

Der Tiermaler Anton Braith

Eine glänzende Künstlerkarriere

Ein Porträt von Peter-Klaus Schuster, Nürnberg

Der Tiermaler Anton Braith wurde am 2. 9. 1836 in Biberach geboren und starb ebendort vor 75 Jahren, am 3. 1. 1905. Diese Angaben lassen an ein bescheidenes, im heimatlich Ländlichen verbrachtes Künstlerleben denken. Das Gegenteil ist der Fall. Aus dem Sohn eines armen und deshalb in Biberach ohne Bürgerrecht gebliebenen Tagelöhners wurde der hochspezialisierte Erfolgsmaler in der damaligen Kunstmetropole München, der heimgekehrt als Millionär seiner Vaterstadt seinen gesamten künstlerischen Nachlaß vermachte und von dieser dafür mit einem eigenen Museum geehrt wurde, wofür freilich Braith selbst den finanziellen Grundstock gelegt hat.

Diese glänzende Künstlerkarriere von Anton Braith ist in vielem typisch für das 19. Jahrhundert. Zwar hat das 19. Jahrhundert überhaupt erst den Typus des verkannten Künstlers hervorgebracht, dessen Werk unabhängig und ohne Billigung des öffentlichen Kunstgeschmacks sich entwickelte. Man hat sich angewöhnt, diese Künstler für die eigentlich wichtigen zu halten. Das mag ungerecht erscheinen. Allerdings war offizielle Gunst wohl selten geschmacksgefährdender als im 19. Jahrhundert, denn wen immer dieses Jahrhundert unter seinen Künstlern liebte, den liebte es ganz, mit allen Wünschen und Ansprüchen.

Diese Ansprüche verlangten von einem Maler wie Anton Braith ein geradezu unternehmerisches Geschick. Erforderlich war eine unablässige, nie stokkende Produktion charakteristischer Bilder, die am richtigen Ort, eben in der einstigen Kunststadt München, mit genauen Markt- und Gesellschaftskennnissen plaziert werden mußte. Anton Braith war eine solch künstlerische Unternehmernatur und wo seiner Vitalität die gesellschaftliche Verbindlichkeit fehlte, war sein gebildeter, vielsprachiger und gesellschaftlich versierter Lebens- und Künstlerfreund Christian Mali und dessen Schwager mit vorzüglichen Kontakten zum Münchner Kunstmarkt zur Stelle.

Der Erfolg Anton Braiths ist also nicht zufällig und er ist ihm nicht in den Schoß gefallen. Braith hat ihn sich vielmehr, hierin eine typische Figur der Gründerjahre, mit Umsicht und Fleiß planvoll erarbeitet. Mit Zigarre und von straffer Haltung hat denn auch Braith durchaus etwas engagiert Kommerzielles. Ebenso ist seine häufig groß ins Bild gerückte Signatur Ausweis solchen Selbstbewußtseins, das sich für jeden unmißverständlich zu seinen Erzeugnissen bekennt. Jener keineswegs ab-

schätzig zu bewertende Warencharakter seiner Kunst, (schon Dürer malte ja Madonnen auf Vorrat), wurde von Braith außer durch die offensive Signatur auch durch seine so auffällige Spezialisierung für das Tierfach befördert.

Bloße Naturnachahmung?

Eine solche künstlerische Spezialisierung ist uns heute so fremd geworden, daß kaum noch wahrgenommen wird, wie sehr etwa noch Franz Marc unverändert ein Tiermaler gewesen ist. Der Ursprung dieser Aufteilung der Malerei nach Bildthemen liegt im Lehrprogramm der traditionellen Kunstakademie. Deren Kunstideale blieben noch bis weit ins 19. Jahrhundert verbindlich. Als würdigste Form der Malerei galt das Historienbild, das lehrhaft menschliche Tugenden und Lasterbeispiele aus der Geschichte oder Mythologie vorstellte. Weit darunter in der akademischen Wertschätzung standen die Darstellungen des alltäglichen Lebens, die sogenannte Genremalerei. Darunter wiederum folgten jene Bildgattungen, die vom Menschen absahen, die Landschafts-, Marine-, Tier- und Stillebenmalerei. Solche Bilder unterlagen dem Vorwurf, daß sie das Gemüt des Betrachters nicht in das Reich der ewigen Ideen erheben, sondern daß die Kunst sich hier auf die bloße Naturnachahmung beschränke. Als Spezialisten solch niederer Kunstausbübung galten die Niederländer des 17. Jahrhunderts.

Auch Anton Braith steht ganz in der Tradition dieser niederländischen Kunst. In den großformatigen Darstellungen, etwa eines Stieres in seiner natürlichen Umgebung bei Paulus Potter (1647), hat diese ihre berühmtesten Tierbilder. Die Vorliebe für die Niederländer wurde im Verlauf des 19. Jahrhunderts zum Ausweis eines bürgerlichen Kunstgeschmacks. Im Gegensatz zur Kunst der Akademie, die als aristokratisch, gelehrt und deshalb auch als langweilig und blutleer galt, wollte das Bürgertum als die aufstrebende Gesellschaftsschicht des 19. Jahrhunderts die unverfälschte Wirklichkeit oder das, was man dafür hielt, im Bild der Kunst wiedererkennen. Wie sehr solches Wirklichkeitsstreben mit der Verletzung überkommener Geschmacksnormen einherging, zeigt der Skandal, den Gustave Courbet 1861 verursachte, als er seinen Schülern anstatt des klassischen Aktmodells einen Stier als Modell vortsetzte. Als Anführer eines prosaischen Realismus wurde Courbet auch auf einem Stier reitend karikiert. Eben dieses Prosaische, das Unbeschönigte war es, das die bürgerliche Kunstkritik am Jahrhun-



Anton Braith, Schafherde mit Raben, 1876. Sammlung Georg Schäfer, gegenwärtig ausgestellt im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg.

dertende an Braiths Tierbildern so lobte. So schrieb 1887 der einflußreiche Kritiker Friedrich Pecht in der Zeitschrift „Kunst für Alle“: „Was Braiths Tierbilder immer auszeichnet, ist, daß seine Esel niemals über ihren Stand hinaus wollen, seine Ochsen keine Spur von Ehrgeiz zeigen und etwa gar allegorische Viecher zu sein streben.“

„Individualisierte Tiere“

Als Ausweis eines bürgerlichen Wirklichkeitsstrebens ist Braiths Tiermalerei freilich nur einseitig erfaßt. Denn es ist nicht nur das Naturgetreue, das das 19. Jahrhundert so schätzte, sondern in gleicher Weise und in merkwürdigem Widerspruch dazu das Anekdotische, die einfühlsame Bilderzählung, in die sich der Betrachter hineinversetzen, bei der er sich etwas ausdenken und ausmalen konnte. Daß Braiths Tiermalerei neben der Naturwahrhaftigkeit auch diese anekdotische Sehnsucht seines Publikums befriedigen konnte, hat bereits der schon zitierte Kritiker Pecht bemerkt. Zwar male Braith keine „allegorischen Viecher“, gleichwohl aber zeige er doch nachvollziehbare Tiergeschichten: „Aus dem brennenden Stall läßt Braith die Ochsen brüllend hervorstürzen, die Schafe im tiefen Schnee dem Schäfer über Stock und Stein folgen und die Lämmer blökend nebenherstolpern, alles mit der Kraft und Energie, wie sie bis dahin nie dagewesen. Er individualisierte die Tiere, macht ihre Darstellung zur

Charakterschilderung und tat dies mit dramatischer Meisterschaft.“

„Tierschicksale“ also sind es, um mit einem Bildtitel von Franz Marc zu sprechen, die Anton Braith letztlich in seinen Gemälden zeigt. So, wenn er auf einem, heute in der Sammlung Georg Schäfer befindlichen Bild (Abb.), eine Schafherde vor einem toten Hasen gibt, den bereits Raben wie Aasvögel umkreisen. Obgleich im Tierreich angesiedelt, berührt die ebenso naturnahe wie stimmungsvolle Szene höchst menschlich. Vom Schauer über Mitleid bis zur Trauer reicht das Gefühlsspektrum, das hier beim Betrachter angerührt wird. In eben dieser Verbindung von genauer Wirklichkeitsbeobachtung und anekdotischem Empfindungsreichtum entspricht Braiths Tiermalerei den typischen künstlerischen Wertvorstellungen eines breiten Geschmacks der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. In dieser kunstvoll widersprüchlichen Synthese von Realismus und Poetischem liegt in künstlerischer Hinsicht der ungeheure Erfolg des Tierspezialisten Braith für seine Zeit begründet.

Braiths künstlerischer Werdegang war einer solchen Synthese von Poetischem und Realismus günstig. Schon als Kind beim Viehhüten begann er zu zeichnen. Nach der Überlieferung sind es diese Zeichnungen gewesen, wodurch er früh die Aufmerksamkeit des Biberacher Genremalers Johann Baptist Pflug auf sich zog. Dies erinnert freilich auffallend an einen bekannten Topos der Künstler-

legende, wonach der junge Giotto zeichnend beim Schafehüten von Cimabue entdeckt worden sein soll. Wie dem auch sei, durch Pflugs Fürsprache kam Braith auf die Lateinschule, nahm dort an Pflugs Zeichenunterricht teil und arbeitete auch nach Beendigung der Schule noch bis 1851 im Atelier von Pflug. Durch ihn wurde Braith von Anfang an mit der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts vertraut. In ihrer Tradition hatte sich Pflug zu einem getreu beobachtenden, humoristischen Schilderer des lokalen Alltagslebens entwickelt. Braiths Realismus liegt hier begründet. An diesem Realismus hat er auch an der Kunstschule in Stuttgart festgehalten, wohin Pflug den begabten Fünfzehnjährigen 1851 empfiehlt, zur Fortsetzung seiner Ausbildung. Ländliche Themen wie die „Heuernte“, ausgeführt in der bei Pflug erworbenen biedermeierlichen Feinmalerei, sind unverändert aus dieser Zeit belegt.

An der Münchner Akademie

1860 wechselte Braith an die Münchner Akademie, der damals berühmtesten Kunstschule, wo er sich den gefeierten Historienmaler Carl Piloty als Lehrer wählte. Piloty verdankte seinen Ruhm der Darstellung dramatischer Geschichtseignisse, deren Wirkung er durch einen virtuosen Farbauftrag effektiv steigerte. Diese koloristische Souveränität wird vorbildlich auch für Braith. Seine nun einsetzende Vorliebe für einen freizügigen Farbauftrag mit breitem Pinsel und reich modulierten Farbnuancen ist ohne Piloty nicht denkbar. Auf Piloty geht aber wohl auch Braiths Neigung zurück, spannungsvolle und häufig gefährdende Momente des Tierlebens darzustellen. Pilotys „Seni an der Leiche Wallensteins“ entsprechen bei Braith die Schafe vor dem Kadaver des Hasen (Abb.). Diese Entsprechung hat freilich auch etwas karikierend Enthüllendes. Denn nie hat sich Braith für die kostümierte Theaterwelt Pilotyscher Historienbilder interessiert. Stets blieb er dem Tierbild treu, wobei die seit 1860 anhaltende Freundschaft mit dem in Holland geborenen Christian Mali abermals seinen Blick auf die realistische Kunst der Niederländer gerichtet hat.

Bestärkt wurde Braith hierin durch eine Gruppe französischer Maler, die der Weltstadt Paris den Rücken kehrten und im Wald von Fontainebleau Landschaften und Tierbilder nach Vorbild der Niederländer malten. Unter diesen Malern der sogenannten „Schule von Barbizon“ war es besonders der Tiermaler Constant Troyon, der Braith seit seiner Parisreise von 1867 wesentliche Anregungen vermittelte. Dem völligen Rückzug aufs Land, wie ihn nach dem Vorbild dieser französischen Malerkolonie auch Leibl und sein Kreis für die Münchner Kunstszene praktizierten, hat Braith allerdings nichts abgewinnen können. Im Gegenteil, obwohl

ein begeisterter Bergwanderer, fand der aus dem ländlichen Milieu stammende Braith gerade an dem städtischen Klima Münchens großen Gefallen. Gemeinsam mit Mali baute er sich 1870/71 an der Landwehrstraße, in der Nähe der Theresienwiese, ein großes Atelierhaus. Ständig waren dort 7 Atelierwohnungen an Künstler aus Schwaben vergeben. Dieses als „Schwabenburg“ bezeichnete Haus wurde Mittelpunkt eines vielseitigen Künstlerkreises, zu dem auch Nichtschwaben wie Defregger, Grützner, Lindenschmidt und Schleich gehörten.

Dieses urbane Element an Braiths Entwicklung sollte man nicht unterschätzen. Wenn er je ein Naturkind war, so ist er es jedenfalls nicht geblieben. Denn obwohl seine Tierbilder thematisch einer anhebenden Zivilisationskritik, einer nostalgischen Vorliebe der Großstädter fürs Landleben so erfolgreich entsprachen, sind sie tatsächlich doch sehr kunstvolle Umsetzungen von genauer Naturbeobachtung in einen bewußt arrangierten Kunstzustand. Am freiesten wirkt Braith für uns heute in seinen zahlreichen Studien, die nahezu vollständig im Biberacher Braith-Mali-Museum aufbewahrt werden. Für Braith selbst aber waren diese Studien keine selbständigen Kunstwerke, sondern nur Vorläufer seiner ausgearbeiteten Kompositionen, die durchweg im Atelier entstanden sind. Gerade die 1888 im Münchner Glaspalast mit der Großen Goldenen Medaille ausgezeichneten „Kühe an der Tränke“, die dem Betrachter mit so unmittelbar anrührender Tierhaftigkeit entgegenkommen, sind tatsächlich nicht vor der Natur entstanden, sondern die Summe vielfältiger Atelierüberlegungen. Dabei hat Braith selbst nach dem großen Ausstellungserfolg nicht vor weiteren Änderungen zurückgeschreckt und die ursprünglich 3 auf 2 Tiere reduziert.

Braiths Virtuosität

Dieses Bild zeigt sehr deutlich Braiths Virtuosität in der Wiedergabe der Bewegung der Tiere und der farblichen Fixierung des Atmosphärischen. Auffällig sind die betont trüben, raffiniert gebrochenen Lichtstimmungen, die Braith bevorzugt. Eine 1897 unternommene Reise nach Italien führt dann zur Aufhellung der Palette, wie Braiths zahlreiche Studien aus den Steinbrüchen von Carrara und aus Klausen zeigen. Die Freilichtmalerei, mit der sich unter dem Eindruck des französischen Impressionismus auch sein bedeutendster Schüler, Heinrich von Zügel, beschäftigte, hat Braith jedoch abgelehnt. Sie war ihm allzu modern und wohl auch zu sehr vom Bildgegenstand abgelöst. Seine realistischen Prinzipien in der Niederländertradition wollte Braith keinem l'art pour l'art-Standpunkt des rein Malerischen opfern. Dies unterschied ihn ganz wesentlich vom Leiblkreis, der angeregt durch Courbet und Manet

eine Farbkultur von europäischem Rang entwickelte.

Mit dieser konservativen Gesinnung, die der in der Münchner Kunstszene gut integrierte Braith durch entsprechende Jurybesetzungen auch allgemein durchzusetzen versuchte, wurde er neben Franz von Lenbach zum Anlaß der Gründung der Sezession, einer Künstlergruppe, die die modernen Ideale des Impressionismus, aber auch des Symbolismus vertrat. Deutlich wird hieran, mit welcher Geschwindigkeit im fortschrittsorientierten 19. Jahrhundert auch auf künstlerischem Gebiet einst progressive Tendenzen wie Braiths koloristischer Realismus zu reaktionären Positionen sich verwandeln konnte. Und dies, obwohl Braith anders als Lenbach, der seine so kraftvolle Landschaftsmalerei der Anfangszeit unter dem Einfluß der alten Meister zugunsten einer mondänen Porträtmalerei aufgab, beständig bei seinen Tiersujets geblieben ist.

Den Tiermaler Braith mit seinen Kühen, Ochsen, Schafen und Eseln an der Seite und im Lager des Malerfürsten Lenbach zu finden, ist freilich keineswegs so befremdlich. Erfolgsorientiert wie dieser, Ritter des Verdienstordens vom hl. Michael, Königlich Bayerischer Professor und Tischgast des Prinzregenten Luitpold, hat auch Braith seinen Wohlstand gerne öffentlich genossen. Zwar residierte er

nicht wie Lenbach in einer palastartigen Villa wie ein Renaissancefürst. Das Mobiliar seines Ateliers wie seine umfängliche Kunstsammlung zeigen ihn jedoch offensichtlich an den Repräsentationsbedürfnissen der gehobenen Gesellschaft orientiert. Daß dieses Atelier mitsamt dem künstlerischen Nachlaß und dem Kunstbesitz von Braith im Biberacher Museum alle Zeitläufe unversehrt überstanden hat, ist ein einzigartiger Glücksfall für das Verständnis künstlerischen Lebens in Deutschland im 19. Jahrhundert. Ein höchst erfolgreiches Künstlerschicksal in seinen Größen und Grenzen, in seinen zeittypischen Ansprüchen wie seinen Befangenheiten ist damit im Braith-Mali-Museum beispielhaft zu besichtigen. Die Sehnsucht der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts nach Natur in schöner Künstlichkeit beschreibt wohl am besten die Kunstleistung wie die Reichweite des Tiermalers Anton Braith.

Wichtigste Literatur:

A. Kuhn, Anton Braith. Ein Bild seines Lebens und Schaffens, Biberach 1926. — Hans Hubert Mahn, Der Maler Anton Braith, in: Württemberg, Zeitschrift im Dienste von Volk und Heimat, 1936, S. 451 ff. — Peter Beye, Schwäbische Maler um 1900, Konstanz 1964, S. 29 ff.

Guido Schmitz — ein Kultur schaffender Biberacher Unternehmer

Von Dieter Buttschardt

Auf seinem Nachttisch lagen schmale Lyrikbändchen und die Selbstbetrachtungen des Kaisers Marc Aurel. Wie Goethe dachte er über das nach, „was die Welt im Innersten zusammenhält“. Wie Schiller strebte er nach einer ästhetischen Erziehung, wenn nicht, wie jener, der ganzen Menschheit, so doch, unaufdringlich, aber merkbar, seiner näheren Umgebung.

Wir sprechen nicht von einem Künstler oder Philosophen, sondern von einem oberschwäbischen Unternehmer, Guido Schmitz, der vor ziemlich genau einem Jahr, fast unbemerkt von der Öffentlichkeit, gestorben ist. Ein ehrender Nachruf an dieser Stelle ist um so mehr am Platze, als Guido Schmitz gerade für das kulturelle Leben im Kreis Biberach und darüber hinaus mehr gewirkt und erwirkt hat, als man gemeinhin ahnt. Vieles davon liegt auch schon so weit zurück, daß es bereits ein Stück Zeitgeschichte geworden ist.

Fangen wir sozusagen von vorne an! Seine Firma, die Seidenweberei Wm. Schmitz & Co. im Biber-

acher Vorort Birkendorf, entstand um die Jahrhundertwende im Gefolge der Bismarckschen Schutzzollgesetzgebung. Damals entschloß sich der Züricher Seidenweber Wilhelm Schmitz, einen Zweigbetrieb in Württemberg zu errichten, und zwar im nahen Biberach jenseits des Bodensees. Damit umging er die Zollschränken und trug gleichzeitig dazu bei, den Willen der Schutzzöllner zu erfüllen, die ja mit ihren Vorschriften nichts anderes bezweckten, als die Industrialisierung Deutschlands voranzutreiben. Auch Biberach hatte eine solche Initiative bitter nötig.

Der eiserne Kanzler war freilich schon im Sachsenwald begraben, als der „Anzeiger vom Oberland“ unter dem 2. März 1899 die Eröffnung der Biberacher Filiale des Züricher Stammhauses mitteilte. Der Anfang war großzügig: In der ehemaligen „Mittelmühle“ von Birkendorf wurden 25 mit Dampfkraft betriebene mechanische Webstühle aufgestellt. Schweizerische und italienische Fachleute leisteten sozusagen Entwicklungshilfe, bis einheimische Kräfte angelernt waren. Es gab sogar eine regelrechte „Eröffnungsfeier“ im „Haberhäusle“,