

II

PERSÖNLICHKEIT

Alle Echtheit und Autorität der Kunst beruht auf der persönlichen Beglaubigung des Menschen, der sie ausspricht.
John Ruskin.

In der Persönlichkeit des Künstlers einigen sich alle zeitlich verschiedenen Sachmomente als teleologische Individualität, d. h. das persönlich eigentümliche Kunstwollen bleibt, abgesehen von seiner jeweiligen Ausdrucksweise, sich selber treu. Der feste Kern der Künstlerpersönlichkeit steht in der individuellen Kunstentwicklung als eine überzeitliche Einheit.

Dieser formalen Ausdehnung entspricht ihre inhaltliche: Das was nach außen als das spezifische Talent in die Erscheinung tritt, das Architektonische und das Malerische, das Musikalische und das Poetische, oder wie sonst die produktiven Begabungen heißen mögen, bedeutet, bei einem wirklich großen Künstler, nur Ausdruck der Persönlichkeit, keineswegs aber ihren ganzen Inhalt. Es wurde oben zu zeigen versucht, wie das in der sinnlich wahrnehmbaren Gestaltung beruhende Spezifische der Einzelkünste in letzter Linie sich in einem ästhetisch Allgemeinen, Überfinnlichen, Psychischen einigt, dem nichts mehr aus den unteren Kategorien anhaftet. Und ebenso findet jedes dem Sachgehalt nach besonders gerichtete Talent seine breite Basis in dem Umfassenderen der großen Menschlichkeit. In den überragenden Dimensionen der geistigen Energie, dem festen selbstbestimmten Willen und dem durch keinen Zweifel berührten Können, unterscheidet sich der große Künstler von seinen «Berufsgenossen», von denen ihn kein gradueller, sondern ein prinzipieller Unterschied trennt¹⁾: Der große Künstler ist, vor allem Künstlertum, allgemein ein großer, tiefer Mensch, — ein Menschentum aber, das durch das Außergewöhnliche der besonderen Erlebnisse sich auszeichnet.

1. IDEALISMUS. Er verleiht dem Schaffen des Künstlers den Schwung, hebt ihn über das laienhafte Sachliche, durch den Alltagsgebrauch Banale hinweg. Seinen Sinn hat D'Annunzio treffend formuliert: Der Vers ist alles.

¹⁾ Daraus folgt, daß die heutige oberflächliche Einteilung unserer großen Männer in Berufsgruppen, nach welcher der banale Handwerker in der gleichen Kategorie erscheint mit dem führenden Genie seines «Faches», offenbar die Menschenwerte ganz verkehrt zusammenordnet. Die Auffassung, wie sie noch die Renaissance hegt, bildet dagegen weit sinnvoller ihre Klassierung nach einer Zusammengehörigkeit durch innere

Der Idealismus in Peter Behrens' Persönlichkeit bedeutet die Ausbreitung einer selbsteigenen Schönheit über alle Gegenstände seiner künstlerischen Betätigung. Der architektonische Naturalismus, welcher fordert, nur da sichtbare Formglieder zu verwenden, wo tatsächlich materiell konstruktive Leistungen vorliegen, hatte den Künstler nie zum Freunde gehabt. Sein ästhetisches A priori definiert sich als ein absolutes rhythmisches Ideal: Im Anfang war der Rhythmus. Nach seinem Willen formt er die Dinge, in den früheren Jahren der Entwicklung nicht selten sogar gegen deren Willen. — Und als noch die andern modernen Graphiker in dem Naturalismus der vielbeweglichen Ausdruckslinie befangen waren, architektonisierte Behrens bereits seine eigene Schrift von 1902 in energisch herbem Charakter nach der kontrastierenden Betonung von Senk- und Wagrechten. Es ist nur der Stimmungsausdruck, der in den späteren Schriften, der Antiqua z. B., wechselt. Das architektonische Ideal an sich aber bleibt daselbe.

Und wie in jeder kunstgewerblichen Kleinarbeit, Flachornament wie plastisch körperhaftem Gerät, so herrscht auch diese reine rhythmische Schönheit in allen bisher betrachteten Bauten, einerlei welche individuelle Stilistik ihnen die Entwicklung und der Zweck aufdrücken mag: In scharfen Vertikalpfeilern gliedert sie die Wände des Darmstädter Hauses. Den Oldenburger Bauten prägt der Rhythmus, rein um seiner selbst willen, die irrealen Kastenformen auf. Und dieser begeisterte Idealismus für die rhythmische Form bildet, wenn es die Sachlichkeit nur irgendwie erlaubt, selbst aus einem so nüchternen Ding wie einem Lino-leumpavillon einen köstlichen Zentraltempel mit stolz ragendem Kuppeltambour. Es ist etwas Auserlesenes um diese kulturvolle Formenharmonie, die nicht immer und von jedermann verstanden wird: Die abstrakte monumentale

Größe: Dadurch rücken, wie es ja auch der Wirklichkeit entspricht, die bedeutendsten Menschen, einerlei ob Künstler oder Denker oder Männer der Tat, in einer über alles Alltägliche hocharhabenen, geschlossenen Elitegruppe zusammen und erhalten damit die so nötige ungeheure Distanz ihren inferioren «Berufsgenossen» von der gleichen Manipulation gegenüber.

Feierlichkeit des Hagener Krematorium forderte die Belchüger der «Heimatkunft» zu einem Protest heraus gegen diesen Fremdkörper in der weltfälligen Erde! –

Der Rhythmus geht weiter in der Behrens'schen Architektur. Er breitet sich aus und greift um sich und entwickelt die Ideen der modernen unendlichen Bewegung an gigantischen Fabrikfassaden: Hier wirkt die gleichmäßige Takteinheit charakteristisch modern als Wiederholung eines koordinierten Typus, im Gegensatz zu jenen Renaissancefassaden, deren monarchische Individualität gerade aus der rhythmischen Steigerung

DAS PROBLEM DES THEATERS. Der architektonische Rhythmus stellt sodann auch das Medium dar, in welchem sich Behrens' schöpferische Wünsche und Ideen zur Reform des neuzeitlichen Theaters formal ausleben. Sie begleiten den Künstler durch seine ganze Entwicklung¹⁾: Bereits um die Jahrhundertwende hatte sich Peter Behrens mit dem modernen Theaterproblem theoretisch eingelassen, gewiß auch angeregt durch die strenge Formdramatik Richard Dehmels, mit dem unsern Künstler seit 1899 eine enge Freundschaft verband. Die Tage der Darmstädter Künstlerkolonie, die so viele Hoffnungen in erfüllbare Nähe zu rücken



Abb. 243. Szenenbild aus O. E. Hartlebens «Diogenes». Aufführung in der Stadtgartenhalle in Hagen i. Westf. am 22. Juni 1909

nach der Mitte hin erwächst. Als dann zieht dieser großartige Rhythmus naturgemäß auch das Problem des Städtebaus in seinen Betätigungsbereich, indem er Landhäuser und Gärten, wie in Eppenhäuser, plastisch geschlossene Baugruppen, wie in dem Neußer Projekt, oder gar vollständige Industrieanlagen, wie in Merseburg, in beherrschenden Achsenbeziehungen zueinander ordnet. Schließlich bemächtigt sich noch der ideale Raumrhythmus in Behrens' Kunst ebenso der dem Städtebau innerlich verwandten Aufgabe der Gartengestaltung: In Düsseldorf 1904, in Mannheim 1907, in des Künstlers eigenem Garten zu Neubabelsberg und in dem Landhause für Dr. Wiegand wird sie in einem geometrisch architektonischen Sinne als reine, jedem Naturalismus abholde Kunstbildung zu lösen versucht.

schienen, hatten Behrens' szenische Vorstellungen geklärt und gereift. Sie hatten sie auch in literarischer Weise in einer eigenen Broschüre «Feste des Lebens und der Kunst» formuliert sowie in einer bühnenkünstlerischen Darlegung gerade von Richard Dehmels «Lebensmesse» in den «Rheinlanden». Aus den kulturästhetischen Sehnsüchten einer «Neuroromantik», unter der damals Kritik und Publikum Peter Behrens' künstlerisches Wesen verstand, war eine eigenartige Architekturform eines klassischen Theaters hervorgegangen. Nur partiell, was das eigentliche Bühnenbild betrifft, fanden diese Gedanken acht Jahre später, am 22. Juni 1909, in der Festvorstellung zur Eröffnung der Stadtgartenhalle in Hagen in Westfalen ihre einmalige

¹⁾ Siehe Nr. 1 bis 3, 8a und 16 der literarischen Arbeiten des Künstlers und Nr. 90 bis 95, 97 und 140 der Literatur über ihn.

Verwirklichung, während das Mannheimer Naturtheater von 1907 hier nur eine lyrische Episode darstellt.

Behrens' Verhältnis zur Bühnenkunst ist wie fein gesamtes architektonisches Schaffen rein ideal orientiert. Auf's nachdrücklichste bekämpft er den modernen Naturalismus, den das neuere Drama durch einseitiges Hervorkehren des Psychologisch-Literarischen groß gezüchtet hat, so seinen ursprünglichen Daseinszweck, die vollsinnliche Gestaltung einer tatengedrängten Handlung, außer acht lassend. Wie Ludwig Tieck will auch Behrens im Theater niemals vergessen machen, daß alles «ein Spiel» ist. Darum stilisiert seine Bühne alle Ausstattung in architektonischer Einfachheit, um dem Wesentlichen, der sich vor ihr abspielenden poetischen Handlung, dienende Folie fein zu können. «Das Hauptgewicht der ganzen Dekoration wie der Szene, die vom Zuschauerraum durch einen monumentalen Rahmen abgeschlossen wird, ist

auf den Hintergrund zu legen. Die Malerei sollte so weit stilistisch fast oder ganz bis zur Auflösung in's Ornament behandelt werden, daß die ganze Stimmung des Aktes durch Farbe und Linie getroffen wird. Die Malerei soll hier eben keine Natur darstellen, sondern vielmehr ein schöner, charakteristischer Hintergrund sein, vor dem schöne Menschen in prächtigen Gewandungen und mit feinen Bewegungen die schönste Sprache reden.» Betrachtet man sich ein Behrens'sches Bühnenbild, wie z. B. die Szene aus Hartlebens «Diogenes» der Hagener Aufführung (Abb. 243), so treten besonders wieder die architektonischen Komponenten in der Erscheinung hervor, die starken Senkrechten der Säulen und Pfeiler, die ein festes

Gerüst für Bühnenrahmen und Hintergrund abgeben. Die dazwischen aufgehängten bunten Tücher können, dem Wechsel der Szenenstimmung entsprechend, verändert werden, sodaß hier in gesteigerter Weise dem durch die Farbe angelegten Daseinsgefühl Rechnung getragen wird. Die verhältnismäßig sehr geringe Tiefe der Bühne unterstützt die bereits in der Architektur gegebenen mimisch-plastischen Beziehungen der agierenden Schauspieler zum Hintergrund. Das

Ergebnis erscheint als eine ausgesprochene Reliefwirkung in einem der hellenischen Antike verwandten Sinn, ähnlich wie sie Georg Fuchs; Behrens' Freund aus der Darmstädter Zeit, später an dem Münchener Künstlertheater mit bekanntem Erfolg versucht hat. Doch stellt sich bei Behrens alles von größerer architektonischer Präzision, einheitlicher im Formwollen dar. Denn selbstverständlich wies er alle jene billigen malerischen Verfuchungen weit von sich ab, denen als oberster Leiter des Münchener Künstlertheaters

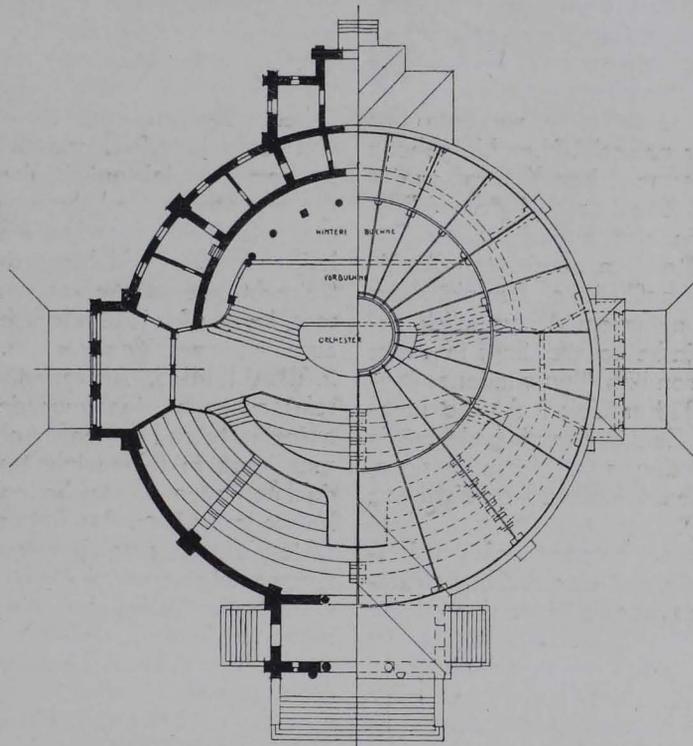


Abb. 244. Grundrißidee zu einem zentralen Theater. 1900

ein Max Reinhardt regelmäßig erliegen mußte, da er ganz inkonsequent den Effekt, woher er auch kam, aufnahm.

Auf diese Weise weicht Behrens jener auch von Hildebrand getadelten Stilllosigkeit aus, durch eine Häufung von sinnenschmeichlerischen Augenerlebnissen der bildendkünstlerisch selbständigen Ausstattung von dem Kern aller Bühnenkunst, dem dramatischen Vorgang als solchem, abzulenken. Im Gegenteil nähert sich Behrens durch seine rhythmisch vereinfachte Gestaltung im hohen Grade dem hellenischen Ideal der klassischen tragischen und komischen Szene, obwohl ihm alles ferner gelegen hat, als die archäologische Konstruktion. Das was er sucht, ist nur die harmonisch gebundene

Architektonik der durch das agierte Wort beherrschten Vollständigkeit der Erscheinung. Architektonik im Sinne Hans von Marées' verstanden, der in ihr mit Goethe das Kennzeichen des Künstlers erblickt: «Architektonik ist diejenige ausübende Kraft, welche erschafft, bildet, konstruiert»¹⁾. — Der künstlerische Idealismus kann sich in Behrens' Theaterbau nicht auf die rhythmische Gestaltung des Bühnenbildes allein beschränken. Indem von vornherein jede Absicht auf eine anzustrebende Illusion ausgeschaltet war, wurde auch das unorganische Zerteilen des Theaterinnenraums in ein Szenen- und ein Zuschauerhaus sinnlos. Die aus dem Gefühl der Barockzeit geborene Guckkastenbühne, das tiefe Loch, in welchem sich Handlungen in einer naturalistischen Umgebung abspielen, die in unharmonischem Kontrast zu der Innenarchitektur des Theaters und dem selbstverständlichen Dasein der andachtsvollen Zuschauer stehen, mußte dem gereinigten Architekturgefühl eines so musikalischen Raumkünstlers wie Peter Behrens' naturgemäß unmöglich erscheinen. Bereits sein heute allerdings in dieser Einzelformulierung von ihm überwundenes Projekt aus der Darmstädter Zeit sucht die Idealität der Bühne wie Zuschauerraum gleichmäßig einendend Gesamtstimmung in einem einzigen, konzentrisch geschlossenen Raum zu verwirklichen (Grundriß Abb. 244).

Dieses von vier einander entgegengesetzten Eingängen zu betretende, mit einem Zeltdach gedeckte Rundgebäude ordnet in seiner einen Hälfte mehrere Zonen amphitheatralisch aufsteigender Sitzreihen an. Stufen führen von ihnen zu einem profzeniumsartigen Quergang herab, vor dem das sehr vertiefte Orchester eingelassen ist. Links und rechts steigen wieder Stufen hinauf zu der breiten Vorbühne, die sich durch eine weitere Stufe noch zu einer Hinterbühne erhöht. Das gesamte Halbrund der Bühne wird von einem Pfeilergang umzogen, hinter dem sich schließlich die Garderoben- und Direktionszimmer anordnen.

Diese architektonische Einteilung war sehr sinnreich daraufhin ausgedacht, allen jenen feierlichen dramatischen Vorgängen Wirksamkeit zu gewähren, welche dem Künstler, der ausschließlich streng gebundene Bühnendichtungen, wie das antike Drama, oder moderne, stark stilisierte Werke, wie Dehmels «Lebensmesse», im Sinne hatte, in der Anschauung

¹⁾ Die Empfindung der grenzenlosen Stillosigkeit, der künstlerischen Unreinlichkeit des heutigen, auf geschmackswidrige Illusion und grotesk plumpe Raumtäuschung ausgehenden Theaters, denen nur eine starke architektonische Gesinnung abhelfen

vorschwebten: Durch die Zerlegung des Schauspielplatzes nämlich in mehrere terrassenförmig abgestufte Pläne und durch den hinten herumgeführten Pfeilergang erscheint es möglich, mit Hilfe schöner Teppichvorhänge z. B., die Bühne je nach der künstlerischen Absicht monumental zu erweitern oder ihr eine intime Enge zu verleihen. Der Pfeilerperibolos, die rhythmische Senkung der Bühne in Treppenstufen bis zum Profzeniumsgang herab, der sich wieder symmetrisch in zwei Seitenausgängen öffnet, läßt sodann die prächtige Entfaltung festlicher choreographischer Züge zu, wie sie die tragischen und komischen Spiele der Hellenen auch gekannt haben. Endlich stellt dieser Profzeniumsgang, von dem jederseits zur Bühne wie zum Zuschauerraum gleichmäßig Treppen hinaufsteigen, die eigentliche Verkehrsader des Theaters vor und wirkt als die organische Vermittlung der beiden geistigen Hälften, der Spieler und der Betrachtenden, die kein unharmonischer Naturalismus, keine pseudokünstlerische Illusion hier mehr auseinanderzureißen vermag.

2. REALISMUS. Als innerlich gefordertes Korrelat zu dem Idealismus der über die Dinge ausgebreiteten Formenschönheit tritt der Realismus hinzu in seinen Inhalt und Materie individualisierenden Eigenschaften. Das doktrinäre Entweder-Oder, das stets zur bequemen Charakterisierung ausgesprochener Geisteserscheinungen angewandt wird, kann selbstverständlich niemals die Vielseitigkeit einer reichen Künstlernatur erschöpfen, selbst wenn eine zeitweise spezifisch gerichtete Stellungnahme dazu Anlaß gäbe. Denn in der Kunst ist das unendlich Qualitative Ursache, daß in jedem Werk zu dem einen dominierenden Faktor sich immer auch das ergänzende Gegenteil einfindet, daß alle Form ihre Balance im Inhalt, alles Geistige seinen Widerhall im sinnlich Materiellen erhalten muß: «Wer zu den Sinnen nicht klar spricht, redet auch nicht rein zum Gemüt», sagt gelegentlich Goethe, und deshalb wird eine Darstellung des Verhältnisses der realistischen Komponenten zu dem formalen Kunstwillen im Kunstwerk die Charakterisierung einer Künstlerpersönlichkeit erst vollenden. —

Für Behrens erscheint es bezeichnend, daß dieses realistische Verhältnis sich zuerst negativ, nämlich

kann, herrscht unter Künstlern und Ästhetikern schon seit langem allgemein vor, wofür als Kronzeugen nur Anselm Feuerbach, Karl Stauffer-Bern, Adolf Hildebrand und Broder Christianen genannt seien.

ganz idealistisch gibt. Er war stets ein Gegner der im Anfange der modernen Bewegung so verbreiteten, von Gottfried Semper aufgebrachten Ansicht, daß Material und Technik schöpferisch an der Bildung eines Kunstwerks beteiligt wären. Als Formenidealist bekannte er sich daher von vornherein zur Gefolgschaft Alois Riegls, der der antimaterialistischen Stilauffassung beredten Ausdruck verlieh: «Im Gegensatz zu der mechanistischen Auffassung Sempers vom Wesen des Kunstwerks habe ich in den «Stilfragen» eine teleologische vertreten, indem ich im Kunstwerk das Resultat eines bestimmten und zweckbewußten Kunstwillens erblickte, das sich im Kampfe mit Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik durchsetzt. Diesen drei letzteren Faktoren kommt somit nicht mehr jene positiv-schöpferische Rolle zu, die ihnen die sogenannte Semper'sche Theorie zugedacht hatte, sondern vielmehr eine hemmende, negative: sie bilden gleichsam die Reibungskoeffizienten innerhalb des Gesamtproduktes»¹⁾. Damit hat Behrens die Autonomie seines eigentlich künstlerischen Ausdrucks gerettet, ohne freilich die auf ihn stets möglichen und ihn stets formal modifizierenden Einflüsse technischer und materieller Natur ableugnen zu wollen.²⁾ Prinzipiell aber scheidet Peter Behrens sich dadurch von jenen Baukünstlern wie Henry van de Velde, die gerade das Ingenieurmäßige zur Dominante in ihrem Schaffen erheben und aus ihm alle wesentlichen plastischen Impulse herleiten. Versucht man diesen merkwürdigen Antitypus der beiden, jeder in seiner Art für unsere Zeit so sehr charakteristischen Architekten psychologisch zu konfrontieren, so nimmt Van de Velde offenbar seinen Weg von dem realistischen Einzelnen zur Gestaltung des sich hieraus sinngemäß entwickelnden Ganzen. Bei Behrens dagegen erscheint das Kunstganze gleichsam in reiner Idealität prästabiliert, ihm muß sich stets die Einzelform in streng gebundener Abhängigkeit unterordnen. Die individuellen Fähigkeiten der beiden Künstler gehen absolut logisch aus dieser Charakteristik hervor. Freilich darf man sich nun diese Überordnung der idealen Form über den realen Inhalt in Behrens' Architektur nicht als von solch grandioser Rücksichtslosigkeit vorstellen, wie sie die Renaissancekunst eines Palladio noch ausüben konnte, die, gewissermaßen abstrakt, die materiell verschieden-

artigsten Zwecke und Inhalte derselben gleichartigen Formel unterwarf.

Vielmehr erschien ja gerade Peter Behrens' praktisches Verhalten zu den formalen Voraussetzungen des Materials und der Technik in unserer historischen Schilderung seines Werkes als durchaus individualisierend; je nachdem wie er den verschiedenen Stein- und Holzarten ihre immanenten Effekte ablauschte, den Naturstein z. B. kubisch gewaltig auftürmte, indessen er die farbig schimmernde Zierlichkeit des Ziegels zu feingliedrigen Mauerabstufungen verwandte; oder wie er den Putz in weite Flächen hinstrich, das Eisen in langen Schienen, Stangen, Bändern auszog und sogar für Materialien, die selber einer festen Formgebung sich gleichmäßig fügen, wie Beton und Zement, einen entsprechend indifferenten Architektur Ausdruck in der absoluten Stereometrie eines ästhetisch allgemeinen Stützens und Lastens fand. Und nimmt man sodann ein ganz anderes Schaffensgebiet, das der Schreibkunst und der Schrifttype, so sei daran erinnert, welche Einflüsse die Kielfeder, das Pergament, der Inskriptstein, die Mannigfaltigkeit der Schriftzüge, auf die Gestaltung der verschiedenen Behrens'schen Lettern ausgeübt haben. — In der gleichen Weise wie das Material sprechen alsdann die spezifisch verschiedenen Techniken in Behrens'schen Kunstwerken mit: Besonders bei den Kleinfabriken der AEG konnte man beobachten, wie gerade die Eigenart der Herstellungsweise häufig als dirigierender Anstoß zu der individuellen Formgebung genommen wurde. Kurzum die in Broder Christiansens These zusammengefaßte alte ästhetische Erfahrung: «Material und Technik sind nicht freigeschaffene, sondern gegebene Form» findet auch in Behrens' Werk seine tatsächliche Bestätigung. Und gerade in diesen Materialeigenschaften seiner Kunst gibt Peter Behrens, der Norddeutsche, soviel Rasseeigentümliches, das seinen allgemein so klassischen Werken doch wieder eine persönlich stark ansprechende Heimlichkeit verleiht: das scharf Geschnittene des Architekturkubus und seiner Einteilungen erscheint als der edle Ausdruck niederdeutscher schlichter Geradheit. Das von ihm so brillant ausgenützte Ziegelmaterial gewährt eine realistische Verbindung mit der alten kultivierten Bauweise seiner Stammesart usw.

¹⁾ Spätromische Kunstindustrie. S. 5 der Einleitung.

²⁾ Christiansen, Philosophie der Kunst. IV. Der Stil. S. 206 und 207: Das Material ist nicht indifferenten Träger eines Gehalts, sondern es gibt selbst, gemäß seiner besonderen Be-

schaffenheit, charakteristische Impressionen, die in die Objektsynthese verwoben werden wie die vom Künstler frei geschaffenen Formen und wie das Gegenständliche der Darstellung.

Wie die Impressionen des Materials und der Technik, so dienen auch die ästhetisch gerichteten Momente des praktischen Inhalts der Bereicherung des Gesamtwerks des Künstlers: Die Betrachtung der für die AEG geschaffenen Arbeiten konnte so zeigen, welche Fülle realistischer Anregung gerade die Aufgaben der modernen Technik der Formensprache von Peter Behrens gewährten. Sie eigentlich verschafften seiner Kunst die größere Modifikationsfähigkeit und verhalfen dem Künstler dazu, über eine in klassischer Abstraktheit zu erstarren drohenden Weise hinaus zu seinem letzten, bereicherten, zugleich formschönen wie realen Stil zu gelangen. Jene elementare Raummathematik der früheren Jahre gab ihm gleichsam die ideale Schule zur Ausbildung einer systematischen Architektur, in dessen die großen technischen Aufgaben der Gegenwart ihm den lebendigen Inhalt boten, den er dann mit Hilfe der methodischen Form auf's trefflichste zu meistern verstand. —

Die Werke der stereometrischen Frühzeit verharren noch im Typischen. Ähnlich wie bei Palladio individualisiert sich ihr sakral monumentaler Tenor noch nicht in dem liebevoll erfaßten Einzelobjekt: eine Villa und eine Kirche sind demselben kanonischen Formensystem untertan. Es ist eine ebenso für den Künstler verhängnisvolle wie falsche Beurteilung, wenn das Publikum unter Behrens' Kunst nur diese monoton

sakrale Typik einer heute längst abgeschlossenen Periode verstehen will. Denn seine Gegenwart hebt alle Diskrepanz zwischen Formalismus und Materie auf, indem in jedem Objekt seine eigene Schönheit a priori entsteht: Behrens' heutige Kunst schafft «individuelle Typen», die das alte Zeugma der Ästhetik von der Mannigfaltigkeit in der Einheit und der Einheit in der Mannigfaltigkeit herrlich verwirklichen.

3. UNIVERSALISMUS. Das im Begriff getrennte strömt im Wirklichen zusammen. Der analytische Verstandesgegensatz von Realismus und Idealismus eint sich zu einer Synthese des Vielseitigen, zum künstlerischen Universalismus. Was nun Fabriken und Landhäuser, Theaterprojekte und Schriftformen, Bogenlampen und Städtebauprobleme, kaufmännische oder diplomatische Repräsentations- und christliche Sakralbauten mit einander zu tun haben, und wie sie sich in einem produktiven System zusammenordnen, ist wohl aus dieser kunstdramatischen Entwicklung klar geworden. Das was aber diese mannigfach sich ausbreitende Tätigkeit aus einem nur praktischen Vielerlei zur poetischen Ganzheit eines Künstlerwerks emporhebt, ist die große Persönlichkeit, die sich produktiv in ihrem selbsteigenen Stil äußert, getragen und vertieft durch jene architektonische Gesinnung in dem angedeuteten Sinne Goethes: Denn Architektur besteht nicht im Häuserbauen, sondern in der Gesinnung. —