

## Die Versprechen der Kunst folgen keiner Politik. Die Ästhetischen Überlegungen Herbert Marcuses\*

Peter-Erwin Jansen \*\*

**ABSTRAKT:** Bevor Marcuse sich am Ende seines Lebens "gegen eine bestimmte marxistische Ästhetik" wandte, wie es im Untertitel der *Permanenz der Kunst* von 1977 heißt, hat er sich in seinen früheren Büchern immer wieder mit Problemen der Kunst und der Ästhetik beschäftigt. Marcuse wendet sich gegen die Tendenz der Neuen Linken, Kunst und Alltag, Kunst und politische Agitation zu verschmelzen. Das zeigen auch die unter dem Titel *Kunst und Befreiung* versammelten Texte, die in Band 4 der posthumen Schriften Marcuses veröffentlicht sind. Diese Arbeiten umfassen einen Zeitraum von über dreißig Jahren. Marcuses Kommentare und Bezüge zu Berthold Brecht und zunehmend in den letzten beiden Jahrzehnten. Von seinem frühen Beitrag zu *Aragon* über Kunst in einer eindimensionalen Gesellschaft bis hin zum späten Entwurf von *La Jolla* ziehen sich die Hauptmotive von Marcuses Kunstauffassung durch die in diesem Band versammelten Texte: der utopische Überschuss in der großen Kunst, der mit ihrem affirmativen Charakter verwoben ist, die Möglichkeit der Poesie nach Auschwitz, die Permanenz der Kunst angesichts des Leidens, das auch eine befriedete Gesellschaft nicht verhindern kann, und die Endlichkeit des Menschen... Es wird deutlich, dass Marcuse Adornos Gedanken zur Ästhetik viel näher stand, als er wahrscheinlich glauben wollte. Marcuses Kommentare zu Proust sind beispielhaft. Brecht und Adorno spielen also eine besondere Rolle in Marcuses ästhetischen Überlegungen. Auch Walter Benjamin ist zu erwähnen. In meinem Vortrag werde ich den Einfluss dieser drei Denker auf Marcuses Überlegungen zur Ästhetik mit unterschiedlicher Gewichtung diskutieren.

**Schlüsselwörter:** Marcuse; Adorno; Benjamin; Kunst; Ästhetik.

**Abstract:** Before Marcuse turned "against a certain Marxist aesthetics" at the end of his life, as the subtitle of *The Permanence of art* from 1977 says, he repeatedly dealt with problems of art and aesthetics in his former books. Marcuse opposes the tendency of the New Left to merge art and everyday life, art and political agitation. This is also shown by the texts compiled under the title *Art and Liberation* which are published in volume 4 of Marcuse's posthumous writings. These works cover a period of over thirty years. Marcuse's comments and references to Berthold Brecht and, increasingly in the last two decades. From his early contribution to *Aragon* to *Art* in a one-dimensional society and the late *Design of La Jolla*, the major motifs of Marcuse's conception of art run through the texts collected in this volume: the utopian surplus in great art interwoven with its affirmative character, the possibility of poetry after Auschwitz, the permanence of art in the face of suffering that cannot be prevented even by a pacified society and the finiteness of humanity. It becomes clear that Marcuse was much closer to Adorno's thoughts on aesthetics than he probably wanted to believe. Marcuse's comments on Proust are exemplary. So, Brecht and Adorno play a special role in Marcuse's aesthetic considerations. Walter Benjamin should also be mentioned. In my presentation I will discuss the influence of these three thinkers on Marcuse's reflections on aesthetics with varying degrees of emphasis.

**Keywords:** Marcuse; Adorno; Benjamin; Art; Aesthetics.

\* Artigo recebido em 11/02/2024. Aprovado em 05/05/2024.

\*\* Professor de Filosofia na Universidade de Koblenz, Dt. Responsável pelo Arquivo Marcuse na *Universitätsbibliothek* em Frankfurt am Main.

**Resumo:** Antes de Marcuse se voltar "contra uma certa estética marxista" no final de sua vida, como diz o subtítulo de *A Permanência da Arte* de 1977, ele tratou repetidamente de problemas de arte e estética em seus livros anteriores. Marcuse se opõe à tendência da Nova Esquerda de fundir arte e vida cotidiana, arte e agitação política. Isto também é demonstrado pelos textos reunidos sob o título *Art and Liberation*, publicados no Volume 4 dos escritos póstumos de Marcuse. Este trabalho abrange um período de mais de trinta anos. Os comentários e referências de Marcuse a Berthold Brecht e cada vez mais nas últimas duas décadas. Desde a sua contribuição inicial para *Aragon* sobre a arte numa sociedade unidimensional até ao design tardio de *La Jolla*, os principais motivos da concepção de arte de Marcuse perpassam os textos recolhidos neste volume: o excesso utópico na grande arte, que está entrelaçado com seu caráter afirmativo, a possibilidade da poesia depois de Auschwitz, a permanência da arte diante do sofrimento que mesmo uma sociedade pacificada não pode evitar, a finitude do homem... Fica claro que Marcuse estava muito mais próximo dos pensamentos de Adorno sobre a estética do que ele provavelmente queria acreditar. Os comentários de Marcuse sobre Proust são exemplares. Brecht e Adorno desempenham, portanto, um papel especial nas considerações estéticas de Marcuse. Walter Benjamin também deve ser mencionado. Em minha apresentação discutirei a influência desses três pensadores no pensamento de Marcuse sobre estética com diferentes ênfases.

**Palavras chave:** Marcuse; Adorno; Benjamin; Arte; Estética.

»Die große Kunst ist der Protest gegen die Macht des Vergangenen über das Gegenwärtige, über die Möglichkeit einer besseren Zukunft, über das Versagen des Glücks«<sup>1</sup>.

Bevor sich Marcuse am Ende seines Lebens wider eine bestimmte *marxistische Ästhetik* wandte, wie der Untertitel von *Permanenz der Kunst* von 1977 lautet, beschäftigte er sich immer wieder mit Problemen der Kunst und der Ästhetik. Dies zeigen auch, die im Band *Kunst und Befreiung* zusammengestellten Texte<sup>2</sup>. Diese Arbeiten umfassen einen Zeitraum von über dreißig Jahren. In seiner ausgezeichneten Einleitung zu diesem Band dechiffriert Gerhard Schweppenhäuser<sup>3</sup> die verschiedenen Einflüsse, aus denen sich Marcuses ästhetische Überlegungen zusammensetzen. Schweppenhäuser erwähnt

Schillers sozialphilosophische Radikalisierung der Kantischen Autonomieästhetik; Baudelaires Moderne- Ästhetik, die Stendhals Diktum, dass das Schöne ein Versprechen des Glücks sei, bis zur äußersten utopischen

---

<sup>1</sup> MARCUSE, 2000. S. 148.

<sup>2</sup> Vgl. MARCUSE, 2000.

<sup>3</sup> SCHWEPPENHÄUSER, G. in: MARCUSE, 2000, S. 13-47.

Konsequenz ausgeführt hatte; das subversive Schock-Paradigma des Surrealismus, die Lehre des russischen Formalisten Viktor Sklovski...<sup>4</sup>.

Schweppenhäuser weiter – »vor allem immer wieder Nietzsche [...] sein tiefenpsychologischer Blick auf die Abgründe unserer Kultur<sup>5</sup>.« Schweppenhäusers Interpretation ist zu zustimmen, dass auch Berthold Brecht und in den letzten beiden Jahrzehnten immer stärker auch Theodor W. Adorno eine besondere Bedeutung in Marcuses ästhetischen Überlegungen spielen. Zusätzlich ist unbedingt noch Walter Benjamin zu nennen. Mit unterschiedlicher Pointierung wird im Folgenden auf den Einfluss dieser drei Denker auf Marcuses Überlegungen zur Ästhetik eingegangen werden.

Einschränkend und um Mißverständnissen vorzubeugen ist aber gleich zu Beginn zu betonen: Marcuse hat keine geschlossene ästhetische Theorie verfasst. Dennoch lässt sich zeigen, dass die Ästhetik für Marcuse eine wesentliche und von seinem Denken nicht abzuspaltende Dimension besitzt. Als Beleg werden an dieser Stelle zwei Zitate aus seinen beiden Hauptwerken nach dem Zweiten Weltkrieg angeführt. In *Eros and Civilization* (1955) (dt. *Triebstruktur und Gesellschaft*, TuG)<sup>6</sup> lautet die Überschrift des neunten Kapitels *Die ästhetische Dimension*. Stephan Bundschuh verweist in seiner Dissertation *Und weil der Mensch ein Mensch ist. Anthropologische Aspekte der Sozialphilosophie Herbert Marcuses*<sup>7</sup> zurecht darauf, dass die ästhetische Dimension in Marcuses Gesellschaftstheorie hier erstmals einen »systematischen Ort« gefunden hat. Bundschuh zeigt in diesem Zusammenhang, wie eng Marcuses Überlegungen zur ästhetischen Dimension, die er über Schillers Theorie der ästhetischen Erziehung und über dessen Idee des Spieltriebs entwickelt, mit dem Begriff der sinnlichen Erfahrung zusammenhängen<sup>8</sup>. Statt einer Aufspaltung des menschlichen Bewusstseins in Vernunft- und Urteilswesen, die eine Trennung von Formtrieb – und sinnlichem Trieb, von Realitäts – und Leistungsprinzip zur Folge hat, geht es Marcuse um die Aufhebung der Tyrannei einer (instrumentellen) Vernunft über die Sinnlichkeit und letztlich um die Zusammenführung von Vernunft und Sinnlichkeit. Mit Blick auf die zur bloßen

---

<sup>4</sup> MARCUSE, 2000, S. 20.

<sup>5</sup> Ebda.

<sup>6</sup> MARCUSE, 1955. Zitate nach der Ausgabe von 1982.

<sup>7</sup> BUNDSCHUH, 1998.

<sup>8</sup> Vgl. Ebda., S. 249.

Zweckrationalität geschrumpften menschlichen Wahrnehmungsfähigkeiten schreibt Marcuse: »Die Freiheit müßte in der Befreiung der Sinnlichkeit, nicht in der Vernunft zu suchen sein, in der Beschränkung der Ansprüche der "höheren Fähigkeiten zugunsten der niederen"«<sup>9</sup>.

Unter dem repressiven Realitätsprinzip und unter der Vorherrschaft des Rationalismus wurden die Möglichkeiten und Fähigkeiten unserer Wahrnehmung sowie deren Werte »heimatlos«. Phantasie und Einbildungskraft sind verkümmert und haben ihren transzendenten Stachel eingebüßt. Was unter der Dominanz des Realitätsprinzips verloren geht, ist nicht nur die sinnliche Fähigkeit das *Naturschöne* (Kant), die Werke künstlerischer Kreativität aus interessenlosem Wohlgefallen heraus zu betrachten, es reduziere auch den Charakter menschlicher Freiheit auf die Beherrschbarkeit der Natur, der inneren und der äußeren. In *Triebstruktur und Gesellschaft* wird deutlich, welche gesellschaftliche Kraft Marcuse der Ästhetik und der Kunst zugesteht und welche emanzipativen Potentiale er hier angelegt sieht. Nach ihm richtet die ästhetische Disziplin, »die Ordnung der Sinnlichkeit gegen die Ordnung der Vernunft auf«<sup>10</sup>. Die ästhetische Dimension, so hofft Marcuse weiter und so lautet sein Anspruch an die Kunst, fordere nicht nur »das geltende Realitätsprinzip heraus«, sondern werde auch den Menschen in die Lage versetzen, Freiheit als Ziel jenseits des *Reichs der Notwendigkeit* zu erkennen. Die Stärkung der ästhetischen Einbildungskraft rücke den Gedanken der Humanität wieder in den Mittelpunkt menschlichen Zusammenlebens. Schillers Konzeption des Spieltriebs folgend und in unverwechselbarem Charakter von Marcuses Vorstellung einer *konkreten Utopie heißt* es: »In einer wahrhaft menschlichen Kultur wird das Dasein viel mehr Spiel als Mühe sein, und der Mensch wird in der spielerischen Entfaltung statt im Mangel leben«<sup>11</sup>.

Auch in seinem wohl pessimistischsten Buch, *One-Dimensional Man* (1964) (dt. *Eindimensionalen Menschen*)<sup>12</sup>, spielt die ästhetische Dimension eine wichtige Rolle. Der veränderte Charakter der Kunst wird vor dem Hintergrund der Massenkultur der spätkapitalistischen Gesellschaft herausgearbeitet.

Die absorbierende Macht der Gesellschaft höhlt die künstlerische Dimension aus, indem sie sich ihre antagonistischen Inhalte angleicht. Im Bereich der

---

<sup>9</sup> MARCUSE, 1982, S. 189.

<sup>10</sup> Ebda., S. 180.

<sup>11</sup> Ebda., S. 186.

<sup>12</sup> MARCUSE, 1967.

Kultur manifestiert sich der neue Totalitarismus gerade in einem harmonisierenden Pluralismus, worin die einander widersprechenden Werke und Wahrheiten friedlich nebeneinander koexistieren<sup>13</sup>.

Aber selbst in dieser äußerst pessimistischen Tendenzbeschreibung hält Marcuse an dem fest, was ihn beispielsweise von Brecht und einer marxistischen Ästhetik unterscheidet. Brecht ist hier genannt, weil er nicht nur von Marcuse häufig exemplarisch angeführt wird, sondern weil die Auseinandersetzung mit Brechts Kunstauffassung eine alte und lange Debatte zwischen ihm und den Mitarbeitern des Instituts für Sozialforschung darstellt. Auch die Freundschaft zwischen Walter Benjamin und Theodor W. Adorno auf der einen Seite und die Beziehung zwischen Benjamin und Brecht auf der anderen Seite, spielen eine wichtige Rolle in der Auseinandersetzung um die Bedeutung der Ästhetik als Gesellschaftskritik.

Nur knapp soll an dieser Stelle auf den Beginn dieser Auseinandersetzung eingegangen werden, denn Marcuses Überlegungen zur Ästhetik in den letzten beiden Jahrzehnten sind im Wesentlichen das Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit diesen drei Theoretikern. Als Beleg sei hier eine Erwähnung Marcuses zu Benjamin angeführt. Im weiteren Verlauf des Textes wird sich dann auf Adorno bezogen werden.

Im Zusammenhang mit der Diskussion um die *Kommerzialisierung der Kunst* erinnerte Marcuse in dem Beitrag *On the Future of Art* von 1970<sup>14</sup> an Walter Benjamin:

In seiner glänzenden Analyse dieses Prozesses (der Kommerzialisierung der Kunst, pej.) hat Walter Benjamin gezeigt, dass sich nur ein Element des Kunstwerks der Reproduktion widersetzt, seine Aura: die einmalige historische Situation, in der es entstand, in die es wirkt und die seine Funktion und Bedeutung definiert. Sobald das Werk aus diesem unwiederholbaren historischen Augenblick heraustritt, wird seine ursprüngliche Wahrheit verfälscht oder (vorsichtiger gesagt) verändert: indem es (affirmativ oder negativ) auf die neue historische Situation reagiert, wandelt sich seine Bedeutung<sup>15</sup>.

Neben der so beschriebenen Aura des Kunstwerkes, bleibt nach Marcuse noch eine identische Substanz, etwas einzigartiges am Kunstwerk erhalten. Es ist seine Form. »Denn die Tradition der Kunst kann nicht einfach unbeachtet zurückgelassen werden;

---

<sup>13</sup> Ebda., S. 81.

<sup>14</sup> In deutscher Sprache: *Kunst als Form der Wirklichkeit*. In: MARCUSE, 2000, S. 96-107.

<sup>15</sup> MARCUSE, 2000, S. 97

was sie in authentischen Formen erreicht, gezeigt und enthüllt hat, birgt die Wahrheit, die sich der unmittelbaren, ja vielleicht jeglicher Verwirklichung entzieht«<sup>16</sup>.

Marcuse sieht in der Form die einzigartige und dauerhafte Identität eines Werkes. Gleichzeitig verbirgt sich darin aber das allgemeine Versprechen der Kunst, das, wodurch ein Werk erst zu einem Kunstwerk wird. Denn in der Form liegt sowohl das (ver-)tröstende wie das befreiende Potential der Kunst. »Form ist der Triumph über die zerstörerische Unordnung und die Ordnung, Form bannt die Furcht«<sup>17</sup>. Mit diesem Beharren auf der künstlerischen Form steht Marcuse nicht nur in der Nähe zu Benjamins, sondern auch zu Adornos ästhetischer Theorie.

Die Erfahrungen mit der nationalsozialistischen Barbarei trieben den gemeinsamen Freund Walter Benjamin in den Tod: er nahm sich am 26. September 1940 im spanischen Grenzort Port-Bou das Leben. Benjamin, dessen Stellung zum Institut für Sozialforschung von Nähe und Distanz geprägt wurde<sup>18</sup>, lebte während der Sommermonate des Jahres 1934 bei Brecht, in dessen dänischem Exil in Svendborg. Auch in den folgenden Jahren hatten Brecht und Benjamin immer wieder engen Kontakt. Adorno, der Brechts Auffassung des engagierten Theaters heftig kritisierte, passte der Einfluss dieses »Wilden«, wie er Brecht nannte, auf Benjamin überhaupt nicht. Doch Brecht mochte Adorno wohl auch nicht besonders. Nur selten äußerte sich Brecht über die von ihm so genannten *Frankfurtisten*, die er in einer ironisch-bissigen Intellektuellenkritik, seinem geplanten *Tui-Roman*<sup>19</sup> vorführen wollte. Der Roman, für den er über 25 Jahre lang Material sammelte, blieb fragmentarisch. Absicht war es, exemplarisch an der Geschichte des Instituts für Sozialforschung die bürgerlichen Intellektuellen, die »Vermieter des Intellekts«<sup>20</sup>, anzugreifen. Nach dem ersten Treffen mit den *Tuis* um Horkheimer im August 1941 notierte Brecht:

Auf einer Gartenparty den doppelclown Horkheimer und Pollock getroffen, die zwei Tuis vom Frankfurter Soziologischen Institut. Horkheimer ist Millionär, Pollock nur aus gutem Hause (...). Mit ihrem Geld halten sie etwas

---

<sup>16</sup> Ebda., S. 102.

<sup>17</sup> Ebda., S. 117.

<sup>18</sup> So zählt Rolf Wiggerhaus Walter Benjamin nicht zum engeren Kreis der Frankfurter Schule. Selbst in seinem Biographien-Panorama ignoriert ihn Benjamin (Vgl. WIGGERSHAUS 1986).

<sup>19</sup> „Tui“ ist ein Kunstwort, von Brecht gebildet durch Verkehrung des Begriffs „intellektuell“ in „Tellectuell-In“ – TUI. Der Tui ist der Vermieter seiner Denkkraft und Formulierungskunst, der seine intellektuellen Fähigkeiten zugleich für den Konkurrenzkampf gegen andere Tui gebraucht, um die eigene Marktgeltung herauf- und die der andern herabzusetzen. HAUG, 1976, S.5.

<sup>20</sup> BRECHT 1994/1955. Bd 2. S. 510 ff.

ein Dutzend Intellektuelle über Wasser, die dafür alle ihre Arbeiten abliefern müssen, ohne die Gewähr, dass die Zeitschrift sie jemals druckt<sup>21</sup>.

Im Jahr 1942 traf in Los Angeles, in Santa Monica, eine Diskussionsgruppe deutscher Intellektueller zusammen, die von den Nazis ins Exil gezwungen wurden. Die aus Europa vertriebene Intelligentsia, »wollte nicht besser leben, sondern überleben«<sup>22</sup>. Bei den *Frankfurtisten* (Brecht) diskutierten Horkheimer, Pollack, Adorno, Marcuse, Eisler, Stern (Günter Anders, PEJ), Reichenbach, Steuermann über Aldous Huxleys *Brave New World*. »Den Huxley beunruhigen einige Phänomene der Neuzeit. Er stellt ein Absinken der kulturellen Bedürfnisse fest«, schreibt Brecht über Huxleys Negativutopie resümierend in sein Arbeitsjournal<sup>23</sup>.

Brecht, der, wie sein Freund Hanns Eisler dem Gesprächskreis der Kritischen Theoretiker 1942 beiwohnte, fährt in sarkastischem Ton fort: »Je mehr iceboxes, desto weniger Huxley. Wenn man die körperlichen Bedürfnisse allzusehr befriedigt, leiden die geistigen Bedürfnisse. Das Leiden hat die Kultur geschaffen; so wird wohl Barbarei entstehen, wenn das Leiden abgeschafft wird?«<sup>24</sup>. Mit dieser Bemerkung polemisiert Brecht gegen die im Kreis heftig diskutierte These, Kultur sei ein aus dem Mangel und dem Leid der Menschen entstandenes Bedürfnis. Diese These wollte Brecht in seinem *Tui-Roman*<sup>25</sup> den Frankfurtern regelrecht um die Ohren hauen. Der polemische Titel des geplanten Kapitels lautete *Die Tuis versuchen die Kultur zu retten*<sup>26</sup>. Die kritischen Intellektuellen ergriffen zwar Partei für die Kultur, seien aber im Wesentlichen gar nicht gegen das Eigentum. Brecht: »Ihre Devise lautet `Eigentum und Kultur´«. An anderer Stelle schreibt er: »Ohne die Produktion zu verändern, wollten die Dummköpfe die Konsumtion verändern«<sup>27</sup>. Zwölf Jahre nach diesem Treffen wird Adorno ausführlich auf Huxleys *Brave New World* eingehen. Adorno bescheinigt dem Roman Huxleys ein reaktionäres Fazit und zitiert Marcuse zustimmend:

Fortschreitende Naturbeherrschung und Gesellschaftsbeherrschung beseitigt alle Transzendenz, physische sowohl als psychische. Kultur, als der zusammenfassende Titel für die eine Seite des Gegensatzes, lebt von

---

<sup>21</sup> Ebda., Eintrag August 1941.

<sup>22</sup> ADORNO, 1951.

<sup>23</sup> BRECHT, 1994/1995.

<sup>24</sup> HORKHEIMER, 1985, S.561.

<sup>25</sup> BRECHT, 1980.

<sup>26</sup> Ebda., S. 12.

<sup>27</sup> BRECHT, 1989, S. 466.

Unerfülltem, Sehnsucht, Glauben, Schmerz, Hoffnung, kurz, von dem was nicht ist, sich aber in der Wirklichkeit anmeldet. Das bedeutet aber, Kultur lebt vom Unglück<sup>28</sup>.

Adorno selbst resümiert ganz im Sinne der düsteren Prognosen der *Dialektik der Aufklärung* (1947): »Zivilisation zieht im Namen von Kultur in die Barbarei ein«<sup>29</sup>. In seinem 1962 verfassten Aufsatz *Engagement* spitzt Adorno seine Kritik an Brecht und auch an Sartre kompromisslos zu. Adorno sah Beide als exemplarische Vertreter einer politisch engagierten Kunst an, die mit der Autonomie der Kunst auch deren indirektes gesellschaftliches Veränderungspotential preisgegeben hätten. Dort schreibt Adorno über den engagierten Dichter Brecht, seine Qualitäten seien »von der Unwahrheit seiner Politik vergiftet«. »Weil, wofür er wirbt, nicht, wie er lange glaubte, bloß ein unvollkommener Sozialismus ist, sondern eine Gewaltherrschaft«. Für Adorno wird selbst der beste Teil Brechts »vom Trügerischen seines Engagements angesteckt«<sup>30</sup>. Dieses äußerst kritische Urteil teilt Marcuse nicht. In zahlreichen Erwähnungen bescheinigt er Brechts beste Gedichte seien revolutionärer als seine politischen Stücke.

Es scheint, das Marcuse aus der Auseinandersetzung mit Brecht, Benjamin und Adorno zu seinem eigenen Standpunkt der Kunst gelangt, den ich als der Aufklärung verpflichteten Doppelcharakter der Kunst in emanzipativer Absicht bezeichnen möchte. Marcuse entschlüsselt die universalistischen Potentiale in den großen, authentischen Kunstwerken – selbst der bürgerlichen Kultur – als Momente der Befreiung und verteidigt sie bis in seine letzten Schriften hinein. Kunst muss sich die Fähigkeit zur Transzendenz bewahren, darf die Spannung zwischen dem Wirklichen und dem Möglichen nicht aufgeben. »Die Kunst ist Teil des Bestehenden; sie spricht, als Teil des Bestehenden gegen das Bestehende – widerspricht ihm. Dieser Widerspruch ist der Kunst inhärent«<sup>31</sup>. Da wir nie in der besten aller möglichen Welten leben werden, bleibt der Kunst diese wichtige Zwischenposition. Engagiert sie sich für die Herrschaft – und das ist die Kehrseite der Medaille –, gleich ob demokratisch legitimiert oder sozialistisch erkämpft, steigt Kunst zur bloßen Weltanschauung herab. Marcuse kritisiert dies 1974 in *Kunst und*

---

<sup>28</sup> ADORNO, 1955, S. 136.

<sup>29</sup> Ebda., S. 139.

<sup>30</sup> ADORNO, 1971, S. 220.

<sup>31</sup> MARCUSE, 2000, S. 134.

*Befreiung*: »Revolutionäre Kunst kann sehr wohl zum Volksfeind werden«<sup>32</sup>. Das darüber hinaus Kunst nicht mit Politik zu verwechseln sei, hat Marcuse beispielsweise surrealistischen Künstlergruppen in Paris und in Chicago in zahlreichen Briefen erläutert. Nach Chicago schrieb er: »[...] , authentische Kunst ist in ihrer Substanz revolutionär, aber genau aus diesem Grunde, ist sie frei von der Anforderung an jede spezifisch revolutionäre Praxis«<sup>33</sup>. Kunst im emphatischen Sinne Marcuses »ist dank ihrer eigenen subversiven Qualität mit revolutionärem Bewußtsein verknüpft. [...] . Wo das Proletariat nicht revolutionär ist, kann die revolutionäre Literatur keine proletarische Literatur sein«<sup>34</sup>. Waren die Konstruktionen eines gesellschaftsverändernden Subjekts damals wie heute realitätsblind, so ist das Gerede über proletarische Literatur leer.

In *Kunst und Befreiung* weist Marcuse ausdrücklich auf die Distanz von revolutionärer Politik und dem Engagement der Kunst hin: »Die Kompromisse, die Anpassungen, die in der politischen Praxis erlaubt, ja notwendig sind, werden in der Kunst zum Verrat, zum Schlechten, zur Unkunst. Denn es gehört zum Wesen der Kunst, das Unmögliche als wirklich erscheinen zu lassen«<sup>35</sup>. Damit rückt das dialektische Verhältnis von Kunst und Befreiung ins Zentrum der ästhetischen Theorie Marcuses. Die in der Kunst verborgenen Versprechen verweisen auf die Möglichkeiten ihrer gesellschaftlichen Realisierung. Die Verwirklichung der Versprechen der Kunst sind dann Resultate politischer Auseinandersetzungen und sozialer Kämpfe.

Zahlreiche Kritiker sind der Meinung, Marcuses ästhetische Theorie und sein Kunstbegriff hätten sich im Laufe der Jahre wie eine Fahne im Wind hin und her gedreht. Doch schon bevor Marcuse je ein Lied von Bob Dylan gehört hatte, wußte er bereits: »We don't need a weather man to know from where the wind blows«<sup>36</sup>. Was mit Dylans Liedzeile verdeutlicht werden soll: die angesprochene ästhetische Dimension zieht sich als anti-systematischer roter Faden durch sein Gesamtwerk, ohne es immer wieder explizit zu benennen. Marcuse hält an dem kritischen Potential der Kunst fest. Vor dem Hintergrund der emanzipativen Gehalte philosophischer Begriffe reflektiert seine ästhetische Theorie die konkrete historische Erfahrung der Menschen in ihren

---

<sup>32</sup> Ebda., S. 135.

<sup>33</sup> Ebda., S. 123.

<sup>34</sup> MARCUSE, 1973, S. 145.

<sup>35</sup> MARCUSE, 2000, S. 136.

<sup>36</sup> Diese Liedzeile befindet sich auf Dylans Song *Subterranean Homesick Blues* von 1965.

Lebenskontexten und setzt auf eine andere Dimension menschlicher Wahrnehmungs – und Verhaltensmuster. Das gilt nicht nur für Marcuses Reflexionen über die Protestkultur der 1960er Jahre.

Schon in seinem programmatischen Aufsatz *Über den affirmativen Charakter der Kultur* von 1937<sup>37</sup> ist Marcuses Auseinandersetzung mit Ästhetik und Kunst eine Kritik an der herrschenden Ideologie und an der Funktionalisierung der Kunst durch die NS-Ideologie. Er zeigt wie und unter welchen Bedingungen aus dem Widerspruchscharakter und der rebellischen Idee der Kunst eine Legitimationsfolie für Herrschaft entsteht. Kunst als Affirmation, übernimmt die Funktion den Menschen im Bestehenden andauerndes Glück und Vollkommenheit vorzugaukeln. Aus dem affirmativen Glücksversprechen der Kunst wird eine gesellschaftliche Lüge der Verblendung. Die rebellische Idee der Kunst verkommt zum Hebel der Rechtfertigung der bestehenden Ordnung. »In der affirmativen Kultur wird sogar das Glück zu einem Mittel der Einordnung und Beschneidung«<sup>38</sup>. Hintergrund dieser Argumentation war die Erfahrung einer repressiven Rolle, die Kultur und deren Repräsentanten während des Nationalsozialismus spielten. Zahlreiche Künstler, Literaten und Filmemacher stellten sich in den Dienst der Nazis, versöhnten sich schnell mit der menschenverachtenden Realität des NS-Systems. Einen dieser Literaten kritisiert Marcuse explizit und beispielhaft. Er zitiert: »Ebenso wie der Sieger die Geschichte schreibt, das heißt seinen Mythos schafft, bestimmt er, was als Kunst zu gelten hat«<sup>39</sup>. Diese und weitere von Marcuse als *zynische Andeutungen* benannten Äußerungen stammen von dem Nazi-Bewunderer Ernst Jünger, der 1998 im Alter von 102 Jahren starb.

Als die Nazis damit begannen Kunst in den Dienst ihrer Blut- und Bodenideologie zu stellen, beseitigten sie die transzendierenden Momente der Kunst, deren Prinzipien zu den herrschenden Normen im Widerspruch stehen. Eine Kunst aber, »die an eine Welt angepaßt wurde, die ihren Versprechen feindlich gegenübersteht, ändert ihren Inhalt und ihre Funktion: sie wird selbst zum Repressionsmittel«<sup>40</sup>. Aus dem Wissen um die nationalsozialistischen Verbrechen und der verzweifelten Erkenntnis, dass zivilisatorischer Fortschritt in Barbarei enden kann, fällt Adornos Kritik an der Kunst und

---

<sup>37</sup> MARCUSE, 1980.

<sup>38</sup> Ebda., S. 89.

<sup>39</sup> Ebda., S. 96.

<sup>40</sup> MARCUSE, 1998, S. 110.

der Entstehung von Kunstwerken radikaler aus. Marcuses ästhetische Überlegungen besonders in der Auseinandersetzung mit Adornos Ästhetik in *Kulturkritik und Gesellschaft* niedergeschriebenes Diktum »nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und dass frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben«<sup>41</sup>, beschäftigte Marcuse immer wieder.

Zum Teil bezieht er sich explizit, dann wieder indirekt darauf. In der Festschrift zu Adornos 60. Geburtstag beginnt Marcuse seinen Beitrag *Zur Stellung des Denkens heute*<sup>42</sup> wie folgt: »Der Satz, nach Auschwitz noch Lyrik zu schreiben, sei barbarisch, ist schon überholt. Barbarisch trifft nicht mehr das, was geschieht«<sup>43</sup>. Daran anschließend entwickelt Marcuse eine scharfe Kritik an der amerikanischen Politik und dem und dem Bedrohungspotential der modernen Massenvernichtungsmittel, die Krieg in Vietnam von den amerikanischen Truppen gegen den Viet-Cong eingesetzt wurde<sup>44</sup>.

In einem seiner letzten Arbeiten *Lyrik nach Auschwitz*<sup>45</sup> setzt sich Marcuse am deutlichsten mit den Möglichkeiten der Kunst nach Auschwitz auseinander. Er nimmt Adornos radikale Kritik zum Anlass den transzendentalen Gehalt der Kunst noch stärker zu akzentuieren. So versucht Marcuse mit Adornos Diktum – das für die unmenschliche Grausamkeit der nationalsozialistischen Verbrechen in Bezug auf die Erstellung von lyrischen und literarischen Werken steht – den Inhalten einer autonomen Kunst einen noch exponierteren Stellenwert zu verleihen. Marcuse resümiert:

Wenn der historische Imperativ des Überlebens lautet, dass die Erinnerung an Auschwitz in der Kunst bewahrt werden soll, und wenn Kunst notwendigerweise dem Gesetz der Schönheit folgt, dann müssen wir die Vorstellung von einer Kunst, die nicht genossen werden kann und sollte und trotzdem an Bewusstsein und Unbewusstes des Rezipienten appelliert, gelten lassen<sup>46</sup>.

Bezogen auf die Literatur heißt es an anderer Stelle: »Die Hoffnungslosigkeit der Kämpfenden reflektiert sich in der Kraft des Autors, in der Darstellung des Grauens noch etwas von dem zu vermitteln, was der Realität auch heute noch widersteht«<sup>47</sup>. Auch an

---

<sup>41</sup> ADORNO, 1969, S. 31.

<sup>42</sup> MARCUSE, 1963, S.45-50.

<sup>43</sup> Ebda., S. 45.

<sup>44</sup> Vgl. MARCUSE, 2001, S. 102. Dt. Übersetzung in: Jansen 2002. S. 64.

<sup>45</sup> MARCUSE, 2000. S.157-166.

<sup>46</sup> Ebda., S. 166.

<sup>47</sup> Ebda., S. 162.

den Analysen aus der *Dialektik der Aufklärung* von Adorno und Horkheimer erarbeitet Marcuse seine eigenen Überlegungen zur Ästhetik: »Alle Verdinglichung ist ein Vergessen« – zitiert Marcuse aus der *Dialektik der Aufklärung* und fährt fort:

Die Kunst kämpft gegen die Verdinglichung, indem sie die versteinerte Welt zum Sprechen bringt, zum Singen, vielleicht auch zum Tanzen. Das Vergessen vergangenen Leids und vergangenen Glücks erleichtert das Leben unter dem repressiven Realitätsprinzip; die Erinnerung will das Vergehen des Leids und die Ewigkeit der Lust - gegen das Realitätsprinzip. Ihr Wille ist ohnmächtig: das Glück selbst ist an Leid gebunden. Muß das so sein? Der Horizont der Geschichte ist noch offen. Wenn die Erinnerung im Kampf für die Veränderung aufbewahrt ist, wird auch um eine noch immer in den Revolutionen unterdrückte Revolution gekämpft<sup>48</sup>.

Von 1964 bis zur *Permanenz der Kunst*, aus der das vorhergehende Zitat stammt, hat der *Theoretiker der Emanzipation*, wie ihn Hans-Jürgen Krahl einmal nannte, kein geschlossenes Werk mehr geschrieben. Unklar ist bis heute, ob der schmale Band von 1977 überhaupt, als Buch konzipiert war.

Marcuse stellte in den sechziger und siebziger Jahren sowohl seine theoretische Kraft als auch sein politisches Engagement in den Dienst der internationalen Protest- und Bürgerrechtsbewegung. Er hat sich wie kein Zweiter zu den politischen Fragestellungen, den Aktionen und den Folgen der dieser Bewegungen öffentlich geäußert. Dazu gehörten Stellungnahmen zur Rolle der Kunst in politischen Aktionen. In seinen Essaysammlungen der beiden letzten Jahrzehnte befinden sich zahlreiche Arbeiten, die sich mit dem Verhältnis von Kunst und Politik, Kunst und lebensweltlicher und revolutionärer Praxis auseinandersetzen. In einigen kritischen Kommentaren zur Studentenbewegung, so in *Versuch über die Befreiung* (1969), in *Kunst und Revolution* (1973) hat Marcuse das herausgearbeitet, was er als den in der Marxistischen Theorie vernachlässigten *subjektiven Faktor* bezeichnete. Begriffe wie *neue Sensibilität*, *vitale Bedürfnisse der Individuen*, *Sinnlichkeit*, *Emanzipation der Sinne*, *Stärkung des Lustprinzips* stehen im Zusammenhang mit der ästhetischen Dimension und dem, was Kunst leisten soll. Will Kunst ihr subversives Potential vor der Funktionalisierung durch die Politik schützen, so muss sie sich gegen die Zerstörung der ästhetischen Form und vor der Entwertung allgemeiner Werte zur Wehr setzen. Kunst besitzt nach Marcuse nicht als

---

<sup>48</sup> MARCUSE, 1977, S. 77.

Anti-Kunst einen subversiven Charakter, sondern in ihrer ursprünglich ästhetischen Form. Hier erweist sich »Schönheit als sinnliches Erscheinen der Idee der Freiheit«<sup>49</sup>.

In seinem letzten Buch verteidigt Marcuse noch einmal das utopische Potential der Kunst gegenüber einer bestimmten marxistischen Ästhetik. Dieser Essay hat zu zahlreichen Anfeindungen gegenüber Marcuse geführt; Anfeindungen, die aus der orthodox kommunistischen Ecke und von einstigen Befürwortern Marcuses gleichermaßen geäußert wurden. Was Marcuse so tief beunruhigt hat, ist das rasche, fast fanatische Aufgehen der Kunst in die Politik des real-existierenden Sozialismus. Es ist diese verkappte Eindimensionalität der orthodox-marxistischen Kunstauffassung, die sich vor der ästhetischen Subversion im Sinne Marcuses fürchtet. In dem Spruch *Phantasie an die Macht* kommt eine Fähigkeit des subversiven Denkens an die Oberfläche. Der sozialistische gleichermaßen wie der kapitalistische Realismus fürchtet sich vor der Phantasie der Individuen, vor der Anarchie der Sinne, vor den Glücksansprüchen der Individuen. In aller Schärfe kritisiert Marcuse die Propaganda-Kunst und arbeitet deren autoritär-affirmative Züge heraus. Diese politisch-ideologisch ausgerichtete Kunst hat alle emanzipativen Momente verloren, weil sie die Differenzen zwischen Kunst und dem Leben im Falschen zementiert. Kunst verweigert sich aber jeder Stillstellung. Sie verneigt sich nicht vor den Sachzwängen repressiver Ideologien.

Worin sich Marcuse von dieser düsteren Analyse bis in seine späten Schriften treu geblieben ist: er erinnert an die emanzipatorischen Qualitäten der Kunst und an deren Fähigkeit zur Transzendenz. »In der Schönheit des Kunstwerks kommt die Sehnsucht einen Augenblick zur Erfüllung: der Aufnehmende empfindet Glück«<sup>50</sup>. Kunst besitzt keinen Lösungscharakter für gesellschaftliche Probleme. Indem Kunst aber die Verhältnisse transzendiert, revolutioniert sie auch die Erfahrung der Individuen. Dies kann sehr wohl zur Veränderung bestehender, ungerechter und menschenverachtender Verhältnisse führen. Das war Marcuses große Hoffnung, die er in die sozialen Bewegungen der sechziger Jahre setzte. Seine Sympathien galten dem Kampf gegen den Rassismus gegenüber der schwarzen Bevölkerung der Vereinigten Staaten und der institutionell und gesellschaftlich versteinerten Ungleichbehandlung von Minderheiten.

---

<sup>49</sup> MARCUSE, 1973, S. 137.

<sup>50</sup> MARCUSE, 1965, S. 88.

Die Gleichgültigkeit gegenüber dem brutalen Krieg gegen das vietnamesische Volk deutete Marcuse als erneuten Akt der gesellschaftlichen »Barbarisierung«.

Während der Revolte der sechziger Jahre fragten deren Protagonisten und die Verfechter der sozialistischen Ideologie, ob denn in dieser unvollkommenen und ungerechten Welt den Kategorien der Schönheit, des Glücks, der Liebe, der Freiheit überhaupt etwas emanzipatives und befreiendes anhaften könne? Das seien doch alles bloß »bürgerliche Kategorien«, wie Hans Magnus Enzensberger damals meinte. Schließlich hieß es doch schon bei Adorno: es gebe kein richtiges Leben im Falschen. Hatte Marcuse nicht selbst auf die Hoffnungslosigkeit in einer total verwalteten Welt aufmerksam gemacht

Hat die Autonomie von Kunst im Zeitalter von Cyberspace und Videoclips überhaupt noch eine Bedeutung? Ist es angesichts des alltäglichen Grauens nicht verlogen und zynisch, sich in der philosophischen Ideenwelt des Schönen zu bewegen? Dürfen wir es wagen, uns angesichts der Armut und der großen gesellschaftlichen Probleme, gerade in den Ländern des Südens und mit der erzwungenen Flucht so vieler Menschen, zurückzulehnen und zu fragen: Was ist Schönheit? Was kann, was soll Kunst leisten? Können wir noch allgemeine Kriterien dafür benennen, wie eine gute und gerechte Gesellschaft aussehen sollte, was Schönheit, Glück und Liebe für die Menschen bedeuten?

Die Beantwortung dieser Fragen ist nicht einfacher geworden. Der globalisierte Kapitalismus sitzt fester im Sattel denn je. In den Staaten des alten Ostblocks hat er ein neues Expansionsfeld gefunden. In den Ländern des Südens breitet er sein Spinnennetz aus, frisst sich durch auf Kosten der Armen. In den reichen Ländern des Westes beschleunigt seine Ausweitung sowohl nach Innen als auch nach Außen Entsolidarisierungstendenzen. Auf den reichen Inseln will man die, die angeblich nicht dazu gehören, nicht haben. Neben der zögerlichen Haltung aus der Gesellschaft gegenüber diesen Einstellungen, verharrt die Politik hier in regressivem humanitären Stillstand. Aktives Handeln gegen die annähernd Geduldeten, rassistische oder antisemitische Hetzjagden auf Menschen, die nicht so sind wie es die eine nationale und eine ethnisch reine Identität vorschreiben, bleibt die Ausnahme. An den Ufern der reichen Inseln werden die rettenden Ankerplätze für die Schiffe der Armen immer seltener.

Das Grundmoment der Analyse Marcuses, die Einsicht in die tiefe Irrationalität eines auf Entfremdung und über das notwendige Maß hinausgehende Triebunterdrückung des kapitalistischen Gesellschafts – und Wirtschaftssystems, besitzt weiterhin mehr aktuelle als antiquierte Substanz: Neuproduzierte Bedürfnisse, die im blinden Konsumismus ihre Scheinbefriedigung erhalten und die Wachstumsquote sichern, zwingen nach wie vor zu entfremdeter Arbeit, inzwischen allerdings mehr im sekundären und tertiären Sektor als im primären der Warenproduktion. Der Zuwachs an Freiheit orientiert sich an der Zahl der TV-Kanäle, an Fun – und Freizeithappening. Die Plattformen der sozialen Netzwerke versprechen soziale Kontakte, die in sich in Wirklichkeit im virtuellen Raum verlieren. In deren virtuellen Räumen kommunizieren Avatare, Selfies von meist anonymen Menschen, die in einem egomanischen Individualismus ihre Erfüllung leben.

Dennoch: die Fesseln der Unfreiheit sind noch nicht völlig festgezurr, die Gerechtigkeitsvorstellungen noch nicht alle mit dem Ende der Geschichte aus den Köpfen der Menschen verschwunden. Doch nur, wer einen Begriff von Freiheit hat, wird in der Lage sein, diese Fesseln aufzubrechen. Darüber müssen sich die Menschen mit ihren Erfahrungen und mit ihrem historischen Hintergrund verständigen. Einige der Grundlagen dieses Verständigungsprozesses, die Inhalte der Freiheit und die möglichen Wege der Befreiung hat Marcuse in seinen Werken und in seinen Überlegungen zur Ästhetik zu entwickeln versucht. Er hat die Tendenzen einer drohenden repressiven Entwicklung aufgezeigt und in den unterirdischen Gängen der Geschichte die Spuren der Befreiung freigelegt, die gegen Siegermentalitäten und Geschichtsheroismus Momente gesellschaftlicher und individueller Emanzipation beinhalten.

Das abschließende Zitat aus *Kunst und Befreiung* bündelt die gesellschaftskritischen Potentiale in Marcuses Überlegungen zur Ästhetik wie in einem Brennglas:

Die subversive Qualität der Kunst liegt in ihrer Kraft die verdinglichte und fetischisierte Welt zu durchbrechen, und diesen Durchbruch zur (sinnlichen) Erfahrung zu machen. Sie setzt nichts Besseres anstelle des Bestehenden (der Begriff des Fortschritts ist auch in diesem Sinne auf die Kunst unanwendbar): es ist das Glück und Leid, das Gute und Schlechte, Schöne und Hässliche im Bestehenden das, von seiner Verdinglichung und Verwaltung befreit, zur

Anklage und zum Versprechen wird - zum Versprechen, dass es anders sein kann<sup>51</sup>.

Daran arbeitete Marcuse sein Leben lang.

## LITERATURANGABEN

- ADORNO, Theodor W. **Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft**. Frankfurt/Main, 1955.  
\_\_\_\_\_. **Eine Auswahl**. Frankfurt/Main, 1971.
- BRECHT, Bertolt. **Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Werner Hecht, Jens Kampf, Werner Mittelzwei, Klaus-Detlef Müller**. Bd. 17. Frankfurt/Main, 1989.  
\_\_\_\_\_. **Arbeitsjournal I, 1913-1941**. Bd. 26. Frankfurt/Main, 1994.  
\_\_\_\_\_. **Arbeitsjournal II, 1941-1955**. Bd. 27. Frankfurt/Main, 1995.
- HAUG, Wolfgang Fritz. **Brechts Tui-Kritik**. Karlsruhe: Argument-Verlag, 1976.
- HORKHEIMER, Max. **Gesammelte Schriften. Bd. 12: Nachgelassene Schriften 1931-1949**. Herausgegeben von Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt/Main, 1985.
- JANSEN, Peter-Erwin. **Befreiung Denken – ein politischer Imperativ. Materialienband zu einer politischen Arbeitstagung über Herbert Marcuse**. ASTA/Linke Liste, Uni Frankfurt, 1990.  
\_\_\_\_\_. **Streiflicher aus Amerika. Essays zu Gesellschaft und Gewalt, Interviews zum Kommunitarismus**. Frankfurt/New York, 1997.  
\_\_\_\_\_. *Weises Schweigen? Stummes Schweigen. Herbert Marcuse und der Holocaust*. In: LEHNHARD, Philipp. **Die Frankfurter Schule und der Holocaust. Münchener Beiträge zur jüdischen Geschichte und Kultur**. München, Jg. 16/Heft 2, S. 62-75, 2022.
- KESTING, Marianne. **Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten**. Hamburg: Rowohlt, 1959.
- MARCUSE, Herbert. **Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik/ Ein Essay**. München-Wien., 1977.  
\_\_\_\_\_. **Der eindimensionale Mensch, Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft**. Darmstadt und Neuwied, 1967.  
\_\_\_\_\_. **Feindanalysen. Über die Deutschen**. Herausgegeben und mit einem Vorwort von P. E. Jansen; Einleitung Detlev Claussen. Lüneburg: zu Klampen, 2007.  
\_\_\_\_\_. **Konterrevolution und Revolte**. Frankfurt/Main, 1973.  
\_\_\_\_\_. **Kunst und Befreiung. Nachgelassene Schriften**. Herausgegeben und mit einem Vorwort von P. E. Jansen; Einleitung Gerhard Schweppenhäuser. Lüneburg: zu Klampen, 2000

---

<sup>51</sup> MARCUSE, 2000, S. 132.

\_\_\_\_\_. **Schriften 6. Die Gesellschaftslehre des sowjetischen Marxismus.** Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1989.

\_\_\_\_\_. **Schriften 9. Konterrevolution und Revolte. Zeitmessungen. Die Permanenz der Kunst.** Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1987.

\_\_\_\_\_. **Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud.** Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1982.

\_\_\_\_\_. **Towards a Critical Theory of Society.** Douglas Kellner (Ed.). New York: Routledge, 2001

\_\_\_\_\_. *Über den affirmativen Charakter der Kultur.* In: **Kultur und Gesellschaft 1**, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1980.

\_\_\_\_\_. **Über Revolte, Anarchismus und Einsamkeit. Ein Gespräch.** Zürich, 1969.

\_\_\_\_\_. *Zur Stellung des Denkes Heute.* In: Horkheimer, Max. **Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum 60.** Geburtstag. Frankfurt/Main, 1963.

WIGGERSHAUS, Rolf. **Die Frankfurter Schule. Geschichte. Theoretische Entwicklung. Politische Bedeutung.** München – Wien, 1986.