

rundete, endgültige Formulierung ebenfoweit von dem Problem, welches allein Fortschritt bedeutet, entfernt wie von der Kunst überhaupt, der zielstrebigen, energiebefruchteten Kunst? Denn wie oft wirkt gerade die «meisterliche» Virtuosität nicht mehr als künstlerisches, sondern nur noch als technisches Resultat. – Das was nun Behrens nach seiner Düsseldorfer Schaffenszeit als Entwicklungsmoment in seinem Möbelbau benötigte, war selbstverständlich das Gleiche, was ihm jetzt auch in der Großarchitektur am Herzen lag: nach der längst erfolgten stereometrischen Raumabgrenzung die Herausbildung der saftig lebendigen Einzelform und eine Wiedergewinnung des plastisch-funktionellen Ausdrucks einer architektonisch bereicherten Ornamentik. Wenn er dabei in diesen Jahren mit Vorliebe in einer neu-hellenischen Renaissance der Antike sich erging, so erklärt sich diese relative Unselbständigkeit einerseits aus dem Streben, das plastische Prinzip nun einmal, abgesehen von aller kunstgeschichtlichen Formensprache, ganz als solches zu lebensvoller Geltung zu bringen: Und wie stehen da nach all den dünnen Brettermöbeln der Düsseldorfer Zeit die schönen Linien der runden Säulen und der sich aufblähenden Voluten in die Augen!

Andererseits dokumentiert sich in diesem neu-hellenischen Stil jener stets von Peter Behrens vertretene Grundfaß der Bildungskontinuität unserer aus dem klassischen Altertum geschichtlich erwachsenen Geisteskultur, die keine konstruktiven Willkürlichkeiten oder zufällige, von außerhalb ihres Bereiches kommende, exotische Formenimporte zu stören vermögen. Übrigens tritt auch in diesem periodischen Hellenismus das Formale, das immer das Äußerliche ist, bald zurück, ohne daß Behrens' Werke darum weniger klassisch, in einem höheren Sinne allerdings, auf uns wirken. – Ein bezeichnendes Bild des Übergangs aus der noch dünnen Steifheit der letzten Düsseldorfer Jahre zu der reifen, bewegten Plastizität der neuen Berliner Schaffensperiode läßt sich etwa gewinnen, wenn man die beiden, am meisten untereinander entfernten Werke dieser Gruppe von Innenarchitekturen vergleicht, das im Relief noch schüchtern zurückhaltende Wohnzimmer bei A. Wertheim von 1909 mit der in den Linien schwungvollen und die gerade Fläche ganz frei behandelnden Inneneinrichtung für Dr. Ruge in Berlin aus dem Spätjahr 1910; oder, um diesen Stilgegenfaß noch kunstgeschichtlich zu pointieren, wenn man die identische Aufgabe in der Formu-

lierung der beiden Epochen gegenübergestellt, wie die Sessel aus dem Dresdener Empfangszimmer von 1906 (Abb. 47) mit Sesseln aus dem Salon Dr. Ruges (Abb. 150): Dort ist das ganze Gestell aus prismatisch harten Holzstäben zusammengezimmert; die Rücklehne erscheint von einer unbequemen Steifheit wie ein Geradehalter. Hier dagegen ist alles schwellende, beaglich sich an-schmiegende Plastizität, die sich

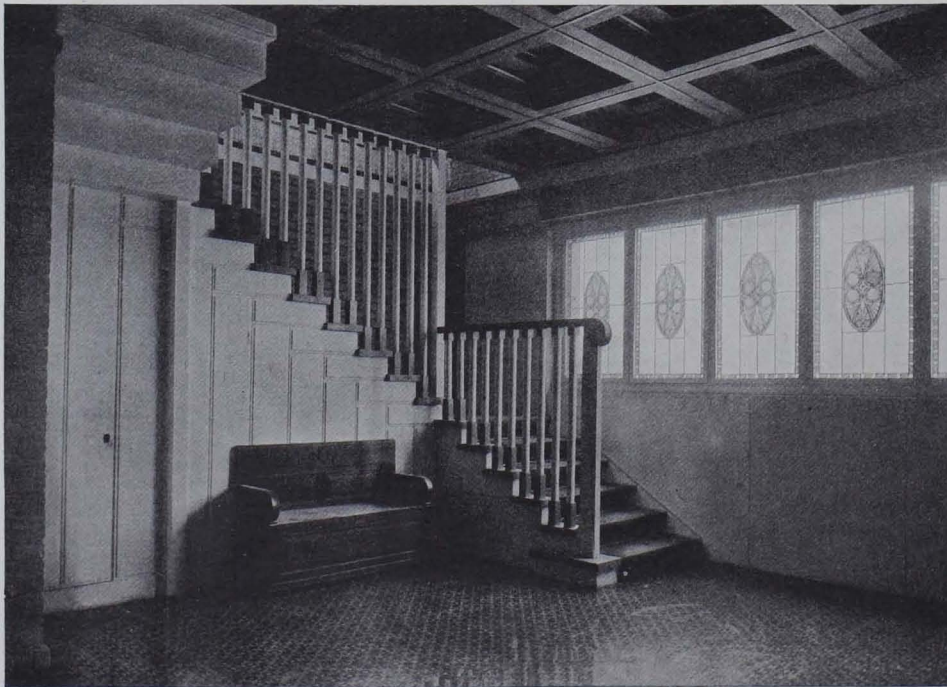


Abb. 140. II. Ton-, Zement- und Kalkindustrieausstellung in Treptow bei Berlin. Sommer 1910. Treppendiele im Hause der Kalksandsteinfabrikanten