

Ronchamp: Ein Bauwerk und seine religiöse Bedeutung

Die Entwicklung des modernen Kirchenbaus löst in interessierten Kreisen ebenso Begeisterung wie Besorgnis aus. Begeisterung weckt das neue Leben, das sich in den Sakralarchitekturen auf der ganzen Welt Bahn bricht, Besorgnis erregt die Gestalt der Bauten, die gelegentlich den Sinn für die katholische Überlieferung vermissen läßt. Wie bei allen lebendigen Vorgängen stehen wir hier vor der Aufgabe, zwischen Unkraut und Weizen unterscheiden zu müssen. Dem gläubigen Christen bereitet es dabei große Freude zu erfahren, wie die Kirche sowohl in ihren grundsätzlichen Äußerungen wie in ihrem tatsächlichen Vorgehen sich ihrem Herrn und Meister verwandt zeigt, der gesagt hat: „Lasset beides zusammen wachsen bis zur Ernte!“ (Mt 13, 20). So läßt die „*Instructio de arte sacra*“ dem künstlerischen Schaffen weiten Spielraum, und die ausgeführten Bauten beweisen, daß die Großzügigkeit der Kirche nicht nur Theorie geblieben ist. Den Auseinandersetzungen, die unsere Zeit kennzeichnen, ruhig zuschauen kann nur eine Institution, die ihrer überzeitlichen Sendung gewiß ist. Im Gegensatz zu der Ruhe, die die Kirche im Streit der Meinungen beseelt, beobachten wir bei ihren Kindern — seien es nun Fachleute oder Laien — jene wachsende Erregung, die alle Fragen der modernen Kunst im Menschen der Gegenwart wachrufen. Man weiß oder ahnt die Entscheidung, vor der unsere Zeit steht, und bemüht sich, die Gründe für und wider zu erfassen.

Unter den zahlreichen Kirchenbauten, die in den letzten Jahren entstanden sind, hat die Marienwallfahrtskirche von Ronchamp — ein Bau des Architekten Charles-Edouard Jeanneret, der sich selbst Le Corbusier nennt (geb. 1887) — die Öffentlichkeit in besonderer Weise beschäftigt¹. Das Werk hat begeisterte Zustimmung und schärfste Ablehnung gefunden. Allein, man kann sich nicht des Eindrucks erwehren, daß sich die Diskussion um Ronchamp nur in einem Vorfeld zu bewegen scheint. Man stellt die Frage nach dieser oder jener künstlerischen Form und nach der Sakralität der Elemente. Die Frage nach der geistigen Struktur, nach dem Gesamtverständnis der Kirche, das in solchen Architekturen sichtbar wird, klingt nur selten an. Welches Kirchenbewußtsein prägt sich in diesem Bau aus? Diese Frage beansprucht theologische Aufmerksamkeit. Um aber zu einem theologischen Urteil über das Werk zu gelangen, muß notwendigerweise zunächst seine Grundlage, die

¹ Einige Hinweise auf die Literatur:

L'art sacré, Jahrgang 1955, Heft 1/2. Paris (Sonderheft Ronchamp).

Mauer, Otto: Ronchamp. In „Wort und Wahrheit“, Heft 11/1955.

Weigner, Gladys: Ronchamp und die moderne Kunst. In „Orientierung“, Heft 19/1955. Zürich 1955.

Das Werk, Heft 12/1954 Winterthur (Sonderheft neue Kirchen und kirchliche Kunst in der Schweiz).

Sonthheimer, Gladys: Le Corbusiers erster Kirchenbau. In „Dokumente“, Heft 4/1955 Offenburg.

Birchler, Linus: Ronchamp und die Folgen. In „Orientierung“, Heft 14/15, 1956.

Willy Canziani, Donath: Das innere und äußere Prinzip der Kirchenbaukunst. In „Orientierung“ Heft 17/1956.

Henze, Anton: Ronchamp, Le Corbusiers erster Kirchenbau. Recklinghausen 1956, Paulus-Verlag.

Silvio Galizia / Ilsemarie Galizia Faßbinder: Le Corbusiers Wallfahrtskapelle in Ronchamp: Notre-Dame-du Haut. In „Das Münster“ Heft 1/2, München 1956.

Ebenso „Das Münster“ Heft 7/8 München 1956, S. 281. „Zur Diskussion um Ronchamp“ (D. Schr.) und S. 282 „Ronchamp — ein Meilenstein des Kirchenbaues“, von Herbert Muck S. J.

Fuchs Alois: Die Wallfahrtskapelle Le Corbusiers in Ronchamp. Paderborn 1956. Verlag Ferdinand Schöningh.

künstlerische Gestalt und das Gesetz, nach dem es errichtet wurde, beschrieben werden. Erst dann läßt sich seine religiöse Bedeutung würdigen. Der Hinweis auf Einzelformen und subjektive Eindrücke hilft kaum weiter.

I. Die künstlerische Struktur

Wollte man den Menschen der Antike und des Mittelalters mit einem Begriff beschreiben, so könnte man sagen, er sei ein Wesen, das zwischen heilig und unheilig zu unterscheiden vermochte. Mit einer erstaunlichen Sicherheit baute der Mensch der Vergangenheit Werkstatt, Wohnung und Tempel, ohne daß jemals der Gedanke aufgekommen wäre, den Tempel eine Fabrik zu nennen und umgekehrt. Den modernen Menschen dagegen hat eine merkwürdige Unruhe befallen: Er vermag nicht mehr zwischen sakral und profan zu unterscheiden. Unaufhörlich bemühen sich Theologen, Kunstkritiker und Laien darauf hinzuweisen, daß diese Form heilig sei und jene weltlich. Untersucht man aber die Gestalten und Gedanken, so vergeht die Sicherheit wie Nebel in der Sonne, und eine nagende Ungewißheit bleibt zurück: Wir wissen nicht mehr, wie das Heilige aussieht. In Bild und Bau experimentiert man, ohne eine gültige Form für unsere religiöse Welt gefunden zu haben.

Nun gehen gerade die Auseinandersetzungen über Ronchamp von diesem für uns so schwer zu fassenden Begriff aus. Die einen verwenden zu seiner Kennzeichnung theologische und heilsgeschichtliche Bilder. Sie sprechen von der Arche Noa oder dem Schiff der Kirche, um sogleich die Antwort ihrer Gegner zu vernehmen, die das Bauwerk für einen Betonbunker oder ein Elektrizitätswerk erklären. Deshalb scheint es wenig angebracht, das Begriffspaar heilig - unheilig zur Grundlage einer Diskussion über die moderne Kirchenbaukunst zu machen. Wollen wir die Kirche von Ronchamp begreifen, müssen wir bescheidener anfangen. Nicht die theologische, sondern die philosophische Fragestellung ist vorher zu klären. Als Gegensatz bietet sich für unsere Untersuchung die philosophische Unterscheidung zwischen sinnhafter Erscheinung und geistiger Struktur an, die auch in der Kunstgeschichte ihren Niederschlag gefunden hat. Es ist die Wende vom Realismus und Impressionismus hin zum Expressionismus und zur Abstraktion, die den Umbruch in der neueren Kunstgeschichte herbeigeführt hat. Während dem Impressionismus die Erscheinung der Dinge, Eindruck und Oberfläche, erstes Anliegen war, geht es der Kunst des 20. Jahrhunderts um die Gestaltung des geistigen Erlebnisses auf dem Grund der Seele, ohne Rücksicht auf die äußere Erscheinung. „Inbegriff“ nicht „Augenschein“ heißt das Programm der modernen Kunst. Le Corbusier hat sich eindeutig und sogar sehr radikal für dieses Programm ausgesprochen: „Der Geist, der die Natur beseelt, ist ein Geist der Ordnung; wir lernen ihn kennen. Wir unterscheiden zwischen dem, was wir sehen, und dem, was wir lernen oder wissen. Die Aufgabe des Menschen wird bewältigt vom Wissen des Menschen. Wir verwerfen also das Aussehen der Dinge, um uns an das zu halten, was die Dinge sind“².

Obwohl in diesem Gegensatz, der das Aussehen der Dinge ihrem Sein gegenüberstellt, die Grundfrage der Kunst von Le Corbusier anklingt, möchten wir — um sicher zu gehen — eine noch einfachere Unterscheidung an den Anfang setzen: Jede Architektur geht aus von dem Zweck eines Baues. Sie beachtet vor allem seinen Gebrauchswert. Erst wenn der Architekt den Gebrauch des Gebäudes erfaßt hat, kann er in der Formgebung seine Bedeutung berücksichtigen. Mit anderen Worten: Wir beginnen mit jener grundlegenden Unterscheidung zwischen Form und Materie, die dem Künstler wie dem Philosophen in gleicher Weise vertraut ist.

Das Material war in Ronchamp vorgegeben. Es waren die Bruchstücke eines neugotischen Baues, die nach den Artilleriekämpfen des Jahres 1944 auf diesem südlichen Hügel der Vogesen übriggeblieben waren. Der Architekt benutzte die Trümmer und jenes Baumaterial der Gegenwart, das der Formgebung unbeschränkte Freiheit bietet, den Beton. Mit diesem Baumaterial bemühte sich der Architekt, den Forderungen des Bauherrn gerecht zu werden: Er mußte einen Raum für die Gemeinde schaffen und einen Altarraum. Dem Gnadenbild sollte sein Ort gegeben werden, und einige Kapellen für Privatmessen, beziehungsweise für

² *Knauers Lexikon Moderner Kunst*: Le Corbusier. S. 160.

kleinere Pilgergruppen, waren zu erstellen. Sakristei, Beichtstuhl und Altar im Freien waren erforderlich. Das heißt also alles, was eine katholische Wallfahrtskirche benötigt.

Der Architekt ging auf alle diese Forderungen ein. Halten wir bei diesen grundlegenden Forderungen des Kultes einmal inne. Wir fragen uns, ob man das Gebäude einem anderen Zweck oder Gebrauch zuführen könnte. Das ist zu verneinen. Die Lichtverhältnisse, der Raum, Grundrisse und Wand machen es geradezu unmöglich, aus dem Bau ein Elektrizitätswerk oder eine Wohnung zu machen. Selbst für eine Festung, einen Bunker, ist er nicht zu gebrauchen. Die Wände sind dafür zu dünn, der Bau auf dem Hügel zu exponiert, eine Sicherung gegen moderne Kriegsmittel kaum vorhanden. Mit anderen Worten: die Ausdrücke „Elektrizitätswerk“, „Betonbunker“ haben keinerlei sachliche Stütze, sondern bringen Analogien und subjektive Meinungen zum Ausdruck. Sie beachten nur den Eindruck, das Erscheinungsbild, ohne der Sache gerecht zu werden.

Jeanneret hatte noch eine Reihe weiterer Nutzwerte bei der Bauführung zu berücksichtigen. So schuf er in der merkwürdigen Stütze des Daches für den äußeren Altarraum ein Gelaß, das man „Büro“ nennt. Im Norden kann man über eine Treppe eine Art Wohnung oder Heimraum betreten, dessen Tür jetzt die Aufschrift „Guide“ trägt. Der Raum ist also dem Führer oder Sakristan bestimmt. Und das Dach bildete der Architekt als gewaltige Mulde, in der sich das Regenwasser sammelt, um in die Zisterne der Westseite abgeleitet zu werden; denn auf dem Berg ist Wasser eine Kostbarkeit. So bemerken wir rein vom Zweck her ein überaus vielschichtiges Gebäude, das Eigenart zeigt und mit keinem anderen Bau verwechselt werden kann.

Schreiten wir weiter von der Materie zur Form, vom Zweck zum Stil, so beobachten wir zwar in der Wallfahrtskirche von Ronchamp eine Fülle von Gestaltungen, im Grunde aber keine eigentlich neuen Stilelemente. Das Wesen dieser Form haben die Kunstbeauftragten der Erzdiozese Paderborn³ durchaus erfaßt, wenn sie von der „Willkür“ des Baues sprechen. Aber diese „Willkür“ — man setzt dafür besser Freiheit — ist durchaus kein neues Strukturprinzip, das in Ronchamp erstmalig auftritt, sondern charakterisiert die gesamte moderne Architektur. In dem Augenblick, in dem die Technik, in dem Stahl, Beton und Glas die Möglichkeiten boten, jeden Baugedanken zu verwirklichen, wurde diese Freiheit zum Stilprinzip der modernen Baukunst. Tatsächlich finden wir namentlich in der Schweiz solche aus Beton „gegossene“ Bauten. Wir erinnern an St. Antonius in Basel. Mag Karl Moser auch in der äußeren Gestalt dieser Kirche und in ihrem Raum vieles beibehalten haben, was an die traditionelle Sakralarchitektur erinnert, so den rechteckigen Grundriß, die Halle und ähnliches, so bildet dieser Bau doch den eigentlichen Markstein der Entwicklung des modernen Kirchenbaus, denn er hat dem Betonmauerwerk und damit den unbeschränkten Mitteln der modernen Technik im Sakralbau zum Durchbruch verholfen. Sicher kann man auch in Beton eine Fassade alten Stils gießen, kann Doppeltürme vorbauen und Chöre ansetzen, verbindlich aber ist weder eine große Rosette im Westen noch Quadrat und Kreis im Grundriß; denn mit Beton und Stahl kann der Architekt-Ingenieur nahezu alle Baugedanken ausführen. Es gilt deshalb neue Normen für die Freiheit zu finden, denn die alten Architekturvorlagen und historischen Stile genügen nicht mehr.

Ein weiteres Formgesetz ergab sich notwendig aus dieser neuen Situation der Architektur: Der Erwerb der Freiheit zog in merkwürdiger Dialektik den Verlust der Sicherheit nach sich. Die moderne Architektur wurde labil. In Ronchamp zum Beispiel fällt der Fußboden zum Altar hin ab. Die Wände neigen sich wie in einem Kartenhaus, das Dach hängt durch. Der Lichtspalt unmittelbar unter dem Dach vermittelt den Eindruck des Schwankenden. Zieht man andere Sakralbauten zum Vergleich heran, so verraten auch sie die gleiche Struktur. Das heißt, sie besitzen kaum eine äußere Kontinuität und einen Zusammenhang mit der Vergangenheit; jeder Architekt, jeder Bau überrascht vielmehr mit einer neuen Eigenart. Der eine löst die Wände in Glas auf, der andere läßt die Fenster wie schmale Schlitz im schweren Beton stehen, ein dritter staffelt den Bau und bietet indirekte Beleuchtung. Der Raum der St.-Alfons-Kirche in Würzburg steigt zum Altar hin auf, während er in der Gemündener Kirche zu ihm abfällt. Die Vielfalt ist verwirrend, die Sicherheit und die Gemeinsamkeit der Bauformen ging verloren.

³ Fuchs, A.: A. a. O. S. 6.

Weiterhin charakterisiert unser modernes Bauen der Verlust jener uralten architektonischen Struktur, die vor allem in der Säule ihr Ausdrucksmittel gefunden hatte. Die Unterscheidung von tragenden und getragenen Elementen, das Gesetz von Stütze und Last, die Bindung an den Boden, ist verloren gegangen. Erst durch Stahl und Beton wurde es möglich, „schwebende“ Bauten zu schaffen. Jene Gebäude, die, auf Betonpfählen ruhend, gleichsam der Schwerkraft entkleidet erscheinen, verdeutlichen hier den „Stil“ H. Sedlmayr hat diese Konstruktionsweise Perronbau genannt⁴. Wir beobachten eine Betonung der Horizontale, die in einigen Bauten soweit geht, daß man die Wände dieser Gebäude nicht mehr auf der Erde aufruhem läßt, sondern an mächtigen Eisenträgern aufhängt.

Die Elemente, die das moderne Bauen kennzeichnen, sind also die Freiheit, einen Bau wie eine Plastik aus Beton gießen zu können, der Verlust der Sicherheit in der äußeren Gestalt und die Labilität der Formen, endlich der Schwebcharakter und das Aufhören einer Architektur, die auf dem Gesetz von Stütze und Last beruht.

Hier muß die Unterscheidung ansetzen. Eine Kritik an der unregelmäßigen Fensterbildung in Ronchamp oder an den konvexen und konkaven Linien des Grundrisses bemüht sich um Symptome, nicht um die Ursachen des Gestaltwandels. Die moderne Stilentwicklung, die in den Kritiken zu wenig beachtet wird, war einem so großen und alten Baumeister wie Le Corbusier durchaus geläufig. Er sah die Notwendigkeit, neue Normen für unser Bauen zu entwickeln. Eine äußere Übernahme alter Formenschemata konnte dabei wenig helfen. Er suchte deshalb das neue Gesetz dort, wo es allein zu finden war, im Geistigen; denn der Zuwachs an Freiheit fordert notwendig eine Aktivierung des Geistes, sonst wird die Freiheit zur Willkür. Anders ausgedrückt: Die Weiterführung der Tradition besteht nicht mehr in der Nachahmung überlieferter Formen, wie quadratischer Grundriß, Fassade und basilikale Struktur, sondern in der Erfassung der geistigen Idee des Kirchenbaues. Hier liegen die Leistungen Le Corbusiers, hier zeichnen sich aber auch große Gefährdungen ab.

II. Die theologische Bedeutung

Als die Kirche durch den Sieg Konstantins im vierten Jahrhundert die Möglichkeit erhielt, große, repräsentative Bauten zu errichten, benutzte sie nicht die zeitgenössischen Sakralarchitekturen als Vorbild. Sie tat das zunächst deshalb nicht, um nicht mit heidnischen Kulturen verwechselt zu werden; dann aber — und das war ausschlaggebend — weil der antike Tempel lediglich Haus der Gottheit war und keinen Raum für die Gemeinde bot. So wurden der Thronsaal des Kaisers, die Halle des Volkes, das Atrium des römischen Hauses und viele andere profane Bauelemente durch eine umfassende religiöse Idee — die sich nur unzulänglich und verallgemeinernd mit dem Ausdruck „Himmlisches Jerusalem“ bezeichnen läßt — zu dem sakralen Bau der christlichen Basilika umgeformt. Man ging also von religiösen Anliegen aus, machte diesen die architektonischen Möglichkeiten der Zeit nutzbar, ohne sich durch Reflexion über die Sakralität von Säule, Thronsaal oder forensischer Basilika allzu sehr aufhalten zu lassen. Getragen von religiösen Ideen erhielten die ursprünglich profanen Elemente sehr schnell den Charakter des Heiligen, sie wurden zum Sakralbau, zur Kirche.

Auch Le Corbusier geht von religiösen Gedanken aus. Vereinfachend können wir die Einbindung des kultischen Geschehens in den Kosmos und die Auffassung der Kirche als Zelt als charakteristisch für die Kirche von Ronchamp ansehen. Darin verbirgt sich jene katholische Tradition, die manche Kritiker des Werkes vermissen, darin scheint aber auch die eigentliche Gefahr des Baus zu liegen: So wie die moderne Architektur das Gesetz von Stütze und Last vergessen hat und die uralten Bezüge der Bauwerke zur Erde vernachlässigt, bietet Ronchamp das Bild einer Kirche, die den Boden unter sich verloren hat, die schwankend zwischen Sünde und Gnade jenen Halt vermissen läßt, den eine Anerkennung der von Gott geschaffenen natürlichen Fähigkeiten des Menschen mit sich bringt. Beide Strukturen dieser geistigen Welt der Wallfahrtskirche sollen hier beschrieben werden, weil an ihnen die Größe und Fragwürdigkeit des Baues deutlich wird: Die Einbindung des kultischen Geschehens in den Kosmos und die Auffassung der Kirche als Zelt.

⁴ Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Salzburg 1948. Otto-Müller-Verlag. S. 94 ff.

1. Einbindung des kultischen Geschehens in den Kosmos

Es ist allgemein bekannt, daß Le Corbusier den Bauauftrag für die Kirche zunächst abgelehnt hat, dann aber, angeregt durch die Landschaft, seine Zustimmung zur Leitung der Arbeiten gab. Es führt nicht weit, wenn wir in diesem Zusammenhang die Umriss des Bauwerks mit der Gestalt der Hügel und Wälder der Umgebung vergleichen und dem Architekten nachrechnen, daß sich das Werk in die Landschaft einfügt oder im Gegensatz zu ihr steht. Solche Vergleiche mögen für die Wieskirche mit den Bergen im Hintergrund ergebnisreich sein, in Ronchamp sind sie zweitrangig. Dagegen scheint der Bau in einer Art in den Kosmos hineingestellt zu sein, wie es nur die alte Sakralarchitektur kennt. Für die Alten war der Osten nicht nur Anfang der Sonne, sondern auch Thron der Gottheit. Der Westen galt als Kampfstätte der Dämonen und aus dem Norden kam das Böse. Der Süden war der Ort der Heiligkeit und Gerechtigkeit. Eindeutig kann man diese Auffassung im *Liber Scivias* der hl. Hildegard von Bingen, das ein reiches Wissen des Traditionsgutes verrät, finden⁵. Mehr oder weniger stark berücksichtigt diese Deutung des Kosmos jeder alte Sakralbau. Nichts liegt uns ferner, als Le Corbusier in einer bewußten Abhängigkeit von dieser abendländischen Überlieferung sehen zu wollen, aber tatsächlich läßt sich das Bemühen um jene alte kosmische Struktur des Kirchenbaus in Ronchamp nicht übersehen: Schon im Grundriß erscheint der Raum nach Osten und Süden konkav geöffnet, während er sich nach Westen und Norden konvex schließt. Die Bauführung selbst spricht noch deutlicher: Völlig geschlossen ist die Westwand. Nur zwei Wölbungen zeigen die Stelle des Beichtstuhls in der Wand an, den Ort, an dem sich für den modernen Christen vor allem die Auseinandersetzung mit der Sünde vollzieht. Wuchtige Türme fassen die Westwand und befestigen die Nordseite. Gegen Süden liegt das große Portal und die Wand, die — von den Anrufungen der Muttergottes gleichsam willkürlich durchbrochen — sich der Sonne und der Gnade in gleicher Weise öffnen. Ähnliches gilt auch vom Dach, das gebaut ist, das Wasser — den Segen des Himmels — aufzufangen und an die Menschen auf wasserlosem Berge weiterzugeben. Besonders eindeutig ist das Programm der Ostwand. Im Osten steht der Altar, im Osten steht aber auch im offenen Fenster das Gnadenbild der Muttergottes von zwölf unregelmäßigen Mauerdurchbrüchen umgeben. Merkwürdig, daß die Kritik dieses uralte biblische und kirchliche Thema nicht wiedererkannt hat: Es ist die Frau mit der Sonne bekleidet und den zwölf Sternen umgeben — ein Bild der Geheimen Offenbarung (Geh. Offb. 12, 1). Daß hier die Sonne mit in das kultische Geschehen einbezogen wird, gehört zu den großen Werten der Tradition. Wer in Reims am Spätnachmittag die Kathedrale verläßt, und die Sonne hinter der Rose im Westen glühen sieht, bemerkt, wie die Skulpturen in der Westwand im Gegenlicht lebendig werden. Er spürt, daß es dem Architekten gelungen ist, die untergehende Sonne mit der Wiederkehr Christi (das Westportal trägt das Jüngste Gericht) und dem Lebendigwerden der Toten in Beziehung zu setzen. Auch in Ronchamp berücksichtigt die Architektur ähnliche kosmische Bezüge und beweist, daß Le Corbusier religiös gedacht hat.

2. Der Bau als Bild der Kirche

Ebenso verrät die Gesamtauffassung des Werkes seine tiefen, wenn auch nicht immer neuen Gedanken. Sie lassen sich in dem Begriff der Kirche als Zelt zusammenfassen. A. Henze hält diesen Begriff für grundlegend für die moderne Sakralarchitektur überhaupt, und man kann sich dem Eindruck seiner Darlegungen nicht entziehen⁶. So finden wir in Ronchamp den „fliehenden Grundriß“, von dem Henze spricht. Wir beobachten weiterhin schiefe Wände, einen fallenden Boden und jene durchhängende Decke, die, durch einen Lichtstreifen von der Wand getrennt, mehr als die übrigen Bauelemente den Eindruck des Zeltes vermitteln: Man fürchtet, der nächste Windstoß könnte dieses „Betontuch“ über unseren Köpfen wegreißen. Eindringlich wirken auch die sich verjüngenden Halbzylinder der

⁵ Böckler, Maura: Hildegard von Bingen: Wisse die Wege. Salzburg 1954. Otto-Müller-Verlag.

⁶ Henze, Anton: Kirchliche Kunst der Gegenwart. Recklinghausen 1954. Paulus-Verlag. S. 17 ff.

Türme, die ein indirektes Licht aus hohem Schacht auf den Altar fallen lassen. Die rote Farbe im Turm verstärkt den Eindruck des Erlösungsmotivs: Wie der Gefangene in der Zelle dankt der Gefangene für das Licht der Gnade, die durch Christi Blut ihm zuteil wird. An dieser Stätte, wo Maria seit dem 15. Jahrhundert als Fürbitterin der Gefangenen verehrt wird, erfährt sich der Christ als gefangen und erlöst zugleich.

Man kann also kaum Le Corbusier den Vorwurf machen, es habe ihm an religiösen Gedanken oder an architektonischer Phantasie gefehlt. Aber eine Sorge läßt sich nicht aus unserem Herzen verbannen: Sind diese Auffassungen von der Kirche nicht allzu extrem? Fehlt es ihnen nicht — soweit sie vertretbar sind — an jener Wärme, die wir vom Kunstwerk und besonders vom Kirchenraum erwarten? Sind sie nicht zu sehr mit dem Verstand erdacht, zu wenig durchempfunden und gleichsam Fleisch geworden?

Zunächst einige Hinweise zur Auffassung von der Kirche als Zelt. Es entspricht dem Empfinden des modernen Menschen, sich als fremd in dieser Welt zu erfahren. Er fühlt sich in eine unausweichliche Dialektik von Sünde und Gnade hingestellt. Seine moralischen Entscheidungen scheinen ihm fragwürdig und zwischen Ja und Nein gekreuzigt. Der Boden schwankt unter seinen Füßen. Gott begegnet ihm als der Fremde, und er selbst ist der „unbehaute“ Mensch, für den sogar die Kirche zum Zelt wird, das nur wenig Schutz bietet. Aber enthalten diese Bilder die ganze Wahrheit? Trägt nicht auch uns noch die Erde und die Kirche wie eine Mutter im Schoß? Die architektonische Struktur von Stütze und Last, die schon das Wesen antiker Baukunst prägte, ist nicht nur eine vorübergehende Stilerscheinung, sondern ein Gesetz, dem sich kein Mensch zu entziehen vermag. Genauso ist auch der moderne Mensch nicht nur unbehaust, zwischen Ja und Nein gekreuzigt und durch die Sünde zerrissen. Er empfindet die Erde vielmehr auch als sein Haus, und Gott paßt sich im Austeilen seiner Gnade durchaus den natürlichen Kräften und Fähigkeiten des Menschen an. Die Kirche ist trotz aller Not und Sünde des Menschen nicht nur jenes schwankende und fragwürdige Gefährt, das man in so vielen Sakralbauten wiedergegeben sieht, sondern ein festes Haus, das uns schützt und birgt. Christus wohnt in ihr, auch wenn man gelegentlich glaubt, seinen Tabernakel an die Seite rücken zu sollen. Seine Gegenwart wird nicht nur dann zur Gewißheit, wenn in liturgischer Feier die Gemeinde mit dem Priester sein Opfer erneuert und sich die Christen im Opfermahl als Bruder und Schwester erfahren. Und Gott ist nicht nur jener Fremde und „ganz Andere“, wie es eine dialektische Theologie zu wissen vorgibt, sondern auch unser Vater, der dem Menschen mit einer Fülle von natürlichen Geschenken nahekommt und der aus seinen Geschöpfen als gut erkannt werden kann.

Hier können wir der Untersuchung, die am stärksten die Kirche von Ronchamp kritisiert, einen Vorwurf nicht ersparen: Während uns das kunstgeschichtlich, und theologisch Fragwürdige in jener „Fremdheit“ zum Ausdruck kommt, wirft A. Fuchs dem Baumeister geradezu vor, daß der Bau das „ganz Andere“ zu wenig Gestalt werden lasse⁷. So verwirrt die Schrift, die eine Fülle von künstlerischen Formen oft mit Affekt angreift, weil sie das theologische Anliegen aus dem Auge verliert. Die Problematik, die Le Corbusier bewußt macht, besteht doch wohl darin: Der Mensch und der Christ von heute ist in Gefahr, sich und die Kirche nur noch dialektisch zu verstehen und in Gott den „ganz Anderen“ zu sehen. Gemessen an dieser Gefahr scheint die Frage, ob die Wände der Kirche geböcht sind oder der Grundriß konvex ist, von geringer Bedeutung.

Eine weitere Sorge um den christlichen Geist der Ganzheit, der Einheit von Leib und Seele, von Geistigem und Sinnhaftem, bringt die einseitige Betonung des Verstandesmäßig-Intellektuellen mit sich, die wir im modernen Kirchenbau und auch in Ronchamp beobachten. Der graue Spritzbeton, die rationale Geometrie, die sublimale Symbolik und die tiefgründige Gedankenkunst (man vergegenwärtige sich nur die Malereien des Portals) lassen uns nicht recht froh werden. Wir dürfen noch einmal an den Vergleich zwischen der Westwand von Reims und der Muttergottes im Ostlicht von Ronchamp erinnern. Der Gedanke ist hier wie dort groß; aber in Reims erfährt der Beter das Geheimnis, während man in Ronchamp den Hinweis auf die Frau der Geheimen Offenbarung noch nicht einmal in einem Kommentar finden kann. Kunst ist ein Lebensvorgang, der sich nicht nur in Gedanken vollzieht, sondern tief in die Seele und in den Leib des Menschen hineinreicht.

⁷ Fuchs, A.: A.a. O. S. 10.

Diese Hinweise mögen unsere Betrachtung über die Wallfahrtskirche „Notre-Dame-du-Haut“ von Ronchamp abschließen. Eine Reihe von tiefen künstlerischen und religiösen Gedanken hat in diesem Bau Gestalt angenommen, für die wir dem Bauherrn und dem Architekten zu Dank verpflichtet sind. Fragwürdig erscheint nicht die für uns ungewöhnliche Eigenart der Formen, die dazu verleiten, das Gebäude assoziativ mit anderen Gebilden wie „Schiff“, „Bunker“ oder „Wolke“ zu vergleichen, sondern das Abweichen vom Grundgesetz abendländischer Baukunst, von dem Gefüge aus Stütze und Last. Zurückhaltung legt auch die Auffassung von der Kirche auf, die in Ronchamp und in zahlreichen modernen Kirchenbauten zum Ausdruck kommt und die aus dem Abweichen von diesem Gesetz mit zu erklären ist: Kirche als Zelt und schwankendes Gehäuse, Gott als der „ganz Andere“, der Mensch als das unbehaute Wesen und der Spielball zwischen Sünde und Gnade. Nicht zu vergessen die Überbetonung der abstrakten Symbole und Gedanken vor dem Erlebnis und der sinnhaften Erfahrung. So mischt sich in unsere Freude über das Große und Geistige, das man ohne Zweifel in der Kirche von Ronchamp sehen darf, die Sorge, die um die Wahrheit bangt. Beide aber zeigen uns, daß auch die Baukunst der Gegenwart auf jenem Acker der Welt errichtet wird, auf dem sich nach dem Herrenwort Unkraut und Weizen mischen. Wir wollen deshalb auch hier seiner Weisung folgen, die uns zur Unterscheidung auffordert, ohne das Leben deshalb zu vernichten.

Herbert Schade J