser sehr hoch», hielt der Stadtrat 1895 fest und warnte davor, «in diesem nicht unwichtigen Punkt den Ruf der Stadt zu beeinträchtigen».⁹³ Mit der Quellwasserversorgung wurde erfolgreich geworben, 1900 erhielt die Stadt dafür an der Pariser Weltausstellung eine Goldmedaille, was der Direktor der städtischen Unternehmungen, Ingenieur Stirnimann, voller Stolz vermerkte.⁹⁴ Allerdings war das frische Quellwasser ein Mythos, von den Alpweiden drang verschmutztes Oberflächenwasser in die Quellen, und wenn in der Stadt Knappheit herrschte, wurde Wasser vom Rümliqbach beigemischt. Gleichwohl hielt die Stadt bis zum Ersten Weltkrieg an diesem Mythos fest.

1858 wurde in Luzern die Gasbeleuchtung in Betrieb genommen, und damit kam eine neue Thematik in die Diskussion, die nicht nur die städtische Öffentlichkeit in der ganzen westlichen Welt bis heute beschäftigt: die Erleuchtung der Nacht. Ein neues Konfliktfeld war eröffnet, der Kampf der Stadtbewohner um die obrigkeitliche Verteilung von Hell und Dunkel, und wie bei der Wasserversorgung hatten auch in dieser Frage die Tourismusunternehmer die Nase vorn und die armen Quartiere das Nachsehen. Luzern war spät dran mit dem künstlichen Licht, 1840 experimentierte man in

Paris und St. Petersburg bereits mit elektrischen Bogenlampen. Doch vorerst bewirkten die wenigen Gaslaternen, was bereits andernorts beobachtet wurde: Man war geblendet von der Helligkeit. «Man kennt die Stadt kaum mehr, wenn man jetzt Nachts die hellen Gassen durchläuft, die früher so finster waren», vermerkte die *Luzerner Zeitung*.⁹⁵ Das war eine verständliche Reaktion, denn bislang hatten ein paar Ölfunzeln weniger die Dunkelheit erleuchtet, denn als Positionslichter gedient.

Die neue Beleuchtung reichte im alten Stadtkern bis zur Hofkirche, an der Baslerstrasse bis zum Gütsch, dann Nähe Pilatusplatz und Pilatusstrasse. Bis 1870 waren rund 165 Laternen in Betrieb. Geliefert wurde das Gas von einer privaten Gesellschaft, was für ihre Aktionäre ein einträgliches Geschäft war, nicht zuletzt weil die Lieferantin das Monopol ausnützte. Auch bei der Gasbeleuchtung gehörten Schweizerhof und National zu den ersten, die ihre Räume damit beleuchteten. An der Tourismusmeile warben Meyers damit, ihre Dioramen «Nach Sonnenuntergang bei Gasbeleuchtung», bis abends 21 Uhr, zu zeigen.⁹⁶ Das Diorama reagierte empfindlich auf Lichtmangel, was Ludwig Meyer schon 1856 bewogen hatte, im *Luzerner Tagblatt* eine Notiz einrücken zu lassen, wonach «düsteres oder regnerisches Wetter durchaus keinerlei nachteilige Wirkung auf das Diorama und die Beleuchtung desselben ausübt. Sonnenschein ist selbst für die schönsten angewandten Lichteffekte nicht notwendig.» Einzig sei bei Regenwetter am Morgen und am Abend ein Besuch nicht empfehlenswert.⁹⁷ Nach Sonnenuntergang war sowieso Schluss. Dank der Gasleuchten konnte der Betrieb nun länger geöffnet bleiben.

Um eine bessere Anbindung ans Gasnetz musste man an der Tourismusmeile kämpfen. Auf das Begehren einer Gruppe von Liegenschaftsbesitzern rund um den Löwenplatz, darunter Wilhelm Amrein, doch den Weg ins Touristenquartier besser zu beleuchten und die offenbar drastische Begründung

für die Dringlichkeit einer solchen Massnahme antwortete der Stadtrat, er werde das Anliegen bei der Budgetberatung für 1874 in Betracht ziehen und ihm «in geeigneter Weise entsprechen. Wir geben zu, daß bei der wachsenden Zahl von Etablissements, die mit dem Fremdenverkehr in Beziehung stehen, sich das Bedürfnis allmählig mehr fühlbar macht, ohne daß wir jedoch – unsererseits wenigstens – jeden nicht mit Gas beleuchteten Weg in den äusseren Theilen der Stadt für einen Schlupfwinkel für Dirnen und Schelmen und eine wahre Räuberhöhle nennen möchten. Es gäbe denn sonst noch Manche in der Gemeinde.»⁹⁸ Zwei Jahre später machte eine Gruppe erneut eine Eingabe und verlangte eine Gaslaterne beim Weg zu Löwendenkmal und Gletschergarten mit der Begründung des «starken Besuchs benannter zwei Etablissements sowohl von Einheimischen als Fremden». Auch dieses Gesuch lehnte der Stadtrat ab, weil die Investitionen an dieser Lage viel zu hoch seien für eine Laterne, versprach aber, zwei Leuchten von der Zürichstrasse her näher zum Löwen versetzen zu lassen.⁹⁹ Wiederum zwei Jahre später versuchte es Amrein erneut und erklärte sich bereit, einen Teil der Kosten selber zu tragen. Erneut lehnte der Stadtrat ab, weil es sich um eine Privatstrasse handle, deren Zugänge bereits gut beleuchtet seien, und es nicht Sache der Öffentlichkeit sei, den «Zugang zu einem Privatunternehmen auf öffentliche Kosten mit Beleuchtung zu versehen», zumal es in anderen Teilen der Stadt gar keine Beleuchtung gebe.¹⁰⁰

Die Frage der Gasbeleuchtung, der teuren Investitionen für den Leitungsbau und der technischen Probleme mit der weiten Beförderung des Gases wurde ein paar Jahre später überlagert von vergleichbaren Problemen bei der Elektrizität, die das Gas bei der Stadtbeleuchtung zu bedrängen, wenn auch noch nicht zu verdrängen begann. Diesmal wurde Amrein von sich aus aktiv und wartete nicht auf die Behörden. Er konnte für sich in Anspruch nehmen, als Erster in Luzern eine elektrische Beleuchtung

installiert zu haben, wenn auch zunächst nur an drei Abenden. Zwar hatte er schon in seinem Eröffnungsinserat «Während den Sommerabenden elektrische und bengalische Beleuchtung» angekündigt, doch bis es dann so weit war, dauerte es bis Ende September 1879. Das Ergebnis war sensationell, und die Effekte der neuen Energie stellten jene des Gases buchstäblich in den Schatten: «Das eine Mal ließ Herr Amrein-Troller die Flamme auf der obersten Estrade seiner Fahnenburg spielen und es war zum Erstaunen, wie weit die Kraft derselben reichte. Die nächsten Höhen, Allenwinden, Wesemlin und Dreilinden waren mit magischem Glanze übergossen, schärfer noch als bei hellstem Vollmond. Ein gutes Auge wollte sogar den Kirchturm und Häuser im Rain gesehen haben. Ebenso vortrefflich gelang die Probe an den zwei nächstfolgenden Abenden, den 29. und 30. September, vor dem «Schweizerhof». Neben der elektrischen Flamme, schienen die Gaslichter nur mit mattem, röthlich-trübem Schimmer und wären fast alle entbehrlich gewesen.»¹⁰¹ Diese Präsentation war geradezu prototypisch: einmal im Gletschergarten an der Tourismusmeile, zweimal beim Schweizerhof. Der Konsum im Kontext touristischen Luxus' kennzeichnete die Anfänge des elektrischen Lichts auch andernorts.¹⁰²

Der Erfolg ermutigte Amrein. Er beantragte dem Stadtrat vor der Saison 1880, ausser dem Gletschergarten das Löwendenkmal elektrisch zu beleuchten, und zwar mit materieller Unterstützung sowie «kostenfreier Besorgung der Wasserleitung, des Polizeiaufsichtsdienstes, u. Beschaffung von einigem Material (Stühle, Bänke)» durch die Stadt.¹⁰³ Der Stadtrat sprach zwar kein Geld, stellte aber Polizisten ab, die angesichts des zu erwartenden Andrangs für Ordnung zu sorgen hatten, und liess Bänke aus dem Theater herbeischaffen. Zudem überliess er Amrein das «Locomobil» aus dem Bauamt, mit dem die Elektrizität erzeugt wurde, und gestattete die unentgeltliche Nutzung des Springbrunnens im Teich des Löwendenkmals, mit dem Amrein seine

eigenen, in Neuenburg gekauften «dynamo-elektrischen Maschinen» antrieb.¹⁰⁴ Amrein bot Kurkapelle und Stadtmusik auf, der Turnverein bereicherte die Vorführung mit lebenden Bildern. Wiederum war der Erfolg überwältigend, das *Vaterland* wurde in seiner Berichterstattung poetisch: «Wenn der magische Glanz über Thorwaldsen's Meisterwerk sich ergießt und über das saftige Laubwerk spielt, wenn die Klänge einer italienischen Musik dazu ertönen, so begreift man, daß sich den bewundernden Fremden und Einheimischen das Wort den Lippen entringt: «Das ist herrlich.»» Und auch die anderswo zu beobachtende, reflexartige Reaktion, wonach die Elektrizität «die Nacht zum Tag» mache, fehlte nicht im Bericht.¹⁰⁵ Im folgenden Jahr wurden Garten und Löwendenkmal wiederum zweimal pro Woche elektrisch beleuchtet, dann machte Amreins Tod den Experimenten ein Ende, bis 1895, als Marie Amrein den Park erneut illuminierte. Wie schon ihr Gatte liess sie das Spektakel musikalisch untermalen, diesmal von einem Alphornbläser.

Zu diesem Zeitpunkt leuchteten in Luzern bereits 10 000 Glühbirnen, die ersten und am meisten in der Tourismusindustrie: 1884 hatte das Hotel National ein Lokomobil installiert, 1886 bezogen der Schweizerhof und der Luzernerhof bereits Strom vom Elektrizitätswerk der Gebrüder Troller in Thorenberg, bis Ende Saison kamen Schwanen, Gütsch, du Lac und die Bierhalle Muth dazu, auch die Dampfschiffe beleuchtete man elektrisch.¹⁰⁶ Im gleichen Jahr stellten die Trollers am Quai beim Schweizerhof zwei Bogenlampen auf. Die Stadt war bis 1894 vertraglich ans Gaswerk gebunden, danach begann sie damit, die Strassenbeleuchtung umzustellen, aber nur zögerlich. Die Konzession erhielten die Gebrüder Troller. 1889 erhellten ihre ersten vierzehn Bogenlampen Quai und Bahnhofplatz, eine stand auf dem Gütsch. Die Stärke dieses mittels eines glühenden Kohlefadens erzeugten Lichts wurde allgemein als zu schwach empfunden, das hinderte das *Luzerner Tagblatt* ebenso wenig wie ein paar Jahre zuvor das

Vaterland, in der Berichterstattung zu schwärmen: «Gleich Edelsteinen funkeln in dem zauberischen Lichtdiadem die buntfarbenen elektrischen Lampen der verschiedenen Dampfschiff länden. Bei der Einfahrt bietet sich unter diesen Verhältnissen des Abends dem Beschauer auf dem Schiff ein geradezu feenhaftes Bild.»¹⁰⁷ Die Stromknappheit hatte indessen sehr hohe Preise zur Folge, der Einsatz von elektrischer Energie lohnte sich daher nur für die Produktion von Industrie- und hochwertigen Konsumgütern. Deshalb beleuchtete die Stadt die Strassen mehrheitlich weiterhin mit Gas. Elektrisches Licht mussten die Privaten auf eigene Rechnung installieren, was unter anderem die Hoteliers bewog, vor ihren Häusern Lampen errichten zu lassen.¹⁰⁸ Mit der Erfindung der leistungsstarken Glühbirne von Thomas Alva Edison und ihrer Propagierung an der Pariser Elektrizitätsausstellung von 1881 setzte sich die elektrische Beleuchtung in den Luxushotels rasch durch, und 1894 war auch der Stadtrat der Überzeugung, «es könnten unsere Hotels ohne schwere Schädigung nicht mehr auf das elektrische Licht verzichten.»¹⁰⁹

Überblickt man den Ausbau der Infrastrukturen, wird deutlich, wie sehr dieser der Tourismusindustrie zugute kam. Die breite Bevölkerung kam erst nach dem Ersten Weltkrieg in den Genuss derselben Annehmlichkeiten. In Luzern dienten die neuen Installationen zunächst dem Luxuskonsum. Die Hoteliers konnten ihren Gästen mehr Komfort anbieten,¹¹⁰ und die Etablissements an der Tourismusmeile neue Attraktionen und längere Öffnungszeiten. Von daher wird ein Zug verständlich, der bei allen Unternehmern an der Tourismusmeile zu beobachten ist: ihr Flair für technische Innovationen und ihre Offenheit dafür. Es war daher nur folgerichtig, dass vor allem Tourismuskreise die Stadt zur Übernahme weiterer Infrastrukturkosten drängten. So verlangte zum Beispiel Marie Amrein im Mai 1894 von der Stadt, sie müsse ein Kabel zum Gletschergarten legen, weil ihr Betrieb bis in die späten Abend-

stunden geöffnet habe und daher auf elektrisches Licht angewiesen sei. Der Stadtrat lehnte ab mit der Begründung, solche Gesuche seien schon anderweitig abschlägig beantwortet worden und würden jetzt sowieso abgelehnt, «weil wir bei beginnender Fremdensaison den Verkehr nicht durch Aufbrechen der Strassen und gerade in dieser Gegend, stören lassen wollen».¹¹¹ Doch es waren nicht in erster Linie Einzelpersonen, die solche Anliegen gegenüber der Stadt vertraten. Dafür schuf man Institutionen wie den Verschönerungsverein, dessen Gründung im Dezember 1880 auf die Initiative von Wilhelm Amrein zurückging,¹¹² das Kurssaalkomitee, das sich bei der Stadt für die Abtretung von Boden für den Bau eines Kurssaals einsetzte, oder als wichtigste Organisationen der 1881 gegründete Fremdenverkehrsverein und ab 1892 die Verkehrskommission, die vor allem für die «Aussen- und Marketingpolitik» des Luzerner Tourismus zuständig war.¹¹³

Flickwerk

In scharfem Kontrast zu den Innovationen bei der Infrastruktur, die in diesen Jahren vorgenommen wurden, stand die Vernachlässigung des Prunkstückes der Tourismusmeile, des Löwendenkmals. Dies war insbesondere Amrein ein Dorn im Auge, fast jährlich forderte er die Stadt auf, sich mehr um die Gedenkstätte zu kümmern. Einmal kritisierte er den verwitterten Zustand von Thorvaldsens Kunstwerk, sogar Gras wachse auf dem Löwen, dann monierte er, der Teich habe einen zu schwachen Zufluss, weswegen das Wasser faulig rieche, es bildeten sich Schlammablagerungen und Algen wüchsen, besser würde man Schwäne ansiedeln, das Gelände um den Teich drohe einzustürzen, der Wächter des Denkmals, Gardist Brunner, verhalte sich böseartig und geschäftsschädigend.¹¹⁴

Es stand schlecht um das Denkmal. Bis etwa 1840 war der Löwe in einem passablen Zustand, danach

verschlechterte er sich rapid. Schnee, Regen und Frost setzten ihm zu und liessen den Sandstein verwittern, zudem vergrösserte das gefrierende Wasser die Ritzen, die den ganzen Felsen durchzogen. Auch wurden in der Presse Vorwürfe laut, die Familie Liebenau, die Erben Karl Pfyffers, kümmerte sich zu wenig um die Anlage und lasse das Denkmal verkommen. 1864 beschloss die Stadt als erste Schutzmassnahme eine Winterverschalung und die Reparatur von einzelnen schadhafte Stellen. 1865 setzte sie eine Kommission ein, die die nötigsten Restaurierungsarbeiten überwachen sollte, mit denen der Zuger Bildhauer Johann Ludwig Keyser beauftragt worden war. Er kam zum Schluss, dass eine bessere Ableitung des Wassers dringlich sei. 1866 führte der Stadtrat vergeblich Verhandlungen über den Erwerb eines Schutzstreifens Land oberhalb des Denkmals. Für die nächsten Jahre überliess man den Löwen wieder seinem Schicksal, bis dann Bildhauer Odermatt von Stans 1872 die abgefallene linke Vordertatze ersetzen musste; Franz Sales Amlehn aus Sursee führte weitere Wiederherstellungsarbeiten aus. Sechs Jahre später schliesslich gab die Stadt erneut eine Restaurierung in Auftrag, diesmal eine Totalsanierung, mit der sie erneut Amlehn beauftragte. Zudem liess sie Versuche mit einer kiesel-sauren Lösung anstellen, die den weichen Stein verfestigen und widerstandsfähiger machen sollte, was diesem noch mehr schadete, wie sich im Nachhinein herausstellte. Kurz, es wurde immer etwas gemacht, aber nie etwas Nachhaltiges, und vor allem fehlte es an festen Einrichtungen und Strukturen, die sich kontinuierlich um Thorvaldsens Werk gekümmert hätten. Wie die Sandsteinkathedralen Europas, denen als permanente Einrichtung eine Bauhütte zugeordnet war, hätte das Löwendenkmal einer vergleichbaren Institution bedurft. Vorerst liess man die Situation wieder auf sich beruhen. Nach der umfassenden Restaurierung durch Amlehn liess sich der Löwe wenigstens wieder vorzeigen.¹¹⁵

Expansionen

Nicht nur Josef Wilhelm Amrein war in den Siebzigerjahren in Gründerstimmung, nach der Aufwertung des Wey zum neuen Fremdenquartier erweiterten auch Samuel Stauffer und die Familie Meyer ihre Betriebe.

Samuel Stauffer lebte mit der inzwischen auf sechs Personen angewachsenen Familie äusserst beengt im kleinen Fachwerkhaus am Löwenplatz. Nun wollte er aufstocken. Sein Baugesuch an die Stadt begründete er im Begleitschreiben: «Unterzeichneter ist hierzu genöthigt, einestheils um für ihn u. seine Familie, die gegenwärtig auf zwei einzige Räumlichkeiten eingeschränkt ist, eine bessere Wohnung zu gewinnen u. anderseits um das Museum zu vergrössern u. einige zeitgemässe Verbesserungen einführen zu können.»¹¹⁶ Mit den zeitgemässen Verbesserungen war ein einstöckiger Vorbau an der Westseite gegen den Löwenplatz gemeint, in dem ein Verkaufsmagazin eingerichtet wurde, wo Stauffer seine Präparate und Mineralien anbot, wie er im *Fremdenblatt* annoncierte. **Abb. 17** | Das Museum selber bekam gemäss Bauplänen im Erdgeschoss sieben Ausstellungsräume, im Obergeschoss lagen Wohnung und Werkstatt. Im August bewilligte der Stadtrat die bereinigten Pläne, im darauffolgenden Jahr konnte das neugestaltete Museum zum Saisonbeginn eröffnet werden.

Es sind keine Reaktionen auf die Neupräsentation bekannt. John Murray, der in der Auflage von 1874 seines Reisehandbuches einen Abschnitt über Naturgeschichte eingefügt und die Alpentiere beschrieben hatte, empfahl Stauffer weiterhin: «The list of Swiss animals, however, includes several quadrupeds, and some interesting birds, as may be seen on a visit to Stauffer's museum at Lucerne.»¹¹⁷ Doch langsam wurde absehbar, dass Stauffer auf Dauer mit den staatlichen Institutionen nicht würde mithalten können. Unter dem engagierten Direktor Kaufmann hatte das Naturmuseum, mit tatkräfti-

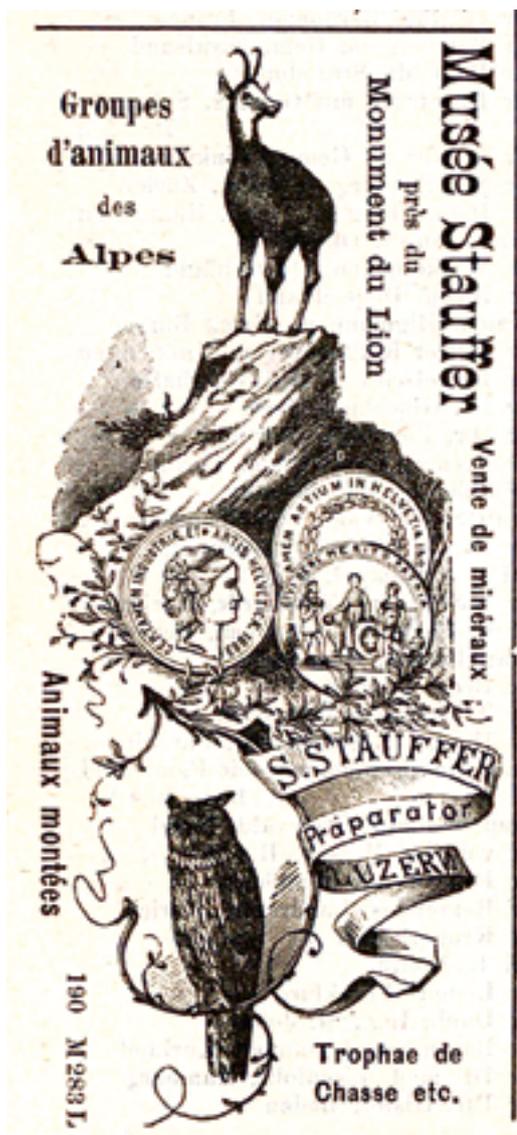


Abb. 17
 Inserat von Samuel Stauffer
 im *Fremdenblatt*, 26. Juli
 1884. Die Gemse darf nicht
 fehlen.

ger Mithilfe Stauffers, inzwischen eine beachtliche Sammlung an Präparaten angelegt, die thematisch weit über Stauffers Alpentiere hinausging und global orientiert war. Der *Wächter am Pilatus* bemerkte: «Nicht gerechtfertigt ist – beinebens bemerkt – die Geringschätzung, der noch oft Stauffers Museum begegnet. Mögen die Museen, die Natu-

ralienkabinette großer Städte noch so reichhaltig sein, so kann ihr Besuch noch nicht mit Recht den Grund abgeben, das Stauffersche Museum nicht zu besuchen. Während in jenen die Thiere je nach den Klassen ausgestellt sind, geben die Staufferischen Tiergruppen ein möglichst getreues Bild des Thierlebens der Alpenwelt und sind in einer Vollzähligkeit vertreten, wie man sie wohl selten findet.»¹¹⁸ Tiergruppen gab es inzwischen auch in den Naturmuseen, ja es war üblich, nicht mehr einfach nach nomenklatorischen Kriterien ein Tier neben das andere zu platzieren. In St. Gallen etwa war es der etwas jüngere Ernst Heinrich Zollikofer, der vor allem mit seinen Vogelgruppen im Naturhistorischen Museum auf grosse Beachtung stiess.¹¹⁹ Die Ressourcen dieser Institutionen standen Stauffer nicht zur Verfügung. Es war absehbar, Stauffers Museum hatte seinen Zenit überschritten.

Ehrgeiziger waren die Pläne der Familie Meyer, sie wollte ihr Diorama auf eine neue Stufe heben. Vater Ludwig war 1864 gestorben, seither führten seine beiden Söhne Louis und Carl das Unternehmen zusammen mit der Mutter Nina Meyer-Gloggner. 1868 kauften Meyers alle Aktien aus, die Firma war nun vollständig in Familienbesitz. Während sich Louis vor allem um den Betrieb kümmerte, war Carl für das Technische zuständig. Er arbeitete an der Verbesserung der Dioramen und ihrer Präsentation und entwarf als ausgebildeter Architekt einen Ersatz für den baufällig gewordenen Holzpavillon. Im August 1871 richtete Carl ein Schreiben an den Stadtrat und erklärte, die Familie trage sich wegen des «keineswegs guten Zustands des gegenwärtigen bestehenden Dioramas, in seiner Gebäulichkeit als seiner inneren Einrichtung, mit neuen Diorama-Projekten», bis jetzt seien alle Verhandlungen gescheitert. Sie plane nun, «einen Theil des der Stadtgemeinde gehörigen Platzes zwischen Dreher Pfysters Hütte u. Hôtel National nach Stadtbauplan zu überbauen» mit einem Gebäude von 68 auf 68 Fuss, enthaltend Erdgeschoss und Beletage.

Carl hatte also den heutigen Kurplatz im Auge. Im Erdgeschoss wäre das nach neuen, verbesserten Erkenntnissen eingerichtete Diorama mit sieben bis acht Bildern untergebracht. Die Bilder hätten Tageslicht, abends künstliche Beleuchtung. Die Maschinen seien so konstruiert und angeordnet, dass das Proszenium sich auch für andere Anlässe eignen würde. In den Räumlichkeiten gegen den See könne man je ein Relief der Rigi und des Pilatus aufstellen sowie Sammlungen mit Fotos dieser Berge und der Umgebung des Vierwaldstättersees. Auf der Seite gegen den Hof waren zwei Verkaufsmagazine vorgesehen. Der Eingang wäre auf der Stadtseite. Der halbrunde Platz davor hätte eine elegante Balustrade, darüber einen Balkon, man könnte auf dem Platz ein Aquarium zeigen. Der erste Stock könnte als Wohnung, für eine permanente Kunstausstellung oder eine Sammlung schweizerischer Natur- und Kunstgegenstände verwendet werden. Für den Bauplatz bot er 30 000 Franken.¹²⁰

Der Stadtrat war skeptisch. Dieser Platz neben dem Hotel National war sehr begehrt und daher wertvoll. Die Stadt plante eine öffentliche Versteigerung, bot Carl aber an, den ganzen Platz für 51 000 Franken zu erwerben, inklusive Garantie der Baubewilligung. So ging es hin und her, bis Meyer der Kragen platzte. Nach fünf Jahren mühsamen Verhandels und Planens, so beschwerte er sich, sei dies nun das dritte Projekt für eine Erneuerung des Dioramas, das ihm über den Haufen geworfen werde. In einem weitausholenden Schreiben an den Stadtrat machte er seiner Frustration Luft. Nachdem er die Geschichte des Betriebs in Erinnerung gerufen hatte,¹²¹ hielt er fest: «Dieses Werk meines Vaters ehrend, habe ich mir zur bestimmten Aufgabe gemacht, dasselbe immer mehr zu vervollkommen». Doch sei der Pavillon in einem derart schlechten Zustand, dass sich ein Neubau nicht mehr vermeiden lasse, was er dazu nutzen wolle, ein «den gegenwärtigen Verhältnissen passendes Gebäude, mit neuen Bildern u. neuen Maschinen zu erstellen». Dieses neue Dio-

rama werde dank der technischen Innovationen mit dem alten nicht mehr zu vergleichen sein; möglich sei nun dank Gasbeleuchtung ein Betrieb bei Dunkelheit, zudem werde die Tagesbeleuchtung verbessert: «Eine der Haupterrungenschaften wird sein, daß die Beleuchtung des Horizontes ganz von derjenigen der Bilder getrennt wird, wodurch die mannigfaltigsten Lichteffekte hervorgebracht werden können, so z. B. Gewitter, stark beleuchteter und bewölkter Horizont, Schneegestöber, Mondnachtbilder u. s. w.» Bereits hatte er ein Programm für das neue Gebäude zusammengestellt: «1. Rundsicht vom Rigi (bereits fertig gemalt). 2. Rundsicht vom Pilatus. Beide je 60 Fuss Länge und entsprechender Höhe. 3. Rigibahn: Schnurtobelbrücke. Reliefbild mit beweglichen Objekten (in Arbeit). 4. Mondnachtbild: Urnersee von Brunnen aus gesehen.» Dieses Programm werde in den darauffolgenden Jahren kontinuierlich auf sieben bis acht Bilder erweitert. Nachdem er noch die Um- und Irrwege seiner Suche nach einem Bauplatz und einer dazu passenden Projektierung geschildert hatte, stellte er dem Stadtrat folgende Fragen: «1. Wäre es nicht gerechtfertigt, daß sich der Titl. Stadtrath um ein solches öffentliches Werk annehmen würde?» An anderen Orten sei dies selbstverständlich, so z. B. in Genf, dessen Behörden sich sehr um das Relief du Montblanc vor dem Hôtel de la Métropole im Jardin anglais und um ähnliche Etablissements angenommen haben, wie er als Zeichner auf dem dortigen Bauamt 1860–1863 zur Genüge gesehen habe. Auch Meyers Diorama sei damals in günstiger Lage in Genf aufgestellt worden. In Paris könne das Panorama der Schlacht von Solferino auf den Champs-Élysées gezeigt werden, in Berlin seien den Dioramen der Gebrüder Gropius ebenfalls beste Plätze angewiesen worden, und er fuhr fort: «2. Ist es denn einem jungen Luzerner nicht erlaubt, sich in Luzern emporzuschwingen, oder müssen denn absolut alle Fremdengeschäfte an Fremde übergehen, oder dürfen nur die Reichen reicher werden?»



3. Liegt nicht der beste Beweis, daß unser Diorama ein beliebtes u. renommirtes Geschäft ist, darin, daß [es] trotzdem sich das Äußere als eines messbudenartigen, dem Einsturze nahen Gebäudes zeigt, jährlich von tausenden von Fremden aus den höchsten, wie mittleren u. niedern Klassen besucht wird?» Abschliessend bestätigte er nochmals sein Interesse am Platz neben dem Hotel National, allerdings nun nicht mehr für ein festes Haus, sondern für eine elegante Baute, die «aus Holz u. Eisen sein, u. so eingerichtet sein [müsste], daß dieselbe leicht auseinander gelegt u. transportirt werden könnte. Meine Absicht wäre, diese Baute nur so lange hier zu lassen, bis es mir gelingen würde, eine massive Baute aufzuführen, um dann mit dem Pavillonsbau zu reisen, wozu wir schon viel hundert Male aufgefordert worden sind.»¹²² Es würde dann zwei Meyersche Dioramen geben, eines in Luzern, eines auf Reisen.

Die Meyers hatten also grosse Pläne, fühlten sich von der Stadt aber im Stich gelassen. Eine Antwort der Stadt auf diese Vorwürfe ist nicht überliefert. Das nächste Dokument ist die Baubewilligung vom Januar 1873 für die Familie Meyer zur «Erstellung eines neuen Gebäudes zur Aufnahme ihres Dioramas auf dem Grundstück von Herrn Ambühl an der Zürichstrasse».¹²³ Nachdem es Meyer nicht gelungen war, den Boden von Ambühl zu kaufen, musste er sich auf der Basis eines befristeten Pachtvertrags erneut mit einem provisorischen Bau zufrieden geben.

Carl Meyer hatte einen klassizistischen Pavillon entworfen, er ist auf dem bekannten Werbeplakat für das Etablissement zu sehen. **Abb. 18** | Eine Beschreibung von Louis' Grossneffen August am Rhyn gibt Aufschluss über die technische Einrichtung: «Das eigentliche Diorama bestand aus einer kreisrunden Rollbahn, auf der die natürlichen Vordergründe

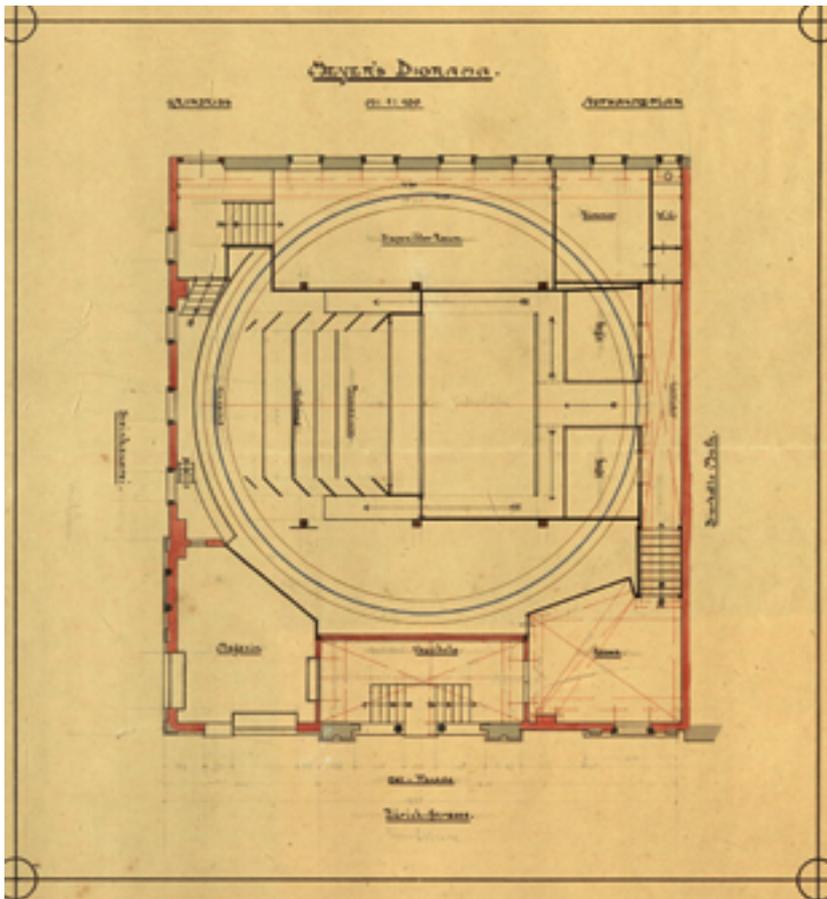


Abb. 18
Der Diorama-Neubau von
Carl Meyer, 1873.

Abb. 19
Grundrissplan des neuen Di-
oramas von Carl Meyer, 1873.
Gut erkennbar sind die runde
Rollbahn, auf der die Bilder
vor den Besuchern durch-
gezogen wurden, sowie die
Verdunkelungsvorrichtungen
zwischen Bühne und Zuschau-
erraum.

nebst den flachen, gebogenen Alpenpanoramen aufmontiert waren. – Durch eine Handdrehkurbel bewegte sich das ganze wie eine Drehbühne vor den Sitzen der Zuschauer und das Diorama besass deshalb anno 1855 den ersten Rundhorizont der Welt. – Vor schwarz ausgekleidetem Zuschauerraum mit zwei Logen, befand sich die Bühne mit schwarzem Vorhang, der je nach Einstellung der Bildteile, hochgezogen wurde. – Ein Oblicht vermittelte die Beleuchtung der Veduten die nachts durch Gasflammen hergestellt werden konnte.» Danach schildert er die vorgeführten Motive, wobei er «Sonnenauf- und Niedergang bis zum Alpenglühn» beim Rigi-Panorama als «ingeniös» lobt.¹²⁴ Der im Stadtarchiv aufbewahrte Grundrissplan bestätigt am Rhyns Schilderung [Abb. 19](#) | Daraus geht ausserdem hervor, dass an der rückwärtigen Wand drei Fenster eingelassen waren, versehen mit Blenden, durch

die der Einfall des Lichts ebenfalls reguliert werden konnte.

Im neuen Gebäude zeigten Meyers zunächst wie angekündigt ein Rigi- und ein Pilatus-Diorama. In den Achtzigerjahren kamen dann die angekündigten neuen Bilder dazu, sicher das Rigi-Diorama mit der Schnurtobelbrücke, und 1883 wurde das Diorama vom Gornergrat des Zürcher Malers Jakob Henri Fischer im *Fremdenblatt* sehr gelobt. Laut dieser Meldung basierte es auf den Vermessungen des Ingenieur-Topografen Xaver Imfeld.¹²⁵ Ob ein Monte-Rosa-Diorama und eines vom Matterhorn das Programm ergänzten, ist unklar, nie erwähnt wurde das angekündigte Diorama vom Urnersee bei Mondschein. Wie Carl schon im Brief an den Stadtrat bemerkt hatte, genoss das Etablissement einen guten Ruf. Davon zeugt auch ein Briefwechsel, in dem Louis Meyer von piemontesischen Unternehmern



Abb. 20
Louis Meyer, Foto:
Jules Bonnet, undatiert.

um die Überlassung der Baupläne für das Diorama gebeten wurde, da man in einem Fremdenort bei Turin ein Diorama wie das Luzernische betreiben wollte.¹²⁶ Abb. 20 |

Krisen

Ob und wie sehr sich die Investitionen gelohnt hatten, ist eine andere Frage, denn weder für Meyer noch für Stauffer stehen Zahlen über den Geschäftsgang zur Verfügung. Vor allem aber erneuerten bzw. gründeten sie und Amrein ihre Betriebe unmittel-

bar vor dem Beginn einer konjunkturellen Krise, der sogenannten Grossen Depression.¹²⁷ Es ist nicht völlig geklärt, wie stark diese sich auf den Luzerner Tourismus auswirkte. Einerseits stagnierte die Zahl der Gäste und ging zwischen 1875 und 1879 sogar leicht zurück, und die Fremden gaben weniger Geld aus. Das Bettenangebot war seit 1860 stark gewachsen, es bestand ein Überangebot, sodass die meisten Konkurse zwischen 1875 und 1883 Beherbergungsbetriebe betrafen.¹²⁸ Andererseits verbreiterte sich das Einzugsgebiet des Schweizer und damit des Inner-schweizer Tourismus kontinuierlich dank verbesserter Transportmöglichkeiten mit Dampfschiff und Eisenbahn sowie dank neu geschaffener Strukturen des Reisens. Abb. 69-71 |

1863 hatte Thomas Cook seine erste Gruppenreise nach Genf, Luzern und in die Alpen organisiert, mit durchschlagendem Erfolg, sie musste im August und September wiederholt werden. Schon im darauffolgenden Jahr meldeten sich 1200 Reisende an. Mit der Zeit konnte Cook einen gewissen Standard der touristischen Angebote in der Schweiz garantieren, weil er Agenten vor Ort einsetzte, die die Qualität der vereinbarten Leistungen zu überprüfen und wenn nötig einzufordern hatten. Vereinfacht wurde das Reisen mit Cooks Unternehmen dank eines Couponsystems, mit dem die Kunden bezahlte Leistungen vor Ort beziehen konnten. Das erlaubte eine gewisse Individualisierung des Reisens, denn dadurch war Cook in der Lage, eine Gruppenreise in mehreren Varianten anzubieten, die trotzdem bereits so weit organisiert waren, dass der Aufwand des Alleinreisenden entfiel, sich selber um alles und jedes kümmern zu müssen. Später löste der Reisecheck die Couponheftchen ab. So erschloss Cook langsam aber sicher neue Segmente von Touristen, insbesondere die weniger vermögende Mittelschicht, aber auch alleinstehende Frauen. Technische Innovationen ermöglichten den Zugang auf zuvor nur mühsam zu Fuss oder auf Tragses-seln zu erreichende Berggipfel, zuerst 1871 auf

die Rigi mit der Bahn von Vitznau aus. Schliesslich erfuhr der Thermal- und Heilbadtourismus in diesen Jahren einen grossen Zuwachs, kurz: Klientel, Reisemöglichkeiten und Angebote verbreiterten sich laufend.¹²⁹ Dass diese Entwicklungen allerdings die Folgen der Krise in der Zentralschweiz vollständig zu absorbieren vermochten, ist nicht wahrscheinlich.¹³⁰

Verschiedene Indizien deuten darauf hin, dass die Etablissements im Wey von der Grossen Depression betroffen waren. Vor allem das gut dokumentierte Archiv des Gletschergartens enthält hierzu Informationen. In den ersten drei Jahren nach der Eröffnung nahmen die Einnahmen aus den Eintritten kontinuierlich zu auf 24 576 Franken und gingen ab 1877 leicht zurück, dies bei gleichbleibenden Besucherzahlen von rund 28 000. Erst ab 1880 erfolgte dann wieder ein Wachstumssprung; in jener Saison kamen gut 4000 Besucher mehr als im Jahr zuvor, was sich in Zusatzeinnahmen von knapp 5500 Franken niederschlug (1879: 22 590 Fr.; 1880: 27 950 Fr.). Das Wachstum hielt dann bis 1883 an (34 500 Besucher, 38 000 Fr.), danach folgte der zweite Einbruch in diesem Krisenzyklus, erst 1888 setzte zaghaft ein Aufschwung ein (37 777 Besucher, 31 700 Fr.), die Einnahmen stagnierten weiterhin, obschon man inzwischen neben den Eintritten längst weitere Einkünfte erschlossen hatte. Der dritte kurze Einbruch erfolgte 1891, danach ging es nur noch aufwärts, ab 1895 in geradezu atemberaubendem Tempo und mit traumhaften Zuwachsraten, bis 1912.¹³¹ Auf's Ganze gesehen verliefen die schwierigen Jahre im Wey parallel zu jenen der globalen Wirtschaftskrise. Es gibt noch andere Anzeichen, dass die Schwierigkeiten, in die der Gletschergarten schon wenige Jahre nach der Gründung geriet, verursacht waren von Konstellation, die mit dem Betrieb selber nichts zu tun hatten. 1877 brach Amreins Hausbank, das Institut seines ehemaligen Arbeitgebers Kasimir Friedrich Knörr, zusammen, weil sich der Patron mit einem Hotelbau und Grundstückkäufen im

Zusammenhang mit dem Bau des Gotthardbahnhofs in Luzern verspekuliert hatte.¹³² Amrein suchte in der Folge immer dringlicher nach neuen Kreditquellen. Er reiste sogar nach London, wo er Kapital zu finden hoffte, weil er dort mit dem Unterhausabgeordneten, Statistiker und Geologen James Heywood, der Heers «Urwelt der Schweiz» ins Englische übersetzt hatte, einen engagierten Fürsprecher für den Gletschergarten hatte.¹³³ Er kam jedoch mit leeren Händen nach Hause. Schliesslich gewährten ihm die Banken Bischoff zu St. Alban und Ehinger & Cie. in Basel einen ausreichenden Hypothekarkredit von 300 000 Franken zu 5 Prozent auf fünf Jahre. Ausschlaggebend war ein günstiges Gutachten des an der Universität Basel lehrenden renommierten Geologen und Paläontologen Ludwig Rütimeyer. An Sicherheiten hatte er sein Unternehmen sowie die zu erwartende Erbschaft seiner Gattin Marie Amrein-Troller einzubringen.¹³⁴ Nur zwei Jahre später befürchteten die Kapitalgeber angesichts der sinkenden Einnahmen, der Gletschergarten verliere langsam an Attraktivität und sei keine sichere Investition mehr. Amrein wehrte sich und schob die Schuld aufs schlechte Wetter, das die Saison verdorben habe, darunter hätten auch die Hoteliers gelitten. Ausserdem habe er seine Einnahmequellen erweitert, unter anderem durch einen Laden, den die Besucher beim Rundgang durchqueren müssten und in dem Bilder und antike Möbel angeboten würden, eine Spezialität von Marie, die zeitlebens eine Sammlerin von Antiquitäten war. Das alles habe Geld gekostet, weshalb er sich ausserstande sehe, seinen Verpflichtungen nachzukommen.¹³⁵ Die Eidgenössische Bank, bei der Amrein einen weiteren Kredit aufgenommen hatte, wurde ebenfalls unruhig und verlangte Auskünfte über die Einnahmen.¹³⁶ 1879 wandelte er das Restaurant in ein Buffet um, dessen Betrieb er und seine Frau Marie übernahmen, um Kosten zu sparen und selber über die Einkünfte verfügen zu können. 1880 bat er vor Saisonbeginn den Regierungsrat, ihm die Konzession

sionsgebühren für die Restauration in diesem Jahr zu erlassen, da sein Buffet ohnehin wenig eintrage und vor allem Arbeit mache, er halte es nur der Bequemlichkeit der Fremden wegen offen.¹³⁷ Im gleichen Jahr bot er dem Reiseveranstalter Brandle Esquire die Möglichkeit an, Fremdenzimmer im Gletschergarten zu mieten.¹³⁸

All dies macht deutlich, dass der Gletschergarten stark unter der Krise litt, und man darf annehmen, dass es Meyers und Stauffer nicht besser erging. Das 1873 eröffnete Hotel Stadthof an der Löwenstrasse musste schon 1876 wieder schliessen, die im gleichen Jahr gebaute Pension Felder im Wey nahm den Betrieb gar nicht erst auf.

Zu den wirtschaftlichen Problemen kamen in den einzelnen Etablissements familiäre und verschlimmerten die Lage. 1877 war Carl Meyer knapp 36-jährig gestorben, das Diorama verlor mit ihm den technischen und künstlerischen Leiter, Louis Meyer und seine Mutter mussten fortan den Betrieb alleine führen. 1884 gründeten sie eine Kollektivgesellschaft, sie hatte bis zum Tod von Nina 1892 Bestand und wurde 1895, nachdem Louis gestorben war, in eine Aktiengesellschaft der Erben umgewandelt.¹³⁹ Am 20. Juli 1881 starb Wilhelm Amrein-Troller, auch er jung, keine 39 Jahre alt, und das war eine Katastrophe. Der Gletschergarten war verschuldet, die Banken drängten auf Rückzahlung, von den vier Kindern war das älteste zehnjährig, weit und breit war niemand, der den umtriebigen Gründer hätte ersetzen können. Völlig unvorbereitet übernahm Marie Amrein den Gletschergarten. Von allen Seiten schlug ihr Misstrauen entgegen, von den Banken, den Verwandten und der Stadt. Niemand traute ihr zu, den Betrieb weiter-, geschweige denn zum Erfolg führen zu können.

Die Gerichtskanzlei Luzern erstellte per 10. September 1881 ein amtliches Güterverzeichnis. Aktiven von Fr. 346 671.25 standen Passiven von Fr. 621 446.18 gegenüber, also eine Schuld von Fr. 274 774.93.¹⁴⁰ Die grössten Gläubiger waren die

Bank Ehinger, die Eidgenössische Bank und Maries Vater Heinrich Troller. Die Erbschaft wurde ausgeschlagen, am 28. Januar 1882 deshalb der Konkurs über den Gletschergarten eröffnet und die Konkurssteigerung auf den 23. März angesetzt. Eine Woche vorher schloss Marie Amrein auf Drängen ihrer beiden Schwäger Alois Russi und Franz Brun mit diesen einen Vertrag ab, wonach sie die beiden bevollmächtigte, «in ihrem Namen die Liegenschaft Gletschergarten und Haus an der Konkurssteigerung des Amrein sel. zu kaufen und zufertigen zu lassen unter genehm und Schadloshaltung.» Ausserdem sichert sie jedem «das Recht zu in den besagten Liegenschaftskauf zu je 1/3 zusammen 2/3 als Mitkäufer einzutreten in gleichen Rechten und Pflichten».¹⁴¹ Nachdem Russi und Brun den Gletschergarten ersteigert hatten, schlossen sie mit Marie Amrein einen weiteren Vertrag auf dreissig Jahre ab, dessen erster Punkt es in sich hatte: «In Anbetracht, daß der Gletschergarten und Haus jetzt nur aus und auf dem Credit des Vaters Troller erstellt werden konnte, in Anbetracht, daß die Schwestern Fanny Russi-Troller und Anna Brun-Troller durch den Conkurs des W. Amrein-Troller sel. mit sehr bedeutenden Summen zu Verlust gekommen sind, in Anbetracht daß die Schwäger selbst Hypothekarschreibungen auf den Gletschergarten und Haus besitzen, in Anbetracht der vielen geleisteten Dienste von denselben zur Erwerbung des Gletschergartens und in Hinsicht endlich darauf, daß die Führung und Leitung des Gletschergartens von den 3 Contrakenten gemeinschaftlich besorgt wird, so wird der Nutzen des Gletschergartens wie folgt verteilt:

- a. Frau Amrein-Troller hat freie Wohnung;
- b. sie bezieht zum Voraus vom Nettonutzen Fr. viertausend;
- c. der Rest des Nutzens wird in drei gleichen Theilen unter:

Frau Amrein-Troller, Frau Russi-Troller und Frau Dr. Brun-Troller vertheilt.»

Marie Amrein hatte also den ganzen Betrieb inklusive Restaurant zu führen, den Park zu unterhalten, die Angestellten zu bezahlen, daneben für die Kinder zu sorgen und obendrein Schulden zurückzahlen. Obwohl sie nur zu einem Drittel am Gewinn beteiligt war, haftete sie zu 100 Prozent für das Fremdkapital. Ehinger hatte Wilhelm Amreins Darlehen zu der Bedingung übernommen, dass Marie es der Bank zu 5 Prozent verzinse und ausserdem bis 1888 jährlich 10 000 Franken zurückzahle, eine illusionäre Summe, schwankten doch ihre Einnahmen aus dem Betrieb zwischen 7000 und höchstens rund 12 000 Franken. Anstatt dass Geld in die Konsolidierung und den Ausbau des Unternehmens hätte gesteckt werden können, wurde von den Beteiligten Geld abgezogen, von der Familie ohne dass sie im Betriebsalltag irgendeine Leistung erbracht hätte, die ganze Arbeit lastete auf der Witwe. Und das sollte dreissig Jahre so gehen, bis 1912. Erst dann, im Alter von 63 Jahren, sollte Marie Alleineigentümerin des Gletschergartens werden.

Diese fatale Konstruktion bewirkte, dass der Gletschergarten nach Amreins Tod in eine lange Phase der Stagnation geriet, während der man froh sein musste, den Betrieb notdürftig aufrechterhalten zu können und nicht erneut zu fallieren. Für Marie Amrein und ihre Kinder begann eine harte Zeit, die sie jedoch zu nutzen wusste. In diesen Jahren eignete sie, die im Pensionat in der Romandie die übliche Ausbildung der behüteten Tochter, Französisch, Klavierspielen und Hauswirtschaft, bekommen hatte, sich die Kompetenzen einer Geschäftsfrau an und leistete als Unternehmerin Pionierinnenarbeit. Dabei blieb sie eine bescheidene Frau, die weder eine Maiandacht versäumte noch sich vom mondänen Gehabe ihrer Branche beeindrucken liess. Doch die Ereignisse rund um den Tod des Gatten und den Konkurs mussten sie zutiefst getroffen haben. Für den Rest ihres Lebens fürchtete sie, in Armut und Elend zu geraten, selbst dann noch, als sie sich aus dem Tagesgeschäft zurückgezogen hatte und als

sehr reiche Frau im stattlichen Haus an der Gesegnetmattstrasse neben Carl Spitteler wohnte, sich mit Kunst und Antiquitäten umgab und rheumatischen Anfällen in der kalten Jahreszeit wie eine reiche Engländerin in Gesellschaft einer Freundin in Montreux und an der Riviera vorzubeugen suchte.

Das Löwendenkmal-Museum

Im November 1885 kauften Ernst Drexler, der eine Diamantenschleiferei betrieb und seine Steine im Schweizerhof den Touristen anbot, und der Maler Jean Renggli von Bierbrauer Spiess ein Stück Land vom Löwengartenareal bzw. vom Steinbruchhof, um dort «eine Kunsthalle» zu errichten, wie unter Punkt 5 des Kaufvertrages festgehalten war.¹⁴²

Renggli brachte Erfahrung mit, er hatte zwischen 1871 und 1876 gegenüber dem Hotel National einen Laden betrieben, in dem er seine Dienste als Fotograf und Kunsthändler angeboten hatte, auch malte er selber. Ausserdem war er Zeichenlehrer an der Knabenschule. Das Publikum liebte seine patriotischen, in einem akademischen Stil gemalten Szenen, die ihn über die Innerschweiz hinaus bekannt machten, jedoch bald nach seinem Tod 1898 in Vergessenheit gerieten.¹⁴³

Im «Löwendenkmal-Museum», wie die beiden es in ihrem Baugesuch an den Stadtrat nannten, sollte das Tuileriendrama gezeigt und dokumentiert werden.¹⁴⁴ Nachdem inzwischen längst keine Beteiligten des Geschehens mehr lebten und daher beim Denkmal selber kein Veteran als Gardien mehr beschäftigt werden konnte, der es den Besuchern erklärt hätte, sahen Renggli und Drexler einen Bedarf, die wachsende Zahl von Fremden in einer neuen Form über die Ereignisse von 1792 zu informieren. Daneben wollten sie im geplanten Gebäude Gemäldeausstellungen zeigen. Zu diesem Zweck entwarf der Architekt Othmar Schnyder einen zweiflügeligen Pavillon mit einer kuppelgekrönten Rotunde in

dem «zur Zeit Ludwig XVI. üblichen» Baustil, wie das *Fremdenblatt* in einer Vorschau im Mai 1886 anmerkte.¹⁴⁵ Das Baugesuch wurde vom Stadtrat genehmigt, und bereits zu Beginn der nächsten Saison, am 6. Juni 1886, konnte das Löwendenkmal-Museum eröffnet werden.¹⁴⁶ An der Gebäudewand machte ein aufgemalter Schweizergardist auf die Ausstellung aufmerksam. Betreten wurde es durch das Vestibül, «in welchem eine prächtige plastische Gruppe sofort den Blick auf sich zieht; das Material ist Gypsmarmor, der Gegenstand der Darstellung eine Episode aus dem Kampfe der Schweizergarde gegen die in den Tuileries eindringende Volksmenge. Auf einem Treppenabsatze liegt ein tochter Gardist, vor ihm befindet sich in halb liegender Stellung ein verwundeter Offizier, welcher ein Pistol auf einen der Stürmenden anschlägt, etwas hinter und neben ihm steht, voll aufgerichtet, ein Gardist mit gefältem Gewehr.»¹⁴⁷ Daneben waren Büsten und Medaillons von Ludwig XVI., Marie-Antoinette, Pfyffer, Thorvaldsen und Ahorn zu sehen.

An der Kasse vorbei gelangte man durch eine Seitentüre in einen abgedunkelten Raum, in dem vier dioramatische Gemälde von viereinhalb auf sechs Meter mit plastischem Vordergrund gezeigt wurden. Eines, eine Kampfszene auf einer Treppe des Tuilerienschlosses, [Abb. 21](#) | hatte Renggli selber komponiert, die drei anderen nach Vorlagen von «Müller, Cain und Roux» kopiert: eine Kampfszene im Tuileriengarten, die Verhaftung der fliehenden königlichen Familie in Varennes und eine Szene aus dem während der Revolution zum Kerker umfunktionierten Palais du Luxembourg, wo die Schweizer gefangengehalten wurden und auf ihre Hinrichtung warteten. Beleuchtet wurden die Bilder mit Tageslicht, was sie aus dem Dunkel hervortreten liess und ihnen einen «magischen Reiz» verlieh.¹⁴⁸ An diesen Teil war ein Raum mit Waffen, Porträts und Kupferstichen rund um die Tuilerienereignisse angegliedert. Vom Dioramaraum gelangte man in den rückwärtigen Saal, wo die Gemäldeausstellung

zu besichtigen war. Dank einer speziellen, von der Maschinenfabrik Bell in Kriens konstruierten Oberlichtvorrichtung herrschten optimale Beleuchtungsverhältnisse. Die erste Ausstellung zeigte vor allem Bilder von Pariser Künstlern, darunter Charles Chaplin, Georges Moreau de Tours, Eugène Girardet und Charles Humbert, die in der Presse viel Lob erntete. Sie entsprach den Erwartungen, denn «Werthloses Zeug wird nicht angenommen»,¹⁴⁹ war im Vorfeld versprochen worden. Später folgten Werke berühmter Maler wie Corot, Calame, Louis Braun oder Hans von Marées, und auch der künftige Besitzer des Löwendenkmal-Museums, Ernst Hodel, war vertreten. Wie bereits Karl Pfyffer in seinem Pavillon verkauften Renggli und Drexler Souvenirs in einem Laden, darunter Fotografien, Stiche, Gemälde, Schnitzereien und kleine Marmorskulpturen. Das Löwendenkmal-Museum war kein Erfolg, das Bedürfnis, über die Ereignisse rund um den Tuileriensturm informiert zu werden, bestand offensichtlich nicht mehr, und im Grunde passte es nicht ins Angebot für die Touristen. Sie sahen lieber Siege als Niederlagen, wie sich dann beim Bourbaki-Panorama bestätigen sollte. Renggli mit seiner längeren Erfahrung im Tourismusgewerbe schien das bald gemerkt zu haben, er verkaufte seine Anteile von rund 70 000 Franken bereits im Februar 1887 an den Fribourger Polizeidirektor Raymond de Boccard, der sie seinerseits mit 20 000 Franken Verlust ein Jahr später an Drexler veräusserte.¹⁵⁰ Bereits zwei Jahre später ging Drexler Konkurs. Da hatte es nichts genützt, dass er mit einer vielbeachteten und in der Presse ausführlich besprochenen Ausstellung der ethnologischen Sammlung aus Zentralasien des Schweizer Forschungsreisenden Henri Moser, einem Halbbruder der bekannten Sozialistin Mentona Moser, versucht hatte, neue Besucher zu gewinnen.¹⁵¹ Das Museum ersteigerte für gut 107 000 Franken der Basler Ernst Zäslein, die Summe entsprach Drexlers Schulden. Bereits ein Jahr früher war er als Pächter in den Betrieb eingetreten. Zäslein



Abb. 21
Jean Renggli, Diorama mit dem Kampf der Schweizergarde im Tuilerienschloss, vermutlich 1886.

modifizierte die Geschäftsstrategie. Zwar behielt er die Tuilerienthematik bei, doch liess er Rengglis vier Szenen durch ein einziges Monumentaldiorama von siebzehn Metern Länge und fünf Metern Höhe ersetzen, das er bei den Künstlern Ludwig Bang und Otto Lorch in München in Auftrag gegeben hatte.¹⁵² Es zeigte eine Gruppe von Schweizergardisten, die, von ihrer Einheit getrennt, von «mordsüchtigen Sansculotten und Megären eingeschlossen», ihren hoffnungslosen Kampf kämpfen, ohne Munition, mit dem blanken Degen und umgeben von zahllosen toten Kameraden. Das Bild ist nicht mehr erhalten, es muss noch dramatischer gewirkt haben als jene von Renggli. Zäslein musste sich aber noch mehr einfallen lassen, um Interesse beim Publikum zu wecken. Er versuchte, mit Xaver Imfelds Relief der Monte-Rosa-Gruppe und mit Versteinerungen, wie sie auch beim Bau des Gletschergartenes gefunden

worden waren, Besucher anzuziehen.¹⁵³ 1889 hatte er statt eines Gemäldesalons «Nebelbilder mittelst elektrischem Licht dargestellt» gezeigt, mit Szenen aus der Schweiz.¹⁵⁴ Immer grösseres Gewicht legte er später auf den Kunstsalon, vermied den Namen Löwendenkmal-Museum und bezeichnete sein Etablissement als «Kunsthalle am Löwendenkmal» und «Kunsthaltung Ernst Zäslein.» **Abb. 22** | Er versuchte mit Werken populärer Künstler Aufmerksamkeit zu gewinnen, stellte etwa «die berühmten Colossalgemälde «Christus treibt die Händler aus dem Tempel» von F. Kirchbach, London, «Die Kreuzigung» von G. Fugel, Florenz» aus. Gebhard Fugel malte später das Jerusalem-Panorama in Altötting, Frank Kirchbach war Direktor der Malschule am Städelschen Institut in Frankfurt. Alles nützte nichts, Zäslein kam nicht auf seine Rechnung. Indiz hierfür ist unter anderem ein gro-



Abb. 22
Annonce von Ernst Zäslein für das neue Diorama von Ludwig Bang und Otto Lorch mit der Darstellung des Tuileriensturms, vermutlich 1889.

tesk anmutender Streit mit dem Stadtrat um Werbung im öffentlichen Raum, wie er für die Tourismusmeile nicht untypisch und ähnlich von Amrein geführt worden war. Um zusätzliche Einnahmen zu generieren, schaltete Zäslein in den Luzerner Blättern Inserate, bei seinem Museum sei eine «Große Fläche für Affichen von größter Wirksamkeit beim Löwendenkmal Luzern zu vergeben an Hotels, Pensionen, Fabrikanten.» Zu diesem Zweck hatte er auf der Ostseite ohne städtische Bewilligung eine

Bretterwand anbringen lassen, auf der die Plakate und Zettel angeschlagen werden konnten. Der Stadtrat beauftragte den Polizeidirektor mit Abklärungen und verbat sich nach dessen Bericht solche Aktionen, er befahl Zäslein, die Wand sofort wieder zu entfernen. Wie dies an der Tourismusmeile gang und gäbe war, kam dieser der Aufforderung nicht nach und verzögerte den Abbau bis Ende Saison.¹⁵⁵ Ein Jahr später bewarb er sich um eine Konzession für eine Konditoreiwirtschaft, was ihm mit Einschränkungen bewilligt wurde.¹⁵⁶ Auch sie sollte ihm nicht aus dem Tief helfen.

Bourbaki-Panorama

Während Zäslein noch darum kämpfte, Boden unter die Füße zu bekommen, trat bereits ein neuer Akteur an der Tourismusmeile auf, Benjamin Henneberg aus Genf. Er interessierte sich für eines der leeren Gevierte im Wey-Quartier, jenes am Löwenplatz neben Stauffers Museum. Dort wollte er ein Monumentalpanorama zeigen, das zuvor während acht Jahren in Genf ausgestellt war: den Übertritt der Bourbaki-Armee bei Les Verrières im Neuenburger Jura im Januar 1871. **Abb. 23 und 24** | Der Stadtrat war schon früher darum bemüht gewesen, die Attraktivität der Tourismusmeile mit einem Panorama zu erhöhen. Bereits 1884 hatte Olivier Zschokke aus Aarau sich für den Bauplatz gegen den See beim Stadthof interessiert, um dort als Delegierter einer Aktiengesellschaft ein Panorama der Schlacht von Sempach – die 500-Jahr-Feier stand bevor – «in großen Dimensionen, als Kunstwerk ersten Ranges herstellen und [...] in einem architektonisch gutauszuführenden Gebäude aufstellen [zu] lassen». Olivier war ein Sohn von Heinrich Zschokke, er war wie Henneberg Bauunternehmer, Oberst und Ständerat des Kantons Aargau, ausserdem zusammen mit Niklaus Riggerbach tätig im Bau von Bergbahnen, u. a. als Erbauer der Vitz-

nau-Rigi-Bahn. Einem solchen Interessenten erteilte man keine Absage, auch wenn man sich im Falle des gewünschten Grundstücks zwischen Stadthof und See bereits der Direktion der Gotthardbahn, die dort ihr Verwaltungsgebäude errichten wollte, verpflichtet hatte und nicht mehr frei darüber verfügen konnte.¹⁵⁷ So bot der Stadtrat Zschokke an, sich dafür einzusetzen, dass die Löwenstrasse bis zur Denkmalstrasse verlängert und so ein besserer Zugang zu dem neben dem Staufferschen Museum gelegenen, freien Bauplatz geschaffen würde. Auf diese Versicherung hin setzte die Gesellschaft ihre Pläne in die Tat um, bereits Anfang September meldete das *Fremdenblatt*, es sei in der Nähe des Löwendenkmals ein Panorama von 40 Metern Durchmesser geplant.¹⁵⁸ Mit Datum vom 6. April 1885 veröffentlichten die Initianten einen Prospekt, aus dem hervorgeht, dass als Künstler der berühmte Münchner Militärmaler Louis Braun verpflichtet werden konnte, historische Korrektheit der Darstellung garantierte der Solothurner Maler Walter von Vigier, ein Schwiegersohn Zschokkes. Das Gemälde würde 115 auf 14 Meter messen und so der internationalen Norm entsprechen. Damit bestand die Möglichkeit, es mit anderen Bildern auszutauschen und die Luzerner Rotunde periodisch neu zu bespielen. Als Architekt wurde Carl Planer verpflichtet, ein Spezialist für Eisen-Glas-Konstruktionen und Erbauer des spektakulären Leipziger Krystallpalasts, ein nach dem Vorbild des Londoner Crystal Palace konstruiertes Vergnügungszentrum, das grösste seiner Art in Deutschland.¹⁵⁹ Man scheute also keinen Aufwand und gab sich nur mit der ersten Garde der europäischen Fachleute zufrieden. Gebaut werden sollte die Rotunde von Zschokkes Baufirma. Die Kosten waren auf 400 000 Franken veranschlagt, wovon bereits Aktien für 150 000 Franken gezeichnet waren. Sollte das Geld nicht bis zum 15. April – also nur zehn Tage nach der Edition des Prospekts – zugesagt sein, würde das Unternehmen aufgegeben. Es eilte, wollte man rechtzeitig zur 500-Jahr-Feier

bereit sein. Für Luzern hatte man sich entschieden, weil «es die Hauptstadt des Kantons, in welchem die Schlacht stattfand», war und weil man sich in der «Nähe des weltberühmten Löwendenkmals und des sogen. Gletschergarten» günstig diesen Bauplatz hatte sichern können. Aufgrund der Logiernächte und der Passagierzahlen der Dampfschiffahrtsgesellschaft rechneten die Initianten mit 60 000 Besuchern pro Jahr, wovon 30 000 Touristen, 20 000 Tagespassanten und 10 000 Personen von Schulen, Vereinen und Gesellschaften.¹⁶⁰

Das Geld kam nicht zusammen, das Projekt wurde aufgegeben. Auch der Stadtrat hatte sich verpflichtet gefühlt, fünf Aktien à 200 Franken zu zeichnen, vergebens.¹⁶¹ Doch grundsätzlich war er für Panoramapläne offen, und so musste Benjamin Henneberg wohl keine Überzeugungsarbeit leisten, als er vier Jahre später sein Bourbaki-Panorama von Genf nach Luzern dislozieren wollte. Für ihn sprach auch, dass er einen ausgezeichneten Ruf als Unternehmer genoss, war er doch nicht nur einer der grössten Bauunternehmer Genfs, sondern hatte seine Geschäftstätigkeit erfolgreich auf das Gebiet der Massenunterhaltung ausgedehnt.¹⁶²

Im November 1888 verkaufte Josef Schobinger-Gloggner für 80 000 Franken an Benjamin Henneberg «zum Zwecke der Erstellung eines Panoramas [...] den nördlichen Abschnitt des an den Löwenplatz anstossenden Baugevierts auf ca. 45 Met. Tiefe von der Löwenstrasse aus gemessen nach der durch den Stadtbauplan festgesetzten Begrenzung. Der verkaufte Abschnitt hat ein Maaßinhalt von cirka 2000 Quadratmeter.»¹⁶³ Er verpflichtete sich, den Platz bis zum 1. April freizuräumen, damit mit den Bauarbeiten begonnen werden konnte. Der Luzerner Architekt Theodor Gränicher entwarf die Rotunde, einen 16-eckigen Zylinder, «bestimmt zur Aufnahme eines Panoramas und Herstellung von Magazinen».¹⁶⁴ Doch erst Ende August konnte die Attraktion für das Publikum geöffnet werden. Die Reaktionen waren begeistert, man war stolz darauf,

dass der langgehegte Plan endlich verwirklicht worden war. «Neben Genf ist Luzern nunmehr die einzige Schweizerstadt, welche ein solches Panorama besitzt», stellte der Berichterstatter des *Luzerner Tagblatts* fest und empfahl es dringend zum Besuch, insbesondere auch für Schulklassen. Das *Vaterland* rechnete es «gegenwärtig unbedingt zu den ersten Sehenswürdigkeiten der Stadt Luzern» und versicherte seine Leser: «Kein Besucher wird das herrliche Panorama ohne große Befriedigung verlassen.»¹⁶⁵

Das Motiv der in der Schweiz humanitär versorgten französischen Bourbaki-Armee war dem der Sempacher Schlacht diametral entgegengesetzt, und das war und ist das eigentlich Spektakuläre an diesem Monumentalbild. Denn die Panoramen des späten 19. Jahrhunderts zeigten Momente geschichtlicher Siege und keine Niederlagen. Vom Deutsch-Französischen Krieg etwa waren in Frankfurt, Mannheim und Berlin Panoramen der Schlacht von Bazeilles und von Sedan zu sehen, darunter in Berlin das berühmte von Anton von Werner. In Frankreich war man verständlicherweise zurückhaltender, Alphonse de Neuville und Edouard Detaille malten Panoramen der Schlachten von Champigny und Rezonville. In der Schweiz, die mit der Aufnahme der Bourbaki-Armee vom Krieg betroffen, aber nicht direkt daran beteiligt, deren Leistung also keine im landläufigen Sinn heroische, sondern eine humanitäre gewesen war, lag das Motiv nahe, und da die vielen Flüchtlinge auf die ganze Schweiz verteilt worden waren, konnte man von einem landesweiten Interesse für ein solches Sujet ausgehen.

Es ist bald 150 Jahre nach den Geschehnissen und unter dem aktuellen Eindruck populistisch ausgeschlachteter Propaganda um Flüchtlinge und Scheinflüchtlinge wohl nicht mehr ohne Weiteres nachvollziehbar, was dieser Übertritt einer ganzen Armee im Neuenburger Jura für die Schweiz bedeutete. Das Ereignis löste weit über die Landesgrenzen

hinaus und bis in die amerikanische Presse ein grosses Echo aus.¹⁶⁶

Die Ereignisse sind in der Forschung aufgearbeitet¹⁶⁷ und sollen deshalb nur kurz rekapituliert werden. Im Laufe des Januars 1871 zeigte sich, dass die von deutschen Verbänden im französischen Jura eingekesselte Ostarmee nicht mehr kampffähig war. Sie befand sich in Auflösung, General Justin Clinchant übermittelte an den Schweizer Oberkommandierenden im Neuenburger Jura, General Hans Herzog, die Bitte um Aufnahme seiner Leute in der Schweiz, worin dieser unter der Bedingung ihrer Entwaffnung und Internierung einwilligte, wie die internationalen Verpflichtungen der neutralen Schweiz dies vorschrieben. Der Übertritt begann in den Morgenstunden des 1. Februar an drei Orten entlang der Grenze, in Les Verrières, Ste-Croix und Ballaigues und dauerte 48 Stunden. Insgesamt kamen über 87 000 Mann und 12 000 Pferde. Es mussten Unmengen von Material und Waffen beschlagnahmt und magaziniert werden, darunter 64 000 Gewehre und ebenso viele blanke Waffen, ein riesiger Park von Transportwagen, Kriegsfuhrwerken und Artillerie.

Unter den ausgehandelten Bedingungen von Internierung und Entwaffnung wurde dieser Übertritt zu der bis auf den heutigen Tag grössten Flüchtlingswelle, die die Schweiz je zu bewältigen hatte. Das Elend von Menschen und Tieren war erschütternd, wie nicht nur aus zahllosen, zum Teil aller-

Abb. 23 und 24

Ausschnitte aus Edouard Castres' Bourbaki-Panorama: Die Generäle Herzog und Clinchant begrüßen sich in Les Verrières; Entwaffnung der Bourbaki-Armee durch die Schweizer Truppen, im Hintergrund der unübersehbare Zug der anrückenden Franzosen.



dings übertriebenen Presseartikeln und bildlichen Darstellungen, sondern selbst aus dem nüchtern gehaltenen Bericht von Emile Davall zuhanden des Bundesrates hervorgeht, der eindruckliche Schilderungen vom Zustand der verwundeten, zerlumpte und abgezehrten Männer enthält und vom Geschrei und Todeskampf der hungernden und verendenden Pferde berichtet, die sich alle im tiefsten Winter, bei Temperaturen um minus zwölf Grad, durch das Val de Travers schleppten. Männer und Tiere wurden auf 188 Gemeinden verteilt, deren Behörden bei der Aufnahme, Unterbringung und Verpflegung wesentlich auf die Unterstützung und den Goodwill ihrer Bürger angewiesen waren. Die Internierung dauerte sechs Wochen. In dieser Zeit starben 1700 Franzosen, die Überlebenden kehrten in die Heimat zurück. Bei der Verabschiedung der Soldaten zeigten sich die emotionalen Bindungen zwischen Internierten und Schweizern in vielfältiger Gestalt, das Spektrum reichte von feuchtfrohlichen Gelagen bis hin zu ernsten und würdevollen Zeremonien. Der Übertritt der Bourbakis fügte dem Bild der Schweiz nach der knapp zehn Jahre zuvor erfolgten Gründung des Roten Kreuzes eine kräftige Facette hinzu, indem zivile und militärische Hilfsbereitschaft eine nationale Leistung zustande gebracht hatte, die das Wir-Gefühl verstärkte und viel zum humanitären Selbstverständnis der Schweiz beitrug. Auch hatte sich die Neutralität bewährt, war es doch gelungen, trotz der gefährlichen Nähe zu zwei kriegführenden Nachbarn eine eigenständige und souveräne Rolle zu bewahren. Kurzum, man beurteilte die Bourbaki-Internierung auf mehreren Ebenen als eine grosse Erfolgsgeschichte für die Schweiz, nicht zuletzt darum, weil es sie keinen Rappen kostete und sämtliche Auslagen in der Höhe von gut zwölf Millionen Franken von Frankreich erstattet wurden, wie das zwischen Herzog und Clinchant vereinbart worden war. Einzig Meinrad Inglin schien der Sache nicht ganz zu trauen. Im «Schweizerspiegel» stattet er das Arbeitszimmer

seines Zürcher Protagonisten Oberst Ammann mit einem Ölbild der Bourbaki-Entwaffnung aus, «einer sehr farbigen Darstellung», die nicht in dieses Zimmer passen will, einen Raum des herrschaftlichen Familiensitzes aus dem 18. Jahrhundert mit «seiner schönen Stuckdecke, der zarten Landschaft über der Tür und dem prachtvollen alten Ofen». Die Tage der Villa sind gezählt, bald wird Ammann sie einer Wohnbaugenossenschaft verkaufen und damit das Auseinanderbrechen seiner Familie einleiten. Zusammen mit dem Aktenschrank und dem überladenen Schreibtisch ist das Bourbaki-Bild ein Fremdkörper in dieser traditionsreichen Umgebung, ein erstes Anzeichen einer neuen Zeit, die bald nicht nur die letzten Überbleibsel des Ancien Régime verschlingen wird, sondern auch die Errungenschaften, für die der alte Oberst steht, ein urliberaler Entscheidungsträger und Patriot.¹⁶⁸

Soweit ich sehe, war Inglin der einzige, der leise Zweifel an dieser nationalen Erfolgsgeschichte anmeldete, die nach starken Farben verlangte, wie sie nicht nur in Oberst Ammanns Büro leuchteten. Dennoch war es gewagt, ein solches Ereignis zum Gegenstand eines Monumentalpanoramas zu machen, denn trotz des gewaltigen internationalen Echos auf den Übertritt war nicht damit zu rechnen, dass eine solche Darstellung in Deutschland und Frankreich viel Interesse wecken würde. Ein Publikum dafür war nur in der Schweiz zu finden. Als Benjamin Henneberg zusammen mit der Société anonyme des Panoramas de Marseille, Lyon et Genève dem Maler Edouard Castres 1876 den Auftrag für das Riesengemälde erteilte, war klar, dass das Bild nicht immer in Genf würde ausgestellt bleiben können. Nach acht Jahren nahm das Besucherinteresse ab, die beiden anderen Standorte der Société, Lyon oder Marseille, kamen wie erwähnt für eine Ausstellung nicht infrage. Es ist nicht überliefert, warum sich Henneberg, mittlerweile Alleinbesitzer des Bildes, für Luzern entschied. Die Touristen, die bereits die Initianten des Sempach-Panoramas anvisiert

hatten, waren ebenso in Interlaken zu finden oder in Zürich.¹⁶⁹ Vermutlich war ein Beweggrund die Rentabilitätsberechnung, die Zschokke seinerzeit im Prospekt veröffentlicht hatte, ein weiterer, dass der Luzerner Stadtrat Pläne für ein Panorama schon lange unterstützt hatte und der vorgesehene Bauplatz noch immer frei war.¹⁷⁰

Edouard Castres' grosses Panorama brachte eine neue Note in die Tourismusmeile. Doch wie sich zeigen sollte, rieb sich die humanitäre Thematik mit einem Tourismusbetrieb, der auf Unterhaltung und unverfängliche Themen ausgerichtet war. Das Monumentalgemälde konnte sich nie richtig in die Betriebsamkeit integrieren, die die Fremdenindustrie ins Quartier gebracht hatte. Anders als beim Löwendenkmal, das einem zwar umstrittenen, aber ebenfalls tragischen Ereignis gewidmet war, blieb beim Bourbaki-Panorama ein vergleichbarer Wandel der Wahrnehmung blockiert. Wurde der Löwe allmählich als Kunstwerk bewundert, erlangte das Panorama diese Aura nie, wie der ganzen Gattung haftete ihm der Ruch von Gebrauchskunst und Massenunterhaltung an. Von allen Etablissements um den Löwenplatz war es dasjenige, mit dem die auf die Besucher Luzerns ausgerichtete Presse und die Reiseführer auf die Dauer am wenigsten anzufangen wussten,¹⁷¹ trotz der wohlwollenden bis begeisterten Reaktionen nach der Eröffnung. Das Bourbaki-Panorama blieb so etwas wie das Stiefkind der Tourismusmeile.

Daran waren die Besitzer nicht unschuldig. Die Geschäfte in Luzern führte Benjamins Sohn David Alfred Henneberg, und er gab der Stadt immer wieder Anlass zu Klagen wegen der Unordnung rund um den Betrieb, was mit immer wieder hinausgeschobenen Bauvorhaben zusammenhing, die zwar bewilligt waren, aber nicht zur Ausführung kamen. Bei der Eröffnung im August 1889 war das Gebäude erst zum Teil fertiggestellt, die Läden sowie der geplante Dioramaraum waren noch nicht gebaut¹⁷², und das blieb längere Zeit so. Zum Teil

gab es während Jahren offene Gruben, die trotz Ermahnung nicht beseitigt wurden, sodass sich Frösche darin ansiedelten und die Nachbarn sich beschwerten, ihr Lärm raube ihnen den Schlaf. Der Stadtrat seinerseits befürchtete im ehemaligen Sumpfgebiet Cholera-gefahr. Welche Katastrophe das für das Besucheraufkommen war, hatten die Wiener an der Weltausstellung von 1873 erfahren müssen. Und wollte man einem Tourismusort schaden, streute man in der Presse Gerüchte über eine dort grassierende Epidemie.¹⁷³ Ein anderes Mal monierte er den unschönen Anblick eines Haufens Bausteine, der endlich abgeräumt werden solle.¹⁷⁴ Und so ging es weiter, stets herrschte Unordnung um die Rotunde, was andere Personen dazu verleitete, ihren Abfall ebenfalls dort zu deponieren. «Wir können an einer der begangenen Straßen des Fremdenquartiers solche Verhältnisse nicht mehr länger dulden und fordern Sie zum letzten Male auf, Abhilfe zu schaffen», verlangte der Stadtrat von Henneberg im Januar 1898.¹⁷⁵ Für die Stadt, die die Panoramapläne unterstützt und gefördert hatte, musste das Bourbaki-Panorama eine Enttäuschung sein. Die prominente Lage und seine mächtige Gestalt prädestinierten es eigentlich zum Vorzeigeetablissement der Tourismusmeile, und nun stellte es sich eher als Ärgernis heraus. So hatten Hennebergs zwei der wichtigsten Akteure in Luzern wenn nicht gegen, so doch nicht unbedingt für sich: den Stadtrat und die Tourismusunternehmer.

Der zerfallende Löwe

Anfang der Neunzigerjahre war das Bourbaki-Panorama nicht die einzige Sehenswürdigkeit, die der Stadt Sorge bereitete. Fast hundert Jahre nach dem Tuilerienaufstand drohte das Löwendenkmal einmal mehr zu verwittern, morsch geworden durch Frost, Feuchtigkeit und mangelhafte Pflege,

und wieder war die vordere Tatze nahe daran, abzufallen. Dass man diesen Zustand bei dem mittlerweile weltberühmten Monument – so jedenfalls wurde es überall bezeichnet, was sich die Luzerner gerne gefallen liessen – nicht anstehen lassen konnte, verstand sich von selbst.

Nach Amlehns Totalsanierung von 1878, bei der er den Stein verfestigende Anstriche anwandte, hatte man scheinbar Ruhe gehabt, doch nun zeigte sich, dass dieses Verfahren für den Sandstein ruinös gewesen war. 1887 veröffentlichte der ETH-Professor Ludwig Tetmajer in der *Schweizerischen Bauzeitung* einen Artikel «Zur Frage der Konservierung der natürlichen Bausteine», in dem er sich auch mit Thorwaldsens Löwen auseinandersetzte und feststellte, dass aufgetragene Konservierungsmittel schädlich wirkten: «Ohne Zweifel erhält Thorwaldsen's Luzerner Löwe Bergwasser, vielleicht auch capillares Grundwasser. Anstriche irgend welcher Art würden hier den Zerstörungsprozess nur fördern. Nach unserer Ansicht ist die Frage der Erhaltung dieses Denkmals in erster Linie eine Frage der Drainage der Sandsteinschichten, in welche der Löwenkörper gehauen ist; in zweiter Linie kommen Konservierungsmittel für das Material selbst in Betracht.»¹⁷⁶ Damit war die Strategie für die kommenden Jahre und bis heute vorgegeben.

1891 setzte der Stadtrat, angeregt durch einen Vorstoss im Grossen Stadtrat, eine Kommission ein, die die Schäden à fonds abklären und Abhilfe prüfen sollte. Ihr gehörten neben dem Materialspezialisten Tetmajer sein ETH-Kollege Ingenieur Eduard Gerlich, Franz Josef Kaufmann sowie der Bildhauer Richard Kissling an. Sie gingen minuziös zu Werk und verzeichneten 76 schadhafte Stellen, die sie fein säuberlich auf einem Plan des Denkmals eintrugen. **Abb. 25** | In den Konsequenzen waren sie uneins. Die einen plädierten für konservierende Massnahmen, die anderen für die Drainage. Einig waren sie sich darin, dass der Sandsteinlöwe über kurz oder lang ersetzt werden musste, sei es durch

einen aus Granit oder aus dem marmorähnlichen Melchtaler Kalkstein, ja sogar ein Bronzelöwe wurde erwogen. Vor solchen Radikallösungen schreckte der Stadtrat verständlicherweise zurück, wäre damit doch die Aura des Thorwaldsenschen Kunstwerks zerstört worden. In seinem Antrag an den Grossen Stadtrat setzte er sich daher für die zugleich billigste und, wie sich im Rückblick zeigt, beste Lösung ein, nämlich konservierende Massnahmen und Drainage. Um das von der Kreuzmatt herabfliessende Wasser zu sammeln und zu fassen, schlug er den Bau einer Dole über dem Denkmal und eines Isolierstollens im Felsen hinter dem Löwen vor, was dann im Februar 1897 in Auftrag gegeben und bis April 1899 ausgeführt wurde.¹⁷⁷ So war zum Hundertjahrgedächtnis des Tuilerienaufstands das Monument mit Ausnahme der Kapelle zwar noch nicht restauriert, aber seine Sanierung beschlossene Sache, auch wenn es dann wegen Enteignungs- und anderer Fragen nochmals zehn Jahre dauerte, bis alles Nötige umgesetzt war. Das Jubiläum war indessen nicht der Grund für die Beschlüsse, denn an eine Gedenkfeier dachten weder die Eidgenossenschaft noch der Kanton, noch die Stadt. Nur der Quartierverein Hochwacht besann sich auf das Datum. 1891 hatte er die Stadt angefragt, was sie plane, und zur Antwort erhalten, sie plane gar nichts, das sei Sache der Vereine. Nach den Aktivitäten zur 600-Jahr-Feier der Eidgenossenschaft hatte man keine Lust und keine Mittel, erneut eine kostspielige nationale Feier auszurichten.¹⁷⁸ So musste der Quartierverein den Gedenk Anlass wohl oder übel allein organisieren. Er stellte das Komitee und sammelte Geld, brachte aber nur wenig zusammen. Schliesslich konnten der Männerchor, Studentenvereine und die Stadtmusik gewonnen werden. Am Morgen des 10. August spielte zum Auftakt die Stanser Theatergesellschaft im Stadttheater «Der Löwe von Luzern» von Joseph Ignaz von Ah, Pfarrer in Kerns. Immerhin bezahlte die Stadt die Gasbeleuchtung im Theater.

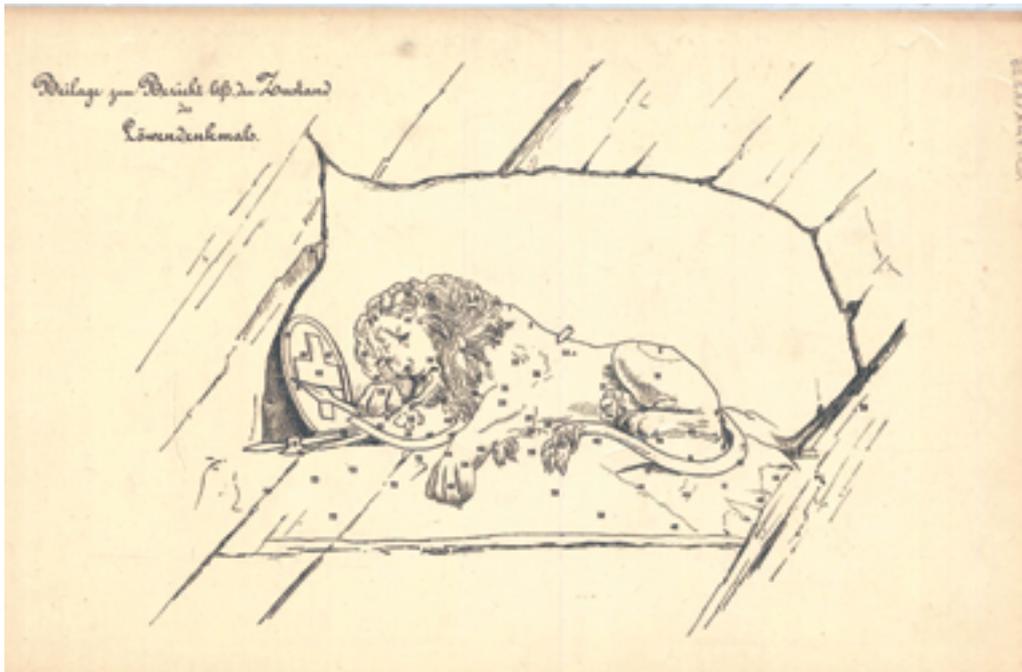


Abb. 25
Wie mit Pusteln übersät:
die schadhafte Stellen des
Löwendenkmals, *Beilage zum
Bericht betr. den Zustand des
Löwendenkmals*, 1892.

Danach begann der offizielle Teil mit einem Umzug vom Stadttheater zur Kapelle durch das beflaggte Quartier, begleitet von Chören und Schulkindern. Pfarrer von Ah gab eine historische Einführung und hielt während der Messe die Predigt. Nach der Ansprache vom Quartiervereinspräsidenten erfolgte eine Kranzniederlegung durch den Offiziersverein und den französischen Grafen Riencourt.¹⁷⁹ Es war eine «sehr bescheidene», wie selbst der Quartierverein eingestand, dabei gleichwohl defizitäre Veranstaltung, an die die Stadt schliesslich doch noch 165 Franken zahlte. Organisation und Verlauf dieser Feier zeigten es in aller Deutlichkeit: Mit dem Tuilerienaufstand wollte sich nach hundert Jahren ausser den Militärs niemand mehr befassen, schon gar nicht die Hauptakteure in Luzern, Politik und Tourismusindustrie. Thorvaldsens Denkmal hatte sich weit von seinem ursprünglichen Zweck entfernt und eine Bedeutung bekommen, die von den Verwertungsmechanismen der wachsenden Tourismusindustrie geformt war und nicht mehr vom Eingedenken. Dass es in dieser neuen Funktion eines Objekts touristischer Schaulust nicht vollends aufgeht, belegt mehr als

alles andere seinen Charakter als Kunstwerk, wie zu zeigen sein wird.

Von Meyers Diorama zu Hodels Alpineum

Anfang der Neunzigerjahre begann die zweite Blütezeit der Tourismusindustrie, wenn auch zunächst zaghaft, bevor dann ab Mitte des Jahrzehnts ein stürmisches Wachstum einsetzte.¹⁸⁰ Davon profitierten die Etablissements an der Tourismusmeile, allerdings sehr unterschiedlich, befördert bzw. gehemmt von speziellen Konstellationen in Familie und Betrieb oder ganz einfach von Glück und Pech.

Pech hatte die Familie Meyer. 1890 brannte ihr Diorama aus, sämtliche Bilder wurden zerstört. Ersatz dafür bestellte sie bei Ernst Hodel: je eine Rundsicht von Rigi-Kulm und Pilatus, die spektakuläre Schnurtobelbrücke der Vitznau-Rigi-Bahn mit einem hydraulisch hochgezogenen Zug sowie die Aussicht vom Gornergrat.¹⁸¹ Zwei Jahre später starb Nina Meyer-Gloggner, Louis liess 1892 die Familiengesellschaft im Handelsregister löschen und betrieb

das Diorama allein,¹⁸² starb aber bereits drei Jahre später mit 56 Jahren. Das Diorama ging an eine Erbgemeinschaft von fünf Partien, darunter eine in Neapel, die ausbezahlt wurde. Die anderen vier gründeten im November eine Aktiengesellschaft mit Namen «Meyer's Diorama AG» und einem Kapital von 27 000 Franken, initiiert von August am Rhyn, einem Grossneffen von Louis. Auf Wunsch des Grundeigentümers, Bankier Johann Ambühl, bauten sie zwei Läden an Carl Meyers Pavillon an, wovon einer an eine Souvenirhändlerin vermietet wurde. So konnte der Vermieter einen höheren Pachtzins verlangen. Die AG musste allerdings auf zehn Jahre Dauer begrenzt werden, weil Ambühl sich nicht zu lange verpflichten und sich alle Optionen offenhalten wollte, was mit dem Boden im prosperierenden Luzerner Tourismusviertel künftig geschehen sollte. Der Pachtvertrag sollte daher 1905 auslaufen.¹⁸³

Angesichts dieser begrenzten Frist entwickelten die Eigentümer keine Initiative mehr, auf Innovationen verzichteten sie. Anders als die erste und zweite Besitzergeneration waren weder am Rhyn noch die übrigen Erben vertraut mit dioramatischen Präsentationen und auch nicht daran interessiert. Als 1899 das Genfer Alpineum von Maurice Andreossi schliessen musste und dieser seine vier von Ernst Hodel und François Furet gemalten Dioramen der Luzerner AG anbot, griff man nicht zu,¹⁸⁴ und auch nicht, als sich eine Chance eröffnet hatte, die zum Verkauf des Grundstücks entschlossene Besitzerin, Witwe Ambühl-Ottiger, zu überreden, den Vertrag um ein paar Jahre zu verlängern, wie dies andere Pächter gewünscht hatten.¹⁸⁵ Nichts deutet ferner darauf hin, dass man nach dem Ende der vereinbarten Frist eine Verlegung des Unternehmens plante. Vielmehr sieht es so aus, als hätte man in den verbleibenden zehn Jahren ohne grossen Aufwand möglichst viel vom Betrieb profitieren wollen. Die Bücher der AG wiesen regelmässig ansehnliche Gewinne aus.¹⁸⁶

So waren die Tage von Meyers Diorama gezählt, und als es am Ende der Saison 1905 seine Türen schloss und abgerissen wurde, verkauften die Besitzer die Rechte am Namen, die Bilder und das ganze Inventar sowie die Zusage, nirgendwo im Kanton Luzern je wieder ein Diorama zu betreiben, für 5000 Franken an den Kunstmaler Ernst Hodel, der nach dem Brand von 1890 die Bilder neu gemalt hatte.¹⁸⁷

Hodel war Spezialist für grossformatige Landschaftsbilder und Panoramen. Geboren 1852 in Thun in eine kinderreiche Metzgerfamilie, war er 1883 mit seiner Frau von Vevey nach Luzern gekommen, um ein Auskommen im Umfeld der Tourismusindustrie zu finden. Denn nach den Schilderungen seines Sohnes, ebenfalls mit Vornamen Ernst, schien er seinen Beruf pragmatisch betrieben zu haben, nicht zuletzt darum, weil er von Anfang an in seinen Ambitionen keinerlei Unterstützung der Familie erwarten konnte. «Von dort wurde ihm bedeutet, dass man nichts, aber auch gar nichts für seine Ausbildung tun könne, denn «Malen und Schmiererei sei nit fin, versumt die Zyt und soll nit sin.»», wie Ernst Hodel junior die Ausgangslage umschrieb. Der Vater habe sich deswegen keine Sorgen gemacht, «da man nämlich mit dem Herstellen von Schweizer-Andenken-Bildern (à la Lory) etwelches Auskommen hatte.»¹⁸⁸ Ernst Hodel bildete sich autodidaktisch aus, in Thun zeitweise im gemeinsamen Atelier mit Ferdinand Hodler, und spezialisierte sich auf grossformatige Landschaftsdarstellungen, für die beim Publikum eine Nachfrage bestand. Dass er dafür in Luzern Chancen sah, war naheliegend und, wie sich zeigte, berechtigt, in Luzern kam Hodel zu Aufträgen.

Ausser für Meyers malte er 1892 für Ernst Zäselein, der auf der Suche nach einem profitablen Geschäftsmodell für sein Löwendenkmal-Museum mehr und mehr vom Tuilerienaufstand auf Alpenansichten und vor allem -aussichten umgeschwenkt war. So annoncierte er, ohne konkreter zu wer-

den, ein «Grosses Alpendiorama», das bei ihm zu sehen war.¹⁸⁹ Dabei kann es sich eigentlich nur um das Grossdiorama der Berner Alpen handeln, mit dem er 1892 Ernst Hodel beauftragt hatte und das er dann im Oberlichtsaal ausstellte. Die Kunstausstellungen waren also wieder in den Hintergrund gerückt. «Grösste Alpendarstellung der Schweiz», bewarb es Zäslein¹⁹⁰ und pries es in einem Prospekt wie folgt an: «Der Beschauer befindet sich auf dem Männlichen, einem der schönsten, wenn nicht dem schönsten Aussichtspunkte der Schweiz. Zur Linken sieht man im Schmucke grüner Wiesen den Tschuggen und das Lauberhorn mit dem Hotel Männlichen; hinter diesen Eiger, Mönch und Jungfrau mit dem Silberhorn, Mittagshorn und Grosshorn, welche mit ihren Gletschern die imposanteste Gruppe unserer Bergriesen bilden. Zur Rechten dehnt sich das liebliche Lauterbrunnenthal mit dem Staubbach und Lauterbrunnen aus; von Lauterbrunnen führt die Bergbahn nach Grütschalp und Mürren. Im Hintergrunde erheben sich noch folgende Spitzen, die uns in zartester Färbung erscheinen: Breithorn, Tschingelhorn, Gspaltenhörner, Blümlisalp und Schilthorn. Der natürliche plastische Vordergrund, eine Wiese auf den Abhängen des Männlichen vorstellend, hilft die Täuschung vollenden, so dass wir uns vollkommen in der Alpenwelt fühlen; wir sehen hier Ziegen mit ihren Hirten in natürlicher Grösse mitten unter Alpenrosen, sowie einen Naturbrunnen, der in einen kleinen Alpensee mündet und dessen Plätschern wir von den steilen Felsabhängen wiederhallen zu hören glauben.»¹⁹¹

Die Aufnahmen für dieses Bild hatte Hodel im Sommer 1891 auf dem Männlichen gemacht, zur gleichen Zeit als sieben Kollegen im Auftrag von Benjamin Henneberg für die Weltausstellung in Chicago 1893 ein Monumentalpanorama von 112 auf 17 Metern der Berner Alpen aufnahmen. Chef der Gruppe war der Genfer Auguste Baud-Bovy, der mit Henneberg akkordiert hatte, seine Kompagnons waren François Furet und Eugène Burnand, dazu

kamen vier Gehilfen, darunter Henri van Muyden, der 1893 vor der Genfer Sektion des SAC über die Arbeiten berichtete.¹⁹² **Abb. 26** | Die Kosten dieses Panorama des Alpes Suisses betragen rund 400 000 Franken. Ausser in Chicago wurde es 1894 in Antwerpen, 1896 an der Landesausstellung in Genf und 1900 an der Pariser Ausstellung gezeigt. Es existiert nicht mehr, ein Orkan zerstörte es 1903 in Dublin. Zäslein versprach Hodel weitere Aufträge, doch es blieb bei einem einzigen, einem Diorama von dreissig Quadratmetern der Arth-Rigi-Bahn, das ebenfalls im Museum ausgestellt wurde und für das die Bahndirektion Miete bezahlte.¹⁹³ Weitere kamen nicht zustande, da Zäslein finanziell nicht in der Lage war, auf eigene Rechnung Bilder zu bestellen und sich Hodel gegenüber als säumiger Zahler erwies.¹⁹⁴ Hodel seinerseits versuchte, seinen Aktionsradius zu erweitern. 1893 wandte er sich an den Schweizer Botschafter in Berlin und fragte ihn, ob es nicht möglich sei, sein Bild vom Kaisertag 1893 an Berliner Hofkreise zu vermitteln. Das deutsche Kaiserpaar hatte am 2. Mai auf der Durchreise von einem Staatsbesuch in Italien nach Deutschland in Luzern einen Zwischenhalt eingelegt und war dort von drei Bundesräten empfangen worden. Dieser Visite waren in der Stadt umfangreiche Vorbereitungen¹⁹⁵ vorausgegangen, obwohl sie nicht länger als zwei Stunden dauerte, die meiste Zeit davon nahmen der offizielle Teil und ein Bankett im Hotel Schweizerhof in Anspruch. Zuvor und danach wurden die Gäste von einer riesigen Menge Einheimischer und Touristen bejubelt. Der Besuch hatte eine für den Tourismus in der Innerschweiz buchstäblich unbezahlbare Werbewirkung. Wie der Ferienaufenthalt von Queen Victoria im August 1868 die englische Upperclass zu Reisen in die Innerschweiz motivierte, bewirkte die Stippvisite des Kaiserpaars, dass Luzern und die Innerschweiz insbesondere auf den deutschen Mittelstand in der Folge eine grosse und messbare Anziehungskraft ausübten.¹⁹⁶ Hodel hatte die Idee gehabt, die beiden Schiffe, auf denen



das Kaiserpaar samt Entourage von Flüelen nach Luzern gefahren war, in ein Bild des Urnersees zu integrieren und hoffte, damit das Interesse der Berliner Hofgesellschaft zu wecken. Der Gesandte Roth riet dringend davon ab, den Hof damit zu belästigen und verwies Hodel auf den Weg über eine Kunsthandlung. Allerdings seien nach diesem Besuch schon so viele Bilder von der Schweiz und dem Vierwaldstättersee in Berlin ausgestellt worden, dass er sich keine Hoffnungen machen solle.¹⁹⁷ Ab 1894 malte Hodel drei Dioramen für das Alpineum in Genf von je hundert Quadratmetern, darunter eines vom Rottal, eines vom Stanserhorn und eines vom Bürgenstock.¹⁹⁸ Der Besitzer, Maurice Andreossi, der in seinem Diorama ab 1896 die ersten Filmvorführungen der Schweiz veranstaltete, war begeistert von Hodels Bildern und versicherte ihm, er habe in Genf einen künstlerischen Sieg ohneglei-

chen errungen, indem das Matterhorn-Diorama von François Furet neben Hodels Dioramen verblasse, auch das Publikum sei dieser Meinung und sage, das Matterhorn sei gemalt, während die andern Bilder Natur seien. Allerdings ist dieses Lob nicht zum Nennwert zu nehmen, denn auch Andreossi war im Rückstand mit seinen Zahlungen.¹⁹⁹

Es mag sein, dass man in Genf dank seiner Dioramen im Alpineum auf Hodel aufmerksam geworden war, jedenfalls bestellte man für die Landesausstellung je ein Panorama von sechs auf zehn Metern vom Rottal mit dem Lauterbrunnental im Hintergrund sowie vom Stanserhorn. Hodel war zum arrivierten Maler von Panoramen geworden, die er «in oft monatelangen Aufenthalten im Hochgebirge selbst in verblüffender Naturtreue zu malen verstand».²⁰⁰

Im Museum in Luzern eskalierte derweil die Situation. Hodel, der vertraglich an den Einnahmen



Abb. 26

Die Foto stellt die Malergruppe dar, die im Auftrag von Benjamin Henneberg auf dem Männlichen das Monumentalpanorama der Berner Alpen für die Weltausstellung in Chicago aufnahm. Am linken Bildrand sind Vater und Sohn Hodel abgebildet, die zur gleichen Zeit ein Panorama

für das Alpineum aufnahmen, Foto von Jean Moeglé, vermutlich 1891.

Abb. 27

Vom Löwendenkmal-Museum zu Ernst Hodels Alpen-Diorama: Der Löwe dient nur noch als Wegweiser, Prospekt um 1895.

beteiligt war, beschwerte sich bei Zäslein über dessen schlampige Geschäftsführung, die dem Museum schade. Zudem lasse er es «der Verlotterung entgegen gehen, da er keine Reparaturen machen lässt, so daß der Regen die Bilder beschädigt u. den Fremden die Kleider beschmutzt. Er selbst ist nie bei dem Geschäft u. ist eigentlich gar keine richtige Kontrolle vorhanden.»²⁰¹ Diesen Beschwerdebrief Hodels kann man so verstehen, dass Zäslein den Glauben an sein Unternehmen verloren hatte und es nur eine Frage der Zeit war, bis er aufgeben würde. Das tat er ein Jahr später. Am 13. Oktober unterzeichneten Zäslein und Hodel den Verkaufsvertrag. Mit Hilfe einer Bürgschaft der Verwandten in Thun kaufte Hodel für 89 000 Franken das Gebäude mitsamt Inventar, darunter das Jungfrau- und das Arth-Rigi-Diorama, er übernahm den Vertrag mit der Bahndirektion sowie Bangs und Lorchs

Tuileries-Diorama.²⁰² Dieses räumte er sogleich ab und ersetzte es bis 1897 durch Dioramen von Stanserhorn, Schilthorn und Melchaaschlucht.²⁰³ Die sterbenden Gardisten in der Eingangshalle mussten einem Steinbock Platz machen, den Namen änderte er in Maler Hodels grosses Alpen-Diorama, daraus wurde später Alpineum. Im Laden und im Vestibül stellte er seine Landschaftsbilder aus. **Abb. 27** | Für die neue Ausstellung wie überhaupt für seine grossformatigen Landschaften erhielt Ernst Hodel viel Lob. Die *Luxemburger Zeitung* attestierte ihm ein scharfes Auge für die Naturschönheiten, er gebe diese in einer Weise wieder, «welche die Treue des photographischen Bildes mit dem Farbenreiz des Oelgemäldes in glücklichster Harmonie vereinigt».²⁰⁴ Dies schlug sich an der Kasse nieder, das Alpineum verzeichnete ungefähr ebenso viele Eintritte wie in der gleichen Zeit Meyers Diorama



Abb. 28

Führer für die Besucher von Ernst Hodels Alpineum, in dem die gezeigten Dioramen erklärt werden, vermutlich um 1910.

bei allerdings kleineren Gewinnen, wie aus zwei erhaltenen Kassenbüchern der Neunzigerjahre hervorgeht.²⁰⁵ Dieser Erfolg ist umso bemerkenswerter, als Hodel im Gegensatz zu allen anderen Veranstaltern an der Tourismusmeile in der Presse keinerlei Werbeanstrengungen für sein Etablissement unternahm und sich darauf beschränkte, einen ab und zu überarbeiteten Faltprospekt zu streuen. **Abb. 28** | Hodels alpine Landschaften waren auf die Bedürfnisse der Tourismusindustrie perfekt zugeschnitten. Beliebt waren sie nicht nur bei Transportunternehmen wie den Rigi-Bahnen, sondern auch bei den Hoteliers. So bestellte Josef Seiler-Brunner, Besitzer der Hotels Glacier du Rhône und Belvédère an der

Furkastrasse, ein Bild des Rhonegletschers bei ihm mit der Option, bei Zufriedenheit weitere Gemälde in Auftrag zu geben.²⁰⁶ Adolf Seiler aus der Böniger Hoteliersfamilie, die die beiden Hotels auf der Kleinen Scheidegg besass, schloss mit ihm einen Vertrag über ein «Gemälde in Oel mit der Jungfrau im Hintergrund und den Hotels der Gebrüder Seiler in Kl. Scheidegg im Vordergrund», das sechs auf fünf Quadratmeter gross sein und im Alpineum während fünf Jahren ausgestellt werden sollte. Zudem wollte er im Vestibül Prospekte und Karten auflegen, dies alles gegen eine Entschädigung von 150 Franken jährlich.²⁰⁷ Solche Geschäfte, auch mit der Pilatus-Bahn und der Brünig-Bahn, tätigte Hodel

in den Folgejahren noch mehrere, später auch sein Sohn.

Die gute konjunkturelle Lage in den Neunzigerjahren einerseits und sein Geschäftssinn andererseits, sein Fleiss sowie schliesslich sein dem Geschmack eines breiten Publikums entsprechender Stil versetzten Hodel in die Lage, seinem Sohn, anders als seine Eltern ihm, eine Ausbildung an der Kunstakademie in München zu bezahlen. Doch bevor Ernst junior diese abgeschlossen hatte, starb sein Vater 1902 im Alter von fünfzig Jahren an einem Schlaganfall. Der Sohn musste heimkehren und die Leitung des Alpineums übernehmen.

Roaring Nineties im Gletschergarten

Am meisten vom Aufschwung der Neunzigerjahre profitierte der Gletschergarten. Wichtigster Grund dafür war, dass Mitte des Jahrzehnts endlich die blockierte Situation überwunden werden konnte, die seine Weiterentwicklung so lange verhindert hatte. 1892 hatte die älteste Tochter, Anna Emerenzia, den aus Finnland stammenden Ingenieur und Papierfachmann Lennart Akesson geheiratet, der technischer Leiter in der Papierfabrik Perlen war. Dieser nahm in der Folge den Vertrag von 1882 zwischen den drei Schwestern Troller unter die Lupe und riet, von der Möglichkeit Gebrauch zu machen, über diese Vereinbarung ein Schiedsgerichtsurteil zu verlangen. Vertreten liess sich Marie Amrein vom liberalen Wirtschaftsanwalt Franz Bucher. Aufgrund des von Akesson gesammelten Materials hob das Schiedsgericht 1895 den Vertrag auf und übertrug Marie Amrein die alleinige Eigentümerschaft am Gletschergarten. Es beendete damit einen Zustand, den Marie Amrein ein paar Jahre zuvor ihrer Schwester Anna gegenüber mit grosser Erbitterung beschrieben hatte: «Ich anerkenne ja wohl, daß Eure Vermittlung mir die Uebernahme des Gletschergartens erleichterte und daß Euch

viel Mühe und Unannehmlichkeiten entstunden, hingegen mußte ich alleinstehende Frau doch das ganze Risiko auf mich nehmen. Ihr habt nur *Rechte* aufgestellt u. keine *Pflichten* übernommen. Ihr habt keine Ahnung wie viel traurige Stunden mir diese Thatsache bereitet hat, die Steine hätten sich meiner erbarmen mögen.»²⁰⁸ Nicht nur die offensichtliche Benachteiligung Maries machte diesen Schiedsspruch nötig. Lange hätte der Gletschergarten nicht mehr überlebt. Das Naturdenkmal wies Verwitterungsspuren auf, die Gletscherschliffe drohten zu verschwinden, und wäre dieses Zeugnis der Eiszeit erst dahin gewesen, worin hätte dann die Attraktion noch bestanden? Der Sandstein im Gletschergarten litt wie der Löwe unter Schnee, Kälte und Feuchtigkeit. Albert Heim, der zu Rate gezogen wurde, empfahl wie seinerzeit Tetmajer beim Löwen eine Drainage des ganzen Geländes, was aber teuer werde, von Konservierungsmitteln, die ebenfalls teuer seien und womit man kaum Erfahrungen habe, riet er ab. Man müsse wohl akzeptieren, dass es den Gletschergarten dereinst nicht mehr gebe, meinte er pessimistisch, nicht anders als seine Kollegen, die den Löwen auch schon aufgegeben hatten.²⁰⁹ Geld für kostspielige Massnahmen war nicht vorhanden. Wäre der Gletschergarten wie in der Übereinkunft vorgesehen bis 1912 im Besitz aller drei Schwestern geblieben, hätte das Unternehmen mit Bestimmtheit nicht überlebt, und vor allem hätte die günstige Konjunktur vor dem Ersten Weltkrieg nicht genutzt werden können. Der Schiedsspruch machte den Ausweg frei.

Kaum besass Marie Amrein die Verfügungsgewalt über den Gletschergarten, machte sie sich an den Ausbau, unterstützt von ihrer zweiten Tochter Mathilde, die 1891 in den Betrieb eingetreten war. Sie liess den Park abends wieder elektrisch illuminieren und engagierte einen Alphornbläser, der in den Abendstunden aufspielte. Bereits im Juli kaufte sie ein Stück Land beim Tobel von der Kreuzmatt mit dem Ziel, den Wesemlinbach zu nutzen, sie dachte

ihm die Rolle zu, als eiszeitlicher Schmelzwasserfall für die Besucher das Funktionieren einer Gletschermühle zu veranschaulichen. Die Idee stammte von Schwiegersohn Akesson, der seit 1893 in der Geschäftsleitung mitarbeitete, mit der Ausführung wurde Xaver Imfeld beauftragt.

Imfeld ist eine beeindruckende Persönlichkeit, die mit ihrem breiten Fächer von Aktivitäten an der Tourismusmeile viele Spuren hinterlassen hat: Ingenieur-Topograf, Kartograf, Bergbahn-Ingenieur, SAC-Aktivist, Panoramazeichner und Reliefkünstler. Er war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine der wichtigsten Figuren an der Schnittstelle von Wissenschaft, Kunst und Tourismus, deren Bedeutung gar nicht hoch genug eingestuft werden kann und die trotz vermehrter Forschungsanstrengungen noch lange nicht ausgeleuchtet ist.²¹⁰

Imfeld baute im oberen Teil des Tobels am Weg zum Aussichtsturm eine SAC-Hütte nach, deren rückwärtige Wand fehlte, wodurch sich die Aussicht auf den Gornergletscher öffnete, den Imfeld mit plastischem Vordergrund dioramatisch gestaltete. Die Hütte konnte verdunkelt und so die Beleuchtung verändert werden. Der Besucher in der Hütte befand sich also sozusagen auf dem Gletscher. Darunter war der herabstürzende «Schmelzbach» zu sehen, der mittels eines «Findlings» – tatsächlich eine luftgefüllte Kautschukkugel – den weichen Sandstein aushöhlte. Diesen Vorgang konnte man in einer mit Tuffstein ausgekleideten und blaugrün verglasten – so Eis simulierend – Grotte beobachten und wirklichkeitsnah erleben. Die Theorie, dass die Gletschertöpfe von drehenden, vom Schmelzwasser angetriebenen Mahlsteinen geformt würden, war zwar schon damals nicht mehr unbestritten, doch die neue und heute anerkannte Auffassung, dass das Schmelzwasser allein solche Gebilde formt, hatte sich noch nicht durchgesetzt. **Abb. 29 |** Dieses Modell für ein Naturphänomen, sicher eines der ersten in der Schweiz, erhielt viel Lob. Die *Swiss-Nice-Times* vermerkte, dass dank dieser Neuerung

der Besuch des Gletschergartens, der früher in zehn Minuten erledigt gewesen sei, nun zwei Stunden in Anspruch nehme,²¹¹ das *Luzerner Tagblatt* lobte Imfelds Diorama und die der Sektion Pilatus des SAC zugeeignete Hütte, die «mit Humor und kräftigem Realismus nachgeahmt [ist]; nicht jeder und namentlich nicht *jede*, bringt's hinauf in ihr luftiges Revier; aber hier steht sie, jedermann erreichbar, in anschaulichster Imitation der Wirklichkeit außen und innen!»²¹² Wie bei Meyers Diorama spielte bei diesem Modell die Idee von Substitut und Simulation eine wichtige Rolle.

Ausser als Schmelzwasserfall musste der Wesemlinbach noch als Staubbach dienen, der von den Höhen der Kreuzmatt in einen Teich des Parks fiel, auch das eine touristische Attraktion erster Güte. Damit nicht genug. Marie Amrein hob im gleichen Jahr 1896 das Restaurant auf und richtete statt dessen einen Reliefraum ein, in dem neben dem Muotatal-Relief das von Albert Heim geschaffene Typenrelief eines Gletschers und das Modell einer Pfahlbausiedlung nach den Vorstellungen Ferdinand Kellers aufgestellt wurden, umgeben von Kaspar Constantin Amreins Funden vom Baldeggersee. Schliesslich kam das grosse Gotthardbahn-Relief von Xaver Imfeld und Fridolin Becker dazu, das diese im Auftrag der Bahndirektion für die Pariser Weltausstellung von 1889 modelliert hatten. Es hatte in Paris viel Aufsehen erregt und Imfeld eine Goldmedaille eingetragen.²¹³ **Abb. 30 |**

Alle folgenden Jahre bis 1914 waren geprägt von Umbauten, Innovationen, erneuerten Ausstellungen und veränderten Arrangements im Park. In keiner anderen Institution der Tourismusmeile war man so aktiv wie im Gletschergarten, beständig wurde experimentiert und Neues ausprobiert, es herrschte eine grosse Dynamik. Hatte eine Neuerung Erfolg, wurde sie beibehalten, bei Misserfolg zögerte man nicht, sie sogleich wieder aufzugeben. 1897 richtete man einen Gemspark ein, weil in Tourismuskreisen seit geraumer Zeit darüber geklagt wurde, dass in



Abb. 29

Die aufklappbare Postkarte veranschaulicht das Funktionieren der unter dem Gletscher liegenden Mühle: Vom Unterrand des Gletschers stürzt das Schmelzwasser auf den Felsen und setzt den Stein in Bewegung, der den Felsen aushöhlt, o. J.

freier Natur diese mit Abstand populärsten Tiere fast gar nicht mehr zu beobachten und die Gamsen in der Schweiz wohl bald ausgerottet seien.²¹⁴ Das *Fremdenblatt* informierte seine Leser, wenn auf der Rigi Gamsen gesichtet worden waren, was inzwischen selten genug geschah. Also schaltete Marie Amrein im *Bündner Tagblatt* ein Inserat: «Zu kaufen gesucht; Lebende Gamsen. Gefl. Offerten direkt zu richten an Gletschergarten Luzern».²¹⁵ Die Gemshaltung erwies sich dann allerdings als schwierig. Die Tiere waren apathisch und litten offensichtlich, in kurzer Zeit gingen drei ein, das Experiment wurde bald abgebrochen.

Als unter den Touristen das Botanisieren in Mode kam und in allen Publikationen für portable Pflanzenpressvorrichtungen und getrocknete Alpenblumen geworben wurde,²¹⁶ erweiterte Marie Amrein die Ausstellung um eine Sammlung getrockneter Alpenpflanzen, für die sie spezielle Ausstellungskästen schreinern liess. Die Pflanzen konnten auch gekauft werden, was ein Misserfolg war, wie Mathilde Amrein ihrem Lieferanten berichtete, offenbar wollten die Besucher abwarten und prüfen, ob die Pflanzen sich gut hielten, bevor sie sie kauften.²¹⁷ Bald wurde diese Abteilung wieder geschlossen.

Die erfolgreichste Neuerung in diesen Jahren war ohne Zweifel der Einbau des Spiegellabyrinths, das ursprünglich im Parc de Plaisance an der Landesausstellung in Genf gestanden hatte und danach im



Abb. 30
Xaver Imfeld, Fridolin Becker,
Ausschnitt aus dem Relief der
Gotthardbahn, 1889.

eleganten Geschäftshaus Metropol in Zürich. Die Initiative zum Erwerb kam wieder von einem der Schwiegersöhne, dem Gatten der jüngsten Tochter Marie-Louise, Sigmund Fischer aus Czernowitz. Er hatte gehört, dass der Besitzer in Zürich das Labyrinth schliessen und verkaufen wolle, weil es wegen der hohen Mietkosten im Metropol nicht rentierte. Daraufhin informierte er Marie Amrein, die zugriff und den verlangten Preis von 20 000 auf 15 500 Franken herunterhandelte. Der Einbau kostete 5000 Franken und wurde vom Zürcher Architekten Heinrich Ernst besorgt, der den Spiegelgarten für Genf entworfen und später in dem von ihm gebauten Metropol installiert hatte. Am 25. Juni 1899 fand die

Eröffnung statt, das Inserat versprach eine «neue hervorragende Sehenswürdigkeit. [...] Das Labyrinth, in maurischem Style aufgebaut, nach dem berühmten Alhambra-Palast in Granada (Spanien), enthält interessante, orientalische Gruppen und Bilder, künstlicher Laubgang, Palmgarten und grosses Kaleidoskop.»²¹⁸ Die Wachsfingerguppen bestanden aus Kaiser Menilek²¹⁹ auf dem Thron in einem drapierten Zelt mit rotem Filzteppich und einem Sklaven, der ihn mit einem Sonnenschirm beschattete, einem Beduinen mit einer Flinte und drei Dolchen, einem Opiumraucher sowie einem Kolibri in einem Käfig, der nach Einwurf einer Münze zwitscherte und mit den Flügeln schlug. **Abb. 31** |



Abb. 31
Faltblatt des Gletschergarten mit dem Modell der Gletschermühle und dem Spiegellabyrinth, 1903.

Den Entscheid für das Labyrinth hatten Marie und ihre Tochter Mathilde gefällt. Damit gar nicht einverstanden war Sohn und Bruder Wilhelm, der für den Gletschergarten andere Pläne hatte, als sie sich mit der Neuerwerbung nun abzeichneten. Wilhelm wollte den Gletschergarten als naturhistorisches Museum weiterentwickeln und nicht als Vergnügungspark. Mathilde musste ihm den Entscheid schonend beibringen, wie man ihrem Schreiben deutlich anmerkt, in dem sie dem in London weilenden Bruder den ganzen Hergang schilderte und alle erdenklichen Gründe anführte, weswegen Mutter und sie sich dazu entschlossen hatten: Der Platz sei ideal, weil als Ausstellungsraum und auch sonst nicht zu gebrauchen; das Labyrinth sei günstig zu bekommen gewesen und belaste das Budget nicht, denn es werde als Parallelbetrieb zum Gletscher-

garten geführt, mit eigenem Eingang, gesondertem Eintritt und unter den Familienangehörigen geteilten Gewinnen, und diesbezüglich sei nicht wenig zu erwarten, in Zürich habe es mindestens 30 000 Besucher jährlich angezogen.²²⁰ Ein bisschen erschrocken ob ihres Muts schienen die beiden Frauen dennoch zu sein, wie die kompliziert anmutende betriebliche Organisation erkennen lässt, die Gletschergarten und Labyrinth strikt auseinanderhielt. Offenbar wussten sie genau, dass ihr Entscheid die Gewichte im Unternehmen verschob, und sie waren unsicher, ob eine solche Unterhaltungseinrichtung in den Gletschergarten passte. Ausserdem fürchteten sie familiäre Konflikte, denn auch Lennart Akesson teilte Wilhelms Ansicht und hatte im Vorfeld den Kauf abgelehnt, weil «ein Irrgarten etwas Bundenartiges und wohl Unwürdiges für den geologisch

ernsten und hochinteressanten Gletschergarten wäre.»²²¹ Doch nun stand das Labyrinth und wurde in den folgenden Jahren und Jahrzehnten zu einer Hauptattraktion. Schon 1901 warb der Gletschergarten mit dem Slogan: «Besuchen Sie Gletschergarten & Labyrinth beim Löwendenkmal.»²²²

Der Einbau des Spiegellabyrinths war eine wegweisende Entscheidung, die eine Seite des Gletschergartens zur Erscheinung brachte, die die Anlage zwar schon bisher geprägt, über die man sich aber nie Rechenschaft abgelegt hatte, weil sie immer nur sehr diskret wirksam war: Der Gletschergarten war nicht nur eine populärwissenschaftliche Einrichtung der Belehrung über Naturgeschichte, als die ihn Amreins gerne positionierten, er war auch ein Unterhaltungsbetrieb. Diese als widersprüchlich empfundene Eigenart hatte immer schon bestanden, aber erst jetzt, an diesem offensichtlich keinerlei Belehrung dienenden Objekt trat sie deutlich hervor. Sie ist konstitutiv für die ganze Tourismusmeile: die dramatischen oder rührenden Tierszenen bei Stauffer, die spektakulären Aussichten in Meyers Diorama oder bei Hodel, die erschütternden Bilder der Bourbaki-Tragödie, im Grunde schon das Modell der Gletschermühle – all dies ging weit über nüchterne Belehrung hinaus. Was hier zusätzlich ins Spiel kam, ist vielschichtig und kompliziert zu analysieren; dem wird gesondert nachzugehen sein. Soviel kann vorerst festgehalten werden: Dass diese Konstellation überhaupt als Widerspruch empfunden wurde – von den einen mehr, den anderen weniger –, ist ein Hinweis darauf, dass mit Belehrung und Unterhaltung Dinge miteinander kollidierten, die sich nicht immer ausgeschlossen hatten, man denke etwa an die Poetik-Debatten der Aufklärung. Der Konflikt, so darf man vermuten, war in dieser Form neu und hing mit den Mechanismen zusammen, die an der Tourismusmeile wirksam waren.

1900

Mit der Jahrhundertwende war der Zenith der Tourismusmeile überschritten. Freilich merkte man dort noch lange nichts davon, im Gegenteil. Die Besucherzahlen nahmen beständig zu, vor allem nachdem Luzern 1897 endlich einen direkten Anschluss an die Gotthardlinie bekommen hatte. Bis zum Ersten Weltkrieg blühte das Geschäft, bis ungefähr 1912 sogar jedes Jahr mehr. Doch im Rückblick sind die Anzeichen unübersehbar, dass die Moden und die Vorlieben der Fremden nach 1900 im Wandel begriffen waren, und dabei spielten Belehrung und Wissen eine immer kleinere Rolle. Wichtig wurden nun Sport und Freiluftaktivitäten, mit der allmählichen Verbreitung des Automobils auch der Motorsport.²²³ Das zeigen die Einrichtungen, die in Luzern in dieser Zeit entstanden und die wiederum englischen Traditionen folgten: Lawn-Tennisplätze und Badeanstalt beim Casino, Ruder- und später Motorbootrennen in der Luzerner Bucht, Pferderennen und Concours hippique auf der Allmend, ein Golfparcours zwischen Gütsch und Sonnenberg und als Höhepunkt 1910 der Bau der Zeppelinstation in Tribtschen, wo Ballonfahrten und ein- bis zweistündige Alpenrundflüge im Angebot waren. Klettern und Wandern hatten bereits Tradition, und langsam aber sicher begann sich ab 1900 in verschiedenen Gegenden der Schweiz die Wintersaison zu etablieren mit Ski-, Bob-, Schlitten- und Eislaufsport, der Fremdenverkehr entwickelte sich zum Ganzjahresgeschäft.

An der Tourismusmeile erlebte man diese langsame Umorientierung dank wachsender Fremdenzahlen nicht als Konkurrenz, sondern als Bereicherung – in jedem Sinn. Die exklusiven Sportanlagen und fashionablen Anlässe wie Regatten, Turniere, Pferde- und Bootsrennen zogen wieder eine zahlungskräftigere Klientel an als in den beiden Jahrzehnten zuvor, in denen die englische Upperclass unter anderem wegen Cooks Gruppenreisen sich

langsam vom Mittelstand bedrängt gefühlt und nach neuen Destinationen in Oberitalien und Ägypten umgeschaut hatte. Auch die wachsende Zahl Deutscher rekrutierte sich weniger aus dem Adel als aus der oberen Mittelschicht: höhere Beamte, Offiziere, Unternehmer und Privatiers. Und von den Amerikanern war bei allem Reichtum gar kein Glamour zu erwarten. Erst die Russen brachten nach 1900 wieder adligen Glanz nach Luzern und verliehen den neugeschaffenen Sportanlässen jenes mondäne Flair, auf das die Touristiker spekuliert hatten. Die wachsenden Ströme liessen die Zahl der Beherbergungsmöglichkeiten geradezu explodieren: von 52 Hotelbetrieben um 1890 auf 67 um 1900 und 116 vor dem Ersten Weltkrieg; die Zahl der Gäste nahm zwischen 1892 und 1910 von 78 000 auf 192 000 oder um 145 Prozent zu.²²⁴ **Abb. 72 und 73** |

Für den Gletschergarten – und nicht nur für ihn – begannen nun die besten Jahre. Die Geschäfte liefen derart erfolgreich, dass Marie Amrein eine Reihe von Umbauten und Neugestaltungen in Park und Haus vornehmen konnte, die ihr Etablissement erneut stark veränderten. Bereits 1898 hatte Samuel Stauffer, inzwischen 75-jährig, sein Museum geschlossen und das Haus dem Fotografen Caspar Hirsbrunner verkauft. Er war krank, wohl nicht zuletzt wegen all der Giftstoffe, mit denen ein Präparator hantierte. Nur ein Jahr später starb er an Magenkrebs, 1900 folgte ihm seine Frau.²²⁵ Seine Sammlung von 122 Tiergruppen hatte er für 8045 Franken dem Naturmuseum angeboten, doch Kurator Hans Bachmann, der Stauffers 1892 verstorbenen Förderer Kaufmann abgelöst hatte, lehnte ab. Die Sammlung sei verstaubt, in schlechtem Zustand und zu teuer.²²⁶ So wandte sich Samuel Stauffer an Marie Amrein, die ihm die Tiere für 6500 Franken abkaufte, aber erst 1901 aufstellte.²²⁷ Zuvor liess sie von Othmar Schnyder an der Ostseite des Hauses einen Anbau für das Pfyffer-Relief und das Diorama vom Rheinfall entwerfen, die bislang in einem kleinen Chalet im Park gestanden hatten. Den Bau

besorgte Jakob Blattner, einer der grössten Bauunternehmer Luzerns. Er führte in der Folge alle Bauarbeiten im Gletschergarten aus. 1913 heiratete der Witwer und Vater einer Tochter Mathilde Amrein und baute für seine neue Familie eine stattliche Villa an der Haldenstrasse. Ein knappes Jahr später starb er.

Nachdem das Pfyffer-Relief seinen neuen Platz bekommen hatte, restaurierte Stauffers Sohn Jules, ebenfalls Präparator und Nachfolger in der Werkstatt seines Vaters, die Tiergruppen und platzierte sie wie am alten Ort in einer gebirgigen Umgebung rund um das Pfyffer-Relief.²²⁸ **Abb. 32** | Damit variierte man im Gletschergarten das Arrangement, das gut hundert Jahre früher Johann Rudolf Meyer in Aarau mit seinem Relief der Schweiz kreiert hatte. Doch anstelle der Trachtenbilder von Joseph Reinhart, die den Besuchern die Physiognomien und Repräsentanten des schweizerischen Volkslebens prototypisch vor Augen geführt hatten, illustrierte nun die alpine Fauna das Leben der Zentralschweiz. Die schweizerischen Volkstypen ihrerseits hatten den Pfahlbauern Platz machen müssen.

Bereits vier Jahre später nahm man die nächste Erweiterung in Angriff, einen Anbau auf der Nordseite des Hauses für Wechselausstellungen, verbunden mit einem Umbau von Erdgeschoss und erstem Stock. Unten wurde eine «altdeutsche Lesehalle» mit Butzenscheibenfenstern und Gewölbe eingebaut, ausgestattet mit gotischen Möbeln und einem Kachelofen aus dem 16. Jahrhundert. Im ersten Stock richteten die beiden Frauen nach und nach ein Heimatmuseum «Alt Luzern» ein. Sowohl Marie wie Mathilde Amrein waren leidenschaftliche Sammlerinnen von alten Möbeln, Bildern, Kupferstichen, von Gerätschaften wie Spinnräder, Zinnkannen, Fayencen und anderem Hausrat. **Abb. 33** | Damit dürften sie bei Wilhelm, der seit 1904 nebenamtlich in der Leitung des Gartens mitwirkte, auf mehr Sympathien gestossen sein als mit dem Kauf des Labyrinths, denn Wilhelm Amrein war im aufkom-



Abb. 32
Pfyffers Relief der Urschweiz
im neu errichteten Anbau des
Gletschergartens, umgeben
von Samuel Stauffers Tier-
gruppen, nach 1902.

menden Natur- und Heimatschutz aktiv und später langjähriger Obmann der Innerschweizerischen Vereinigung für Heimatschutz. 1913 gestaltete er im oberen Stock eine Ausstellung über Naturschutz und den geplanten Nationalpark, der 1914 eröffnet wurde. Mit diesem Engagement der Familie erhielt der Gletschergarten eine weitere Facette, die wiederum eng mit dem Tourismus verbunden war, wenngleich in Widerspruch dazu stand: In Luzern entwickelten sich Natur- und Heimatschutz zu Antipoden der expansiven Tourismusindustrie,

die mit ihren immer neuen Angeboten zum eigentlichen Baumeister der Stadt wurde und deren Gestalt mehr und mehr zu zerstören drohte. In Luzern setzte der Naturschutzbund 1911 die Entfernung der Litfassäulen in der Stadt durch, erzwang eine Abstimmung über eine Baumfällaktion und verlangte einen Gestaltungsplan für den Alpenquai.²²⁹ Mit Zeitungsartikeln und Aufrufen griff Wilhelm Amrein in diese Kampagnen ein, oder er engagierte sich gegen die Begehrlichkeiten der Bauwirtschaft, die rund um den Vierwaldstättersee immer neue



Abb. 33

Zimmer mit alten Gerätschaften lautet die Bildunterschrift in einer Fotodokumentation von 1902. Als Vorbild dieses

Zimmers dienten vermutlich die Interieurs des Village Suisse an der Genfer Landesausstellung von 1896.

Steinbrüche eröffnen wollte und so die Ufer verschandelte und zu zerstören drohte. Damit schuf er sich nicht nur in der Tourismusindustrie Gegner, was ihn nicht hinderte, gleichzeitig im Vorstand des Verschönerungsvereins aktiv zu sein.²³⁰ Wilhelms Engagement widerspiegelt den Widerspruch zwischen Modernisierungszwang und Traditionssehnsucht, in den auch der Gletschergarten verstrickt war und der den Tourismus seit seinen Anfängen und bis heute als Kritik und Klage zugleich begleitet: Wirtschaftsmotor zu sein und zugleich die Schön-

heiten zu zerstören, die die Touristen anlocken sollen.

Neben dem Ausbau des heimatkundlichen Ausstellungsbereichs erfuhr die angestammte Urgeschichtsthematik Erweiterungen. Zur Geschichte der Pfahlbauten kam jene der Höhlenbewohner. Angeregt von den Grabungen seines Freundes Emil Bächler am Wildkirchli, im Drachen- und im Wildenmannlisloch, begann Wilhelm Amrein mit Sondierungen an der Rigi und legte eine urgeschichtliche Ausstellung an mit Höhlenbärenknochen von

der Rigi, Schädel- und Skelettabgüssen aus dem Diluvial sowie Fundgegenständen aus den Höhlen des Vézèretals in der Dordogne, die der Wädenswiler Archäologe Otto Hauser zutage gefördert hatte. Bächler seinerseits dokumentierte im Museum seine Grabungen beim Wildkirchli im Appenzeller Alpstein und am Kesslerloch im Schaffhausischen. Gleichzeitig gestaltete man im Park die Wege neu, was den Besuchern einen besseren Einblick in die Gletschertöpfe gestattete, die Zäune aus Knüppelholz wurden durch die noch heute bestehenden gusseisernen Imitate ersetzt.

Schaut man sich die Besucherzahlen an, so wird der Erfolg dieser Jahre greifbar. Allein die Einnahmen aus den Eintritten wuchsen zwischen 1900 und 1912 von 75 000 auf 91 000 Franken um über 17,5 Prozent. Die Nebeneinkünfte aus der Verkaufsstelle, dem Labyrinth und den Automaten trugen dem Betrieb nochmals gut 50 000 Franken ein.²³¹ Der stetige Zuwachs an Besuchern zeigt sich auch in den Werbeaktivitäten. 1899 druckte man einen Führer in russischer Sprache, 1905 in Italienisch, 1907 sogar in Esperanto, 1906 war erstmals ein Führer in Farbdruck erschienen. Gleiches lässt sich bei den Faltblättern mit den Kurzhinweisen beobachten. Bei den anderen Institutionen, von denen Zahlen überliefert sind, lässt sich Vergleichbares nicht beobachten. Die Einnahmen von Meyers Diorama waren in dieser Zeit leicht rückläufig, von 10 848 Franken im Jahre 1896 fielen sie auf 7790 Franken 1904. Allerdings muss man hier in Betracht ziehen, dass in Neuerungen und Propaganda nicht oder kaum mehr investiert wurde, da das Betriebsende absehbar war.²³² Hauptgrund für das schwindende Interesse war aber, dass die Zeit dieses Mediums abgelaufen war, es musste den spektakuläreren Bildern der Kinematografie weichen. Im März 1908 erhielt Benjamin Henneberg die Bewilligung, im Bourbaki-Panorama «einen permanenten Kinematographen» zu betreiben,²³³ und dies war nicht der erste in Luzern. Das Kriegs- und Friedensmuseum, von dem im

nächsten Abschnitt die Rede ist, hatte von Anfang an Kinematografie-Vorführungen in sein Ausstellungskonzept integriert,²³⁴ der Kursaal hatte Filme als Pausenfüller ins Programm aufgenommen.²³⁵ Im gleichen Jahr wie Henneberg eröffneten die Gebrüder Morandini an der Pilatusstrasse 34 den Kinematografen Fédéral, später Pathé. Bis zum Ersten Weltkrieg entstanden in der Stadt sieben Kinos.²³⁶ Und schon 1895 waren im Juli mit dem Phonographen und dem Kinetoskop die Vorboten des Kinematografen an der Denkmalstrasse 5 vorgeführt worden.²³⁷ Der Phonograph begleitete die Filme mit Musik oder Gesang. In diesen Jahren begannen wandernde Filmunternehmer mit ihren Vorführungen auf Jahrmärkten und Messen, nachdem Maurice Andreossi in Genf die schweizweit erste feste Kineeinrichtung in seinem Alpineum mangels Interesse wieder hatte aufgeben müssen. Die mobile Vorführpraxis eröffnete dem jungen Gewerbe grössere Überlebenschancen. Der Konkurrenz durch die sogenannten lebenden Bilder konnte das Diorama nicht standhalten.

Auch das Alpineum hatte nicht den Zuwachs des Gletschergartens, immerhin entwickelten sich Hodels Einnahmen positiv und stiegen von 10 400 Franken im Jahr 1897 auf gut 13 000 im Jahr 1908, danach sanken sie bis 1912 wieder auf 11 000 Franken. Anders als am Rhyn in Meyers Diorama, investierte Ernst Hodel junior in seinen Betrieb. Die Bilder, die der Vater für Meyer gemalt und nach der Schliessung übernommen hatte, ersetzte er nach und nach mit seinen eigenen, noch heute ausgestellten Bildern, für die er mit Bergbahnen Verträge abschloss.²³⁸ Das Jungfrau-Diorama liess die Bahndirektion durch eines der Station Eismeer ersetzen, die 1905 eröffnet worden war und nun bekannt gemacht werden sollte. Zudem investierte er in die Werbung, unter anderem indem er den Bergbahngesellschaften einen Teil des Honorars erliess und diese sich dafür verpflichteten, in den Zügen Plakate auszuhängen und in ihren Bahnhöfen Prospekte des Alpineums aufzulegen.



Abb. 34

Bourbaki-Panorama mit Ladengalerie, links davon ist Samuel Stauffers Haus erkennbar, wo damals

bereits der Fotograf Caspar Hirsbrunner sein Atelier eingerichtet hatte, nach 1906.

Doch auch bei Hodel dürfte das schwindende Interesse am Diorama der Grund für die rückläufigen Besucherzahlen gewesen sein. Da der Eintritt in allen Etablissements einen Franken betrug, lassen die Zahlen der Einnahmen Rückschlüsse auf den Zulauf zu, und sie machen deutlich, dass die Besucher des Gletschergartens nicht automatisch die anderen Einrichtungen der Tourismusmeile besuchten. Leider sind vom Bourbaki-Panorama keine Daten überliefert. Allerdings setzte man dort ebenfalls auf Ausbau, wobei auffällt, dass dabei Castres' Pano-

ramagemälde nicht mehr die Hauptrolle spielte. Wie Andreossi in Genf setzte Henneberg auf den Kinematografen, um die Rotunde liess er 1906 eine Ladengalerie bauen. **Abb. 34** | Ganz offensichtlich zahlte es sich aus, dass der Gletschergarten sein Ausstellungsangebot beständig erweiterte und immer wieder neuen Bedürfnissen anpasste, auch wenn dies manchmal mit Rückschlägen verbunden war. Einen Misserfolg erlebten Mutter und Tochter Amrein mit ihrem Versuch, den nördlichen Anbau als Galerie zu nutzen und ihr Angebot

um Kunstausstellungen zu erweitern. Zunächst hatten sie Fotochromaufnahmen gezeigt. Mit der Zeit ersetzten sie diese durch Werke bekannter Schweizer Künstler wie Rudolf Koller, den Marie Amrein besonders liebte, Alexandre Calame, Robert Zünd, Giovanni Segantini und Arnold Böcklin. Daneben stellten sie während der Saison Innerschweizer Maler aus, etwa Hans Bachmann, Josef Kaufmann, Robert und Franz Elmiger, Hans Emmenegger, Josef von Moos und natürlich den Nachbarn Ernst Hodel, «Heimatkunst im besten Sinn des Wortes», urteilte das *Luzerner Tagblatt*.²³⁹ Pech hatten Amreins mit einem Böcklin-Bild, das sie 1908 erworben hatten und das als frühe Fassung seines berühmten «Heiligen Hains» ausgegeben worden war. Wie sich bald herausstellte, waren sie auf eine Fälschung hereingefallen, die dann zu einem Prozess vor dem Zürcher Bezirksgericht führte, über den die Deutschschweizer Presse ausführlich berichtete.²⁴⁰ Nach drei Versuchen, der letzte 1911, gab man diese Ambitionen auf, wohl nicht zuletzt deshalb, weil der Umgang mit den heillos zerstrittenen Luzerner Künstlern immer schwieriger wurde.

Das Internationale Kriegs- und Friedensmuseum

In dieser Zeit des Aufschwungs um 1900 siedelte sich eine weitere touristische Institution in Luzern an, zunächst noch nicht an der Tourismusmeile, sondern provisorisch neben dem Bahnhof in der Festhalle, die für das Eidgenössische Schützenfest von 1901 erbaut worden war und danach leer stand: das Internationale Kriegs- und Friedensmuseum. **Abb. 35 |**

Initiator des Kriegs- und Friedensmuseums war der polnische Eisenbahnmagnat Jan Bloch.²⁴¹ Dieser, aus armen Verhältnissen stammend, hatte sich ein Imperium erarbeitet, dem er schliesslich als Direktor der Süd-West-Eisenbahngesellschaft vor-

stand, die Linien von der Ostsee bis zum Schwarzen Meer betrieb. Ausserdem besass er ein Bankhaus, gründete eine Versicherungsgesellschaft und stand der Kaufmannsversammlung Warschaus vor. Er investierte in den Bergbau, ins Eisenhüttenwesen und in die Zuckerindustrie, die er zu einem der ersten Kartelle in Polen ausbaute. All diese Aktivitäten begleitete er schriftstellerisch und verfasste dazu Grundlagenwerke, sein Buch «Der Einfluss der Eisenbahnlinien auf die Wirtschaftslage Russlands» wurde 1878 von der Geographischen Gesellschaft in Paris mit dem Hauptpreis ausgezeichnet. Wie in der neureichen Bourgeoisie seines Landes üblich, legte er sich ein Landgut zu, wo er erfolgreich mit Reformen zur Industrialisierung der Landwirtschaft experimentierte.

Mit Krieg und Kriegsgefahr begann sich Bloch in den Neunzigerjahren zu beschäftigen, als er sich nach dem Abschluss der französisch-russischen Allianz von 1893 und angesichts andauernder Spannungen zwischen Russland und Österreich mit der Bedrohung bzw. dem Schutz Warschaus in einem seiner Ansicht nach wahrscheinlichen Krieg auseinandersetzte. War zunächst ein Memorial für die Kaufleute Warschaus geplant, wuchs sich die Arbeit zu einem fünfbändigen Werk aus, an dem er mit einem Heer von Mitarbeitern acht Jahre lang arbeitete und das er 1899 veröffentlichte: «Der ökonomische, technische und politische Krieg der Zukunft». Grundidee des Werkes war, dass Krieg sinnlos geworden war, weil es künftig weder Sieger noch Besiegte, sondern nur Verlierer geben würde: «Die Mühe, die man für Kriegsvorbereitungen und die im Laufe des Konflikts erlittenen Verluste aufwendet, erschöpft die Fähigkeit der Gesellschaften und der Staaten nicht nur im militärischen Sinne, sondern auch – und vielleicht vor allem – in wirtschaftlicher Hinsicht. Der Krieg, der der Menschheit bevorsteht, ist ein totaler Krieg, in dessen Sog ganze Gesellschaften und nicht nur die Armeen geraten. Es erschöpft sich ebenfalls die gesellschaftliche



Abb. 35

Postkarte mit dem Internationalen Kriegs- und Friedensmuseum neben dem Bahnhof,

in den Hallen des Eidgenössischen Schützenfestes von 1901.

Fähigkeit zur Akzeptierung militärischer Handlungen, was zur gesellschaftlichen Revolte führt. Erörtert werden auch extrem revolutionäre Kräfte, die die festgelegte Ordnung zerstören. Dies fürchtete Bloch vermutlich am meisten. Man soll also das Wettrüsten einstellen und friedliche Methoden der Streitleistung befürworten.»²⁴² Blochs Argumentation benutzte Zar Nikolaus II. für sein Manifest gegen den Krieg, ein Jahr später berief er die erste Friedenskonferenz nach Den Haag ein, an der Bloch teilnahm. Dank seines Engagements konnte sich der Zar als eine der führenden Figuren der pazifistischen Bewegung profilieren, benutzte jedoch die gewonnene Zeit vorab dazu, die Aufrüstung der eigenen Armee zu betreiben. Aus diesen Aktivitäten erwuchs Blochs Idee für ein Kriegs- und Friedensmuseum. Er war überzeugt,

dass Anschaulichkeit lebendigere Eindrücke hinterlasse als Bücher und Broschüren. Bekomme man die Zerstörungskraft vor Augen geführt und könne sehen, welche gewaltigen Potenziale in der Gegenwart bereitstünden, gehe das gleichsam unter die Haut, und man werde sich der Gefahr eines künftigen Krieges sozusagen erschreckt inne. Er setzte also auf eine Art Katharsis, ohne zu bedenken, dass sich aus Anschauungen allein noch keine Folgerungen ableiten lassen.

Ursprünglich plante Bloch, sein pazifistisches Konzept in einem eigenen Gebäude an der Weltausstellung von 1900 in Paris zu präsentieren, später wollte er damit in Amerika und Europa auf Tournee gehen. Für die Einrichtung hatte er Schweizer Offiziere engagiert, die ihm einen Platz im Schweizer Pavillon besorgten, nachdem sich sein ursprünglicher

Plan zerschlagen hatte. Die Schau war in drei Teile gegliedert, die später auch für die Luzerner Ausstellung konstitutiv war. Ein erster Teil befasste sich mit der technischen Entwicklung des Landkrieges, mit Waffen- und Pulverproduktion, verstärkter Schusskraft der Artillerie, Telegrafie und Telefonie und den dadurch erzwungenen taktischen Anpassungen der Infanterie. Der zweite Teil war der Entwicklung des Seekrieges mit Kreuzern und U-Booten und ihren Auswirkungen auf die kolonialen Interessen gewidmet, der dritte Teil den ökonomischen und finanziellen Auswirkungen eines künftigen Krieges, die nach Blochs Überzeugung nur in einem Ruin enden konnten: Lebensmittelverknappung, Teuerung, Hungerkrisen, Unruhen und Revolten, was schliesslich zu Zusammenbrüchen des Finanzsystems und zu Staatsbankrotten führen könne.²⁴³

Diese Ausstellung besuchte Direktor Vincenz Stirnimann in Paris, der von Stadtpräsident Heller instruiert worden war, dass Bloch auf der Suche nach einem festen Platz für sein Museum war. Er erstattete dem Stadtrat über seine Besichtigung Bericht und hielt als Quintessenz fest, «der Gesamt-Eindruck sei ein solcher, daß das Zustandekommen des für Luzern projektirten Unternehmens sehr zu wünschen sei.»²⁴⁴ Heller forderte Bloch auf, eine Bewerbung einzureichen, was dieser tat.²⁴⁵ Die Stadt hatte Interesse daran, eine neue Attraktion anbieten zu können, Blochs Motiv ist weniger klar, aber sicher konnte er sich in der Fremdenstadt mit ihrer internationalen Klientel, darunter Entscheidungsträger, eine breite Beachtung versprechen. Es wurde eine Aktiengesellschaft gebildet mit einem Kapital von 180 000 Franken, wovon Bloch 80 000 zeichnete und 70 000 als Darlehen zur Verfügung stellte. Der Stadtrat sprach Ende Jahr 5000 Franken, ausserdem sagte er gratis Strom und Wasser zu sowie ein Grundstück. Vorerst brachte man das Museum in der Festhalle beim Bahnhof unter, und zwar mit der Begründung, es seien für ein neues Haus vorerst zu wenig Mittel vorhanden.

Die Einrichtung der Ausstellung besorgten fast ausschliesslich Offiziere, zuvorderst Oberst Heinrich Bircher und Major Karl Egli, die in der Ausstellungskommission des Verwaltungsrates Einsitz nahmen. Dieser wurde von Hotelier Jakob Zimmerli präsiert, Mitglieder waren Direktor Vincenz Stirnimann, Bankdirektor Charles Blankart und Baumeister Franz Keller. Einziger Vertreter der Friedensbewegung war der Jurist Franz Bucher-Heller. Als Direktor des Museums wurde Oberstleutnant Hermann Pietzcker berufen. Den Ausstellungsmachern standen über 4300 Objekte zur Verfügung, die sie in der Festhalle in neunzehn Abteilungen arrangierten. Der Rundgang begann in der Waffenhalle, wo vom Steinbeil über römische Katapulte und mittelalterliche Kanonen bis zu Krupps nachmals legendärer «Dicken Berta» das gesamte Waffenarsenal Europas zu sehen war. Es folgten Darstellungen zur Entwicklung der Kriegsführung, die mit Karten, Reliefs und Dioramen illustriert wurden, zur Infanterietaktik der alten Eidgenossen, zu den Befestigungen Vaubans, zu Kriegsverletzungen und wie sie entstehen, berühmte Schlachten waren nachgestellt. Modelle von Kriegsschiffen, Uniformen, Mobilmachungs- und Aushebungskonzepte beschlossen den Rundgang. [Abb. 36 bis 38 |](#) Am 7. Juni 1902 wurde das Museum eröffnet, ohne Jan Bloch, der im Januar gestorben war. An seiner Stelle ergriff sein Sohn Heinrich das Wort. Das Band durchschnitt Frédéric Passy, der zusammen mit Henry Dunant 1901 den ersten Friedensnobelpreis erhalten hatte und mit viel internationaler Prominenz aus der Friedensbewegung zur Einweihung nach Luzern gekommen war. Die Reaktionen in der Presse waren geteilt. Spendete das *Tagblatt* dem liberalen Projekt Beifall, waren das konservative *Vaterland* und der sozialdemokratische *Demokrat* zurückhaltender, insbesondere Letzterer monierte, dass es sich hier eher um ein Kriegs- als um ein Friedensmuseum handle, eine Kritik, die auch die Friedensbewegung vorbrachte. Bestätigt wurde

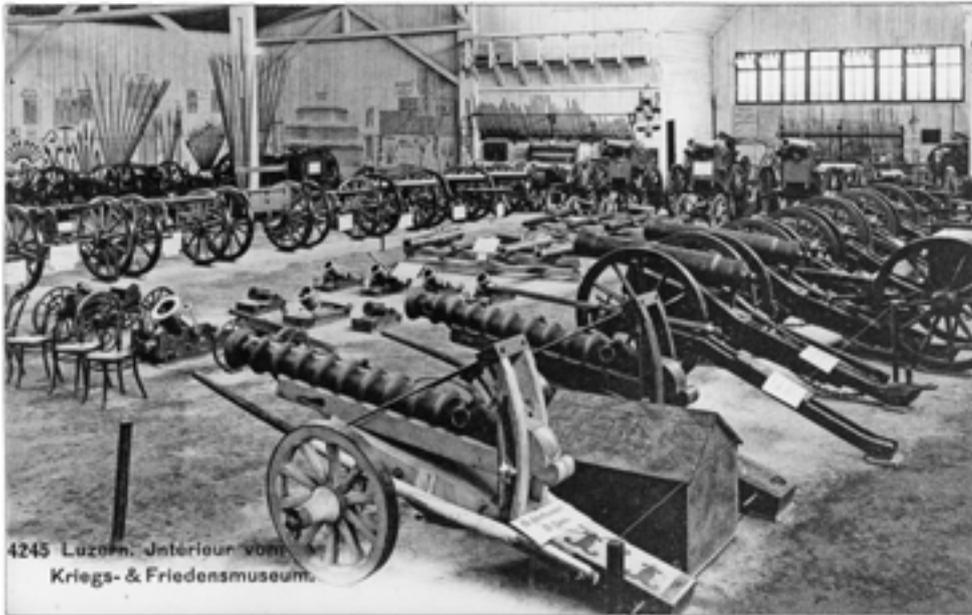


Abb. 36
Postkarte mit Blick in die
Waffenhalle des Kriegs- und
Friedensmuseums, nach
1902.

Abb. 37
Führer durch die Ausstellung
des Kriegs- und Friedens-
museums mit der Angabe der
verschiedenen Sektionen,
1902.





Abb. 38

Das verschollene Gemälde *Guerre à la Guerre!* von Jan ten Kate war in Luzern ausgestellt. Im Vordergrund erkennt man Bertha von

Suttner, Henry Dunant mit der Rot-Kreuz-Binde, Zar Nikolaus II., Leo Tolstoi und Émile Zola.

dies vice versa von militärischen Publikationen, die die Schau als gelungene Darstellung von Kriegstechnik und ihrer Entwicklung bezeichneten. Das Publikum kam zahlreich, bis 1909 wurden zwischen 60 000 und 64 000 Eintritte jährlich registriert. Ob bei ihnen allerdings der von Bloch angestrebte kathartische Effekt eintrat, ist mehr als fraglich. «Anzunehmen ist, dass sich die Besucher von denselben Dingen begeistern liessen wie die Ausstellungsmacher»,²⁴⁶ eben die Offiziere. Der Kritik an der Kriegslastigkeit versuchte die Direktion zu

begegnen, indem sie Schiedsgerichtsfälle dokumentierte, Bilder von führenden Friedensaktivisten und Zitate aus ihren Werken auf Tafeln präsentierte und das Angebot an Friedensliteratur ausweitete. Die Friedensbewegung konnte darin nur Kosmetik erkennen. Den Verdacht, dass es anstatt dem Ziel, einer Friedenspädagogik zu dienen, kriegerische Fantasien wecke, wurde das Museum bei der Friedensbewegung nicht mehr los. Ab 1905 begann man, sich ernsthaft um einen definitiven Standort zu bemühen, im Zentrum stand



Abb. 39

Der neue Museumsbau an der Museggstrasse von Emil Vogt, 1910. Das Sgraffito von Hans Zürcher an der Fassade zeigt

einen Krieger, der vor der aufgehenden Friedenssonne sein Schwert senkt.

die Tourismusmeile, und am liebsten hätte man sich anstelle des Bourbaki-Panoramas am Löwenplatz installiert. Doch dieses Grundstück war zu teuer. Nach einigem Hin und Her ergab sich eine Lösung auf der Fluhmatt, zwar nicht unmittelbar an der Tourismusmeile, aber ihr in fünf Minuten Gehdistanz benachbart. Mit dem Bau wurde der renommierte Hotelarchitekt Emil Vogt beauftragt, der in Luzern die Hotels Monopol und National gebaut hatte und später mit dem Ritz in Kairo oder dem King David in Jerusalem zu internationalem Ansehen kam. Er entwarf einen mit der Museggmauer korrespondierenden, ein wenig an eine Festung erinnernden Bau mit einer viel kleineren Ausstel-

lungsfläche als die Festhalle beim Bahnhof. Die Zahl der Exponate wurde reduziert, sehr zum Vorteil des Ganzen, wie das *Vaterland* fand, sei doch das neue Museum anders als das alte nicht ermüdend. Das inhaltliche Konzept blieb zwar gleich, insbesondere die Geschichte der berühmten Schweizer Schlachten war unverändert, doch die Friedensabteilung erhielt nun mehr Platz. Die Eröffnung im Juli 1910 hielt sich im bescheidenen Rahmen, und in den Folgejahren brach das Besucheraufkommen ein. Trotz Werbemassnahmen wuchs es nie über 37 000 Eintritte pro Jahr. **Abb. 39** | Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges war das Internationale Kriegs- und Friedensmuseum am

Ende, sowohl von seinen wissenschaftlichen und politischen Voraussetzungen wie von der Besucherzahl her. Die Touristen blieben aus, der Pazifismus geriet in den Verdacht, nichts anderes als die Schwächung des Wehrwillens und der Landesverteidigung zu bewirken. Davon erholte sich das Haus nie mehr, 1919 musste es liquidiert werden, die Stadt kaufte das Gebäude für gut einen Drittel der Baukosten und richtete darin eine Schule ein. Die Aktionäre mussten sich mit der Rückzahlung der Hälfte ihres Kapitals zufriedengeben. Die Sammlung wurde aufgelöst, ihre Spuren sind bis heute verwischt.

Betrachtet man das Internationale Kriegs- und Friedensmuseum ausschliesslich unter dem Aspekt touristischer Unterhaltungsangebote, drängt sich die Vermutung auf, dass es früher oder später sowieso hätte geschlossen werden müssen, auch ohne die Katastrophe des Ersten Weltkrieges. Es war ein Fremdkörper. Wie das Bourbaki-Panorama passte es nicht in ein touristisches Erlebniskonzept, das zwar belehren wollte, das aber alle kontroversen Themen sorgfältig vermied. Thematisierte jenes im Gegensatz zu allen Konventionen des Genres eine militärische Niederlage anstatt eine patriotisch befeuernde Kriegstat, so wollte dieses die Besucher zu einer Auseinandersetzung anregen, auf die die Reisenden sich kaum einstimmen liessen. Dennoch hatte es zwei wichtige Effekte, es unterstrich zum einen die humanitäre Tradition und trug so wie das Bourbaki-Panorama zum Bild der Schweiz als neutralem Land und Friedensstifterin bei, zum andern verband sich damit eine frühe Form von Kongresstourismus, fand doch der 14. Internationale Weltfriedenskongress von 1905 nur dank des Museums in Luzern statt.²⁴⁷ Nach 1900 wurde der Kongresstourismus für Luzern wichtiger, vor allem während der Nachsaison im September und Oktober, weil man damit die massiv ausgebaute Bettenkapazität besser auslasten konnte.²⁴⁸ Für die beteiligten Institutionen bedeuteten nationale

und internationale Konferenzen einen Zuwachs an Renommee. Amreins waren stolz, dass sie 1905 die Schweizerische Naturforschende Gesellschaft anlässlich ihrer Jahresversammlung bei ihnen empfangen durften. Im Juli 1908 zeigte Johann Jakob Früh den Teilnehmern des internationalen Geografenkongresses in Genf den Gletschergarten, im gleichen Jahr sein ETH-Kollege Carl Schröter den aus aller Welt angereisten Botanikern. Über solche Ereignisse wurde in der Presse zum Teil ausführlich berichtet, der Werbeeffect war gross.²⁴⁹ Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges ging Luzerns Tourismusblüte abrupt zu Ende.

2.

Die Maschinerie der Bilderfabrik



Bilderfabrik, Tourismus und Kommerzialisierung

Der Abriss der frühen Geschichte der Tourismusmeile Luzerns hat eine Vielfalt an Themen und Inhalten, an Medien-, Kunst- und Unterhaltungsformen, an ökonomischen und konjunkturellen Bedingungen, an technischen und baulichen Innovationen, an planerischen Massnahmen, nicht zuletzt an persönlichen Fähigkeiten und Marotten und noch einiges mehr zutage gefördert. Diese Vielfalt soll nun strukturiert und analysiert werden mit dem Ziel, die Funktionsmechanismen der Tourismusmeile freizulegen und ihr Zusammenspiel zu verstehen. Ausgangspunkt dafür ist die Bilderfabrik, denn die Bildproduktion war ihr prägendes Merkmal, Bilder waren die Grundlage ihres Erfolgs. Sie zogen die Besucher an, sorgten für Umsatz und Einkommen und hielten den Betrieb aufrecht, indem sie stets aufs Neue und in allen technisch möglichen Formen variiert, ausgebaut und reproduziert wurden. Wie ist dieser Begriff zu verstehen, der den geläufigen Vorstellungen widerspricht, die man mit einer Fabrik im 19. Jahrhundert verbindet? Sie wird mit grossen Hallen, mächtiger Antriebs- und Fertigungsmaschinerie, Transmissionen, opakem Licht, Schmutz, Lärm, Schweiß, Gefahr und brachialen Tätigkeiten assoziiert. Nichts von alledem am Löwenplatz. Dort arbeitete man mit Naturphänomenen und Visualität, mit modernen medialen Verfahren, technischen Innovationen, neuen Baumaterialien und gewagten architektonischen Konstruktionen und bezog sich auf Traditionen, die weit hinter die Gegenwart zurück in frühere Jahrhunderte reichten, aber man griff auch Tendenzen und Moden, Zeitgeistiges, auf. Und die Arbeiter dieser Fabrik waren keine ausgezehnten Gestalten mit schwieligen Händen, sondern elegante junge Leute, die sich in mindestens drei Sprachen verständigen konnten. Verdienen allerdings taten beide gleich wenig. Mit der Erweiterung des Fremdenverkehrs zum Tourismus und seiner Analyse als einer Industrie, wie sie

für die Schweiz Laurent Tissot vorangetrieben hat, verliert der Begriff der Fabrik in dieser eingeschränkten Bedeutung seinen Sinn. Wenn Tissot die Schweiz des 19. Jahrhunderts unter dem Blickwinkel des Tourismus «comme un objet de consommation, un article commercial»²⁵⁰ behandelt, so verweist diese Sicht auf ihre Herstellbarkeit. So betrachtet ist die touristische Schweiz ein industriell gefertigtes Produkt sui generis. Sie funktioniert nach ihren eigenen Gesetzen und basiert auf speziell für ihre Erzeugung entwickelten Verfahren und Technologien, darunter der Bildproduktion. Sie kennt noch viele andere Elemente. Es müssen Infrastrukturen gebaut, Transportmittel bereitgestellt, Dienstleistungen eingerichtet, Personal dafür ausgebildet, ein Preissystem entwickelt werden: Wege, Strassen und Bahnen, Kutschen, Eisenbahnen, Übernachtungs- und Verpflegungsmöglichkeiten, Bäder, Kurmöglichkeiten, Reiscoupons und -checks und vieles mehr. Und vor allem muss ein Publikum gefunden werden.

Bei dieser Suche nach Publikum spielte die Bilderfabrik die wichtigste Rolle, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Dabei ist unter den Bedingungen eines industrialisierten Tourismus, wie ihn Tissot analysiert, konsequenterweise von industrialisierten Verfahren auszugehen, die das Funktionieren dieser Bilderfabrik prägen und bestimmen. Was heisst das? Unter den Bedingungen einer industrialisierten Produktion ist die fabrikmässige Güterherstellung geprägt von Mechanisierung und technischer Innovation, Arbeitsteilung und hohen Investitionskosten, die auf dem Kapitalmarkt aufgenommen und verzinst werden müssen. Diese Stichwörter geben auch für das Verständnis der Tourismusmeile, wie sie sich zwischen 1850 und 1914 entwickelte und darstellte, einen nützlichen Rahmen ab. Vor allem aber verweisen sie auf die Bedingung der Kommerzialisierung, der die Tourismusmeile mit ihrer

Bilderfabrik unterworfen war. Wie alle Hoteliers und jede Bahngesellschaft waren die Unternehmer dort nicht in der Lage, ihre Betriebe aus eigener finanzieller Kraft auf die Beine zu stellen, alle waren auf Fremdfinanzierung angewiesen. Ihr Produkt musste verkäuflich sein, sollten die Investitionen eingebracht und Gewinne realisiert werden. Es hat sich im ersten Teil angesichts der an der Tourismusmeile präsentierten Gegenstände mehrfach eine gewisse Verwunderung darüber eingestellt, dass man damit Geld verdienen konnte. Wieso liess sich mit den aus heutiger Sicht für ein breites Publikum doch eher wenig attraktiven Gletschertöpfen oder den Scherben und zerbrochenen Fundstücken aus Pfahlbausiedlungen ein Museum betreiben und sogar ein Geschäft machen? Und wieso übten diese unwirtschaftlichen Eiszeiten eine derartige Faszination aus? Was war für die zeitgenössischen Besucher an einem gerade mal 6 auf 5 Meter grossen Diorama mit einem künstlichen Rigi-Sonnenaufgang so anziehend, dass sie dafür Eintritt bezahlten? Und das während einer langen Zeit, noch nach 1900 im Alpineum? Am ehesten nachvollziehbar ist das Interesse für die dramatischen oder herzerwärmenden Spektakel von Stauffers Tieren, hätte es für die Touristen doch einen beträchtlichen Aufwand bedeutet und viel Glück vorausgesetzt, solche Szenen in freier Natur zu beobachten. Dass sie in ihrer Mehrheit gar nicht zu beobachten gewesen wären, weil es sich um Fantasiekonstellationen handelte, ist ein anderes Kapitel. Dennoch, bereits Mitte des 19. Jahrhunderts hatten in den Metropolen die ersten Tiergärten ihre Tore geöffnet, bald folgten die kleineren Städte. Dort waren mit ebenso wenig Aufwand lebende Tiere zu besichtigen, auch solche aus den Alpen. Der Erfolg der an der Tourismusmeile vorgeführten Inhalte versteht sich nicht von selbst und verlangt nach Erklärung. Eines kann man sagen, er mass sich an der Verkäuflichkeit seiner Gegenstände. Das blieb nicht ohne Auswirkungen auf diese. Die Kommerzialisierung ist die Grundlage dafür, was

möglich war und was nicht, und das bedeutet auch, dass die Bilderfabrik nichts unverändert liess, was in ihr Räderwerk geriet. So baute die Tourismusindustrie zwar auf den Alpenbildern auf Aufklärung und Romantik auf, doch sie konfektionierte sie nach ihren Bedürfnissen und veränderte sie. Das galt gleichermassen für neue Inhalte, die noch zu Beginn des Jahrhunderts nicht mit der Schweiz und den Alpen assoziiert worden waren und die nun weniger aus Literatur und Kunst als aus Wissenschaft und Forschung stammten.

Die Kommerzialisierung prägte der Bilderwelt ein Verfallsdatum auf, indem ihre Verwertungslogik periodisch nach neuen Bildkonstellationen verlangte, weil bisherige obsolet oder nur langweilig wurden. Moden griffen Platz, und damit hielt das Démodé, das Veralten, die Abnutzung Einzug in diese Bilderwelt. Sie verbrauchte sich, ihr Tauschwert sank mit ihrem Verfall gegen Null, und damit erlosch ihr Gebrauchswert. Von diesem Takt der Erneuerung wurde die Tourismusindustrie als Ganzes fundamental bestimmt. Rasch wechselten die Angebote: beim Transport Ausbauten des Streckennetzes und schnellere Verbindungen oder neu erschlossene Wege, bei den Hotels grössere und prächtigere Häuser mit mehr Komfort, in der Stadt die Eröffnung weiterer Cafés, Restaurants oder anderer Etablissements. Es gab daher im 19. Jahrhundert keine so rasch veraltenden Bücher wie Reiseführer. Waren Reiseberichte im 18. Jahrhundert in der Regel in einer Auflage erschienen, selten in zwei, und hatten Johann Gottfried Ebel zwischen 1793 und 1810 drei Bearbeitungen seiner «Anleitung» – das grosse Vorbild sowohl für Murray wie danach für Joanne und Baedeker²⁵¹ – genügt, so erschien der Baedeker schon bald in einer jährlich revidierten Neuauflage. Die Halbwertszeit der Reiseführer näherte sich jener der Presse, das erforderte Verknappung, möglichst eine Reduktion auf die reine Information, denn das erleichterte die rasche Aktualisierung – eine Art Suche-und-Ersetze-Verfahren avant la

lettre. Die in den ersten Ausgaben eingestreuten Geschichten, historischen Reminiszenzen und Anekdoten verschwanden bald. Der Takt der Information, von dem beide bestimmt wurden, gab den Führern den Saisonrhythmus so selbstverständlich vor wie den Zeitungen den Tagesrhythmus.²⁵²

Diese kurzen Bemerkungen sollen auf den grundlegenden Unterschied zwischen der Schweiz als Tourismusprodukt und als politisches oder gesellschaftliches Gebilde aufmerksam machen. Wenn nun die Maschinerie der touristischen Bilderfabrik in den Blick kommt, so muss man davon ausgehen, dass die dort hergestellten Bilder Teil dieses Produkts waren, ihm also zudienen mussten und es dadurch auch repräsentierten. Dafür waren englische, deutsche, französische, amerikanische und russische Reisende bereit, viel Geld auszugeben, sie durften also Ansprüche stellen. Doch die Erwartungen, die sie mitbrachten, gerade auch an die Bilderwelt, die sie hier antreffen würden, und an die Standards der Präsentation waren geprägt vom Angebot in den Grossstädten ihrer Länder. Dem musste diese nicht nur, aber massgeblich von Schweizern produzierte Schweiz genügen, was nicht einfach war und zuerst gelernt sein wollte.

Auf welchen Bilderwelten also baute die Bilderfabrik der Luzerner Tourismusmeile auf, was fügte sie ihnen Neues hinzu, und welches sind die Verfahren und Techniken der Präsentation, die sie dafür einsetzte und mit denen sie, je nachdem, Erfolg oder Misserfolg hatte?

Höhenfreuden

Als sich die Schweizreise um die Mitte des 19. Jahrhunderts zu einem Produkt der Tourismusindustrie weiterentwickelte, war sie bereits gut hundert Jahre alt. Natürlich wurde die Schweiz schon früher bereist, hatten bereits die Humanisten das Land besucht und beschrieben und die Grundlagen gelegt für

jenes Bild, das sich im Zeitalter von Aufklärung und Romantik zu festigen und durchzusetzen begann und auf dem die Tourismusindustrie des 19. Jahrhunderts aufbaute. In dieser Zeit sammelte sich eine Fülle von Bildern und Texten über die Schweiz, ihre Natur und ihre Bewohner an, ein unerschöpfliches Reservoir an Aussagen über ihren natürlichen, gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Zustand und Darstellungen davon.²⁵³

Schaut man von der Tourismusmeile zurück auf das 18. Jahrhundert und fragt, was davon weiterwirkte, so ist die veränderte Sicht auf die Gebirge und insbesondere die Alpen, wie sie sich im Aufklärungszeitalter verbreitet hat, gewiss am wichtigsten, denn es war eine zur Hauptsache alpine Landschaft, die dort thematisch war. Damit hing die Vorliebe für den weiträumigen Ausblick zusammen. Zu den zentralen Reiseerlebnissen und -erfahrungen der Aufklärung gehörten die Entdeckung und Erschliessung von Aussichtspunkten, sei's in den Bergen, sei's auf Kirchtürmen, sei's auf den Hügeln über dem Flachland. Wo immer die Erhebungen der Landschaft eine weit reichende Aussicht verhiesesen, wurden alle Hindernisse überwunden, um in ihren Genuss zu kommen. Die visuelle Bewältigung grosser Räume war eine wichtige Hinterlassenschaft dieses Zeitalters. Ihre Schilderung bezeichnete oft Höhepunkte einer Reise, und zwar umso mehr, wenn der Blick über eine klassische Landschaft schweifen konnte: über das Forum Romanum, den Golf von Neapel oder über die Abhänge des Ätna, das Land der Griechen mussten die meisten noch lange mit der Seele suchen. Um die schriftliche oder bildliche Darstellung von Weiträumigkeit auszumalen, zu verfeinern und zu differenzieren, bot man alle Mittel auf, die Wissenschaft, Kunst und Literatur dafür entwickelt hatten. Reiseberichte und Länderbeschreibungen waren nur zwei, daneben gab es die Veduten, Gemälde und Panoramen in allen Grössen und Techniken, Reliefs und kartografische Darstellungen oder Profaneres wie Alpenzeiger und

vieles mehr. Und man denke nur an all die optischen Geräte, mit deren Hilfe man dem Raum zu Leibe rückte. Die Schaulust, die all diese Produkte bezeugen, war im 19. Jahrhundert keineswegs erschöpft.

Der Hinweis auf die Aussicht, die man geniessen konnte, war in den touristischen Strategien des 19. Jahrhunderts ein erstklassiges Argument, um einen Ort bekannt und attraktiv zu machen. Aussichtspunkte wurden in den Reiseführern nicht nur vermerkt, sondern auch mit Sternen bewertet. Luzern war diesbezüglich begünstigt, schon vom Seeufer aus konnten die Besucher einen spektakulären Blick auf die Berge geniessen. Daneben gab es mehrere Promenaden zu exponierten Stellen, die sich bequem erreichen liessen: Gütsch, Halde, Musegg, Wesemlin, Drei Linden, Allenwinden oder Gibraltar. Weitere waren auf Ausflügen in die Umgebung erreichbar. **Abb. 40 |**

Die Tourismusindustrie industrialisierte dieses panoramatische Erlebnis. Die beschauliche Augenweide von einst verwandelte sich mit Hilfe von Werbung, Technik und ausgebauter Infrastruktur in ein standardisiertes, auf grossen Besucherandrang ausgerichtetes Ereignis. Das betraf sowohl den Ablauf wie die Örtlichkeiten. Am Ende des Jahrhunderts hatten von sämtlichen Aussichtspunkten in der Schweiz und den Westalpen fünf allen anderen den Rang abgelaufen: Rigi, Pilatus, Gornergrat, Männlichen und Montenvers mit Mer de glace bei Chamonix. Diese aber waren weltberühmt. Die Reiseführer widmeten ihnen ausführliche Beschreibungen, die Hotellerie sorgte für Bequemlichkeit und ausreichend Betten, und alle waren mit Bahnen erschlossen. Auch andere Ausblicke in der Innerschweiz, zum Beispiel vom Stanserhorn oder vom Bürgenstock, spielten im Tourismusbetrieb eine wichtige Rolle, doch die Prominenz dieser fünf Landschaftspunkte genoss kein anderer Berg, ihr Besuch war Touristenpflicht. Bekannt ist die fulminante Karriere der Rigi, sie muss hier nicht mehr erzählt werden.²⁵⁴ An diesem

Abb. 40

Plakat des Gletschergartens, oben das Panorama von Rigi bis Pilatus, wie man es vom Aussichtsturm aus geniessen konnte, vermutlich um 1906.

Berg lassen sich der Industrialisierungsprozess und damit die Veränderungen des Aussichtserlebnisses besonders gut verdeutlichen. Die Rigi war für die Reisenden des 18. Jahrhunderts noch gleich wichtig wie etwa der Albis, von wo aus der Blick über den Zürichsee gerühmt wurde. An Goethes Schweizer Reisen lässt sich das leicht zeigen. In seiner wilden Phase während der ersten Reise von 1775 notierte Goethe in flüchtig hingeworfenen Stichworten vom Kulm «rings die Herlichkeit der Welt»,²⁵⁵ ein früher Hinweis auf den panoramatischen Blick, der ihn während Jahren beschäftigen sollte; in gemessenen Worten klang das Erlebnis noch in «Dichtung und Wahrheit» nach: «Es war ein nie gesehener, nie wieder zu schauender Anblick.» Doch hatte er mit seinen Freunden auch vom Albis zurückgeschaut, um «die entzückende Aussicht über den Züricher See in uns aufzunehmen».²⁵⁶ Letzterer verschwand völlig aus der Wahrnehmung, als die Touristen von Zürich aus mit der Eisenbahn durchs Knonauer Amt oder mit der Kutsche durchs Sihltal in die Innerschweiz kamen.

Viele Reisende des Aufklärungszeitalters waren von der unverstellten Rundschau auf der Rigi beeindruckt gewesen, doch alle erlebten dort dasselbe wie auf anderen Bergen: das Überwältigtsein von den riesigen Räumen, die sich dem Rundblick öffneten und die wegen ihrer schieren Dimensionen sogar Schwindelgefühle auslösen konnten; das Innewerden der Individualität, des Ich, das als Mittelpunkt diese ganze Szenerie erlebt, transformiert, bewertet, auswählt und darstellt mit den Mitteln, die ihm zu Verfügung stehen – als Zeichner, Maler, Schriftsteller, Wissenschaftler; das Verknüpfen sol-

AUSSICHT VOM THURM DES GLETSCHERGARTENS



PHOTOS: ART WOLLER & TRUB, MARCA JORDANI

cher Wahrnehmungen mit theoretischen Mustern und gesellschaftlichen Vorstellungen von Gleichheit und Freiheit.²⁵⁷ Diese Utopien einer befreiten Wahrnehmung des Individuums verwandelte die Tourismusindustrie in das routinierte Schwärmen des Konsumenten.

Der Tourismus auf der Rigi entwickelte sich parallel zu jenem in der übrigen Innerschweiz, hatte aber früher eingesetzt. Bereits in den Zwanzigerjahren wurden im Staffel und auf dem Kulm die ersten Übernachtungsmöglichkeiten angeboten, am Ende des Jahrhunderts verfügte die Rigi über eine Kapazität von 2000 Betten.²⁵⁸ Diesen Erfolg verdankte sie ihrem zum unschlagbaren Argument gewordenen Sonnenaufgang, der als Mehrwert die Panoramalerlebnisse auf jedem anderen Berg buchstäblich in den Schatten stellte. Darauf baute man auf und war so erfolgreich, dass die Rigi mit der Zeit unter allen anderen Aussichtsbergen herausragte. Der wachsende Erfolg brachte einen beträchtlichen Organisationsbedarf mit sich, indem nicht nur die Masse der Besucher in geordnete Bahnen gelenkt werden musste, es musste die Infrastruktur der grossen Nachfrage angepasst werden. Der mit der Zeit standardisierte Ablauf eines Rigibesuchs war in jedem Reiseführer bis ins kleinste Detail beschrieben, von der Zimmerreservation in Luzern und der Anreise über Vitznau oder den Preisen für Führer, Sesselträger und Hotels bis zum Höhepunkt, Genuss des Sonnenaufgangs, danach der Abreise nach Arth. Die Eröffnung der ersten Zahnradbahn 1871 liess die Besucherströme weiter anschwellen – ab 1890 sollen über 150 000 Personen pro Saison gekommen sein, 1910, auf dem Höhepunkt, waren es gut 180 000²⁵⁹ –, die Einführung des Telegrafens erleichterte die Kommunikation, Zimmerreservierungen liessen sich nun bequem aus dem Luzerner Hotel vornehmen. Ein besonders grelles Bild für den Jahrmakettbetrieb fand 1889 der Journalist der *Semaine des Familles*, einer illustrierten Pariser Zeitschrift: «Vous verrez bientôt Blondin» – den berühmten

Seiltänzer – «tendre son cable entre le Righi-Kulm et le sommet du Pilate, pour danser sur la corde à mille mètres au-dessus de la tête des Parisiens descendus au Luzernerhoff, au Schweizerhoff et autres hoffs de Lucerne.»²⁶⁰

Die standardisierten Besuche inspirierten zahllose Satiren. Die Zahl der Rigi-Karikaturen ist nicht überschaubar. **Abb. 41** | Auch der berühmteste Text über eine Rigi-Expedition, jener von Mark Twain, bezieht seinen Witz genau aus dem Missglücken des touristischen Normalfalls, angefangen mit dem Anstieg, der statt drei Stunden nahezu drei Tage dauert, bis zum immer wieder durch Missgeschicke verpassten Erlebnis des Sonnenaufgangs, auf das die beiden Reisenden angesichts all der Fatalitäten schliesslich ohne Bedauern verzichten und froh sind, mit dem Zug bequem nach Arth zu kommen. Auch Alphonse Daudets wild entschlossener Bergsteiger Tartarin platzt in seiner abenteuerlichen Hochgebirgsausrüstung mitten in die abendliche Table d'hôte und sorgt während seines Aufenthalts für allerlei Verwirrung. Die morgendliche Weckzeremonie verwechselt er mit einem Brandalarm, und selbstverständlich kommt auch er um den Sonnenaufgang.

Indem die Tourismusindustrie solche Aussichts-erlebnisse auf Besuchermassen auslegte und deshalb Abläufe vereinheitlichen musste, legte sie zwangsläufig ein Mindestmass an Merkmalen fest, Standards, die jemand erwarten konnte, der sich zu einem Rigi-Besuch entschloss. Das so vereinheitlichte, auf Rundblick und Sonnenaufgang eingedampfte Erlebnis wurde reproduzierbar, und das war, neben der Technik, die wichtigste Voraussetzung, dass es an der Tourismusmeile Einzug halten und sich etablieren konnte.

Angesichts des Touristenansturms wundert es nicht, dass Ludwig Meyer diese berühmteste Aussicht als erstes Diorama ins Programm aufnahm. Die zwei entscheidenden Merkmale, Rundblick und Sonnenaufgang, konnte er garantieren, ausserdem bot er



Abb. 41
Gustave Roux, *Sonnenaufgang
auf Rigi-Kulm*, undatiert.

gegenüber der Natur einen Mehrwert, indem die Besucher sicher sein konnten, dass ihnen schlechtes Wetter nicht das Erlebnis verdarb. 1864 zeigte er ausserdem ein Pilatus-Diorama, vielleicht als Reaktion auf einen Trend, denn Murray schrieb inzwischen, im Grunde sei die Pilatus-Aussicht eindrücklicher als jene von der Rigi, und er bewertete sie mit zwei Sternen.²⁶¹ Ebenso belegt die Geschichte des Löwendenkmal-Museums, das von Hodel mangels Erfolg in ein Museum mit Alpendiforamen umgewandelt wurde, dass die berühmten Aussichtsberge mehr Besucher anzogen als das Tuliendrama. Im Laufe der Jahre konzentrierte man sich im Alpineum genau auf jene fünf Berge, die am Ende des Jahrhunderts unter allen anderen herausragten. Hodel hatte damit gegenüber Meyer ausser der Wettersicherheit noch das Plus der räumlichen Konzentration: An einem Ort liessen sich sämtliche Aussichts-Highlights der Schweiz geniessen.

Parks

Für Löwendenkmal wie Gletschergarten war der Park zentraler Bestandteil der Ausstellung. Wie die Attraktion weiter Räume basierte das Bedürfnis nach intimer Abgeschlossenheit in Gärten und Parks auf Entwicklungen des 18. Jahrhunderts, genauer auf dem Landschaftsgarten, wie er von England aus auf dem Kontinent in Mode kam. In der Schweiz blieb er die Ausnahme, die Eremitage in Arlesheim war die einzige derartige Anlage.²⁶² Die Schweiz wurde selber als Park empfunden. Schon Christian Cay Lorenz Hirschfeld, der einflussreichste deutsche Gartentheoretiker des 18. Jahrhunderts, hielt in seiner «Theorie der Gartenkunst» aus den 1780er Jahren fest, die Schweiz verfüge nur über wenig Platz, weshalb Gärten rar seien. Deshalb beziehe man, wie sonst nirgendwo in Europa, die malerische Landschaft in die Gartengestaltung ein und mache so den Nachteil wett.²⁶³ Und für Goethe war die Schweiz vollends zum Landschaftsgarten geworden, wie er auf seiner dritten Reise festhielt: «Wenn man

einen rechten Park sehen will, so muss man nur vier Wochen in der Schweiz herumziehen.»²⁶⁴ Diese Auffassung von der Schweiz und insbesondere den Schweizer Alpen als einem einzigen Landschaftsgarten beeinflusste die Parkgestaltung in anderen Ländern, zunächst in England. Der Alpengarten mit Steinen und Gebirgspflanzen als Teil einer Parkanlage erlebte mit dem wachsenden Tourismus beträchtlichen Aufschwung.²⁶⁵ Ab etwa 1820 wurden die Anlagen um die Luxushotels und die aufgelassenen städtischen Befestigungsanlagen an den Gewässern zu Parkanlagen und Uferpromenaden aus- und umgestaltet.²⁶⁶ In diesem Kontext war der Park des Löwendenkmals, der, isoliert im alten Steinbruch vor den Toren der Stadt, als Landschaftsgarten angelegt wurde, eine Ausnahme. Entsprechend stiess er bei Pfyffers Mitinitianten auf Skepsis.

In Pfyffers Planung bildeten Park und Monument eine Einheit, woran er gegen alle anderen Vorschläge eisern festhielt, etwa gegen die Idee, auf der Insel Altstadt ein Monument zu errichten. Das trug ihm von Zürcher Seite den Vorwurf ein, er plane das Denkmal viel zu abgelegen und einsam, es müsste zumindest ans Seeufer zu stehen kommen, wo die Leute vorbeikämen und es sähen.²⁶⁷ Doch er liess sich nicht beirren, wie das Monument als Ganzes realisierte er die einzelnen Teile nach seinen Vorstellungen, so auch den Park, den er im aufgelassenen Steinbruch als Erweiterung seines Gartens²⁶⁸ einrichten wollte und – auf Empfehlung seiner Zürcher Kritiker – vom Zürcher Architekten Hans Konrad Stadler entwerfen liess.²⁶⁹ Vor dem Felsen wurde ein asymmetrisches Wasserbassin angelegt, den Aushub benutzte man bei der Terraingestaltung, zur Modellierung der seitlichen Hügel, vor allem auf der Südseite, wo geschwungene Wege angelegt wurden. «Ein Rundweg verbindet die Kapelle mit dem Teich, ein Serpentinweg eröffnet mit den Wegkehren neue Perspektiven und verbindet die Löwenterrasse mit dem Löwengarten-Platz.»²⁷⁰ Die Pappelallee und der mit Pappeln und Trauerweiden gesäumte Platz vor der

Kapelle gingen ebenfalls auf den Vorschlag Stadlers zurück. Überhängende Eichen auf der Kreuzmatt sollten den Löwen vor den Witterungseinflüssen schützen und zugleich die Szenerie beschatten. Blumenbepflanzung sah Stadler nicht vor, sie hätte den Eindruck einer natürlichen Landschaft gestört. Der Baumbestand setzte sich neben Eichen, Pappeln und Trauerweiden aus Fichten, Platanen und Akazien von unterschiedlichem Alter zusammen, gemischt gepflanzt, um die Kontraste von Höhe, Blattformen und Rindenstrukturen auszunützen. Zudem regulierten sie den Lichteinfall, der den Löwen hervortreten lassen und die Umgebung verdüstern sollte. Am linken Teichrand verdunkelten bei einem Tor Fichten den Zugang zum Rasenplatz vor dem Teich, in den ein Wasserfall bzw. ein Rinnsal vom Wesemlin her floss. Stadlers Planung sah auch die Unterkunft für den Wächter am linken sowie das sogenannte Kavaliershaus am rechten Teichrand vor, einen zurückversetzten Geräteschuppen und Pfyffers Verkaufsmagazin, das an der heutigen Denkmalstrasse lag. **Abb. 4 |**

Die Szenerie mit den Bäumen, dem Wasser, dem modellierten Gelände und den Felsen überliess den promenierenden Besucher einem Naturschauspiel, in dem Löwe und Gedenkkapelle wie Requisiten fungieren. Dazu trug der überraschende Zugang bei, wenn sich den Besuchern bei der Kapelle nach einer Vierteldrehung oder dem Wenden des Kopfes nach rechts plötzlich der Blick auf den Löwen auftat, der sich von der dunkleren Umgebung abhob. Das Theatralische der Szenerie erinnert an die Eremitage, deren Inszenierung der Landschaft mit Hilfe ausgewählter Kleinarchitekturen und Monumente einen vergleichbaren Effekt erzeugt.²⁷¹ Und sie verlieh dem Denkmal so etwas wie Natürlichkeit, als sei der ebenso hoffnungslose wie heldenhafte Einsatz der Schweizer in den Tuileries in der Natur des Landes selber verwurzelt. **Abb. 42 |** Die abseitige Lage förderte Pfyffers beabsichtigten Effekt der Besinnlichkeit. Murray und viele, die ihm



Abb. 42

Ländliche Idylle: Franz Hegi,
*Vue du Monument érigé à
 Lucerne, à la mémoire des*

*Suisses du 10 Août 1792. Dé-
 diée à Messieurs les souscrip-
 teurs, 1820.*

folgten, waren davon beeindruckt: «There is a quiet solitude and shade about the spot which is particularly pleasing and refreshing. The rocks around are mantled with fern and creepers, forming a natural frame-work to the monument; and a streamlet of clear water, trickling down from the top of the rock, is received into a basin-shaped hollow below it, forming a mirror in which the sculpture is reflected.»²⁷² Ein paar Jahre später, als der Tourismus

sich im Quartier auszubreiten begann, und vollends, als die von Architekt Othmar Schnyder 1888 gebaute Miethauszeile an der Denkmalstrasse mit ihren Souvenirgeschäften im Erdgeschoss den ursprünglichen Zugang durch die Pappelallee und den Platz vor der Gedenkkapelle zerstört hatte, wurde in den Reiseführern bedauert, dass die feierliche Ruhe und Beschaulichkeit von einst dahin seien: «Wer erwartungsvoll zum erstenmal vor das Original tritt, fühlt

sich grausam überrascht und von ehrlichem Zorn gegen die Fremdenindustrie ergriffen, die bis in die unmittelbare Nähe des sonst in so stimmungsvoller Umgebung lagernden Löwen heranzukriechen wagt», empörte sich der deutsche Kunsthistoriker Friedrich Haack.²⁷³

In seiner ursprünglichen Gestalt besteht der Park längst nicht mehr, ausser der Pappelallee ist auch sein südlicher Teil mit den gewundenen Spazierwegen verschwunden.²⁷⁴ Die Nähe der neuen Bauten verwischte zudem die ursprüngliche Beziehung zwischen Löwe und Kapelle, die nun verloren am Eingang zum Park steht. Die Inszenierung von Felsen, Wasser, Pflanzen und Objekten ist nicht mehr spürbar.

Obschon die beiden Parks fast unmerklich ineinander übergehen und sich auf den ersten Blick nicht wesentlich voneinander unterscheiden, stellt sich die Situation beim Gletschergarten komplett anders dar. Wie erwähnt, hatte schon Heim unmittelbar nach der Entdeckung empfohlen, «das Phenomen gartenartig»²⁷⁵ zu behandeln und die ausgegrabenen Gletschertöpfe mit einer Parklandschaft zu umgeben, ein Ratschlag, den Amrein in die Tat umsetzte. Der Name Gletschergarten bringt zum Ausdruck, dass der Park als wichtiger Bestandteil des Ensembles konzipiert war und entsprechende Aufmerksamkeit erforderte, die ihm von Anfang an zuteil wurde. Dabei setzte Amrein konsequent und ausschliesslich auf die Alpen thematik, sicher im Wissen um deren enorme touristische Bedeutung, denn das Thema ergab sich nicht zwingend aus den eiszeitlichen Funden, hatten sich die Gletscher der einst doch tief ins Mittelland hinein erstreckt. Schon während der ersten Saison bekam der Besucher auf dem Gelände den Eindruck einer Alpenwanderung vermittelt, mit verschlungenen Wegen und Zäunen aus Knüppelholz um die Töpfe herum. Sie erzeugten auf dem beschränkten Raum Weitläufigkeit. Es wurden Bäume, vor allem Fichten, und Sträucher angepflanzt, dazu viele Alpenblumen. Bereits

Anfang 1873 liess Amrein im Park mehrere Kleinarchitekturen im Stile der Arlesheimer Eremitage errichten.²⁷⁶ Der Laubengang neben der Denkmalstrasse diente dem Überblick über die Fundstelle, war also wieder anders motiviert, während die zweite Galerie mit dem angeblich schönsten Blick auf das Löwendenkmal aus touristischen Erwägungen gebaut wurde. Mit dem Turm oben auf der Kreuzmatt und dem Ausblick auf die Umgebung Luzerns vereinte Amrein die Weite des Blicks mit der Parkintimität.

Der Park des Gletschergartens widerspiegelte von Anfang an ein Sammelsurium von Elementen, ist also ganz anders strukturiert als derjenige des benachbarten Löwendenkmals. Und gleich ging es in den Neunzigerjahren weiter: der Einbau der Gletschermühle, der Staubbach, die erwähnten diversen Versuche mit Tiergehegen oder mit Gesteins- und Pflanzensammlungen, die Integration des Spiegellabyrinths – all dies waren, ganz im Sinne der aktiven Amreinschen Unternehmenspolitik, vom Tourismusgeschäft motivierte Vorhaben und nicht mehr solche der klassischen Gartenarchitektur. Der Park musste beständig sich wandelnden Bedürfnissen genügen und daran angepasst werden. In dieses Kapitel gehört der nie realisierte Plan einer Eisenbahn durch die Felsen hinauf zum Aussichtsturm, den Marie Amreins Schwiegersohn Lennart Akesson entwickelt hatte: «Mit der regen Zunahme der Sehenswürdigkeiten im Gletschergarten macht sich das Bedürfnis geeigneter Verkehrsmittel immer mehr fühlbar», befand er und konstatierte, dass nach der Besichtigung des unteren Teiles des Gartens mit den Töpfen, Schliften und allen anderen Sehenswürdigkeiten die Besucher zu erschöpft seien, «um noch den Aufstieg zur Gletschermühle, Turisthütte oder gar noch zum Aussichtsturm zu unternehmen. Um diesen Mangel zu beseitigen wird eine elektrische Bergbahn projectiert und zwar eine Rundbahn, die immer mehr Abwechslung bietet als eine

zwei Mal zu befahrende Strecke. Das Terrain im G.G. bietet auch Gelegenheit zu mancherlei interessanten Ueberraschungen während der Fahrt. Leichte, elegante Sommerwagen für je 12 Personen sind vorgesehen.» Die Fahrt sollte ungefähr beim Schweizerhäuschen beginnen und von dort in den Fels hinein führen. Bei der Gletschermühle wäre eine Galerie eingebaut worden, die die Besichtigung erlauben würde. Dann ginge es weiter zur SAC-Hütte und dann zu einem darüber gelegenen Weiher mit einer Pfahlbausiedlung, deren Bewohner «den in einem ausgehöhlten Baumstamm mit ihrer Jagdbeute heimkehrenden Männern entgegengelen». Von dort ginge es weiter zum «nächsten Bildwechsel», einer Arche Noah auf dem Berge Ararat. Sie enthielte sämtliche schweizerische Tiere und Pflanzen. Schliesslich käme man am Fuss des Aussichtsturmes an, wo man mit einem Lift hochfahren würde und durch ein «Leiz-Teleskop bester Güte» die Fernsicht bewunderte oder ein in die Felsen eingelassenes Aquarium, «enthaltend die sämtlichen schweiz. Wassertiere und Wasserpflanzen», besichtigte. Von dort kehrte man ins «Tal» zurück. An jeder der Stationen könnte man aussteigen, in Ruhe alles anschauen und mit einem der nächsten Wagen weiterfahren. Akesson schlug vor, den Fahrplan der Bahn «an allen schw. Eisenbahnstationen gratis anzubringen. Eine gute Reklame wäre dabei schon das Verzeichnis der Haltstellen: Abfahrt alle 10 Minuten zur: Gletschermühle, Turisthütte, Pfahlbau-Ansiedlung, Berg Ararat mit der Arche Noah, Terrasse zum Aquarium im Felsinnern.»²⁷⁷ Dieser phantastische Plan verdeutlicht, wie sehr die Anlage von Museum und Park von Eklektizismus und Strukturen geprägt war, wie sie für Vergnügungsparks typisch sind. Akesson entwarf kein neues Museumskonzept, seine Bahn sollte lediglich Elemente miteinander verbinden, die sich im Laufe der Jahre angesammelt hatten und nun ergänzt wurden. Die Bahn und damit Bewegung war die Klammer des Ganzen, beim Löwen war es genau

umgekehrt, dort ging es um Stillstehen und Betrachtung. Die beiden Einrichtungen unterschieden sich grundlegend. Schuf Pfyffer einen Park, der zum Eingedenken anregen sollte, so liess Amrein Bäume und Pflanzen herbeischaffen, um aus dem aufgelassenen Steinbruch einen alpinen Garten mit vielen Abwechslungen zu machen. Setzte Pfyffer mit Kapelle und Löwe zwei ebenso markante wie unerwartete Akzente, möblierte Amrein sein Gelände mit allerlei Versatzstücken, von denen er annahm, sie gefielen einem Publikum von Reisenden, weil das Arrangement bei ihm einen Wiedererkennungseffekt auslösen würde. Zielte Pfyffer auf Konzentration, setzte Amrein auf Zerstreuung. Mit den beiden nebeneinander gelegenen Landschaftsgärten werden zwei Konzepte, sich zur verfliessenden Zeit zu verhalten, sichtbar, die über diese Gärten hinaus für die Tourismusmeile von elementarer Bedeutung sind. Das Löwendenkmal zielte, wie jedes Denkmal, auf Ewigkeit, nie sollten die Opfer vergessen gehen, um derentwillen es errichtet wurde. Die Klagen wegen Zerfall, Verwitterung und Verschandelung begleiteten es seit den 1840er Jahren, und sie verstummten nie.²⁷⁸ Was über Pflege und Restaurierung hinausging, stiess auf Ablehnung. Bis heute herrscht Einigkeit darüber, dass jede Veränderung am ursprünglichen Zustand eigentlich Zerstörung sei. Der Gletschergarten stellte mit seinen Zeugen der «Urzeit», wie sie hiessen, eine Ahnung von Ewigkeit aus, aber unter den Bedingungen der Vergänglichkeit, weil Amrein von Anfang an wusste, dass dieser Urzeit immer wieder Neues abgewonnen werden musste, wollte er eine unablässig sich wandelnde, in ihren Metropolen von den Moden und Sensationen des Tages herumgewirbelte Klientel ansprechen. Hier fiel es bei allen Veränderungen und Neugestaltungen nie jemandem ein, von Zerfall und Verschandelung zu reden, im Gegenteil, man lobte die neuen Attraktionen. Das Löwendenkmal war Zeugnis einer Gesellschaft, die sich ihrer Helden sicher war und damit ein Stück

weit ihrer Zukunft, selbst wenn es eine trügerische Sicherheit war, jene von Vertretern des Ancien Régime, die sich von Restauration und Wiederbelebung der Fremden Dienste samt Neugründung der königlichen Schweizergarde in Paris in ihrer Auffassung ermutigt fühlen konnten, dass ihre Zeit trotz Revolution und Helvetik noch nicht abgelaufen sei. Der Gletschergarten dagegen machte deutlich, wie anders alles sein könnte, weil er vor Augen führte, wie anders einst alles war. Verflüchtigten sich die Intentionen der Löwendenkmalstifter schon bald in die Ästhetik und verwandelte sich die gesellschaftlich-moralische Orientierungsfunktion des Monuments in die des Kunstwerks, das Massstäbe setzte und damit nicht weniger über den Moden des Tages stand, als dies für das Heldendenkmal beabsichtigt war, so verloren die Gletscherfunde den Sensationswert der Entdeckungsphase bald. Die Wissenschaft löste die ausgestellte «Urzeit» im Gletschergarten schon bald in eine immer längere Reihe erdgeschichtlicher Zeitalter auf, in der die Zeugen der Eiszeit nur noch als Episode vorkamen, als ziemlich junge dazu.

Mit seinem Verhältnis zur Zeitlichkeit kam dem Löwendenkmal eine Sonderstellung zu. Es war das Gegenstück zu den Etablissements, wo selbst die jahrtausendealten Zeugen der Urzeit sich nicht gegen das Diktat von Moden und Fortschritt verwahren konnten. Mit seinem Anspruch auf Dauer war es so etwas wie der Kristallisationskörper der Tourismusmeile. Zugleich gründete sein Erfolg auf dem volatilen Tourismusbetrieb, ohne ihn wäre es nie zum berühmtesten Denkmal der Schweiz geworden. Stünde es in einer anderen Umgebung, wäre es wohl eines der vielen Kunstwerke im öffentlichen Raum, die man nur zur Kenntnis nimmt, vielleicht gar bewundert, wenn man daran vorübergeht, aber gewiss kein Symbol. Sein Anspruch auf Beständigkeit, ja auf Überzeitlichkeit, machte das Löwendenkmal zum Fluchtpunkt, auf den sich die den Konjunkturen und Moden ausgesetzten

Etablissements bezogen. Diese widersprüchliche Konstellation war die Batterie der Tourismusmeile, ihr Energiezentrum. Dazu passt, dass Amrein die erste elektrische Beleuchtung in Luzern mit Strom betrieb, den er im Teich des Löwendenkmals erzeugte.

Urzeiten – Oswald Heer

Die Tourismusmeile baute nicht nur auf traditionelle Attraktionen, sie wurde vor allem mit zahlreichen neuen Angeboten bereichert. Eine markante Neuerung der Tourismusmeile war, was man unter dem Stichwort Urzeiten zusammenfassen kann: Erd- und Menschheitsgeschichte aus Zeitaltern, die weit hinter alle bislang vertrauten Geschichtsperioden zurückreichten. Mit dem Fund von Gletschertöpfen und -schliffen und den Ausgrabungen am Baldeggersee von Kaspar Constantin Amrein tauchen zwei Themen auf, von denen es heute nicht ohne Weiteres verständlich ist, weswegen man es wagen konnte, ein im aufstrebenden Tourismusort Luzern aussichtsreiches Geschäft wie den Weinhandel dafür aufzugeben.

In der Schweiz stehen zwei Namen prototypisch für diese Entwicklung: Oswald Heer und Ferdinand Keller. Beide sorgten mit ihren Forschungen, Entdeckungen und Publikationen weit über die Grenzen ihres Fachs hinaus für Aufsehen in der breiten Öffentlichkeit. War es bei Heer das zwischen 1863 und 1883 in drei Überarbeitungen und Übersetzungen ins Englische und Französische publizierte Werk «Die Urwelt der Schweiz», so waren es bei Keller die Publikationen über die Pfahlbaufunde im Zürichsee bei Meilen, die Sensation machten.

Heer²⁷⁹ wurde 1809 in Niederuzwil (SG) geboren und wuchs im glarnerischen Matt auf, wo sein Vater Pfarrer war. Zum Studium ging er nach Halle und schrieb sich für Theologie ein und besuchte daneben Vorlesungen über Botanik und Zoologie. In

Halle lernte er Arnold Escher von der Linth kennen, mit dem ihn lebenslang Freundschaft und gemeinsame Forschungen verbanden. 1831 wurde er in St. Gallen ordiniert, versah jedoch nie ein Pfarramt, sondern habilitierte sich 1834 an der neugegründeten Universität Zürich und wurde Privatdozent für Botanik und Direktor des Botanischen Gartens, 1852 Ordinarius, 1855 kam die Professur für Botanik an der ETH dazu. Heer gilt als «einer der Begründer der Paläontologie von Flora und Fauna des Tertiärs sowie der Pflanzengeographie der Alpen».²⁸⁰ Ausserdem besass er, der Freund Arnold Eschers und Korrespondenzpartner von Charles Lyell, fundierte geologische Kenntnisse. Seine Forschungen trugen ihm Bekanntheit, ja Ruhm ein, zu seinen Korrespondenten zählten Gelehrte aus ganz Europa, darunter Charles Darwin, dessen Evolutionstheorie der Theologe ablehnte.

Die «Urwelt der Schweiz» verfasste er auf Anfrage des Verlegers Friedrich Schulthess aus Zürich, der ihn um eine für Laien verständliche Naturkunde der Schweiz bat und das Werk 1865 veröffentlichte. Wenngleich Heer im Vorwort zur Erstausgabe warnte, «daß die Erlernung der Sprache [sc. der Natur] einige Anstrengung erfordert, und wer dieß Buch zur Hand nimmt in der Meinung, darin eine leichte Unterhaltung zu finden», sich getäuscht sehen werde,²⁸¹ erlangte sein Werk grosse Popularität. In dessen Zentrum steht die Entwicklung der Erde von der «Steinkohlezeit» zur «Gletscherzeit» in der Schweiz. Sie deckte eine immense Zeitspanne ab von, je nach Berechnung, 250 bis 300 Millionen Jahren bis zum Ende der letzten Eiszeit, also ungefähr 10 000 Jahre vor unserer Zeit, nämlich die Perioden von Steinkohlen, Trias, Jura, Kreide, Tertiär und Quartär, wie sie bei ihm hiessen. Heers Darstellung beschränkte sich nicht auf die geologische Entwicklung, sondern umfasste paläobotanische, -zoologische und -klimatische Bereiche. Selber besass er eine grosse paläobotanische Sammlung, die er auf zahlreichen Exkursionen zusammengetragen hatte,

und der Paläobotanik widmete er seine Hauptwerke, die «Flora fossilis arctica» und die «Flora tertiaria Helveticae».

Warum hatte die «Urwelt der Schweiz» einen derartigen Erfolg beim breiten Publikum? Auf Seite 550 des Buches erscheint erstmals der Mensch «auf dem Schauplatz des Lebens»,²⁸² aber nur um sogleich wieder zu verschwinden. Dieser falle nicht mehr in den Bereich seiner Untersuchung, denn mit dem Erscheinen des Menschen beginne «die Welt des Geistes», wogegen «die Urwelt nur die dem Menschen vorangegangenen Bildungen zu besprechen hat.»²⁸³ Der kleine Satz drückt etwas von der Faszination und dem Erschrecken aus, die auch die Besucher des Gletschergartens bewegte: Man hatte es mit einer Welt zu tun, leer von Menschen, und stand vor einer Geschichte, die zu beschreiben mehr als 550 Seiten nötig waren, ohne dass ein einziger Akteur aufgetreten war, mit Ausnahme jener Forscher und Gelehrten, die post festum gerade noch die Sachverhalte feststellen konnten. Diese «geologische Kränkung», wie es der amerikanische Geologe Stephen Jay Gould in Anlehnung an Freud genannt hat, hatte mit ihrer zeitlichen Dezentrierung analog zu Kopernikus' kosmologischer Kränkung und ihrer räumlichen Dezentrierung des Menschen²⁸⁴ eine tiefe Verunsicherung zur Folge. Als Goethe sich kurz vor seinem Tod mit paläontologischen Gegenständen beschäftigte, befürchtete er gegenüber seinem Briefpartner, dem Musiker Carl Friedrich Zelter, dass «man bei fernerer Vertiefung in die Betrachtung der Zeiten wahnsinnig werden müsste».²⁸⁵ Seit dem späten 18. Jahrhundert, seit Comte de Buffons «Naturgeschichte» und Georges Cuviers Publikationen über die Fossilien im Pariser Becken, hatte sich angekündigt, dass der biblische Schöpfungsbericht, in dem die Geschichte von Welt und Mensch eins waren, der Vergangenheit angehörte. Aus den im Alten Testament enthaltenen Zeitangaben hatte man das Alter von Welt und Mensch auf rund 6000 Jahre berechnet. In England begannen

die Forschungen von Charles Lyell und William Buckland, 1807 erfolgte die Gründung der Geological Society of London, die in der Folge die neue Disziplin prägte. Auch wenn sich die Forschungsergebnisse zum Teil widersprachen, war man sich einig, dass die Erde viel älter war als 6000 Jahre. Die Geschichte des Menschen und der Welt traten auseinander, und die Frage wurde drängend, welcher Platz dem Schöpfergott in den neuen Theorien zukommt.

In seiner Antwort auf diese Frage liegt ein wichtiger Grund für Heers Erfolg. An seiner wissenschaftlichen Haltung liess er keinen Zweifel, er war überzeugt, es sei «erst unserer Zeit vorbehalten», über Alter und Entstehung der Welt «die Mutter Erde, die über manche derselben allein Auskunft geben kann, selbst zu fragen».²⁸⁶ Erst jetzt läge das Instrumentarium bereit, das erlaube, sichere Aussagen über die Erdgeschichte zu treffen. Andererseits vermochte er das riesige Zeitloch, das sich geöffnet hatte, zu füllen, ohne mit dem Bibelglauben gleich den Schöpfer zu liquidieren, wie man das Darwin vorgeworfen hatte. Heer, der ordinierte Theologe, hielt zeitlebens am Glauben an den göttlichen Schöpfungsakt fest und stellte ihn ins Zentrum der Erdgeschichte und ihrer Erscheinungen. Sein Buch beschloss er mit dem feurigen Bekenntnis: «Je tiefer wir daher eindringen in der Erkenntniß der Natur, desto inniger wird auch unsere Ueberzeugung, daß nur der Glaube an einen allmächtigen und allweisen Schöpfer, der Himmel und Erde nach ewig vorbedachtem Plane erschaffen hat, die Räthsel der Natur wie die des menschlichen Lebens zu lösen vermöge.»²⁸⁷

Zu dieser mit der Religion verträglichen Wissenschaft kam etwas Zweites, das für die Popularität der «Urwelt der Schweiz» wichtig war: «Und von dieser Erde bewohnen wir Schweizer gerade einen Theil, der so klein er auch ist doch die wichtigsten Dokumente für ihre Geschichte enthält.»²⁸⁸

Er meinte die Alpen: «In der Gebirgswelt unseres Landes spiegelt sich die Geschichte der Erde. In den

himmelhohen Felswänden und den tiefen Abgründen, in den wunderbar verschlungenen Felslagern und den bunt durcheinander gewirkten Gebirgsarten treten uns die gewaltigen Revolutionen vor Augen, welche über die Erde ergangen sind, in den zahllosen Pflanzen und Tieren aber, deren Ueberreste in diese Felsen eingebettet sind, die Zeiten ruhiger Entwicklung. Jene zeigen uns die Natur in wildem Aufruhr, Berge zerreißend und Felsen zerschmetternd, diese wie sie in ihrem stillen Walten die Erde mit Pflanzen bekleidet und mit thierischen Wesen belebt hat. Es übt daher unsere Alpenwelt nicht allein durch ihre stille Erhabenheit einen unnennbaren Zauber auf unser Gemüth aus, sondern bildet zugleich den großartigsten Tempel der Natur, in welchem aus allen Weltaltern die wunderbarsten Bilder aufbewahrt sind.»²⁸⁹

Einmal mehr gewann die Schweiz eine Sonderstellung, und einmal mehr waren es die Alpen, denen sie dies verdankte. Zur Erhabenheit des 18. Jahrhunderts kam neu ihre Eigenschaft als Zeitspeicher hinzu, als Jahrillionengedächtnis einer Geschichte, die an ihren Felswänden offen zutage lag und nur entziffert zu werden brauchte. Die Erdwissenschaft vermochte den Genuss eines bloss ästhetisch motivierten Landschaftserlebnisses, wie es die Reisenden des 18. Jahrhunderts suchten, weit zu übertreffen, denn der geistige Genuss war ästhetisch motivierter Ergriffenheit überlegen. Diese von Heer postulierte Lektüre förderte nicht trockene Buchstabengelehrsamkeit, sondern versprach eine Steigerung des Alpenerlebnisses dank des neuen Wissens. Sein Konzept funktionierte gleich wie seine Rettung des Schöpfergottes: Er knüpfte an Vertrautes an, ohne wissenschaftliche Kompromisse zu machen; er nahm nichts weg, sondern bereicherte das Vertraute. Heers Gottesglaube, seine Alpenbegeisterung und nicht zuletzt sein Patriotismus waren für die «Urwelt der Schweiz» leitend und stiessen beim Publikum auf Resonanz, weil sie es in seinem Glauben bestätigten und ebenso im Stolz auf die Heimat und

ihre Landschaft, ein im jungen Bundesstaat wichtiger Effekt. Die «Urwelt der Schweiz» erzählt eine wissenschaftlich beglaubigte Schöpfungsgeschichte in einem Land, von dem offen bleibt, wer es auserwählt hat, der Schöpfer oder die Erdgeschichte. Und diese Geschichte erzählte Heer mit grossem literarischem Talent.

Ralph O'Connor hat für das viktorianische England im Zusammenhang mit der geologischen Literatur von «Science as Literature» gesprochen.²⁹⁰ Er analysiert die literarischen Strategien, deren sich wissenschaftliche Bücher über die Erdgeschichte in der ersten Hälfte des Jahrhunderts bedienten, um ein breites und vor allem in seinem Bildungsstand sehr disparates Publikum zu erreichen. Narrative und vor allem theatralische Elemente prägten ihre Texte. Heers Kollege Charles Lyell etwa sprach von der Geologie als einem «theatre of change», in der sich die Epochen der Erdgeschichte wie die *dramatis personae* der Shakespearschen Königsdramen abgelöst hätten.²⁹¹ Andererseits hätten die Geologen mit der literarischen Bildung der Mittelklasse gerechnet, ebenfalls ein wichtiger Teil ihres Publikums. Dabei hätten sie auf das an der Literatur geschulte Vorstellungsvermögen dieser Schicht gesetzt, das darin geübt gewesen sei, aus Texten und Beschreibungen Vorstellungen und Bilder zu kreieren, da es noch nicht mit der Unmenge an bildlichen Vorlagen konfrontiert gewesen sei, wie dies beim heutigen Publikum der Fall sei. Bildproduktion habe damals wesentlich aufgrund von Texten stattgefunden, also über die Einbildungskraft. So seien etwa Byrons Gedichte zur Illustration geologischer Sachverhalte gebraucht worden. Umgekehrt hätten Dichter extra Texte für die Führer in wissenschaftlichen Panoramen und Dioramen verfasst, darunter wiederum Byron.²⁹² Auch das Interesse der deutschsprachigen Literatur an solchen Phänomenen in dieser Zeit ist beträchtlich, man denke etwa an die Droste oder an Mörike und an Stifter.²⁹³

Es ist naheliegend, auch für Heers Buch solche Prä-

gungen zu vermuten, zeigt sich doch bei ihm eine ähnliche Konstellation wie bei den englischen Kollegen: Theologe,²⁹⁴ literarisch gebildet, interessiert an einer breiten Rezeption der Paläowissenschaften. Heer war belesen, gerne streute er Zitate aus der antiken und deutschen Literatur ein, teils lockerte er seine Darstellung mit eigenen Gedichten auf,²⁹⁵ vor allem aber wusste er die komplexe Materie immer wieder anschaulich in ein Gesamtbild einer urzeitlichen Landschaft zusammenzufassen. Die älteste Periode etwa, die Steinkohlezeit, ist in seiner Darstellung eine Welt wie in der Genesis, fast ebenso wüst und leer wie die Erde, unmittelbar nachdem Gott sie geschaffen hatte: «Es liegt eine unendliche Schwermuth auf diesem Bilde der Kohlenzeit, denn es fehlen ihm nicht allein fast alle Blütenpflanzen, sondern auch alle höheren Thiere; noch wiegten sich keine Vögel auf den Zweigen der Bäume und keine Säugethiere belebten das Dickicht des Waldes. Dazu kommt die schwüle, mit Dünsten erfüllte Luft, der heiße, dampfende Boden, die lautlose Stille, die noch durch keine Töne belebter Wesen, nur durch das Plätschern des Regens und das Heulen des Windes in den Wipfeln der dunklen, steifblättrigen Bäume unterbrochen wird! Es war damals die Erde wahrscheinlich noch von einer dichten Wolkenhülle umgeben, da bei der hohen Temperatur des Erdbodens viel mehr Wasser in der Luft gewesen sein muß als gegenwärtig; in Folge dessen wird der Einfluß der Sonne ein geringerer gewesen und das Klima voraus durch die hohe Erdtemperatur bedingt worden sein.»²⁹⁶

Den unmittelbaren Bezug zur Tourismusmeile stellte das Kapitel über die «Gletscherzeit» her. Hier fasste Heer das aktuelle glaziologische Wissen zusammen und behandelte unter anderem die Phänomene, die rund zehn Jahre später im Gletschergarten zu besichtigen waren, Gletscherschliffe und -töpfe. Zur Hauptsache behandelte er die Würmeiszeit. Für das Gebiet der Schweiz bestimmte er sieben Gletscher, zwei südlich und fünf nördlich

der Alpen, darunter den Reussgletscher. Dieser habe sich aus dem Muotatal, den Urner Tälern und aus Engelberg nach Norden erstreckt, sei von der Hochfluh in zwei Arme geteilt worden, wovon der eine den Vierwaldstättersee und den Kanton Luzern, der andere den Kanton Zug bis ins Freiamt und den Bezirk Affoltern bedeckte. Die Dauer dieser Gletscherzeit veranschlagte er auf rund 110 000 Jahre, die er in zwei Phasen aufteilte mit Temperaturschwankungen von sechs bis neun Grad, womit er das Vorrücken und Zurückweichen der Gletscher erklärte. «Es läßt sich erwarten, daß zur Eiszeit die von Schnee und Eis freien Plätze von einer ähnlichen Vegetation überkleidet waren wie jetzt in unseren Alpen; als später die Gletscher sich zurückzogen, rückten auch diese Pflanzen in die Berge hinauf und andere Formen nahmen die frei gewordenen Stationen des Tieflandes ein.»²⁹⁷ Die Alpenflora stelle somit das älteste Element der einheimischen Pflanzenwelt dar, sie wurde mit der Erwärmung von der Flora der Ebenen zurückgedrängt, «so daß zuletzt von der alpinen nur einzelne Reste in den abgelegenen Gebirgsschluchten und Höhenzügen und in den naßkalten Moorgründen zurückgeblieben sind.»²⁹⁸ Die Alpen waren also nicht nur ein Zeitspeicher, was die Geologie, sondern auch was die Flora anging, ja diese repräsentierte einen Zustand Europas, wie er vor rund 100 000 Jahren herrschte, mit anderen Worten: Jeden Sommer aufs Neue liess sich in den Bergen ein Stück Eiszeit beobachten. Ähnliches gelte für die Tiere, allerdings nur bei den niedrigen Arten, wie man dank in Lösssedimenten gut konservierter Schneckenhäuser rekonstruieren könne. Die Populationen der Gletscherzeit entsprächen noch immer den aktuell zu beobachtenden. Gleich verhalte es sich bei den Insekten, anders allerdings bei den Säugetieren: Höhlenbär, Edelhirsch, Urochse und Wisent seien verschwunden, auch das Rentier, die gefleckte Hyäne, das wollhaarige Rhinoceros und das Mammut, während Gemse, Steinbock, Murmeltier, Dachs



und Wildkatze schon damals in unseren Gegenden gelebt hätten, wie Funde aus dem Wildkirchli belegten, ebenso Urpferde. Die neusten Erkenntnisse der Glaziologen würden durch die fossilen Flora- und Faunafunde bestätigt und erlaubten, «uns eine deutliche Vorstellung von der Physiognomie der damaligen Landschaft zu verschaffen».²⁹⁹

Heer traute sich zu, diese und andere Perioden der Erdgeschichte in Bildern zu veranschaulichen, die die Berner Holzschneider Rudolf Buri und Melchior Jeker wie alle Tafeln im Buch für ihn herstellten.

Abb. 43 und 44 | Diese gemessen an heutigen Verhältnissen spärliche Illustrierung mit nur sieben Holzschnitten hat eine ganz eigene Qualität und



Abb 43
 Rudolf Buri und Melchior
 Jeker, *Basel zur Keuper-Zeit*,
 Illustration aus Oswald Heers
 «Urwelt der Schweiz».

Abb. 44
 Rudolf Buri und Melchior
 Jeker, *Zürich zur Gletscherzeit*,
 Illustration aus Oswald Heers
 «Urwelt der Schweiz».

musste bei der Leserschaft grossen Eindruck hinterlassen haben. Die Bilder zeigen fremde Welten, die dominiert sind von grotesken Pflanzen, dem Boden entlang wuchernden Gebüsch, von Schilfen und Schachtelhalmen so hoch wie Bäume, von Palmen, Farnbäumen und verkrüppelten Zwergföhren. Es

bewegen sich fremd anmutende Lebewesen darin, Wollnashörner, Herden von Rens und Auerochsen. Zu sehen sind submarine Welten mit dichtem Algenwuchs, bevölkert von Krebsen und Ammoniten, Muscheln, Korallen und Riesengarnelen; und immer wieder ändern die klimatischen Verhältnisse, von



Abb. 45
Ernst Hodel, *Luzern zur Eiszeit*, Ölgemälde im Gletschergarten, 1927.

den tropischen Lagunen der Jurazeit mit ihren schwimmenden Sauriern bis hin zu den eiszeitlichen Vergletscherungen. Diese Darstellungen üben eine eigenartige Faszination aus, und zwar umso mehr, als sie unterschiedlichen Regionen der Schweiz zugeordnet sind: «Die Corallen-Inseln des Jura», «Basel zur Keuper-Zeit» oder «Unterseeisches Leben der Schambelen», «Lausanne zur Miocenen-Zeit», so lauten die Bildunterschriften. Der Verfremdungseffekt ist nicht zu übertreffen. All die vertrauten Orte wirken auf einen Schlag, als lägen sie irgendwo auf der Welt, bloss nicht in der Schweiz. Das mobilisierte die Fantasie, und sie tut es bis heute. Diese Zeitreise durch Millionen Jahre Erdgeschichte wurde zu einer Reise um die Welt, weil man die fremdartigsten Pflanzen und Tiere irgendwo schon abgebildet gesehen hatte und nun feststellte, dass solche Kreaturen einst in der Schweiz gelebt hatten: Mit Mammut und Rhinoceros, deren «Vettern der Jetztzeit» in den heissen Zonen der Erde lebten, zog Afrika oder eine Erinnerung daran in unsere Landstriche ein und tauchte sie in die Farben einer bezaubernden Exotik, oder, umgekehrt, die tödlichen, alles Leben erstickenden Eismassen überzogen sie mit den Grauschattierun-

gen immerwährenden Winters und jagten einem wohlige Schauer durch die Adern, weil man wusste, dass man ihren Bedrohungen längst entronnen war.

Der Gletschergarten verdankte Heers Buch viel, denn dank ihm traf die Entdeckung der Gletschertöpfe auf eine vorbereitete Öffentlichkeit. Wie erwähnt sollte er zunächst «Garten der Urwelt» heissen, und im ersten Restaurant hingen Reproduktionen aus diesem Buch an den Wänden. Das Zürcher Gletscherbild wollte Josef Amrein im Grossformat ausführen lassen. Das 1927 von Ernst Hodel nach Skizzen von Albert Heim gemalte Bild geht eindeutig darauf zurück. [Abb. 45](#) |

Pfahlbauer – Ferdinand Keller

Nach vergleichbaren Mechanismen, wie sie die Rezeption der Urwelt bestimmten, funktionierte beim Publikum die Aufnahme der Mitte des Jahrhunderts neu entdeckten Pfahlbauer, mit einem grossen Unterschied: Nun hatte man es mit Menschen zu tun, mit Behausungen, Ernährungsweisen, gesellschaftlichen Strukturen und mit dem, was

diese frühen Bewohner des Landes an Keramik, Werkzeugen, Waffen und Siedlungsresten hinterlassen hatten. Zuständig waren nun nicht mehr die Geowissenschaften, sondern die Archäologie und die Urgeschichtsforschung, die in der Schweiz erst im Rahmen historischer Vereine betrieben wurden, etwa von der vom Altertumsforscher Ferdinand Keller 1832 gegründeten Antiquarischen Gesellschaft in Zürich.

Das «Pfahlbaufieber»³⁰⁰ des 19. Jahrhunderts begann im Winter 1853/54, als man im ausgetrockneten Seegrund vor Obermeilen alte Pfähle und Überreste von Töpfen, Werkzeugen und Knochen fand. Zu ihrer Beurteilung wurde Ferdinand Keller beigezogen, der darin die Reste einer prähistorischen Siedlung erkannte, deren Bewohner er als frühkeltisch identifizierte. Solche Überreste waren schon in den 1840er Jahren im Bielersee und andernorts in der Westschweiz entdeckt worden, in Zürich hatte man schon 1829 von Funden aus Meilen berichtet, doch erst mit den Publikationen von Ferdinand Keller gewannen sie die Aufmerksamkeit, die in der Schweiz das Pfahlbaufieber ausbrechen liess.

Ferdinand Keller wurde 1800 in Marthalen geboren und wuchs in gutbürgerlichen Verhältnissen in Winterthur und Zürich auf. Wie Heer studierte er Theologie und wurde ordiniert, ohne je als Pfarrer tätig zu sein. Während des Studiums besuchte er nebenbei naturwissenschaftliche Kurse, unter anderem in Paris an der Sorbonne. Nach vier Jahren als Privatlehrer in England kehrte er nach Zürich zurück und unterrichtete an der Industrieschule. Mit der Gründung der Antiquarischen Gesellschaft übernahm er ihr Präsidium und betätigte sich fortan als Privatgelehrter, zunächst bei Grabungen auf dem Burghölzli in Zürich. 1854 veröffentlichte er in den *Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich* den ersten Pfahlbaubericht, dem bis 1879 sieben weitere folgten. 1881 starb er.

Kellers Publikation der Funde von Obermeilen setzte eine Entwicklung in Gang, die für das Selbst-

verständnis des jungen Bundesstaates von grosser Bedeutung wurde. Zwar wies er in der «Vorbemerkung» darauf hin, dass die Veröffentlichung etwas vorschnell erfolge, da vieles noch ungesichert sei, aber da die Nachforschungen mit grossen Schwierigkeiten verbunden seien und nur bei geeigneten Witterungsbedingungen durchgeführt werden könnten, habe er sich dennoch dazu entschlossen, um einen «weitem Kreise von Alterthumsfreunden [...] aufzufordern, auch ihrerseits beim Eintreten günstiger Verhältnisse auf ähnliche Entdeckungen auszugehen».³⁰¹

Ob diese Bemerkung ausschlaggebend war oder nicht, jedenfalls setzte Keller eine Entwicklung in Gang, die ab den 1860er Jahren in eine wahre Grabungswelle mündete und eine grosse Menge an neolithischen Fundstücken zutage förderte. Wie man sich das auf dem Höhepunkt vorzustellen hat, geht aus dem Bericht von Kaspar Constantin Amrein, dem Bruder des Gletschergartengründers Josef Wilhelm, hervor, der Anfang der Siebzigerjahre als junger Lehrer im Seminar Hitzkirch unterrichtete und anlässlich seiner «Einleitung zum Unterricht in der Schweizergeschichte» seine «Zöglinge» anregte, selber nach Spuren der Pfahlbauer rund um den Baldeggersee zu suchen: «Da liessen es sich die jungen Leute nicht nehmen, mit passenden Feldgeräthen des Sees Runde eilenden Schrittes zu umwandern und an mehreren Stellen Zeichen ihres Eifers und ihrer jugendlichen Kraft zu hinterlassen.» Amrein nahm die Stellen in Augenschein, die meisten erwiesen sich als Faschinen zum Schutz des Ufers, bis auf eine, wo nicht nur Pfähle, sondern Scherben, Knochen, Feuersteinsplitter und sogar ein Eberzahn gefunden wurden. In den folgenden Wochen «fanden sich in der freien Zeit sowohl der Herr Seminar-direktor als die einen oder andern Zöglinge recht oft auf der Fundstätte ein und arbeiteten mit mir rüstig und unverdrossen an den eigenhändig vorgenommenen Nachsuchungen.» Der Historische Verein der Fünf Orte förderte die Grabungen mit einem Betrag

von 150 Franken, dafür erhielt er die Fundstücke. Es konnten Arbeiter eingestellt und Gerät angeschafft werden, doch weit reichte der Betrag nicht. Danach setzte Amrein die Grabungen während der Ferien und in den Winter hinein «privatim» fort und bezahlte zwei Arbeiter, Frischkopf und Bütler, «die zwar fast ebenso kleinen Wuchses sind, wie die Pfahlbauer selbst gewesen sein sollen; aber dennoch mit ebenso viel Ausdauer, als Verständniß und Redlichkeit, weder durch das eindringende Wasser noch durch Kälte und Wärme der Witterung zurückgeschreckt, mit größter Ausdauer arbeiteten.» Die Fundstücke behielt er und gab sie seinem Bruder in den Gletschergarten.³⁰² Amreins Schilderung verschwieg, dass bereits zehn Jahre vorher der Bieler La-Tène-Entdecker Friedrich Schwab am Baldeggersee auf diese Siedlung gestossen war und nicht erst die Hitzkircher Seminaristen.³⁰³ Doch sie bringt das Kollektive dieser Anstrengung gut zum Ausdruck und auch den nationalpädagogischen Impetus, der sich damit verband. Dies drückte sich im schwunghaften Handel mit Pfahlbauobjekten aus, der bis in die 1880er Jahre andauerte und bei dem bald das Problem der Fälschungen virulent wurde.³⁰⁴

Das Netz der Grabungsstätten erstreckte sich ab 1860 über die ganze Schweiz und auf die angrenzenden Gebiete in Süddeutschland, im Elsass und in Oberitalien. Vom Boden- bis zum Genfersee wurde im seichten Ufer nach Pfahlstümpfen, Scherben, Knochen und Steinwerkzeugen gesucht, und alle Entdeckungen dokumentierte Keller, so etwas wie der Generalsekretär der Pfahlbauforschung, periodisch in den *Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich*, das sich zum eigentlichen Zentralorgan der Pfahlbauforschung entwickelte. Dieses Netz verfeinerte sich immer mehr, zu den grossen Fundorten am Bieler-, Genfer- und Neuenburgersee kamen kleinere in Estavayer, Yverdon, am Murten- und am Zugersee, am deutschen und Schweizer Ufer des Untersees, bei Frauenfeld und

an den Nussbaumerseen im Thurgau dazu, nicht zu vergessen all die andern Stellen in Bayern, Baden, Württemberg, Savoyen, in der Lombardei und im Trentino, über die in den *Mitteilungen* kaum berichtet wurde, da sie in den Fachblättern der entsprechenden Länder präsentiert würden, wie Keller das Fehlen begründete.

Inzwischen beschäftigten sich die Kapazitäten aus den Paläowissenschaften mit den Pfahlbauern, und zwar nicht nur Geologen wie Edouard Desor und Arnold Escher von der Linth, die für Datierungsfragen der freigelegten Schichten herbeigezogen wurden, sondern auch Paläobotaniker wie Oswald Heer und Ludwig Rütimeyer, der Basler Theologe und Säugetierforscher. Rütimeyer muss buchstäblich Tonnen von Knochenfunden analysiert haben, bevor er 1860 in den *Mitteilungen* seine «Untersuchungen der Thierreste aus den Pfahlbauten der Schweiz» veröffentlichte, in denen er vor allem anhand der Funde aus Moosseedorf einen repräsentativen Überblick über die Haustiere der Pfahlbauer und die damaligen Wildtiere zusammenstellte. Oswald Heer seinerseits rückte 1865 im *Neujahrsblatt der Naturforschenden Gesellschaft* seinen Artikel über «Die Pflanzen der Pfahlbauten» ein. Die Forschungsanstrengungen waren also erheblich, und es ist daher nicht verwunderlich, dass die Erkenntnisse über den Kreis der Fachgelehrten in einer breiteren Öffentlichkeit Verbreitung fanden. Voraussetzung dafür war, dass man die neuen Entdeckungen dem Publikum verständlich darstellte. Bereits in seinem ersten Bericht entwarf Keller ein Bild von Meilen «betreffend die Natur der dortigen Ansiedlung». Er skizzierte die nachmals während fast hundert Jahren gültige Theorie, wonach die im Wasser stehenden Pfähle «den Unterbau für die darauf zu erbauenden Wohnungen» gebildet hätten. Diese hätten den Fischerhütten geglichen, wie man sie früher an den Schweizer Seeufnern gesehen habe, und seien «aus Brettern und Flechtwerk mit Anwendung von Lehm erbaut» gewesen. In und

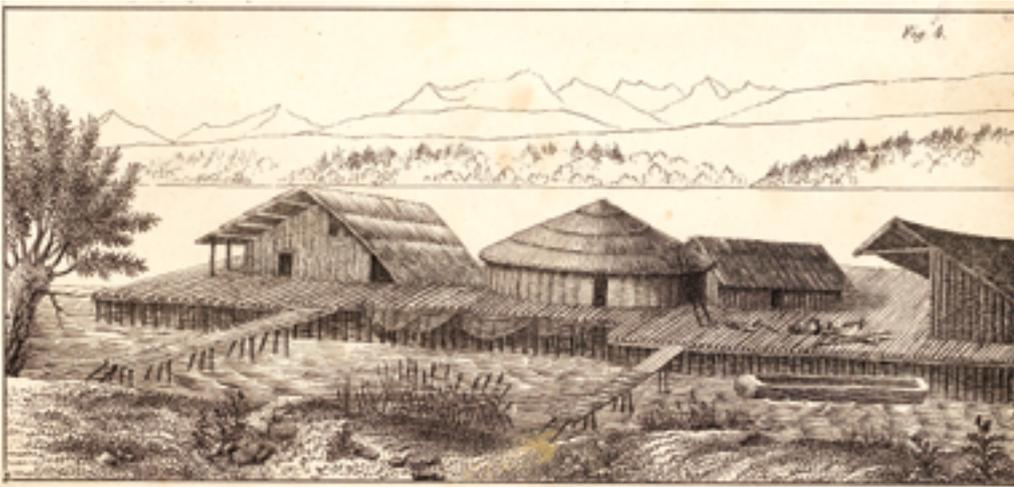


Abb. 46 und 47
Tafel aus dem ersten Pfahl-
baubericht von Ferdinand
Keller mit seiner Rekon-
struktion eines neolithischen
Dorfes, darunter das Vorbild:
Dumont d'Urville's *village
lacustre* aus seiner «Voyage
de la corvette l'Astrolabe»
von 1830–1833.



um die Hütten hätten alle für die Befriedigung der täglichen Bedürfnisse notwendigen Arbeiten verrichtet werden können, der Abfall sei in den See geworfen worden.³⁰⁵ Diesen Siedlungstypus finde man noch heute in Neuguinea, wie er mit Bezug auf Dumont d'Urville's Schilderungen im vierten Band von dessen «Voyage de la corvette l'Astrolabe» von 1832 festhielt: «Les habitants de Doreï sont distribués en quatre villages situés au bord de l'eau; [...]. Chaque village renferme de huit à quinze maisons établies

sur des pieux».³⁰⁶ Abb. 46 und 47 | Fluchtpunkt seiner Konstruktion waren die Gesellschaften Ozeaniens, die seit den Entdeckungsfahrten eines James Cook, Louis Antoine de Bougainville und vieler anderer in Europa für Furore sorgten. Mit Cooks Schilderung der Neuseeländer aus dessen Bericht über die Reise von 1769 wollte er «das Bild, das wir von den Ansiedlern zu Meilen bei der Betrachtung der eben beschriebenen Alterthümer aufstellten», erhalten, denn «da ein ähnlicher Culturzustand immer

ähnliche Bedürfnisse und diese ähnliche Mittel zur Befriedigung derselben, folglich ähnliches Geräte für die verschiedenen Zwecke des Lebens hervorruft, so können wir uns von der Gesittung der Colonie zu Meilen am ehesten eine deutliche Vorstellung verschaffen, wenn wir die von ihr herrührenden Produkte der Thätigkeit mit den aus diesen gefolgerten Begriffen von der Bildung dieser Menschen mit den Schilderungen in Vergleichung setzen, welche wir den Reisenden verdanken, die im vorigen und gegenwärtigen Jahrhundert ausser dem Bereiche europäischer Civilisation liegende und unter ähnlichen Verhältnissen ihre Lebensaufgabe erfüllende Völker besucht haben.»³⁰⁷ Demnach hätte man sich unter den Meilener Pfahlbauern also ein ähnliches Volk wie die Maori vorzustellen, von denen allerdings weder Cook noch andere Reisende berichtet hatten, dass sie ihre Behausungen auf Pfählen errichtet hätten; sie hatten das auch nie getan. Kellers völkerkundliche Bezüge wirken sehr zufällig, und er schien gespürt zu haben, dass er sich auf unsicherem Terrain bewegte: «Nach dieser Abschweifung kehren wir wieder zu der Ansiedlung von Meilen zurück», beendete er das Cook-Zitat.³⁰⁸ Die Idee einer Analogie zwischen Pfahlbauern und sogenannten Naturvölkern gab er nicht auf. Im zweiten Bericht untermauerte er sie mit dem Hinweis auf Nordamerika und die Indianer, womit er sich offenbar in der Zwischenzeit anhand zahlreicher Reiseberichte auseinandergesetzt hatte, die er nicht namentlich aufführte. Die räumliche Analogisierung ergänzte er um eine zeitliche. Ebenfalls im zweiten Bericht verdankte er einen Hinweis des Theologen Ferdinand Hitzig, der ihn darauf aufmerksam gemacht habe, dass bereits Herodot von solchen Ansiedlungen im Prasiasssee in Makedonien berichtet habe.³⁰⁹ Im Folgenden häuften sich die Zitate aus Texten antiker Autoren wie Strabo, Plinius oder Julius Cäsar. Als er dann von den bereits 1836 von William Robert Wilde entdeckten «Cranoges» (Holzinseln) in Irland und

Schottland hörte, kam ein Schuss Ossian und Fingal dazu.³¹⁰

Die räumliche – Ozeanien, Nordamerika – und zeitliche – Antike – Analogisierung von Völkern war schon im 18. Jahrhundert üblich, damals allerdings vor dem Hintergrund des edlen Wilden, der einer verdorbenen europäischen Gesellschaft mit dem Hinweis entgegengehalten wurde, dass man selber auch einmal so gewesen sei und wie viel man doch für das bisschen Zivilisation aufgegeben habe. Keller interessierte sich nicht für eine Theorie, ihm ging es um eine Vorstellung vom Ganzen.³¹¹ Darin agierte er ähnlich wie Heer mit der Veranschaulichung seiner Urlandschaften. Die zahllosen, für den ungeübten Betrachter eher unspektakulären Fund- und Bruchstücke von den Grabungsstätten ergaben kein Bild. Die Naturvölker dagegen, die man seit gut hundert Jahren intensiv erforscht und über sie ganze Sammlungen von Material und Informationen zusammengetragen hatte, waren eher geeignet, all die Lücken aufzufüllen, die zwischen den Rudimenten der Prähistorie klafften. Es sei Keller gelungen, wurde ihm vom deutschen Ethnologen Adolf Bastian attestiert, «aus dem Pfahlbau bei Meilen das Urvolk, wie es lebte und lebte, wieder in's Dasein heraufzurufen. Nicht handelte es sich, wie bisher, einzig um vereinzelte Steinsplitter, um Kohlenreste oder Asche, um morsche Schädel und Knochen des Einzelmenschen, sondern hier traten die vorweltlichen Geschlechter in dem ganzen Apparat gesellschaftlicher Existenz, wie er sie in ihrem damals versunkenen Dorf bekleidet hatte, sichtbar auf die Bühne.»³¹² Die Vorstellung des Theaters spielte eine wichtige Rolle bei der Veranschaulichung dieser längst verflossenen Epoche der Menschheitsgeschichte, ähnlich wie schon bei den geologischen Entdeckungen. Von diesem Bühnengeschehen liessen sich die Künstler inspirieren. Von Albert Anker sind mehrere Skizzen mit Pfahlbaumotiven überliefert, zudem zwei Ölgemälde, wovon eines, *Die Pfahlbauerin*, mit seinem an die wartende Iphi-



Abb. 48
Albert Anker, *Die Pfahlbauerin I*,
Öl auf Leinwand, 1873.

genie erinnernden Setting von der antiken Analogie inspiriert scheint, Abb. 48 | das andere, *Der Pfahlbauer* von 1886, eher an einen Indianer auf der Jagd erinnert. Gleichsam von höchster Stelle abgesegnet, nämlich vom Bundesrat, waren zwei monumentale Bilder für die Pariser Weltausstellung von 1867 des Neuenburger Historienmalers Rodolphe-Auguste Bachelin, die diese Sichtweise zugleich sinnfällig machten und ihren Erfolg belegten. Sie illustrierten den Schweizer Beitrag zum Ausstellungsthema «Arbeit». Damit waren die Pfahlbauer sozusagen offiziell und von höchster Stelle zu einem Bestandteil der nationalen Geschichte erklärt worden. Damit hatte Keller nichts zu tun. Schon im ersten Bericht war er überzeugt, dass solche Ansiedlungen überall gefunden würden, wo Kelten gelebt hätten, und im zweiten Bericht widmete er entsprechenden Funden in Savoyen, Schottland und Irland viel Raum, im vierten Bericht kamen die Funde aus dem Piemont, den oberitalienischen Seen und den Regionen von Parma und Modena dazu. Auch wies er im

zweiten Bericht auf ähnliche Siedlungen zu ebener Erde hin am Beispiel von Ebersberg im Zürcher Unterland, wo die Häuser gleich gebaut gewesen seien wie jene auf den Plattformen im See, und gab zu bedenken, dass dasselbe Volk womöglich über den Seen wie auf dem Land gesiedelt habe. Im fünften Bericht druckte er dazu nochmals einen Beitrag des zuständigen Archäologen Georg von Escher ab.³¹³ Solche Hinweise wurden nicht zur Kenntnis genommen und blieben auf dem Weg von der Diskussion unter den Spezialisten in die breite Öffentlichkeit auf der Strecke. Die Nationalisierung der Pfahlbauer erfolgte nicht im wissenschaftlichen, sondern im politisch-publizistischen Kontext. Für den jungen Bundesstaat kam die Entdeckung der Pfahlbauten zur richtigen Zeit. Hier zeigte sich eine Gesellschaft, die vor allen sprachlichen, ökonomischen, politischen und religiösen Differenzen eine gemeinsame Vergangenheit der Schweizer belegte. Dies hatte Auswirkungen auf den Blick, der von aussen auf die Schweiz gerichtet wurde

wie auf den von innen. Von aussen betrachtet erschienen die Pfahlbau funde in den Publikationen sowohl der Wissenschaft wie der Presse als schweizerisches Phänomen und fanden als solches Beachtung, insbesondere in England nach der Publikation von Charles Darwins «The Origin of Species» von 1859. Nun erhielten die Pfahlbauer einen Platz in der Geschichte der Evolution. In Robenhäusern am Pfäffikersee trug sich die erste Garde der Wissenschaft ins Besucherbuch von Jakob Messikommer ein: Charles Lyell, der Anthropologe Edward Burnett Tylor, Rudolf Virchow, die Archäologen Heinrich Schliemann und Gabriel de Mortillet.³¹⁴ Der Anthropologe John Lubbock besuchte im Sommer 1862 fast alle Fundstellen an den Schweizer Seen.³¹⁵ Ganz offensichtlich profitierte der Tourismus von den Pfahlbauern. In Reiseführern wurde ab den späten 1860er Jahren der Besuch solcher Stätten empfohlen.

Von innen gesehen liessen sich die Pfahlbauer besser auf die Bedürfnisse des neuen Bundesstaates hin konfektionieren als die von Cäsar unterdrückten Helvetier.³¹⁶ Man hatte es mit einem Volk zu tun, das mit Ackerbau und Sesshaftigkeit in die Anfänge der Zivilisation zurückreichte. Zudem musste es sehr egalitär organisiert gewesen sein, da keine prunkvollen Gräber oder andere Insignien von Ostentation und Prachtentfaltung wie etwa auf den antiken Grabungsstätten Italiens, Griechenlands oder Ägyptens gefunden wurden, ausserdem konnten keine Unterschiede zwischen ärmlichen und luxuriösen Behausungen ausgemacht werden. Der grösste Teil der aufgefundenen Geräte diente der Jagd und dem Ackerbau, es kam nur ein Weniges an Kriegswaffen zum Vorschein. Fleissig, genügsam, egalitär und friedlich – das passte gut ins Bild einer modernen, arbeitsamen Schweiz, die auf dem liberalen Modell von Demokratie und Industrialisierung aufgebaut war. Im milden Licht des Neolithikums zeigte sich eine Schweiz, die die Auseinandersetzungen der jüngsten Vergangenheit als Episode

erscheinen liess, weil sich die einigenden Bande als ungleich älter und dauerhafter erwiesen hatten als alles Trennende. Dieses Bild fand in unzähligen Darstellungen Verbreitung, die wesentlich für die Popularität der Pfahlbauer verantwortlich waren.³¹⁷ Doch ebenso wenig wie mit der Nationalisierung der Geologie, wenn man Heers wissenschaftlich begründete Alpenbegeisterung so nennen darf, lässt sich mit der Nationalisierung der Pfahlbauer allein die Faszination an den längst entschwundenen Welten erklären.

Die Themen Urgeschichte der Schweiz und Prähistorie, wie sie exemplarisch am Wirken der beiden zentralen Figuren Oswald Heer und Ferdinand Keller – das allerdings ohne die Arbeit zahlreicher anderer Persönlichkeiten nie diesen Erfolg und diese Verbreitung erfahren hätte – erläutert wurden, zeigen analoge Merkmale: Korallenriffe mit schwimmenden Sauriern im Jura, Basel als Verbreitungsgebiet von Krustazeen, Zürich als Lebensraum von Mammuts und Wollnashörnern, Maori und Indianer an den Schweizer Seen und, vice versa, die Helden Homers im Pazifik. Mit einem Mal standen die Jahrtausende und Jahrtausende in der Gegenwart wie ungebetene Gäste in der guten Stube. Plötzlich konnte alles jederzeit überall sein. Die gewohnten Ordnungen von Raum und Zeit gerieten durcheinander. Das faszinierte und erschreckte gleichermassen.

Das Zeitloch, das sich mit den Erkenntnissen der Paläowissenschaften öffnete, hatte den paradoxen Effekt eines Empfindens beinahe von Gleichzeitigkeit, auch bei den Gelehrten. Der viktorianische Geologe William Buckland bemerkte, die Geologie bringe die Forscher in «as immediate contact with events of immeasurably distant periods, as with the affairs of yesterday».³¹⁸ Im Publikum löste dieses Innwerden, das der Wissenschaftler erstaunt, aber nüchtern konstatierte, wie schon bei Goethe Erschrecken aus. Noch 1908 bezeugte der Bericht des französischen Reisenden Gabriel Lécalle vom

Gletschergarten den Horror vor den Abgründen der Zeit: «En contemplant dans ce jardin agrémenté de ponts en bois rustique et d'allées tortueuses, les témoins d'un passé bien lointain, qui embrasse de longues séries de millions d'années, je suis envahi par une sensation étrange comme si le temps allait fuir devant moi et que l'abîme l'éternité allait m'engloutir.» Er sei froh, dass er diese Dinge, «ces choses si sublimes, choses que l'esprit de l'homme suffit à peine à concevoir», im Gletschergarten gesehen habe, auf sicherem Terrain sozusagen, und nicht in den himmelragenden Bergen der Alpen, denn «sans que les formations de la surface du globe m'aient servi d'intermédiaire, ces sensations m'auraient écrasé!»³¹⁹ Dem 19. Jahrhundert wurde und wird üblicherweise eine andere Zeiterfahrung zugeschrieben, eine lineare, gekennzeichnet von Fortschritt und Beschleunigung. Exemplarisch dafür stehen die Eisenbahn oder die Mechanisierung der Arbeit und anderer Lebensbereiche. Dass gleichzeitig das pure Gegenteil, eine unvorstellbare Verlangsamung, die nahezu einem Stillstand gleichkam, zu verkraften war, geriet bisher kaum in den Blick.³²⁰

Auch die räumliche Unordnung, wie sie die Erkenntnisse und Thesen von Archäologie und Anthropologie mit sich brachten, beschäftigte die Fantasie und verbreitete Unsicherheit. So pirschten die Mohikaner durch Paris, wie Alexandre Dumas die Hochstapler, Diebe, Mörder, Transvestiten und Huren seines Romans «Les Mohicans de Paris» nannte,³²¹ während der von Dumas bewunderte James Fenimore Cooper mit dem letzten Mohikaner einen antiken Stoiker durch die Urwälder Amerikas streifen liess. Edgar Allan Poe schickte, fast zwanzig Jahre vor Darwins «The Origin of Species» und sozusagen in einer Kombination dieses raumzeitlichen Durcheinanders einen Orang-Utan, diesen entfernten Vetter des Menschen, in die Rue Morgue, um ihn mit dem Rasiermesser morden zu lassen. Und vielleicht war jene seit Benjamins Hinweis vielzitierte Mode des Flaneurs, in den Pariser Passagen

Schildkröten spazieren zu führen, nicht nur ein Protest gegen die Beschleunigung, sondern die demonstrative Veranschaulichung des Einbruchs der Urzeit ins Jetzt, die sich, von irgendeinem exotischen Land herkommend, in der Hauptstadt ausbreitete. Wie sonst soll man sich denn Tausende oder ein oder zwei oder hundert Millionen Jahre vorstellen? Es ist diese zwischen Erschrecken, Gruseln und abenteuerlichem Fantasieren oszillierende Reaktion, von der Benjamin das 19. Jahrhundert fundamental geprägt sah. Die Konstellationen, in denen Disparates aufeinanderprallt und als unbegriffene Gebilde die Einbildungskraft beherrscht, analysierte er als dessen Traumpotenzial.

In seinem Werk über die Pariser Passagen ging er dem Effekt nach, den die Bilder der Erdgeschichte auf ihn als Kind ausübten, wohl um zu verdeutlichen, dass das Durcheinander von Raum und Zeit Kinder anders als Erwachsene nicht zu erschrecken vermag, dass also andere Reaktionen vorstellbar sind: «Wenn wir als Kinder jene großen Sammelwerke ›Weltall und Menschheit‹, ›Neues Universum‹, ›Die Erde‹ bekamen, fiel dann der Blick nicht immer zuerst auf die farbige ›Steinkohlelandschaft‹ oder auf ›Seen und Gletscher zur Eiszeit‹? Solch ideales Panorama einer kaum verflossenen Urzeit tut mit dem Blick durch die in alle Städte verteilten Passagen sich auf. Hier haust der letzte Dinosaurier Europas, der Konsument. An diesen Höhlenwänden wuchert als unvordenkliche Flora die Ware und geht, wie die Gewebe in Geschwüren, die regellosesten Verbindungen ein. Eine Welt geheimer Affinitäten: Palme und Staubwedel, Föhnapparat und die Venus von Milo, Prothese und Briefsteller finden sich hier, wie nach langer Trennung zusammen. Lauernd liegt die Odaliske neben dem Tintenfaß, Adorantinnen heben Aschbecher wie Opferschalen.»³²²

Die Erfahrung des von den Farbtafeln der Erdgeschichte in Bann gezogenen, zwischen ihnen hin- und herblätternen und wie im Flug Jahrtausenden durcheilenden Kindes übertrug Benjamin auf die

Passagen, wo die Ordnungen von Zeit und Raum nicht anders ausser Kraft gesetzt waren als im kindlichen Erleben. Wie im Tafelwerk die entferntesten Perioden und ihre Geschöpfe trafen in den Passagen die abgelegenen Dinge aufeinander: die antike Adorantin auf den modernen Aschenbecher, der buschige Staubwedel verweist auf das Blätterdach der Palme, und der Konsument durchstriefte diese Landschaft wie der Dinosaurier die Urwelt. Damit wurde der Begriff der Gegenwart, der scharf gegen die Vergangenheit abgegrenzten Jetztzeit, prekär, unbestimmt, die Zeiten vermischten sich. Es war dieser Mechanismus, der die Besucher der von den neuen Geo- und Altertumswissenschaften freigelegten Schichten von Erde und Gesellschaft ins Träumen versetzte und der von Publikationen wie derjenigen Heers und Kellers vorbereitet wurde. Sie waren mit einem Wissen konfrontiert, dessen Gesetzmässigkeiten ausserhalb der Reichweite ihrer Erfahrung und Kenntnisse und immer mehr auch ihrer hergebrachten Glaubenswelt lagen. Daher liessen sie sich von den bizarren Formen und den rätselhaften Lebewesen nicht anders verführen als der Konsument vom Glanz der Auslagen. Denn ebenso wenig wie der Konsument Kenntnisse vom Funktionieren der Warenwirtschaft besitzen musste, um sich in ihr bewegen zu können, musste sich der Leser bzw. der Besucher solcher Stätten in den Erdwissenschaften auskennen, wenn er das Neuste aus dem Zeitalter der Steinkohlenlandschaft oder der Periode der Gletscher erfuhr. Zwar sollten die Wissenslücken wenigstens notdürftig mit Führern überbrückt werden, doch die halfen nur bedingt.³²³ Kritische Zeitgenossen blieben misstrauisch – und Misstrauen kann man in diesem Zusammenhang als abstrakte Negation des Unbegriffenen interpretieren –, wollten sich nicht mit ihrer Leichtgläubigkeit blamieren. Wie bei den Fundstücken aus den Pfahlbaugrabungen entstanden Gerüchte wegen Fälschungen und tauchten Verdächtigungen auf. Im Gletschergarten

etwa sah man sich mit dem Vorwurf von Schwindel und Humbug konfrontiert. Die Anlage sei künstlich aufgebaut oder zumindest nachgebessert und für die Touristen attraktiv arrangiert worden, hiess es. Um solchen Unterstellungen zu begegnen, verfasste Albert Heim, es wurde erwähnt, 1876 auf Bitte Amreins ein «Attest» – mit Tusche geschrieben, weil das länger haltbar sei, wie er im Begleitbrief treuherzig anmerkte –, das bei der Kasse ausgehängt wurde und mit den Worten schloss: «Dem Zweifel mancher Besucher entgegen, ob nicht Menschenhand dabei nachgeholfen habe, bezeuge ich als Geologe, u. zugleich als Augenzeuge bei dem ersten unerwarteten Fund wie bei den späteren sorgfältigen Abdeckungen dieser so sehenswerten Naturerscheinung, dass Menschenhand an der Gestaltung dieser Riesentöpfe & Gletscherschliffoberflächen sowie an den um & in den Töpfen liegenden erratischen Blöcken nichts geändert oder hinzugefügt hat, dass es sich um eine Wirkung der freien unorganischen Natur handelt, erhalten geblieben aus einer Zeit, da diese Gegenden nicht von Menschen bewohnt waren.»³²⁴ Heims rechtschaffenes Bemühen, die Glaubwürdigkeit des anerkannten Wissenschaftlers in die Waagschale zu werfen, blieb hilflos angesichts der Kraft der Fantasie, die dagegen stand. Der Fortschritt der Wissenschaften produzierte beim breiten Publikum nicht in erster Linie Wissen, sondern er regte zum Träumen an. Mochten der Augenschein und die wissenschaftliche Erschliessung noch so verlässlich sein, das Fantasiepotenzial dieser Naturphänomene war riesig und hat bis heute nichts von seiner Kraft verloren, wie noch die jüngsten Hollywood- und Fantasy-Produktionen bezeugen. Im Hinblick auf die Tourismusmeile ist festzuhalten, dass der Gletschergarten genau diese Thematik aufgriff, sowohl mit der Präsentation seiner Gletscherlandschaft wie mit Kaspar Constantin Amreins Sammlung. Damit bewies der junge Josef Wilhelm Amrein ein feines Gespür für die Aktualität, und er konnte mit gutem Recht darauf vertrauen, mit den

Gletschertöpfen eine ebenso sichere Geschäftsbasis zu haben wie mit dem Weinhandel. Doch griff er die Thematik eher einseitig auf: als unterhaltende Belehrung oder genauer als mit ein wenig Unterhaltung garnierte Belehrung. Amreins ausschliessliche Orientierung an den Koryphäen von Wissenschaft und Hochschule liess ihn das Fantasiepotenzial übersehen, das diese Zeugen der Urzeit speicherten und dem er wohl mehr Eintrittsgelder verdankte als allen wissenschaftlichen Aufschlüssen. Um dieses Potenzial kümmerten sich Kunst und Unterhaltung, und daher war es nur konsequent, dass Marie Amrein und ihre Tochter sich nach der langen Phase der Stagnation in den Neunzigerjahren dazu entschlossen, nicht nur in technische Präsentationen wie die Gletschermühle zu investieren, sondern auch das Spiegellabyrinth der Genfer Landesausstellung ins Angebot aufzunehmen. Sie bewiesen damit ein ebenso feines Gespür wie der verstorbene Gatte, und anders als der Sohn und Bruder wahrhaben wollte, war dies kein Bruch mit der Tradition der Institution, sondern diese Installation verdeutlichte im Gegenteil eine Seite des Gletschergartens, die von Anfang an für seinen Erfolg mitverantwortlich war. Die Täuschung, die ein Teil des Publikums beim Gletschergarten argwöhnte, war an der Tourismusmeile eine fundamentale Thematik, unter positiven Vorzeichen bei Meyer und Hodel, deren Simulationen man bewunderte, oder bei den Staufferschen Präparaten, denen ebenfalls grosse Naturähnlichkeit attestiert wurde. Später war die Illusion ein Thema bei der Vielzahl vorkinematografischer Darstellungstechniken, wie sich zeigen wird, und vollends bei der Kinematografie selber. An der Tourismusmeile liess sich vorzüglich träumen.

Präparate – Friedrich von Tschudi

«Stauffer's Thiergruppen [...] sind würdige Seitenstücke zu den berühmten Schilderungen Tschudi's in seinem «Thierleben der Alpenwelt»»,³²⁵ hatte der Berichterstatter des *Luzerner Tagblatts* anlässlich der Eröffnung von Samuel Stauffers Ausstellung festgehalten. Wieder war es ein enorm erfolgreiches populärwissenschaftliches Buch, auf das die neue Luzerner Attraktion bezogen wurde und an dem sie sich messen lassen musste. «Das Thierleben der Alpenwelt» Friedrich von Tschudis war 1853 erschienen.³²⁶ Wie Heer und Keller war auch der 1820 in Glarus geborene Tschudi Theologe, als einziger von den dreien amtierte er während vier Jahren als Pfarrer, und zwar im toggenburgischen Lichtensteig. Nachdem er 1845 Bertha Sulzberger, Tochter eines vermögenden St. Galler Kaufmanns, geheiratet hatte, gab er zwei Jahre später die Pfarrei auf und begann in der Umgebung von St. Gallen Landwirtschaft zu betreiben und zu publizieren, neben Schriften zu Viehzucht, Feld- und Obstbau verfasste er naturkundliche Werke. 1864 wurde er Grossrat, vier Jahre später Erziehungsdirektor. Ab 1877 bis ein Jahr vor seinem Tod 1885 vertrat er den Kanton als Ständerat. Neben dem «Thierleben» sein bekanntestes Werk war der «Schweizerführer» von 1855, später «Der Tourist in der Schweiz», den er unter dem Namen seines Bruders Iwan herausgab und der zu einem der erfolgreichsten Schweizer Reiseführer wurde, Murray etwa bezog sich ausdrücklich darauf.³²⁷ Das «Thierleben» blieb indessen sein meistverkauftes Buch. Die erste Auflage von 1000 Exemplaren war innerhalb weniger Tage ausverkauft, zu seinen Lebzeiten erschienen zehn Auflagen von je 1000–5000 Exemplaren, dazu Übersetzungen ins Französische, Englische und Dänische. Tschudis Buch entstand im Auftrag des Leipziger Verlegers Otto Wiegand, nachdem vier Artikel über Alpentiere von ihm in der *Neuen Illustrierten Zeit-*

schrift auf grosses Echo gestossen waren. Da er sich mit Wiegand nicht über die Illustrationen einigen konnte, wechselte er zum Verlag des gebürtigen Baslers Johann Jacob Weber, der ebenfalls in Leipzig aktiv war. Die Illustrationen hatten in der Folge einen wesentlichen Anteil am Erfolg, geschaffen wurden sie vom St. Galler Künstler Emil Rittmeyer und von Wilhelm Georgy, der als Zeichner beim Verlag Webers angestellt und von diesem mit der Druckbearbeitung von Rittmeyers Vorlagen beauftragt worden war. Ausserdem steuerte er eigene Illustrationen bei, da Rittmeyer mit dem Auftrag in Rückstand geriet.

Tschudi teilt die Alpen in drei «Kreise» ein: Die Bergregion erstreckt sich von 800 bis 1300 Meter, die Alpenregion bis 2300 Meter, die Schneeregion schliesslich bis 4500 Meter. Jeder dieser Regionen widmet er einen Abschnitt, der zunächst Geologie, Klima und Pflanzenwelt beschreibt, dann das «niedere Tierleben», danach die Vögel und zuletzt die Säugetiere. Abgeschlossen wird die Beschreibung eines Kreises mit «Biographien und Tierzeichnungen», die einzelnen Arten gewidmet sind. Das Buch wollte ein Tableau der Alpen vor den Lesern ausbreiten, eine umfassende Darstellung der Gebirgswelt, aber eben nur der Schweizer Gebirgswelt. Zwar räumte er ein, dass die in seinem Buch beschriebenen Phänomene ebenso in anderen Teilen der Alpen zu beobachten seien, doch wie für Heer war für Tschudi das Verhältnis der Schweizer zu seinen Bergen ein besonderes, wenn auch nicht aus genau denselben Gründen: «Die Alpen sind der Stolz des Schweizers, der an ihrem Fuße und in ihrem Schoße seine Heimath aufgeschlagen hat. Ihre Nähe übt einen unbeschreiblich weit reichenden Einfluß auf seine ganze Existenz aus. Sie bedingen theilweise sein natürliches und geistiges, sein geselliges und politisches Leben. Er liebt sie fast instinktmässig; er hängt mit den verborgenen Wurzeln seines Gemüthes an ihnen und sehnt sich, wenn er sie verlassen hat, immer

wieder nach seinen Höhen zurück. Seine Liebe zu ihnen ist vielleicht größer als seine Kenntniß ihrer Natur.»³²⁸ Schlug Heer den Leuten das alpine Buch der Erdgeschichte auf, so Tschudi dasjenige des alpinen Lebens, mit dem Schwerpunkt Tiere, und zwar auch der «zahmen Tiere der Alpenwelt», womit ausser der Fauna Themen wie Alpwirtschaft und Brauchtum ins Blickfeld rückten. Er ging davon aus, dass der Genuss an der Bergwelt mit der Erweiterung des Wissens darüber noch gesteigert wird. Seine von ihm so genannten Tierbiografien bildeten die *Pièce de Résistance* seines Buches und erhielten das meiste Lob. Sie blieben selbst dann frisch, als gegen Ende des Jahrhunderts Tschudis Aussagen zu Geologie, Botanik und Klima der Alpen veraltet und von der Forschung überholt waren, Auszüge daraus wurden noch im 20. Jahrhundert nachgedruckt.³²⁹ Tschudis Tierschilderungen basierten auf einem Konzept von tierischer Individualität, die er beim Wirbeltier am höchsten ausgeprägt sah. Dieses übertrifft die wirbellosen Tiere an «Ausbildung des Organismus und Intelligenz, greift mehr in den Kreis der menschlichen Thätigkeiten herein, tritt großartiger in Nutzen und Schaden auf und weist viel bestimmtere tierische Individualitäten nach».³³⁰ Diese Sicht führte ihn – unter anderem im Rückgriff auf Peter Scheitlins populäre «Thierseelenkunde» aus dem Jahre 1840, aber auch auf Sagen und Märchen – zu einer Tierpsychologie³³¹, die, ergänzt durch ausführliche zoologische Informationen, die Eigenschaften der Tiere in ihren Aktivitäten erkannte und adjektivreich beschrieb. Wie schon bei den geologischen Darstellungen hat man es in Tschudis Tierbuch mit einem grossen Theater zu tun, in dem der Vogel als gefiederter Freund und der Frosch als «lebhafter, eleganter Geselle» auftritt, gegen den die «brütende, melancholische Gestalt» der gemeinen Kröte unvorteilhaft absticht.³³² Und als wahrer Finsterling zeigt sich der Hecht, dem ein Karl Moor nicht das Wasser reichen kann: «Größere Hechte greifen nicht selten Schwimmvögel und Ratten an, verschlingen Frösche,

Mäuse und Wasserschlangen und sollen selbst Katzen und Hunde im Wasser anpacken. Vater Gefßner erzählt von einem Hechte, der sich im Wallis in die Unterlippe eines an der Rhone trinkenden Maultieres einbiß und nur mit Mühe von dem entsetzten Tiere auf dem Lande abgeschüttelt wurde; ja diese Süßwasserwölfe haben schon badende Menschen angebissen und Fischottern den Fraß abgejagt.»³³³ Das Gegenstück zu diesem Burschen ist die Gemse, mit der sich die Schriftsteller seit dem 17. Jahrhundert am ausgiebigsten beschäftigten, Tschudis Porträt von ihr fiel von allen «Biographien» am längsten aus. «Die Gemen sind es vor allen anderen Thieren, die unsern Hochgebirgen einen hohen Reiz verleihen; jene schönen, flüchtigen Felsenziegen, die in kleinen Heerden durch die einsamsten Reviere der Alpen streifen, die höchsten Bergkämme reizend beleben und in sausenden Jagden über stundenlange Eisfelder hinfliegen.» Die Gemse war seit Langem in eine widersprüchliche Wahrnehmungsstruktur eingespant, in der sich ästhetische Erwägungen immer wieder mit solchen der Nützlichkeit in die Quere kamen: Das grazile, so scheue und friedliche Tier war auch ein Nahrungsmittel, weshalb zur lieblichen Gemse der listige und tollkühne Gemsjäger gehörte, auch bei Tschudi.³³⁴

Seine schriftstellerische Karriere hatte Tschudi als Lyriker begonnen, die literarischen Ambitionen des jungen Gymnasiasten und Theologiestudenten sind offensichtlich, auch wenn er keine guten Verse zustande brachte und nie einen Lyrikband veröffentlichte.³³⁵ Vor der Publikation des «Thierlebens» hatte er zahlreiche Gedichte geschrieben, und auch sein erfolgreichstes Buch reicherte er mit vielen eigenen Versen und solchen von Gaudenz von Salis-Seewis oder aus Schillers «Wilhelm Tell» und dessen «Alpenjäger» an. Er zögerte nicht, zur Veranschaulichung der Gefahren der Gebirgsjägerei das Gedicht «Die beiden Gemsjäger» seines Glarner Lehrers Johann Jakob Reithard abzudrucken. Seine Vorliebe für die Literatur dürfte ihn empfänglich

gemacht haben für die vielen Anekdoten, mit denen er seine Schilderungen auflockerte und die er unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten hätte weglassen müssen, weil sie so offensichtlich fantastisch waren. Die Dramatik, von der seine alpine Tierwelt beherrscht ist, ist vom Literaten inspiriert, nicht vom Wissenschaftler, der kritisch Beobachtungen hinterfragt, die er bei den Bergbewohnern und Senen in Erfahrung gebracht hat: Lämmergeier, die nicht nur ausgewachsene Gemen als Beute schlagen, sondern auch kleine Kinder entführen; Steinadler, die Berggänger von den Gräten in den Abgrund stossen, um sie fressen zu können, nachdem sie zerschellt sind; Luchse, die grosse Schafherden in Schluchten treiben; Füchse, die ihre verletzten Artgenossen zerreißen; in Ställe eindringende Bären, die fürchterliche Verheerungen anrichten. Tschudis alpine Tierwelt war ebenso von Bedrohung, Gefahr und Gewalt geprägt wie auf der andern Seite von einer lieblichen Idylle mit spielenden Jungbären, allerliebsten Murmeltieren, einander haschenden Schneehasen. Oder man lese nur die Beschreibung des Morgenkonzerts der Vögel im Walde: «Schon ehe die rosigen Morgenwölkchen das Nahen der Sonne verkünden, ja oft ehe noch im Osten nur ein lichter Hauch ihre Geburtstätte anzeigt, wenn noch die Sterne fröhlich am blauen Nachthimmel schimmern, beginnt von einer alten, hohen Tanne ein leises Kollern; dann folgen einige schnalzende, klappende Töne, die immer schneller hervorsprudeln, – dann der Hauptschlag und endlich ein langer Faden wetzender Zischtöne. Der Urhahn falzt», und so geht es weiter, bis endlich die ganzen «grünen Hallen» von Wohllaut und Musik erschallen.³³⁶ Wie Heer traf Tschudi mit seinen blumigen, adjektivreichen Schilderungen den Geschmack der Zeit. Alfred Brehm nahm sie sich bei der Abfassung seines berühmten «Tierlebens» zum Vorbild.³³⁷ Für Heer, Heim oder den ETH-Botaniker Carl Schröter ist bezeugt, wie wichtig das Buch für sie war. Und natürlich flossen seine Schilderungen in so weit

verbreitete Reiseführer wie jene von Hermann Alexander Berlepsch oder August Feierabend ein.³³⁸ Der Erfolg war überwältigend, auch im Ausland.³³⁹ Bedenkt man, dass Tschudis Buch nur sechs Jahre vor Darwins «Origin of Species» erschien, so war es wissenschaftlich schon beim Erscheinen überholt. Das grossflächige alpine Tableau, das der Autor präsentierte, basierte auf der naturgeschichtlichen Tradition des 18. Jahrhunderts, die noch keinen Begriff von Evolution hatte.³⁴⁰ Dadurch stand es nicht in Gefahr, die religiösen Gewissheiten zu erschüttern, wie es später Darwin vorgeworfen wurde. Für den Verfasser des «Thierlebens» galt, was schon der jugendliche Tagebuchschreiber gedichtet hatte: «Gen Westen die flammenden Blitze, / Gen Osten das mildernde Roth. / Es thront auf erhabenem Sitze / Ein ewig waltender Gott.»³⁴¹ Auch in dieser Gewissheit glichen sich die Theologen Tschudi und Heer. Es waren die alpinen Dramen, wie Tschudi und andere Autoren sie in ihren Büchern exponiert hatten, die eine neue Generation von Präparatoren aufgriff und szenisch darstellte, darunter Samuel Stauffer. Man sprach nun von Tiergruppen, das Präparat hiess Dermoplastik. Berühmt dafür waren Friedrich Kerz, Präparator am Königlichen Naturalienkabinett in Stuttgart und Lehrmeister des St. Gallers Ernst Heinrich Zollikofer, oder der Verfasser des für lange Zeit gültigen Lehrbuchs für Dermoplastiker, Philipp Leopold Martin. Er hatte den Ruf Stuttgarts als Zentrum der Dermoplastik begründet.³⁴² Die Stichwörter für diese neue Form des Präparierens waren Lebenstreue und Naturwahrheit. Die Tiere sollten so naturalistisch wie möglich dargestellt werden, dazu bedurfte es nicht nur handwerksmässigen Geschicks, sondern immer mehr auch künstlerischen Gespürs. Und vor allem musste der Erkenntnisstand der Zoologie berücksichtigt werden. Die Dermoplastiker eröffneten der Kommunikation zwischen Naturwissenschaft und Publikum neue Räume, die die Popularisierung der rasch sich entwickelnden Wissenschaften förderten. Doch

sie taten dies in einer ganz bestimmten Weise, die dieses Wissen konturierte.

Man kennt von Stauffers ursprünglicher Ausstellung nur noch fünfzig Fotochrombilder. Sie stellen ausschliesslich Vogel- und Säugetiergruppen dar, also nur einen kleinen Teil der laut Werbung die gesamte Alpenfauna präsentierenden Ausstellung.³⁴³ Vergleicht man jedoch diese Fotos mit den Abbildungen von Rittmeyer und Georgy, dann fällt der Unterschied sofort auf: Legten die beiden Illustratoren das Gewicht auf Genauigkeit – ihre Entwürfe gingen teils mehrmals an Tschudi zur Korrektur –, so Stauffer auf Dramatik. **Abb. 9, 10, 49 und 50** | Wenn man so will, interpretierte Stauffer Tschudis Illustrationen mit dessen Text. Aus all den Anekdoten und Geschichten, mit denen die Tierschilderungen des Buches angereichert waren, komponierte er die passenden Szenen. Selbstverständlich sind diese fünfzig Fotochromaufnahmen eine Auswahl der spektakulärsten Tiergruppen in Stauffers Ausstellung, im «Verzeichniß» aller Museumsobjekte sind mehrheitlich Einzelpräparate aufgeführt, vor allem von Vögeln, die gewiss weniger eindrücklich waren. Doch wer die Tiergruppen sah, dem musste das Leben der Alpenfauna als eine einzige Abwechslung von Kampf um Nahrung und Sorge um Brut und Nachwuchs erscheinen. Im Sinne der Tierpsychologie erlaubten die Gruppen ausserdem, die charakteristischen Züge der entsprechenden Art zu zeigen und die Beziehungen der Individuen untereinander: um die Beute streitende Adler, spielende Steinböcke, ihre Frischlinge hegende Wildschweine, ein Nest mit jungen Waldkäuzen beschleichende Iltisse, das von den Eltern verteidigt wird. Und nicht zuletzt ermöglichte es die Gruppe, eine Art in verschiedenen Stellungen zu präsentieren, was Abwechslung ins Bild brachte und ihm Dynamik verlieh. Alles in allem waren hier Individuen zu sehen, deren Besorgnisse so weit entfernt von jenen ihrer Betrachter nicht waren.

Naturhistorische Museen waren gegenüber solchen Tiergruppen zurückhaltend, die in erster Linie



Abb. 49 und 50
Emil Rittmeyer und Wilhelm
Georgy, Gamsen und Luchse,
Illustration aus Friedrich
von Tschudis «Thierleben der
Alpenwelt».

die Schaulust und weniger den biologischen Wissensdurst ansprechen.³⁴⁴ Dies war auch die Praxis in Luzern. In den von Franz Josef Kaufmann redigierten Jahresberichten des Naturhistorischen Museums sind viele Aufträge an Stauffer und andere Präparatoren bzw. Dermoplastiker verzeichnet, doch aus den Abrechnungen geht hervor, dass es immer um Einzelstücke ging. Wie die Verantwortlichen

anderer Museen wollte Kaufmann eine möglichst repräsentative Sammlung aufbauen, um den Besuchern im Sinne der seit Mitte des Jahrhunderts vom Engländer Alfred Russel Wallace entwickelten Tiergeografie die regionale Verbreitung bestimmter Tiere und damit ihre Verwandtschaftsverhältnisse und Entwicklung näherzubringen. Zu diesem Zweck bemühte er sich, für eine Region charakteristische

Tierbälge zu erwerben, und wenn Kaufmann gegenüber dem Erziehungsrat in seinen Berichten Jahr für Jahr klagte, welche Lücken in der bestehenden Sammlung klafften, so kommt darin das Bedürfnis nach einer alle Erdteile gleichmässig berücksichtigenden Präsentation der Arten zum Ausdruck. Eine beständige Sorge von ihm war die Säugetierabteilung, wie er 1859 festhielt, die «recht armselig» dastehe. Es fehlten Löwe, Puma, Jaguar, Panther, Königstiger, Eisbär, gefleckte Hyäne, Biber, Stachelschwein, Nashorn, Tapir, Rothirsch, Rentier, Moschustier, Antilope, Walross.³⁴⁵ Falls Kaufmann sich für Tierpsychologie interessierte, dann nur in zweiter Linie.

Ganz anders Stauffer, der mit anderen Anforderungen konfrontiert war und seine Präparate in anderen Zusammenhängen zeigte. Auch wenn Kaufmanns wachsende Sammlung seine Alpentiere mehr und mehr in den Schatten stellte, war das Naturmuseum nicht sein wichtigster Konkurrent, dies waren neben anderen Angeboten der Fremdenindustrie die Etablissements an der Tourismusmeile, die wie er um Besucher warben. Der Wissenskontext des Museums war von den Diskussionen in der Forschung, der Museumspolitik und -didaktik, vom gesellschaftlichen Wandel sowie vom Zustand der öffentlichen Finanzen geprägt.³⁴⁶ Stauffers Kontext war von den Gesetzmässigkeiten und Konjunkturen des Tourismus geprägt. Allein schon die Beschränkung auf die Alpentiere war eine eindeutig touristische Positionierung, kurz: Für Kaufmann war die neue dermoplastische Technik eine attraktive Möglichkeit, das zeitgenössische Wissen über die Arten unter die Leute zu bringen und zu popularisieren; Stauffer nutzte mit seinen Präparaten das wachsende Interesse an den wichtiger werdenden und sich entwickelnden Naturwissenschaften zum Erzählen, und zwar von Geschichten, von denen das Publikum überzeugt war, sie seien «der Natur abgelauscht», wie ein zeitgenössischer Berichterstatter seine Präparate kommentierte.³⁴⁷ Darin glich

er Amrein bzw. Amrein ihm, denn Stauffer war an der Tourismusmeile der Pionier dieser in der Folge so typischen Form von Ausstellung, die auf der Kombination von Wissen und Erzählen basierte und Themen aufnahm, von denen man wusste, dass sie Publikum anzogen.

Humanität und Friedenserhaltung – Henry Dunant

Sowohl Benjamin Henneberg mit dem Bourbaki-Panorama wie fünfzehn Jahre später Jan Bloch mit dem Internationalen Kriegs- und Friedensmuseum brachten eine Thematik an die Tourismusmeile, die, es wurde bereits angedeutet, schlecht in ihr Unterhaltungs- und Zerstreuungskonzept passte. Man muss sich daher fragen, wieso eine mit touristischen Bedürfnissen vertraute Person wie Henneberg und eine seit Jahrzehnten die touristische Entwicklung begleitende Behörde wie der Luzerner Stadtrat darauf setzten.

Man kann beide neuen Institutionen sozusagen als Resultat diverser Sachzwänge beurteilen. Wohin hätte Henneberg sich wenden sollen, nachdem das Interesse am Bourbaki-Panorama in Genf erschöpft war? Unter ökonomischen Aspekten kamen nur Interlaken und Luzern infrage, vielleicht Zürich. Der Luzerner Stadtrat andererseits wollte schon lange mit einem Panorama die Attraktion des Fremdenorts steigern, da bot sich Hennebergs Rundgemälde wohl als einfachste und am schnellsten realisierbare Gelegenheit an, auch wenn es keine spektakuläre Schlacht zeigte, sondern das Zeugnis einer humanitären Katastrophe. Ähnlich verhielt es sich mit dem Kriegs- und Friedensmuseum. Nachdem Bloch im Anschluss an die Weltausstellung andere Optionen – eine Wanderausstellung durch Europa und die USA sowie ein festes Haus in Den Haag oder Bern – verschlossen geblieben waren, kam ihm das Interesse des Stadtrats an einer neuen

Sehenswürdigkeit für die Touristen entgegen, und angesichts des Besucheraufkommens in Luzern kam es vor allem seinem eigenen Ziel entgegen, seine Botschaft so breit wie möglich und vor allem unter den Entscheidungsträgern zu streuen, mit denen er in Luzern rechnen konnte.

Doch mit solchen pragmatischen Erwägungen allein lassen sich diese beiden Erweiterungen der Tourismusmeile nicht erklären. Vielmehr lohnt es sich, auf eine Figur zu fokussieren, die wie keine andere in der Schweiz für beides stand: Henry Dunant. Als Gründer des Roten Kreuzes und erster Träger des Friedensnobelpreises verkörperte er humanitäres und friedenserhaltendes Engagement gleichermaßen, auch wenn er gerade in der Friedensbewegung keine wichtige Rolle spielte und daher als Anwärter auf den Nobelpreis umstritten war.³⁴⁸

Sein 100. Todesjahr 2010 war Anlass für zahlreiche Forschungen, ihr Resultat fiel freilich ernüchternd aus, wie der Zürcher Historiker Carlo Moos festhielt, der die Frage «Lässt sich noch Neues zu Henry Dunant sagen?» so beantwortete: «Leben und Werk Henry Dunants bleiben gleicherweise zwiespältig, obwohl – dies kann nicht genug betont werden – das Positive mehr als überwiegt.» Dies sei «nichts wirklich Neues zu Dunant, aber etwas vielleicht weniger Hagiographisches.»³⁴⁹ Tatsächlich fällt auf, dass viel Energie auf Biografien und Familiäres verwendet wurde, wogegen sich die Forschung nicht recht auf seinen grossen Nachlass einlassen mag.³⁵⁰ Noch immer fasziniert dieses zugleich glänzende wie elende Leben und der widersprüchliche Charakter, der ihm so viele Auf und Ab bescherte, der Wechsel vom angesehenen Genfer Bürger über den tief gefallenen Konkursiten zum weltberühmten und geehrten Nobelpreisträger, der gleichwohl sein Leben einsam und verbittert im appenzellischen Exil beschloss. Zwar stand sein humanitäres Engagement in grösseren Zusammenhängen, die er aber so zu fokussieren wusste, dass sein Name dafür sozusagen ein Synonym wurde. Zwei Aspekte sind

es, die hier interessieren: sein eminentes schriftstellerisches Talent und die Bedingungslosigkeit, mit der er sein Leben in den Dienst seines Werkes, seiner Vision eines humanitären Umgangs mit den Opfern des Krieges stellte.

«Wenn man also den militärischen und den ruhmvollen Aspekt beiseite läßt, so war die Schlacht von Solferino in den Augen jedes Neutralen und jedes unparteilich Urteilenden gradezu ein europäisches Unglück»,³⁵¹ resümiert er seine Beobachtungen gegen Ende seines berühmten Buches «Eine Erinnerung an Solferino» von 1862. Diesem nüchternen Fazit geht eine Schilderung voraus, die in ihrer Eindringlichkeit und Detailliertheit diesem Krieg jenes Gesicht gab, dessen mörderische Züge Dunant zutiefst verstörten und erschreckten. Dunant traf am Abend des 24. Juni 1859 in Solferino ein, also nach der Schlacht. Trotzdem beschrieb er sie, als wäre er Augenzeuge gewesen. Tatsächlich hatte er seinen Bericht aus einer Vielzahl von Einzelepisoden zusammengesetzt, die er sich von den Verwundeten in den Lazaretten hatte erzählen lassen. Das wurde ihm immer wieder angekreidet und sogar als Zeichen einer charakterlichen Schwäche gewertet. Dabei bedachte man nicht, dass es ihm nur dank dieser Erzählperspektive eines unmittelbar Beteiligten gelang, das in Pulverdampf gehüllte und daher sogar für Augenzeugen nicht überschaubare Schlachtgeschehen so drastisch zu schildern, dass man seiner Erzählung zugleich atemlos, fasziniert und immer wieder abgestossen von den Gräueln folgt, denn seine eigene Betroffenheit, sein eigenes Erschrecken sollte auf die Leser übergehen. Deshalb versetzte Dunant sie ins Geschehen selbst, wo sie dem Todeskampf eines Verletzten folgen, Augenzeuge werden, wie einem Soldaten das halbe Gesicht weggeschossen wird, wie Beine und Arme abgehackt werden, wie Körper verbluten, wie Verwundete von zusammenbrechenden Pferden erstickt werden, sie hören die Schreie von Tier und Mensch und ihre Ohren sind vom Donnern

der Geschütze ebenso betäubt wie vom erstickten Flehen Verwundeter um einen Schluck Wasser. Alles Lebendige gerät in einen apokalyptischen Mahlstrom, auch der treue Hund, der seinen Kopf auf den sterbenden Herrn bettet, um zusammen mit ihm auf den Tod zu warten. Aus den hintersten Winkeln Europas sind sie auf diesen Flecken Erde gekommen, aus dem einzigen Grund einander zu töten, Franzosen, Österreicher und Sardinier, Italiener, Kroaten, Ungarn, Zuaven, Algerier, Muslime aus den entferntesten Ländern des habsburgischen Reichs. Die Situation ist an Absurdität nicht zu überbieten, selbst der Kosmos wird schliesslich der Schlächtereier überdrüssig und beendet sie mit einem fürchterlichen Unwetter.

Nun erst zeigen sich die wahren Dimensionen der Katastrophe. Das Feld ist übersät mit Leichen und zahllosen Verwundeten, die Aufzählung der Schrecken kann von Neuem beginnen, diesmal im Zeichen des Leids der Überlebenden und des Mangels an allem: kaum Transportmittel für die Verletzten, kaum Ärzte und Pflegenden, kaum Verbandszeug, kaum Lebensmittel, nicht einmal Wasser, um die Wunden zu kühlen und den brennendsten Durst zu löschen, überfüllte Lazarette. Durch die Verzweifelten bewegen sich die Frauen der Dörfer rund um Solferino, verteilen das Wenige, das sie haben, wechseln Verbände, lagern Fiebernde, beruhigen die Verzweifelten und stehen den Sterbenden bei. Das Elend nimmt kein Ende, und dabei war Solferino doch nur eine von vielen Schlachten eines langen Krieges. Jahre später habe er in den Strassen von Paris die späten Folgen des Gemetzels gesehen: Bettelnde Invalide, die er in den Lazaretten um Solferino gepflegt habe, hätten in ihm jenen «weisen Herrn»³⁵² wiedererkannt, voller Dankbarkeit, obschon sie in Armut dahinvegetierten und niemand es ihnen dankte, dass sie für Frankreich ihre Glieder geopfert hatten.

Dunants Schilderung ist ein Wurf, durchgeschrieben ohne Einteilung in Kapitel oder Abschnitte, die

den Fluss der Erzählung unterbrechen würden. Der Sog des Geschehens, in den er seine Leser hineinzieht, ist meisterhaft konstruiert. Die Schlacht, die in einem herkömmlichen Bericht im Zentrum stünde, gerät bei ihm angesichts ihrer noch schlimmeren Folgen an den Rand, und so scheint dieses Geschehen, wie ein Verhängnis, nie mehr enden zu wollen.

Dunants «Erinnerung an Solferino» verfehlte ihre Wirkung nicht. Die ersten 1600 Exemplare, die unverkäuflich waren, versandte er an ausgewählte Persönlichkeiten und Institutionen in Genf, in Algerien, wo er seine in Turbulenzen geratenen Geschäfte voranzubringen hoffte, in Paris an die Entscheidungsträger des Kaiserreichs, an Journalisten und Schriftsteller, an die Monarchen und Fürsten Europas. Die Resonanz war gross, Dunant hatte mit seiner Schrift einen Nerv getroffen, bestätigten ihn doch viele Reaktionen in der Befürchtung erwarteter Kriege, die die Realisierung seiner Vorschläge umso dringlicher erscheinen liess.³⁵³ Nur vier Monate später liess er eine Neuauflage drucken, und in der Folge erlebte das Werk zahllose Auflagen und Übersetzungen in alle Sprachen der Welt.

Diesen Schwung vermochten Dunant und seine Genfer Mitkämpfer, an ihrer Spitze der hochangesehene General Guillaume-Henri Dufour und als wichtige Triebkraft der Anwalt Gustave Moynier, auszunutzen und brachten es zustande, dass bereits zwei Jahre später Taten folgten mit der Unterzeichnung der ersten Genfer Konvention durch zwölf Signatarstaaten und der Gründung des Roten Kreuzes. Selber sah sich Dunant in seinen Erinnerungen als Werkzeug Gottes, als Auserwählten, der seine Schrift in einer Art Rauschzustand verfasst und dabei «das Gefühl einer unbestimmten, aber gleichwohl tiefen Eingebung» hatte: «dass meine Arbeit ein Instrument Seines Willens sei, ein heiliges Werk zu vollbringen, bestimmt für eine in Zukunft grenzenlose Entfaltung der Menschlichkeit, aber mit der Vorahnung, dazu bestimmt zu sein, voranzugehen,

gedrängt von einer von außen kommenden Kraft, diesen Bericht zu schreiben und meine traurigen Erinnerungen zusammenzufassen.»³⁵⁴ Vor seinem seit früher Jugend stark pietistisch inspirierten Hintergrund³⁵⁵ kann man die Schlacht als eine Art Bekehrungserlebnis interpretieren, von dem er mit seiner «Erinnerung an Solferino» Zeugnis ablegt. Und wie jedes derartige Zeugnis ist es nicht nur ein Bekenntnis, sondern eine überprüfbare Verpflichtung für die eigene Lebensführung.³⁵⁶ Inspiriert von den Prophezeiungen des Propheten Daniel und dem daraus berechneten nahen Weltende, nahm er die ihm vom Schöpfer zugewiesene Rolle im Endkampf willig und ergeben an und suchte sie so gut wie möglich auszufüllen.³⁵⁷ Und wohl inspirierten die apokalyptischen Visionen die Art und Weise seines Erzählens. Dabei war Dunant nicht der Einzige, den Ahnungen über die Grausamkeiten kommender Kriege umtrieben. Der französische Pharmazeut Henri Arrault schlug Napoleon 1861 die Neutralisierung der Kriegswundeten vor, im Königreich Neapel tat dies der Chirurg Ferdinando Palasciano.³⁵⁸ Doch nur Dunant machte daraus kraft seiner Glaubensüberzeugung eine Mission, der er alles andere unterordnete. Das Bourbaki-Panorama stand ganz im Zeichen dieser Mission Dunants. Edouard Castres, sein Schöpfer, war im Deutsch-Französischen Krieg Rotkreuzhelfer und als solcher beim Übertritt von Bourbakis Ostarmee in Les Verrières dabei. Den Durchbruch in Paris erfuhr er 1872 mit dem Ölgemälde *Ambulance dans la neige*, das ihm im Salon von 1872 eine Goldmedaille eintrug. Seine Militärbilder belegen mit den schonungslosen und realistischen Darstellungen des Kriegselends sein Engagement für den Frieden, so auch die Szenen des Bourbaki-Panoramas. Fast könnte man sagen, dass Castres, der das Rundbild nachweislich bis in Details selber entworfen hatte,³⁵⁹ den entscheidenden Teil von Dunants Solferino-Erinnerung – die entsetzlichen Folgen für die Beteiligten – ins Bild setzen wollte. Das Panorama zeigt viele konkrete Szenen mit hungernden,

verwundeten und frierenden Soldaten, den Bäuerinnen aus der Umgebung mit ihren Körben und Krügen, den verendenden Tieren. **Abb. 51** | Und gewiss ist es kein Zufall, dass ein solches Projekt in Genf seinen Ausgang nahm, obschon Hennebergs Verhältnis zu den Friedenskämpfern der Stadt nicht geklärt ist.

Doch man brauchte nicht in der apokalyptischen Erwartung der Endzeit zu leben, um sich seit den Kriegen auf der Krim, zwischen Deutschland und Frankreich und vollends angesichts eines zunehmend aggressiveren Nationalismus um den Frieden in Europa Sorgen zu machen und über das Wesen des Krieges und seine Vermeidbarkeit nachzudenken.³⁶⁰ Jan Bloch nahm mit seinem durch und durch rationalen, auf Berechnungen und Statistiken basierenden Konzept, wonach die technische Entwicklung es verunmögliche, künftig Kriege siegreich zu führen, die diametral andere Position als Dunant ein. Seit den Sechzigerjahren hatte sich viel getan. 1889 war unter Mitwirkung von Frédéric Passy, der 1901 mit Dunant zusammen den Nobelpreis erhielt, die Interparlamentarische Union gegründet worden, und 1892 öffnete in Bern das Internationale Friedensbüro, dem der spätere Nobelpreisträger Elie Ducommun als Sekretär diente. Es fanden jährliche Weltfriedenskongresse statt, darunter 1892 in Bern und 1905 in Luzern. 1899 tagte die erste Haager Konferenz. «Die Schweizer Neutralität sowie die Durchführung diverser Weltfriedenskongresse und die Tatsache, dass viele internationale Organisationen ihren Sitz in der Schweiz hatten, machte das Land zu einer Drehscheibe der weltweiten Friedensbestrebungen.»³⁶¹ In den Neunzigerjahren entstanden mehrere Organisationen, unter anderem der Schweizerische Friedensverein, dessen Luzerner Sektion 1900 gegründet wurde. «Da in der Schweiz das in der Armee praktizierte Milizsystem und die Neutralitätsdoktrin wesentlich den Vorstellungen der Friedensbewegung entsprachen», war der gemässigte Pazifismus keine Oppositionsbewegung und geriet



Abb. 51
Edouard Castres, Bourbaki-
Panorama, Ambulanz des
Roten Kreuzes.

nicht in Konflikt mit dem Konzept der Verteidigungsarmee. Die Schweiz als «Friedensinsel und Leuchtturm, umrandet vom Meer des Kriegs» – dieses Bild breitete sich insbesondere im Ersten Weltkrieg im schweizerischen Bewusstsein aus und «zeigte auch Aussenwirkung».³⁶² Durch das Engagement Dunants und seiner Genfer Mitstreiter sowie aufgrund spezieller politischer Konstellationen der Schweiz – Neutralität und Verteidigungsarmee – fiel die Idee von Humanität und Friedensdienst auf fruchtbaren Boden und wurde mehr und mehr zu einem Bestandteil des nationalen Bewusstseins. So gesehen kam dem Bourbaki-Panorama die gleiche Funktion zu, wie sie die den gleichen Kriegseignissen gewidmeten deutschen und französischen Panoramen von

Anton von Werner oder Edouard Detaille erfüllten: Stärkung des nationalen Bewusstseins.³⁶³

Im Bourbaki-Panorama und im Kriegs- und Friedensmuseum wurde an der Tourismusmeile einmal mehr etwas thematisiert, was in der Schweiz aktuell und in der Diskussion war, nicht anders als bei den Überbleibseln der Gletscher oder der Urzeit. Wie erwähnt funktionierte dieser Inhalt nicht. Zwar wurde beiden anfangs viel Aufmerksamkeit und Lob zuteil, doch rasch wandte sich das Interesse ab, zunächst das der Presse, später des Publikums. Mit diesen beiden Einrichtungen hingen Tod und Verderben wie ein Menetekel über der Tourismusmeile. Sie brachten nicht nur die Leistungen der Schweiz im Bereich von Humanität und Friedens-

förderung – worauf man stolz sein konnte und je länger je mehr auch war – zum Ausdruck, sondern mahnten an die Brüchigkeit der europäischen Friedensordnung, an drohende Zerstörungen, von denen man nicht wusste, wann, aber überzeugt war dass sie kommen würden, ja an die Fragilität des menschlichen Körpers und des Lebens schlechthin. Als eine Art Memento Mori stellten sie die pralle Konsumwelt der Tourismusmeile fundamental infrage.

Dass die verantwortlichen Behörden dies nicht bedacht hatten, als sie die beiden Institutionen einluden, sich an der Tourismusmeile einzurichten, ist erstaunlich. Offenbar war man sich über ihre Funktionsmechanismen nicht wirklich im Klaren. Denn diese Schwierigkeiten zeigen vor allem die Grenzen des Konzepts Tourismusmeile selber.

Bourbaki-Panorama und Friedensmuseum brachten einen lauten Misston in dieses Ensemble hinein, das den Zuwachs an Wissen, an technischen, kulturellen und ökonomischen Errungenschaften, an Genuss der alpinen Landschaft und ihrer Sehenswürdigkeiten feierte oder ganz einfach unterhalten, aber nicht die Ursachen humanitärer Katastrophen ergründen und darstellen wollte. Das hatte Konsequenzen für das Schweizbild der Tourismusmeile, das notwendig bestimmte Bereiche ausblenden musste, weil es in sich zwar vielfältig, aber nicht widersprüchlich sein durfte. Woran dies liegt, danach wird genauer zu fragen sein. Liegt es an den ideologischen Zwängen, die sich mit ihren Inhalten verbinden? Oder an der Form und Opulenz der Präsentation und dem Zwang zum Profit, dem sie folgen muss? Liegt es an der technischen Entwicklung und der Behauptung eines unaufhaltbaren, das Leben aller verbessernden Fortschritts, wozu einem nicht als erstes immer weiter schießende Kanonen einfallen wollten?

Um einer Antwort näher zu kommen, sollen zunächst die Leistungen der Ingenieure und die Errungenschaften der Technik, wie sie an der Tourismusmeile zum Tragen kamen, angeschaut werden.

Denn nicht nur für die Urzeiten hatte man dort eine Vorliebe, sondern auch für die Zukunft.

Technische Innovationen – Xaver Imfeld

An der Tourismusmeile muss man zwei Arten von technischen Neuerungen unterscheiden: Zum einen geht es um Ausstellungsgegenstände, zum andern um den Einsatz von Technik bei Betrieb und Infrastruktur. Dieser zweite Aspekt wird im nächsten Abschnitt thematisiert.

Für den ersten Aspekt steht der Name Xaver Imfeld. **Abb. 52** | Keiner trug wie er dazu bei, dass die aktuellen technischen Errungenschaften dort in einer Form präsentiert werden konnten, in der sie für das Publikum erfahrbar und verständlich wurden. Xaver Imfeld war eine Figur, deren Aktivität und Wirksamkeit in dieser speziellen Mischung aus Kunst, Technik, Wissenschaft und Unternehmertum so erst in dieser Zeit möglich wurden und sich entfalten konnten. Da er selber an der Tourismusmeile kein Etablissement führte, erinnert heute ausser den Objekten im Gletschergarten nichts mehr an ihn, und doch war er einer ihrer wichtigsten Akteure.

Geboren wurde Xaver Imfeld³⁶⁴ 1853 in Sarnen, wo er die Grundschule besuchte. 1867 zog die Familie nach Luzern, Xaver wechselte an die Industrieschule, dort unter anderem unterrichtet von Franz Josef Kaufmann. Die Schule verliess er ein halbes Jahr vor der Matura aus Protest gegen konservative Umtriebe, die auf den liberal gesinnten Rektor zielten, den von ihm geschätzten Mathematiklehrer Hermann Zähringer. Deshalb musste er an der ETH eine Aufnahmeprüfung ablegen. 1872 nahm er seine Studien auf, unter anderem beim Topografen Johannes Wild und beim jungen Geologen Albert Heim, mit dem er sich befreundete. Seine künstlerische Begabung, die sich bereits beim Schüler gezeigt hatte, bildete er an der ETH bei Johann

Jakob Ulrich, der seinerzeit Rudolf Koller unterrichtet hatte, und beim Zuger Bildhauer Johann Ludwig Keyser weiter. Albert Heim instruierte ihn im Stechen von Stein, eine Technik, die er später bei seinen zahlreichen Panoramen anwandte. Die ETH verliess er 1876 als Ingenieur-Topograf und arbeitete für das Eidgenössische Topographische Bureau, die heutige Swisstopo, wo er sich zusammen mit seinem Studienfreund Fridolin Becker mit Neuaufnahmen und der Nachführung der Siegfriedkarte in der Innerschweiz und danach im Wallis befasste. 1880 heiratete er Marie Seiler, die älteste Tochter des bekannten Zermatter Hoteliers. Ab 1889 führte er in Zürich sein eigenes Ingenieurbüro. Imfelds wichtigstes Tätigkeitsfeld war die Landschafts- und insbesondere die Alpendarstellung: Karten, Reliefs und Panoramen waren seine bevorzugten Medien, deren Techniken er weiterentwickelte und verfeinerte. Daneben arbeitete er als Ingenieur an zahlreichen Bahnprojekten, worunter das bekannteste die im Auftrag des Zürcher Eisenbahnkönigs Adolf Guyer-Zeller geplante Jungfraubahn war, das spektakulärste die Matterhornbahn, deren Realisierung am Widerstand der erstarkenden Natur- und Heimatschutzbewegung scheiterte. Die bahntechnische Erschliessung weiterer Berggipfel versandete ebenfalls, etwa jene des Säntis, wo geplant war, dass die Touristen von St. Gallen oder Gossau aus mit dem Zug bequem auf den Gipfel hochfahren könnten. Imfelds abenteuerlichste Unternehmung waren die drei Wochen dauernden Vermessungen und Untersuchungen auf dem Montblanc, die er im Auftrag Gustave Eiffels durchführte, der dort ein Observatorium einrichten wollte und die Vorabklärungen dafür ausdrücklich keinem anderen als Imfeld zutraute. Für den Bau musste unter dem Eis der felsige Untergrund bestimmt werden. Vermutlich bei diesem strapaziösen Unternehmen schädigte Imfeld seine Gesundheit so nachhaltig, dass er ein Jahr später an einer Rückenmarkentzündung mit Lähmungsfolgen erkrankte, von der er sich nie

mehr ganz erholte. Seinen frühen Tod 1909 mit nur 56 Jahren brachte schon Albert Heim in seinem Nachruf mit der Montblanc-Expedition in Zusammenhang, was von Imfelds Biografen später nie bestritten wurde.

An der Tourismusmeile war Imfeld vor allem im Gletschergarten aktiv. Im Vordergrund stehen dabei die Gletschermühle und das Gornergrat-Diorama sowie mehrere Reliefs, und gewiss waren zahlreiche seiner Faltpanoramen und Miniaturreliefs in den Läden der Tourismusmeile zu kaufen. Imfeld hatte von allen bekannten Aussichtspunkten der Innerschweiz mehrfach Panoramen angefertigt, dazu zahlreiche vom Berner Oberland, der Gegend von Montreux und einige im Kanton Zürich.³⁶⁵

Wie die grossen Panoramagemälde, die ihre erste Blüte in der Spätaufklärung erlebt hatten, war das Relief in der Schweiz nach den aufsehenerregenden Werken des späten 18. Jahrhunderts in den Hintergrund geraten und erfuhr wie jene einen zweiten Aufschwung erst wieder nach 1870, dies vor allem deshalb, weil nach dem Abschluss der Dufourkarte 1864 einerseits viel topografische Information vorlag, andererseits dieses Kartenwerk selber sich durch seine neuartige reliefartige Gestaltung der Berge auszeichnete und dadurch zur dreidimensionalen Darstellung der Bergwelt inspirierte.³⁶⁶ Und wie die Panoramamalerei knüpfte die Reliefkünstler an die Werke ihrer Vorläufer an: Das Relief wurde zu Zeiten Imfelds stärker als früher einerseits als wissenschaftliches Vermittlungs- und Illustrationsobjekt und andererseits als präzisestes kartografisches Medium verstanden und entsprechend eingesetzt. Für diese neue, von Albert Heims geologischen Forschungen und seiner Gebirgsauffassung geprägte Generation von Reliefbauern – neben Xaver Imfeld und Fridolin Becker ist der Ingenieur und Topograf Simon Simon dazuzuzählen – war das Relief «die befriedigendste, vollendetste Art der Gebirgsdarstellung».³⁶⁷ Sie wurde unter anderem deswegen so beurteilt, weil Heim eine möglichst naturnahe



Abb. 52

Xaver Imfeld, Kreidezeichnung von Anton Stockmann, undatiert. Das Bild zeigt Imfeld im Alter von etwa vierzig Jahren.

Kolorierung propagierte, nicht zuletzt seine Ballonflüge mit Eduard Spelterini dienten dazu, die Farben der Erde aus einer grossen Höhe zu studieren, ebenso, wie man sie dann sehen sollte, wenn man auf ein Relief hinunterblickt.³⁶⁸ Sein Freund und Schüler Imfeld entwickelte aus diesen Anforderungen einen unverwechselbaren Stil.

Seit dem 18. Jahrhundert hatten sich die Produktionsbedingungen verändert. Die neuen Reliefs waren keine Unikate mehr, und sie standen in neuen ökonomischen Zusammenhängen. Waren die Grossreliefs im Ancien Régime von reichen Einzelpersonen entweder, wie im Falle Franz Ludwig Pfyffers, selber gebaut oder, wie vom Aargauer Seidenfabrikant Johann Rudolf Meyer, finanziert worden, war Imfeld als freischaffender Ingenieur und Topograf auch Unternehmer. Er war auf Auftraggeber angewiesen. Die meisten seiner Arbeiten standen daher in touristischen Zusammenhängen oder dienten der Werbung, sei's für Bergbahnprojekte,

sei's für Tourismusregionen. Geld verdiente er auch im Souvenirgeschäft. Dafür stellte er Tischreliefs von 13 der bekanntesten Schweizer Gipfel her,³⁶⁹ die meisten von 10 × 14 cm Grösse. Sie wurden in Zürich mittels eines galvanischen Verfahrens hergestellt und in Serien mit teils mehreren Auflagen zum Preis von etwa 25 Franken vertrieben. Zu seiner bekanntesten Arbeit wurde ein Auftrag der Direktion der Gotthardbahn für die Pariser Weltausstellung von 1889. Zusammen mit Fridolin Becker sollte Imfeld den Verlauf des 1882 eingeweihten Grossprojekts im Relief darstellen, mit dem für die neue Verbindung in den Süden gewonnen werden konnte. Imfeld modellierte die Nordseite, Becker die Südseite des Reliefs, das die Gotthardtrasse im Massstab 1:25 000 von Luzern bis Bellinzona abbildet, die Linienführung ist in einem markanten Rot gehalten, sodass sie sich prägnant von der grünen Landschaft abhebt. Das Relief gewann an der Weltausstellung die höchste Auszeichnung,

den Grand Prix, und zeitigte den von den Auftraggebern erhofften Werbeeffect.³⁷⁰ **Abb. 30** |

Zu erwähnen ist schliesslich sein zeitweise im Kriegs- und Friedensmuseum ausgestelltes Relief der Jungfrau Gruppe, das eine Grösse von fast 25 Quadratmetern hatte.³⁷¹ Auch dieses Relief entstand aus einem Werbeauftrag für das Berner Oberland und die geplante Jungfraubahn, die damit an der Weltausstellung von 1900 in Paris präsentiert wurde. Es muss das eindrucklichste Werk aus dieser Periode des Relieffbaus gewesen sein. Allein schon sein grosser Massstab von 1:2500 hatte zur Folge, dass die Landschaft bis ins kleinste Detail nachgebildet werden konnte. Das erforderte eine immense Anstrengung, drei Jahre dauerte die Herstellung, die zeitweise bis zu dreissig Personen beschäftigte. **Abb. 53** | Der Katalog des Museums zählt daran «eine Menge interessanter Details» auf: «Eisenbahnzüge, Klubhütten, 5000 Gebäude, mehrere hunderttausend Bäume» – alle aus Rosshaar geflochten –, «das Tracé und die Tunnels der Jungfraubahn, soweit sie im Betrieb ist.»³⁷² Der Berichtersteller des Winterthurer *Landboten* liess bei der Vorbesichtigung im Zürcher Börsensaal seiner Begeisterung freien Lauf und gab der Hoffnung Ausdruck, «dieses Kunstwerk, das grösste und beste seiner Art, werde später, nachdem es in der Fremde entzückt und gereizt, in der Heimat, wohl am besten hier in Zürich oder dann im Bundeshaus in Bern viel wallfahrende Schweizer belehren und erbauen». Solch patriotische Gefühle reicherte er mit einer religiös-schwärmerischen Note an, zu der ihn die unterschiedlichen Beleuchtungen hinrissen, in die man das Werk tauchte, sodass der Betrachter «namentlich des Abends bei elektrischer und Alpenglüh-Beleuchtung wahrhaft vor ihm schon die Versuchung empfinden» werde, «still die Worte des Schweizerpsalms zu summen: «Wenn der Alpen Firn sich röthet, betet, freie Schweizer, betet!»³⁷³ Um diese «Versuchung» richtig beurteilen zu können, muss man wissen, dass das Alpenglüh-

an der Jungfrau sich von jenem an allen anderen Schweizer Bergen unterscheidet: «Eiger, Mönch und Jungfrau leuchten in einem Feuerglanz auf, der manchmal heller, manchmal dunkler, fast rubinrot ist. An der Jungfrau ist das Glühn durch einige schattige Stellen, die durch wunderbaren Zufall zusammen die Form des eidgenössischen Kreuzes bilden, unterbrochen, und nun haben wir unser Schweizerwappen vor uns, von der Natur selbst in Riesengrösse gemalt: Das weisse Kreuz im roten Feld!»³⁷⁴ Die explosive Mischung aus wissenschaftlicher Präzision, technischer Raffinesse, Werbung, Patriotismus und Frömmigkeit, die sich in dieser Darstellung der Jungfrau und ihrer Bahn bündelt und zusammenfindet, zeigt das visuelle Potenzial der Reliefform, und sie belegt auch, dass Imfeld es auszuschöpfen wusste.

Die Illusionsmaschinerie, die er dank seiner Ingenieurkenntnisse in Bewegung setzen konnte, unterschied sich nicht grundsätzlich von jener anderer Schaustücke an der Tourismusmeile, etwa den Dioramen. Sie liess sich problemlos zur Hebung nationaler Gefühle einsetzen, aber nicht weniger auch für ökonomische Zwecke, diente die darstellerische Grossoffensive doch der Durchsetzung eines kommerziellen Bahnprojektes, erfüllte also letztlich eine Werbefunktion wie sein Gotthard-Relief oder die Dioramen, die Hodel im Auftrag von Hoteliers und Bergbahnen malte.

Davon zeugt das letzte seiner Grossprojekte, das erwähnt werden soll, das Stereorama, das er in Zusammenarbeit mit dem Besitzer des Alpineums, Ernst Hodel junior, entwickelte, dessen Realisierung er allerdings nicht mehr erlebte. **Abb. 54** | Mit dem Stereorama wollte Imfeld Relief und Panorama verbinden, indem er das Panoramabild zwar ebenfalls auf einen Zylinder malte, aber nicht auf der Innen-, sondern auf der Aussenseite. In einiger Entfernung sollten auf einer zum Zylinder konzentrisch angebrachten Wand Fenster eingelassen werden, durch die die Zuschauer auf das sich drehende Gemälde



Abb. 53
Arbeit am Jungfrau-Relief im
Atelier Anton Stockmann in
Sarnen, undatiert.

blicken konnten. Den Vorteil sah Imfeld darin, dass mit dieser Konstruktion «im Gegensatz zum Rundpanorama ein sehr grosser vorteilhaft ausnützbarer Beschauerraum erreicht» werde. Zwischen Gemälde und Zuschauer sollte nach Art des Faux terrain im Panorama ein plastisch gestalteter Vordergrund liegen. Konkret entwickelte Imfeld eine Ballonfahrt aus der Innerschweiz ins Berner Oberland auf 6000 Metern Höhe, deren Dauer mit der sich ändernden Beleuchtung von Mittag bis Abend simuliert werden sollte. Man startete im hellen Licht des Mittags in der Innerschweiz, konnte über dem Berner Oberland bereits das Alpenglücken bewundern, und bei der Landung sah man in der Ferne die ersten Lichter in der abendlichen Bundesstadt leuchten.³⁷⁵ Diese Ballonfahrt konstruierte Imfeld als Modell, die Entwürfe für das Gemälde besorgte Ernst Hodel, und zwar mit einer ausgeklügelten Lichtführung, die dem Verrinnen des Nachmittags Rechnung trug und die er später als «meine persönliche Erfindung» bezeichnete. Nach Imfelds Tod 1909 kaufte Blasius Muth – auch er mit seiner neben dem Meyerschen Diorama gelegenen Bierbrauerei samt zugehörigem

Restaurant ein wichtiger Akteur an der Tourismusmeile – dieses Modell den Erben ab und liess es ausführen, «und zwar nach meinem oben bezeichneten Modellbilde und dem von Imfeld konstruierten Mechanismus zur Drehung des Panoramagemäldes nebst von ihm modellierten plastischem Vordergrund zum Gemälde. Diese Ausführung wurde durch den Reliefmodelleur Carl Meili in Zürich hergestellt und war eine Zeitlang als Schauobjekt in Luzern ausgestellt».³⁷⁶ Muth installierte das Stereorama 1911 in der ehemaligen Schützenfesthalle neben dem Bahnhof, nachdem das Kriegs- und Friedensmuseum an die Tourismusmeile umgezogen war. Mit seiner Unternehmung hatte er allerdings kein Glück. 1914 musste sie geschlossen werden, weil die Armee die Räumlichkeiten als Truppenunterkunft beanspruchte, 1918 brannte es ab. Nach dem Krieg soll Muth gemäss Hodel in Bern, 1922 auch in Luzern einen Anlauf für die Einrichtung eines neuen Stereoramas unternommen haben. Wie weit diese Pläne gediehen, ist nicht bekannt, wohl nicht sehr weit, denn für bewegte Bilder war inzwischen das Kino zuständig. Diese Beispiele

zeigen, dass Imfeld an den Schlüsselstellen der touristischen und verkehrstechnischen Erschliessung des Landes agierte. Dabei unterschied er sich von anderen Ingenieuren dadurch, dass er nicht nur die benötigten Daten liefern konnte, sondern auch in der Lage war, diese fürs grosse Publikum zu veranschaulichen. Es wäre erstaunlich, wenn Imfeld nicht früher oder später in Luzern und an der Tourismusmeile mit ihrer Bilderfabrik aktiv geworden wäre. Sie bot ihm eine ideale Öffentlichkeit und darüber hinaus die Möglichkeit, seine Entwicklungen weiterzutreiben.

Xaver Imfeld war mit seinen breitgefächerten Aktivitäten ein typischer Vertreter einer neuen Generation von Kreativen, wenn der Ausdruck für diese Zeit bereits verwendet werden kann, bei der die Grenzen zwischen technischer und künstlerischer Tätigkeit nicht mehr scharf gezogen werden können. Er war weder nur Kartograf, Topograf und Ingenieur noch einfach ein Künstler wie zur gleichen Zeit ein Arnold Böcklin oder Ferdinand Hodler und andere. Vielmehr steht er für eine säkulare und irreversible Entwicklung, den Einzug der Technik in die Kunst. Wie im ersten Teil erwähnt, stiessen herkömmliche Kunstaussstellungen an der Tourismusmeile auf wenig Resonanz, es waren die neuen Verfahren und Medien, die das Publikum anlockten. Es wäre ganz und gar falsch, in diesen neuen Darstellungsmedien, wie dies lange Zeit der Fall war, nur minderwertiges Blendwerk zu sehen, mit dem die breite Masse betört werden sollte. Gerade Imfelds Arbeiten zeugen von einem unverwechselbaren Stil, insbesondere seine Reliefs. Neben jenem vom Gotthard finden sich im Gletschergarten je eines vom Pilatus und von der Rigi. Besonders

Abb. 54

Werbepostkarte für das Stereorama von Xaver Imfeld, um 1906.

das nach seinem Tod von Carl Meili fertiggestellte Pilatus-Relief ist in seinen Aquarelltönen offensichtlich vom Jugendstil inspiriert. Es scheint, als ob sich seine Schöpfer für die Kolorierung eher an den Alpenbildern Hodlers inspiriert hätten als an der naturalistischen Farbgebung, die Heim gefordert hatte. Darin kommt ein Anspruch zum Ausdruck, der es über seine eigentliche Funktion einer massstäblichen Landschaftsdarstellung hinausführt.

Schaustücke

Imfeld war eine Figur des Übergangs. Mit seinen optischen Arbeiten, insbesondere dem Stereorama, arbeitete er am Problem der Wiedergabe von Bewegung, auf das viel Energie verwendet wurde, am erfolgreichsten und nachhaltigsten im Zusammenhang mit Fotografie und Film. Wie jede technische Entwicklung kannte auch diese viele Neben- und Seitenwege, die zeitweise die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich zogen, aber irgendwann sich als Sackgassen erwiesen und ebenso schnell verschwanden, wie sie aufgetaucht waren. Auch an der Tourismusmeile erregten derartige Spektakel Aufsehen, doch sind von ihnen kaum Spuren zu finden.

Als Jakob Henri Fischer aus Zürich, wegen seiner humoristischen Bärenstücke Bären-Raffael genannt, 1882 sein Diaphanorama im Stadthof zeigte,³⁷⁷ war dies trotz des hochtönenden Namens bereits eine Schau aus der Vergangenheit, aus der Zeit lange vor der Erfindung der Fotografie. Es handelte sich um 23 Transparentgemälde, höchstwahrscheinlich von Schweizer Ansichten und Szenen, die seine Spezial-



„Stereorama“

Bahnhof- Platz Luzern

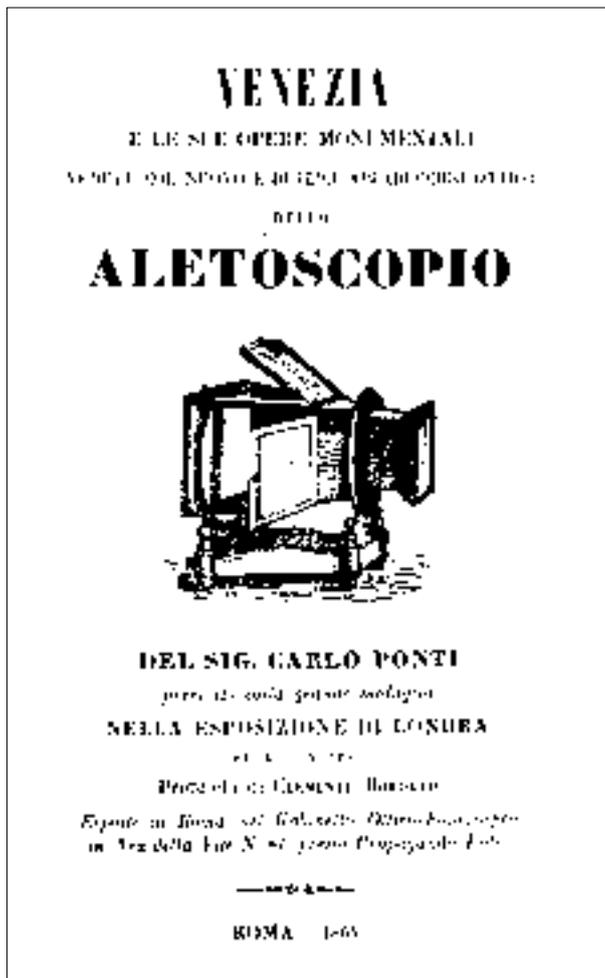
von X. Jmfeld, Ingenieur.

Naturgetreue Rundsicht einer Ballonfahrt
über die Schweizer Alpen aus einer Höhe
von 6000 Metern ü. M.

Panorama d'après nature, vu depuis un
ballon traversant les Alpes suisses d'une
hauteur de 6000 m. au-dessus de la mer

Panorama, true to nature, enjoyed from a
balloon crossing the Swiss Alps in a height
of 19,000 feet above sea-level

Entrée Fr.1.-



tät waren.³⁷⁸ Mit solchen Gemälden hatte der Berner Künstler Franz Niklaus König bereits 1811 in seiner Heimatstadt grosse Erfolge gefeiert und später auf seinen Reisen durch Deutschland und in Paris.³⁷⁹ Damit konnten der Ablauf der Tageszeiten oder Wetterveränderungen in Landschaften simuliert werden, die Technik war eine Vorform des Dioramas, von dem sie bald verdrängt wurde. Im Jahr darauf malte Fischer für die Meyers ein Diorama vom Gornergrat.³⁸⁰ Für mehr Aufsehen sorgte in der Saison 1887 an der Zürichstrasse 30 der im Tessin geborene, in Paris und Venedig tätige Optiker und Fotograf

Carlo Ponti. Er betrieb ein Optikergeschäft auf der Piazza San Marco und war bekannt für die Qualität seiner Geräte. 1860 konstruierte er sein Aletoscopia, auch dies, wie viele Neologismen im Zusammenhang mit den damals entwickelten neuen visuellen Medien, eine Zusammensetzung aus dem Griechischen, nämlich aus ἀλήθεια, Wahrheit, und σκοπεῖν, betrachten.³⁸¹ In der französischen Presse wurde es später mit «voir la réalité» übersetzt.³⁸² Das Aletoskop war ein guckkastenartiges Betrachtungsgerät für grossformatige Fotografien von rund 41 × 32 cm, das erlaubte, zugleich einen Relief- und Tag-Nacht-Effekt zu erzeugen, und zwar mittels Veränderungen der Beleuchtung im Kasten, die sich mit Klappen regulieren liess. Dank des dünnen durchscheinenden Albuminpapiers, mit dazwischen montiertem, gefärbtem Seidenpapier, liessen sich Farbeffekte erzeugen. Das Aletoskop funktionierte also nach dem gleichen Prinzip wie das Diorama, aber nicht mehr mit gemalten Bildern und modelliertem Vordergrund, sondern mit fotografierten Bildern und stereoskopisch erzeugter Tiefenwirkung. Als Ponti mit seinem Gerät an der Tourismusmeile Station machte, hatte er es längst in den Metropolen vorgeführt, in London an der Weltausstellung von 1862 dafür den grossen Preis gewonnen und 1865 damit in Paris am Boulevard des Capucines Aufsehen erregt, an der gleichen Strasse, an der fünf Jahre zuvor Nadar sein Atelier eingerichtet hatte und dreissig Jahre später die Gebrüder Lumière erstmals einen Film vorführten.³⁸³ **Abb. 55 bis 57** | Danach waren seine Geräte in ganz Frankreich auf Tournee, 1886 in Savoyen, danach kam eines in die Schweiz, inzwischen allerdings mit einem reichhaltigeren Bildprogramm. Zu sehen waren nicht mehr nur wie am Anfang Venedig, Rom und Neapel mit Pompeji, dazu gekommen waren Paris mit dem Brand der Tuileries und dem Aufstand der Commune, Jerusalem mit den heiligen Stätten, Konstantinopel und der Suezkanal. Ponti oder ein von ihm beauftragter Fotograf versäumte



Abb. 55
Annonce für Carlo Pontis
Aletoskop.

Abb. 56 und 57
Der Rialto in Venedig bei
Tag und bei Nacht, wie er im
Aletoskop zu sehen ist.



es nicht, die Katastrophe vom 5. Juli 1887 in Zug aufzunehmen, als zwei Häuserzeilen der Vorstadt im See verschwanden. Diese Bilder zeigte er anschliessend andernorts in der Schweiz, etwa in La Chaux-de-Fonds.³⁸⁴

Brachte Ponti mit seinem Aletoskop eine Erinnerung an die Jahrmärkte und die Schaulust, die dort befriedigt wurde, an die Tourismusmeile, so kann man das vom Panorama International nicht mehr sagen. Eröffnet hatte es Anfang Mai 1893, rechtzeitig zum Saisonbeginn, der aus Glatz, Schlesien, stammende Franz Pompejus an der Haldenstrasse 19, in einem 1892 fertiggestellten Souvenirpavillon. Abbildungen

vom Betrieb sind nicht bekannt, doch angesichts des Hinweises auf den Programmzetteln, wonach das Panorama über eine «bequeme Einrichtung (mit mechanischer Bewegung ohne Wechsel des Platzes)»³⁸⁵ verfüge, musste es sich dabei um eine Art Kaiserpanorama gehandelt haben. Vielleicht waren es Guckkästen, die auf einem Tisch standen und von denen jeder Kasten eine Bildserie enthielt. Wöchentlich wechselten die Bilderfolgen, eröffnet wurde es mit «Savoyen mit Montblancbesteigung».³⁸⁶ Andere trugen Titel wie «Hamburg – Altona – Helgoland», «Budapest» oder «Sächsische Schweiz». **Abb. 58** | Pro Serie waren fünfzig Stereoskop-Fotografien zu

sehen, mit «eigenartiger Farbenerscheinung».³⁸⁷ Wie lang Pompejus sein Panorama betrieb, ist unklar. Im November 1894 gab er seine Wohnung in Luzern auf und meldete sich nach Augsburg ab.³⁸⁸ Im Juni 1897 meldete das *Luzerner Tagblatt* indessen, dass die Bildserie mit den Krönungsfeierlichkeiten für Zar Nikolaus II. und die verheerende Massenpanik auf dem Chodynkafeld mit über 1300 Toten weiterhin zu sehen sei.³⁸⁹ Indiz, dass das Panorama International nach Pompejus Umzug weiterbestand, ist die neue Adresse an der Löwenstrasse 12 beim Stadthof. 1898 war er nicht mehr im Luzerner Adressbuch verzeichnet.

Zwei Jahre nach Eröffnung des Panorama International setzte die Technik die Bilder an der Tourismusmeile definitiv in Bewegung.³⁹⁰ Am 6. Juli 1895 meldete das *Fremdenblatt*, an der Denkmalstrasse 5 seien «für einige Tage» ein Kinetoskop und ein Phonograph installiert worden. Vermutlich handelte es sich bei der Lokalität um das Souvenirgeschäft der Schwestern Stähli. Das von Thomas Alva Edisons Chefingenieur William K. L. Dickson entwickelte Kinetoskop, ein Vorläufer von Lumières Kinematografen, war ein Guckkasten für einen Filmstreifen von rund zwanzig Sekunden Dauer, der als Endlosschleife dem Zuschauer gezeigt wurde. Edison hatte das Gerät zwei Jahre früher auf der Weltausstellung von Chicago der Öffentlichkeit vorgestellt. Dass gleichzeitig ein Phonograph ausgestellt wurde, dürfte kein Zufall gewesen sein, von Anfang an hatte Edison vorgeschwebt, die beiden Erfindungen miteinander zu kombinieren, und er hatte entsprechende Versuche gemacht.³⁹¹ Man liegt kaum falsch, wenn man diese Installation als erste audiovisuelle Medienveranstaltung der Innerschweiz bezeichnet. Inzwischen fanden die neuen Bildtechniken den Weg also schneller nach Luzern als zu Zeiten Fischers und Pontis. Bis indessen die Kinematografie an die Tourismusmeile kam, sollte es dauern, 1908 war es im Bourbaki-Panorama so weit, und im gleichen Jahr öffnete im neuen Hirschmattquartier ein Kino.

Mit den auf neuen Techniken basierenden Medien erfuhr die Bilderfabrik eine bedeutende Erweiterung. Dabei nahm die Fotografie mit ihren Spielarten, etwa den von der Zürcher Photoglob AG exklusiv produzierten Fotochrombildern, den wichtigsten Platz ein. Zu erwähnen sind zwei Bereiche: die Ansichtskarte, die in Europa seit 1875 hergestellt und vertrieben wurde,³⁹² und die zahlreichen Fotoateliers, die sich an der Tourismusmeile etablierten. Die Postkarten erlaubten es den Etablissements nicht nur, ihre Sehenswürdigkeiten vervielfältigt zu verbreiten, sondern eine Ambiance zu kreieren, die, wie man heute sagen würde, der Imagepflege diene. In allen einschlägigen Archiven der Tourismusmeile sind Postkarten zu finden, die diesen beiden Zielen dienen.³⁹³ Die Fotografen ihrerseits fanden an der Tourismusmeile viele Kunden, die sich in den fantastischen Kulissen der Ateliers als waghalsige Alpinisten oder als glückliche Sommerfrischler in idyllischen Landschaften ablichten lassen konnten.³⁹⁴ Die Touristen wurden so selber Teil der Bilderfabrik und beglaubigten mit den Fotografien, die sie von sich anfertigen liessen, gegenüber den Zuhausegebliebenen, durchaus mit einer Spur Ironie, die Ferienbilder, die sie aufgrund ihrer Reiseführer hatten erwarten können und die sie an der Tourismusmeile, aber noch an vielen anderen Orten zu sehen bekommen hatten. Diese Schlaufe könnte man zugespitzt als touristisches Perpetuum mobile bezeichnen. Damit ist angedeutet, welchen Zuwachs an Wirkungsmöglichkeit das Bild und damit die Bilderfabrik dank der neuen, auf der fotografischen Technik basierenden Reproduktionsform gewonnen hat.

Technik, Medialität und Zeitlichkeit

Wie prägten diese Neuerungen den Betrieb der Tourismusmeile? Für die Antwort soll das Augenmerk auf die Medien und die Architektur gelegt werden,



LUZERN
Löwenstrasse 12
 Ecke Stadthofstrasse




PANORAMA INTERNATIONAL

Geöffnet von 8 Uhr morgens bis 10 Uhr abends

ENTRÉE:
 Erwachsene 50 Cts.; Kinder 30 Cts.



Geöffnet von 8 Uhr morgens bis 10 Uhr abends

ENTRÉE:
 Erwachsene 50 Cts.; Kinder 30 Cts.

Von Montag den 14. September bis und mit Sonntag den 20. September

SÄCHSISCHE SCHWEIZ

<ol style="list-style-type: none"> 1. Eine Fahrt auf der Elbe. 2. Partie an der Lochmühle. 3. Grund-Partie an der Lochmühle. 4. Hüllendor im Ulmenwäldergrund. 5. Bastei-Brücke, Ferdinandstein. 6. Perspektive der Bastei-Brücke. 7. Bastei von der Brücke gesehen. 8. Sächsische Schweiz auf der Bastei. 9. Blick nach Rathen und zur Bastei. 10. Blick nach Wehlen von der Bastei. 11. Partie bei den Schwedenlöchern. 12. Blick nach Rathen und zur Elbe. 13. Blick von Rathen zum Anselgrund. 14. Bahnhof, Stadt und Feste Königstein. 15. Häuser und Kirche von Königstein. 16. Am Ausgang zur Feste Königstein. 17. Felsenmaße bei Schweizermühl. 18. Herkules-Säulen bei Schweizermühl. 19. Weg und Partie im Polenzthal. 20. Partie im Polenzthal. 21. Restauration im Polenzthal. 22. Der Heckstein von unten gesehen. 23. Weg durch das Felsenor. 24. Teufelsbrücke. Weg zum Heckstein. 25. Wollschlucht. Treppe. Weg zum Heckstein. 	<ol style="list-style-type: none"> 26. Schutzhütte auf dem Heckstein. 27. Heckstein, Blick zum Hohenstein. 28. Elbe-Ufer-Partie bei Schwandau. 29. Panorama von Schwandau. 30. Der Kuhstall gegen Ostica. 31. Restauration am Kuhstall. 32. Hemskreitschen vom Elbe-Ufer aus. 33. Gebirgspartie bei Hemskreitschen. 34. Restauration bei Hemskreitschen. 35. Weg und Tunnel beim Prebischtor. 36. Ausblick am Weg zum Prebischtor. 37. Restauration beim Prebischtor. 38. Prebischtor gegen West. 39. Ausblick zum Prebischkegel. 40. Felspartie am Prebischtor. 41. Obere Schleusen. Boot-Station. 42. Obere Schleusen. Boot-Fahrt. 43. Partie im Ober-Kirnitschthal. 44. Partie im Kirnitschthal. 45. Panorama von Dittersbach. 46. Fernsicht. Häuser von Dittersbach. 47. Gebirgspartie im Kamnitzgrund. 48. Teufelsfels im Kamnitzgrund. 49. Kamnitzgrund. Die schwarze Tiefe. 50. Grundmühle an der Kamnitz.
--	--

Zur groß. Benachfung! Das Panorama International ist eine Ausstellung von Ort und Stelle nach der Natur aufgenommen photographischen Doppel-Ansichten auf Glas, aus allen Teilen der Erde, welche den Vortrag höchster Naturwahrheit haben, verbunden mit einer bis jetzt unerreichten Plastik, Perspektive u. eigenartiger Farbenerschöpfung, so dass dieselben nicht mehr als Bild, sondern hinsichtlich Lebens wahr vor das Auge treten. — Photographiert sind diese Ansichten mit 32 gelbesen, silbernen und bronzenen Metallien. Die besagte Einrichtung dieses Panoramas (mit mechanischer Bewegung ohne Wechsel des Platzes), die eigenartige Farbentöpfung sowie künstliche Beleuchtung wurden auf der deutschen Ausstellung in London 1883, als auch auf der Photograph. Ausstellung zu Berlin 1890 prämiert.



Abb. 58
 Flugblatt von Franz Pompejus
 für sein Panorama Interna-
 tional, im Programm 50 An-
 sichten aus der Sächsischen
 Schweiz.

denn der Verbund dieser beiden machte es erst möglich, dass man so etwas wie ein Gesamtbild auf einem überschaubaren Raum allmählich zusammensetzen konnte. Dabei darf eines nicht vergessen gehen: Die Innovationen – das tragen sie bereits im Namen – verweisen darauf, dass ihre Anziehungskraft von begrenzter Dauer ist; wie lang diese ist, wird freilich von anderen Faktoren bestimmt. Reisende konnten in bloss einem Tag an der Tourismusmeile viel Schweizerisches erfahren: Im Meyerschen Diorama und später in Hodels Alpineum sahen sie die spektakulärsten Aussichten der Schweiz. Im Gletschergarten konnten sie sich ein Bild davon machen, wie diese Aussichten vor Jahrtausenden und Jahrmillionen entstanden waren, ausserdem lernten sie die Geschichte ihrer frühesten Bewohner kennen sowie die Flora und, bei Stauffer, die Fauna dieser Regionen, bis hinauf in die höchsten Höhen von Eis und Schnee. Schliesslich vermittelten ihnen Löwendenkmal, Bourbaki-Panorama und das Kriegs- und Friedensmuseum wichtige Züge des Nationalcharakters: Mut, Treue, Humanität und Friedenswille dank Neutralität. Bedenkt man, dass eine Cooksche Pauschalreise im Durchschnitt für Mittelklassesteilnehmer knapp drei Wochen dauerte, wovon allein die An- und Rückreise bis und von Genf eine Woche in Anspruch nahmen, dass ausserdem rasche Eisenbahnverbindungen in der Schweiz erst streckenweise bestanden und viele Wege mit Pferd und Wagen wenn nicht gar mit Maultieren bewältigt werden mussten, so war die Konzentration von so viel Sehenswertem an einem Ort eine kluge Strategie. «Schönste Entschädigung für Diejenigen, die auf ihrer Tour trübes Wetter getroffen»³⁹⁵ – Ludwig Meyers Werbespruch für seine dioramatische Reproduktion des Sonnenaufgangs auf der Rigi hätte sich, ein wenig variiert, in seiner Essenz durchaus auf die Tourismusmeile als Ganzes anwenden lassen. Wichtigste Voraussetzung für die Konzentration so vieler Sehenswürdigkeiten auf einem überschauba-

ren Raum waren einerseits ihre Verkleinerung und andererseits ihre Abdichtung gegen die Unsicherheiten äusserer Bedingungen wie Wetter, Tages- und Jahreszeiten, also die Umwandlung von Aussen- in Innenräume. War die Verkleinerung vor allem der Vielzahl eingesetzter Medien zu verdanken, so die Abdichtung der Architektur. Die Verkleinerung hatte sowohl bei Relief wie Diorama und Panorama massstäblich zu sein, da eines der wesentlichsten Kriterien ihrer Qualität die Genauigkeit des abgebildeten Gegenstands war.³⁹⁶ War die Massstäblichkeit beim Relief von kartografischen und topografischen Parametern definiert, so bei Diorama und Panorama von den in den vorangegangenen Jahrhunderten herausgebildeten Regeln perspektivischer Abbildung und weiteren Konventionen der Landschaftsmalerei. Denn die Landschaft war in diesen Medien auch dann zentral, wenn, wie insbesondere bei den nationalismustrunkenen Grosspanoramen, ein Ereignis, also in aller Regel eine Schlacht, gezeigt wurde. Darauf musste nicht nur der letzte Uniformknopf stimmen, sondern insbesondere alle noch so komplizierten Geländedetails, an denen sich die strategische Brillanz der Akteure bewährt hatte. Und bei unendlich weit reichenden oder erhabenen Aussichten wie von der Rigi oder auf dem Gornergrat verstand es sich von selbst, dass nur eine sehr präzise Abbildung als Substitut für ein entgangenes Spektakel in der Natur angepriesen werden konnte. Nicht wenige Panoramen warben damit, dass darauf mehr zu sehen sei als von blossem Auge in freier Natur.³⁹⁷ Das Gleiche galt für die Reliefs. Als kartografisches Produkt hatte es hohe Ansprüche an die räumliche Genauigkeit zu erfüllen.³⁹⁸ Gleichzeitig mussten diese Medien ein Landschaftserlebnis ermöglichen, das über die Befriedigung, darauf zahllose Einzelheiten entdecken zu können, hinausging, denn in vielen Fällen existierten beim Publikum dank Reiseführern und Beschreibungen in Journalen und illustrierten Zeitschriften bereits klare Vorstellungen, wie sich dieses Erlebnis anföh-

len musste. Die gelungene Illusion war daher das wichtigste Kriterium für ihre Beurteilung, wie sich in erster Linie bei Panorama und Diorama zeigt, wo die vollkommene Täuschung der Betrachter unzählige Anekdoten hervorgebracht hat, die die Geschichte dieser Medien seit ihrem Aufkommen grundieren. Affiziert waren alle Sinne, nicht nur der Sehsinn: Schon früh gab es zahlreiche Berichte über Seekrankheit, die Besucher in Panoramen mit Meerthematik befiel. Ein Zuschauer soll in Boutons Diorama der Trinity-Chapel von Canterbury die bei der Treppe ihren Mittagschlaf haltenden Handwerker mit Pennystücken beworfen haben, um sie zu wecken und an die Arbeit zurückzuschicken, worauf er aus der Vorführung gewiesen wurde. Nach dem Besuch von Daguerres Diorama von Chamonix in Paris brach eine Engländerin ihre Reise in die Schweiz ab, weil sie das Gefühl hatte, nun dort gewesen zu sein. Und der schlagendste Beweis für die perfekte Sinnestäuschung, der selbst der animalische Instinkt zum Opfer fiel, sind all die Hunde, die in Panoramaleinwände sprangen, gemalte Vögel jagten und die Figuren im Faux Terrain anbellten. Seit seinen Anfängen waren sie die verlässlichsten Zeugen für die Qualität eines Panoramas. Schon 1801 berichteten die Zeitungen von einem Hund, der in Robert Barkers Panorama von London in die künstliche Themse des Faux Terrain gesprungen sei, um sich zu baden.³⁹⁹ Beim Diorama sprengte sozusagen die Illusion das Medium, indem ein wichtiges Moment dazukam: Da es Daguerre darum ging, Bewegung zu zeigen, fungierte die Leinwand nicht mehr, wie jene des Panoramas, als Grundlage zur Fixierung eines gemalten Bildes, sondern als eine Art Bildschirm oder Kinoleinwand, auf dem mehrere Bilder abliefen. Daguerre trieb die Malerei bis an die Grenzen der Kinematografie, für die er mit der Erfindung der Fotografie die Grundlage legte.⁴⁰⁰ Wurde der Illusionseffekt beim Relief mit der Massstäblichkeit erreicht – kurz gesagt: je grösser der Massstab, desto eindrücklicher das Erlebnis,

wie aus den Reaktionen auf Imfelds Jungfrau-Relief hervorgeht⁴⁰¹ –, so war bei Panorama und Diorama hierfür zusätzlich zu den malerischen Techniken eine eigene, auf ihre Zwecke zugeschnittene Architektur nötig, die geeignet war, die Betrachter in die abgebildeten Räume zu versetzen. Bei einer Rotunde für ein Monumentalpanorama wie dem Bourbaki, die ein Rundbild von 112 Metern Umfang und über 1500 Quadratmetern Fläche aufnehmen und also einen Durchmesser von gut 35 Metern haben musste, war diese Voraussetzung erst mit der Entwicklung der Eisenbauweise gegeben. Sie erst erlaubte es, einen einheitlichen Bildraum von dieser Grösse zu schaffen, in dem keinerlei Stützen oder Streben im Innern die Sicht zerschnitten und behinderten. Ausserdem konnte eine solche Halle rasch, billig und unkompliziert hochgezogen werden. **Abb. 59** | Randbebauungen konnten je nach Bedarf später noch angefügt werden und liessen sich leicht den aktuellen kommerziellen Bedürfnissen eines solchen Unternehmens anpassen. Eine Panoramarotunde war eine funktional-konstruktive Lösung für das konkrete Bildproblem, also eher eine Aufgabe für einen Ingenieur als für einen Architekten.⁴⁰² Weniger auf bautechnische Innovationen angewiesen, aber ebenso speziell waren die Anforderungen an ein Dioramagebäude, das zum einen die vollständige Verdunkelung des Zuschauerraums und zugleich eine komplizierte Regulierung des Lichts für das von hinten und von oben beleuchtete Bild ermöglichen musste.⁴⁰³ Ausserdem war in den zweiflügligen Bauten von Daguerre und seinen Nachfolgern der drehbare Zuschauerraum ebenfalls eine Besonderheit, die ausserhalb des Dioramas so gut wie keine Anwendung mehr fand, ja nicht einmal in allen Dioramen, weil die Erfindung von Daguerres Architekt, Pierre Châtelain, patentiert worden war. Häufig wurde dieser Drehmechanismus als störend empfunden, es gab gar Berichte, in denen Zuschauer sich über «terrestrisch erzeugte Seekrankheit» beklagten, der französische Archi-

tekturtheoretiker Viollet-le-Duc fand es unwürdig, sich einer lärmenden und übelriechenden Maschinerie auszusetzen.⁴⁰⁴ **Abb. 7** | Andere Unternehmer entwickelten neue Mechanismen, um pro Aufführung mehrere Bilder zeigen zu können, etwa indem sie die Leinwände aufrollten, sie mussten sich dafür mit kleineren Formaten begnügen.⁴⁰⁵ Meyers Neubau von 1873 basierte auf dem Prinzip, dass der Zuschauerraum fix blieb und stattdessen die Leinwände auf einer Kreisbahn zu- und weggerollt werden konnten. **Abb. 19** | Hodel wiederum unterteilte den nördlichen Flügel seines Alpineums in mehrere Abteilungen, von denen jede ein Gemälde mit plastischem Vordergrund aufnahm, die die Besucher nacheinander besichtigen konnten. Welche Mechanismen auch immer zur Anwendung kamen, die Gebäude waren für andere Zwecke nicht verwendbar, daher wurden sie abgerissen, wenn die ausgestellten Szenen nicht mehr rentierten. Wie Buddemeier gezeigt hat, wurde die Sinnestäuschung als Qualitätskriterium eines Kunstwerks im Laufe des 19. Jahrhunderts, gerade im Abgrenzungsprozess gegen die neuen, populären Medien, mehr und mehr abgewertet und ausgeschlossen, wogegen die Fortschritte an illusionistischer Kompetenz, erzielt auch dank neuer Erfindungen wie etwa der Gasbeleuchtung, in Panoramen und Dioramen stets neue Begeisterungstürme auslösten.⁴⁰⁶ Daguerre litt lange darunter, dass er in Paris zwar als Erfinder, aber nicht als Künstler Anerkennung fand, obwohl er sich jährlich mit Bildern am Salon beteiligte.⁴⁰⁷ In diesen Diskussionen aus den 1820er und 1830er Jahren zeichnete sich die Scheidung zwischen Kunst und massenmedialer Unterhaltung ab, die längst vollzogen war, als in Luzern der Wey für die Fremden umgestaltet wurde, spätestens nach 1839, als Daguerre in einer gemeinsamen Sitzung der Académie des sciences und der Académie des beaux-arts für seine Erfindung der Fotografie geehrt und mit einer lebenslänglichen Pension des französischen Staates bedacht wurde. Im Sog

dieser Scheidung von Kunst und populären Medien stand auch die Tourismusmeile. Jeder Versuch eines ihrer Etablissements, mit Kunstaustellungen seine Attraktion zu erhöhen, war zum Scheitern verurteilt, sei dies im Löwendenkmal-Museum bzw. im nachmaligen Alpineum, wo Renggli, Zäslein und später Ernst Hodel auf diesem Weg versuchten, dem prekären Geschäftsgang neuen Schwung zu verleihen, sei dies nach der Jahrhundertwende im Gletschergarten, wo Marie und Mathilde Amrein den nördlichen Anbau als Galerie nutzen wollten und Werke von bekannten Schweizer, später insbesondere von Innerschweizer Künstlern ausstellten. Keine dieser Präsentationen stiess auf Interesse, sodass sie alle früher oder später wieder aufgegeben werden mussten. Dem entspricht, dass in den Anfangszeiten von Daguerres und Boutons Unternehmen die Kritiker ein Diorama für seine künstlerischen Qualitäten noch so sehr rühmen konnten, es aber dennoch nach kurzer Vorführdauer ersetzt werden musste, weil es den Geschmack des Publikums verfehlte.⁴⁰⁸ Die wachsende Bedeutung der Technik in darstellerischen Verfahren, die in früheren Jahrhunderten ausschliesslich innerhalb der jeweiligen Kunstgattung selbst entwickelt worden waren, liess die Frage aufkommen, als was solche Spektakel zu verstehen und wie sie zu bewerten waren. War man mit den neuen Medien an der Tourismusmeile wieder beim Jahrmarktzauber angelangt, wie man ihn in Luzern jedes Jahr im Frühling und im Herbst bei der Messe erleben konnte? Dort gab es schliesslich ebenfalls – wohl weniger aufwendig gestaltete – Dioramen und Buden mit anatomischen Kabinetten oder mechanischen Theatern, wo gegen Eintritt ebenfalls Schlachten zu See und zu Land und allerhand Aufsehenerregendes wie etwa der «Drusenaufstand zu Damaskus» oder «Das deutsche Turnerfest in Leipzig 1863» oder Darstellungen vom Freiheitskampf der Polen gegen die Russen zu sehen waren.⁴⁰⁹ **Abb. 60** | Den Unterschied markiert der pädagogische Im-

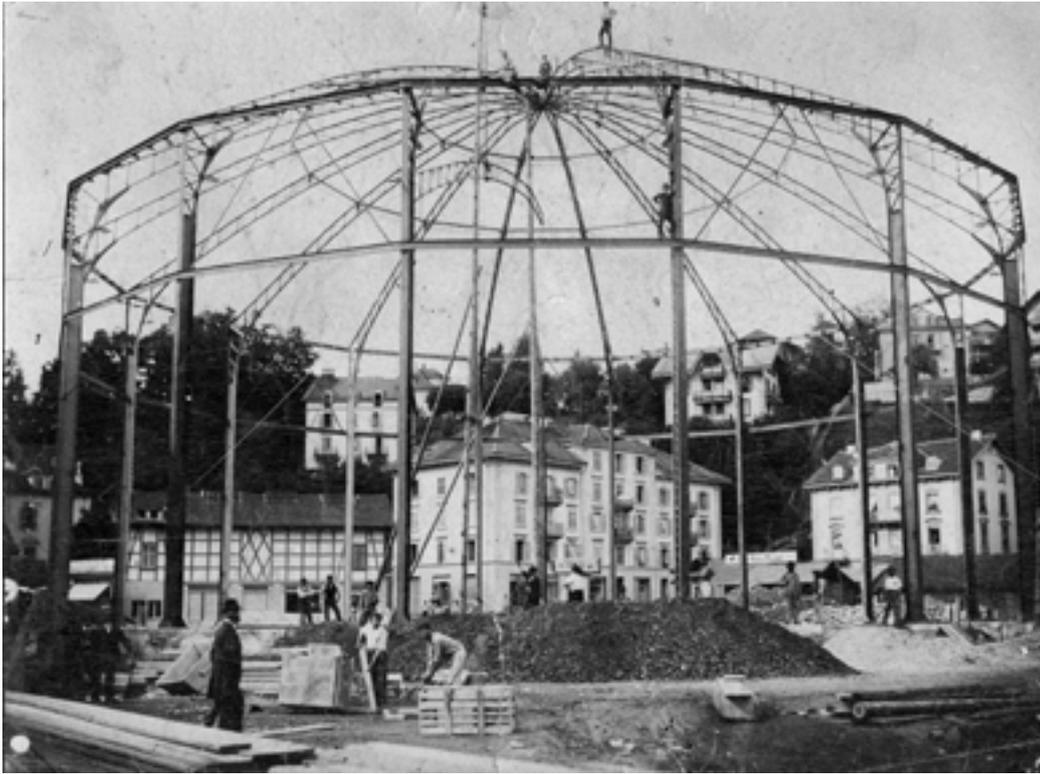


Abb. 59
 Das filigrane Stahlgerüst des Bourbaki-Panoramas, 1889. Der Fachwerkbau im Hintergrund links ist Samuel Staufers Museum.

petus, der sich an der Tourismusmeile geradezu penetrant äusserte. Wurde auf den Flugblättern der Jahrmärkte für vergleichbare Spektakel ungehemmt an die Schaulust der Besucher appelliert, so war bei Ponti die Rede zwar immer noch von «spectacle», aber von «le plus intéressant et le plus instructif que l'on puisse admirer», Pompejus' Panorama wurde «von Fachleuten wie wissenschaftlichen Autoritäten fortgesetzt warm der Besichtigung empfohlen», das «jedem Freund der Natur und Kunst vielseitige Anregung, Schülern aber eine schätzenswerte Belehrung» biete.⁴¹⁰ Die Schüler mussten oft herhalten, um den Wert einer Schaulust zu belegen – und wer wäre dafür geeigneter? Die Pädagogik war der Trick, mit dem sich die neuen Medien dem Publikum beliebt machten, ohne an seine Schaulust zu appellieren, aber auch ohne sie infrage zu stellen. Deshalb waren die Empfehlungen der wissenschaftlichen Lehrer und Autoritäten fundamental für den Betrieb, sie waren die Garanten für Seriosität. Wie viel Neues und Interessantes habe ich erfahren bei

meinem Besuch – so sollte das Publikum reagieren, aber es sollte sogleich bewundernd anfügen: Und was heute nur alles möglich ist! Dank dem pädagogischen Placet konnte es nun Bilder anschauen, für die es keine Jahrmarktbude betreten hätte: die Katastrophe von Zug, die Massenpanik bei der Krönung des Zaren Nikolaus II., die Märtyrer im Libanon. Mit dieser Mischung aus Verblüffungseffekt und Belehrung machte sich die Technik selber zum Gegenstand.

Die Tourismusmeile war ein Ort, wo das Publikum sich mit der technischen Entwicklung und ihrem Tempo bekannt, vielleicht gar vertraut machen konnte, und zwar auf eine leichte, spielerische Art, anders als die Fabrikarbeiter, die in monotoner Arbeitsteilung sich in die Handgriffe zu schicken hatten, die die grosse Maschinerie ihnen aufdrängte. Es war ein, wenn auch nur kleiner Teil des Trainings, mit dem das Individuum sich an die Anforderungen der industriellen Gesellschaft anpasste. Dies fiel ihm umso leichter, als Technik ihm hier nicht dominant



Abb. 60
Jahrmakrtvergnügen: Friedrich Lorgies Werbeplakat für sein Mechanisches Theater, das er an der Herbstmesse 1854 zeigte.

und fordernd entgegnet, sondern Komfort und Wohlbefinden erhöhte. Dies zeigt sich bei einem weiteren Element der Tourismusmeile, den Automaten.⁴¹¹

Im Gletschergarten waren sie spätestens seit der Jahrhundertwende ein Thema, dann bekamen sie in der Buchhaltung eine eigene Rubrik und trugen einen wenn auch bescheidenen Teil zu den Einnahmen bei, etwa der Vogelautomat der Zürcher Firma Musik Hug im Labyrinth. Laut Verkaufsvertrag gehörten zum Labyrinth ein Schach- und ein sogenannter Henne-Automat, der nach dem Münzeinwurf, begleitet von einem Gackern, ein bemaltes Blechei mit Süßigkeiten auswarf, ausserdem vier Kinetoskope.⁴¹² Auch die Toiletten waren mit Apparaten ausgerüstet, und es gab Telefone und ein Teleskop, die mit Geldstücken funktionierten, zeit-

weise muss ein Schokoladeautomat aufgestellt gewesen sein. Die Schwiegersöhne Fischer und Akesson, die beide von ihrem beruflichen Hintergrund her für neue technische Entwicklungen offen waren, regten die Einrichtung eines Automatencafés an. Fischer wollte beim Eingang eine Zählmaschine aufstellen, womit man einen präzisen Überblick über die Besucherfrequenzen gewonnen hätte.⁴¹³ Leider ist über den Bestand in den übrigen Betrieben der Tourismusmeile nichts bekannt, doch man kann davon ausgehen, dass solche Apparate nicht nur im Gletschergarten standen. Dass um die Jahrhundertwende Automaten selbstverständlich dazugehörten, belegt eine Meldung im *Fremdenblatt*, die am Rummelplatz des Eidgenössischen Schützenfestes eine Bude mit Phonoskopen und anderen Unterhaltungsmaschinen erwähnt.⁴¹⁴ Die Technik war an der

Tourismusmeile nicht nur Mittel, sondern Zweck. Dass dort neuste technische Verfahren und Geräte zum Einsatz kamen, zeigt: Ein wichtiger Inhalt der Tourismusmeile war die Technik selber.

Neu getaktet – Veralten geht jetzt schneller

Mit dem Einzug technischer Verfahren in die Bildproduktion begann sich die Frage nach dem Fortschritt auch in der Kunst zu stellen und damit die Frage nach ihrem Veralten. Bislang hatte sie die Kunst so nicht betroffen. Diese neue Situation wurde als Zumutung empfunden, die zuerst und nachhaltig von Charles Baudelaire thematisiert und aufs Entschiedenste abgewiesen wurde, der er andererseits sein Konzept der «modernité» abrang.⁴¹⁵ Technik und Medialität brachten das Zeitmoment auf eine neue Weise zur Geltung, und dies war eine Entwicklung, der sich die Tourismusmeile als Ganzes nicht entziehen konnte. Im Bild und vor allem im Panorama wird sie besonders augenfällig. Eines der aufwendigsten und berühmtesten Panoramen der Epoche, Anton von Werners Sedan-Panorama von 1883 in Berlin, zeigte exakt eine halbe Stunde des Schlachtgeschehens, nämlich die Situation am 1. September 1870 zwischen 13.30 und 14 Uhr, minutiös bis in jedes Detail rekonstruiert.⁴¹⁶ Anders verfuhr Castres. Zwar wählte er für sein Bourbaki-Panorama einen bestimmten Moment: die Begrüssung der beiden Generäle Herzog und Clinchant in Les Verrières. Dieses Treffen an der Grenze zwischen der Schweiz und Frankreich ist zwar nicht belegt, wirkt aber als entscheidender Moment des Geschehens, denn schliesslich gibt es in diesem Geschehen nur zwei Generäle, und man kann davon ausgehen, dass sie sich nur einmal begrüßten.⁴¹⁷ Im Theater würde man von Krisis sprechen, von einem Wendepunkt: Es ist der Moment, in dem sich die französische Armee in die Obhut der Schweizer begibt. Auch Castres suggerierte also einen genauen

Zeitpunkt in seinem Panorama. Zugleich ist die Gesamtkomposition des Gemäldes so angelegt, dass ausserdem der ganze Prozess des Übertritts, der Entwaffnung, der Versorgung und der anlaufenden Verteilung von Soldaten und Tieren auf das ganze Land zu sehen ist, also das ganze Geschehen, das auf diesen Moment des Zusammentreffens folgt. Castres Konzept orientierte sich an traditionellen Bildvorstellungen der Historienmalerei, von Werner dagegen lieferte sozusagen einen Schnappschuss, wenn man diesen Ausschnitt von einer halben Stunde aus einem mehr als eintägigen Geschehen so bezeichnen kann. Und er tat dies zu einem Zeitpunkt, als die Fotografie in Sachen Genauigkeit längst die viel perfekteren und zuverlässigeren Bilder hervorbrachte. Von Werner schoss sozusagen ein Foto mit den Mitteln der Malerei, ohne sich nur irgend auf das neue Medium zu beziehen. Nicht einmal für die Vorbereitungen stellte er auf Fotos ab, sondern liess sich alles von den Beteiligten erzählen, vom Infanteristen bis hin zu Bismarck und dem König. Weil sein Panorama nur diese halbe Stunde eines langen Geschehens zeigte, sah er sich zudem genötigt, es mit drei Dioramen zu ergänzen, um den Besuchern das ganze Geschehen und natürlich insbesondere den deutschen Triumph verständlich zu machen. Seine Dioramen zeigten den weiteren Verlauf bei Sedan im Abstand von einigen Stunden: um 7 Uhr abends die Übergabe von Napoleons Brief an Wilhelm I., in dem jener sich zum Kriegsgefangenen erklärte, um Mitternacht die Kapitulationsverhandlungen der Generäle Moltke und Wimpffen, um 7 Uhr des folgenden Morgens die Zusammenkunft von Bismarck und Napoleon III.⁴¹⁸

Mit dem Einzug der Technik in die Bildproduktion ging eine Beschleunigung des Veraltens ihrer Inhalte wie ihrer Verfahren einher. Nachdem sie sich auf die Technik eingelassen hatten, mussten sich die Bilder auch an deren Entwicklung messen lassen, und je rascher diese verlief, desto rascher konnten neue Bilder die alten verdrängen. Im Fall

von Werners Panorama kann man festhalten, dass es schon überholt war, als es konzipiert wurde. Panoramen mochten zur Förderung nationalistischer Gefühle geeignet gewesen sein, für die Dokumentation von Kriegsereignissen meldete inzwischen bereits die Fotografie ihre Zuständigkeit an. Zu diesem Zeitpunkt hatte Roger Fenton seine Aufnahmen aus dem Krimkrieg vorgelegt,⁴¹⁹ auch wenn für die Berichterstattung in der Tagespresse Zeichner noch wichtiger waren als Fotografen. Von den Bourbaki-Ereignissen existieren ebenfalls Fotografien, allerdings nicht vom Übertritt selber, aber von den Einquartierungen.⁴²⁰ Die Hochkonjunktur der Panoramen war am Ende der Achtzigerjahre vorbei. Zwar finden sich dafür keine Belege, aber man kann annehmen, dass darin auch ein Grund für das in Luzern rasch erkaltende öffentliche Interesse am Bourbaki-Panorama lag: Es war als Bildwerk zu spät gekommen. Ähnlich verhielt es sich mit dem Diorama. Dass sich die «Meyers Diorama Luzern»-AG 1905 auflöste, geschah nicht nur wegen der Nichtverlängerung des Mietvertrags durch die Grundeigentümerin, sondern weil drei Jahre vor der Installation des Kinematografen gegenüber im Panoramagebäude die Zeit des Dioramas abgelaufen war. Dass Ernst Hodel mit dem Alpineum an diesem Medium festhielt, änderte nichts daran, davon zwei Familien ernähren wie die Meyers, hätte er mit Sicherheit nicht gekonnt. Die inhärente Zeitsignatur markiert Konjunkturen, und diese betreffen nicht nur die grossen Bildwerke an der Tourismusmeile, sondern auch die übrigen Sehenswürdigkeiten; sie konnten dieser Zerfallsgesetzlichkeit nicht entkommen. Etwas salopp könnte man sagen: mitgegangen, mitgefangen, mitgegangen. Nirgendwo wird die Tourismusmeile als Gesamtprojekt greifbarer als gerade in dieser Eigenheit. Sie wird anschaulich, wenn man zwei von ihren Themen her verwandte Institutionen wie Stauffers Museum und das Naturmuseum miteinander vergleicht. Das Naturmuseum erlebte

unter der Direktion von Franz Josef Kaufmann eine vollständige Neuorientierung und einen bis dahin ungekannten Ausbau, es wurde darauf hingewiesen. Einmal eingerichtet, waren vielleicht organisatorische und räumliche Gründe für Umstellungen und Neuplatzierungen massgebend, aber die Ausstellung veränderte sich nicht mehr grundsätzlich, jedenfalls solange die geltenden wissenschaftlich-musealen Parameter nicht infrage gestellt und modifiziert wurden. Anders Stauffers Museum; wenn man es zuspitzen will: Der bei Samuel Stauffer ausgestellte Bartgeier unterschied sich qualitativ von jenem, den Franz Josef Kaufmann seinen Besuchern zeigte. Dass Kurator Bachmann vom Erwerb der Sammlung abriet, weil sie in schlechtem Zustand und dafür zu teuer sei, ist ebenfalls ein Beleg, dass zum Zeitpunkt der Schliessung Ende der Neunzigerjahre das Stauffersche Museum seinen Zenit überschritten hatte, eben: veraltet, die Sammlung deshalb wohl nicht mehr mit der einstigen Sorgfalt unterhalten war. Stauffers Präparate hatten unter den Bedingungen der Tourismusmeile der Zeit nicht standgehalten, und dabei war ihr angegriffenes Äusseres noch der kleinste Teil des Problems. Der Vollständigkeit halber sei ergänzt, dass die von Kaufmann unter grosser Anstrengung auf den Weg gebrachte und von seinen Nachfolgern ausgebaute Präparatensammlung erst im Laufe der 1970er Jahre einen vergleichbaren Zerfallszustand erreicht hatte. Dem Vernehmen nach räumte die Direktion des Museums in einer radikalen Aktion den grössten Teil der verstaubten und von Motten zerfressenen Präparate aus und liess sie vom Kabarettisten Emil Steinberger in einer Spassauktion versteigern. Was dabei nicht wegging, landete in der Kehrichtverbrennung. So widerfuhr Kaufmanns Tieren ein Vierteljahrhundert später das gleiche Schicksal wie jenen Stauffers.

Ein weiteres, etwas anders gelagertes Beispiel für diesen Prozess betrifft den empfindlichen Sandstein der Gletschertöpfe und -schliffe. Dieser

hatte wie erwähnt während fast dreissig Jahren unter der Erosion gelitten, sodass mit den Schlif-
fen eine Hauptattraktion des Gletschergartens zu
verschwinden drohte. Doch die Familie Amrein
wusste sich zu helfen, und das unterschied sie von
den Kollegen in der Nachbarschaft. Indem man das
Spektrum thematisch mit Bedacht erweiterte und
für das Etablissement stets kräftig Werbung machte,
gelang es immer von Neuem, das Interesse am
Gletschergarten aufrechtzuerhalten. Das wurde mit
den Jahren nicht einfacher, im Gegenteil: Seit der
Entdeckung der Gletschermühlen im Wey waren
auch andernorts in den Alpen und in Europa solche
Phänomene entdeckt worden, und zwar zum Teil
weit eindrücklichere. Das war gewiss auch Marie
Amrein nicht entgangen, doch es hielt sie nicht
davon ab, ihre Waschzettel und Prospekte mit dem
Hinweis «Welt-Unikum» oder «Unicum in Europa»
zu versehen,⁴²¹ was alt Stadtschreiber Schürmann
zu einer aufgebrachten Stellungnahme provozierte,
in der er solche Formulierungen vom wissenschaft-
lichen Standpunkt aus als Aufschneiderei zurück-
wies und Hohn und Spott über Imfelds Modell
einer Gletschermühle ausgoss, das überall auf so
viel Beifall gestossen war: «Nun ist es eine Ironie,
eine Spekulation auf die Unkenntniß eines Teils der
Besucher, wenn man sie, die staunenden Bewun-
derer, glauben machen will, ein so bescheidenes
Wässerlein, wie dieses Wesemli-Bächli mit so und so
viel Sekundenlitern Wasser und etwas Mehrbedarf
aus der städtischen Wasserleitung – wäre im Stande
einen Stein von der Größe, wie er durch einen
luftgefüllten Kautschuk-Sack vorgestellt wird – von
einem halben Kubikmeter –, auch nur einen Mil-
limeter von der Stelle zu bewegen geschweige ihn
feierlich im Kreise herumtanzen zu machen, wie
es hier geschieht.» Ausserdem habe «J. C. Heer,
der Novellist und Reiseonkel in Zürich in seinen
«Streifzügen im Engadin» von über hundert Glet-
schertöpfen auf dem Maloja berichtet, und zwar so
sonderbaren, dass der Gletschergarten ein wahres

Kinderspiel dagegen sei. Man könne «bei ernsthaf-
ten und namentlich naturwissenschaftlich-gebilde-
ten Leuten nicht mit solchem Tam-tam imponiren,
das auch gar nicht nötig ist – sondern würde eher
zum Spott herausfordern», schloss er seine Suada.⁴²²
Ob sie je gedruckt wurde, bleibt offen. Wohl ohne
es zu wollen, hatte Schürmann in seinem Schreiben
sehr präzise die Bruchlinie zwischen wissenschaft-
lichem Wahrheitsanspruch und intellektueller
Redlichkeit einerseits und andererseits den Strategien
des Unterhaltungsgeschäfts nachgezeichnet, die sich
nicht einfach auf die Marktschreierei des Letzteren
reduzieren liess. Vielmehr sind die Gletschertöpfe
Amreins von einem anderen zeitlichen Rhythmus
getaktet als diejenigen, die Schürmann vor Augen
hatte, hierin nicht anders als Stauffers Präparate,
und wie diese zerfallen sie in ihrem Innern noch
schneller als äusserlich.
Das Veralten aufgrund des technischen Fortschritts
und als Gefangene von medialen Strategien beglei-
tete die Attraktionen der Tourismusmeile als Dro-
hung seit ihren Anfängen. Sie stand und fiel mit der
Aktualität ihrer Sehenswürdigkeiten. Wahr gemacht
wurde die Drohung vom Zeitgeist um 1900, und
zwar für die Tourismusmeile als Gesamtunterneh-
men, als nämlich in touristischen Zusammenhängen
die Konjunktur des Ausstellens sich langsam aber
sicher erschöpfte. Nun traten sportliche Aktivitäten
in den Vordergrund und übernahmen im touristi-
schen Alltag die Funktion, die den Schaustücken um
den Löwenplatz einst zugekommen war.

3.

Die Galerie der Bilderfabrik: eine globalisierte Schweiz



Luzern, Löwenplatz – eine Zusammenfassung

Was bekamen die Besucher der Tourismusmeile um 1890 zu Gesicht, als sich diese der Phase ihrer vollen Entfaltung näherte? An ihrem Eingang, in Meyers Diorama, sahen sie die spektakulären Naturszenarien, von denen sie schon so viel gehört und gelesen hatten, insbesondere von Rigi und Pilatus, die mit ihren weiträumigen Aussichten ein Muss jeder Schweizer Reise waren. Später waren sie dann im Alpineum zu besichtigen. Im Gletschergarten konnten sie sich darüber unterrichten lassen, wie diese Szenarien vor Tausenden von Jahren ausgehobelt, ausgeschwemmt und aufgetürmt worden waren, über ihre geologische Struktur und welche mineralischen Raritäten sie bargen. Dazu erfuhren sie vieles über deren frühe Besiedelung durch die Menschen im Neolithikum und, viel weiter zurück, über einzelne Phasen der Entwicklung des Lebens von den Fächerpalmen und Muscheln des Jura-meers bis zur Flora und Fauna der Alpen. Wollten sie mehr über die Tiere der Alpenwelt wissen, begaben sie sich in Stauffers Museum, wo sie die Alpentiere in natürlicher Haltung und bei typischen Aktivitäten nachgebildet fanden, darunter die Gemse, deren Eleganz und Leichtigkeit sie vielleicht, wenn sie Glück gehabt hatten, bereits auf ihren Bergausflügen bewundert hatten. Im Gletschergarten wiederum ermöglichten massstäbliche Landschaftsmodelle ihnen einen Überblick über diese Szenarien. Zudem erfuhren sie einiges über die sportlichen Aktivitäten, die man in den Alpen ausüben konnte, neben Alpinismus und Wandern war das immer mehr auch der Wintersport. Ausserdem bekamen sie dort eine Schweiz zu Gesicht, die dank technischem Können mächtige Züge mit schweren Lokomotiven mühelos Klüfte und Schluchten überwinden, Felswänden entlang fahren oder in grossen Schleifen sich im Innern der Berge hochschrauben liess und so den Weg öffnete, dass die Reisenden

nach dem längsten Tunnel der Welt schliesslich bequem in den Süden und nach Italien ans Meer gelangten, wo sie in den Badeorten Liguriens und der Côte d'Azur milde Winter verbrachten. Weitere technische und andere Spektakel vermittelten ihnen wieder andere Schönheiten der Alpenwelt, aber nicht nur. Es gab Bilder und Szenarien aus der ganzen Welt, Städteimpressionen aus Hamburg und Budapest, die Landschaften des Mittleren Westens der USA, die Seufzerbrücke in Venedig oder das Winterpalais in St. Petersburg bei Tag und bei Nacht. Überhaupt machte es den Anschein, als wäre kein Aufwand gescheut worden für ihre Belehrung und Unterhaltung, alle Sinne wurden angesprochen: visuelle Darbietungen mittels neuester Projektionsverfahren, die verschiedenen Lokale des Quartiers boten Konzerte in grosser Vielfalt an, von alpiner Volksmusik aus dem Zillertal und aus Bayern bis hin zu Militärkapellen aus Ungarn und dem ganzen habsburgischen Reich, Damenorchester aus Wien, Volkstheatergruppen, Variété-Darbietungen mit Berühmtheiten aus Paris und Übersee, Völkerschauen brachten Menschen aus allen Erdteilen in die Stadt. Türkische und römische Bäder versprachen Entspannung und Pflege. Doch bei aller mit dem Tourismusgeschäft einhergehenden Weltläufigkeit lag das Schwergewicht des Gezeigten auf der Schweiz und ihrer alpinen Landschaft, dies nicht zuletzt deshalb, weil weitere Sehenswürdigkeiten das Spektrum des Schweizerischen erweiterten: Das Löwendenkmal bezeugte Verlässlichkeit und Tapferkeit der Bewohner, sozusagen als nationale Tugenden, die jenseits aller politischen Rahmenbedingungen einen Grundzug eidgenössischen Wesens bezeichneten. Das Bourbaki-Panorama und später das Kriegs- und Friedensmuseum dokumentierten die Zuständigkeit der Schweiz für humanitäres Engagement und Friedensförderung.

Die Unternehmer an der Tourismusmeile waren sehr stark auf die Schweiz und ihre alpine Landschaft fokussiert. Schweizer Städte etwa spielten keine Rolle. Noch die Reisenden des 18. Jahrhunderts hatten sich für sie wegen ihrer Lage, ihrer Bauten, ihrer kirchlichen Einrichtungen und politischen Organisation interessiert. Vor allem wollte man die Persönlichkeiten besuchen, die dort lebten und wirkten, man denke nur an das sprichwörtliche Limmat-Athen, das so viele Schriftsteller und Gelehrte von europäischem Ruf beherbergte, und Bern verliess man nicht, ohne nicht zumindest versucht zu haben, beim grossen Haller eine Audienz zu bekommen, in Basel waren Isaak Iselin, die Merians und Bernoullis gefragte Adressen, am Genfersee der Arzt Samuel-Auguste Tissot in Lausanne, Charles-David de L'Espinasse mit seinem physikalischen Kabinett in Nyon, Paul-Claude Moutou in Genf, später Suzanne und Jacques Necker in Coppet und viele andere. Nicht zuletzt hielt man die wirtschaftlichen Errungenschaften einer Region für wert, besichtigt und beschrieben zu werden, in St. Gallen und der Ostschweiz die wachsende Textilindustrie, im Jura die Feinmechanik und die Uhrenproduktion. Im Wey in Luzern dagegen erschien die Schweiz auf die alpine Landschaft reduziert, aus der Reisetradition des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts wurde nur das von den aufgeklärten und romantischen Reisenden kreierte Aussichts- und Wahrnehmungserlebnis übernommen, freilich adaptiert, sodass es sich mittels ausgebildeter Infrastrukturen für grosse Massen industriell bewältigen liess. Alles andere, was im 18. Jahrhundert noch interessiert hatte, schied nun aus.

Andererseits wurden an der Tourismusmeile die Alpen schweizerischer. Mit der einzigen Ausnahme des Montblanc gerieten hier einzig Berge und alpine Phänomene in den Blick, die mit dem Index Schweiz versehen waren, eine Tendenz, die zwar schon im 18. Jahrhundert zu beobachten war, im Kontext des Tourismusgeschäfts aber forciert

wurde. «Unikum in Europa», bewarb Marie Amrein ihre Gletschermühlen während vielen Jahren und sah grosszügig über vergleichbare Naturdenkmäler andernorts in den Alpen oder in Skandinavien hinweg. Und das Pfahlbauieber, von dem sich auch ihr Schwager Kaspar Constantin anstecken liess, wies zwar eine spezifisch schweizerische Temperatur auf, doch im Salzkammergut hatten schon früher Ausgrabungen Fundstücke zutage gefördert, die nach 1850, als die Schweizer Gelehrten anhand der Pfahlbauafunde die Latènezeit definierten, zu Zeugnissen der sogenannten Hallstatt-Kultur erklärt wurden. Und gerne nahm man am Löwenplatz Heers Hinweis auf, dass sich all die neuen Erkenntnisse, die die Erdwissenschaften, die Paläontologie, Botanik oder Zoologie seit den 1830er Jahren zu erarbeiten begonnen hatten, angeblich gerade in den Schweizer Alpen besonders gut studieren, vertiefen und erweitern liessen. Neben Heim war Heer der wichtigste Pate des Gletschergartens. Dass schliesslich Touristen bereits in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die österreichischen Alpen wegen ihrer um Vieles lieblicheren Landschaft den schweizerischen bei Weitem vorzogen,⁴²³ davon wollte man an der Tourismusmeile nichts wissen, auch nicht davon, dass der Kaiser mit seinen alljährlichen Sommerbesuchen Bad Ischl zu einem Hotspot für den Adel und das Grossbürgertum seines Reiches gemacht hatte, ganz gleich wie 1868 Queen Victoria während ihres einmonatigen Aufenthalts auf dem Gütsch Luzern für die Engländer. Und an den Alpenrandseen oder auf dem Semmering waren dank der Eisenbahn längst Tourismusorte entstanden, deren Angebot dem der schweizerischen in nichts nachstand. Ähnlich verhielt es sich in Savoyen. Das Schweizbild erhielt weitere Facetten, neben den neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen insbesondere die Technik und das humanitäre Engagement. Bei der Technik standen wiederum die Alpen im Fokus, sie bereicherte ihren Ausstellungswert. Da war zum einen das Modell einer technischen

Grosstat wie der Gotthardbahn oder einer Gletschermühle, das eine wissenschaftliche Erkenntnis veranschaulichte. Andererseits erweiterte die technische Entwicklung die Darstellungsmöglichkeiten für die üblichen alpinen Sehenswürdigkeiten, unter anderem mit den in allen Grössen, Formen und Materialien hergestellten Reliefs, mit dioramatischen Verfahren oder solchen der Bildwiedergabe mittels vervielfältigten grossformatigen Farbdrucken, den Bergbach etwa für übers Sofa, schliesslich mit der Fotografie als wichtigster und folgenreichster Neuerung für die Bebilderungen in der Presse oder für die Reproduktion augenfälliger Sujets auf Postkarten und in Erinnerungsalben.

Die humanitäre Thematik dagegen hatte es schwer an der Tourismusmeile, es wurde mehrfach erwähnt. Der Stellenwert von Bourbaki-Panorama und Kriegs- und Friedensmuseum zeigt, dass Kommerz gewisse Themen wenn nicht ausschloss so doch ins Abseits versetzte. Henneberg erhielt den Zuschlag für das Grundstück am Löwenplatz nicht wegen der Bourbaki-Thematik, sondern weil er ein Panorama nach Luzern brachte. Und umgekehrt war für Jan Bloch Luzern die zweit- oder drittbeste Lösung, er hätte seine Ausstellung lieber in einer Metropole oder in den USA aufgebaut. Humanitäres Engagement mochte ein politischer Trumpf sein, aber kein kommerzieller. Andere Eigenheiten der Schweiz zu zeigen, wäre noch viel weniger vorstellbar gewesen, weil sie überhaupt keinen Ausstellungswert gehabt hätten, zum Beispiel alles, was mit der industriellen oder mit der landwirtschaftlichen Produktion zusammenhing. Kühe und Ziegen waren höchstens als Staffage, Bauern und Sennen als Unterhaltungsmusiker oder im Volkstheater gefragt, aber gewiss nicht als Produzenten. Überhaupt nicht infrage gekommen wären politische Themen und womöglich sogar Konflikte, denn man wollte zwar ein vielfältiges Bild der Schweiz zeigen, aber auf keinen Fall ein konfliktbeladenes. Dies war auch deshalb gar nicht möglich, weil die

Schweizer wie im ganzen Tourismusbetrieb so auch hier nicht vorkamen, von den Beschäftigten abgesehen, die die nötigen Dienstleistungen erbrachten. Die Touristen reisten durch ein menschenleeres Land,⁴²⁴ und folgerichtig war die Tourismusmeile ebenso menschenleer, mit Ausnahme jenes stummen neolithischen Idylls, das von all den Widersprüchen der aktuellen Schweiz noch gar nichts wusste, oder den barmherzigen Samaritern im Jura, die indessen kaum Aufmerksamkeit auf sich zogen. Und die tapferen Tuilerienkämpfer waren in diesen Jahren sowieso eher ein Gerücht als eine historische Erinnerung. Ebendies war das wichtigste neue Merkmal der Tourismusmeilen-Schweiz: Sie war zur Ware geworden, «un objet de consommation, un article commercial»,⁴²⁵ da waren Menschen eher ein Risikofaktor, weil tendenziell unberechenbar. Als Ware musste das Land zugleich ein klar konturiertes Produkt sein, für das sich ein vertretbarer Preis einfordern liess; und es musste sich von anderen Reisezielen unterscheiden, also exklusiv sein, deshalb dieser forciert schweizerische und alpine Charakter der Tourismusmeile.

Illustrierte Zeitschriften: Blicke von aussen ...

Die Frage stellt sich, wie die Kommerzialisierung dieses Schweizbild prägte. Was waren deren bestimmende Parameter? Betrachtet man die Situation Ende der Achtziger-, Anfang der Neunzigerjahre, so waren es vor allem vier Faktoren, die man nicht ungestraft verletzte: Die Tourismusmeilen-Schweiz musste einer Erwartungshaltung entsprechen und gleichwohl ein gewisses Überraschungspotenzial bereithalten; der Besuch sollte nicht zu lange dauern, weil Zeit und Geld knapp waren,⁴²⁶ das heisst, ein gewisses Mass an Oberflächlichkeit war in Kauf zu nehmen, und man durfte nicht zu teuer sein; die Schaulust musste bedient, aber pädagogisch

überformt werden, um sich vom Budenbetrieb der Lunaparks und lokalen Jahrmärkte abzuheben; schliesslich sollten die Besucher den Eindruck gewinnen, am Löwenplatz könnten sie in konzentrierter Form sehen, was es in der Schweiz an Sehenswertem gab, was man aber leider während eines kurzen Aufenthalts nicht alles in natura besuchen und anschauen könne.

Von allen vier Faktoren war mit der Erwartungshaltung am schwersten umzugehen, weil sie am wenigsten zu beeinflussen, sondern im Wesentlichen nur zu bedienen war. Die anderen drei Faktoren waren planbar, dieser nicht. Wie alle wichtigen Industrien der Epoche entwickelte sich die Tourismusindustrie in internationalen Dimensionen. Entsprechend stand die Erwartungshaltung, mit der die Fremden in die Schweiz reisten, nicht in der Verfügung von Schweizer Unternehmern. Wenn also bisher vom Produkt die Rede war, so stellt sich nun die Frage nach dem Konsum: Worauf basierten die Erwartungen der Gäste?

Man muss sich die Vielzahl von Kanälen vor Augen führen, auf denen sich die Fremden informieren konnten, und dies auch taten, bevor sie sich auf den Weg machten: Reiseführer,⁴²⁷ Informationen der Tourenveranstalter, die sich allerdings zum Teil wieder auf schweizerisches Werbematerial stützten, Artikel in Presse und Illustrierten und nicht zu vergessen eine Flut von Bildern in allen Qualitäten, Motiven und Ausführungen, sei's als Kunstwerk, als Diorama oder Panorama, als Bebilderung von Presse- oder Illustriertenartikeln, als Postkarte, als Foto oder, nicht zuletzt, als private Erinnerungsbilder, die Reisende früher nach Hause gebracht und ihren Freunden und Bekannten gezeigt hatten. Seit Queen Victoria während ihres Aufenthalts in der Innerschweiz aquarelliert und weitere Bilder bei Jakob Josef Zelger bestellt und nach England mitgenommen hatte, gehörte es zum guten Ton, während der Reise zu zeichnen und zu malen und die Ergebnisse im Freundeskreis herumzuzeigen.⁴²⁸

Viele Touristen hatten bereits in Paris, London oder Berlin alpine Spektakel gesehen, die ihre Erwartungshaltung geformt hatten. Der deutsche Physiker Johann Friedrich Benzenberg berichtete aus Paris vom Café du Mont St. Bernard im Palais-Royal, dessen panoramatisch bemalten Wände Schweizer Gegenden zeigten, auf der Höhe der Tische waren auf einem plastischen Vordergrund Kühe, Hütten und Sennen platziert.⁴²⁹ Schon im 18. Jahrhundert hatten Tapeten mit Schweizer Berglandschaften Herrschaftshäuser bis hoch in den Norden Deutschlands geschmückt, im 19. wurden solche Panoramatapeten industriell hergestellt.⁴³⁰ Und Daguerre wählte für seine Vorführungen, die jeweils aus zwei Dioramen bestanden, bei der Landschaftsthematik häufig ein Schweizer Motiv, etwa das Tal von Sarnen, eine Ansicht von Unterseen, vom Gotthard und von der Leventina, die bereits erwähnte Ansicht von Montblanc und Chamonix, den Bergsturz von Goldau. Nachdem sich in Paris das Interesse daran erschöpft hatte, brachte sein Kompagnon Bouton diese Dioramen in London und weiteren englischen Städten zur Aufführung, vor allem in Edinburgh, teilweise auch in Liverpool, Manchester und Dublin, wo sie wie in Paris Laufzeiten von bis zu drei Jahren erreichten, ein Jahr war das mindeste. Das Diorama von Sarnen etwa war neun, jenes von Unterseen, mit längeren Unterbrüchen, zwölf Jahre unterwegs.⁴³¹ Die *Wiener Zeitschrift* berichtete am 26. Juni 1843 von einer neuen Attraktion in London, die im Baker-Street-Bazar eröffnet wurde, nämlich ein «Glaciarium», eine künstliche Eisbahn, eingebettet in «ein schönes und getreues Panorama von Luzern», welches abends «prachtvoll beleuchtet» wurde und auf grosse Beachtung beim Publikum stiess und insbesondere bei den Mitgliedern des London-Schlittschuh-Clubs beliebt war, unter denen sich Queen Victorias Gatte Prinz Albert hervortat.⁴³² Nicht vergessen gehen dürfen die zahlreichen Reliefs von Schweizer Bergen, die in den grossen europäischen Städte auf Tournee waren.

Vergleicht man die Ausstellungen bzw. das Schweizbild der Tourismusmeile mit der Berichterstattung illustrierter Zeitschriften in Europa,⁴³³ so stellt man eine weitgehende Deckungsgleichheit fest: Analog entfaltete sie sich zwischen den zwei Polen alpine Schweiz und Technik, wobei das Gewicht wiederum auf dem technischen Fortschritt in den Alpen lag, also bei den Alpen- und Bergbahnen, später bei der Energiegewinnung aus Wasserkraft und bei Flusskorrekturen. Der ganze Produktionssektor und die Maschinerie der Industrie fielen vollkommen ausser Betracht. Die alpine Schweiz wurde präsentiert mit dem ganzen Spektrum der Bergwelt und ihrer Natursehenswürdigkeiten, wie sie auch um den Löwenplatz thematisch ist. Es fehlten nicht die Ergebnisse neuer wissenschaftlicher Forschungen zu Geologie und Glaziologie, die oft von den Koryphäen des Fachs verfasst wurden, unter anderem von Edouard Desor. Ganz besondere Aufmerksamkeit bekamen die Pfahlbauaufschlüsse, denen insbesondere das *Gentleman's Magazine* ausführliche Berichte widmete, ebenso der Geologie der Alpen. Wie die *Revue des deux mondes* richtete sich diese Zeitschrift an ein wissenschaftlich und kulturell interessiertes und anspruchsvolleres Publikum. Entsprechend waren die Artikel sachhaltiger, mehr von Fakten, Zahlen und Statistiken geprägt und um Objektivität bemüht als von schwärmerischen Vorstellungen, wie sie in den illustrierten Blättern dominierten. Als Autoren verpflichteten die Redaktionen nicht nur Journalisten, sondern bekannte Schriftsteller und Professoren.⁴³⁴ Trotzdem blieben die Themen die gleichen: Alpwirtschaft, Bergsteigen und Alpinismus, Berg- und Alpenbahnen, Schilderungen schweizerischer Berglandschaften, Volksfeste. Zusätzlich und im Unterschied zu den illustrierten wurden Fragen der Staatsorganisation und der Demokratie behandelt, prominent etwa die Verfassungsreform von 1873, Probleme im Zusammenhang mit Zoll und Eisenbahntransport, oder es wurden herausragende Schweizer Persönlichkeiten wie Louis Agassiz,

Oswald Heer, Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer oder Arnold Böcklin vorgestellt.

Daneben berichteten die Zeitschriften über Ereignisse, die an der Tourismusmeile keinen Platz hatten, aber das Bild eines ländlich-alpinen, tief in Traditionen verwurzelten Landes noch mehr befestigten: Landsgemeinden, Schlachtenfeiern, Schützen-, Äpler- und Sängereisen, das Unspunnenfest oder das Winzerfest von Vevey, ländliches Brauchtum wie die Dorftheater während der Fasnacht. Auf solche Ereignisse konnte man die Fremden zwar hinweisen, aber eine Landsgemeinde oder ein Winzerfest waren zeit- und ortsgebunden und liessen sich im Wey nicht inszenieren. Vom ganzen Brauchtum spielten dort nur die Musik und gegen Ende des Jahrhunderts das aufkommende Trachtenwesen eine Rolle. Doch so genau nahm man es nicht, neben einheimischen Alphornbläsern gehörten die steirischen und tirolischen Volksmusiker zu den beliebtesten Unterhaltern.

Selbstverständlich fehlten in den Blättern, gerade im Zusammenhang mit der Innerschweiz, auch nicht die bekannten Gründungserzählungen der Eidgenossenschaft als ein Kampf um Freiheit und Selbstbestimmung. Als in den Siebzigerjahren der St. Galler Staatsarchivar Otto Henne-am Rhyn in der *Gartenlaube* eine Artikelserie «Galerie historischer Enthüllungen» über die quellenkritischen Forschungen zu den Berichten von Tell, Rütlichschwur und Winkelried, die von den Historikern langsam hinterfragt und in Zweifel gezogen wurden, veröffentlichte, rettete er sie für das nationale Selbstverständnis, indem er auf die Bedeutung von Gründungsmythen hinwies, ohne die ein Land arm dran sei.⁴³⁵

Wie gut die beiden Pole von traditioneller Verwurzeltheit einerseits und technischen Errungenschaften andererseits nicht anders als an der Tourismusmeile auch in der illustrierten Presse koexistieren konnten, zeigt ein Beitrag des gleichen Henne-am Rhyn über die Einweihung der von Ernst Stückelberg ausgemalten Tellskapelle. Der Autor, inzwi-

schen Redaktor der *Neuen Zürcher Zeitung*, reisst sich von der «schweizerischen Landesausstellung in Zürich, wo die Maschinen mit ihren Rädern und Hämmern schwirren und sausen», los und fährt mit der «zukunftsreichen Gotthardbahn» zur Einweihung der Kapelle, die eine Legende verherrlicht. Dass die Festredner dort den am eidgenössischen Gründungsnarrativ zweifelnden Historikern die Leviten lesen, stört ihn nicht. Er lobt die gelungene Arbeit und empfiehlt sie wärmstens zum Besuch.⁴³⁶ Nimmt man diese Berichterstattung, die Reiseführer, zusätzlich den redaktionellen Teil des *Fremdenblattes* und fügt, sofern sie zugänglich sind, die Berichte über die in den europäischen Metropolen gezeigten Spektakel hinzu, dann bekommt man einen guten Überblick über die Erwartungshaltung, mit denen die Fremden in die Schweiz bzw. in die Innerschweiz reisten. Mit Bezug auf das Thema dieses Buches, die Bilderfabrik der Luzerner Tourismusmeile, lässt sich sagen, dass sie für diese im internationalen Kontext hergestellte Erwartungshaltung, an der zwar durchaus schweizerische Akteure beteiligt waren, aber eben vor allem englische, weniger französische und deutsche, sozusagen eine massgeschneiderte Lösung lieferte: Das Schweizbild der Tourismusmeile war von der Nachfrage und der Präsentationsform her bestimmt.

Diese Schweiz war auf schnellen Konsum zugeschnitten, immer in Verbindung mit jener Belehrung, die zu vermitteln alle Sehenswürdigkeiten dort für sich in Anspruch nahmen und die das Anrühige von purem Zeitvertreib und Zerstreuung tilgte. Doch gerade der kurze Vergleich zwischen dem Naturmuseum und der Staufferschen Sammlung hat gezeigt, dass die Einrichtungen der Tourismusmeile in anderen Zusammenhängen standen. Mochte Stauffer sein Etablissement Museum nennen und Amrein sich des Zeugnisses anerkannter Fachautoritäten versichern, beide wetteiferten auf Dauer nicht mit neu gegründeten wissenschaftlichen Institutionen, sondern sie

standen in Konkurrenz zum Casino, zu den Restaurationsbetrieben mit ihren Attraktionen, den Bergbahnen, der Dampfschiffahrtsgesellschaft und überhaupt den Ausflugszielen rund um den Vierwaldstättersee. Diese Zusammenhänge verliehen ihren Ausstellungsobjekten eine andere Bedeutung als jenen. Im Kontext von Kommerzialisierung und Konsum waren die Gegenstände, die für die neu erschlossenen Wissensgebiete und Zeiträume standen, Objekte der Anziehung, und wenn sie ihre Anziehungskraft einbüssten, mussten sie aufgeputzt, angereichert oder nötigenfalls ersetzt werden. Sie unterstanden damit den Rhythmen von Interessantheit und Langeweile, die nicht von ihnen selber getaktet wurden, sondern von den konkurrierenden Angeboten auf dem Markt.

Weitet man den Kontext noch mehr aus, so hatte die Tourismusmeile angesichts ihrer Klientel international Mass zu nehmen, und zwar an den quer durch Europa entstandenen Lustgärten und Vergnügungsparks, die zum Teil auf blosse Unterhaltung angelegt waren, zum Teil jedoch, wie etwa der Gletschergarten, auf unterhaltende Belehrung. Ausgangspunkt solcher Einrichtungen war London, wo mit Vauxhall Gardens bereits 1661 ein öffentlicher Park eingerichtet worden war, der den Bewohnern als Kompensation für die schlechten hygienischen Verhältnisse in der Stadt dienen sollte. Im 19. Jahrhundert entwickelte sich Vauxhall zu einem Unterhaltungspark. Weitere kamen dazu, darunter ab 1837 die Royal Surrey Gardens mit spektakulären Darbietungen wie etwa dem Brand von London, einem Ausbruch des Vesuvs oder der Belagerung von Gibraltar.⁴³⁷ Belustigungsgärten wie der Berliner Tiergarten oder der Prater hatten sich aus königlichen Parks entwickelt, 1766 hatte Joseph II. das zum Hof gehörige Jagdgelände der Wiener Bevölkerung geöffnet und dort Kegelschieben und Ausschank erlaubt, später kamen Karussells, Schaukeln und der Wurstelprater mit den Kasperleaufführungen dazu. Zur Weltausstellung

Café Hungaria.



Donnerstag den 14. Septbr.
und die beiden folgenden Tage
von Morgens 10—12 Uhr und
Nachmittags von 3—8 Uhr

Indianer- Schaustellung.

Mahlzeit der Indianer
Abends 6 Uhr.
Entrée 1 Fr. Kinder die Hälfte.
Schulen Ermässigung.

Documente bezüglich Aechtheit der Indianer liegen an der Kasse zur
Einsicht vor.

Abb. 61
Inserat für eine Völkerschau
mit Angehörigen der Chippe-
was im *Fremdenblatt*, 13. Sep-
tember 1882.

von 1873 gestaltete man die Anlage zu dem heute bekannten Vergnügungsgelände um, wo 1895 mit «Venedig in Wien» einer der ersten Themenparks der Welt realisiert wurde.⁴³⁸ 1897 bauten zwei englische Ingenieure das berühmte Riesenrad. Von Paris aus verbreiteten sich nach der Revolution die Tivoli-Gärten, die Jardins-spectacles, wo Illuminationen und Feuerwerke gezeigt, später Karussells, Schaukeln und Rutschbahnen aufgestellt wurden und Artisten auftraten. Ab etwa 1850 begannen sich die Angebote in diesen Einrichtungen europaweit anzugleichen und gegenseitig zu beeinflussen.⁴³⁹ Mit der Tourismusmeile am besten vergleichbar ist der 1860 von Napoleon III. eingeweihte Jardin d'Acclimatation in Paris, der sich der Initiative des Zoologen Geoffroy Saint-Hilaire verdankte und auf wirtschaftliche Verwertbarkeit fokussierte Informationen über exotische Pflanzen und Tiere anbieten wollte. Ähnlich wie später im Gletschergarten sollte in einer angenehmen Atmosphäre unterhaltende Belehrung vermittelt werden. Ab den Achtzigerjahren kamen mit dem Argument der Wissensvermittlung Völkerschauen hinzu, ein beschämendes Kapitel des Rassismus in Europa. Auch diese Spektakel hatten ihren Ausgangspunkt in London.⁴⁴⁰ In Luzern wurden an der Tourismusmeile mehrere Völkerschauen gezeigt, unter anderem 1877 im Glet-

schergarten die algerische Truppe Beni-Zoug-Zoug, 1882 im Café Hungaria sechs Chippewa-Indianer, **Abb. 61** | 1887 im Garten des Restaurants Stadthof die Japanesen-Truppe des Nouveau Cirque de Paris, 1898 die Togo-Truppe von Nayo Bruce im Löwengarten, 1901 im Rahmen des Eidgenössischen Schützenfestes beim Bahnhof «30 wilde schwarze Amazonen, die berühmte Leibgarde des Königs Dahomey, unter Führung der schönen Prinzessin Lawula», und noch einige andere.⁴⁴¹

Dass die Unternehmer an der Tourismusmeile sich europaweit informierten, ist belegt, allerdings nur spärlich. Doch Carl Meyers erzürnter Brief an den Stadtrat, Amreins Berichte aus London an seine Frau oder Hennebergs internationale Vernetzung⁴⁴² sind deutliche Indizien dafür, dass die Akteure genau wussten, unter welchen Bedingungen ihr Gewerbe anderswo betrieben wurde. Und als Marie Amreins Tochter Mathilde 1907 nach Paris reiste, besuchte sie nicht nur Versailles, Notre-Dame und den Louvre, sondern auch den Jardin d'Acclimatation – er «hat für uns viel des Neuen; doch sind die weitläufigen Anlagen ermüdender für den Besucher als der Gletschergarten» – und die einschlägigen *boîtes* in Montmartre.⁴⁴³

Wer sich dem international getakteten Rhythmus des Angebots nicht stellen wollte oder ihn nicht



Abb. 62
Plakat für den Grand Bazar
der Gebrüder Schlageter am
Kornmarkt: Schnitzereien und
Spieldosen, undatiert.

begriff, hielt nicht durch. Amrein wusste, dass er mit seinen Gletschertöpfen das Publikum nicht auf Dauer fesseln konnte. Von Anfang an sann er auf Expansion und neue Angebote. Stauffer begnügte sich mit seinen einmal aufgestellten Präparaten, nach 1875 damit, im neuen Ladenlokal neben ausgestopften Vögeln und Säugetieren Mineralien zum Kauf anzubieten.⁴⁴⁴ Damit konnte er nicht verhindern, dass sein Museum an Attraktivität verlor und langsam aber sicher aus den Reiseführern und sogar aus den Spalten des *Fremdenblatts* verschwand. Auch steigende Touristenzahlen und eine Sonderausstellung mit Albert von Eschers Aquarellen der Schweizer Regimenter in Fremden Diensten⁴⁴⁵ konnten den Niedergang nicht aufhalten. Erst dank der Neupräsentation im Gletschergarten zogen seine Tiere für kurze Zeit die Aufmerksamkeit wieder auf sich. Meyers boten Dioramen mit

neuen Aussichten an, eine Praxis, an der später auch Ernst Hodel festhielt. Bei beiden hatten die Auswechslungen den zusätzlichen Grund, dass alte Verträge gekündigt und neue abgeschlossen wurden. Einmal eine Geschäftsidee zu haben und sie umzusetzen, genügte nicht, wie Ernst Drexler und Jean Renggli mit ihrem Löwendenkmal-Museum erfahren mussten. [Abb. 62](#) |

... adaptiert von innen: Pappmaché-Dörfer

Eine vergleichbare Ausstellungsstruktur in dieser Mischung von technischem Fortschritt und bäuerlich-alpinem Leben wie an der Tourismusmeile findet man bei den grossen zeitgenössischen Ausstellungen, bei der Genfer Landesausstellung

von 1896⁴⁴⁶ und bei der Präsentation der Schweiz an der Pariser Weltausstellung von 1900, noch nicht in der Zürcher Ausstellung von 1883. Dort dominierte im Zeichen der Gotthardbahn die Technik, wie das obige Zitat von Henne-am Rhyn bezeugt. In Genf stand die Elektrizität für den technischen Fortschritt, in Paris ebenso und der Maschinenbau,⁴⁴⁷ und beide Male wurde ein Schweizer Dorf gezeigt, für dessen Bau und Betrieb Charles Henneberg verantwortlich war, einer der Söhne des Bourbaki-Unternehmers Benjamin. Architekten waren Paul Bouvier, ein Vertreter des Heimatstils, und Aloys Brémond.⁴⁴⁸ Der grosse Unterschied zur Tourismusmeile war indessen, dass an diesen Veranstaltungen Technik und ländliches Leben strikt getrennt waren. Der Technik blieben, ganz in der Tradition der früheren kantonalen Industrieausstellungen, die grossen Ausstellungshallen vorbehalten, die Schweizer Dörfer lagen gesondert daneben. Sie repräsentierten eine traditionelle, von keinerlei Errungenschaften der Moderne berührte Welt, was an technischem Know-how in ihnen steckte, blieb verborgen. **Abb. 63 bis 65 |**

Das Schweizerdorf in Genf bestand aus 78 Gebäuden, die zum Teil bekannte Häuser aus allen Teilen des Landes nachbildeten. Eine Laubenfront wie in Bern säumte einen Dorfplatz mit Kirche und einem Brunnen, im Hintergrund war ein Berg aus Holz und Gips aufgebaut mit Alphütten, Alpweiden, Edelweiss, Alpenrosen und einem Felsen, von dem ein Wasserfall herabstürzte. Im Berginnern war das bekannte Panorama des Berner Oberlandes zu besichtigen, das für die World Columbian Exposition in Chicago von 1893 gemalt und ein Jahr später mit grossem Erfolg an der Antwerpener Weltausstellung gezeigt worden war. Im Dorf gingen tagsüber Käser, Töpfer, Uhrmacher oder Holzschnitzer ihrem Handwerk nach, Sennen und Bauern versorgten das Vieh, Trachtenfrauen spannen, woben und klöppelten, insgesamt wurde das Dorf von 353 Einwohnern bevölkert, die zum Teil von der Ausstellungslei-

tung angestellt waren, zum Teil als Pächter dort wirtschafteten. Das Dorf war Schauplatz verschiedenster Darbietungen, darunter Schwingerszenen, Volkstänze, Alpauflüge. Beim Publikum stiess es auf grosse Resonanz, über 1,1 Millionen Zuschauer besuchten es und zeigten sich beeindruckt von alter Schweizer Sitte und Tradition, wenngleich das Kulissenhafte und Künstliche des Werks nicht zu übersehen war. Sie liessen sich von dieser Idylle gerne täuschen: «C'est un rêve où l'on s'oublie quelques instants, sans y croire, sans doute, mais en faisant comme si l'on y croyait», hielt der Chronist der *Bibliothèque universelle* fest, allerdings nur, um sogleich anzufügen, dass ein solches Dorf wohl nirgendwo in der Schweiz existiere, dennoch in einem höheren Sinne wahr sei, «il est vrai au plus haut sens du mot: c'est le village suisse tel qu'il existe idéalement.» Als solches repräsentiere die Diversität seiner Architekturen genau die Einheit in der Vielfalt, die die Schweiz ausmache.⁴⁴⁹ So wurde dieses Potemkinsche Dorf zur Kulisse für einen Traum, aus dem man gar nicht mehr erwachen wollte. Und man träumte weiter. Der grosse Erfolg von Genf bewog Henneberg, auch für die Pariser Ausstellung von 1900 ein Schweizer Dorf zu planen, für dessen Realisierung er wiederum Paul Bouvier beizog, der auch die übrigen Abteilungen der Schweizer Beteiligung gestaltete. Der Landschaftsarchitekt Louis-Jules Allemand hatte ebenfalls bereits in Genf mitgewirkt. Das Dorf lag beim Marsfeld, mit dem es über eine Brücke im Stil der Luzerner Kapellbrücke verbunden war, und hatte noch grössere Dimensionen, höhere Felswände, mehr Wasserfälle und Seen, wiederum zeigten über dreihundert Personen Handwerke und landwirtschaftliche Tätigkeiten, erneut war das Chicagoer Panorama zu besichtigen. Den industriellen Errungenschaften blieben wie in Genf die Ausstellungshallen vorbehalten.⁴⁵⁰ In der Zeitschrift *Questions diplomatiques et coloniales* wurde auf den Werbeeffekt des Village Suisse hingewiesen: «Les organisateurs ne se sont certes

3. DIE GALERIE DER BILDERFABRIK



Abb. 63 bis 65
Bilder des Genfer Fotografen
Fred Boissonnas vom Village
Suisse an der Landesausstel-
lung in Genf, 1896: *Devant la
Poste du Village; Auberge de
Treib; Costume Lucernois.*



LE VILLAGE SUISSE



ILLUSTRATION, DÉPOSÉE PAR LE COMITÉ SUISSE, GENÈVE

PHOTOGRAPHIE A. G. SCHMID, GENÈVE

COSTUME LUCERNOIS

pas trompés en prévoyant le succès de cette « attraction »; peut-être ont-ils pensé aussi que cette évocation de la Suisse, en ce qu'elle a de séduisant pour nous, ne contribuerait pas peu à solliciter l'intérêt des visiteurs en faveur de l'exposition helvétique.» Die Schweizer Geschäftsleute, «experts en propagande», wussten genau, wie die Bewunderung der natürlichen Schönheiten ihres Landes für nützliche Zwecke einzuspannen wäre.⁴⁵¹ Auch in Paris war es die ländlich-rurale Schweiz, die begeisterte, so gute Milch wie im Village Suisse, die von den dort lebenden, frisch von den Alpweiden hergebrachten Kühen stamme, suche man in ganz Paris vergebens, schrieb *Le Monde artiste*, und zur neuen Passion der Hauptstädter entwickelte sich das Armbrustschieszen. Ebenso stiessen Jodeln, Volkstänze, Schwingkämpfe, Alpsegen, Trachten- und andere volkulturelle Darbietungen auf grosse Resonanz.⁴⁵² Der Erfolg in Paris stand dem in Genf in nichts nach, wenn auch mehr in der Presse als bei den Zuschauern, hier wie dort war das Dorf ein Verlustgeschäft, in Paris ein massives, denn statt der erwarteten 240 000 kamen nur 65 000 Besucher.⁴⁵³ In beiden Ausstellungen standen die Villages Suisses im weiteren Kontext der Unterhaltungsangebote, die in Genf die für die Schweiz üblichen Dimensionen sprengten. Vom Parc de Plaisance führte eine Brücke über die Arve direkt ins Village Suisse, in Paris stand es vor dem bis dahin grössten Riesenrad, dessen Nabe gleich hoch lag wie der Gipfel seiner Bergspitzen. **Abb. 66** | Von dort aus, berichteten die Journalisten, zeige sich die malerische Anlage des Dorfes von ihrer schönsten Seite. Hauptattraktion des Genfer Parc de Plaisance war ein Dorf mit zweihundert Westafrikanern, das sogenannte Sudanesendorf, das fast die Hälfte der 40 000 Quadratmeter einnahm. Daneben gab es eine Art Eiffelturm von 55 Metern Höhe, zahlreiche Karussells, Jahrmaktbuden, eine Himalayabahn, einen Fesselballon, ein Kongo-Diorama und ein Water-Toboggan mit einer steilen Rutschbahn ins Wasserbecken; das

obligate Rigi-Relief fehlte ebenso wenig wie eines von Alt-Genf.⁴⁵⁴ Und natürlich stand das später im Gletschergarten zu besichtigende, von der Alhambra inspirierte Spiegellabyrinth dort, neben ägyptischen Kaffee- und japanischen Teehäusern. In der Nachbarschaft der Vergnügungsparks gerieten die Villages Suisses in einen unterhaltungsindustriellen Kontext, der nicht nur von konservativer Seite sehr kritisch beurteilt wurde. Sie sah darin eine Beförderung der Vergnügungs- und Genussucht, des Schweizer «Phäakentums», wie es Josef Victor Widmann nannte.⁴⁵⁵ Besonderen Anstoss erregte die Kommerzialisierung, die Leute anziehen sollte, damit aber zugleich eine Art Ausverkauf darstellte, der bei den jahrmakähnlichen Unterhaltungsangeboten eines Parc de Plaisance angehen mochte, aber gewiss nicht bei Darbietungen, die den vielfältigen Traditionen der Schweiz gewidmet waren. Vollends zur Werbeattraktion geriet das Village Suisse in Paris, wie schon der Korrespondent der *Questions diplomatiques* die clevere Strategie der Schweizer Geschäftsleute herausgestrichen hatte, und auch für die *Neue Zürcher Zeitung* stand nicht das Verständnis für Schweizer Brauchtum im Vordergrund, das durch diese Veranstaltung gefördert würde, sondern der Werbeeffect, was beim Korrespondenten eine gewisse Verunsicherung bewirkte: «So «Schweizerlen» wie in Genf» tue es in Paris zwar nicht, «aber diesen feinen Unterschied erkennen die fremden Besucher kaum. [...] Wer etwa feiner besaitet ist, mag allerdings Alphorn und Jodel lieber im Muotathal hören, als in diesem Markt, wo eben der Schweizer auch für Geld seine Heimat besingt, aber das gehört jetzt einmal dazu und es macht Spass. Wir haben ja schon Schlimmeres getan.»⁴⁵⁶ Dass man zuhause dasselbe tat, nämlich «für Geld seine Heimat besingt», und noch viel anderes, darauf schien der Korrespondent nicht gekommen zu sein. Im unterhaltungsindustriellen Kontext bekamen die Villages Suisses etwas ebenso Künstliches, wie



Abb. 66
Das Village Suisse an der
Weltausstellung in Paris,
1900.

es an den aus allen Gegenden der Welt versammelten exotischen Ensembles kritisiert worden war, die insbesondere in der Pariser Rue des Nations und in den Kolonialbauten rund um den Palais du Trocadéro alles bisher Gesehene übertrafen. Julius Meier-Graefe hielt in seinem Bericht über die Weltausstellung fest, dass alle dort vertretenen Nationen für ihre Pavillons «zu fernen Zeiten gegriffen» hätten, selbst diejenigen, «die bereits eine neue Architektur besitzen», hätten es nicht gewagt, «eine moderne Visitenkarte abzugeben», und sich «lediglich von Prunkinteressen» leiten lassen.⁴⁵⁷ Seine Gesamtbilanz war ernüchternd: Die Architektur befinde sich in einem Zwischenstand, sei «halb Fisch, halb Fleisch. An dem Eisenkörper der modernen Baukunst haften noch die bunten Flitter

vergangener Jahrhunderte. Es ist schliesslich kein Wunder, dass auch die Ausstellung diesen Charakter trägt. Es galt prächtig zu sein; unsere neuen Baumeister haben noch nicht bewiesen, dass sie eine neue Pracht besitzen», doch bald werde die Zeit «all den fröhlichen Tand» hinwegfegen. Und die Kolonialausstellung hatte ihm «etwas allzu Jahrmarktmässiges», es dominiere dort eine wahre «Bauchtanzepidemie», und «zur Belustigung der naiven Besucher vom Lande lässt man Trupps von «Eingeborenen» mit Lärm, Musik und wilden Tanzbewegungen umherziehen.»⁴⁵⁸ Insgesamt vermittelte Meier-Graefe in seinem Bericht den Eindruck einer Ausstellung, in der sich eine Kluft auftut zwischen der ausgestellten industriellen Potenz und einer am Gestern orientierten Gestaltung, und er diagnostizierte einen

eklatanten Mangel an Kompetenz, den Errungenschaften von Technik und Industrie angemessenen Ausdruck zu verleihen und sie ins kulturelle Repertoire einzugemeinden. Diese Überforderung der Gesellschaft, mit dem wissenschaftlich-industriellen Fortschritt mental mitzuhalten, konstatierte er bei Weitem nicht als Einziger.⁴⁵⁹

Analoges lässt sich für die Genfer Ausstellung sagen. Den Siegeszug von Technik und Urbanität, den sie in ihren Ausstellungshallen feierte, kleidete sie in eine symbolische Ordnung, die sich der Zerfallsprodukte einer ländlich-agrarischen und handwerklichen Gesellschaft bedienten. Dies zeigte sich nirgendwo deutlicher als in der Figur des «Pâtre suisse» von Charles Iguel, der das Bassin im Eingangsbereich der Genfer Ausstellung zierte und die Besucher empfing, also eine Art Visitenkarte des Ganzen war. Iguel gab ihm die Gestalt eines Hirtenknaben, der eine Fackel trug und als «Génie suisse», als schweizerischer Genius, dem Land das Licht brachte. **Abb. 67** | Die Anspielung auf die wie schon in Zürich 1883 auch in Genf zentrale Thematik der Elektrizität für Beleuchtung und als industriell genutzte Antriebskraft war offensichtlich und gewollt.⁴⁶⁰ Nirgendwo konzentriert sich die Spannung zwischen technisch-industriellem Fortschritt und rückwärtsgewandter Ikonografie deutlicher als in dieser Figur, die geradezu als Sinnbild dieser mentalen Überforderung gelten kann.

Einschläfern

Diese augenscheinliche Widersprüchlichkeit musste eine ungemein narkotisierende Wirkung ausgeübt haben. Ihr entsprach jene träumerische Verlorenheit an eine Kulisse des Vergangenen, die der Chronist der *Bibliothèque universelle* dokumentiert hatte, ein Traum, aus dem man nicht mehr erwachen wollte, obschon man um die Brüchigkeit dieses Pappmaché-Gebildes wusste. Dieser süßen Selbst-

täuschung soll abschliessend nachgespürt werden. Man kann festhalten, dass die Täuschung von Gebilden wie den beschriebenen zunächst mit ihrer wichtigsten Struktureigenheit zusammenhängt, dem Zwang zur Verwertung. Daran hatten sie sich auszurichten, auch inhaltlich. Da es sich zunächst und vor allem um Investitionen handelte, unterlagen ihre Darstellung und Präsentation nicht einem nach welchen Kriterien auch immer definierten Sachgehalt, sondern ihrer Konsumierbarkeit als zentraler Voraussetzung ihrer Verkäuflichkeit. Die Kriterien, Einrichtungen wie die Tourismusmeile oder ein Village Suisse zu gestalten, waren nicht mehr national, sondern sie hatten sich an internationalen Massstäben zu orientieren, wie der kurze Überblick über die Varietäten an Schweiz-Darstellungen und die Hinweise auf die Entwicklungen im Unterhaltungsgewerbe gezeigt haben, mit anderen Worten: Was im Kontext des Tourismus sicher nicht gezeigt wurde, war ein wie immer politisch motiviertes Bild nationalen Selbstverständnisses, auch wenn es sich entsprechender Versatzstücke bediente, wenn sie denn passten. Ein Weiteres kam hinzu, wie ebenfalls aus diesem Überblick hervorgeht: Längst nicht alles, was in ausländischen Gazetten und Magazinen über die Schweiz zu lesen und abgebildet war, eignete sich dazu, ausgestellt zu werden. Es musste ausgewählt, zugespitzt, konzentriert werden. In diesem Sinn könnte man sagen, dass das Village Suisse eine Art Engführung der Tourismusmeile darstellte, indem es sich dieser gegenüber auf jene Elemente konzentrierte, deren Massentauglichkeit sich in den letzten Jahrzehnten bewährt hatte, alles andere fiel weg.

Es wurde für dieses Verfahren gerade auch in der schweizerischen Historiografie der auf Claude Lévy-Strauss zurückgehende Begriff der Bricolage verwendet, des absichtslosen Bastelns. Daraus wurde im Kontext der «Konstruktionen nationaler Identität» einer «Erfundenen Schweiz» bei Guy P. Marchal, Aram Mattioli oder bei Bernard Cret-



Abb. 67
Charles Iguel, *Le pâte suisse*,
Gipsplastik, 1896, Foto aus
dem *Journal officiel illustré de
l'Exposition nationale Suisse*,
Nr. 3, September 1895, S. 26.

taz die «imagologische Bastelei».⁴⁶¹ Dieser Begriff charakterisiert die Selbstvergewisserungsprozesse zu Zeiten der frühen Jahre der Eidgenossenschaft und die Konstruktionen des 18. Jahrhunderts sehr zutreffend, scheint aber für das 19. Jahrhundert und insbesondere dessen zweite Hälfte unzureichend. Die «imagologische Bastelei» insinuiert eine zwar behelfsmässige – man bedient sich dessen, was man gerade vorfand –, gleichwohl reflektierte Tätigkeit, die disparate Teile mehr oder weniger bewusst,

aber doch mit Absicht zu jenem Zweck zusammenfügte, der den Bastlern vor Augen schwebte bzw. aufgrund der Zwänge der Verhältnisse als erstrebenswert oder notwendig erschien. Von daher steht die Bricolage immer unter Ideologieverdacht, gerät in den Geruch der Klitterung, des Machwerks. Lässt sich das bei der Tourismusmeile oder beim Village Suisse auch feststellen, stehen sie in einem ideologischen Kontext, für den sie eigens erfunden wurden, etwa im Kontext eines erstarkenden Nationalismus? In beiden Fällen lässt sich das klar verneinen, weil es bei ihnen wie gesagt um Kommerz und nicht um Politik ging. Dem Begriff der Bricolage scheint also etwas zu entgehen, das diesen Gebilden eignete und das die spezifische Reaktion der Betrachter allererst hervorrief, eben dieses Narkotisierte, Träumende. Eignete der Bricolage mit Bezug auf die nationale Bilderwelt und ihre Funktion für die Selbstvergewisserung des Kollektivs etwas Handwerklich-Manufakturmässiges, so brachte die rasant sich industrialisierende Gesellschaft andere Stimulanzien hervor und verabreichte sie in höheren Dosen. Mit dem Traum haben diese Gebilde einerseits und dieser narkotisierte Zustand andererseits einiges gemein. Im Traum fügen sich die Disparitäten scheinbar von sich aus, tatsächlich indessen nach Gesetzen, deren Mechanismen in einem ausgedehnten Prozess der Reflexion erst gefunden werden müssen. Ein Traum entgeht daher von vornherein jedem Verdacht der Ideologie oder Klitterung. Im gleichen Jahr 1900, als Henneberg sein Dorf neben dem Marsfeld noch imposanter als in Genf aufbaute, erschien das Gründungsdokument der Psychoana-

lyse, Sigmund Freuds «Traumdeutung». Die Jahreszahl drückt zwei völlig entgegengesetzte Perspektiven aus. Waren sich die Beobachter in Paris einig, dass diese Weltausstellung keine zukunftsgerichtete Schau war, sondern gewissermassen die Schlussfeier des 19. Jahrhunderts, war für Freud, der sein Buch schon 1899 beendet hatte, die Zahl Programm: Sein Buch sollte vorausweisen ins 20. Jahrhundert, Freud schrieb für die Zukunft. Für die Träume, die während der vergangenen Jahrzehnte in Kunst und Literatur so mächtig an die Oberfläche gedrängt hatten, stellte er das analytische Instrumentarium bereit. Ein Traum ist Ausdruck, gesteuert vom Unbewussten. Zudem verfügt der Träumende nicht über seinen Traum, er ist ihm ausgeliefert. Dies beschreibt ziemlich genau das Verhältnis zwischen diesen Gebilden und den darin träumenden Zuschauern. Um diesen Täuschungsbefund zu fassen, scheint man dem Traumbegriff jedenfalls Hinweise entnehmen zu können, sein deskriptives Potenzial scheint nutzbar, nicht aber sein analytisches. Die historischen Wissenschaften machen einen Bogen um den Begriff, denn sie haben einen anderen Blick auf die von ihnen untersuchten Prozesse: Diese Prozesse sind zwar auch Ausdruck – u. a. ökonomischer, politischer und sozialer Verhältnisse –, sie interessieren als gemachte, als Resultate von Entscheidungen unterschiedlicher Akteure und von gesellschaftlichen Kräfteverhältnissen, und es gilt, die Gesetzmässigkeiten ihrer Entstehung zu verstehen. Daher ist für die Geschichtswissenschaft das Konzept eines träumenden Kollektivs als analytische Kategorie nicht zu gebrauchen. Denn das Passive und die Bewusstlosigkeit von Schlafenden, die von andern Gesetzmässigkeiten gesteuert werden als die Wachenden, widersprechen ihrer Idee des Akteurs fundamental. Wie soll man ausserdem den Traumbegriff auf die Gesellschaft übertragen, ohne zwei seiner entscheidenden Merkmale aufzugeben, nämlich dass er unter der Bedingung der Abschirmung der Sinneswahrnehmung der Schlafenden

und der Sprachgebundenheit statthat? Und welche gesellschaftliche Instanz kann schon in Anspruch nehmen, als Sprecherin des träumenden Kollektivs aufzutreten?⁴⁶² Schliesslich verträgt sich der Begriff des Traums schlecht mit dem der Täuschung bzw. Selbsttäuschung, die sich angesichts der geschilderten Gebilde konstatieren liess.

Wenn man also diese Gebilde als Träume beschreibt, dann wegen des deskriptiven Potenzials des Begriffs, zudem wird das Wort von den Zeitgenossen immer wieder darauf angewendet, auf die Kulissenstädte in Genf und Paris sowieso, doch auch im Zusammenhang mit den optischen Spektakeln – von Panorama und Diorama bis hin zu den nach 1900 auch in Luzern wichtigeren Filmen – oder speziell dem maurischen Spiegellabyrinth findet sich das Wort. Nun finden sich für diese Dinge ebenso viele andere Bezeichnungen, sodass der Wortgebrauch allein wenig besagt.

Was ist das für ein Bewusstseinszustand, der zwar einem Traum gleicht, doch nicht als solcher behandelt werden kann? Geht es nicht um dieses Wohlige, das einen so schützend einhüllt wie die Decke den Schlafenden? Ist er nicht vergleichbar jenem Zustand des Halbschlafs, in dem man eben Geträumtem nachhängt, während schon die Unannehmlichkeiten des Tages drohen? Sträubt man sich dann nicht gegen das Aufwachen, obschon man weiss, dass das Spiel verloren ist? Wie erwähnt, wurde der Traum der Villages Suisses zu einer Art höherer Wahrheit verklärt. Man bemerkte sehr wohl, dass hier, wie im Traum, zusammenkam, was bei wachem Bewusstsein nicht zusammengehörte, dies löste indessen keinen kritischen Reflex aus, sondern wurde hingenommen, wie eben der Träumer die absurdesten Konstellationen hinnimmt, über die er, erwacht, mit Kopfschütteln oder lachend oder ihr Entschwinden bedauernd zu berichten weiss. Es wird zuerst und vor allem als Ausdruck wahrgenommen und nicht als Konstrukt.

Doch Ausdruck wovon? Sehnsucht nach heiler Welt? Dies angesichts einer immer rasanter verlaufenden industriellen Entwicklung und einer zunehmenden, von den Volatilitäten einer grassierenden Spekulation geprägten Unsicherheit, wie sie etwa Gottfried Keller zu dieser Zeit in seinem Spätwerk «Martin Salander» in den düstersten Farben und mit wenig Hoffnung malte? Das ist naheliegend, doch war das alles? Etwas anderes scheint mir ebenso wichtig: die Versöhnung von Industrialisierung und Herkommen im Zeichen des Konsums. Demnach waren weder die Tourismusmeile noch die Villages Suisses nostalgische Veranstaltungen einer Nation mit verunsichertem Selbstverständnis, sondern eben Ausdruck einer modernen, einer aktuellen Konstellation. Die nach neuen Modellen finanzierten und auf aktuellen wissenschaftlichen Erkenntnissen und technischen Möglichkeiten basierenden Einrichtungen demonstrierten gerade die Versöhnung von Moderne und Herkommen und luden alle ein, sich davon zu überzeugen. Ihre Behauptung war, dass man sich unnötig Sorgen mache, wenn man sich vom Lärm der Industrialisierung, beschleunigtem Lebensrhythmus und dem Auf und Ab der Börsen verwirren lasse und glaube, sie liessen die vertrauten Werte erodieren. Offen blieb freilich, dass dies sozusagen eine Versöhnung mit beschränkter Haftung war, da sie sich auf die Sphäre des Konsums beschränkte. Der industriell hergestellte Traum war der Konsumtraum der nationalen Identität. Und welcher Industriezweig wäre geeigneter gewesen, ihm als Bühne zu dienen, als der auf Hochglanz bedachte Tourismus?

Keiner fand dafür ein prägnanteres Bild als Alphonse Daudet in seinem Roman «Tartarin dans les Alpes», wo Bompard seinen Freund Tartarin in den «Geständnissen in einem Tunnel» auf der Axenstrasse angesichts der bengalischen Beleuchtung der Gletscher, der venezianischen Nacht auf dem Urnersee und eines opulenten Feuerwerks über Flüelen die wahre Beschaffenheit der Schweiz

erklärt: «Die Schweiz, wie Sie sie da sehen, ist nichts als ein großer Kursaal, geöffnet von Juni bis September, ein Casino mit einzigartigem Panorama, das von einer millionenschweren Aktiengesellschaft mit Sitz in Genf und London geleitet und ausgewertet wird.» Nach Bompard handelt es sich um eine gigantische, mit Unsummen von Kapital eingerichtete Inszenierung. «Sie werden keinen Winkel finden, der nicht mit mechanischen Einrichtungen und Tricks zur Täuschung des Publikums ausgestattet ist, wie die Bühnenmaschinerie in der Pariser Oper: beleuchtete Wasserfälle, Drehkreuze am Eingang der Gletscher, Zahnradbahnen, Drahtseilbahnen auf die höchsten Gipfel», und für die «englischen und amerikanischen Bergsteiger» Sorge man dafür, «daß ein paar besonders berühmte Alpenriesen, die Jungfrau, der Mönch, das Finsteraarhorn zum Beispiel, ihr wildes, bedrohliches Aussehen bewahren, obwohl es dort in Wirklichkeit genauso ungefährlich zugeht wie woanders.» Als besonders raffinierte Maschinerie stellt er die Gletscherspalten dar, nachdem Tartarin zu bedenken gegeben hat, diese seien eine wirkliche Gefahr, wie die vielen Unfälle zeigten. Stürze man in eine Spalte, erwidert Bompard, «dann fällt man auf Schnee, Monsieur Tartarin, und tut sich kein bißchen weh. Unten hat immer jemand Dienst, ein Portier, ein Hotelbursch, der Sie aufhebt und abbürstet und sich höflich erkundigt: «Monsieur hat kein Gepäck bei sich?»» Passiere doch einmal ein Unfall, wie etwa bei der Erstbesteigung des Matterhorns, so könne man Gift darauf nehmen, dass es sich dabei um eine besonders clevere Werbeaktion handle, da kein Engländer einen Berg besteigen würde, an dem nie etwas passiert sei. Das habe sich kürzlich beim Wetterhorn wieder bestätigt, wo die Einnahmen erst wieder angezogen hätten, nachdem vor zwei Jahren eine Seilschaft in eine Lawine geraten sei. Bompard gibt sich schliesslich selber als Angestellter der Aktiengesellschaft zu erkennen, der je nach Bedarf als Gamsjäger, Fremden- oder Bergführer, Alphornbläser und Bergpfarrer eingesetzt

wird.⁴⁶³ In Bompards Beschreibung erscheint die Schweiz vollends als ein «objet de consommation, un article commercial»,⁴⁶⁴ und so, als Konsumobjekt, lockt sie mit ihrer vollständigen Verfügbarkeit. Alles hat seinen Preis, und wer ihn bezahlen kann, hat Anrecht auf den Artikel.

Besinnt man sich indes auf die Traummetaphorik, so wird klar, dass Schlafende nicht nur einen Traum haben, sondern ihm auch ausgesetzt sind. Übertragen würde dies bedeuten, dass die Verfügung eine scheinbare ist und der Träumende ebenso träumendes Individuum wie Objekt seines Traums ist. Er ist ihm ausgeliefert, von ihm beherrscht. Die Verfügbarkeit ist daher eine Illusion, wie auch Tartarin feststellen muss, der – nach Bompards Schilderungen nun ein Eingeweihter – von der Innerschweiz unverzüglich ins Berner Oberland reist, um dort mit einer alpinistischen Grosstat seine von einem missgünstigen Konkurrenten infrage gestellte Präsidentschaft des Tarasconer Alpenclubs ein für allemal zu sichern, und zwar mit der Besteigung der Jungfrau. Danach will er so schnell wie möglich aus dieser Vexierwelt wieder in die Vertrautheit seiner Heimatstadt zurückkehren. Die Jungfautour geht er nach Bompards Versicherungen völlig furchtlos an und beendet sie bravourös. Anders ergeht es ihm darauf am Montblanc, den er, nun alle Bedenken beiseite schiebend, auch noch zu besteigen beschliesst, sich jedoch mit einer alpinen Realität konfrontiert sieht, die ihn in Angst und Verzweiflung stürzt und beinahe das Leben kostet.⁴⁶⁵

Die Tourismus-Schweiz als Theatermaschinerie ist ein treffendes Bild für ihre Funktion als Traumgenerator. Es stellt sich jedoch sogleich die Frage, ob diejenigen, die am Bau dieser Maschinerie beteiligt waren, über ihr Produkt verfügten oder ob sie selber mitträumten, ob es ihnen erging wie Tartarin, der auf dem harten Boden der Realitäten erwacht. Eine Konstruktion, die einerseits durchtriebene, einzig vom geschäftlichen Kalkül angestachelte Bühnenbildner einer Welt der Illusionen

postulieren würde, wie Bompard es insinuiert, und auf der anderen Seite eine Masse von Genasführten, beweist zwar erhebliche satirische Qualitäten, wäre augenscheinlich aber reichlich einfältig. Die Täuschung war immer auch eine Selbsttäuschung, sie hatte gesellschaftliche Dimensionen, niemand konnte sich ihr entziehen. Sie hing mit der industriellen Produktionsweise unmittelbar zusammen, und zwar in einem weitergehenden Sinn als in dem oben angesprochenen, wonach ihre Produkte dem Verwertungszwang unterlagen.

Technik und industrielle Produktion verliehen der in der Kunst in Misskredit geratenen und in den neuen Medien sich etablierenden Täuschung ein bisher ungeahntes Potenzial, wie sich bei den modernen visuellen Attraktionen gezeigt hat.⁴⁶⁶ Entsprechend unvorbereitet war das Publikum der Kraft ihrer Verführung ausgeliefert. Wie die Pariser Oper, Inbegriff einer theatralischen und gesellschaftlichen Verführungsmaschinerie des 19. Jahrhunderts, bezauberte auch die Konsumschweiz, wer mit ihr in Berührung kam. Die Konsummythen fühlten sich angenehmer an als die für die Politik zusammengebastelten Bricolagen, die nicht ohne Akteure und damit ohne Konflikte auskamen. Doch der Unterschied zwischen beiden wurde mit der Zeit verwischt oder einfach nicht mehr wahrgenommen. Die konfliktfreie, weil menschenleere oder höchstens mit einheimischer Statisterie ausgestaffierte Schweiz der Tourismusindustrie nahm vom Bewusstsein ihrer Betrachter nicht weniger Besitz als von jenem ihrer Produzenten. Man begann selber daran zu glauben, bis das Quidproquo sich langsam aber sicher auflöste. Vermutlich ist es noch heute wirksam, selbst wenn man weiss, dass es zu schön ist, um wahr zu sein. Wäre vielleicht dies eines der Motive der um 1900 erstarkenden Natur- und Heimatschutzbewegung, nämlich einen einmal als erhaltenswert erkannten Zustand – und sei es ein geträumter – zu fixieren, anstatt Entwicklungen zum Besseren zu lenken?

Über all diese Fragen Gewissheit zu erlangen, erforderte weitere Untersuchungen. Zu unterscheiden wäre dabei zwischen schweizerischen und ausländischen Besuchern. Es ist nicht anzunehmen, dass Letztere sich für die Schweiz und ihr Selbstverständnis interessierten, ebenso wenig wie heute Touristen sich für die politische oder gesellschaftliche Verfassung ihres Ferienlandes interessieren. Allerdings gründete die geheime Übereinstimmung zwischen schweizerischen Tourismusproduzenten und -konsumenten, ihr gemeinsames Träumen, vermutlich ausser in einem politischen und gesellschaftlichen Interesse in einem Verkaufsargument, in der Überzeugung nämlich, dass eine schön herausgeputzte Ware auf die Käufer attraktiver wirkt als eine schlampig präsentierte. Und was lässt sich besser verkaufen als das, woran man selber glaubt? Das Quidproquo wäre demnach als eine Art Autosuggestion im Interesse des kommerziellen Erfolgs zu interpretieren.

Wenn das stimmt, dann wäre ein weiterer Aspekt zu erwägen: das Spiel mit den Mehrdeutigkeiten, die die Moderne mit sich bringt. Dieser Vieldeutigkeit begannen sich in den 1880er Jahren die frühen Surrealisten anzunehmen, Max Klinger etwa, später Alfred Kubin und die Dadaisten. In den Zwanziger- und Dreissigerjahren dann beschäftigten sich seine namhaften Vertreter damit und übten sich in gesellschaftlicher Traumdeutung, André Breton, Louis Aragon, Max Ernst und andere. In der Schweiz hatte der Surrealismus nie eine grosse Anhängerschaft, Verständnis fand er nur bei einer Minderheit. Der Gesellschaft blieb er unvertraut, sodass er bis in die jüngste Vergangenheit zu provozieren vermochte. Ben Vautiers Satz an der Weltausstellung 1992 in Sevilla, «La Suisse n'existe pas», erregte die Gemüter bekanntlich derart, dass politische und andere Entscheidungsträger bis hinauf in den Bundesrat in geharnischten Demarchen sich derartige Frechheiten verbat. Dass sie dabei in eine Bedeutungs Falle tappten, merkten sie nicht, wie auch, Politik, die viel

Erfahrung mit Mehrdeutigkeit hat, behauptet stets Eindeutigkeit. Ihre Empörung rührte daher, dass sie in Vautiers Satz die Betonung aufs *n'existe pas* legte. Dabei kann man sie auch aufs *la* legen, womit gesagt ist, dass die Schweiz ein mehrdeutiges Gebilde ist. Natürlich entfaltet der Satz seine provokative Kraft, weil er beide Lesarten und vielleicht noch andere zulässt. Vautier lancierte spielerisch eine Aufforderung zum Nachdenken darüber, wie viele Schweizen sich im Verlaufe der Jahrhunderte angehäuft haben und stellte damit die Definitionsmacht über den Begriff Schweiz zur Disposition. Solchen Aufforderungen kommt man hierzulande nicht gerne nach, und schon gar nichts haben sie im Zusammenhang mit einer Weltausstellung zu suchen, wo Mehrdeutigkeiten Gift sind. Schliesslich will man sich der Welt von seiner besten Seite zeigen, und zwar im Singular, den man sich eine Stange Geld hat kosten lassen. *Die Schweiz* – an einer Weltausstellung hat sie schlicht und einfach zu existieren. Wo wäre das deutlicher geworden als beim Village Suisse, diesem Dorf «in einem höheren Sinne»?

Wie gesagt, diese Überlegungen erforderten weitergehende Untersuchungen für ihre Fundierung. Hier soll mit der Feststellung geschlossen werden, dass die Luzerner Tourismusmeile als Teil der neuen, rasch wachsenden Fremdenindustrie für Belehrung und Unterhaltung der Reisenden sorgen sollte und nicht als Beitrag zum schweizerischen Selbstverständnis gedacht war, auch wenn sie dieser Rolle letztlich nicht entkam. Keine andere Schweizer Stadt, auch keine, die vom Fremdenverkehr lebte, verfügte über etwas Vergleichbares. Mit Luzern in dieser Hinsicht vergleichbar ist vermutlich einzig Genf, nur ist man darüber kaum informiert, die Untersuchungen haben eben erst begonnen.⁴⁶⁷ Und ob die grossen Städte der übrigen Alpenländer, von Frankreich bis Slowenien, derartige Einrichtungen kannten, müsste ebenfalls geklärt werden. Vergleichen lässt sich die Tourismusmeile wohl einzig mit den Einrichtungen in den englischen Seebädern.



Abb. 68
Die touristische Zukunft
Luzerns? Postkarte aus dem
Kunstverlag A. W. Rosen-
zweig, Zürich II, o. J.

Damit ist Luzern in der Schweiz eine der Pionierinnen im Unterhaltungsgewerbe und nimmt in der Geschichte der Industrialisierung einen Platz ein, den die Historiker der Stadt lange nicht zugestehen mochten. Die dortige Tourismusindustrie machte mit grossem Erfolg vor, wie man eine Alpenregion globalisierte und sie den Fremden zugleich als typisch schweizerisch verkaufte. Und so brachte just dieses Zentrum der politisch und gesellschaftlich konservativen Innerschweiz ein Stück jener kommerziellen Moderne ins Land, deren Flair man sonst in den Metropolen des Kontinents suchte.

Abb.68 |

Dank

Dieses Buch ist das Resultat eines mehrjährigen Forschungsprozesses, an dem viele Personen beteiligt waren und der von verschiedenen Institutionen unterstützt wurde. Ihnen allen möchte ich herzlich danken.

Zuerst Jon Mathieu, der das Löwenplatz-Projekt von den frühesten Ideen bis zum Buch mit Engagement, grossem Sachverstand und kritischem Blick begleitete. Er vertrat es gegenüber dem Schweizerischen Nationalfonds und war dafür besorgt, dass es an der Universität Luzern und am dortigen Historischen Seminar freundliche Aufnahme fand. Universität wie Seminar unterstützten meine Arbeit und liessen mich von ihren Diskussionszusammenhängen profitieren.

Philipp Flury und Claudia Hermann haben mit ihrem Wissen entscheidend zum Resultat beigetragen, Philipp Flury dank seiner Forschungen zur Erreichbarkeit auf Strasse und Schiene und zu den Raumstrukturen in der Schweiz des 19. Jahrhunderts, Claudia Hermann mit ihren breiten Kenntnissen der Geschichte des Löwendenkmals. Sie bearbeiteten zwei Sonderprojekte über diese Spezialgebiete, deren Resultate in den Text und die Illustrierung des Bandes eingeflossen sind.

Die Verantwortlichen der Etablissements an der Tourismusmeile haben die Recherchen erleichtert und gefördert, allen voran Andreas Burri, der mir im Gletschergarten grosszügig Gastrecht gewährte und einen Arbeitsplatz zur Verfügung stellte, damit ich das reichhaltige Archiv des Museums auswerten konnte. Zusammen mit der Präsidentin des Stiftungsrates, Madlena Cavelti Hammer, half er auch bei der Suche nach Drittmitteln. Daniel Hodel führte mich durch die Schätze des Alpineums, die sich während über hundert Jahren dort angesammelt hatten und reichen Einblick in seine Geschichte gestatteten. Auch Ute Würthenberger vom Bourbaki-Panorama öffnete mir das hauseigene Archiv.

Zahlreiche Archive förderten meine Recherchen mit Geduld, Kompetenz und Freundlichkeit, insbesondere die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter von Stadt- und Staatsarchiv Luzern sowie des Natur-Museums Luzern.

Carolina Frank stellte mir alle Quellen, Pläne und übrigen Unterlagen zur Verfügung, die sie für ihre Masterarbeit über das Alpineum zusammengetragen hatte. Patrick Deicher, langjähriger Kurator am Bourbaki-Panorama, liess mich an seinem umfassenden Wissen über die Geschichte der Panoramen und insbesondere des Luzerner Panoramas und der Bourbaki-Internierung teilhaben. Regula Egli öffnete mir das Familienarchiv Amrein.

Zahlreiche Geldgeber trugen die Finanzierung des Vorhabens, den grössten Teil daran leistete der Schweizerische Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung. Die Gemeinnützige Gesellschaft der Stadt Luzern, die Stiftung Gletschergarten Luzern, die Stiftung Bourbaki Panorama Luzern, der Verein Bourbaki Panorama Luzern, die Paul Herzog-Stiftung Luzern sowie die Kulturförderung des Kantons Luzern halfen mit Drittmitteln. Der Chronos Verlag begleitete die Publikation mit Umsicht und Engagement.

Ihnen allen sei herzlich gedankt.

Anhang

Erreichbarkeit 1800 mit Fuhrwerk oder Kutsche

— Hauptstrasse

Reisezeit ab Luzern

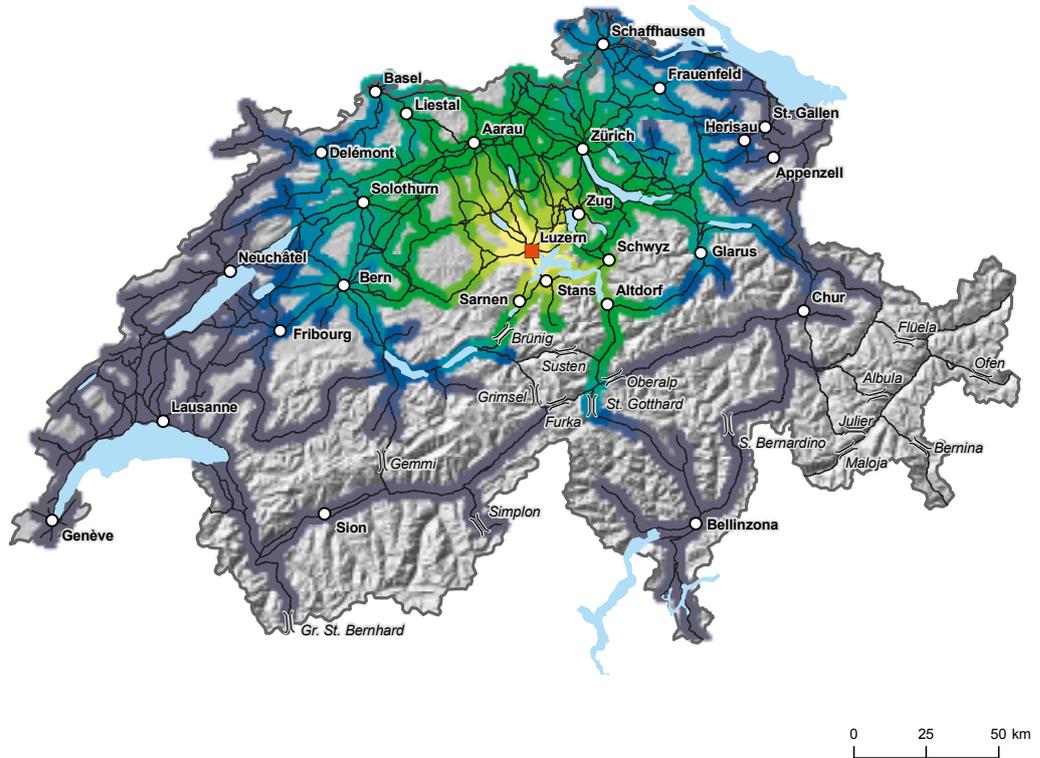


Abb. 69-73

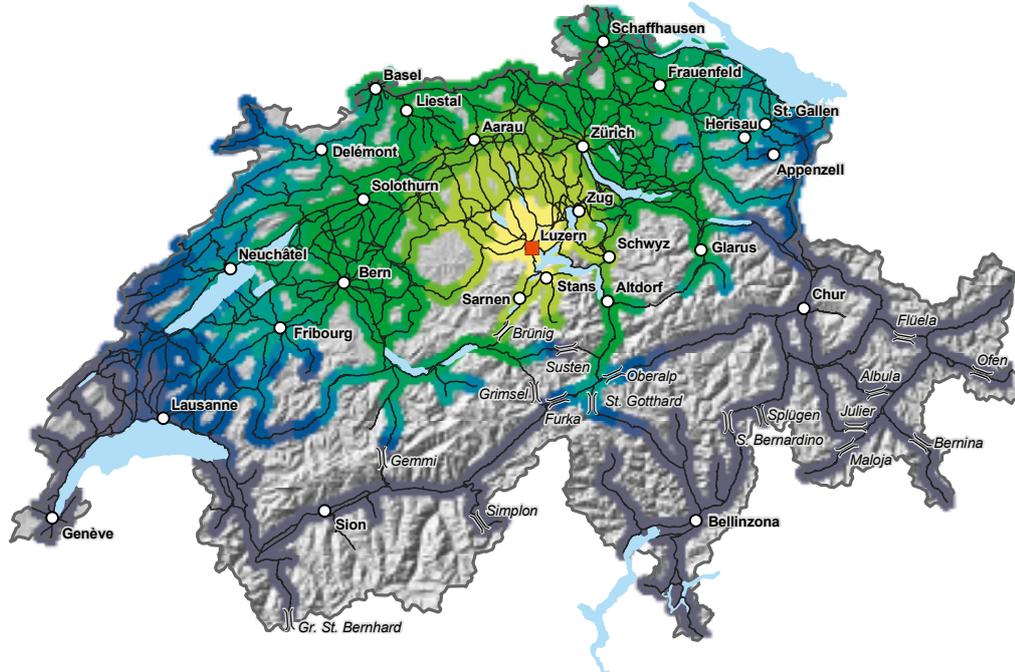
Die Karten zeigen, wie viel Zeit man mit dem Fuhrwerk bzw. der Kutsche oder, ab 1870, mit der Bahn von Luzern aus brauchte, um einen Punkt in der Schweiz zu erreichen. Die Berechnung für die Kartendarstellungen basiert auf Datenbanken, die für den öffentlichen Verkehr aus den jeweiligen Angaben sämtlicher Fahrpläne für Eisenbahnen, Postkutschen und Dampfschiffe aus den Jahren 1870 und 1910 erstellt wurden. Für den Individualverkehr wurde die Darstellung mithilfe eines geografischen Informationssystems berechnet. Dabei wurde der sogenannte Fahrwiderstand der Strassenabschnitte berücksichtigt, eine Kombi-

nation aus der Qualität der Fahrbahn (beispielsweise unbefestigte oder befestigte Strasse) und den zu bewältigenden Steigungen beziehungsweise Gefällen. Als Grundlage dieses Fahrzeitmodells dienten Angaben zur Qualität der Strassen aus zeitgenössischen Textquellen und Karten sowie ein digitales Höhenmodell. Zwischen 1870 und 1910 wurden die Verkehrskapazitäten nochmals kräftig gesteigert.

Erreichbarkeit 1870 mit Fuhrwerk oder Kutsche

— Hauptstrasse

Reisezeit ab Luzern



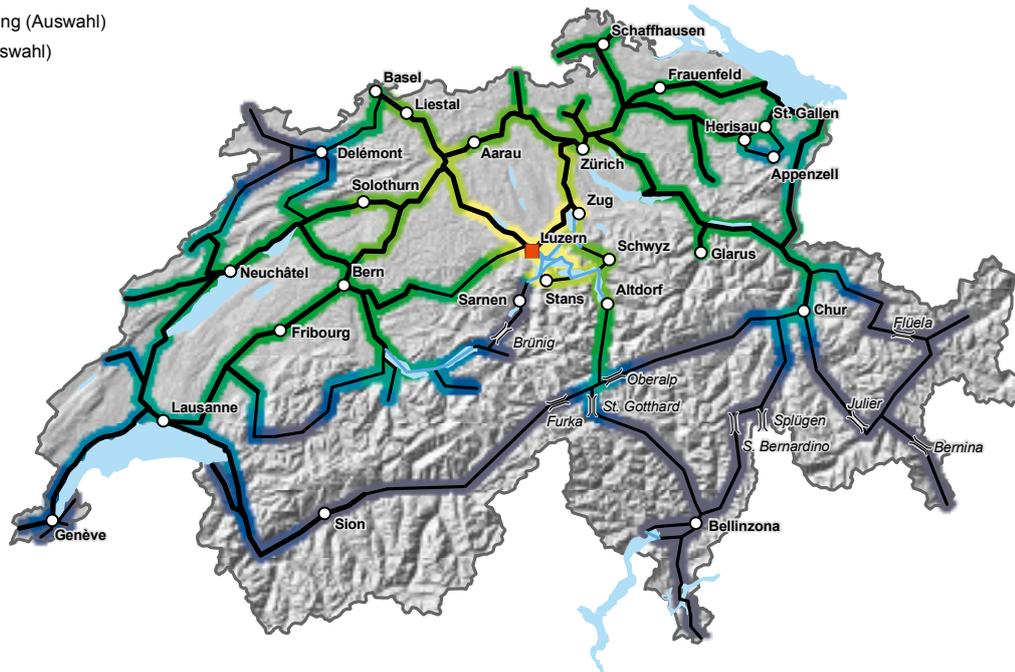
Erreichbarkeit 1870 mit öffentlichen Verkehrsmitteln

— Eisenbahn

— Postkutschenverbindung (Auswahl)

— Schiffsverbindung (Auswahl)

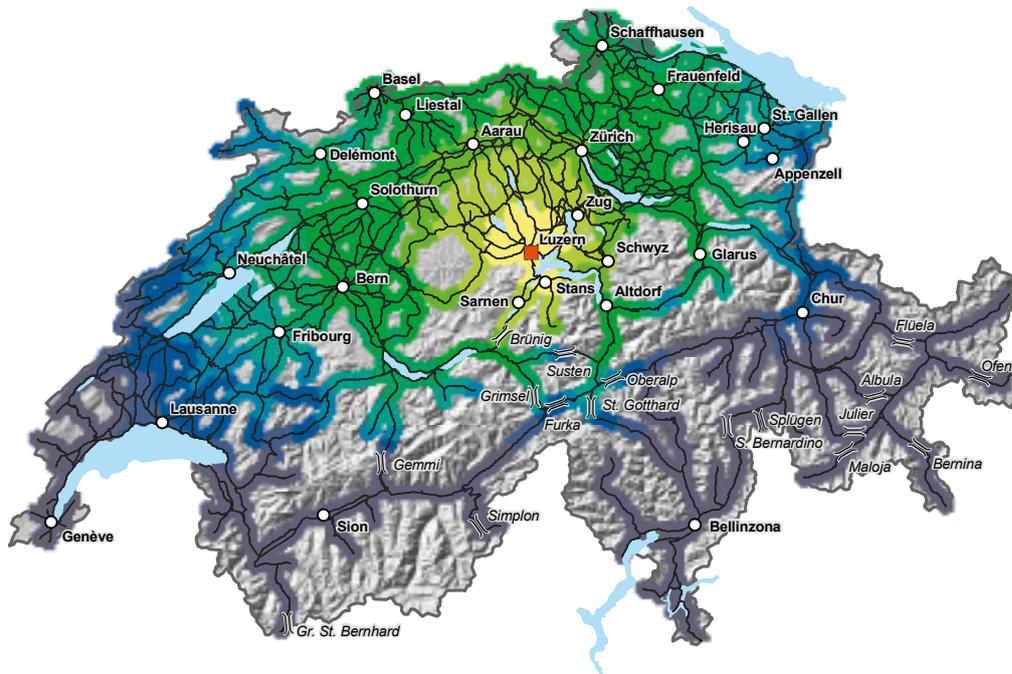
Fahrzeit ab Luzern



Erreichbarkeit 1910 mit Fuhrwerk oder Kutsche

— Hauptstrasse

Reisezeit ab Luzern



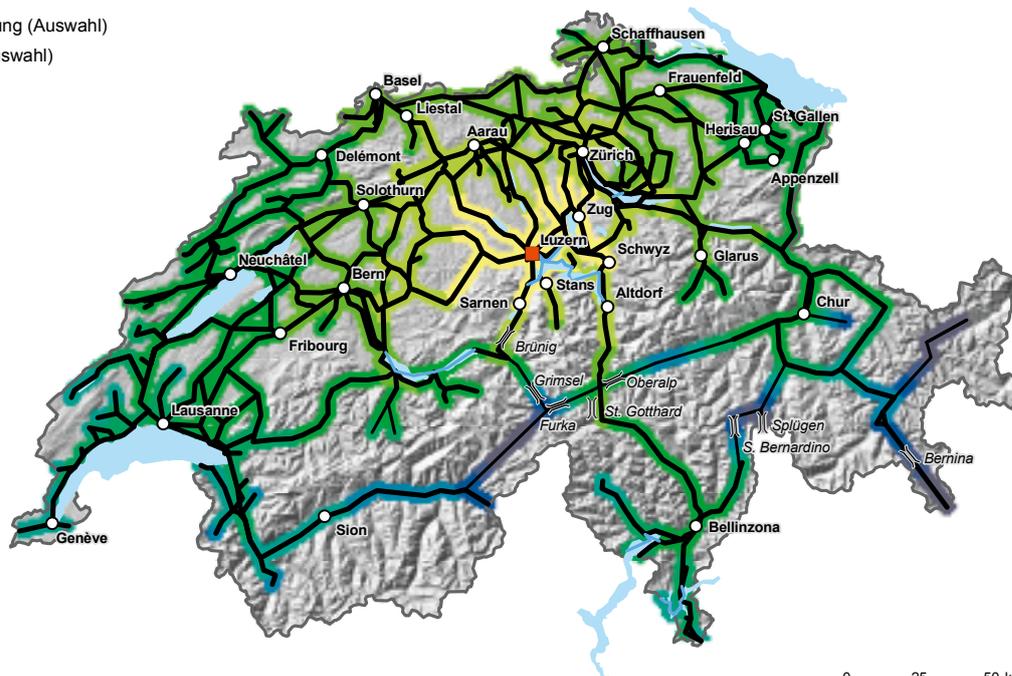
Erreichbarkeit 1910 mit öffentlichen Verkehrsmitteln

— Eisenbahn

— Postkutschenverbindung (Auswahl)

— Schiffsverbindung (Auswahl)

Fahrzeit ab Luzern



Anmerkungen

1

Czouz-Tornare, 10 août 1792; Czouz-Tornare hat in den letzten Jahren auch zahlreiche Publikationen zu den Fremden Diensten in Frankreich verfasst. Zu Entstehung und Einweihung fasst Kreis die wesentlichen Informationen zusammen, vgl. Kreis, Zeitzeichen, S. 22–32; dem künstlerischen Aspekt widmet sich v. a. Felder, Löwendenkmal. Zur Hauptsache stütze ich mich für die Ausführungen zum Löwendenkmal auf drei ausführliche Gespräche mit Claudia Hermann, die sich seit Jahren mit dem Löwendenkmal beschäftigt und für dieses Projekt neue Forschungen dazu anstellte. Diese Gespräche wurden auf Tonband aufgezeichnet und anschliessend protokolliert.

2

Vgl. Bürgi, Relief, S. 153–156.

3

Vgl. dazu Martin Usteris Kommentar zu seinen zwei ersten Entwürfen in einem Brief an Pfyffer vom September 1817, als bereits feststand, dass ein sterbender Löwe für Treue, Tapferkeit und Heldenmut der Schweizer stehen sollte: «Ob Sie die Idee genehmigen, daß ich dem toten Löwen das dem Feinde entrissene Schwert im Munde lasse, weiß ich nicht; unnatürlich scheint sie mir nicht, und dagegen bezeichnend; hingegen wünschte ich seine linke Pfote [...] auf einem das verfochtene Königreich bezeichnenden Gegenstand ruhen zu lassen, das er noch sterbend zu schützen willens; vielleicht könnte ein aus Lilien componiertes Capitäl der umgestürzten Säule dieses bezeichnen. [...] Die Stricke deuten auf List, die Allegorie auf dem Schild kann in eine passende verwandelt werden.» Zit. nach Felder, Löwendenkmal, S. 11.

4

Vgl. Felder, Löwendenkmal, S. 27–32.

5

Zit. nach ebd., S. 21.

6

Zur Entstehung von Grafiken vor der Einweihung des Monumentes vgl. die Korrespondenz Pfyffers, StALU, PA 18/7–18/10, Korrespondenzen Karl Pfyffer, Bd. VII–Bd. X, Mai 1820–31. 8. 1821. Eine der ersten Gedenkschriften zum Löwendenkmal war Pfyffer, Récit, mit einer Lithographie der Gebrüder Belliger in Aarau. Sie wurde zusammen mit der anonym verfassten Notice bereits am Einweihungstag an Gäste gesandt. Diese und andere Drucksachen konnten ab 1822 im Pavillon erworben werden, vgl. ZHB LU, Sondersammlung, Tresor, Heft JB 1822 XIV, Bericht über die Künstlergesellschaft in Luzern 1822 und Baunachrichten 1822; ZHB LU, Sondersammlung, Ms 245fol. 4, Mohr, Philipp Anton. Sammlung historischer Notizen, Bd. D, Mappe Monumente-Denkmal. Die Gebrüder Belliger hatten bereits am 10. 2. 1821 Pfyffers Idee eines kleinen Kunsthan-

dels befürwortet, einen Monat später wurde schon offen über eine Konkurrenz zur bestehenden Kunsthandlung von Xaver Meyer gesprochen, vgl. StALU, PA 18/9, Korrespondenz an Karl Pfyffer von Ulrich und E. Belliger, 10. 2. 1821, S. 101 und Korrespondenz an Karl Pfyffer von David Alois Schmid, 19. 2. 1821, S. 157. Eine grosse Sammlung von Druckgrafiken zum Löwendenkmal befindet sich in der Sondersammlung der ZHB Luzern, diverse Löwendenkmal-Souvenirs besitzt das Historische Museum Luzern. Zu den Beschwerden betreffend Kunsthandel beim Löwendenkmal vgl. SALU, B3.31/A052, Hochbauamt, Akten betr. Löwendenkmal-Modell. 1875–1935, und SALU, B3.31/A049, Hochbauamt, Akten betr. Löwendenkmal-Liegenschaft. 1857–1925.

7

Felder, Löwendenkmal, S. 10.

8

Zuletzt Kreis, Zeitzeichen, S. 30.

9

Vgl. SALU, B3.31/A049, Hochbauamt, Akten betr. Löwendenkmal-Liegenschaft, Prozess zwischen dem Stadtrat von Luzern und Hrn. Dr. Hermann von Liebenau v. Luzern betreffend das Kunstcabinet beim Löwendenkmal, Urteil des Bezirksgerichts Luzern 21. 4. 1871, Urteil des Obergerichts 25. 1. 1865 im Schreiben des Stadtrats von Luzern an den Grossen Stadtrat von Luzern, 10. 3. 1870 sowie in SALU, B3.31/A049, Abschriften von Folgendem: SALU, B3.2, B3.1/3, Vertragsbuch III. Bd., fol. 327–329, Kauf- und Tauschvertrag vom 21. 4. 1881 und zugehörigem Nachtrag vom 7. 9. 1882, zwischen Stadtrat von Luzern und Niklaus Pfyffer zu St. Karl, Luzern; StALU, PA 1228/8, Verhandlung vor der Teilungsbehörde der Stadt Luzern, in Nachlasssachen der am 9. 4. 1915 verstorbenen Anna von Liebenau, 20. 12. 1923.

10

StALU, PA 1228/28, Luzerner Tagblatt, 22. 2. 1927 zum Beschluss des Grossen Stadtrats vom 21. 2. 1927.

11

Luzi, Verdichtung, S. 57–63.

12

StALU, PA 18/6, Villevielle an Pfyffer, o. D, S. 103–106. Als das Monument Formen annahm, äusserte sich auch Jerome de Salis-Soglio dahingehend: «L'objet commencera a devenir intéressant pour les voyageurs étrangers qui passeront à Lucerne l'été prochain.» Er schlug für die Werbung «une gravure avec le monument et le paysage» vor, StALU, PA 18/6, Salis-Soglio an Pfyffer, 26. 4. 1820, S. 175.

13

StALU, PA 1228/20, Heft zu Ereignissen von 1792 (anonym, undatiert), S. 7.

14

Vgl. dazu auch Kreis, Zeitzeichen, S. 28.

15

Murray, Hand-book, 1838, S. 37–38.

16

Baedeker, Schweiz, 1844, S. 84–85.

17

Joanne, Itinéraire, 1841, S. 359–360.

18

Vgl. Baedeker, Schweiz, 1872, S. 51–69.

19

Wyss, Luzern, S. 415, zur Quartierentwicklung ebd., S. 412–416 und 500–501.

20

Vgl. Quartierverein, Hochwacht und Hof, S. 136–138.

21

Buddemeier, Panorama, S. 25–26.

22

SALU, B3.43/A1.50a–d, Bauakten Meyersches Diorama, Gloggnen an Stadtrat, 26. 5. 1850.

23

Im StALU finden sich Aufzeichnungen des Nachfahren August am Rhyn über die Familie, allerdings sehr fehlerhafte, vgl. StALU, PA 38/877, Vorgeschichte Meyer'sches Diorama.

24

Vgl. die Anzeige der Erfindung im Luzerner Tagblatt, 1852, S. 928. Gemäss August am Rhyn ist das Toposcop im Gletschergarten ein Geschenk Meyers, vgl. StALU, PA 38/877, Vorgeschichte Meyer'sches Diorama.

25

StALU, PA 38/877; Brun, Künstler-Lexikon II, S. 402; zu Pfyfers Alpenzeiger vgl. Bürgi, Relief, S. 175–177.

26

SALU, B3.43/A1.49n, Bauakten Meyersches Diorama, Carl Meyer an den Stadtrat, 20. 9. 1872, S. 2. Mit der Niggischen Hütte ist ein Nebengebäude des Seidenhofs von Martin Nigg gemeint, nahe der heutigen Bahnhofstrasse, wo diese Versuche 1854 stattgefunden haben sollen, vgl. SIA, Festschrift 1893, S. 90.

27

Alle drei Brüder produzierten Panoramen, dafür am bekanntesten war Franz, vgl. Schweizerisches Alpines Museum, Augenreisen, S. 100 und Sikart, Schmid (Brüder) (<http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=11181386>, 21. 5. 2013). Aber auch von David Alois sind Panoramen bekannt, vgl. Hermann, Licht. Welches Panorama Carl Meyer hier anspricht, konnte nicht geklärt werden. Laut Auskunft der Nachlasshüter im Staatsarchiv Schwyz und im Stiftsarchiv Einsiedeln ist kein so grosses Rigi-Panorama – 30 Fuss entsprechen etwa neun Metern – von Franz Schmid bekannt.

28

Luzerner Tagblatt, 21. 1. 1856, S. 5.

29

Adress-Buch 1883, S. 13.

30

Zit. nach Schweizerische Verkehrs-Zeitung, 31. 7. 1886.

31

Schon Pfyffers Relief der Urschweiz regte zu unzähligen Fantasie- und Gedankenspielen über die abgebildete Realität an, die im freien Gelände so nicht entstanden; vgl. dazu Bürgi, Relief, S. 140–145.

32

Buddemeier, Panorama, S. 25.

33

StALU, PA 38/319, Plan für Einrichtung eines Diorama vom Rigi, 17. 11. 1855. Gegründet wurde die Gesellschaft von fünf Personen: N. Rietschi, Ed. Segesser, H. Segesser-Suri, L. P. Meyer, Anton Ronca. Ein halbes Jahr später stockte sie das Kapital um 1000 Franken auf.

34

SALU, B3.2/B01:50, Stadtratsprotokolle, Sitzung vom 5. 4. 1860, S. 284.

35

Baedeker, Schweiz, 1859, S. 46–63.

36

Joanne, Itinéraire, 1865, S. 539–540.

37

Murray, Handbook, 1874, S. 50.

38

Stadtarchiv Bern, E2.2.1.0.044, Einwohnerregister Berner und Schweizer – Einsassen Ib, ca. 1830–1859, S. 19; Intelligenzblatt, 9. 3. 1850.

39

Intelligenzblatt, 14. 2. 1851.

40

Intelligenzblatt, 27. 12. 1854.

41

Vgl. dazu Kretschmann, Räume, S. 102–105.

42

Bolley gehörte 1850 zu der vom Bundesrat eingesetzten Kommission zur Vorbereitung der Schweizer Beteiligung an der ersten Weltausstellung in London, vgl. Müller Horn, Bilder, S. 32.

43

Bolley, Bericht, S. 411–412.

44

Jelmini, Neuchâtel, S. 330.

45

Luzerner Tagblatt, 2. 5. 1858.

46
StALU, F3/A1, Historischer Kataster, Kat. 30k, Bauakten.
47
Luzerner Tagblatt, 25. 7. 1859.
48
Zu Leben und Werk Kaufmanns vgl. Amberg, Kaufmann.
49
StALU, AKT 34/241A.4, Naturalienkabinett, Anschaffungen
Naturmuseum.
50
StALU, BO 32, Rechnungen des Naturhistorischen Museums
1878–1920.
51
Baedeker, Schweiz, 1859, S. 46–63; Murray, Handbook, 1867,
S. 51–52.
52
Hafner, Neujahrsblatt, S. 15.
53
Auskunft von René Heim, Präparator am Natur-Museum Luzern.
54
Für das Folgende stütze ich mich auf Mugglin, Bodenpolitik,
S. 122–138; Wyss, Luzern, S. 64–68 sowie auf Quartierverein,
Hochwacht und Hof.
55
Mugglin, Bodenpolitik, S. 125.
56
Wyss, Luzern, S. 67.
57
Mugglin, Bodenpolitik, S. 131–137.
58
Die Luzerner Fotografen sind, nicht immer zuverlässig und zum
Teil erst rudimentär, dokumentiert in der «Fotodokumentati-
on Kanton Luzern» ([http://www.fotodok.ch/index.php?title=](http://www.fotodok.ch/index.php?title=Hauptseite)
Hauptseite, 2. 7. 2013).
59
Quartierverein, Hochwacht und Hof, S. 18.
60
Für das Folgende stütze ich mich auf die Quellen aus dem
Archiv des Gletschergartens und des privaten Archivs
einer Nachfahrin von Wilhelm Amrein, Regula Egli, die mir
freundlicherweise die Einsicht in die von ihrer Mutter, Margrit
Schifferli-Amrein, gesammelten und teils auch ausgewerteten
Dokumente gestattete. Margrit Schifferli verfasste auch
verschiedene Publikationen über ihre Grosseltern sowie
eine sehr sorgfältig und umsichtig abgefasste, vervielfältigte
Broschüre zum Hundertjahrjubiläum des Gletschergartens.
61
Archiv GG, Schachtel B, Konvolut B1, Accord vom 16. 9. 1872
und vom 27. 10. 1872.

62
Ebd., Amrein an Desor, 6. 12. 1872; laut Tochter Mathilde Am-
rein war es der Bruder Kaspar Constantin Amrein, der Josef
Wilhelm riet, Kaufmann zur Beurteilung beizuziehen, vgl. Ar-
chiv GG, Schachtel BII, Konvolut 5, Mathilde Amrein an Kaspar
Constantin Amrein, 14. 2. 1895. Wie zuverlässig die dort auf-
geführten Fakten sind, bleibt dahingestellt, da sie im Zusam-
menhang mit dem erwarteten Schiedsspruch betreffend die
Verfügungsgewalt über den Gletschergarten von 1895 stehen,
mithin die Sicht einer Partei repräsentieren.
63
Archiv GG, Schachtel BV, Konvolut 4, Heim an Marie Amrein
Troller und Mathilde Blattner-Amrein, 13. 6. 1905.
64
Archiv GG, Pressemappe I (1872–1899), Ausschnitte aus dem
Luzerner Tagblatt, 24. 11. und 1. 12. 1872 und der Zürcheri-
schen Freitagszeitung, 13. 12. 1872.
65
Archiv GG, Schachtel BV, Konvolut 3, Heim an Amrein,
29. 3. 1873.
66
Archiv GG, Schachtel BV, Konvolut 5, Albert Heim, Zeugnis für
die Aechtheit der Riesentöpfe des Gletschergartens in Luzern;
vgl. ebd., Konvolut 3, ein Schreiben von 1874, in dem Heim
Amrein mitteilt, welchen Publikationen er seine mittlerweile
verfasste Broschüre zusammen mit Fotos habe zukommen
lassen: «Offices of the Quarterly Journal of Science, London;
The Popular Science Review, London; Leisure Gossip, London;
Bibliothèque universelle, Genève; Die Natur, Halle; Annales
des Sciences géologiques, Paris; Gaea Natur-Leben, Köln;
La Suisse illustré, Lausanne; Illustrierte Schweiz, Bern; Gar-
tenlaube, Leipzig; Daheim, Leipzig; Westermanns illustrierte
deutsche Monatshefte, Braunschweig; Alpine Journal, London;
Der Naturforscher, Berlin; Alpenfreund, Gera; Tour du Monde,
Paris.»
67
StALU, PA 1269/579, Korporationsarchiv, Korrespondenzen
betr. Pfyffer-Relief, 1872–1932, Vertrag zwischen der Korpo-
rations-Gemeinde-Verwaltung von Luzern und Herrn Amrein-
Troller, 28. 1. 1873.
68
Archiv GG, Schachtel B, Konvolut 11, Liste vom 16. 4. 1873.
69
Vgl. dazu Hug, Eremitage.
70
Vgl. dazu Zumstein, Glacier, S. 9–60.
71
Die Enkelin des Gründers schrieb, dass «dieser Name bis heu-
te Missverständnisse» bewirke, «erwarten doch immer noch

einzelne Besucher, hier ein Stück «ewigen Eises» zu sehen!» Schifferli-Amrein, Festschrift, S. 7.

72

Das 2014 in Zürich realisierte Kunstprojekt Hafenkran etwa wollte darauf aufmerksam machen, dass Zürich vor rund 200 Millionen Jahren eine subtropische Lagune war.

73

Vgl. dazu das Luzerner Tagblatt vom 10. 6. 1873, wo die Sache auf den Punkt gebracht wurde: «Den Nagel aber hat eine lebenslustige Wiener-Dame auf den Kopf getroffen, indem sie sagte: «Es ist Pflicht der Luzerner, den Gletschergarten zu protegieren.» Jawohl, die gescheidte Wienerin hat recht. Wir Luzerner sind nun einmal wesentlich auf den Fremdenverkehr angewiesen, der uns alljährlich einige Millionen in's Land bringt. Thun wir unser Mögliches, die Fremden in unserer Leuchtenstadt festzuhalten. Dazu muss auch der Gletschergarten mit dem ausgebesserten Relief von Genral Pfyffer mithelfen.» Wenn Amrein dabei ein gutes Geschäft mache, sei ihm das von Herzen zu gönnen, er habe viel riskiert; Archiv GG, Pressemappe I (1872–1899), Luzerner Tagblatt, 10. 6. 1873.

74

Ebd., Ausschnitt aus dem Vaterland, 8. 2. 1872.

75

Ebd., Ausschnitt aus der NZZ, 10. 3. 1873.

76

Ebd., Ausschnitt aus dem Bund, 31. 5. 1873.

77

Vgl. die Antwort der Baedeker-Redaktion, in Archiv GG, Schachtel BIB, Konvolut 4; der Hamburgische Correspondent vom 6. 8. 1875 etwa schreibt, «der zuverlässige Bädeler» habe den Gletschergarten «mit Recht dich einen * verherrlicht», vgl. ebd., Konvolut 8.

78

«Leider steht in der Schweiz an allen Ecken und Enden der niederträchtigste Humbug und Prellerei, der nichtswürdigste Schwindel in allen Gestalten in so üppigem Flor, daß das alleräußerste Misstrauen dem nur halbwegs gewiegten Touristen zur zweiten Natur wird.» Hamburgischer Correspondent, ebd., Konvolut 8.

79

Siehe Feierabend, Gletschergarten; Feierabend, Relief; Schmidlin, Gletschergarten.

80

Archiv GG, Schachtel BIB, Konvolut 4, Keil an Amrein, 7. 1. 1874 und Amrein an Keil, 15. 7. 1876.

81

Ebd., Leipziger Illustrierte Zeitung, 27. 6. 1874.

82

Schifferli-Amrein, Festschrift, S. 8.

83

Archiv GG, Schachtel BIB, Konvolut 4, Continental Herald an Amrein, 8. 5. 1874.

84

Ebd., vgl. z. B. die Direction des Waisenhauses und Sentianstalt in Luzern an Amrein, 30. 7. 1875.

85

Archiv GG, Schachtel BI, Konvolut 1, Gletschergarten-Musik, 19. Jahrhundert.

86

Archiv GG, Schachtel BIB, Konvolut 6, Schwytzer an Amrein, 19. 11. 1874.

87

SALU, B3.43/A1.47a, Bauakten Gletschergarten, Stadtratssitzung vom 5. 3. 1874.

88

Ebd., Amrein an den Stadtrat, 9. 3. 1874.

89

SALU, B3.2/B01:87 und 88, Stadtratsprotokolle, Sitzungen vom 23. 5., 31. 5., 13. 6. und 11. 7. 1878.

90

Für das Folgende stütze ich mich auf Stirnimann, Trinkwasserversorgung; Hodel, Versorgen; Huber, Fremdenstadt, S. 94–109; allgemein: Schivelbusch, Lichtblicke.

91

Huber, Fremdenstadt, S. 91. Hodel schreibt: «Vorteile brachte die neue Druckwasserversorgung aber dem aufstrebenden Hotelgewerbe und den begüterten Einwohnern, die sich das Druckwasser auf der Etage auch etwas kosten lassen konnten.» Hodel, Versorgen, S. 124.

92

Stirnimann, Trinkwasser-Versorgung, S. 79–85.

93

Zit. nach Hodel, Versorgen, S. 133.

94

Stirnimann, Trinkwasser-Versorgung, S. 115–116.

95

Zit. nach Hodel, Versorgen, S. 164.

96

Fremdenblatt, 10. 7. 1876.

97

Luzerner Tagblatt, 23. 8. 1856.

98

Archiv GG, Schachtel Bauarchiv-Liegenschaft, Antwort des Stadtrats vom 3. 10. 1873. Die Eingabe ist nicht mehr vorhanden.

99

SALU, B3.2/B01:81, Stadtratsprotokolle, Sitzung vom 22. 4. 1875, S. 293–294.

100
SALU, B3.2/B01:85, Stadtratsprotokolle, Sitzung vom 8. 3. 1877, S. 185–186.

101
Vaterland, 7. 10. 1879.

102
Gugerli, Redeströme, S. 25–28.

103
SALU, B3.2/B01:91, Stadtratsprotokolle, Sitzung vom 24. 6. 1880, S. 620.

104
Archiv GG, Schachtel BIA, Konvolut B1 A12, Rechnungen der Fabrique de Télégraphes et Appareils électriques aus Neuchâtel vom 28. 7. 1880.

105
Vaterland, 8. 8. 1880; dem entspricht die mit der Elektrizität verbundene Utopie, dass Elektrizität dereinst die Sonne ersetzen werde, vgl. Schivelbusch, Lichtblicke, S. 125–130; Gugerli, Redeströme, S. 25–26.

106
Hodel, Versorgen, S. 240–246; zum Werk Thorenberg vgl. Gugerli, Redeströme, S. 76–87.

107
Zit. nach Hodel, Versorgen, S. 244. Vom «magischen Glanz» hatte man nun zum «feenhaften Bild» gewechselt, vgl. dazu Gugerli, Redeströme, S. 30–31. Es scheint, dass die Stereotypisierungen in den Berichten über das elektrische Licht besonders ausgeprägt waren.

108
Hodel, Versorgen, S. 258, 354.

109
Zit. nach ebd., S. 250; zur Einführung der Elektrizität in den Schweizer Hotels vgl. die Liste bei Flückiger, Hotelpaläste, S. 102–103.

110
Zur fundamentalen Bedeutung technischer Innovationen bei Hotelbauten und ihrer grossen Werbewirkung vgl. Flückiger, Hotelpaläste, S. 95–133; Gugerli, Redeströme, S. 46–49; betreffend Einbau von Lifanlagen auch der Beitrag von Julie Lapointe Guigoz in Humair, Tourisme, S. 111–133.

111
SALU, B3.2/B01:124, Stadtratsprotokolle, Sitzung vom 25. 5. 1894, S. 463.

112
Archiv GG, Schachtel BIB, Konvolut 7, Verschönerungsverein Luzern; vgl. dazu auch Huber, Fremdenstadt, S. 232.

113
Vgl. dazu Huber, Fremdenstadt, S. 198–215.

114
Archiv GG, Schachtel BIB, Konvolut 7, Verwahrlosung des Lö-

wendenkmals; SALU, B3.2/B01:86, Stadtratsprotokolle, Sitzung vom 19. 7. 1877, S. 59.

115
Zu den Erhaltungsmassnahmen in diesen Jahren vgl. SALU, B3.31/AO46, Akten Restauration des Löwendenkmals, und AO47, Akten Massnahmen zur Erhaltung des Löwendenkmals; vgl. auch Rahn, Kleinere Nachrichten, S. 960.

116
SALU, F3/A1, Historischer Kataster, Bauakten, Stauffer an den Stadtrat, 20. 3. 1872.

117
Murray, Handbook, 1874, S. LI, vgl. auch S. 50.

118
Archiv GG, Schachtel BIB, Konvolut 8, Wächter am Pilatus, 26. 8. 1874.

119
Vgl. Naturmuseum St. Gallen, Zollikofer, S. 8.

120
SALU, B3.43/A1.49n, Bauakten Meyersches Diorama, Carl Meyer an den Stadtrat, 6. 8. 1871.

121
Siehe oben, S. 22.

122
SALU, B3.43/A1.49n, Bauakten Meyersches Diorama, Carl Meyer an den Stadtrat, 20. 9. 1872.

123
Ebd., Stadtratsbeschluss vom 16. 1. 1873.

124
StALU, PA 38/877, August am Rhyn, Das Meyer'sche Diorama, S. 1–2. In der Jahreszahl muss sich am Rhyn getäuscht haben, die Aufzählung der gezeigten Dioramen verweist auf die Situation nach 1873, nicht auf die von 1855.

125
Fremdenblatt, 12. 6. 1883, auch im Adress-Buch der Stadt Luzern von 1883 erwähnt.

126
StALU, PA 38/319, Curta an Meyer, 14. 9. 1885 und 10. 6. 1886.

127
Zu den Merkmalen und dem Verlauf dieser Krise vgl. HLS (<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D13918.php>, 19. 7. 2013).

128
Huber, Fremdenstadt, S. 135–145.

129
Vgl. Tissot, Naissance, S. 158–198.

130
Die Forschung gewichtet für diese Periode die Folgen der Krise höher als jene der Innovationen und Expansionen; vgl. Huber, Fremdenstadt, S. 142–143; Bossard-Borner, Spannungsfeld, S. 586; für die ganze Schweiz sowieso, vgl. Bergier, Wirt-

schaftsgeschichte, S. 320, sowie die Introduction bei Humair, *Tourisme*, S. 3–54, v. a. S. 19–21.

131

Archiv GG, Betriebsbücher 1874–1886 und 1887–1902.

132

Zu Knörr vgl. HLS (<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D30273.php>, 9. 2. 2015).

133

Archiv GG, Schachtel BIA, Konvolut 9, Amrein an Marie Amrein, 16. 11. 1877.

134

Ebd., Hypothekarvertrag vom Dezember 1877.

135

Archiv GG, Korrespondenzkopien 1878–1880, Amrein an Bank Ehinger, 4. 6. 1879.

136

Ebd., Amrein an Liebrich, Eidgenössische Bank, 28. 6. 1879.

137

Ebd., Amrein an den Regierungsrat LU, 24. 2. 1880.

138

Ebd., Amrein an Brandle Esquire, 26. 4. 1880.

139

StALU, AKT 1044/9310, Aktiengesellschaft des Meyer'schen Diorama in Luzern in Liquidation, Eintrag ins Handelsregister, 19. 11. 1895.

140

Archiv GG, Schachtel BII, Konvolut 3, Benefizium Inventarii über Wilhelm Amrein-Troller sel., 10. 9. 1881.

141

Ebd., Vertrag zwischen Marie Amrein-Troller, Alois Russi und Franz Brun, 17. 3. 1882.

142

SALU, B3.43/A1.46e, Bauakten Alpineum, Kaufvertrag vom 13. 11. 1885.

143

Vgl. Sikart (<http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4023218>, 22. 8. 2013).

144

SALU, B3.2/B01:102, Stadtratsprotokolle, Sitzung vom 5. 10. 1885, S. 314–315.

145

Vgl. *Fremdenblatt*, 17. 5. 1886.

146

Vgl. das Inserat zur Eröffnung im *Fremdenblatt*, 2. 6. 1886.

147

Luzerner Tagblatt, 8. 6. 1886.

148

Vaterland, 12. 6. 1886; bei Cain dürfte es sich um den französischen Historienmaler Georges Cain handeln, bei Roux um den deutschen Maler Karl Roux, der sich am Anfang seiner

Laufbahn als Schlachtenmaler profilierte, vgl. Thieme-Becker, *Lexikon V*, S. 363 und XXIX, S. 122.

149

Luzerner Tagblatt, 8. 6. 1886.

150

SALU, B3.43/A1.46e, Bauakten Alpineum, Kaufvertrag zwischen Renggli und de Boccard, 1. 2. 1887; Kaufvertrag zwischen Drexler und de Boccard, 12. 3. 1888.

151

Die Sammlung schenkte Moser später dem Historischen Museum in Bern; vgl. HLS (<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D27752.php>, 23. 8. 2013). Eine aufschlussreiche Besprechung der Ausstellung im Löwendenkmal-Museum druckte das *Fremdenblatt*; darin wird einerseits mit modischem orientalischem Exotismus gespielt, andererseits darauf aufmerksam gemacht, wie die Kenntnis dieser Gegenstände «von direkt praktischem Werth für unser Vaterland» sei, indem «auch jene Industriellen, welche speziell für den Orient arbeiten», daraus «nützliche Winke mit nach Hause» nehmen könnten; vgl. *Fremdenblatt*, 28. 7. 1887.

152

Ludwig Bang stammte aus Doberan im Mecklenburgischen und war bekannt für grosse Wandmalereien in Hotels und anderen Etablissements, vgl. Henning-Hennings, Bang; Otto Lorch kam aus Basel und war ein Genremaler, vgl. Brun, *Künstler-Lexikon II*, S. 277.

153

Vgl. dazu Archiv Alpineum, Ordner Museum Alpinum, Prospekte, 1887–1889.

154

Ein Flugblatt versprach «über 50 Darstellungen von Gletschern. Gefährliche Passagen, Eisbrücken, Gletscherspalten, Eisgrotten, interessante Eis- und Schnee-Gebilde, Schifffahrt auf Schweizer Seen bei Tag und bei Nacht. Die Bergbahnen. Schweizer Militär-Uebungen. Städte, Ortschaften, Dörfer». Archiv GG, Schachtel BIII, Konvolut 14, Löwendenkmal-Museum.

155

SALU, B3.2/B01:115 und 116, Stadtratsprotokolle, Sitzungen vom 1. 6. 1891, S. 455–456; 24. 7. 1891, S. 87–88; 17. 9. 1891, S. 265.

156

SALU, B3.2/B01:118, Stadtratsprotokolle, Sitzung vom 31. 3. 1892, S. 239.

157

SALU, B3.2/B01:100, Stadtratsprotokolle, Sitzung vom 7. 8. 1884, S. 117–118.

158

Fremdenblatt, 4. 9. 1884.

159

Vgl. dazu Dietze, *Integration*.

- 160**
StALU, PA 38/877, Privataarchiv am Rhyn auf Geissenstein, Prospectus für die Erstellung eines Panorama's der Schlacht von Sempach in Luzern. Das war eine optimistische Schätzung, der Gletschergarten hatte bis 1895 nur ausnahmsweise die Grenze von 40 000 Besuchern jährlich übertroffen.
- 161**
SALU, B3.2/B01:101, Stadtratsprotokolle, Sitzung vom 2. 4. 1885, S. 205.
- 162**
Fischer, Hodler, S. 29–33.
- 163**
SALU, B3.43/A1.30b, Fertigungsakten, Kaufvertrag von Scho-binger-Gloggner und Henneberg, 14. 11. 1888.
- 164**
Ebd., Bauakten, Baubewilligung des Stadtrates vom 25. 3. 1889.
- 165**
Luzerner Tagblatt, 30. 8., 6. 9., 15. 9. 1889; Vaterland, 1. 9., 16. 10. 1889.
- 166**
Vgl. Deicher, Bewältigung, S. 61–66.
- 167**
Die bislang jüngste Publikation, Deicher, Bewältigung, führt die relevante Literatur zum Thema auf; neuerdings von Arx, Konfrontation, der die Konflikte zwischen Bundesrat Welti und General Herzog thematisiert.
- 168**
Inglin, Schweizerspiegel, S. 27.
- 169**
Den Tourismus als Hauptmotivation für Hennebergs Entscheid nennt Kämpfen-Klapproth, Bourbaki-Panorama, S. 39.
- 170**
Vgl. Meyer, Bourbaki, S. 16–17.
- 171**
Sowohl Fremdenblatt wie Reiseführer erwähnten die neue Attraktion, mehr nicht, und sie kamen nach der Eröffnung nie darauf zurück wie bei anderen Attraktionen, deren Entwicklungen sie begleiteten oder periodisch in Erinnerung riefen.
- 172**
Vgl. den Bericht im Luzerner Tagblatt, 30. 8. 1889: «Das theilweise noch etwas Nackte des Gebäudes wird verschwinden, wenn die demnächst beginnenden Anbauten erstellt sind; letztere werden als Magazine, Ausstellungsräume, Erfrischungslokalitäten etc. dienen.»
- 173**
Vgl. Fremdenblatt, 23. 7. 1884. Am 2. 6. dann wurden von Luzerner Kreisen solche Gerüchte über Bern gestreut.
- 174**
SALU, B3.2/B01:119, 121 und 128, Stadtratsprotokolle, Sitzun-gen vom 7. 9. 1892, S. 186, 30. 6. 1893, S. 495, 12. 3. 1896, S. 286.
- 175**
SALU, B3.2/B01:132, Stadtratsprotokolle, Sitzung vom 21. 1. 1898, S. 77.
- 176**
Tetmajer, Conservirung, S. 91.
- 177**
Vgl. dazu SALU, B3.31/A047, Akten Massnahmen zur Erhaltung des Löwendenkmals; vgl. auch SIA, Schweizerische Bauzeitung 52, Das Löwendenkmal in Luzern, S. 336.
- 178**
SALU, B3.31/A051, Akten betr. Löwendenkmal-Erinnerungsfeiern, Protokollnotizen der Stadtratssitzung Luzern, 21. 7. 1892, Nr. 36, mit Eingabe-Brief vom Verein Hochwacht in Luzern, 1. 6. 1892; vgl. auch Erinnerungsfeier.
- 179**
SALU, B3.31/A051, Akten betr. Löwendenkmal-Erinnerungsfeiern, Protokollnotizen der Stadtratssitzung, Luzern, 11. 8. 1892, Nr. 24.
- 180**
Siehe oben, S. 53.
- 181**
Archiv Alpineum, Geschichtliches über Meyers Diorama.
- 182**
StALU, AKT 1044/9313, Meyersches Diorama (Luzern 1884–1892).
- 183**
StALU, PA 38/320, Pachtvertrag per 1. 11. 1895.
- 184**
StALU, PA 38/322, Nicole & Naef an Meyer's Diorama AG, 19. 4. 1899.
- 185**
StALU, PA 38/323, Verwaltungsratspräsident Vincenz Fischer an Caroline Suter-Meyer, 28. 5. 1904: Er habe in der Unterredung mit Witwe Ambühl-Ottiger gesagt, «dass die Diorama-Gesellschaft auch nicht den Plan habe, wieder auf lange Jahre zu miethen, sie also deshalb nicht erheblich gebunden würde [...]»
- 186**
Ebd., Jahresrechnungen der AG 1896–1904; zwischen 1897 und 1904 stiegen die Jahresgewinne von rund 3500 auf 22 000 Franken, dies trotz grösserer Amortisationen und Kapitalrückzahlungen. Allerdings hingen die guten Gewinne auch mit den abnehmenden Investitionen zusammen, wie aus den Jahresrechnungen hervorgeht. Die Werbeausgaben gingen von gut 1100 auf 500 Franken zurück, Reparaturkosten beliefen sich in den letzten Jahren auf 150 bis 300 Franken gegenüber 2200 im Jahr 1896, das Baukonto wurde ganz aufgelöst.

187

Ebd., Kaufvertrag zwischen Blasius Muth, Dagobert Schumacher, August am Rhy und Ernst Hodel vom 1. 11. 1905.

188

Archiv Alpineum, Schachtel E. Hodel Maler, Korrespondenz sortiert, Zum Fragebogen von Herrn Welti, undatiert, ca. 1950.

189

Archiv Alpineum, Grosses Alpendiorama beim Löwendenkmal, Plakat.

190

Archiv Alpineum, Ordner Historik, E. Ho., Diorama, Vertrag von Ernst Zäslein und Ernst Hodel für ein Panorama der Berner Alpen, 15. 1. 1892; Ende August musste es fertig sein, der Preis betrug 5000 Franken. Ausserdem war er mit 10 Prozent an den Einnahmen beteiligt; hätte das Bild allerdings keinen Erfolg gehabt, hatte Zäslein das Recht, vom Vertrag zurückzutreten, und das Bild wäre an Hodel zu Eigentum zurückgegangen mit der Bedingung, es nicht in Luzern auszustellen.

191

Archiv Alpineum, Ordner Museo, Flugblatt mit einer Erklärung des Jungfrau-Dioramas.

192

Muyden, Panorama; vgl. dazu Anker, Baud-Bovy, S. 147–165, Fischer, Hodler, S. 33–37.

193

Archiv Alpineum, Ordner Historik, E. Ho., Diorama, Nachtrag vom 23. 7. 1892 zum Vertrag vom 15. 1. 1892, der Preis betrug 800 Franken.

194

Ebd., Zäslein an Hodel, 2. 3. 1893, Zäslein rechtfertigt Zahlungsverzögerungen.

195

Vgl. Luzerner Tagblatt, 3. 5. 1893.

196

Omachen, Touristenstadt, S. 118; zu Queen Victorias Besuch vgl. Arengo-Jones, Queen Victoria.

197

Archiv Alpineum, Ordner Historik, E. Ho., Diorama, Briefwechsel zwischen dem Gesandten Arnold Roth und Hodel, 1., 3. und 12. 6. 1893.

198

Fremdenblatt, 6. 6. 1895.

199

Archiv Alpineum, Ordner Historik, E. Ho., Diorama, Briefwechsel zwischen Maurice Andreossi und Hodel, 1., 8., 15. 9. 1894 und 4. 4. 1896.

200

Der Bund, Nachruf, 20. 5. 1902.

201

Archiv Alpineum, Ordner Historik, E. Ho., Diorama, Entwurf eines Briefes von Hodel an Zäslein, undatiert, vermutlich 1894.

202

Ebd., Kaufvertrag vom 13. 10. 1895.

203

Laut Fremdenblatt war zu Beginn der Saison 1896 erst das Diorama vom Stanserhorn fertig, «zwei weitere effektvolle Kollossalgemälde sind im Entstehen.» Fremdenblatt, 28. 5. 1896; am 22. 6. wurde dann die Fertigstellung des vierten, des Schilthorn-Dioramas gemeldet, am 23. 6. Hodels Plan für ein 45 auf 6 Meter grosses Jungfrau-Diorama, das aber nicht zustande kam. Die Melchaaschlucht wird im Fremdenblatt vom 28. 5. 1897 erstmals erwähnt.

204

Zitiert in Fremdenblatt, 23. 6. 1897.

205

Archiv Alpineum, Kassenbuch D 1897–1912, Kassenbuch 1898–1912; die Gewinne belaufen sich auf 3000 bis 5000 Franken im besten Jahr 1906.

206

Archiv Alpineum, Ordner Historik, E. Ho., Diorama, Seiler an Hodel, 11. 10. 1898.

207

Ebd., Vertrag zw. den Gebrüdern Seiler und E. Hodel, 27. 10. 1901.

208

Archiv GG, Schachtel BII, Konvolut 4, Marie Amrein an Anna Attenhofer, 27. 10. 1892.

209

Ebd.

210

Imfelds Leben und Aktivitäten wurden in den letzten Jahren vermehrt erforscht, massgebend: Cavelti Hammer, Imfeld.

211

Swiss-Nice-Times, 3. 5. 1896.

212

Luzerner Tagblatt, 19. 5. 1896.

213

Cavelti Hammer, Imfeld, S. 100–102.

214

Die Gartenlaube druckte 1895 ein Bild eines Walliser Gensjägers mit dem Hinweis, im Wallis gebe es noch Wildtiere, die sonst in den Alpen verschwunden seien: Bären, Wölfe, Luchse und Gemen; vgl. Gartenlaube 1895, S. 260.

215

Archiv GG, Schachtel BIII+IV.1, Konvolut 4, Inserat aus dem Bündner Tagblatt vom 24. 2. 1897. Auch Bierbrauer Spiess hatte hier eine Marktlücke gesehen und bereits am 24. 11. 1890 ein Gesuch für die Gemshaltung im Löwendenkmalpark ge-

stellt. Der Quartierverein Hochwacht wehrte sich dagegen, vgl. SALU, B3.31/A053, Akten betr. Löwendenkmalanlage.

216

Für zwei Franken erhielt man «100 Stück assortirte» Alpenblumen; vgl. Fremdenblatt, 23. 6. 1892. In diesen Jahren erschienen auch die ersten Aufrufe zum Schutz der Alpenpflanzen, und es wurden Verbote erlassen, sie zu pflücken; vgl. Gartenlaube 1897, S. 875 und 1903, S. 559; vgl. auch Rierola, Lucerne, S. 97–100.

217

Archiv GG, Korrespondenzkopien 1903–1910, Mathilde Amrein an Kubli, 14. 6. 1904, 22. 4. und 6. 11. 1905.

218

Vaterland, 25. 6. 1899.

219

Zur Popularität Menileks II. in der Schweiz nach den Aktivitäten Alfred Ilgs in Äthiopien vgl. Biasio, Prunk, S. 13–23.

220

Archiv GG, Schachtel BIII, Konvolut 9, Mathilde an Wilhelm Amrein, 25. 3. 1899.

221

Privatarchiv Regula Egli, Ordner Familiäres, Lennart Akesson an Marie Amrein, 1. 7. 1899.

222

Diesen Slogan sieht man auf einem Foto im Festalbum des Eidgenössischen Schützenfests in Luzern; Wüthrich, Fest-Album, nicht paginiert.

223

Zur Faszination der Geschwindigkeit und zum Automobil vgl. Blom, Kontinent, S. 287–318.

224

Zur Entwicklung der Frequenzen vgl. Huber, Fremdenstadt, S. 225–231 und Tabelle 36, S. 260.

225

StALU, A 976/1446, Totenregister des Civilstandes Luzern, 1898–1899, S. 425 und A 976/1447, 1900–1901, S. 242.

226

StALU, AKT 34/241A.5, Naturalienkabinett, Verhandlungen betr. das zum Kauf angebotene Stauffersche Museum zuhanden der Regierungsratssitzung vom 29. August 1898, versehen mit der Geschäftsnummer 1705.

227

Archiv GG, Schachtel BIII, Konvolut 16, Kaufvertrag vom 25. 10. 1898.

228

Man nahm sich viel Mühe bei der Einrichtung und verhandelte auch mit dem Naturhistorischen Institut in Latsch bei Bergün wegen der Aufstellung, das in der Folge einen Vorschlag samt Plan unterbreitete, der dann aber nicht realisiert wurde, vermutlich weil der Preis von 4500 Franken zu hoch war; vgl.

Archiv GG, Schachtel BIII, Konvolut 16, Naturhistorisches Institut an Gletschergarten, 7. 5., 14. 5., 15. 5., 19. 5., 23. 5., 1. 6. 1901; das Institut in Latsch war um 1900 ein europaweit aktives Zentrum des Präparierens, vgl. Kretschmann, Räume, S. 116.

229

Wyss, Luzern, S. 40.

230

Vgl. dazu Archiv GG, Pressemappe I, wo die Sammlung der betreffenden Presseartikel die Emotionen dokumentiert, die diese Kampagnen begleiteten.

231

Archiv GG, Betriebsbücher 1887–1902 und 1903–1912.

232

Aus diesem Grund wuchsen auch die Gewinne in dieser Zeit, wie oben, S. 66, ausgeführt; vgl. StALU, PA 38/321–323, Jahresrechnungen der AG 1896–1904, Jahresrechnungen der AG 1896–1904.

233

SALU, B3.2/B01:152, Stadtratsprotokolle, Sitzung vom 5. 3. 1908, S. 178.

234

Troxler, Bloch, S. 105–106.

235

Bucher, Luzerner Kinos, S. 12; dies wurde auch in den Varietés anderer Städte gemacht, vgl. Zimmermann, Schaufenster, S. 91.

236

Bucher, Luzerner Kinos, S. 14–37.

237

Vgl. den kurzen Bericht im Fremdenblatt, 6. 7. 1895.

238

Dokumentiert ist die Korrespondenz mit der Gornergrat-Bahn, in deren Auftrag er das Gornergrat-Diorama anfertigte; vgl. Archiv Alpinum, Ordner Historik, E. Ho., Diorama, Korrespondenz Ernst Hodel mit der Gornergrat-Bahn-Gesellschaft, 17. 12. 1901 bis 24. 4. 1904. Gleiche Verträge gab es auch mit der Arth-Rigi-Bahn, der Vitznau-Rigi-Bahn und der Pilatus-Bahn; vgl. ebd., Ordner Museum Alpinum.

239

Luzerner Tagblatt, 25. 7. 1908.

240

Dokumentiert im Archiv GG, Schachtel ungeordnet, in der eine Mappe mit von Argus gesammelten Presseauschnitten aufbewahrt wird.

241

Das Folgende ist den Beiträgen von Andrzej Zor, Walter Troxler, Daniela Walker und Markus Furrer in der Publikation über das Luzerner Kriegs- und Friedensmuseum entnommen, vgl. Troxler, Bloch.

242

Zor, in: ebd., S. 36–37.

243

Zur Pariser Ausstellung vgl. ebd., S. 101–105.

244

SALU, B3.2/B01:137, Stadtratsprotokolle, Sitzung vom 21. 9. 1900, S. 411.

245

Das Folgende nach Walker, in: Troxler, Bloch, S. 117–147 und 175–187.

246

Ebd., S. 142.

247

Vgl. dazu den Beitrag von Furrer, in: ebd., S. 149–173.

248

Vgl. dazu z. B. das Fremdenblatt von 1907, wo im September verschiedene Kongressberichte abgedruckt werden.

249

Im Archiv des Gletschergartens sind zahlreiche Artikel über die 88. Jahresversammlung der Schweizerischen Naturforschenden Gesellschaft, die vom 10. bis 13. 9. 1905 in Luzern stattfand, und den dabei stattgefundenen Besuch des Gletschergartens aufbewahrt: Fremdenblatt, 13. 9.; Basler Nachrichten, 14. 9.; Bund, 14. 9.; Vaterland, 14. 9.; National-Zeitung, 14. 9. und 15. 9.; der Eidgenosse, 16. 9.; die NZZ berichtete über den ganzen Kongress in drei Feuilletons am 21., 29. und 30. 9. 1905.

250

Tissot, Naissance, S. 6.

251

Die «Anleitung, auf die nützlichste und genussvollste Art die Schweiz zu bereisen» von Ebel ist so etwas wie das Scharnier zwischen den Reiseberichten des 18. und den Reiseführern des 19. Jahrhunderts. Murray bezieht sich in seinem ersten Schweiz-Führer explizit auf Ebel und bezeichnet ihn als Vorbild aller nachfolgenden Reisebücher über die Schweiz. Dank ihm sei die Schweiz «for a very long time [...] the only country in Europe» gewesen, «which possessed a Guide-book, worthy of the name.» Was er geleistet habe, verdiene das allerhöchste Lob, «and it is upon the foundation of the materials collected by him that every succeeding work of the same kind, on that country, has been laid.» Murray, Hand-book, 1838, S. i.

252

Zur Entwicklung der Reiseführer ausführlich Tissot, Naissance, S. 13–103.

253

Noch immer komplettester Überblick bei Reichler/Ruffieux, Voyage; von der historischen Analyse her: Marchal/Mattioli, Erfundene Schweiz.

254

Die neuste Publikation dazu Kälin, Rigi.

255

Goethe, Schweizer Reisen, S. 3.

256

Goethe, Dichtung und Wahrheit, 4.18, S. 267, 270. Ein anderer Beleg findet sich in den Tagebüchern Ulrich Bräkers, der ein gleichermaßen leidenschaftlicher Leser wie Wanderer war. Seine Schilderungen der Aussicht von der Albispashöhe entsprechen unverkennbar den Konventionen des Genres; vgl. Bräker, Schriften III, S. 458–459. Ein weiteres Beispiel für einen Bedeutungsverlust ist der Gotthard, der Goethe wegen des Blicks nach Süden noch als wichtigster Aussichtspunkt der Alpen galt, obschon er zu dieser Zeit als höchster Berg bereits vom Montblanc entthront worden war. Im 19. Jahrhundert spielte der Gotthard als Aussichtspunkt keine Rolle mehr.

257

Noch 1834 bediente sich Georg Büchner in seinem sogenannten Fatalismusbrief dieser Konnotationen, als er seiner Verlobten über Giessen schrieb: «Hier ist kein Berg, wo die Aussicht frei sei. Hügel hinter Hügel und breite Täler, eine hohle Mittelmäßigkeit in Allem», Büchner an Wilhelmine Jaeglé, 9.–12. 3. 1834, in Büchner, Werke, S. 288.

258

Kälin, Rigi, S. 21, 53–71.

259

Ebd., S. 21; HLS (<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D7449.php>, 15. 8. 2014).

260

La semaine des Familles, 24. 8. 1889, S. 335 (<http://gallica.bnf.fr/>, 28. 10. 2014).

261

Murray, Handbook, 1867, S. 53.

262

Vgl. dazu HLS (<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D7953.php>, 11. 2. 2015) sowie die Beiträge der Herausgeberin und von Frei-Heitz, in: Burbulla, Stadtlandschaften, S. 38–47; Zur Eremitage erschöpfend Hug, Eremitage.

263

Zit. nach Waeber, in: Sigel, Nutzen, S. 155; Hirschfeld war auch der Auffassung, dass die Natur über die Schweiz das Füllhorn ihrer Wunder ausgeleert habe, weshalb Gärten dort immer nur eingestreute Reize sein könnten, ebd., S. 215.

264

Goethe, Schweizer Reisen, S. 226.

265

Vgl. Bucher, in: Aux Alpes, S. 11–17 und den Beitrag von Schneider, in: Burbulla, Stadtlandschaften, S. 98–105.

266

Vgl. dazu die Beiträge von Bucher, Omachen und Abegg, in: Sigel, Nutzen.

267

Vgl. StALU, PA 18/2, Johann Heinrich Füssli an Pfyffer, 2. 6. 1818, S. 141.

268

Businger, Luzern, S. 82.

269

Das Folgende nach dem unveröffentlichten gartendenkmalpflegerischen Gutachten über das Löwendenkmal, vgl. Dové, Löwendenkmal, S. 48–67.

270

Ebd., S. 50.

271

Zur Ausstattung der Eremitage vgl. Hug, Eremitage I, S. 189–382.

272

Murray, Hand-book, 1838, S. 38; ähnlich Baedeker, Schweiz, 1844, S. 84.

273

Zit. nach Felder, Löwendenkmal, S. 28.

274

Vgl. dazu Wyss, Löwendenkmal, S. 12–13.

275

Archiv GG, Schachtel BV, Konvolut 4, Heim an Marie Amrein Troller und Marie Blattner-Amrein, 13. 6. 1905.

276

Vgl. oben, S. 38–39.

277

Archiv GG, Schachtel BIII+IV, Konvolut 11, Unverwirklichte Pläne und Luftschlösser, Plan Akesson vom 17. 3. 1905.

278

Stereotyp waren die Klagen in den Berichten derjenigen Besucher, die das Denkmal mehr als einmal sahen und den aktuellen Zustand mit dem früheren verglichen: «Mais comme tout est changé! La dernière fois que je passai par ici, on lisait distinctement les noms, et à présent il est presque impossible de les déchiffrer. Ce bassin, aussi, où tombe un filet d'eau, et qui était destiné à refléter le monument, était clair comme un miroir, et ce n'est plus qu'une eau stagnante.» Bailleul, Grimpeurs, S. 34.

279

Das Folgende stützt sich auf Burga, Heer; Burga, Urwelt; Leu, Heer.

280

Burga, Urwelt, S. 98.

281

Heer, Urwelt, S. XXIII.

282

Ebd., S. 550.

283

Ebd., S. 551.

284

Zum Folgenden Schnyder, in: Borgards, Literatur, S. 75–79.

285

Goethe an Zelter, 11. März 1832, in Goethe, Briefwechsel, S. 403.

286

Heer, Urwelt, S. XXII.

287

Ebd., S. 604.

288

Ebd., S. XXII.

289

Ebd., S. 1–2.

290

Vgl. die Einleitung zu O'Connor, Earth, S. 1–27; Grundlage seiner Analyse sind die Studien des Geologen und Wissenschaftshistorikers Martin Rudwick.

291

Vgl. ebd., S. 279.

292

Vgl. ebd., S. 282–301.

293

Vgl. dazu die Artikel von Schnyder und Gamper, in: Borgards, Literatur, S. 75–79 und 370–374; vgl. auch Schnyders Beiträge zu Stifters Nachsommer, v. a. Dynamisierung.

294

O'Connor betont, dass viele viktorianische Geologen, etwa William Buckland, als Geistliche ausgebildet worden waren, und sieht darin einen Grund für ihre hohe Vermittlungskompetenz. Bei Heer, der nie als Pfarrer tätig war, ist dieser Aspekt wohl weniger wichtig; vgl. O'Connor, Earth, S. 71–116.

295

Vgl. Heer, Urwelt, S. 459–464.

296

Ebd., S. 16–17.

297

Ebd., S. 535.

298

Ebd., S. 539.

299

Ebd., S. 547.

300

So der Titel der jüngsten Publikation zum Thema von Flüeler-Grauwiler; ausser darauf stützt sich das Folgende auf Furger, Jahrtausende; Kauz, Wilde; Rückert, Pfahlbauleute; Martin-Kilcher, Pfahlbauforschung; Kaeser, Lacustres.

301

Keller, Keltische Pfahlbauten, Erster Bericht, S. 67.

302

Amrein, Ausgrabungen, S. 254–256.

303

Vgl. Keller, Keltische Pfahlbauten, Fünfter Bericht, S. 178. Amreins Bericht aus dem Geschichtsfreund wurde auszugsweise im Achten Bericht, S. 21–25, publiziert.

304

Jakob Messikommer finanzierte seine Ausgrabungen vor allem über Verkäufe von Knochen und Fundgegenständen; zu Handel und Fälschungen vgl. Flüeler-Grauwiler, Pfahlbaufieber, S. 103–124.

305

Keller, Keltische Pfahlbauten, Erster Bericht, S. 81.

306

Dumont d'Urville, Voyage IV, S. 607.

307

Keller, Keltische Pfahlbauten, Erster Bericht, S. 84.

308

Ebd., S. 85.

309

Keller, Keltische Pfahlbauten, Zweiter Bericht, S. 133.

310

Vgl. ebd., S. 132–133.

311

Vgl. dazu Kauz, Wilde, S. 15.

312

Zit. nach ebd., S. 10.

313

Vgl. Keller, Keltische Pfahlbauten, Zweiter Bericht, S. 113–133 und 143–144; Vierter Bericht, S. 5–14; Fünfter Bericht, S. 162–166.

314

Vgl. Flüeler-Grauwiler, Pfahlbaufieber, S. 93–94.

315

Vgl. Lubbock an Darwin, 23. 8. 1862 (<http://www.darwinproject.ac.uk/letter/entry-3698>, 3. 2. 2014).

316

Zum Folgenden vgl. Kaeser, Lacustres, S. 42–68.

317

Der heute mögliche Zugriff auf digitalisierte Medien fördert eine unwahrscheinliche Fülle an Resultaten zutage, man gebe auf Gallica, Familie Austria, Wikisource, oder für die Schweiz Active Paper, nur die einschlägigen Stichwörter ein und limitiere die Suche auf einen Zeitraum von 1850 bis 1900. Die Ergebnisse sind nicht mehr zu überblicken.

318

Zit. nach O'Connor, Earth, S. 279.

319

Lécolle, L'Italie, S. 284.

320

Vgl. dazu auch Schnyder, in: Borgards, Literatur, S. 75–79.

321

Benjamin versammelt im Flaneur-Konvolut des Passagen-Werks zahlreiche Beispiele aus den Romanen von Balzac, Dumas und ihren Epigonen, die die Überblendung von Paris mit den nordamerikanischen Wäldern und ihren Bewohnern dokumentieren; vgl. Benjamin, Passagen-Werk, S. 550–555.

322

Ebd., S. 1045.

323

O'Connor dokumentiert die grosse Bedeutung von Führern und widmet den «Virtual-Tourist Guidebooks» im Zusammenhang mit Paläoausstellungen einen ganzen Abschnitt, vgl. O'Connor, Earth, S. 282–300.

324

Archiv GG, Schachtel BV, Konvolut 6, Albert Heim, Zeugnis für die Aechtheit der Riesentöpfe des Gletschergarten in Luzern.

325

Luzerner Tagblatt, 2. 5. 1858.

326

Das Folgende stützt sich auf Bächler, Tschudi; Thürer, Tschudi.

327

Murray, Handbook, 1891, S. 2.

328

Tschudi, Thierleben, 1853, S. 4.

329

Dass sein Buch nicht mehr in das von neuen wissenschaftlichen Paradigmen bestimmte Zeitalter passe, sei Tschudi bewusst gewesen, weswegen er nach 1875 keine Neuauflage mehr drucken liess, obschon die Nachfrage vorhanden gewesen sei; vgl. Bächler, Tschudi, S. 250; zu den Auflagen vgl. ebd., S. 247–253.

330

Tschudi, Thierleben, 1890, S. 46.

331

Vgl. zu diesem Begriff und seiner Verwendung im 19. Jahrhundert Schulze, Belehrung, S. 235–283.

332

Ebd., S. 53.

333

Ebd., S. 49.

334

Tschudi, Thierleben, 1853, S. 338; die Biografie der Gemse und über die Gemsjagd, S. 338–382; vgl. dazu auch Bürgi, Höhenangst.

335
Seine Gedichte stellte er handschriftlich zu Sammlungen zusammen, vgl. Thüerer, Tschudi, S. 52.

336
Vgl. Tschudi, Thierleben, 1890, S. 117–121.

337
Vgl. dazu Schulze, Belehrung, S. 208, 288–289.

338
Vgl. dazu Bächler, Tschudi, S. 256–265.

339
Vgl. ebd., S. 265–277; Indiz dafür sind auch die häufigen Verweise in der Gartenlaube; vgl. Gartenlaube 1857, S. 11–16; 1858, S. 95–96; 1860, S. 261–263 und 789–792; 1874, S. 6–8.

340
Vgl. dazu Lepenies, Naturgeschichte, zur Zoologie v. a. S. 161–168.

341
Zit. nach Thüerer, Tschudi, S. 11.

342
Zu dieser neuen Generation von Präparatoren vgl. Kretschmann, Räume, S. 100–117; wie aufwendig diese Arbeit war, dokumentiert der Beitrag über das Präparieren einer Giraffe durch Kerz in der Gartenlaube 1902, S. 663–665.

343
Vermutlich war dies tatsächlich nur ein Werbeslogan, denn Stauffer, Verzeichniß, enthält keinerlei Angaben etwa zu Insekten oder Lurchen.

344
In Deutschland setzten sich spektakuläre Szenen, etwa der Kampf eines Elefanten mit einem Königstiger, der auch in der Gartenlaube beschrieben wurde, erst Ende Jahrhundert in der Museumspraxis durch; vgl. Gartenlaube 1912, S. 916–919 und Kretschmann, Räume, S. 109.

345
StALU, AKT 34/241A.10, Naturalienkabinett, Jahresbericht 1859; um seine Kreditbegehren zu unterstreichen, verwies Kaufmann gerne auf die Sammlungen in Genf, Bern, Neuenburg und Basel, die viel besser dotiert seien, vgl. Jahresbericht 1865.

346
Dies zeigt die sorgfältige Studie von Kretschmann, Räume, für Deutschland eindrücklich auf. Für die Schweiz existiert nichts Vergleichbares.

347
Hafner, Neujahrsblatt, S. 15.

348
Die anderen beiden und damals nicht umstrittenen Schweizer Friedensnobelpreisträger, die Pazifisten und Leiter des Internationalen Friedensbüros in Bern, Elie Ducommun und Albert Gobat, sind in der breiten Öffentlichkeit längst vergessen.

349
Moos, Dunant, S. 25–26.

350
Steiner, Riesenberger, Hasler und Druc-Vaucher, Dunant; zur Editionssituation vgl. Moos: «Seine «Mémoires» sind bis heute aber nicht systematisch ausgewertet, geschweige denn ediert, und umfassen rund 6000 Seiten Handschriftliches», in: Moos, Dunant, S. 19.

351
Dunant, Solferino, S. 112.

352
Ebd., S. 60.

353
Vgl. dazu Riesenberger, Dunant, S. 66–69.

354
Zit. nach ebd., S. 61–63.

355
Vgl. dazu den Beitrag von Ennulat/Eisenhut, Dunant, S. 64–81.

356
Zur pietistischen Bekenntnisbiografie vgl. Schrader, Literaturproduktion, S. 280–328.

357
Vgl. Regli, Apokalypse, S. 243–263.

358
Vgl. Riesenberger, Dunant, S. 67–69.

359
Vgl. Kämpfen-Klapproth, Bourbaki-Panorama, S. 34–35.

360
Vgl. dazu den Beitrag von Furrer, in: Troxler, Bloch, S. 75–99.

361
Ebd., S. 82.

362
Ebd., S. 84; dazu passte übrigens auch Ferdinand Kellers Konzept der Pfahlbauweise als einer Plattform im Wasser, vgl. Furger, Jahrtausende, S. 28.

363
Vgl. dazu Bock, Darstellungen, S. 83–87.

364
Das Folgende nach Cavelti Hammer, Imfeld; Cavelti Hammer, Reliefbauer; Schweizerisches Alpines Museum, Augenreisen, S. 117–122.

365
Vgl. Cavelti Hammer, Imfeld, S. 173–184.

366
Imhof, Bildhauer, S. 128, spricht von der «Hochflut der Reliefkunst zwischen 1870 und 1914».

367
So Albert Heim im Nachruf auf Xaver Imfeld, zit. nach Cavelti Hammer, Imfeld, S. 92.

- 368**
Ebd., S. 91–92.
- 369**
Eine Liste derselben in ebd., S. 110.
- 370**
Vgl. ebd., S. 100–102.
- 371**
Vgl. ebd., S. 93. Dieses Relief kam später ins Alpine Museum nach München und wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört.
- 372**
Katalog Kriegs- und Friedensmuseum, S. 51.
- 373**
Zit. nach Cavelti Hammer, Imfeld, S. 104.
- 374**
So der Inspektor des Bahnprojektes Friedrich Wrubel 1899, zit. nach Gugerli, Jungfrau, S. 50.
- 375**
Vgl. Imfeld, Stereorama, S. 242–245.
- 376**
Archiv Alpineum, Ordner Historik, E. Ho., Diorama, Hodel junior zum Brand des Stereoras von Blasius Muth an das Offizielle Verkehrsbureau Bern, 3. und 6. 9. 1919.
- 377**
Vgl. die Annonce im Vaterland, 16. 9. 1882.
- 378**
Vgl. Sikart (<http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4032032>, 27. 5. 2014).
- 379**
Vgl. dazu König, Diaphanorama, mit Goethes Beschreibung über Transparentgemälde, S. 5–8.
- 380**
Siehe oben, S. 51.
- 381**
Zu Ponti vgl. HLS (<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D44567.php>, 26. 5. 2014); für das Aletoskop beziehe ich mich auf den diesbezüglichen Beitrag von Pascale und Jean-Marc Bonnard Yersin bei Memoriav (http://de.memoriav.ch/html/de/home/photo/projets/ponti/d-ponti_aleto.htm, 26. 5. 2014); vgl. auch Dor, Stereoscop, S. 22–24; zu den Vorführungen in Luzern vgl. Fremdenblatt vom 9. 7., 29. 7., 4. 8., 13. 8., 10. 9. und 19. 9. 1887.
- 382**
Vgl. z. B. Journal de Toulouse, 2. 5. 1872.
- 383**
Vgl. Journal des débats politiques et littéraires, 21. 5. 1865.
- 384**
Vgl. L'Impartial, mehrere Inserate Oktober/November 1887.
- 385**
ZHB LU, LSa 17:3, Programmzettel Panorama International; im Fremdenblatt heisst es: «Die Bequemlichkeit wird dadurch erhöht, daß der Besucher auf einem Stuhl Platz nehmen kann, ohne denselben zu wechseln, indem die Ansichten nebst erklärender Aufschrift in kurzen Zwischenräumen wechseln», vgl. Fremdenblatt, 29. 5. 1894.
- 386**
Vgl. LuzernerTagblatt, 2. 5. 1893.
- 387**
ZHB, LSa 17:3, Programmzettel Panorama International.
- 388**
SALU, B3.22/B13:97, Häuserverzeichnis.
- 389**
Luzerner Tagblatt, 25. 6. 1897.
- 390**
Es ist allerdings unklar, ob man nicht schon bei der Fotografie von einem bewegten Bild sprechen müsste, vgl. Kittler, Gramophon, S. 179–183.
- 391**
Vgl. Kittler, Medien, S. 218–224.
- 392**
Vgl. dazu Gartenlaube 1909, S. 850–853, Das Jubiläum der Postkarte; zu Postkarte und Tourismus in der Schweiz vgl. Bieri, «Als regne es hier nie»; zur Bedeutung der Postkarte bei der Verbreitung und Popularisierung von «Fremde» vgl. Jäger, Bilder.
- 393**
Zur Funktion der Ansichtskarte für den Tourismus vgl. Jäger, Bilder; Walter, Ansichtskarte.
- 394**
Fotodok verzeichnet zahlreiche im Wey-Quartier aktive Fotografen (<http://www.fotodok.ch/index.php?title=Kategorie:Fotograf>, 2. 7. 2013).
- 395**
Adress-Buch 1883, S. 13.
- 396**
Im Zusammenhang mit dem Diorama vgl. dazu Buddemeier, Panorama, S. 28–32.
- 397**
Vgl. dazu Schweizerisches Alpines Museum, Augenreisen, S. 45; schon das allererste Panorama, Michelis Prospect Geometrique des Montagnes neigées, dittes Gletscher, telles qu'on les découvre en tems favorable, depuis le Chateau d'Arbourg, dans les territoires des Grisons, du Canton d'Ury, et de l'Oberland du Canton Berne von 1755, hatte mehr gezeigt, als von blosser Auge zu erkennen gewesen war, vgl. dazu Rickenbacher, Alpenpanorama.
- 398**
Kartografiegeschichte hatte das Relief ursprünglich vor allem die Funktion, die Höhen sichtbar zu machen, da die frühe Kartografie noch keine Höhenkoten kannte, vgl. dazu Niederöst, Relief, S. 149.

399

Zu diesen und anderen ähnlichen Anekdoten vgl. Huhtamo, Panorama, S. 150–152; die Geschichte vom Hund zitiert Oettermann, Panorama, S. 146, dort, S. 13 und 81, auch die Berichte über Seekrankheit; ebenfalls seekrank sollen Zuschauer 1832 im Berliner Diorama geworden sein, wo in einer Barke eine einstündige Fahrt über den Golf von Neapel simuliert wurde, vgl. Buddemeier, Panorama, S. 42; Sternberger, Panorama, S. 15, zitiert die Geschichte der Engländerin.

400

Vgl. dazu Daniels, Kunst, S. 32–51.

401

Der an die Massstäblichkeit gebundene Illusionseffekt lässt sich beim Relief bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgen, indem damals empfohlen wurde, dem Blick auf das Modell mittels optischen Vergrößerungsgeräten die natürlichen Proportionen zu suggerieren, vgl. Bürgi, Relief, S. 140–141.

402

Zur Bauweise von Panoramen mit besonderem Augenmerk auf das Bourbaki-Panorama vgl. Meyer, Panoramagebäude.

403

Vgl. Reallexion IV, S. 34–41; Buddemeier, Panorama, S. 25–26.

404

Huhtamo, Illusions, S. 153.

405

Vgl. ebd., S. 144; Daguerres Bilder waren 22 Meter hoch und 14 Meter breit.

406

Buddemeier, Panorama, S. 31–37; auch an der Daguerreotypie wurde zunächst vor allem die Genauigkeit ihrer Abbildungsqualität gerühmt; vgl. Daniels, Kunst, S. 45.

407

Vgl. Huhtamo, Illusions, S. 140.

408

Vgl. Buddemeier, Panorama, S. 36–37.

409

Unter StALU, SA 1538–1543 finden sich zahlreiche Prospekte und Annoncen für Panoramen, mechanische Theater, anatomische Kabinette oder Nebelbilder, die zusammen mit dem Gesuch um Bewilligung für die zweimal pro Jahr stattfindenden Jahrmärkte beim Luzerner Bahnhof dem Regierungsrat eingereicht werden mussten.

410

Courier des Alpes, 25. 6. 1886 und Fremdenblatt, 29. 5. 1894.

411

Leider gibt es auch dazu nur vereinzelte Quellen, nur im Gletschergarten findet sich dazu Material.

412

Archiv GG, Schachtel BIII, Konvolut 9, Ankauf des Labyrinths, Inventarliste vom 25. 7. 1897.

413

Archiv GG, Kassenbücher, Einnahmen 1903–1911 und Einnahmen 1912–1918; Schachtel BIII+IV.1, Konvolut 11, Pläne Lennart Akesson. Fischer hatte im Kanton St. Gallen mehrere Patente für Verbesserungen bei Textilmaschinen eingereicht; seine Idee eines Zählautomaten in Archiv GG, Ordner Geschichte Margrit Schifferli-Amrein 1972.

414

Vgl. Fremdenblatt, 20. 6. 1901.

415

Zu dieser Diskussion vgl. Daniels, Kunst, S. 154–176.

416

Buddemeier, Panorama, S. 48.

417

Deicher, Bewältigung, S. 83.

418

Buddemeier, Panorama, S. 50–51.

419

Vgl. Daniels, Kunst, S. 165.

420

Vgl. Deicher, Bewältigung, S. 69–72.

421

Vgl. Archiv GG, Schachtel Führer, Führer um 1890 bzw. 1905. Dass solche Werbesprüche den gewünschten Effekt zeitigten und sehr nachhaltig sein konnten, dokumentiert eine Bildlegende in der Pariser Zeitung La Croix vom 7. Juni 1938. Darin wird in einem Artikel über «Les marmites de géants» der grosse Topf im Gletschergarten als «la plus grande du monde» bezeichnet (<http://gallica.bnf.fr/>, 27. 10. 2014).

422

ZHB LU, Pressedokumentation Gletschergarten LSa 17:2, Stellungnahme Anton Schürmann, 23. 8. 1898.

423

Vgl. dazu Mathieu, Staaten, S. 91.

424

Vgl. Tissot, Naissance, S. 221–225. Die Gegenprobe auf diesen Befund sind die häufigen Klagen über die vielen Bettler, die in der Frühphase den Reisenden mit ihrer Aufdringlichkeit auf die Nerven gingen, insbesondere die an allen Ecken und Enden Blumensträusschen, Früchte und Führerdienste feilbietenden Kinder. «Wir kamen in Weggis an, und wäre jeder Mann, Knabe und Maultierhalter eine Wespe gewesen und jedes Wort ein Stich, wären unsere sterblichen Überreste in Weggis geblieben», schrieb Jemima Morrell, Teilnehmerin der ersten Cook'schen Pauschalreise. Der deutsche Publizist Emil Anton Roßmäßler äusserte sich in einem mehrteiligen Beitrag in der Gartenlaube, «Flüchtige Reisebriefe aus der Schweiz», ausführlicher zum Thema und berichtete gar von einem als Tell verkleideten Bettler in der Hohlen Gasse, was er als Gipfel der Schändlichkeit empfand; vgl. Gartenlaube 1856, S. 667–671.

Dass in der Folge die Kantonsregierungen Abhilfe schufen, beweisen etwa für Luzern die umfangreichen Dossiers mit Bettelverboten, aber auch mit klaren Preisregelungen für Dienstleistungen wie eine Führung auf die Rigi, den Transport in einer Sänfte, die Miete eines Maultiers usw., die dann auch in den Reiseführern verbreitet wurden.

425

Tissot, Naissance, S. 6.

426

Vgl. ebd., S. 36: «Les rapports qualité/temps et qualité/prix sont présentés ici [in den Reiseführern] comme des données déterminantes dans la conception du périple.»

427

Man könne davon ausgehen, dass ein Exemplar des Baedeker-Reiseführers von vier bis fünf Personen konsultiert worden sei. Wenn man ein Minimum von 3000 Exemplaren pro Auflage – alle zwei Jahre erschien eine überarbeitete Neuedition – ansetze, dann hätten sich rund 4 Millionen Reisende in England allein auf diesem Weg informiert, ebd., S. 22.

428

Vgl. dazu Arengo-Jones, Queen Victoria, S. 70 und 146.

429

Vgl. Buddemeier, Panorama, S. 41–43; Benzenberg zit. nach Benjamin, Passagen-Werk, S. 661.

430

Vgl. dazu Ducke, Alpen.

431

Vgl. die Liste bei Potonniée, Daguerre, S. 79–89.

432

Wiener Zeitschrift, 26. 6. 1843 (<http://anno.onb.ac.at/>, 26. 10. 2014).

433

Systematisch durchgesehen wurden die Gartenlaube zwischen 1853 und 1914 sowie die Revue des deux mondes zwischen 1831 und 1914, stichprobenartig die in Paris wöchentlich erscheinende Illustrierte La Semaine des familles (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb344730672/date>) zwischen 1858 und 1896 (danach Erscheinen eingestellt), und das englische Gentleman's Magazine zwischen 1850 und 1868 (<http://anno.onb.ac.at/>; mehr nicht verfügbar).

434

Vgl. etwa den Artikel «L'économie rurale de la Suisse» des belgischen Ökonomen Emile de Laveleye in der Revue des deux mondes 1863, S. 823–856. In den Dreissigerjahren publizierte dort Alexandre Dumas die Erlebnisse während seiner Schweizer Reise.

435

Vgl. die Artikel des St. Galler Staatsarchivars Otto Henne-Am Rhyn in der Gartenlaube 1872, S. 802–804 und 1874, S. 6–8.

436

Gartenlaube 1883, S. 532–534.

437

Vgl. Altick, Shows, S. 319–331.

438

Vgl. Weisser, Lustgarten, S. 44–58.

439

Die Entwicklung der verschiedenen Gartentypen zeichnet Weisser nach, ebd., S. 28–94.

440

Zu den Völkerschauen in London und im Jardin d'Acclimatation vgl. die Beiträge von Durbach und Schneider, in: Blanchard, MenschenZoos, S. 100–108 und 179–188.

441

Den Hinweis verdanke ich Rea Brändle; die in Luzern ausgestellten Truppen tourten teils durch ganz Europa, vgl. die Liste der Zürcher Völkerschauen in Brändle, Völkerschauen, S. 232–244, sowie in Brändle, Bruce, S. 201–220.

442

Siehe oben, S. 49–53 und S. 62–63.

443

Privatarchiv Regula Egli, Mathilde Blattner-Amrein, Reisetagebücher (1900–1910), «Nach Paris, 20. Oktober bis 8. November 1907».

444

Vgl. Fremdenblatt, 10. 7. 1884.

445

Vgl. das Inserat im Fremdenblatt, 10. 8. 1895.

446

In der Eröffnungskantate zur Genfer Ausstellung reimte sich «patrie» auf «industrie», vgl. Büchler, Landesausstellungen, S. 70.

447

«Der so vieles umfassende Maschinenbau und das grosse Gebiet der Elektrizität spielen auf der Weltausstellung in Paris eine grosse, wenn nicht die grösste Rolle», Meier-Graefe, Weltausstellung, S. 61; zu Genf vgl. Arlettaz, Suisses, S. 37–39.

448

Zum Village Suisse vgl. Arlettaz, Suisses, S. 47–49 und 56–61; Büchler, Landesausstellungen, S. 94–97; v. a. Müller Horn, Weltausstellungen, S. 119–128; zum Wirken von Bouvier vgl. Rucki, Architektenlexikon, S. 79.

449

Bibliothèque universelle, S. 207–208.

450

Eine ausführliche Schilderung der komplexen Konstruktion findet sich im Journal d'agriculture pratique, de jardinage et d'économie domestique 64 (1900), S. 123–129 (<http://gallica.bnf.fr/>, 17. 12. 2014).

451

Questions diplomatiques et coloniales. Revue de politique extérieure, Paris 1900, S. 488 (<http://gallica.bnf.fr/>, 17. 12. 2014).

452

Le Monde artiste, Paris 1900, verschiedene Nummern zwischen April und Oktober, v. a. die Nummer vom 26. 9. 1900, S. 549–550, wo eine ausführliche Besprechung und Beurteilung von Martial Ténéo eingerückt ist (<http://gallica.bnf.fr/>, 17. 12. 2014).

453

Müller Horn, Weltausstellungen, S. 127.

454

Büchler, Landesausstellungen, S. 98.

455

Ebd., S. 99–100; Büchler zitiert dort auch die übellaunige Kritik von Carl Hilty.

456

Zit. in Müller Horn, Weltausstellungen, S. 126.

457

Meier-Graefe, Weltausstellung, S. 26.

458

Ebd., S. 40 und 207.

459

Benjamin versammelt in den Konvoluten «Eisenkonstruktion» und «Die Photographie» zahlreiche solche Befunde, vgl. Passagen-Werk, S. 211–231 und 824–846; vgl. auch Kretschmer, Weltausstellungen, S. 143–145.

460

Zur Bedeutung der grossen Ausstellungen für die Akzeptanz der Elektrizität vgl. Gugerli, Redeströme, S. 179; zu Iguels Pâtre suisse vgl. Hobi, Skulptur, S. 394.

461

Siehe insbesondere die beiden Beiträge von Marchal und Cretaz, in Marchal/Mattioli, Erfundene Schweiz, S. 37–62.

462

Vgl. dazu Lindner, Traumkitsch, S. 242–244.

463

Daudet, Tartarin, S. 236–244.

464

Tissot, Naissance, S. 6.

465

Vgl. Daudet, Tartarin, Kapitel XIII, Die Katastrophe.

466

Siehe oben, S. 138–140.

467

Vgl. dazu das im Januar 2015 an der Universität Genf gestartete SNF-Projekt «Dispositifs spatiaux du spectacle du monde. Genève, 1895–1914» (<http://p3.snf.ch/project-150119>, 2. 4. 2015).

Abbildungsnachweis

Alpineum Museum, Luzern: 26, 28
Bourbaki Panorama, Luzern: 23–24, 51
Monika Bucheli: 68
Colby College, Waterville (Maine, USA): 3 (Foto Jeff Poul-
land)
Philipp Flury: 69–73
Gletschergarten, Luzern: 8–10, 13–16, 21–22, 29–33, 40, 45
Historisches Museum Luzern: 2
Historisches Museum Obwalden, Sarnen: 52–53
Musée des beaux-arts, La Chaux-de-Fonds: 48
Musée suisse de l'appareil photographique, Vevey: 55–57
Privatbesitz: 49–50, 66
Staatsarchiv Luzern: 11, 17, 19–20, 60–61, 67
Stadtarchiv Luzern: 4–5, 18, 25, 34–39, 54, 59, 62
Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern: Umschlag, 1, 12,
41–42, 58
Zentralbibliothek Zürich: 6–7, 27, 43–44, 46–47, 63–65

Bibliografie

Quellen

Bern

Universitätsbibliothek (UB)

Intelligenzblatt für die Stadt Bern, 1834–1919, einsehbar unter: <http://intelligenzblatt.unibe.ch/>

Stadtarchiv

E2.2.1.0.044, Einwohnerregister Berner und Schweizer, 1830–1859.

Luzern

Staatsarchiv (StALU)

A 976/1446 und 1447, Totenregister des Civilstandes Luzern, 1898–1901.

A 1044/7436, Société anonyme des immeubles Benjamin Henneberg. Grand Panorama de Lucerne, 1910–1926.

AKT 34/241A.2–11 und B.1, Naturalienkabinett, 1848–1899.

AKT 37/71A.5 und 6, Wein- und Speisewirtschaftsrechte Gletschergarten, 1873–1889.

AKT 313/7611, Personalien, Stauffer Samuel, Arnold Julius, Robert, 1858–1892.

AKT 1044/7538, Ernst Hodel Diorama, 1905–1948.

AKT 1044/9310, 9313, AG Meyer'sches Diorama, 1883–1905.

BO 32, Rechnungen des Naturhistorischen Museums, 1878–1920.

KZ 50, Taufbuch der evangelischen Gemeinde Luzern, 1859–20.12.1868.

PA 18/1–13, Korrespondenzen Karl Pfyffer wegen Errichtung des Löwendenkmals, 1818–1822.

PA 38/245, 308–323, 330–344, 877, Privatarhiv am Rhyn auf Geissenstein, 1845–1904.

PA 306/1–53, Lucerne Fremdenblatt. Liste des Étrangers – Foreign Register, 1870–1914 (mit Unterbrüchen).

PA 306/97, Tages-Programm, 10.6.1897–30.9.1897.

PA 1228/8, Testament und Erbschaft Anna von Liebenau.

PA 1228/20, Handschriftliches Heft mit schwarzer Tinte zu Ereignissen von 1792 sowie gedruckte Blätter in Heftform gefaltet, «Précis historique du 10 Août 1792 et du Monument érigé à Lucerne, aux Mânes des Gardes Suisses, qui ont succombé dans cette journée».

PA 1228/23, gedrucktes Faltblatt «Subscriptions-Entwurf zur Errichtung eines Denkmals der Ehre und Tapferkeit derjenigen Schweizer, welche im königlich-französischen Garde-Dienst den 10ten August den 2ten

und 3ten Herbstmonat 1792 gefallen sind», sowie gedrucktes Faltblatt «Liste de Messieurs les Souscripteurs pour le Monument érigé à Lucerne à la mémoire des Suisses du 10 Aout 1792».

PA 1228/24, handgeschriebene Liste mit kolorierten Kantonswappen und vermutlich der Subskribenten, unvollständig, vermutlich Mitte Aug. 1821.

PA 1269/579, Korporationsarchiv, Korrespondenzen betreffend Pfyffer-Relief, 1872–1932.

RR 22, Protokoll über die Verhandlungen des Regierungsrates des Kantons Luzern, 1898.

SA 1538–1543, Lustbarkeiten, Fahrende Künstler und Schausteller, Kuriositäten, Panoramen, Plakate, Exotische Menschen, 1815–1873.

Zentral- und Hochschulbibliothek (ZHB LU)

Z.d 11, Luzerner Tagblatt. Fortschrittlich-liberale Tageszeitung, 1870–1914 (digitalisiert).

Z.d 12, Vaterland. Schweizerische Tageszeitung, 1871–1914 (digitalisiert).

Sondersammlung, LSa.17:2–5, Gletschergarten, Panorama, Alpen-Diorama beim Löwendenkmal, Meyers Diorama Zürichstrasse.

Sondersammlung, Ms 245fol.:4, Mohr, Philipp Anton, Sammlung historischer Notizen, Bd. D, Mappe Monumente – Denkmale (nach: Bau-Bericht der Künstler-Gesellschaft, 1822).

Sondersammlung, Tresor, Heft JB 1822 XIV, Bericht über die Künstlergesellschaft in Luzern 1822 und Baunachrichten 1822.

Sondersammlung, Dokumentation.

Archiv Kantonale Denkmalpflege

Objekt-Dokumentation, Schachtel Nr. 55.2.5, Luzern Denkmalstrasse Löwendenkmal: Wey Vitus/Hüppi Martin, Restaurierungsbericht, Typoskript 2009.

Natur-Museum

Sitzungsprotokolle der Kommission des Naturhistorischen Museums, 1895–1938.

2 Korrespondenzordner, Direktion Bachmann, 1895–1920.

Stadtarchiv (SALU)

B3.2/B01:30–161, Stadtratsprotokolle, 1850–1912.

B3.2/B3.1/3, Vertragsbuch III. Bd.

B3.2/B5:4–11, Verwaltungsberichte, 1904–1930.

B3.22/B1:19, Einwohnerkontrolle, Quartierkontrolle Hof, 1844–1890.

- B3.22/B13:97, Einwohnerkontrolle, Quartierkontrolle Fluhmatt, 1890–1980.
- B3.31/A046, Akten Restauration des Löwendenkmals.
- B3.31/A047, Akten Massnahmen zur Erhaltung des Löwendenkmals.
- B3.31/A049, Hochbauamt, Akten betr. Löwendenkmal-Liegenschaft, 1857–1925.
- B3.31/A051, Hochbauamt, Akten betr. Löwendenkmal-Erinnerungsfeiern, 1892–1971.
- B3.31/A052, Hochbauamt, Akten betr. Löwendenkmal-Modell, 1875–1935.
- B3.31/A053 Hochbauamt, Akten betr. Löwendenkmal-anlage, 1890–1935.
- B3.31/B1:4 und 5, Baukontrolle, Bde. VI und VII, Beschlüsse des Stadtrates in Bausachen, 1866–1882.
- B3.36/A1.1900/109, 142, Teilungsfaszikel betr. Samuel und Luzia Stauffer, 1909–1901.
- B3.36/A1.1905/52, Teilungsfaszikel betr. Ernst Hodel, 1905.
- B3.36/A1.1926/190, Teilungsfaszikel betr. Anton Julius Stauffer, 1926.
- B3.36/A1.1932/105, Teilungsfaszikel betr. Marie Amreintroller, 1932.
- B3.36/Bl. 25, 32, 39–41, 44, 61, 74, 83, Teilungsprotokolle, 1863–1932.
- B3.43/A1.30b, Fertigungsakten, Gültkonzepte, Bauakten Bourbaki-Panorama, 1868–1907.
- B3.43/A1.46e, Fertigungsakten, Gültkonzepte, Bauakten Alpineum, 1885–1902.
- B3.43/A1.47a, Bauakten Gletschergarten, 1872–1900.
- B3.43/A1.45t, Bauakten Gletschergarten, 1895–1907.
- B3.43/A1.49n, Bauakten Meyersches Diorama, 1871–1873.
- B3.43/A1.50a–d, Bauakten Meyersches Diorama, 1839–1867.
- F1b 70, Baunachrichten der Kunstgesellschaft Luzern, 1818–1840.
- F3/A1, Historischer Kataster, 1859–1919.

Archiv Alpineum

- Stammbaum der Familie Hodel von Thun, 1817–heute.
- Fünf Bundesordner mit Auftrags- und Verkaufsverträgen, Korrespondenzen, Zeitungsausschnitten, Prospekten, Fotografien aus dem Besitz von Ernst Hodel senior und junior, 1890–1955.
- Kassenbuch «D», 1897–1912.
- Kassenbuch, 1898–1912.
- Jahresbilanzen, 1910–1919.

Archiv Gletschergarten (GG)

- Betriebsbücher, Einnahmen, 1874–1886.
- Betriebsbücher, Einnahmen, 1887–1902.
- Betriebsbücher, Einnahmen, 1903–1911.
- Betriebsbücher, Einnahmen, 1912–1918.
- 2 Schachteln Führer, 1874–1930.
- 3 Fremdenbücher, 1874–1889.
- 2 Bde. Korrespondenzkopien, 1878–1910.
- 10 Schachteln B bis BVI, Materialien zur Entwicklung des Gletschergartens: Verträge, Erbschaften und Familiäres, Prozesse, Angestellte, Korrespondenzen, Verkehr mit den Behörden, Inserate, Werbematerial, Musikalisches, Presseauschnitte, Postkarten, Plakate, Aufzeichnungen zur Geschichte, Anschaffungen, Akten betreffend Umwandlung in eine Familien-AG, Gründungsunterlagen Stiftung Gletschergarten, 1870–1941.
- 1 Ordner Geschichte Margrit Schifferli-Amrein 1972.
- 1 Schachtel Stiftung I, Vorgeschichte der Stiftung Amreintroller, 1920–1941.
- 3 Pressemappen, 1872–1918.
- 1 Schachtel mit Argus-Presseauschnitten zum Prozess betr. Fälschung von drei Böcklin-Bildern vor dem Bezirksgericht Zürich, 1909.
- Ein Band «Thiergruppen aus Stauffer's Museum in Luzern» mit kolorierten Steindruckbildern nach Fotografien von Jules Bonnet, o. J.

Privatarchiv Regula Egli

- Dossier Brodmann-Hegi, Korrespondenz der Familie Amrein mit der Angestellten Louise Brodmann-Hegi und ihren Nachkommen, 1894–1987.
- 1 Ordner mit Familiärem: Erbverträge, Testament Marie Amrein, Inventar nach ihrem Tod 1931, Korrespondenz Marie Amrein und Lennart Akesson aus Finnland, 1897–1912.
- 1 Ordner Familie Amrein, Stammbaum, 1807–1898.
- 1 Ordner Familie Troller, 1853–1926.
- Handschriftliche «Selbstbiographie» von Kaspar Constantin Amrein, um 1868.
- Reisetagebücher von Mathilde Blattner-Amrein, 1900–1910.

St. Gallen

Stadtarchiv

- 1/1/0928, Nr. 12'072, Niederlassungsregister.
- Bürgerregister, Bd. Ia, S. 161, Nr. 1.

Mündliche Quellen

Drei Gespräche mit Claudia Hermann über Entstehung und Geschichte des Löwendenkmals am 5., 8. April und am 24. Mai 2013.

Digitale Quellen für Zeitungen und Zeitschriften

<http://www.limpartialarchives.ch/Default/Skins/SwissFr/Client.asp?Skin=SwissFr&Enter=True&AppName=2&AW=1386337903959>

<http://www.letempsarchives.ch/Default/Skins/LeTempsFr/Client.asp?Skin=LeTempsFr&enter=true&AppName=2&AW=1424270771521>

http://newspaper.archives.rero.ch/Olive/ODE/index_de.html

<http://www.unil.ch/viaticalpes/home.html>

<http://gallica.bnf.fr/html/presse-et-revues/presse-et-revues>

<http://www.anno.onb.ac.at/>

<http://www.digibern.ch/ueberblick/medien?tid=27>

Digitale Nachschlagewerke

Historisches Lexikon der Schweiz (HLS): <http://www.hls-dhs-dss.ch/>

Lexikon zur Kunst in der Schweiz (SIKART): <http://www.sikart.ch/home2.aspx>

Literatur

- Abegg, Regine: Urbane Aussichtspromenaden und Aussichtstribünen. Die Seequais von Luzern, Zug und Zürich, in: Brigitt Sigel u. a. (Hg.): Nutzen und Zierde. Fünfzig historische Gärten in der Schweiz, Zürich 2006.
- Adam, Birgit: Alles, was das Herz begehrt! Von Wunderkammern und Konsumtempeln, Hildesheim 2012.
- Adress-Buch von Stadt & Canton Luzern für 1877. Mit vollständigem Plane der Stadt Luzern und Inseraten-Anhang, Luzern 1877.
- Altick, Richard: The Shows of London. A Panoramic History of Exhibitions, 1699–1862, Cambridge und London 1978.
- Amberg, B[ernhard] u. Bachmann, J[ohannes]: Dr. Franz Joseph Kaufmann, Professor und Naturforscher. Sein Leben und seine Werke, Luzern 1893.
- Amrein, Kaspar Constantin: Die Pfahlbauten-Ausgrabungen am Baldeggersee, in: Der Geschichtsfreund 29 (1874), S. 254–277.
- Anker, Valentina: Auguste Baud-Bovy (1848–1899), Bern 1991.
- Anker, Valentina u. a.: Viaggio verso le Alpi – Le voyage vers les Alpes – Die Reise zu den Alpen, Bellinzona 1997.
- Appenzellische Gemeinnützige Gesellschaft (Hg.): Appenzellische Jahrbücher 2009/10, Heft 137, Herisau 2010.
- Aregger, Josef: Natur-Museum Luzern. Seine Entstehung und Geschichte. XXVI. Bd., Luzern 1978.
- Arengo-Jones, Peter: Queen Victoria in Switzerland, London 1995.
- Arenski, Jay u. a.: Swiss Carvings. The art of the «Black Forest» 1820–1940, Woodbridge 2005.
- Arlettaz, Gérald (Hg.): Les Suisses dans le miroir. Les expositions nationales suisses, Lausanne 1991.
- Asma, Stephen T.: Stuffed animals & pickled heads. The culture and evolution of natural history museums, Oxford 2001.
- Bächler, Emil: Friedrich von Tschudi, 1820–1886. Leben und Werke, St. Gallen 1947.
- Bacot, Jean-Pierre: La presse illustrée au XIXe siècle. Une histoire oubliée, Limoges 2005.
- Baedeker, Karl: Die Schweiz. Handbuch für Reisende, Koblenz, später Leipzig ¹1844–³⁵1913.
- Bailleul, Louis: Les Grimpeurs de montagne, Paris 1882.
- Balsiger, Felix u. a.: Ernst Hodel. Das Werk eines Malers, Luzern 1951.

- Bayerdörfer, Hans-Peter, Hellmuth, Eckhart (Hg.): *Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert*, Münster 2003.
- Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. V, Frankfurt 1982.
- Bergier, Jean-François: *Wirtschaftsgeschichte der Schweiz. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Zürich 1990.
- Biasio, Elisabeth: *Prunk und Pracht am Hofe Menileks. Alfred Ilgs Äthiopien um 1900*, Zürich 2004.
- Bibliothèque universelle et Revue Suisse (101/III), Lausanne, Paris, London, Leipzig 1896.
- Bieri, Susanne (Hg.): «Als regne es hier nie...». Veröffentlichung zu einzelnen Aspekten der Graphischen Sammlung der Schweizerischen Landesbibliothek, 5 Bde., Bd. 3: Ansichtskarten, Bd. 4: Plakate, Bern 2001.
- Binnenkade, Alexandra, Mattioli, Aram (Hg.): *Die Inner-schweiz im jungen Bundesstaat (1848–1874). Gesellschaftsgeschichtliche Annäherungen*, Zürich 1999.
- Birrer, Sibylle: *Grand Hotel National Luzern. Luxus und Gastlichkeit von 1870 bis heute*, Baden 2010.
- Blanchard, Pascal u. a. (Hg.): *MenschenZoos. Schaufenster der Unmenschlichkeit*, Hamburg 2012.
- Blom, Philipp: *Der taumelnde Kontinent. Europa 1900–1914*, München 2009.
- Bock, Sybille: *Bildliche Darstellungen zum Krieg von 1870/71*, Diss. phil. I, Freiburg im Breisgau 1982.
- Boden, Petra, Müller, Dorit (Hg.): *Populäres Wissen im medialen Wandel seit 1850*, Berlin 2009.
- Bolley, Pompejus Alexander: *Bericht über die dritte schweiz. Industrie-Ausstellung in Bern 1857*, Bern 1858.
- Borgards, Roland u. a. (Hg.): *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2013.
- Bossard-Borner, Heidi: *Im Bann der Revolution. Der Kanton Luzern 1798–1831/50*, Luzern, Stuttgart 1998.
- Bossard-Borner, Heidi: *Im Spannungsfeld von Politik und Religion. Der Kanton Luzern 1831 bis 1875*, Basel 2008.
- Boyer, Marc: *L'invention du tourisme. Origine et développement du tourisme dans le Sud-Est de la France du XVI^e siècle à la fin du Second Empire*, Paris 1997.
- Boyer, Marc: *Histoire générale du tourisme. Du XVI^e au XXI^e siècle*, Paris 2005.
- Bräker, Ulrich: *Sämtliche Schriften*, hrsg. von Andreas Bürgi u. a., 5 Bde., München und Bern 1998–2010.
- Brändle, Rea: *Nayo Bruce. Geschichte einer afrikanischen Familie in Europa*, Zürich 2007.
- Brändle, Rea: *Wildfremd, hautnah. Zürcher Völkerschauen und ihre Schauplätze 1835–1964*, Zürich 2013.
- Brun, Carl (Hg.): *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, 4 Bde., Frauenfeld 1905–1917.
- Brunner, Hansruedi: *Luzerns Gesellschaft im Wandel. Die soziale und politische Struktur der Stadtbevölkerung, die Lage in den Fremdenverkehrsberufen und das Armenwesen 1850–1914*, Luzern, Stuttgart 1981.
- Bucher, Annemarie u. a. (Hg.): *Aux Alpes, Citoyens! Alpiner Mythos und Landschaftsarchitektur*, Zürich 2005.
- Bucher, Delf u. a.: *Friedenstauben und Krupp-Kanonnen. 100 Jahre Internationales Kriegs- und Friedensmuseum Luzern*, Luzern 2002.
- Bucher, Felix: *Geschichte der Luzerner Kinos. 50 Jahre Kino Moderne*, Luzern 1971.
- Büchler, Hermann: *Drei schweizerische Landesausstellungen. Zürich 1883, Genf 1896, Bern 1914*, Diss. phil. Bern, Zürich 1970.
- Büchner, Georg: *Werke und Briefe*, hrsg. von Karl Pörnbacher u. a., München 1988.
- Buddemeier, Heinz: *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München 1970.
- Burbulla, Julia u. a. (Hg.): *Stadtlandschaften. Schweizer Gartenkunst im Zeitalter der Industrialisierung*, Zürich 2006.
- Burga, Conradin Adolf: *Oswald Heers «Die Urwelt der Schweiz» im Licht der modernen Forschung: ausgewählte Aspekte zum Eiszeitalter*, in: *Vierteljahresschrift der Naturforschenden Gesellschaft in Zürich* 154 (2009), Heft 3/4, S. 97–108.
- Burga, Conradin Adolf (Hg.): *Oswald Heer (1809–1883). Paläobotaniker, Entomologe, Gründerpersönlichkeit*, Zürich 2013.
- Bürgi, Andreas: *Höhenangst, Höhenlust. Zur Figur des Gamsjägers im 18. Jahrhundert*, in: Thomas Busset, Jon Mathieu (Hg.): *Räumliche Mobilität und Grenzen (= Geschichte der Alpen – Storia delle Alpi – Histoire des Alpes 3)*, Zürich 1998, S. 267–278.
- Bürgi, Andreas (Hg.): *Europa Miniature. Die kulturelle Bedeutung des Reliefs 16.–21. Jahrhundert*, Zürich 2007.
- Bürgi, Andreas: *Relief der Urschweiz. Entstehung und Bedeutung des Landschaftsreliefs von Franz Ludwig Pfyster*, Zürich 2007.
- Burri, Monika u. a. (Hg.): *Die Internationalität der Eisenbahn 1850–1970*, Zürich 2003.

- Burri, Monika: Die Welt im Taschenformat. Die Postkartensammlung Adolf Feller, Zürich 2011.
- Businger, Joseph: Die Stadt Luzern und ihre Umgebungen, in topographischer, geschichtlicher und statistischer Hinsicht, Luzern 1811.
- Busset, Thomas (Hg.): Pour une histoire des sports d'hiver. Zur Geschichte des Wintersports, Neuchâtel 2006.
- Carlen, Georg u. a.: Bourbaki-Panorama. Restaurierung der Panorama-Rotunde, Notsicherung des Rundbilds, Restaurierung und Umbau der Grossgarage von 1926, Neubau der Stadtbibliothek, in: Jahrbuch der Historischen Gesellschaft Luzern 19 (2001), S. 91–103.
- Cavelti Hammer, Madlena: Xaver Imfeld (1853–1909) als Reliefbauer, in: Andreas Bürgi (Hg.): Europa Miniature. Die kulturelle Bedeutung des Reliefs 16.–21. Jahrhundert, Zürich 2007, S. 165–173.
- Cavelti Hammer, Madlena u. a.: Xaver Imfeld. 1853–1909. Meister der Alpentopografie, Sarnen 2006.
- Caviezel, Nott: Gestaltende Natur. Historische Fotos vom Gletschergarten Luzern, in: Werk, Bauen + Wohnen 96-1 (2009), S. 38–45.
- Challande, Isidore: Thiergruppen aus der Alpenwelt. Bärengruppe, Gemsen, Lämmergeier, Luchse, Steinhühner, Bern o. J. [vor 1900].
- Charbon, Rémy u. a. (Hg.): Die Schweiz verkaufen. Wechselverhältnisse zwischen Tourismus, Literatur und Künsten seit 1800, Zürich 2010.
- Colley, Ann C.: Victorians in the mountains. Sinking the sublime, Farnham 2010.
- Comment, Bernard, Nosedá, Irma: Zentrum und Ausgangspunkt einer imaginären Welt. Das Luzerner Panorama – Sanierung und Restaurierung durch die Architekten Kreis Schaad Schaad, in: Werk, Bauen + Wohnen 87-6 (2000), S. 42–48.
- Comment, Bernard: Das Panorama. Die Geschichte einer vergessenen Kunst, Berlin 2001.
- Commission du Village Suisse (Mayor, Jacques): Le village suisse à l'Exposition Nationale Suisse, Genf 1896.
- Crettaz, Bernard, Michaelis-Germanier, Juliette: Une Suisse miniature ou les Grands de la petitesse, Genf 1984.
- Czouz-Tornare, Alain-Jacques: Le 10 août 1792. Les Tuileries: l'été tragique des relations franco-suisse, Lausanne 2012.
- Daniels, Dieter: Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet, München 2002.
- Daudet, Alphonse: Tartarin in den Alpen, aus dem Französischen übersetzt von Trude Fein, Zürich 1979.
- Deicher, Patrick: Frankreich 1870/71. Die republikanischen Kriegsanstrengungen, unveröffentlichte Seminararbeit, Bern 2003.
- Deicher, Patrick: Die Internierung der Bourbaki-Armee 1871 und ihre Auswirkungen, in: Jahrbuch der Historischen Gesellschaft Luzern 22 (2004), S. 21–41.
- Deicher, Patrick: Die Internierung der Bourbaki-Armee 1871. Bewältigung einer humanitären Herausforderung als Beitrag zur Bildung der nationalen Identität, Luzern 2009.
- Devanthéry, Ariane: Itinéraires. Les guides de voyage en Suisse de la fin du XVIII^e siècle à 1914. Contribution à une histoire culturelle du tourisme, Thèse doctorat, Université de Lausanne 2008.
- Dewitz, Bodo von, Nekes, Werner (Hg.): Ich sehe was, was du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes, Göttingen 2002.
- Dietze, Antje: Uneven Integration. Changing Business Models and Transnational Connections of the Panorama Industry in Leipzig at the Turn of the 20th Century, in: Claudia Baumann, Megan Campbell (Hg.): Portals of Globalization, (erscheint Leipzig 2016).
- Dor, Henri: Das Stereoscop und das Stereoscopische Sehen. Vortrag, gehalten im neuen Museumssaale zu Bern am 13. Januar 1870, Basel 1871.
- Dové, Julie: Löwendenkmal Luzern. Gartendenkmalpflegerisches Gutachten, unveröffentlicht, 2007.
- Druc-Vaucher, Claire: Anna Dunant, sœur d'Henry, Genf 2010.
- Ducke, Patricia: Die Alpen im Salon. Zur Entstehungsgeschichte der Schweizer Panoramatapeten, in: Erika Oehring (Hg.): Alpen. Sehnsuchtsort & Bühne, Salzburg 2011, S. 95–113.
- Dubler, Anne-Marie: Geschichte der Luzerner Wirtschaft. Volk, Staat und Wirtschaft im Wandel der Jahrhunderte, Luzern 1983.
- Dunant, Henry: Eine Erinnerung an Solferino, Basel 1863.
- Dumont d'Urville, Jules-Sébastien-César: Voyage de la corvette l'Astrolabe. Exécuté par ordre du Roi pendant les années 1826–1827–1828–1829 sous le commandement de M. J. Dumont d'Urville, capitaine de vaisseau, 5 Bde., Paris 1830–1835.
- Ebel, Johann Gottfried: Anleitung, auf die nützlichste und genussvollste Art die Schweiz zu bereisen, Zürich ¹1793 (2 Bde.), ²1804–1805 (4 Bde.), ³1809–1810 (4 Bde.).
- Elsasser, Kilian T., ViaStoria (Hg.): Der direkte Weg in den Süden. Die Geschichte der Gotthardbahn, Zürich 2007.

- Ennulat, Andreas, Eisenhut, Heidi: Henry Dunant und seine «Visionen», in: Appenzellische Gemeinnützige Gesellschaft (Hg.): Appenzellische Jahrbücher 2009/10, Heft 137, Herisau 2010, S. 64–81.
- Erinnerungsfeier an den Heldentod der Schweizer in den Tuilerien von Paris am 10. August 1792 (Sch. A.), in: Allgemeine schweizerische Militärzeitung 38 (1892), Heft 34, S. 275–276.
- Feierabend, August: Der Gletschergarten beim Löwendenkmal in Luzern, Luzern 1873.
- Feierabend, August: Relief der Central-Schweiz von General Pfyffer von Luzern und Relief vom Muotathal im Kanton Schwyz sowie der dort stattgefundenen Kämpfe zwischen den Franzosen und Russen im Jahr 1799, von Hauptmann Niederöst in Schwyz aufgestellt im Gletscher-Garten in Luzern, Luzern 1874.
- Felder, Peter: Das Löwendenkmal von Luzern, Luzern 1964.
- Ferrata, Claudio: La fabbricazione del paesaggio dei laghi. Giardini, panorami e cittadine per turisti tra Ceresio, Lario e Varbano, Bellinzona 2008.
- Fischer, Mathias u. a.: Ferdinand Hodler – Aufstieg und Absturz, 2 Bde., Bern 1999.
- Flückiger-Seiler, Roland: Hotelträume zwischen Gletschern und Palmen. Schweizer Tourismus und Hotelbau 1830–1920, Baden 2001.
- Flückiger-Seiler, Roland: Hotelpaläste zwischen Traum und Wirklichkeit. Schweizer Tourismus und Hotelbau 1830–1920, Baden 2003.
- Flüeler-Grauwiler, Marianne (Hg.): Pfahlbaufieber. Von Antiquaren, Pfahlbaufischern, Altertümerhändlern und Pfahlbaumythen. Beiträge zu «150 Jahre Pfahlbauforschung in der Schweiz», Zürich 2004.
- Frank, Carolina, Polli-Schönborn, Marco: Das Alpineum Luzern. Ein kulturhistorisches Zeugnis inszenierter Bergwelten der Belle Epoque in Gefahr, in: Historische Gesellschaft Luzern (Hg.): Jahrbuch 30 (2012), S. 37–54.
- Frey, Thomas: Bergbahnen und Tourismus. Die Kommerzialisierung der Alpen, in: Kilian T. Elsasser (Hg.): Kohle, Strom und Schienen, 21998, S. 86–106.
- Frey, Thomas, Schiedt, Hans-Ulrich: Die internationale Erreichbarkeit von alpinen Schweizer Touristenzentren 1850–1930 am Beispiel der Rigi, in: Monika Burri u. a. (Hg.): Die Internationalität der Eisenbahn 1850–1970, Zürich 2003, S. 219–235.
- Furger, Andres u. a.: Die ersten Jahrtausende. Die Schweiz von den Anfängen bis zur Eisenzeit, Zürich 1998.
- Die Gartenlaube – Illustriertes Familienblatt, Leipzig 1853–Berlin 1944.
- Giedion, Siegfried: Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte, Frankfurt am Main 1982.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, hrsg. v. Ernst Merian-Genast, Basel 1944.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Die Schweizer Reisen 1775/1779/1797, Zürich und München 1979.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Goethe-Zelter. Briefwechsel, hrsg. v. Werner Pfister, Zürich und München 1987.
- Graf, Ruedi: Schweiz-Bilder. Vom Gletschergarten zum Verkehrshaus. Eine Skizze, in: Guy P. Marchal, Aram Mattioli (Hg.): Erfundene Schweiz. Konstruktionen nationaler Identität, Zürich 1992, S. 235–244.
- Grieder, Susanne, Mair, Toni: Das Landschaftsrelief. Symbiose von Wissenschaft und Kunsthandwerk, Baden 2006.
- Grünenfelder, Cony: Luzern Denkmalstrasse, Löwendenkmal, Entwässerung der Felswand und Konservierung des Löwen, in: Archäologie Denkmalpflege Geschichte, Jahrbuch Historische Gesellschaft Luzern, 28 (2010), S. 150–152.
- Gruppe-Kelpanides, Heidemarie: Holzschnitzen im Berner Oberland. Zur Innovation und Entwicklung eines Gewerbes im 19. Jahrhundert, in: Jahrbuch für Volkskunde 2 (1979), S. 7–37.
- Gugerli, David (Hg.): Allmächtige Zauberin unserer Zeit. Zur Geschichte der elektrischen Energie in der Schweiz, Zürich 1994.
- Gugerli, David: «Für grössere Städte eine unabweisbare Notwendigkeit». Zur infrastrukturpolitischen Modellierung städtischer Elektrizitätsversorgungen in der Schweiz des ausgehenden 19. Jahrhunderts, in: Josef Wysocki (Hg.): Kommunalisierung im Spannungsfeld von Regulierung und Deregulierung im 19. und 20. Jahrhundert, Berlin 1995, S. 121–140.
- Gugerli, David: Redeströme. Zur Elektrifizierung der Schweiz 1880–1914, Zürich 1996.
- Gugerli, David: Wie die Jungfrau zu ihrer Bahn gekommen ist. Technische Naturbeherrschung an einer anthropomorphisierten Landschaft, in: Kunst + Architektur 48-1 (1997), S. 42–55.
- Habegger, Ueli: Das Löwendenkmal von Luzern. Der Luzerner Löwe im Spannungsfeld von Stadtentwicklung und Tourismus. Studie zur denkmalpflegerischen Situation, Luzern 2002.

- Hachtmann, Rüdiger: *Tourismus-Geschichte*, Göttingen 2007.
- Hafner, Albert: *Neujahrsblatt von der Stadtbibliothek in Winterthur. Auf das Jahr 1875. Geschichte der Bürgerbibliothek Winterthur. III. Theil – Von 1861–1875, Winterthur 1875.*
- Halwani, Miriam: *Geschichte der Fotogeschichte. 1839–1939*, Berlin 2012.
- Hanley, Keith, Walton, John K.: *Constructing cultural tourism. John Ruskin and the tourist gaze*, Bristol 2010.
- Haraway, Donna: *Teddy Bear Patriarchy. Taxidermy in the Garden of Eden. New York City 1908–1836*, in: Dies.: *Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of modern science*, New York und London 1989, S. 26–58.
- Hasler, Eveline: *Der Zeitreisende. Die Visionen des Henry Dunant*, Zürich 1994.
- Heer, Oswald: *Die Urwelt der Schweiz*, Zürich 1865.
- Heim, Albert: *Gletscher-Garten Luzern*, o. O. o. J.
- Henning-Hennings, Margarete: *Der Maler Ludwig Bang*, in: *Mecklenburgische Monatshefte* 5 (1929), S. 384.
- Hermann, Claudia: *Das Löwendenkmal*, in: *Löwendenkmal. Vom Schicksal der Schweizer Garde zur Touristenattraktion. Begleitheft zur Sonderausstellung im Historischen Museum Luzern*, Luzern 1993, S. 23–57.
- Hermann, Claudia: *Ins Licht gerückt. Luzerns Panorama von der Musegg – zwei Tapetenmalereien von David Alois Schmid*, Luzern 1999.
- Hermann, Claudia: *Die neue Seh-Lust in Luzern. Der frühe Tourismus auf dem Weg vom Naturerlebnis zur inszenierten Sehenswürdigkeit*, in: *Jahrbuch der Historischen Gesellschaft Luzern* 20 (2002), S. 40–52.
- Hermann, Claudia: *Das Löwendenkmal in Luzern*, in: *Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (Hg.): Kunst und Architektur in der Schweiz 55-1* (2004), S. 52–55.
- Heyl, Bettina: *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Lebenskunst und literarisches Projekt*, Tübingen 1996.
- Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, 13 Bde., Basel 2002–2014.
- Hobi, Urs: *Die Skulptur im Rahmen Schweizerischer Landesausstellungen: Präsentation und Ideologie*, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 43 (1986), S. 391–398.
- Hodel, Fabian: *Vom Leuchtgas zur modernen Energie. 100 Jahre Gaswerk der Stadt Luzern. 1895–1995*, Luzern 1995.
- Hodel, Fabian: *Versorgen und gewinnen. Die Geschichte der unternehmerisch tätigen Stadt Luzern seit 1850*, Luzern 1997.
- Horat, Heinz: *Seelust. Badefreuden in Luzern*, Baden 2008.
- Huber, Paul: *Luzern wird Fremdenstadt. Veränderungen der städtischen Wirtschaftsstruktur 1850–1914*, Luzern 1986.
- Hug, Vanja: *Die Eremitage in Arlesheim. Ein Englisch-Chinesischer Landschaftsgarten der Spätaufklärung*, 2 Bde., Worms 2008.
- Huhtamo, Erkki: *Illusions in Motion. A Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, Cambridge 2012.
- Humair, Cédric, Tissot, Laurent (Hg.): *Le tourisme suisse et son rayonnement international. «Switzerland, the playground of the world»*, Lausanne 2011.
- Humair, Cédric: *The hotel industry and its importance in the technical and economic development of a region: the Lake Geneva case (1852–1914)*, in: *Journal of Tourism History* 3 (2011), S. 237–265.
- Imfeld, Xaver: *Das Stereorama*, in: *Schweizerische Bauzeitung* 47/48 (1906), Heft 20, S. 242–245.
- Imhof, Eduard: *Bildhauer der Berge. Ein Bericht über alpine Gebirgsmodelle in der Schweiz*, in: *Die Alpen. Monatsschrift des Schweizer Alpenclubs* 57 (1981), S. 104–166.
- Inglin, Meinrad: *Schweizerspiegel (Erste Fassung 1938)*, in: *Werkausgabe in 8 Bänden*, hrsg. v. Beatrice von Matt-Albrecht, Bd. 4, Zürich und Freiburg im Breisgau 1981.
- Intelligenzblatt für die Stadt Bern, 1834–1919.*
- Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, Basel und Frankfurt am Main 1993.
- Jäger, Jens: *Globalisierte Bilder – Postkarten und Fotografie. Überlegungen zur medialen Verklammerung von «Ost» und «West»*, in: *Zeitenblicke* 10/2 (2011), <http://www.zeitenblicke.de/2011/2/Jaeger/dippArticle.pdf> (30. 5. 2014).
- Jelmini, Jean-Pierre: *Neuchâtel 1011–2011. Mille ans – mille questions – mille et une réponses*, Hauterive 2010.
- Joanne, Adolphe: *Itinéraire descriptif et historique de la Suisse*, Paris ¹1841–³⁰1895.
- Kälin, Adi: *Rigi – mehr als ein Berg*, Baden 2012.
- Kämpfen-Klapproth, Brigit: *Das Bourbaki-Panorama von Edouard Castres*, Luzern 1980.

- Kaeser, Marc-Antoine: *Les Lacustres. Archéologie et mythe national*, Lausanne 2004.
- Katalog der dritten schweizerischen Industrieausstellung in Bern. *Catalogue de la troisième exposition de l'industrie suisse à Berne*, Bern 1857.
- Katalog für das Internationale Kriegs- und Friedensmuseum in Luzern, Luzern 1903.
- Kauz, Daniel: *Wilde und Pfahlbauer. Facetten der Analogisierung*, Preprints zur Kulturgeschichte der Technik 11, Zürich 2000.
- Keller, Ferdinand: *Die keltischen Pfahlbauten in den Schweizerseen*, in: *Mittheilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich (=MAGZ) IX (1854), II. Abteilung*, Heft 3, S. 67–101.
- *Pfahlbauten, Zweiter Bericht*, in: *MAGZ XII (1858), Heft 3*, S. 113–155.
- *Pfahlbauten, Dritter Bericht*, in: *MAGZ XIII (1860), II. Abteilung*, Heft 3, S. 73–116.
- *Pfahlbauten, Viertes Bericht*, in: *MAGZ XIV (1861), Heft 1*, S. 3–34.
- *Pfahlbauten, Fünftes Bericht*, in: *MAGZ XIV (1863), Heft 6*, S. 131–188.
- *Pfahlbauten, Sechstes Bericht*, in: *MAGZ XV (1866), Heft 7*, S. 244–320.
- *Pfahlbauten, Siebtes Bericht*, in: *MAGZ XIX (1875), Heft 3*, S. 1–69.
- *Pfahlbauten, Achtes Bericht*, in: *MAGZ XX (1879), Heft 3*, S. 1–58.
- Kittler, Friedrich: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986.
- Kittler, Friedrich: *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin 2002.
- Koller, Gabriele (Hg.): *Die Welt der Panoramen. Zehn Jahre Internationale Panorama Konferenzen – The World of Panoramas. Ten Years of International Panorama Conferences*, Amberg 2003.
- Koller, Gabriele (Hg.): *The Panorama in the Old World and the New. Based on the proceedings of the 12th International Panorama Conference, November 2004*, Hunter College of the City University of New York, organised by the International Panorama Council and the Art Department of Hunter College of the City University of New York, Amberg 2010.
- König, Franz Niklaus: *Diaphanorama oder Transparent-Gemälde, die merkwürdigsten Gegenstände der Schweiz enthaltend*, [Bern] 1832.
- König, Wolfgang: *Bahnen und Berge. Verkehrstechnik, Tourismus und Naturschutz in den Schweizer Alpen 1870–1939*, Frankfurt am Main 2000.
- König, Wolfgang: *Geschichte der Konsumgesellschaft*, Stuttgart 2000.
- Kreis, Georg: *Zeitzeichen für die Ewigkeit. 300 Jahre schweizerische Denkmaltopografie*, Zürich 2008.
- Kreis, Georg: *Schweizer Erinnerungsorte. Aus dem Speicher der Swissness*, Zürich 2010.
- Kretschmann, Carsten: *Räume öffnen sich. Naturhistorische Museen im Deutschland des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2006.
- Kretschmer, Winfried: *Geschichte der Weltausstellungen*, Frankfurt am Main, New York 1999.
- Krüger, Tobias: *Die Entdeckung der Eiszeiten. Internationale Rezeption und Konsequenzen für das Verständnis der Klimageschichte*, Basel 2008.
- Kuchenbuch, Thomas: *Die Welt um 1900. Unterhaltungs- und Technikkultur*, Stuttgart, Weimar 1992.
- Lécolle, Gabriel: *L'Italie et la Sicile. Récits de voyage*, Guise 1908.
- Lenoir, Timothy, Ross, Cheryl Lynn: *The Naturalized History Museum*, in: Peter Galison, David Stump (Hg.): *The Disunity of Science. Boundaries, Contexts and Power*, Stanford 1996, S. 370–397.
- Lepénies, Wolf: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1978.
- Leu, Urs B.: *Oswald Heer (1809–1883): Paläobotaniker und Kritiker Darwins*, in: *Vierteljahresschrift der Naturforschenden Gesellschaft in Zürich* 154 (2009), Heft 3/4, S. 83–95.
- Liebenau, Theodor von: *Oberst Carl Pfyffer von Altishofen und das Löwendenkmal in Luzern. Erinnerungsblätter zur Feier des siebenzigjährigen Bestandes der Kunstgesellschaft der Stadt Luzern*, Luzern 1889.
- Lindner, Burkhardt: *Versuch über Traumkitsch. Die blaue Blume im Land der Technik*, in: Heinz Brüggemann (Hg.): *Walter Benjamin und die romantische Moderne*, Würzburg 2009, S. 229–246.
- Lucerne Fremdenblatt. *Liste des Étrangers – Foreign Register*, Luzern 1870–1939 (später: *Fremdenblatt für Luzern, Vierwaldstättersee und Umgebung; 1900–1912* darin enthalten: *Süd und Nord. Illustrierte Bade-, Reise- und Fremdenzeitung*).
- Luzi, Christoph: *Zur Verdichtung touristischer Embleme: Vom Löwendenkmal zum Wasserturm. Eine kleine*

- Kulturgeschichte über die Rolle der Bilder beim Aufstieg Luzerns vom Agrar- und Handelszentrum zur Tourismusmetropole, Masterarbeit Universität Luzern 2012 (unveröffentlicht).
- Malhotra, Ruth: Manège frei. Artisten- und Circusplakate von Adolph Friedländer, Dortmund 1979.
- Marchal, Guy P., Mattioli, Aram (Hg.): Erfundene Schweiz. Konstruktionen nationaler Identität, Zürich 1992.
- Marfurt-Elmiger, Lisbeth: Die Luzerner Kunstgesellschaft. 1819–1933, Luzern 1978.
- Martin-Kilcher, Stefanie (Hg.): 125 Jahre Pfahlbauforschung, Archäologie der Schweiz 2 (1979).
- Mathieu, Jon, Messerli, Jakob: Unterhaltungs- und Belehrungsblätter der deutschen Schweiz 1850–1900. Eine Quelle zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte, in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 42 (1992), S. 173–192.
- Mathieu, Jon, Messerli, Jakob: Populäre Medien, in: Beatrix Mesmer (Hg.): Die Verwissenschaftlichung des Alltags. Anweisungen zum richtigen Umgang mit dem Körper in der schweizerischen Populärpresse 1850–1900, Zürich 1997, S. 19–35.
- Mathieu, Jon: Zwei Staaten, ein Gebirge: schweizerische und österreichische Alpenperzeption im Vergleich (18.–20. Jahrhundert), in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 15-2 (2004), S. 91–105.
- Mathieu, Jon: Die Alpen. Raum – Kultur – Geschichte, Stuttgart 2015.
- Mathieu, Jon, Boscani, Simona (Hg.): Die Alpen! Zur europäischen Wahrnehmungsgeschichte seit der Renaissance / Les Alpes! Pour une histoire de la perception européenne depuis la Renaissance, Bern (u. a.) 2005.
- Meier-Graefe, Julius: Die Weltausstellung in Paris 1900. Mit zahlreichen photographischen Aufnahmen, farbigen Kunstbeilagen und Plänen, Paris und Leipzig 1900.
- Meyer, André, Horat, Heinz: Bourbaki. Das Bourbaki-Panorama von Luzern, Bern 1981.
- Meyer, André, Horat, Heinz: Bourbaki. Episoden und Erlebnisse aus der Internierungszeit der Bourbaki-Armee, Bern 1981.
- Meyer, André: Das Panoramagebäude: Zweckbau und Monument. Formen und Funktionen einer Baugattung des 19. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 42 (1985), S. 274–280.
- Moos, Carlo: Lässt sich noch Neues zu Henry Dunant sagen?, in: Appenzellische Gemeinnützige Gesellschaft (Hg.): Appenzellische Jahrbücher 2009/10, Heft 137, Herisau 2010, S. 19–26.
- Mugglin, Beat: Die Bodenpolitik der Stadt Luzern, Luzern 1993.
- Müller Horn, Christine: Bilder der Schweiz. Die Beiträge auf den Weltausstellungen von 1851 bis 2010, Diss. ETH, Zürich 2012.
- Murray, John: A Handbook for Travellers in Switzerland and the Alps of Savoy and Piedmont, including the protestant valleys of the Waldenses, London 1838–1904.
- Muyden, Henri van: Un panorama alpestre à l'Exposition de Chicago, in: L'Écho des Alpes. Publication des Séctions romands du Club Alpin Suisse 29 (1893), Heft 1, S. 41–59.
- Naturmuseum St. Gallen: Ernst Heinrich Zollikofer. Meister der Tierpräparation, St. Gallen 2009.
- Niederöst, Jana: Das Relief der Urschweiz von Franz Ludwig Pfyffer (1716–1802): 3D-Rekonstruktion, Analyse und Interpretation, Diss. Ing. ETH, Zürich 2005.
- Notices sur le monument élevé à Lucerne à la mémoire des Gardes-Suisses qui ont succombé en 1792, Lucerne 1821.
- O'Connor, Ralph: The earth on show. Fossils and the poetics of popular science, 1802–1856, Chicago und London 2007.
- Omachen, Peter: Luzern – eine Touristenstadt. Hotelarchitektur von 1872 bis 1914, Baden 2010.
- Oettermann, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt am Main 1980.
- The Panorama Phenomenon. The World round!, The Hague 2006.
- Pfyffer von Altshofen, Karl: Récit de la conduite du Régiment des Gardes Suisses, à la journée du 10 Août, Luzern 1819.
- Porter, Roy: Gentlemen and Geology. The emergence of a scientific Career, 1660–1920, in: The Historical Journal 21 (1978), S. 809–836.
- Potonniée, Georges: Daguerre, Peintre et Décorateur, Paris 1935.
- Précis historique du 10 Août 1792 et du Monument érigé à Lucerne aux Mânes des Gardes Suisses, qui ont succombé dans cette journée, Luzern 1823.
- Quartierverein Hochwacht (Hg.): Hochwacht und Hof. 100 Jahre Quartierverein Hochwacht Luzern. Beiträge zur Geschichte eines stadtluzernischen Quartiers, Luzern 1975.

- Rahn, Johann Rudolf: Kleinere Nachrichten, in: Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde 3 (1879), Heft 4, S. 960.
- Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte (RDK), begonnen von Otto Schmitt, hrsg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Bde. 1ff., Stuttgart 1933ff.
- Regli, Daniel: Die Apokalypse Henry Dunants (1828–1910). Das Geschichtsbild des Rotkreuzgründers in der Tradition eschatologischer Naherwartung, Bern, Berlin u. a. 1994.
- Reichler, Claude, Ruffieux, Roland: Le Voyage en Suisse. Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle, Paris 1998.
- Reichler, Claude: La découverte des Alpes et la question du paysage, Genf 2002.
- Reichler, Claude: Les Alpes et leurs imagiers. Voyage et histoire du regard, Lausanne 2013.
- La revue – littérature, histoire, arts et sciences – des deux mondes, Paris 1829–heute.
- Rickenbacher, Martin: Das Alpenpanorama von Micheli du Crest – Frucht eines Versuches zur Vermessung der Schweiz im Jahre 1754, in: Cartographica Helvetica, Sonderheft Nr. 8, Murten 1995, S. 1–23.
- Riedo, Dominik (Hg.): Luzern, Luzern ... Literarische Spuren. Ein Lesebuch, Luzern 2011.
- Rierola, Karina: «Lucerne, queen of Swiss watering places...». Kultur- und Sporttourismus im Luzern der «Belle Epoque», Lizentiatsarbeit, Zürich 1997.
- Riesenberger, Dieter und Gisela: Rotes Kreuz und Weiße Fahne. Henry Dunant 1828–1910, Bremen 2011.
- Rückert, Alexandra M.: Pfahlbauleute und Nationalismus. 1920–1945, in: Urs Altermatt (Hg.): Die Konstruktion einer Nation. Nation und Nationalisierung in der Schweiz. 18.–20. Jahrhundert, Zürich 1998, S. 87–100.
- Rucki, Isabelle, Huber, Dorothee (Hg.): Architektenlexikon der Schweiz. 19./20. Jahrhundert, Basel, Boston, Berlin 1998.
- Rucki, Isabelle: Das Hotel in den Alpen. Die Geschichte der Oberengadiner Hotelarchitektur ab 1860, Baden 2012.
- Rudwick, Martin: Bursting the limits of time. The reconstruction of geohistory in the age of revolution, Chicago 2005.
- Schifferli-Amrein, Margrit, Wick, Peter: Festschrift Gletschergarten Luzern 1872–1972, Bern 1973.
- Schifferli-Amrein, Margrit: 100 Jahre Gletschergarten Luzern. Beitrag zum hundertjährigen Jubiläum des Naturdenkmals, ungedruckte Vervielfältigung, Luzern 1973.
- Schifferli-Amrein, Margrit: 50 Jahre Stiftung «Amreintroller Gletschergarten Luzern». Gründung, Aufgaben und Wirken der Stiftung in den fünfzig Jahren ihres Bestehens, in: Mitteilungen der Naturforschenden Gesellschaft Luzern 27 (1982), S. 213–217.
- Schivelbusch, Wolfgang: Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert, München, Wien 1983.
- Schmidlin, S.: Der Gletschergarten beim Löwendenkmal in Luzern, Zürich 1876.
- Schnider, Peter: Fabrikindustrie zwischen Landwirtschaft und Tourismus. Industrialisierung der Agglomeration Luzern zwischen 1850 und 1930, Luzern 1996.
- Schnyder, Peter: Die Dynamisierung des Statischen. Geologisches Wissen bei Goethe und Stifter, in: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge XIX/3 (2009), S. 540–555.
- Schrader, Hans-Jürgen: Literaturproduktion und Büchermarkt des radikalen Pietismus. Johann Heinrich Reitz' «Historie der Wiedergebohrnen» und ihr geschichtlicher Kontext, Göttingen 1989.
- Schulze, Andreas: «Belehrung und Unterhaltung». Brehms Tierleben im Spannungsfeld von Empirie und Fiktion, München 2009.
- Schumacher-Kopp, Emil: Geschichte der Naturforschenden Gesellschaft Luzern. Präsidialrede von Dr. Schumacher-Kopp zur Eröffnung der 88. Jahresversammlung der Schweizerischen Naturforschenden Gesellschaft in Luzern, 11. September 1905.
- Schüpbach, Werner: Die Bevölkerung der Stadt Luzern 1850–1914. Demographie, Wohnverhältnisse, Hygiene und medizinische Versorgung, Luzern, Stuttgart 1983.
- Schweizerische Verkehrs-Zeitung für Post- & Telegraphen-, Eisenbahn-, Dampfschiff- & Zollbeamte, Burgdorf 1886–1887.
- Schweizerischer Ingenieur- und Architektenverein (SIA): Festschrift anlässlich der 35. Haupt-Versammlung des Schweizerischen Ingenieur- & Architekten-Vereins im September 1893 in Luzern, Luzern 1893.
- Schweizerischer Ingenieur- und Architektenverein (SIA) (Hg.): Schweizerische Bauzeitung 52 (1908), Heft 25.
- Schweizerisches Alpines Museum (Hg.): Augenreisen – Das Panorama in der Schweiz, Bern 2001.
- Sigel, Brigitt, u. a. (Hg.): Nutzen und Zierde. Fünfzig historische Gärten in der Schweiz, Zürich 2006.
- Solar, Gustav: Das Panorama und seine Vorentwicklung bis zu Hans Conrad Escher von der Linth, Zürich 1979.

- Speich, Daniel: Wissenschaftlicher und touristischer Blick. Zur Geschichte der «Aussicht» im 19. Jahrhundert, in: *Traverse, Zeitschrift für Geschichte* 3 (1999), S. 83–99.
- Sprenger Viol, Inge: *Merk-würdige Frauen*, Luzern 1998.
- Stauffer, Samuel: *Verzeichniß der Thiergruppen der Alpenwelt in der Nähe des Löwendenkmals in Luzern*, Luzern 1898.
- Steiner, Yvonne: *Henry Dunant. Biographie*, Herisau 2010.
- Sternberger, Dolf: *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1974.
- Stirnemann, Vincenz: *Die Trinkwasser-Versorgung der Stadt Luzern. Ein geschichtlicher Rückblick*, Luzern 1902.
- Stössel-Sittig, Iwan: *Das Einhorn im Cyberspace. Zur Geschichte des naturwissenschaftlichen Exponats*, in: Roger Fayet (Hg.): *Im Land der Dinge. Museologische Erkundungen*, Baden 2005, S. 44–57.
- Streicher, Gebhard (Hg.): *Panorama: Virtualität und Realitäten. 11. Internationale Panoramakonferenz in Altötting 2003 – Panorama: Virtuality and Realities. 11th International Panorama Conference in Altötting 2003*, Altötting 2005.
- Suidter-Langenstein, Otto: *Geschichte der Naturforschenden Gesellschaft in Luzern*, Luzern 1897.
- Tetmajer, Ludwig: *Zur Frage der Conservirung natürlicher Bausteine*, in: *Schweizerische Bauzeitung* 9/10 (1887), Heft 15, S. 91–95.
- Theiler, Arnold: *Geschichte der Naturforschenden Gesellschaft Luzern*, in: *Mitteilungen der Naturforschenden Gesellschaft Luzern XI* (1931), S. 1–103.
- Thieme, Ulrich, Becker, Felix (Hg.): *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 Bde., Leipzig 1907–1950.
- Thürer, Georg: *Friedrich von Tschudi als Dichter, Antrittsvorlesung an der Handels-Hochschule St. Gallen*, St. Gallen 1942.
- Tissot, Laurent: *Naissance d'une industrie touristique. Les Anglais et la Suisse au XIX^e siècle*, Lausanne 2000.
- Tissot, Laurent: *Construction d'une industrie touristique aux 19^e et 20^e siècles. Perspectives internationales*, Neuchâtel 2003.
- Tissot, Laurent: *From Alpine Tourism to the «Alpinization» of Tourism*, in: Eric Zuelow (Hg.): *Touring beyond the nation. A transnational approach to European tourism*, Farnham 2011, S. 59–78.
- Troxler, Walter, Walker, Daniela, Furrer, Markus (Hg.): *Jan Bloch und das Internationale Kriegs- und Friedensmuseum in Luzern*, Wien 2010.
- Tschudi, Friedrich von: *Das Thierleben der Alpenwelt. Naturansichten und Thierzeichnungen aus dem schweizerischen Gebirge*, Leipzig 1853, 11890.
- Urry, John: *The tourist gaze. Leisure and travel in contemporary societies*, London 1994.
- Verwiebe, Birgit: *Lichtspiele. Vom Mondscheintransparent zum Diorama*, Stuttgart 1997.
- von Arx, Bernhard: *Konfrontation. Die Wahrheit über die Bourbaki-Legende*, Zürich 2010.
- Walter, François: *Les figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (XVI^e–XX^e siècle)*, Paris 2004.
- Walter, Karin: *Die Ansichtskarte als visuelles Massenmedium*, in: Kaspar Maase u. a. (Hg.): *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*, Köln 2001, S. 46–61.
- Weber, Bruno: *Die schweizerische Gebirgs-panoramakunst in der Druckgraphik als Hilfsmittel zur Landeskunde*, in: Philipp Kaenel, Rolf Reichardt (Hg.): *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert*, Hildesheim 2007, S. 145–169.
- Weisser, Jürgen: *Zwischen Lustgarten und Lunapark. Der Volksgarten Nymphenburg (1890–1916) und die Entwicklung der kommerziellen Belustigungsgärten*, München 1998.
- Westermann, Andrea: *Albert Heim (1849–1937). Weitblick und Verblendung in der alpentektonischen Forschung*, in: *Vierteljahresschrift der Naturforschenden Gesellschaft in Zürich* 154 (2009), Heft 3/4, S. 1–14.
- Westermann, Andrea: *Inherited Territories. The Glarus Alps, Knowledge Validation, and the Genealogical Organization of Nineteenth-Century Swiss Alpine Geognosy*, in: *Science in Context* 22(3), S. 439–461, Cambridge 2009.
- Wick, Peter: *Gletschergarten Luzern 1872–1993. Zusammenfassung in drei Kapiteln*, Luzern 1993.
- Wirz, Tanja: *Gipfelstürmerinnen. Eine Geschlechtergeschichte des Alpinismus in der Schweiz 1840–1940*, Baden 2007.
- Wörner, Martin: *Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1900*, Münster, New York, München, Berlin 1999.
- Wüthrich, E. A.: *Offizielles Fest-Album vom Eidgenössischen Schützenfest in Luzern*, Zürich 1902.
- Wyss, Beat: *Löwendenkmal in Luzern*, Basel 1977.
- Wyss, Beat: *Luzern. Architektur und Städtebau 1850–1920*, Zürich 1991.

- Zelger, Franz: Landschaftsmalerei und aufblühender Fremdenverkehr. Der Beitrag Josef Zelgers, in: Hans Wicki u. a. (Hg.): Luzern 1178–1978. Beiträge zur Geschichte der Stadt, Luzern 1978, S. 429–440.
- Zimmermann, Yvonne (Hg.): Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964, Zürich 2011.
- Zumstein, Héléne: Les figures du glacier. Histoire culturelle des neiges éternelles au XVIII^e siècle, Genf 2009.
- Zwahlen, Urs: Bürgerliche Friedensbewegung und Pazifismus der Arbeiterbewegung in der Schweiz bis zum Ersten Weltkrieg, Bern 1991.

Personenregister

- Agassiz, Louis 153
Ah, Joseph Ignaz von 64f.
Ahorn, Lukas 19, 56
Akesson-Amrein, Anna Emerenzia 35, 71
Akesson-Amrein, Lennart 71f., 75, 100f., 142
Albert, Prinz (Gatte von Königin Victoria) 152
Allemand, Louis-Jules 157
Ambühl-Ottiger, Johann 50, 66
Ambühl-Ottiger, Witwe 66, 183
Amlehn, Franz Sales 47, 64
Amrein, Anna Emerenzia *siehe* Akesson-Amrein, Anna Emerenzia
Amrein, Marie-Louise *siehe* Fischer-Amrein, Marie-Louise
Amrein, Mathilde *siehe* Blattner-Amrein, Mathilde
Amrein-Bühler, Kaspar Constantin 38f., 72, 102, 109f., 116, 150, 179
Amrein-Küpfer, Wilhelm 35, 75, 77–79, 117
Amrein-Troller, Marie 34f., 45f., 53–55, 71–77, 81f., 100, 117, 140, 145, 150, 179
Amrein-Troller, Wilhelm 32, 35–38, 40–47, 52–55, 58, 100–102, 108, 116f., 122, 154–156, 179f.
am Rhy, August 50f., 66, 80, 178, 181, 184
Andersen, Hans Christian 39
Andreossi, Maurice 66, 68, 80f., 184
Angoulême, Duchesse d' (Bourbon, Marie Thérèse Charlotte de) 19
Anker, Albert 112f.
Aragon, Louis 167
Arrault, Henri 125
Arrowsmith, John 26
Attenhofer-Troller, Anna *siehe* Brun-Troller, Anna
- Bachelin, Rodolphe-Auguste 113
Bächler, Emil 79f.
Bachmann, Hans (Wissenschaftler) 77, 144
Bachmann, Hans (Kunstmaler) 82
Baedeker, Karl 19f., 26, 32, 40, 92
Balzac, Honoré de 188
Bang, Ludwig 57f., 69, 182
Barker, Robert 139
Bartola 12
Bastian, Adolf 112
Baud-Bovy, Auguste 67
Baudelaire, Charles 143
Becker, Fridolin 72, 128f.
- Belliger, Ulrich 177
Benjamin, Walter 11, 115
Benzenberg, Johann Friedrich 152
Berlepsch, Hermann Alexander 42, 120
Bernoulli, Familie 150
Bircher, Heinrich 84
Bismarck, Otto von 143
Blankart, Charles 84
Blattner-Amrein, Jakob 77
Blattner-Amrein, Mathilde 35, 71, 73, 75, 77, 81, 117, 140, 155, 179
Bloch, Heinrich 84
Bloch, Jan 82–86, 122, 125, 151
Blondin, Charles 96
Boccard, Raymond de 56
Böcklin, Arnold 82, 132, 153
Boissonnas, Fred 158
Bolley, Pompejus Alexander 27f., 178
Bonnet, Jules 31, 35
Bougainville, Louis Antoine de 111
Bouton, Charles Marie 20, 139f., 152
Bouvier, Paul 157
Bräker, Ulrich 186
Brändle, Rea 192
Braun, Louis 56, 59
Brehm, Alfred 119
Brémond, Aloys 157
Breton, André 167
Bruce, Nayo 155
Brun-Troller, Anna 54, 71
Brun-Troller, Franz 34, 54
Brunner, Schweizergardist 46
Bucher, Franz 71
Bucher-Heller, Franz 84
Büchner, Georg 186
Buckland, William 104, 114, 187
Buddemeier, Heinz 140
Buffon, Comte de (Leclerc, Georges-Louis) 103
Buri, Rudolf 106f.
Bürkli, Arnold 43
Burnand, Eugène 67
Bütler, Arbeiter 110
Byron, George Gordon, Lord 105
- Cain, Georges 56, 182
Calame, Alexandre 56, 82
Cäsar, Gaius Julius 112, 114
Castres, Edouard 60–63, 81, 125f., 143

- Challande, Isidor 28, 32
 Chaplin, Charles 56
 Châtelain, Pierre 139
 Clinchant, Justin 60, 62, 143
 Cook, James 111f.
 Cook, Thomas 52
 Cooper, James Fenimore 115
 Corot, Jean-Baptiste Camille 56
 Crettaz, Bernard 162
 Cuvier, Georges 103
- Daguerre, Louis Jacques Mandé 20, 24, 139f., 152, 191
 Darwin, Charles 103f., 114f., 120
 Daudet, Alphonse 96, 165
 Davall, Emile 62
 Desor, Edouard 36, 41, 110, 153
 Detaille, Edouard 60, 126
 Dickson, William K. L. 136
 Drexler, Eduard 35, 55f., 156
 Droste-Hülshoff, Annette von 105
 Ducommun, Elie 189
 Dufour, Guillaume-Henri 124
 Dumas, Alexandre 115, 188, 192
 Dumont d'Urville, Jules-Sébastien-César 111
 Dunant, Henry 84, 86, 123–126
- Ebel, Johann Gottfried 92, 186
 Edison, Thomas Alva 46, 136
 Egli, Karl 84
 Egli, Regula 179
 Eiffel, Gustave 128
 Elmiger, Franz 82
 Elmiger, Robert 82
 Emmenegger, Hans 82
 Ernst, Heinrich 74
 Ernst, Max 167
 Escher, Albert von 156
 Escher, Georg von 113
 Escher von der Linth, Arnold 30f., 103, 110
- Feierabend, August 40f., 120
 Fenton, Roger 144
 Fischer, Jakob Henri 51, 132, 134
 Fischer, Vincenz 183
 Fischer-Amrein, Marie-Louise 35, 74
 Fischer-Amrein, Sigmund 74, 142, 191
 Franz Joseph I. (Kaiser von Österreich) 150
 Freud, Sigmund 103, 164
- Frischkopf, Arbeiter 110
 Früh, Johann Jakob 88
 Fugel, Gebhard 57
 Furet, François 66–68
- Georgy, Wilhelm 118, 120f.
 Gerlich, Eduard 64
 Gessner, Conrad 119
 Girardet, Eugène 56
 Glogner, Anton 21f., 24, 178
 Gobat, Albert 189
 Goethe, Johann Wolfgang von 94, 97, 103, 114, 186
 Gould, Stephen Jay 103
 Gränicher, Theodor 59
 Gropius, Gebrüder 49
 Guyer-Zeller, Adolf 128
- Haack, Friedrich 100
 Haller, Albrecht von 150
 Hauser, Otto 80
 Heer, Jakob Christoph 145
 Heer, Oswald 39–42, 102–110, 112, 114, 116–120, 150, 153, 187
 Hegi, Franz 99
 Heim, Albert 31, 36–40, 71f., 100, 108, 116, 119, 127f., 132, 150, 179, 189
 Heim, René 179
 Heller, Hermann 84
 Henne-am Rhy, Otto 153, 157
 Henneberg, Benjamin 58f., 62, 67f., 80f., 122, 125, 151, 155, 183
 Henneberg, Charles 157, 163
 Henneberg, David Alfred 63
 Herodot 112
 Herzog, Hans 60, 62, 143, 182
 Heywood, James 53
 Hilty, Carl 193
 Hirsbrunner, Caspar 35, 77, 81
 Hirschfeld, Christian Cay Lorenz 97, 186
 Hitzig, Ferdinand 112
 Hodel junior, Ernst 66, 69, 71, 80–82, 97, 108, 117, 130f., 144, 156
 Hodel senior, Ernst 16, 56, 65–71, 76, 117, 140, 184
 Hodler, Ferdinand 66, 132
 Homer 114
 Humbert, Charles 56
 Huxley, Thomas Henry 41

Iguel, Charles 162f.
Ilg, Alfred 185
Imfeld, Xaver 51, 57, 72, 127–132, 139, 145
Inglin, Meinrad 62
Iselin, Isaak 150

Jeker, Melchior 106f.
Joanne, Adolphe 19, 27, 92
Joseph II. (Kaiser des Heiligen Römischen Reiches) 154

Kate, Jan ten 86
Kaufmann, Franz Josef 28, 30f., 36, 43, 47, 64, 77, 121f.,
127, 144, 179, 189
Kaufmann, Josef 82
Keil, Ernst 41
Kéler, Béla 42
Keller, Ferdinand 72, 102, 108–114, 116f., 189
Keller, Franz 84
Keller, Gottfried 153, 165
Kerz, Friedrich 120, 189
Keyser, Johann Ludwig 47, 128
Kirchbach, Frank 57
Kissling, Richard 64
Klinger, Max 167
Knörr, Kasimir Friedrich 53
Koch, Franz 34
Koller, Rudolf 82
König, Franz Niklaus 134
Kopernikus, Nikolaus 103
Kubin, Alfred 167

Laveleye, Emile de 192
Lawula (Prinzessin von Dahomey) 155
Lécolle, Gabriel 114
L'Espinasse, Charles-David de 150
Lévy-Strauss, Claude 162
Liebenau, Anna von 47
Liebenau, Hermann von 47, 177
Lorch, Otto 57f., 69, 182
Lorgie, Friedrich 142
Lory, Gabriel 66
Lubbock, John 114
Ludwig XVI. (König von Frankreich) 19, 56
Lumière, Gebrüder 134, 136
Lyell, Charles 41, 103–105, 114

Marchal, Guy P. 162
Marées, Hans von 56

Marie-Antoinette (Königin von Frankreich) 16, 19, 56
Martin, Philipp Leopold 120
Masséna, André 40
Mattioli, Aram 162
Maximo 12
Meier-Graefe, Julius 161
Meili, Carl 131f.
Menilek II. (Kaiser von Äthiopien) 74, 185
Menzel, Wolfgang 16
Merian, Familie 150
Messikommer, Jakob 114, 188
Meyer, Conrad Ferdinand 153
Meyer, Georg 22
Meyer, Johann Rudolf 77, 129
Meyer, L. P. 178
Meyer von Schauensee, Carl 22–24, 27, 48–54, 66, 140, 144,
155, 178
Meyer von Schauensee, Louis 27, 48, 51–54, 65, 134, 144
Meyer von Schauensee, Ludwig 20–27, 44, 47–49, 96, 117,
138, 144, 178
Meyer von Schauensee, Xaver (Sohn) 22
Meyer von Schauensee, Xaver (Vater) 22, 177
Meyer von Schauensee-Gloggner, Nina 24, 27, 48, 50–54,
65, 144
Micheli du Crest, Jacques-Barthélemy 190
Milmore, Martin 18
Moeglé, Jean 69
Mohr, Jost 21
Moltke, Hermann von 143
Moos, Carlo 123
Moos, Josef von 82
Morandini, Gebrüder 80
Moreau de Tours, Georges 56
Mörike, Eduard 105
Morrell, Jemima 191
Mortillet, Gabriel de 114
Moser, Henri 56, 182
Moser, Mentona 56
Mossdorf, Gustav 34
Moultou, Paul-Claude 150
Moynier, Gustave 124
Müller, Kunstmaler 56
Murray, John 19, 27, 32, 47, 92, 97f., 117, 186
Muth, Blasius 20, 131, 184
Muyden, Henri van 67

Nadar (Tournachon, Gaspard-Félix) 134
Napoleon III. (Kaiser von Frankreich) 143, 155

- Necker, Jacques 150
 Necker, Suzanne 150
 Neuville, Alphonse de 60
 Nideröst, Josef Sigmund 40f.
 Nigg, Martin 22, 178
 Nikolaus II. (Zar von Russland) 83, 86, 136, 141
 Nouma-Hawa (Cajdos, Mathilda) 12
- O'Connor, Ralph 105
 Odermatt, Bildhauer 47
 Oken, Lorenz 30
- Palasciano, Ferdinando 125
 Passy, Frédéric 84, 125
 Pfyffer, Niklaus 177
 Pfyffer von Altshofen, Karl 15–19, 47, 56, 98, 101, 177
 Pfyffer von Wyher, Franz Ludwig 22, 38, 78, 129, 178, 180
 Pietzcker, Hermann 84
 Planer, Carl 59
 Plinius 112
 Poe, Edgar Allan 115
 Pompejus, Franz 135–137, 141
 Ponti, Carlo 134f., 141
- Raynal, Guillaume Thomas François 16
 Reinhart, Joseph 77
 Reithard, Johann Jacob 119
 Renggli, Jean 35, 55–57, 140, 156
 Riencourt, Graf 65
 Rietschi, N. 178
 Riggerbach, Niklaus 58
 Rittmeyer, Emil 118, 120f.
 Ronca, Anton 178
 Roßmäßler, Anton 191
 Roth, Arnold 68, 184
 Roux, Gustave 97
 Roux, Karl 56, 182
 Russi-Troller, Alois 54
 Russi-Troller, Fanny 54
 Rüttimeyer, Ludwig 53, 110
- Saint-Hilaire, Geoffroy 155
 Salis-Seewis, Gaudenz von 119
 Salis-Soglio, Jerome de 177
 Scheitlin, Peter 118
 Schifferli-Amrein, Margrit 179
 Schiller, Friedrich 119
 Schlageter, Gebrüder 156
- Schliemann, Heinrich 114
 Schmid, Gebrüder (David Alois, Franz und Martin) 22, 24, 177f.
 Schmidlin, S. 40
 Schnyder, Othmar 55, 77, 99
 Schobinger-Gloggner, Josef 59
 Schröter, Carl 88, 119
 Schulthess, Friedrich 103
 Schumacher, Dagobert 184
 Schürmann, Anton 145
 Schwab, Friedrich 110
 Segantini, Giovanni 82
 Segesser, Eduard 178
 Segesser-Suri, H. 178
 Seiler, Adolf 70
 Seiler, Marie 128
 Seiler-Brunner, Josef 70
 Senn, Samuel 32f.
 Shakespeare, William 105
 Simon, Simon 128
 Spelterini, Eduard 129
 Spiess, Traugott 20, 55, 184
 Spitteler, Carl 55
 Stadler, Hans Konrad 98
 Stauffer, Jules 30, 77
 Stauffer, Maria 30
 Stauffer, Samuel 27–30, 32, 35, 47f., 52–54, 76–78, 81, 92, 117, 120–122, 141, 144f., 154, 156
 Stauffer-Bölsterli, Luzia 30, 77
 Steinberger, Emil 144
 Stifter, Adalbert 105
 Stirnimann, Vincenz 43, 84
 Stockmann, Anton 129, 131
 Strabo 112
 Stückelberg, Ernst 153
 Studer, Bernhard 31, 41
 Sulzberger, Bertha 117
 Suter-Meyer, Caroline 183
 Suttner, Bertha von 86
 Suworow, Alexander Wassiljewitsch 40
- Ténéo, Martial (Delcoux, Jules Marie Hyacinthe) 193
 Tetmajer, Ludwig 64, 71
 Thorvaldsen, Bertel 11, 15–19, 32, 45–47, 56, 64f.
 Tissot, Laurent 71
 Tissot, Samuel-Auguste 150
 Tolstoi, Leo 86
 Troller, Gebrüder 45

Troller, Heinrich 36, 54
Tschudi, Iwan von 117
Tschudi, Friedrich von 28, 117–121, 188
Twain, Mark 96
Tylor, Edward Burnett 114
Tyndall, John 41

Ulrich, Johann Jakob 128
Usteri, Martin 177

Vautier, Ben 167
Victoria (Königin von England) 67, 150, 152, 184
Vigier, Walter von 59
Villevielle, Louis de 19
Violet-le-Duc, Eugène 140
Virchow, Rudolf 114
Vogt, Emil 87

Wallace, Alfred Russel 121
Weber, Johann Jacob 118
Welti, Emil 183
Werner, Anton von 60, 126, 143f.
Widmann, Josef Victor 160
Wiegand, Otto 117f.
Wild, Johannes 127
Wilde, William Robert 112
Wilhelm I. (König von Preussen) 143
Wilhelm II. (Deutscher Kaiser) 67
Wimpffen, Emanuel Félix de 143
Winkelried, Arnold von 15, 153
Wrubel, Friedrich 190

Zähringer, Hermann 127
Zäslein, Ernst 56–58, 66, 69, 140, 184
Zelger, Jakob Josef 152
Zelter, Carl Friedrich 103
Zimmerli, Jakob 84
Zola, Émile 86
Zollikofer, Ernst Heinrich 48, 120
Zschokke, Heinrich 58
Zschokke, Olivier 58f., 63
Zünd, Robert 82
Zürcher, Hans 87