

# LICHT, RAUM, MATERIE

St-Nicolas in Hérémente von Walter Maria Förderer, erbaut 1967–1971, ist eine der eindrucklichsten Kirchen ihrer Zeit. Das hat auch mit der Lage mitten im Walliser Dorf zu tun.

---

# LUMIÈRE, ESPACE, MATIÈRE

St-Nicolas à Hérémente, de Walter Maria Förderer, construite entre 1967 et 1971, est l'une des églises les plus impressionnantes de son temps. Sa situation en plein centre du village valaisan l'explique notamment.

---

Der erste Eindruck: Ein Gebirge aus Beton. Ein gewaltiger Block mitten im Bergdorf, zerklüftet und ausgehöhlt. Die Walliser Häuser wie eine Herde braunschwarzer Schafe, die sich dicht um diesen Felsen drängen, als wäre er es, der ihnen Halt gibt am steil abfallenden Hang. Künstliche Natur als Schutz vor der anderen, gewaltigen und offensichtlich nicht nur freundlichen Natur, der dieses Dorf sein Leben abtrotzt.

Der letzte Aspekt dieser metaphernreichen Skizze mag stimmig sein. Aber die ändern? Gewiss ist der Kontrast zwischen dem Betongebilde, das sich dank Kreuz und Glockenklang als Kirche zu erkennen gibt, und den umgebenden Häusern eindrücklich, aber das war er schon bei der alten, weiss getünchten Kirche, die, vom Erdbeben 1946 beschädigt, am 17. September 1967 gesprengt wurde. Einer näheren Betrachtung hält das Bild vom künstlichen Felsen nicht stand, so sehr es sich zunächst auch aufdrängen mag. Da ist kein Massiv und daher auch keine Höhle. Zu stark ist der Beton durchbrochen, auch und gerade in den Ecken. Überall zeigen Öffnungen den Raum, den die Wände bergen. Diese sind zwar massiv und vielfach gefaltet, aber eben doch flächig. Dass dabei nicht einfach der Eindruck eines Hohlkörpers entsteht, liegt an der kleinteilig facettierten Form und daran, dass die Logik Raum umhüllender Wände an entscheidenden Stellen durchbrochen wird. Ganz oben, wo das Gebilde turmartig emporragt, durchdringen sich Aussen und Innen, als wollte der Beton den Klang der Glocken begleiten und den Blick auf das Kreuz lenken, das sich aus dem Gebäude herauschält und dabei zu perfekter Symmetrie und vollständiger Autonomie findet.

Der Bau ist ein raumplastisches Gebilde, bei dem der massive, in Form gegossene Beton und der Raum, den dieser birgt und verdrängt, gleichermassen gestaltet sind. Eine prägnante Ganzheit gibt es aber nicht. Weder Form noch Raum lassen sich von einem Punkt aus erfassen. Sie laden vielmehr dazu ein, sich zu bewegen. Unweigerlich taucht man in das Gebilde ein, und je genauer man schaut, desto mehr verliert sich der Blick in Licht und Schatten. Es gibt unendliche Abstufungen von Grau, das in seiner kühlen Neutralität ein treuer Spiegel für alle Farben ist.

## BETON UND HOLZ

Der Bau entzieht sich einer Beschreibung, weil seine Architektur mit aller Kraft jene Distanz verhindert, die dazu notwendig wäre. Erst der Blick auf den Grundriss zeigt die überraschende Einfachheit. Ein polygonaler Raum versammelt, ähnlich einem antiken Theater, die Gemeinde um den sakralen Bereich. Dahinter steht eine Rückwand mit den Sedilien und der Orgel – nichts Aussergewöhnliches für eine katholische Kirche nach dem zweiten Vatikanischen Konzil. Umgeben wird der zentrale Raum von einer Raumschicht mit Umgang, Galerie und Sakristei, aussen folgt, im Plan nur noch angedeutet, eine weitere Raumschicht, die sich zum Kirchenvorplatz weitet und in der das Gebäude umschritten werden kann, sodass überall Verbindungen zum Dorf entstehen.

La première impression: une montagne de béton. Un bloc gigantesque au cœur d'un village de montagne, déchiqueté et évidé. Telles un troupeau de moutons brun-noir, les maisons valaisannes se pressent autour de cette roche comme si elle leur procurait une assise sur la pente abrupte. Cette nature artificielle semble les protéger des autres aspects naturels violents, pas toujours souriants, semble-t-il, que doit affronter ce village pour défendre sa vie.

Le dernier aspect de cette esquisse métaphorique semble être correct. Mais qu'en est-il des autres? Une chose est certaine: le contraste est marquant entre cette figure de béton qui s'identifie à une église par sa croix et le son de ses cloches, et les maisons environnantes. Toutefois, c'était déjà le cas autrefois, avec la vieille église blanchie à la chaux, qui a été endommagée en 1946 par un tremblement de terre avant d'être dynamitée le 17 septembre 1967. Si l'on y regarde de plus près, l'image du rocher artificiel ne se justifie pas, même s'il s'est imposé d'emblée. Il ne s'agit pas de matériau massif, et donc pas de grottes. Le béton est trop fortement interrompu, en particulier dans les angles. Partout, des ouvertures dévoilent l'espace dissimulé par les parois. Certes massives et pliées à de nombreuses reprises, mais aussi plates, donc de grande étendue. Le fait qu'il ne s'agisse pas simplement d'une impression découlant d'un corps creux réside dans la forme de petites pièces à facettes et dans le fait que la logique spatiale des parois enveloppantes s'interrompt à des emplacements décisifs. Tout en haut, là où l'entité culmine semblable à des tours, l'extérieur et l'intérieur s'interpénètrent, comme si le béton voulait accompagner le son des cloches et détourner le regard vers la croix qui se démarque du bâtiment, trouvant ainsi la symétrie parfaite et une autonomie accomplie.

La construction est constituée d'une entité à la plastique spatiale avec laquelle, le béton coulé en forme et l'espace qu'il recèle et relègue à la fois, sont conçus de façon égale. Il n'existe néanmoins pas d'unité marquante. Ni la forme ni l'espace ne sont perceptibles depuis un seul point. C'est plutôt une invitation à se mouvoir. On se plonge inévitablement dans cette entité: et plus on la contemple, plus le regard se perd dans les détails entre clair et obscur. Une infinie déclinaison de gris est présente, constituant dans sa froide neutralité le reflet fidèle de toutes les couleurs.

## DE BÉTON ET DE BOIS

Le bâtiment est impossible à décrire, car son architecture l'évite avec toute la puissance de chaque distance qui serait nécessaire à cela. Seul un regard sur le plan d'ensemble en révèle la surprenante simplicité. Une salle polygonale réunit, telle un théâtre antique, la paroisse autour du domaine sacré. À l'arrière, une paroi de fond avec sedilia et orgues – rien d'exceptionnel pour une église catholique après le deuxième Concile du Vatican. La pièce centrale est entourée d'un volume avec parcours circulaire, galerie et sacristie. À l'extérieur, non évoqué par le plan, suit un autre volume qui s'élargit pour former un parvis, et par lequel le bâtiment peut être contourné, de manière à réaliser partout des liens avec le village.

Fast wichtiger als der Grundriss ist jedoch der Schnitt, der zeigt, wie das Licht eingefangen wird und wie der grosse Hauptraum in den steilen Hang eingebettet ist. Unter ihm, am Dorfplatz, liegt ein grosser Laden, früher auch noch eine Bank, und über ihm, bergseitig, stehen eine Bibliothek sowie Unterrichts- und Gemeinderäume, sodass der Bau hier turmartig Höhe gewinnt bis zu einer Glockenstube, die aus den Häusern emporragt. Das Gebäude ist also nicht nur eine Kirche, sondern auch ein Gemeindebau, in dem der Kirchenraum eingebettet ist in profane Nutzungen der Gemeinde. Wie eng er mit dem Dorf verzahnt ist, lassen allerdings weder Grundriss noch Schnitt erahnen. Seine plastische Ausgestaltung erzeugt eine Kleinmassstäblichkeit, die unseren haptischen Erfahrungen und damit dem Massstab des Dorfes entspricht. Bei allem Kontrast empfindet man eine Verwandtschaft zwischen den alten Holzhäusern und dem kubistischen Betongebilde – nicht nur aufgrund der Holzstruktur, die als versteinertes Abdruck im Beton an die Arbeit der Zimmerleute erinnert, welche auch das Dorf gebaut haben. Die schmalen, zum Teil fast turmhohen Häuser, die, von der Sonne verbrannt, die Gassen säumen, strahlen eine ähnliche Kraft aus wie die Betonarchitektur des Bildhauers Förderer. Hier wie dort spürt man den Stolz der Erbauer und einen verwandten Charakter; eher herb als zärtlich. Jedenfalls begegnen sich die beiden Bauweisen auf Augenhöhe. Sie sind ähnlich kompromisslos und konsequent in ihrer Eigenheit, sodass sie sich gegenseitig ergänzen und stärken. Wahrscheinlich ist man deshalb geneigt, dem Walliser Dichter Pierre Imhasly zu folgen, der in seinem Lobgesang «Hérémence Beton» den Bau als Werk der lokalen Gemeinschaft beschreibt.

## ARBEITEN AM MODELL

Das Projekt des Basler Bildhauers und Architekten Walter Maria Förderer wurde 1962 in einem zweistufigen Wettbewerbsverfahren ausgewählt. Die Finanzierung war nicht einfach, sodass die Gemeindeversammlung wusste, worauf sie sich einliess, als sie am 15. Januar 1966 den Bau beschloss und gleichzeitig festlegte, die Arbeiten ausschliesslich an Firmen aus der Gemeinde zu vergeben. Wahrscheinlich hat dieser Entscheid zur relativ langen Planungs- und Bauzeit bis zum Herbst 1971 beigetragen, sicher aber zur Identifikation der Bewohnerinnen und Bewohner mit ihrem Werk. Man sieht die ausserordentliche Sorgfalt, mit der die Arbeiten ausgeführt worden sind, sodass der Bau auch heute noch in einem bewundernswerten Zustand ist. Einzig das Dach wurde verändert, indem es mit einer Eindeckung aus Eternitschindeln vor eindringendem Wasser geschützt wurde.

Mit dem Material Beton ist man in Hérémence vertraut. 1926–1934 ist hinten im Tal die erste Staumauer gebaut worden und 1951–1961 die Grande Dixence: 15 Millionen Tonnen Beton, geformt zu einer 285 Meter hohen Sperre. Diese brachte Geld ins Tal und das Wissen um den gegossenen Stein. Vielleicht sind die Wände des Gemeindezentrums deshalb fünfzig Zentimeter dick, massiver als anderswo, sodass sie auch dem rauen Klima der Berge widerstehen. Man hat hier für eine Zukunft gebaut, die länger dauert als absehbar.

Toutefois, la coupe semble presque plus importante que le plan d'ensemble. Elle montre comment la lumière est captée et la mesure dans laquelle la grande salle principale est nichée dans la pente abrupte. Sous elle, sur la place du village, se trouve un grand magasin, là où se situait autrefois aussi une banque et au-dessus de lui, une bibliothèque ainsi qu'une salle de cours et les locaux communaux, de façon à ce que la construction gagne ici en hauteur telle une tour, jusqu'au clocher qui émerge des maisons. Ce bâtiment n'est donc pas seulement une église, mais aussi une construction communale dans laquelle l'église est intégrée, utilisée de manière profane par la commune. Ni le plan d'ensemble ni la coupe ne permettent d'imaginer à quel point elle est étroitement liée au village. Sa conception plastique produit l'effet d'un modèle réduit, correspondant à nos expériences haptiques et par là, à l'échelle du village. Dans tous les contrastes, on ressent le lien de parenté entre les anciennes maisons de bois et l'unité cubique du béton, cela non seulement en raison de la structure du bois qui, telle une empreinte pétrifiée dans le béton, évoque le travail des charpentiers qui ont construit le village. Les maisons étroites, parfois presque de la hauteur d'une tour, brûlées par le soleil qui inonde les ruelles, rayonnent d'une force analogue à l'architecture de béton du sculpteur Förderer. Ici comme là, on ressent la fierté du constructeur et un caractère apparenté, plutôt rude que tendre. Quoi qu'il en soit, les deux modes de construction s'affrontent à hauteur égale. De la même manière, ils sont sans compromis et systématiques dans leur particularité, de sorte qu'ils se complètent et se soutiennent. C'est vraisemblablement pour cela qu'on a tendance à suivre le poète valaisan Pierre Imhasly qui décrit dans son hymne de louanges «Hérémence Béton» la construction comme l'œuvre de la communauté locale.

## LE MODÈLE COMME BASE

Ce projet du sculpteur Bâlois et architecte Walter Maria Förderer a été sélectionné en 1962, lors d'un concours à deux niveaux. Le financement n'a pas été facile, de sorte que l'Assemblée communale savait déjà à quoi elle s'engageait, lorsque le 15 janvier 1966, la construction fut décidée et qu'il a été arrêté au même moment d'attribuer les travaux exclusivement à des entreprises de la commune. Vraisemblablement, cette décision a contribué à une durée de planification et de construction relativement longue, soit jusqu'à l'automne 1971, mais elle a certainement permis aux habitantes et aux habitants de s'identifier à elle. On le constate par le soin extraordinaire apporté aux travaux, grâce à quoi, aujourd'hui, le bâtiment est toujours dans un état digne d'éloges. Seul le toit a été modifié par une couverture de bardeaux en Eternit afin de le protéger des infiltrations d'eau.

Hérémence est familier du matériau béton. Entre 1926 et 1934, à l'arrière de la vallée, le premier barrage de retenue y a été construit, puis entre 1951 et 1961, ce fut la Grande Dixence: 15 millions de tonnes de béton mis en forme pour un barrage de 285 mètres de haut. Il apporta de l'argent dans la vallée, et les connaissances relatives à la pierre coulée. Peut-être est-ce la raison qui explique pourquoi les murs du centre communal

Die sich hinziehende Planungszeit kam der Arbeitsweise Förderers entgegen. Nach der Klärung des Programms in Plan- und Modellskizzen – das Wettbewerbsprojekt war nicht viel mehr als das – folgte die plastische Ausarbeitung in immer grösseren Modellen. Vom Modell 1:20 wurden schliesslich wieder Pläne erstellt, wobei das Grossmodell auf der Baustelle blieb, sodass sich die Handwerker an der dreidimensionalen Vorlage orientieren konnten. Noch grössere Modelle halfen, Details zu klären: Letztlich war hier das Modell das verbindliche Medium der Kommunikation zwischen den Partnern am Bau. Weder Plandarstellung noch Sprache werden der räumlichen Komplexität des Gebildes gerecht.

Förderer machte Fotografien vom Modell, die er mittels Skizzen überarbeitete, um auf dieser Grundlage wiederum das Modell anzupassen. Man glaubt diese Kontrolle des Projekts über die bildhafte Befragung des Modells zu spüren. Jedenfalls wird rasch klar, wie genau diese Architektur auf die Wahrnehmung der Besucher hin angelegt ist. Öffnungen und plastische Wirkung sind präzise auf die Augenhöhen der stehenden oder sitzenden Menschen abgestimmt.

## ZWECKLOSIGKEIT ALS IDEAL

Die Besucher werden vom Bau geführt, der dabei Schritt für Schritt und Bild für Bild seinen Reichtum entfaltet. Wer ihn betritt, bleibt zunächst im Aussenraum. Über Treppen und Umgänge wird man dann, von welcher Seite auch immer, auf den Kirchenvorplatz geführt. Dieser liegt erhöht über dem Dorfplatz, mit dem er den Raum teilt, obwohl er deutlich von ihm geschieden ist. Der Eingang befindet sich direkt unter dem Glockenturm. Ein plastisches Gebilde führt die Bewegung nach innen und birgt eine Figur des Heiligen Nikolaus, des Schutzpatrons der Kirche. Über einen knappen, dunklen Vorraum gelangt man in der Folge zunächst in einen dämmrigen Umgang, aus dem heraus sich der lichte Raum der Kirche erst allmählich eröffnet. Betritt man ihn, wendet man sich dem Altarbereich zu und ist ganz in einer eigenen, inneren Welt angekommen. Dieser Eindruck wird verstärkt, indem der Raum schräg zur Hangneigung organisiert ist. Das Thema, von dem das ganze Dorf geprägt wird: hier ist es ausser Kraft gesetzt.

Nur punktuell, in klar zeichnenden Strahlen fällt Sonne ein. Das meiste Licht wird in Kammern gefasst und indirekt nach innen geführt, wobei es das Relief von Decke und Wänden belebt. Intarsiengleich ist Holz in den Beton eingearbeitet. Es zeichnet wichtige Stellen aus, schafft eine warme Oberfläche für den Körper, der es berührt, tönt das Licht und moduliert den Klang. Dass hier der Altar aus Holz gefertigt ist, überrascht nicht. Vier frei stehende Stelen mit Kreuzen dienen als Kandelaber und zonieren den Hauptraum, gemeinsam mit einem einzelnen, plastisch reich durchgebildeten Marienpfeiler. Obwohl dieser bis zur Decke reicht, scheint er eher symbolisch Stütze zu sein als konstruktiv. Tragen und Lasten sind in diesem Raum kein Thema. Die Architektur ist eine plastisch geformte Ganzheit, kein Gefüge.

Walter Maria Förderer hat fast trotz immer wieder die Autonomie der Architektur behauptet. Die Erfüllung eines Zweckes konnte für ihn bestenfalls der Anlass, keinesfalls

font cinquante centimètres d'épaisseur et sont plus massifs qu'ailleurs, ce qui leur permet de résister aux rudesses du climat montagnard. Ici, on a de toute évidence construit pour défier le temps.

La durée de planification prolongée a été positive pour le mode de travail de Förderer. Après clarification du programme, les esquisses de plans et de modèles – le projet de concours ne représentait pas beaucoup plus que cela – suivit l'élaboration plastique de modèles toujours plus grands. De nombreux plans furent finalement élaborés sur la base du modèle au 1:20, bien que le grand modèle resta sur le chantier, permettant aux artisans de s'orienter selon un exemplaire tridimensionnel. Grâce à des modèles encore plus grands, il fut possible de clarifier les détails: en définitive, le modèle réduit devint le support formel de communication entre les partenaires de la construction. Ni la présentation sous forme de plans, ni le langage ne suffisaient à la complexité spatiale de l'unité.

Förderer a pris des photographies du modèle qu'il a re-travaillé par des esquisses, afin de l'adapter encore sur cette base. On croit ressentir le contrôle du projet par le questionnement imagé des modèles. Quoi qu'il en soit, tout devint vite clair et l'on a su exactement comment fonder cette architecture sur la perception des visiteurs. Les ouvertures et l'effet plastique ont été harmonisés précisément à la hauteur des yeux d'une personne debout ou assise.

## L'ABSENCE DE BUT COMME IDÉAL

Les visiteurs sont guidés par le bâtiment qui leur dévoile pas à pas et image après image ses richesses. Lorsqu'on y pénètre, on reste tout d'abord dans l'espace extérieur. Par les escaliers et les détours, on est guidé, quel que soit le côté, au parvis. Celui-ci est en surélévation par rapport à la place du village avec laquelle il partage l'espace, bien qu'il en soit clairement séparé. L'entrée se trouve directement au-dessous du clocher. Une unité plastique guide le mouvement vers l'intérieur et comporte une statue de Saint-Nicolas, patron protecteur de l'église. Après une antichambre étriquée et sombre, on parvient tout d'abord dans un pourtour obscur depuis lequel l'espace clair de l'église s'ouvre alors véritablement. Lorsqu'on y pénètre, on se tourne vers la partie de l'autel pour parvenir dans un monde intérieur propre. Cette impression est renforcée par le fait que la pièce est organisée en biais selon la pente. Selon la pente qui, bien que marquant tout le village, est ici dominée.

C'est seulement de manière ponctuelle, sous forme de rayons clairement marqués, que pénètre le soleil. La plupart de la lumière est captée dans les chambres et conduite indirectement vers l'intérieur, où elle anime le relief des plafonds et des murs. Semblable à un tricotage, le bois est intégré au béton. Il dessine des emplacements importants, crée une surface chaude pour le corps qui entre en contact avec lui, teinte la lumière et module les sons. Le fait que l'autel soit en bois n'est pas surprenant. Quatre stèles libres avec des croix tiennent lieu de candélabres et délimitent l'espace principal par une colonne avec une statue de la Vierge à la plastique

das Ziel seiner Baukunst sein. Entsprechend demonstrierte er in Skizzen, dass er sich den Bau auch mit anderen, profaneren Nutzungen vorstellen konnte. Die Architektur sollte ihren eigentlichen Sinn in sich selbst finden und idealerweise ein «Gebilde von hoher – oder notwendiger – Zwecklosigkeit» sein, das gerade als solches «Mitte» werden konnte mit einer Strahlkraft über sich selbst hinaus.<sup>1</sup>

Anders als etwa Aldo Rossi, der in jener Zeit ähnlich entschieden die Autonomie der Architektur postulierte, diese aber in ihrer Geschichte fand, setzte Förderer ganz bewusst auf eine neuartige, persönliche Sprache und löste dabei die Grenzen zwischen Skulptur und Architektur auf. Trotzdem fanden und finden seine Bauten Anklang, weil sie unmittelbar unser Empfinden ansprechen und elementare Themen der Baukunst aufgreifen. Durch das Gestalten von «Dunkel und Hell, Niedrig und Hoch, Nah und Fern, Eng und Weit, Schwer und Leicht etc. – je als Schein oder Wirklichkeit» differenzieren sie Innen von Aussen, schaffen Wege und Orte und, vor allem, Übergänge.<sup>2</sup>

Dass Förderer vor allem mit dem Bau von Kirchen Erfolg hatte, war keine Absicht, wirkt aber folgerichtig. Die Kirche ist vielleicht jene gesellschaftliche Institution, die am ehesten «hoher – oder notwendiger – Zwecklosigkeit» Raum zu geben bereit ist. Förderer selbst hätte sich zwar eine offene, schwellenarme Kirche gewünscht, nahe am Alltag und ohne sakrales Pathos. Mit ihrer besonderen Sprache und ihrer gestalterischen Expressivität bedient seine Architektur aber gerade jene verbreitete Vorstellung von Sakralität, die er selber ablehnte. Nach 1971 wandte sich Förderer wieder der Bildhauerei zu und, parallel, dem Städtebau. Im Bauen glaubte er seine Themen nicht mehr weiter entwickeln zu können.

Martin Tschanz

#### Literatur:

Max Bächer: Walter M. Förderer, *Architecture, Sculpture / Architektur, Skulptur* (f, e, d), Neuchâtel, éd. du Griffon, 1975.

Hérémente Beton (Fotografie Oswald Ruppen / Jacques D. Rouiller, Text (d, f) von Pierre Imhasly), Lausanne, éd. du Grand-Pont, 1974.

Zara Reckermann: «Gebilde von hoher Zwecklosigkeit» – Walter Maria Förderers Gratwanderung zwischen Architektur und Skulptur am Beispiel von St-Nicolas in Hérémente, Weimar, VDG, 2009.

1) W. M. Förderer in: Bächer 1975, S. 117.

2) Ebd., S. 46.

reichement illustrée. Bien que cela se prolonge jusqu'au plafond, il semble plus s'agir d'un soutien symbolique que de construction. Porter et supporter ne sont pas actuels dans cette pièce. L'architecture en est une unité plastique mise en forme, plutôt qu'une structure.

Walter Maria Förderer a presque avec entêtement postulé à chaque fois l'autonomie de l'architecture. L'atteinte d'un but pouvait dans le meilleur des cas être le moteur, mais en aucun cas le but de son art de la construction. Il a démontré clairement dans ses esquisses qu'il pouvait aussi s'imaginer cette construction avec d'autres utilisations plus profanes. L'architecture devrait trouver son sens en elle-même et dans l'idéal, constituer une «unité d'une absence de but plus élevées ou plus nécessaire», susceptible de devenir un tel «milieu» avec une force rayonnant au-delà d'elle.<sup>1</sup>

À l'inverse d'Aldo Rossi, par exemple, qui avait pris à son époque la décision de postuler l'autonomie de l'architecture, mais une autonomie tirée de sa propre histoire, Förderer a misé consciemment sur un langage novateur et personnel, effaçant toute distinction entre sculpture et architecture. Malgré tout, ses constructions ont suscité et suscitent encore un écho, car elles interpellent directement notre ressenti et abordent des thèmes élémentaires de l'art de la construction. Par la création de «Foncé et clair, bas et haut, proche et lointain, étroit et large, lourd et léger, etc. – chacun comme apparence ou réalité» elles différencient l'intérieur et l'extérieur, créant des parcours et des lieux, et surtout des transferts.<sup>2</sup>

Le fait que Förderer a surtout remporté le succès en construisant des églises n'était pas intentionnel, mais une conséquence logique. L'église est peut-être celle parmi les institutions de la société qui est prête à offrir l'espace le plus «élevé – ou le plus nécessaire – à l'absence de but». Förderer avait certes lui-même souhaité une église ouverte et égalitaire, proche du quotidien et sans pathos sacré. Avec son langage particulier et son expressivité artistique, son architecture a été au service précisément de chaque idée répandue de sacralité que lui-même rejetait. Après 1971, Förderer retourna à la sculpture et, parallèlement, à l'urbanisme. Il estimait ne plus pouvoir développer ses thèmes dans la construction.

Martin Tschanz

#### Littérature:

Max Bächer: Walter M. Förderer, *Architecture, Sculpture / Architektur, Skulptur* (fr., angl., all.), Neuchâtel, éd. du Griffon, 1975.

Hérémente Béton (photographie: Oswald Ruppen / Jacques D. Rouiller, texte (all., fr.) de Pierre Imhasly), Lausanne, éd. du Grand-Pont, 1974.

Zara Reckermann: «Gebilde von hoher Zwecklosigkeit» – Walter Maria Förderers Gratwanderung zwischen Architektur und Skulptur am Beispiel von St-Nicolas in Hérémente, Weimar, VDG, 2009.

1) W. M. Förderer dans: Bächer 1975, p. 117.

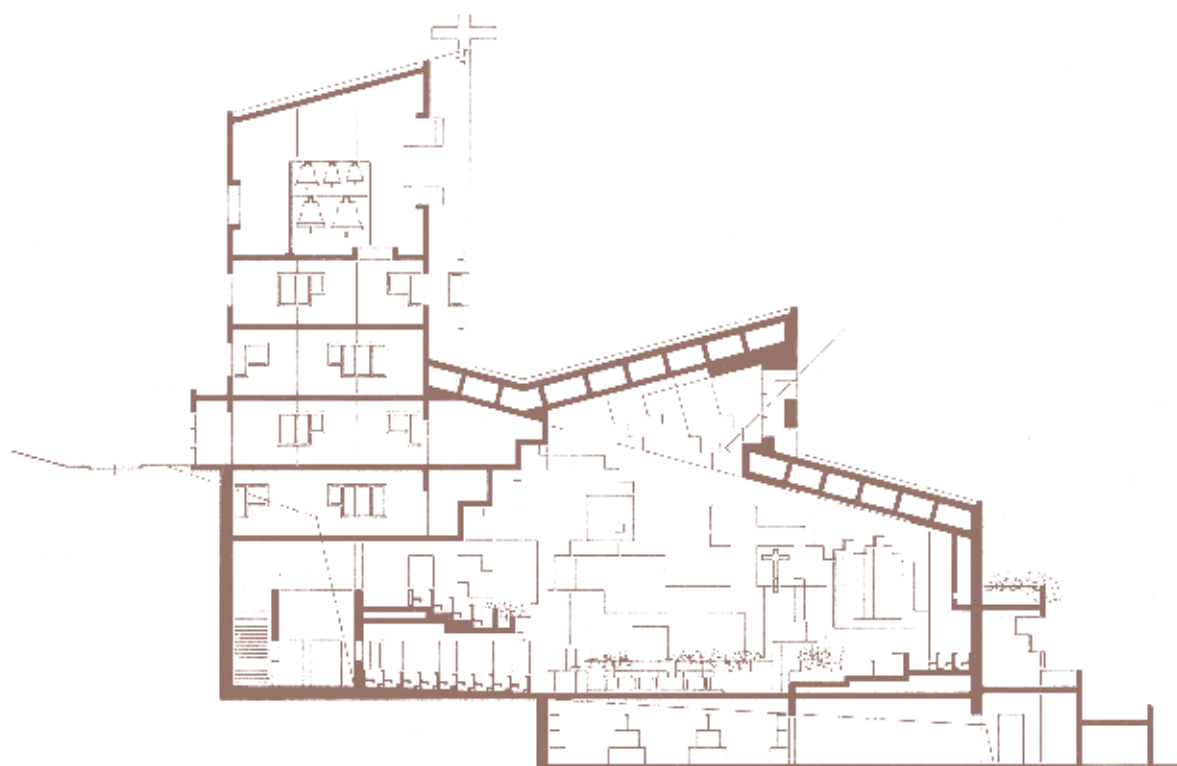
2) Ibid., p. 46.



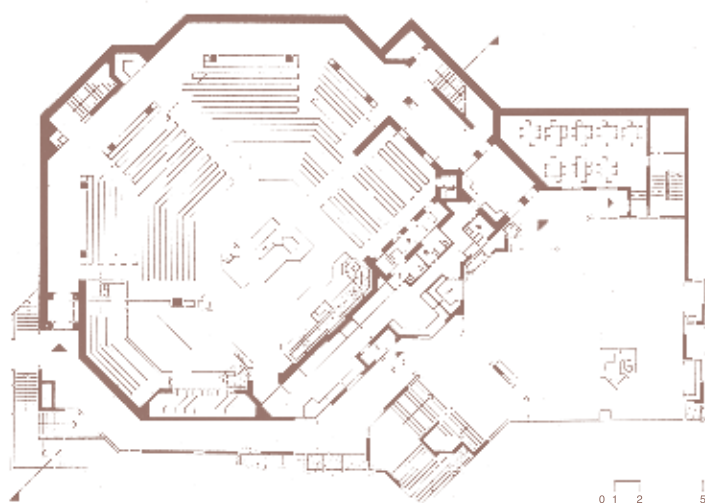




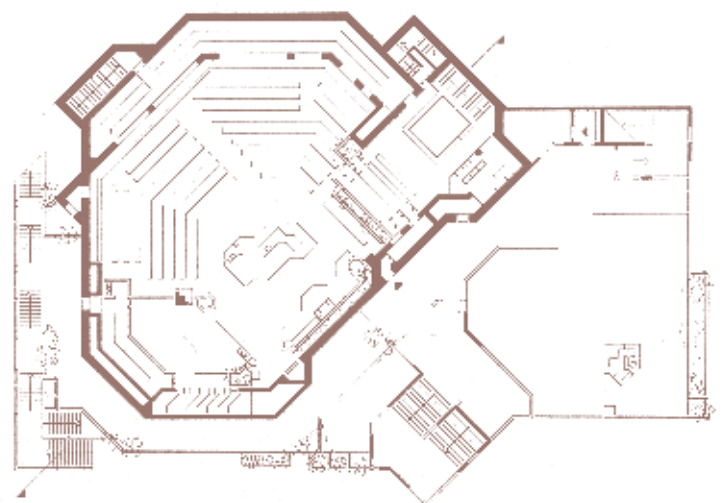








EG / RDC



Galeriegeschoss / Galerie

