

# Art Education Research No. 10/2015

Rahel Puffert

## Geschmack als Differenz, die den Unterschied macht?

### Urteilsbildung und soziale Ungleichheit in der Kunstvermittlung

*Und ihr sagt mir, Freunde,  
 daß nicht zu streiten sei über Geschmack und  
 Schmecken?  
 Aber alles Leben ist Streit um Geschmack und  
 Schmecken.*

*Friedrich Wilhelm Nietzsche*

«Das kann halt jeder sehen, wie er will.» Diesen Satz habe ich in unterschiedlichsten kunstvermittelnden Situationen so oder ähnlich gehört. Ob bei Kunstgesprächen im Museum, bei der Bildbetrachtung im Rahmen der universitären Lehre oder im privaten informellen Gespräch über Kunst – immer wieder scheint die Notwendigkeit zu entstehen, auf die Freiheit des individuellen Geschmacksurteils hinzuweisen. Oft wird – so zumindest meine Interpretation und Beobachtung – auf diese Weise ausserdem eine aufkommende Kontroverse zu beenden versucht.

Egal aus welcher Perspektive: Theoretisch fällt es nicht schwer, jeder\_jedem die Freiheit des eigenen Geschmacks zuzubilligen. Kunstlehrer\_innen und -vermittler\_innen (ich reihe mich hier ein) sehen ihren Toleranzwillen dennoch auf eine harte Probe gestellt, wenn sie insbesondere in der Zwangsgemeinschaft Schule mit anderen Geschmäckern konfrontiert sind. Umgekehrt verlangen sie von ihren Schüler\_innen aber genau das: Sich mit kulturellen Werten und ästhetischen Regeln vertraut zu machen, die ihnen unbekannt sind und die sie (deshalb) oft zunächst nicht besonders mögen.

So gesehen indiziert obiger Satz einen Widerstand oder die Weigerung, sich mit einem anderen Geschmack auseinanderzusetzen. Denn in der Tat bedeutet es eine Anstrengung, nicht nur andere Geschmacksmuster zu tolerieren oder zu verstehen, sondern ebenso die eigenen

zu erläutern. Mit dieser Schwierigkeit umzugehen und sie noch dazu als sinnvollen Lernprozess zu begreifen, ist aus meiner Sicht aktuell vielleicht wichtigster Inhalt von Kunstunterricht und -vermittlung. Hierfür werde ich im Folgenden einige Argumente entfalten. Sodann möchte ich exemplarisch zeigen, dass die Problematik von klassenspezifischen Geschmacksunterschieden einen anderen Blick auf Werke der klassischen Kunstgeschichte erlaubt und mich für eine Kunstgeschichte «von Vermittlung aus»<sup>1</sup> aussprechen.

#### ALLES SCHÖN UND GUT, ABER WARUM?

Im Geschmacksurteil äussert sich Subjektivität ebenso wie ein Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Diese von Platon lange vor Kant identifizierte Schwierigkeit kann als kontinuierlicher Subtext kunstpädagogischen Handelns begriffen werden. Sie beginnt bei der Auswahl von Themen und Kunstwerken durch die Kunstlehrer\_innen, drückt sich in Äusserungen und Nicht-Äusserungen der Schüler\_innen aus und trägt nicht zuletzt zur manchmal fehlenden Wertschätzung<sup>2</sup> des Unterrichtsfachs Kunst bei. Letzteres tritt dann ein, wenn Subjektivität mit

<sup>1</sup> Diese Abwandlung von Eva Sturms Konzept «Von Kunst aus» versteht sich dabei nicht als Entgegensetzung, sondern als Variante mit verwandter Stossrichtung.

<sup>2</sup> Diese fehlende Wertschätzung ist hier in zweierlei Hinsicht gemeint: Zum einen drückt sie sich – zumindest in Deutschland – in der schlechten Ausstattung des Faches (Räume und Studentafel) aus und darin, dass noch immer in vielen Schulen «fachfremd» unterrichtet wird, also Lehrer\_innen ohne entsprechende Fakultas Kunst unterrichten, obwohl es gut ausgebildete Lehrer\_innen gibt. Zum anderen wird das Fach auch von Schüler\_innen oft im Vergleich zu anderen Fächern weniger ernst genommen.

Beliebigkeit assoziiert wird. Oder wenn die Mannigfaltigkeit möglicher Urteile mit Unüberschaubarkeit gleichgesetzt wird. Wenn es jede\_r so sehen kann, wie er\_sie meint (kunstdidaktisch formuliert: «Es gibt kein Richtig und kein Falsch»), dann lohnt es sich auch nicht, darüber zu sprechen. Was soll man da denn lernen? Man kommt ja ohnehin zu keinem Ergebnis. Dieser Gedankengang scheint mir im Raum zu stehen, wenn wie oben beschrieben, das Sprechen ausgesetzt wird.

*«Weder [die] normative Regelästhetik noch die Beliebigeitsästhetik der Geschmäcker sind aber hinreichende Antworten auf die Frage nach der Bedingtheit unserer Wahrnehmungen und Urteile; weder hinreichend im philosophischen Sinne, noch hinreichend im alltäglichen Gebrauchssinne».*

*(Brock 1971: o. S.).*

In seiner «Ästhetik als Vermittlung» setzt Bazon Brock, der sich ebenso mit der Aporie des Geschmacksurteils befasst, beim Wahrnehmungsbegriff an und macht so auf eine für den Kunstunterricht bedeutsame Differenz aufmerksam. Es käme darauf an, zwischen dem Urteil «etwas sei schön» und der Begründung dieses Urteils, unterscheiden zu lernen (Brock 1971: ebd.). In diversen Kunstvermittlungssituationen gibt es zahlreiche Entscheidungen, deren Urteilsbegründungen reflektiert werden könnten oder nach Brock gar müssten. Warum äußert die Gruppe von Senior\_innen bei der Führung ihre Zugangsschwierigkeiten zu Rubens ebenso wie zu abstrakten Ölbildern von Ljilbow Popowa? Warum lässt eine Lehrerin ihre Schüler\_innen lieber mit Fotografien als mit Tusche arbeiten. Wie kommt ein Lehrer dazu, das Bild einer Schülerin mit sehr gut und das einer anderen nur mit genügend zu bewerten? Ist es ein Zufall, dass so viele Studierende *street art* toll finden und mit «alten Schinken» nichts anfangen können?

Sobald die involvierten Sprecher\_innen in einer Situation der Vermittlung beginnen, nach Begründungen für Geschmacksurteile zu suchen, dieselben auszutauschen und in ein Verhältnis zueinander zu setzen, werden sie nachvollziehbar. Dabei wird im besten Fall tatsächlich Toleranz geübt: man tauscht sich über Geschmack aus, ohne ihn jemandem vorzuschreiben oder abzusprechen. Gleichzeitig verlieren die Geschmäcker so ihre Festigkeit, sie werden nachvollziehbar und dadurch u.U. sogar veränderlich. So verstehe ich den Ansatz von Brock. Aber wie kann ich als Vermittlerin sicher sein, dass diese Aufforderung zur Begründung nicht genau jenes Konzept von Toleranz befördert, welches von Herbert Marcuse als «repressiv» bezeichnet wurde und in dem sich eher bürgerliche Gewissheit ausdrückt, denn die Überwindung kultureller Herrschaft? (vgl. Marcuse 1965: 146f.)

Wird auf diese Weise auch einsehbar, wie sehr die subjektiv gewählten Entscheidungen oder Vorlieben von kulturellen und sozialen Prägungen beeinflusst sind? Es sind – wie Pierre Bourdieu gezeigt hat – sogar ganze

Schemata, die unseren Einschätzungen zugrunde liegen. Bestandteil eines solchen kann etwa die feste Überzeugung sein, sich höchst individuell auszudrücken. Werden wir dann z.B. im Internet unaufgefordert aufgrund bestimmter Kaufentscheidungen einem bestimmten Konsumtypus zugeordnet, so besteht die narzisstische Kränkung darin, dass unser Geschmack dann plötzlich einem überindividuellen Typus angehört. Wir sind gewissermaßen überführt. Genau hierauf deutet Pierre Bourdieu, wenn er schreibt: «Geschmack klassifiziert – nicht zuletzt den, der die Klassifikation vornimmt» (Bourdieu 1987: 25).

### **GESCHMACK ALS INDIKATOR SOZIALER ZUGEHÖRIGKEIT**

Bourdieu hat aber auch betont, dass der Geschmack, den er als «Körper gewordene Klasse» bezeichnete, «Natur gewordene, inkorporierte Kultur» sei (Bourdieu 1987: 307).

Und genau das macht es so schwierig, über ihn in Verhandlung zu treten. Die Geschmacksentscheidungen sind so stark an körperliches Befinden gekoppelt, dass es fast unmöglich scheint, davon Abstand zu nehmen oder zu abstrahieren. In ihnen äussern sich tief sitzende kulturalisierte Verhaltensweisen, die aus subjektiver Perspektive für selbstverständlich gehalten und als ‚natürlich‘ erlebt werden.

Was von einer Position aus als bewunderungswürdig eloquent oder elegant beurteilt wird, wirkt von einer anderen Position aus gekünstelt, affektiert oder umständlich. Findet die\_der eine ein bestimmtes Outfit protzig und billig, so ist es für die\_den andere\_n Zeichen gesellschaftlicher Anerkennung und vermittelt Überlegenheit.

Bourdieu machte darauf aufmerksam, dass in solchen Klassifikationen vermeintlich längst erledigte soziale Konflikte weiter transportiert werden. Er betrachtet Geschmack zwar als Ausdrucksintention, nicht aber als individuelle Präferenz, sondern eng an die Zugehörigkeit zu einer Sozialklasse gebunden. Wengleich Bourdieu den gesellschaftlichen Raum fein differenziert, basieren seine Zuordnungen auf der Trennung zwischen zwei Geschmackswelten: dem Luxusgeschmack der Oberklasse und dem Geschmack der Notwendigkeiten wie er sie der Unterklasse zuschreibt. Die bürgerliche Mittelschicht charakterisiert er durch den Wunsch, zu der oberen Klasse hinzuzugehören (und sich von den unteren Klassen abzusetzen).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Die Reformierung des Bildungssystems in Deutschland scheint sich dabei von einem dreigliedrigen zu einem zweigliedrigen Klassensystem zu entwickeln: Eliteschulen und Einrichtungen «für alle».

## UMWEG ÜBER DIE KUNSTGESCHICHTE

Nach meiner Erfahrung ist die bloße Thematisierung dieses Zusammenhangs von Sozialhierarchien und Geschmacksunterschieden in Kunstvermittlungssituationen heikel. Zumindest habe ich den Eindruck, über die zur Schau gestellte kritische Reflexion der eigenen (durchaus gebrochenen) bürgerlichen Sozialisation nicht wesentlich hinauskommen zu können. Wenn mein Gegenüber (Studierende, Schüler\_innen, Beteiligte an einem Kunstgespräch) z.B. in so einer Situation meinen Habitus thematisiert, zeigt sich zwar, dass es beim Thema von Klassenzugehörigkeit immer auch um den täglichen (inneren) Kampf um Anerkennung und soziale Zugehörigkeit geht, aufgrund der oben beschriebenen engen Verquickung von quasi körperlichen Dispositionen und Stellungen im sozialen Raum kann es dann aber auch passieren, dass subtil vorhandene Distinktionen sich nicht etwa lockern, sondern sogar verstärkt werden. Die Kunstvermittlungssituation selbst ist ja auch eine von Sozialhierarchien durchzogene: Wie z.B. wird man selbst als Lehrer\_in oder Vermittler\_in sozial eingestuft und welche Auswirkungen hat das auf die Beziehungen der Beteiligten zu ihr\_ ihm und untereinander? Fair enough, mag man einwenden. Dennoch möchte ich hier die gemeinsame Betrachtung von Werken der Kunstgeschichte als einen anderen Weg anbieten, um die Wandelbarkeit und komplexe Beschaffenheit von Geschmacksunterschieden und Wahrnehmungsschemata zu erkennen und auch besprechbar zu machen.

## EIN DAUERBRENNER: SOZIALE UNGLEICHHEIT

Die in Kunstmuseen weitgehend noch immer relativ ungebrochen überlieferte Kunstgeschichte ist zu grossen Teilen Herrschaftsgeschichte. In Kunstmuseen werden Geschichten von klerikalen, höfischen oder bürgerlichen Eliten erzählt, die es sich leisteten zumeist männliche handwerkliche Meister oder späterhin Künstler damit zu beauftragen, ihre Säle und Hallen im Sinne ihrer Repräsentationsinteressen zu schmücken. Diese Geschichten handeln auch von zumeist männlichen Künstlern, denen es gelang, sich im Dunstkreis dieser Auftraggeber aufzuhalten, wahrgenommen zu werden und für ihre Arbeit entlohnt zu werden. Dies wohl deshalb, weil sie den Geschmack dieser Auftraggeber oder den ihrer Berater, ihrer Frauen, unter Umständen sogar den Geschmack ihrer Zeit trafen.

Das Thema der sozialen Ungleichheit ist ein Dauerbrenner der Kunstgeschichte. Implizit handeln viele Werke, die zum offiziellen kunstgeschichtlichen Kanon gehören, von ihr. Dass soziale Ungleichheit in manchen dieser Bilder aber durchaus gezeigt wird und wie sie durch Übernahmen von Geschmacksvorstellungen bestimmter Schichten bestätigt oder auch herausgefordert wurde, möchte ich an drei Beispielen unterschiedlicher Epochen skizzieren.



Abb. 1: Francisco de Goya: Bildnis der Familie Karls des IV, 1798

## GOYA: INBEGRIFF DES BÜRGERLICHEN BLICKS

In kunsthistorischer Fachliteratur wird Goya üblicherweise als Maler vorgestellt, der sich unterschiedlichsten Bildmotiven und Stilen widmet, vom Rokoko der Tapisserieentwürfe bis zu den «Schwarzen Bildern». Von seinen nüchtern-naiven Portraits bis hin zu den zuweilen surreal anmutenden Capprichos überzeugt Goyas Malerei durch seine seherische Zeitgenossenschaft und seinen scheinbar unverblendeten sozialkritischen Blick.

Das Familienportrait des Königs ist wiederholt als ungeschminkte Wahrheit über die lasterhafte und dekadente Dynastie interpretiert worden. Nach Jörg Träger sprechen aber viele Fakten gegen diese Bildauslegung. (Träger 2000: 87).

Zunächst: Die Anordnung der Figuren entspricht den strengen Regeln der aristokratischen Rangordnung, die Goya uneingeschränkt befolgt. Die Tatsache, dass er sich an der Seite der aristokratischen Auftraggeber präsentiert, kann ausserdem als Einreihung Goyas in diese Ordnung und Affirmation seiner Rolle als Hofmaler gesehen werden.

Die als aussergewöhnlich unansehnlich beschriebene Infantin, die von Augenzeug\_innen als «hinkend» und «bucklig» beschrieben wird, versteckt Goya hinter ihren Verwandten, so dass nur ihr Kopf zu sehen ist und dieser auch nur im Profil. Er kommt so nicht in Verlegenheit, ihren «schiefen» Mund und «schielenden» Blick wiedergeben zu müssen (Träger: ebd.).

Aber auch die Herzogin in der Mitte des Bildes kommt – vergleicht man ihre Darstellung mit zeitgenössischen Beschreibungen («fehlende» Zähne, «grünlicher» Teint wie Augenzeug\_innen berichten) – durch Goyas Weichzeichnung noch gut weg. Überliefert ist, dass sie aufgrund ihrer ausnehmend wohlgeformten Arme, den Frauen am Hof verbot, Handschuhe zu tragen. Goya entspricht dieser Eitelkeit und präsentiert die mittig platzierte Herzogin mit zur Schau gestelltem Arm (Träger 2000: 88).

Ebenso sind die Positionierung der Herzogin und ihre Kopfhaltung Zeugnis dieser ausbalancierenden Distanznahme Goyas: Eindeutig die Bilderinnerung der Infantin

Margarita von Velasquez aufrufend, lässt sie sich zweifach lesen: als Zeichen des spielerischen Charakters der Herzogin oder als Anspielung auf ihre als recht unrühmlich oder auch als lächerlich geltende Infantilität und fehlende Selbstdistanz.

Jörg Träger stellt fest, Goya habe «mit seiner Funktion als Hofmaler das überlieferte System selbst verkörpert, das durch sein Werk zugleich überwunden wird» (ebd.: 13). Es ist nicht die Stimme des Volkes, die aus Goyas Arbeiten spricht. Er ist vielmehr Prototyp des sich anbahnenden bürgerlichen Kunstbegriffs, der die Werte der Liberalität vertritt: Distanziert, beobachtend, nüchtern, eventuell mit Naivität kokettierend, dabei aber durchaus Unabhängigkeit behauptend. Nicht devot, aber auch nicht tendenziös oder gar extrem. Ausgeglichen und von der Gleichheit der Menschen überzeugt, dabei aber zu wenig umstürzlerisch, um sich gegen die herrschenden Mächte zu stellen, vertritt Goya Werte einer aufgeklärten bürgerlich denkenden Sozialschicht, die sich bereits darüber im Klaren ist, dass die Monarchie als Gesellschaftsform überkommen ist.

#### CARAVAGGIO: INBLICKNAHME DER SCHWACHEN

Anders liegt der Fall bei Caravaggio (1561-1610), dessen Werke zu einer Spaltung des Publikums führten. Das Zentrum klerikaler Macht verweigerte seiner Kunst eine Öffentlichkeit. Aufträge erhielt Caravaggio in Rom von Kirchen und Orden, die das Armutsideal vertraten oder von so genannten Laien, also aufstrebenden gesellschaftlichen Gruppen, die sich im Kreis humanistischer Strömungen aufhielten. Seinen Bildern ist dennoch ein ungewöhnlicher Erfolg beschieden. Überliefert ist, dass Zeitgenoss\_innen zu seinen Werken pilgerten und dies sowohl aus Bewunderung als auch aus Abneigung.

Der Bacchus hat auffällig gerötete Hände und ein Gesicht, das von der Realität eines auf der Strasse lebenden Jugendlichen erzählt. Sein androgyner Körper ist kräftig, die Hände nicht gerade grazil. Auffällig ist die Matratze, die unter dem antikisierenden weissen Laken zum Vorschein kommt und die Inszeniertheit der Szene darlegt. Diese Profanisierung von Heiligkeit ohne Ehrerbietung gegenüber den antiken Mythen verstieß gegen die Wahrnehmungsgewohnheiten.

Caravaggio betreibt hier dezidiert Geschmacksbildung. Er macht auf die Diskrepanz zwischen der Sakralität des Leidens der Heiligen und den irdischen Plagen der einfachen Schichten aufmerksam. Damit zollt er den einfachen Menschen Anerkennung und beleidigt die Sehgewohnheiten der tonangebenden Instanzen. Jutta Held kommt zu dem Schluss: «Diese Charakterisierung menschlicher Existenz korrespondiert mit Caravaggios Entschlossenheit, die Schwachen der Gesellschaft zu repräsentieren. Das sind die sozial Schwachen, aber auch Jugendliche und Greise, beide stehen für ein Alter, dem die aktive Teilnahme am öffentlichen Leben weitestgehend entzogen war.» (Held 1996: 211)



Abb. 2: Caravaggio: Bacchus, um 1596

#### RODTSCHENKO: AVANTGARDISTISCHE ANGRIFFE AUF DIE BOURGEOISIE

Dass es gerade bei den Kunstentwicklungen des 20. Jahrhunderts nicht nur um die Durchsetzung von Kunstbegriffen ging, sondern ebenso um Lebensstile, macht sie bis heute so interessant. Pierangelo Maset resümiert:

*«Die ästhetischen Avantgardebewegungen werden gemeinhin als künstlerische Befreiungsversuche von überkommenen Normen bewertet. Doch mit ihren Angriffen erweitern sie nicht nur Geschmackshorizonte, sondern sie grenzen mit der Bildung avantgardistischer Paradigmen auch andere ästhetische Positionen aus.» (Maset 2001: 146)*

Mit seinem Arbeiterklub von 1925 vertritt Alexander Rodtschenko eine Kunst, die sich nach der Oktoberrevolution in den Dienst der arbeitenden Bevölkerung stellte. Seine Ästhetik ist eine Kampfansage an eine bürgerliche Ästhetik, die er aufgrund ihrer Willkür, ihres dekorativen Charakters und ihrer verschwenderischen Opulenz verabscheute. Das Stilideal der Konstruktivisten bestand dagegen in einer transparenten Machart von Werken und Objekten. Praktikabilität, Ökonomie der Mittel, Disziplin, Einfachheit und Funktionalität waren die für uns inzwischen relativ geläufigen Werte und Prinzipien der Produktion. (Puffert 2013: 90f)

#### KUNSTGESCHICHTE «VON VERMITTLUNG AUS»

Zwar argumentiert Hubert Sowa, dass das ästhetische und das geschichtliche Bewusstsein und die jeweils darauf gründenden Weltverhältnisse gänzlich voneinander

verschieden seien. Während sich die ästhetische Annäherung «in einem direkten und unmittelbaren Werkbezug zu verstehen und zu definieren sucht», sei das geschichtliche Bewusstsein «auf einen weiteren intersubjektiven Horizont bezogen, in dem es sich immer nur als relativ verstehen kann» (Sowa 2014: o. S.). Doch öffnet nicht gerade die Frage nach dem Geschmack und nach den eigenen und historischen ästhetischen Vorstellungen den Raum, an dem sich beide Einstellungen zusammenführen lassen? Die Betrachtung von Werken des kunstgeschichtlichen Kanons unter dem Aspekt der Repräsentation sozialer Unterschiede bietet so auch jenen eine Möglichkeit, sich den kunstgeschichtlichen Kanon kritisch anzueignen, die nicht mit ihm «von Hause aus» vertraut sind. Auf diese Weise kann die Ehrfurcht vor dem für viele nicht verfügbaren Wissen in Relation gesetzt werden. Über die Thematisierung der sozialen Frage am Detail von Bildern der Geschichte (Körperbilder, Kleidungskodes, Haltungen, Schönheitsideale, Distinktion und Identifikationen) lassen sich Fragen nach der Aktualität von solchen Kodes in der Gegenwart anschließen. Und vielleicht ist es gerade das Kreuzen von Abstand – zu den Geschmackswelten der Geschichte – und Nähe



Abb. 3: Alexander Rodtschenko: Arbeiterklub auf der Internationalen Kunstgewerbeausstellung Paris, 1925

– durch die Aktualität tradierter Klassenunterschiede – das im Gespräch über Kunst Momente von Freiheit erfahrbar werden lässt. Eine Freiheit, die sich nicht trotz der anderen (also in der Absetzung/Distinktion), sondern mit ihnen im vielleicht auch kontroversen Austausch von Wahrnehmungen einstellt.

## Literatur

Bourdieu, Pierre (1987): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt/M. (1979): Suhrkamp.

–

Brock, Bazon (1977): Ästhetik als Vermittlung <http://www.bazonbrock.de/werke/detail/?id=54&sectid=318#sect> (15.2.2015).

–

Held, Jutta (1996): Politik und Martyrium der Körper. Berlin: Dietrich Reimer.

–

Marcuse, Herbert (1965/1984): Repressive Toleranz. In: Marcuse, Herbert: Schriften Band 8. Aufsätze und Vorlesungen 1948-1969. Versuch über die Befreiung. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 136-161.

–

Maset, Pierangelo (2001): Geschmacksbildung. In: Maset, Pierangelo: Praxis Kunst Pädagogik. Ästhetische Operationen in der Kunstvermittlung. Lüneburg: Edition Hyde, S. 135-150.

–

Puffert, Rahel (2013): Die Kunst und ihre Folgen. Zur Genealogie der Kunstvermittlung. Bielefeld: Transcript.

–

Sowa, Hubert (2014): Kunstgeschichte lehren und lernen. Vorbemerkungen zu einer kulturgeschichtlichen Didaktik des Kunstunterrichts. In: zkmb – online Zeitschrift Kunst Medien Bildung, Text im Diskurs, [www.zkmb.de/index.php?id=198](http://www.zkmb.de/index.php?id=198) (18.2.2015).

–

Träger, Jörg (2000): Goya. Die Kunst der Freiheit. München: Beck.

–

Zimmermann, Bernhard (1988): Auf der Suche nach einer literarischen Identität: Das Proletariat als Thema der Literatur, die Literatur als Thema des Proletariats. In: Erika Wische (Hg.): Geschichte der Literatur, Bd. V. Das bürgerliche Zeitalter, Propyläen Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt. Berlin/Frankfurt/M.: Propyläen, S. 92-117.

–

**Bildnachweise**

Abb. 1: Francisco de Goya: Bildnis der Familie Karls des IV. 1798. Malerei, Öl auf Leinwand. 280 x 336 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

—

Abb. 2: Michelangelo Merisi da Caravaggio: Bacchus. Huile sur toile. 1596 - 1597. Porträt; Öl auf Leinwand. 95 x 85 cm. Florenz, Galleria degli Uffizi.

—

Abb. 3: Alexander Rodtschenko: Arbeiterklub auf der Internationalen Kunstgewerbeausstellung Paris. 1925. Photographie.