

# Oberlichtlaternen

Klas Anshelms Kunsthallen in Lund und Malmö

Christoph Wieser

Klas Anshelm ist ein Meister des Oberlichts. Kaum ein Bau, bei dem der schwedische Architekt<sup>1</sup> nicht in irgendeiner Form Tageslicht über die meist geneigten Dächer in die Räume geleitet hätte. Oft, wie bei seinen beiden Kunsthallen in Lund und Malmö, werden die Oberlichter als gestalt- und stimmungsprägende Elemente eingesetzt. Anshelm liebte dabei das Zweckdienliche und Einfache. Deshalb wird das einfallende Licht nicht theatralisch überhöht, wie dies zum Beispiel häufig im Kirchenbau<sup>2</sup> geschieht, sondern zunächst und vor allem als willkommene Tageslichtquelle genutzt. Klarheit, keine Verklärung strebte Anshelm mit der von ihm gewählten Lichtführung an, eine gute Belichtung der Innenräume.

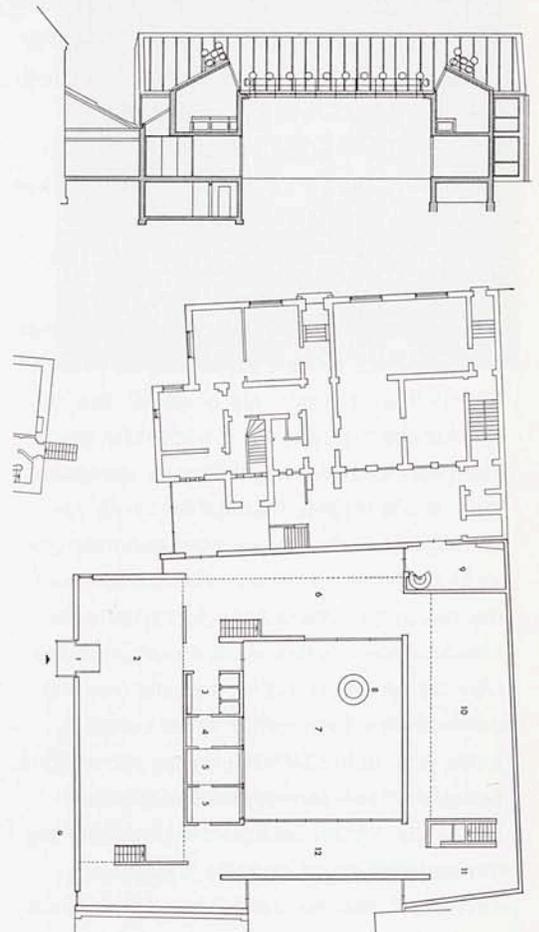
Diese Haltung mit Prinzipien des Industriebaus zu vergleichen, liegt umso näher, als Anshelm mehrere mit den Kunsthallen vergleichbare Fabrikbauten errichtet hat: Dort dienen Sheddächer bekanntlich im Allgemeinen dazu, Arbeitsplätze auf einfache Weise optimal zu belichten, das heißt mit Nordlicht zu versehen, da dieses am gleichmäßigsten und farbneutralsten ist.<sup>3</sup> Und doch schuf Anshelm keineswegs neutral belichtete Räume. Vielmehr setzte er bei seinen Bauten Licht und Raum auf präzise, aber höchst eigenwillige Art kompositorisch ein. Ihre Kraft beruht weniger auf dramatischen Effekten denn auf einer starken physischen Präsenz, hervorgerufen durch die raue, teilweise schroff wirkende Materialisierung und den differenzierten Einsatz von Tageslicht. Seine Bauten sind im besten Sinn pragmatisch, aber auch unbequem in ihrer Radikalität. Sie strahlen einen Realismus aus, der an Ingmar Bergman erinnert, und zwar in dem Sinn, wie sich seine Filme mit der Wirklichkeit auseinandersetzen: schonungslos, direkt, aber mit hohem künstlerischem Anspruch. Dieser äußert sich auch in der vollendeten Lichtführung, die natürlich, aber nicht naturalistisch wirkt, da sie zur Unterstützung der Handlung gewisse Dinge gezielt hervorhebt oder zurücknimmt, in weiches oder kontrastreiches Licht taucht.

Der Vergleich mit Bergmann ist auch deshalb interessant, weil er über das Individuelle hinausgeht und eine Zeitstimmung anspricht. In der zweiten Hälfte der Fünfzi-

gerjahre fand im Museumsbau ein Paradigmenwechsel statt. Gefordert wurde die Abkehr vom Oberlichtsaal des 19. Jahrhunderts mit seinem neutralen Licht und die Hinwendung zu direkt einfallendem Seitenlicht.<sup>4</sup> 1957, im selben Jahr, in dem Bergmans bahnbrechende Filme *Wilde Erdbeeren* und *Das siebente Siegel* ins Kino kamen und Anshelm seinen ersten wichtigen Bau, die Kunsthalle in Lund, einweihen konnte, wurde in Köln mit dem Wallraf-Richartz-Museum von Rudolf Schwarz und Josef Bernard das erste deutsche Museum der Nachkriegszeit vollendet. Vor diesem Hintergrund hielt Schwarz einen Vortrag mit dem Titel «Wie beleuchtet man Museen?»<sup>5</sup>, worin die neue Sichtweise deutlich zum Ausdruck kommt. Ein Museum solle ein helles Haus sein, «durchleuchtet von wirklichem Licht, von den Aufgängen und Niedergängen der Sonne und ihrer mittäglichen Helle, geöffnet der Landschaft wie sie sich in Himmel und Gewächsen erneuert. [...] Die beste Art, [...] die Kunstwerke] ins rechte Licht zu rücken, ist das einfache Fenster, das das Licht unverkünstelt und unverändert hereinlässt, auch nicht das indirekte, gefilterte Licht, das von oben in die Räume wie in offene Abgründe hereinfällt.»<sup>6</sup> Dieses Anliegen konnte Schwarz allerdings nur teilweise umsetzen, da die Direktion für die Sammlungspräsentation einen hohen Anteil an klassischen Oberlichtsälen verlangte.<sup>7</sup>

## Kunsthalle Lund 1954–1957

Die Kunsthalle in Lund ist, was die Belichtung betrifft, ein Werk des Übergangs. Anshelm kombinierte ungefiltert einfallendes Seitenlicht mit diffus gestreutem Oberlicht, was an sich nicht ungewöhnlich ist. In der Art wie die Öffnungen ausgebildet sind, in der Wahl der Materialien und in Bezug auf die Raumstimmung unterscheidet sich das Gebäude aber deutlich von einem herkömmlichen Museum. Anshelm selbst verglich es auf seine eigene, trockene Art mit dem Vorgängerbau: «Die Kunsthalle in Lund mit ihrer ausgezeichneten Lage am Mårtens-torget ersetzte ein Fleischschaulokal. Ein Lokal, das in seiner Art eigentlich ein ziemlich schönes Ausstellungslokal war. In Kunsthallen werden bekanntlich gemalte



Kunsthalle Lund, Blick zur umlaufenden Galerie im Obergeschoss.

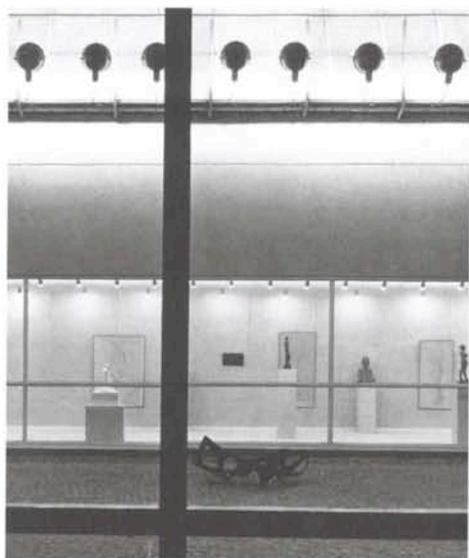
Kunsthalle Lund, Hauptfassade mit Eingang am Mårtenstorget.

Kunsthalle Lund, Schnitt und Grundriss.

Hasen und Hühner ausgestellt. Hier stellte man tote Hasen und Hühner aus. Es gab Oberlicht. Eine recht hübsche Anlage.»<sup>8</sup>

Man betritt das Gebäude, das sich einreicht in die nördliche Platzfront des Mårtens-torget, durch einen kleinen Windfang und steht unmittelbar im zweigeschossigen Ausstellungsraum, der über ein schräg abfallendes, die ganze Breite einnehmendes Oberlicht hell erleuchtet wird. Lateral schließen im Erdgeschoss auf beiden Seiten schmale, längsrechteckige Räume an, die vom zentralen Hof belichtet werden und zum zweiten großen Saal im rückwärtigen Teil der Parzelle führen. Ein Galeriegeschoss legt sich um den Hof und verbindet die Säle zu einem Rundlauf. Alle Räume im oberen Geschoss erhalten durch shedartige Öffnungen viel Tageslicht. Allerdings ist nur diejenige des größten Saales nach Norden gerichtet. Die anderen wenden sich zum Innenhof, was die Anlage zentriert und die Kunsthalle gewissermaßen zu einer Sonnenuhr macht, in der alle Räume im Lauf des Tages einmal direktes Sonnenlicht erhalten.

Dieser für damalige Verhältnisse neuartigen Belichtung entsprechen die ungewöhnliche Materialisierung und Farbgebung: Für die Böden wurden graue Steinplatten respektive schwarzes Linoleum verwendet, die Wände waren mit Jute bespannt und hellgrau oder dunkelgrau gestrichen, die Decken im Erdgeschoss mit zementgebundenen Holzwolleplatten verkleidet und die Untersicht des rohen Betondaches gestrichen.<sup>9</sup> Diese rauen, lichtscluckenden Oberflächen wurden durch grünliches Drahtglas<sup>10</sup> für die Oberlichter ergänzt – ein Material, das im Industriebau gerade für Dachfenster seit Langem verbreitet war.<sup>11</sup> Dessen unregelmäßige, leicht wellige Oberfläche brach das einfallende Licht – einen Sonnenschutz gibt es nicht – und wirkte wie ein «Zerstäuber», der das Licht aufweichte und verteilte. In Kombination mit den stark absorbierenden Oberflächen entstand so, wie aus den zeitgenössischen Fotografien erahnt werden kann, eine milde Lichtstimmung mit weichen Schatten. Ein interessantes Detail dazu stellte die Art der elektrischen Beleuchtung der Ausstellungsräume dar. Damit auch am Abend oder bei schlechtem Wetter kein



direktes Kunstlicht benötigt wurde, befestigte Anshelm an einem Geländer im Innenhof zahlreiche Scheinwerfer, die durch das Glas die Innenräume erhellten.<sup>12</sup>

Kontrapunktisch zu den mit Drahtglas versehenen Oberlichtlaternen verwandte Anshelm für die restlichen Fenster klares Glas, sodass an diesen Stellen direktes Sonnenlicht in die Räume gelangt und klar konturierte Licht- und Schattenformationen entstehen lässt. Das sanfte Licht jedoch dominiert, was von der Anordnung der Fenster ebenso unterstützt wird wie von der Dachform. Nahezu alle Öffnungen sind als Fugen ausgebildet, als schmale Bänder oder großflächige strukturelle Öffnungen. Indem sie jeweils an den Rand einer Wand gerückt sind oder ein ganzes Wandfeld einnehmen und die Oberlichter wie Sheddächer ausgebildet sind, deren eine Seite vollständig verglast ist, wird das Licht über die angrenzenden Wand- oder Dachflächen in die Tiefe der Räume geführt und reflektiert.

Das Prinzip der partiell aufgeklappten, meist schrägen Dachflächen hat Anshelm in seinem Werk in unzähligen Varianten durchgespielt, sei es bei den Dachlukarnen seines Büro- und Wohnhauses in Lund, ein Altbau, den er von 1955 bis 1969 schrittweise um- und anbaute, bei den ebenfalls dreieckigen Oberlichtlaternen des Pflanzenphysiologischen Instituts der Universität Lund (1961) oder bei der komplexen, aus Pult- und Satteldächern komponierten Dachlandschaft des Mensagebäudes für die Volkshochschule in Fridhem (1965). Durch das Aufschneiden und Aufklappen oder gegeneinander Versetzen der Dachflächen erhielt er auf einfache Weise formal spannende Dachformen und angenehm belichtete Innenräume.

Wie pragmatisch er dabei vorging, zeigt sich in der Kunsthalle Lund exemplarisch: Da die beiden großen Säle höher sind als die verbindenden Galerieräume, kommt es in den Ecken zu Überschneidungen der Sheddach-Geometrie. Anshelm «löst» dieses Problem, indem er die niedrigeren Dächer einfach die Glasfläche der hohen Räume durchstoßen lässt, was zu etwas kruden Details führt. Er erreicht damit aber, dass die Dachflächen schwer wirken, da die Dicke der Betonscheiben ablesbar und somit die Einwirkung



Klas Anshelm, Pflanzenphysiologisches Institut in Lund.

Klas Anshelms Büro in seinem eigenen Haus am Kävlingsvägen in Lund.

der Schwerkraft sichtbar wird, die sich dem Aufklappen entgegenstemmt.

### **Kunsthalle in Malmö 1971–1973**

Erinnert die Kunsthalle in Lund an eine «beseelte Fabrik»<sup>13</sup>, so eignet auch der Kunsthalle in Malmö<sup>14</sup>, dem letzten großen Bauwerk von Anshelm, etwas Fabrik- oder Werkstattartiges. Seine Gebäudegeometrie ist mit derjenigen der Montagehalle für die Baumaschinenfabrik Landsverk AB in Landskrona<sup>15</sup> eng verwandt, die Anshelm 1951 errichtete. Beide sind großflächige Hallen, deren Silhouette von einer einzigen prismenförmigen Oberlichtlaterne beherrscht wird, die leicht asymmetrisch aufsitzt. Sogar die Eindeckung des Dachfensters mit Aluminiumblech ist in Malmö gleich ausgebildet wie beim 20 Jahre früher entstandenen Industriebau. Das ist typisch für Anshelm, der sich im Lauf der Zeit ein Repertoire an konstruktiven und formalen Lösungen erarbeitete, die er immer wieder anwandte.<sup>16</sup> In Landskrona ist die Oberlichtlaterne so platziert, dass die an die Montagehallen angrenzenden Büroräume unter dem leicht geneigten Dach ebenfalls Tageslicht erhalten, eine ebenso elegante wie effiziente Schnittlösung.

Von ihrem Charakter her soll die Kunsthalle in Malmö an eine Werkstatt erinnern.<sup>17</sup> Deshalb ist die Grundfläche von 30 x 75 Metern – abgesehen von der Zonierung, die die große Oberlichtlaterne erzeugt – völlig frei unterteilbar.<sup>18</sup> Auch die Materialisierung lädt dazu ein, das Gebäude bei jeder Ausstellung zu verändern. So besteht der Boden aus gehobelten Fichtenriemen, die sichtbar vernagelt sind, und die Wände waren mit unbehandelten Brandschutzplatten aus expandiertem Glimmer (Vermitt) verkleidet.<sup>19</sup> Die Stimmung einer offenen Werkstatt entspricht Anshelms Vorstellung von Architektur als etwas Zweckdienlichem, Lebendigem und Anpassbarem; sie steht aber auch in Einklang mit der damaligen Forderung, die einstigen Musentempel zu demokratisieren.<sup>20</sup>

Wie in Lund sind auch in Malmö die Öffnungen struktureller Art, und auch hier wird die Lichtstimmung im Inneren wesentlich von den Dachfenstern bestimmt. Neben dem bereits erwähnten Shed-Oberlicht, das

den mit 3,5 Metern eher niedrigen Raum auf zwei Dritteln der Gesamtlänge 10 Meter hoch zum Himmel öffnet, ist ein Großteil der restlichen Dachfläche mit hunderten im Grundriss rechteckigen Oberlichtlaternen perforiert. Diese liegen dicht an dicht, sodass eine Lichtdecke entsteht, die die Ausstellungshalle gleichmäßig ausleuchtet. Und obwohl alle Öffnungen im Dach nach Norden gerichtet sind, entstehen durch den Kontrast zwischen dem niedrigen Bereich mit den kleinen Laternen und der Zone mit dem großen Oberlicht abwechslungsreiche, hellere und dunklere Zonen aufweisende Lichtsituationen, die den Raum einmal introvertiert, einmal deutlich nach außen orientiert erscheinen lassen. Anders als in Lund verwendet Anshelm hier überall klares Glas, sodass der Himmel im Gebäude präsent ist. Durch das große Oberlicht sieht man zudem die Krone des Baumes, dem der Grundriss bewusst ausweicht.

Das Gebäude hat zwar ein flaches Dach, die Decke ist aber als raumhaltige Landschaft ausgebildet: Jede der 528 Oberlichtlaternen<sup>21</sup> ist als asymmetrische, trichterförmige Öffnung mit Blick zum Himmel ausgebildet. Die leicht gebogenen Sperrholzplatten im unteren Bereich werden von einer umlaufenden Aluminiumzarge ergänzt, in die zwei Fassungen für einfache Glühlampen eingelassen sind und die von einer rahmenlos aufgeklebten Isolierglasscheibe<sup>22</sup> abgedeckt wird. Im Detail wirken diese Elemente ziemlich «gebastelt», was nicht nur den Kostendruck widerspiegelt, sondern auch Anshelms Suche nach einfachen Lösungen. Seine Vorliebe für das Rohe sowie für unkonventionelle Anwendungen günstiger Materialien teilte er mit Sigurd Lewerentz, für den er 1969 im Garten seines eigenen Hauses dessen letztes Atelier baute: eine Holzbox ohne Fenster, innen und außen mit Dachpappe verkleidet und nur über drei Oberlichtlaternen mit Tageslicht versorgt.

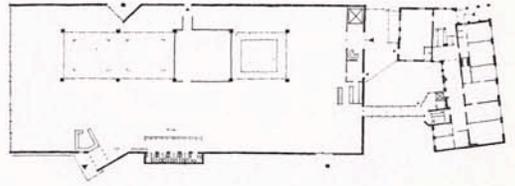
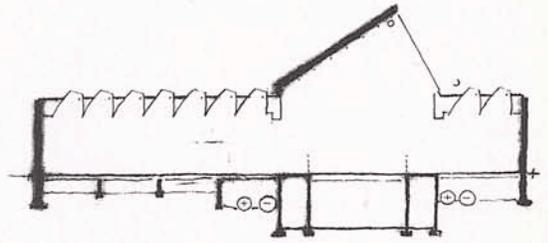
Die Idee, ein Dach aus lauter Lichtfängern zu bauen, entwickelte Anshelm erstmals 1958 beim Wettbewerb für den Nordischen Pavillon der Biennale in Venedig,<sup>23</sup> den dann Sverre Fehn baute. Es gab dafür einen – zumindest in Skandinavien – be-

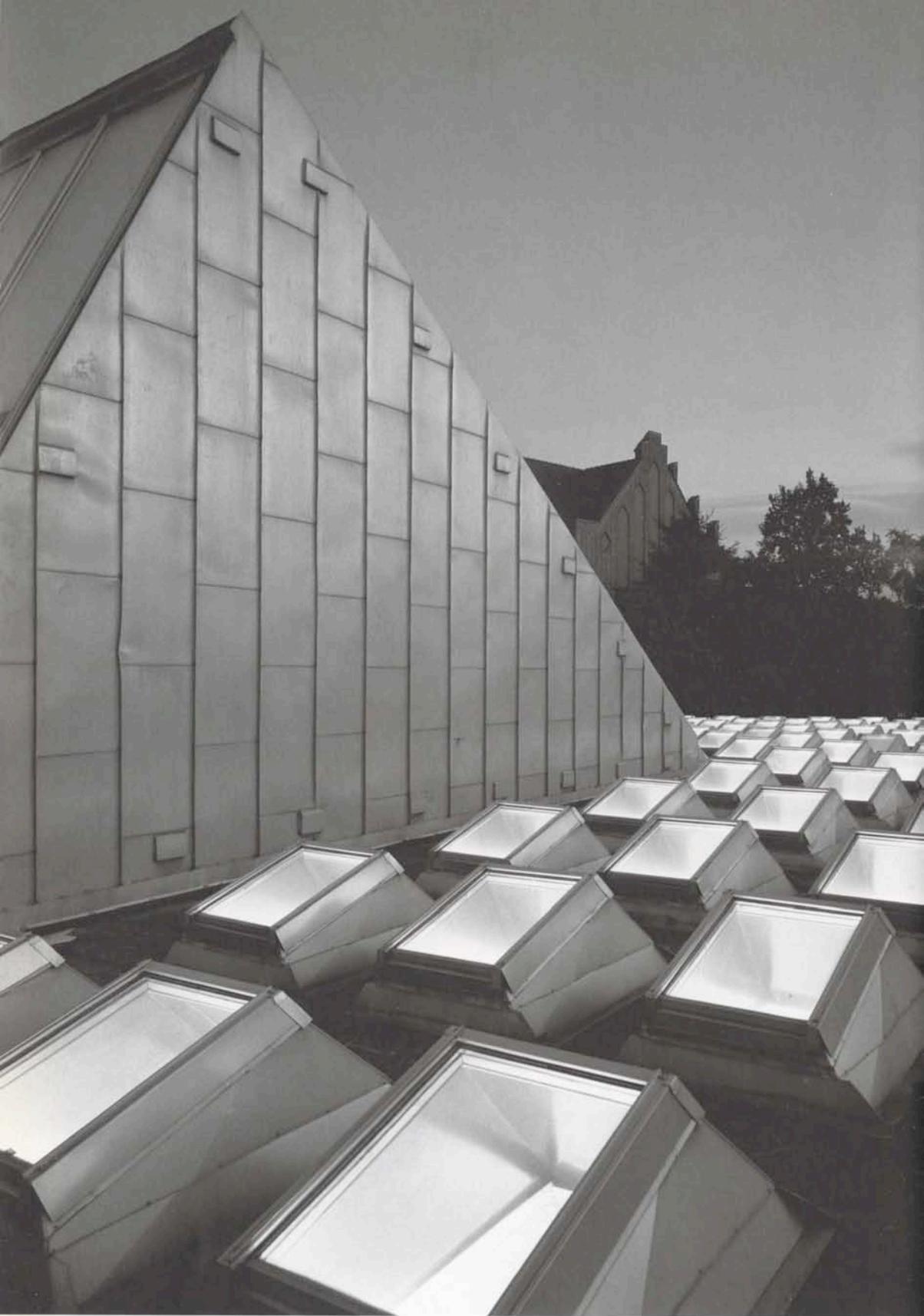
Kunsthalle Malmö

Zugangsseite mit der großen  
Oberlichtlaterne.

Frei unterteilbarer Ausstellungssaal, der durch  
die Oberlichter gegliedert wird.

Querschnitt und Grundriss.





Kunsthalle Malmö, Oberlichter.

kannten Vorgängerbau: den schwedischen Pavillon von Sven Ivar Lind für die Weltausstellung von 1937 in Paris.<sup>24</sup> Dort hatte Lind den Bereich, der als Kunsthalle genutzt wurde, mit eng aneinandergerückten, quadratischen Dachfenstern natürlich belichtet.<sup>25</sup> Im Unterschied zu Anshelm verdeckte er jedoch die Konstruktionshöhe durch eine abgehängte Milchglasscheibe.<sup>26</sup> Vergleichbar roh und rau war dagegen die Materialisierung: Die Wände und Decken der roten Stahlkonstruktion waren mit zementgebundenen Holzfaserplatten (Heraklit) verkleidet, auf die das Ausstellungsgut direkt montiert wurde, die Böden waren mit Linoleum belegt, und die Untersicht der Zwischenböden bestand aus vorgefertigten Sichtbetonelementen.<sup>27</sup>

Die beiden Kulturbauten in Lund und Malmö markieren wichtige Eckpunkte in Anshelms langer und erfolgreicher Bautätigkeit: Gelang ihm mit der Kunsthalle in Lund der Durchbruch als selbstständiger Architekt, so erscheint die Kunsthalle in Malmö als Quintessenz seiner Arbeit. Ein Einzelgänger wie Lewerentz, hat er einige wenige Themen hartnäckig und konsequent jahrzehntelang verfolgt. Dazu gehört die Vorliebe für raue Materialien ebenso wie die Suche nach immer wieder neuen und überraschenden Lösungen für schräge Dächer in Kombination mit Oberlichtern.

- 1 Zu Klas Anshelm (1914–1980) gibt es nur wenig Literatur. Die umfangreichste (schwedische) Publikation stammt von Per Qvarnström: *Arkitekt Klas Anshelm, samlade arbeten*, Stockholm 1998. Neben etlichen Baubesprechungen in der schwedischen Zeitschrift *Byggmästaren* und später in *Arkitektur* gab *Arkitektur* im Juli 1979 ein monografisches Heft zu Anshelm heraus. Auf Englisch ist ein schmaler Band greifbar: Olof Hultin (Hrsg.), *The Architecture of Klas Anshelm*, Stockholm 2004. Auf Deutsch ist meines Wissens bislang nur meine Besprechung der oben genannten schwedisch-englischen Publikation von Olof Hultin erschienen: Christoph Wieser, «Klas Anshelm? Klas Anshelm!», in: *werk, bauen + wohnen*, Nr. 10, 2004, S. 62f.
- 2 Man kennt solche «Oberlicht-Scheinwerfer», die punktgenau den Altar oder eine Statue beleuchten und auf diese Weise dem Halbdunkel entreißen. Le Corbusier hat dafür die treffende Bezeichnung «canons à lumière» verwendet, etwa zur Beschreibung der Oberlichter der Seitenkapelle des Klosters La Tourette.
- 3 Fritz Hefele, *Das Fabrik-Oberlicht*, Berlin 1931, S. 2.
- 4 Hannelore Schubert, *Moderner Museumsbau. Deutschland Österreich Schweiz*, Stuttgart 1986, S. 9.
- 5 Rudolf Schwarz, «Wie beleuchtet man Museen?», Vortrag gehalten vor der Arbeitsgemeinschaft kultureller Organi-

- sationen in Düsseldorf am 27. 4. 1957. Abgedruckt, in: Wolfgang Pehnt, *Rudolf Schwarz 1897–1961. Architekt einer anderen Moderne*, Ostfildern-Ruit 1997, S. 221–225.
- 6 Ebd., S. 224.
  - 7 Schubert, *Moderner Museumsbau. Deutschland Österreich Schweiz*, a.a.O., S. 9.
  - 8 Qvarnström, *Arkitekt Klas Anshelm, samlade arbeten*, a.a.O., S. 110.
  - 9 Klas Anshelm, «Konsthall i Lund», in: *Byggmästaren*, Nr. 1, 1958, S. 18–23; und: Qvarnström, *Arkitekt Klas Anshelm, samlade arbeten*, a.a.O., S. 110–115. Heute sind die Wände weiß gestrichen, was den Räumen eine ganz andere, härtere Ausstrahlung verleiht.
  - 10 Gemäß Telefongespräch des Verfassers mit Per Qvarnström vom 15.8.2007. In *Byggmästaren* wird das Glas als «Rohglas» bezeichnet. Vgl. Anshelm, «Konsthall i Lund», a.a.O., S. 19.
  - 11 Hefele, *Das Fabrik-Oberlicht*, a.a.O., S. 19.
  - 12 Anshelm «Konsthall i Lund», a.a.O., S. 23. Davon zeugt nur noch das Geländer im Hof. Die Leuchten dagegen wurden demontiert und im Inneren durch Strahler ersetzt, die an die Decken gerichtet sind.
  - 13 Eine «beseelte Fabrik» wünschte sich der Innerschweizer Maler Hans von Matt für sein neues Atelier, das ihm Armin Meili 1927 in Stans errichtete. Darunter verstand er «eine ›Stätte der Arbeit‹, die die ›Funktion ihrer Bestimmung‹ ausdrücken und gleichzeitig die ›Vielseitigkeit des Bewohners‹ schildern sollte», wie Hilar Stadler schreibt. Vgl. Hilar Stadler, «Demonstrationsstücke im Banngebiet des Schweizerischen Heimatschutzes. Atelierhäuser der Moderne im Raum Zentralschweiz», in: *Kunst + Architektur*, Nr. 3, 2002, S. 50.
  - 14 Zur Kunsthalle in Malmö vgl. *Arkitektur*, Nr. 3, 1977, S. 12–19; und: Qvarnström, *Arkitekt Klas Anshelm, samlade arbeten*, a.a.O., S. 232–239.
  - 15 Vgl. Klas Anshelm, «Montageverksad i Landskrona», in: *Byggmästaren*, Nr. 2, 1956, S. 34f.; und: Qvarnström, *Arkitekt Klas Anshelm, samlade arbeten*, a.a.O., S. 70–77.
  - 16 Beispielsweise hat Anshelm auch in Malmö außerhalb der großen Oberlichter Scheinwerfer zur nächtlichen Belichtung des Innenraumes montiert.
  - 17 Klas Anshelm, «Malmö konsthall», in: *Arkitektur*, Nr. 3, 1977, S. 12.
  - 18 Ursprünglich befand sich in einem der vier Felder unter dem großen Oberlicht ein kleiner, abgetrennter Hörsaal. Vgl. Qvarnström, *Arkitekt Klas Anshelm, samlade arbeten*, a.a.O., S. 238.
  - 19 Jan Torsten Ahlstrand, «Malmö konsthall: en öppen arkitektur?» in: *Arkitektur*, Nr. 3, 1977, S. 17.
  - 20 Schubert, *Moderner Museumsbau. Deutschland Österreich Schweiz*, a.a.O., S. 13.
  - 21 Qvarnström, *Arkitekt Klas Anshelm, samlade arbeten*, a.a.O., S. 234.
  - 22 Gemäß Telefongespräch des Verfassers mit Per Qvarnström vom 15.8.2007.
  - 23 Qvarnström, *Arkitekt Klas Anshelm, samlade arbeten*, a.a.O., S. 236.
  - 24 Zur Architektur von Sven Ivar Lind vgl. Tomas Lewan, «Sven Ivar Lind. Arkitekt och pedagog», in: *Arkitektur*, Nr. 4, 1994, S. 4–32; und: Christoph Wieser, «Poesie und Abstraktion», in: *werk, bauen + wohnen*, Nr. 6, 2002, S. 60–64.
  - 25 «Sveriges Paviljong på Parisutställningen», in: *Byggmästaren*, Nr. 31, 1937, S. 339–366.
  - 26 Eine Gegenüberstellung von Linds und Anshelms Schnittlösungen der Oberlichter findet sich bei: Lewan, «Sven Ivar Lind. Arkitekt och pedagog», a.a.O., S. 7.
  - 27 Vgl. Lewan, «Sven Ivar Lind. Arkitekt och pedagog», a.a.O., und: Wieser, «Poesie und Abstraktion», a.a.O.