



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die Pflege der Monumentalmalerei in Preußen :
(Schluß.)

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Die Pflege der Monumentalmalerei in Preußen.

Von Adolf Rosenberg.

(Schluß.)



Als Peter Janssen von seiten der königlichen Staatsregierung den Auftrag erhielt, den Festsaal des neuerbauten Rathauses in Erfurt mit Gemälden historischen Inhalts aus den wechselvollen Schicksalen der Stadt auszuschnücken, hatte er sich bereits durch mehrere monumentale Arbeiten einen geachteten Namen erworben.

Wie sehr man aber auch den Reichtum und die Harmonie der Komposition, die realistische Lebendigkeit der Auffassung, die tiefe Charakteristik und den großartigen Ausdruck der Figuren bewunderte, so fanden diese Lobeserhebungen immer ihre Grenze an dem matten und wohl auch etwas trockenen Kolorit. Der Grund dieses Mangels lag jedoch, wie wir durch die letzte Arbeit des Künstlers erfahren haben, nicht an der Beschränktheit seines Farbengefühls und seines koloristischen Könnens, sondern er war einerseits in der von Janssen gewählten Technik, der Malerei in matten Wachsfarben, andererseits darin zu suchen, daß der Künstler sich noch nicht so schnell von der Tradition losringen konnte, in welcher er aufgewachsen und erzogen worden war.

Geboren am 12. Dezember 1844 in Düsseldorf, machte er seine ersten Vorstudien in der Kunst bei seinem Vater, dem Kupferstecher L. W. Th. Janssen und trat dann in die Düsseldorfer Akademie ein, wo er später ein Schüler Bendemanns wurde. Führt ihn dieser frühzeitig auf eine stilvolle Behandlung historischer Stoffe und auf Größe der Auffassung und Charakteristik, so gewann er auch einen lange Zeit nachwirkenden Einfluß auf seine Ausbildung des Kolorits. Bendemann war zu tief mit den Anfängen der Düsseldorfer Schule verwachsen, als daß er dem Kolorit eine andre Stellung hätte einräumen können als die eines untergeordneten Gliedes innerhalb des Organismus eines Gemäldes. Auch in seinen spätern Bildern, namentlich in der großen Komposition von 1872 „Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft,“ wo er den Versuch machte, mit dem modernen Farbenrealismus zu wetteifern, gelang es ihm nicht, den Eindruck unharmonischer Buntheit und süßlicher Färbung zu überwinden und starke, einheitlich wirkende Farbenakkorde anzuschlagen. In monumentalen Arbeiten trat dieser Zug ängstlicher Zurückhaltung, welchen man im Gegensatz zu der energischen koloristischen Ausdrucksweise unsrer Zeit einen kontemplativen nennen möchte, noch mehr in den Vordergrund. Diese Zurückhaltung ist nur die Folge des Cornelianischen Systems, welches auch sein Nach-

folger im Direktorat der Düsseldorfener Akademie, Wilhelm Schadow, trotz seiner sonstigen Gegnerschaft gegen Cornelius unbedenklich übernommen hatte. Man hat es heute in seiner allgemeinen Gültigkeit wohl überall als irrig erkannt. Damals mag es ja seine Berechtigung gehabt haben, insofern nämlich, als es von dem gewiß richtigen Grundsatz ausging, daß die Malerei sich bei Ausschmückung von Wandflächen den architektonischen Grundbedingungen des Raumes unterzuordnen habe, und als damals die eben zu neuem Leben erwachte Architektur vornehmlich durch den Einfluß Schinkels und Leo von Klenzes noch nicht zur Erkenntnis dessen gelangt war, was die Farbe der Architektur zu leisten imstande ist. Eine vollkommene Gleichgiltigkeit und Unempfindlichkeit gegen die belebende Wirkung des Kolorits, welche sich bei den Schülern sogar zu einer entschiedenen Abneigung und Feindseligkeit gegen die Farbe steigerte, war die charakteristische Eigentümlichkeit jener Männer, an deren Namen sich die Wiedergeburt unsrer Baukunst aus dem Griechentum knüpft. Es ist bekannt, daß dieser Irrtum auf falschen Voraussetzungen beruht, daß er sich aus mißverständlichen Auffassungen und namentlich aus einer unvollkommenen Kenntnis der griechischen Architektur erklärt. Die Forschungen der spätern Jahrzehnte bis herab zu den Ausgrabungen in Olympia haben uns gelehrt, daß die alten Griechen keineswegs zwischen langweiligen Säulen und Statuen von weißem Marmor umhergelaufen sind und ihren Farbensinn keineswegs bloß durch den Anblick des „ewig blauen“ Himmels befriedigt, sondern daß sie vielmehr emsig darnach gestrebt haben, die tote Fläche des Marmors durch allerhand bunte Verzierungen zu beleben und selbst den Marmorstatuen durch Einreibungen mit aufgelöstem Wachs, durch Bemalung der Gewänder, durch leichtere Färbung der nackten Teile, durch Einsetzung von Bronze und Edelsteinen in die Augen, durch Zusatz von goldnen Schmuckgegenständen u. s. w. den Schein des Lebens zu geben. Nachdem nun einmal die falschen Voraussetzungen gefallen sind, müssen auch die Konsequenzen fallen, welche man aus ihnen gezogen hat. Die Cornelianer, die Nazarener und ihr Anhang werden sich nun freilich auf die Reste alter Wandmalereien in romanischen und gothischen Kirchen berufen, aus welchen sie den besten Teil ihrer Argumente für ihre matte Farbengebung geschöpft haben. Aber sie vergessen dabei, daß ihnen diese Reste in einem völlig verderbten Zustande zu Gesicht gekommen sind. Entweder haben die Fresken durch Nässe oder Sonnenlicht gelitten, oder sie sind erst nach Jahrhunderte langer Verborgenheit unter der deckenden Tünche hervorgezogen worden. Kann unter solchen Umständen von einer Erhaltung der ursprünglichen Farben die Rede sein? Weiß jemand, wie diese Wandmalereien unmittelbar nach ihrer Vollendung ausgesehen haben? Setzt, wo sie nach langer Entwöhnung des Lichts wieder demselben ausgesetzt werden, verbleichen sie schnell und nehmen daher ein ganz andres, trübseliges Ansehen an, als sie früher besaßen haben, und aus dieser ihrer jetzigen Beschaffenheit heraus haben sich jene Fanatiker der Farblosigkeit ihr

knechtendes Dogma herauskonstruiert. Wenn heute eine romanische oder gothische Kirche in ihren Wandmalereien restaurirt wird, schreien sie über die moderne „Barbarei“ Zeter und Mordio, weil Rot wirklich rot und nicht rosenfarbig, Dunkelblau wirklich dunkelblau und nicht himmelblau aussieht.

Die Logik der Thatfachen schneidet auch diese Zöpfe ab. Mittlerweile hat sich die moderne Architektur völlig von dem nüchternen Griechentum, welches Schinkel und seine Nachfolger für das höchste Ziel alles künstlerischen Strebens hielten, emanzipirt. Man hat längst in dem Zeitalter der Renaissance einen Geist entdeckt, welcher dem unsrigen verwandt ist, und die Freude an der farbigen Erscheinung der Außenwelt ist wieder in einer Generation von Menschen erwacht, welche fast ein Jahrhundert lang Schwarz, Weiß und Hechtgrau für den Inbegriff alles Schönen hielt. Jetzt hat sich neben Schwarz und Weiß auch wieder das Rot einen ebenbürtigen Raum erobert, d. h. mit andern Worten, neben den neutralen, gebrochenen Farben haben sich die ursprünglichen, präzisen, reinen und ungebrochenen Farben des Spektrums ihren Platz gesichert. Die Gothiker haben sich dieser Neuerung, welche von der allgemeinen Gunst getragen und die schließlich zum Zwange wurde, nicht entziehen können. Ihre Hoffnung, daß mit der Wiederaufrichtung des neuen deutschen Reiches auch eine Rückkehr zum gothischen Stile, welchen man in hartnäckigem Irrtum immer noch für den spezifisch deutschen hält, beginnen würde, hat sich nicht verwirklicht. Ihre Wirksamkeit beschränkt sich nach wie vor auf Kirchen und Rathäuser, wosern nicht der Charakter einer altertümlichen Stadt die Anwendung des gothischen Stils auch auf andre Profangebäude begünstigt. Aber am Ende haben auch die Gothiker der strengsten Observanz viele von ihren frühern Vorurteilen fallen lassen müssen. Wieweit sie nach dieser Richtung gegangen sind, beweist am besten das Erfurter Rathhaus und insbesondre der Saal, welchen Janssen mit seinen Wandgemälden dekorirt hat.

Unter dem Drucke der Tradition also, in welcher Janssens künstlerische Entwicklung stattfand, konnte er kaum andre Ergebnisse zur Reife bringen, als sie die ersten Jahre seiner Thätigkeit aufweisen. Im Jahre 1869 legitimirte er sich zunächst für seinen Beruf durch ein in der Weise Bendemanns gemaltes Ölbild „Christus verleugnet den Herrn“ und durch verschiedene Porträts. Nach dem Kriege beteiligte er sich an einer Konkurrenz, welche behufs der Ausschmückung des Rathhauses in Krefeld ausgeschrieben worden war. Er erhielt den ersten Preis, es wurde ihm jedoch die Ausführung der Gemälde damals nicht übertragen, da er sich von den im Programm vorgeschriebnen Stoffen völlig entfernt und statt der gewünschten Stadtgeschichte, die ihm wenig Interessantes bot, unter dem Eindruck des eben verfloßnen großen Jahres die Folgen der Uneinigkeit und Einigkeit durch vier große und fünf kleinere Bilder aus der Geschichte Hermanns des Cheruskers zur Darstellung gebracht hatte. Es wurde nun die

Wahl des Stoffes für eine zweite Konkurrenz freigestellt, und infolge derselben wurde Janssen die Ausführung des Zyklus, wie er ihn sich ursprünglich gedacht hatte, übertragen. Er begab sich nun nach München, um dort einen Teil der Kartons anzufertigen, und vollendete das ganze Werk im Laufe des Jahres 1873. Die Technik war die Malerei in matten Wachsfarben, für welche das Rezept von Andreas Müller maßgebend war. Im Jahre 1872 erhielt er den Auftrag, für den großen Saal der Bremer Börse in einem großen, von Herrn Wätjen gestifteten Wandgemälde nach dem Willen des Stifters die „Kolonisierung der Ostseeprovinzen“ darzustellen. Auch dieses Bild leidet trotz seiner großartigen Konzeption unter der gewählten Technik, es ist flau und trocken in der Farbe und ohne koloristische Haltung. Wie wäre es, wenn der Meister sich jetzt, nach der Fülle gewonnener Erfahrungen, noch einmal über das Bild hermachte und durch Auffrischung der Farben und durch Belebung und Erwärmung des Kolorits auch der schönen Komposition zu vollerer Wirkung verhülfe, vorausgesetzt, daß die Bremer Börsenältesten ihren Geldsack aufstühten? Dem langweiligen Saale könnte ein bißchen Farbe ohnehin nicht schaden.

Die nächsten Jahre widmete Janssen der Ölmalerei. Außer einigen kleinen Bildern vollendete er im Jahre 1875 eine Komposition, das „Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach,“ auf welcher neben der bedeutenden Auffassung vornehmlich die energische und innerhalb der Gesetze des historischen Stils realistische Charakteristik der Köpfe auffiel. Das trockene und harte Kolorit machte sich hier weniger störend bemerkbar, weil es mit zur Charakteristik der herben und strengen Köpfe diente. Um dieselbe Zeit begann er mit den Vorarbeiten für die Ausmalung des zweiten Corneliussaales in der Berliner Nationalgalerie, welche in zehn Bogenseiten und einer großen, die Giebelfläche der einen Schmalwand bedeckenden Komposition die Prometheusgeschichte behandeln sollte. Vor der Ausführung dieser Kompositionen, welche ebenfalls in matten Wachsfarben zu erfolgen hatte, stand dem Künstler ein schwieriger Kampf mit dem leitenden Architekten der Nationalgalerie, Strack, bevor. Aus der Schule Schinkels hervorgegangen, war derselbe einer der entschiedensten Vertreter des oben gekennzeichneten Prinzips der Farblosigkeit in der Architektur. Janssen, welcher sich bereits mehr und mehr von der Düsseldorfer Schultradition entfernt hatte, wollte in seinen Wandmalereien nunmehr dem Kolorit einen freieren Spielraum gewähren, als er demselben bisher gestattet hatte. Aber der Widerspruch des Architekten zwang ihn, sich dem gesamten dekorativen System der Nationalgalerie, in welchem eine Art Schokoladenfarbe den lebhaftesten Ton angab, unterzuordnen. Unter solchen Umständen machten die Malereien in der Farbe wiederum einen wenig erfreulichen Eindruck. Trotzdem brachen sich die Vorzüge der Komposition und — als ein neues Element in der künstlerischen Individualität des Malers — die Schönheit und der ideale Reiz seiner Formgebung siegreich Bahn. Letztere Vorzüge dokumentierten sich vornehmlich in dem

großen Bilde der Siebelsfläche, welches den trotigen, an den Felsen geschmiedeten Titanen darstellt, zu welchem sich, aus den Fluten des Meeres auftauchend, die wehflagenden Okeaniden und der greise Okeanos selbst gesellt haben. In der Zeichnung und Formengebung, die sich zwar auf einer streng naturalistischen Grundlage bewegte, gleichwohl aber nach den Gesetzen des monumentalen Stils idealisirt war, gab sich ein hochentwickeltes Schönheitsgefühl kund, und es war daher doppelt zu bedauern, daß sich die Kraft des Künstlers nicht nach allen Seiten gleich unbefchränkt entfalten durfte. Indessen waren zu der Zeit, als die Nationalgalerie eröffnet wurde, zwei Felder an der Seite und oberhalb der Nische, in welcher die Büste des Cornelius steht, noch leer geblieben, und als der Künstler sich an die Bemalung derselben machte, gelang es ihm endlich, die ihn beengenden Fesseln zu sprengen und — allerdings nur zur Probe — freie Hand zu bekommen. Diese Probe fiel äußerst glänzend aus. Das neue Gemälde, welches den Allbesieger Gros über zwei gefesselten Dämonen, den Symbolen der Elemente, und zu ihm emporschwebend die Personifikationen der Ilias und der Odyssee mit den vornehmsten Helden der beiden Gedichte darstellt, bildet einen so schroffen Gegensatz gegen die früheren Kompositionen, daß die Kritik jenes Prinzips der gedämpften Farben nicht vernichtender ausfallen konnte. Wie ganz anders wirkt jetzt die Modellirung der Figuren! Um wieviel plastischer und leuchtender lösen sich dieselben aus dem Grunde und wie prächtig glänzt die frische und gesunde Farbe, ohne über den architektonischen Rahmen hinauszuwachsen oder die feierliche Stimmung des Raumes durch überlaute Unruhe zu beeinträchtigen! Zanffen hatte sich damit als zu der größten Aufgabe befähigt legitimirt.

Nachdem er im Jahre 1878 zwei kleine Friesbilder für das Seminar in Mörs, welche Hauptmomente aus dem Reformationszeitalter und der Geschichte des brandenburgisch-preussischen Herrscherhauses darstellen, gemalt hatte, begann er mit den Vorarbeiten zur Ausschmückung des Erfurter Rathhauses. Er förderte diese umfassende Arbeit so schnell, daß die neun Gemälde schon Ende 1881 vollendet wurden. Im Winter zeichnete der Künstler in Düsseldorf die Kartons und während der wärmern Jahreszeit führte er die Gemälde an Ort und Stelle in Wachsfarben direkt auf die Wand aus. Er trug kein Bedenken, monatelang in der thüringischen Stadt zu verweilen und auf die Annehmlichkeiten seines Ateliers und seiner Häuslichkeit zu verzichten. Wer sich einmal der monumentalen Malerei widmet, muß dieses Opfer bringen können. Nur die Ausführung eines Gemäldes an derjenigen Stelle, für welche es bestimmt ist, ist zugleich die sicherste Bürgschaft für ein vollständiges Gelingen. Im beständigen Zusammenhang mit dem Raume, stets die Wirkung des Raumes, die Umgebung, die Beleuchtung und den übrigen Schmuck berücksichtigend, wird auch ein mäßig begabter Künstler ein durch seine Einheitlichkeit imponirendes Werk zustande bringen können, während selbst der genialste Meister leicht an Umständen, die er nicht zu rechter Zeit in den Kreis seiner Berechnung gezogen hat, scheitern kann.

Ein nachträgliches „Zusammenstimmen,“ Retouchiren und Nachhelfen wird immer eitel Flickwerk bleiben.

Bei der Ausführung dieser großen Arbeit hatte Sanffen zunächst den unschätzbaren Vorteil, daß er sich in allen Fragen, welche die künstlerische Gestaltung und die malerische Ausführung seiner Kompositionen betrafen, unbeschränkt sah. Nur die Stoffe waren ihm von den Geschichtskundigen der Stadt vorgeschrieben. Erfurts Geschichte ist recht bunt und kraus, arm an erhebenden Momenten und desto reicher an Szenen der Erniedrigung, der Verwirrung und der Gewaltthätigkeit, die gerade nicht dazu geeignet sind, die Phantasie eines Künstlers zu schwingvollen Schöpfungen zu begeistern. Gleichwohl hat sich der Maler mit großem Geschick seiner mißlichen Aufgabe entledigt. Wo der Inhalt der Darstellung ihm keine Reize bot und wo keine hervorragenden Charaktere oder doch wenigstens markige Volkstypen zu schildern waren, hat er der Farbe vollste Freiheit gelassen und so dem Auge durch den satten Schein des Kolorits, durch die schillernde Pracht der Gewänder eine Zerstreuung, ein Wohlgefallen geschaffen, welches der geistige Inhalt der Komposition nicht gewähren kann. Und daß er dieses vermochte, daß er so stark in die Farbe gehen konnte, verdankt er der in den kräftigsten Tönen gehaltenen Dekoration des Saales, welche der Erfurter Stadtbaurat Spielhagen mit reich entwickeltem Farbensinn geschaffen hat. Aus dunkel gebeizten Eichenholzrahmen leuchten die Bilder heraus. Unter ihnen zieht sich ein reich geschnitztes Gestühl mit hin einem Intarsiafries darüber. Über den Gemälden sind in Linetten die Bilder der brandenburgisch-preussischen Regenten angebracht, und die dunkle Holzbekleidung der Decke ist durch eine ungemein schwingvolle, graziose und leicht befiederte Ornamentik, welche dem Dekorationsmaler Schaper verdankt wird, aufgelichtet.

Da die drei Wände, welche die neun Gemälde aufgenommen haben, in der Mitte durch je eine Thür durchschnitten werden, mußte das Mittelbild eines jeden Trio darnach gegliedert werden. Realistisch gehaltene Kompositionen waren in diesen gebrochenen Flächen nicht gut anzubringen, und so entschied sich der Maler für Darstellungen symbolisch-allegorischen Inhalts, welche nicht einen bestimmten Moment aus der Geschichte der Stadt zur Anschauung bringen, sondern ganze Epochen zusammenfassen oder in ihrer geistigen oder politischen Bedeutung symbolisiren. Dadurch hat der Künstler zugleich einen wirksamen Wechsel und eine gleichsam rhythmische Gliederung in die Bilderreihe hineingebracht. Dieselbe beginnt an der Nordseite mit der Predigt des heiligen Bonifacius in der Wagweide bei Erfurt (719), durch welche die Erfurter zum Christentum bekehrt wurden. Es folgt über der Thür und an den sich rechts und links von derselben anschließenden Seiten die Darstellung der Schutzpatrone Thüringens und Erfurts, der heiligen Elisabeth und des heiligen Martin, und im Hintergrunde der Kinderkreuzzug, welcher sich auf das von dem goldigen Grunde wie eine Vision, wie eine Fata Morgana abhebende Jerusalem zu be-

wegt. Den Schluß der ersten Reihe bildet die Demütigung Heinrichs des Löwen vor Kaiser Friedrich Barbarossa in der Peterskirche in Erfurt (1181). Das erste Bild der Ostseite zeigt die in Siegesjubel aus einer Raubritterburg heimwärts ziehenden Erfurter Bürger, welche dieselbe unter der Führung des ernst und gebietend im Zuge einherreitenden Kaisers Rudolf von Habsburg erobert und zerstört haben. Das Bild über der Thür erinnert durch die thronende Gestalt der Wissenschaft, der Alma mater, und durch die Vertreter der vier Fakultäten, unter denen sich Luther und Cobanus Hesse befinden, an die kurze, aber ruhmvolle Blütezeit der Universität, und durch die beiden Engel, welche mit Schriftbändern in den Händen die Wissenschaft umschweben, an die *Epistolae obscurorum virorum*, welche von Erfurt ausgegangen sind. Das folgende Bild ruft in dramatischer Gestaltung das sogenannte „tolle Jahr“ ins Gedächtnis, jenen Aufruhr von 1509, wo der Pöbel in das Rathaus drang, sich der Stadträte bemächtigte und das Regiment an sich riß, welches er unter vielen Greuel- und Gewaltthaten ein Jahr lang behauptete. Der Einzug des Kurfürsten und Erzbischofs Johann Philipp von Mainz und die Huldigung der Bürgerschaft vor demselben, mit welcher die Bilderreihe der Südseite beginnt, führt uns in eine trübe Zeit der Stadt, in welcher ihre Selbständigkeit aufhört. Mit der Einverleibung Erfurts in die Monarchie Preußen (1803), deren das folgende Thürbild durch die Huldigung der Stände vor König Friedrich Wilhelm III. und Luise gedenkt, begann eine neue glückverheißende Ära. Sie wurde nur durch die Franzosenherrschaft unterbrochen, deren schimpflichstes Denkmal, der auf dem Unger zu Ehren „Napoleons des Großen“ errichtete hölzerne Obelisk, am 6. Januar 1814 beim Einzuge der Preußen niedergedrückt wurde. Diesen Akt der Volksjustiz stellt das letzte Bild des Zyklus dar.

Welch ein ungeheurer Abstand zwischen diesen Bildern, in welchen sich der Realismus der Farbe und der Charakteristik mit einer stilvollen Gestaltung und Gliederung der Komposition zu einem Zusammenflange von seltener Harmonie vereinigt, und der fremdartig abstrakten, aller Weltlichkeit und Sinnlichkeit abgekehrten Formensprache eines Cornelius! Welcher Abstand aber auch in der Charakteristik von den frostigen Wandmalereien, den schematischen, eines jeden individuellen Lebens entbehrenden Gestalten der spätern Düsseldorfer, die man zu ihrer Zeit Realisten im Gegensatz zu Cornelius nannte! Es ist ein eigen tümliches Spiel des Zufalls, daß die Reform der Monumentalmalerei — denn als einen Reformator auf diesem Gebiete darf man Janssen aus vielen und guten Gründen bezeichnen — von Düsseldorf ausgegangen ist, und zwar von der Akademie ausgegangen ist, an welcher Janssen seit 1877 als Professor und gegenwärtig als Vorsitzender des Direktoriums wirkt. Das wäre ein Mann, welchem getrost diese bedeutungsvolle Stellung mit größerer Machtvollkommenheit anvertraut werden könnte. In der Blüte der Jahre, in der Fülle der Kraft, mit gerechtem Stolz auf eine Reihe hervorragender Thaten blickend und doch

bescheiden und einsichtsvoll, von jedem großsprecherischen Wesen frei, immer das Lob ablehnend und auf die Zukunft, auf größere Thaten verweisend, würde dieser Mann, auch in seiner Persönlichkeit und in seiner biedern, ehrlichen Natur, in seiner Duldsamkeit gegen junge aufspießende Talente das vollkommene Gegenbild von Cornelius, nicht bloß in seiner Kunst voraussichtlich von belebendem und förderndem Einfluß auf das Gedeihen einer Körperschaft sein, mit welcher die Geschichte unsrer modernen Malerei und insbesondere der Monumentalmalerei auf das innigste verknüpft ist. Um noch einmal das Technische der Frage, welches uns hier nebenbei beschäftigt hat, zu berühren, so hat Janssen bewiesen, daß keine andre Technik für monumentale Zwecke den Ansprüchen, welche man an die Farbe richtet, in gleichem Maße gerecht wird wie die Wachsmalerei, vorausgesetzt, daß sie durch keine Beschränkungen an der vollen Entfaltung ihrer Wirkungen gehindert ist.



Anton Lutterbeck †.



Am 30. Dezember des verflossenen Jahres ist in Gießen ein Mann aus dem Leben geschieden, dessen Name mit den Kämpfen über die neuere Entwicklung der katholischen Kirche Deutschlands wohl für immer verknüpft bleiben wird. Anton Bernhard Lutterbeck, geboren zu Münster am 23. April 1812, in Münster und Berlin, wo er in besonders nahem Verhältnis zu Böckh stand, durch philologische, philosophische und theologische Studien gebildet, ist durch sein Wirken als Dozent wie durch seine Schriften lange Jahre, von 1842 bis 1859 als Professor der katholischen Theologie, dann, nach Auflösung der katholischen Fakultät durch den Bischof Ketteler, von 1859 bis 1877 als Professor der klassischen Philologie, eine Zierde der Gießener Universität gewesen, ausgezeichnet durch Begabung, Tiefe des Geistes und durch Tiefe und Umfang des Wissens, gleich daheim in den Wissenschaften des klassischen Altertums wie der Philosophie und der Theologie, dem Systeme Franz von Baaders, dessen Werke er mit Hofmann in Würzburg herausgab, zugewandt und darum dem mittelalterlichen Mystizismus geneigt, aber auch geschätzt von astronomischen Autoritäten wegen seiner Kenntnisse des gestirnten Himmels, die er für die Geschichte des Neuen Testaments verwertete, dabei ein kindlich reines Gemüt, das in wahrer christlicher Demut sich stets bewußt blieb, daß die Furcht Gottes aller Weisheit Anfang ist.