

Thomas Metscher
Imperialismus und Kultur

Thomas Metscher

Imperialismus und Kultur

Kritische Studien

 **Mangroven**
ERLAG

© Mangroven Verlag 2025

Erste Auflage

Thomas Metscher: Imperialismus und Kultur

Redaktion: Kurt W. Fleming

Druck: www.interpress.eu

Umschlag: Niki Bong

Titelbild: Pixssa/Shutterstock

www.mangroven-verlag.de

info@mangroven-verlag.de

ISBN: 978-3-946946-19-9

Inhalt

Vorwort | 9

Teil I

Imperialismus und Epochenkrise | 11

1. Der Imperialismus als sterbende Kultur, die Krise als Epochensignatur, der ideologische Verfall und das Bewusstsein der Künste | 11
2. Ästhetischer Nihilismus und symbolischer Realismus | 14
3. Das Problem des ideologischen Verfalls | 17
4. Werkform und mimetische Abstraktion. Kunst als objektives Korrelat | 20
5. Imperialismus und Epochenkrise | 23
6. Imperialismus und Empire | 25
7. ‚Pathische Gesellschaft‘ | 32
8. Entfremdung und ideologischer Zwang. Zerfall des Bewusstseins | 37
9. Lüge, Trug und ideologischer Schein. Das deformierte Bewusstsein als Effekt manipulativer Strategien | 41
10. Konstitutioneller Irrationalismus | 46

Teil II

Ästhetische Moderne als historisch-ästhetische Formation | 55

1. Moderne Kunst zwischen Weltverlust und Widerstand | 55
2. Kategorieale Vorklärung: Kunstwelt und strukturelle Transformation | 56
3. Symbolischer Realismus und Weltverlust: Moderne Kunst als Feld von Widersprüchen | 61

4. Ästhetische Moderne als Formation:
Aspekte ihres ästhetischen Aufbaus, Pluralität der Formen,
Stile und Funktionen | 65
5. Ästhetik und hochtechnologische Produktionsweise.
Technische Reproduzierbarkeit und ‚neue Medien‘.
Die Erweiterung des ästhetischen Gegenstands | 67
6. Die Institution Kunst als ideologische Macht.
Kunst, Ideologie und Marktverhältnisse | 68
7. Kultureller Polyzentrismus | 71
8. Inhalt, Form und Weltanschauung.
Ideologische Linien in der Moderne | 72
9. Ambivalenz und Widerspruch.
Die ästhetische Moderne als Feld des Widerstreits | 76

Teil III

Die Künste in einer verwüsteten Welt.

Zur Kritik der kapitalkonformen Kunst | 79

Kategorieale Vorklärung I. Thesen zum Kunstbegriff | 79

Kategorieale Vorklärung II. Kriterien ästhetischer Kritik | 82

Kategorieale Vorklärung III. Grundmuster kapitalkonformer Kunst | 86

1. Irrationalismus als Signatur | 86
2. Der Stillstand der Geschichte: Unerkennbarkeit, Unlesbarkeit und
Unveränderbarkeit der Welt. Das postmoderne Paradigma | 89
3. Ontologisch-erkenntnistheoretische Prämissen.
Die Unlesbarkeit der Welt | 91
4. Destruktion der Subjektkategorie | 93
5. Ideologische Frontstellung | 93
6. Politisch-ethische Folgerungen | 94
7. Funktion, ideologisches Profil | 95
8. Warenfetisch und die Kontamination des ästhetischen Werts | 96
9. Tendenzen des ästhetischen Zerfalls | 100
10. Komplexitätsreduktion: Zerfall der Bedeutungen, Formverlust,
Erosion des kompositorischen Werks | 101

Inhalt

11. Autarke Form, Weltverlust | 102
12. Fetischformen und Selbstinszenierung | 103
13. Negation des Werkcharakters | 103
14. Abstrakte Negation | 104
15. Die Erosion des Kunstbegriffs und die Verkümmernung
des rezeptiven Vermögens | 105

Teil IV

Möglichkeit und Wirklichkeit emanzipatorischer Kunst | 109

- I. Über die Schwierigkeiten emanzipatorischer Kunst | 110
- II. Bedingungen emanzipatorischer Kunst | 118

Teil V

Paradigmatische Interpretationen | 121

- I. Brecht und die Hohe Kunst des Einfachen | 121
 1. „Das Einfache, das schwer zu machen ist“.
Dimensionen einer dialektischen Kategorie | 121
 2. Ästhetik des Einfachen | 125
 - 2.1. Ästhetik des lyrischen Gedichts | 125
 - 2.2. Claritas: „die glätte des stroms zeigt seine tiefe an“ | 129
 - 2.3. Ästhetik des Theaters | 132
 3. Komplexionen des Einfachen: Brecht als Theoretiker | 135
 - 3.1. Denken praktischer Vernunft: Brecht als Philosoph | 135
 - 3.2. Kunst als Abbild und Prozess. Dialektik und Realismus | 140
 4. ‚Leben in finsternen Zeiten‘: von der tellurischen
Katastrophe zur Utopie einer bewohnbaren Welt | 145
 - 4.1. Zur ästhetischen Genesis des Brechtschen Werks | 145
 - 4.2. Hoffnung in finsternen Zeiten: der Kommunismus
als ‚große Ordnung‘ und bewohnbare Welt | 148
- II. Geschichte, Politik und Kunst. Peter Weiss' *Die Ästhetik des Widerstands*
als exemplarischer Roman und Theorie der gegenwärtigen Welt | 152

III. Sozialistische Avantgarde und symbolischer Realismus in der Musik – zur Ästhetik Dmitri Schostakowitschs 168	
1. Schostakowitsch und die Delegitimierung sozialistischer Kunst 168	
1.1. Mechanismen einer ideologischen Rezeption 168	
1.2. Die Schlüsselrolle der Wolkow-Memoiren 175	
1.3. Zur Lage sozialistischer Kunst im Sozialismus. Eine Notiz 178	
2. Avantgarde und Realismus in der Musik 180	
2.1. Prinzipien der Werkformation 180	
2.2. Geschichte als musikalischer Gegenstand 185	
3. Eine Totalität geschichtlicher Erfahrung in der Form der Musik – zu Schostakowitschs symphonischem Werk 187	
IV. Realismus und symbolische Verschlüsselung in Pablo Picassos <i>Guernica</i> 202	
V. Politische und poetische Wahrheit. Anmerkungen zu Harold Pinters Nobelpreisrede 223	
Bibliographie 229	

Vorwort

Diese Schrift behandelt die Entwicklung und den Zustand kultureller Verhältnisse unter den Bedingungen des Imperialismus. Zugrunde gelegt wird ein Imperialismusbegriff, der diesen als höchstentwickelte Form des kosmopolitischen Kapitalismus begreift, wie ihn Marx und Engels bereits im *Kommunistischen Manifest* exponieren, an den das Denken Lenins anschließt. Auf differenziertere Ausarbeitungen, die gerade aus neuerer Zeit vorliegen, kann an diesem Ort aus Raumgründen nicht eingegangen werden.

Imperialismus, im hier verwendeten Sinn, ist ein kritischer Begriff. Er bezeichnet den Zustand der Krise der gegenwärtigen Welt, das *Empire* als Endlösung der Kapitalherrschaft. Er zeigt, worin diese Krise besteht und was sie zur Folge hat: die Deformation und Verwüstung der Menschen wie der kulturellen und ideologischen Verhältnisse, unter denen sie zu leben gezwungen sind; die mit Begriffen der Verdinglichung und Entfremdung nur sehr pauschal beschrieben werden. Herausgehoben wird hier die Lage der Künste. Diese sind die genauesten Indikatoren und Gradmesser des kulturellen Zustands einer geschichtlichen Welt. Sichtbar werden soll, was der Mehrzahl der Menschen heute nicht sichtbar, weil medial verstellt ist: dass das Leben unter imperialistischen Verhältnissen der Zustand einer Deformation ist, aus dem es kein Entrinnen durch ‚Reformen‘ gibt, sondern nur durch konsequenten Widerstand gegen die Strukturen und Mächte, die die Deformation hervorbringen – mit dem Ziel des Aufbaus einer *neuen Kultur*, die den Mächten der Deformation widersteht. Eine solche Kultur kann nur eine Kultur in *sozialistischer Perspektive* sein, die den progressiven Traditionen der alten Kultur, und das sind die Traditionen von Klassik und Aufklärung übernimmt; politisch in der Perspektive einer Demokratie, in der das aufgeklärte Volk das Sagen hat – denn nichts anderes bedeutet der Begriff der Demokratie. Der Widerstand gegen die Gewalten des Imperialismus wird zudem nur im Bündnis mit einer *neuen Aufklärung* möglich sein, der auf der alten fußt und den herrschenden

Irrationalismus als das erkennt, was er ist: die Ideologie des imperialistischen Kapitals, der keine andere Bewusstseinsform kennt als diese, sich freilich in diversen Ideologien zur Schau stellt. Zu erkennen ist, dass unter imperialistischen Bedingungen die menschliche Welt keine Zukunft hat – markiert durch das Kainszeichen eingebrannter Selbstzerstörung.

Die Künste sind in diesen Vorgang einbezogen. Sie existieren im Dünge solcher Widersprüche. Sie sind damit in Entscheidungen gestellt, die der Entwicklung der gegenwärtigen Welt kongruent sind. Zu sagen ist, dass sie sich des Widerspruchsfelds ihrer Lage meist kaum bewusst sind, unterworfen den herrschenden Mächten der Deformation. Zugleich aber sind sie Orte des Einspruchs und Widerstands. Ihr Rang wird letztlich von dieser ihrer Haltung bestimmt.

Im abschließenden Teil dieser Schrift werden dann auch einige solcher Künste des Näheren betrachtet. Dabei handelt es sich nicht um den Versuch einer umfassenden Geschichtsschreibung, sondern allein um paradigmatische Analysen charakteristischer Beispiele. Solche Beispiele lassen sich in allen Arten und Gattungen der Kunst finden – daher der Zugriff auf Modi von Literatur, bildender Kunst und Musik. Der Einbezug von Schostakowitsch zeigt zudem, dass die im Imperialismus wurzelnden Pressionen auch an Werk und Person eines Künstlers nicht Halt machten, der dem realen Sozialismus, bei allen Problemen sozialer, politischer und ästhetischer Natur, die Treue hielt; so sehr diese ausgetragen werden mussten und ihre Spuren hinterlassen haben.

Teil I

Imperialismus und Epochenkrise

1. Der Imperialismus als sterbende Kultur, die Krise als Epochensignatur, der ideologische Verfall und das Bewusstsein der Künste

Dass wir in Zeiten der Krise leben, pfeifen die Spatzen vom Dach. Ob der Charakter der Krise in seinen Ursachen erkannt, in seinen Wirkungen erforscht ist, dürfte eine andere Frage sein. Sie steht im Mittelpunkt der folgenden Überlegung.

Ihren Ausgangspunkt hat sie in der Erkenntnis, dass die Welt, in der wir leben – die Kultur in der Epoche des Imperialismus – aus einer Krise hervorging, die in der Geschichte kaum Vergleichbares hat. Sie besitzt den Charakter einer Epochensignatur, die den Zivilisationstyp betrifft, der seit dem Ausgang des Mittelalters die Geschichte der Welt bestimmt hat: die europäisch-westliche Zivilisation in ihren Grundlagen und in ihrer Gänze. Sie besitzt weltgeschichtliche Dimension, da die neuzeitliche Gesellschaft zu diesem historischen Zeitpunkt in die *Periode der Weltgeschichte* eingetreten war, damit in eine Konstellation, die von der Alternative *Sozialismus oder Barbarei* geprägt ist. Sie wird gemeinhin Rosa Luxemburg zugeschrieben, doch geht sie auf Friedrich Engels zurück, wie Luxemburg selbst bestätigt.¹ Die Formel besitzt prophetische Qualität – zumindest, was die Seite der Barbarei als Ordnung der Kriege betrifft. Wir stehen mitten in ihr. Die Ordnung des Kriegs ist heute global.

1 R. Luxemburg, Junius-Broschüre, 1. Teil. Dazu Th. Metscher, *Faust und die Dialektik. Studien zu Goethes Dichtung*. Kassel 2024.

Zwei Weltkriege haben wir erfahren, seitdem der Gedanke einer barbarischen Zukunft gefasst wurde, ‚kleine‘ Kriege ohne Zahl, ein dritter ‚großer‘ Krieg steht vor der Haustür, mit ihm die Selbstvernichtung der Menschheit als reale Möglichkeit menschlichen Handelns. Als Erster ist diese auch geschichtsphilosophisch ‚neue‘ Situation von Günther Anders ausgearbeitet worden. Er spricht von der *atomaren Situation* als geschichtsphilosophischer Signatur des Zeitalters, und hat doch, wenn sich auch der Begriff nicht durchsetzen konnte, das Zeichen gesetzt, unter dem alle zukünftige Geschichte des Menschen steht.² Der mir bekannte Einzige unter den Schriftstellern, der sich des Problems annahm und es weiter zu denken versuchte, war Bertolt Brecht, der von der drohenden *tellurischen Katastrophe* spricht als dem Resultat künftiger Kriege. Doch auch ohne die Kriege wissen wir, dass Menschen in der Welt verhungern, Opfer einer Massenvernichtung sind, während das Kapital Milliardenprofite aus Medikamenten macht, Fußballspieler in Millionenhöhe (ich spreche über Euro) gehandelt werden, der Mensch selbst in solchen Profithöhen zur Ware verkommt. Von der Hoffnung im Sinne Ernst Blochs ist nur ein schmaler Grat geblieben – ich nehme hier eine Metapher Jean Zieglers auf.³ Er führt, so schmal er ist, in eine andere Welt, in den Sozialismus als *Ordnung des Friedens*, in der die Gefahr der von Menschen gemachten Apokalypse gebannt ist.

Die Krise, in der wir stehen, ist nicht natur- oder gottgegeben. Sie ist geschichtlich gemacht, Werk menschlichen Handelns, Folge der globalen Expansion des Kapitals, deren Bedeutung bereits Marx und Engels im *Kommunistischen Manifest* scharfsinnig ausgearbeitet haben. Mit ihr – der *kosmopolitischen Gestalt des Kapitalismus* – ist dieser in die Grundform seiner imperialistischen Phase getreten. In ihr entwickelt er sich der politischen Form nach zur Diktatur, die offen faschistisch oder dem Schein nach demokratisch agiert. In allen ihren Formen aber ist die politische Gestalt des Kapitals diktatorisch, mag sie auch formaldemokratisch versteckt sein. In ihrem Wesen bleibt sie, was sie ist:

- 2 Impuls und geschichtliche Bedeutung von Anders ist zuerst in den Heften 17 und 18 des *Argument. Berliner Hefte für Politik und Kultur* ausgearbeitet worden. Dazu auch Th. Metzger, „Notizen für eine Ontologie der atomaren Situation“, *Das Argument*, 18. Februar 1961, 10-38.
- 3 Ich verweise auf die zahlreichen Schriften J. Zieglers zu diesem Problemkreis, so Jean Ziegler, *Wir lassen sie verhungern. Die Massenvernichtung in der Dritten Welt*. München 2012. Dritte Aufl.; ders., *Ändere die Welt! Warum wir die kannibalische Weltordnung stürzen müssen*. München 2015. 6. Aufl.; ders., *Der schmale Grat der Hoffnung*. München 2016.

Diktatur der Bourgeoisie als der in der Kapitalgesellschaft herrschenden Klasse. Ihre formale Gestalt ist das *Empire* – die global durchgesetzte Form des Imperialismus. Doch bringt sie zugleich ihren formalen Opponenten, das Proletariat, als historischen Akteur hervor – so wenig dies gegenwärtig den Anschein hat. Doch die Zeiten ändern sich, und wir mit ihnen, und das weiche Wasser mag, wie Brecht es sagte, am Ende doch den harten Stein besiegen. In jedem Fall ist mit der Existenz des Proletariats der utopische Traum einer Ordnung des Friedens und der Herrschaft des Volks – reale Demokratie und mit ihr die universale menschliche Emanzipation – zur Möglichkeit geschichtlichen Handelns geworden. In diesem Widerspruch – einem Feld von Widersprüchen – besitzt die Krise der Welt, in der wir leben, ihre epochale Signatur. In sie hineingerissen sind sämtliche gesellschaftliche Formen, die Künste nicht zuletzt. Ja neben dem theoretischen Bewusstsein, also Philosophie und Wissenschaften, wurden die Künste zu den Medien, in denen sich das Bewusstsein der Krise am frühesten, umfassendsten und deutlichsten eingrub.

Diese Entwicklung betrifft alle Künste, zuerst aber die Literatur. Bereits das *Manifest* konstatiert, dass sich mit der kosmopolitischen Produktionsweise die nationalen Literaturen zur *Weltliteratur* entwickeln; was sicher ein zweideutiger Fortschritt ist. Denn nicht alle ‚globale‘ Literatur ist der Qualität nach Weltliteratur, wie wir haben schmerzlich lernen müssen und wie es der Blick in die führenden Medien täglich beweist. Einschneidende Zäsuren in den Prozess imperialistischer Globalisierung bilden Weltkrieg und Revolution, die Erfahrung des Umbruchs ganzer Lebensweisen, ihres Aufbruchs in das, was die ‚neue Zeit‘ genannt wurde und als Niederlage oder Triumph (je nach Weltanschauung und politischer Lage) beklagt oder gefeiert wurde. Von den Künsten wird die Epochenerfahrung höchst unterschiedlich aufgenommen und ausgelegt. Mit der Erfahrung des ‚Neuen‘, das den sog. Avantgarden zugrunde liegt, wächst das Bewusstsein ihrer Schlüsselrolle in den geistigen Kämpfen ihrer Zeit, verbunden mit der Erkenntnis, dass das Neue in der Kunst sich über das Medium der *Form* erschließt; Form in der Kunst nichts Nebensächliches ist, sondern das Zentrum, der neuralgische Punkt ihrer emotionalen Reaktion und Bewusstseinsbildung. Die Entdeckung der neuen Rolle der Form ist zweideutig. Sie kann im leeren Formalismus enden, doch auch in der Entdeckung des Neuen in der Kunst, als kognitives Experiment und Erschließen neuer Wirklichkeiten, als Suche nach Wahrheit jenseits jeder propagandistischen Verkündigung. „Die Form muss sich dem Inhalt

anpassen, einfach und durchsichtig“, hat Nazim Hikmet gesagt,⁴ und Brecht würde sich ihm anschließen. Bereits Hegel bindet die Form an die Sache der Revolution mit Blick auf die klassische Linie der neuen Philosophie, an deren Ende er steht, wenn er von der *Revolution in der Form des Gedankens* spricht; was nahe legt, diese Einsicht mit Blick auf die Kunst zu erweitern. Revolutionen, dies die Grundeinsicht, spielen sich nicht allein im Kampf auf den Straßen ab, sondern auch in der Form des Gedankens: im Medium des Begriffs und im Medium der Künste – im *Modus der ästhetischen Form*: „Only by the form, the pattern“ (‘nur durch die Form, das strukturierte Muster’, schreibt der T.S. Eliot der *Four Quartets* (‘Vier Quartette’), erreichen Wort und Musik den Ruhepunkt ihrer Wahrheit.

Dabei ist die Bewusstseinsbildung der neuen Künste, sind ihre Formenwelten alles andere als homogen. Ihr ideologischer Standort ist zwischen Extremen angesiedelt, oft widersprüchlich im Extrem, ästhetisch und politisch. So steht im Bereich des modernen Romans ein Thomas Mann, in der Bildung zum radikalen Demokraten, einem Knut Hamsun gegenüber, der bis zuletzt einem Hitler die Treue hielt. So stehen Marx und Nietzsche dann für einen Gegensatz der politischen Weltanschauung, der für den gesamten Bereich des Denkens im 20. und dem ihm folgenden Jahrhundert Geltung behält. Zu erkennen ist, dass die Künste in ihrer Formenwelt in den Widerspruch ihres Zeitalters einbezogen sind. So ist die Krise der Zeit auch die Krise der Kunst. Es wiederholt sich die aus dem Trümmerfeld der alten Welt stammende Alternative von *Sozialismus oder Barbarei* in erneuter Schärfe – Luxemburg und Engels haben hier ein Schlüsselwort geprägt, das bis in unsere Tage reicht und vermutlich über diese hinaus.

2. Ästhetischer Nihilismus und symbolischer Realismus

Das Problem, ja die Gefährdung moderner Kunst besteht nicht allein darin, dass sich diese bestimmten Ideologien (so der des Übermenschen oder eines sich sozialistisch getarnten Faschismus) widerstandslos angleichen würde (das gab es, Knut Hamsun und Ezra Pound sind traurige Beispiele dafür),

4 Nach *junge Welt* vom 3./4. Juni 2023, Nr. 127.

sondern in dem, was ich *ästhetischen Nihilismus* nenne: dass es für eine große Zahl neuerer Kunst – ich spreche ausdrücklich von *kapitalkonformer Kunst* – keine normative Bindung mehr gibt, sei sie ästhetisch-formaler, ethisch-sozialer oder politischer Art: dass jede Differenz in Mode und Beliebigkeit versinkt und allein noch die Regeln des Markts Geltung behalten. Kunst, heißt es dann frech und frei, ist das, was Künstler und Künstlerinnen ‚tun‘ oder eine Kunstwelt selbsternannter Experten und Expertinnen so zu nennen beliebt. Dagegen zu setzen ist keine esoterische, auf wenige Kenner und Kennerinnen beschränkte Kunst (wie in Teilen etwa die sog. ‚Neue Musik‘), sondern allein eine solche, die bei aller Erfindung – dem ‚Finden von Neuem‘, so auch dem formalen Experiment – unbeirrt an den Normen überlieferter Weltkunst festhält, diese auf neue Erfahrungen hin verändert und erweitert, auf diese Weise form-inhaltlich auf die Veränderungen des Zeitalters reagiert, in konsequenter Opposition zu jedem ästhetischen wie ethisch-politischen Nihilismus. In diesen Zusammenhang gehört dann auch die Auseinandersetzung mit den herrschenden Rationalitätsformen, die meist Formen des Irrationalismus sind, der zuletzt in Gestalt der Postmoderne die Geister um- und den Geist der Kunst den Künstlern wie ihren Rezipienten ausgetrieben hat. Dabei ist unschwer zu erkennen, dass es hier nur sehr wenig Geist zum Austreiben gab. Neue Kleider gibt es, wenn überhaupt, nur für solche Kunst, die erkennt, dass der alte Kaiser nackt ist.

Wenn wir von Formen der Weltkunst sprechen, an die moderne Kunst von Bedeutung anknüpft und auch in der Zukunft anknüpfen sollte, so zeigt bereits ein erster Hinblick, dass dies Formen eines *symbolischen Realismus* sind – Formen einer Kunst, die in ihrer je-spezifischen Formenwelt, in Gestalt einer mimetischen Dialektik, auf menschliche Erfahrungen im weitesten Sinn reagiert, diese nicht naturalistisch kopiert, sondern auf der Basis und im Rahmen art- und gattungsspezifischer Differenzen mimetisch nachformt, wertet und deutet: in Gestalt der Bildenden Künste, in Musik als „Klangrede“ (Nikolaus Harnoncourt) und in der Vielfalt sprachlicher Formen – „Naturformen“ der Dichtung nennt Goethe sie: *dramatische Handlung*, *epische Erzählung* und *lyrisches Gedicht*. Der symbolische Realismus legt die Künste nicht auf Stilideale fest, sondern postuliert allein, dass alle Kunst auf Wirklichkeit und Welt – auf *menschliche Welterfahrung* – bezogen ist, diese in den Formen der Kunst symbolisch nachbildet. Was hier *symbolische Semantik* heißt, ist an Goethes Symbolbegriff orientiert, der die Unabschließbarkeit der symbolisch

evozierten ‚ästhetischen Idee‘ postuliert, und damit auch die Unabschließbarkeit der Interpretationen. Der *rezeptive Akt* ist der Ort, an dem Kunst erfahren wird, an dem sich Kunsterfahrung semantisch konkretisiert; der Ort dann auch, an dem *ästhetische Wahrheit* manifest werden kann.

Dass die Genesis moderner Kunst, oft ‚ästhetische Moderne‘ genannt, mit der Genesis des Imperialismus, des Kapitalismus also in seiner ‚modernen‘ Gestalt zusammenfällt, ist alles andere als zufällig. Mit diesem tritt die dem Kapitalverhältnis von Beginn an innewohnende Seite des Barbarischen – tritt die Affinität von *Kapital und Gewalt* – in vielschichtiger, oft verdeckter Form hervor. Nicht selten tritt sie auf in der Maske des Verteidigers von Demokratie, Recht, Kultur und sog. ‚westlichen Werten‘, wie heute im Nato-Krieg gegen Russland behauptet wird. Die Auferstehung des Tartuffe, können wir da nur sagen. Zu Recht nennt Jean Ziegler (wahrlich kein Kommunist!) den Imperialismus eine „kannibalische Weltordnung“, die die Menschen der Dritten Welt, die Kinder zumal, verhungern lässt aus Gründen des Profits. In ihrer ‚höchsten‘ Form zeige die Herrschaft des Kapitals, was sie von Beginn an war: eine Ordnung von *Ausbeutung und Gewalt*. Ihre historische Logik ist die *Logik der Unterwerfung* (in einem folgenden Buch wird darüber noch näher zu sprechen sein). Die Praxis des imperialistischen Kapitals bedeutet den irreparablen Bruch mit den zivilisatorischen Errungenschaften, die die bürgerliche Gesellschaft in früher Form im Kampf gegen die Feudalordnung erkämpft hatte: einen Bruch mit der Überlieferung von Humanismus, Aufklärung und Utopie; die Zurücknahme dessen, was Heinrich Mann schon früh als Erbe bürgerlichen Denkens und bürgerlicher Kunst erkannte: die bürgerliche Gesellschaft selbst als *Existenz im Widerspruch*. Dieser folgt aus ihrem Doppelcharakter: dem Kampf von Aufklärung und Humanismus gegen die Mächte der feudalen Reaktion in ihrer frühen Phase und ihrer imperialistischen Gestalt als *Empire*, das auf der Basis der Exploitation von *Klasse und Kolonie* beruht. Heinrichs Bruder Thomas hat diesen Widerspruch mit großer Eindringlichkeit gestaltet (so im Thema der Zurücknahme im *Faustus*-Roman). Der Imperialismus als *Empire*: als letzte und höchste Form der Kapitalgesellschaft ist Gegner ihrer frühen Ideale, der Hoffnungen von Frieden, Freiheit und Recht. Das *Empire* ist ihr platter Gegensatz. Es existiert im historischen Verrat: als Bruch mit den kritisch-revolutionären Traditionen der bürgerlichen Welt. Als bürgerliche Ideale sind sie heute allein noch Ideologie. Sie sind damit in ihr plattes Gegenteil umgeschlagen. Sie sind nicht mehr als Masken, die den Zwecken der Herrschaft dienen. Real im Sinne

des Kampfs um Brot, Freiheit und Recht sind sie heute allein noch in den Händen und Köpfen des *Widerstands*, des internationalen Proletariats, wenn es seine Rolle erkennt und der mit ihm verbündeten Intellektuellen. Zu beobachten ist ein Komplex des historischen Wandels: von *Krise, Bruch und Zurücknahme* – der Vorgang der „intentionellen Re-Barbarisierung“, den Thomas Mann nicht ohne Schrecken wahrnahm, den die Künste mit unterschiedlichen, oft widersprüchlichen Wertungen, hellsehtig, hellhörig, wenn auch oft eher intuitiv als begrifflich registrieren.

3. Das Problem des ideologischen Verfalls

Halten wir fest: der Eintritt der bürgerlichen Gesellschaft in ihre imperialistische Phase wurde von den Künsten auf weite Strecken als kultureller Zusammenbruch erfahren, als fundamentale Sinnkrise, Epochenwende, welthistorische Zäsur – als Dilemma einer Zeit, die unwiderruflich an ihr Ende kommt, wobei das Neue, mit dem sie schwanger geht, nur wenigen erkennbar wird. Intuition und Begriff fallen oft auseinander. Antonio Gramscis Wort über eine Zeit, in der das Alte stirbt und das Neue nicht geboren werden kann, trifft für das intuitive Bewusstsein der meisten der etablierten Künstler zu, nur wenigen aber als Aufbruch in ein Neues. Gramscis Zusatz, dass in solcher Zwischenzeit „eine Vielzahl krankhafter Symptome“ erscheint, wird meist überlesen.⁵ William Butler Yeats hat dieser Erfahrung in einem lyrischen Gedicht von apokalyptischem Format Ausdruck verliehen: „Things fall apart,/The centre cannot hold,/Mere anarchy is loosed upon the world“ („Die Welt zerfällt,/Die Mitte hält nicht mehr,/Die nackte Anarchie ist von der Leine los. Der Titel *The Second Coming* (*Die zweite Ankunft*) bezieht sich auf die Wiederkehr Gottes in Gestalt eines Zweiten Christus, der als Monstrum die Welt zerstört.

In *Geschichte und Klassenbewusstsein*, zu einem Zeitpunkt – 1923 – geschrieben, als angesichts der apokalyptischen Kriegserfahrung, der Revolution in Russland und des drohenden Faschismus das Bewusstsein der Krise einen Zenit erreicht, hat Lukács das Dilemma des bürgerlichen Bewusstseins auf unübertreffbar scharfsinnige Weise erfasst:

5 A. Gramsci, *Prison Notebooks*. London 1971, 276.

Das „ganze Dasein der bürgerlichen Klasse und als ihr Ausdruck die bürgerliche Kultur (ist) in die schwerste Krise geraten. Auf der einen Seite die grenzenlose Unfruchtbarkeit einer vom Leben abgeschnittenen Ideologie, eines mehr oder weniger bewußten Fälschungsversuches, auf der anderen Seite die ebenso furchtbare Öde eines Zynismus, der von der inneren Nichtigkeit des eigenen Daseins welthistorisch bereits selbst überzeugt ist und nur sein nacktes Dasein, sein nackt egoistisches Interesse verteidigt. Diese ideologische Krise ist ein untrügliches Zeichen des Verfalls.“⁶

So falsch es wäre – und es ist oft geschehen –, moderne Kunst auf bürgerliche Intelligenz und Ideologie zu reduzieren (neben der bürgerlichen Linie in der Moderne gibt es von Beginn an eine proletarisch-sozialistische und zahlreiche Zwischenpositionen), Lukács benennt hier ein grundlegendes Dilemma bürgerlichen Bewusstseins und bürgerlicher Ideologie: das *Problem des ideologischen Verfalls*, das von Beginn an bis in den heutigen Tag ein Grundproblem der Kunst der Moderne bildet, an Virulenz heute eher zu- als abgenommen hat – als Trauma, das sie deformiert, als Material, mit dem sie arbeitet, als Problem, mit dem sie ringt, aus dem sie nach Auswegen sucht; auch als Tragödie, in der sie versinkt (hier liegt der Schlüssel für die Tragödie Adrian Leverkühns – der Hauptfigur in Thomas Manns *Doktor Faustus*).

Für die große Zahl bürgerlicher Künstler wird die Krise der Gesellschaft als fundamentale Sinnkrise, auch Krise überlieferter Rationalitätsformen, erfahren: Krise sämtlicher überlieferter Werte und Normen (religiös und weltlich), der Sinnhaftigkeit des Daseins überhaupt; eine Erfahrung, die in dem von Nietzsche theoretisch am schärfsten reflektierte Nihilismus-Syndrom kulminiert – dem ‚Tod Gottes‘ mit allen seinen Folgen. Von diesem Punkt aus entwarf Nietzsche sein Konzept einer neuen, von der Gestalt des heroischen Übermenschen bestimmten ästhetischen Kultur, das die faschistische ‚Lösung‘ der Krise präfiguriert. Für das gesamte 20. Jahrhundert und darüber hinaus bildet die Konstellation von Sinnkrise und Nihilismussyndrom den Hintergrund, zu dem sich die moderne Kunst ideologisch verhält – ob sie es will oder nicht, ob sie es weiß oder nicht. Diese Konstellation betrifft nicht allein die bürgerliche Kunst, es betrifft auch die sozialistische (man denke an die russische Avantgarde, an Brecht, Neruda, Nono, Weiss, die das Prob-

6 G. Lukács, *Geschichte und Klassenbewußtsein*. Neuwied 1988, 151.

lem am gründlichsten reflektierten). Denn keineswegs steht der Sozialismus jenseits der Dilemmata der allgemeinen ideologischen Situation. Er reagiert darauf, er verarbeitet sie.

Es ist nicht zufällig, dass die russische Literatur des 19. Jahrhunderts (Turgenjew, Gogol, Dostojewski, Tolstoi) die Frage der ideologischen Krise mit großer Schärfe stellt – und diese Literatur gehört in die Vorgeschichte der russischen Revolution wie der ästhetischen Formen, die diese Revolution begleiteten und die sie hervorbrachte. Auch das Marxsche Denken ist, jedenfalls wenn man es philosophisch-kritisch versteht, in einer nicht unwesentlichen Dimension eine Antwort auf die Sinnfrage; es reagiert auf den ‚Tod Gottes‘ als Resultat der Feuerbachschen Kritik der Religion. Ich erinnere allein an die bekannte Passage aus der Einleitung zur *Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, wo die Kritik der Religion im kategorischen Imperativ menschlicher Emanzipation ihre Antwort findet. Es gilt, „die Wahrheit des Diesseits zu etablieren“, die Kette abzuwerfen und die lebendige Blume zu brechen.⁷

Es lässt sich sagen, dass die Geschichte der modernen Kunst, in ihren größten und wesentlichsten Teilen, unter dem Gesichtspunkt dieses Dilemmas und seiner alternativen Antworten geschrieben werden kann. Die Grundkonstellation ist bis auf den heutigen Tag die gleiche geblieben. Nach wie vor stehen wir in dem Dünger dieser Widersprüche, vor den Alternativen einer befreiten oder einer ins Barbarische zurückfallenden Gesellschaft. Krisis und Dilemma sind den Künsten unserer Epoche in allen Gliedern eingeschrieben. Und über den Rang von Kunst entscheidet, jenseits formaler Könnerschaft, wie sich ein Kunstwerk zu den geschichtlichen Widersprüchen verhält, in denen es steht; dem entspricht das Grundkriterium der ästhetischen Form.

Aus diesen geschichtlichen Widersprüchen, von nirgends anders her, erwachsen die enormen Schwierigkeiten ästhetischer Produktion und Wahrheitsfindung, mit denen die moderne Kunst konfrontiert ist und die sie in ihren besten Formen produktiv aufnimmt – es sei hier allein an Thomas Manns *Doktor Faustus*, das Werk Brechts, an Weiss' *Ästhetik des Widerstands*, Picassos *Guernica*, das musikalische Werk von Janáček und Schostakowitsch erinnert. Alle diese Werke zeigen die unerhörten Formen des Ausdrucks, die Chancen und Möglichkeiten, die aus den Widersprüchen der historischen Lage

7 Marx/Engels, *Werke*, Bd. 1, 379. (Im Folgenden abgekürzt: MEW).

erwachsen. Denn die benannte Lage der Krise ist nicht nur der Ort des Zusammenbruchs und der sich vollziehenden Barbarei, sie ist auch der Ort des Widerstands, des Umbruchs und der neuen Möglichkeiten einer Welt zwischen den Polen von Apokalypse und Utopie. Die Möglichkeit im Wirklichen aufzusuchen, das Erkunden seiner Horizonte, ist nach wie vor, einst und jetzt, die Aufgabe und die Leistung der Künste.

4. **Werkform und mimetische Abstraktion. Kunst als objektives Korrelat**

Auf ihre positive Seite hin betrachtet ist die ästhetische Moderne durch eine Vielfalt der Formen und Funktionen charakterisiert, die das 20. Jahrhundert zu einer der an künstlerischen Erscheinungen reichsten Perioden in der Geschichte der Künste machen, zumal der Reichtum der Formfindung alle Arten und Gattungen der Künste betrifft. Der modernen Kunst steht, wie schon Hegel erkannte, „jede Form wie jeder Stoff zu Dienst und zu Gebot“.⁸ Neben avantgardistischen, experimentellen und Formen der Gegenstandsabstraktion stehen solche einer direkten Gegenstandsbeziehung und eines traditionellen Realismus, ja Naturalismus, wie auch der Mischung beider, stehen Modi operativer Kunst in allen Gattungen und Arten. Seit dem Beginn der Moderne stehen Ästhetizismus, Dekonstruktion und formales Experiment neben Naturalismus und politischer *littérature engagée*; ja, in vielfältiger Gestalt, auch Tendenzen, die Kunst in das Leben zu überführen, die Werkform überhaupt aufzulösen, künstlerische Impulse in der Gestaltung der Praxis nutzbar zu machen, Ästhetisierung der Welt mit der sinnentleerten Parole: ‚alles ist Kunst‘ und der Forderung einer ‚Kunst der Kunstlosigkeit‘, bis hin zur Ästhetisierung des Politischen und des Kriegs im Faschismus.⁹

Die Werkform jedoch ist, diesen Tendenzen entgegen, ja von ihnen bewegt, erhalten geblieben. Sie hat sich neu konstituiert. In ihren bedeutendsten Gestalten ist die Kunst der Moderne nicht ‚gegenstandslos‘, sondern welthaft, mimetisch, ist ‚Kunstwerk‘, wenn oft auch in einer von der Tradition radikal unterschiedenen Gestalt, in Formen von Verfremdung und Abstraktion. Mi-

8 G. W. F. Hegel, *Ästhetik*. Berlin 1955, 569.

9 Siehe W. Hofmann, *Die Grundlage der modernen Kunst*. 3. Aufl. München 1987.

mesis und Abstraktion sind keine Gegensätze. So sehr es stimmt, dass moderne Kunst sich formengeschichtlich auf weite Strecken in einer Dekomposition (auch Dekonstruktion) überlieferter Werkformen vollzieht, so gilt im gleichen Maße, dass Phasen der Dekonstruktion und des formalen Experiments in vielen Fällen Zwischenstufen sind, in denen sich neue mimetische, auch organische Werkformen konstituierten.

Den Formen mimetischer Abstraktion liegt die Erfahrung zugrunde, dass in der modernen Welt Erscheinung und Wesen radikal getrennt sind. In dieser Erfahrung spricht sich eine fundamentale Wahrheit unseres Zeitalters aus, dass das ‚Wesen‘ – die Frage, was der Imperialismus in Wahrheit ‚sei‘ –, an keiner singulären sinnlichen (empirisch gegebenen) Erscheinung ablesbar ist. Es ist deshalb auch nicht mehr in einer direkten Gegenstandsbeziehung darstellbar. Nie zuvor in der Geschichte ist die Differenz zwischen Erscheinung und Wesen so radikal auseinandergefallen wie in der Epoche des Imperialismus. Und dennoch bleibt der bedeutendsten Kunst dieses Wesen realistisch darstellbar – ich verweise allein auf das Romanwerk von Doctorow und Ngũgĩ wa Thiong’o, im deutschsprachigen Raum auf Weiss und Thomas Mann.

Dem Grundbefund aber hat sich jede Kunst zu stellen, die diese Dialektik – dem Verhältnis also von Erscheinung und Wesen – als Gesetz ihres Schaffens und fundamentales Problem der Gestaltung anerkennt. Fraglos gibt es, oft in ideologisch dominanter Position, eine sachlich und intentional gegenstandslose Kunst in der Moderne, wie es puren Formalismus und reine Konstruktion gibt. Es gibt sie in unterschiedlicher Qualität, Funktion und Bedeutung, oft in Verbindung mit antirealistischen, auch antisozialistischen Ideologien. So wenig hier die ästhetische Bedeutung gegenstandsloser Kunst geleugnet werden soll, sie bewegt sich in Grenzen, die durch ihr Formprinzip, dem *Dekor als ästhetischem Prinzip*, vorgegeben sind. Sie widerlegen nicht die Erkenntnis, dass die bedeutendsten Werke in der Kunst – in allen Künsten – des imperialistischen Zeitalters in ihrer Grundorientierung selbst gegenständlich oder vermittelt sind auf eine gegenständliche Welt; bezogen auf diese oder auf eine Funktion in ihr. Die bedeutendste Kunst auch des imperialistischen Zeitalters ist wirklichkeitsorientiert und damit *mimetischen Charakters*, oft freilich im Sinn einer „unsinnlichen Ähnlichkeit“ (Walter Benjamin), was allein strukturelle Entsprechung heißen kann, oft auch als Form einer mimetischen Polyphonie, einer Vielschichtigkeit und Vieltimmigkeit der Kunstmittel und der Perspektiven.

Der Begriff der *synthetischen Form* kann hier Anwendung finden: die Synthesis von organischer und abstrakter Form im Sinn von Herbert Read, für den Tradition und Experiment, Realismus und Avantgarde eine Einheit bilden. Nach Read gibt es neben den experimentell-avantgardistischen, formell konstruktivistischen Linien in der Moderne auch solche der traditionellen, meist organisch-geschlossenen Form, und diese von nicht geringer Qualität. Die bedeutendste Kunst der Epoche freilich verdankt sich der ästhetischen Synthesis: dem Zusammentreten divergenter Formelemente, schließlich dem Zusammentreten von *Aisthesis und Begriff*. Die Beispiele von Brecht und Weiss, Picasso und Schostakowitsch, mit denen dieser Teil schließt, sind Belege dafür.

Soll überhaupt ein ‚Grundtypus‘ der Werkform in der Moderne herausgehoben werden, so wäre dieser als polyphon, multiperspektivisch, reflexiv (auch ironisch-reflexiv) zu charakterisieren, freilich auch in der Weise einer *Hohen Kunst des Einfachen*, die Brecht zu seinem ästhetischen und theoretischen Grundprinzip machte. Sind Pluralität und Synthesis der ästhetischen Form Hauptmerkmale der künstlerischen Moderne, so folgt, dass *Subjektivität* als ästhetisches Prinzip der Kritik verfällt – zumindest in der Bedeutung zurücktritt. Es ist dies ein zentrales Problem der ästhetischen Reflexion in den modernen Künsten. Dichtung, hat T. S. Eliot pointiert gesagt (und dies gilt tendenziell für alle Künste), ist nicht der „Ausdruck von Persönlichkeit“, sondern ihre „Auslöschung“ („extinction of personality“), das Werk ein „objektives Korrelat“ („objective correlative“) einer Vielschichtigkeit von Wirklichkeitssegmenten;¹⁰ eine Auffassung, die in den kunsttheoretischen Reflexionen von Thomas Manns *Faustus*-Roman ein Äquivalent hat. Nicht mehr oder nur selten noch wird Kunst vom autonomen Subjekt her organisiert, jedenfalls nicht in ihrer zentralen Dimension. An die Stelle des einstimmigen tritt das vielstimmige, an den Ort des homophonen das polyphone Werk; und polyphon bedeutet hier: von verschiedenen Stimmen getragen.

Konstitutiv dafür, nicht zuletzt auch im Sinne einer kulturgeschichtlichen Grundbestimmung, sind die Umschichtungen und Veränderungen der Subjektkategorie selbst. Die Figur des solitären Ich tritt zurück. Sie löst sich auf und zerbricht. Sie wird ersetzt durch eine Vielzahl von Subjektformen,

10 T. S. Eliot, „Tradition and the Individual Talent“. *Essays*. Harmondsworth 1955.

eine Pluralität der Subjektkategorie selbst, die sich nicht mehr auf eine Figur vereinheitlichen lässt – Goethes Faust ist ein großes Vorbild dafür. In der Moderne reicht sie von Joyce und Wolfe zu der entfremdeten, deformierten, leeren Subjektivität der Beckettischen Dramen und Romane zum sozialen oder kollektiven Subjekt bei Brecht und Weiss. Sie lässt sich in der bildenden Kunst finden (Picasso, Rivera) wie in der Musik (Schönberg, Eisler, Schostakowitsch); ja der deutlichste Gegensatz zum autonomen Individuum der bürgerlichen Kunst sind insgesamt jene Subjektformen, in denen das Ich sich allein in der Dialektik zum Anderen besitzt. Nach wie vor aber gilt, dass es die Künste sind, vor allem anderen Geistigen, in denen das Schicksal des menschlichen Subjekts – der gesellschaftlichen Individualität – ablesbar wird, wir uns dieses Schicksals vergewissern.

5. Imperialismus und Epochenkrise

Der Charakter des Zeitalters, in dem wir leben, der *Imperialismus als Gesellschaftsformation*, steht im Mittelpunkt der folgenden Überlegung. Meine Grundorientierung ist wiederum die Lage der Künste, ihre Struktur und ästhetische Gestalt. Meine Grundthese ist auf drei Stufen zu erläutern.

Erstens. Was heute als Krise erfahren wird und von dem alle Welt redet, ist kein solitäres Geschehnis innerhalb dessen, was hier ‚Moderne‘ genannt wird, sondern besitzt den *Charakter einer Epochensignatur*. Das ‚Zeitalter der Extreme‘, wie Eric Hobsbawm das ‚kurze 20. Jahrhundert‘ nennt, kann mit gleichem Recht auch ‚Zeitalter der Krise‘ genannt werden, und diese Krise reicht in ungebrochener Stärke ins 21. Jahrhundert hinein, verbindet sich mit dem Phänomen der Gewalt. Diese Verbindung – das heillose Bündnis von Krise und Gewalt – bestimmt in zunehmendem Maß die Signatur unserer Zeit.

Zweitens. Die Verbindung von Krise und Gewalt ist von solcher Art, dass alle kulturellen Erscheinungen von ihr geprägt sind. Sie reicht von der Alltagspraxis bis zu den Künsten, ja die Geschichte unserer Zeit wird ohne *Bewusstsein der Krise und ihres Zusammenhangs mit Gewalt* gar nicht angemessen geschrieben werden können. Ja der Zusammenhang von Krise und Gewalt hat den Charakter einer *Epochensignatur*. Diese prägt Sein und Bewusstsein des Zeitalters, in dem wir leben, stellt die Epoche damit auch in den fundamentalen Gegensatz von Sozialismus und Barbarei, von Utopie und Apoka-

lypse. Dabei sind es die *Künste*, die als Bewusstseinsformen die Erkenntnis und Wertung des Zeitalters am präzisesten zu spiegeln imstande sind. Als Erkenntnisformen sind sie heute neben Wissenschaft und Philosophie getreten. Ja sie allein zeigen, was schon Shakespeare wusste: dem Zeitalter selbst „seine innere Form und seinen äußeren Abdruck“ – Form und Erscheinung der Epoche (*to show the age and body of the time its form and pressure*). Kein Geringerer als Hamlet ist es, der diese Worte spricht, und gerichtet sind sie an die Schauspieler. Es sind dies, wie wir in einer älteren philosophischen Terminologie sagen können, die Existenziale unseres Daseins in der Epoche der Gegenwart.

Drittens. Die Krise, von der hier die Rede ist, liegt, ihrer ersten Ursache nach, in den existierenden Produktionsverhältnissen, doch kann sie nicht auf diese, gar die ökonomische Basis, reduziert werden. Die *Krise als Epochensignatur, die Gewalt als Substanz der Krise* betrifft das Ganze der sozialen Formation – das Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse – der Zeit und Welt, in der wir leben. Sie betrifft dieses Ganze als Totalität und Teil der Formation. Sie besitzt also, da sie eine Raum-Zeit der menschlichen Gattung betrifft – ihr Sein in Raum und Zeit: in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – eine universalgeschichtliche Dimension. Was heißt das?

Das heißt, dass ohne Bewusstsein der kulturellen Form und historischen Gestalt unserer Welt eine Analyse der in ihr existierenden Künste in Zustimmung wie Kritik nicht zu leisten ist. Ästhetische wie kulturelle Phänomene jeder Art können ohne Kenntnis ihrer Geschichtlichkeit, ihrer Ordnung in Raum und Zeit, weder angemessen verstanden noch angemessen gewertet werden. Ihre analytisch-kritische Erfassung im Einzelnen wie im Ganzen ist ohne Kenntnis ihrer Geschichtlichkeit nicht möglich. *Das Bewusstsein der Geschichtlichkeit der Krise und ihres Zusammenhangs mit der Gewalt ist die notwendige Bedingung für Verständnis und Wertung der Künste in unserer Zeit*. Die Geschichtlichkeit des Verstehens gilt für alle Kunst – hier ist sie die Basisprämisse der vorgestellten Überlegung. Sie betrifft die Künste als Einzelwerke und als Zusammenhang im Sinn eines kulturell-historischen Systems. Sie gilt im exponierten Sinn für die institutionalisierten Formen der Kunst und damit auch für ‚Inszenierungen‘ der Künste in Messen, Ausstellungen und im Theater. In diesen Zusammenhang gehört die *Documenta* und ähnliche Großausstellungen (die auf der *Documenta 2012* gezeigten Exponate bilden einen wesentlichen Teil der hier behandelten kapitalkonformen Kunst). Parameter für Analyse und Wertung ästhetischer Gegenstände sind ohne den Begriff der

Zeit, in der sie stehen oder standen, gar nicht möglich; dieser ist die notwendige, wenn auch nicht zureichende Bedingung für jene. Zureichende Bedingung ist, dass Geschichte und Schicksal der Künste selbst in ihrer ästhetischen Eigenart in den Blick treten. Nur auf diesem Weg kann ein angemessener Begriff moderner Kunst – dessen, was ‚ästhetische Moderne‘ heißt –, entworfen werden.¹¹ Dem Begriff der Kunst muss sich, wenn er halten soll, also der Begriff des Zeitalters zugesellen. Diese Einsicht bestimmt das Vorgehen in der hier vorgelegten Untersuchung. So wird als Nächstes der *Begriff der Zeit* zu behandeln sein, wie knapp und cursorisch auch immer. Erst danach ist auf die Lage der Künste zurückzukommen – die Lage der Künste in der Ambivalenz von ästhetischem Zerfall und emanzipatorischem Aufbruch, von Unterwerfung und Widerstand. Ich schließe mit Blick auf Modi emanzipatorischer Kunst, der zeigt, dass solche Kunst in allen Kunstarten möglich ist – doch allein im Rahmen ästhetischer Transformationen: von Entwicklungen in der Formenwelt der Künste selbst. Dies zumindest ist die meine Forschung leitende Hypothese.

6. Imperialismus und Empire

Eine marxistische Analyse der Welt, in der wir leben, ist ohne Rückgriff auf den Leninschen Imperialismusbegriff nicht zu leisten.¹² Dies deshalb, weil die von Lenin ausgearbeiteten Grundmerkmale des Imperialismus im Sinne fundamentaler struktureller Bestimmungen auch für unsere Epoche ihre Gültigkeit behalten haben. Der kosmopolitische Kapitalismus, wie ihn Marx und Engels in den Blick genommen haben, ist in den Imperialismus eingegangen. Er ist in ihm voll entwickelt. Er ist eins seiner qualitativen Merkmale.

11 ‚Ästhetische Moderne‘, erinnere ich, heißt, soll der Begriff sinnvoll verwendet werden, *Kunst in der imperialistischen Gesellschaft*; Kunst, deren Genesis und Geschichte mit der Geschichte des Imperialismus als Formation zusammenfällt. ‚Ästhetische Moderne‘ ist nur in dieser weiten, ästhetisch-formationsgeschichtlichen Bedeutung, die alle Kunstrichtungen dieser Epoche umfasst, sinnvoll zu gebrauchen. Differenzierungen, auch weltanschaulich-ideologische Differenzierungen, sind in dieser Verwendung *innerhalb* des Begriffs der ästhetischen Moderne vorzunehmen.

12 W. I. Lenin, *Der Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalismus*, 1916. In Lenin, *Werke*. Bd. 22 (im Folgenden abgekürzt: LW).

Der Leninsche Imperialismusbegriff, dies ist zu erinnern, ist ein dialektischer, kritisch-formationsgeschichtlicher Begriff. Er ist keine abgeschottete Kategorie. Das bedeutet, dass er mit der sich entwickelnden Wirklichkeit zu verändern und zu entwickeln ist. Die realen geschichtlichen Veränderungen, die sich im Verlauf fast eines Jahrhunderts ergeben haben, sind in seine heutige Fassung einzutragen. Was heißt Imperialismus heute – in dem hier gebrauchten Zusammenhang?

Imperialismus bezeichnet, beschränkt auf die im formationsgeschichtlichen Sinn elementaren Charakteristika des Begriffs (ohne auf die heute weiträumig diskutierten Probleme einer näheren Begriffsbestimmung einzugehen), ein historisches Entwicklungsstadium des Kapitalismus. Der Imperialismus ist die *entwickeltste, höchste und letzte Form des Kapitalismus*. Er setzt die zur Entstehung industrieller Monopole führende Konzentration der Produktion, die Entwicklung des Kapitalismus der freien Konkurrenz zum monopolistischen Kapitalismus, die Dominanz des Finanzkapitals über andere Kapitalformen, dem globalen Markt, verbunden mit dem Kapitalismus der „hochtechnologischen Produktionsweise“ voraus. Seine Grundlage ist die bereits von Marx und Engels entdeckte „kosmopolitische Gestaltung“ der Produktion und Konsumtion aller Länder:¹³ globale, tendenziell planetarische Herrschaft, Eroberung der Erde und des Weltraums. Ziel solcher Herrschaft ist das *Empire*: die unipolare, globale, tendenziell planetarische Herrschaft des Kapitals, in der Apparate die Menschen ersetzen – die Herrschaft von Wenigen über die Masse der Vielen, die nicht zählen, die es am Ende auszurotten gilt.

Wenn in diesen Blättern vom *Empire* die Rede ist, so im Sinne eines Telos – einer Zielbestimmung –, die als immanente Logik der Kapitalherrschaft zugrunde liegt. Der *Logik der Unterwerfung*, die in einer weiteren Studie untersucht wird,¹⁴ entspricht das *Empire* als Welt ohne Geschichte: in den Konturen sichtbar, im vollen Umfang noch nicht erreicht ist. Gleichwohl entspricht es als Zielbestimmung allem Handeln im Sinne des Kapitals. Die Militarisierung des ‚Westens‘, der Ukraine-Krieg und der (bislang ökonomische) Krieg gegen China sind Beispiele der heutigen Lage. Alles Handeln in ihr ist von diesem

13 MEW 4, 466.

14 Th. Metscher, *Europa und die Logik der Unterwerfung. Eine Kritik der Mythe Europa*, Mangroven, in Vorbereitung.

Ziel bestimmt: das Herstellen einer unipolaren Welt, die keine Stimme der Gegenwehr mehr kennt.

Was dann heißt Imperialismus? Die Grundlage für sein marxistisches Verständnis ist der auf Lenin zurückgehende Imperialismusbegriff, der als wichtigste Qualität des Imperialismus seinen *kosmopolitischen* und *monopolistischen* Charakter benennt. Ihm entspricht die Verschmelzung von Industrie- und Bankkapital zum Finanzkapital, der Vorrang des Kapitalexports vor dem Warenexport, die Herrschaft von internationalen Monopolen, die die Erde unter sich aufteilen – zwei Weltkriege bildeten eine erste Entscheidungsinstanz über diese Aufteilung. Die Eroberung und Aufteilung der Erde im Geist des Kapitals ist die Quelle von Krieg und perennierender Gewalt, Hauptursache für den strukturell bellizistischen, von potentieller und aktueller Gewalt geprägten Charakter des Imperialismus. Unvermeidlich bringt dieser die Tendenz zur Aggression nach außen und zur Reaktion nach innen hervor – so lange der Status des Empire, der totalen Herrschaft nicht erreicht ist. Die Finanzoligarchie, als die ökonomisch dominante Form des Imperialismus, ist seine, ihn auch politisch bestimmende Macht. In Verschmelzung mit dem Staat konstituiert sie die für jeden entwickelten Imperialismus charakteristische Form der Kapitaldiktatur. Eine besondere Qualität erhält der Imperialismus durch die Erfindung der Künstlichen Intelligenz (KI) und seine Anwendung im Rahmen neuer Waffensysteme, die Kriege unberechenbarer und im Effekt grausamer gestalten.

Das monopolistische Herrschaftssystem des imperialistischen Kapitals ist hierarchisch gegliedert, seine Grundstruktur die Dichotomie von *Arm und Reich*, und zwar in einer doppelten Form: *intern* im Sinne eines Verhältnisses sozialer Klassen, *extern* im Sinne armer und reicher Länder, von Metropole und Kolonie, von Erster, Zweiter, Dritter Welt. Aus dieser Struktur ergibt sich die benannte globale Konstellation: die Bewegung in Richtung des Empire im Gegensatz zu einer multipolaren Welt, ein Widerspruch, in dem die Hoffnung auf eine humane Welt weiterlebt – und von der her auch die Künste neue Impulse erhalten; in der die Erkenntnis reift, dass nicht alles verloren ist und auch das internationale Proletariat Impulse zum Handeln findet, so dass am Ende doch Marx und Engels recht behalten mit der Prognose, dass die Bourgeoisie mit dem Proletariat ihren eigenen Totengräber erzeugt.

Sicher ist, dass die kosmopolitische Gestaltung der Produktionsverhältnisse heute alle Teile der Erde erfasst hat, auch wenn dies nicht ins Bewusst-

sein der ‚Leute‘ eingegangen ist. Ja, auch die ‚kleinen‘ Kriege der letzten Jahrzehnte, auch der sog. ‚Feldzug gegen den Terror‘, ist Bestandteil des Unternehmens, die dem imperialistischen System noch nicht (oder nicht völlig) eingegliederten Teile der Welt mit militärischen Mitteln zu beherrschen, die kosmopolitische Gestaltung der Erde damit endgültig und irreparabel durchzusetzen. Das Ideologem des ‚Endes der Geschichte‘ nimmt diesen Tatbestand als vollzogen vorweg, behauptet als vollzogen, was gegenwärtig noch Prozess ist. Der Grundwiderspruch des Kapitalismus ist heute mitnichten aufgehoben. Er hat allein in einem strukturellen Sinn seine Gestalt gewechselt: einer kosmopolitisch gewordenen Bourgeoisie entspricht ein kosmopolitisches Proletariat – was de facto zur Schwächung der einzelnen Proletariate geführt hat. Das Bewusstsein, dass die ‚Proletarier aller Länder‘ tendenziell *ein* Klassensubjekt bilden (freilich lediglich ‚an sich‘, nirgendwo im Sinne eines ‚für sich‘ entwickelten Klassenbewusstseins), entspricht scheinbar die Einebnung der doppelten Exploitation, die den Kapitalismus als Gesamtformation charakterisiert, der internen Exploitation der unmittelbaren Produzenten in den Metropolen selbst und der externen der kolonial und neokolonial unterworfenen Länder.

Als ‚höchstes und letztes Stadium‘ des Kapitalismus ist der Imperialismus Lenin zufolge *parasitärer, faulender, sterbender* Kapitalismus. Unvermeidlich bringt er „Stagnation und Fäulnis“ hervor¹⁵. Es ist besonders dieser Teil der Leninschen Imperialismustheorie, der einer genauen Überprüfung und sicher auch einer Korrektur und ggf. Weiterentwicklung bedarf. Soll er bedeuten, dass der Imperialismus zur Stagnation in der Entwicklung der Produktivkräfte geführt hat, so wäre er in einem prognostischen Sinn falsch. Die hochtechnologische Produktionsweise der Gegenwart bis hin zur Erfindung der KI ist Ergebnis einer Entwicklung, die sich unter kapitalistischen Produktionsverhältnissen vollzieht. Wie für jede andere Gestalt des Kapitalismus gilt auch für den Imperialismus der Zwang, „die Produktionsinstrumente, also die Produktionsverhältnisse, also sämtliche gesellschaftlichen Verhältnisse fortwährend zu revolutionieren“,¹⁶ und zwar als *Existenzgesetz*. Mit der Verwissenschaftlichung der Produktion, die in der Erfindung der KI kulminiert, hat dieses Gesetz keine Abnahme, sondern eine Zuspitzung erfahren. In einem

15 LW 22, 281.

16 MEW 4, 465.

anderen, in bestimmter Hinsicht erweiterten Sinn freilich ist der Begriff des Imperialismus als *parasitärer, faulender und sterbender Kapitalismus* durchaus zutreffend. So ist der Imperialismus *parasitär* durch die Existenz gewaltiger Finanzmärkte und eines weltwirtschaftlich bestimmenden Aktienkapitals, das mittlerweile über das Schicksal ganzer Kontinente entscheidet.

Von strukturell fundamentaler Bedeutung für den Fäulniszustand des Imperialismus als Formation sind die von ihm selbst produzierten Widersprüche im Kern seiner eigenen Produktivkraftentwicklung. Wie die weltweite Kapitalexpansion, mit der sie organisch verbunden ist, ist diese Produktivkraftentwicklung mit der Entstehung zerreißennder, für die imperialistische Gesellschaft selbst potentiell letaler Widersprüche begleitet – die gegenwärtig gegebene Weltlage bietet eine beängstigend große Anschauung dazu. Das Resultat dieser Entwicklung kann die Selbstvernichtung der Menschheit als Gattung sein. Einer dem Anschein nach unbegrenzten Erweiterung wissenschaftlicher Rationalität und, im Verbund damit, historisch beispiellosen Steigerung technologischer Produktivkräfte bis hin zur KI, steht die Zerstörung massenhafter Potentiale menschlicher Produktivkraft gegenüber: die Reduktion der menschlichen Arbeitskraft auf primitivste zivilisatorische Stufen. Der Vorgang solcher Zerstörung betrifft heute die große Mehrheit der Weltbevölkerung – die Schriften Jean Zieglers haben diesen Tatbestand überzeugend festgehalten. Hand in Hand geht damit eine Vernichtung kultureller Vermögen, die in der Geschichte ohne Beispiel ist. In Jahrtausenden gewachsene Fähigkeiten kultureller Produktion werden in kürzestem Zeitraum obsolet; eine Obsolenz, die durch keine neuen Qualifikationen ersetzt wird. Steht auf der einen Seite eine von einer kleinen Gruppe von Experten des szientifisch-technologischen Sektors betriebene, an die Kapitalakkumulation geknüpfte, vom Kapital kontrollierte *technologische* Produktivkraftentwicklung von singulärer Qualität, so auf der anderen Seite die millionenfache Auslöschung menschlicher Arbeitsvermögen, die massenhafte Annihilation kultureller Schöpferkraft. *Proportional zur Steigerung der szientifisch-technologischen Produktivkräfte*, dies ist als Gesetz des entwickelten Imperialismus festzuhalten, *steht die Reduktion des Produktivkraftvermögens eines zunehmend größer werdenden Teils der Weltbevölkerung*. Dem entspricht die *Proportion von Reich und Arm im Weltmaßstab*. Während ein kleiner Teil der Menschheit über unermesslichen Reichtum verfügt, begonnen hat, den Kosmos zu erobern, vom „Zeitalter der künstlichen Intelligenz (träumt), in dem die Maschine ein eigenes Bewusstsein

erhält“¹⁷ und sich mit Fragen unbegrenzter Lebensverlängerung als historischen Schicksalsfragen zu befassen beginnt, versinkt die Masse der Erdbevölkerung in Elend und archaische Unwissenheit, werden ganze Kontinente von Hunger, Krieg und Seuchen verheert, kehren mit den neuen Schrecken die alten zurück. Die technologischen Produktivkräfte selbst sind in vielen Fällen von Instrumenten des Fortschritts zu solchen der Weltzerstörung geworden, die kühnsten Erfindungen der menschlichen Vernunft zu Monstren der Massenvernichtung. Eine Situation ist eingetreten, in der, mit den Worten von Brechts Galilei, der „Jubelschrei“ der Wissenschaft „über irgendeine neue Errungenschaft von einem universalen Entsetzensschrei beantwortet werden könnte“ (*Leben des Galilei*).

Deformiert sind nicht nur die Anwendungen wissenschaftlicher Erfindungen unter den Bedingungen des Imperialismus, deformiert ist die technologische Rationalität selbst, die seiner Produktivkraftentwicklung zugrunde liegt. Sie steht unter dem uneingeschränkten Diktat des Tauschwertes, dem sie sich nirgendwo – und wenn, dann nur scheinbar – entziehen kann. Sie ist eingebunden in die Zwänge verwertungsorientierter Veränderung und permanenter Innovation, untersteht einem Konkurrenzkampf über die Herrschaft der Welt, der weder begrenzt noch berechenbar ist. Solcher Rationalität wohnt das *Irrationale*, wohnen *Widersinn und Deformation* als strukturierende Momente inne – so sehr es gerade zu den Illusionen der technologischen Vernunft gehört zu meinen, dass sie unter kapitalistischen Bedingungen dem Irrationalen entkommt.

Dem technologischen Fortschritt entspricht proportional die *progredierende Re-Barbarisierung* (Thomas Manns Begriff). Sein Analogon hat die Zerstörung der kulturellen Ressourcen in der Zerstörung der Ressourcen der Natur – die ‚ökologische Frage‘, hier ist sie wieder. In die Zerstörung hinein gerissen ist der Stoffwechsel von Mensch und Natur: die Basis aller Kultur. Damit aber gerät der gesamte Prozess der Zivilisation in die Krise. Zu konstatieren ist die „Agonie ganzer Kontinente“ (Seppmann). Die Elendszonen der Erde reichen heute in die Zentren der Metropolen, so in die urbanen Elendszonen us-amerikanischer, mittlerweile auch europäischer Großstädte hinein. Solchen Gründen entsteigen die bekannten und neuen Gestalten der Gewalt,

17 F. Schirmacher (Hg.), *Die Darwin A.G. Wie Nano-Technologie, Biotechnologie und Computer den neuen Menschen träumen*. Köln 2001.

der Aggression und des Hasses, entsteigen Rassismus, Sexismus, Sadismus, Antisemitismus und die Disposition zu Terror und Krieg. Der Imperialismus ist Zustand permanenter Kriege, aktuell oder potentiell. Er ist „Epoche der Kriege und Revolutionen“, wie Lenin sagt; was auch dort gilt, wo die Revolutionen gescheitert sind. Zu Recht hat ihn Peter Weiss die „höchste Form der Brutalität“ genannt. Er ist, wenn er eines ist: *Epoche der Barbarei, der freigesetzten Gewalt*. Die Krise ist hier in einem nahezu absoluten Sinn Signatur der Epoche.

Teil der Re-Barbarisierung ist die offene Zurücknahme der Normen des Völkerrechts, die mit dem Faschismus beginnt und mit den Kriegen gegen Jugoslawien und dem Irak fortgesetzt wurde (in der europäisch-amerikanischen Kolonialgeschichte freilich ihre Vorläufer hat). Ein solcher Bruch wird im Fall der russischen Invasion der Ukraine unter Strafe gestellt, in den genannten Fällen aber verschwiegen oder entschuldigt. Normen des Völkerrechts gelten nicht für die Subjekte des Kapitals. In diesen Zusammenhang gehört auch die Errichtung rechtlich exterritorialer Zonen wie Guantánamo, die gleichfalls ihr Analogon in der Geschichte des Kolonialismus wie im Faschismus haben. Selbst der gutmütigste Betrachter der heutigen Weltlage wird sich ihrem Begriff als *Zeitalter der Gewalt* schwerlich entziehen können, gehört doch die Beschwörung des ‚Terrorismus‘ als Weltgefahr zum offiziellen Kern gegenwärtiger Ideologie – ja nach dem Untergang des sowjetischen Sozialismus und dem Verschwinden des kommunistischen Gespensts ist die terroristische Gefahr zum Kerntheorem imperialistischer Ideologie avanciert.

Der Imperialismus ist *sterbender Kapitalismus*, heißt: Er ist die Formation einer gesellschaftlichen Endzeit – die letzte Stufe des Kapitalismus als Formation. Es heißt nicht, dass nach ihm *notwendig* eine andere, ‚bessere‘, ‚humanere‘ Welt, gar der Sozialismus/Kommunismus als Formation folgt. Im Gegenteil, es heißt, dass diese Gesellschaft eine Gesellschaft ohne Zukunft ist, wenn mit ‚Zukunft‘ *menschenwürdige* Zukunft gemeint ist. So verstanden, ist er ohne Zukunft für die Masse der auf unserem Planeten lebenden Menschen, für die heute lebenden und die nach uns kommenden; ohne Zukunft auch für die toten, so paradox dies klingt. Denn seiner eigenen Rationalität nach ist er eine Gesellschaft, die weder Erinnerung noch Geschichte hat. Der Imperialismus ist eine *Gesellschaft permanenter Gegenwart*, mit dem *Profitmotiv als ihrem ersten Existenzgesetz*. Dass in ihr noch weitere Motive eine Rolle spielen, sei unbestritten: der Wille zu Leistung und Macht ist ebenso unübersehbar wie

die Lust an Herrschaft über Menschen und über Natur. Reichtum und Repräsentation gehören dazu, Sport und Sex und sonstige Genüsse, ein bisschen zurechtgestutzte Kultur, zu der Glyndebourne, Bayreuth und Salzburg gehören können. Über allem aber thront der *Geldgott*: der *Fetisch Akkumulation*. Zwar geht der Imperialismus mit einer neuen Gesellschaft schwanger, doch fehlt es nach der Niederlage des ersten Sozialismusversuchs an der Organisation des Subjekts, das die Geburt der neuen Gesellschaft ins Werk setzen könnte. Das Alte stirbt und das Neue kann nicht geboren werden – dies ist, wie bereits von Gramsci notiert, der Kern der Krise, in der wir heute stehen.¹⁸ Anthropologische und ökologische Frage sind hier in äußerster Zuspitzung zusammengetreten.