

# Das inszenierte Leben

Ästhetisches Kapital als Indikator  
kultureller Bildung und  
universellen Machtanspruchs

Christina Kallieris und Philipp Zitzlsperger

Der Begriff ›Ästhetischer Kapitalismus‹ beschreibt ein zunächst widersprüchlich erscheinendes Phänomen. Im folgenden Artikel wird nach einem Exkurs zu Konsumkritik und Massenkultur sowie der Stellung von Design innerhalb des Kunstdiskurses ausgehend vom 18. Jahrhundert der Bogen bis in die heutige Zeit gespannt. Anhand des Augsburger Chemikers Johann Caspar Schauer (1681–1761) sowie zeitgenössischer Parvenüs in Form von russischen Oligarch:innen sollen zudem verschiedene Aspekte in dem Verhalten von sozialen Aufsteiger:innen untersucht werden. Hierbei geht es nicht nur um den bloßen Konsum von Kunst- und Luxusgütern, denn in dem repräsentativen Verhalten schwingen auch immer ein Machtanspruch und ein Machterhalt mit. Die Ausdrucksmittel folgen dabei bestimmten Regeln, die zeithistorisch definiert sind und unabhängig vom Material umgesetzt werden können.

Wenn man an höfische Repräsentationskultur der Barockzeit denkt, hat man vermutlich nicht in erster Linie Suppenterrinen im Sinn. Mit der Etablierung der festlichen Tafel am Hof Ludwigs XIV. entwickelten sich jedoch für die einzelnen Gerichte der Menüfolge neue Gefäßformen, um die Speisen dekorativ zu servieren. In den Kochbüchern tauchten zunehmend Rezepte für Suppen auf – *Potage* und *Consommé* –, sodass Suppenkreationen ausgehend von Frankreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zunehmend einen Platz innerhalb der höfischen Tischkultur fanden. Sie wurden in Deckelterrinen serviert, deren Gestaltung weit über den funktionalen Wert hinausging. Die Modelleure der Fayence- und Porzellanmanufakturen schufen im 18. Jahrhundert zum Teil sehr aufwendige

Gefäße mit plastischen Verzierungen und feiner, detailreicher Bemalung. Dem Kunsthandwerk kommt innerhalb der Repräsentation der höfischen Gesellschaft eine ebenso wichtige Rolle zu wie den schönen Künsten. Folglich konnte auch eine Terrine Teil des Repräsentationskapitals werden. Stellvertretend seien hier zwei Terrinen aus der Sammlung des Hetjens-Museums angeführt, deren Deckelknäufe jeweils durch eine plastisch voll ausmodellerte Zitrone gebildet wird (Abb. 1 und 2, S. 89; Abb. 3, S. 90). Zitrusfrüchte hatten sich als Luxusgüter im 18. Jahrhundert in höfischen und bürgerlichen Gärten Nordeuropas in eigens dafür errichteten Architekturen – den Orangerien – etabliert und waren Teil der höfischen Speisekultur geworden. (Siehe den Text von Christina Kallieris ›Steckbrief: eine Punschterrinen und eine Deckelschüssel mit Zitronenknauf – Zitrusfrüchte als Luxusartikel im 18. Jahrhundert‹ in diesem Band.)

Dieser Beitrag beleuchtet beispielhaft anhand historischer Quellen und Objekte sowie aktueller soziologischer Untersuchungen das Repräsentations- und (Kunst-)Konsumverhalten historischer und heutiger Parvenüs. Trotz der Funktionsgebundenheit der angewandten Kunst wurden Gegenstände durch ihre unfunktionalen Verzierungen, sprich die vermeintlich unnützen Dinge innerhalb der Form bzw. ihren ästhetischen Überschuss, wichtige Vehikel für ihre Besitzer:innen, die damit Status anstrebten, reklamierten oder repräsentierten. Gerade bürgerlichen Aufsteiger:innen eröffneten sich dadurch Möglichkeiten des Zurschaustellens der eigenen Errungenschaften in einer ästhetischen Formensprache, welche die Zeitgenoss:innen verstehen konnten – selbst wenn der Aufstieg lediglich innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft oder ›nur‹ in den niederen Adelsstand erfolgte. Der Philosoph Gernot Böhme (1937–2022) brachte diesen repräsentativen Impetus auf die Formel: »Das Überflüssige ist nützlich, es dient der Inszenierung von Leben. Kauft es!«<sup>1</sup> Es bleibt zu untersuchen, *wer* beeindruckt werden sollte – Konkurrent:innen aus der bürgerlichen Kaufmannsschicht bzw. Stadtgemeinschaft oder Mitglieder des Hochadels, sofern ein Aufstieg in den Adel das Ziel war. Neben der intellektuellen Bildung war auch eine Bildung im Bereich der materiellen Kultur vonnöten.

## Parvenüs im ›Ästhetischen Kapitalismus‹

Der ›Ästhetische Kapitalismus‹ ist ein Begriff, den Böhme 2016 in den Diskurs zur materiellen Kultur einbrachte. Er ist für das Verständnis der Parvenükultur vor allem seit dem 18. Jahrhundert sehr hilfreich. Denn ebenso wie der Parvenüebegriff seit Generationen negativ konnotiert ist (siehe Philipp Zitzlspergers Text ›Eine kleine (Begriffs-)Geschichte des Parvenüs‹ in diesem Band), stehen auch Konsum, Kulturkonsum oder Kulturindustrie in der Theoriebildung seit 1945 unter dem Generalverdacht der Kulturlosigkeit, mithin des Verfalls der Sitten. Gernot Böhmes ›Ästhetischer Kapitalismus‹ hingegen versucht, der materiellen Kultur im Zeitalter des Kulturkonsums eine sachliche, philosophische Grundlage zu geben. Er schreibt: »Ich habe die Phase des Kapitalismus, in der wir uns befinden, mithin die Phase nach der Entfaltung des Kapitalismus durch die Ökonomisierung des privaten Bereichs, den ästhetischen Kapitalismus genannt. Diese Namensgebung resultiert daraus, dass in dieser Phase ein weiteres Wirtschaftswachstum nur durch die Steigerung des Lebens möglich ist, durch Ausstattung und Produktion von Mitteln der Inszenierung, also durch die Herstellung ästheti-

1 Gernot Böhme, *Ästhetischer Kapitalismus*, Berlin 2016, S. 116. 2 Ebd., S. 15–16. 3 Zur diachronen Problem- und Ideengeschichte vgl. den Überblick bei Philipp Zitzlsperger, *Das Design-Dilemma zwischen Kunst und Problemlösung*, Berlin 2021. 4 Max Bill, *träume vom leben auf zahnarztstühlen*, in: *form*, 41, 1968, S. 24; Otl Aicher, *Umwelt wird in Frage gestellt*, Berlin 1970, S. 11–12; Gert Selle, *Ideologie und Utopie*, Köln 1973, S. 30. Zur allgemein negativen Konnotation des Designs nach 1945 vgl. Walter Grasskamp, *Das gescheiterte Gesamtkunstwerk. Design zwischen allen Stühlen*, in: *Alles Design. Kursbuch 106*, hg. von Karl Markus Michel und Tilman Spengler, Berlin 1991, S. 67–84, hier S. 70–71. Zum Einfluss der Designkritik seit der ›Kritischen Theorie‹ vgl. Bernhard E. Bürdek, *Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung*, Basel/Boston/Berlin 2005, S. 275–276. Zur ungebrochenen Aktualität der Designkritik vgl. jüngst zum Design als Form ohne Inhalt: Christian Welzbacher, *Das totale Museum. Über Kulturklitterung als Herr-*

scher Werte.«<sup>2</sup> Mit seiner Theoriebildung hält sich Böhme vor allem in der Gegenwart auf. Nun ist zu erproben, ob die Perspektiven des ›Ästhetischen Kapitalismus‹ auch auf das 18. Jahrhundert und die Welt der Parvenüs anzuwenden sind. Dafür ist ein kurzer Exkurs in die konsumkritische Ideengeschichte notwendig, die in den bisherigen 200 Jahren geprägt ist von der Kritik an der Masse, an der maschinellen Serienproduktion, mithin an der ›Kulturindustrie‹. Denn der Blick auf die ästhetische Ökonomie der Parvenüs ebnet den Weg aus der negativen Konnotation des Kulturkonsums, der im 18. Jahrhundert ungeheuer Fahrt aufnahm. Konsum steht zwar für ökonomischen Fortschritt, aber er steht eben auch für den ›Untergang des Abendlandes‹ (Oswald Spengler), wenn Kultur zum Konsumgut, wenn Kunst(handwerk) zur Ware wird. Das 18. Jahrhundert, das als eine wichtige grundlegende Phase der Parvenüforschung gelten darf, war eine entscheidende Schwellenzeit für die Konsumkultur, da sich die Trennung und Hierarchisierung von Kunst und Kunsthandwerk, von Kunst und Design, zunehmend verfestigte. Besonders das Kunsthandwerk, das heute auch Design genannt wird, erlitt durch zunehmende Ökonomisierung aller gesellschaftlichen Lebensbereiche deutlichen Prestigeverlust, von dem es sich bis heute nicht erholt hat, weshalb es im allgemeinen Verständnis der (vermeintlich) hohen Kunst nachgeordnet bleibt. Designkritik als Konsumkritik hat in den vergangenen 70 Jahren zu einem verzerrten Geschichtsbild geführt, das eine strenge Hierarchie zwischen Kunst und Kunsthandwerk, zwischen *high* und *low* konstruiert. Das ist auch der Grund dafür, dass das Kunsthandwerk oder ›die Sprache der Objekte‹ in der Kunstwissenschaft lange Zeit ein Schattendasein geführt haben.<sup>3</sup> Für eine angemessene kulturgeschichtliche Einordnung der (auch) kunsthandwerklichen Objekte der Parvenüs ist skizzenhaft an diese Ideengeschichte zu erinnern, um die methodische Bedeutung zu erhellen, die mit dem Begriff des ›Ästhetischen Kapitalismus‹ einhergeht.

Für ein besseres Verständnis ist die Geschichte von hinten her aufzurollen und mit dem Höhepunkt der Designkritik nach 1945 zu beginnen, als nach der inhumanen Katastrophe der Nazizeit und des Zweiten Weltkriegs in den vermeintlich aufgeklärten Konsumgesellschaften Europas eine radikale Kritik an der Masse entbrannte. Seit Max Horkheimers und Theodor W. Adornos ›Dialektik der Aufklärung‹ (1944) ist Designkritik Teil der vernichtenden Konsumkritik, in die während der rebellischen Zeit nach 1968 auch namhafte Designer einstimmten. 1968 sprach Max Bill vom Designer als »Friseur« (und meinte das herablassend), und 1971 sah Otl Aicher das Design am »Gängelband der Industrie«. In der Theoriebildung verschärfte sich die Kritik, und das Design geriet zunehmend in den Ruf der banalen Käuflichkeit, wurde mit Konsum und Warenästhetik assoziiert. 1973 stellte Gert Selle ernüchtert fest, es gebe zwar viele theoretische und praktische Ansätze eines sozialen Designs jenseits industrieller Heteronomie, diese seien jedoch in »geschichtlicher Folgenlosigkeit erstarrt«.<sup>4</sup> Hans Magnus Enzensberger erkannte in Werbung, Design und Styling die Vehikel des Neoliberalismus.<sup>5</sup> Dementsprechend schrieb Wolfgang Fritz Haug 1970 die viel zitierten Sätze: »In kapitalistischer Umwelt kommt dem Design eine Funktion zu, die sich mit der Funktion des Roten Kreuzes im Krieg vergleichen lässt. Es pflegt einige wenige – niemals die schlimmsten – Wunden, die der Kapitalismus schlägt. Es betreibt Gesichtspflege und verlängert so, indem es an einigen Stellen verschönernd wirkt und die Moral hochhält, den Kapitalismus wie das Rote Kreuz den Krieg. Das Design hält so durch eine besondere Gestaltung die allgemeine Verunstaltung aufrecht. Es ist zuständig für Fragen der Aufmachung, der Umwelt-Aufmachung.«<sup>6</sup> Das Schicksal des heutigen Designs, so eine weitere Zuspitzung bei Walter Grasskamp, sei der Konsum und in letzter Konsequenz die Müllhalde.<sup>7</sup>

schaftsform, Berlin 2017, S. 50–60. \ 5 \ Hans Magnus Enzensberger, Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend, in: Kursbuch, 15, 1968, S. 187–197, hier S. 193. Zur Verschränkung von Konsum- und Gegenkultur 1968 vgl. jüngst die Ausstellung ›The Most Dangerous Game. Der Weg der Situationistischen Internationale in den Mai '68‹ im Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 27.9.–10.12.2018, mit Verweis auf den Otto-Versandkatalog, der die rebellische Mode der Hippiebewegung unmittelbar in sein Sortiment aufnahm, vgl. hierzu The Most Dangerous Game (Ausst.-Kat.), hg. von Wolfgang Scheppe, Berlin 2018, S. 802–807. \ 6 \ Wolfgang Fritz Haug, Kritik der Warenästhetik (1971), erw. Aufl., Frankfurt am Main 2009, S. 55–56. \ 7 \ Grasskamp (wie Anm. 4), S. 68, 83. Zur Entwicklung von der ›Wiedergewinnungsökonomie‹ zur ›Verbraucherwirtschaft‹, die mit der Anhäufung von Abfall einhergeht, vgl. Luc Boltanski und Arnaud Esquerre, Bereicherung. Eine Kritik der Ware, Berlin 2018, S. 268–269.

Bis heute leidet die Designzunft unter ihrem Negativimage, das vor allem in der konsumkritischen Zeit seit 1968 geprägt wurde. Zwar gab es vereinzelt Versuche, Kulturkonsum nicht zu verurteilen, sondern in ein nüchternes Verhältnis zur Geschmacksbildung als gesellschaftlichem Distinktionsmerkmal zu setzen,<sup>8</sup> insgesamt jedoch bleibt die Designkritik als Konsumkritik auf Kurs. Peter Sloterdijk etwa definierte 2010 die »weltumspannende Design-Zivilisation« als »neue smarte Mittelschichten«, in denen die Designkreativität der einstigen Avantgarde übergeht in alltägliche Manipulation durch Design, in die Versklavung der Konsument:innen.<sup>9</sup> Andere kritische Stimmen aus der akademischen Mitte des Designsystems sprechen sogar von einem ökonomischen Design, das »einer objektiven Weltverschlechterung« gleichkomme.<sup>10</sup> Dies sind keine Einzelmeinungen, sondern Teile eines in gelehrten Kreisen verbreiteten Meinungsbilds, das Design als Styling begreift, als Weltverschlechterung, oberflächliche Behübschung, als eine geistlose und kommerzielle Überflüssigkeit, die auf der Müllhalde landet, oder als Sphäre der seichten Sinnlichkeit. Kurz: als eine ästhetische Zutat des Kapitalismus, die manipuliert, verführt, betrügt, betäubt und entmündigt, um die Designgesellschaft zu disziplinieren und aus der Aufmerksamkeitsökonomie Profit zu schlagen.<sup>11</sup>

Doch die Wurzeln des Massenkonsums des 19. und 20. Jahrhunderts liegen in der ersten Hochkonjunktur von Luxusgütern des 18. Jahrhunderts – und mit ihnen der ›Ästhetische Kapitalismus‹. Darauf wies bereits 1913 Werner Sombart (1863–1941) hin, der den höfischen Luxuskonsum des Barockzeitalters als Ursprung des Kapitalismus beschrieb. Luxus sei die Verfeinerung der Lebensformen über eine standesgemäß durchschnittliche Güterkultur hinaus.<sup>12</sup> Luxuriöse Verschwendung sei der übermäßige Verbrauch von Stoff (quantitativ) und Form (qualitativ) in Relation zum jeweiligen Lebensumfeld. Sie prägte maßgeblich den wirtschaftlichen Kreislauf, sobald die Grundbedürfnisse einer gesellschaftlichen Gruppe gedeckt sind. Spätestens dann stelle die Wirtschaft auf luxuriöse Konsumgüter um, die für die Verbraucher:innen eben nicht nützlich seien, bestenfalls Nützlichkeit vortäuschen, wie zum Beispiel ein vergoldeter Korkenzieher, der auch ohne Gold und Zierrat den Korken aus der Flasche ziehen würde. Max Weber (1864–1920) konkretisierte in seiner postumen Publikation ›Wirtschaft und Gesellschaft‹ (1922): »Der ›Luxus‹ im Sinne der Ablehnung zweckrationaler Orientierung des Verbrauchs« sei für die feudale Herrschaft »nichts ›Überflüssiges‹, sondern eines der Mittel ihrer sozialen Selbstbehauptung«.<sup>13</sup> Bourdieu erkannte im materiellen Konsum, der über die reine Lebenssicherung hinausgeht, die Neigung der Menschen, sich über die Zweckfixierung der Artefakte hinwegzusetzen. Sie kauften den goldenen Korkenzieher nicht, um Weinflaschen zu öffnen, sondern um ihrem Haushalt einen ästhetischen Überschuss zu geben. Durch diesen konnten sie sich wohlfühlen und zugleich repräsentieren, Distinktion herstellen durch den ›feinen Unterschied‹. Gerade diese Befreiung aus dem Zweckrationalismus, das ›unnütze‹ Artefakt, nennt Lambert Wiesing Luxus, den er von Verschwendung und Prunk absetzt. Und Böhme bezeichnet diese konsumintensive Phase des Kapitalismus – wie erwähnt – als ›Ästhetischen Kapitalismus‹, wenn Ökonomie unter ständigem Wachstumsmangel leidet und einen Konsum generieren müsse, der vor allem auf zwar technischen, jedoch unnützen Luxusgütern basiere.<sup>14</sup> Denn, so sei zu fragen, welchem Nutzen dienen die Pyrotechnik, die zunehmend computerisierte Autotechnik, oder die ungeheure Komplexität der Computerbetriebssysteme, die in jüngster Zeit nur noch gesteigert wird, um komplizierte

8 Siehe vor allem Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt am Main 1982; Gernot Böhme, *Ästhetischer Kapitalismus*, Berlin 2016, und Frank Trentmann, *Herrschaft der Dinge. Die Geschichte des Konsums vom 15. Jahrhundert bis heute*, München 2017.

9 Peter Sloterdijk, *Das Zeug zur Macht*, in: ders. und Sven Voelker, *Der Welt über die Straße helfen. Designstudien im Anschluss an eine philosophische Überlegung*, Karlsruhe 2010, S. 11–12 (Reprint in: *Philosophie des Designs*, hg. von Daniel Martin Feige, Florian Arnold und Markus Rautzenberg, München 2020, S. 75–91). Ähnlich jüngst Dieter Mersch, *Kritische Philosophie des Designs*, in: *Philosophie des Designs*, hg. von Daniel Martin Feige, Florian Arnold und Markus Rautzenberg, München 2020, S. 385–405, hier S. 396.

10 Thomas Friedrich, *Die Transformation des Designs durch sachferne Kriterien*, in: *Philosophie des Designs*, hg. von Daniel Martin Feige, Florian Arnold und Markus Rautzenberg München 2020, S. 341–360, hier S. 343–344. 11 Zur ›oberflächlichen Behübschung‹ und der notorischen Designkritik seit Adolf Loos vgl. Helmut Draxler, *Loos lassen. Institutional critique and Design*, in: *Texte zur Kunst*, 59, 2005, S. 64–75, hier S. 65. Zur Müllhaldenästhetik vgl. Grasskamp (wie Anm. 4), S. 68, 83. Zur ›Sphäre der seichten Sinnlichkeit‹ vgl. Gunnar Schmidt, *Mythos-Maschine. Medien- und Kunstgeschichte des Citroën DS*, Berlin 2018, S. 37. Zur jüngsten, geistreichen Konsumkritik vgl. Carl Tillessen, *Konsum. Warum wir kaufen, was wir nicht brauchen*, Hamburg 2020. 12 Werner Sombart, *Liebe,*

Spiele darauf betreiben zu können? Während Luxus heute noch als materielle Verschwendung missverstanden wird, ist der aktualisierte Luxusbegriff nicht quantitativ, sondern qualitativ konnotiert.

Das Europa des 18. Jahrhunderts ökonomisierte die Herstellung des ästhetischen Überschusses, der jenseits jeder materiell-funktionalen Notwendigkeit rangierte. Von ihm konnten Parvenüs sehr profitieren, ja sie schufen ihn mit: Zum einen traten viele von ihnen selbst als Industrielle auf und wurden reich durch Serienproduktionen ihrer (Luxus-)Waren, die für immer mehr Menschen erschwinglich wurden. Zum anderen profitierten Parvenüs, wenn sie nicht zu den Produzierenden, sondern Konsumentenden zählten, vom kulturellen Massenkonsum, denn von der Masse konnte man sich ästhetisch leichter abheben als von einem elitären Zirkel individueller ›Paradiesvögel‹. Grob gesprochen: Wenn in einer Gruppe alle verschieden und bunt gekleidet sind, ist es aufwendig, sich von der Vielfalt abzusetzen. Wenn hingegen alle einheitlich schwarze Kleidung tragen, ist es leicht, mit einem andersfarbigen Gewand Aufmerksamkeit zu generieren. Eben dieser Prozess der Vermassung setzte um 1700 ein. In der Folge löste der ›Ästhetische Kapitalismus‹ die individuelle Vielfalt gesellschaftlicher Eliten ab. Materielle Luxusgüter, die gleich noch genauer in Augenschein zu nehmen sind, entsprangen nunmehr einer ästhetischen Serialisierung. Die zunehmende ästhetische Vermassung bot Parvenüs die gesteigerte Möglichkeit, sich davon abzusetzen.

Aus heutiger Perspektive ist der ›Ästhetische Kapitalismus‹ – wie gesagt – immer noch ein ›ästhetisches Problem‹, da die Ökonomisierung ästhetischer Konsumgüter in der kollektiven Wahrnehmung, insbesondere in Gelehrten- und Elitenkreisen, generell auf Geringschätzung stößt. Das liegt zum einen an der angesprochenen Kritik der Kulturindustrie. Ihre Vorstufe war zum anderen die Maschinenkritik, die im 19. Jahrhundert entstand. Man muss sie verstehen, um die heutige Geringschätzung der ›Ästhetischen Ökonomie‹ zu verstehen, gegen die Gernot Böhme anschrieb. Und man muss sie verstehen, um die Abschätzigkeit einordnen zu können, mit der vorschnell über den Kulturkonsum auch des 18. Jahrhunderts geurteilt wird. Denn mit der Maschinenkritik legitimierte sich Massen- und schließlich Konsumkritik, die dem Ruf des Kunsthandwerks aus den industriell betriebenen Produktionsstätten schwer zusetzte.

Zuerst war Maschinenkritik Kapitalismuskritik. Karl Marx (1818–1883) erkannte in der »Werkzeug-Maschine« die Ursache für inhumane Arbeitsbedingungen, Entfremdung, Pauperismus und Verelendung des Proletariats.<sup>15</sup> Doch gleichzeitig blühte das Lob der Maschine im Zuge der Technikeuphorie. Ihr wurde attestiert, dass sie Produktionen beschleunige, Arbeit erleichtere und sogar ästhetische Qualitäten verbessere. In der Technikgeschichte steht die Entwicklung der Maschinen für eine lineare Fortschrittsgeschichte. Freilich gab es auch einen technikskeptischen Kulturpessimismus, der – wie etwa beim Kulturhistoriker Jacob Burckhardt (1818–1897) – Individuum, Genie und Einzelwerk gegen die Vermassung der Kultur ausspielte. Auch Thomas Mann (1875–1955) definierte Kultur nietzsche-anisch als dionysische Triebkraft und stellte sie – wie damals üblich – gegen die vernunftbeherrschte, zweckrationale Zivilisation, zu der auch die taktgebende Maschine gehört. Darüber hinaus meldeten Lebensreformbewegungen Zweifel am technischen Fortschritt für Geist und Leben. Doch mehrheit-

Luxus und Kapitalismus. Über die Entstehung der modernen Welt aus dem Geist der Verschwendung (1913), Berlin 1992, S. 85–86.  
13 Max Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie, Tübingen 1922, S. 750 (Kap. IX, 4. Abschnitt).  
14 Zu Bourdieus Habituskonzept vgl. Pierre Bourdieu, La distinction. Critique sociale du jugement, Paris 1979, S. 30–31; in der deutschen Übersetzung ders., Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main 1982, S. 25. Zu Wiesings Luxusbegriff vgl. Lambert Wiesing, Luxus, Berlin 2015. Zur ›Ästhetischen Ökonomie‹ vgl. Gernot Böhme, Invasive Technisierung. Technikphilosophie und Technikkritik, Kusterdingen 2008, S. 50–58. Böhme (wie Anm. 1), S. 25–46. Andreas Reckwitz hat den Begriff der ›Ästhetischen Ökonomie‹ in einem weiterführenden Sinne als Kern einer postfordistischen Wirtschaftsordnung und betrieblichen Mikrostruktur gedeutet, in der seit den 1990er-Jahren die *creative industries* gedeihen. Andreas Reckwitz, Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Berlin 2012, S. 140–141. 15 Zur ökonomischen Maschinenkritik vgl. Vgl. Luc Boltanski und Arnaud Esquerre, Bereicherung. Eine Kritik der Ware, Berlin 2018, S. 281–285. Zum Pauperismus vgl. Karl Marx, Kritische Randglossen zu dem Artikel ›Der König von Preußen und die Sozialreform. Von einem Preußen‹, in: Vorwärts, 63, 1844, abgedruckt in der Marx-Engels-Gesamtausgabe, Bd. 1, Berlin 1981, S. 392–404, hier S. 395. Zur Verelendungstheorie vgl. Karl Marx, Das

lich verstand man die Maschine als Chance zur Verbreitung hoher Kultur in der Masse.<sup>16</sup> Und hier kommt die Geschmacksbildung ins Spiel, die in der Zeit der Aufklärung immer wichtiger wurde und noch bis in das 20. Jahrhundert den Diskurs prägte. (Zur Geschmacksbildung siehe wiederum Philipp Zitzlspergers Text ›Eine kleine (Begriffs-)Geschichte des Parvenüs‹ in diesem Band.)

Nicht die Maschine schien die Qualität des Stils und seiner ästhetischen Produkte zu gefährden, sondern der schlechte Geschmack. Allen voran setzte Georg Simmel 1908 den Maßstab für das Lob der Maschine als Qualitätsgarantin. In seinem bereits erwähnten Artikel ›Das Problem des Stiles‹ trug er die Analyse vor, dass Kunst und technische Reproduktion nicht im Widerspruch zueinander stünden. Vielmehr sei das Kunsthandwerk im Maschinenzeitalter auf den künstlerischen Impetus angewiesen, um die Qualität des Unikats in die Serie zu übertragen. Guter Geschmack, der durch hohen künstlerischen Anspruch entsteht, bedeutet für Simmel auch bei »Masse nicht den Verlust von Klasse«.<sup>17</sup> Simmel attestierte der Massenproduktion ein volksbildendes Potenzial, denn die Repliken diffundieren als Waren in alle Gesellschaftsschichten. Er steht für den damaligen ästhetischen Geschmacksbildungsdiskurs, der den Stilbegriff im Zentrum führte. ›Stik adressierte um 1900 nicht das Künstlerische, Individuelle, Eigenwillige, sondern das »harmonische Gesamtgefühl« (Simmel), die »Durchgeistigung« (Behrens), mithin das Gesamtfinden der Gesellschaft.

Noch wichtiger aber ist darauf hinzuweisen, dass Simmel repräsentativ für die um 1900 verbreitete Einschätzung steht, dass die Serialität eines Artefakts dessen künstlerischen und auratischen Wert nicht schwächt. Die These vom sogenannten ›Auraverlust‹ durch maschinelle Serienproduktion kam erst 1936 mit Walter Benjamins berühmtem Kunstwerkaufsatz auf, dessen bis heute andauernder Erfolg nach dem Zweiten Weltkrieg begann.<sup>18</sup> Davor wirkte noch die Tradition der geschätzten Werkkopie, die sich im 18. Jahrhundert zu regelrechter Replikationsbegeisterung in Sammlerkreisen auswuchs. Symbolhaft dafür steht der Pantograf (Storchenschnabel), ein Präzisionsinstrument, das Zeichnungen maßstabsgetreu in die Replik vergrößern oder verkleinern kann. 1603 erfunden, löste der Pantograf eine Reproduktionsleidenschaft aus, die in der Aufklärungszeit zur Hochkonjunktur von immer weiter entwickelten Replikationsmaschinen führte. Zeichnungen, Gemälde, Münzen Skulpturen oder Keramikwaren konnten originalgetreu reproduziert und in Massen vertrieben werden, bis 1844 in England die erste Skulpturenmaschine sogar ein Patent erhielt. Das maßstäbliche Kopieren des Originals galt damals nicht als Vergehen an der Kunst, sondern als große Entdeckung in den Künsten und Wissenschaften. Das technische Reproduktionsverfahren war selbst eine Kunst, die die Replik des Kunstwerks zur Kunst machte. Von der hohen Wertschätzung der Kopie profitierte bereits zuvor auch die Wedgwood-Keramik mit ihren an den antiken Funden orientierten Kunstimitationen. Josiah Wedgwood (1730–1795) folgte damit nicht nur dem Zeitgeschmack, sondern bildete mit seinen Vasen und Gefäßen auch eine ›intakte‹ Antike ab, die als schmückende Zierelemente in den englischen Herrenhäusern von der Weltgewandtheit ihrer Besitzer:innen kündeten und wie nebenbei verdeutlichten, dass England das antike Rom intellektuell sowie als aufstrebende Weltmacht beerbte.<sup>19</sup> Die Technisierung der Produktionsschritte war ein großes Verdienst Josiah Wedgwoods und brachte ihm schon zu Lebzeiten ein hohes Ansehen. In ein ähnliches Milieu technoider Kunstbegeisterung wurde in der Mitte des 19. Jahrhunderts schließlich auch die Fotografie als Reproduktionsverfahren hineingeboren.<sup>20</sup>

Kapital, Hamburg 1867, I, 13: Maschinerie und große Industrie. \ 16 \ Hans Blumenberg, Geistesgeschichte der Technik. Aus dem Nachlass, hg. von Alexander Schmitz und Bernd Stiegler, Frankfurt am Main 2009, S. 24–25; Thomas Rohkrämer, Eine andere Moderne? Zivilisationskritik, Natur und Technik in Deutschland 1880–1933, Paderborn 1999, S. 61–71; zu den technikkritischen Lebensreformbewegungen vgl. ebd., S. 117–216, sowie Werner Rammert, Technik aus soziologischer Perspektive. Forschungsstand – Theorieansätze – Fallbeispiele. Ein Überblick, Opladen 1993, S. 94. \ 17 \ Georg Simmel, Das Problem des Stiles, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 18, 1908, S. 307–310, 313–314, 316, hier S. 309. Vgl. zur Thematik auch Katja Schneider, Handwerkskunst im Zeitalter der Maschine, in: Die Nützlichen Künste. Gestaltende Technik und Bildende Kunst seit der Industriellen Revolution (Ausst.-Kat.), hg. von Tilman Buddensieg und Henning Rogge, Berlin 1981, S. 269–275, hier S. 270. Rohkrämer (wie Anm. 16), S. 54–55. Zum Lob des ›Künstlers‹ eines Serienprodukts im Diskurs der Weimarer Republik vgl. auch Anna Vallye, Design and the Politics of Knowledge in America, 1937–1967: Walter Gropius, Gyorgy Kepes. Onlinepublikation, Diss. Phil. New York 2011, URL: <https://academiccommons>.

Kurzum: Das 18. Jahrhundert als Jahrhundert der Geschmacksbildung war auch und vor allem eine Epoche des aufkommenden ›Ästhetischen Kapitalismus‹. Sie veränderte den materiellen Konsum und mit ihm die Welt der Parvenüs. Gesellschaftliche Schnellaufsteiger:innen waren Profiteure des ›Ästhetischen Kapitalismus‹, die den ästhetischen Überschuss der Luxusgüter in die gesellschaftliche Breite brachten, von der sich abzusetzen die Parvenüs – sowohl als Produzent:innen wie auch als Konsument:innen – neue Strategien der Selbstinszenierung entwickeln konnten. Um diese besser zu verstehen, ist es aber notwendig, die heute immer noch verbreitete Geringschätzung der ›Kulturindustrie‹ abzulegen, ein serielles Produkt nicht gegen die vermeintlich hohe Kunst des Unikats auszuspielen. Der ›Ästhetische Kapitalismus‹ der Kulturindustrie gerade des 18. Jahrhunderts war mitnichten der düstere Beginn der ästhetischen Vermassung und Gleichschaltung der aufkommenden Industriegesellschaft. Vielmehr kennzeichnet sie den lichten Aufbruch in ein neues ästhetisches Zeitalter, dessen materielle Kultur mehr Verbreitung in der gesellschaftlichen Fläche fand und gleichzeitig mehr Geschmacksbildung von ihren Akteur:innen erforderte. Der ›Ästhetische Kapitalismus‹ der Aufklärungszeit erfährt dann seine sachliche Einschätzung (ohne pejorativen Kurzschluss), wenn man ihn aus heutiger Perspektive durchaus einer – im positivsten Sinne – Kommerzialisierung der Warenästhetik zuordnet.<sup>21</sup> Diese hat selbstverständlich auch ihre ökonomischen und bis heute vor allem auch ökologischen Schattenseiten, die in der Forschungsliteratur zu Recht ausgiebig diskutiert werden. Dabei kommt jedoch die soziohistorische Einordnung des Ästhetischen Kapitalismus im Zeitalter der Aufklärung und Geschmacksbildung im Kontext der Parvenüs zu kurz.

Denn gerade die Verfügbarkeit von Waren, die einem gewissen ästhetischen Anspruch genügen, trägt zu einer geschmacklichen Bildung der Konsument:innen bei. Gernot Böhme schreibt: »Dieser zweite Typ von Ästhetik, die Geschmacksästhetik, scheint mir die dominante Tradition der Ästhetik zu sein, insofern es um Pädagogik geht. Sie ist wesentlich verantwortlich für die Herausbildung des Bildungsbürgertums.«<sup>22</sup> Ästhetische Kompetenzen können nur dann entwickelt werden, wenn die Gegenstände, die sie fördern, auch zugänglich und sichtbar für breite Schichten sind. Kurzum: Um seinen Aufstieg durch repräsentative Objekte zu untermauern, muss man wissen, was Eindruck hinterlässt und was nicht.

## Kunstgegenstände als Repräsentationskapital des sozialen Aufstiegs

*Manufactum*, von Hand gefertigt, verkörpert eine aus heutiger Sicht gelungene Verbindung von Massenproduktion und Handwerk. Die ›Massenkultur‹ des 18. Jahrhunderts wurde ermöglicht durch die serielle Produktion der Manufakturen und die Verfügbarkeit der Waren.<sup>23</sup> Gefäße und Serviceteile wurden auf Vorrat produziert und waren somit auf Wunsch erwerbbar. Dies zielte auch auf bürgerliche Abnehmer:innen, zumal diese für das Überleben der Manufakturen von nicht unerheblicher Bedeutung waren. Nur auf Basis einer adligen Käuferschicht hätten sich die Manufakturen wirtschaftlich nicht tragen können.<sup>24</sup> Wie die effiziente Nutzung des sich daraus ergebenden ›ästhetischen Überschusses‹ in einem bürgerlichen Kontext des 18. Jahrhunderts aussehen konnte, zeigt sich am Beispiel des Augsburger Chemikers Johann Caspar Schauer (1681–1761). Sein Familienver-

columbia.edu/doi/10.7916/D883401H [Zugriff: 7.5.2022], S. 71. \ 18 \ Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), in: Walter Benjamin – Gesammelte Schriften Bd. I, Teil 2, Frankfurt am Main 1980, S. 471–508. Zur Ausdeutung des Kunstwerksaufsatzes und seiner ideengeschichtlichen Bedeutung für das Kunsthandwerk vgl. Zitzlsperger (wie Anm. 3), S. 215–219. \ 19 \ The Genius of Wedgwood (Ausst.-Kat. Victoria & Albert Museum London), hg. von Hillary Young, London 1995, S. 13. \ 20 \ Buket Altinoba, Das ›Multible‹ im 19. Jahrhundert. Von Skulpturenmaschinen, Techniktraktaten und Porträt-Miniaturbüsten, in: kritische berichte, 3, 2020, S. 67–80. Steffen Siegel, Nicéphore Niépce und die Idee der fotografischen Replikation, in: kritische berichte, 3, 2020, S. 95–106. \ 21 \ Zur Kritik der Warenästhetik im 20. Jahrhundert vgl. Haug (wie Anm. 6). Zur Kritik an Haugs Theoriebildung vgl. Zitzlsperger (wie Anm. 3), S. 292–294. \ 22 \ Böhme (wie Anm. 1), S. 80. \ 23 \ Dies meint keine Massenproduktion der Manufakturen im heutigen Sinne, sondern die serielle Produktion im Vergleich zu kleineren Handwerksbetrieben zuvor. \ 24 \ So ist beispielsweise für die Frankenthaler Manufaktur des pfälzischen Kurfürsten Carl Theodor belegt, dass dieser eine Verkaufsnieder-



Abb. 1 Enghalskrug mit Zinnfuß und Zinn-  
deckel, dargestellt sind Blumenranken und  
Blumensträuße, chemische Geräte, als  
Helmzier Mann mit Blume, Initialen J. C. S.  
(Johann Caspar Schauer), Fayence mit  
Unterglasurkobaltblau, Augsburg, vor 1749

mögen gründete sich auf einer Erfindung seines Großvaters Johannes Schauer. Dieser hatte im ausgehenden 17. Jahrhundert einen Kräuterbalsam entwickelt, welcher »wegen seiner Heilungskraft sowohl bey innerlichen Krankheiten, als bey äußerlichen Verwundungen sehr berühmt«<sup>25</sup> war. Sein Sohn Philipp Jacob verbesserte das Rezept und konnte ein kleines Vermögen anhäufen. Das dazugehörige Laboratorium war über die Grenzen Augsburgs hinaus bekannt und wurde »von den vornehmsten hier durchreisenden Personen besucht«<sup>26</sup>. Neben diesen direkten Kontakten zu höhergestellten Personen genoss die Familie »Kaiserliche, Königliche und Churfürstliche Privilegien und er [der Balsam, Anm. d. Verf.] wurde nicht nur in Europa, sondern auch in andern Welttheilen berühmt, zumal da man ihn in Kriegszeiten bey Verwundungen sehr bewährt gefunden«.<sup>27</sup> Der Balsam findet Erwähnung in Werken des 18. Jahrhunderts und wurde in einschlägigen Rezeptsammlungen mit seinen Inhaltsstoffen auch abgedruckt. Die Zutatenliste des *Balsamum Schauerianum*, auch »Schauerischer Balsam« genannt, verdeutlicht, wie ausgebildet und beständig die Handelsnetzwerke im 17. und 18. Jahrhundert waren und wie gut die Familie Schauer vernetzt war. Der Balsam bestand größtenteils aus wertvollen exotischen Gewürzen und Kräutern, die 24 Stunden in Weingeist ziehen mussten, um ihre volle Wirkung zu entfalten. Neben Terpentin und Galbangummi enthielt der Balsam insgesamt 23 Zutaten, darunter die pflegende Aloe sowie die kostspieligen Myrrhe, Weihrauch, Anis, Kardamom, Muskatnuss und Zimt.<sup>28</sup>

lassung in seiner Residenzstadt Mannheim anregte, die öffentlich zugänglich war und einen breiten Absatz der Erzeugnisse gewährleisten sollte. Siehe hierfür: Barbara Beaucamp-Markowsky, Die Porzellanmanufaktur Frankenthal, in: *Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Carl Theodor (1724–1799) zwischen Barock und Aufklärung* (Ausst.-Kat.), hg. von Alfred Wiczorek, Hansjörg Probst und Wieland Koenig, Regensburg 1999, Bd. 1, S. 272–273. \ 25 \ Paul von Stetten d.J., *Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg*, Augsburg 1779, S. 246. \ 26 \ Ebd., S. 247. \ 27 \ Ebd. \ 28 \ Christian Friederich Wappler, *Österreichische Provincial-Pharmacopöe*, umgearbeitete Auflage auf Befehl Sr. k. und k. Apostolischen Majestät, Wien 1795, S. 125–126. \ 29 \ Ein Vergleichsstück befindet sich im Maximilianmuseum in Augsburg, Inv.-Nr. 1939/10. \ 30 \ Für einen Überblick zur Schauer'schen Manufaktur siehe: Hannelore Müller, *Augsburger Fayencemanufakturen*, in: *Keramos*, 53/54, 1971, S. 57–61. \ 31 \ Paul von Stetten gibt einen vagen Bericht, der zum Teil auf seinen Vermutungen beruht: »Gegen Anfang des XVII. Jahrhunderts ungefähr muß auch eine Fabrik von Majolica hier [gemeint ist Augsburg, Anm. d. Verf.] gewesen seyn. Ich schließe es aus den vielen noch vorhandenen Geschir-

Als Erbe des Vermögens Philipp Jacobs sowie des *Arcanums* gelang Johann Caspar Schauer die konstante Erweiterung des Besitzes sowie des Familienvermögens. Im Folgenden sollen die verschiedenen Aspekte seines repräsentativen Lebensstils untersucht werden.

## Die Fayencemanufaktur

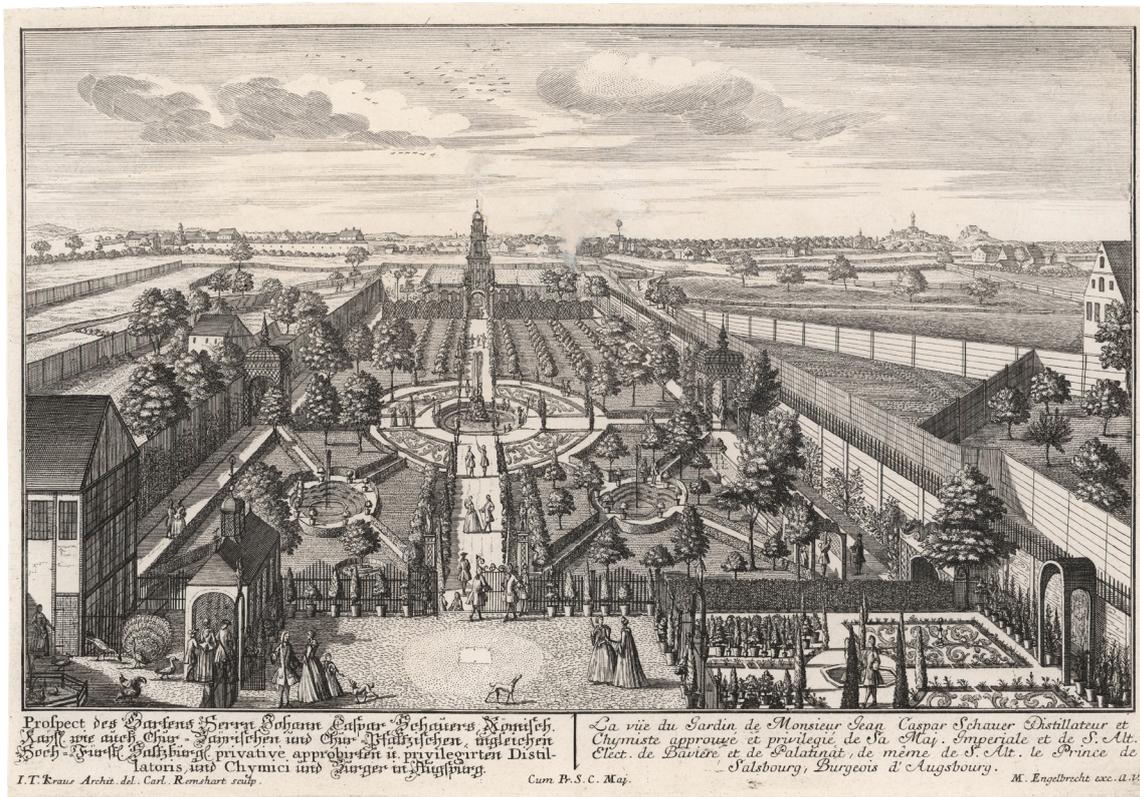
In der Sammlung des Hetjens-Museums befindet sich eine Enghalskanne, die in Unterglasurblau mit dem Familienwappen und den Initialen Johann Caspar Schauers verziert wurde (Abb. 1).<sup>29</sup> Sie wird der Augsburger Manufaktur zugeschrieben, die sehr wahrscheinlich im Besitz Schauers gewesen ist.<sup>30</sup> Die genauen Anfänge der Fayencemanufaktur in Augsburg liegen im Dunkeln.<sup>31</sup>

Mit der Beteiligung an bzw. der Unterhaltung einer Fayencemanufaktur agierte Johann Caspar Schauer wie ein adliger Fürst, denn eine eigene Manufaktur zu besitzen, gehörte für adlige Herrscher zum Repertoire ihrer Machtdemonstration. Clemens August von Köln leistete sich beispielsweise 1755 die Poppelsdorfer Fayencemanufaktur,<sup>32</sup> der Pfälzer Kurfürst Carl Theodor 1762 die Frankenthaler Porzellanmanufaktur sowie 1772 die Fayencemanufaktur in Mosbach.<sup>33</sup> Als Chemiker, der einen europaweiten Verkaufsschlager vorweisen konnte, war Johann Caspar Schauer prädestiniert für die Einrichtung einer Fayencemanufaktur, da er in chemischen Fragen der Produktion sein Fachwissen einbringen konnte. Auch für den Vertrieb hätte er seine Verbindungen nutzen können, denn dass es mit der Einrichtung einer Manufaktur nicht getan war, beweist ein Brief Friedrichs des Großen an die Krefelder Seidenfabrikanten, die Brüder Friedrich und Heinrich von der Leyen, aus dem Jahr 1763. Friedrich wollte die Porzellanproduktion in Preußen fördern und hatte sich die von der Leyens offenbar auch deswegen als Adressaten ausgesucht, weil sie als Fabrikbesitzer über die wichtigen Vertriebskenntnisse verfügten. In seinem Schreiben bemühte er sich darum, die Krefelder Seidenfabrikanten zur Einrichtung einer Niederlassung und somit zum Vertrieb der Waren der von ihm 1765 übernommenen Berliner Porzellanmanufaktur (KPM) zu gewinnen – noch vor dem eigentlichen Start der Produktion.<sup>34</sup>

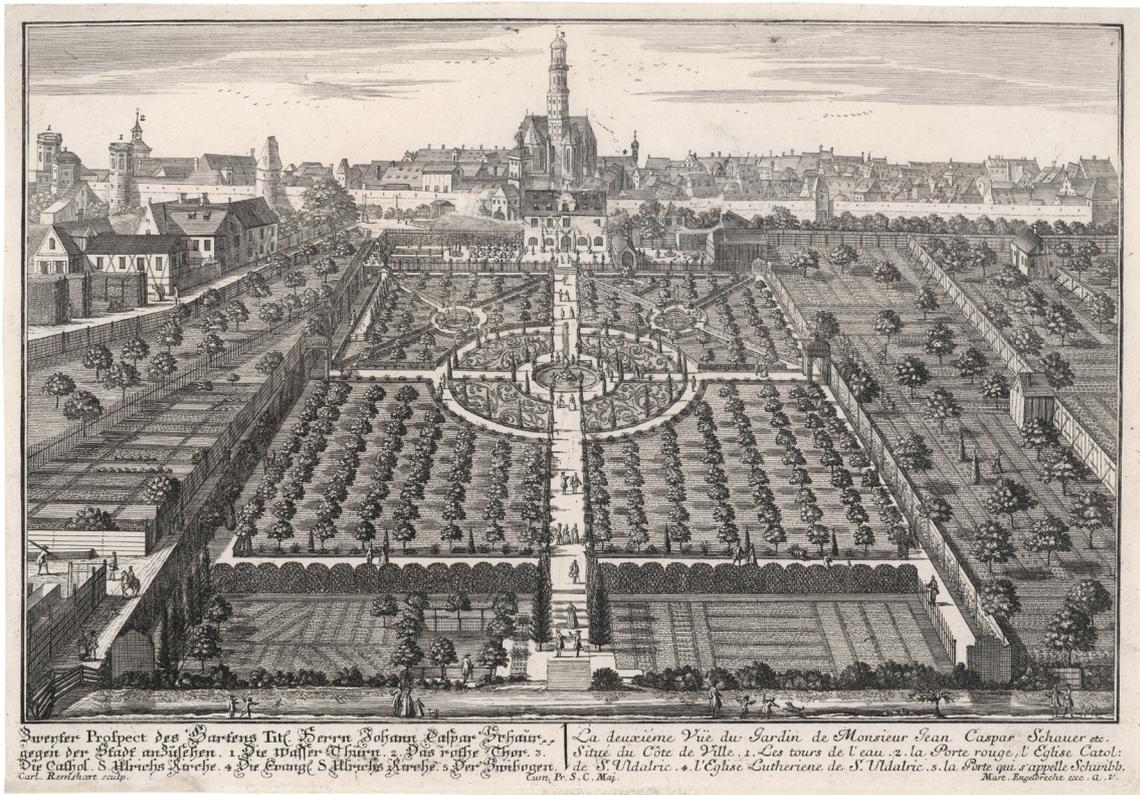
## Der Garten

Der Höhepunkt der gesellschaftlichen Inszenierung Johann Caspar Schauers war sein prächtiger Garten, der in dem um 1730 erschienenen Werk ›Augsburgische Garten-Lust‹ durch die Kupferstiche von Karl Remshard (1678–1735) gleich zweimal abgebildet wurde (Abb. 2a, b).<sup>35</sup> Bezeichnenderweise werden in dem Werk neben weiteren bürgerlichen Gärten auch die Gärten von Adligen dargestellt, namentlich des Barons von Garben sowie des Grafen zu Oettingen, den Zeitgenoss:innen galt der Schauer'sche Garten jedoch als besonders prächtig.<sup>36</sup> Die beiden Ansichten geben heute ein eindrucksvolles Bild bürgerlicher Gartenkunst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

ren, mit Wappen hiesiger Familien, und mit Verzierungen von damals beliebtem Geschmacke. Erst zu unseren Zeiten sind diese hiesigen Bürger auf den Gedanken gerathen, eine Porzellanfabrik anzulegen. Allein entweder taugte die Erde nichts, oder sie verstanden es nicht genug. Sie wurde bey dem Schaurischen Garten errichtet, gieng aber gar bald wiederum ein.« Der Hinweis auf eine Porzellanmanufaktur kann historisch nicht belegt werden. Alle bekannten Erzeugnisse mit dem Schauer'schen Wappen und der Pinienmarke seiner Manufaktur sind in Fayencetechnik ausgeführt. Von Stetten d.J. (wie Anm. 25), S. 241. \ 32 \ Der Riss im Himmel. Clemens August und seine Epoche (Ausst.-Kat.), hg. von Frank Günther Zender und Werner Schäfer, Köln 2000, S. 179. \ 33 \ Zu der Frankenthaler Porzellanmanufaktur siehe: Barbara Beaucamp-Markowsky, Frankenthaler Porzellan, 3 Bde., München 2008–2014 (Bd. 1: Die Plastik, Bd. 2: Die Archivalien, Bd. 3: Das Geschirr), zu Mosbach siehe: Franz Swoboda, Mosbacher Fayencen 1770–1836 (Ausst.- und Bestandskatalog), Mannheim 1970. \ 34 \ Die Heimat, 1927, Jahrgang 6, Heft 3, S. 178. \ 35 \ Johann Thomas Krauss, Augsburgische Garten-Lust. Das ist genauer Abriss und Prospect einiger in und vor der Stadt Augspurg liegenden [...] Lustgärten, hg. von Martin Engelbrecht, Augsburg um 1730. \ 36 \ Von Stetten d.J. (wie Anm. 25), S. 247–248.



a



b

Abb. 2a, b Die zwei Ansichten des Schauer'schen Gartens aus der Augspurgischen Garten-Lust, Kupferstiche, Augsburg um 1730

Der erste Prospekt (Abb. 2a) zeigt den Garten von der Beletage des Wohnhauses aus gesehen. Links unten befindet sich in unmittelbarer Hausnähe die Volière mit einem Freigehege für exotische Vogelarten. Ein Pfau, der ein Rad geschlagen hat und seine Federpracht zeigt, stolziert für die Staffage-Besucher:innen vor einem eingezäunten Wasserbecken, das eine Fontäne in der Mitte zu haben scheint. Links des Pfaus steht eine Magd in der Ecke, während rechts vom Pfau drei besser gekleidete Besucher vor der Volière das muntere Treiben beobachten. Gegenüber auf der rechten Seite befindet sich ein kleiner Garten mit vier Rabatten und einem Wasserbecken mit einer kleinen Fontäne als Gegenstück zum Wasserbecken des Freigeheges. Der eigentliche Lustgarten erstreckt sich in Sichtachse des Wohnhauses und wird durch ein Tor betreten. Die einstige Pracht lässt sich heute nur noch erahnen. Von Stetten spricht neben der »Menagerie von seltenem Geflügel« auch Grotten und Spalier innerhalb der Anlage sowie eine Orangerie an.<sup>37</sup> Es verwundert nicht, dass Schauers Garten ein so hohes Ansehen genoss, denn er übertrifft die dargestellten adligen Gärten in der »Augsburgischen Garten-Lust«, wenn nicht an Größe und der Gestaltung der Boskette, so doch durch seine Anzahl an Wasserspielen, die für die Anlage eines Gartens ein hohes technisches Können voraussetzten und sehr kostspielig waren.

Schauer zeigte mit seinem Besitz und seinen Handlungen an, dass er zur oberen Klasse gehörte. Um einen repräsentativen Garten anzulegen, brauchte man viel Geld, das erst einmal erübrigt werden musste. Um ihn zu pflegen und die kostspieligen Ausstattungen wie exotische Vögel und Pflanzen zu erhalten, war zudem ausreichend Personal vonnöten. Ihn zu genießen, dort zu lustwandeln und Gäste zu unterhalten, erforderte überdies Zeit, Schöngest und Muße. Die Beteiligung, wenn nicht gar der Besitz einer eigenen Fayencemanufaktur brachte Schauer außerdem in die Position, aktiv den Markt mitzubestimmen. Nicht weniger beachtenswert sind die wohltätigen Stiftungen, die Johann Caspar Schauer tätigte. Er hatte noch zu Lebzeiten die hohe Summe von 4 000 Florin an die Gemeinde der evangelischen St. Ulrichskirche gestiftet, um unter anderem Waisenkinder zu unterstützen<sup>38</sup> und einen Trauersaal für die Gemeinde errichten zu lassen, welcher seinen Namen trug.<sup>39</sup> Um den sozialen Aufstieg zu untermauern und zu festigen, scheint ein wohltätiges Engagement besonders geeignet, denn eine allgemeinnützige Stiftung greift in das Leben von Menschen ein und kann es positiv beeinflussen. Auch dies ist als Privileg der höheren Schichten zu verstehen: Nicht jeder, der Not und Leid sieht, hat die Mittel und den Einfluss, sie zu bekämpfen. Schauer agierte in den oben ausgeführten Bereichen wie ein adliger Herrscher, selbst wenn es bisher keine Anhaltspunkte gibt, dass er einen Adelstitel oder überhaupt ein politisches Amt angestrebt hätte. Dennoch setzt er sich ab von anderen Mitgliedern des bürgerlichen Standes und zeigt ein ranghöheres Verhalten. Diese Anwendung einer Gruppendifferenzierung im Sinne der »Absetzung von Ständen und Klassen, durch das, was sich gehört, und durch das, was man trägt, [hat es] schon immer gegeben. [...] Neu war im Zeitalter der Aufklärung – das muss mit der beginnenden Dynamisierung der Standes- bzw. Klassenbeziehungen zusammenhängen – dass dem Einzelnen zugemutet wurde, diese Differenzierung selbst und immer wieder zu leisten.«<sup>40</sup>

\ 37 \ Ebd., S. 248. \ 38 \ Für eine genaue Auflistung der Stiftungsbestimmungen siehe: Franz Eugen Frhr. v. Seida und Landensberg, Historisch=statistische Beschreibung aller Kirchen= Schul= Erziehungs= und Wohltätigkeits=Anstalten in Augsburg, von ihrem Ursprunge an bis auf die neuesten Zeiten, Bd. 2, Augsburg/Leipzig 1813, S. 689–690. \ 39 \ Ferdinand Seidel, Der Führer auf den Gräbern der in Augsburg Verstorbenen, und Sammlung aller Inschriften auf den Monumenten des Kirchhofes der Protestanten in Augsburg, Augsburg 1838, S. 358. \ 40 \ Böhme (wie Anm. 1), S. 82.

## Verhaltensmuster und Methodik heutiger Parvenüs

Diese Dynamik ist bis heute zu beobachten, denn das Verhalten moderner Parvenüs zeigt durchaus Parallelen zu denen des 18. Jahrhunderts. Die österreichische Soziologin Elisabeth Schimpfössl untersuchte den Lebensstil russischer Oligarch:innen, unter Berücksichtigung von deren Engagement für die Kunst.<sup>41</sup> Der Zweck dieser Kunstförderung wird dabei auf mehreren Ebenen deutlich. »Mäzenatentum ist der direkteste Weg, finanzielle Ressourcen in kulturelle Legitimation umzuwandeln.«<sup>42</sup> Schon Gernot Böhme beobachtete etwas Ähnliches, als er von einem »heroischen Versuch des Bildungsbürgers, mit der Avantgarde der Kunst die Klassenschranken zu überschreiten«, sprach.<sup>43</sup> Im Falle der Oligarch:innen sind kulturelle Stiftungen und Mäzenatentum von besonderem Interesse. Hier offenbart sich die langfristig geplante Denkmalsetzung des aufstrebenden Individuums. Über den Tod hinaus sollen der Einfluss und der Ruhm bestehen bleiben. Schimpfössl zitiert an einer Stelle Marat Guelman, Galerist und ehemaliger Berater Wladimir Putins: »Sich selbst unsterblich zu machen, ist eines der Hauptziele der Sammler. Die Erinnerung an sich selbst zu erhalten, ist mehr wert als alles Gold der Welt«, während ein anderer Kunstsammler betont: »Wenn ich die Werke von zehn zeitgenössischen Künstlern kaufe, werden sie vielleicht eines Tages berühmt. Das Wichtige jedoch ist, dass sie unsere Ära reflektieren. Wenn sich in 50 Jahren die Menschen fragen, was Künstler zu Beginn des 21. Jahrhunderts gedacht haben, kann meine Sammlung diese Frage beantworten.«<sup>44</sup> Dies könnte man als »Geschmacksbildung der zukünftigen Generationen« deuten. Der Grundstein für die Verfügbarkeit der Kunstwerke, die zukünftig ausgewertet werden können, sowie die Auswahl (und damit auch Manipulation) dessen, was rückblickend als »sammlungswürdig« erachtet wurde, wird heute gelegt.

Für die Eliten des 18. Jahrhunderts war »Geschmack« in erster Linie eine Empfindsamkeit gegenüber der »Schönheit und harmonischen Ordnung von Objekten«.<sup>45</sup> Es ging darum, den eigenen Lebensstil von der Masse durch besondere ästhetische Eigenschaften abzusetzen. Stella Kesaeva, Kunstmäzenin und Ehefrau von Igor Kesaev, des Chefs von Russlands größtem Tabakkonzern, zeigt eine ähnliche Einstellung, wenn es um die Darlegung ihrer Empfindsamkeit gegenüber Kunstwerken geht: »Sie [Kesaeva] erzählte mir [Schimpfössl] eine Geschichte über eine Freundin, die eine Gruppe junger, wohlhabender Frauen zu ihr brachte, um sie darin zu unterrichten, eine eigene Galerie zu gründen und »ihr eigenes Kunstding zu machen«. Sie weigerte sich, ihnen einen Einsteigerkurs anzubieten. »Ich konnte es nicht tun, denn in meinem Fall kam es von innen, von meiner Seele«, sagte sie, auf ästhetische Standards anspielend, die typischerweise der Intelligenzija zugeschrieben werden.«<sup>46</sup> Schimpfössl versteht die geistige Emanzipation russischer Oligarch:innen von wirtschaftlichen Notwendigkeiten als den ultimativen Ausweis der Zugehörigkeit zur Upperclass, wie es bereits Bourdieu betonte.<sup>47</sup>

Schimpfössl kommt außerdem zu dem Schluss: »Private Sammler haben sich in Russland dahin bewegt, wo traditionell der Bereich von öffentlichen Museen, Kuratoren, Kritikern und Historikern lag. Sie erschaffen private Museen, gründen Kunststiftungen, zeigen ihre privaten Sammlungen in ihren Galerien und treten manchmal einfach nur als Mediatoren auf.«<sup>48</sup> Sie zitiert den Banker und

41 Elisabeth Schimpfössl, *Rich Russians. From Oligarchs to Bourgeoisie*, Oxford University Press 2018. 42 »Patronage of the arts is the most direct way to convert financial resources into cultural credentials.« Ebd., S. 112 (Übersetzung Christina Kallieris).

43 Böhme (wie Anm. 1), S. 97. 44 »Immortalizing yourself is one of the collectors main objectives. Conserving the memory of yourself is worth more than all the gold in the world.« Schimpfössl (wie Anm. 41), S. 118–119 (Übersetzung Christina Kallieris).

45 Meyer Howard Abrams, *Art-as-Such. The Sociology of Modern Aesthetics*, in: ders., *Doing things with texts. Essays in criticism and critical theory*, New York/London 1989, S. 142. 46 »She [Kesaeva] told me [Schimpfössl] a story about a friend bringing a group of wealthy young women to her to be trained in how to open a gallery and »do their own art thing«. She refused to provide them with a basic introductory course. »I couldn't do that because in my case it came from inside, from my soul,« she said, alluding to aesthetic standards typically ascribed to the intelligentsia.« Schimpfössl (wie Anm. 41), S. 115 (Übersetzung Christina Kallieris). 47 Ebd., S. 116.

Sammler Igor Tsukanov: »Kunst der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, ist die Pflicht jedes Sammlers.«<sup>49</sup> Tsukanovs Engagement und seine Absichten blieben im Westen nicht unbemerkt und schienen so ungewöhnlich, dass auch die Medien das Thema aufgriffen. Die ›Financial Times‹ porträtierte ihn unter dem Titel ›Igor Tsukanov – the Russian banker who wants a museum, not a yacht.«<sup>50</sup> Die hochpreisigen Kunstwerke nicht bloß zu erwerben und der eigenen Sammlung hinzuzufügen, sondern sie der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, kann als neues Privileg der aufstrebenden Parvenüs auf ihrem Weg zur *cultural leadership* gelten. Damit greifen sie ein in den Wertmarkt der Kunstgegenstände, aber auch in die Geschmacksbildung des Marktes, der Käuferschicht und der zukünftigen Museumsbesucher:innen. Auch Stella Kesaeva findet, dass Kunst gezeigt werden muss. Russische Oligarch:innen konzentrieren sich neben prestigeträchtigen Namen wie Picasso oder Dalí vor allem auf russische Künstler:innen und haben die aktuelle, zeitgenössische Kunst im Blick. (Im Bereich der historischen Kunst sind Viktor Vekselberg und sein 2013 eröffnetes Fabergé-Museum in St. Petersburg zu erwähnen.) Beispielhaft für moderne Kunst steht das Garage Museum of Contemporary Art, jenes Museum von Dasha Zhukova, der Ex-Ehefrau Roman Abramovichs, das als größtes Museum seiner Art in Russland gilt. Der Förderung von russischer Kunst und ihrer kuratierten Gleichsetzung mit international angesagten Künstler:innen liegt auch ein nationalistischer Gedanke zugrunde. Stella Kesaeva schätzt die aktuelle Lage der zeitgenössischen Kunst in Russland sehr positiv und dominierend ein: »In Russland erfolgt dies in gewaltigen Schritten. Zeitgenössische Kunst ist auf dem Höhepunkt ihrer Beliebtheit. Mäzene sind der Treibstoff der Maschine. Kesaeva liebt ihr Land und will Russlands zeitgenössische Künstler ›so bekannt machen wie Malevich‹. Um Künstler berühmt zu machen, muss jemand in sie Geld investieren, damit die Menschen über sie Bescheid wissen.«<sup>51</sup> Doch was, wenn Kulturförderung zur Machtdemonstration und Investitionen zur Kulturmanipulation werden?

## Die Zukunft von Kultursicherung und Kulturverfügbarkeit

In prächtigen Palästen und Herrenhäusern, ausgestattet mit feinem Porzellan, exotischen Hölzern und Seidentapeten, feierte das barocke Europa sich selbst. Kein anderer Kontinent verfügte über die Flotten oder das Kapital, das Portugal, den Niederlanden, Frankreich oder England den Wohlstand sicherte und die Globalisierung im europäischen Sinne vorantrieb. In dem eng verknüpften Netzwerk der höfischen Dynastien gab es kaum ein Herrscherhaus, das nicht als Käufer von exotischen Getränken, Pflanzen und im extremsten Fall Menschen an den Geschäften beteiligt war. Die Schattenseiten dieses glamourösen Lebensstils – die Ausbeutung der Kolonien sowie der Sklavenhandel – rückten erst in den letzten Jahren in den Fokus der Forschung (siehe auch Julia Trinkerts Beitrag ›Gebaute Statussymbole. Erfolgsaussichten von Aufstiegsstrategien im dänischen Adel und im hanseatischen Bürgertum am Beispiel von Heinrich Carl von Schimmelmann‹ in diesem Band).<sup>52</sup> Gleichwohl taten sich gerade diejenigen Protagonisten, die Nutznießer der kolonialen Ausbeutung waren, als Förderer von Kunst und Kultur hervor. Bis heute locken die vergoldeten Räume von Ver-

↘ 48 ↘ »Private collectors in Russia have moved into what has traditionally been the domain of public museums, curators, critics, and historians. They create private museums, set up art foundations, showcase their private collections in their galleries, and sometimes simply act as mediators.«, ebd., S. 113 (Übersetzung Christina Kallieris). ↘ 49 ↘ »Making art available to the public is every collector's duty.« Ebd., S. 113 (Übersetzung Christina Kallieris). ↘ 50 ↘ URL: <https://www.ft.com/content/b6254ee0-b327-11e6-a37c-f4a01f1b0fa1> [Zugriff: 28.4.2022]. ↘ 51 ↘ »In Russia this goes in massive steps. Contemporary art is now at its peak of popularity. Patrons are the fuel to the machine.«, »Kesaeva loves her motherland and wants to make Russia's contemporary artists as famous as Malevich.«, »For artists to become famous, someone needs to invest money in them so that people know about them.«, ebd., S. 114–115 (Übersetzung Christina Kallieris). ↘ 52 ↘ So zum Beispiel der Exzellenzcluster ›Beyond Slavery and Freedom: Asymmetrical Dependencies in Pre-Modern Societies‹ der Universität Bonn, URL: <https://www.dependency.uni-bonn.de/en> [Zugriff: 15.5.2022]. Ich danke Dr. Anja Krege-loh herzlich für diesen Hinweis. Zum Thema außerdem Stephan Lessenich, Neben uns die Sintflut. Die Externalisierungsgesellschaft und ihr Preis, München 2016.

sailles und seinen architektonischen Nachfolgern mit ihrer prachtvollen Ausstattung begeisterte Touristenmassen an und werden außerdem durch Steuer- und Fördergelder sowie Spenden aus Wirtschaft und Privatsektor finanziert. Die Architektur ist denkmalgeschützt und losgelöst von der heute als Missetat bewerteten kolonialen Unterdrückung des Zeitalters, in welchem sie entstanden ist. Sie wird bisher kaum politisiert.

Die Bewertung heutiger Parvenüs und ihrer finanziellen Beteiligung am Kulturgesehen erfolgt nicht losgelöst von dem aktuellen politischen Geschehen. Die renommierte Royal Academy in London trennte sich jüngst von einem ihrer finanzkräftigsten *trustees*, dem Oligarchen und Milliardär Pyotr Aven wegen seiner Nähe zu Wladimir Putin. Eine hohe Fördersumme für eine geplante Francis-Bacon-Ausstellung wurde in diesem Zuge ebenfalls zurückgegeben.<sup>53</sup> Daneben distanzieren sich zuletzt auch namhafte Auktionshäuser aus ähnlichen Gründen von russischen Oligarchen, die bis dato als Käufer gern gesehen waren.<sup>54</sup> Eine vergleichbare Situation erlebte die Kulturwelt Italiens 2019, als Fördergelder des saudi-arabischen Herrscherhauses an die finanziell strauchelnde Mailänder Scala auf öffentlichen Druck zurückgegeben werden mussten.<sup>55</sup>

Die im ›Parvenü‹-Forschungsprojekt untersuchten historischen Beispiele zeigen durchaus Parallelen zu heutigen Parvenüs und ihrem Verhalten. Die Gatekeeper zu überwinden, ist nur mit viel diplomatischem Geschick, Glück und Kalkül möglich und gelingt nur dann, wenn mit großer finanzieller Kraft in den Markt gedrängt wird.<sup>56</sup>

## Gedanken zur aktuellen politischen Lage des Kulturguts weltweit

Es gibt zu denken, dass ein beträchtlicher Teil derjenigen, die in den jüngsten Jahren in die Kulturförderung und den Kunstmarkt drängen, aus Gesellschaften hervorgegangen sind, in welchen es um die Menschenrechte nicht gut bestellt ist. China, Russland und arabische Ölstaaten verstoßen im Umgang mit Bürger:innen, Oppositionellen oder Andersdenkenden gegen die Internationale Menschenrechtscharta. Finanzielle Mittel aus dubiosen Quellen nicht mehr als Sponsoring für kulturelle Einrichtungen zu akzeptieren, um so den Einfluss auf die künstlerische Agenda durch neureiche ›Schurken‹ zu minimieren, mag aus moralischer Sicht eine Unabhängigkeit der Institutionen sichern – löst aber nicht das Problem der leeren Kassen. Oligarch:innen vom Kunsthandel auszuschließen, indem Vermögen eingefroren werden – und ihnen somit den Ankauf von Kunstwerken zu verwehren –, zeigt ein nicht weniger aggressives Eingreifen. Wer entscheidet, wer Kunst und Luxusgüter besitzen bzw. konsumieren darf und wer nicht? Die kulturelle Führungsrolle mit all ihren Merkmalen des guten Geschmacks, der Deutungshoheit elitärer Kunst und ihrer Symbolik sowie der Bestimmung von Inhalten der finanzstarken Popkultur ist ein heftig umstrittenes Gebiet. Europa und der Westen befinden sich längst in einem kulturellen Konflikt mit Russland, China und den OPEC-Staaten.

Gleichwohl ist eine weitere Strömung zu beobachten, die man als internen kulturellen Konflikt bezeichnen könnte. Die reichen Kulturen ärmerer Länder hatten bisher lediglich außerhalb der Kunsttempel (Museen) eine Chance, wahrgenommen zu werden – selbst die kulturelle Agenda zu bestim-

53 URL: <https://news.artnet.com/art-world/russia-cultural-institutions-war-ukraine-2079992> (20.3.2022 [Zugriff: 5.4.2022]).  
Quelle: <https://www.thetimes.co.uk/article/russian-money-and-a-cancerous-rot-who-really-funds-our-arts-zz9w7jfrc> (13.3.2022 [Zugriff: 5.4.2022]).  
54 Dennis Kremer, Kunstgeschäfte ohne Oligarchen, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 27. März 2022, S. 26, URL: <https://www.faz.net/aktuell/kunsthaeuser-gehen-auf-distanz-zu-russischen-oligarchen-17909501.html> [Zugriff: 15.5.2022].  
55 URL: <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/mailaender-scala-kultur-sponsoring-saudi-arabien-oper-100.html> (5.3.2019 [Zugriff: 17.3.2021]); URL: <https://www.deutschlandfunk.de/italiens-opernhaeuser-mailaender-scala-gibt-umstrittenes-100>.

men, blieb ihnen lange Zeit verwehrt. In den zurückliegenden Jahren begann sich dies zu ändern: US-amerikanische und europäische Museen entfernen sich zunehmend von der einseitigen, westlich zentrierten Kunstauffassung und wenden sich einer globalen Kunst- und Kulturgeschichte zu, die auch Kunstschaaffenden aus wirtschaftlich schwachen Ländern des Globalen Südens einen Raum gibt und die westliche Führungsrolle samt der historischen Unterwerfung anderer Kulturen infrage stellt. Hanno Rauterberg diskutierte jüngst in mehreren Essays unterschiedliche Aspekte der *Cultural Appropriation* in Bezug auf die Freiheit von Kunst.<sup>57</sup> Die moralische Legitimität ist eines der Zentren der aktuellen kunst- und kulturpolitischen Diskussion, die rechtlichen Fragen in Bezug auf Diversität und kulturelle Identität, ihre Ausübung sowie die Zugänglichkeit und Verfügbarkeit von Kunst und Kultur bilden ein weiteres.<sup>58</sup>

Kulturelles Kapital ist in allen Bereichen wichtig. Kunst und Kultur sind eng mit der (Welt-)Wirtschaft und der Wirtschaftsgeschichte verknüpft. Museen, aber auch andere Bildungseinrichtungen wie Universitäten und Hochschulen können ihre Grundaufgaben – Sammeln, Bewahren und Erforschen von Kulturgut – nur in Unabhängigkeit von politischen Agenden bewahren. Sie sollten nicht instrumentalisiert werden. Dies ist umso prägnanter, wenn man bedenkt, dass im Kriegsgeschehen Kulturgüter bzw. ihr Verlust als militärische Strategie eingesetzt werden, um die Deutungshoheit über die Geschichte, die kulturelle Zugehörigkeit der Zivilist:innen sowie in Teilen auch die religiös motivierte Legitimität der Angreifer zu beeinflussen. Die kriegerisch bedingten Kulturverluste des 21. Jahrhunderts, namentlich die Zerstörung der Buddha-Statuen von Bamiyan durch die Taliban 2001, die Plünderung des Irakischen Nationalmuseums 2003, und die aktuell durchgeführten Plünderungen ukrainischer Museen in Mariupol durch russische Streitkräfte<sup>59</sup> belegen diesen Kulturkampf fern der zivilisierten Welt.

Kunst und Kultur müssen frei und unabhängig bleiben. Sie dürfen nicht Gefahr laufen, das Privileg einiger weniger zu werden. Es ist Zeit, in Anlehnung an die Internationale Menschenrechtscharta auch den kulturellen Rechten der Menschen einen verbindlichen Rahmen zu geben.

html (1.4.2019 [Zugriff: 2.5.2022]). \ 56 \ Boltanski/Esquerre (wie Anm. 7), S. 328–333. \ 57 \ Hanno Rauterberg, Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus, Berlin 2018. \ 58 \ Gedanken zur Kulturhoheit machte sich Peter Häberle, Kulturhoheit im Bundesstaat. Entwicklungen und Perspektiven (Archiv des öffentlichen Rechts, 124, 1999), Tübingen 1999, S. 549–582. In ihrer Habilitation beschäftigte sich die Juristin Gabriele Britz mit Fragen zum rechtlichen Umgang mit kultureller Differenz. Gabriele Britz, Kulturelle Rechte und Verfassung (Jus Publicum 60), Tübingen 2000. \ 59 \ URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/russen-pluendern-die-museen-von-mariupol-17996975.html> (1.5.2022 [Zugriff: 1.5.2022]).

## Literatur

- Meyer Howard Abrams, Art-as-Such. The Sociology of Modern Aesthetics, in: ders., Doing things with texts. Essays in criticism and critical theory, New York/London 1989, S. 135–158
- Otl Aicher, Umwelt wird in Frage gestellt, Berlin 1970
- Buket Altinoba, Das ›Multible‹ im 19. Jahrhundert. Von Skulpturenmaschinen, Techniktraktaten und Porträt-Miniaturbüsten, in: kritische berichte, 3, 2020, S. 67–80
- Barbara Beaucamp-Markowsky, Die Porzellanmanufaktur Frankenthal, in: Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Carl Theodor (1724–1799) zwischen Barock und Aufklärung (Ausst.-Kat.), hg. von Alfried Wieczorek, Hansjörg Probst und Wieland Koenig, Regensburg 1999, Bd. 1, S. 272–273
- Barbara Beaucamp-Markowsky, Frankenthaler Porzellan, 3 Bde., München 2008–2014
- Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), in: Walter Benjamin – Gesammelte Schriften Bd. I, Teil 2, Frankfurt am Main 1980, S. 471–508
- Max Bill, träume vom leben auf zahnarztstühlen, in: form, 41, 1968, S. 24
- Hans Blumenberg, Geistesgeschichte der Technik. Aus dem Nachlass, hg. von Alexander Schmitz und Bernd Stiegler, Frankfurt am Main 2009
- Genot Böhme, Invasive Technisierung. Technikphilosophie und Technikkritik, Kusterdingen 2008
- Genot Böhme, Ästhetischer Kapitalismus, Berlin 2016
- Luc Boltanski und Arnaud Esquerre, Bereicherung. Eine Kritik der Ware, Berlin 2018
- Pierre Bourdieu, La distinction. Critique sociale du jagement, Paris 1979
- Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main 1982
- Gabriele Britz, Kulturelle Rechte und Verfassung (Jus Publicum 60), Tübingen 2000
- Bernhard E. Bürdek, Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung, Basel/Boston/Berlin 2005
- Der Riss im Himmel. Clemens August und seine Epoche (Ausst.-Kat.), hg. von Frank Günther Zender und Werner Schäfke, Köln 2000
- Die Heimat, 1927, Jahrgang 6, Heft 2
- Helmut Draxler, Loos lassen. Institutional critique and Design, in: Texte zur Kunst, 59, 2005, S. 64–75
- Hans Magnus Enzensberger, Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend, in: Kursbuch, 15, 1968, S. 187–197
- Thomas Friedrich, Die Transformation des Designs durch sachferne Kriterien, in: Philosophie des Designs, hg. von Daniel Martin Feige, Florian Arnold und Markus Rautzenberg München 2020, S. 341–360
- Walter Grasskamp, Das gescheiterte Gesamtkunstwerk. Design zwischen allen Stühlen, in: Alles Design. Kursbuch 106, hg. von Karl Markus Michel und Tilman Spengler, Berlin 1991, S. 67–84
- Peter Häberle, Kulturhoheit im Bundesstaat. Entwicklungen und Perspektiven (Archiv des öffentlichen Rechts, 124, 1999), Tübingen 1999
- Wolfgang Fritz Haug, Kritik der Warenästhetik (1971), erw. Aufl., Frankfurt am Main 2009
- Johann Thomas Krauss, Augspurgische Garten-Lust. Das ist genauer Abriss und Prospect einiger in und vor der Stadt Augspurg liegenden [...] Lustgärten, hg. von Martin Engelbrecht, Augsburg ca. 1750
- Dennis Kremer, Kunstgeschäfte ohne Oligarchen, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 27. März 2022, 12, S. 26, URL: <https://www.faz.net/aktuell/kunsthauer-gehen-auf-distanz-zu-russischen-oligarchen-17909501.html> [Zugriff: 15.5.2022]
- Stephan Lessenich, Neben uns die Sintflut. Die Externalisierungsgesellschaft und ihr Preis, München 2016
- Karl Marx, Kritische Randglossen zu dem Artikel ›Der König von Preußen und die Sozialreform. Von einem Preußen‹, in: Vorwärts, 63, 1844, abgedruckt in der Marx-Engels-Gesamtausgabe, Bd. 1, Berlin 1981, S. 392–404
- Karl Marx, Das Kapital, Hamburg 1867
- Dieter Mersch, Kritische Philosophie des Designs, in: Philosophie des Designs, hg. von Daniel Martin Feige, Florian Arnold und Markus Rautzenberg München 2020, S. 385–405
- Hannelore Müller, Augsburger Fayencemanufakturen, in: Keramos, 53/54, 1971, S. 57–61
- Werner Rammert, Technik aus soziologischer Perspektive. Forschungsstand – Theorieansätze – Fallbeispiele. Ein Überblick, Opladen 1993
- Hanno Rauterberg, Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus, Berlin 2018
- Andreas Reckwitz, Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Berlin 2012
- Thomas Rohkrämer, Eine andere Moderne? Zivilisationskritik, Natur und Technik in Deutschland 1880–1933, Paderborn 1999
- Elisabeth Schimpfössl, Rich Russians. From Oligarchs to Bourgeoisie, Oxford University Press 2018
- Gunnar Schmidt, Mythos-Maschine. Medien- und Kunstgeschichte des Citroën DS, Berlin 2018
- Katja Schneider, Handwerkskunst im Zeitalter der Maschine, in: Die Nützlichen Künste. Gestaltende Technik und Bildende Kunst seit der Industriellen Revolution (Ausst.-Kat.), hg. von Tilman Buddensieg und Henning Rogge, Berlin 1981

## Bildnachweis

Franz Eugen Frhr. v. Seida und Landensberg, Historisch=statistische Beschreibung aller Kirchen= Schul= Erziehungs= und Wohltätigkeits=Anstalten in Augsburg, von ihrem Ursprunge an bis auf die neuesten Zeiten, Bd. 2, Augsburg/Leipzig 1813

Ferdinand Seidel, Der Führer auf den Gräbern der in Augsburg Verstorbenen, und Sammlung aller Inschriften auf den Monumenten des Kirchhofes der Protestanten in Augsburg, Augsburg 1838

Gert Selle, Ideologie und Utopie, Köln 1973

Steffen Siegel, Nicéphore Niépce und die Idee der fotografischen Replikation, in: kritische berichte, 3, 2020, S. 95–106

Georg Simmel, Das Problem des Stiles, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 18, 1908, S. 307–310

Peter Sloterdijk, Das Zeug zur Macht, in: ders. und Sven Voelker, Der Welt über die Straße helfen. Designstudien im Anschluss an eine philosophische Überlegung, Karlsruhe 2010, S. 11–12 (Reprint in: Philosophie des Designs, hg. von Daniel Martin Feige, Florian Arnold und Markus Rautzenberg München 2020, S. 75–91)

Werner Sombart, Liebe, Luxus und Kapitalismus. Über die Entstehung der modernen Welt aus dem Geist der Verschwendung (1913), Berlin 1992

Paul von Stetten d.J., Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg, Augsburg 1779

Franz Swoboda, Mosbacher Fayencen 1770–1836 (Ausst.- und Bestandskatalog), Mannheim 1970

The Most Dangerous Game (Ausst.-Kat.), hg. von Wolfgang Scheppe, Berlin 2018

Christian Friederich Wappler, Österreichische Provincial=Pharmacopöe, umgearbeitete Auflage auf Befehl Sr. k. und k. Apostolischen Majestät, Wien 1795

The Genius of Wedgwood (Ausst.-Kat. Victoria & Albert Museum London), hg. von Hillary Young, London 1995

Carl Tillessen, Konsum. Warum wir kaufen, was wir nicht brauchen, Hamburg 2020

Frank Trentmann, Herrschaft der Dinge. Die Geschichte des Konsums vom 15. Jahrhundert bis heute, München 2017

Anna Vallye, Design and the Politics of Knowledge in America, 1937–1967: Walter Gropius, Gyorgy Kepes. Onlinepublikation, Diss. Phil. New York 2011, URL: <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D883401H> [Zugriff: 7.5.2022]

Max Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie, Tübingen 1922

Christian Welzbacher, Das totale Museum. Über Kulturklitterung als Herrschaftsform, Berlin 2017

Lambert Wiesing, Luxus, Berlin 2015

Philipp Zitzlsperger, Das Design-Dilemma zwischen Kunst und Problemlösung, Berlin 2021

Abb. 1

© Hetjens – Deutsches Keramikmuseum,  
Foto: Hort Kolberg, Neuss

Abb. 2a, b

© Kunstsammlungen und Museen Augsburg,  
Inv.-Nrn. G152, G154