

Alexander Bastek

*FERDINAND BRÜTT* und  
das städtisch-bürgerliche Genre  
um 1900



*FERDINAND BRÜTT und das städtisch-bürgerliche Genre um 1900*



Alexander Bastek

*FERDINAND BRÜTT* und  
das städtisch-bürgerliche Genre  
um 1900

V&G



Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2007  
[www.vdg-weimar.de](http://www.vdg-weimar.de)

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag, Herausgeber, Autorinnen und Autoren keine Haftung übernehmen. Nicht immer sind alle Inhaber von Bildrechten zu ermitteln. Nachweislich bestehende Ansprüche bitten wir mitzuteilen.

*Umschlagabbildung* Ferdinand Brütt: Studie zu dem Gemälde „In der Bildergalerie“, 1889 (Detail); J.P. Schneider jr., Frankfurt am Main

*Layout, Satz & Umschlaggestaltung* Anica Keppler, VDG

E-Book ISBN: 978-3-95899-312-9

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

# Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	9
1. Einleitung	11
2. Forschungsstand und Problemstellung	13
2.1 Die Gattung Genremalerei	13
2.2 Das städtisch-bürgerliche Genre	17
3. Brütts künstlerisches Werk im Überblick	21
3.1 Weimar	22
3.2 Düsseldorf	23
„Der Störenfried“ oder „Das Lesekabinett“ (1882)	24
3.3 Kronberg	27
Christliche Malerei	28
Historienmalerei	28
3.4 Bergen	29
4. Kunstkritiken zu Brütt – Die erzählerische Entfaltung des Genres	31
BRÜTT'S STÄDTISCH-BÜRGERLICHES GENRE	33
I. GERICHTSSZENEN	35
Einführung: Rechtsgeschichte und Gerichtsarchitektur im Kaiserreich	36
I.1 „Freigesprochen“ (1884)	39
I.2 „Verurteilt“ (1884)	45
I.3 „Die Stunde der Entscheidung“ (1885/1892)	51
I.3.1 „Die Stunde der Entscheidung“ (1885)	51
I.3.2 „Die Stunde der Entscheidung“ (1892)	54
I.4 „Nach banger Stunden“ (1897)	57
I.5 „Vor den Geschworenen“ (1898)	60
I.6 „Besuch (beim Verurteilten) im Gefängnis“ (1885)	62

1.7	Zusammenfassung	64
	Gerichtsberichterstattung	65
	Wirkliche Prozesse	70
II. BILDER DES WIRTSCHAFTSLEBENS. VOM PFANDLEIHER ZUR AUFSICHTSRATSSITZUNG		73
	Einführung: Die wirtschaftliche Situation im Kaiserreich	73
II.1	„Bauernprotest“ (1883)	75
	Vergleich: Hasenclever „Arbeiter vor dem Magistrat“	77
II.2	Wirtschaftliche Missstände: „Beim Pfandleiher“ (1885), „Schuldverschreibung“ (1886), „Beim Auswanderungsagenten“ (1887)	79
II.2.1	„Beim Pfandleiher“ (1885)	79
II.2.2	„Schuldverschreibung“ (1886)	81
	Exkurs: Sozialkritik innerhalb der Genremalerei	83
II.2.3	„Beim Auswanderungsagenten“ (1887)	87
	Vergleich: Bokelmann „Abschied der Auswanderer“ und „Im Leihhause“	90
II.2.4	Zusammenfassung	91
II.3	„An der Börse“ (1888)	92
	Der jüdische Börsianer	97
	Vergleich: Bokelmann „Volksbank kurz vor dem Krach“	99
	Vergleich: Degas „Porträts an der Börse“	100
II.4	„In der Börse“ (1891)	102
II.5	„Aufsichtsratssitzung“ (1900)	105
	Vergleich: Hasenclever „Das Lesekabinett“ (1843)	105
	Brütt: „Aufsichtsratssitzung“ (1900)	106
	Exkurs: Die Institution Aufsichtsrat	107
II.6	Zusammenfassung	110
III. GESELLSCHAFTSSZENEN DES GROSSBÜRGERTUMS		113
III.1	„Familienfest in Düren“ (1896)	115
III.2	„Herrenabend“ (um 1900)	119
III.3	„Im Foyer“ (Frankfurter Opernhaus) (1905)	124
III.4	„Im Casino“ (1901)	126
	Vergleich: Spielbankszenen	127
	Vergleich: Kartenspieler	128
	Vergleich: Schachspiel und Casinogesellschaft	130
	Vergleich: Private Spielszene	132
III.5	„Tennis-Spiel in Homburg“ (1904)	133
III.6	Zusammenfassung	136

IV. DER BÜRGER ALS KUNSTREZIPIENT	139
Einführung: Kunstkritik – Der literarische Umgang mit Brütts Genreszenen	140
Brütts Bilder vom Bürger als Kunstbetrachter	
IV.1 „In der Bildergalerie“ (1889)	149
IV.2 „Gemäldegalerie“ (1887)	154
IV.3 Der Kunstkenner: „Der alte Kunstsammler“ (1899), „Der Kunstfreund“ (undatiert), „Atelierbesuch“ (1879)	155
SCHLUSSBETRACHTUNG	159

## ANHANG 163

Literaturverzeichnis	165
Ausstellungskataloge	176
Zeitschriftenartikel	178
Die Kunst für Alle	178
Zeitschrift für bildende Kunst	179
Neue Monatshefte des Daheim (Velhagen und Klasing)	179
Die Gartenlaube	180
Leipziger Illustrierte Zeitung	180
Über Land und Meer. Allgemeine Illustrierte Zeitung; ab 1888:	
Deutsche Illustrierte Zeitung	180
Die Kunst unserer Zeit. Eine Chronik des modernen Kunstlebens	180
Moderne Kunst in Meisterholzschnitten	181
Deutsche Bauzeitung	181
Abbildungsverzeichnis	183
Kunstkritiken	191
1. „Freigesprochen“	191
1.1 Deutsche Illustrierte Zeitung 2	191
1.2 Neue Monatshefte des Daheim (Velhagen und Klasing) I	192
1.3 Moderne Kunst in Meisterholzschnitten I	193
2. „Verurteilt“	195
2.1 Leipziger Illustrierte Zeitung 85	195
2.2 Zeitschrift für bildende Kunst 19	196
2.3 Täglicher Anzeiger. Haupt- und Annoncen-Blatt für Düsseldorf	196

3.	„Die Stunde der Entscheidung“	197
3.1	Die Kunst unserer Zeit	197
3.2	Über Land und Meer (Deutsche illustrierte Zeitung)	70 200
4.	„Besuch im Gefängnis“	201
4.1	Die Kunst für Alle	3 201
4.2	Gartenlaube	201
5.	„Bauernprotest“	202
6.	„Schuldverschreibung“	203
7.	„Beim Auswanderungsagenten“	204
8.	„Die verräterische Studie“	205
9.	„In der Bildergalerie“	206
10.	„Der blinde Geiger“	207
	Werkverzeichnis der Gemälde, Ölstudien und -skizzen	209
	Abbildungsteil	231

## Vorbemerkung

Das vorliegende Buch ist eine leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die am Department Kulturgeschichte und Kulturkunde der Universität Hamburg im November 2005 angenommen wurde. Ich danke allen, die mich bei meiner Arbeit unterstützt haben, vor allem den Museen und Privatsammlern, die Werke Ferdinand Brütts besitzen. In Privatbesitz befinden sich auch zahlreiche Dokumente zu Brütts Werk, die mir dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt wurden. Für die Betreuung meiner Promotion danke ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Wolfgang Kemp, für die Übernahme des Zweitgutachtens Prof. Dr. Uwe Fleckner.

Meine auf die Genremalerei Ferdinand Brütts konzentrierte Forschung konnte ich in den letzten Monaten durch die Vorbereitung der Ausstellung „Ferdinand Brütt. Erzählung und Impression“ im Museum Giersch in Frankfurt am Main erweitern. So konnte ich einige Angaben zu Brütts Biographie und zu seinem Œuvre ergänzen und vor allem das Verzeichnis der Gemälde, Ölstudien und –skizzen überarbeiten. Für die Unterstützung bei der Erstellung dieses Werkverzeichnisses danke ich dem Leiter des Museums Giersch, Dr. Manfred Großkinsky. Der zur Ausstellung erscheinende Katalog bildet eine Vielzahl von Bildern Brütts und den Großteil der hier behandelten Werke in Farbe ab.

Ich widme diese Arbeit meinen Eltern.

*Frankfurt am Main, Februar 2007*

*Alexander Bastek*



# I. Einleitung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Werk des Malers Ferdinand Brütt (1849–1936). Ziel ist es jedoch nicht, diesem zu Lebzeiten bekannten und geschätzten Künstler eine Monographie mit Werkverzeichnis zu widmen, um ihn so der Vergessenheit zu entreißen. Vielmehr sollen die Hauptwerke Brütts als Beispiele der städtisch-bürgerlichen Genremalerei des späten 19. Jahrhunderts analysiert werden.

Die Genremalerei des 19. Jahrhunderts zeigt in erster Linie eine idealisierte Welt, meist das glückliche Familienleben oder das Bauerntum als Sehnsuchtsbild oder Anekdote. „In der verklärenden Wiedergabe der Genrebilder besteht das Leben vorwiegend aus Familienfesten wie Geburtstag, Taufe, Hochzeit oder dem Feierabend.“<sup>1</sup>

Das dargestellte, meist ländliche Leben gilt als das Ursprüngliche, die gezeigte „heile Welt“ als Kompensation der realen bürgerlichen Lebenssituation, als Verklärung des Alltäglichen. Die Umbrüche der Zeit, gesellschaftliche, politische und wirtschaftliche Umwälzungen, finden vor allem in der modernen, nicht akademischen Kunst ihren Niederschlag. Vom Realismus Courbets über die französischen Impressionisten bis zu den deutschen Sezessionskünstlern reichen die Reaktionen auf Verstädterung, Industrialisierung und Vermassung. Ob mit sozialkritischer oder eher dokumentarischer Intention – städtisches Leben und bürgerlicher Alltag werden Themen der Malerei. Mit diesen Themen befassen sich auch Maler, deren Werk zur Genremalerei zu rechnen ist. Die Forderung nach der Wahl zeitgenössischer Themen wird auch von den deutschen Kunstkritikern für die Genremalerei erhoben. Sie verlangen von den Genremalern, den Tagesereignissen und den sozialen Fragen zu folgen, auch wenn damit eine didaktische Aufgabe verbunden ist. So fordert Friedrich Pecht von der Genremalerei, sie solle „das Einverständnis des Betrachters mit seiner Zeit begründen und festigen.“<sup>2</sup>

Gilt die niederländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts als „Entdeckung des Alltags“<sup>3</sup>, so leisten die Genremaler des 19. Jahrhunderts mit ihrer Hinwendung zu zeitgemäßen Themen eine Art Wiederentdeckung des Alltags. Der Blick der Genremaler ist neben „kultur-

---

1 Ricke-Immel, Ute: Die Verklärung des Alltäglichen. Zum Genrebild im 19. Jahrhundert; in: Katalog zur Ausstellung: Angesichts des Alltäglichen. Genremotive in der Malerei zwischen 1830 und 1900. Aus dem Bestand des Kunstmuseums Düsseldorf; Köln 1996/97; S. 9–15; hier S. 11.

2 Bringmann, Michael: Friedrich Pecht (1814–1903). Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900; Berlin 1982; S. 149.

3 Dieser Titel findet sich zuletzt bei: Schneider, Norbert: Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der frühen Neuzeit; Berlin 2004.

historischen Details“<sup>4</sup>, vor allem der Interieurausstattung, auf die gesellschaftlichen Zustände gerichtet, weshalb die Künstler zu Sitten- oder Kulturschilderern erklärt werden.

Aus der Düsseldorfer Malerschule tritt Ferdinand Brütt neben Christian Ludwig Bokelmann<sup>5</sup> als Schilderer des modernen bürgerlichen Lebens hervor. Beide stehen in der Tradition der Düsseldorfer Genremalerei, führen diese jedoch mit zeitgenössischen Bildthemen weiter. Adolf Rosenberg stellt sie in seiner Charakterisierung der Düsseldorfer Malerschule (1889) nebeneinander:

*„Auf dem Gebiete des städtischen Sittenbildes ist ihm [Bokelmann] neuerdings in Ferdinand Brütt (geb. 13. Juli 1849) ein Nebenbuhler erwachsen, welcher nicht minder glücklich in der Beobachtung des modernen Lebens ist und mit diesem Vorzuge auch eine kräftigere humoristische Ader und eine koloristische Virtuosität verbindet, welche zumeist wärmere Töne anzuschlagen weiß, als diejenige Bokelmanns.“<sup>6</sup>*

Das „moderne Leben“ beobachtet Brütt vor allem in seiner städtisch-bürgerlichen Erscheinung: Gerichtsszenen, die Börse, Aufsichtsratssitzungen, aber auch das bürgerliche Leben im Salon oder auf dem Tennisplatz sind die Themen und Motive seiner Bilder. Mit der Schilderung allgemeingültiger Szenen und der Darstellung charakteristischer Typen der bürgerlichen Schicht bewegt sich Brütt in der Tradition der Genremalerei und schafft dabei Dokumente des bürgerlichen Lebens im Kaiserreich. Richard Muther hält in seiner „Geschichte der deutschen Malerei im XIX. Jahrhundert“ fest, Brütt habe mit seinen Episoden aus dem kommerziellen, sozialen und politischen Leben großer Städte eine kleine Lokalchronik verfasst, und die deutsche Genremalerei habe sich damit „annähernd über denselben Umkreis ausgedehnt, den die englische zu Beginn des Jahrhunderts hatte.“<sup>7</sup>

Dieses Bild, wie es Brütt mit den Themen Justiz, Wirtschaft und bürgerliche Gesellschaftsszenen zeigt, soll in dieser Arbeit untersucht werden. Eine Monographie des Gesamtwerkes Ferdinand Brütts, von dem eine Vielzahl von Bildern zerstört, verschollen oder in Privatbesitz zu vermuten ist, kann nicht Ziel dieser Untersuchung sein. Die Konzentration auf seine Hauptarbeiten, die ich dem städtisch-bürgerlichen Genre zuordne, erlaubt es, die Frage zu beantworten, welches Bild Brütt vom bürgerlichen Leben im Kaiserreich zeigt und mit welchen bildgestalterischen Mitteln er dies erreicht.

4 Gasser, Manuel: Verachtet und vergessen. Zur Genre-Malerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts; in: Du. Kulturelle Monatsschrift; 30. Jg. November 1970; S. 790–848; hier S. 791.

5 Zu Christian Ludwig Bokelmann ist 1985 eine Monographie mit Werkverzeichnis von Barbara Hodel erschienen. Hodel, Barbara: Christian Ludwig Bokelmann (1844–1894). Monographie und Werkkatalog; Frankfurt am Main 1985.

6 Rosenberg, Adolf: Aus der Düsseldorfer Malerschule. Studien und Skizzen; Leipzig 1889; S. 42.

7 Muther, Richard: Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert; Bd. 2; München 1893; S. 235.

## 2. Forschungsstand und Problemstellung

### 2.1 Die Gattung Genremalerei

Die Zuordnung von Brütts Werk zur Gattung Genremalerei macht zunächst eine Klärung des Begriffs nötig. Die kunsthistorischen Lexika definieren Genremalerei übereinstimmend als Gattung der Malerei, die Szenen aus dem alltäglichen Leben wiedergibt und dabei Menschen aus einer bestimmten Gesellschaftsschicht (Beruf, Geschlecht, Lebensalter) in einer typischen Situation zeigt. Die Anfänge der Genremalerei als eigenständiger Gattung liegen in der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, auch wenn es Darstellungen des alltäglichen Lebens bereits in der Antike gibt.<sup>8</sup>

Die Untersuchungen zur Genremalerei des 19. Jahrhunderts lassen unterschiedliche Auslegungen des Begriffs Genre erkennen. Zwei Arbeiten sind für eine Einordnung von Brütts Werk entscheidend, die von Lothar Brieger und von Ute Immel. Lothar Brieger plädiert in seiner 1920 erschienenen Untersuchung dafür, den Begriff Genremalerei durch „bürgerliche Malerei“ zu ersetzen.<sup>9</sup> Diese grenzt er gegen religiöse und Historienmalerei ab. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist „das Erstarken des bürgerlichen Elements in der Kulturgeschichte“<sup>10</sup>, mit der neben die religiöse und historische Malerei „als dritte große Kategorie die bürgerliche Malerei tritt.“ Auch er setzt den Anfang der Genremalerei damit in die Niederlande des 17. Jahrhunderts. Die Selbständigkeit Hollands bedeute die Entstehung des modernen Bürgertums, den Beginn breiter bürgerlicher Weltanschauung und damit der bürgerlichen Malerei.<sup>11</sup> Seine Untersuchung bis ins frühe 20. Jahrhundert richtet sich daher auf die „besondere Artung des Bürgertums einer Epoche“, aus der sich jeweils „Eigenart und Umfang der bürgerlichen Malerei“ ergeben.<sup>12</sup> Gegenstand seiner kultur- und sozialgeschichtlichen Analyse ist dabei ein weit gefasster Genrebegriff, nämlich „die Genremalerei als diejenige Gattung der Malerei [...], die im alltäglichen Vorgang das allgemein Menschliche zu erfassen und künstlerisch zu gestalten sucht.“<sup>13</sup>

8 Die zuletzt von Barbara Gaethgens herausgegebene Quellensammlung zur Genremalerei folgt einer weiten Auslegung des Begriffs. Entsprechend reichen die ausgewählten Quellen von Aristoteles über Vasari und Diderot bis zu Max Liebermann. Gaethgens, Barbara (Hg.): Genremalerei; Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; Band 4; Berlin 2002.

9 Brieger, Lothar: Das Genrebild. Die Entwicklung der bürgerlichen Malerei; München 1920.

10 Brieger; S. 8.

11 Brieger; S. 21.

12 Brieger; S. 27.

13 Brieger; S. 15.

Unter der Prämisse, aus der „besonderen Artung des Bürgertums“ die Aufgaben der bürgerlichen Malerei abzuleiten, sieht Brieger die Hauptaufgabe der Kunst des späten 19. Jahrhunderts darin, „Menschen zu schildern, denen man es ansieht, dass sie auf Straßen und in den Häusern der Großstadt leben, Weltstadtbürger in ihren Handlungen vorzuführen.“<sup>14</sup> Die Lösung dieser Aufgabe fiel, so Brieger, den Impressionisten zu.

Gegen Briegers weit gefassten Genrebegriff wendet sich Ute Immel in ihrer Untersuchung zur deutschen Genremalerei im 19. Jahrhundert mit einem eng gefassten.<sup>15</sup> Immels Untersuchungsfeld sind erzählerische, meist anekdotenhafte Schilderungen des Alltäglichen, des menschlichen Treibens in seiner Allgemeingültigkeit zwischen 1815 und 1870. Davon differenziert sie „genrehaft aufgefasste Historienbilder, Allegorie, staffierte Landschafts- und Tierdarstellungen, Jagd-, Militär- und Schlachtenszenen, Kostümstücke, Atelierbilder, Porträts und Gruppenbildnisse, Illustrationen, Karikaturen, Satiren, ja überhaupt [...] jede Art der tendenziösen Malerei, sei sie anklagend, tragisch, spöttisch, sozial, religiös, pathetisch oder heroisierend.“<sup>16</sup>

Eine weitere Grenze zieht sie zum Sittenbild, das vorwiegend gesellschaftliche Szenen und Lebensformen zeige.<sup>17</sup> Wichtig für Immels Definition ist, dass neben dem Bildinhalt auch „Auffassungsweise und Stil“ das Genre bestimmen.<sup>18</sup> Diese sehr enge Definition ergibt sich aus dem Zeitraum, den Immel mit ihrer Untersuchung behandelt: 1815 bis 1870. Die Zeit davor sieht sie der Tradition des 18. Jahrhunderts verhaftet, die Zeit nach 1870 bezeichnet sie als ein Absinken in schwachen Eklektizismus bis zum Kitsch und setzt damit einen Endpunkt der Genremalerei fest.<sup>19</sup> In der Scheinsynthese von idealistischen Inhalten in naturalistischer Formsprache, einem idealistischen Naturalismus, sieht sie im späten 19. Jahrhundert das Ende der Genremalerei. Denn der Widerspruch zwischen geistiger Gesinnung und künstlerischen Mitteln, so Immel, „musste sich als Qualitätsverlust auswirken.“<sup>20</sup>

Immels Genrebegriff ist zu eng gefasst und blendet eine wichtige Entwicklungslinie des späten 19. Jahrhunderts aus: Das anekdotisch-bäuerliche Genre wird ergänzt vom städtisch-bürgerlichen. Dieser neue Themenbereich fiel nach Immel unter den Oberbegriff Sittenmalerei und wäre demnach vom Genre zu unterscheiden. Eine solche Trennung vollzieht die Kunsttheorie und Kunstkritik des 19. Jahrhunderts jedoch nicht. Friedrich Theodor Vischer behandelt in seiner „Ästhetik oder Wissenschaft

14 Brieger; S. 192.

15 Immel, Ute: Die deutsche Genremalerei im neunzehnten Jahrhundert; Diss. Heidelberg 1967.

16 Immel; S. 8.

17 Immel; S. 57.

18 Immel; S. 9.

19 Immel; S. 8.

20 Ricke-Immel; in: Katalog zur Ausstellung: Angesichts des Alltäglichen; S. 14. Die Forderung nach einem Ideal in der realistischen Malerei findet sich in der Kunstkritik noch bis in die 1880er Jahre. Diese Problematik wird uns bei der Frage nach der Sozialkritik im Genre (Exkurs in Kapitel II) noch beschäftigen.

des Schönen“ neben der Landschaftsmalerei und dem geschichtlichen Bild als dritten Zweig der Malerei das Sittenbild.

*„Im Sittenbild ergreift die auf das allgemein Menschliche gerichtete Art der Phantasie das weite Gebiet des menschlichen Lebens [...] So bedeutend der Inhalt und so stark die innere Bewegung sein mag, erscheint daher der Mensch doch als Naturwesen im engeren und weiteren Sinne des Worts, gehalten am Bande des Allgemeinen in der Bedeutung des Bedürfnisses, der Arbeit, des natürlichen und geselligen Zustands, der Kulturformen, kurz der Gewohnheit, der Sitte überhaupt. Die Belauschung und vorherrschende Betonung des Einzelnen, Augenblicklichen, Kleinen fließt eben aus diesem Begriffe des Allgemeinen. Der bestimmende Standpunkt ist der epische.“<sup>21</sup>*

Vischer plädiert für die Verwendung des Begriffs „Sittenbild“, da der Begriff „Genre“ zwar auf das Gattungsmäßige und Allgemeine verweise, nicht aber auf das Gewohnheitsmäßige.

*„‘Sitte’ wird nicht nur im moralischen Sinne gebraucht, sondern bezeichnet das Gewohnheitsmäßige im weitesten Umfang, insbesondere auch die äußeren Kulturformen.“<sup>22</sup>*

In der Kunstkritik werden Genremaler als Sittenschilderer bezeichnet, sobald sie sich mit dem so genannten „modernen Genre“ befassen, also mit den Themen der Stadt, dem bürgerlichen Leben, aber auch dem der Arbeiter. Die doppelte Bedeutung des Begriffs „Sitte“ wird in einer Kunstkritik der Zeitschrift „Moderne Kunst in Meisterholzschnitten“ aufgegriffen:

*„Ein großer Teil der modernen Sittenmalerei handelt mehr von den ‚Unsitten‘, als von den Sitten. Das moderne Leben mit seinen krassen Gegensätzen stellt eben andere Dinge in den Vordergrund, als bisher üblich war; nicht allein das Ehrbare, auch das Laster wird Gegenstand der künstlerischen Darstellung.“<sup>23</sup>*

Moderne und Genre werden nicht als Gegensätze verstanden. Kunstkritiker wie Friedrich Pecht loben die Hinwendung einiger Genremaler zur „Schilderung des Lebens der modernen höheren Klassen“<sup>24</sup> oder die Beschäftigung mit den „Fragen der

21 Vischer, Friedrich Theodor: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen; München 1923; S.375.

22 Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen; zitiert nach Gaethgens, Barbara; S. 416.

23 Moderne Kunst in Meisterholzschnitten 3; 1889; S. 222. Brütt und Bokelmann werden in dieser Kunstkritik als „echte Sittenmaler“ bezeichnet, die „beide das Leben der bürgerlichen und bäuerlichen Volkskreise mit einer Sicherheit in Charakteristik von Personen und Gegenständen geschildert [haben], welche ihren Werken großen, dauernden Wert verleiht.“

24 Pecht, Friedrich: Über die deutsche Malerei der Gegenwart; in: Die Kunst für Alle 1; 1885/86; S. 4.

Zeit [...] und deren Lösung.“<sup>25</sup> Entscheidend für die Bewertung der Genremalerei ist vielmehr die Frage, wie sie ihre Themen, auch die modernen, darstellt.

Jacob Burckhardt hebt in seiner Vorlesung „Ästhetik der bildenden Kunst“ die Wirkung eines Genrebildes vor dessen Inhalt heraus:

*„Das Genrebild kann und darf einen irgendwie spannenden und aufregenden Inhalt haben, aber sein Leben darf nicht davon abhängen, denn seine eigentliche Magie liegt anderswo, im Mitlebenmachen des Dargestellten.“<sup>26</sup>*

Es sind aber gerade undramatische Bildstimmungen und bescheidene Momente des Lebens, zu deren Mitleben der Betrachter angeregt werden soll.<sup>27</sup> In seiner Vorlesung „Über die niederländische Genremalerei“ von 1874 kritisiert Burckhardt die gängige Praxis, die Bilder mit Inhalt füllen zu wollen,

*„statt ein für allemal einzusehen, dass dem Genrebild höchsten Ranges mit seiner Bestimmung ‚dem magischen Mitlebenmachen‘, der leiseste Inhalt nicht nur genügt, sondern geradezu der angemessene ist.“<sup>28</sup>*

Das Mitlebenmachen, das er zum höchsten Gesetz des Genrebildes erklärt<sup>29</sup>, sieht er im 19. Jahrhundert verloren: „Heute kann der Genremaler sein Glück nur noch mit dem Witz oder mit einer gewöhnlichen wohlfeilen Gemütlichkeit machen, welche die Holländer ebenso verschmäht haben wie den Witz.“<sup>30</sup> Burckhardts „leisester Inhalt“ findet sich auch bei Brieger wieder, wenn er die reinste Darstellung des Menschlichen an sich fordert, „und darum ist die Genremalerei je höher sie als Kunst steht, auch desto ärmer an Handlung.“<sup>31</sup>

Entscheidend für die Zuordnung zur Gattung Genre ist die Schilderung des Alltäglichen, des menschlichen Treibens in seiner Allgemeingültigkeit durch eine verallgemeinernde Darstellung des Menschen: Typen und Charaktere – anstatt realer Personen des Zeitgeschehens – bestimmen die Wirklichkeitsdarstellung im Genrebild. In diesem Punkt stimmen die verschiedenen Versuche, das Charakteristische der Genremalerei zu erfassen, überein. Auch Immel hebt hervor, dass „die Menschen

25 Pecht, Friedrich: Die Jahres-Ausstellung 1894 der Künstlergemeinschaft zu München; in: Die Kunst für Alle 9; 1893/94; S. 322.

26 Burckhardt, Jacob: Aesthetik der bildenden Kunst. Der Text der Vorlesung „Zur Einleitung in die Aesthetik der bildenden Kunst“; aufgrund der Handschriften kommentiert und herausgegeben von Irmgard Siebert; Darmstadt 1992; S. 172.

27 Gaethgens, Barbara; S. 464.

28 Burckhardt, Jacob: Vorträge 1844–1887; herausgegeben von Emil Dürr; Basel 1919; S. 74.

29 Burckhardt: Aesthetik der bildenden Kunst; S. 170.

30 Burckhardt: Vorträge; S. 74.

31 Brieger; S. 14.

[...] nicht als Einzelwesen, sondern als namenlose Vertreter ihres Geschlechts, ihres Alters, ihres Berufs [erscheinen].“<sup>32</sup>

Ihre darüber hinausgehenden Einschränkungen erscheinen zu eng.<sup>33</sup> Das Aufgreifen moderner, in der Gegenwart und dem städtischen Umfeld der Maler gefundener Themen bedeutet nicht einen Wechsel der Kunstgattung, sondern eine Aktualisierung der Genremalerei. Am Endpunkt von Immels Untersuchungszeitraum steht mit der Gründung des Deutschen Kaiserreichs eine Zeitwende, auf die nicht bloß Anton von Werners höfische Historienmalerei, sondern auch die bürgerliche Genremalerei reagiert. Vischers Auffassung des Sittenbildes als anthropologische Studie und kultureller Zustandsbericht einer nationalen Gemeinschaft<sup>34</sup> ließe sich geradezu als Anleitung zu einer städtisch-bürgerlichen Genremalerei lesen. Friedrich Pecht hat den dokumentarischen Wert und damit die historische Relevanz der Genremalerei hervorgehoben: Brütts und Bokelmanns „Werke wird dereinst jeder studieren müssen, der das soziale Leben Deutschlands in unserer Zeit wird genauer kennen lernen wollen.“<sup>35</sup>

## 2.2 Das städtisch-bürgerliche Genre

Brütts Werk ist zur Genremalerei zu rechnen, da er Themen und Motive des alltäglichen Lebens in ihrer Allgemeingültigkeit schildert. Seine Darstellungen des gesellschaftlichen Lebens im Kaiserreich, das städtisch-bürgerliche Genre, wäre nach Briegers Definition eine bürgerliche Malerei, deren Grundlage auch hier das Erstarren des bürgerlichen Elements ist: Im späten 19. Jahrhundert kommt das Bürgertum vor allem als Wirtschaftsgröße zu einer tragenden Rolle. Mit dieser Rolle des Bürgertums im wilhelminischen Kaiserreich setzt sich Brütt in seinen Genreszenen auseinander.

Auf die Fortführung der Genremalerei mit Schilderungen des städtischen Lebens hat Wibke Andresen in ihrer Arbeit zur „Darstellung des städtischen Lebens in der deutschen Malerei des späten 19. Jahrhunderts“ hingewiesen.<sup>36</sup> Sie führt eine Viel-

32 Immel; S. 53.

33 Viele Darstellungen tragen gerade durch hervorheben und zuspitzen auf das Charakteristische anklagende, tragische, spöttische, soziale, religiöse, pathetische oder heroisierende Züge. Zur historisierenden Genremalerei und genrehaften Historie vgl.: Kuhn, Thomas W.: Nachfolger? Das sozialkritische Genrebild zwischen 1850 und 1900; in: Geppert, Stefan/ Soechting, Dirk (Hg.): Johann Peter Hasenclever (1810–1853). Ein Malerleben zwischen Biedermeier und Revolution; Mainz 2003; S. 174–181; hier S. 174.

34 Gaethgens, Barbara; S. 422.

35 Pecht, Friedrich: Die erste Münchener Jahresausstellung 1889; in: Die Kunst für Alle 4; 1888/89; S. 354.

36 Andresen, Wibke: Die Darstellung des städtischen Lebens in der deutschen Malerei des späten 19. Jahrhunderts; Diss. Kiel 1987.

zahl von Künstlern und Bildbeispielen auf und kommt dabei zu dem Ergebnis, dass die „Werke des Großstadtgenre enge Bezüge zur traditionellen Genremalerei“ tragen, da sie „die Menschen als Vertreter bestimmter Großstadttypen in den Mittelpunkt“ stellen.<sup>37</sup> Eine nähere Bestimmung dieser „Typen“ unternimmt sie nicht. Daher bleibt ihre Beurteilung sehr allgemein, wenn sie „die Realität verschleiende oder doch mildernde Tendenzen“ festhält.

Mit der Genremalerei des späten 19. Jahrhunderts befasst sich die Arbeit von Doris Edler.<sup>38</sup> In ihrer katalogartigen Zusammenstellung der verschiedenen Themengebiete – ländliches Leben, Kindergenre, Liebesthematik, dramatische Begebenheiten und städtisch-bürgerliches Genre – wird letzteres als eher seltenes Bildmotiv genannt. Dies gilt allerdings hauptsächlich für die Kunstproduktion vor 1880. Noch 1877 stellt der Kunstkritiker Adolf Rosenberg fest,

*„daß die bedeutsamsten Kulturerscheinungen der Gegenwart, die Umwälzungen und Veränderungen im bürgerlichen Leben, welche mehr oder minder schätzbare Errungenschaften der jüngsten Vergangenheit sind, von unseren Malern beinahe völlig ignoriert werden.“<sup>39</sup>*

In der Folgezeit häufen sich jedoch solche Themen vor allem in den Werken Düsseldorfer Maler. Edler hebt drei Motivgruppen hervor: Begegnung und Konfrontation (von städtischem und ländlichem Milieu), Justizwesen und die „feine Familie“. Die Frage, ob die Genrebilder des späten 19. Jahrhunderts Stellungnahmen zu den „bedeutsamen Kulturerscheinungen der Gegenwart“ liefern und wie diese ausfallen, gilt es noch zu beantworten. Dabei wäre zu klären, inwieweit das Typische und Charakteristische hierbei herausgehoben, kommentiert oder beurteilt wird.

Der Wandel innerhalb der Genremalerei des 19. Jahrhunderts ist in den oben genannten Arbeiten dokumentiert: Die ländlich-anekdotischen Szenen werden von Darstellungen der städtisch-bürgerlichen Realität ergänzt. Immel hatte die Beliebtheit der frühen ländlich-anekdotischen Genreszenen als „Flucht ins Idyll“ vor der städtischen Realität bezeichnet. So stellt sich mit dem Wandel der Bildthemen die Frage nach einem Wandel im bürgerlichen Selbstverständnis. Das Aufgreifen von Bildthemen des modernen bürgerlichen Lebens wie Justiz-, Wirtschafts- und Gesellschaftsszenen ersetzt die Flucht ins Idyll durch Darstellungen des Zeittypischen. Das bürgerliche Publikum findet seine eigene Lebenswelt dargestellt. Zeigt sich hierin ein neues bürgerliches Selbstbewusstsein, welches das Dokumentieren der eigenen Lebenswelt neben dem ländlichen Ideal zulässt? Daneben stellt sich die Frage, inwieweit

37 Andresen, Wibke; S. 224.

38 Edler, Doris: Vergessene Bilder. Die deutsche Genremalerei in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und ihre Rezeption durch Kunstkritik und Publikum; Münster/Hamburg 1992 [Diss. Bochum 1991].

39 Kunstchronik 13; 1877; S. 52. Zitiert nach: Edler; S. 137.

die städtisch-bürgerlichen Themen als repräsentative Darstellungen zu verstehen sind, also ein bürgerliches Selbstverständnis illustrieren.

Vier Themenbereiche städtisch-bürgerlichen Genres lassen sich aus Brütts Werk herausgreifen: Zunächst sind es die Gerichtsszenen, in denen Brütt dramatische Situationen im Stile einer Kriminalerzählung schildert und ein Bild der Justiz im Kaiserreich zeichnet. Zum zweiten Themenbereich, den Bildern der modernen Wirtschaft mit typischen Charakteren an der Börse oder in Aufsichtsratssitzungen, zählen auch Darstellungen sozialer Missstände, wie sie bereits in der traditionellen Genremalerei zu finden sind: „Beim Pfandleiher“ (WV 1885.1, Abb. 32), „Schuldverschreibung“ (WV 1886.2, Abb. 35) oder „Beim Auswanderungsagenten“ (WV 1887.1, Abb. 38). Die hohe Aktualität dieser Themen lässt darüber hinaus fragen, welches Gesellschaftsbild Brütt in seinen Darstellungen zeigt. Die Genremalerei des späten 19. Jahrhunderts ist selten sozialkritisch intendiert. Doch zeichnet sie deshalb nicht einfach ein verharmlosendes Bild der gesellschaftlichen Zustände im Kaiserreich.<sup>40</sup> Der dritte Bereich umfasst großbürgerliche Gesellschaftsszenen. Hier tritt neben der Bildthematik Brütts künstlerisches Interesse hervor, wenn er bürgerliches Leben in Salon-Interieurs (Opernfoyer, Casino) oder als Freilichtmalerei (Tennisplatz) in einer helleren Malerei mit lockerer Pinselführung darstellt. Als viertes Thema nimmt Brütt die Kunstrezeption des Bürgertums in den Blick: In verschiedenen Galerie- und Atelierszenen zeigt er wieder genretypische Charakterstudien und kommentiert den Umgang des Bürgers mit der Kunst.

Die Analyse dieser vier Themengebiete soll in den vier Hauptkapiteln der vorliegenden Arbeit erfolgen. Sie soll vor dem Hintergrund der Justiz-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte des Kaiserreichs geschehen, auf deren Grundlage die Frage, welches Bild der bürgerlichen Gesellschaft im Kaiserreich Brütt zeigt, beantwortet werden kann. Daneben gilt es zu untersuchen, inwieweit Brütt in seinen bildgestalterischen Mitteln der Genremalerei des 19. Jahrhunderts angehört und wie seine Bilder sich von denen der Zeitschriftenillustration (Gerichtsberichte, Börsenkarikatur) aber auch der „Moderne“ (Naturalismus und Impressionismus) unterscheiden. Auf den Zusammenhang von Karikatur, Illustration und moderner Malerei im 19. Jahrhundert ist verschiedentlich hingewiesen worden. Bereits Richard Muther überschreibt in seiner Untersuchung „Ein Jahrhundert französischer Malerei“<sup>41</sup> das Kapitel über die Karikatur mit dem Titel „Eroberer der Moderne“. Werner Hofmann benennt die Vorbildfunktion von Karikatur und Illustration für die Malerei mit dem Begriff der „Lebensnähe“.<sup>42</sup> „Der Künstler weiß nun, dass die gesellschaftlichen Zustände, in denen er

40 Zu diesem Ergebnis gelangt Andresen in ihrer Untersuchung.

41 Muther, Richard: Ein Jahrhundert französischer Malerei; Berlin 1901.

42 Hofmann, Werner: Die Karikatur von Leonardo bis Picasso; Wien 1956; S. 54 f.

lebt, seiner Kunst würdig sind. Selbst dort, wo er auf jedes Engagement im sozialen oder politischen Sinne verzichtet und sich nur auf die Wiedergabe des Wirklichen beschränkt, geht er zu den Karikaturisten in die Schule.“<sup>43</sup>

Den Einfluss von Karikatur und Illustration auf Brütts Auseinandersetzung mit städtisch-bürgerlichen Themen gilt es an den hier zu behandelnden Bildbeispielen zu überprüfen.

Ein Überblick über Brütts Gesamtwerk und seine künstlerische Entwicklung ist der Analyse voranzustellen. Dieser Überblick erhebt nicht den Anspruch, Brütts Werk biographisch aufzuarbeiten, was weder aus den Überlieferungen zu Brütts Leben zu leisten wäre, noch in dieser Arbeit intendiert ist.<sup>44</sup> Vielmehr sollen in dieser Übersicht einige Einflüsse, die für die spätere Behandlung von Brütts Bildern entscheidend sind, aufgezeigt werden.

---

43 Hofmann: Die Karikatur; S. 55.

44 Ein zusammenhängender Nachlass Ferdinand Brütts hat sich nicht erhalten. Verschiedene Zeugnisse (Photographien, Briefe) befinden sich in Privatbesitz, einzelne Briefe in Archiven in Berlin (Staatsbibliothek), Bonn (Universitäts- und Landesbibliothek), Düsseldorf (Archiv des Künstlervereins Malkasten), Frankfurt (Universitätsbibliothek), Hamburg (Staats- und Universitätsbibliothek), Karlsruhe (Generallandesarchiv, Nachlass Beringer) und München (Bayerische Staatsbibliothek).

### 3. Brütts künstlerisches Werk im Überblick

Ferdinand Brütt ist zu Lebzeiten bekannt als Schilderer des Lebens der modernen bürgerlichen Klassen. Seine Darstellungen von Gerichtsverhandlungen, dem Börsenhandel und Galeriebesuchern werden auf den großen internationalen Ausstellungen ausgezeichnet und von der Kunstkritik besprochen.<sup>45</sup> Seine Hauptwerke der 1880er und 1890er Jahre sind detailliert ausgeführte Arbeiten in meist glatter, akademischer Malerei. In seinen Studien zeigt er hingegen eine moderne flotte, skizzenhafte Malweise, die sich später auch in den Hauptwerken durchsetzt.<sup>46</sup> Brütts erste Arbeiten sind der anekdotischen Genremalerei zuzurechnen, die ihren Höhepunkt bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts hatte. In den 1880er und 1890er Jahren beginnt Brütt dann damit, neue Themen aus seiner unmittelbaren Gegenwart im Stile der Genremalerei zu behandeln, wobei er vor allem die Lebenswelt des Bürgertums thematisiert. Damit folgt er in der Themenwahl der aktuellen Zeitströmung, bleibt aber in der Bildauffassung und Malweise zunächst einer traditionellen Malerei verhaftet.

Ferdinand Brütt<sup>47</sup> wird 1849 in Hamburg „als Sohn unbemittelter Eltern geboren“<sup>48</sup>. Die einfache Abstammung soll hier nicht dazu dienen, einen klassischen Künstlertopos zu bedienen, scheint aber vor dem Hintergrund von Brütts späterer

- 
- 45 Folgende Auszeichnungen lassen sich belegen: Silberne Medaille London 1876 (laut Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des 19. Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte; Dresden 1891–1901; 2. unveränderter Nachdruck der Ausgabe Hofheim a. T. 1974; S. 149.), ehrende Erwähnung Berlin 1886, goldene Medaille 2. Klasse München 1888 für „An der Börse“, 2. goldene Medaille Berlin 1891, goldene Medaille München 1892 für „Stunde der Entscheidung“, „medal for specific merit“ Weltausstellung Chicago 1893 für „In der Bildergalerie“, 1. Medaille Antwerpen 1894, bronze Medaille Weltausstellung Paris 1900 für „Vor den Geschworenen“, silberne Medaille Salzburg für „Christnacht“, 1. kleine goldene Medaille Berlin 1900 für „Der Alte im Schloßpark“, 1. kleine goldene Medaille München für „Selbstbildnis“, goldene Medaille Frankfurt 1910 (Ausstellung für Sport und Spiel). Besprechungen seiner Bilder finden sich in: „Die Kunst für Alle“, „Zeitschrift für bildende Kunst“, „Die Gartenlaube“, „Die Kunst unserer Zeit“, „Daheim“ etc.
- 46 Diese Skizzen sind in Öl auf Leinwand in teilweise recht großem Format ausgeführt und können als eigenständige Werke gelten. Brütt fertigte von einigen seiner Gemälde skizzenhafte Kopien an, die in seinem Besitz blieben. Brütt zählt damit zu der Vielzahl von Künstlern, die eine Reihe von Werken in moderner Malweise produzierten, sie allerdings nicht für den öffentlichen Kunstmarkt vorsahen.
- 47 Eine ausführliche Aufstellung der Lebensdaten Brütts erscheint im Katalog zur Ausstellung: Ferdinand Brütt. Erzählung und Impression; Museum Giersch; Frankfurt am Main 2007.
- 48 Brief Brütts an Wilhelm Herchenbach vom 19.11.1887; Archiv des Künstlervereins Malkasten, Düsseldorf. Siehe Quellen zur Geschichte des Künstlervereins Malkasten. Ein Zentrum bürgerlicher Kunst und Kultur in Düsseldorf seit 1848; bearbeitet von Sabine Schroyen in Verbindung mit Hans-Werner Langbrandtner; Köln 1992. Laut Ahnenpaß ist Brütts Vater Cordt Brütt, geb. 5.11.1814 in Haselau, Pinneberg, die Mutter ist Margarethe Adelheid, geborene Pingel, geb. 10.2.1818 in Assel, beide heirateten am 6.6.1847 in Hamburg, St. Michaelis. Nach Angaben des Enkels soll Brütts Vater im Hamburger Hafen tätig gewesen sein. Siehe auch: Der neue Rump: Lexikon der bildenden Künstler Hamburgs, Altonas und der näheren Umgebung. Überarbeitete Neuauflage des Lexikons von Ernst Rump (1912); herausgegeben von Kay Rump; Neumünster 2005; S. 66.

künstlerischer Auseinandersetzung mit dem Großbürgertum des Kaiserreichs bemerkenswert. Er erhält ersten Zeichenunterricht an der Gewerbeschule unter Friedrich Heimerdinger.<sup>49</sup> Einige Stipendien, wie Brütt schreibt, ermöglichen es ihm dann, Kunst zu studieren.

### 3.1 Weimar

Sein Kunststudium absolviert Brütt an der großherzoglichen Kunstschule in Weimar (1870–1876) unter dem belgischen Historienmaler Ferdinand Pauwels und ab 1872 unter dessen Nachfolger Albert Baur. An seiner dortigen Ausbildung hebt Brütt die „unbefangene Naturanschauung“ der Weimarer Schule und die Anregung durch andere bedeutende Talente unter seinen Mitstudenten hervor.<sup>50</sup> Namentlich nennt er die Brüder Gehrts (Karl und Johannes) die 1876 mit ihm nach Düsseldorf wechseln. Seit 1868 zählt aber auch Max Liebermann zu den Schülern von Pauwels. Verbindungen zu Liebermann werden in dieser Arbeit noch thematisiert, allerdings über die Unterschiede in der künstlerischen Auffassung. In Weimar wendet sich Brütt trotz der Ausbildung unter einem Historienmaler jedoch wie Liebermann gleich dem Genre zu. Die ersten Bilder aus der Weimarer Zeit sind typische Genreszenen mit ländlich-anekdoteschem Inhalt: „Eine Verhaftung“ (WV 1873.1)<sup>51</sup>, „Gestörte Ruh“ (WV 1874.1), „Die verräterische Studie“ (WV 1875.2, Abb. 89) und „Eine Bauerndeputation“ (WV 1876.1) zeigen jeweils einen Moment einer Erzählung, zu deren Ergänzung der Betrachter angehalten ist.<sup>52</sup> Dieses gängige Darstellungsmittel der Genremalerei wird Brütt auch bei seinen späteren Bildern, in denen seine Motive vom Land in die Stadt wechseln, beibehalten. Bei der Analyse dieser Bilder wird hierauf zurückzukommen sein. In Weimar ist Otto Günther als Genremaler in Pauwels Atelier tätig. Walther Scheidigs Charakterisierung lässt Parallelen zu Brütts frühen Arbeiten erkennen: „Als Maler

49 In der biographischen Notiz an den Präsidenten des Düsseldorfer Geschichtsvereins Wilhelm Herchenbach schreibt Brütt: „Am 13. Juli 1849 in Hamburg als Sohn unbemittelter Eltern geboren, kam ich nach vollendeter Schulzeit zu einem Lithographen in die Lehre, wo ich vier Jahre tätig war ohne dass diese Zeit mir irgendwelchen Nutzen gebracht hätte. Glücklicherweise konnte ich in den Abendstunden u. Sonntags den Zeichenunterricht in der Gewerbeschule besuchen, wodurch mein Streben, Künstler zu werden, ganz bedeutend gefördert wurde.“ Als Lehrer nennt er Friedrich Heimerdinger und als weiteren Förderer den Direktor Jessen. Günter Gensler, der in einigen Lexikontexten zu Brütts Lehrern gerechnet wird, nennt Brütt selbst nicht. Siehe: Brief Brütts an Wilhelm Herchenbach vom 19.11.1887; Archiv des Künstlervereins Malkasten; Düsseldorf.

50 Brief Brütts an Wilhelm Herchenbach vom 19.11.1887; Archiv des Künstlervereins Malkasten; Düsseldorf.

51 Die angeführten Nummern beziehen sich auf das Werkverzeichnis im Anhang dieser Arbeit.

52 Dies unternahm vor allem die Kunstkritiker, die ganze Erzählungen zu den einzelnen Bildern wiedergaben. Vgl. zu „Die verräterische Studie“: Meisterwerke der Holzschneidekunst 1; 1879; S. 23. Siehe auch in dieser Arbeit das Kapitel Der Bürger als Kunstszepient.

liebte er [Günther] die kleine dramatische Szene: Dorfschulmeisters Geburtstag, Bauerndeputation im Vorzimmer des Fürsten.“<sup>53</sup>

Vor allem das Motiv der Begegnung gegensätzlicher Charaktere – hier von Bauern und Aristokratie – ist auch für Brütts spätere Arbeiten grundlegend.

## 3.2 Düsseldorf

1876 folgt Brütt seinem Lehrer Albert Baur nach Düsseldorf, wo er 22 Jahre lang tätig ist. Anschluss an die Düsseldorfer Malerschule erhält er über den Künstlerverein Malkasten, dem er von 1877 bis 1898 angehört. Zur Akademie hat Brütt keine Verbindung,<sup>54</sup> gibt jedoch privat Malunterricht (u. a. Peter Behrens)<sup>55</sup> und erhält 1893 den Professorentitel. Ihre Blüte hatte die Düsseldorfer Malerschule Ende der 1820er und Mitte der 1830er Jahre. Ekkehard Mai begründet diese herausragende Rolle mit einer Malerei „geschichtlicher Stoffe, religiösen und patriotischen Appells, allgemein menschlich rührender Ereignisse oder einer Landschafts- und Genreauffassung, die zwischen Komposition und Impression alle Phasen eines Wandels von Sitte, Moral und Erbauung zur Natur und Natürlichkeit, zum Reiz von Motiv und Augenblick um ihrer selbst willen durchlief.“<sup>56</sup> Der Genremalerei rechnet er im Wettstreit um die Gunst des Publikums und unter dem Druck der sozialen, wirtschaftlichen und politischen Zwänge gar die Rolle als zeitweilig „aktuellstes Medium der Zeitkritik“ zu.<sup>57</sup> Auf einzelne Arbeiten Johann Peter Hasenclevers oder Wilhelm Hübners wird noch in ihrer Vorbildrolle für Brütts Werke zurückzukommen sein. Wichtig für die Arbeiten Brütts ist daneben der Zusammenhang von Historien- und Genremalerei während der „Blütezeit“ der Düsseldorfer Malerschule. Im „literarischen Grundsensus“ [Ekkehard Mai] liegt eine Schnittstelle beider. „Von der rührenden Historie zum Rührstück, vom

53 Scheidig, Walther: Die Geschichte der Weimarer Malerschule 1860–1900; Weimar 1971; S. 44.

54 In einem weiteren Brief an Wilhelm Herchenbach stellt Brütt klar, „kein Schüler der Düsseldorfer Akademie“ zu sein „und auch in keiner anderen Verbindung mit derselben“ zu stehen; Brief Brütts an Wilhelm Herchenbach vom 13.11.1887; Archiv des Künstlervereins Malkasten; Düsseldorf. Über die Lehrerlisten des Archivs der Düsseldorfer Akademie ist eine Lehrtätigkeit Brütts auch für die Zeit nach 1887 auszuschließen.

55 Windsor, Allan: Peter Behrens. Architect and Designer; London 1981; S. 4. Der in der Literatur irrigerweise als Schüler Brütts genannte Adolf Lins (1856–1927) hält 1898 die Abschiedsrede für Brütt im Künstlerverein Malkasten, in der es heißt: „Als ich im Jahre 1877 hier nach Düsseldorf kam, hat sich Freund Brütt meiner in so liebenswürdiger Weise angenommen, in so uneigennütziger Weise mir bei meinen Arbeiten geholfen, ohne dass ich ihm in irgend einer Weise ein Aequivalent bieten konnte, dass ich ihm dies stets danken werde.“ Das Manuskript der Rede befindet sich in Privatbesitz.

56 Mai, Ekkehard: Die Düsseldorfer Malerschule und die Malerei des 19. Jahrhunderts; in: Katalog zur Ausstellung: Die Düsseldorfer Malerschule; herausgegeben von Wend von Kalnein; Mainz 1979; S. 19–40; hier: S. 19.

57 Mai, Ekkehard; S. 30.

literarischen Ereignis zum Ereignis des Alltags war ein kurzer Weg.“<sup>58</sup> Beides, das Rührstück und die Alltagsszene als Ereignis, findet sich in Brütts Arbeiten wieder.

Das historische Genre steht entsprechend am Anfang von Brütts Düsseldorfer Werk. Er malt zunächst eine Reihe von Bildern „dem modernen Leben in der Zopfzeit entlehnt“<sup>59</sup>, wie „Des Landes Hoffnung“<sup>60</sup> (WV 1876.2), „Audienz auf der Treppe“ (WV 1878.2) und „Brautzug“ (WV 1881.1). Richard Hamann und Jost Hermand bezeichnen die spätere naturalistische Versachlichung des Genrebildes als Distanzierung von dieser „raffinierten Verzuckerung des gründerzeitlichen Rokokogenre“<sup>61</sup>. Auch Brütt folgt dieser Versachlichung, indem er sich Motiven aus seiner unmittelbaren Gegenwart zuwendet, behält aber seine Vorliebe für die Darstellung der „höheren Klassen“ bei.

Der Einfluss der älteren Düsseldorfer Malerschule liegt neben der Malerei „allgemein menschlich rührender Ereignisse“ in der von Ekkehard Mai hervorgehobenen Bedeutung von Sitte und Moral. Der „patriotische Appell“ seiner Düsseldorfer Vorgänger ist nach der Reichsgründung für Brütt jedoch obsolet geworden. Er kann nun das gesellschaftliche Leben seiner Zeit als Errungenschaft jener liberalen Bestrebungen zeigen. Das Lesekabinett, im Vormärz Ort der politischen Auseinandersetzung (ironisiert bei Hasenclever; Abb. 58) ist in Brütts wilhelminischer Welt zum geselligen Treffpunkt geworden.<sup>62</sup>

## „Der Störenfried“ oder „Das Lesekabinett“ (1882)

Als Wende in seiner Malerei bezeichnet Brütt „Das Lesekabinett“ von 1882 (= „Der Störenfried“, WV 1882.1, Abb. 1), in dem er nach eigenen Angaben die malerische Wirkung mehr betont habe.<sup>63</sup> Brütt durchbricht hier erstmals die salonhafte Glätte mit einer im Gemälde sichtbaren, lockeren Pinselführung. So erreicht er vor allem zwischen den flott und skizzenhaft gemalten Zeitungen und Papieren und den

58 Mai, Ekkehard; S. 30. Hier wäre etwa Theodor Hildebrandts „Die Ermordung der Söhne Eduards IV.“ zu nennen.

59 Brief Brütts an Wilhelm Herchenbach vom 19.11.1887; Archiv des Künstlervereins Malkasten; Düsseldorf.

60 Das Gemälde befindet sich im Besitz des Museums für moderne und zeitgenössische Kunst der Stadt Lüttich (MAMAC).

61 Hamann, Richard/Hermand, Jost: Naturalismus; Berlin 1959; S. 21.

62 Auf die Vorbildrolle von Hasenclevers „Lesekabinett“ wird bei der Behandlung von Brütts „Aufsichtsratssitzung“ (Kapitel III) noch zurückzukommen sein.

63 Brief Brütts an Wilhelm Herchenbach vom 19.11.1887; Archiv des Künstlervereins Malkasten; Düsseldorf. Das Bild wurde 1883 unter dem Titel „Der Störenfried“ vom Verlag Franz Hanfstaengl in München photographisch reproduziert und verlegt.

ausgearbeiteten Figuren ein aufgelockertes Wechselspiel. Eine erkennbare Wende in Brütts Werk liegt aber vor allem in der Themenwahl, der Hinwendung zu einer zeitgenössischen, bürgerlichen Alltagsszene. Gezeigt ist der Lesesaal des Künstlervereins Malkasten, also ein Motiv aus Brütts unmittelbarer Umgebung. Daneben zeigt das Lesekabinett die für Brütts spätere Hauptwerke typische Raum- und Gruppendarstellung. Den Lesesaal zeigt er mit bildparalleler Rückwand. Der große Tisch ist längs im Raum und im Bild positioniert und um ihn herum die Lesegesellschaft gruppiert. Obwohl alles gut sichtbar arrangiert ist, zeigt Brütt nur einen Ausschnitt der Szene. Der Tisch ist rechts angeschnitten, ebenso der äußere Leser rechts und dessen Zeitung. Auch der Leuchter über dem Tisch ist am rechten Schirm eben angeschnitten. Geht man davon aus, dass er mittig hängt, ließe sich der Tisch um ein ganzes Stück ergänzen und zwei oder drei weitere Leser vorstellen. Die Ansicht des Lesekabinetts ist also nach links verschoben. Am linken Bildrand zeigt Brütt eine Tür, durch die der Blick in einen weiter hinten liegenden, lichtdurchfluteten Saal reicht. Der Durchblick links wirkt als kompositorisches Gegengewicht zum aus dem Bild ragenden Tisch rechts. Mit dieser asymmetrischen Komposition führt Brütt die Szene als zufällig beobachteten Moment vor. Die von Vischer proklamierte Belauschung des Augenblicklichen ist hier eingelöst.

Die Raumdarstellung mit unterschiedlich beleuchteten Bildräumen findet sich bereits in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts sowie innerhalb der Düsseldorfer Malerschule vor allem bei Johann Peter Hasenclever. An die Schwelle des Lesekabinetts hat Brütt einen eintretenden älteren Mann gestellt, der von einem anderen begrüßt wird. Mit dieser Eintritts- und Begrüßungsszene führt Brütt auch den Betrachter ins Bild. Der asymmetrischen, aufgelockerten Komposition entspricht der Inhalt der dargestellten Szene: Die Gruppe von Männern, die in ihre Zeitung oder ihr Buch vertieft sind, wird von einer Frau und ihrem spielenden Jungen im Matrosenanzug durchbrochen. Vom Spiel des „Störenfrieds“ mit einem kleinen Luftballon lassen sich die Herren teils amüsiert, teils mit mahnendem Blick von ihrer Lektüre ablenken. Andere bleiben unbeirrt auf ihren Text konzentriert.

Die Gruppierung verschiedener Personen in einem geschlossenen Raum und ihre erzählerische Verbindung untereinander ist eines von Brütts Hauptmotiven, das uns später in verschiedenen Bildthemen, den Gerichts-, Börsen- und Salonszenen wieder begegnen wird. Im „Lesekabinett“ zeigt sich bereits seine darstellerische Methode, diese Szenen lebendig zu gestalten und mit Erzählpotenzial zu füllen. Dabei greift Brütt auf Bildkompositionen der Genremalerei des frühen 19. und des 17. Jahrhunderts zurück. In den dargestellten Personen zeigt Brütt verschiedene Charakterstudien, er fasst kleine Gruppen in Dialogszenen zusammen und zeigt andere vereinzelt. Was im „Lesekabinett“ noch als harmlose, anekdotische Szene erscheint, wird vor allem in den Gerichtsszenen mit ernstem und dramatischem Hintergrund gezeigt.

In seiner Düsseldorfer Zeit schafft Brütt zahlreiche „Gesellschaftsszenen der Gründerzeit“<sup>64</sup>, für die das „Lesekabinett“ als Prototyp gelten kann. Dabei dokumentiert er nur in wenigen Bildern Motive aus seiner direkten Umgebung, so den alten Bergisch-Märkischen Bahnhof („Am Bahnhof“, WV 1891.1) oder die Düsseldorfer Tonhalle in dem Bild „Aus bewegter Zeit“ (WV 1882.2). Die anderen Bilder zeigen zeitgenössische Szenen des bürgerlichen Lebens in komponierter, erfundener Umgebung. Seine Börsen-, Gerichts- und Salonszenen sind demnach Darstellungen bürgerlichen Lebens in genretypischer Allgemeingültigkeit.<sup>65</sup> Zeitgenössische Kritiker loben daran vor allem die Wiedergabe typischer Charaktere. So heißt es zu dem Gemälde „An der Börse“ (WV 1888.1, Abb. 42):

*„Spekulant – Intrigant, Gaffer, Raffer, der vornehme Kaufmann, der ängstliche Kalkulator – ein jeder findet seinen Typus in glaubwürdiger Gestalt.“<sup>66</sup>*

Berühmtheit erlangt Brütt mit seiner Serie von Gerichtsbildern, zu der er möglicherweise durch eine Tätigkeit als Geschworener angeregt wurde. In Werken wie „Freigesprochen“ (WV 1884.1, Abb. 2), „Verurteilt“ (WV 1884.2, Abb. 7), „Vor den Geschworenen“ (WV 1898.1, Abb. 17) usw. gelingen ihm eindrucksvolle Charakterstudien in zugespitzter Szenerie. Die Kritiker lassen sich zu Spekulationen über den Fortlauf der Erzählung im Rahmen einer Kriminalerzählung anregen. Brütt selbst schreibt hierzu, er habe die Motive „in der unmittelbaren Gegenwart [gefunden], deren Darstellung, wenn sie auch nicht immer sehr dankbar ist, ich als meinen Hauptberufe erkoren habe.“<sup>67</sup>

Neben den Gerichtsbildern fallen die meisten von Brütts Bildern aus dem Wirtschaftsleben in seine Düsseldorfer Zeit. Die dritte Motivgruppe, Szenen des bürgerlichen Gesellschaftslebens, findet sich verstärkt in Brütts Schaffen seiner Kronberger Jahre.

64 Daniela Nardmann; in: Lexikon der Düsseldorfer Malerschule 1819–1918; herausgegeben vom Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof und der Galerie Paffrath (Düsseldorf); Bd.1; München 1997; S. 199.

65 Zwar verwendet Brütt Studien konkreter Bauten, die er jedoch nicht porträtiert. Er fügt auch Porträts von Zeitgenossen ein, die jedoch als Persönlichkeiten keine Rolle in den Bildern spielen.

66 Moderne Kunst auf der Hamburger Gewerbe und Industrieausstellung; in: Die Kunst für Alle 5; 1889; S. 29.

67 Brief Brütts an Wilhelm Herchenbach vom 19.11.1887; Archiv des Künstlervereins Malkasten; Düsseldorf.

### 3.3 Kronberg

1898 verlässt Brütt Düsseldorf und zieht mit seiner Frau und vier Kindern nach Kronberg im Taunus, wo er sich der dortigen Malerkolonie anschließt.<sup>68</sup> Auch hier befasst er sich mit der Darstellung des bürgerlichen Lebens, vor allem dem seiner neuen Frankfurter Umgebung. Brütt gehört in Kronberg, wie schon in Düsseldorf, einer Nachfolgegeneration an. Mitte des Jahrhunderts hatten sich die Frankfurter Maler Philipp Rumpf, Jakob Fürchtegott Dielmann und Anton Burger in dem von Bauern und Handwerkern besiedelten Städtchen Kronberg niedergelassen. Als Brütt Ende des Jahrhunderts nach Kronberg kommt, hatte sich dort bereits ein sozialer und städtebaulicher Wandel vollzogen.<sup>69</sup> Seit der Reichsgründung und dem Bau der Eisenbahnlinie Frankfurt-Kronberg 1875 hatte Kronberg sich zur „Wohnvorstadt Frankfurts“ mit prächtigen Villen entwickelt.<sup>70</sup> 1894 ließ sich die Witwe Kaiser Friedrichs III. hier nieder. Das für sie errichtete Schloss Friedrichshof wirkte als gesellschaftlicher Mittelpunkt, um den sich reiche Frankfurter Bürger ansiedelten und eine neue Auftraggeber- und Käuferschicht bildeten.<sup>71</sup> Zwar lässt sich Brütt hier von seinen Kronberger Malerkollegen verstärkt zu Landschaftsdarstellungen anregen, doch gilt sein Interesse weiter dem Leben des Bürgertums. Statt ländlicher Idyllen entstehen Bilder wie „Herrenabend“ (WV 1900.8, Abb. 69) oder „Im Foyer“ (WV 1905.1, Abb. 73), die das Frankfurter Bürgertum in höfischem Ambiente, im Theater oder im Casino wie im gleichnamigen Bild (WV 1901.4, Abb. 75) zeigen. Die Nobilitierungstendenz des neuen, durch wirtschaftlichen Erfolg zu gesellschaftlicher Stellung gelangten Bürgertums zeigt sich in diesen Bildern. Der Wandel Frankfurts und seiner Gesellschaft wird deutlich, wenn man diese Bilder etwa mit Anton Burgers Frankfurter Altstadtbildern vergleicht.

Einen deutlichen Einfluss übt das Kronberger und Frankfurter Umfeld auf Brütts Malweise aus. Seine Bilder erscheinen nun heller und farbiger.

---

68 Zur Kronberger Malerkolonie siehe: Wiederspahn, August/Bode, Helmut: Die Kronberger Malerkolonie. Ein Beitrag zur Frankfurter Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts; Frankfurt am Main 1982 (dritte wesentlich erweiterte Auflage).

69 Vogler, Erika: Bilder Kronberger Maler im Historischen Museum Frankfurt am Main; Frankfurt am Main 1987; S. 13.

70 Wiederspahn/Bode; S. 27.

71 Vogler, Erika; S.13. Zu nennen wäre etwa August de Ridder, Vorstandsmitglied der Farbwerke Hoechst, der in seiner Villa Schönberg bei Kronberg eine Gemäldesammlung mit Werken von Anton Burger, Peter Becker, Carl Morgenstern und Adolf Schreyer angelegt hatte. Siehe: Bode, Wilhelm von: Die Gemäldegalerie der Herrn A. de Ridder in seiner Villa zu Schönberg bei Cronberg im Taunus; Berlin 1910.

## Christliche Malerei

In den 1890er Jahren wendet sich Brütt in einer Reihe von Bildern religiösen Themen zu. „Heilige Nacht“ (WV 1895.1), „Christus als Tröster“ (WV 1896.1), „Golgatha“ (WV 1897.3), „Christnacht“ (WV 1897.8) und „Christus in Gethsemane“ (WV 1903.10) sind Beispiele der religiösen Malerei des späten 19. Jahrhunderts, in der, wie etwa im Werk Uhdes, auch die „soziale Frage“ berührt wird.<sup>72</sup> Umgekehrt fügt Brütt seinen genrehaften Gesellschaftsstudien oft einen christlichen Aspekt hinzu: So erscheint in dem Bild „Christus Victor“ (auch: „Was toben die Heiden“, WV 1894.1) Christus der streikenden Arbeiterschaft als Lichtgestalt und bringt die Menge zur Einsicht. Dieser Motivbereich soll in der vorliegenden Arbeit nicht explizit behandelt werden. Christliche Motive und moralischer Fingerzeig spielen jedoch in Brütts Gerichtsbildern eine wichtige Rolle.

## Historienmalerei

Der Historienmalerei, die in seinen Genrebildern eine einflussreiche Rolle spielt, widmet Brütt sich explizit in Frankfurt. 1906 erhält er den Auftrag zur malerischen Ausgestaltung des Bürgersaals im neuen Frankfurter Rathaus zum Thema „Die geistige und politische Entwicklung des deutschen Volkes von etwa 1770–1888.“<sup>73</sup> Brütt arbeitet bis 1912 an diesem Projekt. Auf den beiden Schmal- und einer Langseite des Saals zeigt Brütt in fünf Quer- und vier Hochformaten historische und ideelle Szenen deutscher Geschichte (WV 1906–12.1 bis WV 1906–12.10). „Deutschlands geistige Wiedergeburt“ zeigt Goethe umgeben von anderen „geistigen Größen“ und wird gerahmt von der „militärischen Wiedergeburt“, den Bildern „Preußens Erhebung 1813“ und „Blüchers Rheinübergang bei Caub 1814“. Auf der Langwand folgen „Die Deutsche Nationalversammlung 1848–1849“, „Krieg und Sieg (1870/71)“ und „Im neuen Reich“, in welchem Bismarck umgeben von anderen Staatsmännern, Politikern und „geistigen Größen“ des wilhelminischen Kaiserreichs gezeigt ist. Auf der anderen Schmalseite wird eine Ansicht Frankfurts vom „Frankfurter Frieden 1871“ und dem „Frankfurter Fürstentag vom August 1863“ gerahmt. Die Decke des Saals schmückt ein Gemälde, das Dürer, Goethe und Beethoven in mitten einer Gruppe weiblicher Idealgestalten (Geschichte, Wissenschaft, Kunst, Handel, Gewerbe und Industrie) zeigt.

72 Siehe hierzu: Gross, Friedrich: Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918; Diss. Hamburg 1989.

73 Einweihungsrede des Bürgermeisters Adickes von 1912; zitiert nach: Vogeler, Erika; S. 27.