

Einleitung

Die Kunst der Moderne wollte ein Bruch mit der Kunst, die ihr vorausging, sein. Dieser Bruch kündigte sich allmählich an und trat im 19. Jahrhundert im Naturalismus und im Ästhetizismus klar zutage. Was darauf und vor allem daraus folgte, war die Kunst der Moderne. Mit dem Anbruch des 20. Jahrhunderts artikulierte sich das neue Programm auf vielfältige, zumeist provokante Art und Weise. Was diese Kunstform von Beginn an kennzeichnete, war nicht so sehr ein neuer affirmativer Inhalt, sondern die Trennung von dem, was die bisherige Kunst gewesen war. Vor allem wollte man sich von jenen Inhalten und Formen trennen, die die frühere Kunst dargestellt hatte und die sie im 19. Jahrhundert nur mehr unzureichend, kraftlos und ohne Überzeugung zur Schau stellte. Die Überwindung des 19. Jahrhunderts und der anhaltenden Debatte über den richtigen Stil war ein wesentliches Identifikationsmerkmal der Moderne. Man wollte jedoch nicht nur die Farbe von den historistischen Malereien und von den Mauern der Gedankengebäude abkratzen, sondern weitergehen und die Kunst *ex fundamentis* neu konzipieren. Das Ziel war mit anderen Worten nicht ein neuer Stil, sondern das Ende aller Stile, genauer, das Ende jener Auffassung von Kunst, die nach kodifizierten Regeln formal gestaltete Inhalte als Bedeutungsträger vorstellte. Nicht nur der Stil als solcher, auch das Ornament, das Symbol, die Allegorie, die literarische Dramaturgie, Versformen, Strophen und der Reim sowie andere formale Mittel der Kunst sollten der Vergangenheit überantwortet werden. Man wollte sich vom Stil als Ganzem und von dessen stilistischen Charakteristika trennen – dabei erinnere man sich daran, dass der Stil in der Spätphase der Moderne als Postmoderne wieder in Erscheinung trat. Was es letztlich zu überwinden galt, war die inhaltliche Bedeutung, deren Träger der jeweilige Stil war. Wie auch beim Stil wollte man sich nicht nur dieses oder jenes Inhaltes entschlagen, der Inhalt als solcher war das zu Überwindende. Die Nicht-Identität eines jeglichen Inhaltes war nach Mario Perniola der eigentliche Inhalt der Ästhetik des 20. Jahrhunderts.ⁱ

Der Kunst war von alters her eine ethische Dimension zu eigen, sodass Kunst als Träger moralischer und politischer Inhalte fungierte. Die Sittlichkeit und die politische Repräsentation bedienten sich in verschiedenster Weise dieses Mediums, in Form von Kunst als Erbauung im individuellen Lebensvollzug bis hin zur Staatskunst, die im Extremfall als Propaganda zum Schlagstock des Regimes wurde. Sozial manches Mal konservativ stabilisierend, ein anderes Mal revolutionär destabilisierend trat Kunst stets als Draperie ethischer Normativität auf. Doch die Moderne wollte sich nicht länger als Magd der Moral verdingen und identifizierte die Moral mit derselben Kunst, wobei die Gleichung nicht die Kunst auf die Moral, sondern die Moral auf die Kunst zurückführen sollte. Ein moralisch gutes Kunstwerk sei nichts anderes als ein gelungenes Kunstwerk, wie Karl Kraus behauptete. Moralisch war die Moderne im Sinne der Position, die solche Kunst in einer weiteren ethischen, ja sozialutopischen Perspektive einnahm, und in ihren gesellschaftlichen Konsequenzen, doch amoralisch war sie in sich selbst. In solcher Autonomie beschritt sie mutig jenen Weg, der sie von der Knechtschaft des Mittels zur Selbstgenügsamkeit des Zweckes an sich erhob.

Der Erfolg dieses ehemals unverzichtbaren Mittels ethischer Konditionierung lag in seiner Einfachheit. Wer nicht lesen und schreiben konnte, vermochte dennoch jene Bilder und Statuen zu betrachten, die ihm durch Formen und Farben den richtigen Weg wiesen und ihn dazu verführten, diesen auch zu beschreiten. Die Kunst war mithin ein wichtiges Instrument, um Inhalte in vereinfachter Weise überzeugend wiederzugeben. Komplex war dabei nicht so sehr die Moral als solche, die als gesellschaftlich normierte Sittlichkeit stets ihren Weg zum Volk fand, sondern deren Begründung. Nur Eingeweihte oder Gelehrte kannten die mythischen, theologischen, philosophischen und moralisch-politischen Stützen, die als Geheimnisse oder im aufklärerischen Sinne als Argumente das Leben der Menschen begründen sollten. Doch die Vielen waren weder eingeweiht noch geistig geschult, sodass das überzeugende Argument eines war, das näher an ihrem materiellen Körper als an ihrer Vernunft lag. Die sinnliche Betörung von Kunst sollte die Menschen von der Wahrheit des Geglauten überzeugen. Dabei befand sich Kunst stets in einem Abhängigkeitsverhältnis von einem anderen Mittel der Wahrheitsfindung und Überzeugung. Die Vernunft mitsamt ihrer Kraft der Beweisführung war im Westen stets das eigentliche Instrument zur Auffindung und Verteidigung von Wahrheit. Erst im Laufe des 18. Jahrhunderts, als die Ästhetik in Form einer

eigenen philosophischen Disziplin in eigenem Recht entstand, wurde der Schönheit ihr eigener Bereich im Gebiet der Erkenntnis konzedierte. Damit war die Kunst mehr als nur eine Vorstufe zur eigentlichen Erkenntnis durch die Vernunft. Sie war vielmehr ein Weg *sui generis*, um sich die Wahrheit über das Medium der Sinne zu eigen zu machen. Diese Aufwertung des Schönen und der Künste hat viel zu jener Autonomie von Kunst beigetragen, die zu einem Wesensmerkmal der Moderne wurde. Doch mit dem Anbruch der Moderne beschied sich die Kunst, nunmehr gestärkt in ihrem Selbstbewusstsein, nicht damit, ein Instrument zur Findung, Begründung oder vereinfachenden Vermittlung von Wahrheit zu sein. Die Ziele der Erziehung, Erklärung und Erkenntnis sollten nicht länger die Kunst bestimmen, zumindest insofern nicht, als durch Kunst ein kunstexterner Gegenstand erklärt, erkannt oder verstanden werden sollte. Wie auch im Fall der Moral vollzog sich auch im Bereich der Wahrheit und der damit zusammenhängenden Erkenntnis die Loslösung in mehreren Schritten. Im ersten Schritt sollte noch ein außerkünstlerischer Gegenstand vorgestellt werden, der aber ausschließlich unter künstlerischer Rücksicht betrachtet wurde. Im zweiten Schritt wurde kein außerkünstlerischer Gegenstand, sondern ein rein formal bestimmtes Objekt vorgestellt. Außerkünstlerische Wahrheit, Inhalt und Gegenstand verschwanden sukzessive aus der Kunst. Die Kunst wurde mit der Wahrheit gleichgesetzt, indem die Wahrheit auf die Kunst zurückgeführt wurde. Die moderne Kunst war in diesem Sinne eine mannigfaltige Erkundung und im besten Fall eine Erkenntnis ihrer selbst.

Das Kunstwerk hat in der Vergangenheit stets das Ziel verfolgt, eine Einheit zu sein. Diese Einheit wurde sowohl inhaltlich als auch formal, was ehemals stilistisch bedeutete, bestimmt. Die dramaturgische, allegorische oder symbolische Einheit suchte im Werk der Kunst eine Syntaktik der Form, die sie als inhaltliche Einheit formal unterstützte. Das einheitsstiftende Prinzip des Kunstwerkes war mit anderen Worten die weltanschauliche Einheit. In Zeiten der großen Kunst lagen die beiden Ebenen der Einheit nahe aneinander, wie z. B. im frühen *Rinascimento*, wo zwei weltanschauliche einheitsstiftende Prinzipien galten: die Selbstbehauptung des Menschen sowie die euklidische Geometrie, nach der die Natur ihren Prozess des Werdens und Vergehens in geordneter Weise artikuliert. Die Malerei bediente sich derselben Geometrie, um den Raum und die darin befindlichen Objekte aus der Perspektive des individuellen Menschen nicht nur in eine anthropologische, sondern auch in

eine mathematische Einheit zu bringen. Die anthropologisch-perspektivische Einheit des Kunstwerks stellte die Einheit der Weltanschauung ästhetisch dar. Im 19. Jahrhundert kam es zu jener Asymmetrie zwischen der Einheit des Kunstwerkes sowie der Architektur auf der einen und der Komplexität und Widersprüchlichkeit von Gesellschaft und Weltanschauung auf der anderen Seite. Die Einheit des künstlerischen Stils wurde als scheinhaft und unzureichend deklariert, um die virulenten gesellschaftlichen Kräfte zu erfassen. Das Werk der Kunst verfolgte fortan das Ziel, die Scheinhaftigkeit dieser Einheit zu brechen. Zu diesem Zweck erklärte es sich im 20. Jahrhundert selbst zum unvollständigen Teil, zum Fragment und zum Versatzstück. Auch dies sind Begriffe, die bereits in der Kunstphilosophie des 19., teilweise des 18. Jahrhunderts vorkamen, doch erst im 20. Jahrhundert radikal ins Werk gesetzt wurden. In der zweiten Jahrhunderthälfte wurde Kunst zum Prozess oder zur Geste, deren Resultat höchstens akzessorisch das wesentlich unabgeschlossene Sein des Werkes begleitete.

Mit dem Verzicht auf das im außerkünstlerischen Sinne Wahre und Gute sowie auf die weltanschauliche Einheit zog sich Kunst auf ihren eigenen Bereich zurück. Die Kunst versuchte, in sich selbst die Berechtigung ihrer Existenz und jene Regel zu finden, die sie als Kunst qualifizierten. Sie sollte sich fortan selbst genügen und wurde nicht nur autonom, sondern schließlich selbstreferentiell. Das ästhetische Wohlgefallen sollte keinem anderen Prinzip mehr unterworfen sein, sondern in der Kunst in Reinform walten.

Doch durch den Verzicht auf die Einheit des Kunstwerkes verzichtete man auch wirkungsästhetisch auf den Zusammenklang der Teile zu einem harmonisch wirkenden Ganzen. Das ästhetische Wohlgefallen wurde in einem nächsten Schritt der Kunst der Vergangenheit zugerechnet und durch die Dissonanz als *signum distinctionis* der Avantgarde ersetzt. Durch verschiedene Ansätze, vor allem durch die Anwendung des Begriffs des *Erhabenen*, versuchte man auf theoretischer Ebene den neuen Stand einer Kunst zu bestimmen, die nicht nur auf die außerkünstlerischen Inhalte, sondern auch auf das ästhetische Wohlgefallen verzichtet hatte. Die Kunst hatte mithin das Wahre, das Gute, die Einheit und das Schöne von sich gewiesen. Wie auch jede andere menschliche Tätigkeit beschränkte sich auch die Kunst fortan auf einen spezifischen und abgegrenzten Tätigkeitsbereich.

Doch der Blick auf die Welt unter der Rücksicht der Wahrheit und des Guten in einer Perspektive weltanschaulicher Einheit ist nicht nur eine mögliche Sichtweise des Menschen unter anderen Möglichkeiten, sondern eine Notwendigkeit, die erst die verschiedenen Möglichkeiten menschlichen Seins in der Welt eröffnet. Diese Notwendigkeit ist der Grund für den Antinomismus der Moderne. Entsprechend suchte die Moderne die Wahrheit über sich selbst bei gleichzeitiger Ablehnung der Kunst als Instrument der Erkenntnis. Die avantgardistischen Manifeste reklamierten eine Wahrheit über die eigene Bewegung, die zu begründen die manifesten Deklarationen sich andererseits sperrten. Der Gesellschaft gegenüber betätigte sich die Erkenntnisfähigkeit der Kunst ebenfalls im logisch negativen Sinne einer Desavouierung einer bestehenden, doch nur scheinbaren Wahrheit. Die Erkenntnis der modernen Kunst konnte ihrem Wesen nach keine Erkenntnis eines affirmativen Inhaltes sein. Doch in ihrer Negativität trieb die Kunst als kritische Instanz ihre schönsten, wenn auch kantigen und schneidende Blüten.

Desgleichen gilt für die Moral von moderner Kunst, die sich als moralische darin bestimmte, keiner Moral als ästhetisches Mittel zu dienen, sondern im Gegenzug den gesellschaftlichen Moralismus, der kein Amoralisches zuließ, samt dessen Steigerung zur Ideologie der Scheinhaftigkeit zu überführen. Die Moderne betätigte sich moralisch nur antinomisch, nämlich durch eine Suspension des Moralischen.

Die Einheit, die zu sprengen moderne Kunst sich einerseits anschickte, wurde für das sich selbst genügende Kunstwerk andererseits reklamiert. Die Herausforderung bestand darin, ein künstlerisch einheitsstiftendes Prinzip zu finden, das dem Kunstwerk als Nicht-Einheit seine Einheit und folglich Identität verleiht.

Eine Reihe von beeindruckenden kreativen Leistungen war die Folge, nicht nur für den kunstinternen Bereich, sondern für die Gesellschaft als Ganze. Auch traten neue Probleme zutage, die über die Jahrzehnte den Diskurs um die Moderne bestimmten. Mit dem Wegfallen der Wahrheit (*verum*) von Kunst trat das Problem sowohl der Wirklichkeit als auch der Erkennbarkeit von Kunst auf. Nach welchen Kriterien konnte Kunst noch als solche erkannt werden? Denn ohne ein Kriterium der Erkenntnis handelte es sich um Willkür, was wiederum die Identität, ja dieselbe Existenz der Kunst in Frage stellte. Mit dem Wegfallen der Moral (*bonum*) von Kunst trat das Problem auf, wie Kunst überhaupt ein *desiderabile*, ein Erstrebenswertes für den menschlichen Willen sein konnte. Damit zusammen hängt nicht nur ein moralisches, son-

dern auch das kunstsoziologische Problem, welche Rolle Kunst als amoralische in einer Gesellschaft spielen sollte, deren Regeln der Sittlichkeit auf moralischen Prinzipien beruhen.

Mit dem Wegfallen der Einheit (*unum*) von Kunst trat das Problem der Identität von Kunst sowohl nach innen wie im Hinblick auf die nicht-künstlerische Außenwelt auf. Der Rückzug von Kunst auf einen rein künstlerischen Bereich einerseits bei gleichzeitiger Extension von Kunst auf alle möglichen kunstexternen Bereiche andererseits liefert jenes paradoxe Bild von Kunst, das uns seit dem Anbruch der Moderne zur Selbstverständlichkeit wurde.

Das Wahre, das Gute und die Einheit waren zu jedem Zeitpunkt der Geschichte als konkret Verwirklichte unvollkommen. Nur als Ideen, als perspektivischer Fluchtpunkt menschlichen Denkens und Tuns, philosophisch formuliert als Transzendentalien, sind sie. Die Unvollkommenheit jeder Gesellschaft und jeden Denkens, in denen Wahrheit, Moral und Einheit in Beschlag genommen werden, aufgezeigt zu haben, war das große Verdienst der modernen Kunst. Als Kunst sein zu können ohne diese Ideen war die paradoxe Herausforderung, die sie zu jenen Spitzenleistungen anspornte, mit denen die großen Künstler der Moderne das 20. Jahrhundert bereicherten. Dennoch bleibt die Kunst der Moderne bei allen positiven Folgen, die sie für Mensch und Gesellschaft genau in dieser Form hatte, eine Negation. Was wesensmäßig eine Negation ist, kann zu keinem Zeitpunkt einen Selbststand erreichen und ist dazu bestimmt, irgendwann zu verschwinden.

Diese Untersuchung geht von der Feststellung aus, dass die zeitgenössische Kunst an den Rand der Gesellschaft gedrängt wurde und dort ein Dasein zwischen Sein und Nicht-Sein fristet. Losgelöst von den gesellschaftsformenden Kräften waltet sie zwar nach wie vor ihres paradoxen Amtes, doch bleibt sie unbeachtet. Der Leser blicke auf die bestimmenden Kräfte der Gesellschaft, die auch in den Berichterstattungen unterschiedlicher Art ihren Ausdruck finden. Vor allem achte er auf jene Instrumente, die auf ästhetischem Wege nicht nur Objekte, sondern einen ganzen *modus vivendi* (*lifestyle*) vorstellen, von dem nicht nur die Wenigen, sondern die breite Masse der Bevölkerung fasziniert und angezogen ist, sodass die Vielen weder Mühe noch Kosten scheuen, um sich die ästhetischen Objekte einzuverleiben oder sich selbst den ästhetischen Vorbildern anzuverwandeln. Man wird unschwer feststellen, dass Gegenwartskunst in alledem eine sehr geringe Rolle spielt. Ein

Direktvergleich des relativ unbedeutenden ästhetischen Mediums Kunst mit anderen einflussreichen ästhetischen Instrumenten, wie z. B. Werbung, Kinofilm, Filmserie oder Produktdesign, ergibt einen frappanten Kontrast. Dabei taucht das Problem einer klaren Begrenzung dieser Bereiche auf, namentlich einer Begrenzung des Bereiches der Kunst und damit zusammenhängend einer Trennung der Kunst von den anderen Feldern ästhetischer Kommunikation und Objektivität.

Dem gängigen Sprachgebrauch folgend konstatiere ich, dass Smartphones, Werbung, Filmserien, Kinofilme und Autos keine Kunst sind. Demselben Sprachgebrauch folgend halte ich fest, dass Objekte, Zustände und Abläufe aus der Gegenwart, die an der Kunst-Biennale in Venedig, in Kunstmuseen, wie z. B. dem MOMA, dem Kunstmuseum Basel oder in großen Sammlungen wie z. B. der Sammlung Peggy-Guggenheim in Venedig, gezeigt werden, den Namen *Kunst* tragen. Damit wurde lediglich auf einige wesentliche Kontexte verwiesen, in denen der Begriff *Kunst* auf anscheinend problemlose Weise verwendet und offensichtlich verstanden wird, was auch eine lebenspraktische Handhabung solcher Objekte ermöglicht. Wäre dieser Sprachgebrauch grundsätzlich problematisch, wäre es gar nicht möglich, ein Werk der zeitgenössischen Kunst zu transportieren oder zu kaufen. Es wurde allerdings noch nichts über die Besonderheit und das Wesen solcher Gegenwartskunst ausgesagt.

Als Orientierungshilfe zum Einstieg sei der Leser daran erinnert, dass im gewöhnlichen Sprachgebrauch die stets unbestimmt scheinende Kunst gar nicht so unbestimmt auftritt. Mit den Begriffen *Kunst*, *Künstler*, *Kunstwerk*, *Kunstausstellung* u. Ä. wird wie gesagt üblicherweise auf eine Gruppe von Gegenständen, Individuen, Handlungen und Abläufe Bezug genommen, die zu identifizieren den Sprechern keine weiteren Schwierigkeiten zu bereiten scheinen. Dies gilt zumindest für Menschen im Kulturkreis der USA und in Europa sowie in Gebieten, die davon maßgeblich beeinflusst werden. Selbst die Frage „Ist das noch Kunst?“ bezieht sich auf eine zumindest extensional erstaunlich klar abgesteckte Gruppe von Phänomenen. Nicht die Existenz und der Umfang der Dinge, über die gesprochen wird, sind unklar, sondern deren Inhalt. Wie auch beim Thema der Zeit scheint die Kunst offen zutage zu liegen, solange man nicht nach ihrem Wesen fragt. Etwas genauer: Sprecher sind sich bei der Verwendung des Begriffs *Kunst* zumeist darüber einig, auf welche Entitäten referiert wird, also worüber gesprochen wird. Man ist sich allerdings selten über den Inhalt einig, der über diese Referenzgegenstände ausgesagt

wird, besonders wenn dieser Inhalt das Wesen der Sache betrifft. Dies ist merkwürdig, da aber das Wesen das erste gemeinsame verschiedener Einzeldinge bildet und erst erlaubt, dass Einzeldinge einer bestimmten Gruppe zugeteilt werden. Man könnte behaupten, dass Laien den Begriff *Kunst* zwar richtig verwenden, dabei nicht das Wesen des Intendierten genau bestimmen können, allerdings geschieht dies im Vertrauen auf eine Expertengruppe, die die genaueren Merkmale von Kunst identifizieren können. Doch die Experten sind sich darüber mitnichten einig! Kaum in einem anderen theoretischen Gebiet herrschen heute so viele gegensätzliche qualifizierte Meinungen wie im Bereich der Kunstphilosophie. Wir wissen mithin welche Gegenstände und Abläufe in unserer Gesellschaft als *Kunst* bezeichnet werden, können allerdings nicht angeben, was mit dem Begriff *Kunst* genauer gemeint ist. Der Laie scheint den Begriff der Kunst mithin grundsätzlich richtig zu verwenden – selbst wenn er diese Kunst nicht versteht und oftmals missbilligt. Er hat zumindest soviel verstanden, dass sich hinter dieser bizarren Mannigfaltigkeit ein Gemeinsames verbirgt, das seinen Gebrauch des Begriffes legitimiert. Dieses Gemeinsame ist das Wesen der Kunst, der Kunst der Moderne und nach meiner Interpretation auch der Gegenwartskunst, die nichts anderes als die zeitlich letzte Erscheinungsform der Moderne ist. Dieses Wesen ans Licht zu heben ist das Unterfangen der vorliegenden Arbeit. Vorerst folge der Leser dem unproblematischen Sprachgebrauch im Hinblick auf den Begriff *Gegenwartskunst* und nehme gleichzeitig die erwähnte kausale Schwäche solcher Kunst zur Kenntnis.

Was kausal nicht relevant ist, scheint auch seiner Existenz nach eher nicht zu sein als zu sein. In diesem Sinne ist die Kunst der Moderne dem Verschwinden sehr nahe. Das Ableben von Kunst – was in der Vergangenheit schon mehrmals angekündigt wurde – bringt aber ein Überleben der wesentlichen Bestandteile von Kunst in anderer Form mit sich. Werbe- und Filmindustrie, Rhetorik, Produktdesign und Storytelling sowie andere Formen ästhetischer Kommunikation machen ausgiebig von jenen Bestandteilen Gebrauch, die Kunst einst groß machten. Darauf soll im letzten Beitrag dieses Werkes eingegangen werden.

Was in dieser Untersuchung theoretisch untermauert wird, wurde inzwischen zur gesellschaftlichen Realität. Nach der erschütternden Krise infolge der COVID-19-Pandemie unterschied man in zahlreichen Ländern systemrelevante von nicht systemrelevanten Arbeitstätigkeiten, wobei letzteren ihr Geschäft verwehrt wurde. Ohne Zögern und ohne Widerspruch der Entschei-

Träger deklarierte man einmütig künstlerische Aktivitäten als nicht systemrelevant. Nichts anderes soll auch hier behauptet werden, als dass Gegenwartskunst nicht zu jenen Kräften gehört, die Gesellschaft bilden, vorantreiben und ihr eine Orientierung bieten. Anstatt die letzte Energie durch eine Ranküne gegenüber dem Establishment zu verheizen, mögen Kulturmacher reflektieren, wie es dazu kommen konnte, dass die Kunst in den Augen der Gesellschaft so tief gesunken ist, und welche Wege sozialer und wirtschaftlicher Integration sie nach der Krise zu beschreiten gedenken.

Die Behauptung des *Endes der Kunst* ist einerseits die Konstatierung einer bestehenden Sachlage, andererseits ein Werturteil über die defizitäre Gegenwartskunst mitsamt der Ermutigung für Kulturmacher, einen neuen Weg einzuschlagen. Dem könnte mit David Hume entgegengehalten werden, dass sich zwischen *Sein* und *Sollen* ein kategorialer Graben öffnet und es folglich unklar ist, ob diese Theorie eine Tatsache feststellt oder ein normativer Appell ist. Doch diese Unterscheidung zwischen normativer Gutheit, tatsächlicher Wirklichkeit und selbstreferentieller Schönheit ist gerade jener Zustand, den zu überwinden dieses Werk sich anheischig macht. Die moderne Kunst wollte, so die hier zugrunde gelegte These, eben das Gute, das Wahre und die Einheit nicht mehr in sich versammeln, sodass diese Ideen getrennten Bereichen und Disziplinen zugeteilt wurden.

Doch ohne die Verankerung in diesen Ideen ist die Kunst ein schöner Schein, der auf nichts verweist. Wovon ist der schöne Schein der Kunst dann der Schein? Wie das Schöne an das Wahre gekoppelt ist, findet auch das Gute im Wahren sein Fundament. Es sei an dieser Stelle nicht weiter auf das Problem der Relationen transzendentalphilosophischer Ideen eingegangen. Es sei lediglich soviel gesagt, dass, solange die ethische Perspektive nicht in der Wirklichkeit verankert wird und damit aus einer ontologischen Existenz oder Vollkommenheit ihre Berechtigung bezieht, auch der scheinhafte Ausdruck des Schönen ohne ein letztes Fundament bleibt, weshalb es auch zum Zustand des Verschwindens der Kunst gekommen ist. In diesem Sinn beschreibt die vorliegende Untersuchung mit dem *Ende der Kunst* einerseits eine tatsächliche Faktenlage, andererseits ist sie die moralische Ermutigung, einen neuen Weg zum Schönen zu beschreiten.

Diese Loslösung der modernen Kunst von den genannten fundamentalen Vollzügen des menschlichen Empfindens (*pulchrum*), Denkens (*verum*) und Handelns (*bonum*) baut auf zwei grundlegenden Argumentationslinien auf,

die hier als die beiden Pfeiler der gesamten Moderne bezeichnet werden: der Naturalismus und die Selbstreferentialität von Kunst.

Der **Naturalismus** war jene Strömung im 19. Jahrhundert, die in unterschiedlichen künstlerischen Disziplinen, vor allem aber in der Literatur, die Kunst von ihrem *schönen Schein* zu befreien trachtete. Damit einher ging die Forderung dieser Kunst ohne Schein, objektiv, authentisch und wahr zu sein. Bewusst wird hier der Begriff des *Naturalismus* und nicht jener des *Realismus* verwendet. Letzterer beinhaltete grundsätzlich eine Überhöhung des Dargestellten und erklärte häufig die menschlichen Unzulänglichkeiten durch einen gütigen Humor. Landschaftsidyllen und bäuerliche Stimmungen nehmen den Entfremdungen der Industrialisierung häufig ihre Spitze. Dabei lässt der Realismus negative Aspekte der Realität weitgehend außer Acht – dies gilt allerdings nicht für den französischen Realismus. Die Verwendung einer gehobenen, poetischen, ja literarischen Sprache ist die ästhetische Entsprechung zu dieser Ausrichtung, die ihre Wurzeln noch teilweise im Idealismus hat. Anders war der Naturalismus, der durch die *soziale Physik* und die Milieutheorie innerviert war. Eine feinnervige Aufwertung des Hässlichen, wie sie in Victor Hugos Abhandlung über das Groteske vorliegt, zeitigt eine neue Aufmerksamkeit für soziale Brennpunkte und Phänomene menschlicher Verkommenheit, wie Prostitution, Armut und Alkoholismus. Die öden Mietskasernen „mit der aufgenagelten Fassade“ waren das architektonische Pendant dazu. Die Sprache des Naturalismus bedient sich häufig der Umgangssprache sowie der lokalen Idiome und berücksichtigt besonders deren phonetische Besonderheiten.

Der mechanistisch aufgefasste Materialismus bildete als metaphysische, ökonomische, soziologische und anthropologische Doktrin das Fundament dieser Reduktion des Scheins der Kunst auf die angebliche Faktizität der Wirklichkeit. Dieser materialistisch aufgefassten Wirklichkeit und den Methoden ihrer Analyse sollte die authentische Kunst in Zukunft verpflichtet sein. Der zentrale Begriff des Naturalismus wird in diesem Werk nicht auf die Strömung des 19. Jahrhunderts begrenzt, sondern auf die gesamte Moderne erweitert, da in ihr die Grundprinzipien der naturalistischen Ästhetik gelten. Auch die Gegenwartskunst zu Beginn des 21. Jahrhunderts wird durch die Prinzipien des Naturalismus bestimmt. Der Naturalismus gilt insofern als einer der beiden Pfeiler der Moderne bis zum heutigen Tag.