

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2000

Literaturkonzepte
im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Erika Brokmann (Detmold), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Martin Friedrich (Bochum), Bernd Füllner (Düsseldorf), Detlev Kopp (Bielefeld), Harro Müller (New York), Maria Pörrmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Angelika Schlimmer (Köln), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2000
6. Jahrgang

Literaturkonzepte im Vormärz

Redaktion:

Michael Vogt (Schwerpunktthema)
und Detlev Kopp

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Forum Vormärz Forschung:

Jahrbuch ... / FVF, Forum Vormärz Forschung e.V.

– Bielefeld : Aisthesis Verl.

Literaturkonzepte im Vormärz / Red.: Michael Vogt
und Detlev Kopp. – Bielefeld : Aisthesis Verl. 2001

(Jahrbuch ... /FVF, Forum Vormärz Forschung ; Jg. 6, 2000)

ISBN 3-89528-332-0

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1
mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt.
Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht
mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2001
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, gw@geisterwort.de
Herstellung: Digital PS Druck AG, Frensdorf
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89528-332-0

www.aisthesis.de

Ina Brendel-Perpina (Bamberg)

Zur Ambivalenz in Heines Kunstauffassung.
Versuch einer ästhetischen Standortbestimmung
der publizistischen Prosa der Pariser Jahre

Meine alte Prophezeiung von dem Ende der Kunstperiode, die bei der Wiege Goethes anfang und bei seinem Sarge aufhören wird, scheint ihrer Erfüllung nahe zu sein. Die jetzige Kunst muß zu Grunde gehen, weil ihr Prinzip noch im abgelebten, alten Regime wurzelt. Deshalb, wie alle welken Überreste dieser Vergangenheit, steht sie im unerquicklichsten Widerspruch mit der Gegenwart. [...] Indessen, die neue Zeit wird auch eine neue Kunst gebären, die mit ihr selbst in begeistertem Einklang sein wird, die nicht aus der verblichenen Vergangenheit ihre Symbolik zu borgen braucht, und die sogar eine neue Technik, die von der seitherigen verschieden, hervorbringen muß.¹

Um diese vielzitierten Worte vom Ende der Kunstperiode aus Heines erster Pariser Schrift als neue Standortbestimmung der Kunst und Literatur in der modernen Welt in ihren historisch-philosophischen Grundlagen und ihren praktischen Konsequenzen zu erfassen, gleichzeitig aber die Problematik dieser Prognose zu erhellen, ist es nicht unerheblich, sich zunächst Heines individuelle Situation als Schriftsteller vor dem Hintergrund der Epoche um 1830 zu vergegenwärtigen.

Revolutionär erscheint die Epoche den Zeitgenossen in mehrfachem Sinn, denn mit der politischen Revolution einher geht die „große Revolution [...]“, die hier im Reiche der Kunst stattgefunden², wobei der ästhetische Umbruch – so deutet es auch Heines Zitat an – den Zugriff des Künstlers und Schriftstellers auf neue wahrnehmungstechnische Möglichkeiten der modernen Industrie impliziert.

Eine durchaus ähnliche Zäsur läßt sich zeitgleich in Heines eigener Situation konstatieren. Denn mit der Entscheidung, dem restaurativen Deutschland den Rücken zu kehren und im Pariser Exil zu verbleiben,

¹ Heine, Heinrich: *Französische Maler. Gemäldeausstellung in Paris 1831*. In: *Heinrich Heine. Sämtliche Schriften*. Hg. von Klaus Briegleb. Bd. 3. München 31996, S. 72.

² Heine, Heinrich: *Französische Maler. Nachtrag 1833*. In: *Heinrich Heine. Sämtliche Schriften*, op.cit., Bd. 3, S. 74.

ergibt sich eine Akzentverlagerung in Heines bislang unbestimmter beruflicher Existenz, indem sich nun die journalistische Tätigkeit zu einem wesentlichen Schaffensbereich des Berufsschriftstellers ausweitet. Als politischer Publizist, Kunst-, Philosophie- und Religionskritiker wird Heine zum Mittler zwischen den zwei Nationen Deutschland und Frankreich. Die Erfahrungen, die Heine im französischen bürgerlichen Partei- und Repräsentativstaat macht, spiegeln sich in allen Paris-Berichten: kontrastiv wird dabei immer die Verspätung der deutschen politischen und gesellschaftlichen Entwicklung ins Bild gerückt.

Diese wirklichkeitsbezogenen Inhalte bedürfen neuer Schreibmodi, welche die Nähe zum Leben und zur Wirklichkeit dokumentieren. Das Ende der Kunstperiode und der Beginn der modernen Publizistik lassen sich daher historisch aufeinander beziehen.³

Heine artikuliert seine kunsttheoretischen Reflexionen in publizistischen Texten in Form von Korrespondenzartikeln und Briefen, Tagesberichten und Notizen. Diese Kleingattungen besitzen die typischen Kennzeichen des literarischen Genres der Moderne: Sie sind offen und temporär und damit Bewegungsliteratur per se. Die Negierung der traditionellen Gattungsgrenzen und die Favorisierung von literarisch-journalistischen Kleinformen, durch welche die Umbruchssituation der Epoche ihren formalen Niederschlag in der Literatur finden soll, verbindet Heine mit den anderen jungdeutschen Autoren. Der Aufschwung der prosaischen Textsorten beruht auf der von ihren Verfassern postulierten Eigenschaft, authentische Dokumente einer verschriftlichten Gegenwart zu sein.

Mittelpunkt der revolutionären Gegenwart ist für viele engagierte Autoren die Revolutionsstadt Paris, deren Urbanität und charakteristische Atmosphäre der Beschleunigung eine große Faszination ausüben und den Diskurs über das Phänomen Großstadt definieren. Heine nimmt dabei die Wahrnehmungsperspektive des flanierenden Betrachters ein, der kaleidoskopartig die vielschichtigen Aspekte des großstädtischen Lebens erfaßt und reflektiert, um darin die Signatur der Zeit zu entziffern. Diese vor allem visuelle Perzeption in einzelnen Partikeln und Fragmenten sowie die Diskontinuität der wahrgenommenen Eindrücke determinieren die Kompositionsweise der publizistischen Schriften: Die Flanerie wird zum narrativen Prinzip. Eine solche kompositorische Struktur, in der Einzelelemente selbständige Bedeutung erlangen, läßt

³ Hoock-Demarle, Marie-Claire: *La médiation selon Heine*. In: *Romantisme – Revue du dix-neuvième siècle* 101 (1998), S. 22.

sich nicht mehr mit den Parametern der idealistischen Ästhetik und dem Prinzip der geschlossenen Ganzheit erfassen.⁴

Die Vielzahl der Augenzeugenberichte über die rasanten Ereignisse in der französischen Hauptstadt konstituiert sich zu einer literarischen Gattung, den „Pariser Briefen“. Diese hatte sich als Gebrauchsform und Zeitgattung deutscher Schriftsteller bereits nach der Revolution von 1789 etabliert und gewinnt nun angesichts der erneuten revolutionären Bewegung wieder an Bedeutung. Bereits hier zeigt sich also, daß Heine mit seinen publizistischen Paris-Schriften einem literarischen Erbe verpflichtet ist, dieses jedoch den neuen Bedürfnissen und Gegebenheiten entsprechend modifiziert und damit die Gattung in die Moderne projiziert. Heines Faszination an der Daguerreotypie führt ihn zu neuen Formen der Betrachtung und des Schreibens und damit zu folgendem Bekenntnis im Vorwort der *Lutezia*, das als expliziter Hinweis auf die literarische Adaptation der modernen Techniken gelten kann: „meine Berichte sind ein daguerreotypisches Geschichtsbuch, worin jeder Tag sich selbst abkonterfeite, [...] worin das Dargestellte seine Treue authentisch durch sich selbst dokumentiert.“⁵

Ein weiteres Element der eigenen Positionsbestimmung als Künstler in der modernen Gesellschaft liefert Heines Definition seiner Rolle als politischer Berichterstatter: Die zu bewältigende Aufgabe ist für ihn explizit ein „Amt“ im Dienst von „Friede und Wohlstand und Freiheit“.⁶ Insbesondere manifestiert sich sein Selbstverständnis, engagierter Zeitschriftsteller zu sein, in der bekannten Würdigung der Schriftsteller des „Jungen Deutschland“, „die ebenfalls keinen Unterschied machen wollen

⁴ Die Form der Kleinteiligkeit, der ungeordnet wirkenden Reihung kleiner Teile, findet sich bereits in den frühen „Briefen aus Berlin“ und läßt sich unter anderem zunächst auf die Bedingungen des Publikationsmediums Zeitung zurückführen. Generell liefern Heines erste journalistische Versuche damit aber ebenfalls die Basis der späteren Kompositionsprinzipien der Heineschen Prosa, da neben den publizistischen Texten auch die erzählende Prosa ähnlich segmentierte Strukturierungen aufweist. Vgl. Feldt, Michael: *Ästhetik und Artistik am Ende der Kunstperiode. Textanalytische, kunstphilosophische und zivilisationsgeschichtliche Untersuchungen zur Prosa von Goethe, E.T.A. Hoffmann, Heine und Büchner*. Heidelberg 1982, S. 234f.

⁵ Heine, Heinrich: *Lutezia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben*. In: *Heinrich Heine. Sämtliche Schriften*, op. cit., Bd. 5, S. 239.

⁶ Heine, Heinrich: *Französische Zustände*. In: *Heinrich Heine. Sämtliche Schriften*, op.cit., Bd. 3, S. 91.

zwischen Leben und Schreiben, die nimmermehr die Politik trennen von Wissenschaft, Kunst und Religion, und die zu gleicher Zeit Künstler, Tribune und Apostel sind.“⁷ Heine solidarisiert sich an dieser Stelle mit dem Programm der nachromantischen Literaturgeneration; Anliegen der modernen Kunst kann es nicht mehr sein, als „eine unabhängige zweite Welt“ zu existieren und „von den Ansprüchen jener ersten wirklichen Welt, welcher doch der Vorrang gebührt, sich abzuwenden.“⁸

Damit wird das bereits früher proklamierte Ende der ästhetischen Autonomie nochmals bestätigt. Unter dem Einfluß des Saint-Simonismus hatte sich bei Heine die Auffassung verstärkt, daß aufgrund der gewandelten historischen Situation die Kunst nicht von den sozialen Fragen des Tages zu trennen sei, sondern mit ihnen in Wechselwirkung stehen müsse. Die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Leben, von Kunst und Wirklichkeit, von Kunst und Zeitgeist wird damit eindeutig beantwortet. Explizit fordert Heine die politische Fundierung der Kunst und insofern eine auf soziale Verantwortung begründete Ästhetik. Diesem, dem saint-simonistischen Gedankengut verpflichteten Postulat entsprechen die jungen, engagierten Schriftsteller.

Ein neuer Glaube beseelt sie mit einer Leidenschaft, von welcher die Schriftsteller der früheren Periode keine Ahnung hatten. Es ist dies der Glaube an den Fortschritt, ein Glaube, der aus dem Wissen entspringt.⁹

Indem Heine allerdings das Ende der Kunstperiode und damit einen manifesten Traditionsbruch ankündigt, weist er gleichzeitig auf den Charakter des Vorläufigen der gegenwärtigen Epoche hin, denn noch ist die neue Kunst eine Übergangskunst, die sich erst in Einklang mit der Zeitbewegung bringen muß. Die zugrunde gegangene Kunst der Vergangenheit, die nur sich selbst verpflichtet war und das klassisch-organische Kunstideal verkörperte¹⁰, hat nunmehr einer Phase der Erneuerung Platz

⁷ Heine, Heinrich: *Die romantische Schule*. In: *Heinrich Heine. Sämtliche Schriften*, op. cit., Bd.3, S.468.

⁸ Ebd., S. 393.

⁹ Ebd., S. 468.

¹⁰ Zur Auseinandersetzung mit Hegel und der Weiterentwicklung der Konzeption von Hegels Ästhetik bei Heine vgl. Köster, Udo: *Literatur und Gesellschaft in Deutschland 1830-1848. Die Dichtung am Ende der Kunstperiode*. Stuttgart/ Berlin/Köln/Mainz 1984, S. 137ff.; Franz, Michael: „...der ganze universelle Zusammenhang dieses Bruchstücks ...“ (Heine). *Zur Geschichte des Wahrheitsbegriffs in Ästhe-*

gemacht, und für diese fordert Heine die zentralen Kategorien der „Farben und Klänge, die selbsttrunkenste Subjektivität, die weltentzückte Individualität, die gottfreie Persönlichkeit mit all ihrer Lebenslust“.¹¹ Die freie Subjektivität ist jedoch nicht als subjektive Willkür oder Beliebigkeit zu verstehen, sondern als Schreibart der Moderne, in der durch die gesellschaftliche Einbindung der Kunst die Normen der alten Kunstperiode überwunden werden. Der für die Übergangszeit propagierte Subjektivitätsanspruch läßt sich ebenfalls aus saint-simonistischen Grundsätzen herleiten, denn der Subjektivismus Heines gehört zu seiner Konzeption des Sensualismus, der mit dem Grundgedanken einer generellen Emanzipation der Menschheit als Gegenpol zum asketischen, weltverneinenden Spiritualismus fungiert.

Da es für Heine Aufgabe der modernen Kunst ist, die Ideen und Konflikte der eigenen Zeit aufzunehmen, um so den „höchsten Menschheitsinteressen“ Rechnung zu tragen, wird vor allem Goethe als Repräsentant der überlebten Kunstperiode und als exemplarischer Vertreter des Indifferentismus kritisch beurteilt.¹²

Trotz dieser deutlichen Abgrenzung entbehrt Heines Reaktion auf Goethes Tod durchaus nicht einer gewissen Zwiespältigkeit, aus der anläßlich des prägenden Ereignisses eine schwankende Haltung zwischen Befreiungs- und Nostalgiegefühlen spürbar wird.

Ich hatte gut prophezeien! Ich kannte sehr gut die Mittel und Wege jener Unzufriedenen, die dem Goetheschen Kunstreich ein Ende machen wollten, und in den damaligen Emeuten gegen Goethe will man sogar mich selbst gesehen haben. Nun Goethe tot ist, bemächtigt sich meiner darob ein wunderbarer Schmerz.¹³

In diesen Worten deutet sich die gleichzeitige Kontinuität und Diskontinuität von Heines Poesiebegriff an. Denn wengleich Heine sich auf der

tik und Kunsttheorie. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch.* Berlin 1990, S. 433ff.; Höhn, Gerhard: *Heine-Handbuch. Zeit – Person – Werk.* Stuttgart 21997, S. 275f.

¹¹ Heine, Heinrich: *Französische Maler.* In: *Heinrich Heine. Sämtliche Schriften*, op.cit., Bd. 3, S. 72f.

¹² Heine setzt Goethe an dieser Stelle in Opposition zu Schiller, dem er Interesse und Enthusiasmus für gesellschaftliche Fragen zuerkennt. Heine, Heinrich: *Die romantische Schule.* In: *Heinrich Heine. Sämtliche Schriften*, op. cit., Bd. 3, S. 394.

¹³ Ebd., S. 360.

einen Seite als Vertreter einer engagierten politischen Kunst versteht – wobei er jedoch grundsätzlich ein vehementer Gegner jeglicher Tendenzliteratur ist –, bleibt er auf der anderen Seite doch zuerst immer Künstler, dessen Kunstbegriff das Prinzip der künstlerischen Autonomie einfordert. Seine ästhetische Position situiert sich damit in einem Spannungsfeld zwischen Traditionsbruch und Traditionsbindung: Die Absage an die Kunstperiode kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß der während der Kunstperiode geltende Grundsatz des Ästhetischen in der künstlerischen Produktion für Heine weiterhin Gültigkeit besitzt. Insofern wird auch dem Werk Goethes eine unerreichte künstlerische Vollendung zugestanden und Goethe als höchster Vertreter der autonomen Artistik anerkannt.

Explizit bekennt sich Heine in den Briefen „Über die französische Bühne“ zur Autonomie der Kunst: „weder der Religion, noch der Politik soll sie als Magd dienen, sie ist sich selber letzter Zweck, wie die Welt selbst.“¹⁴ Trotz der Forderung einer auf das Zeitgeschehen begründeten Ästhetik verteidigt Heine hier die absolute Freiheit der Kunst gegenüber fremder Inanspruchnahme. Die Öffnung der Kunst gegenüber dem Leben ist nicht als Unterwerfung unter kunstfremde Bestimmungen zu mißverstehen. Diese scheinbar gewandelte Einstellung resultiert nicht zuletzt aus Heines Distanzierung vom Saint-Simonismus, dessen Lehre die Kunst ausdrücklich in den Dienst gesellschaftlicher Zwecke stellt. Im Zusammenhang der Beurteilung der literarischen Werke der George Sand fordert Heine daher explizit „die Kunst der Kunst wegen [zu] üben“.¹⁵ Die künstlerische Durchdringung gesellschaftlicher Antagonismen erscheint also angesichts der historischen Situation notwendig, sie darf jedoch keinesfalls auf Kosten der poetischen Gestaltung und des artistischen Wertes des Kunstwerkes vollzogen werden.

Das Bekenntnis zur Zweckfreiheit der Kunst ist damit nicht als Widerspruch zu den Aussagen über die gesellschaftliche Einbindung des Kunstwerks aufzufassen, sondern vielmehr sind beide Aspekte komplementäre Bestandteile von Heines Dichtungsbegriff. Seine Konzeption der künstlerischen Autonomie korrespondiert insofern auch nicht mit der in Frankreich zur gleichen Zeit entstehenden gesellschaftsabgewandten

¹⁴ Heine, Heinrich: *Über die französische Bühne*. In: *Heinrich Heine. Sämtliche Schriften*, op.cit., Bd. 3, S. 317.

¹⁵ Heine, Heinrich: *Lutezia*. In: *Heinrich Heine. Sämtliche Schriften*, op. cit., Bd. 5, S. 264.

Ästhetik des „l'art pour l'art“. Heine ist Artist, ohne sich im Elfenbeinturm einzuschließen. Sein eigenes literarisch-publizistisches Werk verdeutlicht, daß die Kunst für ihn kein außergesellschaftliches, rein artistisches Phänomen darstellt. Aus der sozialen Verantwortung des Zeitschriftstellers erwächst die sozialpolitische Funktion der Literatur, die allerdings nicht in Gegensatz zum Prinzip der Autonomie tritt, sondern dieses als manifestes Postulat einschließt. Daraus resultiert die für das moderne Kunstwerk charakteristische Beziehung zwischen Kunst und Leben, die jedoch allein durch das ästhetische Subjekt des Künstlers vermittelt werden kann.

Diese Ausrichtung nach zwei Seiten führt trotz der Komplementarität der Bestandteile zu einer eigentümlichen Ambivalenz in Heines Ästhetik. Die Parameter der Beurteilung, die mit dem Blick auf Goethe und Schiller bereits angedeutet wurden, lassen sich in gleicher Weise im Bereich der Musikkritiken nachweisen. Um die zwei betreffenden ästhetischen Positionen exemplarisch zu veranschaulichen, richtet Heine sein Augenmerk auf die musikalischen Vertreter von zwei verschiedenen Epochen, Meyerbeer und Rossini, mit deren Charakterisierung er sich im neunten Brief „Über die französische Bühne“ ausführlich befaßt. Während Meyerbeer zunächst als Repräsentant der gegenwärtigen Epoche apostrophiert wird, dessen Musik die sozialpolitische Realität widerspiegelt und in dessen Werk sich der historische Fortschritt manifestiert, erscheint Rossini als apolitischer Vertreter einer vergangen-aristokratischen Kunst, der Romantik. Heines dezidierte Parteinahme für den gesellschaftlichen Fortschritt und die Übereinstimmung mit der gegenwartsbezogenen meyerbeerschen Musik können dabei nicht über seine persönliche Sympathie für die rückwärtsgewandte idyllisch-romantische Oper hinwegtäuschen. Keiner der beiden Musikrichtungen wird indessen eine eindeutige Priorität gewährt. Die Spannung zwischen dem Bewußtsein des öffentlichen Auftrags des Künstlers – der politischen Parteinahme – und dessen persönlichem Bedürfnis – der subjektiven Sehnsucht des Artisten – führt letztlich zur Projektion eines Mittelweges, einer für die Moderne propagierten Synthese von Engagement und Artistik, von Politik und Ästhetik.

Es stellt sich abschließend die Frage, wie Heine seine Prognose von 1831 und seine Hoffnungen auf die Herausbildung einer neuen Kunst in späteren Jahren beurteilt. So stellt er einerseits den historischen Fortschritt Frankreichs – gerade im Vergleich zu Deutschland – immer wieder heraus, betont jedoch andererseits seine Enttäuschung über die

gesellschaftliche Dominanz der sich neu etablierten Finanzbourgeoisie. Die nachrevolutionäre Gesellschaft wird insgesamt als unfähig erachtet, Träger einer neuen, emanzipatorischen Kunst zu sein. Ihren Beitrag hatte sie lediglich zur Herausbildung eines nivellierten, zur Vermarktung bestimmten bürgerlichen Kunstbetriebs geleistet, dessen Existenz Heine in seiner Pariser Publizistik mit zahlreichen Beispielen belegen kann. Statt des erhofften Zusammenhangs von Kunst und Leben hatte die bürgerliche Öffentlichkeit letztlich nur einen Zusammenhang von Kunst und Industrie herstellen können.¹⁶ Angesichts des Scheiterns der erhofften Synthese reagiert Heine in den vierziger Jahren mit einem verstärkten Rückzug auf den Primat des Grundsatzes der ästhetischen Autonomie im Kunstwerk.

Literaturverzeichnis

Primärtexte

Heinrich Heine. *Sämtliche Schriften*. Hg. von Klaus Briegleb. 7 Bde. München 1995-96.

Sekundärtexte

Feldt, Michael: *Ästhetik und Artistik am Ende der Kunstperiode. Textanalytische, kunstphilosophische und zivilisationsgeschichtliche Untersuchungen zur Prosa von Goethe, E.T.A. Hoffmann, Heine und Büchner*. Heidelberg 1982.

Franz, Michael: „... der ganze universelle Zusammenhang dieses Bruchstücks ...“ (Heine). *Zur Geschichte des Wahrheitsbegriffs in Ästhetik und Kunsttheorie*. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe: Studien zu einem historischen Wörterbuch*. Berlin 1990.

Gleber, Anke: *Briefe aus Berlin: Heinrich Heine und eine Ästhetik der Moderne*. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur 82 (1990), S.452-466.

Höhn, Gerhard: *Heine-Handbuch. Zeit – Person – Werk*. Stuttgart 1997.

Hohendahl, Peter Uwe: *Geschichte – Opposition – Subversion. Studien zur Literatur des 19. Jahrhunderts*. Köln/ Weimar/ Wien 1993.

¹⁶ Hohendahl, Peter Uwe: *Geschichte – Opposition – Subversion. Studien zur Literatur des 19. Jahrhunderts*. Köln/ Weimar/ Wien 1993, S. 145.

- Hook-Demarle, Marie-Claire: *La médiation selon Heine*. In: Romantisme – Revue du dix-neuvième siècle 101 (1998), S.22.
- Jauß, Hans Robert: *Das Ende der Kunstperiode – Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal*. In: Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/ M. 1970, S.107-143.
- Kliche, Dieter: Der Vorrang der „ersten wirklichen Welt“. Poesie und bürgerliche Gegenwart bei Heinrich Heine. In: Stiller, Heinz (Hg.): *Zum Problem der Geschichtlichkeit ästhetischer Normen. Die Antike im Wandel des Urteils des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1986, S.174-181.
- Köster, Udo: *Literatur und Gesellschaft in Deutschland 1830-1848. Die Dichtung am Ende der Kunstperiode*. Stuttgart/ Berlin/ Köln/ Mainz 1984.
- Lauster, Martina/ Oesterle, Ingrid (Hg.): *Vormärzliteratur in europäischer Perspektive II. Politische Revolution – Industrielle Revolution – Ästhetische Revolution*. Bielefeld 1998.
- Weber, Peter u.a.: *Kunstperiode. Studien zur deutschen Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Berlin 1982.