

## **Der Haken an der Wirklichkeit**

Anmerkungen zum Thema Kunst und Behinderung ausgehend vom  
Zwei-Sonnen-Projekt

*„Entscheidend für den Wert einer Idee ist nie, wie sie sich verwirklicht, sondern was sie an Wirklichkeit enthält. Nicht was sie ist, sondern was sie bewirkt.“ (Stefan Zweig)*

*„Das beste Bild ist dasjenige, das die Vernunft nicht dulden kann.“ (Christian Dotremont)*

Um sich dem Begriff Kunst zu nähern, gilt es, sich mit unzähligen Definitionen, die von vagen Behauptungen über exzentrische Künstlerstatements bis hin zu wissenschaftlich-fachspezifischen Aussagen reichen, auseinanderzusetzen. Jeder Begriff birgt in sich Fragmentarisches, das vervollständigt, hinterfragt und widerlegt werden kann.

Betrachtet man Kunst ganz allgemein als die Fähigkeit des Menschen, den subjektiven Eindruck der inneren und äußeren Wirklichkeit im Rahmen seiner kulturellen Geschichte in unterschiedlichen Formen zum Ausdruck zu bringen, so ist sie ein Mittel, die wahrnehmbare Welt durch Fantasie weiter auszugestalten und in ihrer Vielfalt zu bereichern.<sup>1</sup>

Die Fähigkeit der Ausgestaltung einer subjektiven Welterfahrung mit den Mitteln der Kunst ist für jeden Menschen möglich, erfährt aber durch Begriffe wie „Behinderung“, „Krankheit“ oder „Wahn“ eine Einengung schon allein durch die Kategorisierung, die immer mit einer Vorstellung von Defizit verknüpft ist. Diese Zustände führen naturgemäß zu praktischen Funktions- und Leistungseinbußen, die die künstlerische Konstruktivität beeinträchtigen. Aber sind nicht sogenannte „Normale“ auch durch rationale Logik und Unterdrückung des Unterbewusstseins ebenso beeinträchtigt?

Die Verschiebung der Verarbeitung der inneren und äußeren Wirklichkeit kulminiert letztlich in der Frage: Was ist ein „normaler“ Mensch? Wenn man Behinderung nicht als ein Phänomen der Schädigung, sondern als ein „Erklärungsprinzip“ sieht, so ist sie erst in der konkreten Situation und damit als Prozess zu verstehen. Damit ist sie wie der Kunstbegriff keine stabile, unveränderbare Größe, sondern unterliegt ständiger Veränderung.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Rainer Strobl: Wahn-Welt-Bild, in: Kunst und Wahn, Katalog, Wien, 1997, S. 266.

<sup>2</sup> Vgl. Kai-Uwe Schablon: Systemisches Denken und Behinderung, 1997/2011.

Jeder Künstler definiert sich durch Abgrenzung. Er sieht sich als Glied einer Kette, arbeitet in einer historischen Entwicklung und reflektiert seine Position innerhalb dieser Kette. Demgegenüber arbeiten die Künstler, die Jean Dubuffet 1947 als „Art Brut“ zusammengefasst hat, aus einer längst geschehenen hermetischen Abgrenzung heraus. „Art Brut“ (franz. für unverbildete, rohe Kunst) wird heute als Sammelbegriff für autodidaktische Kunst von Laien, Kindern und Menschen mit geistiger Behinderung erweitert.

Die Künstler der „Art Brut“ sind im Gegensatz zur „Bildnerei der Geisteskranken“ (Hans Prinzhorn, Beginn des 20. Jahrhunderts) ihrem Ausdruckszwang nicht ausgeliefert, sie steuern ihn. Sie stellen den bürgerlichen (akademischen) Kunst- und Kulturbegriff infrage, der nur die Kultur der Auserwählten gelten lässt. Der Arzt und Kunsthistoriker Hans Prinzhorn (1886–1933) veröffentlichte den wegweisenden Band „Bildnerei der Geisteskranken“ im Zusammenhang mit seiner weltweit einzigartigen Sammlung von Werken, die nach ihrem Begründer benannt wurde und 2001 ein eigenes Museum erhielt (5.000 Arbeiten von 450 Künstlern aus Heil- und Pflegeanstalten in Deutschland, Österreich, Schweiz, Italien, Frankreich, Polen und Japan). Die Sammlung der „Irrenkunst“ hatte nachhaltigen Einfluss auf die psychiatrische und therapeutische Praxis. Besonders die Kunst der Moderne, namentlich Paul Klee, Alfred Kubin, Pablo Picasso, Max Ernst und mit ihm die surrealistische Bewegung, begeisterte sich nahezu euphorisch für diese Werke und wurde maßgeblich von ihnen beeinflusst. Sie feierten vor allem die „reine Erfindungsgabe“, die Wunder des Künstlergeistes, die aus den Tiefen jenseits alles gedanklich Überlegten heraufdämmern“ (Alfred Kubin).

Eine Gemeinsamkeit zwischen „Art Brut“ und der „Bildnerei der Geisteskranken“ ist die künstlerische Unverbrauchtheit und direkte Expressivität von ungewöhnlicher Intensität, die aufgrund von Isolation und nicht selten von einer tiefen Leidenserfahrung herrührt. Auf der 1972 von Harald Szeemann verantworteten documenta 5 wurde das bis dahin verborgen gehaltene Material der Geisteskranken mit der zeitgenössischen Kunst erstmals unter einem gemeinsamen Dach vorgestellt. Dennoch wird ein Unterschied zwischen pathologischer und nicht pathologischer Kunst bis heute diskutiert, obwohl schon Dubuffet sie negierte.<sup>3</sup>

„Outsider Art“ wurde als international gebräuchlicher Begriff vom britischen Kunstkritiker Roger Cardinal Anfang der 1970er-Jahre geprägt, um die Kunst diesseits und jenseits dieser Grenzen zu beschreiben. Als „zustandsgebundene Kunst“

---

<sup>3</sup> „Die Funktion der Kunst ist in allen Fällen dieselbe und es gibt genauso wenig eine Kunst der Verrückten wie es eine Kunst der Darm- oder Meniskuskranken gibt; entweder es gibt keine pathologische Kunst oder jede Kunst ist pathologisch.“ Jean Dubuffet in: Jacques Flach: Eine Ablagerung von Schmerzen: Art Brut, in: Kunstforum International, Bd.31, 1/79, S. 42.

bezeichnet der Wiener Psychiater Leo Navratil diese Kunst in den Siebzigerjahren. Mit diesem Begriff formuliert Navratil seine Ansicht, dass die künstlerischen Fähigkeiten seiner Patienten in erster Linie dem Eigenleben ihrer Psychosen entspringen, also nicht mit dem persönlichen Talent des „normalen“ Künstlers zu vergleichen sind. Er definierte die Krankheit als eine „unerläßliche Bedingung ihres Künstlertums“.<sup>4</sup>

Cardinals Begriff der „Outsider Art“ ermöglicht eine Befragung der Werke nicht nur in ästhetischen, sondern auch in sozialen Dimensionen, was wesentlich bei einer Kunst ist, die sich nicht nur durch die Form, sondern auch und gerade durch den besonderen Charakter der Produktion auszeichnet. Ausstellungen wie „Kunst und Wahn“ (Wien, Kunstforum, 1997) und „Weltenwandler. Die Kunst der Outsider“ (Frankfurt, Schirn, 2011) widmeten sich der aus dem Blickfeld geratenen Kunstform in fundierter Weise. Die Ausstellungen verweisen auf den Wortgebrauch von Art Brut über Raw Art, Visionary Art und Folk Art bis zu Outsider Art und erzählen gleichzeitig die Geschichte kultureller Grenzen. Diese werden immer wieder neu gezogen und sind für die unterschiedlichen Auffassungen und Regeln marginaler Kunstäußerungen sowie für den grundsätzlichen Umgang der Gesellschaft mit ihren Rändern symptomatisch.

So ist die Kunstgeschichte eng mit dem Wandel des Umgangs der Gesellschaften mit ihren Außenseitern verknüpft. Der Wahnsinnige und der vermeintlich Andere überschreitet die Grenzen der bürgerlichen Ordnung, der Wahnsinn selbst wird als soziale Gefahr kodiert, der Einhalt geboten werden muss: So bleibt kein Platz mehr für die Abnormalen, die Fantasten, für die armen Spinner und schrägen Vögel, Illuminaten und Geistesseher. Mit der Erfindung der Psychiatrie als sozialer Vorsichts- und Hygienemaßnahme zu Beginn des 19. Jahrhunderts werden die Unklarheiten und Einbildungen des Wahnsinns pathologisiert (Michel Foucault).

Für Tobin Siebers kann die Kunst kaum noch ohne den Schatten der Behinderung wahrgenommen werden. In seinem Essay „Zerbrochene Schönheit“ konzipiert er Kunst als einen Bereich, in dem Behinderung einen eigenständigen ästhetischen Wert besitzt. Er spricht von der „Ästhetik der Behinderung“ (disability aesthetics) als ein Programm, das die starke Präsenz von Behinderung in der Kunstgeschichte herausarbeiten soll, und bestreitet, dass Ästhetik hinreichend durch die Darstellung des gesunden Körpers und die damit assoziierten Begriffe von Harmonie, Ganzheit und Schönheit bestimmt werden kann. Im Mittelpunkt stehen die „zerbrochene Schönheit“ und der außerordentlich große Einfluss von Behinderung auf

---

<sup>4</sup> Vgl. Leo Navratil: Gespräche mit Schizophrenen, München, 1978.

die Kunst.<sup>5</sup>

Es gibt viele Künstler wie den Österreicher Arnulf Rainer, die sich bewusst in diesem Spannungsfeld und an jenen Randzonen bewegen, in denen sich das traditionelle (elitäre) Kunstverständnis zu einem erweiterten psychisch wie physischen Kunstbewusstsein öffnen lässt.

Dieser kleine Exkurs deutet an, dass es an der Zeit ist, den eigenen Sprachgebrauch sowie die gängigen Labels des durch die Institutionen sanktionierten Kunstbetriebs zu hinterfragen. Der Begriff „Outsider-Kunst“ betont die Schranke zwischen dem Normalen und dem Anderen und grenzt Letzteren damit aus. Diese strikte Unterscheidung und die damit verbundene Diskussion erinnert an die berühmte Streitschrift der amerikanischen Kunsthistorikerin Linda Nochlin, die 1971 in ihrem Essay fragte: „Why have there been no great women artists?“ Die Antwort auf diese rhetorische Frage tangiert vielleicht auch der Kern der Outsider-Frage, es fehlt die akademische Ausbildung – es bleibt das Vorurteil, dass moderne Kunst von unausgebildeten Künstlern, von Analphabeten und Behinderten nicht produziert werden kann.<sup>6</sup>

Frauen wurden vom System ausgeschlossen, in ähnlicher Weise, wie es heute Behinderten verwehrt ist, in herkömmlichen Galerien und ohne Thematisierung ihrer Behinderung auszustellen. Gleichwohl entzieht sich das Werk der Outsider-Künstler, um bei dem Begriff zu bleiben, zumeist auch heute den gängigen Wertvorstellungen der etablierten Kultur. Sie haben sich unabhängig zeitgenössischer Kunstentwicklung eine besondere Ursprünglichkeit des Bilderschaffens bewahrt. Der künstlerische Anspruch ihrer Arbeit bedeutet eine Erschütterung des überkommenen kulturellen Selbstverständnisses.

Andererseits schafft die Sucht nach Einordnung durch Begriffe Übersicht und Orientierung innerhalb eines Systems, um sich in ihm zu verständigen und zu agieren und die Vielfalt von Stilen zu beschreiben. Die Diskussion um den nicht normalen Outsider-Künstler berührt ja den überkommenen Künstlermythos des Künstlers als *enfant terrible*, der sich am Rand der Gesellschaft in provokant-exzentrischer Pose auch als sozialer Außenseiter gefällt.

Die regelmäßigen Zwei-Sonnen-Kurse über zwei Jahre sind in erster Linie Begegnungsräume von Menschen, in denen frei von ästhetischer Bewertung gemeinsam künstlerisch gearbeitet wird. Es geht nicht um Perfektion, es geht um die

---

<sup>5</sup> Tobin Siebers, *Zerbrochene Schönheit. Essays über Kunst, Ästhetik und Behinderung*, Transcript Verlag, 2009.

<sup>6</sup> Siehe auch: Jerry Saltz: „Warum es so was wie ‚Außenseiter-Kunst‘ nicht gibt“, in: *Monopol*, Blog, 11.02.2013, und: „Wir mussten die Kunstgeschichte neu erfinden“, Gespräch mit Linda Nochlin, *FAZ*, 14.04.2008.

Unmittelbarkeit des Ausdrucks, um den Moment und seine Sichtbarkeit für den Betrachter. Von Anfang an überraschte die Dimension der Begeisterung und das künstlerische Potenzial der Teilnehmer aus der Stephanus-Stiftung, die konstant erhalten blieben. Es wurde bewusst darauf verzichtet, die äußeren Biografien und medizinischen Befunde der Teilnehmer zu erfahren und kunsttherapeutisch zu wirken. Vielmehr ging es um den Versuch, sich gegenseitig in die Bildwelten und die persönlichen Stile einzufühlen.<sup>7</sup>

Als Anregungen für die künstlerische Arbeit dienten Abbildungen aus der Kunstgeschichte, manchmal auch reale Objekte und bestimmte Themen wie „Rot“ oder „Blau“, das „Quadrat“ oder die „Sonne“. Sie wurden von den einzelnen Teilnehmern unterschiedlich aufgenommen. Das gemeinsame schöpferische Agieren und das intuitive Erfassen des Themas waren sich wiederholende Prozesse, die aber jedes Mal in kleinen Details anders abliefen. Als Basis der Zusammenarbeit wurde ein Klima gegenseitiger Inspiration auf gleicher Augenhöhe geschaffen. Es wiederholten und addierten sich die Erfahrungen, die Geräusche, die Bilder, das befreiende Lachen. Überhaupt wurde die konzentrierte Geschäftigkeit häufig durch Lachen unterbrochen. Die Atmosphäre war meist gelöst, offen und freundlich. Jeder hatte seine spezifische Eigenart, die innere Form unverstellt auszudrücken, ohne Kalkül, ganz im Sinne einer authentischen Arbeit, die frei von Effekten ist.

In dem folgenden Versuch der Beschreibung ausgewählter Werke wird bewusst auf den Kontext der sogenannten bildnerischen Entwicklungsphasen (Kritzelpphase, Kopffüßler etc.) verzichtet. Die überraschenden formalen Verwandtschaften mit berühmten Künstlern verdeutlichen Reibungen, aber auch ästhetische Stilübereinkünfte, obwohl keinerlei Kenntnisse der Werke vorauszusetzen sind.

Detlef N. findet einfache, aber anspielungsreiche Zeichen – den Kreis oder das Kreuz –, um den Bildfiguren einen Sinn zu unterlegen. Der Kreis als Urmotiv mit angesetzten Halb- und Vollkreisen oder einem Strahlenkranz erzählt vor allem die Geschichte von Torten, die Detlef N. in allen Ausführungen liebt. Die Sonne und das Heilige spielen eine weitere Rolle. Das Kreuz ist vielleicht das Schattenbild der Kirche und des Menschen zugleich: eine Verkettung, Silhouettierung des Menschen auf seine ursprüngliche Bestimmung hin. Das Kreismotiv wird auch verwendet als Krönung eines turmartigen Gebildes, was eine Kirche/Kathedrale und häufig den Fernsehturm darstellt: Eines seiner von ihm selbst formulierten Lieblingsthemen neben der „Torte“ ist „Berlin“.

---

<sup>7</sup> „Die Degradierung der Kunst zu einem Mittel der Therapie stellt ihren eigentlichen Sinn in Frage.“ Michel Thevoz: *L'art Brut. Vom Untergrund zur öffentlichen Anerkennung*, in: *Kunst und Wahn*, 1997, Seite 383 ff.

Immer wieder gleitet seine rechte Hand wie bei einer Schwungübung über das Papier. In einer Art Meditation versunken, blickt Ronny J. währenddessen immer wieder hektisch aus dem Fenster, wenn ein Bus vorbeifährt oder Menschen mit Hund vorbeigehen. Seine fein ziselierten, rein abstrakten Bleistiftgebilde sind von ungewöhnlich filigraner Dichte und außergewöhnlicher Intensität. Die Beschränkung der Ausdrucksmittel, etwa in der Askese im Hinblick auf Farbe und Pinsel, scheint eine Entscheidung zu sein, die zu Verdichtungen und Steigerungen führt. Besonders intensiv entfalten sich seine engmaschigen Liniengewebe in der seriellen Aneinanderreihung, in der man den Schwerpunkt rechts unten als immer wiederkehrendes Gestaltungselement erkennt. Die kreisförmigen Schwünge seiner Zeichnungen vermitteln eine sich duftig entfaltende Räumlichkeit. Das Spektrum zwischen kräftiger und zarter Strichführung ist so überaus reich und unverwechselbar, dass es sogar für das Fachpublikum überraschend ist.<sup>8</sup>

Ronny J. kann nicht sprechen, seine Arbeiten sind niemals spontan Hingezeichnetes, sondern folgen in ihrer stereotypen Wiederholung einer inneren verkapselten Ordnung mit eigenen Bedeutungen. Fast wirken sie, als seien sie beliebig fortsetzbar wie eine Schlaufe ins Unendliche.

Sandra S. schafft mit ähnlicher Konzentration wirbelnde, sich überlagernde Kreis- und Schleifenformen, die alle um ein Zentrum in der unteren linken Bildhälfte kreisen. Sie hat ein starkes Bedürfnis nach Kommunikation und spricht ununterbrochen. Ab und zu ist ein Wort für uns verständlich. Ronny J. und Sandra S. arbeiten immer vom Rand zur Mitte hin, wobei das Zentrum nicht selten leer bleibt und Akzente diagonal gesetzt werden. Im Gegensatz zu Ronny J. greift sie gern zum Pinsel und verschiedenen Stiften und schafft besonders zum Thema Rot Kompositionen von hoher Suggestionskraft, die an Werke von Markus Prachensky und Arnulf Rainer erinnern. Dabei bestimmen eher das Zufällige und die unkalkulierte Geste ihre Arbeiten. Ihre farbigen, mit mehreren Schichten überlagerten Konfigurationen scheinen vor einem weißen raumlosen Grund zu schweben wie eine Art Niederschrift aus dem Handgelenk heraus. Das Zeichnen scheint ins Schreiben überzugehen. Sie bildet Formen und Zeichen, die archaisch anmuten und eine formale Verwandtschaft zu den Arbeiten von Cy Twombly aufweisen.

Jaqueline K. ist eine Malerin; sie blüht ganz auf, wenn sie Farben, Pinsel und Papier vor sich hat. Ihre Grundform ist der Umriss eines kopfartigen Gebildes, die sie bevorzugt mit Wasserfarben in unendlichen Versionen mit Flächen oder

---

<sup>8</sup> Während der Ausstellungseröffnung in der Weißenseer Parkklinik in Berlin kam es zu wiederholten Versuchen einer Kunstprofessorin, ihn danach zu befragen, denen er sich in seiner typisch scheuen Art jedoch immer wieder entzog.

Binnenstrukturen füllt. Während des Malens beschleunigt sie den Prozess und weiß genau, wann das Bild fertig ist. Oft nutzt sie die Farbpalette, um den Farbauftrag nicht zu unterbrechen, als ob das Malen sich verselbständige. Die Ergebnisse sind Bilder von intensiver Leuchtkraft und frischer Transparenz. Sie fühlt sich sehr wohl in dieser gesteigerten Erregung des Malens, ist aber unter Anleitung bereit, die Form zu verlassen. Wenn sie aufgefordert wird, Teile wie Augen, Nase und Mund einzufügen, deutet sie dies an und übermalt es schließlich, um zur ursprünglichen Form zurückzukehren. Häufig beobachtet sie ganz genau, was ein anderer Teilnehmer malt und lässt Elemente davon in ihr Blatt einfließen. Das Bedürfnis nach ständiger Wiederholung scheint ein künstlerischer Drang zu sein. Überhaupt kombiniert sie sehr gern Stifte und Tuschfarben, Zeichenkohle und Acrylfarben in experimenteller Art und Weise. Sie setzt diese Mittel sehr frei und ausgesprochen versiert ein, kraftvoll und wild, aber auch sehr zart und lasierend.

Ein Hauptmerkmal der farbenfreudigen Zeichnungen von Christa K. ist die gewählte Thematik der monatlichen Feste wie Neujahr, Geburtstag, Komm lieber Mai etc., die sie figürlich mit vielen Mustern und Zierleisten anordnet und akribisch am liebsten mit Filzstiften erzählt. Christas Welt scheint eine Welt der völligen Ordnung zu sein. Bevor sie zu zeichnen beginnt, werden die Stifte streng parallel nebeneinander ausgerichtet, und sie ist erst dann zufrieden, wenn die Bildelemente und häufig auch der Hintergrund ausgemalt sind. Ihre heiteren Blätter widerspiegeln ihre Mitteilungs- und Lebensfreude. Eines ihrer Lieblingsmotive sind Blumen in Vasen, Flaschen und Wimpel. Das ganze Blatt wird mit dem Willen zur Ornamentalisierung ausgenutzt und auch mit Schriftbändern oder Zahlen versehen (Faber-Sekt).

Cynthia S. liebt es, über einen längeren Zeitraum hinweg mit den Fingern und den Händen zu malen. Das direkte mit der Haut malen kommt ihrem spontanen und einfallsreichen Wesen entgegen, sie benutzt die ganze Hand, um monochrome Abdrücke und gestische Spuren zu hinterlassen. Der willkürlich wirkende Prozess ist ein expressives Spiel mit der Oberfläche, das zu archetypisch wirkenden Zeichen führt.

Marion T. hingegen nimmt alle Anregungen freudig und fantasievoll auf und probiert sie dankbar aus, während ihr ergiebigstes Lieblingsthema das Thema „Häuser“ ist. Das Haus scheint für sie der Keim und das Sinnbild für alles zu sein, als eine Art Mega-Struktur.

Die unmittelbar begreifbaren Welten von Elisa S. und Daniela H. werden zu einem Ausdrucksbedürfnis im Gegensatz zu dem Symbolbedürfnis von Detlef N. Daniela H. hat zunächst scheinbar absichtslos senkrechte Streifen, Bänder und Rahmen in leuchtenden Farben gemalt. Diese besondere Bildkonstruktion hat sie ein

paarmal verlassen, als Reaktion auf besonders einprägsame gemeinsame Erlebnisse während des Projekts. So zeichnete sie eine Woche nach dem Malereiworkshop in der Brotfabrik die Situation nach und reflektierte auf einem Blatt die Ausstellung in der Parkklinik. Auch Elisa S. verarbeitet konkrete Themen in ihren farbigen Zeichnungen wie die „Weihnachtsgans Auguste“ und die „Werkstatt mit Werkstattbeschäftigten“.

Bei den beschriebenen Werken ist eine gewisse Verwobenheit von Sprache und Bild festzustellen, die Teilnehmer, die gar nicht sprechen, neigen zu rein abstrahierten Arbeiten, während diejenigen, die sprechen können, figürliche Elemente verwenden und eine Abbildhaftigkeit anstreben.

Moderne Kunst ist sehr vielfältig, oft hat man das Gefühl, dass das „anything goes“ der Postmoderne zu einer Auflösung des Kunstbegriffs führt bzw. dass Kunst nur noch „inszenierte Wahrnehmung“ in einem geschlossenen System ist, das sich selbst versorgt. Die Kategorisierung in „Outsider-Kunst“ rückt sie zwar in gewisser Weise aus dem Abseits des Pathologischen, aber suggeriert gleichzeitig eine Parallelkunstwelt. (Es gibt ja Kunstmessen für Outsider-Kunst und einen europäischen Kunstpreis für Künstler mit geistiger Behinderung. „Kunst ist nur noch inszenierte Wahrnehmung“.<sup>9</sup>)

Arnulf Rainer, der in der Jury des Ewards sitzt, spricht von klaren Qualitätskriterien wie Originalität und einer gewissen Eigenwilligkeit. „Man darf nicht glauben, dass jeder, der ein Pflegefall ist, auch wichtige Sachen macht. Die Begabungen sind prozentuell nicht höher als bei der Normalbevölkerung.“ Die Frage bleibt, ob es noch sinnvoll ist, diese Kategorisierung beizubehalten. Die Inklusion sollte als gesamtgesellschaftlicher Prozess auch das Kunstsystem verändern, vor allem entsprechende Ausbildungen und Ausstellungen ermöglichen, in denen alle Künstler gleich behandelt und Krankheit oder Behinderung nicht extra herausgestellt werden. Das bedeutet, das bisher geschlossene Schutzzerrains geöffnet, aber auch der in sich erstarrte moderne Kunstbetrieb mit Marktforderungen, Kunstkritik und Kunstvermittlung neue Wege einschlagen sollte. Der Haken an der Wirklichkeit ist, dass sich die erforderliche Wertewandlung als gesellschaftlicher, also menschlicher Prozess der kleinen Schritte erweist.

Petra Schröck

---

<sup>9</sup> Vgl. Dieter Wellershoff: Die Auflösung des Kunstbegriffs, Frankfurt/Main, 1976, bes. S. 81; siehe EUWARD, [www.euward.de](http://www.euward.de)