

## Zum Kunstverständnis der Kritischen Theorie

Text: [Walther Müller-Jentsch](#) | Bereich: [Ästhetik und Kunsttheorie](#)

*Übersicht: Ausgehend von Hegels geschichtsphilosophischen Thesen über den Erkenntnischarakter der Kunst einerseits und ihr Ende andererseits skizziert der vorliegende Beitrag die Kunstauffassung der kritischen Theoretiker Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse und Ernst Fischer. Als die Essenz ihrer zwiespältigen Sichtweisen auf die Kunst entbirgt sich ihr gesellschaftskritischer Gehalt und ihr utopisches Glücksversprechen.*

Zum Verhältnis von Wissenschaft und Kunst existiert eine Vielfalt intellektuell anspruchsvoller Ansichten. Zurück auf Hegel geht jene, die der Kunst einen essentiellen Erkenntnischarakter zuschreibt. Der führende Vertreter der kritischen Theorie, Theodor W. Adorno (1903–1969), begreift die „Kunst als eine Gestalt von Erkenntnis“, die „nicht als schlechthin Irrationales der Wissenschaft kontrastiert“ (GS 11: 264). Während Hegel jedoch die Kunst dem begrifflichen Denken der Philosophie unterordnet, weist Adorno ihr eine „den Begriff übersteigende Erkenntnisweise“ (GS 11: 264) zu: die Erkenntnis einer „den selbstgewissen philosophischen Begriffen entgangenen Wirklichkeit“ (Bubner 1980: 112). Insofern sei die Philosophie „zuweilen bewogen worden, ihr [der Kunst] den Vorrang vor der begrifflichen Erkenntnis zuzusprechen“ (GS 3: 35); mit den Worten Schellings, welche die *Dialektik der Aufklärung* zustimmend zitiert: „wo die Kunst sei, soll die Wissenschaft erst hinkommen“ (zit. n. GS 3: 36). Die Frage stellt sich

sodann: *Was an (gesellschaftlicher) Wirklichkeit gibt die Kunst wieder und in welcher Weise?*

Anders als die orthodoxe marxistische Ästhetik, die die Kunst als Teil des ideologischen Überbaus versteht, in dem sich die Menschen der gesellschaftlichen Konflikte bewusst werden und sich Weltansichten von (auf- und absteigenden) Klassen artikulieren und widerspiegeln, stellt die Kritische Theorie das Kunstwerk ins Verhältnis zum gesellschaftlichen Ganzen als einem Leidenszusammenhang.

Adorno zufolge erkennt Kunst die Wirklichkeit nicht dadurch, „dass sie sie, photographisch oder ‚perspektivisch‘, abbildet, sondern dadurch, dass sie vermöge ihrer autonomen Konstitution ausspricht, was von der empirischen Wissenschaft verschleiert wird“ (GS 11: 264). Grundlegend für Adornos Ästhetik ist das Verständnis, dass die Kunst in ihrer Autonomie als „gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft“ (GS 7: 19) zu begreifen sei. „Kunst heißt nicht: Alternativen pointieren, sondern, durch nichts anderes als ihre Gestalt, dem Weltlauf widerstehen“ (G 11: 413). Den gesellschaftlichen Verhältnissen sei nicht in den stofflichen und inhaltlichen Momenten oder in den Charakteren der fiktiven Personen literarischer Werke nachzuspüren, sondern in der gestalteten Form schlage sich Gesellschaftliches nieder. Eine zentrale Aufgabe der Kunstsoziologie sei es herauszufinden, „wie Gesellschaft in den Kunstwerken sich objektiviert“ (GS 10/1: 374), „wie das Ganze einer Gesellschaft, als einer in sich widerspruchsvollen Einheit, im Kunstwerk erscheint“ (GS 11: 51). Einer engagierten Kunst à la Sartres *littérature engagée* (1958), die ihren Stoff etwa im Protest gegen gesellschaftliches Unrecht findet, erteilt Adorno eine Absage. Selbst gegenüber Picassos Bild *Guernica* und Schönbergs Komposition *Der Überlebende von Warschau* äußert sich Adorno ambivalent. Einerseits bezweifelt er, ob die Kunst, die „eine gewisse Vergeistlichung alles Stofflichen“ voraussetzt, „wirklich so auf das Grauen

reagieren“ kann (Adorno 2001: 7). Andererseits bescheinigt er beiden Werken, dass sie als einzige Kunstwerke der Epoche dem äußersten Entsetzen ins Auge zu sehen vermochten und doch ästhetisch verbindlich gerieten (GS 18: 445).

Pointiert postuliert er: „Unter den Vermittlungen von Kunst und Gesellschaft ist die stoffliche, die Behandlung offen oder verhüllt gesellschaftlicher Gegenstände die oberflächlichste und trügerischste“ (GS 7: 341). Aufschluss darüber, in welcher Weise „gesellschaftliche Strukturmomente, Positionen, Ideologien und was immer in den Kunstwerken selbst sich durchsetzen“ (GS 10/1: 374), liefere die Struktur von Kunstwerken, in der sich „gesellschaftliche Kämpfe, Klassenverhältnisse“ abdrücken (GS 7: 344). Was die Werke an Gesellschaftlichem vorstellen, kann nicht mit soziologischen Begriffen von außen erschlossen werden, sondern muss immanent geschöpft werden aus der genauen Anschauung der künstlerischen Gebilde (GS 11: 51). Das verlange „freilich ein Wissen wie vom Inneren der Kunstwerke so auch von der Gesellschaft draußen. Ungelöste Antagonismen der Realität kehren in den Kunstwerken wieder als „die immanenten Probleme ihrer Form“ (GS 7: 16). Um den Darstellungsgehalt zu erschließen, bedarf es folglich der konkreten Kunsterfahrung wie der theoretischen Reflexion auf die Form.

Aus Kunstwerken dechiffrierbar ist die antagonistische Gesellschaft, wenn „die zentralen Kategorien der künstlerischen Produktion [...] in gesellschaftliche“ (GS 14: 411) übersetzt werden. Wie die Arbeit des Dechiffrierens aussehen könnte, führt Adorno beispielhaft vor: So konstatiert er eine innere Übereinstimmung der „Zerlegung der Arbeitsprozesse seit der Manufakturperiode“ mit der „motivisch-thematischen Arbeit seit Bach“, wie jene ein „zugleich aufspaltendes und synthetisierendes Verfahren“ (GS 14: 427). So auch, wenn er bei Becketts Stücken die Existenz von Konzentrationslagern evoziert (GS 6: 373; GS 11: 290) und versichert, dass dessen Romane, ohne dass sie direkt davon reden, „das geschichtliche Grauen unserer eigenen Epoche“ viel genauer ausdrücken, „als wenn Herr Zuckmayer Stücke über den Atomkrieg oder die SS schreibt“ (Adorno 1994: 137). In Kafkas Sprache entdeckt er den Monopolkapitalismus und die verwaltete Welt mit ihrem totalen gesellschaftlichen Bann wieder (GS 7: 342), der die Menschen nicht mehr von sich aus handeln, sondern zum „bloßen Organisationsprinzip somatischer Impulse“ (GS 10/1: 262) regredieren lässt. Auch „das Dunkle, Schockierende, Verfremdete, in vielem Abstoßende der ästhetischen Formen von heute“ sieht er im Zusammenhang mit „der permanenten Drohung der Katastrophe, unter der wir alle leben“ (Adorno 2009: 65). Feiner gesponnen liebt er es in der musiksoziologischen Sparte. Die Dissonanzen sind ihm „Charaktere des objektiven Protests“ (GS 12: 85) und gemahnen an „unterdrückte Subjektivität, Leiden an der Unfreiheit, die Wahrheit über das herrschende Unwesen auszusprechen“ (GS 10/1: 295). Wo immer „das dissonante Moment sich durchsetzte und gleichwohl im Äquilibrium des Ganzen sich löste“, bedeute es „innere Geschichtsschreibung der Negativität sowohl wie vorwegnehmendes Bild von Versöhnung“ (ebd.), „Schmerz und Glück in eins“ (Adorno 2009: 67). In der Musik Beethovens, des „musikalischen Prototypen des revolutionären Bürgertums“ (GS 14: 411), spürt er dessen „Verhältnis zu bürgerlicher Autonomie, Freiheit, Subjektivität, bis in seine kompositorische Verfahrensweise hinein“ nach (GS 10/1: 371). In ihm wird das „Wesen der Gesellschaft, die aus ihm als dem Statthalter des Gesamtsubjekts spricht, zum Wesen der Musik“ (GS 14: 411). Nirgends findet Adorno die Hoffnung, dass Vernunft sich

verwirkliche, unzweideutiger konfiguriert als in Beethovens Kompositionen (Wesche 2018: 188 f.).

Adorno verknüpft den Wahrheitsgehalt von Kunstwerken dialektisch mit der Idee der Versöhnung. Der Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks kann einmal die ästhetische Stimmigkeit (a), ein andermal die unverfälschte Wiedergabe der Wirklichkeit (b) bedeuten. Das Kunstwerk ist, als bestimmte Negation einer unversöhnten Welt, wahr, wenn sie diese als zerrissene und antagonistische zur Erscheinung bringt (Wahrheit b), aber dies im Lichte der Versöhnung tut, durch gewaltlose ästhetische Synthesis des Zerstreuten (Wahrheit a). Diese Versöhnung ist indessen nur Schein, weil es sie in der realen Welt (noch) nicht gibt. „Indem Kunstwerke da sind, postulieren sie das Dasein eines nicht Daseienden und geraten dadurch in Konflikt mit dessen realem Nichtvorhandensein“ (GS 7: 93). Dass die Kunst „der Suggestion von Sinn inmitten des Sinnlosen nicht zu entrinnen vermag“ (GS 7: 231), bedeutet zugleich ein Mal ihrer Unwahrheit.

Versöhnung schließt – implizit oder explizit – Gesellschaftskritik ein; denn „Kunst ist nicht nur der Statthalter einer besseren Praxis als der bis heute herrschenden, sondern ebenso Kritik von Praxis als der Herrschaft brutaler Selbsterhaltung“ (GS 7: 26); paradoxer formuliert: Sie hat „das Unversöhnte zu bezeugen und gleichwohl tendenziell zu versöhnen“ (GS 7: 251). Mit der vorweggenommenen (scheinhaften) Versöhnung (je nach Kontext: von Allgemeinem und Besonderem, von Individuum und Gesellschaft, von Geist und Natur, von Rationalität und Mimesis) transportieren Kunstwerke ein Glücksversprechen, das sie brechen, weil es im Modus des Scheins erfolgt; sie täuschen vor, „Versöhnung wäre schon“ (GS 7: 203). Kunstwerke sind als kontrafaktische Statthalter der Idee des richtigen Lebens eine „promesse du bonheur“ (Stendhal) auf eine mögliche Zukunft. „Ihrer bloßen Form nach verspricht sie [die Kunst], was nicht ist, meldet objektiv und wie immer auch gebrochen den Anspruch an, dass es, weil es erscheint, auch möglich sein muss“ (GS 7: 128). Jedes Kunstwerk beschließt in sich, auch und gerade in der Negativität, „die Idee der ganzen Erfüllung der Utopie“ (Adorno 2009: 192). Entscheidendes Kriterium für ein bedeutendes Kunstwerk sei, ob es die Widersprüchlichkeit zwischen der Unversöhnlichkeit in der Realität und der Versöhnung, die im Begriff der Utopie gedacht wird, auszutragen vermag (ebd.: 169).

Grosso modo wird Adornos Sicht auf die Kunst von neomarxistischen Theoretikern wie Herbert Marcuse (1898–1979) und Ernst Fischer (1899–1972) geteilt, wenn auch mit charakteristischen Abweichungen und weniger puristisch in Bezug auf die engagierte Kunst. So schließt etwa Marcuse, anders als Adorno, die Literatur Brechts keineswegs aus seinem Kanon aus; er hält aber die Vorstellung der kulturevolutionären Bewegung der Neuen Linken der 1960er Jahre („living art“, Kunst als Agitation, Guerillatheater etc.), Kunst könne zum Bestandteil revolutionärer Praxis werden, für fehlgeleitet, weil die Spannung zwischen Kunst und Wirklichkeit niemals beseitigt werden kann (Marcuse 1973: 127).

In Marcuses Schriften nimmt das Theorem vom „Doppelcharakter der Kunst“ beziehungsweise ihrer

„Zwiespältigkeit“ einen zentralen Stellenwert ein. Demnach vergegenwärtigt Kunst die antagonistische Klassengesellschaft und überschreitet sie. Darin erkennt Marcuse ihr subversives Potential. Durch Kunst wird die Lebenswirklichkeit „durchsichtig als Situation und Traum der Menschheit“ (Marcuse 1973: 108). Ihre Transzendenz resultiert aus dem „schönen Schein“, der – nach einem Wort von Ernst Bloch – einen „Vor-Schein“ auf die versöhnte Gesellschaft wirft.

Seit seiner Dissertation über den *deutschen Künstlerroman* (1922) hat Marcuse, ausgehend von der klassisch-idealistischen Ästhetik (Kant, Herder, Schiller), über das Verhältnis von Kunst und Leben, Kultur und Gesellschaft reflektiert. Insbesondere von Schiller übernahm er den Gedanken des Spiels aus dessen Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts*.

Kunst begreift Marcuse „als eine Art von Sprachcode für Prozesse, die in der Gesellschaft ablaufen, als einen Code, der mit Hilfe der kritischen Analyse zu dechiffrieren ist“ (aus einem unveröffentlichten Memorandum von 1944; zit. n. Jay 1973: 213). In seiner Abhandlung *Über den affirmativen Charakter der Kultur* ([1937] 1965) analysiert er die ambivalenten Funktionen der Kunst – die affirmative und die kritische – in der bürgerlichen Gesellschaft. Affirmativ sei die Kunst, weil sie das Elend der gesellschaftlichen Verhältnisse, „die Glücklosigkeit des Bestehenden“ (Marcuse 1965: 86) kompensiere: „[...] die Einstreuung des kulturellen Glücks in das Unglück, die Beseelung der Sinnlichkeit mildert die Armseligkeit und Krankhaftigkeit solchen Lebens zu einer ‚gesunden‘ Arbeitsfähigkeit“ (ebd.: 90). Das Affirmative bestehe in der falschen Versöhnung, in der Abspaltung eines autonomen Bereichs von der Gesellschaft; denn nur im Medium der Schönheit dürfen die Menschen am Glück teilhaben. „Die Schönheit der Kunst ist – anders als die Wahrheit der Theorie – verträglich mit der schlechten Gegenwart; in ihr kann sie Glück gewähren.“ (Ebd.: 86). Erinnerung sei hier an Adornos Diktum vom „Mal ihrer Unwahrheit“ (s. oben). Gleichwohl bleibt für Marcuse die Kunst (im Gegensatz zur Kulturindustrie) in ihrem Gehalt kritisch und subversiv – als Ahnung eines glücklichen Zustandes („promesse du bonheur“). Das politische Potential der Kunst sieht er in der „Qualität der ästhetischen Form, die den gesellschaftlichen Verhältnissen gegenüber weitgehend autonom ist. Die Kunst protestiert gegen diese Verhältnisse, indem sie sie *transzendiert*. In dieser Transzendenz bricht sie mit dem herrschenden Bewußtsein, revolutioniert sie die Erfahrung.“ (Marcuse 1977: 7; Hervorh. i. O.) „In diesem Sinne ist jedes authentische Kunstwerk Anklage, Rebellion, Hoffnung. Es steht gegen die Wirklichkeit, die es doch repräsentiert.“ (Ebd.: 8f.) Die Negation der gegebenen Wirklichkeit wird „durch die Form ‚gezügelt‘“ (Marcuse 1973: 103).

Ihre kritische und transzendierende Qualität gewinnt die Kunst durch die „ästhetische Form“. Darunter versteht Marcuse „die Gesamtheit der Qualitäten (Bedeutung, Rhythmus, Kontrast), die ein Werk zu einem in sich geschlossenen Ganzen mit eigener Struktur und Ordnung (einem bestimmten Stil) machen. [...] Wörter, Töne, Bilder, die einer anderen Dimension angehören, setzen das Recht der etablierten Realität in ‚Klammern‘ zugunsten einer noch ausstehenden Versöhnung“ (Marcuse 1973: 98). Stil konstituiert sich folglich aus der Komposition der jeweiligen (sinnlichen, semantischen) Werkelemente. Ein Vorschlag, wie ein solches Stilgebilde Lebenswirklichkeit vergegenwärtigen kann, stammt von Franz Koppe. Er versteht es als „Metapher einer Lebens- und Weltsicht, die als Sichtweise

bereits Antwort auf je gegebene Verhältnisse der Lebenswirklichkeit ist, und zwar im Zeichen der Betroffenheit“ (Koppe 1992: 252).

In einem seiner letzten Essays, *Die Permanenz der Kunst* (1977), wendete Marcuse sich – wie im Untertitel *Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik* hervorgehoben – gegen das orthodox-marxistische Kunstverständnis, dass Kunstwerke die Interessen bestimmter gesellschaftlicher Klassen im Zusammenhang bestehender Produktionsverhältnisse gestalteten. Vielmehr breche Kunst mit dem herrschenden Bewusstsein: „Der Widerspruch zum Bestehenden ist dem Kunstwerk immanent“ (Marcuse 1977: 7), es negiere das Realitätsprinzip.

Ebenfalls auf Hegel zurück geht der Topos vom „Ende der Kunst“. Diesem zufolge sei ihre Funktion der geschichtlich-kulturellen Orientierung durch umfassende Weltdeutung in der Moderne historisch abgegolten: „ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein“ (Hegel o.J.: 110). Ihre Leitfunktion sei auf die Philosophie übergegangen. Nach marxistischer Lesart findet die Kunst ihr Ende erst in der klassenlosen Gesellschaft. Diese bedarf der Kunst nicht mehr als kritisches Gegenüber der Gesellschaft. Sie wird im wirklichen Leben (im Hegelschen Sinne) aufgehoben durch Verwirklichung ihres Traums.

Die Folgerungen, die aus dieser These für die klassenlose Gesellschaft zu ziehen sind, haben neomarxistisch orientierte Theoretiker in unterschiedlicher Weise gezogen. Lucien Goldmann wähnt, dass es dann „wahrscheinlich keine von dem Leben getrennte Kunst mehr geben [wird], weil das Leben selbst einen Stil, eine Form haben wird, in denen sie ihren adäquaten Ausdruck finden kann“ (Goldmann 1966: 24). Auch für Theodor W. Adorno wird die Kunst dann überflüssig: „Erfüllte sich die Utopie von Kunst, so wäre das ihr zeitliches Ende“ (GS 7: 55), beziehungsweise: „Erst einer befriedeten Menschheit würde die Kunst absterben“ (GS 12: 14).

Ernst Fischer und Herbert Marcuse gehören zu den Neomarxisten, die der Kunst ein Weiterleben auch in der klassenlosen Gesellschaft prophezeien. Der Austromarxist Fischer, der nach dem Einmarsch der Sowjetunion in Prag 1968 mit dem „Panzerkommunismus“ brach, hat in den 1950er Jahren eine anregende Publikation mit dem Titel *Von der Notwendigkeit der Kunst* vorgelegt. Er war der Überzeugung, dass die Kunst „unentbehrlich war, ist und bleiben wird“, auch in der „höchstentwickelten Gesellschaft“ (Fischer 1959: 5). Er unterschied zwischen der „ursprünglichen, elementaren Funktion“ und der Funktion in einer „differenzierten Gesellschaft der Klassen und Klassenkämpfe“ (ebd.: 9). Offenkundig dünkte ihn die Kunst als „jeweils zeitbedingt“, indem sie „die Wirklichkeit darstellt, wie sie den Auffassungen und Forderungen, Bedürfnissen und Hoffnungen einer gesellschaftlichen Formation entspricht, dass sie aber zugleich über diese Begrenztheit hinausgeht, im geschichtlichen Augenblick zugleich ein Moment der Menschheit, ihrer fortschreitenden Entwicklung gestaltet“ (ebd.: 10). Etwas holzschnittartig skizziert Fischer drei kollektive Perioden der menschlichen Entwicklung. In der ersten war Kunst ein großes Hilfsmittel gegen die unverstandene Natur, eng verbunden mit Magie und Religion. In der zweiten Periode der Arbeitsteilung und Klassenspaltung wurde Kunst zum Hilfsmittel der Aufklärung über die mannigfaltigen gesellschaftlichen Konflikte. Die dritte Periode, die der klassenlosen Gesellschaft, wird „einer Kunst Raum geben, deren wesentliche Funktion weder Magie noch

gesellschaftliche Aufklärung sein wird“ (ebd.: 192). Mit der optimistischen Prophetie: „Die Kunst kann nur sterben, wenn die Menschheit stirbt“ (ebd.: 197), schließt das Buch.

Weil nach Marcuse auch die freie Gesellschaft das „Reich der Notwendigkeit“ nicht aufheben, sondern nur auf ein Minimum reduzieren könne, „bleiben die Künste Ausdrucksformen ganz und gar eigener Art, Ausdrucksformen einer Schönheit und Wahrheit, die die Wirklichkeit so nicht kennt“ (Schweppenhäuser 2000: 31). Daher kann die Kunst ihre Existenzberechtigung niemals verlieren.

Im Gegensatz zu Adorno, der das Wesen der Kunst gesellschaftstheoretisch verortet und sich ihr Ende vorstellen kann, verstehen Fischer und Marcuse die Kunst als eine anthropologisch bedingte Konstante. Gleichwohl sehen alle drei Autoren erkenntnistheoretisch in ihr eine Art Komplement zur Wissenschaft, unter ästhetischen Gesichtspunkten hingegen erscheint sie ihnen als ein autonomes, vorwiegend sinnlich konstituiertes Formgebilde, das zur instrumentell-funktionalen Wissenschaft einen Gegenpol bildet.

Beitragsbild über dem Text: Theodor W. Adorno (1964). Foto: Jeremy J. Shapiro.

## Literatur

Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften (GS 3): Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1984.

Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften (GS 6): Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. 5. Aufl. Frankfurt am Main 1996.

Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften (GS 7): Ästhetische Theorie. 6. Aufl. Frankfurt am Main 1996.

Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften (GS 10/1): Kulturkritik und Gesellschaft I: Prismen. Ohne Leitbild. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1977.

Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften (GS 11): Noten zur Literatur. 3. Aufl. Frankfurt am Main 1990.

Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften (GS 12): Philosophie der neuen Musik. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1990.

Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften (GS 14): Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. 3. Aufl. Frankfurt am Main 1990.

Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften (GS 18): Musikalische Schriften V. Frankfurt am Main 1984.

Adorno, Theodor W. (1994): Umfrage über literarische Themen. In: Rolf Tiedemann (Hg.): Adorno-Blätter III. Göttingen, S. 137.

Adorno, Theodor W. (2001): [Ohne Überschrift] Aus einem „Scribble-In“ Book. Los Angeles, ca. November 1948. In: Rolf Tiedemann (Hg.): Adorno-Blätter VII. Göttingen, S. 7.

Adorno, Theodor W. (2009): Ästhetik (1958/59). Nachgelassene Schriften, Abteilung IV: Vorlesungen, Band 3. Frankfurt am Main.

Bubner, Rüdiger (1980): Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos. In: Burkhardt Lindner / W. Martin Lüdke (Hg): Materialien zur ästhetischen Theorie. Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne. Frankfurt am Main, S. 108–137.

Fischer, Ernst (1959): Von der Notwendigkeit der Kunst. Dresden.

Goldmann, Lucien (1966): Dialektische Untersuchungen. Neuwied.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (o.J. [1955]): Ästhetik. Band I. Hrgg. von Friedrich Bassenge. Frankfurt am Main.

Jay, Martin (1976). Dialektische Phantasie. Die Geschichte der Frankfurter Schule und des Instituts für Sozialforschung 1923-1950. Frankfurt am Main, Teil VI: Ästhetische Theorie und die Kritik der Massenkultur.

Koppe, Franz (1992): „Durchsichtig als Situation und Traum der Menschheit“. Grundzüge einer Kunstphilosophie im Ausgang von Herbert Marcuse. Frankfurt am Main, S. 247–261.

Marcuse, Herbert ([1937] 1965): Über den affirmativen Charakter der Kultur. In: Ders.: Kultur und Gesellschaft 1. Frankfurt am Main, S. 56–101.

Marcuse, Herbert (1973): Konterrevolution und Revolte. Frankfurt am Main.

Marcuse, Herbert (1977): Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik. München.

Sartre, Jean-Paul (1958): Was ist Literatur? Ein Essay. Hamburg.

Schweppenhäuser, Gerhard (2000): Einleitung. Kunst als Erkenntnis und Erinnerung. In: Herbert Marcuse. Nachgelassene Schriften. Band. 2: Kunst und Befreiung. Lüneburg, S. 13–40.

Wesche, Tilo (2018): Adorno. Eine Einführung. Ditzingen, Teil IV: Kunst.

## Tags

1. Ernst Fischer
2. Herbert Marcuse
3. Kritische Theorie
4. Kunsttheorie
5. Theodor W. Adorno
6. Walter Müller-Jentsch