

Julian Blunk

## **Stil als (geistiges) Eigentum. Eine Problemskizze am Beispiel des Historismus**

Der hohe Dienst, den Stile, Stildiskurse und Stilzuschreibungen individuellen oder kollektiven Identitätsentwürfen und sozialen Distinktionsbedürfnissen erweisen, wird immer dort besonders augenfällig, wo Stil in Zuspitzung entsprechender Funktionen sowie in Analogie zum materiellen Eigentum als ein vermeintlich zu besitzendes Gut ausgewiesen wird. Dies geschieht in aller Regelmäßigkeit überall dort, wo Stile oder Stilhöhen als Vergleichsgrößen oder Optionen zu Bewusstsein und zur Sprache kommen. So haben sich die jeweiligen Entwicklungslinien und Nebenwege des Stildenkens auf der einen und des Eigentumsdenkens auf der anderen Seite in ihrem historischem Verlauf mannigfach gekreuzt, wechselseitig Motive, Modelle und Politiken ausgetauscht und sich dabei nicht selten substanziell verzahnt. Die Vielgestalt und Komplexität der Reziprozität von Stildiskursen und den Entwürfen und Ethiken eines Eigentumsrechts auf geistige Werte liegt dabei bereits in der Semantik und Geschichte der im Titel gegenübergestellten Begriffe selbst begründet.

Die vergleichsweise größte Verbindlichkeit kann aktuell wohl der Begriff des Eigentums für sich in Anspruch nehmen, dessen Bedeutung etwa die jüngste Ausgabe des Dudens auf die knappe Formel einer »rechtliche[n] Verfügungs- oder Nutzungsgewalt«<sup>1</sup> eines Subjekts über ein Objekt zu bringen weiß. Den Begriffen des Stils und des Geistes haftet demgegenüber eine bemerkenswerte Bedeutungsvielfalt an. So fächerte sich etwa die bereits Jahrtausende währende Arbeit an dem im Titel adjektivierten und lediglich als optionale Applikation in Klammern gesetzten Begriff des Geistes im Gleichschritt mit der Ausdifferenzierung akademischer Disziplinen immer weiter auf, um ihrem Gegenstand dabei immer neue Facetten abzugewinnen und seinen bereits bestehenden Semantiken immer neue beizumengen. Der Geist

beschäftigte zunächst Philosophen und Theologen, dann Historiker und Künstler aller Disziplinen, bald auch Psychologen und Spiritisten sowie Philologen und Neurologen aus jeweils grundverschiedener Perspektive. Geist lässt sich heute als individuelle wie kollektive Entität verstehen, er kann Bewusstsein,<sup>2</sup> aber auch Vernunft oder Phantasie, Spiritualität oder Intellekt, Haltung oder Weltanschauung, Begabung oder Neigung, Charakter oder Niveau und schließlich sowohl Seelen als auch Gespenster bezeichnen. Auf dem Feld der Kunst wurde Geist hier als etwas verstanden, das sich im Kunstwerk manifestieren und objektivieren, dort als etwas, das in diesem zu konservieren und über dessen Rezeption mitunter wieder freizusetzen sei. Geist wurde als Ursache, mitunter gar als Folge von Kunstwerken und Kunststilen gelesen. Es nimmt deshalb kein Wunder, dass sich Geist- und Stilbegriffe im Laufe der Geschichte immer wieder annähern, dass sie situativ zur Deckung geraten und dass sie insbesondere in den Begriffen des Zeit- oder Weltgeistes folgenreiche Allianzen eingehen konnten.

Der Versuch, die Verfügungs- oder Nutzungsgewalt im Falle des vermeintlichen geistigen Besitzgutes Stil näher zu bestimmen, wird stets zunächst Rechenschaft über die dritte im Titel des Bandes aufgerufene Größe, namentlich über das jeweils in Anschlag gebrachte Modell der Stilentwicklung ablegen müssen. Auch der Begriff des Stils hält große Herausforderungen bereit, begonnen mit der Frage, ob unter Stil ein Konstrukt oder ein Phänomen, eine Kategorie oder ein Gegenstand der Beschreibung zu verstehen ist und inwieweit jeweilige Lesarten im Einzelnen zu versöhnen sind. Etymologisch lässt sich der Stil zwar präzise auf den Griffel (lat.: *stilus*) und somit zunächst auf die Denkfigur einer individuellen Handschrift zurückführen, historisch aber wurde der der antiken Rhetorik entlehnte Begriff zu einer insbesondere seit der Frühen Neuzeit etablierten, häufig auch auf Kollektive übertragenen und dabei häufig weiterhin wertenden Größe, die fortan unzählige Binnendifferenzierungen erfahren hat.<sup>3</sup>

In jüngerer Vergangenheit wurde einzelnen Stilbegriffen sowie mitunter auch dem Stilbegriff als solchem immer wieder auch substantielle Kritik entgegengebracht.<sup>4</sup> Insbesondere die Einsicht in die historische Dynamik und die strategisch-operativen Facetten der Rede vom Stil rückte zunehmend auch deren jeweilige Setzungen und ideologische Färbungen in den Fokus. Dabei hatten insbesondere die Prämissen und Axiome einer die Kunstgeschichtsschreibung lange dominierenden positivistischen Stilgeschichtsschreibung einen nachhaltigen Vertrauensverlust zu erdulden. Denn je mehr der Stilbegriff als eine stets operativ auf seinen Gegenstand abgestimmte und ihren Gegenstand



zurichtende Kategorie nicht nur der Beschreibung und Zuschreibung, sondern auch der Abschreibung und sozialen Hierarchisierung von Stilen und ihren vermeintlichen Eignern in den Blick geriet, desto mehr musste auch die Legitimität ihres Anspruchs auf Deutungshoheit und Objektivität in Zweifel gezogen werden. Kurzum: Der immer auf Komparatistik ausgelegte<sup>5</sup> Stilbegriff, der jeder Stildiagnose mithin auch eine Exklusivitätsbehauptung einschreibt, sollte stets nur im vollen Bewusstsein seiner bereits 1986 von Karl Ludwig Pfeiffer diagnostizierten »untilgbare[n] Vagheit«<sup>6</sup> in Anspruch genommen werden.

Diese Vagheit tritt insbesondere mit Blick auf das weit verästelte Beziehungsgeflecht der Denkfiguren des Stils und des Eigentums, das im Verlauf der Geschichte auf struktureller, motivischer oder begrifflicher Ebene wirksam wurde und dabei mancherorts nur lose Verknüpfungen, andernorts unauflösliche Knoten bildete, deutlich hervor. Jede der noch heute gebräuchlichen Kategorien der Epochen-, National-, Regional-, Sozial-, Individual-, Gattungs-, Werk- oder Materialstile ist im Laufe ihrer Geschichte bereits auch mehr oder weniger offensiv in Eigentumsverhältnissen gedacht worden. Auf allen genannten Ebenen ist die Unterscheidung von Stilen auch Werkzeug sozialer Selbst- und Fremdbeschreibung, der mal erklärtes, mal latentes Interesse an Prozessen der Vergemeinschaftung, Inklusion, Exklusion oder Distinktion zugrunde liegt. Besonders nachdrücklich hat Pierre Bourdieu am Beispiel des Lebensstils auf diese funktionelle Seite des symbolischen Kapitals, strategischen Werkzeugs und somit auch potenziellen Streitgutes Stil hingewiesen.<sup>7</sup> Und nicht erst ihm war bewusst, dass sich der Stil ähnlich dem Eigentum als etwas Unveräußerliches personalisieren lässt: Schon im Jahre 1753 befand Georges Louis Leclerc de Buffon anlässlich seiner Aufnahme in die Académie Française »Le style est l'homme même«<sup>8</sup> und rief damit Generationen von Exegeten auf den Plan. »Stil hat man« heißt es noch heute kaum minder enigmatisch aus den Mündern der sozialen Eliten, die Stil nicht nur zu haben, sondern oft genug auch vor dem Zugriff durch Unbefugte verteidigen zu müssen glauben, als hegten sie die Befürchtung, dass Stil eben nicht nur besessen, sondern auch gestohlen, verwässert oder auf anderen Wegen verloren gehen kann.

Doch trotz aller vom Stil geweckten possessiven Begehrlichkeiten hatten die Versuche, ihn auch als eine justiziable Größe zu etablieren, bis heute lediglich überschaubaren Erfolg.<sup>9</sup> Denn wenn sich die Geschichte der juristischen Sanktionierung unbefugter Reproduktionen konkreter Werke der Literatur und der bildenden Kunst auch bis in die Frühe Neuzeit zurückverfolgen lässt, so legt gerade sie den Umstand

offen, dass Kategorien des Stils in ihrem Verlauf eine bestenfalls marginale, der Terminus Stil annähernd überhaupt keine Rolle in der Rechtsprechung gespielt hat. Ferner konzentrierte sich das Bemühen um den Schutz geistigen Eigentums, wie noch in der vermeintlich ersten umfänglichen Abhandlung des Themas bei Nicolaus Hieronymus Gundling 1726,<sup>10</sup> meist auf die Sanktionierung der drucktechnischen Vervielfältigung von Texten. Bezog sie sich auf Werke der bildenden Kunst, erfuhr sie, wie im Falle schriftlich fixierter geistiger Eigentümer, ihre Impulse stets aus den Herausforderungen der Entwicklung neuer drucktechnischer Verfahren – noch heute diskreditiert der Begriff des Abkupferns ein solches als solches.<sup>11</sup>

Nicht zuletzt wurde der Begriff des Stils noch zu Zeiten der Konsolidierung des Schutzes eines ›geistigen Eigentums‹ sowohl in Bezug auf Kunstwerke und deren Urheber als auch in Bezug auf zugeordnete Erbgemeinschaften vorwiegend als ein Gruppenphänomen gedacht, während der schützende Arm des Gesetzes stets nur das originäre Werk des Einzelnen umschloss. So konnte das Besitzrecht am Stil zwar jederzeit leidenschaftlich auf dem Feld von Historiografie und normativer Ästhetik, nicht aber im Gerichtssaal ausgehandelt werden. Explizit ließ im Jahre 1856 etwa Adalbert Wilhelm Volkmann in seiner Abhandlung über *Die Werke der Kunst in den deutschen Gesetzgebungen zum Schutze des Urheberrechts* verlauten: »Die Form, welche der Zeichner seiner Zeichnung gegeben hat, schützt das Gesetz, es schützt aber nicht die Fertigkeit im Zeichnen, sowenig als die Fertigkeit im guten Style oder im Notenschreiben.«<sup>12</sup> An anderer Stelle resümierte Volkmann: »[...] die künstlerische Fertigkeit [ist] kein Rechtsbegriff.«<sup>13</sup> Darauf, dass mit der Stilfrage auch die vor allem in den letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts betriebene Ausarbeitung einer tauglichen deutschen Denkmalschutzgesetzgebung an ihre Grenzen stieß, hat u. a. Felix Hammer hingewiesen.<sup>14</sup>

Nicht selten standen bei den Initiativen zum juristischen Schutz künstlerischer Geistesgüter ökonomische Interessen im Vordergrund. Das galt sowohl für die Unterzeichnung der Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst am 9. September 1886, mit der zehn Unterzeichner-Nationen<sup>15</sup> auch auf die zunehmenden wirtschaftlichen Exportqualitäten ihrer jeweiligen Geistesgüter reagierten. Und das gilt noch für die gegenwärtige Arbeit am sogenannten Gebrauchsmusterschutz, mit dem die deutsche Gesetzgebung seit Beginn des laufenden Jahrtausends eine dem Stilbegriff doch immerhin nahekommende Größe rechtlich zu domestizieren versucht.<sup>16</sup> Hatte die Berner Übereinkunft noch insbesondere die Werke der Literatur im



Blick, zielt der Gebrauchsmusterschutz primär auf das Design industriell gefertigter Produkte. Wenngleich sich insbesondere im Rahmen der Digitalisierung diesbezüglich grundlegende Veränderungen abzuzeichnen beginnen,<sup>17</sup> lässt sich aus gegenwärtiger Perspektive wohl dennoch behaupten, dass die Gesetzgebung bei der Bestimmung eines unlauteren Kopierwesens auf dem Gebiet der Künste auch weiterhin das konkrete und originäre Werk, nicht aber die Anwendung einer Proportions- oder Perspektivregel, eine Farbpalette oder einen Duktus ins Visier zu nehmen pflegt. Das Gesetz schützt Texte, Melodien oder Drehbücher, nicht aber Vortragsstile, Versmaße, Rhythmen, Instrumentierungen oder Montagestile.

Regelmäßig auch rechtlich explizit werden konnte im Laufe der Geschichte wohl einzig das Modell der ›Stillage‹, akzeptiert man etwa höfische Protokolle oder ständische Kleiderordnungen als historische Beispiele der juristischen Konkretisierung der Vorstellung vom Stil als einem zu besitzenden und also exklusiven Gut. Darüber hinaus aber gilt: Mit wenigen Ausnahmen wird das ›Besitzrecht‹ an einzelnen Stilen noch gegenwärtig über deren Diagnose, Definition und Interpretation, über Ideologisierungen, Beschwörungen oder Pathologisierungen, über Gebote oder Tabus, nicht aber vom Gesetz geregelt.

Unter den Ursachen, die den widerständischen Charakter des Stilbegriffs gegenüber der Judikative zu verantworten haben, sticht insbesondere sein eingangs skizzierter Mangel an terminologischer und historischer Verbindlichkeit hervor. Wenn gerade die exorbitante Kommunikationsfähigkeit des Stils in Sachen sozialer Distinktion, Gruppen- oder Identitätsbildung die leidenschaftlichen, aber ihrerseits unstillen Ideologisierungen von Stilphänomenen, Entwicklungsmodellen und Klassifizierungseinheiten zu verantworten hatte, dann potenzierten diese Ideologisierungen zwar stets den Streitwert des Stils, trugen damit aber gleichzeitig auch dazu bei, dass die Arbeit an seiner verbindlichen Definition und Wesensbestimmung nirgends anders als in unauflösbaren Kontroversen münden konnte.

Aus den ungezählten und heterogenen Definitionen des Stils, die im Laufe der Geschichte in Geltung standen, sei exemplarisch zunächst eine solche herausgegriffen, die schon in der Frühphase akademischer Stilkunde die Figuren des Stils und des Eigentums im Begriff des Eigentümlichen geradewegs zur Deckung gebracht hat. Der Brockhaus von 1827 erklärte unter dem Stichwort »Styl« die Wahrheit gleichsam zu dessen Gesetz und Bedingung und folgerte aus ebendem: »der [im Kunstwerk objektivierte] Gedanke will sich im Bilde in seiner vollsten Eigenthümlichkeit wiederfinden.«<sup>18</sup> Ähnlich verhandelte der lexika-

liche Eintrag zum »Zeitgeist« die dem zeitgenössischen Stilbegriff eng verwandte Größe als »die Summe herrschender Ideen, die durch Inhalt oder Form einer Zeit eigenthümlich angehören.«<sup>19</sup>

Stil- und Geschichtsmodelle wie diese bildeten ihrerseits die Basis für die fortschreitende Ausdifferenzierung der Vorstellungen vom legitimen Stilerwerb insbesondere im Verlauf des »langen« 19. Jahrhunderts, in dem nicht zuletzt die grundlegenden Weichen auch für den Zuschnitt des gegenwärtigen internationalen Rechts in Bezug auf das geistige Eigentum gestellt wurden. Denn ohne Zweifel waren es die kontroversen Standortbestimmungen des Historismus, die die Frage nach dem Eigentum am Stil in Sphären existenzieller Dramatik gehoben haben und dabei auch für eine Pluralisierung der Verhältnisbestimmungen zwischen den Größen Stil und Eigentum verantwortlich zeichneten. Der Historismus, für den die Stilkopie auf gestalterischer Ebene konstituierend, die Legitimität jeweiliger Stilzugriffe indes stetiger Zankapfel war, forderte die bereits traditionsreiche Kritik an der Kopie als solche heraus und provozierte die ständig lauter werdenden Rufe nach einem Schutz des geistigen Eigentums auch auf dem Gebiet der Künste. Eingedenk der Aporien der Rechtsprechung hatte sich indes bereits Rudolf Klostermann als ein maßgebender Wegbereiter des Schutzes geistiger Werte im Jahre 1867 nicht anders zu behelfen gewusst, als nachdrücklich an ein »höher gebildetes Gerechtigkeitsgefühl«<sup>20</sup> zu appellieren, mithilfe dessen der ästhetischen Raubbau auf dem Gebiet der Künste einzudämmen sei. Und obwohl die Realität auch hier das Vertrauen in Bildungsfortschritt und öffentliche Meinung nicht rechtfertigte, wurde ähnlich noch bei der Arbeit an einem deutschen Denkmalschutzrecht zum Zwecke der Regelung von Instandhaltung und Pflege bestehender Denkmäler in den letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts immer wieder der »Appell an die Einsicht, den Idealismus der Denkmaleigner, an das Kunstinteresse der Privaten, an das Fühlen des Volkes [...] als die im Ergebnis beste und sicherste Methode langfristigen Schutzes propagiert.«<sup>21</sup>

Eine nicht unwesentliche Aufgabe der Regelung eines ethischen Besitzrechtes am Stil, die wenn schon keine juristische, so doch wenigstens moralische Wirksamkeit zu entfalten hoffte, bestand bereits in der Klärung der Frage, welche Entitäten sich als eignende Subjekte dingfest machen ließen. Hier kamen neben Zeitaltern, Nationen oder sozialen Gruppen etwa auch Sprach- und Kulturräume oder ganze Klimazonen, neben Urhebern, Auftraggebern oder Sammlern auch die Kunstwerke selbst in Betracht. Prominente Fürsprecher fanden sich für jede dieser Optionen. So erklärte etwa Rudolf Wiegmann in seiner 1839 publizier-



ten Streitschrift gegen die architektonischen Stilexperimente seines Kollegen Leo von Klenze eine Stilepoche selbst zum besitzenden Subjekt ihres Stils, indem er den Kontrahenten ermahnte: »Ehe das dreizehnte Jahrhundert nicht wieder zurückgekehrt sein wird, wage es Niemand, dessen Eigenthum wieder in Cours zu setzen.«<sup>22</sup> Friedrich Theodor Vischer menzte einer vergleichbaren Klage aus dem Jahre 1842 topografische und kulturelle Argumente bei und setzte damit Nationen und Völker als Stileigner ein: wir bauen »griechisch, byzantinisch, maurisch, gotisch, florentinisch, à la Renaissance, Rococo [...], und nur in keinem Stil, der unser wäre.«<sup>23</sup> Jakob Burckhardt dagegen sah sein 19. Jahrhundert durchaus »im Besitz der Traditionen aller Zeiten, Völker und Kulturen«<sup>24</sup>, trennte dabei freilich ebenfalls zwischen materiellen und geistigen Gütern, so er die Betrachtung als geeignetes Werkzeug auswies, um »die ganze vergangene und jetzige Welt in geistigen Besitz zu verwandeln.«<sup>25</sup> In den Besitz historischen Stilerbes gelange demnach potenziell jedes Individuum, das seine geistigen Kapazitäten aus freien Stücken in die Anhäufung eines Bildungsschatzes zu investieren bereit sei. Ähnlich wollte bereits auch Prinz Johann von Sachsen in seiner Eigenschaft als Vizedirektor des Sächsischen Altertumsvereins die historischen »Alterthümer und Kunstschatze eines Landes« im Rahmen seines Gesetzentwurfes zum Schutze lokaler Denkmalbestände von 1830 als »Gesamteigenthum der gebildeten Menschheit«<sup>26</sup> verstanden wissen. Burckhardt indes schien die letzte Konsequenz seines Gedankens, namentlich die Wendung des zuvor meist national gedachten geistigen Erbes zu einem sozialen Erbe, die den kulturellen Erbtitel an eine selbsterklärte Bildungselite überschrieb und die gleichzeitig den Connaisseur ermächtigte, sich kraft des Erwerbs umfänglichen Stilwissens in den geistigen Adelsstand zu heben, zu scheuen. Relativierend schrieb er, dass nicht nur der Einzelne, sondern auch ein kulturell höher gebildetes Volk durch seine »Fähigkeit zu Renaissancen« ermächtigt werde, »mit einer Art von Erbrecht oder mit dem Recht der Bewunderung eine vergangene Kultur teilweise zu der seinigen [zu erklären]«.<sup>27</sup>

Doch auch wenn Burckhardts Gedanke noch heute etwa im Programm der UNESCO nachhallt<sup>28</sup> und auch wenn noch heute kleinste Erinnerungsgemeinschaften Kulturgüter über deren bloße Rezeption zu den jeweils eigenen erklären (»unser Lied« heiße es unter Liebenden), dann herrschte wohl dennoch zu keinem historischen Zeitpunkt je annähernder Konsens in Bezug auf die Legitimität des einen oder anderen Weges vermeintlichen Stilerwerbs: Während der Geniekult der romantischen Kunstreligion Ansätze einer stilwirksamen Prädestinationslehre entwarf, wurde Stil von sozialen Erinnerungsgemeinschaften

als kulturelles, von Rassentheoretikern als biologisches Erbgut ausgewiesen. Und neben Künstlern, Ideologen, Wissenschaftlern und Denkmalschützern sind heute auch gewinnorientierte Institutionen darum bemüht, mannigfaltige Alternativen des Stilerwerbs zu ersinnen, zu bewerben und zu konsolidieren: Stil wird als natürlicher Besitz ausgewiesen, über den man – womöglich von Geburt an – verfügt oder eben nicht, den man aber in jedem Falle zu begehren und notfalls über Kauf zu erwerben habe. Als erlernbar müssen den Stil die Kunstakademien und die Ratgeberliteratur ausweisen, als Handelsgut der Kunstmarkt und die Modeindustrie.<sup>29</sup> Alle selbsterklärten Stileigner behaupten dabei immer auch die Exklusivität ihrer Verfügungsgewalt über die jeweils beanspruchten Stilidiome und kennen deshalb nicht zuletzt die Furcht vor dem unbefugten Zugriff auf den eigenen Stil, den minderbegabte Nachahmer, neureiche Emporkömmlinge oder einfach nur die jeweils anderen zu verantworten haben mögen.

Kurzum: nicht die Rechtsprechung, sondern alternative Instanzen hatten ihre Deutungshoheit über den Stil als einem der wertvollsten Güter der Individuation oder Vergemeinschaftung, der sozialen Distinktion oder Hierarchisierung immer wieder von Neuem auszurufen und zu legitimieren, ihre zugehörigen Mandate, Prämissen, Argumente und Sanktionswerkzeuge immer neu zu entwerfen und zu kommunizieren.

Auch diesbezüglich legen insbesondere die Kultur des und die Kritik am Historismus, welcher aus dem Blickwinkel der opponierenden Moderne als Ganzes unter Plagiatsverdacht geraten musste, die neuralgischen Punkte des Denkens vom Recht am Stil offen, denn gerade in den retrospektiven Generalabrechnungen wurde dem Historismus immer wieder unter Inanspruchnahme eines pseudojuristischen Vokabulars des Eigentumsrechts der Prozess gemacht. Exemplarisch sei hier die Stimme von Hermann Muthesius aus dem Chor derjenigen<sup>30</sup> herausgegriffen, die ihren modernistischen Forderungen nach ästhetischer Funktionalität und Authentizität mithilfe der Engführung von Stil- und Eigentumskategorien Nachdruck verliehen haben. In seinem Buch *Stilarchitektur und Baukunst* gab er eine Losung aus, die dem -Thema des vorliegenden Bandes eine Bedeutung zumaß, die sich kaum höher taxieren ließe: »Zur Beurteilung der Frage, wie weit eine Zeit künstlerisch oder unkünstlerisch zu nennen ist, ist kein Umstand so maßgebend als der, wie weit die Kunst Eigentum des ganzen Volkes, wie weit sie ein wesentlicher Teil der Geistesgüter der Zeit ist.«<sup>31</sup> Muthesius deklarierte die Eigentumsfrage also geradewegs zur primären qualitativen Bewertungskategorie eines jeden (Epochen-)Stils.<sup>32</sup> Unter dieser



Prämisse musste der Irrweg der Wiederholung und Optionalisierung historischer Stile einem Verstoß gegen das Gebot der inneren Einheit eines Zeitstils gleichkommen, weshalb einzig das Abwerfen des Ballastes eines übersteigerten Stilwollens den Weg hin zur Ausbildung eines authentischen und echten Zeitstils zu weisen vermöge.<sup>33</sup> Muthesius dozierte: Wie zuvor das »künstlerisch selbst unfruchtbar[e]«<sup>34</sup> römische Reich von der griechischen Kultur gelebt habe, so habe auch der Klassizismus, dessen »lächerlich[e ...] Kindlichkeiten [...]«<sup>35</sup> die Kunstentwicklung des 19. Jahrhunderts eingeleitet und in den »Zustand eines künstlerischen Chaos«<sup>36</sup>, namentlich in die so bezeichnete Stil-Architektur geführt habe, »auf Raub«<sup>37</sup> gelebt, bevor – dank der Interventionen romantischer Strömungen – doch immerhin »der germanische Geist wieder in seine Rechte ein[getreten]«<sup>38</sup> sei. Mehr und mehr verschwimmen in der Metaphorik eines historischen Ringens originärer und parasitärer Stile die Grenzen zwischen Kunstgeschichtsschreibung, normativer Ästhetik und Kriminalistik: Ganz generell begehe der ein »historisches Verbrechen«, der die baugeschichtlichen »Dokumente [...] in ihrem, wenn auch lückenhaften Bestande anzutasten [wage]«. <sup>39</sup>

Wenn bei Muthesius wie bei vielen seiner Vorgänger und Nachfolger die Rede vom Stil stets auch in der Rede von »Eigentum«, »Erbe«, »Raub« und »Recht« mündete, dann erwies sich die einmal etablierte Denkfigur des geistigen Eigentums auch als Treibstoff der Konsolidierung einer modernistischen Kunstethik, insofern eine von juristischer Metaphorik getragene Lossagung von den »Raub«-Bauten des Historismus häufig in der modernistischen Programmatik einer streng funktionalistisch orientierten Stilerneuerung mündete. Denn nicht zuletzt daraus, dass die Absage an den ästhetischen Konservatismus und seine stilistischen Restitutionen des Historischen auch zur der Abkehr von illegitimer, da geradewegs vampiristischer Historiografie und Kunstpraxis – Muthesius sprach wörtlich vom »Blutsaugen« des historistischen »Stiltreibens«<sup>40</sup> – gewendet wurde, konnte sich die Moderne in vielerlei Hinsicht als moralisches Projekt der Befreiung inszenieren. Nicht zuletzt auf Basis dessen konsolidierte sich die internationale Übereinkunft, nach deren Tenor ein Stil nicht nur der eigenen Zeit zu entsprechen habe, sondern auch individualisiert und somit von jedem und jederzeit neu erfunden werden müsse, um seinem klingenden Namen weiterhin gerecht zu werden.

In der von modernistischen Theorien und Ethiken getragenen künstlerischen Praxis galt es fortan, der stetig wachsenden Verbindlichkeit des Gebotes einer künstlerischen Individualisierung über die Zuspitzung und Konkretisierung<sup>41</sup> der jeweils zu behauptenden eigenen

Handschrift nachzukommen: Erst am Ende dieses Prozesses konnte die Inbesitznahme des eigenen Stiles stehen. In diesem Sinne stellten jüngst bereits Jan von Brevern und Joseph Imorde fest, dass »die Arbeit am Stil seit der Moderne tatsächlich mit der Arbeit am Selbst zusammenfällt«<sup>42</sup>. Und schon 1883 hatte Henrik Ibsen mit Blick auf die zugehörige Frage nach den vermeintlich legitimen Wegen des Stilerwerbs das moralische Credo der Moderne auf eine griffige Formel gebracht: »Das, was ein Kunstwerk zum geistigen Eigentum seines Urhebers macht, ist der Stempel seiner eigenen Persönlichkeit, den er dem Werke aufdrückt.«<sup>43</sup> Mit anderen Worten: Die Individualität des Künstlers allein beglaubige nicht nur die Authentizität seines Stils, sondern bedinge diesen recht eigentlich, so wie der Stil die Unveräußerlichkeit des geistigen Besitzes an der eigenen Schöpfung garantiere – wenngleich in Konsequenz dessen nun jeweils nur noch die Unveräußerlichkeit des Besitzes des Einzelnen<sup>44</sup>. Wie der dem Stilbegriff inhärente Griffel zielte auch Ibsens Stempel dabei auf die vermittelte Körperspur als dem nicht zu imitierenden Moment, das den Stil selbsttätig zuspitze, konkretisiere und personalisiere. In Selbst- wie in Fremdzuweisung wurde Kunst fortan zuerst, vor allem oder gar ausschließlich im Stil charakteristisch. Selbst noch Pablo Picassos ironisch-doppelbödiges Selbstanklage »Wo es etwas zu stehlen gibt, stehle ich es«<sup>45</sup> entlarvte zwar en passant den Selbstbetrug dieses modernistischen Glaubens an die unveräußerliche Authentizität des Individualstils, bestätigte aber auch mit der ganzen Autorität des modernsten aller modernen Künstler und des zur Methode erhobenen chronifizierten Stilbruches indirekt das Wertesystem, das die Wiederverwertung historischer Stile und Motive nachgerade »kriminallisierte«.

Abschließend noch einmal zurück zu Muthesius, der in aller Folgerichtigkeit nicht zuletzt eine bereits traditionsreiche rhetorische Figur bemühte, die im Spektrum außerjuristischer Regelungen des Besitzrechtes am Stil gesonderte Erwähnung verdient. Gemäß Muthesius habe etwa der »höchste Ehrgeiz« des Klassizismus in Korrektur der diesbezüglich im Irrtum gewählten Renaissance dem Versuch gegolten, den antiken Referenzstil »rein« zu handhaben, d.h. sklavisch zu kopieren«<sup>46</sup>. Nimmt man jedoch die Rede von der sklavischen Nachahmung, die zu den gebräuchlichsten Vorwürfen an die Adresse des Historismus in sämtlichen seiner Stilausprägungen sowie an die Adressen aller vermeintlich jeder Originalität entbehrenden Künstlerindividuen zählt, beim Wort, dann stellt sie alle bislang erwähnten Beziehungsverhältnisse von Stil und Eigentum vom Kopf auf die Füße, indem sie schlechterdings besitzendes Subjekt und besessenes Objekt ver-



tauscht. Sie suggeriert nämlich, dass der gestaltende Mensch gar seinerseits zum Besitzgut eines Verfügungsgewaltigen Stils herabgewürdigt werden kann – und zwar stets eines solchen, der ihm nicht ›eigentlich‹ oder ›eigentümlich‹ ist. Traditioneller Stil wird hier als regelrechter Besatzer gedacht, der seine künstlerischen Erfüllungsgehilfen und Pflegekräfte in Ketten legt, der diesen ihren eigenen Stil entwendet, noch bevor sie ihn haben finden können. Solch edukativer Metaphorik ist die Warnung inhärent, dass ein dem Künstler uneigentlicher, da bereits anderen zugebilligter Stil seinen Räuber zum Leibeigenen des eigenen Raubes macht, indem er diesen wie zur Strafe höchst selbst gefangen setzt. Noch Le Corbusiers *Charta von Athen* warnte als eines der einflussreichsten Manifeste des modernistischen Städtebaus vor den verhängnisvollen Folgen der Lebenslügen eines ästhetischen Konservatismus: »Sklavisch die Vergangenheit kopieren, das heißt sich selbst zur Lüge verdammen«. <sup>47</sup>

Es ist evident, dass auch die Diagnosen solcher Leibeigenschaften, die auf nichts Geringeres als die Infragestellung jeder künstlerischen Identität der Betroffenen zielten, gemeinhin dem Dunstkreis progressiver Ästhetiken entsteigen mussten. Und es war naheliegend, dass diese neben dem Schreckbild der ›sklavischen Nachahmung‹ auch ein komplementäres Motiv kultivierten, das die Vorstellung von der Herrschaft des Stils über den Künstler zwar als solche unangetastet ließ, ihr Porträt aber zu einem veritablen Januskopf ergänzte. Auch der im Verlaufe von Aufklärung und Romantik ausgebildete Geniekult operierte mit der Vorstellung einer künstlerischen Ohnmacht, die er in der Figur der ästhetischen ›Besessenheit‹ jedoch ins durchweg Positive und Produktive wendete. Wie die Sklaverei fesselt auch die Besessenheit den Künstler an einen Stil, nun aber nicht mehr an einen von außen nach innen wirksamen, der nur äußerlich und also veräußerlich sein konnte, sondern an einen von innen nach außen drängenden Stil, der folglich als eigentlich und unveräußerlich zu gelten hatte. Damit konnte gerade der Besessene, dem die freie Wahl seines Stils versagt blieb, den von seinem innersten Ich, den Tiefen seines Wesens und seiner schicksalhaften Bestimmung diktierten Stil in umso höheren Maße sein Eigen nennen. Gleich, ob sich der Künstler gern oder ungern, zu seinem Wohl oder zu seinem Verderben, zu Recht oder zu Unrecht von einem Stil befehligt sieht: Das Besessen-Werden als Indiz künstlerischer Charakter- und Ausdrucksschwäche und das segensreiche Besessen-Sein als Superlativ stilistischer Authentizität bilden die äußersten, opponierenden und komplementären Koordinaten der Figur einer künstlerischen Ohnmacht gegenüber dem Herrschaftsanspruch eines Stils, die nicht

zuletzt einmal mehr den generellen Bedeutungszuwachs der Stilfrage seit 1800 unter Beweis stellen.

Am Ende aber fügen sich noch selbst Figuren wie die letztgenannten nahtlos in die Reihe aller zuvor skizzierten Regelungen des Stil-Besitzes ein, insofern auch sie die Exklusivität vermeintlicher Besitzrechte am Stil als wesentliche Bedingung seiner sozialen Kommunikationsfähigkeit beglaubigen: Stil muss konkretisiert und individualisiert werden und ferner eine gewisse Verbindlichkeit im Sinne der Treue gegenüber dem einmal angeeigneten und also eigenen Stil entwickeln, um seinem Eigner ein klares Profil zu verleihen – und dessen Kontur tritt umso deutlicher hervor, je mehr sie sich auch als Demarkationslinie bewährt, die den eigenen Stil vor dem Zugriff durch Fremde schützt.

1 URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Eigentum> (Stand 27.07.2017).

2 Ein dahingehend instruktiver und kritischer Abriss der bewegten Geschichte des Geistbegriffs und einiger ihm zugrundeliegenden Modelle und Theorien findet sich bei: John Rogers Searle, *Geist. Eine Einführung*, Frankfurt a.M. 2006 (*Mind. A Brief Introduction*, New York 2004).

3 Zur Begriffsgeschichte des Stils vgl. u. a.: Willibald Sauerländer, »From Stilus to Style. Reflexions on the Fate of a Notion«, *Art History*, 6 (1983), S. 253–270. Zur Theorie und Theoriegeschichte des Stils vgl. insb.: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurs-elements*, hg. v. Hans-Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a.M. 1986. Vgl. auch die Anthologie: *Stil in der Kunstgeschichte. Neue Wege der Forschung*, hg. v. Caecilie Weissert, Darmstadt 2009.

4 Vgl. u. a.: *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*, hg. v. Bruno Klein u. Bruno Boerner, Berlin 2006; *L'idée du style dans l'historiographie artistique. Variantes nationales et transmission*, hg. v. Sabine Frommel u. Antonio Bruculeri, Rom 2012; *kritische berichte*, 42,1 (2014) »Stil/Style«, hg. v. Jan von Brevern u. Joseph Imorde; Robert Suckale, »Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe und Entwicklungsvorstellungen. Am Beispiel der französischen gotischen Architektur des 12. und 13. Jahrhunderts«, in Robert

Suckale, *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, hg. v. Peter Schmidt u. Gregor Wedekind, 1. Aufl. 2003, München u. a. 2008, S. 287–302.

5 Vgl.: Wolfgang Brückle, »II. Stil (kunstwissenschaftlich)«, in *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. v. Karlheinz Barck, u. a., Stuttgart u. a. 2003, Bd. 5, S. 664–688, hier: S. 665.

6 K. Ludwig Pfeiffer, »Produktive Labilität. Funktionen des Stilbegriffs«, in *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, hg. v. Hans-Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a.M. 1986, S. 685–725, hier: S. 693.

7 Vgl. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a.M. 1982 (*La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979). Stil wird hier insbesondere in seiner wählbaren, klassifizierenden Form des Geschmacks verhandelt.

8 Vgl. *Meyers Großes Konversations-Lexikon*, Leipzig u. a. 1908, Bd. 12, S. 452.

9 Die gegenwärtigen Schnittstellen und Grenzverläufe zwischen dem juristischen und moralischen Recht des Kopierens nahm zuletzt die interdisziplinäre ZiF-Forscherguppe »Ethik des Kopierens« unter der Leitung von Reinold Schmücker, Thomas Dreier u. Pavel Zahradka in den Blick (Universität Bielefeld, 2015–2017).



**10** Nicolaus Hieronymus Gundling, *Rechtliches Und Vernunft-mäßiges Bedencken eines I[uris]C[onsul]TI, Der unpartheyisch ist, Von dem Schändlichen Nachdruck andern gehöriger Bücher*, Leipzig 1726.

**11** Zur berühmten gerichtlichen Auseinandersetzung zwischen Albrecht Dürer und Marcantonio Raimondis vgl.: Grischka Petri, »Der Fall Dürer vs. Raimondi. Vasaris Erfindung«, in *Fälschung – Plagiat – Kopie: Künstlerische Praktiken in der Vor-moderne*, hg. v. Birgit Ulrike Münch u. a., Petersberg 2014, S. 52–69.

**12** Adalbert Wilhelm Volkmann, *Die Werke der Kunst in den deutschen Gesetzgebungen zum Schutze des Urheberrechts. Mit besonderer Bezugnahme auf das königlich sächsische Recht*, München 1856, S. 10. Das Anliegen der Publikation besteht hauptsächlich in der rechtlichen Unterscheidung mechanischer und manueller Kopien einzelner Kunstwerke. Mit einiger Überzeugungskraft tritt Volkmann für die Rechte der (verbotenen) von Hand gefertigten Kopie ein, die gegenüber der (erlaubten) drucktechnischen Reproduktion doch immerhin eine hohe Kunstfertigkeit des Kopisten zur Bedingung hat.

**13** Volkmann 1856 (Anm. 12), S. 20.

**14** Hammers Analyse deutet wiederholt an, dass das »Scheitern einer abgeschlossenen Denkmalschutzgesetzgebung« im späten 19. Jahrhundert nicht nur auf deren unterschätzten Konflikt mit dem Eigentumsrecht, sondern auch darüber hinaus auf eine unzureichende Problemerkennung zurückzuführen sei. Vgl.: Felix Hammer, *Die geschichtliche Entwicklung des Denkmalsrechts in Deutschland*, Tübingen 1995, insb. S. 93–111. Mit Fokus auf das Stil-Problem ließe sich auch Hammers Problemskizze der diskursiven Arbeit an der Entwicklung einer rechtstauglichen Denkmalethik dahingehend konkretisieren, dass das den Diskurs prägende, juristisch aber kaum fassbare Recht am Stil resp. Recht des Stils am Ende weitestgehend dem Vertrauen in die Wirksamkeit einer wünschenswerten Verhaltensethik überantwortet wurde.

**15** Die Unterzeichnernationen waren Belgien, das Deutsche Reich, Frankreich, Großbritannien, Haiti, Italien, Liberia, Tunesien, die Schweiz und Spanien.

**16** In dem in der BRD seit 1965 in Geltung stehenden und im Jahre 2016 zuletzt modifizierten Urheberrechtsgesetz kommt

dagegen weiterhin weder der Begriff des Stils noch eine ihm verwandte Figur vor. Mit Blick auf das als Wirtschaftsfaktor erkannte Design industriell gefertigter Produkte indes arbeitet die bundesrepublikanische Gesetzgebung seit der Jahrtausendwende am sogenannten Gebrauchsmusterschutz. Die aktuell gültigen Bestimmungen werden auf der Website des Deutschen Patent- und Markenamtes erläutert: »Eingetragene Designs schützen die Farb- und Formgebung von nahezu allen industriell oder handwerklich herstellbaren Erzeugnissen. [...] Mit einem eingetragenen Design gewähren wir ein zeitlich begrenztes Monopol auf die Form und farbliche Gestaltung eines Produkts.« URL: <http://www.dpma.de/design/index.html> (Stand 01.06.2016). Das Designgesetz selbst definiert das Schutzobjekt unter § 1 als »[...] die zweidimensionale oder dreidimensionale Erscheinungsform eines ganzen Erzeugnisses oder eines Teils davon, die sich insbesondere aus den Merkmalen der Linien, Konturen, Farben, der Gestalt, Oberflächenstruktur oder der Werkstoffe des Erzeugnisses selbst oder seiner Verzierung ergibt.« Während diese Klassifizierung schutzwürdiger Güter manch historischer Definition des Stilbegriffs nahe kommt, spiegeln die Schutzbedingungen eine genuin modernistische Ethik: »Neuheit« und »Eigenart« des Designs generieren dessen Anspruch auf gesetzlichen Schutz.

**17** Vgl. hierzu die Beiträge von Grischka Petri und Karlheinz Lüdeking in diesem Band.

**18** Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Brockhaus Conversations-Lexikon), Bd. 10, 7. Aufl., Leipzig 1827, S. 788.

**19** Brockhaus (Anm. 18), Bd. 12, S. 469.

**20** Eduard Rudolf Hermann Klostermann, *Das geistige Eigentum an Schriften, Kunstwerken und Erfindungen, nach preußischem und internationalem Rechte*, Berlin 1867, S. 6. 1853 hatte Preußen das geistige Eigentum auf dem Gebiet der Kunst unter Schutz gestellt. Dies betraf bald auch Bayern, das 1866 im Krieg besiegt und 1871 Teil des neu gegründeten Deutschen Reiches wurde.

**21** Vgl.: Felix Hammer, *Die geschichtliche Entwicklung des Denkmalsrechts in Deutschland*, Tübingen 1995, S. 106.

22 Rudolf Wiegmann, *Der Ritter Leo von Klenze und unsere Kunst*, Düsseldorf 1836, S. 55.

23 Friedrich Theodor Vischer, »Zustand der jetzigen Malerei« (1842), in *Kritische Gänge*, München 1922, Bd. 5, S. 37.

24 Jakob Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, Bern 1947, S. 126.

25 Burckhardt 1947 (Anm. 24), S. 127. Als geeignetes Medium entsprechender Inbesitznahmen galt Burckhardt dabei nicht zuletzt die Fotografie. Ludwig Justi reichte Burckhardts Gedanken noch 1957 in seiner Schule des Sehens durch das autorisierende Motiv der persönlichen Schenkung vom Künstler an seinen in Vorkasse gehenden Betrachter an: »Bei hingebendem Betrachten kommt ein Augenblick, da sich die gestaltete Geistigkeit kund gibt: der Künstler ist Dir dann nahe und schenkt Dir sein Werk zu Deinem geistigen Eigentum.« Ludwig Justi, *Schule des Sehens. Eine Ausstellung in der Nationalgalerie*, Berlin 1957, S. 6.

26 Zit. nach: Uwe John, »Romantischer Geist und historischer Sinn. Johann von Sachsen und die deutschen Geschichts- und Altertumsvereine«, *Blätter für deutsche Landesgeschichte*, 137 (2001), S. 199–221, hier: S. 203. Vgl. auch: Heinrich Magirius, *Geschichte der Denkmalpflege. Sachsen – von den Anfängen bis zum Neubeginn 1945*, Berlin 1989, S. 53. Die hier positiv formulierte Option der Inbesitznahme auch historischer Stilausprägungen durch ihre Erforschung und allgemeinen Kenntniserwerb ist einige Jahrzehnte zuvor bereits aus gegenläufiger Perspektive, nämlich mit Blick auf die den späteren Aneignungsprozessen vorbeugenden Maßnahmen, problematisiert worden. Die mangelhafte Quellenlage, die der umfangreichen Erforschung mittelalterlicher Kunst immer wieder entgegenstehe, erklärte Christian Ludwig Stieglitz 1820 im Rahmen seiner nationalistisch gefärbten Gotikrezeption mit der bemerkenswerten Wendung: »Wie im Alterthum, so wurden auch bey den Völkern des Mittelalters die Grundsätze der Kunst geheim gehalten. Nicht aus Geheimnißsucht, nicht aus Eigennutz, sondern um das Bestehen der Kunst zu sichern, um sie ihrer Würde, ihres Ansehns nicht zu berauben. Wären sie allgemein geworden, wären sie wissenschaftlich behandelt worden, [...] so würde der Geist

verschwunden [...] seyn.« Christian Ludwig Stieglitz, *Von altdeutscher Baukunst*, Leipzig 1820, S. 125.

27 Burckhardt 1947 (Anm. 24), S. 126. Andernorts (S. 50) heißt es: »Und nun denken wir auch der Größe unserer Verpflichtung gegen die Vergangenheit als ein geistiges Kontinuum, welches mit zu unserem höchsten geistigen Besitz gehört; Alles, was im entferntesten zu dieser Kunde dienen kann, muß mit aller Anstrengung und Aufwand gesammelt werden, bis wir zur Rekonstruktion ganzer vergangener Geisteshorizonte gelangen.« Nicht zuletzt postulierte Burckhardt (S. 51): »Der Geist muß die Erinnerung an sein Durchleben der verschiedenen Erdenzeiten in seinen Besitz verwandeln.«

28 Während Koïchiro Matsuura, von 1999 bis 2009 Generaldirektor der UNESCO, insbesondere der Versetzung der Tempel von Abu Simbel in Ägypten als initialer Großunternehmung der UNESCO in den Jahren 1963–1968 den Erfolg zubilligte, »[...] den Weg zur Durchsetzung des Grundgedankens eines allgemeinen Menschheitserbes« geebnet zu haben (Koïchiro Matsuura, »Vorwort«, in *Das Welterbe. Die vollständige von der UNESCO autorisierte Darstellung des außergewöhnlichsten Stätten unserer Erde*, hg. v. UNESCO, München 2010 (*The Worlds Heritage*, New York 2009), S. 6f., hier: S. 6), bemaß bereits die Faro-Konvention des Europarates von 2005 die kulturellen Erbtitel des Einzelnen nach der Wertschätzung, die dieser dem kulturellen Erbe entgegenzubringen bereit sei: Jeder Mensch besitze das Recht, »[...] sich an dem Kulturerbe seiner Wahl zu beteiligen [...]«. Eine Gemeinschaft im Kulturerbe besteht aus Menschen, die bestimmte Aspekte des Kulturerbes wertschätzen und welches sie im Rahmen einer öffentlichen Tätigkeit zu wahren und an nachfolgende Generationen zu übertragen wünschen.«, Rahmenkonvention des Europarats über den Wert des Kulturerbes für die Gesellschaft, Faro, 27.10.2005, Art. 2, Abs. b, zit. nach URL: <http://denkmaldebatten.de/kontroversen/transkulturelles-erbe/> (Stand 27.07.2017).

29 Nicola Formichetti, dem Kreativ-Direktor des französischen Modehauses MUGLER, spricht man das Copyright auf die Einsicht zu, dass sich Stil heute käuflich erwerben lasse, vgl. URL: <http://origin>.



anothermag.com/fashion-beauty/2285/nicola-formichetti. (Stand 27.01.2017). Gleichwohl versteht sich, dass sich auch sämtliche konkurrierende Spielarten des Stilerwerbs ökonomisch verwerten lassen: Ob nun Mode oder Luxus käuflich, Stil dagegen unbezahlbar sei und ob Stil nun in Seminaren, Workshops oder anhand von Tutorials zu erarbeiten oder Einzelnen in Gestalt einer »style-DNA« in die Wiege gelegt worden sei, ist mit Blick auf seinen Verkaufswert vermutlich einerlei.

**30** In diesen hatte selbst Gabriel Tarde eingestimmt, der zu Beginn der letzten Dekade des historistischen 19. Jahrhunderts zur Ehrenrettung der Nachahmung als einer kulturtreibenden Kraft angetreten war, vgl.: Gabriel Tarde, *Gesetze der Nachahmung*, Frankfurt a. M. 2009 (Les lois de l'imitation, Paris 1890), hier insb.: Kapitel VI: »Kunst und Moral«, S. 354–373. Tardes Ablehnung künstlerischer Renaissancen ist bedingt durch seine Unterscheidung zwischen der Nachahmung als einer auf die Bedürfnisse einer Gesellschaft abgestimmten Technik und die Mode als einer sinnentleerenden Beschleunigung der Wiederaufnahme überkommener Gebräuche, Formen und Praktiken, die den dauerhaften Bedürfnissen einer Gesellschaft mithin zuwiderlaufe. Ähnlich wie Klostermann setzt auch Tarde auf einen nur unscharf konturierten Begriff einer »Pflicht der Ehre«, die den »meist scheinbaren Renaissancen, [den] Bastarde[n] der Mode und des Gebrauchs« auf lange Sicht entgegenzuhalten wäre. Denn (S. 369): »Auf welche Autorität vermag sich [...] die Mode zu stützen, um ihre Neuerungen gegen die alten Konstruktionen der Gebräuche durchzusetzen, wenn die Autorität der Tatsachen beinahe ganz fehlt?«

**31** Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*, Mülheim-Ruhr 1902, S. 9.

**32** Es sei erwähnt, dass sich keinesfalls mühelos extrahieren lässt, anhand welcher Kategorien Muthesius' Faustregel selbst bemisst, zu welchem Zeitpunkt die Kunst – gemeint ist dabei annähernd erschöpfend ihr Stil – Eigentum eines Volkes gewesen sei. Zentral ist das Motiv des alle Lebensbereiche umfassenden Regimes eines Stilidioms, ferner die Idee des Gesamtkunstwerks unter der Führung der Architektur,

deren Primat Muthesius absolut setzt: Lösen sich die Künste aus dem »großen Hort der Mutter Architektur« heraus, so werde ihnen gleichsam der Boden entzogen, Muthesius 1902 (Anm. 31), S. 8.

**33** Muthesius 1902 (Anm. 31), insb. S. 50–54, 67. Generell zur theoretischen und praktischen Ästhetik Muthesius: Fedor Roth: *Hermann Muthesius und die Idee der harmonischen Kultur. Kultur als Einheit des künstlerischen Stils in allen Lebensäußerungen eines Volkes*, Berlin 2001. Dem Historismus billigt Muthesius einzig als architektonischem »Kursus« relative Verdienste zu, vgl. Muthesius 1902 (Anm. 31), S. 39.

**34** Muthesius 1902 (Anm. 31), S. 8.

**35** Muthesius 1902 (Anm. 31), S. 18.

**36** Muthesius 1902 (Anm. 31), S. 37.

**37** Muthesius 1902 (Anm. 31), S. 22.

**38** Muthesius 1902 (Anm. 31), S. 27.

**39** Muthesius 1902 (Anm. 31), S. 28. So versteht Muthesius auch die großen Restaurierungsprojekte der Neugotik als barbarische Akte – insbesondere »diejenigen Zeugen der Kunst, an die man jetzt seine Begeisterung heftete«, seien »bis zur Unkenntlichkeit entstellt und geschändet worden«.

**40** »Ein unwürdiges Stiltreiben begann, in welchem Spätrenaissance, Barock, Rococo, Zopf und Empire gleichmäßig abgeschlachtet und nach kurzer Zeit des Blutsaugens in die Ecke geworfen wurden.« Muthesius 1902 (Anm. 31), S. 36.

**41** Die Konkretisierung eines Stils als Bedingung seiner individuellen Besitznahme wurde 1888 von Heinrich Schattemburg besonders prägnant ausgewiesen: »An jedem künstlerisch durchgebildeten Gegenstande erkennt man den geistigen Verfertiger; seine besondere Ausdrucksweise lässt uns ihn erkennen, sobald sie von ihm scharf ausgeprägt ist [...]«, Heinrich Schattemburg, »Gedanken über Stilbildung«, *Allgemeine Bauzeitung*, 53 (1888), S. 77–79, hier: S. 77.

**42** Jan von Brevern u. Joseph Imorde: »A word to avoid«. Editorial«, in kritische berichte, 2014 (Anm. 4), S. 3–7, hier: S. 4.

**43** Henrik Ibsen, »Das Fest auf Solhaug. Vorrede zur zweiten Ausgabe (1883)«, in Ders., *Volksausgabe in fünf Bänden*, hg. v. Julius Elias u. Paul Schlenker, Berlin 1911, Bd. 1, S. 309.

**44** Weit mehr als Muthesius, der den Stil ebenfalls als das unwillkürliche propagiert, nimmt Ibsen anstelle der Epoche das Individuum in den Blick.

**45** Françoise Gilot, *Leben mit Picasso*, Frankfurt a. M. 1965, S. 297.

**46** Muthesius 1902 (Anm. 31), S. 20. Auch die Rezension seiner Schrift von Joseph August Lux, die dem Rezensierten in allen Kernpunkten beipflichtet, macht die Hinwendung zur »slavischen Nachahmung«

der Antike als historischen Sündenfall aus. Joseph August Lux, »Stilarchitektur und Baukunst«, *Der Architekt*, 8 (1902), S. 45–47, hier S. 46.

**47** *Le Corbusiers Charta von Athen. Texte und Dokumente*, hg. v. Thilo Hilpert, Viehweg 1984, S. 153 (§ 70).