

V o r r e d e.

Gegenwärtige Schrift ist zunächst darin von der im Laufe des vorigen Jahres unter gleichem Titel erschienenen verschieden, daß letztere statt 3 Tafeln, deren 31 enthält. Da die Abbildungen das Buch sehr vertheuern, so wurde vielfach der Wunsch nach einer solchen Ausgabe laut, bei welcher der Gesichtspunkt maßgebend wäre, daß dieselbe nur den Zweck eines Handbuches und nicht auch zugleich den eines Musterbuches erfülle. Bei Veranstaltung dieser besonderen Ausgabe habe ich die Gelegenheit nicht ungenutzt lassen können, den Text zu verbessern und mit vielfachen Zusätzen zu vermehren, sowie denn auch dem „Glossar“ dormalen eine weitere Tafel beigegeben ist.

Obgleich solchergestalt nunmehr auf die Übung der Kunst weniger Rücksicht genommen ist, so glaube ich dennoch nach wie vor sagen zu dürfen, daß die Tendenz der Schrift eine vorzugsweise praktische ist, und sie sich dadurch wesentlich von fast allen anderen Schriften über christliche Kunst unterscheidet, daß sie allerwärts den Schwerpunkt in das Können und nicht in das Wissen legt, daß sie überall darauf hinweist, was man zu thun und was man zu lassen hat. Ich weiß es wohl: die rechte Übung setzt die rechte Erkenntniß voraus; es kann aber auch eben so wenig von der andern Seite geläugnet werden, daß zwischen beiden ein gewisses Verhältniß obwaltet, welches ihre Wirksamkeit wesentlich bedingt und nicht ungestraft außer Acht gelassen wird. Meines Erachtens ist nun der auf diesem Verhältnisse beruhende Einklang im höchsten Maaße gestört. Wäh-

rend die Doctrin sich ungebührlich breit macht und das Wissen immer mehr anschwillt, sind die Hände lahm geworden, oder können doch, wie gesagt, nur noch die Feder führen. Wir classificiren, kritisiren und philosophiren aufs Beste; Alles citirt der Gedanke vor seinen souveränen Richterstuhl, Alles wie Neues; wir sehen aber nicht einmal die Kraft, jenes zu erhalten, geschweige denn, etwas zu schaffen, was würdig wäre, an seine Stelle zu treten. Von dieser nothwendig ins Leere führenden Bahn abzulenken und wieder auf die Wege hinzuweisen, welche unsere Altvorderen, deren Schöpferkraft wir in ihren zahllosen Werken bewundern, gegangen sind — das also ist der Zweck der nachfolgenden „Fingerzeige“.

Die erste Ausgabe hat, soweit sich Stimmen darüber vernehmen ließen, eine recht wohlwollende Aufnahme gefunden; wie es scheint, wird die Nothwendigkeit der Umkehr schon in weiten Kreisen erkannt, wenigstens kann ich mir nur so gewisse Sympathien erklären, welchen mein dahin abzielendes Bestreben selbst dort begegnet, wo man den letzten Zielpunkt in ganz anderer, ja sogar in entgegengesetzter Richtung zu nehmen pflegt. Besonders bezeichnend in dieser Beziehung erschien mir eine Recension in den „Grenzböten“ (1854. Nr. 43), mit deren Verfasser, wenngleich er ein principieller Gegner ist, sich doch rechten läßt. Da nichts sich mehr dazu eignet, Licht auf die verschiedenen Standpunkte zu werfen, vielleicht auch, eine Verständigung wenigstens anzubahnen, als das Hervorheben der Gegensätze, so benutze ich die mir durch gedachte Besprechung gebotene Gelegenheit in diesem Sinne.

Nachdem der Recensent in vielfacher Beziehung meinen Aufstellungen und Rathschlägen seine Zustimmung hat zu Theil werden lassen, schließt er wie folgt: „Hätte Hr. R. wie Schleiermacher seine Vorschläge nicht an die Kirche, sondern an die Gebildeten unter den Verächtern der kirchlichen Baukunst gerichtet, er würde ein dankbareres und bereitwilligeres Publicum gefunden haben; denn wenn wir mit der gothischen Baukunst auch die Inquisition und den Jesuitismus mit in den Kauf nehmen sollen, so bleiben wir lieber bei der Academie, allenfalls auch beim Zopf, und sagen mit Herrn Thiers, wenn es die Wahl zwischen dem Lächerlichen und Schrecklichen gilt: *en bon citoyen je préfère le ridicule!*“ — Meinerseits ist gewiß nichts dagegen zu erinnern, daß auch die „Gebildeten unter den Verächtern der christlichen Kunst“ Notiz von den in Frage stehenden Ausführungen nehmen und ich vermag nicht einzusehen, was sie daran hindert, wenn dieselben auch nicht gerade an ihre Adresse gerichtet sind. Ich gestehe,

indef, daß ich unter allen Umständen an der „Dankbarkeit und Bereitwilligkeit“ dieser Schichte des Publikums, im großen Ganzen genommen, vorzugsweise zweifle. Gerade aus ihr ist der christliche Geist, aus welchem allein die christliche Kunst ihre Nahrung schöpfen kann, am meisten verschwunden, in ihr ist das religiöse Bewußtsein am tiefsten erschüttert, die moralische Kraft am meisten verbraucht; sie eben muß erst wieder verjüngt, dematerialisirt werden; es kann dies aber nur geschehen eben durch die Kirche. Unter die Obhut der Kirche ist aber nicht bloß die Wahrheit, sondern auch das Schöne gestellt; für sie ist es Beruf, um nicht zu sagen Pflicht, letzteres zu pflegen und ihm die höhere Weihe zu ertheilen: die Kirche ist, wie Möhler sagt, auch „die höchste Schönheit, als die Versinnlichung Christi selbst.“ Vor Allem also wird sie ihrem Ideale nachzustreben haben, um den Gebildeten wie den Ungebildeten vorzuleuchten, dieselben in ihre Kreise zu ziehen und zu bannen; sie allein ist aber auch im Stande, die Kunst wieder in alle Poren des Lebens dringen zu machen, indem sie fort und fort tönend und strahlend ihren inneren Reichtum nach Außen hin entfaltet. Das aber ist gerade der Stein des Anstoßes, namentlich für jene „Gebildeten“. Man mag wohl die Früchte und den Schatten, aber nicht den Baum, der sie gewährt. So oft schon hat man denselben für verdorrt oder verfault ausgegeben, und doch soll er immer wieder aufs neue Blumen und Früchte treiben, deren Duft und Glanz unwidersprechliches Zeugniß von der Sonne ablegten, an welcher sie keimten und reiften! — ein solcher Gedanke ist unerträglich.

Diese Hindeutungen werden schon genügen, um den Zwiespalt zwischen den Principien und den Consequenzen, zwischen der Theorie und der Praxis in jenem ästhetischen Lager zu erklären, in welchem die christliche Kunst wieder Zutritt hat, so wie auch den darin bald hier bald dort auftauchenden Verdacht, daß sie nicht als Freund in dasselbe komme, sondern als Spion, endlich auch jene unbestimmte Angst, die sich bald durch gezwungenes Ignoriren, bald durch ungeberdiges Herauspoltern zu erkennen giebt. Die aufgeregte Phantasie steht hinter jeder Fiale, aus jedem Laub-, Bild- und Maaswerk einen Großinquisitor, oder mindestens einen Jesuiten hervorlauschen, ja die ganze „moderne Cultur“ ist gewissermaßen in Frage gestellt, wenn die gothische Kunst des Mittelalters wieder zur Herrschaft gelangen sollte. Gibt doch bereits der Recensent in den Grenzboten dem „modernen Ultramontanismus“ schuld, über Petrarca, Leo X., Rafael, Michel Angelo, Ludwig XI., Shakespeare u. s. w. den „Bannfluch“ ge-

schleudert zu haben; schon sieht er in der Ferne die Scheiterhaufen lodern und seine Angst wird so groß, daß er, wie wir gesehen, um dem „Schrecklichen“ zu entfliehen, selbst kein Bedenken trägt, dem „Lächerlichen“ in die Arme zu rennen. — Aber die starken Geister mögen sich beruhigen; so gefährlich ist die Sache in der That nicht. — Ist von mir doch sogar ausdrücklich zur Vertheidigung der Begründer und Förderer der „Renaissance“ angeführt worden, daß sie die Falschheit oder doch die Tragweite des Princip's, dem sie dienten, nicht erkannt hätten. Was aber Shakespeare insbesondere betrifft, welchen unser Kritiker in den Kauf gegeben (denn in den „Fingerzeigen“ ist seiner nirgendwo gedacht), so bin ich bereit, Wort vor Wort zu unterschreiben, was Joseph von Eichendorff (doch gewiß ein vollwichtiger „Ultramontaner“!) über den in den Dramen jenes Dichterheros „unsichtbar und doch unverkennbar waltenden christlichen Geist“ (Zur Geschichte des Dramas S. 212) sagt, falls solches irgend Jemanden hinsichtlich der ultramontanen Tendenzen zur Beruhigung gereichen könnte. Aber freilich, es wird Alles vergebens sein; die Ultramontanen sind nun einmal als Feinde des Lichtes in jeglicher Gestalt und Farbe gestempelt, und sie werden sich wohl bescheiden müssen, als solche noch eine gute Weile zu cursiren, bis die Zeit kommt, wo das Entweder-Oder, um welches es sich im tiefsten Grunde handelt, auch dem blödesten Auge klar wird.

Auf die endlich noch an mich gerichtete Frage: „was denn geschehen solle, wenn ein volksthümlicher Inhalt des Bewußtseins, eine sittliche Tradition, eine feste Form des Cultus nicht vorhanden sei,“ lautet, wie oben bereits angedeutet worden, die Antwort ganz einfach dahin, daß es dann gilt, alle Hebel anzusetzen, um die Betroffenen aus solcher Versunkenheit, wohinein der ohnmächtige Rationalismus sie zu allermeist gebracht, wieder aufzurichten, und daß es zu diesem Zwecke keinen wirksameren Hebel gibt, als den christlichen Glauben; die unter seiner Inspiration stehende Kunst aber hat einen nicht unerheblichen Theil dieser Mission zu erfüllen.

Zum Schlusse seien noch einige Bemerkungen gegenüber einer anderen Besprechung der „Fingerzeige“ in den Münchner historisch-politischen Blättern (Bd. XXXV. S. 95 fgg.) gestattet, welcher ich übrigens in jeder Beziehung zu Dank verpflichtet bin. Hier handelt es sich nicht um einen principiellen Gegensatz, sondern lediglich um eine Meinungsverschiedenheit in Betreff eines einzelnen, allerdings nicht unwichtigen Punktes, um das Verhältniß der Architektur zur Malerei nämlich, insbesondere um die Frage,

in welcher Weise und wie weit die Wand- und Glasmalerei der Alten uns als Vorbilder und Muster dienen sollen. Man will mir zugestehen, daß „die Malerei sich insoferne den Zwecken der Architektur anschließen müsse, als diese durch jene nicht in ihrer Einheit gestört, sondern vielmehr in ihrem Gesamteindrucke erhöht werden soll,“ aber man möchte sie „deshalb doch nicht ihrer eigenen Freiheit und Selbstständigkeit beraubt wissen und zur Dienerin herabwürdigen.“ In der christlichen Kunst sei, so fährt man fort, die Malerei ihrer Vollendung und einer vorher kaum geahnten Bedeutsamkeit entgegengeführt und hierdurch das gegenseitige Verhältniß der drei Künste (Architektur, Sculptur und Malerei) ein ganz anderes geworden. Es hätten demnach dieselben, wo es gelte, die höchste Aufgabe zu lösen, „gemeinschaftlich zu wirken, nicht in Unterordnung, als ob die eine die Herrin wäre, die anderen die Dienerinnen, sondern wie Kinder desselben Vaters, wie Schwestern von gleicher göttlicher Abkunft, darum auch, wenn schon von verschiedenartiger, doch von gleich preiswürdiger Schönheit; gerade in diesem Zusammenstimmen der zu Einer Totalität gehörenden bildenden Künste, in diesem vollen Dreiklänge, ohne welchen überhaupt keine Harmonie sich erschließe, feiere die christliche Kunst ihren höchsten Triumph.“ So wie die verschiedenen Aeste an dem Einen Stamme der Poesie, heißt es dann weiter, nicht alle zu gleicher Zeit Blüthen getrieben hätten, so sei auch die Malerei ihrer weiteren Entwicklung und Vollendung viel später entgegengeführt worden, als die Architektur. Warum also, fragt man, sollte ein Künstler zu tadeln sein, der für seinen Kunstzweig die Vorbilder nicht im zwölften und dreizehnten Jahrhundert, wo die Malerei nur erst in ihrer Entfaltung und weiteren Entwicklung begriffen gewesen, sondern in einer jüngeren Periode suche? —

Das der Musik entlehnte Gleichniß bietet mir eine höchst willkommene Waffe gegen die daran gelehnte Argumentation und kann ich dem Reize nicht widerstehen, dasselbe etwas näher zu beleuchten. Damit über dem Grundton der Dreiklang sich erbaue, ist freilich erforderlich, daß zu demselben noch die Quinte und die Terz, als Dominante und Medianten hinzutreten. Aber nicht in der Gleichberechtigung dieser zwei letzteren Tonstufen mit dem Grundtone wurzelt „die sich erschließende Harmonie“. Der Componist wird, wo er den tonischen Dreiklang als Ausgangspunkt seiner Modulationen oder als Schlußaccord seiner Cadenzen erklingen läßt, wohl den Grundton und nach Umständen die Quinte — nicht aber auch die

Terz des Dreiklangs verdoppeln,*) und als Grundnote im Basse, als dem Fundamente der Harmonie, darf in solchem Falle weder Terz noch Quinte, sondern nur der Grundton genommen werden, wie denn der Grundton — die Tonica — überhaupt das ganze Tonstück durchwalten muß und ihm alle anderen Intervalle und Töne der Scala als Begleiterinnen — als „Dienerinnen sich unterzuordnen“ haben, soll die wahrhaft harmonische Einheit der Composition nicht verloren gehen. Ich bin demnach wohl vollkommen berechtigt, jenes Gleichniß für den von mir aufgestellten Satz geltend zu machen, welcher meines Erachtens tief im Wesen des Kunstschönen wurzelt. Sobald mehrere Künste zu einer Aufgabe zusammenwirken, ist es allerdings nöthig, daß Eine dominirt und die andern sich unterordnen: handelt es sich insbesondere um ein Baudenkmal, so fällt jene Rolle der Architektur zu, die Malerei und die Sculptur müssen in die zweite Linie zurücktreten; sie haben das Gesetz zu empfangen, nicht zu geben. So wenig die moderne Kammermusik in die Kirche gehört, obgleich dieselbe unläugbar in mehr als Einer Hinsicht entwickelter und vollendeter ist, als der mittelalterliche Choral, eben so wenig eignen sich gewisse Errungenschaften unserer Maler und Bildhauer zu monumentalen Zwecken. Auf dem Kunstgebiete ist alle Vollkommenheit relativ, das Wie ist da immer bedingt durch das Wo; was z. B. auf der Staffelei preiswürdig ist, wird auf einer Wand leicht das ästhetische Gefühl tief verletzen, eben weil hier die Bedingungen ganz anderer Art sind; der Baumeister, welcher eine Gemäldegallerie bauen soll, hat sich nach den Bildern zu richten; der Maler, der einen Bau ausmalen soll, nach dem Gedanken des Baumeisters. Diesem Gedanken gegenüber muß im letzteren Falle alles Andere nur als Zuthat erscheinen, als Mittel, denselben klarer, schärfer, glänzender hervortreten zu machen. Die monumentale Malerei ist, mit Einem Worte, wesentlich verschieden von der Kabinetmalerei, sowohl in Betreff des Ausgangs als des Zielpunktes. Die Behandlungsart muß daher auch nothwendig für beide eine verschiedene sein, insbesondere hat sich die monumentale Malerei aus sich selbst, auf ihrem eigenen Grund und Boden zu entwickeln. Zu diesem Ende muß an jener Periode wieder angeknüpft werden, welche principiell durchaus correct ist, an die früh-

*) Noch zu Palestrina's Zeit und lange nachher galt für den strengen Styl sogar die Regel, daß im Anfangs- und oft genug auch im Schlußaccorde die Terz des Grundtons gar nicht gehört werden durfte.

gothische Periode nämlich. Die Ausführung gestattet natürlich Modifikationen ins Unendliche und bleibt hierin der Individualität noch Spielraum genug, um sich und ihre eigenthümlichen Vorzüge ans Licht zu stellen. Ich bin weit davon entfernt, einem förmlichen, mit obligatorischer Kraft versehenen Rezeptenbuche das Wort reden zu wollen, wie es deren z. B. für die russische Heiligenbildermalerei gibt; allein noch weniger empfiehlt sich die heutige Verkommenheit und Verschwommenheit, in welcher jeder Maler und jeder Bildhauer so zu sagen sich seine eigene Ikonographie macht, und möchte ich Allen, welche berufen sind, praktisch Hand anzulegen, dringend rathen, sich vorerst innig vertraut mit den Werken und Regeln der Alten, und zwar sowohl in Betreff der Darstellungs- als der Behandlungsart, zu machen; nur auf diesem Wege ist es möglich, allmählich wieder festen Grund unter die Füße zu bekommen.*) Zwischen dem Despotismus und der Anarchie liegt die gesetzliche Freiheit, die auch hier mit allen Kräften zu erstreben ist. Die Wurzel des Uebels steckt in der Mißachtung des Ranges überhaupt, welcher der Architektur in der Hierarchie der Künste gebührt. In dem Maasse, wie die Verwirrung der ästhetischen Begriffe stieg, ist denn auch immer das Gewicht der Architektur herabgesunken, bis es endlich sogar dahin kam, daß sie unter den Künsten gar nicht mehr zählte, wie dies die Schriften über Aesthetik aus jener Zeit ergeben, die sich vorzugsweise die classische und philosophische zu nennen beliebte.

Es liegt eben eine 1799, als unsere vielgerühmte classische Literatur ungefähr im Zenith stand, in Berlin erschienene, ziemlich dickleibige (477 Seiten) „Geschmackslehre“ vor mir, in welcher die Baukunst etwas mehr als eine Seite einnimmt und dahin definiert wird, daß darin der Künstler „zwar alle drei Ausmessungen gebe, aber seine Körper nur von geraden Linien und dem Kreise begrenze.“ — — „Nur der ganz rohe, und durch das Nomadische ihrer Lebensart bestimmte Geschmack der Araber, oder vielmehr der Sarazenen — so heißt es in unserer „Geschmackslehre“ weiter — brachte in dem, was man ein gothisches Gebäude nennt, tulpenartige Linien zur Begrenzung der Körper in der Baukunst an.“ Das war die Würdigung, deren sich die Baukunst überhaupt und insbesondere die Bau-

*) Trefflich zu obigem Zwecke geeignet ist das, zuerst von Didron herausgegebene „Handbuch der Malerei vom Berge Athos“, jüngst in einer deutschen Uebersetzung von G. Schäfer, welcher es vielfach durch Zusätze bereichert, in Trier bei Ring erschienen.

kunst des Mittelalters im Beginn unseres Jahrhunderts in Berlin zu erfreuen hatte, während anderwärts die Aesthetiker schlechthin gar keine Notiz mehr von beiden nahmen. Es ist gut und trostreich, sich solche Standpunkte zu vergegenwärtigen; man sieht dann so recht deutlich, um welche Strecke Weges wir doch bereits vorwärts gekommen sind. Allein glaube ja Niemand, daß wir schon im rechten Fahrwasser uns befänden. Unsere „Gebildeten“ stehen noch durchweg, wenigstens mit Einem Fuße, im Jahre 1799; man braucht nur in den Tageblättern und Zeitschriften (woher bekanntlich die „Bildung“ vorzugsweise bezogen wird) die Rubrik „Kunst“ ins Auge zu fassen und man wird finden, daß hier bloß von Sängern, Malern, Schauspielern und Tänzern, beiderlei Geschlechts, auch wohl noch etwa von „lebenden Bildern“ die Rede ist, so gut wie niemals aber von einem alten Baudenkmale, welches vielleicht nur noch eben kümmerlich sein Dasein fristet, weil zu seiner Unterhaltung „keine Fonds vorhanden sind,“ oder auch von einem neuen, auf welches Hunderttausende verwendet werden, um die betreffende Stadt auf Jahrhunderte hinaus zu — verunzieren. Es ist dies auch kaum zu verwundern, so lange unsere Bauacademien der Hort der Vielwisserei und der Halbkönnerei sind, welchen denn als bequemes Ruhekitzen der beliebte Eklekticismus dient, der in erhabener Unparteilichkeit Jedem das Seine nimmt, ohne doch jemals zu etwas Eigenem zu gelangen. Eben so wenig verwunderlich ist es, daß solcher Schwäche gegenüber die Maleracademien sich überheben und dem Pinsel die Suprematie über den Zirkel zu erobern oder vielmehr zu sichern trachten.

Es handelt sich hier um einen Cardinalpunkt von eminent praktischer Wichtigkeit, weshalb ich denn auch nicht umhin konnte, der auf den ersten Blick recht plausibeln Ausführung in den historisch-politischen Blättern entgegenzutreten. Der Verfasser derselben ist sich übrigens insofern nicht ganz consequent geblieben, als er hinsichtlich der Behandlung der Farbenfenster unbedingt dem von mir ertheilten Rathe beipflichtet, daß man sich vor Allem die fundamentalen Principien der Alten zu vergegenwärtigen, dann aber auch nicht minder in Betreff der Ausführung ohne alle künstlerische Prätension in ihre Fußstapfen wieder einzutreten habe. Warum sollte denn, darf ich wohl fragen, die Wandmalerei privilegiert vor der Glasmalerei sein, warum sollte der ersteren gestattet sein, ihre neueren Errungenschaften in ungebundener Concurrnz mit der Architektur geltend zu machen, der letzteren aber nicht? Ein innerer, sachlicher Grund für eine solche Unterscheidung wird wohl schwerlich artikuliert werden können. Allerdings steht die

Glasmalerei nicht auf derselben Linie mit der Wandmalerei; letzterer kommt, ihrer Natur nach, ein größeres Maasß von Freiheit zu; allein die Grundfrage bleibt immer die nämliche: sollen sie, wo es sich um ein Baudeckmal handelt, mitregieren, oder sollen sie der Architektur dienen? Nur wenn man die zweite Alternative entschieden bejaht, wird es möglich, aus dem stylistischen Mischmasch herauszukommen, in welchem wir stecken. Der Malerei geschieht damit auch keinerlei Eintrag; im Gegentheil wird dadurch ein fast völlig abgestorbener Zweig derselben neu belebt und ihr allmählig ein Gebiet wiedergewonnen, welches sie eben nur deswillen an den Tüncher verloren hat, weil sie allzu hoch hinaus wollte: Uebermuth kommt bekanntlich vor dem Fall. Im Uebrigen steht ja nichts entgegen, alle die anderen schönen Sachen, wie sie zur Zeit die Runde durch die Ausstellungen machen, nach wie vor zu malen, so lange sich Abnehmer dafür finden. Die Zahl derselben wird aber voraussichtlich immer geringer werden, und zwar wird sie in dem Maasße heruntergehen, wie die Würde und der hohe Beruf der Kunst zu allgemeinerer Erkenntniß kommt. Für die Malerei ist es viel leichter, sich zurechtzufinden und diesem Berufe wieder nachzukommen, als für die Baukunst. Hier muß Alles von Grund aus umgestaltet werden. Andere Zwecke und andere Mittel treten mit dieser Umgestaltung in den Vordergrund, es wird so zu sagen eine Existenzfrage, eine Lebensfrage, im eigentlichsten Sinne des Wortes, für die immense Mehrheit der lebenden Architektur daraus, etwa so, als wenn man an unser Beamtenthum die Zumuthung stellen wollte, es möge eine andere, ihm unbekannte Geschäftssprache einführen. Und es handelt sich hier in der That und Wahrheit um die Erlernung einer neuen Sprache. Unter solchen Umständen darf man die Erwartung hinsichtlich einer Umkehr der officiellen Architektur nicht allzu hoch spannen; man muß Billigkeit üben und nur fordern, was menschlich ist. Möge sich aber die academisch-classische Hierarchie sperren, wie sie nur immer kann, die Principien werden sich stärker erweisen, als die ideen- und grundsatzlose Routine, trotz des gewaltigen Apparates, der letzterer zu Gebote steht, trotz des Monopoles, welches ihr der Staat gewährt, und das man trefflich zu hüten und auszubeuten versteht. Wie kühl auch immer die Zeitatmosphäre im Allgemeinen sein mag, hinsichtlich der Entwicklung der Principien, der falschen wie der wahren, giebt sich eine wahre Treibhaus-temperatur kund; es wird immer klarer, daß alles Menschliche, oder, besser gesagt, daß die gesammte geistige Welt gewissen Grundformeln unterthan ist, welchen, in fester Aufeinanderfolge, gewisse Reihen entsprechen. Die

Wurzeln der Einen saugen im Himmelsäther, die der Anderen in der Erden-
nacht ihre Nahrung. Wolle man die Gegensätze nicht abzuschwächen und
zu verwischen suchen; wolle man nicht Grau in Grau, statt in vollen, festen
Farben malen, wie es der rationalistische Eklekticismus versucht, nachdem
es das öffentliche Geheimniß geworden, daß die Tiefe der, schlechthin auf
eigenen Füßen stehenden „souveränen“ Philosophie im Grunde nichts ist,
als — der Abgrund des Nichts.

Es ist nichts Neues — die Männer der „modernen Weltanschauung“
mögen sich das nicht einbilden — und es wird immerdar so bleiben, daß
ein Theil es für die höchste Weisheit erachtet, den Elia unausgesetzt auf die
Erde zu heften und die göttliche Kunst und Wissenschaft als Tand und Aber-
glauben von sich abzuweisen. *) Dem gegenüber steht der religiöse Geist, ins-
besondere der Geist des Katholicismus, der in Gott das Princip und Endziel
aller Dinge erblickt, der das Sichtbare mit dem Unsichtbaren, die Interessen
der Erde mit denen des Himmels, den Willen der Menschen mit dem gött-
lichen Wollen, die Ordnungen der Natur mit der göttlichen Ordnung in
Verbindung und Einklang zu bringen sich bestrebt. Die Zukunft, auch der
Kunst, beruht in dem Walten dieses Geistes; er ist ihr Lebensathem; kei-
nerlei Surrogat wird denselben jemals ersetzen können.

*) „Oculos suos statuerunt declinare in terram“ Ps. XVI; „Dixerunt Deo: recede a
nobis, Scientiam viarum tuarum nolumus!“ Job. XXI. 14.

Berlin, im März 1855.

A. A.