

Zeitschrift:	Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber:	Bund Schweizer Architekten
Band:	87 (2000)
Heft:	6: FreizeitRaum : inszeniertes Schauen = Le regard mis en scène = Staging the gaze
Artikel:	Das Luzerner Panorama : Sanierung und Restaurierung durch die Architekten Kreis Schaad Schaad : Zentrum und Ausgangspunkt einer imaginären Welt
Autor:	Comment, Bernard / Noseda, Irma
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-65133

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 14.01.2026

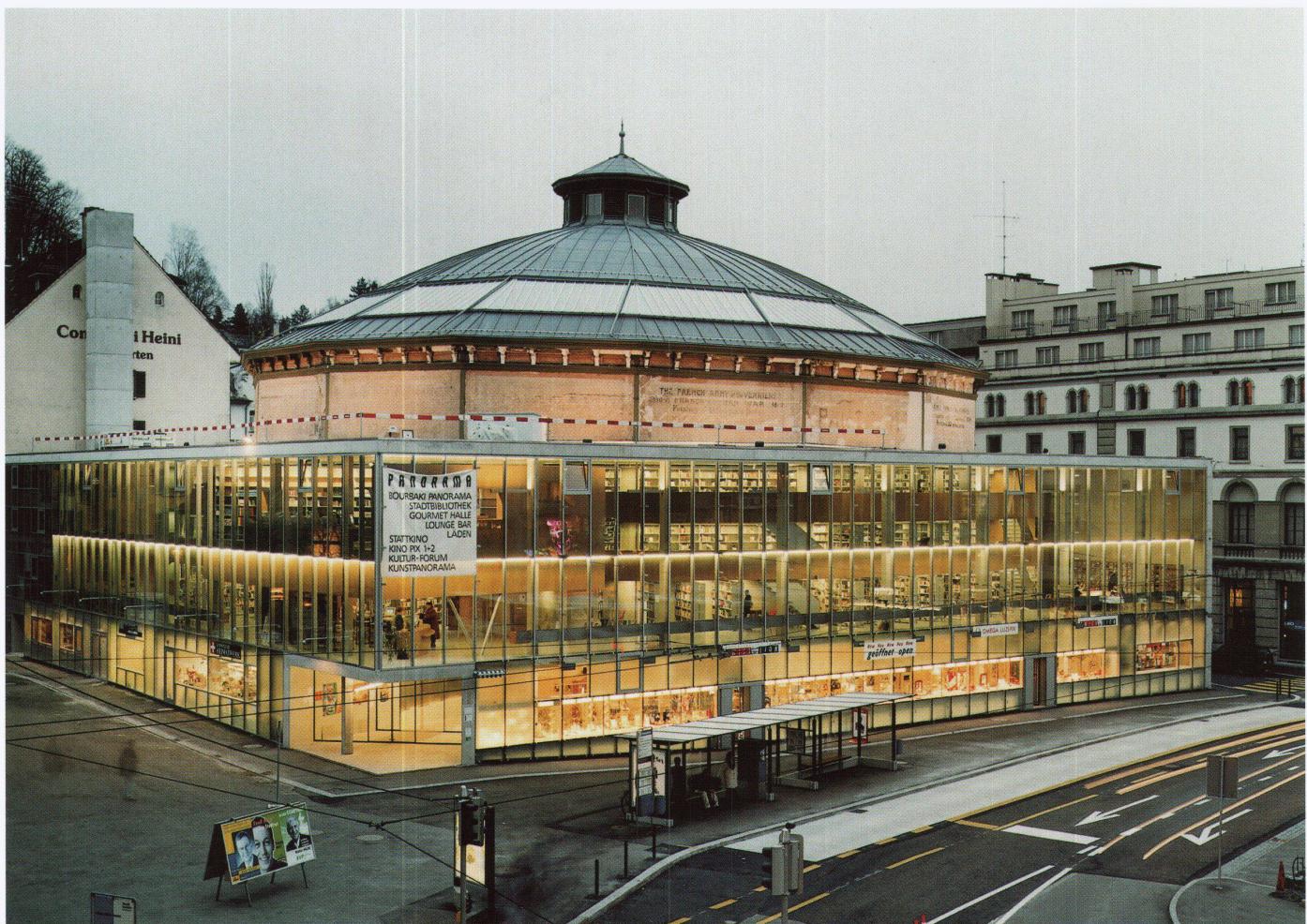
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Das Luzerner Panorama – Sanierung und Restaurierung durch die Architekten Kreis Schaad Schaad

Zentrum und Ausgangspunkt einer imaginären Welt



Zur Stadt der Flaneure des 19. Jahrhunderts gehört das Panorama, eine in sich geschlossene Welt mitten in der Stadt. Angelegt auf umfassende Illusion, spiegelt das Panorama im Innern ein Aussen vor, indem es den Besucher in geografische, zeitliche Fernen und historische Ereignisse entführt, ohne dass er die Stadt mit ihren Annehmlichkeiten verlassen muss. Bernard Comment berichtet über das Panorama als einschlägiges Massenmedium der Zeit, bevor das Kino diesem mit seiner noch umfassenderen Illusionsproduktion im 20. Jahrhundert den Rang abgelaufen hat. Das Bourbaki-Panorama, eines der wenigen erhaltenen seiner Art, ist jetzt zu einem neuen Kulturzentrum erweitert und damit gerettet worden.



Im Zusammenhang mit der Restauration und Sanierung haben die Architekten das Luzerner Panorama mit einem neuen «Mantelbau» umgeben. Dieser ersetzt eine Garage, die 1926 im Erdgeschoss eingebaut worden ist, und nimmt jetzt vor allem kulturelle Nutzungen auf: eine Volksbibliothek, drei Kinosäle und einen grösseren (Kunst-)Ausstellungsraum. So lebt das Panorama-Kulturzentrum weiter als Ort einer nichtelitearen Stadtkultur, Ziel heutiger Stadtbummler und Touristen, gelegen in Luzerns Innenstadt und an der Tourismusachse zum Löwendenkmal.

Der Neubau von Kreis Schaad umschliesst das gemauerte Polygon des Panoramagebäudes mit einem gläsernen Kubus. Das Viereck wird bewusst ausgespielt gegen den Zentralbau, der es vertikal durchstösst; das

Spiel zwischen den beiden Geometrien wird zum Thema des neuen Ensembles von Panorama und Kulturzentrum. Der Neubau übernimmt die Baulinien der Randbebauung und bindet so das Panorama ins Quartier ein. Mit nur vier Geschossen ist das Kultur-Glashaus niedrig genug, um vom Löwenplatz aus den Blick auf den historischen Panoramabau noch freizugeben. Zugleich ist damit eine Höhe und Massstäblichkeit aufgenommen, die sich zwischen den anderen, deutlich höheren Platzfassaden zu behaupten versteht. Mit der städtebaulich gegliederten Einbindung, der kulturell aktualisierten Nutzung und der Anbindung an den Fremdenverkehr ist damit ein Freizeitraum des 19. Jahrhunderts fast bruchlos zu einem Freizeitraum des 21. Jahrhunderts überführt worden.

I.N.
 Architekten: Kreis Schaad
 Schaad, Zürich:
 Werner Kreis, Ulrich Schaad,
 Peter Schaad, Architekten
 Mitarbeit: Markus Gresch,
 Angelica Crola
 Ausführungsplanung: Kreis
 Schaad Schaad und
 Häusermann + Leuthard AG
 Bauleitung und Kostenplanung:
 Häusermann + Leuthard AG,
 Luzern

Fotos: Georg Aerni, Zürich

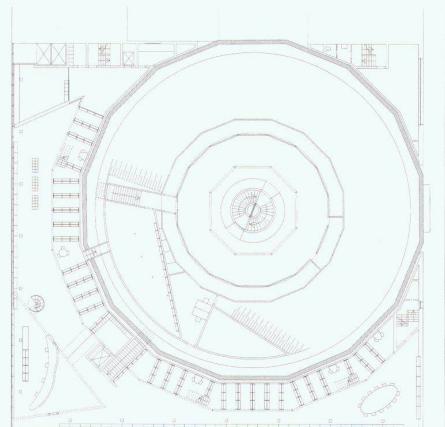
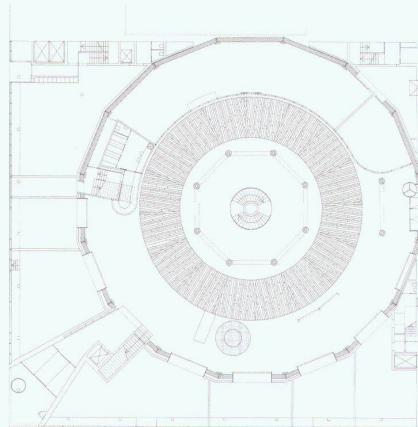
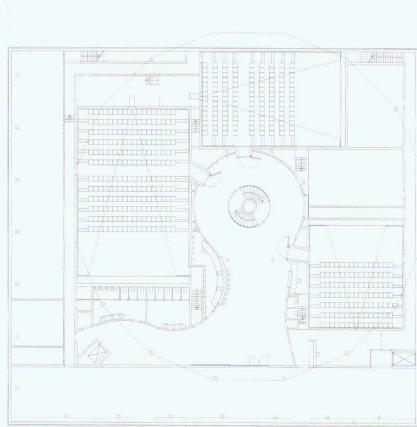
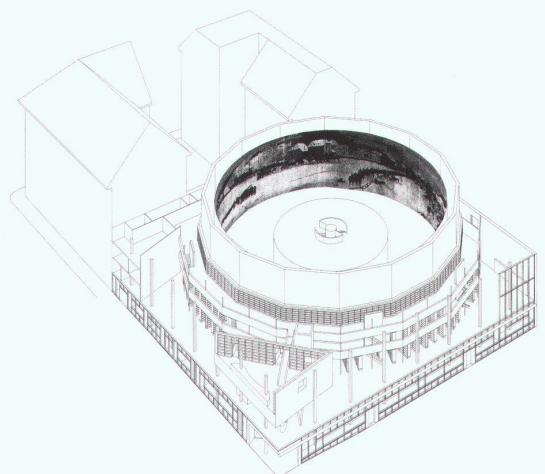
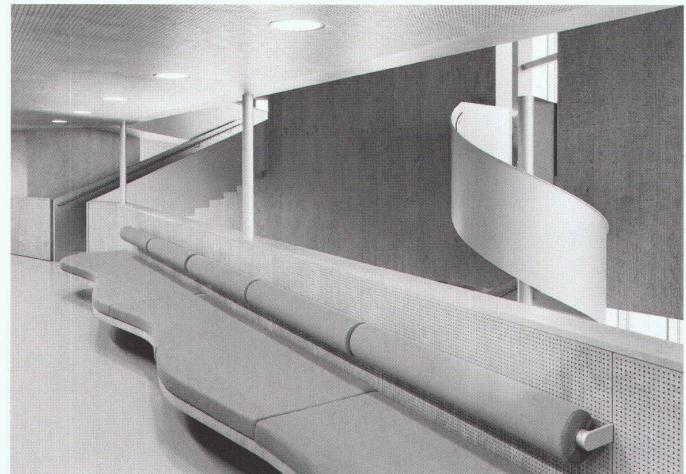
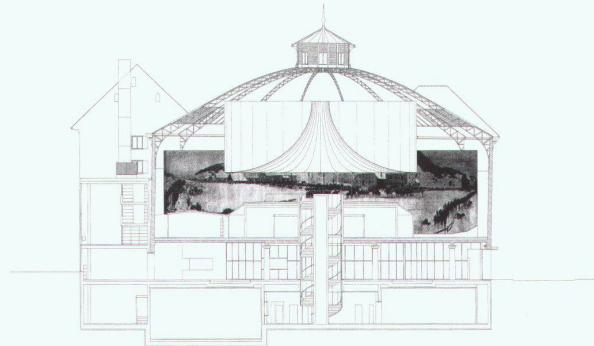
Schnitt

Axonometrie

Galerie mit Lesesofa

Kulturfoyer im
Untergeschoss

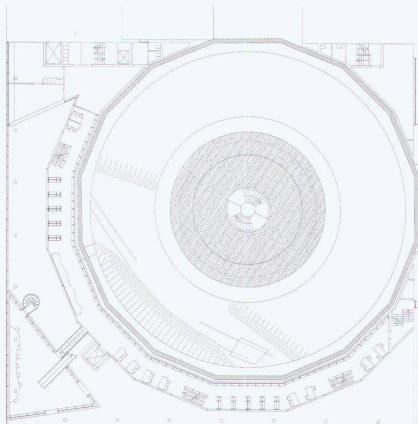
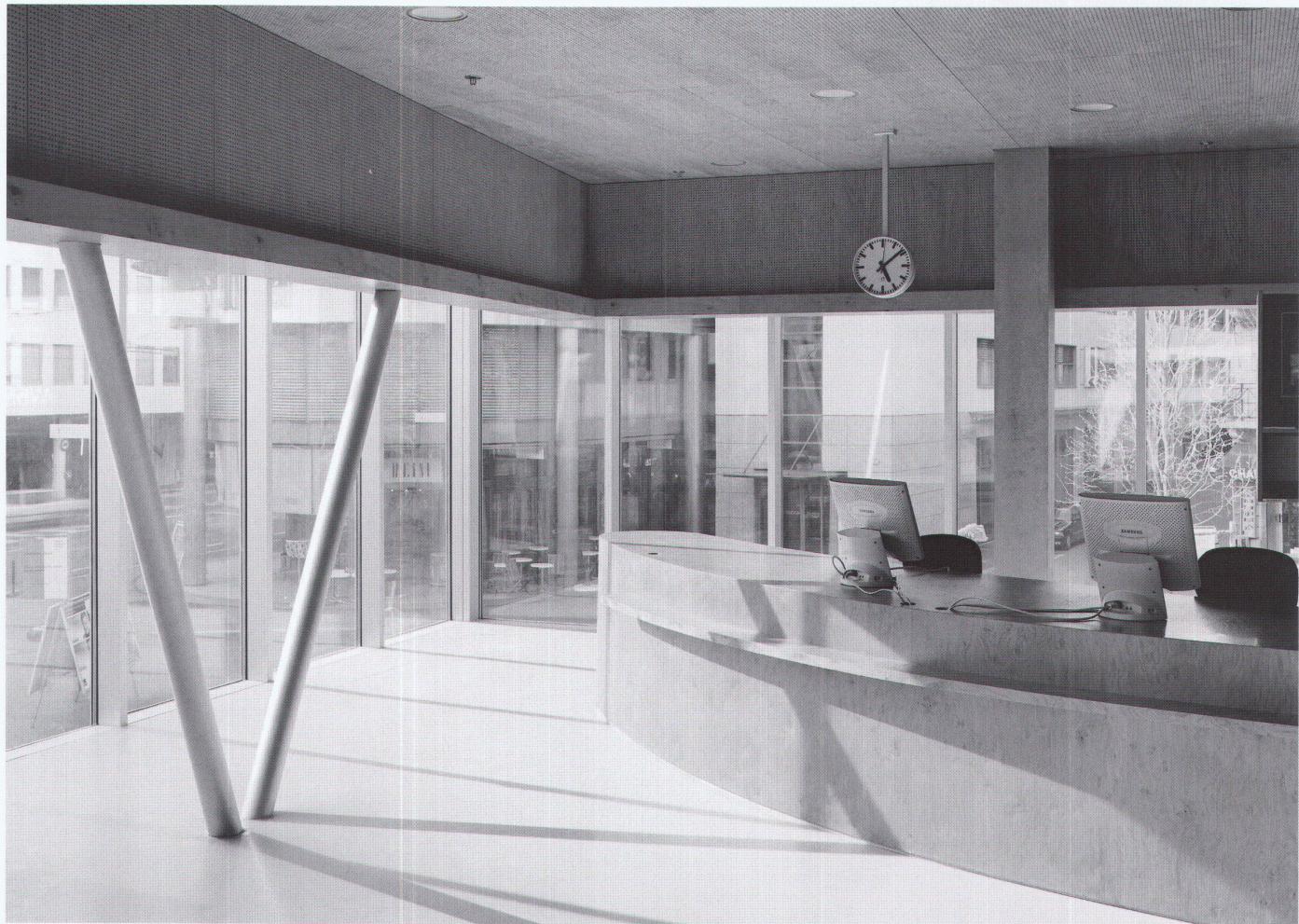
Bibliotheks-Haupt-
geschoss mit
Verbuchungstheke im
1. Obergeschoss



Untergeschoss

Erdgeschoss

1. Obergeschoss



2. Obergeschoss

Sanierung des Bourbaki-Panoramas – Bericht der Architekten

Das Projekt hat eine wechselvolle Planungsgeschichte hinter sich. Sie beginnt 1985 mit dem ersten Preis im Ideenwettbewerb «Kunst- und Kulturzentrum Luzern». Der Realisierung stellten sich bald verschiedene Hindernisse entgegen: Nach den vorangegangenen Sanierungsansätzen, mit dem Panorama im Kunsthause (Projektwettbewerb Kunstmuseum/Panorama Luzern 1987, Projekt pro arte 1988–1991), dem Panorama im Supermarkt (Hayek-Kulturraumstudie 1988), kam 1993 auch die Minimallösung ins Gespräch: das Panorama, frisch gestrichen, im Ist-Zustand zu belassen. Dann hat sich das Blatt

gewendet. Seit 1994 ist nun ein zweiteiliges Projekt aus Rund- und Mantelbau mit Zusatznutzungen verwirklicht worden, das sich ins Bebauungsmuster des Wey-Quartiers einfügt. Dieses Konzept ergab ein Diagramm, mit dem die räumlichen Bedürfnisse der verschiedenen (und während der Planung häufig wechselnden) Nutzer, die Forderung nach optimaler kommerzieller Ausnutzung seitens der Bauherrschaft und die Vorgaben der Denkmalpflege erfüllt werden konnten.

Bei der Ausarbeitung des Entwurfs war eine kontrastierende Artikulierung von Bestand und Neu-



Zeitschriftenbereich in der südwestlichen Ecke

Bibliothek-Hauptgeschoss, rechts Verbuchungstheke mit Internet-Studio, einem «Haus im Haus»

bau wichtig. Den denkmalpflegerischen Vorgaben entsprechend tritt der historische Rundbau mit restaurierten Giebelfeldern, Gesimsen und Laterne farbig und dekorativ in Erscheinung. Der Neubau dagegen erhält mit naturbelassenen Materialien – Sichtbeton, Glas, Stahl, Backstein und Holzpaneelen – eine eigene, schlichte Prägung.

Die Glashaut belässt die Rotunde von aussen teilweise sichtbar; sie wird, vor allem abends, als Grundfigur im leuchtenden Baukörper lesbar. Im Hauptaum der Bibliothek wird die Rotundenwand zur rückwärtigen Galerie- und Bücherwand. Der Raum öffnet sich nach aussen und lässt so die Präsenz des Rundbaus im gläsernen

Geviert zum prägenden Charakteristikum des Hauses werden. Diese Komposition versteht sich als Umkehrung (Ausstülpung) des klassischen Bibliotheksmodells (Boullée, Labrouste, Asplund): Statt des introvertierten Leseraums der Studiobibliothek, hier eine grosse, der Stadt zugewandte Loggia, was auch als sinnfälliges Bild für die Institution Volksbibliothek verstanden werden kann.

Trotz der Stringenz der äusseren Erscheinung ergibt sich im Innern eine räumliche Komplexität. Sie entsteht durch die unterschiedlichen Geometrien von Rotunde und Perimeter und durch die volumetrische Durchdringung der Hauptbaukörper. Die zentrale

Wendeltreppe ordnet die vertikale Sequenz von Bildraum/Panorama-Bildraum – Museum – Eingangsgeschoss (ehem. Garagenraum mit Restaurant und kommerziellen Nutzungen) – untergeschossigem Foyer: als Abfolge von kreisgeometrischen Räumen und als direkte Verbindung des historischen Schauspektakels mit den zeitgenössischen Medien Film und Kunst und mit – der Zeitreise angemessener – Verpflegungsmöglichkeit dazwischen...

Das historische Panorama-Rundgebäude wird gemäss denkmalpflegerischen Vorgaben restauriert und tritt entsprechend farbig in Erscheinung. Dies betrifft aussen die Giebelfelder, Gesimse und La-

terne, im Inneren das Rundbild selber und – im ehemaligen Garage Raum – den Verputz und die Wandpilaster. Im Kontrast dazu bestimmt sich der Neubau durchwegs aus naturbelassenen Materialien. Dadurch kommt die Farbigkeit der Rotunde voll zur Geltung, aber auch der Neubau erhält eine eigene, wenn auch schlichte Prägung.

In der Bibliothek unterstreichen die holzverkleideten Galeriebrüstungen die Grundgeometrie der Rotunde. Die Glasfassade wirkt gegenüber der farbig gestrichenen Rotunde zurückhaltend und erlaubt den Blick von aussen auf die Rotunde im Innern.

K.Sch.Sch. / Redaktion



Die paradoxe Bestimmung des Rundbaus

Was ist ein Panorama? Das 1787 von Robert Barker in London angemeldete Patent beinhaltet alle Prinzipien und Merkmale einer Anlage, die später keine wesentlichen Änderungen mehr erfährt oder allerhöchstens noch insofern, als die Illusion, die der Ort zu vermitteln hat, vervollständigt wird. Am Anfang nennt man die Erfindung «die Natur auf einen Blick», aber schon im Januar 1792 taucht in einem Inserat in der «Times» der Neologismus Panorama auf, der aus dem Griechischen abgeleitet ist und so viel bedeutet wie «alles sehen».

Es handelt sich um eine ringförmige, fortlaufende Darstellung auf den Wänden eines eigens zu diesem Zwecke erstellten Rundbaus; das Gemälde hat eine Realität derart nachzubilden, dass es ihr zum Verwechseln ähnlich sieht. Der Besucher wird durch einen langen Gang und über abgedunkelte Treppen geführt, die ihn den Bezug zur Stadt vergessen lassen, bis er auf eine Plattform gelangt. Diese ist durch eine Balustrade begrenzt, die ihn daran hindert, zu nahe an das Wandbild heranzutreten, sodass dieses «aus allen Blickwinkeln, von denen aus es wahrgenommen werden kann, seine volle Wirkung entfaltet». Natürliches Licht fällt von oben herab, aber die Lichtquelle ist durch ein Dach oder ein Segeltuch verdeckt, damit man nicht über den oberen Rand des Bildes hinaussieht. Der untere Rand ist durch eine Palisadenwand oder natürliche Gegenstände maskiert. Alles ist darauf angelegt, dass kein der Darstellung fremdes Element das Gesichtsfeld des Beschauers stört. Die paradoxe Bestimmung des Panoramas ist die eines geschlossenen Raumes, der sich auf eine unbegrenzte Darstellung der Welt hin öffnet.

Man muss sich die Lage am Ende des 18. Jahrhunderts vergegenwärtigen, als die industrielle Revolution mit ihren Fabriken die Landschaft verändert und die Entstehung der ersten grossen Metropolen – allen voran London – anzeigt. Die Stadt explodiert, wird undurchdringlich, entzieht sich jeder Übersicht. Unter diesen Umständen spielt das Panorama eine entscheidende Rolle, einerseits als Ausdruck der – dieser ungereimten Epoche eigenen – von Trugbildern bestimmten Wahrnehmung, andererseits als Modell eines wieder gefundenen Sich-Behauptens gegenüber dem sich nach allen Seiten ausbreitenden kollektiven Raum. Genau in dem Moment, in dem das Individuum der Vermassung und der Auflösung in der Anonymität entfliehen zu wollen scheint, überlässt es sich der weit grösseren, durch ein Bild erzeugten Entfremdung. Das Individuum betritt eine imaginäre Welt, die ihm in der Realität nicht mehr zu erleben vergönnt ist.

Individuum, Trugbild und Geschäft

Als Konzept verwirklicht das Panorama das vor allem im 19. Jahrhundert vorherrschende Bedürfnis nach einem absoluten Machtanspruch, der dem Individuum das euphorische Gefühl verschafft, Zentrum und Ausgangspunkt einer Welt zu sein, von der es gleichzeitig getrennt und durch die Distanz des Blickes geschützt ist. Der zweifache Traum von Totalität und Besitz sieht sich erfüllt, der Traum vom preisgünstigen enzyklopädischen Wissen. Das Panorama schafft als Anlage – durch eine Darstellung ohne Rand, ohne Rest, ohne Aussen – den totalen Ort. Die zylinderförmige Leinwand erfährt in ihrer horizontalen Ausdehnung keinen Unterbruch, da man ja von unten auf die Plattform hinauf gelangt: der obere Teil ist durch das Velum den Blicken entzogen; der Bereich unterhalb der Leinwand, zwischen ihr und der Plattform, wird anfänglich durch eine schräg angebrachte Plane abgedeckt und neutral gemacht, bevor das so genannte Faux-Terrain die Illusion durch reale Gegenstände, Trompe-l'œil-Motive, Puppen und Silhouetten vervollkommen. Das Phänomen des Panoramas ist jedoch nicht nur vom gemalten Bild

bestimmt. Man darf nicht vergessen, dass der von Barker geschaffene Neologismus neben der 360 Grad umfassenden Darstellung von Anfang an auch den dazugehörigen Rundbau bezeichnet. Die beträchtlichen Investitionen, die nötig sind, machen kleine neokapitalistische Strukturen erforderlich, bestehend aus dem Unternehmer, dem Investor, dem Architekten, dem Planer, der Mannschaft der Ausführenden, einem Bauleiter usw. Ab 1850 entstehen Aktiengesellschaften, von denen einige rasch internationale Bedeutung gewinnen. Sie richten Verteilernetze ein und stellen ihre Bedingungen, sodass sie ihre Gemälde in mehreren Städten nacheinander zeigen können, dies trotz offensichtlicher Überbeanspruchung (so ein Gemälde wiegt mehrere Tonnen) und Beschädigung der gemalten Oberfläche durch das ständige Ein- und Aufrollen und den Transport der Leinwand. Als bald werden möglichst leistungsfähige Teams aufgestellt, die in immer kürzerer Zeit ihre Bilder produzieren. Aus fünf Malern und Gehilfen bestehend, fertigt so ein Team in sechs bis zwölf Monaten ein Panorama an. Oft werden diese in Rundbauten aus Holz installiert, die als Behelfswerkstätten dienen, damit man nicht die Ausstellungsrotunden benutzen muss und die Vorführungen rascher aufeinander folgen können. Das Eindringen der Industrie in die Kunst könnte offenkundiger nicht sein; der Vorgang intensiviert sich gar noch mit der Zeit, sodass in den Weltausstellungen am Ende des 19. Jahrhunderts solche Panoramen im Überfluss vertreten sind.

Das Bourbaki-Panorama, 1881 gemalt von E. Castres

Wenn man die Rotunde von Luzern betritt, überkommt einen Ergriffenheit, ja fast Schwindel vor dem gewaltigen, mit Soldaten in Not bevölkerten Rund, das sich dem Blick darbietet. Obschon die Illusion durch die geschichtliche Distanz relativiert wird, ist die Wirkung grandios, sodass man den Erfolg eines solchen Spektakels bestens nachvollziehen kann. Alle Merkmale des Panoramas sind hier vereinigt: das von oben herabfallende Licht, die Plattform, das Velum und das Faux-Terrain mit seinen lebensgrossen Puppen, den sich stapelnden Gewehren und selbst einem Wagen, der in einem bewundernswerten Trompe-l'œil auf der Leinwand seine Fortsetzung findet.

Dargestellt ist eine Episode aus dem Deutsch-Französischen Krieg, als die Ost-Armee des General Bourbaki nach einer schweren Niederlage bei Belfort im Februar 1871 bei Les Verrières die Grenze überschreitet, um sich in die Schweiz abzusetzen. Den französischen Truppen wird Asyl gewährt, unter der Bedingung, dass sie sämtliche Waffen abgeben: Nach den historischen Dokumenten kommen so 88 000 Soldaten in die Schweiz, nachdem sie 11 000 Pferde, 1150 Wagen, 285 Kanonen, 7200 Gewehre und 64 000 Bajonette zurückgelassen haben. Die Verwundeten werden durch die Ambulanzen des Roten Kreuzes betreut, den Gehbehinderten steht die Zivilbevölkerung bei. Nichts findet sich hier von der üblichen Glorifizierung militärischer Siege, nur der düstere Blick auf die schrecklichen Folgen des Krieges und eine Apologie auf die helvetische Neutralität und Gastfreundschaft.

Edouard Castres hatte den ganzen Winter 1876/77 in Les Verrières verbracht, um die Landschaft der Umgebung zu malen. Dann komponierte er sein Panorama um die französische Infanterie und das Berner Bataillon herum, mit den Schienen und Strassen als perspektivische Achsen und dem zentralen, perfekt integrierten Motiv der Begegnung zwischen den Generälen Clinchant und Herzog vor dem Hotel Fédéral. Um das Gemälde anzufertigen, stellte er ein Team von Malern zusammen, dem auch der junge Hodler angehörte. Nachdem es mehrere Jahre in Genf ausgestellt gewesen war, wurde das Bourbaki-Panorama 1889 nach Luzern überführt und in einem Rundbau installiert, der eigentlich für ein (nie ausgeführtes) Panorama der Schlacht von Sempach bestimmt gewesen wäre.

Übersetzt (C.Z.) aus: Le XIXème siècle des Panoramas