

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 47 (1960)
Heft: 8: Synthese der Künste

Artikel: Das Problem des Gesamtkunstwerks
Autor: Gantner, Joseph
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-36780>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Das Problem des Gesamtkunstwerks

tekur und Technik) zusammenwachsen, daß eines Tages die eine der Ausdruck der anderen ist.» Das ist es, was in der griechischen Architektur geschah: die Technik war übernommen worden, nichts war erfunden worden, aber Schritt um Schritt wurden die Proportionen verbessert, wurden Formen definiert, bis die Verschmelzung vollkommen war: die ideale Form war eine Läuterung, eine Vereinfachung der organischen Struktur.

Soviel ich weiß, übt Mies van der Rohe keine andere Kunst aus als die Architektur, obwohl er ein Liebhaber der Malerei ist und eine schöne Sammlung von Werken seines Freundes Paul Klee besitzt. Le Corbusier, um einen anderen bedeutenden Architekten unserer Zeit zu nennen, ist Maler von beachtlichem Talent, Plastiker in Holz und Beton, und er entwirft Wandteppiche, Möbel und Mosaiken. Er ist ein universaler Künstler vom Renaissancetyp wie Leonardo da Vinci oder Alberti. Er zögert nicht, seine mannigfachen Talente in einer architektonischen Konzeption miteinander zu verbinden, doch im allgemeinen hält er seine Vielseitigkeit zurück, vielleicht weil er begriffen hat, daß ein Widerspruch besteht zwischen der personalistischen Tendenz der Malerei und Plastik und den unpersönlichen Gehalten der Architektur. Wenn es ein Bild oder Mosaik in einem Gemälde von Le Corbusier gibt, ist es von einem anderen Künstler – und zwar von Charles-Edouard Jeanneret-Gris. Nichtsdestoweniger, wenn wir Le Corbusiers Leistung in ihrem größeren Zusammenhang sehen – als Städteplanung, La Ville Radieuse, eine Lebensform –, erkennen wir, daß der Dekor am Rande steht oder Zutat ist. Er kann als etwas Spielerisches aufgenommen werden – etwas, das innerhalb der Architektur Platz findet –, aber er verschmilzt nicht mit der Architektur und ist keine formale Läuterung der zugrunde liegenden Technik. Die Architektur ist eine Konzeption für sich und eine vollständige Einheit ohne den Dekor. Die Architektur bringt eine Unduldsamkeit gegenüber dem losgelösten Kunstwerk zum Ausdruck, die sich bis auf die eigenen personalistischen Schöpfungen des Architekten erstreckt. Nur in der Kirche von Ronchamp hat Le Corbusier als universaler Künstler ein Monument geschaffen, das alle Aspekte seines Genies in integraler Einheit offenbart.

Diese beiden Beispiele dürften das Problem zur Genüge aufzeigen. Mit weiteren Beispielen – Frank Lloyd Wright, Gropius, Oscar Niemeyer, Pier Luigi Nervi, Aalto oder Breuer – würde das Problem nicht gelöst werden, das im Grunde die Revolte gegen die personalistische Kunst ist und der Versuch, in der Architektur eine neue universale Kunst zu finden: eine Kunst, wie sie prototypisch durch die griechische und später die byzantinische Architektur repräsentiert wird. Der Parthenon und die Hagia Sophia sind der paradigmatische Typ, die Vereinigung der Künste im Monument, und diese Vereinigung ist nicht das Werk des Zufalls oder auch nur einer bewußten Koordination: sie beruht auf der allumfassenden Konzeption des überlegenen Geistes eines Baumeisters. Wir wissen nicht, welche Zukunft jenseits der Bedrohung durch die nuklearen Waffen liegt – keine, wenn die Drohung Wirklichkeit wird und radioaktive Strahlung wie ein tödlicher Regen auf die gesamte Menschheit fällt. Doch wenn es eine schöpferische Zukunft geben sollte, dürfen wir gewiß sein, daß der Übergang von unserer gegenwärtigen kulturellen Zersplitterung allein durch eine neue Auffassung vom Architekten erreicht werden kann: der Architekt als ein Mann umfassender Intelligenz, als eine Quelle der Einheit und Universalität. Von solcher neuen Konzentration der Formwerte könnten die Künste noch einmal einen gemeinsamen Stil und eine organische Vitalität herleiten.

Den Essay von Herbert Read entnehmen wir dem im Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh, erschienenen Buch von Herbert Read «Die Kunst der Kunstkritik und andere Essays».

Die «Rundfrage zur Integration der Künste», welche die Redaktion des WERK im Mai 1960 erlassen hat, erwähnt vor allem auch den Umstand, daß dieses für die alte wie für die moderne Kunst kapitale Problem in der letzten Zeit an mehreren Tagungen besprochen worden sei. Im Laufe des Winters 1958/59 haben sowohl an der Universität Mainz wie in der Gesellschaft der «Freunde des Wallraf-Richartz-Museums» in Köln je eine Reihe von Vorträgen über das Thema stattgefunden, in denen zahlreiche Künstler und Gelehrte (unter ihnen auch Prof. S. Giedion aus Zürich) zu einzelnen Objekten und Problemen Stellung nahmen. In beiden Fällen wurde der Unterzeichnete eingeladen, den zusammenfassenden Schlußvortrag zu halten. Auf Einladung der Redaktion des WERK werden hier nun die einleitenden Ausführungen dieses Vortrags gekürzt wiedergegeben. In seinem Bildteil behandelte der Vortrag sodann einzeln folgende Probleme, deren Erörterung hier weggelassen wird: *Die Stadt als Gesamtkunstwerk, Das religiöse Gesamtkunstwerk aus anonymen Einzelteilen (Saint-Savin), Das religiöse Gesamtkunstwerk als große Geschichtsdarstellung (Sixtinische Kapelle), Das religiöse Gesamtkunstwerk als Schöpfung einer «ästhetischen Persönlichkeit» (barocke Kirchen) und Gesamtkunstwerke als persönliche Visionen (Leonardo im Kastell von Mailand und Goya in der «Quinta del Sordo» bei Madrid).* Die Besprechung moderner Beispiele war den vorausgehenden Vorträgen vorbehalten.

J. G.

I
Unter allen Umständen muß das Gesamtkunstwerk begriffen werden als ein Resultat oder doch als eines der Ziele desjenigen schöpferischen Vorgangs im Menschen, der überhaupt zum Kunstwerk hinführt. Von diesem allgemeinen Vorgang der Entstehung des Kunstwerks also dürfen wir ausgehen, um zu einer Definition zu gelangen.

Ich wiederhole die uralte, Ihnen allen wohlbekannte Erkenntnis: Das Kunstwerk entsteht als Resultat jenes ewigen dialektischen Prozesses, in welchem sich der schöpferische Impuls des Künstlers, das, was Jacob Burckhardt den «gewaltigen inneren Bildtrieb» genannt hat, auseinandersetzt mit dem Gegenstand der Welt, das heißt mit einer Potenz, die schlechtdings alles umfaßt, was äußere Sichtbarkeit und innere Vision dem Künstler vor Augen stellen. Das sei, so meinte noch in unsren Tagen etwas pathetisch Kandinsky, «ein donnernder Zusammenstoß verschiedener Welten», die bestimmt seien, «im Kampfe miteinander eine neue Welt zu schaffen». Etwas ruhiger und umfassender drückte sich vor hundert Jahren Charles Baudelaire aus. Was ist die wirkliche Kunst? fragte er in einem nachgelassenen Aufsatz. Und seine Antwort heißt so: «C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même.» (L'Art romantique, 117.)

Diese beiden Komponenten, l'artiste lui-même und le monde extérieur à l'artiste, anders gesagt: der Formtrieb und der von ihm gewählte oder ihm aufgetragene Inhalt, sie bilden zusam-

men eine große Sphäre, die Werkstatt im geistigen Sinne, innerhalb welcher die Entstehung des Kunstwerks geschieht. Das Entscheidende aber ist die Einsicht, daß es in dieser Werkstatt Hunderte, Tausende von Variationen gibt, daß die beiden Komponenten stets in einem Verhältnis innerer Notwendigkeit zueinander stehen und daß je nach der Verbindung dieser Elemente der Charakter des so entstehenden Kunstwerks sich ändert. Form und Inhalt stehen wie zwei große Spiegel einander gegenüber, und die leiseste Veränderung des einen bewirkt sogleich eine Veränderung des andern. Wir versuchen, das gewaltige Material der nachantiken Kunst, das dergestalt vor unsren Augen steht, sinnvoll zu gliedern. Im Großen gesehen, und immer im Bewußtsein, daß eine solche Gliederung stets etwas Gewaltsames an sich hat, so daß wir sie nur aus dem Wunsche nach Klarheit rechtfertigen können, unterscheiden wir drei Ebenen der Realisierung: die Ebene der Skizzen und Bozzetti, die Ebene des in sich abgeschlossenen, vollendeten Kunstwerks und die Ebene des Gesamtkunstwerks.

1. Die Ebene der *Skizzen und Bozzetti* zeichnet sich dadurch aus, daß in ihr die Frage der eigentlichen Realisierung des Kunstwerks noch gar nicht entschieden zu werden braucht. Sowohl das Material wie die Gattung – also die Frage, ob Malerei oder Plastik oder Raumbildung, ja sogar ob Dichtung – kann hier durchaus noch offenbleiben. Ich habe in mehreren Publikationen auf diese Welt der «Präfigurationen» hingewiesen, die man wörtlich mit einer Definition des Leonardo umschreiben könnte als «notizie delle cose che è possivine che possin venire».

2. Die zweite und deutlichste Ebene ist natürlich diejenige des *in sich abgeschlossenen, vollendeten Kunstwerks*. Der Bildtrieb des Künstlers führt hier zu einem deutlich umgrenzbaren Werke hin, das sich in bestimmten Formen konkretisiert hat. Aber stets ist es *ein Künstler*, der dem Werke das Gepräge gibt, ja für den das Werk geradezu eine Darstellung seiner selbst bedeutet.

3. Und nun also betreten wir mit dem *Gesamtkunstwerk* eine dritte Ebene.

Das *Gesamtkunstwerk* sprengt auf der ganzen Linie den Rahmen, der den andern Realisierungen gezogen ist. Der Vorgang zeigt sich hier, da er ja nicht mehr nur *ein Werk*, sondern ein Zusammenwirken mehrerer ausgeführter Werke im Auge hat, viel bewußter, viel planvoller als dort. Zwar bleiben die Grenzen zu den beiden andern Realisierungen hin stets fließend, gemäß dem absolut irrationalen, magischen Charakter, der aller großen Kunst von Natur aus zukommt, aber die Unterschiede sind deutlich und mit Händen zu greifen. Ich versuche sie zu charakterisieren, indem ich den Vorgang auf seine beiden vorhin genannten Komponenten zurückführe.

a) Der Gegenstand, den das *Gesamtkunstwerk* darstellt, ist unter allen Umständen etwas Umfassendes, Übergeordnetes, er ist eine Idee, die in der Regel schon da ist, bevor sie in den Prozeß der künstlerischen Darstellung eintritt, die also schon *a priori* einen bestimmten Gehalt aufweist. Schon hier stellt sich eine Frage, die uns später noch beschäftigen wird – wie kann das *Gesamtkunstwerk* in einer Zeit beschaffen sein, die, wie die Gegenwart, den Gegenstand negiert? Oder ist es am Ende so, daß die Gegenwart gerade durch ihre Sehnsucht nach dem *Gesamtkunstwerk* auf diesem allgemeinen Wege den Gegenstand wieder zurückgewinnen möchte?

In der alten Kunst jedenfalls – und damit meine ich die nachantiken Jahrhunderte bis etwa ans Ende des neunzehnten – hat es im Grunde nur zwei allgemeine Potenzen gegeben, deren Gegenstand so umfassend, eben so allgemein war, daß ihm nur ein *Gesamtkunstwerk* einen adäquaten Ausdruck verleihen konnte:

die Religion in den vielfachen Formen ihrer Sichtbarkeit und ihrer Glaubenslehren und

der Staat in seinen spezifischen Formen, als Dynastie, als Gemeinschaft, als Gemeinde usw. Diese beiden Potenzen, so grundverschieden sie sein mögen an Stärke und an historischer Bedeutung, haben doch das *eine* gemeinsam, daß sie etwas Abstraktes sind und daß erst die Kunst ihnen eine bestimmte sichtbare Form verleihen kann. Das heißt aber auch, daß diese Form all den Wandlungen unterworfen bleibt, welche die europäische Kunst in den letzten zwei Jahrtausenden erfahren hat, noch mehr – daß die Aussagen der Kunst gelegentlich, indem sie der Idee eine Gestalt geben, selbst an dieser Idee mitgearbeitet haben. Wer irgend gewohnt ist, über alte Kunstwerke nachzudenken, der weiß, daß sich hier ein Tor zu einem gewaltigen Thema öffnet, zu der Frage nach dem Anteil der schöpferischen Kunst an der Bildung religiöser und politischer Vorstellungen.

b) Darum wird auch der Unterschied zwischen dem *Gesamtkunstwerk* und jeder andern Gattung von Kunstwerken dort am deutlichsten, wo es sich um seine zweite Komponente, um die künstlerische Form, handelt.

Da überrascht uns das *Gesamtkunstwerk* mit einer Eigentümlichkeit, die das einzelne Werk nur in ganz seltenen Ausnahmen und das Werk der Präfiguration überhaupt nicht hat: es sprengt den Rahmen der Gattungen, noch mehr, es verbindet mehrere Gattungen, Architektur, Plastik, Malerei, Dekoration, zu einer neuen, gemeinsamen Wirkung, und das heißt doch nichts anderes, als daß die einzelnen Gattungen sich einem neuen Ganzen einfügen und also diejenigen ihrer Elemente preisgeben müssen, welche dieser neuen Einheit im Wege stünden. Denn die Wirkung des Ganzen wird ja nur darum gesucht und angestrebt, weil sie eben nicht die bloße Addition der einzelnen Werke, sondern ihre Synthese darstellen soll. Die Wirkung des Ganzen ist mehr als nur die Summe der Einzelteile.

Und da das *Gesamtkunstwerk* den Rahmen der Gattung sprengt, so sprengt es in den meisten Fällen auch den Rahmen der Persönlichkeit, und das ist wohl sein auffallendstes, ja sein gefährlichstes Merkmal. Selbst dort, wo eine leitende schöpferische Persönlichkeit am Werke ist – heiße sie nun Fischer von Erlach wie an der Karlskirche in Wien oder Le Corbusier an der mächtig überschätzten Wallfahrtskirche in Ronchamp –, bleibt doch das Entscheidende das Zusammenarbeiten mehrerer Köpfe und Hände, die sich wiederum, gleich den Gattungen, einem neu zu schaffenden Ganzen unterordnen. Schon immer hat die Ästhetik den Gedanken ausgesprochen, daß ein einzelner Mensch gar nicht genüge, eine solche Fülle hervorzubringen, und daß deshalb als Schöpfer eines solchen Ganzen eine «ästhetische Persönlichkeit» anzunehmen sei, die mehrere «biographische Persönlichkeiten» umfasse.

Wir wollen uns aber auch nicht verhehlen, daß hier die Stelle liegt, wo das *Gesamtkunstwerk* leicht problematisch werden, wo ein Element des Unkünstlerischen, der Routine, in das Ganze eindringen könnte und oft genug eingedrungen ist.

II

Was bisher unter dem Stichwort des *Gesamtkunstwerks* geschildert wurde, ist eine Schöpfung des Mittelalters, die aber in den wechselnden Formen der Stile bis zum heutigen Tage weiterdauert. Der Kernsatz des mittelalterlichen Kirchenbaues, «ecclesia materialis significat ecclesiam spiritualem», bleibt im Grunde bestehen, vorausgesetzt, daß das religiöse Empfinden ungebrochen weiterbesteht, und die wechselnde ikonographische Verbildlichung bedeutet ja nur, daß jede Zeit für die Lösung dieser großen Aufgabe ihre eigenen Vorstellungen entwickelt. Und ähnlich liegt es, wenn auch in ungleich gerinem Maße und mit viel kleineren Schwankungen, dort, wo eine staatliche Macht sich in einem *Gesamtkunstwerk* ihren Ausdruck sucht.

Es ergibt sich auf diese Weise, vom ältesten St. Peter in Rom bis zu Ronchamp, eine überaus stolze Reihe von *Gesamtkunst-*

werken durch alle Stile hin. Sie ist trotz der vielen Katastrophen noch sehr reich, und das Reichste an ihr ist fraglos die Vielfalt der ewig wechselnden Lösungen derselben Aufgabe. Stets hat die einzelne Ecclesia materialis auf ihre besondere Weise die «Ecclesiam spiritualem» verkörpert, die alle diese einzelnen Verbildungungen in sich aufnahm, ja durch sie erst sich den Menschen bildlich manifestierte.

Von diesem großartigen Hintergrund aber heben sich nun zwei Vorgänge ab, die wie zwei Einbrüche in die stolze Reihe der Gesamtkunstwerke erscheinen, und von ihnen muß vor allem derjenige sprechen, der auch die Situation der Gegenwart in die Historie einbezieht.

Der Einbruch des Persönlichen

Seit dem Ausgang des 15. Jahrhunderts treten in Italien neue Ideen auf. Ihre Besonderheit liegt darin, daß sie nicht mehr von außen her an den Künstler herangetragen werden, sondern daß der Künstler die Idee eines Gesamtkunstwerks aus sich selbst entwickelt. Diese Idee ist nicht mehr eine religiöse oder eine politische, sondern sie gibt sich zu erkennen als eine in der eigenen Persönlichkeit des Künstlers wurzelnde Vision, deren Verbildung also mit dem Künstler als biographischer Persönlichkeit steht und fällt. Konkret gesprochen: Der Künstler bringt in einem Gesamtkunstwerk seine Vorstellung des Kosmos, seine Vorstellung des Lebens zur Evidenz. Es ist klar, daß nur Künstler von höchster schöpferischer Potenz bis zu dieser höchsten Form der Gestaltung vorzudringen vermögen, die denn auch nur selten zu finden ist, dort aber, wo sie auftritt, die ganze Entwicklung entscheidend beeinflußt. Es steht für mich außer Frage, daß die beiden Künstler, die man hier in erster Linie nennen muß, Leonardo und Goya, mit ihrem Durchbruch durch die Tradition die Kunst unserer Tage eingeleitet haben.

Bis zu einem gewissen Grade darf auch Michelangelo diesem Kreise zugerechnet werden. Vergegenwärtigen wir uns eine bestimmte Situation, aus welcher ein solches Gesamtkunstwerk im eigentlichsten Sinne hätte entstehen können.

Als im Jahre 1550 die florentinische Kolonie in Rom an den weltberühmten 75jährigen Landsmann herantrat und von ihm die Zusage erhielt, er wolle ihnen ihre Nationalkirche San Giovanni dei Fiorentini neu bauen, da wäre wirklich in einer einzigen Hand alles vereinigt gewesen, ein Gesamtkunstwerk von idealster Art hervorzubringen: Michelangelo, seit drei Jahren leitender Architekt von St. Peter und Neugestalter des Kapitols; Michelangelo, der Bildhauer von Gottes Gnaden, und Michelangelo der Maler, der soeben, im gleichen Jahre 1550, sein letztes monumentales Werk in der Cappella Paolina vollendet hatte. Der Bau von San Giovanni ist bekanntlich nicht von ihm errichtet worden, aber wenn wir der Überlieferung vertrauen dürfen, so hätte er sich, nur drei Jahre später, angeboten, den ersten Gesù für Rom zu entwerfen, und wieder müssen wir sagen: Da wären in einem einzigen Künstler alle Fähigkeiten vereinigt gewesen, ein Gesamtkunstwerk größter Wirkung hervorzubringen. Aber auch dieser Plan ist ein Plan geblieben.

Der Einbruch des Ästhetischen

Dieser Einbruch des Persönlichen in den Vorgang, um den wir uns hier bemühen, bildet aber gewiß nur die Vorbereitung auf den zweiten Einbruch, den man den Einbruch des Ästhetischen nennen könnte. Je mehr der Ausgangspunkt für die Schaffung eines Gesamtkunstwerks sich von den Ideen, den alten Mächten außerhalb des Künstlers, in den Künstler selbst verlagert – und das ist ja der eigentliche Schicksalsweg der neueren Kunst überhaupt –, um so größer wird das Bedürfnis nach einer ästhetischen Einheit aller Teile des Werkes. Für ein mittelalterliches Gesamtkunstwerk ist diese Einheit irrelevant, vorausgesetzt, daß der tiefe Sinn des Vorgangs erfüllt ist, daß nämlich die religiöse Idee ihren adäquaten Ausdruck erhält.

Wenn aber die Idee, die ihren Ausdruck erhalten soll, einzig und allein im Künstler entsteht und entwickelt wird, dann wird die Einheit des Ausdruckes unerlässlich, denn nur sie vermag ja die Vision des Künstlers, die rein persönlich ist, zu verbildlichen. In der Sainte-Chapelle in Paris, einem gotischen Gesamtkunstwerk erster Ordnung, konnten sehr wohl die Schöpfer der Glasmalereien nicht nur verschiedene Künstler sein, sondern auch aus verschiedenen Generationen stammen. In der «Quinta del Sordo» in Madrid aber, die Goya zu einem völlig persönlichen Gesamtkunstwerk ausgestaltet hat, hätte jeder Beitrag einer andern Hand als derjenigen Goyas die Einheit gestört, die ja nur in der Vision Goyas existierte.

Die letzte Konsequenz dieser Betonung des Persönlichen, dieses langsamem Rückzuges von allen objektiven und dieser unentwegten Konzentration auf die subjektiven Mächte ist bekanntlich die abstrakte Kunst der Gegenwart, die sich in der Form, wie wir sie erleben, bereits über die ganze Erde ausgedehnt und ein wirklicher planetarer Stil geworden ist. So war es völlig logisch, daß an der hochinteressanten Ausstellung «Ars sacra», die im Sommer 1958 in der Peterskirche zu Löwen stattfand – ich folge der offiziellen Publikation über sie –, die Berechtigung abstrakter Kunst für das Kirchenbild, für das Altarbild eifrig diskutiert wurde. Die Meinungen gingen offenbar heftig auseinander. Künstler, wie Jean Bazaine und Alfred Manessier, setzten sich leidenschaftlich dafür ein, daß auch der abstrakten Kunst eine religiöse Substanz innewohnen könne, die ihre Berechtigung in der Kirche habe, während Laien, wie der bekannte Philosoph Gabriel Marcel, ebenso heftig dafür plädierten, ein religiöses Kunstwerk müsse als «support matériel à la prière ou à l'adoration» dienen können, und das sei ohne das Mitsprechen der alten, objektiven Mächte, also des religiösen Gegenstandes, unmöglich.

Die Zukunft wird entscheiden, wer in dieser hochinteressanten Streitfrage recht behält. Das Problem des Gesamtkunstwerks aber tritt hier in ein ganz neues Licht. Denn wenn wir die Überlegungen, die hier angestellt werden, ruhig zu Ende denken, so erscheint vor unsren Augen ein neuer Typus von Gesamtkunstwerk, der etwa so umschrieben werden könnte: ein großes Gebäude, in vollkommen funktioneller Architektur erbaut, als Stahlgerüst mit Glaswänden, in den Fenstern abstrakte Glasmalereien von rein dekorativer Haltung, an den Innenwänden abstrakte Bilder oder Mauerbilder von der Art, wie sie seinerzeit Willi Baumeister entworfen hat. Sicher gibt es diesen Typus schon, ganz oder teilweise, in zahlreichen Bauten, die wir uns am ehesten als Geschäftshäuser, Verwaltungsgebäude oder Bahnhöfe, kaum aber schon als Kirchen vorstellen können. Da alle Form in ihnen abstrakt ist, also keinerlei gegenständliche Assoziationen im Beschauer auslösen will und kann, so ist der Ausbreitung dieses Typus praktisch keine Grenze gesetzt.