

LECH KOLAGO (WARSZAWA)

## HEINRICH HEINE DICHTET IN MITTELALTERLICHEN DEUTSCHEN STROPHEN

Hardly any other poet of the 19th century was more admired and more read as Heinrich Heine. The majority of his poems was written in four lined stanzas. Most of them are short songs, their stanzas number varies from 2 to 6. Heine has not created his verse forms from scratch. The most commonly used Germanic-German verse forms in his poetry are so called a half "Hildebrandsstrophe" as well as the "Vagantenpaar". It is much to Heine's credit for the development of poetry, that he varied the old existing German verse forms in a way, that they appeared popular. The means of his poetry are not new, but the combination of certain rhythm and content structures is what makes his style.

KEYWORDS: poetry, Hildebrandsstrophe, Vagantenpaar, variation

Heinrich Heine gehört zu den deutschen Dichtern des 19. Jahrhunderts, deren Gedichte oft und gern gesungen, gelesen und zitiert werden. Man findet sie sowohl in den Schulbüchern, Anthologien, Gedichtsammlungen, Gesangbüchern als auch auf tausenden Schallplatten und Kassetten, die auf allen Kontinenten verkauft werden. Es war sogar eine Zeit lang in Mode, Fragmente aus den Gedichten oder ganze Gedichte auswendig zu lernen, um sie dann bei verschiedenen Gelegenheiten aus dem Gedächtnis zu zitieren. Trotz des mehrmaligen Verbots<sup>1</sup> des Druckes seiner Werke in den damaligen deutschen Staaten des 19. Jahrhunderts gingen seine Gedichte „auf Flügeln des Gesanges von Haus zu Haus“. Bald erklangen sie in mehreren hundert Liedern, weil die Komponisten nach ihnen mit besonderer Vorliebe griffen. Manche von den Gedichten, wie z.B. die „Lorelei“, sind nun wirkliche Volkslieder.

Bei keinem deutschen Dichter ist der gereimte füllungsfreie Viertakter so zur entscheidenden und beliebten Hauptform geworden, wie das bei Heine der Fall ist. Diese Benennung benutzt u. a. Andreas Heusler. Er schreibt in seinem dreibändigen Werk *Deutsche Versgeschichte*: „Der älteste Baustein der deutschen Strophen ist der heimische Viertakter: der Vers von vier Kurztakten, anfangs mit bedingt freier Füllung, später mehr oder weniger alternierend. Schon auf der freien Stufe gewann

---

<sup>1</sup> Fritz Mende: Heinrich Heine (1970), S. 109, 127, 154.

man aus den verschiedenen Kadenzens gesonderte Strophenglieder. Die entwickelte Kunst trennt die vier Schlüsse: stumpf, klingend, voll, weiblich voll, außerdem scheidet sie den auftaktigen vom auftaktlosen Vers“<sup>2</sup>. An einer anderen Stelle schreibt Heusler, dass der Name „Heinestrophe“ wohl diesen ganzen Vierzeilerreichtum decken solle, es sei eigentlich eine Vielheit von Formen, über 30 Vierzeilertypen mit freier Füllung.<sup>3</sup>

Was man den deutsch-volksmäßigen Reimvers nenne, sei mehr als eine Gattung, setzt Heusler fort. Die entscheidenden Züge seien außer dem Reim feste Taktzahl und bewegte Füllung. „Der Viertakter ist der unbedingte Hauptvers. Er allein bildet ganze Gedichte. Bei den Metrikern versteckt sich diese Tatsache, weil sie über der Hebungsanzahl die Taktzahl vergessen und daher die Typen 4k und 4s als kurzweg ‚dreisilbig‘ buchen“<sup>4</sup>. Heusler führt als Beispiel das Gedicht des „Königs in Thule“ an, wo die Metriker behaupten, es bestehe aus weiblichen und männlichen Dreihebern, das Vagantenpaar 4v / 4k und die Chevy-chase-Strophe 4v / 4s sei für sie eine Mischung von Vier- und Dreihebern usw. „All dies sind reine Viertakterstrophen. Auch den nichtstrophischen Sprüchen müssen sie ein Gemenge von Vier- und Dreihebern zuschreiben, sobald außer dem vollen Viertakter der klingende und der stumpfe auftreten“<sup>5</sup>.

In diesem Text möchte ich diejenigen freigefüllten vierhebigen Gedichte umfassen, deren Verszeilen entweder alle vier oder nur drei Hebungen sprachlich realisieren. Die trochäischen Gedichte werden nicht mit einbezogen. Platz finden hier sowohl vierhebige Jamben<sup>6</sup> als auch füllungsfreie Vierheber, auch solche mit unterschiedlichen Strophenlängen,<sup>7</sup> durchgereimt oder reimlos, auch Verse, in denen dreisilbige Takte dominieren.<sup>8</sup> Da die Versarten auf einer jahrhundertealten Tradition fußen und in verschiedenen Epochen von den Dichtern auch unterschiedlich realisiert wurden, lassen sich oft die Grenzen zwischen z. B. einerseits einem freigefüllten Viertakter und andererseits einem Gedicht, in dem dreisilbige oder amphibrachische Versfüße oder Daktylotrochäen dominieren, schwer festlegen.

Die gebräuchlichsten Formen der füllungsfreien Viertakter sind diese: kl:s:kl:s (klingende und stumme Kadenzgänge), es sind 115 Gedichte, ml:kl:ml:kl (männliche und klingende Kadenzgänge) in 111 Gedichten, darunter „Deutschland, ein Wintermärchen“, dann wb:ml:wb:ml (weibliche und männliche Kadenzgänge) in 33 Gedichten und schließlich ml:ml:ml:ml (männliche Kadenzgänge) in 23 Gedichten. Hierzu kommt noch eine ganze Gruppe von Gedichten, die entweder

<sup>2</sup> Andreas Heusler (1956). Bd. I-III, Bd. II, S. 250.

<sup>3</sup> Ibidem, Bd. III, S. 369.

<sup>4</sup> Ibidem, Bd. III, S. 320.

<sup>5</sup> Ibidem, S. 320.

<sup>6</sup> In dieser kleinen Gruppe der Gedichte überwiegt der starre, alternde jambische Gang.

<sup>7</sup> Das Kriterium der Zuteilung der Gedichte zu dieser Gruppe bleiben der vierhebige Bau der Verszeile und freie Versfüllung, nicht aber die Zahl der Zeilen in der Strophe.

<sup>8</sup> Es ist nicht nötig, in dieser Hinsicht zusätzliche Gruppen zu bilden, wie etwa eine Gruppe von daktylischen Gedichten, weil man dadurch leicht in die „Augenmetrik“ geraten würde.

keine vierzeiligen Strophen realisieren oder die Kadenzten ständig wechseln, es sind 68 Gedichte. Die Kadenzten kl:s:kl:s lassen erkennen, dass nicht nur im Volksliede, sondern auch in volksliedhafter Dichtung und verwandten Formen der Buchdichtung alte Langzeilentypen weiterleben. Die regelmäßig wechselnden Kadenzten waren der Nibelungenzeile und auch dem Hildebrandston eigen. Würde man diese Vierzeiler in einer Langzeile, in einer Kette aus zwei Kurzzeilen schreiben, was heute allerdings nicht mehr üblich ist, weil man in der Regel jeder Kurzzeile eine eigene Zeile gibt, so würde man eine Nibelungenzeile oder eine Hildebrandszeile bekommen. Karl Hessel<sup>9</sup> meint, dass die sogenannte neue Nibelungenstrophe für das Ohr identisch mit dem einfach gereimten Hildebrandston sei. Für das Auge seien die beiden Metren verschieden. In der neuen Nibelungenstrophe seien je zwei vierzeilige Strophen in eine achtzeilige zusammengefasst, aber je zwei Kurzzeilen als eine Langzeile geschrieben. Der alte Unterschied verschwinde, sobald man ein Lied von Heine in Langzeilen schreibe.

Diese Beobachtungen werden in dem vorliegenden Text zum Ausdruck gebracht. Schreibt man zum Zweck der Verdeutlichung das 33. "Intermezzo":

Ein Fichtenbaum steht einsam  
 Im Norden auf kahler Höh'.  
 Ihn schläfert; mit weißer Decke  
 Umhüllen ihn Eis und Schnee. (1. Strophe)

anders und zwar fasst man zwei Kurzzeilen zu einer Langzeile zusammen, so ergibt sich folgende Textstelle:

Ein Fichtenbaum steht einsam im Norden auf kahler Höh'.  
 Ihn schläfert; mit weißer Decke umhüllen ihn Eis und Schnee.

Der jambische Bau schließt sich dem Bau der deutschen Sprache ungezwungener an. Die kurzen Zeilen, deren Ende meist mit einem Sinnabschnitt zusammenfällt, zerlegen das Satzganze in kleinere Gruppen von Wörtern, die inhaltlich zusammengehören; dadurch können Wortbetonungen und Satzpausen mit Leichtigkeit so gelegt werden, dass dadurch diese mit dem Versende, jene mit dem Verstakt zusammenfallen. Bei den kurzen Zeilen folgen die Reimworte für das Ohr so rasch, dass sie deutlich auffallen und das Gefühl erwecken, dass eine dichterische Form vorliegt. Die Abwechslung männlicher und weiblicher Schlüsse schmiegt sich gut an.

Die zweite am häufigsten verwendete Kadenzfolge ml:kl:ml:kl war im Mittelalter zum beliebtesten Baustein der Vagantenpoesie geworden, die in Vagantenzeilen gesungen wurde. Heine verwendet diese Strophe nicht nur mit Abversreim, sondern auch mit gekreuztem An- und Abversreim. Jede Kurzzeile bekommt natürlich eine eigene Zeile.

<sup>9</sup> Karl Hessel (1889), Jg. 3, S. 61-62.

Die nächste Kadenzfolge im freigefüllten Viertakter ist wb:ml:wb:ml. Wenn die Verszeilen einen festen Auftakt haben, entsteht der Zweifel an der Viertaktigkeit dieser Zeilen, die auf Senkung enden und die nächsten mit einem Auftakt beginnen. Die letzte Senkung in solch einer Verszeile und der Auftakt in der nächsten müssen schneller gelesen werden, damit der zeitliche Abstand zwischen den Hebungen ungefähr gleichlang wird. An dieser Stelle entsteht immer ein Daktylus.

Es folgt dann eine kleinere Gruppe von Gedichten, die männliche Ausgänge realisieren 4 ml., darüber hinaus 14 Gedichte 4 wb., 12 – ml:s:ml:s und 11 – 4kl. Der Rest der Viertakter besteht aus mannigfaltigsten Umbildungen und Variationen in Bezug auf den Gebrauch der Kadenzen und des Reims.

Der Reim spielt im füllungsfreien Vierheber eine große Rolle. Die meisten Gedichte (171) reimen abcb. Darauf folgt eine starke Gruppe mit Kreuzreimen abab (140), darüber hinaus: 40 Gedichte mit Paarreim aabb, 12 mit umschießendem Reim abba und 64 Gedichte, die nicht in vierzeiligen Strophen abgefasst sind, den Reim jedoch durchführen. Den Rest der Gedichte bilden diese, die vereinzelt andere Reimfolgen realisieren.

Aus der Gesamtzahl von 355 Gedichten, die in der ersten Schaffensperiode Heinrich Heines entstanden sind, wurden 202 im freigefüllten Vierheber abgefasst. Da diese hohe Zahl dann auch in den weiteren Liedersammlungen beibehalten bleibt, entschied diese wesentlich über die gesamte Dichtkunst Heinrich Heines. Es sind in der Regel kurze Gedichte im Ausmaß von zwei bis sechs Strophen. Auffallend ist eine verhältnismäßig große Zahl von Gedichten – im Vergleich zu den trochäischen aus der ersten Schaffensperiode, die nicht in vierzeiligen Strophen abgefasst sind – 25.

Die freigegefühlten vierhebigen Gedichte, die aus der frühesten Jugend stammen, weisen schon rhythmisch-metrische Freiheiten auf. Als Beispiel werde ich das zweite „Traumbild“ analysieren. In diesem Gedicht, verfasst im September 1816 in Hamburg, erzählt der Dichter in ruhigem Ton seinen Traum. Es war ein wunderschöner Garten mit vielen Blumen, die Vögel zwitscherten Liebesmelodien. Das Metrum dieser in 22 Strophen verfassten Erzählung ist ein vierfüßiger Jambus, dessen Rhythmus in allen Strophen deutlich ausgeprägt ist. Die Verszeilen enden auf Hebung und die meisten bilden ein geschlossenes Ganzes, weil sich die Versgrenzen mit syntaktischen Schnitten oder Kolongrenzen decken. Es gibt jedoch Textstellen, in denen sich die beiden ersten Kurzzeilen zu einer Langzeile verbinden:

Es zwitschern die Vögelein ---- Viel muntre Liebesmelodei'n (3. Strophe),  
Inmitten in dem Blumenland ---- Ein klarer Marmorbrunnen stand (5. Str.).

Der jambische Rhythmus kann frei ausschwingen, weil er nur selten im Versinnern durch die Zäsuren gestoppt wird. In den 24 Verszeilen – in den Strophen I-VI – gibt es nur 6 Zäsuren, die die rhythmische Schwingung aufhalten: I.1, II.1, III.3, IV.3, VI.1,3. Die fünfte Strophe weist keine Zäsur im Versinnern auf.

Mitten in diesem Blumenland stand am Marmorbrunnen eine schöne Maid. Sobald sie ihr wunderschönes Lied zu summen beginnt, wechselt der jambische Gang in den trochäischen über. Die Strophen sind schon nicht mehr ähnlich strukturiert:

Die schöne Maid, sie sputet sich,  
 Sie summt ein Lied gar wunderlich:  
 'Rinne, rinne Wässerlein,  
 Wasche mir das Linnen rein!' (Strophe 7).

Die schöne Maid singt ihr Lied dreimal und immer in genauen Abständen: in dem zweiundzwanzigstrophigen Gedicht sind es folgende Strophen: 7, 13 und 19. Das Gedicht wird dadurch in drei Teile gegliedert: In den ersten sieben Strophen wird der Garten und die schöne Maid beschrieben, die am Marmorbrunnen ihr weißes Kleid wusch. Diese Erzählung beendet der in Trochäen abgefasste Gesang des Mädchens.

Das Mädchen verschwand, und der Dichter wird in einen wilden Wald fortgezaubert. Dort bearbeitet das Mägdlein mit dem Beil einen Eichenbaum. Dabei sang sie weiter ein in Trochäen abgefasstes Lied:

Eisen blink, Eisen blank,  
 Zimmre hurtig Eichenschrank! (13. Strophe)

Als sich ihr der Dichter näherte, zerfloss das Bild. Zum dritten Mal sah er sie, als sie auf der Heide tief die Erde aufgrub. Dabei erklang ihr Lied wieder in Trochäen:

Spaten, Spaten, scharf und breit,  
 Schaufle Grube tief und weit! (Strophe 19).

Diese trochäischen Gesänge sind in ihrer Versfüllung nicht gleich. Sie klingen den Kinderreimen ähnlich, weil die meisten Versfüße mit den Wortgrenzen zusammenfallen und sich leicht skandieren lassen: rinne, rinne, wasche, Linnen, Spaten, Spaten, schaufle, Grube. Der alternierende Gang bleibt beigehalten.

Der zweite Gesang: „Eisen blink, Eisen blank, Zimmre hurtig Eichenschrank!“ (13. Strophe) ist rhythmisch anders strukturiert als die übrigen, weil der zweite Takt in der ersten Verszeile einsilbig besetzt ist. Da die gleichmäßige wellenförmige Alternation fehlt, ist der Rhythmus in dieser Verszeile unregelmäßig. Es stoßen zwei Hebungen aufeinander, dadurch werden die vorwärtstreibenden Elemente des trochäischen Versrhythmus gehemmt. Unregelmäßig ist der Rhythmus auch deshalb, weil der einsilbige Takt nicht an bestimmten Stellen auftritt. Diese Stelle wird nicht durch ein Versmaß festgelegt, und der Rhythmus ist kein Bestandteil des Metrums.

Durch den Einschub eines fremden Maßes wird die beruhigende Harmonie zerstört. Es kommt vor allem dadurch stark zum Ausdruck, weil die Sprechmelodie den erzählenden Ton einmal ansteigen, einmal absinken lässt:

Inmitten in dem Blumenland  
Ein klarer Marmorbrunnen stand; (5. Strophe).

Die erste Zeile verlangt einen ansteigenden Sprechton, die angedeutete Art von Melodie hat eine Aufwärtsbewegung, in der zweiten Zeile jedoch sinkt sie ab. Der Zuhörer nimmt die beiden Verszeilen als etwas Abgeschlossenes wahr. Einen ähnlichen Aufbau weisen auch die anderen Strophen auf. Durch die Interpunktionszeichen, vor allem Punkte und Semikola nach der jeweils zweiten Zeile, wird die Strophe in Hälften gegliedert: Die Kurzzeilen klingen wie eine Langzeile.

Neben den rhythmischen Besonderheiten, z.B. Wechsel des Metrums, wendet Heine eine ganze Reihe von stilistischen Mitteln an, die das Gedicht verschönern. Auffallend ist die dreimalige fast wörtliche Wiederholung von ganzen Textabschnitten, unmittelbar nach dem jambo-trochäischen Wechsel:

Ich ging und nahete mich ihr,  
Und flüsterte: 'O sage mir,  
Du wunderschöne, süße Maid,  
Für wen ist dieses weiße Kleid?' (8. und 20. Strophe).

In der 14. Strophe ändert Heine nur die dritte Zeile. Statt „Du wunderschöne, süße Maid“ steht „Du wundersüßes Mägdelein“ (3. Verszeile). Die Musikalität der Dichtung, die der Reim von Natur aus mit sich bringt, wird durch die Wiederholung von ganzen Textabschnitten verstärkt. Nicht nur die 8., 14. und 20. Strophe klingen ähnlich, sondern auch der Abgesang der 9. und 15. Strophe, die dem jambo-trochäischen Wechsel folgen:

Und als sie dies gesprochen kaum,  
Zerfloß das ganze Bild, wie Schaum. – (15. Strophe).

In diesem Gedicht werden mannigfaltigste Reimarten angewandt. Es gibt den Stabreim: „lieb und lind“ (4. Strophe), „und Schlag auf Schlag“ (13. Strophe). Wiederholungen in einer Verszeile: „es lag so bleich, es lag so weit“ (16. Strophe), den Endreim in der ganzen Strophe auf denselben Vokal: „schauerlich:mich:Bild:wild“ (1. Strophe, auf -i-), „bald:Wald:an:sann“ (10. Strophe auf -a-) u.dgl.m.

Der Aufbau des Gedichtes lässt eine gewisse architektonische Symmetrie erkennen: es sind drei Textabschnitte von ungefähr gleicher Länge, die jeweils in den 7-9, 13-15, 19-21 Strophen ihre metrischen und inhaltlichen Annäherungspunkte haben. Das ganze Bauwerk bleibt jedoch durch die männliche Kadenz sowie den Paarreim -aabb- verbunden. Ähnliche Stellen mit Textwiederholungen lassen sich in den nächsten Traumbildern leicht finden, weil sie gerade in den frühen Gedichten häufig auftreten. Sie sind, ebenso wie das zweite Traumbild, fest an das jambische Metrum und den Paarreim gebunden. Im 6. „Traumbild“ beginnt die 12. Strophe genauso, wie die letzte Verszeile in der 11. Strophe: „Ergib dich meiner Liebesglut!“, vier Strophen im 5. „Traumbild“ enden ähnlich:

- O weh! mein Liebchen war die Braut. (4. Strophe)  
 O weh! mein rotes Blut sie trank. (7. Strophe)  
 O weh! das war das Herze mein. (8. Strophe)  
 O weh! mich küßt der kalte Tod. (9. Strophe)

In der dritten Strophe im 5. „Traumbild“ endet die zweite Verszeile mit Schlagreim: „Saus und Braus“. Die erste und zweite Strophe im 5. „Traumbild“ verbindet eine Textstelle, die leicht abgeändert wiederholt wird:

- Es kocht mein Blut und schäumt und gärt, (1. Strophe)  
 Das Blut ist toll und gärt und schäumt. (2. Strophe).

Das 2. und 5. „Traumbild“ sind in demselben Metrum abgefasst. Sie unterscheiden sich jedoch wesentlich voneinander: durch den Gebrauch der Wörter, die vorwiegend kurze Silben enthalten und dadurch leicht und beschwingt ausgesprochen werden. Das Sprechtempo des fünften „Traumbildes“ wird wesentlich rascher als das des zweiten „Traumbildes“. Stellt man die beiden Eingangsstrophen nebeneinander, so fällt der Unterschied sofort auf:

- Ein Traum, gar seltsam schauerlich,  
 Ergötzte und erschreckte mich.  
 Noch schwebt mir vor manch grausig Bild,  
 Und in dem Herzen wogt es wild. (2. „Traumbild“)
- 
- Was treibt und tobt mein tolles Blut?  
 Was flammt mein Herz in wilder Glut?  
 Es kocht mein Blut und schäumt und gärt,  
 Und grimme Glut mein Herz verzehrt. (5. „Traumbild“)

Durch den Gebrauch solcher Wörter wie: „treibt, tobt, tolles Blut“ gleich in der Eingangszeile wird bei dem Zuhörer das Gefühl für intensives Vorantreiben entwickelt.

Den streng gefüllten jambischen „Traumbildern“ 2 und 5 kann man weitere gegenüberstellen, die weitgehende rhythmische Freiheiten aufweisen. Z.B. das 8. „Traumbild“ folgt keiner Schablone, es wurde in 41 Strophen von ungleicher Länge verfasst: es sind Strophen mit zwei und Strophen mit acht und sogar mit achtzehn Verszeilen.

Die Eingangszeile des 7. „Traumbildes“ lässt sich ebenso in daktylische wie auch in anapästische Versfüße metrisch zergliedern:

- Nun hast du das Kaufgeld, nun zögerst du doch?

Wenn man diese Verszeile mit Auftakt liest, kommt der Dreivierteltakt stärker zum Vorschein. Es ist schon nicht mehr der alternierende jambische Gang aus dem zweiten und fünften „Traumbild“. Im Aufgesang der zweiten Verszeile in der ersten Strophe steht sogar ein viersilbiger Takt: „Blutfinstrer Gesell, was zögerst du noch?“ und ebenso in der dritten Verszeile in der 9. Strophe: „Da schleppt der Hanswurst,

in buntscheckiger Jack!“ (...“buntscheckiger Jack“ /xxxx/x). In der Verbindung dieser Zeile mit der nächsten, in der durch den jambischen Gang das beschwingte und tänzerische Tempo gebremst wird: „Den Totengräber huckepack“, glaubt der Zuhörer das Keuschen des Hanswursts unter der Last des Totengräbers zu hören. Dieses Gefühl wird durch folgende Mittel erzielt: die dritte Verszeile beginnt mit einem Auftakt, jeder weitere Takt bekommt je eine Silbe mehr, wodurch man die Beschleunigung des Sprechtempos wahrnimmt, obwohl die Dauer der Takte gleich bleibt. Dieses starke Vorantreiben nimmt seinen Höhepunkt im letzten Takt „Jack““, auf den der melodische Akzent fällt.

Zusammenfassend wäre folgendes zu sagen: Die Mehrzahl der Gedichte Heinrich Heines wurde in vierzeiligen Strophen abgefasst. In der Kaufmann'schen Ausgabe der „Werke und Briefe in zehn Bänden“ stehen 788 Gedichte, von denen 644 Vierzeiler sind. Die meisten sind kurze Lieder, ihre Strophenzahl bewegt sich zwischen 2 und 6. Heine hat sich keineswegs seine Versformen vollkommen neu geschaffen. Der in seiner Dichtung am häufigsten gebrauchte germanisch-deutsche Strophentyp ist eine halbe Hildebrandsstrophe: kl:s.kl:s, die eine Nachahmung der weiterentwickelten Hildebrandsstrophe mit End- und Zäsurreim ist. Er sucht jedoch dem alten metrischen Schema neue Reimkombinationen abzugewinnen. Der am zweithäufigsten verwendete Strophentyp ist das Vagantenpaar, das Metrum von „Deutschland, ein Wintermärchen“: ml:kl:ml:kl, mit gekreuztem Reim. Heine hat sich auch keineswegs die vom Zeitgeist seiner Epoche geforderten Strophenformen geschaffen, denn das machte schon sein „einseitiger Individualismus“ unmöglich. Seine Liedprägung wie sein Erleben waren von momentaner Gültigkeit.

Der Dichter verfasste kein einziges Gedicht in antiken Formen, weil ihre Nachbildung seiner „Natur widerstrebe“.<sup>10</sup> Heines Verdienst besteht u.a. darin, dass er die alten vorhandenen Strophentypen so variierte, dass sie volkstümlich wirken. Die Mittel der Lyrik Heines sind nicht neu, aber erst ihre Verbindung von bestimmten Rhythmus- und Inhaltsstrukturen macht seinen Stil aus. Inhalt und Form bilden in seiner Dichtung ein unauflösliches Ganzes. Beide bedingen einander und stellen durch ihre harmonische Einheit ein wesentliches Element für den bleibenden Wert seiner Lyrik dar.

## BIBLIOGRAPHIE

- HEINE, H. (1961): *Werke und Briefe in zehn Bänden*, hrsg. von Hans Kaufmann. Aufbau-Verlag, Berlin.
- HESEL, K. (1889): „Die metrische Form in Heines Dichtungen“, in: *Zeitschrift für den deutschen Unterricht*, Leipzig, Jg. 3, S. 47-68.
- HEUSLER, A. (1956): *Deutsche Versgeschichte*, Berlin, Bd. I-III, 2.
- MENDE, F. (1970): *Heinrich Heine. Chronik seines Lebens und Werkes*, Berlin.

<sup>10</sup> Hans Kaufmann (1961). Zit.: Bd. VIII, S. 75.