

Vielschichtig, bedeutend, sinnlich : die Kirche St. Peter in Klippan (1962-1966) von Sigurd Lewerentz

Autor(en): **Wieser, Christoph**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **92 (2005)**

Heft 9: **Sakralbauten = Architecture sacrée = Sacred Architecture**

PDF erstellt am: **03.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-68504>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Vielschichtig, bedeutend, sinnlich

Die Kirche St. Peter in Klippan (1962–1966) von Sigurd Lewerentz

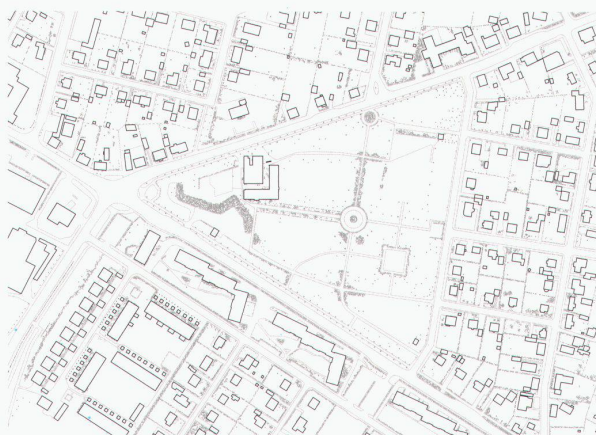
Text: Christoph Wieser, Bilder: Hans Cogne, Zeichnungen: Helena Brobäck, Raphael Zuber Die Architekten Helena Brobäck und Raphael Zuber haben Lewerentz' Kirche in Klippan Stein für Stein aufgezeichnet. Dank dieser akribischen Arbeit zeigen sich deren Eigenheiten wie die unkonventionellen Backsteinverbände oder die verspielte Musterung des Bodens so deutlich wie noch nie. Ein neuer Blick auf ein Meisterwerk der Sakralarchitektur des 20. Jahrhunderts.

¹ Tanizaki Jun'ichiro, Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik, 6. Aufl., Zürich 1992, S. 33/34.

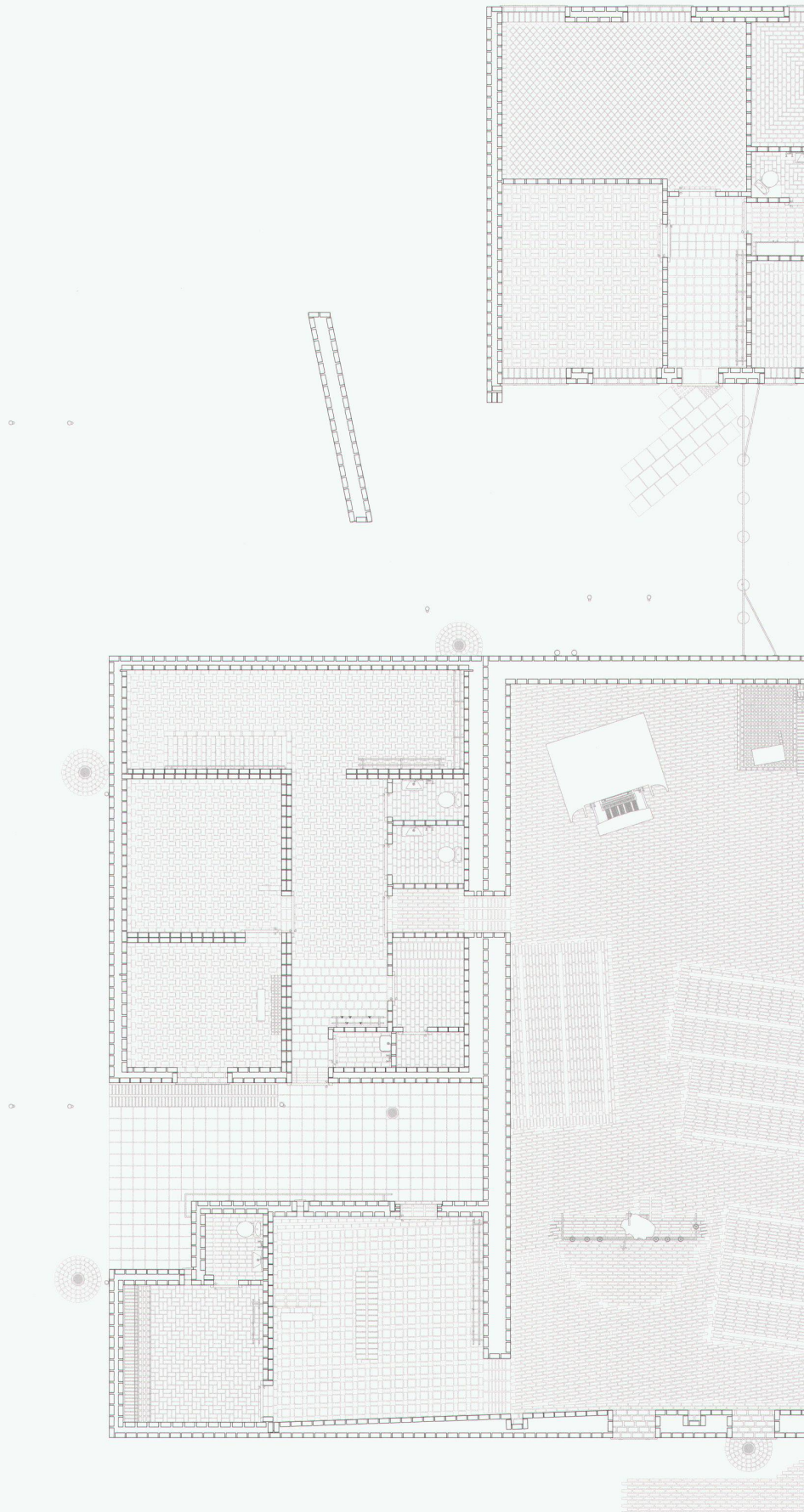
Dem Licht und der Dunkelheit kommt in Schweden eine ganz andere Bedeutung zu als bei uns. Das nordische Licht ist klar, fast durchsichtig. Entsprechend scharf zeichnet sich der Horizont ab. Gleissend sind die Kontraste besonders im Frühling und im Herbst, da wegen des geografisch bedingten niedrigen Sonnenstandes Gegenlicht und lange Schatten vorherrschen. Der sommerlichen Lichtfülle steht die Dunkelheit im Winter gegenüber, wenn ausgesprochen lange Morgen- und Abenddämmerungen den Unterschied zwischen Tag und Nacht verschwimmen lassen. Interessanter-

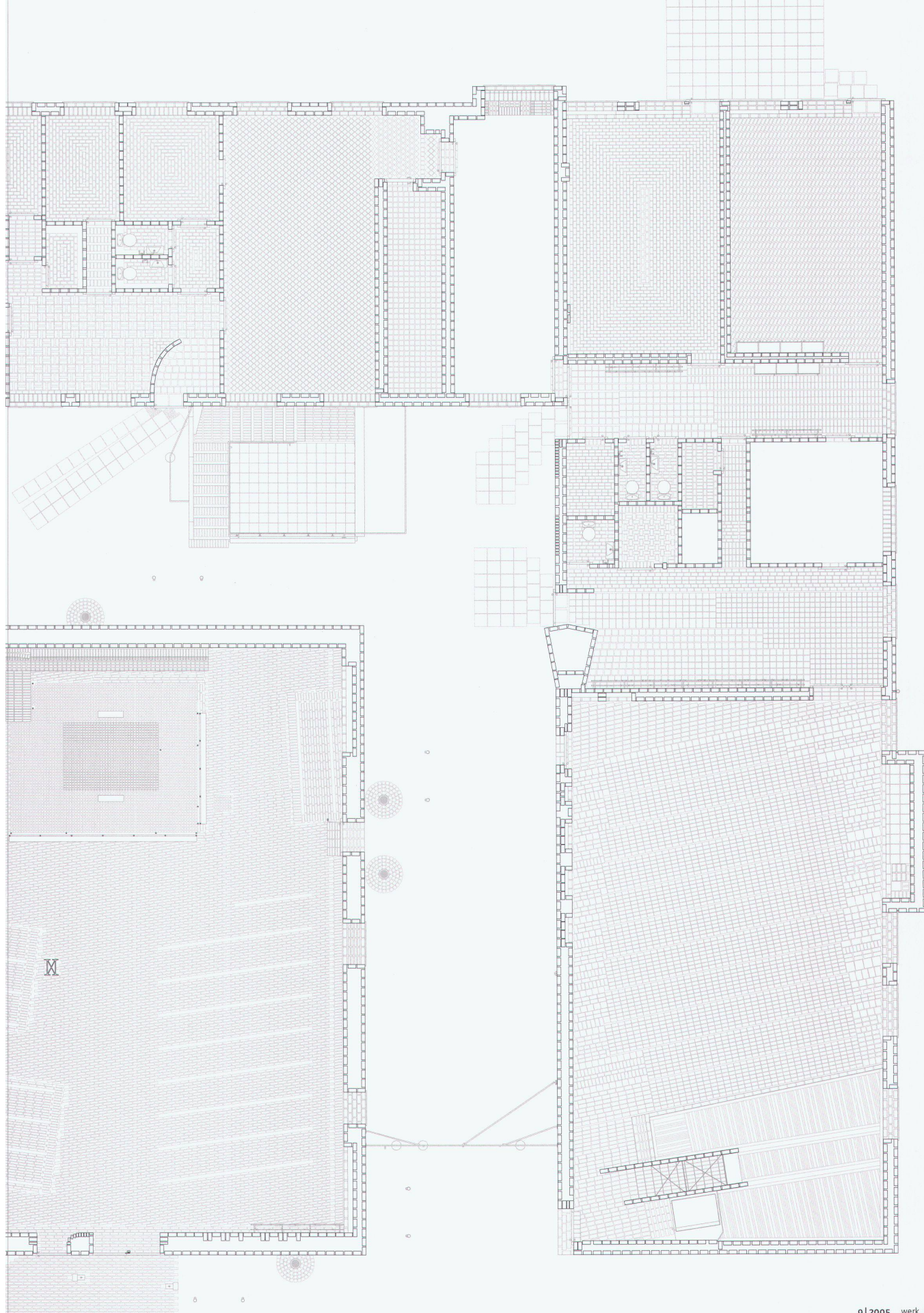
weise begegnen die Schweden der Dunkelheit nicht mit möglichst hellen Lichtinseln. Vielmehr schaffen sie in den Innenräumen mit einer Menge sanfter Lichtquellen reiche Abstufungen unterschiedlicher Helligkeitszonen. Mit schwindendem Tageslicht wird oft auch das Kunstlicht gedimmt. Durch diese Massnahmen wird der Kontrast zur Umgebung verringert, die Dunkelheit verliert an Bedrohlichkeit und erhält eine enorme räumliche Tiefe, wobei die dunkelste Stelle nicht als die dunkelste, sondern als die am wenigsten helle verstanden wird.

Eine vergleichbare Haltung kennzeichnet die japanische Kultur, so wie sie Tanizaki Jun'ichiro in seinem Essay «Lob des Schattens» (1933) geschildert hat: «So entdeckten unsere Vorfahren, die wohl oder übel in dunklen Räumen wohnen mussten, irgendwann die dem Schatten innewohnende Schönheit, und sie verstanden es schliesslich sogar, den Schatten einem ästhetischen Zweck dienstbar zu machen. Tatsächlich gründet die Schönheit eines japanischen Raumes rein in der Abstufung der Schatten.»¹ Dort wo wenig Licht vorhanden ist, entfaltet das wenige eine umso grössere Kraft. Tanizaki Jun'ichiro wies in diesem Zusammenhang auf den praktischen Nutzen von vergoldeten Schiebetüren, Wandschirmen oder Buddhastatuen als Lichtreflektoren hin. Daneben pries er die sinnlichen Qualitäten von Gold, das den Räumen eine ganz eigene,







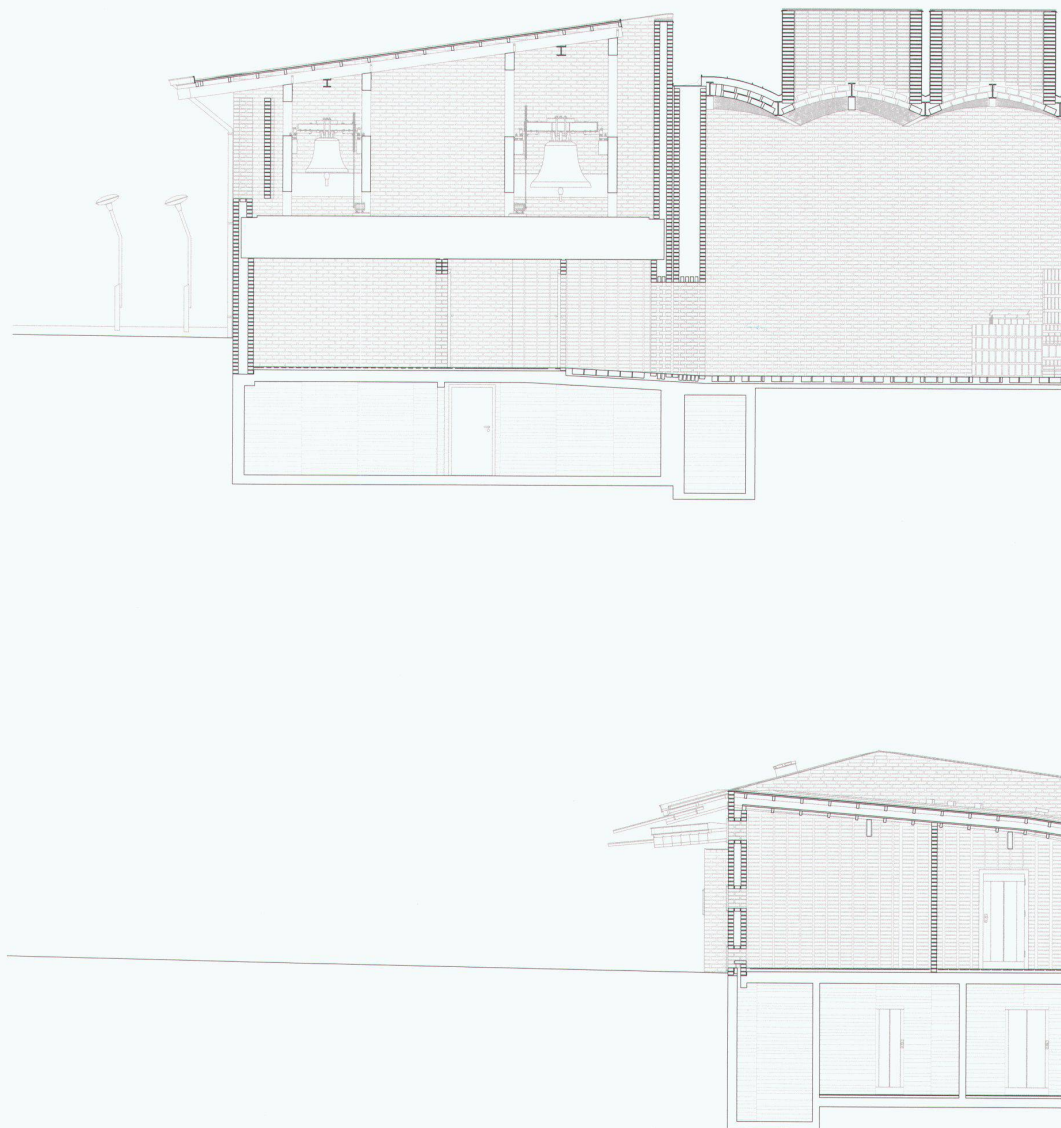


geheimnisvolle Atmosphäre verleiht: «Hie und da macht man die Entdeckung, dass der Goldstaub, der eben noch einen gleichsam schlummernden, gedämpften Widerschein hervorgebracht hat, beim Zurseitetreten wie Feuer aufflammt; und man fragt sich verwundert, wie nur an einem so dunklen Ort sich eine derart intensive Lichtstrahlung konzentrieren konnte.»²

Sichtbare Dunkelheit

Auch Sigurd Lewerentz wusste um dieses Phänomen. Betritt man die Kirche St. Peter in Klippan, findet man sich in einem stillen Raum wieder, dessen Konturen sich im Halbdunkel verlieren. Dann wird der Blick vom zart schimmernden, mit Goldfäden durchwirkten Tuch angezogen, das den mächtigen Altar bedeckt und

mit seinem verhaltenen Strahlen, welches mit einer Reihe von Punktleuchten geschickt gesteigert wird, das Zentrum des Kirchenraumes betont. Nach und nach erschliessen sich dem Auge auch die anderen Gegenstände sowie die räumlichen Gegebenheiten. Der schwedische Architekt Sven Ivar Lind, der selber einige hervorragende Kapellen gebaut hat (siehe wbw 6|2002, S. 60–64), beschrieb diese «sichtbare Dunkelheit» anhand Galla Placidias Mausoleum in Ravenna, dessen Mosaik im Innern nur durch vier Alabaster-scheiben sparsam beleuchtet werden und für den Besucher erst allmählich aus dem Dunkeln auftauchen.³ Als zeitgenössisches Beispiel erwähnte er die dunkle Chorwand der Kirche in Björkhagen mit ihrem gewebenen Wandschmuck, auf dem sich helle Figuren



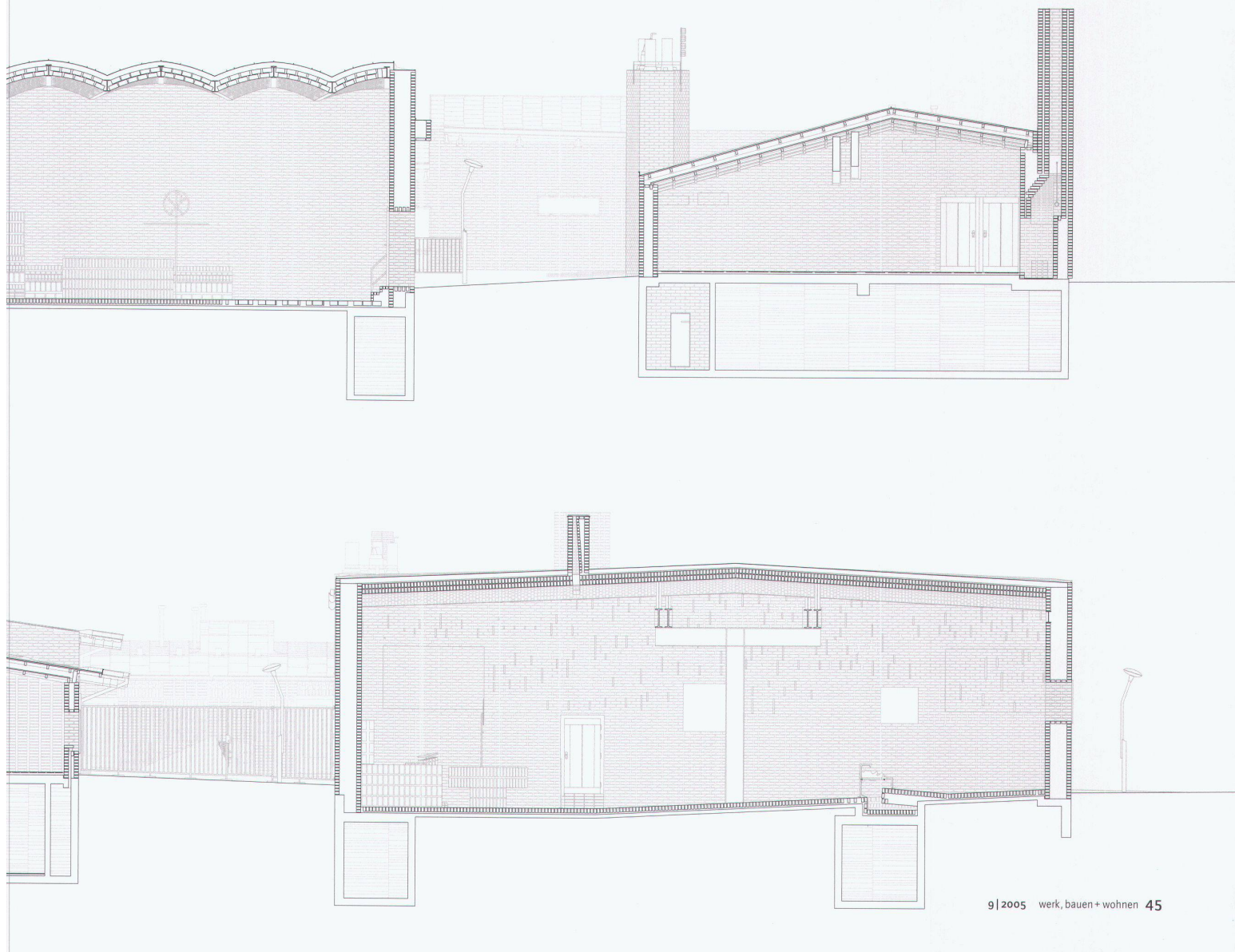
wie Offenbarungen vom dunklen Grund abzeichnen. St. Markus in Björkhagen (1956–1960) stammt ebenfalls von Lewerentz. Dort sind die wichtigsten Themen bereits angedeutet, die er in Klippan zu einem Konzentrat verdichtete, das an Radikalität und Intensität nicht zu überbieten ist. Neben dem halbdunklen Innenraum sind dies die hofartige Gliederung der Anlage in zwei niedrige Gebäudetrakte, die Überdachung des Kirchenraumes mit Gewölben und die höchst eigenwillige Verwendung des Backsteins.

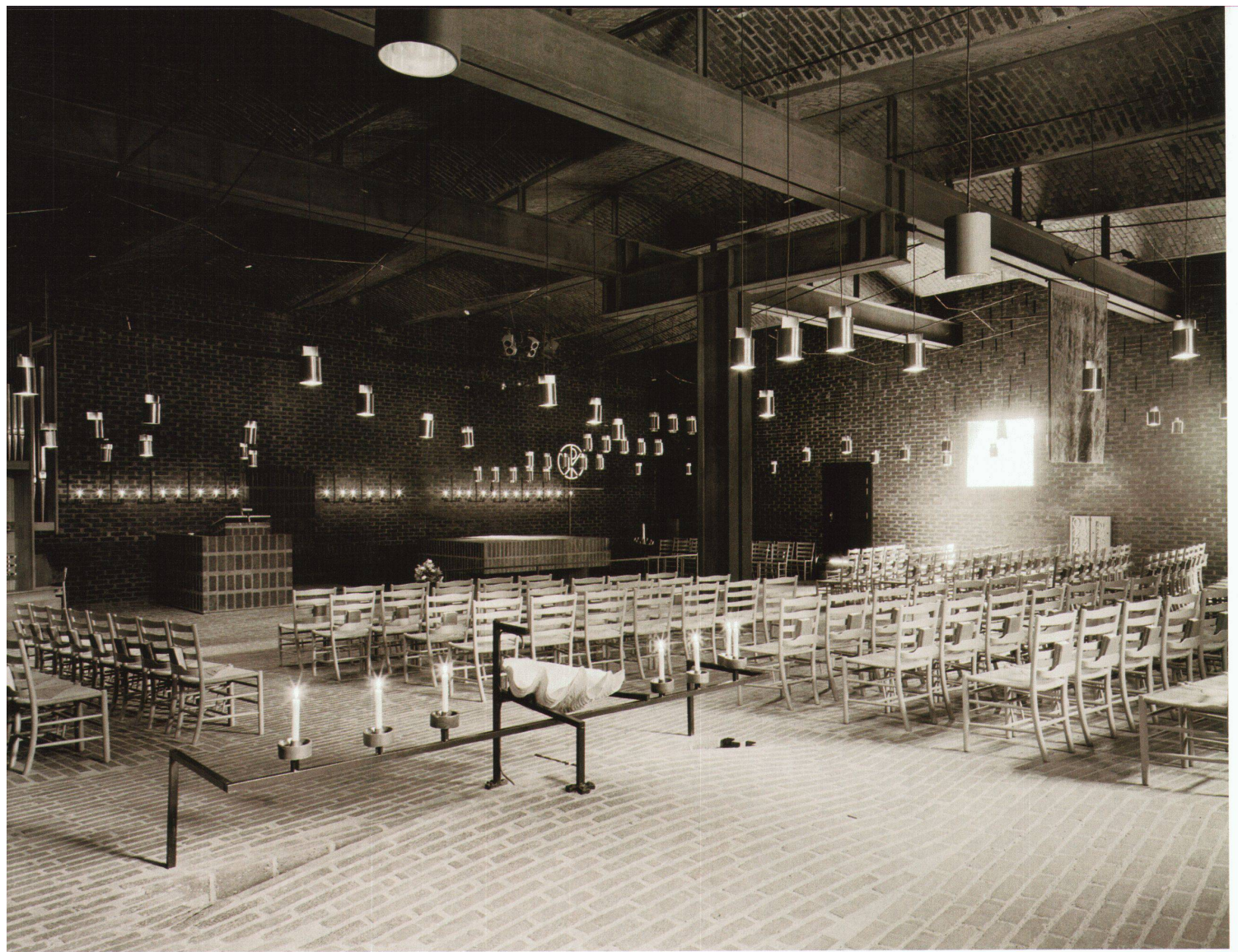
Die relative Dunkelheit des Kirchenraums in Klippan beruht einerseits darauf, dass Lewerentz nur vier kleine Fenster anbrachte. Diese sind als Löcher in den Mauerkörper gestanzt; entsprechend wird das Licht nicht wie bei trichterförmigen Leibungen sanft in den Raum

hinein geleitet, sondern es bricht regelrecht ein und steigert die Dunkelheit der umgebenden Mauerflächen. Andererseits verwendete er für den Boden, die Wände und die Decke sowie für den Altar und die Kanzel mit integriertem Bischofsstuhl und Sitzbank für die Geistlichen ausschließlich dunklen Helsingborger Backstein. Dieser ist an den wenigsten Stellen konventionell vermauert, sondern immer wieder anders und überraschend eingesetzt. So rhythmisieren unregelmäßig angeordnete, aus akustischen Gründen vorgesehene schmale Schlitzte die inneren Mauerflächen. Der hohe Fugenteil – während die Lagerfugen gleichbleibend 1,5 cm dick sind, variieren die Stossfugen zwischen 1 und 10 cm! – sorgt für lebendige, raue Oberflächen, und im Bereich des Altars sind die Backsteine des

2 Tanizaki Jun'ichiro, Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik, 6. Aufl., Zürich 1992, S. 41.

3 Heute ist dieser Effekt wegen der Ausleuchtung des Raumes mit Kunstlicht nicht mehr erlebbar. Lind bezog sich auf das Gedicht «Galla Placidia» von Gunnar Ekelöf, der diese Art des Sehens mit dem physiologischen Sehvorgang verglich. Siehe: Sven Ivar Lind, Att se. Föreläsning på Chalmers 1976, in: Tomas Lewan, Sven Ivar Lind. Arkitekt och pedagog 1902–1980, Stockholm 1994, S. 36–43.





4 Lars Ridderstedt gründete 1956 das Baubüro der schwedischen Kirche, das vor allem beratend tätig war, und leitete es bis 1968. In dieser Funktion hatte er engen Kontakt zu Lewerentz. Ridderstedt schrieb nach seiner Pensionierung eine äußerst lesenswerte Dissertation zur Sakralarchitektur von Peter Celsing und Sigurd Lewerentz: *Lars Ridderstedt, adversus populum. Peter Celsing und Sigurd Lewerentz sakralarkitektur 1945–1975*, Uppsala 1998 (schwedisch, englische Zusammenfassung).

5 Lars Ridderstedt, *adversus populum. Peter Celsing und Sigurd Lewerentz sakralarkitektur 1945–1975*, Uppsala 1998, S. 271/272.

6 Axel Rappe, *Domus ecclesiae. Studier i nutida kyrkoarkitektur*, Strängnäs 1962.

Dass Lewerentz Rappes Buch gut gekannt hat, geht aus dem Protokoll der Kirchenratsitzung vom 17. Mai 1963 hervor. Siehe: Lars Ridderstedt, *adversus populum. Peter Celsing und Sigurd Lewerentz sakralarkitektur 1945–1975*, Uppsala 1998, S. 332.

Bodens nicht wie sonst flach, sondern mit der Stirnseite nach oben verlegt, womit dessen Bedeutung als liturgisches Zentrum betont wird.

Entwurfsbestimmende Liturgie

Lewerentz setzte sich intensiv mit liturgischen und symbolischen Fragen sowie deren Bedeutung für den Kirchenbau auseinander. Dazu konsultierte er den Theologen und Kunsthistoriker Lars Ridderstedt, der damals das Baubüro der schwedischen Kirche leitete.⁴ So geht beispielsweise der Vorschlag, die Kanzel mit einem Stuhl für den Bischof und einer Priesterbank nach frühchristlichem Vorbild zu ergänzen, auf Ridderstedt zurück.⁵ Lewerentz studierte auch Axel Rappes Buch *«Domus ecclesiae»* von 1962, in dem Rappe an die liturgische Erneuerungsbewegung des beginnenden 20. Jahrhunderts anknüpft.⁶ Diese ging von Exponen-

ten der römisch-katholischen Kirche wie Pius Parsch im österreichischen Klosterneuburg aus. Ihre Anliegen schlugen sich im Zweiten Vatikanischen Konzil nieder und hatten auch auf die Schwedische Kirche (*svenska kyrka*), die zwar seit 1530 evangelisch-lutheranisch ausgerichtet ist, aber viele alte Ordnungen beibehielt, einen starken Einfluss. Für die Neuausrichtung des Kirchenbaus hielt Rappe den Beitrag von Rudolf Schwarz für besonders bedeutsam.⁷ Er verwies ausführlich auf dessen Buch *«Vom Bau der Kirche»* von 1938 und die darin enthaltenen Leitbegriffe zur grundsätzlichen Gestaltung.⁸ Was Schwarz als *«offener Ring»* bezeichnet,⁹ die halbkreisförmige Versammlung der Gläubigen um den Altar, entspricht dem so genannten *circumstantes-Prinzip*, das den Kontakt zwischen der Gemeinde und dem Pfarrer verstärkt. Dieses Prinzip findet sich in adaptierter Form im quadratischen Grund-



riss der Kirche in Klippan wieder. Ebenso in der freien Stellung des Altars, die ein Feiern des Abendmahls versus populum, dem Volk zugewandt, ermöglicht.

Symbolisch zu verstehen ist auch die markante T-förmige Stütze aus Cortenstahl, die Lewerentz aus räumlichen Gründen nicht im geometrischen Mittelpunkt des Raumes, sondern leicht verschoben dazu anordnete. Sie erinnert an das Kreuz Christi, ihre Stellung verweist auf die zentrale Bedeutung von Jesus für das Christentum und die Doppel-T-Träger darüber, die das Gewicht des Daches in die Stütze ableiten, an die Last, die er unserer wegen auf sich genommen hat.

Eine weitere Eigenart der Kirche in Klippan mit symbolischem Gehalt betrifft den so genannten Prozessionsweg: Die Achse, die von der Sakristei zum Altarbereich führt, findet ihren Abschluss beim Cheminée des grossen Versammlungsraums im Nebengebäude.

Senkrecht dazu verläuft eine zweite Achse, die das Taufbecken mit der Orgel verbindet und dabei den Prozessionsweg genau unter den beiden längsrechteckigen Oberlichtern kreuzt, die den Prozessionsweg begleiten. Damit etabliert Lewerentz ein dreidimensionales Bezugssystem, das auf alle vier Elemente verweist: der Boden auf die Erde, das Cheminée auf das Feuer, die Oberlichter auf den Himmel und das Taufbecken auf das Wasser.

Wie poetisch und gleichzeitig nutzungsbezogen Lewerentz solche Themen in den Entwurf eingearbeitet hat, zeigt sich auch beim Taufbecken, das man treffender als Taufquelle bezeichnen könnte. Der Bedeutung der Taufe als Aufnahmezeremonie in die christliche Gemeinschaft entsprechend, ist sie gleich beim (Winter-) Eingang platziert. An dieser Stelle ist der Boden deutlich bombiert, was von Ridderstedt als

7 Lars Ridderstedt, *adversus populum*. Peter Celsings och Sigurd Lewerentz sakralarkitektur 1945–1975, Uppsala 1998, S. 34 und 35.
8 Rudolf Schwarz, *Vom Bau der Kirche*, Würzburg 1938; zweite Auflage Heidelberg 1947; jüngste, veränd. und erw. Neuauflage: (Pustet) Salzburg 1998; ISBN 3-7025-0376-5
9 Rudolf Schwarz 1947, S. 45ff.

10 Lars Ridderstedt, *adversus populum*. Peter Celsings och Sigurd Lewerentz sakralarkitektur 1945–1975, Uppsala 1998, S. 270/271
 11 Das Vorbild für ein Taufbecken mit stetig rinnendem Wasser fand Lewerentz in der Kirche St. Thomas in Vällingby, Stockholm (1953–59) von Peter Celsing.

12 Lars Ridderstedt, *adversus populum*. Peter Celsings och Sigurd Lewerentz sakralarkitektur 1945–1975, Uppsala 1998, S. 266. Zur Ausbildung katalanischer Gewölbe siehe: Timothy P. Becker und Kent Anderson, *Building Catalan Thin-Tile Vaults in Spain*, in: Stanford Anderson (Hrsg.), *Eladio Dieste. Innovation in Structural Art*, New York 2004, S. 202–207.

Symbolisierung des Erdenrunds interpretiert wurde, und das im Boden versenkte Wasserbecken als Urflut.¹⁰ Von hier aus wird über eine dünne Röhre eine grosse Muschel, die auf einer eisernen Halterung aufliegt, von sieben Kerzen flankiert wird und als Taufschale fungiert, mit Wasser gespiesen. Das stete Tropfen macht die Stille des Raumes erst erlebbar,¹¹ so wie die Dunkelheit die innere Sammlung und Andacht des Kirchgängers unterstützt. Die Stelle, wo der Pfarrer bei der Taufe steht, ist im Bodenbelag mit einem Kreuz ausgezeichnet. Überhaupt spielt die Ausbildung des Bodens, dessen Materialisierung und Musterung in der ganzen Anlage als spielerische, aber auch funktionale Komponente eine zentrale Rolle.

Bodenbelag als funktionales Ornament

Zur Vermeidung einer statischen Wirkung des quadratischen Kirchenraumes, die von der durchgängigen Verwendung desselben Backsteins tendenziell verstärkt wird, nutzte Lewerentz die Decke und den Boden zur Dynamisierung des Raumes. Das Giebeldach ist aus einer Reihe von gegenläufig angeordneten, konisch zulaufenden Gewölbekappen gebildet, die zwischen Doppel-T-Träger eingespannt sind und nach katalanischer Art ohne Schalung mit einem stark klebenden und schnell abbindendem Mörtel ausgeführt wurden.¹² Der Boden ist parallel zum Haupteingang bis zur Altarzone im Gefälle ausgeführt. Die Neigung ist so stark, dass die Oberseite des Altars in leichter Aufsicht erscheint, aber auch so gering, dass die Stühle, ohne dass sie rutschen, auf den Boden gestellt werden können.

Die Strukturierung des Bodenbelags folgt vorwiegend funktionalen Kriterien – so ist, wie erwähnt, der Altarbereich vom Rest unterschieden und die Ausrichtung der Stühle sowie der Abstand zwischen den Reihen werden vom Bodenbelag exakt vorgegeben. Das Muster hat aber auch ornamentale Qualitäten. Diese doppelte Bedeutung, die dem Bodenbelag in Klippan als funktionales Ornament zukommt, erinnert an viele alte Kirchenräume, deren Böden mit Grabplatten übersät sind. Wohl bilden diese in der Summe ein ornamental wirkendes Muster, deren Anordnung folgte aber handfesteren Gründen: Je näher am Altar sich ein Grab befand, desto mehr stand es – so die damalige Vorstellung – unter dem Schutz des Herrn, entsprechend teurer war aber auch ein solcher Grabplatz.

Die Behandlung des Bodens als optisch wirksames Gestaltungselement wird im Aussenraum und im winkelförmigen Nebengebäude fortgesetzt. Besonders auffällig sind die von Raum zu Raum unterschiedlich gemusterten Böden des Nebengebäudes, in dem sich ausser dem grossen Saal auch Räume für die Jugend, den Kirchenrat sowie diverse Sanitärräume befinden. Lewerentz verwendete hauptsächlich glasierte, teilweise aber auch roh gebrannte Bodenplatten verschiedenster Formate und stark variierendem Fugenanteil. Was im Einzelnen zunächst recht willkürlich erscheint, offenbart bei genauerer Betrachtung zwei übergeordnete Prinzipien, die aber nicht stur durchgezogen sind: Erstens werden die Plattenformate immer kleiner, je tiefer im Gebäude sich die Räume befinden, respektive, je intimer ihre Nutzung ist. Zweitens erreicht Lewerentz mit den glasierten Platten eine ähnliche Wirkung wie mit dem golddurchwirkten Tuch auf dem Altar: Sie reflektieren das wenige Licht und führen es in die Tiefe des Raumes. Damit erscheinen diese Räume trotz mehrheitlich geringer Fensterfläche nicht düster.

Das Spiel mit Licht reflektierenden beziehungsweise absorbierenden Materialoberflächen ist ein Leitmotiv der ganzen Anlage. Während im Kirchenraum der omnipräsente Backstein das Licht regelrecht aufzusaugen scheint, reflektieren die vielen kleinen Messinglampen, das Kreuz mit Christusmonogramm beim Altar sowie der Orgelprospekt das wenige Licht in alle Richtungen. Der nur einige Zentimeter tiefe Teich vor der matt-dunkelbraunen, weitgehend geschlossenen Haupteingangseite ist ebenfalls als Reflektor ausgebildet. Dagegen setzte Lewerentz dem satten Grün der Wiese auf der Parkseite eine Vielzahl spiegelnder, unregelmässig angeordneter Fensterflächen gegenüber. Und bei Regen kontrastieren die glänzenden Platten im Hof mit den Sandflächen dazwischen: Solche Momente von berührender Intensität stellen sich im Lauf der Jahreszeiten und je nach herrschendem Wetter immer wieder neu und anders ein. Was sich gleich bleibt, ist die schier unergründliche Komplexität von Lewerentz' Werk. ■

Über Lewerentz' Kirche in Klippan wurde schon einiges geschrieben. Erwähnt sei an dieser Stelle lediglich das noch diesen Herbst im Stockholmer Byggförläget erscheinende Buch «Sigurd Lewerentz – St. Peter's Church»; Zeichnungen von Helena Brobäck und Raphael Zuber, Fotos und Graphic Design von Hans Cogne, Essays von Wilfried Wang und Lars Ridderstedt; ISBN 91-7988-250-1 (nur englische Ausgabe). Der Autor dankt Lars Ridderstedt und Raphael Zuber für wertvolle Hinweise.

Complexe, signifiant, sensuel Helena Brobäck et Raphael Zuber ont relevé pierre après pierre l'église de St-Pierre de Sigurd Lewerentz à Klippan (1962–1966). Cet immense travail a mis en lumière d'une manière inégalée certaines de ses particularités comme les appareils de briques non conventionnels ou le jeu des motifs au niveau des sols. Si l'on pénètre dans l'église, on se retrouve dans un espace tranquille dont les contours se perdent dans une semi-obscurité. Puis le regard est attiré par un voile légèrement chatoyant recouvrant l'imposant autel. Peu à peu, l'œil appréhende les autres éléments et les caractéristiques spatiales. Lewerentz s'est consacré intensément aux questions liturgiques et symboliques. Pour cela, il a d'ailleurs consulté le théologue et historien de l'art Lars Ridderstedt. Les appuis en forme de T et les fonts baptismaux composés d'un bassin incorporé au sol surmonté d'une grande coquille remplie d'eau et portée par un support, montrent particulièrement bien comment le projet exprime de tels thèmes d'une manière à la fois poétique et pratique.

Afin d'éviter l'effet rigide dans l'espace rectangulaire de l'église, Lewerentz a utilisé le plafond et le sol pour dynamiser l'espace. La toiture à pignon est faite d'une rangée de volants posés en sens alterné. A partir de l'entrée principale, le sol présente une pente jusqu'à l'aire de l'autel. Ce traitement du sol en ornement fonctionnel se prolonge en angle dans le bâtiment secondaire où les motifs des sols diffèrent d'une pièce à l'autre en une alternance de dalles laissées brutes ou vernissées. Ce qui paraît arbitraire résulte en fait de deux principes régulateurs: Premièrement, les formats des dalles s'ajustent continuellement de l'extérieur vers l'intérieur. Deuxièmement, les dalles vernissées renvoient la faible lumière incidente dans la profondeur de l'espace, ce qui explique pourquoi les pièces ne paraissent pas obscures malgré le peu de fenêtres.

Complex, significant, sensual Helena Brobäck and Raphael Zuber undertook the formidable task of recording Sigurd Lewerentz's church of St. Peter in Klippan (1962–1966) stone by stone. Thanks to this extensive work, the peculiarities such as the unconventional brick joints and the playful patterns on the floors are clearer than ever before. Entering the church, one finds oneself in a still, silent room whose contours are barely visible in the half-light. Then one's attention is drawn to a delicately shimmering cloth covering the altar, and gradually the rest of the objects and the spatial situation emerge.

Lewerentz delved deeply into the liturgical and symbolic issues, as well as consulting the theologian and art historian Lars Ridderstedt. The poetic and yet practically orientated way in which these themes influenced the design is particularly evident in the T-shaped support and the baptismal font, which consists of a sunken water basin and a large shell filled with water resting on a support. In order to avoid giving the square church hall a static effect, Lewerentz added spatial dynamism through his treatment of the ceiling and the floor. The gabled roof consists of a series of tapering, opposing vaults. Parallel to the main entrance, the floor slopes downwards towards the altar. The concept of the floor as a functional ornament is continued in the angular adjacent building where the floors have different patterns consisting of untreated or glazed tiles in each room. Most of the seemingly arbitrary elements are actually obedient to two superordinated principles: firstly, the tiles decrease in size towards the inside and secondly, the glazed tiles reflect the scanty light and lead deep into the interior of the rooms, this ensuring that the rooms with small windows do not make a gloomy impression.

