

# Kan kyrkor flyga?

## *Arkitekturens liturgi i estetisk och teologisk belysning*

SIGURD BERGMANN

### Bön äger rum

Tänkanudet är en naturprocess som försiggår genom att vi tänker i bilder. Förmågan att skapa inre bilder utgör en elementär mänsklig egenskap. »Tänkanudet i bild» (Paul Klee) föregår tänkanudet i ord. Åskådliguet är en növdändig förutsättning för språkets kommunikativa spel.

För att språkets få abstrakta tecken skall kunna uttrycka betydelse rækker det inte med att behärska koderna. Dessa måste i sin tur även kunna relatera till den rumsliga och synliga världen. Både den som talar och den som lyssnar utövar den produktiva inbillningens konst: imaginationen »bakom» och »framför» orden och »mellan raderna». I barnets utveckling lägger den visuella varseblivningen grunden för hela den språkliga utvecklingen. Intuitionen – förstådd som en process av rumslig organisation varmed vi orienterar oss med hjälp av bilder – ligger till grund för människans språkliga tänkande.<sup>1</sup> Språkhandlingens betydelseskäpande makt uppstår i förmågan att skapa, påverka och förändra vår inre och yttre orientering i rummet.

En reflektion över liturgins språk behöver därför även innefatta en belysning av gudstjänstens inplacering i rummet. Mysteriet med Guds människoblivande tar gestalt på konkreta platser. Språkhandlingar försiggår på platser och i rum. Bön äger rum – men rummet »äger» även bönen. Rummet uttrycker sig – även andligt.<sup>2</sup> Arkitekten skapar platser och utrymmen för fysisk och andlig rörelse.

För att belysa det liturgiska språkets sammanhang med rummet fokuserar detta bidrag på det byggda rummet. Vad betyder det för liturgin och teologin?

Givetvis utgör sambandet mellan det liturgiska språket och kyrkorummet, inte minst i ett historiskt perspektiv, ett omfattande forskningsfält, där man i huvudsak har intresserat sig för frågan om hur övergripande idé- och kulturhistoriska mönster har kommit till uttryck i liturgier och byggnadsstilar. Till skillnad från det arkitektur- och kyrkohistoriska perspektivet

använder sig denna uppsats av en systematisk-teologisk och naturestetisk metod. Vad betyder det att erfara det byggda rummet såsom en aktör i Guds befriande historia med sin skapelse?

Många forskare har intresserat sig för problemet om hur arkitekturen speglar idémässiga, sociala, kulturella och historiska fenomen rörande kyrkokroppen. Därvid har de läst det byggda rummet som en text. Arkitektur har blivit »arkitextur».

Arkitektur är dock ett medium som man inte utan vidare kan jämföra med eller ens likna vid språket. Den utgör en mångfaldig mikrokosmos av materiella, historiska, sociokulturella, estetiska och andliga dimensioner, och den har med rätta omskrivits som »konstarnas moder». Det byggda rummets uttryck är av ett annat slag än språket. Det omfamnar vår kropp genom att samtidigt tala flera språk till alla våra sinnen.

Här vill jag därför vända rörelseriktningen och fråga om och hur det byggda rummet både speglar och realiserar de troendes erfarenheter av en befriande Gud. Gustaf Aulén kännetecknade kyrkan som »det kämpande gudsríkets speciella redskap» i skapelsen.<sup>3</sup> Vilket slags redskap är det byggda rummet i denna process? Hur kan vi uppfatta det konstnärligt gestaltade rummet, inte som en livlös scen eller samlingsal utan som en självständig part med unika bidrag till liturgin? Kan äldre estetisk-teologiska uttrycksformer lära oss något för den rumsliga gestaltningen av kyrkans gudstjänstliv i senmoderna tider?

Det säger sig själv att mitt bidrag här bara kan erbjuda en skiss över ett fält som den praktiska och systematiska teologin tyvärr har försummat. Textens mål får anses vara uppnått om läsaren förnimmer något av liturgi-ns rumsliga dimension. Möjligtvis kan den även bidra till att flera anar potentialen i en gryende forskning kring spiritualitet och arkitektur.

För att konkretisera resonemanget kommer vi i det följande att besöka en senantik basilika, en gotisk och en expressionistisk katedral för att avsluta vandringsen i Barcelona. Först drar vi oss till minnes hur man kännetecknade det byggda rummets klassiska teologi i traditionen.

## Gudomliggörelsen i rummet

»Hela byggnaden – andligt och materiellt – växer samman till ett enda heligt tempel i Herren. I honom har även vi fått bud om att vi skall byggas samman för att Gud genom den heliga Ande och genom och i oss skall ta sin boning

vilket sker på ett andligt sätt ju mera värdigt och passande vi strävar efter att bygga på ett materiellt sätt.»<sup>4</sup>

Det korta citatet av Abbot Suger rymmer inte bara medeltidens utan hela den kristna traditionens syn på samverkan mellan Gud och människan i byggda rum. Andligt och materiellt står inte mot varandra, utan båda samspelar för att allt skall växa samman till ett enda rum i Gud. Gestaltningen av den materiella byggnaden samverkar med hur Gud i Anden tar sin boning i de troende.

Suger anknyter här till gamla judiska tankemönster om mötet mellan folket och Gud i templet, men han kvalificerar dem i anslutning till Augustinus på det sätt som kännetecknar den hellenistiska och medeltida tron. Det är inte templet som är det heliga rummet, utan templet är Jesu kropp (Joh. 2:18-21). Därför är templet de troende själva. Äldre religioners tro på heliga platser ersätts i kristendomen av tanken på att människorna själva är Andens heliga rum. Enligt bekännelsen är de kristna »de heliga» som formar gemenskapen (communio sanctorum). Kyrkans utveckling omskrivs även som »oikodomia», som ett husbygge.<sup>5</sup> Gudstjänstens oikodomia skapar en socialt diskursiv och en kroppslig-fysisk byggnad samtidigt som den tjänar den enskildes uppbyggelse. Församlingens oikodomia är diakonins utgångspunkt och den utgör kärlekens modell för alla människor.<sup>6</sup>

Tanken på att Gud *inte* möter oss på bestämda, avgränsade platser försetter de kristna i ett märkvärdigt ambivalent förhållande till plats och rum. I stället för i helgedomen möts Gud i en rörelse ut i hela den bebodda världen (oikumene). De troende blir själva heliga platser. Jordens alla landskap befolkas nu av heligheten. Detta avspeglas i den geografiska spridningen av Öst- och Västkyrkans kapell, väggors, minnesplatser, etc. över hela den naturliga och bebyggda omgivningen.<sup>7</sup> Kyrkans födelse (ecclesiogenesis) äger rum där två eller tre församlas i Kristi namn. Aposteln Stefanos fick dö bl.a. för att han ifrågasatte templets överordnade helighet och för att påminna om att »Gud inte bor i hus gjorda av människohänder» (Apg 7:48).

Den kristne Guden mötte man – likt lärjungarna på väg till Emmaus – på vandring. Hans folk var ett folk i rörelse. Gudsriket uppfattades som ett kontrastsamhälle i vardande. Det uppstod i enlighet med den judiska traditionen i skarp motsättning till orättvisans imperier. Gudsriket kunde uppstå överallt i världen, och gör så än idag. Förvandling, rörelse och uppbrott

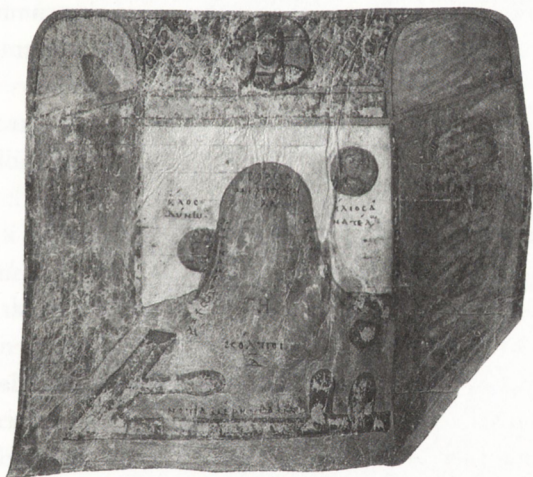
kännetecknade den livgivande Andens verk i skapelsen. Hela klotets geografi blir andlig, och den frälsnings- och missionshistoriska kartan förvandlar hela världens kulturella territorier.

För liturgin får denna dubbelsidighet en särskild betydelse när de kristna uppfinner sina traditioner. Följdriktigt finner vi i urkyrkan inga specifikt kristna rum vari ordets och bordets gudstjänst försiggick. Lånade rum i bostäderna och öppna platser i landskapet, där man vårdade minnet av martyrerna, utgjorde liturgins äldsta platser. På Irland t.ex. uppstod alla de första kyrkorna på platser som kristna dessförinnan hade använt för gudstjänster utomhus.<sup>8</sup>

I takt med att förföljelsen upphörde flyttade gudstjänsten in i byggda rum och man lånade rummets form, basilikan, från den offentliga samlingsalens mönster, som dessutom hade utvecklats som ett heligt rum i Mitrash-kulten.<sup>9</sup> I enlighet med tanken på att rummets fysiska gestaltning bara bidrar till församlingens rumsliga gemenskap och att denna själv utgör Guds kropp på jorden fick det liturgiska rummets arkitektur till en början en underordnad betydelse.

Basilikans grundform relaterades spekulativt till korsets form, vilken t.ex. Gregorios av Nyssa beskrev som ett resultat av fyra intill varandra liggande boningsrum.<sup>10</sup>

Fyrkanten uppfattades generellt som »sannfärdighetens form» (Clemens av Alexandria) och man föreställde sig även hela världen som en fyrkant, vilket Cosmas Indicopleustes' kända bild av »världskofferten» tydligt visar.<sup>11</sup>



Munken *Cosmas Indikopleustes* reste under 400-talet i enlighet med sin kanonisk-dogmatiska plan ändå bort till »jordens ände» i Indien. Från sina exkursioner medtog han kartor och den s.k. *världskofferten*. I fyrkantens ytor visar den Guds berg kring vilket solen och månen cirklar. I andra våningen ovanför det himmelska havet tronar Kristus som en kosmokrator. Cosmas' världsbild ignorerar eller är helt ovetande om sin samtids kunskaper i geografi.

Kyrkorummets betydelse ökar dock i takt med att den kristna tron och kyrkan ökar sitt politiska och sociokulturella inflytande under 300-talet. Utmaningen till teologin innebar att tolka byggnaden i enlighet med dels tanken på en öppen kosmisk frälsningshistoria – i tron på att hela skapelsen skall befrias<sup>12</sup> – och dels den nya uppvärderingen av människans kroppslighet med sin rot i inkarnationsmysteriet och föreningen av det mänskliga och det gudomliga.<sup>13</sup> Detta ägde rum i basilikans teologi vars »arkitextur» vi fortfarande kan tolka, t.ex. i S. Vitale i Ravenna.

I denna kyrka sitter församlingen inte stilla, utan gudstjänsten firas i en gemenskap där de troende är i rörelse. Arkitekturen anger en rörelseriktning, dels framåt mot altaret och dels uppåt mot det himmelska i höjden. Den cirkulära grundformen i golv och tak förstärker samhörigheten mellan de troende och uttrycker analogin mellan himmel och jord.

Två olika nivåer förstärker den upplyftande rörelsen ytterligare. De troende samlas på golvytan. Här utgörs dekorationerna av scener från Gamla testamentet. Prästernas heliga handlingar försiggår i altarrummet och i apsis vilka ligger på ett upphöjt golv. Triumfbågens målningar över denna skildrar centrala teman från inkarnationen.

Valvet i taket har troligtvis burit scener från himmelska tronmotiv så att spänningen mellan Guds sons inkarnation och hans intronisation skulle präglade mellanrummet mellan det jordiska och det himmelska.<sup>14</sup>

Församlingen dras genom denna rumsliga struktur in i gudstjänstens rörelse mot nattvardsfirandet, och de troende blir på så sätt delaktiga i inkarnationens mysterium. Kommunikationen mellan skapat och icke-skapat äger rum i kropp och sten. Huvudsyftet för gestaltningen av detta rum och liturgin i det är att rumsligt organisera människans delaktighet i hela världens frälsningshistoria. Arkitekturen utgör inte en enkel symbolisk representation utan den *är* en rumslig manifestation av Livgivarens, Guds

heliga Andes rörelse i synergi med människan och skapelsen. Rummet bereder väg för Anden. Gud möter människan i rum, bild och bön.

Östkyrkans centrala formel för Guds handlande med människan ljöd: »Gud har blivit människa för att människan skulle bli Gud.» Athanasius' berömda formel lade grunden för Östkyrkans lära om gudomliggörelsen (theosis, theopoiesis) och det är denna som även utgör stommen för det liturgiska rummets gestaltning. Kyrkans arkitektur medverkar i gudomliggörelsens skeende.

Kyrkan, människan och världen blir på så sätt till Guds ikoner. Kristus som Guds fullkomliga avbild (imago Dei) är samtidigt världens avbild (imago mundi). Gud och världen möter varandra när de heligas samfund rör sig i det konstfullt byggda rummet. Inkarnationsteologin, som teologerna fördjupade i bildstriden, gjorde det möjligt att skapa ett bildprogram för att visuellt synliggöra Guds befriande verk utan att för den skull bryta budet om att inte göra sig en avbild av Guds osynliga väsen. Arkitekturen manifesterar tillsammans med liturgin en delaktighet i den handlande Gudens verk. »Gud i funktion» möter oss i både rum och bön. Det byggda rummet speglar Guds verk på skapelsens många platser.

Ett utbrett missförstånd är att kristendomens tidiga historia präglas av en dualism mellan det inre och det yttre, mellan materia och ande. Sociologen och idéhistorikern Richard Sennett har – trots sina lysande arkitektur- och idéhistoriska analyser – tolkat kristendomen som en religion där pilgrimsvandringen och oberoendet av platsen (dislocation) dominerar. Denna dualism mellan yttre kroppslighet och inre andlighet har enligt honom fått ödesdigra följder för utformningen av Västerlandets urbanisering och stadsplanering.<sup>15</sup>

Fornkyrkans historia visar det som Sennett helt träffande har beskrivit dels i den andliga uppvärderingen av den lidande kroppen och dels i betydelsen av rörelsen och den historiska processen i närmandet till Gud.<sup>16</sup> Detta har dock ingalunda medfört den nedvärdering av platsen och rummet vilket Sennett hävdar.<sup>17</sup> Inkarnations- och trinitetsläran upphäver tvärtom den skarpa åtskillnaden mellan kropp och själ, eftersom de kristna betonar vikten av att Gud i Sonen har antagit hela den mänskliga kroppen och därmed inbegriper hela kroppen i befrielsen. Därför utmärker sig Östkyrkans arkitektur i den bysantinska tiden genom en stark medvetenhet om människans kroppslighet.<sup>18</sup> Geografen Yi-Fu Tuan ser klarare än Sennett när han

beskriver hur den bysantinska kyrkan – i anknytning till syriska föreställningar – uppfattar kyrkan som en bild av universum och som en manifestation av himlen här på jorden.<sup>19</sup> Gränsen mellan byggnader för världslig och religiös representation är i kyrkans historia inte stängd utan öppen. Gudstjänstrum är alltid avbilder av och förebilder för mänskliga livsrum.<sup>20</sup>

Det är däremot den bestämda, avgränsade platsens helighet som utgör ett problem för fornkyrkans kristna, eftersom tron på Skaparens förening med hela mänskligheten upplöser gränserna för uppenbarelsen av det heliga. I stället betonar man Guds ubiquitet, hans/hennes allestädesnärvaro.<sup>21</sup> Gränsen mellan det avskilt heliga och det öppet skapade blir lika transparent som gränsen mellan liturgin, socialetiken och diakonin. Gudstjänsten följs av diakonin, av det som östkyrkliga teologer idag kallar: »liturgin efter liturgin».<sup>22</sup>

Teologiskt är utgångspunkten för fornkyrkans arkitektur föreställningen att Kristus och de troendes kroppar är Guds tempel och att den heliga Anden, Livgivaren, tar sin boning i skapelsen. Människan är som Guds avbild delaktig i denna förening av mänskligt och gudomligt vilket även gäller för hennes kreativa gestaltningar av liturgiska och andra rum. Konsten och arkitekturen blir till tecken och uttryck för att Gud genom konsten förnyar skapelsen. Östkyrkan sammanfattar detta med begreppet »transfiguration».<sup>23</sup> Liturgi och diakoni, estetik och etik samverkar i den kristnes liv både innanför och utanför kyrkans murar. Estetiken skapar rum åt både liturgin och diakonin. Liturgin blir genom rummets arkitektoniska och församlingens sociala hushållsbygge (oikodomia) ett centralt uttryck för Guds frälsningshistoria (oikonomia).

## Ljus och drama som berör

Den gotiska katedralen framhävs ofta som en central representation för den europeiska kulturen. Man har betecknat den som »den europeiska konstens högsta fjälltopp». Med början i kyrkobyggnationen av St. Denis i Paris mellan 1140 och 1144 har den gotiska byggnadstypen spritt sig över stora delar av Europa. I Norden har fr.a. katedralerna i Uppsala och Trondheim konkurrerat med varandra om att företräda centrum för Nordeuropas kyrkliga, politiska och ekonomiska makt. Här skall vi endast koncentrera oss på frågan hur arkitektur och teologi samverkar i konstruktionen av det storslagna rummet och hur rummet självt samspelar med de skeenden som äger rum däri. Jag följer därvid Nikolaus Pevsners och Hans Sedlmayrs etablerade tolkningar.<sup>24</sup>

Katedralen tolkas ofta som ett mästerverk av teknisk, estetisk, idéhistorisk och teologisk samverkan. Därmed speglar den det moderna samhällets differentiering i olika professionella funktioner. Distansen mellan arkitekten och byggladaren å ena sidan och uppdragsgivarna och även hantverkarna å andra sidan ökar. Konstnären, ingenjören och teologen samarbetar givetvis, men specialiseringen i olika detaljkunskaper är en förutsättning för tillkomsten av katedralens konstruktion. Den moderna separationen i specialister som delar upp verkligheten mellan sig tar här sin början.

Samma grundtankar som vi såg i den senantika basilikan styr även katedralens teologi i sten. Rörelsens och dynamikens överordnade princip är grundläggande och rörelsens riktningar bestäms då som nu av tanken på att vi möter Gud i öster och i höjden. Följdriktigt drar hela byggnaden besökaren in i denna dubbla rörelseriktning mot altarrummet vilken skapas genom arkaderna, det långsträckta skeppet och sidoskeppen. Bara mittkorset erbjuder en tillfällig vilopunkt. Det inre rummets utformning drar gudstjänstdeltagaren in i en ström mot öst. Rytmen i placeringen av kolonnerna kommer bäst till sin rätt om man sakta rör sig utmed dessa. Det blir helt enkelt omöjligt att dra sig undan vägen fram mot altaret. Kännetecknande för hela atmosfären är de rumsliga energiernas horisontala strävan mot öst där den uppståndne väntar på att möta oss igen.

Den andra riktningen anges av katedralens höjd, som måste ha gjort ett överväldigande intryck på medeltidens folk som bara omgetts av betydligt lägre takhöjder. Fasadernas höjd har medvetet använts för att inge en eskatologisk känsla av »fruktan och bävan» (Søren Kierkegaard) inför vad som skulle möta oss i den yttersta av tiderna.

Planens långa och smala form förstärker ytterligare rummets strävan uppåt. Blicken och kroppen dras uppåt och framåt, och Pevsner karakteriserar träffande hemligheten bakom katedralens verk som en syntes av dessa två motsträviga rörelser: »Den mogna gotikens harmoni beror på jämvikten mellan två i motsatt riktning verkande rörelseenergi.»<sup>25</sup> Gudstjänstrummet rör sig, och det drar de troende med sig in i en vertikal rörelse uppåt och samtidigt horisontalt framåt. Gestaltningen av kyrkans övre rumslighet sker i enlighet med baldakinens princip och skapar en eterisk, sfärisk stämning. Från naturen har arkitekten lärt sig något om kristallens uppbyggnad och funktion, och han har sedan överfört kristallens formgestalt på flera av katedralens objekt.<sup>26</sup>



Ytterligare en estetisk dimension upplever besökaren i katedralens ljus. Ljuset strålar in genom de färgade glasfönstren som inte är fönster för ut- och insikt i konventionell mening. Snarare förstärker glasfönstren rummets slutenhet och de fungerar som lysande väggar. Ljuset spelar på byggnadens plastiskt komplexa inre ytor. Det rör sig med solens gång. Solfläckarna förflyttar sig över små språng, in i och ut ur nischerna, det fyller och lämnar mellanrummen. Skuggorna framträder ömsom skarpt och ömsomt mjukt konturerade. Man får en förnimmelse av hur ljuset ständigt och obemärkt ändrar sig. Guds uppenbarelse i ljus och mörker kan man visserligen varsebli men aldrig till fullo fånga. Erfarenheten av ljusets kontinuitet och förändring skapar en liturgisk dramaturgi av alldeles särskilt slag. Rytmiken i ljusflödet, i sångerna, i processionerna och i bönera är i samklang med solens och stearinljusens spel.

Ursprungligen har katedralens innerväggar varit helt och hållet färglagda, och ljusbrytningens komplexa spel i dess inre och ljusinflödet från de högt placerade glasfönstren erbjöd de troende en unik upplevelse av naturens och kulturens heliga skönhet. Fornkyrkans ljusmystik kunde bara antydningvis skildra detta i sitt språk. Liturgiernas ord kunde bara antyda det som katedralens kropp i sten och färg förmedlade åt de troendes kroppar och själar. Helt träffande karakteriserade modernismens konstnärer katedralen senare som ett »Gesamtkunstwerk». Sett i sin egen kontext bör den dock snarare betecknas som ett »Gesamtglaubenswerk», d.v.s. som ett synestetiskt uttryck för gudstron och Guds verk i förhållande till hela skapelsen genom människans alla sinnen.

Bekännelsens formel om att Gud är »ljus av ljus» (NC 381) och tron på att Guds härlighet omges av »molnskyn» (2. Mos. 24:15) på berget Sinai eftersom ingen kan se Gud och leva (2. Mos. 33:20) manifesteras av katedralens inre rum så att de troendes känslor och förnimmelser möter Gud i och genom detta rum. Märkligt nog fungerar detta fortfarande idag på något sätt. Europas katedraler är »publikmagneter» av ett helt oförklarligt slag. Katedralen erbjuder en erfarenhetsvärld som visserligen försiggår i ett slutet rum men som genom de troendes inre rum bär sin giltighet ut i hela skapelsen.

Minnet av upplevelsen efter vistelsen och den liturgiska rörelsen i detta rum bär man med sig en lång tid framöver. Katedralens arkitektur utmärker sig genom en mycket hög grad av »memorability».<sup>27</sup> Kyrkorummet förmår att »pränta in sig» och påverkar på så sätt våra upplevelser och handlings-

former även när vi inte längre vistas i det. Det faktum att katedralen ofta är väl synlig i stadens panorama gör det möjligt att bevara minnet från dess inre även i vardagslivet utanför den. En enkel blick från mitt fönster på Nidarosdomens spira räcker för att jag omedelbart kan aktualisera rummets inre atmosfär inom mig. Katedralens teologiska estetik lägger grunden för besökarens etik.

Frapperande är skillnaden mellan gestaltningen av katedralens inre och yttre arkitektur. Medan det inre rummet syftar till ett känslomässigt och erfarenhetsbaserat möte mellan mänskligt och gudomligt talar den yttre fasaden till förnuftet. Här synliggör arkitekterna hela den rationella och tekniskt logiska konstruktionsprocessen. Katedralens teknologi presenterar sig själv för sin omvärld. Den avslöjar sig generöst som ett mästerverkligt byggnadssystem i analogi till samtidens litterära teologiska system. Arkitekturens byggda system föregriper och bär skolastikens teologiska system. Byggnaderna och böckerna, materialen och bokstäverna samarbetar.

Är Thomas av Aquinos »Summa Theologiae» otänkbar utan katedralen? Historiskt säkert är att medeltidens arkitekter var långt före sin tid, och i alla fall före teologernas tid. Notre Dame (1163 – ca. 1250) hade redan flera årtionden på nacken när den unge Thomas kom till Paris 1245, och man kan undra i vad mån teologens upplevelse av kyrkorummet har bidragit till dispositionen av hans monumentala systematiska »Summa».

Liksom basilikan bärs även katedralen av en grundmurad positiv syn på det materiellt skapade livets skönhet och dess inneboende andlighet. Utan den klassiska kosmiska frälsningsläran kan man inte förstå dess arkitektur. För Thomas var skönheten en samklang av olika element som var motsatta varandra. Därmed fångade han även katedralens arkitektoniska princip, vari de motsträviga elementen tillsammans skapar dess starka spänning.

Rörelsens dynamik förenar sig i katedralen även med det visuellt mera statiska ljuset som representerar Guds upphöjda oföränderlighet och evighet. Solens rörelse inkluderas sublimt i kyrkorummets inre ljussättning. Därmed vinner jordens rörelse, som under denna tid fortfarande uppfattades vara solens rörelse, en arkitektonisk och andlig betydelse. Den rumsliga dynamiken speglar tros läran och samtidigt förmedlar den en upplevelse av den handlande Gudens frälsningsdrama. »Dramat och symbolerna» (Gustaf Aulén) samverkar i en synestetisk symbios. Jorden börjar lyfta mot himlen, samtidigt

som »himlen har landat» (Bo Setterlind). Katedralen formligen vibrerar av denna spänning, vilket man dessutom skulle kunna följa ända in musiken. Kosmologiskt manifesterar katedralen himlens närvaro på jorden. Typologiskt symboliserar den grundandet av den himmelska staden. Det himmelska Jerusalem uppstår i Europas länder.<sup>28</sup> Vid sidan av himlen gestaltar katedralens väggar, fr.a. på dess utsida, även helvetet i en skarp avgränsning mellan det gudomliga och det demoniska.

Kyrkorummets synestetik förtjänar en hel bok. Samverkan mellan sinena erbjuder en betydligt mera helhetlig tillgång till kyrkans tro och liv. En prioriterad utmaning för framtidens gudstjänstliv är att utveckla liturgiska uttrycksformer som inbegriper alla kroppens sinnen. Ofta ställer man detta i motsats till trons kognitiva teologiska funktioner vilket förefaller inskränkt. Snarare behöver man fördjupa reflektionen över teologins estetiska förutsättningar. Arkitekturen erbjuder härvid en utmärkt förutsättning eftersom den integrerar samtliga sinnen och konstarter i sitt mikrokosmos.

Förutom arkitekturens dramatiska, visuella, ideologiska och andliga dimensioner som vi hittills observerat tillkommer akustiken, musiken och matematiken. Alla dessa arkitektoniska element möjliggör den gotiska liturgin. Klerker och lekmän kan samlas i komplicerade processioner, ritual och grupperingar. Katedralens arkitektur utgör en andlig scenografi.<sup>29</sup>

Vigningen av det heliga vattnet i St. Denis omskriver Suger som en »underbar dans» vari präster och biskopar omringar funten. Som en central del av den »synliga liturgin» skildrar Sedlmayr nattvardshostians elevation – som utlöst ett kraftigt motstånd i reformationen – som gör det möjligt för de troende att åskådligt bli delaktiga i eukaristins mysterium. Föreningen av gudomligt och mänskligt kan nu varseblivas. Mysteriet blir fysiskt och kan upplevas med kroppens egna sinnen utan att för den skull förlora sin mystik. Anden tar sin boning. Andens inhabitation följer på Sonens inkarnation. Katedralen mistolkas fullständigt om den betraktas som en teologisk symbolisering eller representation. Den tillfredsställer sin samtids starka behov av att kroppsligt och estetiskt få delta i himlarnas och änglarnas kult. Katedralen gjorde det möjligt att skåda och erfara Gud genom sitt konstnärliga verk.

För att ytterligare understryka Guds synliggörande lär man med hjälp av en mekanisk apparat i gudstjänsten under eukaristin ha firat ned en s.k. eukaristisk duva eller en änglalik figur som har fört ned nattvardsbrödet från

ovan.<sup>30</sup> Förutom musiken, ljuset och rummet kan man nämna det kyrkliga dramats utveckling som har skjutit fart i samband med katedralens upprättande. Den moderna mediavärlden dränker oss f.n. i stormfloder av visuell och hyper-estetiserad information, vilket vi upplever som något tidstypiskt, men man kan undra om den inte har en föregångare redan i katedralens och senare barockens ackumulation av synestetisk komprimering. Väckelserörelserna och pietismen reagerade som bekant mycket starkt mot denna vällustiga kroppslighet som de försökte bemöta med en sträng estetisk och etisk minimalism.<sup>31</sup>

## Rum växer samman

Från den gotiska katedralen förflyttar vi oss till modernismens konst och till en av dess viktigaste konstnärer, Kurt Schwitters. Hans verk har i första hand påverkat samtida och senare konstnärer och bara i liten utsträckning nått en bredare offentlighet.

I sina kända MERZ-byggen har Schwitters, som till en början hörde till dadaisternas krets, men senare kritiskt frigjorde sig från dessa, under längre tidsperioder upprättat komplicerade rumskonstruktioner. Dessa har delvis uppstått inomhus och senare under exilen i mellersta Norge och i England även utomhus. Merparten av dessa har utplånats under krigets fasor. Delvis är MERZ-byggena bevarade genom fotografier, berättelser och rekonstruktioner.<sup>32</sup>

Förutom MERZ-arkitekturen och MERZ-lyriken har Schwitters blivit berömd för sina collage-objekt där han i en kritisk vidareutveckling av Max Ernsts montageteknik skapat rikhaltiga sammansmältningar av vardagsobjekt som samverkat med konstnärens gestaltning. Etiken och värderingen av tingen uttrycks i hans verk i huvudsak i måleri. Under senare år har man även integrerat hans landskapsmåleri, som tidigare uppfattats som ekonomiskt betingad kitschproduktion, men som efterhand framstått som en medveten fördjupning av folkligt *och* modernistiskt bärande bildtyper.

I sina byggnadsobjekt anknuter Schwitters till sin samtids dominerande rörelse bland expressionistiska arkitekter. Målet för dessa var att upprätta ett »Gesamtkunstwerk» för vilket man såg förebilderna i den religiösa arkitekturen. Templet, moskén och fr.a. den gotiska katedralen betraktades som exemplariska förebilder för konsten som helhet. Arkitekturen, måleriet,

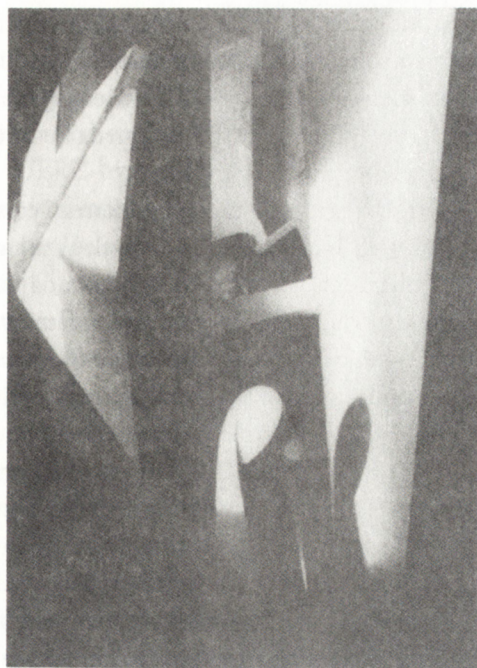
skulpturen, glaskonsten, musiken och textilierna i ett enda sammanhang och därtill liturgins och sångens dimensioner i ett enda rum ledde till att katedralen framstod för modernismens konstnärer som ett enda bombastiskt Gesamtkunstwerk.

Utan att de hade fördjupat sig i senantikens och medeltidens teologiska tankevärld fångade konstnärerna därigenom precis det som utmärkte basilikans och katedralens intention. Vi minns att Suger i citatet ovan talade om att allt skulle »växa samman» till »ett enda tempel i Herren». Sammanväxandet (sym-phyia) utgjorde i den stoiska filosofin ett viktigt begrepp för identifikationen av den andliga principen i materiens kosmos.<sup>33</sup> Begreppet övertogs av Östkyrkans teologer och har möjligtvis påverkat Suger. Arkitektonisk helhet betraktades som en tillkomstprocess mellan kropp och ande vilken i analogi med växternas rike utgjorde en symbiotisk samverkan mellan organismer över tid.

Expressionisterna projicerade denna vision på framtiden och strävade efter att konstruera vad de kallade »framtidens katedral». Grundtanken var även här – liksom i katedralens rumsupplevelse av det andliga dramat i rörelse – att fylla rummet med dynamiskt andligt liv:

Medan plastiken är rörelsen av materiens positiva volym, är arkitekturen rörelsen av det negativa rummet, tomrummet. Hittills sysslade arkitekturen bara med kroppsliga ting – materialkonstruktioner – och den omgav döda rum med dessa. Att fylla rummet med dynamiskt liv, att ge det själsliga livet rytmiska former, det är uppgiften för den nya konsten. Att fritt skapande gestalta som naturen själv, det är den konst som vi vill ge åt vår tid, så att den skall uppfyllas av de förflutna, stora konstepokens ursprungliga skapelse.<sup>34</sup>

Schwitters anslöt sig till detta program och koncipierade sin konst i analogi med naturens växande. Konst var för honom inte en avbildning av naturen utan den var själv natur.<sup>35</sup> Även Schwitters anknöt till katedralens vision och valde att beteckna MERZ-bygget som »Kathedrale des erotischen Elends». Titeln »katedral» använder han även för en samling av litografier och för flera skulpturer.



Kurt Schwitters, *Merzbau*, detalj (Madonna), Hannover, 1933, (förstört)

Ordet »Merz» uppfinner Schwitters för att sammanfatta samtliga tänkbara material för konstnärlig gestaltning. Alla material skall kunna ge samma värde åt gestaltningen. Samtliga uttryck som människans sinnen kan förnimma integrerar konstnären i bygget, och det är utan betydelse om något material tidigare har använts för andra funktioner. Samma teoretiska princip använder Schwitters i sin poesi och i sitt bildskapande.

MERZ-byggets rum uppfattar våra sinnen som överväldigande, nästan smärtsamt komplext. Ihåligheter skapar känslan av att befinna sig i en grotta. Fördjupningar, ribbor och nischer skapar ett komplicerat nät av ut- och inbuktningar. Ytornas riktninglinjer korsar varandra. Reuterswårds kända »omöjliga figurer» är uthärdliga i jämförelse med Schwitters' »omöjliga rum».

Stränga geometriska symmetrier växlar med löst svängda linjer vilket låter betraktarens varseblivning pendla mellan att skapa former och att omedelbart börja upplösa dem igen samtidigt som nya formintryck uppstår. Den gotiska katedralens strategi att uppnå harmoni genom motsatser drivs här till sitt yttersta.

Glasfönster infogas i bygget så att gränsen mellan inre och yttre rum blir transparent. Vissa utrymmen är utan ingång, och man kan bara se dem genom ett fönster. Efterhand som merparten av konstnärens engagemang upptogs av byggnationen så ökade användningen av konstgjorda ljuskällor som ännu mer upplöser gränsen mellan natur och fiktion.

Trots den förtätade och trånga rumslighet som omger besökaren i ett slutet skal förlorar rummet sin begränsning. Trots att det ger intryck av att man vistas i en grotta framstår djupet, väggarna och taket i denna som oändligt obegripligt öppna. Det blir inte längre möjligt för besökaren att uppfatta gränsernas början och slut. Rummet tar överhand. Människans kropp förlorar sin makt. Hon känner sin begränsning under skinnet och kan bara ge sig hän.

Andakt, kontemplation, glömska av det slutna avgränsade jaget, ett slags unio mystica, är enda sättet att uthärda i ett MERZ-bygge. Schwitters manifesterar därmed en i min mening elementär existentiell insikt som ständigt hotar att gå förlorad i vår civilisation, nämligen rummets egenvärde och dess existens före människans liv i det. I anknytning till samtidens ekologiska utmaning får man utan vidare tolka katedralen som ett rum som utvecklar en fysisk och andlig kraft som gör det omöjligt för besökaren att fly känslan av rummets och därmed även det kosmiska rummets egen makt som omger oss och ger oss liv. Både den gotiska och den modernistiska konstens katedral har mycket att lära oss om hur en sådan kristen livstolkning kan utformas, som vill bygga på egenvärdet i Guds skapade rum, i alla skalor.

Rörelsens dynamik, som vi uppmärksammade i den gotiska katedralen, är även central i MERZ-bygget. En av konstnärens bärande tankar var att rummet skulle förändra sig i takt med den mänskliga kroppens rörelse. Schwitters avvisade – liksom den nya fysiken – Newtons fysik och gav sig hän åt den svindlande tanken att vi inte kan lita på något slags absolut rum. Rummen uppstår och förvandlas i relation till vår egen position och vårt kroppsliga läge. Människan är själv en del av rummet. Hon förändrar rummet och rummet förändrar henne allteftersom hon rör sig. Schwitters föregrep därmed en insikt som först sent spritt sig till arkitekturteorin och som har sammanfattats i satsen: »Häuser können fliegen.»<sup>36</sup>

Om hus kan flyga, hur blir det då med kyrkor? Bör de i första hand betraktas som statiska monument som i sig representerar det oföränderliga, det som

är sig evigt (grav)likt? Eller skall en kristen kyrka snarare uppfattas som någonting i rörelse, rörligt, flytande, oavslutat och stätt i förändring? Om Guds heliga Ande kan blåsa, och om änglarna och bönera kan flyga – kan då även kyrkorummen flyga?

MERZ-bygget i Schwitters' (och min) hemstad Hannover förstördes i den omfattande bombningen 1943. Schwitters byggde sin katedral i en mycket lös relation till den etablerade kyrkan och tron. I MERZ uppstod inte i första hand ett rum för tillbedjan av Skaparen och Befriaren utan »en katedral för den rena konsten».<sup>37</sup> Schwitters citerade själv en besökare som hade tolkat rummet inte som ett kyrkbygge utan som ett »uttryck för det sant andliga åskådliggörandet av det som lyfter oss upp mot det oändliga: den absoluta konsten».<sup>38</sup>

Konstnären understryker ytterligare denna närhet mellan den religiösa och den konstnärliga kontemplerationen och skriver att »gudomens begrepp» är »nära besläktad med konsten».<sup>39</sup> Att kontemplativt sänka sig ned i konsten liknar enligt Schwitters gudstjänsten genom att båda leder till människans befrielse från vardagens bekymmer. Konsten syftar liksom gudstjänsten till »det rent mänskliga, att försjunka i sig själv, att skåda och höra, att glömma sig själv». Den expressionistiska arkitekturen och Schwitters' unika rums-gestaltning blir till ett liturgiskt rum där »konsten» ersätter »Gud».

I vad mån detta innebär ett avståndstagande från den kristna traditionens gudsbilder eller snarare erbjuder en rekonstruktion av dessa kan och bör man diskutera. Jag föredrar att tolka den moderna konstens sätt att ta i arv tidigare bibliska och klassiska judisk-kristna tanke- och gestaltningssätt som en av de mest betydande samtidsutmaningarna till teologin.<sup>40</sup>

Konstens utmaning överstiger vida naturvetenskapens utmaning till teologin, eftersom den senare opererar med en implicit reduktionistisk metafysik som står betydligt längre från den kristna traditionen än den estetiskt-konstnärliga sfären. Tesen om släktskapen mellan konsten och gudstron leder på ett besynnerligt sätt rakt in i hjärtat av vår samtida senmoderna kamp för en bärkraftig vision i förhållande till en globalisering utan telos. Vad innebär släktskapen mellan religion och konst idag? Hur kan en estetiskt upplyst liturgi och teologi bidra till »att göra gudsbilden levande när den ser ut att vara död som gudsbild»?<sup>41</sup>



## Kyrkan pågår

Möjligtvis kan byggnationer av den art som Schwitters' MERZ utlösa ångest, otrygghet och orienteringslöshet. Illvilligt kunde man tolka detta slags katedraler som ett uttryck för en upplösning av värdegemenskaper. Genom att tänja den sinnliga varseblivningens gränser skulle man kunna relatera till det som de värdekonserverna brukar beteckna som »förfall» av samhällets normer. Bör inte kyrkan istället för att experimentera representera och symbolisera det som består igenom alla förändringar? Bör inte gudstjänstrummet, dess liturgi i bön och sten, glas och trä erbjuda ett skyddat rum i en otrygg värld?

Givetvis har även modernismens konst och arkitektur en skuggsida som man inte får förbigå. Likt vetenskapen växer även konstens frukter på ett träd vars äpplen är på gott och ont. Men kyrkokonsten får ingalunda reduceras till en historiserande dekoration av maktkonstellationer. Utan dess kreativa potential kan ingen kultur bestå, och heller inget trossamfund. Utmaningen består i en syntes av kreativa krafter för att kyrkan skall bli ett »rum för överlevnadens konst».<sup>42</sup>

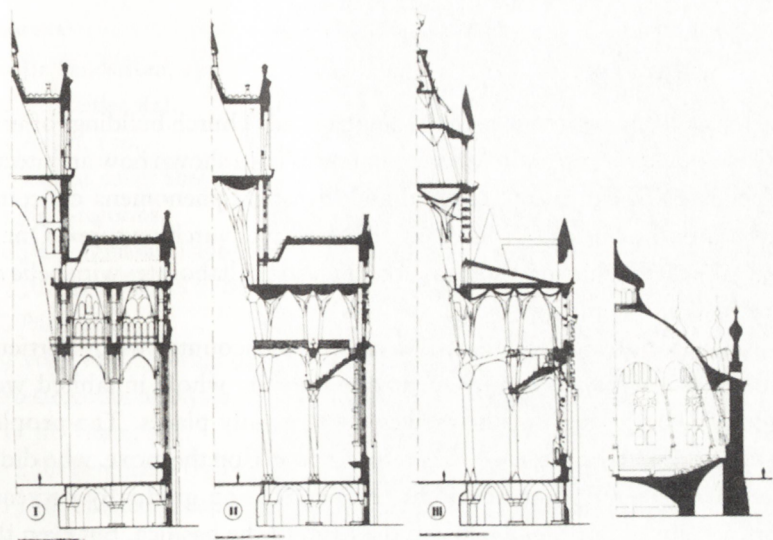
Undersökningar och min egen erfarenhet som storstadspräst under 1980-talet visar hur särskilt sådana gudstjänstbesökare, som bara undantagsvis deltar i liturgier, företräder en högst konservativ syn på bevarandet av det förment traditionella. Planprocessen kring en kyrkobyggnation i Trondheim under 1990-talet gav vid handen att samma konservatism gäller i förhållande till utformningen av kyrkans yttre arkitektur. En kristen kyrka bör absolut se ut som en sådan, hävdade majoriteten. Den skall ha klocktorn, höga sadeltak, höga gavlar. Kyrkan byggdes och idag står den där som en pastisch och som ett monument över minnet av en tid som hade flytt långt innan vi hittade några spår av den.<sup>43</sup>

Om man tar på allvar kristendomens missionshistoria av inkulturation och kreativ contextualisering genom tiderna och i de flesta av världens kulturer förefaller en sådan upphöjning av stilistiska ideal från en utvald epok problematisk. Kyrkan blir antimodernismens representant trots att församlingen bygger sitt gudstjänstrum med hjälp av det moderna tänkandet och modern teknik.

Någon specifikt *kristen* arkitektur finns egentligen inte och den bör inte finnas om man tar skapelseteologin på allvar. Däremot finns det en mång-

fald av olika kreativa strategier för att gestalta rum där de människor, som själva är Guds heliga rum, kan komma samman för att be.<sup>44</sup>

Vi skall avsluta vår kyrkvandring genom att kasta en blick på Antoni Gaudís katedral i Barcelona.



»Sagrada Familia» uttrycker i mina ögon någonting som är centralt för en kristen syn på kyrkorummets liturgi. Den blir nämligen aldrig färdig!

Gudstjänsten är något som inte tar slut. Änglarna lovsjunger och dansar kring Skaparen i evighet. Gudstjänstrummet bör då rimligtvis vara ofullbordat. Kyrkan är en gemenskap som växer, eftersom Sonens människoblivande och Anden som tar sin boning utgör skeenden som varar. Kyrkan pågår.

I Barcelona har arkitektens vilda planer på kyrkans utförande gjort den så komplicerad att verket ständigt måste koncipieras på nytt. Dessutom råder det en ständig brist på finansiärer som är villiga att investera de skyhöga summor som skall driva projektet vidare mot himlens marker. Tillkomsten av Gaudís katedral – vars inre rum inte utan vidare uppfattas som andligt tilltalande – erbjuder i mina ögon en av de bästa metaforerna för framtidens ekumeniska kyrkosyn. Kyrkan är i vardande, den är en organiskt växande gemenskap i rörelse. Den drar oss med sig, framåt och uppåt. Ändå verkar det som om den på något sätt smälter ned till marken som ett

stearinljus. Den höjer sig och sjunker samman. Här finns en plats för mötet mellan det gudomliga och mänskliga. En vacker dag när nya himlar och en ny jord skapas behövs den inte längre. Då har den smält ihop med jorden under sig, och Skaparen har blivit ett med landet.

## Summary

The relationship between liturgical language and church buildings offers an extensive field for research. Many researchers have shown how architecture reflects ideological, social, cultural and historical phenomena concerning the body of the church. Architecture thus becomes »architexture». One can even ask whether and in what ways the building collaborates with believers' experiences of a liberating God.

An important idea is that God does not encounter us in particular, limited places, but in a movement out into the whole inhabited world (oikumene). The faithful themselves become holy places. The people of China in the Early church were therefore a people on the move, who did not necessarily need particular rooms. As persecution gradually decreased, worship moved into buildings – in the form of the basilica, but even there the people were in motion, forward from the middle of the church to the place where the eucharist was to be celebrated and the historical and continuing incarnation experienced. Body, soul and spirit, previously separated, become transparent to each other. In Gothic cathedrals in particular it is the light and the elevation in a double movement from above downwards and from below upwards that »speaks»: God is »light of light». In the interior of the church are made emotions and experience; in shaping the church's exterior both feeling and scholastic reason are reflected, especially in the Gothic style with its high elevation, constructed in such a way that weight and lightness balance each other.

Kurt Schwitters' architecture is related to the influential movement of his day amongst expressionist architects. In particular sacred spaces in different religions have tried to create a totality of architecture, painting, sculpture, artistic glass and music, according to Schwitters. Strict geometric symmetry alternates with curving lines in his architecture, giving an experience of

forms both being created and dissolved. Antoni Gaudís cathedral in Barcelona, a church which is never completed, illustrates for precisely that reason the movement of faith towards the ineffable and that which is in the process of perfection.

NOTER

1 Jfr. Sandström, 49f.

2 Jfr. Zeitler, 82f.

3 Aulén, 130.

4 Citeras enligt Sheldrake, 55.

5 Jfr. Gregorios.

6 Jfr. Bergmann (1990), och Volp, 182.

7 Jfr. Park, kapitel 7, och Bergmann (1997a), 38-41.

8 Park, 202.

9 Volp, 186. Utförligt om basilikan skriver Danbolt, 64-74.

10 Gregorios av Nyssa i brevet till Amphilochius av Ikonium, jfr. Volp, 281.

11 Jfr. Timm, 193.

12 Jfr. Bergmann (1995), III.4.3.

13 Jfr. Thunberg, kapitel 4a.

14 Utförligt om bildmosaikerna i S. Vitale skriver Hellemo, 61f.

15 Sennett (1993), 6-10.

16 Sennett (1995), 159.

17 Argumenten mot Sennett utvecklar Sheldrake, 149f.

18 Mer om detta hos Volp, 280.

19 Tuan, 170.

20 Volp, 187.

21 Följdriktigt utvecklar sig den reformatoriska s.k. ubiquitetsläran inom en strid kring tolkningen av kristologins två-naturs-lära. Jfr. Lohse, 57f, 131f.

22 Bria 1978.

23 Begreppet »the transfigured creation» är grundläggande i det östkyrkliga ekumeniska dokumentet »Skapelsens förvandling», Sofia 1987, (i svensk övs. i: S. Bergmann/G. Blomstrand (red.), *Tiden är inne: Ekumenisk teologi i uppbrrott*, Uppsala 1989, 75-92.

24 Pevsner, 71-103; Sedlmayr, III. Abschnitt: Die Kathedrale als Abbild des Himmels.

25 Pevsner, 82.

26 Jfr. Sedlmayr, 50.

27 Bloomer/Moore utvecklar begreppet »memorability» som ett centralt arkitektoniskt bedömningskriterium.

28 Sedlmayr, 104, visar hur vigningsliturgin – i anslutning till romerskt imperiala riter – i samband med grundläggandet av katedralens första sten speglar tanken på att katedralen skall betraktas som en stad.

29 Jfr. Böhme som använder sin omfattande ekologiska naturestetik på arkitekturens dels med hjälp av begreppet »atmosfär» och dels genom att framhäva arkitekturens konstnärliga scenografi och iscensättning av handlingar och objekt.

30 Sedlmayr, 40.

31 Om sambandet mellan estetisk minimalism och andlighet i samtidsarkitekturen jfr. Kasa (2003).

32 Jfr. Elger 1999.

33 Jfr. Bergmann (1995), III.1.2.5.

34 Citeras enligt Elger, 88.

35 Citeras enligt Elger, 88.

36 Zara Hadid, enligt Kasa (2000), 276, som utgår från kroppen som arkitekturens »grundsted» och kännetecknar arkitekturens plats som »the movement itself between different places».

37 Elger, 112.

38 Elger, 112.

39 Elger, 112.

40 Jfr. Bergmann (2003a).

41 Jfr. Weimarck.

42 Bergmann (1997b), 290ff.

43 Jfr. Madsø.

44 Spännande inblickar i inkulturationens mångfald och kyrkoarkitekturens kreativitet i Asien ger Takenaka.

#### BILDFÖRTECKNING

1 Cosmas Indikopleustes, *Världskofferten*. Reproduktion i: Timm, bokomslag.

2 Kurt Schwitters, *Merzbau*, detalj (Madonna), Hannover, 1933, (förstört). Foto: Ernst Schwitters. Reproduktion i: Nündel, 56.

3 Antoni Gaudí, *Sagrada Familia*, Barcelona, tre stadier i byggnationen (1898, 1915, 1918). Reproduktion i: Frampton, 65.

- Gustaf Aulén, *Kristen gudstro i förändringens värld*, 4. uppl. Stockholm: Verbum, 1974.
- Renate Banschbach Eggen/Olav Hognestad (red.), *Tempel og katedral: Kunst og arkitektur som gudstroens speilbilde*, (Relieff nr. 41), Trondheim: Tapir 2000.
- Sigurd Bergmann, *Kyrkans diakoni i ortodox belysning – en utmaning till ekuumenisk nyreflektion*, i: Svensk Teologisk Kvartalskrift (66), 3/1990, 116-121.
- , *Geist, der Natur befreit: Die trinitarische Kosmologie Gregors von Nazianz im Horizont einer ökologischen Theologie der Befreiung*, Mainz: Grünewald 1995, (russian edition: Arkhangelsk 1999, revised edition *Creation Set Free: The Spirit as Liberator of Nature*, Grand Rapids, Mich.: Eerdmans, forthcoming).
- , *Gud i funktion: En orientering i den kontextuella teologin*, Stockholm: Verbum 1997, (*God in Context: A Survey on Contextual Theology*, Aldershot, New Hampshire: Ashgate 2003).
- , *Theologie der Natur zwischen Gott und Geldanhäufung*, i: S. Bergmann, *Geist, der lebendig macht: Lavierungen zur ökologischen Befreiungstheologie*, Frankfurt/M.: Verlag für interkulturelle Kommunikation 1997a, 273-295.
- , *I begynnelsen är bilden: en befriande bild-konst-kultur-teologi*, Stockholm: Proprius 2003.
- (red.), *Architecture, Aesth/Ethics and Religion*, (forthcoming 2004), däri: *Space and Spirit: Towards a Theology of Inhabitation*.
- Carl-Göran Bergmann/Sven-Erik Brodd (red.), *Ett mångtydigt rum*, Skellefteå: Norma 2001.
- Kent C. Bloomer/Charles W. Moore, *Body, Memory, and Architecture*, New Haven/London: Yale University Press 1977.
- Ion Bria, *The Liturgy after the Liturgy*, i: International Review of Mission LXVII, 25, 1978.
- Gernot Böhme, *Ethics or Aesthetics in Architecture*, i: Bergmann (2004).
- Gunnar Danbolt, *Det kristne bildet: Tre faser i utviklingen av den kristne kirkeutsmykning*, i: Banschbach Eggen/Hognestad, 57-88.
- Dietmar Elger, *Der Merzbau von Kurt Schwitters: Eine Werkmonographie*, 2. uppl. Köln: König 1999 (1984).
- Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, 3. uppl. London: Thames and Hudson 1992 (1980).
- Paulos Mar Gregorios, *The Meaning and Nature of Diakonia*, Geneva: WCC 1988.
- Geir Hellemo, *Guds billedbok: Virkelighetsforståelse i religiøse tekster og bilder*, Oslo: Pax 1999.
- Eivind Kasa, *Arkitekturen som kunst*, Trondheim: NTNU 2000.
- , *Architecture and Religion in Secularised Times*, i: Bergmann (2004).

- Bernhard Lohse, *Dogma und Bekenntnis in der Reformation: Von Luther bis zum Konkordienbuch*, i: Carl Andresen (Hrsg.), *Handbuch der Dogmen- und Theologiegeschichte, Band 2*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1988, 1-164.
- Hans Petter Madsø, *Hoeggen kirke i lys av nyere kirkearkitektur*, i: Banschbach Eggen/Hognestad, 105-118.
- Giovanni Mesini, *Führer von Ravenna*, Ravenna: Longo Editore 1987.
- Edward Norman, *The House of God: Church Architecture, Style and History*, London: Thames and Hudson 1990.
- Ernst Nündel, *Kurt Schwitters*, 4. uppl. Hamburg: Rowohlt 1999 (1981).
- Chris C. Park, *Sacred Worlds: An Introduction to Geography and Religion*, London/New York: Routledge 1994.
- Nikolaus Pevsner, *Europäische Architektur: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 8. uppl. München/New York: Prestel 1994.
- Sven Sandström, *Intuition och åskådighet*, Stockholm: Carlsson 1995.
- Hans Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale: Baukunst, Mystik, Symbolik*, Wiesbaden: VMA 2001, (Zürich 1950).
- Richard Sennett, *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*, London: Faber and Faber 1993.
- , *Fleisch und Stein: Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*, Berlin: Berlin Verlag 1995, (*Flesh and Stone*, London 1995).
- Philip Sheldrake, *Spaces for the Sacred: Place, Memory and Identity*, London: SCM 2001.
- Masao Takenaka, *The Place Where God Dwells: An Introduction to Church Architecture in Asia*, Christian Conference of Asia, Hongkong 1995.
- Lars Thunberg, *Den gudomliga ekonomin: Fornkyrkliga perspektiv*, Skellefteå: Artos 2001.
- Hermann Timm, *Das Weltquadrat: Eine religiöse Kosmologie*, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus G. Mohn 1985.
- Yi-Fu Tuan, *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, New York: Columbia University Press 1990 (1974).
- Rainer Volp, *Liturgik: Die Kunst, Gott zu feiern, Band 1: Einführung und Geschichte*, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus G. Mohn 1992.
- Torsten Weimarck, *Konst är det som håller gudabilden levande när den är död som gudabild: om idoler och bilder, gudabilder och avgudabilder*, i: Vetenskaps-societeten i Lunds årsbok 1983.
- Rudolf Zeidler, *Om olika kyrkorums uttryck*, i: Bergman/Brodd, 71-83.