

HEINRICH HEINES „FLORENTINISCHE NÄCHTE“.
KOMPOSITION UND ERZÄHLERSPERSPEKTIVE

D. K I Ž L I E N Ę, I. M E I K S I N A I T Ę

Heinrich Heines Stil, seine künstlerische Methode, ist ein Problem, auf dessen Kompliziertheit in der einschlägigen Literatur häufig hingewiesen wurde [Strich, 1924, S. 390; Walzel, 1929, S. 41; Kaufmann, 1980, S. 92].

Der grosse Dichter nimmt in sein Werk viele Stilelemente der Romantik auf, aber er ist zugleich ihr „unaufhaltsamer Zerstörer. Unter seinen Händen überlebt sich und verblasst, was kurz vorher noch volle Frische hatte“ [Walzel, 1929, S. 41; Тронская, 1956; Гордон, 1967]. Mit Recht nennt er sich deshalb „einen entlaufenen Romantiker“ [Mende, 1983, S. 218]. Andererseits schliesst sich Heine der Vormärzliteratur an, die sich in der bewegten Zeit der beiden Revolutionen 1830 und 1848 formt und durch das Erwachen zur Politik gekennzeichnet wird. Diese engagierte Strömung kämpft für eine gerechtere Gesellschaftsordnung, gegen die Überreste des Feudalismus, die Ausbeutung durch die Bourgeoisie, das Philistertum [История, 1966, S. 292]. Dabei entwickelt sie ein neues Genre und eine neue Schreibweise, die man wohl am genauesten durch die Bezeichnung „literarischer Journalismus“ kennzeichnet. Die Dichter des Vormärz veröffentlichen nämlich nicht nur Bücher, sondern mit Vorliebe polemische Artikel in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften, Essays, Feuilletons und Kampfschriften, wobei dieser Prosa eine neue künstlerische Qualität verliehen wird, die zu einer „Literarisierung der Sach- und Fachprosa“ [Geschichte..., Bd. 8.1, 1975, S. 85] führt. Auch Heine schliesst sich der Opposition an und schreibt 1830: „Ich bin der Sohn der Revolution und greife wieder zu den gefeierten Waffen“ [Heine 6, 1980, S. 132]. Er nimmt in sein Schaffen viele aktuelle publizistische Elemente auf, verfasst auch Essays, polemische Schriften, fördert und entwickelt durch sein Werk den neuen publizistischen Stil, wobei sich aber bei ihm Elemente der neuen Richtung mit denen der romantischen verflechten. So spiegelt sein Individualstil sowohl die Stellungnahme des Dichters zur Romantik als auch zum Vormärz wider.

Im nachfolgenden Beitrag soll die Komposition und Erzählperspektive der „Florentinischen Nächte“ aus stilgeschichtlicher Sicht untersucht werden. Eine eingehende Erörterung dieser Erzählung fehlt in der einschlägigen Literatur, da sie nicht zu den besten und grössten Werken des Dichters gehört,

eine Not- und Brotarbeit nach der Wertung von H. Heine selber ist, in Paris 1836 (authentischer Erstdruck 1837) in einer sehr kurzen Zeit entstanden [Kaufmann, 1972, S. 100]. Doch zählte sie in Frankreich zu den beliebtesten Prosawerken von Heine [Geschichte..., 1975, S. 90]. Der politisch unverfängliche Gehalt dieses kleinen novellistischen Zyklus ist dadurch zu erklären, dass nach dem Bundestagsbeschluss (Dezember 1835) gegen das Junge Deutschland auch Heines Werke „sowohl die vergangenen als auch die zukünftigen“ [Dietze, 455] verboten wurden, und der Dichter sich genötigt sah, zu dieser Gattung überzugehen, wenn er in Deutschland etwas publizieren wollte.

Die „Florentinischen Nächte“ ist eine Rahmenerzählung, in der einige Novellen aneinander gereiht werden „in einem Stil, den hundert Grazien umschetzen“ [Literaturgeschichte..., 1971, S. 354]. Sie unterscheidet sich aber von den klassischen Formen der Rahmenerzählung dadurch, dass sie nicht aus 2 (dem Rahmen und den eingerahmten Novellen), sondern aus drei Kompositionselementen besteht: dem Rahmen, den eingerahmten Novellen und den eingerahmten Essays.

Im Rahmen wird ein Motiv behandelt, das auch in Heines Lyrik vorkommt: das allmähliche Erlöschen einer todkranken Frau und das Leiden ihres Geliebten um sie [Heine 2, 1980, S. 359], der sie in dieser Novelle durch interessante Geschichten und Berichte von ihren Schmerzen abzulenken versucht. Dabei erfüllt die ganze Rahmenhandlung eine schmerzlich-melancholische Stimmung. Das Rahmensujet behandelt Heine frei vom Standpunkt der epischen Tradition: es erfährt keine eigentliche Entwicklung; es fehlt eine Exposition, eine Kulmination, ein Schluss. Die Erzählung endet mit den Worten: Maximilian (der Geliebte) „erfasste... rasch seinen Hut und schlüpfte aus dem Zimmer“ [Heine 4, 1972, S. 173]. Dem Leser bleibt sowohl das frühere als auch das spätere Schicksal des Helden und seiner Geliebten Maria unbekannt, so dass das Sujet fragmentarisch wirkt. Gerade das Fragmentarische und die schmerzlich-melancholische Stimmung verleihen diesem ein ausgesprochen romantisches Gepräge [Strich, 1924, S. 315]. Dabei aber versteht es der Dichter die Statik des Sujets zu überwinden durch die dramatische Gestaltung der Rahmenhandlung, wovon das Verhältnis der Autoren- und der Figurensprache zeugt. Die Autorensprache im Rahmen umfasst 55 Zeilen (22 Abschnitte), die Figurensprache indessen 196 (35 Abschnitte, d. h. Repliken). Die Dialoge sind also viermal häufiger belegt als die Autorensprache. Diese dramatische Darstellungsweise dynamisiert die Handlung und kompensiert die fehlende Entwicklung des Sujets.

Die drei eingeflochtenen Novellen (zwei im 1. Teil, in der „Ersten Nacht“ und eine im 2. Teil, in der „Zweiten Nacht“), das zweite Kompositionselement der „Florentinischen Nächte“, werden formell und gehaltlich als organische Bestandteile der ganzen Erzählung einverleibt. Formell werden sie vom gleichen Rahmen umflochten, wobei jede von ihnen ein abgeschlossenes Sujet hat im Gegensatz zur Rahmenhandlung. Diese Abgeschlossenheit des Novellen-

Sujets ist aufs engste mit der im Rahmen geschilderten Situation verbunden. Maximilian führt mit seiner Freundin ein Gespräch, wobei er ihr Geschichten erzählt, die eingeflochtenen Novellen, die von Marias Fragen und Bemerkungen unterbrochen und gelenkt werden; die Neugier der Frau drängt die Geschichten zu Ende zu erzählen, sie bis zu einem logischen Schluss zu führen. Gehaltlich verbindet das Sujet aller Novellen zwei gemeinsame Merkmale. Erstens ist es die Aussergewöhnlichkeit und Mystik des Geschehens. Es sind sonderbare Liebesgeschichten: der Mann verliebt sich in eine Statue (erste Novelle der ersten Nacht), in ein vor sieben Jahren verstorbenes Mädchen (zweite Novelle der ersten Nacht) sowie in eine Strassentänzerin, die im Grab ihrer Mutter, einer Gräfin, gefunden wurde und die später Gemahlin eines hohen Militärs, eines Bonapartisten, war (Laurence-Novelle der zweiten Nacht). Zweitens durchdringt alle Novellen die gleiche melancholisch-schmerzliche Stimmung. Diese Züge verleihen den Novellen einen ausgesprochen romantischen Charakter, denn gerade die jüngere Romantik bildete die Novelle als Dichtungsgattung aus, wobei sie „ein noch nie dagewesenes und niemals wiederkommendes Geschick, einzig, unerhört, weil noch nie gehört, überraschend, weil durch nichts vorbereitet, schildert“ [Strich, 1924, S. 167; Korff, 1958, S. 83] und das Sujet im Gegensatz zu den übrigen epischen Genres gewöhnlich nicht fragmentarisch, sondern vollendet darstellt. „Auch der Schmerz gehört jener Epoche an, und ihm sich hinzugeben (wie es die Romantik tat), heisst, sich der Zeit ergeben“ [Strich, 1924, S. 50]. Das dritte Kompositionselement, die Essays, sind in der ersten Nacht in die Rahmenhandlung, in der zweiten Nacht in die Laurence-Novelle eingeschaltet. Die umfangreichen Dialoge in der Rahmenhandlung der ersten Nacht sind nämlich „freie Gespräche über Kunst, ..., über einige Seiten des Lebens“ [Дейч, 1963, S. 389]. Manche Repliken erweitern sich dabei zu kleinen Berichten über Musiker und Musik sowie zu einer Betrachtung Italiens und der Italiener. In der zweiten Nacht sind in die Laurence-Novelle Berichte eingeflochten über England, insbesondere über London, und über Paris. Alle diese Einflechtungen sind eigentlich Essays, in denen Zeitgenossen des Dichters geschildert werden sowie Reiseberichte, die für Heines Zeit aktuell waren. So zeichnet Heine glänzende Porträts von G. Bellini (1801–1835) und G. Rossini (1792–1868), die sich auch in Paris aufgehalten haben und deren musikalisches Schaffen lebhaft diskutiert wurde. Einen besonders tiefen Eindruck hinterliessen auf die Zeitgenossen die Konzerte von Paganini (1782–1840), „der seit seinem ersten Auftreten 1828 in Wien und den anschliessenden Reisen durch Deutschland, England und Frankreich einen beispiellosen Ruhm errungen hatte“ [Dietze, 1972, S. 7]. Heine hatte 1830 in Hamburg zusammen mit L. Wienburg Paganinis Gastkonzert besucht, das Wienburg zu seiner Paganini-Schrift anregte; diese wurde von Heine benutzt bei der Darstellung des Paganini-Konzertes in den „Florentinischen Nächten“ [Dietze, 1972, S. 56]. In der reportageartigen Beschreibung Englands und insbesondere Londons wird über grausame

Todesstrafen berichtet, die Anfang des 19. Jahrh. noch in England praktiziert wurden und die damals alle fortschrittlichen Menschen verurteilten. Im Bericht über Paris wird ein Klavierkonzert von F. Liszt erwähnt, der schon als 13-jähriger in den Pariser Salons und in öffentlichen Konzerten aufgetreten war. Eine besonders grosse Rolle spielt in diesen Essays das Musikthema. Mit Recht nennt F. P. Schüller die „Florentinischen Nächte“ deshalb eine musikalische Novelle [Шуллер, 1962, S. 214], vor allem hinsichtlich der Paganiniepisode, die zweifelsohne „eine poetische Perle“ [Дзюв, 1963, S. 391] ist. Diese Hinwendung zur Musik ist auch als typisch romantischer Zug aufzufassen, denn die Musik gilt „als innerlichste der romantischen Künste“ [Korfi, 1958, S. 720]. Die Romantiker betrachten ihr Reich nicht als dasjenige der anschaulichen Vorstellungen wie das der Malerei, sondern „als Reich der reinen Innerlichkeit“, des „absolut subjektiven Jenseits der objektiven Erscheinungswelt“. Diese Auffassung der Musik tritt besonders klar zutage bei der Schilderung der Visionen, die Paganinis Violinenspiel erwecken.

Die drei Kompositionselemente, auf die wir hingewiesen haben, unterscheiden sich stilistisch durch die Erzählperspektive.

Im Rahmen wird die Erzählung in der Er-Form gestaltet, also aus der Perspektive des allwissenden Autors, der als Vermittler zwischen Stoff und Leser auftritt, während in den eingeflochtenen Novellen einerseits und in den Essays andererseits die Erzählperspektive gewisse Ähnlichkeiten und Differenzen im Vergleich mit der des Rahmens aufweist. Die Gestaltung beider Kompositionselemente unterscheidet sich von der des Rahmens in erster Linie durch die Ich-Form, wobei als Narrator Maximilian, der Held des Rahmensujets, auftritt. Doch gibt es einen wesentlichen Unterschied zwischen den Novellen und den Essays: die Rolle des Ich-Erzählers ist in ihnen nicht die gleiche. Maximilian, der Narrator der Novellen, die ein sich entwickelndes Sujet enthalten, tritt als aktiver Teilnehmer der geschilderten Ereignisse auf, als die Hauptfigur, als der liebende und leidende Held. In den Essays indessen rückt der Narrator Maximilian als Teilnehmer des Geschehens, als aktive Figur in den Hintergrund, verwandelt sich in einen Beobachter, der seine Eindrücke von berühmten Musikern, von Heines Zeitgenossen und von verschiedenen Zuständen schildert, die die Zeit des Dichters charakterisieren, also auf eine ganz bestimmte Zeitebene verlegt sind, in das Leben des Autors selber, während sich die Ereignisse im Rahmen und in den Novellen im Gegensatz dazu in einer unbestimmten Vergangenheit abspielen.

Die unterschiedliche Erzählperspektive in den Essays und in den Novellen wird auch teilweise durch den Gebrauch der persönlichen Pronomina und der Tempora ausgedrückt. Doch gibt es in manchen Essays (Essay über Bellini und Essay über Paganini) Elemente eines sich entwickelnden Sujets, weshalb sie sich auch durch ihre Gestaltung, vor allem durch den Gebrauch der Zeiten den beiden anderen Kompositionselementen nähern.

Die Ich-Form in den Essays wirkt ambivalent: bald tritt der Autor, bald

die Figur des Narrators stärker hervor. Bald verwischt sich der Unterschied zwischen den beiden, und sie sind nicht auseinanderzuhalten. Maximilian als Erzähler der Essays scheint dann den Autor in den Hintergrund zu drängen, wenn der Zusammenhang mit dem Sujet des Rahmens bzw. der Novelle betont wird: a) durch die Anrede Maria (Heldin der Rahmenhandlung). Vgl. (im Essay über Italien): Die Männer interessieren mich nie viel... und Ihnen, Maria, überlasse ich allen möglichen Enthusiasmus in betreff jener schönen geschmeidigen Italiener [Heine 4, 1972, S. 122]; b) oder durch einen Hinweis auf Ereignisse im Rahmen- bzw. Novellensujet. Vgl. (im Essay über Bellini): Bellinis Gesicht, wie seine ganze Erscheinung, hatte jene physische Frische..., die auf mich einen unangenehmen Eindruck macht, auf mich, der ich viel mehr das Totenhafte und das Marmorne liebe [Heine 4, 1972, S. 126]. Diese und ähnliche Stellen betonen die Perspektive Maximilians, und dadurch wird der Essay in Zusammenhang gesetzt mit dem Rahmen- bzw. Novellensujet. Zugleich subjektiviert die Figurenperspektive die Erzählweise [Виноградов, 1971, S. 343; Атарова, Лесские, 1976, S. 353; Kayser, 1965, S. 203]: das Geschene oder Erlebte wird aus der Sicht einer Figur gestaltet. Aber dessen – ungeachtet herrscht in den Essays die Tendenz vor, die Erzählweise zu objektivieren, aus der Sicht des allwissenden Autors zu berichten. Die Objektivierung der Perspektive in den Essays findet bis zu einem gewissen Grade auch darin ihren Ausdruck, dass Heine, obwohl er nicht zur Er-Erzählung übergeht, den Gebrauch der Ich-Form bedeutend einschränkt, indem er häufig entweder die Wir- bzw. Man-Form benutzt oder überhaupt den Gebrauch jeglichen Pronomens mit personaler Bedeutung meidet. Gerade das pluralische Wir bzw. Unser, das sich schon auf eine Mehrzahl von Menschen bezieht, wie auch das unbestimmt persönliche Man, das weder eine konkrete Figur noch den Autor meint, zeugt im Gegensatz zum Ich von einer Objektivierung der Erzählweise, d. h. die Darstellung im Essay ist kein subjektives Erlebnis von Maximilian, einer vom Dichter erfundenen Figur, in einer erfundenen Situation, sondern schon objektiviert, vom Autor selbst berichtet und auf eine reell existierende Welt bezogen. Von der Reduktion des Ich-Form-Gebrauchs in den Essays zeugen auch manche Zahlen. So finden wir im Essay: über Italien (76 Zeilen) – 9-mal ich, 5-mal wir bzw. unser; über Engla:nd und London (135 Zeilen) – 28-mal ich, 10-mal wir bzw. unser, 3-mal man; über Paris (271 Zeilen) – 43-mal ich, 5-mal wir bzw. unser, 2-mal man; über Paganini (340 Zeilen) – 47-mal ich, 4-mal wir bzw. unser und 2-mal man; über Bellini (116 Zeilen) – 25-mal ich, 6-mal wir bzw. unser und 4-mal man; über Rossini (22 Zeilen) – 2-mal ich. Vgl.: (Essay über Italien): Bei uns im Norden ist es ganz anders; da ist die Musik nur Mensch geworden und heisst Mozart oder Meyerbeer; und obendrein wenn man das Beste, was solche nordische Musiker uns bieten genau untersucht, so findet sich darin italienischer Sonnenschein und Orangenduft, und viel eher als unserem Deutschland gehören sie dem schönen Italien, der Heimat der Musik [Heine 4, 1972, S. 123] (Essay

über Paris)... bei uns im Norden gehört die französische Sprache zu den Attributen des hohen Adels [Heine 4, 1972, S. 154]. (Essay über England) Ja, wenn man den Engländern in einem fremden Lande begegnet, kann man durch den Kontrast ihre Mängel erst recht grell hervortreten sehen [Heine 4, 1972, S. 143] (Essay über Paris) Den Schmetterling muss man betrachten, wenn er um die Blume gaukelt... und die Pariserin muss man betrachten nicht in ihrer Häuslichkeit [Heine 4, 1972, S. 157].

Was den Gebrauch der Tempora anbetrifft [Riesel, Schendels, 1975, S. 276], so wird bei der Darstellung des Rahmensujets und der eingeflochtenen Novellen vorwiegend in dem Präteritum, der erzählenden Zeit, berichtet, wobei das Plusquamperfekt die Vorvergangenheit schildert [Seidler, 1963, S. 127; Schneider, 1960, S. 207; Riesel, Schendels, 1975, S. 275]. Vgl.: (Rahmenhandlung) Die schwarze Debora, feinhöhrig wie sie ist, hatte schon am Tritte den Ankommenden erkannt und öffnete ihm leise die Tür [Heine 4, 1972, S. 111]. (Laurence-Novelle) Ich hatte endlich in London etwas gefunden, wofür ich mich interessierte... [Heine 4, 1972, S. 151]. In den Essays über Italien, über Rossini, über England und London sowie über Paris wird das generelle Präsens verwendet, das einen hohen Grad von Verallgemeinerung ausdrückt und das den Feuilleton und den Essay kennzeichnet. Zum Ausdruck der Vorvergangenheit wird in diesen Fällen das Perfekt verwendet. Vgl.: Der Sinn für das Schöne hat das ganze Volk durchdrungen, und wie einst das Fleisch auf den Geist, so wirkt jetzt der Geist auf das Fleisch [Heine 4, 1972, S. 122]. Sehr richtig ist die Bemerkung eines deutschen Reisenden, dass die Engländer, wenn sie hier unter den Italienern wandeln, alle wie Statuen aussehen, denen man die Nasenspitze abgeschlagen hat [Heine 4, 1972, S. 143].

Die Essays über Paganini und Bellini indessen weisen den gleichen Zeitgebrauch auf wie in dem Rahmensujet bzw. in den Novellen, d. h. als erzählende Zeit wird das Imperfekt benutzt (für die Vorvergangenheit das Plusquamperfekt), das nur manchmal durch das Präsens historicum unterbrochen wird, das „das Erlebnis der Vergegenwärtigung, das Erzähler und Empfänger durch präsentische Schilderung vergangener Ereignisse erfahren“, verdeutlicht [Hamburger, 1957, S. 85]. Vgl.: (Essay über Paganini) Oh, das war eine schmelzende, wollüstige hinschmachtende Seligkeit! ...Ein wehmütig seufzender Ton, wie Vorgefühl eines heranschleichenden Unglücks, glitt leise durch die entzückendsten Melodien, die aus Paganinis Violine hervorstrahlten... Seine Augen werden feucht... Anbetend kniet er nieder vor seiner Amata... Aber ach! indem er sich beugt, um ihre Füße zu küssen, erblickt er unter dem Bette den kleinen Abate [Heine 4, 1972, S. 134] (Essay über Bellini) Da Bellini bei solchen Gelegenheiten immer etwas ganz Harmloses und ganz Ernsthaftes gesagt zu haben glaubte, so bildete sein Gesicht mit seinem Worte eben den allertollsten Kontrast [Heine 4, 1972, S. 126]. Der Gebrauch der Tempora, der sich also in den Essays unterscheidet, zeugt gerade davon, dass diese ihrem Wesen nach nicht gleich sind: die Essays, die als reine Reiseberichte

gestaltet sind (z. B. über Italien, über England und London sowie über Paris) haben einen ausgesprochen publizistischen Charakter und weisen deshalb vorwiegend einen dementsprechenden Gebrauch der Zeiten auf, den vorherrschenden Gebrauch der generellen Präsens. Die Essays über die Musiker Bellini und Paganini nähern sich wohl bis zu einem gewissen Grade den Novellen, d. h. sie weisen Elemente eines sich entwickelnden Sujets auf und das, was berichtet wird, ist in eine unbestimmte Vergangenheit gerückt, die durch die Form des Imperfekts bzw. Plusquamperfekts geschildert wird.

**HEINRICH HEINĖS APYSAKOS „FLORENCIJOS NAKTYS“
KOMPOZICIJA IR PASAKOJIMO PERSPEKTYVA**

D. KIŽLIENĖ, I. MEIKSINAITĖ

Reziümė

II. Heinės apysaka „Florencijos naktys“ pasižymi sudėtinga kompozicija, kuri lemia besikeičiančią pasakojimo perspektyvą, o ši laikų ir asmeninių įvardžių vartojimą. Apysakoje atsispindi įvairių Heinės laikotarpio literatūrinių srovių stiliška.

LITERATURVERZEICHNIS

- Dietze, 1972 – Dietze W. Erbe und Gegenwart. – Berlin und Weimar, 1972.
Geschichte... 8.1.1975 – Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart /Leitung und Gesamtbearbeitung Böttcher K. – Berlin, 1975. – Bd. 8,1.
Hamburger, 1957 – Hamburger K. Logik der Dichtung. – Stuttgart 1957.
Heine 2, 1980 – Heine H. Kitzzy //Werke und Briefe in zehn Bänden /Hg. Kaufmann H. – Berlin und Weimar, 1980. – Bd. 2. – S. 356.
Heine 4, 1972 – Heine H. Florentinische Nächte //Werke und Briefe in zehn Bänden /Hg. Kaufmann H. – Berlin und Weimar, 1972. – Bd. 4. – S. 109.
Heine 6, 1980 – Heine H. Ludwig Börne. Eine Denkschrift //Werke und Briefe in zehn Bänden /Hg. Kaufmann H. – Berlin und Weimar, 1980. – Bd. 6. – S. 132.
Kaufmann, 1972 – Kaufmann H. Heinrich Heine. Poesie, Vaterland und Menschheit //Heine Werke und Briefe in zehn Bänden /Hg. Kaufmann H. – Berlin und Weimar, 1972. – Bd. 10. – S. 5.
Kayser, 1965 – Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk. – Bern, 1965.
Korff, 1958 – Korff H. A. Geist der Goethezeit. IV. Teil. Hochromantik. – Leipzig, 1958.
Literaturgeschichte... 1971 – Deutsche Literaturgeschichte in einem Band /Hg. Goerds H. J. – Berlin, 1971.
Mende, 1983 – Mende F. Heinrich Heine. – Berlin, 1983.
Seidler, 1963 – Seidler H. Allgemeine Stilistik. – Göttingen, 1963.
Strich, 1924 – Strich F. Deutsche Klassik und Romantik. – München, 1924.
Walzel, 1929 – Walzel O. Gehalt und Gestalt. – Potsdam, 1929.
Атарова, Лесский, 1976 – Атарова К. Н., Лесский Т. А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе //Изв. АН СССР. – М., 1976. – Т. 35. – № 4. – (Сер. лит-ры и яз.).

- Виноградов, 1971 – Виноградов В. В. Проблема образа автора в художественной литературе //О теории художественной речи. – М., 1971.
- Гордон, 1967 – Гордон Я. И. Генрих Гейне. – Душанбе, 1967.
- Дейч, 1968 – Дейч А. И. Политический мир Генриха Гейне. – М., 1968.
- История, 1966 – История немецкой литературы /Редкол.: Балашов Н. И., Самарин Р. М., Тураев С. В., уч. секр. Павлова Н. С. – М., 1966. – Т. 3.
- Тронская, 1962 – Тронская М. Л. Творчество Гейне. – М., 1962.
- Шиллер, 1962 – Шиллер Ф. П. Генрих Гейне. – М., 1962.

Vilniaus V. Kapsuko universitetas
Vokiečių filologijos katedra

Jteikta
1985 m. gruodžio mėn.