

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: - (1929)
Heft: 2

Artikel: Wilhelm Heinses stilistische Sendung
Autor: Ewald, August
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-759765>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Wilhelm Heinses stilistische Sendung

von August Ewald

Die vier Jahre im Süden vollenden Heinses Leben und seine Kunst. Hier schafft er unbewußt und nur notierend jene Gattung aphoristischen Stiles, dem das deutsche Schriftwesen wenig an die Seite zu setzen weiß. Natur und Kunst sind der Inhalt dieser Notizen. Ihr bruchstückartiger Charakter verleiht ihnen den Reiz jener marmornen Torsos, die er so oft beschrieben hat. Nichts von dieser reichen Beute, die er Tag für Tag auf seinen Wanderungen durch die malerischen Ruinen der « ewigen Stadt » macht, trägt einen Zug von künstlichem Schliff. Die Begeisterung, zu der ihn das Schöne hinreißt, gebiert seine dithyrambische Prosa. Nichts liegt ihm dabei ferner als auszuschmücken. Wie Schaum wühlt er die Sprache auf und siehe da, es ist der Rheinfall bei Schaffhausen. Wie Felsblöcke schleudert er Wortgebilde aus ihren gewachsenen Fugen, und der Gotthard türmt sich vor uns auf. Oder er zählt die Flora des Hügels von Frascati auf, und der weiche Wind weht darüber, und die Worte werden zu Wipfeln, in denen es nistet und zwitschert. Ebenso wie er nicht abwartet, bis nach langem Kristallisationsvorgang (etwa wie bei Goethe) sich der Eindruck der Landschaft ihm zum Kunstwerk rundet, so duldet er auch schon im Kleinen die Umschreibung nicht. Das ist eine der besonderen Eigenschaften seiner Sprache, daß Wort- und Satzmelodik *unmittelbare* Geltung haben müssen, daß die sich in ihr vollziehende Synthese so engmaschig ist, daß sie die feine Geistigkeit der Impression nicht entschlüpfen läßt. Sie hat darin viel Ähnlichkeit mit jener Malerei, die man zu Unrecht Impressionismus genannt hat, die aber nichts anderes ist als eben reine Malerei oder malerischer Stil.

Das Malerische also ist die eine Seite von Heinses Stil. Bei seinen Schilderungen von Bildern liegt das nahe. Aber auch jene andere Kunstgattung, in deren Erschließung er Winckelmanns Rivale wurde, die Skulptur, gibt seinem Stil Form und Relief. Er ist der erste, der es gewagt und fertiggebracht hat, Bilder und Figuren in die Kunst des Wortes zu übersetzen; nicht etwa bloß zu beschreiben, denn das tat auch sein großer Zeitgenosse Winckelmann. Statt der Farbe legt er die Sprache zugrunde und benutzt sie als leuchtende Materie. Darum

sitzt, oft gegen Logik und Syntax, wie im Bilde, Fleck gegen Fleck; darum greift bei ihm oft, ohne den Gedanken zu streifen, wie bei Skizzen ein bloßer bunter Tupfen ins Übersinnliche hinüber. Wo er aber gar mit den Gesetzen des Marmors die Sprache meistert, sind es oft prächtige wie in hellenischen Himmel getauchte Gestalten, die er bildet, manchmal aber nur Bruchstücke, so glücklich von ihm liegen gelassen in ihrer Unfertigkeit wie irgend ein antikes Fragment. Seine Übersetzung des Marmors in die Sprache ist eine wahrhafte Transfiguration. Die Augen des Antinous sind bei ihm wirklicher beschattet als die des Jünglings im Vatikan, und in die Wangen der Göttin vom Kapitol zaubert er zärtlichere Grübchen als der behutsamste Meißel. Nicht etwa, daß er es sagt, sondern Licht und Schatten sind einfach da, tauchen zwischen den Zeilen auf, wogen mit im Rhythmus seiner Worte und bringen die Niobe im Marmor zum Seufzen. Die Melodie nämlich ist das dritte große Kunstmittel seines Stils, auch dieses geboren aus einer Schwesterkunst, der Musik. Hat er doch in *Hildegard von Hohenthal* einen Roman geschrieben, in dem Technik und Szenerie der neapolitanischen Oper den ganzen Inhalt bestreiten. Auch in seiner Musikästhetik gründet er alles künstlerische Schaffen auf das Erleben und verurteilt alle musikalischen Formen, denen irgend ein Regelkanon zugrunde liegt. Wie im *Ardinghello* (1787) die Malerei und die Plastik, sind es hier die musikalischen Eindrücke, die seine Sprache bereichern. Für jeden Klang findet er die Übertragung ins Bild: « Die Orgel wälzt tiefe Fluten », « die göttliche Menschenstimme überfliegt wie ein Vogel die Instrumente » u. a.

Der Gegenstand wird von Heinse soweit in Betracht gezogen, als er zum Anhaltspunkt für das Gedächtnis dient. Aber auch schon, wo er ihn vielleicht nur aus diesem Grunde notiert, wird er einem so schöpferischen Sprachkünstler zum Farbfleck und Kontrapunkt eines melodischen Satzgefüges. Er wirft die Worte hin zur Landschaft und dann ganz unvermittelt: « Ein Mädchen mit einer Rose, Nelke, Rose – zurück mit einem Teller voll Beeren ». Das ist Impressionismus mit stilistisch innerer Gesetzmäßigkeit: ihm fehlten drei rote Flecken im Bilde. Es ist das Geheimnis seines Stiles, daß Anschauung und formloseste Form ein einziger synthetischer Akt sind.

Er bricht von Düsseldorf auf und beginnt seinen Bericht, der den Triumphzug des Impressionismus eröffnet, bei Bonn. Darin zeigt sich das Meisterhafte seiner klassischen Rheinreise, daß sie den ganzen Komplex geistigen Erlebens, den wir unter dem Namen Rhein fassen,

aufbaut in Stationen, ohne sich in landschaftlicher Schwärmerei zu wiederholen. Die Stationen aber werden zu Sinnbildern von den wirkenden Kräften des Rheinerlebnisses. – Er verliert sich in einem Gute bei Saftig, Symbol vom Rechts und Links des Stromes, von einem sich endlos breitenden Gartenland, von seligen Siedelungen und Schloßterrassen: « ...hinauf und oben stehen himmelhohe Eichen, Buchen und Linden und werfen grad von der Mittagsseite her einen Schatten, der nur süße, äußerst süße geistige Blicke der Sonne durchläßt. » Südlich von Koblenz biegt er ab und wandert die Lahn hinauf nach Ems. Es spricht für die hohe Gabe seiner impressionistischen Darstellungskunst, wenn er, um das ganze mondäne Leben einer Badestadt nahe am Strom zu erwecken, schmucklos sagt: « Ich bin grad mit dem Fürsten von Orlow dagewesen, einem sehr starken, stämmichten Herrn, welcher ein flüchtiges Reh von schlanker Gemahlin bei sich hatte. » – Im Rheingau erlebt er die herrlichsten Sternennächte: er sieht die konzentrierte Sonne des Sirius und « wie der ganze Strich Himmel über dem Rhein eine starke Musik von Glanz ist »; den Stier und den Fuhrmann läßt er den Himmel hinauffahren, der konkreten Kraft solcher Wortfunken sich durchaus bewußt. Von mythologischen Festen wimmelt die Nacht, und « Merkur steht sonnicht am Rhein ». – In diesen Sternennächten, die triefen von Farben, verwendet er zum erstenmal die Skala der gebrochenen Töne, jenen « Safranhauch », den die Bettina dann in ihre Sonnenuntergänge verwoben hat. Selbst solche auf kleine Blätter unleserlich hingekritzelter Aufzeichnungen von ihm sind noch erfüllt von einer seltenen Musik der Sprache und aus der synthetischen Begabung, Ohr und Auge spontan ins Gleiche zu bringen, schafft er sich den fesselnden Tagebuchstil, dessen Meister er ist. Lebendig stehen zwischen den Höhepunkten der Beschreibung jene einzelnen Worte, die, wie bunte Flecken, die farbigen Übergänge schaffen und die, oft nur Gedächtnisstützen, so sicher gewählt sind, daß sie wie Dichtung dastehen – als der neue Stil.

Er wandert die Bergstraße entlang durch Obersheim, « ein hübsches Weiberörtchen mitten im Sande », und im Heidelberger Schloß faßt er, so viele Ruinen am Rhein er doch gesehen, ohne sie zu erwähnen, alle zusammen in dem « Adlernest mitten im grünen Gebirg von Alter verfallen, dem Pulver und den Kugeln der barbarischen Franzosen zerschmettert, und endlich aus Mitleiden von dem Blitze des Himmels vollends in Asche und Staub versenkt. » Er öffnet, von hier hinabdeutend, noch ins Abenteuer der Burg verwoben, dem erstaunten Leser die

Neckarlandschaft: « rechts an den Bergen hinaus die heiter untergehende Sonne, die sich im Neckar spiegelt und auf der anderen Seite ein in ihrem Schein goldner Strich von fruchtbarem Regen... » – So entwickelt sich seine Reise vom Idyllischen über das Pittoreske zum Grandiosen. Denn am Ende stehen wie gewaltige Symbole, nicht nur vom Rhein, sondern von des Dichters Art überhaupt zwei Riesen-
denkmäler von Kunst und Natur: das Straßburger Münster und der Rheinfluss bei Schaffhausen.

Was seine Domschau von der Goethes unterscheidet, ist die Schnelligkeit, mit der sich ihm die Synthese bildet. Gewiß formt sich die Synthese immer blitzartig und einmalig, aber wenn wir den Zeilen Goethes in dem Aufsatz « Von deutscher Baukunst » glauben, so erfaßte er, mehr nach Art wie wir Skulpturen konzipieren, immer wieder zu ihm zurückkehrend, « von allen Seiten, aus allen Entfernungen, in jedem Lichte des Tags » schauend, bis « ihm die unzähligen Teile zu ganzen Massen schmolzen und diese einfach und groß vor der Seele standen ». Er lebte ja dort und der Dom wuchs ihm in die Seele und wurde in anderer Ausdrucksform deutsche Dichtung. Für Heinse, den flüchtig Reisenden (er war zwei Tage in Straßburg) mußte es anders sein. In einem großartigen Vergleich, der dem wesentlichsten Pole seiner Konzeptionsart entspringt, der Natur, rettet er Innen und Außen des Domes über die Zeit uns herüber: « Oben vor Surburg erblickt man auf einmal noch zehn Stunden davon den Straßburger Turm, der wie eine ungeheure Fichte, wunderbar noch von dem Riesengeschlecht der ersten Welt, in dem kleinen neueren Wald, der davorliegt, entzückend frisch und gesund und schlank gen Himmel emporsteigt... » Das Walderlebnis setzt sich innen fort. « Man tritt in das Münster grad wie in einen heiligen Hain, wie in einen erfrischenden dreifachen Gang von äußerst hohen weitschattigen Bäumen. Das Alter der Fensterscheiben trägt zur Dämmerung bei; doch nicht als ob der Tempel etwa zu wenig Licht hätte! die Frauen und Jungfrauen können zu ihrem zarten Rosenteint kein schöneres haben... Die Zwischenräume von Stamm zu Stamm sind mit gemalten Fenstern erleuchtet, die wie luftige Zweige das Licht durchlassen... am Chor wird die Kirche niedriger und heiliger, dichter und dunkler... » –

Siebzehn Jahre vor Goethe steht er am Rheinfluss bei Schaffhausen. Der überraschende Eindruck, Pflege der Sinne und Reflexion vergessen machend, bringt die Urtriebe ans Licht und antwortet mit elementarer Resonanz. Die psychologische Dominante der

der Sinne drängt sich in die Erscheinung. Auffallend wie immer an Goethe bleibt auch gegenüber dem Rheinfall seine durchaus vorherrschende Einstellung auf das Optische. Er hat ein visuelles Erlebnis. Aus dem abwechselnd sich entfaltenden und zusammenschmelzenden Spiel sämtlicher Farben des Prismas erwächst ihm das Ungeheure des Eindrucks. Auch Heinse sieht mit großen Augen in das Gewühl der Farben hinein: «Grün, wie Feueraugen, und weich von Schaum wie Sammet und Seide in brennender Zartheit, die in den allerschwindesten Momenten sich immer abändern.» Aber er sieht mehr, er sieht das Dynamische der Bewegung: «Der Rhein bei Schaffhausen tut einen solchen Schuß in die Tiefe, daß er das Laufen vergißt und sich besinnt, ob er Dunst werden oder Wasser bleiben will.» Besonders aber ist Heinses Schau akustisch. Ist doch die Musik, von der er in den «Aphorismen» Wunderdinge nicht nur sagt, sondern sprachlich transfiguriert, eine andere Komponente seines Genius.

Bergidyll, Reben und Garten und Stadt, Sternennächte, Brücken und Felsennest, Liebesblick und Münsterschau und Wogengroll – Heinse hat wie keiner vor ihm die Melodie des Rheines erfaßt. Andere haben ihn ähnlich gefühlt, die Bettina im Bildlichen, in zarten und rührenden Fragmenten, mehr im Ausschnitt ihn als deutsche Landschaft verallgemeinernd, keiner aber hat für die Musik seiner Ufer den Wohlklang der Sprache gefunden wie er.

Die Thronerhebung des «Tagebuchs» ins Literarische ist Heinses eine stilistische Tat. Sein spontanes Erleben, liebliche und kühne Synthese im einzelnen wie im ganzen und grundstürzende Sprachrevolte öffnen den neuen Blick und Weg in die Welt und schaffen so die psychologischen Vorbedingungen für impressionistische Geisteskultur. Sie erscheint im Aphorismus als das intellektuelle Element der neuen Weltanschauung. Der Aphorismus ist die andere Komponente von Heinses literarischer Mission. Wie das künstlerische Bruchstück für die Phantasie ein Spielfeld schafft zur Erarbeitung der Gestalt im Sinne des schon Vorhandenen, läßt der Aphorismus dem Denken freie Wege am intellektuell-metaphysischen Bau der Welt. In seiner vollendeten Form ist der Aphorismus ein hochwertig stilistisches Gebilde, in seiner impressionistischen Struktur, d. h. raumschaffenden Perspektive übertrifft er den Essay bei weitem. Denn dieser ist Muskel und Gestalt, jener vibrierender Nerv. Dieser glättet und ruht, jener wühlt auf und sprüht. Hüben zeigt der und stellt dar, was drüben der erfindet und schafft.

Der Begriff des Aphorismus hat nichts mit äußerem Umfang zu tun –

und bei Heinse wird er bis zu mehreren Seiten lang – sondern mit dem eigenartigen stilistischen Bau. Fast immer setzt er Gegenpole – und darin liegt seine synthetische Kraft –, sei es, daß sie intellektuell oder musikalisch, visuell oder dynamisch sind. Manchmal auch sind sie beides zugleich; etwa: « Der wahre Mensch ist immer traurig; seine Freuden sind Blitz in der Nacht. » Nicht immer ist bei so greller Vision von Trauer und Freude, Blitz und Nacht, die Dynamik so sichtbar wie hier in der Antithese von vier die Trauer schleppenden Jamben zu drei in Freude aufprasselnden Anapäst. – Der Aphorismus ist in jedem Einzelnen Behauptung und – intuitiver – Beweis in sich. Deshalb kann bei ihm die Logik in der Ordnung der Schlüsse, die der Beweis erfordert, ganz fehlen. Der Erkenntniswert liegt nur in ihrer Imaginationskraft. Es ist wie eine Definition des Aphorismus selbst, wenn Heinse sagt: « Die neuen Ideen des Genies erzeugen sich von selbst in der Seele durch ein unbegreifliches Ohngefähr, wie die Welt mit allen ihren schönen Formen in Gott entstanden sein muß. Wenigstens kann, was den allerersten Ursprung betrifft, tiefer keine Metaphysik. Wie der Blitz am Himmel sich entzündet und glänzend das Wetter durchflammt: so wird der neue Gedanke und hinterläßt dauernde Folgen seines Daseins. » Als Intuition ist der Aphorismus « Bild », auch in seiner zugespitztesten Logik. Darum greift er oft zur Verdeutlichung zum *äußern* Bild, zum Vergleich. Nicht zu verwundern, daß dieser bei Heinse, dem Meister der Sinne, hauptstilbildend Verwertung findet. Kein Ding, das so nicht fackelhell beleuchtet wird. Geschichte, Kunst, Literatur, Sprache, Erziehung, Gesellschaft, Politik und Philosophie; Mensch und Tier und Blume, Berg und Meer und Wind wirkt wie Zunder auf die Funken seines Geistes und entfacht sie zu knisternden Feuersbrünsten. Nie waren Bücher bunter in dem Durcheinandergewürfel der Gegenstände. Denn darin ist Heineses ganzes Werk ein großer Aphorismus: wo er hingreift, hat er einen *ganzen* Ausschnitt der Welt und jeder Gedanke hilft ihm, das Weltbild zu runden; logische Gruppierung läuft dem Sinn solcher Weltbetrachtung zuwider. Sein eigenes Wort könnte den Büchern als Geleit voranstehen: « Du hast Gott näher in dem unordentlichsten lebendigen Frühlingsrasen voll Blumen als in allen Gestirnen des Himmels »; womit er die Ordnung der Gestirne meint. Denn was Heinse am wenigsten interessiert, ist, so gescheite Worte er darüber wie über alles gesagt hat, die Mathematik. Seine Weltweisheit nährt sich am Gefühl und saugt durch die Kanäle der Sinne.

Man hat Petrarca als den Entdecker des Naturgefühls den ersten modernen Menschen genannt; mit ebenso hohem Recht verdient Heinse der erste moderne Weise genannt zu werden in Abgrenzung gegen das intellektuell-sentimentale achtzehnte Jahrhundert. Er ist Denker, oder besser Seher, wie Nietzsche, Bergson. Als solcher ist er durchaus der Analyse abhold, denn « Philosophie ist Sprache vom Ganzen. » Ethisch war er der große Amoralist, aber im Sinne Hölderlins und Stendhals. Wie bei Nietzsche erwächst sein Vitalismus der Polarität der Gedanken. Denn es ist das Recht intuitiver Naturen, unkonsequent zu sein. Vielleicht ist der Aphorismus die literarische Ausdrucksform des Weisen, weil er ihm gestattet, in disparaten Blickfeldern zu sehen. Kennzeichnend für die antithetische Struktur seines Denkens ist die Vorliebe für Persönlichkeiten vom Schlage Machiavells. Wie dieser, ist er Republikaner und redet doch dem Kriege das Wort: « Es ist nichts, das den Menschen so zur Vollkommenheit treibt, deren er (der Krieg) fähig ist ... wir sollten einander bekriegen, weil kein höher Geschöpf es kann. » Er ist der geschworene Feind aller Schläffheit und Untätigkeit. Das vitale Element der polaren Erlebnisform gibt ihm Paradoxe ein wie diese: « Die höchste Weisheit der Schöpfung ist vielleicht, daß alles in der Natur seine Feinde hat. » Dem Krieg als Mittel zum Aufstieg steht wiederum antithetisch der Zweck entgegen, als da ist Glückseligkeit und zwar in ihrer vergeistigten Form. Es geht nun nicht mehr an, ihn als Hedoniker schlechthin zu bezeichnen, wenn er formuliert: « Glückseligkeit und Gesundheit der Seele ist einerlei. Schmerz und Vergnügen Übergänge zu demselben; oder auch zum Gegenteil ... Güte (Weisheit, Gerechtigkeit, Sittlichkeit, Mäßigkeit) und Adel (Großmut, Tapferkeit) ist bei der Seele, was Stärke und Schönheit beim Körper ist – zusammen der höchste Zustand von Glückseligkeit. » Und eine davon, die Mäßigkeit, nennt er die « Schönheitslinie der Tugenden ». Aber der « Übergänge » sind viele: « alles Leben hat keinen Stillstand; und das Schönste ist das Schnellste. . . » Wie als Übergang zur irdischen Glückseligkeit sieht er das « schnelle Leben » gleicherweise in der Natur: « das Mächtigste und Sinnlichste, was wir auf dem festen Lande haben, ist ein Sturmwind, » um sich im Metaphysischen, wo ihm transcendente Begriffe fehlen, geradezu hineinzuverwandeln: « Das ist eine ganz andere Hoffnung, Sicherheit von Unsterblichkeit, wenn ich Stürme durch die Atmosphäre brausen höre und in mir fühle, bald wirst auch du die Wogen wälzen und mit dem Meere im Kampf sein; wenn ich den Adler in den Lüften schweben sehe und denke, bald

wirst auch du in mächtigem Fluge so über dem Rund der Erde hangen. Aber auch das Verächtlichste werden? Wer weiß alles, woran das Wesen seine Freude hat? Offenbar erscheint es uns in unendlichen Gestalten. Stein und Metall ist vielleicht im stärksten Genuß glücklicher als der Sonnenstrahl der durch die Himmel schießt, am Planeten aufprallt und in die Unermäßlichkeit zerstäubt.» So schlägt er auf der Höhe vitalster Erkenntnis plötzlich um, polar ergänzend, wessen er – ein Antithetiker in jedem Belang – bedarf, um, wie Pythagoras «in *alle* Arten lebendiger Form sich zu verwandeln, vom Wurm an und Fisch bis zum Esel und Adler und wieder zurück bis zur Eiche und Blume, um in jeder *die* Glückseligkeit zu genießen, weswegen das reine göttliche ewige Wesen Form ward.» Ein philosophisch-metaphysischer Roué! –

Tiefe Weisheiten durchlebter Erfahrungen, helles Ohr und klarer Blick, wo es um Synthese von Klang und Farbe geht und adlerscharfe Sicht von der kritischbehütenden Warte ins Blickfeld literarischer Kämpfe – wo ist einer aus der Zeit, der ihm nicht weicht in der Erkenntnis von Menschen und der Welt samt ihren Wundern? Wo ist, außer beim alten Goethe erst wieder und später bei Stendhal und Nietzsche ein Wort gesprochen wie dieses: «Der Weise erbarmt sich, hat aber kein Mitleiden»? – Im Zeitalter Winckelmanns theoretisiert er, auch die Kunst vital sehend: «Wenn das Altertum die Regel nicht sein soll, so ist gar keine! Warum nicht? Der gescheiten Menschen ihre wie zu jeder Zeit. Nichts Todtes richtet, sondern allezeit das Lebendige, und der vatikanische Apoll ist kein Gesetz der Zwölf Tafeln.» Das Höchste aber, was er im Kunstwesen zu sagen hat, sind seine «Transfigurationen», um ein Wort zu finden für diese einzigartigen stilistischen Gebilde. Es sind keine Aphorismen im Sinn der obigen Definition; ihrem stilistischen Bau nach sind sie durchaus davon verschieden. Sie nehmen gut ein Drittel der drei Bände «Aphorismen» ein, und machen die dritte Komponente von Heines stilistischer Sendung aus. Es handelt sich um eine Wiedergabe von Gemälden, Bauten, Skulpturen, die nicht Beschreibung ist und nicht Schilderung, und für welche «Darstellung» auch das lösende Wort nicht ist. Der formende Vorgang dieser nur Heinse eigenen Art von Schöpfung ist vielleicht zu vergleichen mit dem Akt der «Umdichtung» aus einer Sprache in die andere, bei der es ja auch nicht auf die wörtliche Wiedergabe des Gegenstandes ankommt, sondern vielmehr auf die Transponierung von Seelenzuständen in fremde Klangkomplexe; kann sein auf Kosten von «Genauigkeit», «Deutlichkeit» und ähnlichem, bloß logischem Zubehör. So

transponiert Heinse Kunstwerke, ja selbst Musik auf die Ebene der Wortkunst. Dank seines wagemutigen, oft tollkühnen Stiles hat Heinse sich ein Mittel geschaffen, beweglich und farb- und formsicher, um dem Maler, wie dem Bildhauer oder dem Architekten gerecht zu werden. Die Verwandlung Rubensscher Pinselhiebe in den stilistischen Furor Heinses erregte schon bei den Zeitgenossen berechtigtes Aufsehen. Ein paar Worte aus dem Ende der Amazonenschlacht, die heute in München hängt: « Gewalt in Männerschultern und Armen und Fäusten mit dem Mordgewehr, und Brust und Knie: und in dem Bäumen, dem immer anderen Satz und Strang und Wurf der Streitrosse. Feuerblick und Glut des Verfolgens, Wut und verzweifelte Rache des Entinnenmüssens in höchstem Weibermute: Hauen und Stechen und Herunterreißen, Sturz in mancherlei Fall und Lage samt den Rossen in den Strom, Blut und Wunden, Schwimmen und Sterben, Blöße und zerhauenes Gewand und herrliche Rüstung; wahrstes Kolorit von Stärke, Wut und Angst, und Tod in Mann und Weib; höchstes Leben in vollem Schlachtgetümmel unter furchtbarer Leuchte zerrissenen Morgenhimmels. »

Die Urteile seiner Zeitgenossen über ihn sind so, daß sie seine bloß langsam zunehmende Wertschätzung nur verständlich machen mit Hinblick auf das große Unrecht, das ihm das « Junge Deutschland » antun konnte, als es seine unklar verstandene Doktrin von der « Emanzipation des Fleisches » über Gebühr in den Vordergrund rückte zu einem Zeitpunkt, wo jeder nur auf Ideendichtung eingestellt war, lebendig wogende Sprache nicht nur nicht gewürdigt, sondern in der Laubeschen Heinse-Ausgabe sogar « eingeebnet » wurde, und da vor allem die « Aphorismen » noch nicht bekannt waren.