

kaum mehr aufgefüllt, sondern eher ausgemarkt, in öffentlichen Besitz überführt und erhalten.

Nach wie vor besteht jedoch die Gefahr, daß die Besitzer von Dolinen – in der Regel Bauern oder Gemeinden – auf eigene Faust Dolinen auffüllen. Deshalb sollen die bedeutendsten als Naturdenkmale geschützt werden. Im bereits kartierten Teil der Schwäbischen Alb sind von den 1152 noch vorhandenen bisher lediglich 35 geschützt, 290 weitere sind als Naturdenkmal vorgeschlagen. Auch von den mitkartierten Sandgruben und Bohnerzgrubenfeldern wurden einige als Naturdenkmal vorgesehen, vor allem um der Nachwelt Zeugnisse der ehemaligen Nutzung zu erhalten.

Die Kartierung ermöglicht außerdem eine Übersicht über den gegenwärtigen Zustand der noch vorhandenen Dolinen. So können künftig Veränderungen festgestellt werden, und man kann die Verantwortlichen zur Rechenschaft ziehen. Nach Auffassung des Regierungspräsidiums Tübingen sind Dolinen nach dem Naturschutzgesetz auch dann rechtlich geschützt, wenn sie keinen besonderen Schutz-

status haben. Bei kürzlich erfolgter Auffüllung einer Doline bei Ehestetten konnte die Ablagerung von Erdaushub noch gestoppt werden, wenn auch bereits Schäden entstanden waren. Bei anderen Auffüllungen in jüngster Zeit bei Burladingen wurden die Verantwortlichen sogar verpflichtet, das abgelagerte Material wieder zu entfernen. Es bleibt zu hoffen, daß sich diese Fälle herumsprechen und Auffüllungen künftig unterbleiben.

Literatur

BRONNER, G.: Dolinenschutz, bevor es zu spät ist. In: Blätter des Schwäbischen Albvereins Nr. 4,86, S. 118, Stuttgart 1981

GERMAN, R.: Die Dolinenkartierung. In: Veröffentlichungen für Naturschutz und Landschaftspflege Bad.-Württ., 51/52, S. 201 ff., Karlsruhe 1980

GERMAN, R., BRONNER, G. und HAASE, C.: Zum Stand der Dolinenkartierung. In: Veröffentlichungen für Naturschutz und Landschaftspflege Bad.-Württ., 57/58, S. 19–22, Karlsruhe 1984

MATTERN, H. und BUCHMANN, H.: Die Hülsen der nordöstlichen Schwäbischen Alb. In: Veröffentlichungen für Naturschutz und Landschaftspflege Bad.-Württ., 55/56, S. 101 ff., Karlsruhe 1983

Johann Baptist Seele Genreszenen aus der Zeit um 1800

Die an Talenten nicht arme späte Karlsschulgeneration weist mit Johann Baptist Seele eine ihrer erstaunlichsten Persönlichkeiten auf, und doch ist dieser Künstler nicht bekannt genug, als daß man die Eckdaten seiner Biographie voraussetzen könnte.¹

Seeles Lebenslauf zeigt oft romanhafte Züge, erscheint jedoch als fast typische Karriere im Spannungsfeld zwischen Ancien Régime, Revolution und napoleonischer Herrschaft. Der Maler, 1774 im fürstlich fürstenbergischen Städtchen Meßkirch geboren, war Sohn eines einfachen Soldaten. Der Knabe wurde früh als zeichnendes Wunderkind entdeckt und durch den militärisch strengen Drill des ehrgeizigen Vaters unablässig zu künstlerischer Arbeit angehalten. Die Armut des Elternhauses erlaubte nicht einmal den Kauf von Farben; diese mußte sich das Kind zum Teil aus Metzgereiabfällen selbst herstellen. Der Vater bemühte sich, das Kind bekannt zu machen, und bereits mit vierzehn Jahren malte Johann Baptist Seele das heute noch an Ort und Stelle erhaltene Antependiums-bild der fürstlichen Schloßkapelle Wolfach, einen *Christus im Grab*. Der junge Seele kopierte dabei den Christus getreu, doch noch etwas unsicher nach einem Kup-

Hermann Mildemberger



ferstich, dem seinerseits eine Pietà des Italieners Guido Reni als Vorlage gedient hatte.

Beeindruckt von den frühreifen künstlerischen Leistungen interessierte sich die Fürstin zu Fürstenberg für die Erziehung des jungen Künstlers und wollte ihm die Möglichkeit eröffnen, aus der provinziellen Enge herauszutreten. Schon 1789 wurde Seele, nun fünfzehn Jahre alt, durch die Vermittlung seiner Fürstin als Malerzögling in die Hohe Karlsschule zu Stuttgart aufgenommen. Die Disziplin an dieser Lieblingsschöpfung des württembergischen Herzogs Carl Eugen war sicherlich nicht lockerer als unter dem Vater des Künstlers, doch nun begleitet von einer gründlichen Schulung. Philipp Friedrich Hetsch (1758–1838), Hauptmeister der schwäbischen Geschichts- und Porträtmalerei jener Zeit, selbst in der Tradition von Nicolas Guibal und Anton Raphael Mengs ausgebildet, erzog seine Zöglinge im Stil eines empfindsamen Louis-Seize-Klassizismus, in dieser Richtung bekräftigt durch den ebenfalls lehrenden Landschaftsmaler Adolf Friedrich Harper (1725–1806). Etwa gleichzeitig mit Seele wurde die Generation der schwäbischen Klassizisten herangezogen, die Maler Gottlieb Schick, C. F. Hartmann und Eberhard Wächter; die Bildhauer Johann Heinrich Dannecker und Philipp Jacob Schefauer, in Stuttgart von großem Einfluß, waren etwa zwanzig Jahre älter. Von diesen Künstlern, die man oft etwas voreilig als «typisch» für die württembergische Kunst um 1800 gelten läßt, trennte Seele zehn Jahre später eine unüberwindliche Feindschaft in künstlerischer und in persönlicher Hinsicht.

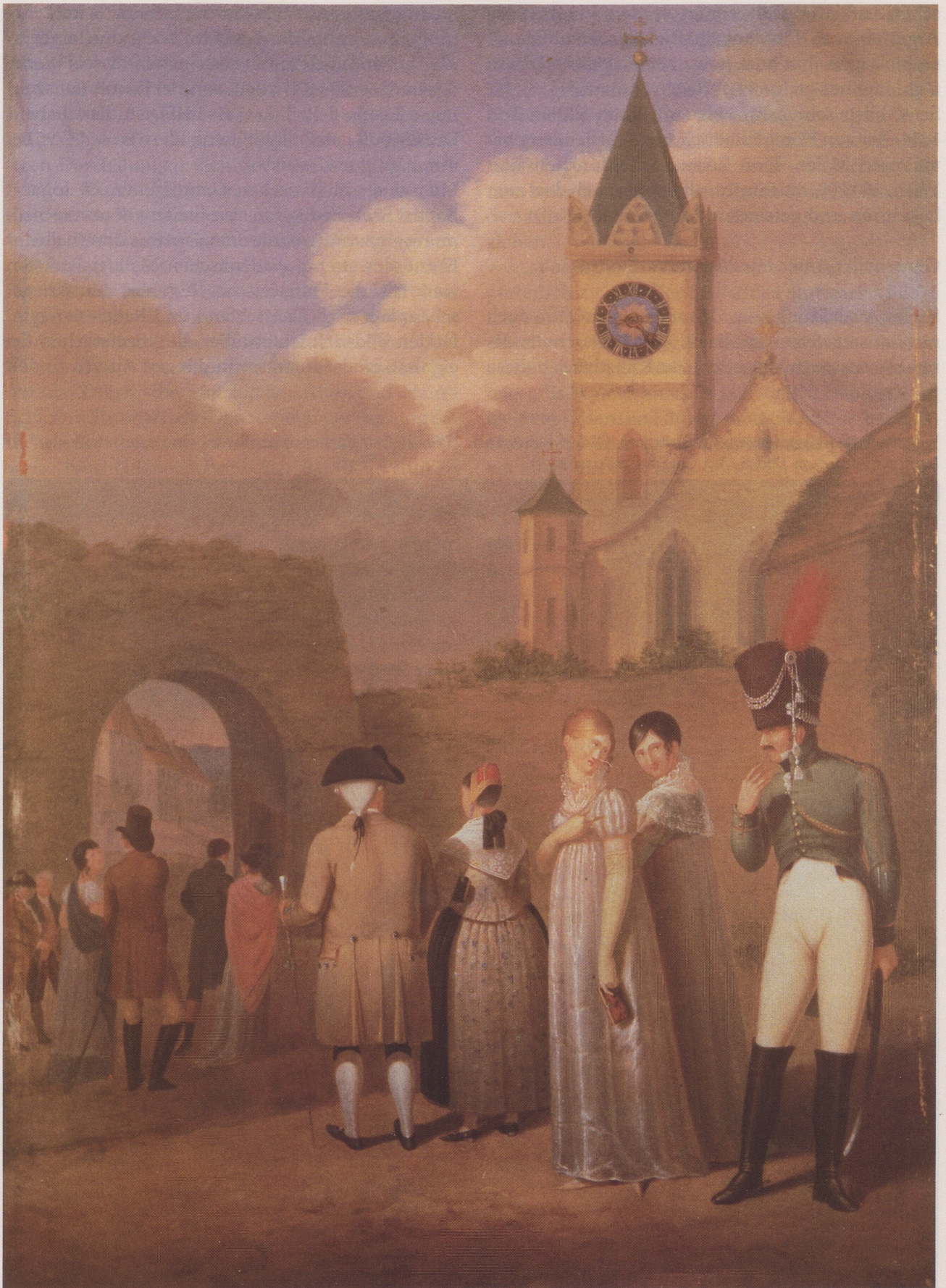
Dem «Jakobiner» Seele mißlingt die Flucht aus Württemberg

An der Karlsschule war er mit dem späteren Landschaftsmaler Joseph Anton Koch befreundet sowie mit Franz Karl Hiemer, der als Porträtist Friedrich Hölderlins bekannt geblieben ist. Seele und Koch, von der Französischen Revolution begeistert, empfanden sich als Jakobiner, rebellierten offen gegen das militärische Reglement der Stuttgarter Akademie und entschlossen sich endlich zu fliehen, um sich in Frankreich der Revolution anschließen zu können. Josef Anton Koch gelang 1791 die gefährliche Flucht, während Seele eingesperrt wurde. Herzog Carl Eugen erwog, den achtzehnjährigen Maler als Soldaten außer Landes zu verkaufen, doch die Fürstin zu Fürstenberg setzte sich nochmals für das ehemalige Wunderkind ein und erwirkte die Auslieferung, angeblich um ihren Untertan selbst bestrafen zu können. In Donaueschingen wurde Seele verziehen.

In den nächsten Jahren ist Johann Baptist Seeles Tätigkeit an verschiedenen Orten nachweisbar. Er arbeitete für den fürstenbergischen Hof, für die Hohenzollern-Sigmaringen und Hohenzollern-Hechingen, für die Salm-Reifferscheidt-Bedburg, meist als Porträtist. Gleichzeitig entstanden zahlreiche Genreszenen, überwiegend militärischen Inhalts. 1795 dürfte Seele in Paris gewesen sein, danach hielt er sich in der Schweiz und wieder in Donaueschingen auf. 1799 und 1801 wurden seine Arbeiten in Weimar ausgestellt. Der Durchbruch kam 1800, als Seele den gefeierten Feldherrn und späteren Besieger Napoleons, Erzherzog Carl, mehrfach porträtieren konnte. Zwei Jahre später war Seele wieder in Stuttgart; die Karlsschul-Episode hatte man ihm längst verziehen. Im Auftrag des russischen Gesandten komponierte er ein aufwendiges Schlachtenstück, den *Kampf auf der Teufelsbrücke* (Staatsgalerie Stuttgart). Heute nicht mehr genau zu ermittelnde Ursachen führten zum Eklat zwischen dem Maler und dem Gesandten. Herzog Friedrich von Württemberg schaltete sich in die Affäre ein, indem er den Gesandten der Großmacht vor einer illustren Öffentlichkeit brüskierte. Der Streit um das Bild war wohl nur ein Vorwand, Seele als Randfigur aber in die Fäden der Politik verstrickt.

Württembergischer Hofmaler und Galeriedirektor

Durch die nachhaltige Protektion des Favoriten des Herzogs, des äußerst einflußreichen späteren Grafen von Dillen, machte Johann Baptist Seele, kaum in Stuttgart ansässig, eine steile Karriere. Schon im Januar 1804 war er Hofmaler und Galeriedirektor Friedrichs von Württemberg. Weder Gottlieb Schick – damals in Rom – noch Eberhard Wächter oder C. F. Hartmann, beide ebenfalls im Ausland, die typischen Vertreter des schwäbischen Klassizismus, hatten den begehrten Posten erhalten. Vor allem Schick äußerte sich brieflich in haßerfüllten Tiraden; er warf Seele künstlerische Unfähigkeit, moralische Verworfenheit und Intrige vor. Seele schien den strengen Klassizisten, den Mitschülern von einst, freilich doppelt verachtenswert: Mit seinen frührealistischen, gekonnt charakterisierenden, doch derben und oft anzüglichen Genreszenen – einer eigentümlichen, ganz neuartigen Weiterentwicklung französischer und niederländischer Vorbilder – erwies er sich thematisch und stilistisch als nicht annehmbar. Seele seinerseits wies die philosophischen Inhalte klassizistischer Gedankenmalerei, die humanistischen Erziehungsideale, wie sie Gottlieb Schick verstand, von sich. Seele war offensichtlich von der strengen Beobachtungsgabe der französi-



Johann Baptist Seele: Kirchgangszene. Öl auf Kupfer, um 1799. Der Zeiger der Kirchturmuhre ist beweglich, da ein Uhrenbild.
Auf Seite 339: Selbstbildnis des Künstlers, unbezeichnet, um 1810.

schen Aufklärung mitgeprägt worden. Versagte das Argument von der Mangelhaftigkeit seiner Malerei, so hielt man ihm zumindest seine *zynische Lebensweise* in einer gedruckten Rezension vor.² Seele blieb zehn Jahre, bis zu seinem frühen Tod 1814, der von König Friedrich von Württemberg bevorzugte Maler. Eine Reise nach München und Wien, 1808/09, machte ihn allerdings auch dort zum begehrten und gefeierten Porträtisten.

Genremaler unter französischem Einfluß

Seeles Ausbildung zum Genremaler erfolgte – auch nicht ansatzweise – auf der Hohen Karlsschule, deren klassizistisch ausgerichteter Kunstbetrieb diese

niedrig eingestufte Bildgattung keinesfalls ins Lehrprogramm aufnehmen wollte. Seele dürfte gegen 1795 in Paris und damals auch in der Schweiz Werke des französischen Genremalers der Revolutionszeit, Louis Léopold Boilly (1761–1845), studiert haben. Der Einfluß von Boillys Sittenbildern ist seit 1796 bei ihm häufig nachweisbar.

Mit seinen militärischen Genreszenen ist Johann Baptist Seele bedingt in eine breitere deutsche Strömung einzuordnen, die damals etwas unterhalb der Ebene der streng akademischen Malerei wirksam war. Als die Französische Republik den Kriegsschauplatz nach Deutschland und Italien verlegte, fanden Bildnachrichten über die kriegerischen Ereignisse großes Interesse und regen Absatz. In den

J. B. Seele: Kirchgangszene in Stuttgart. Öl auf Leinwand, 1799. Hier trägt der «Verführer» eine österreichische Uniform, auf dem Bild S. 341 eine französische.



von den Franzosen besetzten Städten zeichneten und malten viele Künstler die Eindringlinge: Karl Kuntz in Mannheim, Wilhelm Kobell in München und Carl Adolf Heinrich Heß in Dresden. Das rege Interesse an diesen Genreszenen spiegelt sich auch darin, daß Seele von vielen dieser meist kleinformatigen Darstellungen mehrere Wiederholungen anfertigte. Durch Stiche von und nach Seele wurden die meisten Kompositionen zudem weit verbreitet. In der 1799 datierbaren Komposition *Kirchgang*, von der Seele mindestens drei Fassungen ausgeführt hat, tritt der fremde Soldat als erotischer Verführer junger Städterinnen auf; der Inhalt erinnert entfernt an den Kirchgang Gretchens in Goethes *Faust*. Die querformatige Fassung im Stuttgarter Stadtarchiv hat als Kulisse die Stiftskirche, Altes und Neues Schloß in Stuttgart, die Donaueschinger Fassung ein nicht näher bestimmtes Städtchen mit vergleichsweise bescheidener Kirche. Der figürliche Aufbau ist bei beiden Ölfassungen weitgehend übereinstimmend: im Hintergrund die Kirche als jeweiliges Ziel des Kirchganges und andere Architekturkulissen; vom rechten Vordergrund zum linken Mittelgrund zieht sich die Prozession hin; die einzelnen Personen sind in ihrer strengen Reihung nach hinten zu fast lehrbuchhaft perspektivisch verkleinert. Vom linken Bildrand wird die Bewegung dann nach rechts weitergeleitet. Großer Wert ist – wie bei allen Genreszenen des Malers – auf die Herausstellung unterschiedlicher Typen gelegt. Der Soldat als erotischer Verführer, die beiden Mädchen, die mit unterschiedlichem Mienenspiel reagieren, die altfränkisch wirkenden Eltern, die behäbig und ahnungslos den beiden Töchtern vorangehen, sind pointiert herausgestellte Gegensätze.

Nachdruck wird auf die Schilderung der unterschiedlichen Stofflichkeit der Kleider gelegt; die Ausführung ist fast miniaturhaft, allerdings das Bildformat auch recht klein. Die Unterschiedlichkeit der Typen ist, da von den meisten Figuren nur die Rückansicht geboten wird, durch Statur, Gang und Kleidung perfekt herausgestellt. Der Gegensatz moderner französischer Kleidung der Directoire-Zeit zur altfränkischen Kleidung mit Zopf, Kniehosen und Reifrock wirkt besonders kraß, da die vergangene Mode in kleinbürgerlich-bäurischer Abwandlung – Trachtenhaube der Frau, dünner langer Zopf des Mannes – von alten, untersetzten Leuten getragen wird. Die Schilderung ist – was als durchweg typisch für Seele gelten muß – auch in diesen Bildern bei aller Situationskomik scharf und unsentimental. In Kombination mit den kleinmeisterlichen Elementen der Komposition – starrer Aufbau der Personenreihe, miniaturhafte Sorgfalt der Ausführung – er-

geben sich pointiert groteske Züge. Der in seiner Zeit sehr beliebte V. G. Kininger hat vom Thema und von der feinteiligen Malerei her vergleichbare Bilder geschaffen. Die Wirkung dieser inhaltlich oberflächlich ähnlichen Darstellungen ist gemütvoller, es fehlt jede Schärfe. Obwohl sich Seele rein thematisch gesehen nicht in außergewöhnlichen Bahnen bewegt, versucht er bereits konsequent, sich den Klischees zeitgenössischer Sentiments zu entziehen.

Tagespolitisch gesehen scheint Seele hier nicht parteiisch zu sein: der Soldat des Stuttgarter Bildes trägt die Uniform eines Korporals vom 3. österreichischen Chevauxlégers-Regiment, beim Donaueschinger Bild ist der Verführer als Franzose kostümiert. Es ist noch anzumerken, daß die modisch gekleideten Paare im Hintergrund direkt auf den französischen Maler Louis Léopold Boilly verweisen, vor allem das Paar links hinten im Donaueschinger Bild. Auch die linke Architektur-Kulisse dieser Fassung – hoher, ruinenhafter Torbogen mit Durchblick auf eine steile, städtische Häuserzeile – reflektiert interessante französische Vorbilder. Das Stuttgarter Schloß in der anderen Ölfassung ist von ähnlich tapetenhaft glatter Substanz, wie Boilly Pariser Stadthäuser darstellte. Das französische Vorbild ist bei den aufgezählten Elementen vor allem auch farblich durchweg nachweisbar.

Originelle «Militärische Compositionen»

In einer Aquatinta-Folge von 1802, bestehend aus fünf, teilweise als Pendants aufeinander bezogenen Blättern, herausgegeben unter der Überschrift *Militärische Compositionen*, werden die aus dem Zeitkontext herausstechenden Lösungen auffälliger. Schon die Zeitgenossen werteten die meist kleinformatigen Blätter als Hauptwerke des Künstlers, ihre Originalität wurde sofort erkannt. Bisher erlauben die Genreszenen, den Maler als einen von den rationalistischen Strömungen der Aufklärung und Revolution geprägten Beobachter einzuordnen. Als Künstlerpersönlichkeit war er ein nüchterner Betrachter, der ein sicheres Gespür für die Erfassung und Bewältigung drastischer Vorgänge und Affekte besaß.

Die beiden ersten Gegenstücke des Zyklus, *Ein abgelebtes Cavallerie Pferd* und *Ein Invalid*, könnten als Ausgangspunkt einer genaueren geistesgeschichtlichen Zuordnung dienen. Leider ist vom *abgelebten Cavallerie Pferd* nur ein koloriertes Exemplar in öffentlichen Sammlungen bekannt. Die Kolorierung ist bei allen Blättern unter der Aufsicht Seeles erfolgt. Der *Invalid* dagegen ist als bloße Aquatinta

und koloriert in mehreren Exemplaren erhalten: Ein Vergleich der beiden Blätter belegt, wie intensiv Seeles grafische Formensprache ist; das kolorierte Blatt mildert diesen Eindruck.

Trotz des kolorierten Zustandes ist die Drastik der Darstellung auch beim *abgelebten Cavallerie Pferd*, dem ersten Blatt der Serie, augenfällig: In einer flachen, leicht hügeligen, aber sonst nicht näher bestimmten, geradezu unpersönlichen Landschaft geht das abgekehrte, alte Pferd mit gesenktem Kopf schräg nach rechts. Der Himmel über einem niedrigen Horizont zeigt eine leichte Wolkenbildung und bleibt genauso im Bereich des Unpersönlichen, nicht näher Charakterisierten wie die Landschaft. Diese Feststellung ist wichtig, da die grafische Ausführung der Landschaft und des Himmels nicht summarisch und andeutend, sondern naturähnlich wirkt. Es handelt sich keinesfalls um eine plakative Vereinfachung. Um so intensiver sieht man die einsame Figur in dieser gleichgültigen Szenerie. Deutlich, aber nicht im überzeichneten Sinn der Karikatur, sind die Zeichen des Zerfalls: die hervorstechenden Knochen der Oberschenkel, die ungepflegte, unterschiedlich lange Mähne, der gesenkte Kopf, die Müdigkeit ausdrückende Physiognomie, die einen fast menschlichen Zug hat. Der Gang verrät, daß das Pferd am rechten Hinterhuf lahmt. Ferner sind die Beine nach außen zu ausgestellt, wie man es bei gesunden Pferden nicht sieht.

«Ein abgelebtes Cavallerie Pferd. Gezeichnet und geätzt von Seele 1802.»



Ein abgelebtes Cavallerie Pferd.

Obwohl das Tier, obwohl die Zeichen seines Zerfalls klar herausgestellt sind, das Pferd zudem beherrschend in der Bildmitte, schräg nach rechts bildeinwärts gewendet steht, vor einem zurückhaltend charakterisierten Grund, drängt sich nicht der Eindruck eines vordergründigen, auf billige Weise erzielten Effektes auf. Trotz der Intensität der Darstellung wirkt das Bild nicht überzogen.

Das Motiv eines einzelnen Tieres in einer flachen, niederländischen Landschaft ist bei Paulus Potter und anderen niederländischen Tiermalern des 17. Jahrhunderts zu finden, doch eben unverkennbar als Staffagefigur gemeint.

Das Gegenstück *Ein Invalid*, Blatt Nr. 2 der Serie, ist koloriert und unkoloriert erhalten. Die Landschaft ist detailfreudiger als beim *Cavallerie Pferd*, wirkt aber trotzdem unbestimmbar und allgemein, recht gleichgültig vorgetragen. Sie zeigt einen flachen, nicht näher geschilderten Vordergrund, einen Flußlauf oder See im linken Mittelgrund, dahinter, von links nach rechts, Laubwald, hinter dem ein dörflicher Kirchturm hervorsticht. Der Horizont ist ebenfalls niedrig. Die Landschaft wird malerisch aus Licht- und Schattenflecken zusammengesetzt, das zeichnerische Element tritt – in Seeles grafischem Oeuvre eine Ausnahme – weitgehend zurück.

Beherrschend in der vorderen Bildmitte, halb nach links gekehrt, sitzt der Invalide auf einem Stein; mit der Linken hält er ein Stück Brot, in der Rechten ein kleines Messer und einen abgebrochenen Brotbrocken, den er verzehren möchte. Neben ihm liegt ein Umhängebeutel, neben seinem Wanderstab sicherlich die einzige Habe des alten Mannes.

Wie die Landschaft, so beruht auch die Ausführung der Figur, ihre Plastizität auf der – im Vergleich zu früheren Blättern – malerischen Wiedergabe von Licht- und Schattenwerten. Lediglich einige Konturen sind durch feine, durchgehende Umrißlinien umfassen. Die Stofflichkeit wird trotz der stellenweise summarischen Wiedergabe gut charakterisiert. Seeles besonderes Interesse gilt der Physiognomie, dem alten zerfurchten Gesicht.

Bemerkenswert ist, daß der Invalide eindringlich und überzeugend geschildert wird, daß die Lösung der Themenstellung aber gerade in dieser Art der Ausgestaltung überraschen muß. Der Invalide wird nicht als krüppelhaftes, verstümmeltes, auf Krücken gehendes Wesen gezeigt, als malerisches Gesindel, wie man ihn in Genreszenen des späteren 18. Jahrhunderts, etwa bei Norbert Grund, findet. Die Intensität vermeidet trotz ihres rigorosen Ausdrucks malerische Übertreibungen, sie bleibt wahrscheinlich, sie überzeugt auf suggestive Weise von dem Wirklichkeitsgehalt des Dargestellten.



Ein Invalid.
Im Vorlag der Amerikanischen Kriechhandlung in Stuttgart

Tiere und Invaliden: von der Staffage zu Zentralfiguren

Die angesprochene Ungewöhnlichkeit der Darstellung ist nicht allein Ergebnis der Formensprache, die über die Konventionen der Genremalerei um 1800 hinausgeht. Damit verbunden ist eine neuartige Auffassung des Genrebildes. Bisher waren Tiere und invalide Bettler oder Kriegsveteranen Staffagefiguren, malerische Versatzstücke für das Arrangement stimmungsvoller Szenen; nun stehen sie nicht nur formal – auch dies ist neu – betont im Mittelpunkt, dazu allein, nicht in Gruppierungen, als ob der Beschauer unvermittelt mit dem Phänomen einer ruinierten Existenz konfrontiert werden sollte. Dieser Inhalt der Genreszenen wird mit einem Nachdruck vorgetragen, der an die, wenn auch völlig anders betonte Wichtigkeit von Historienbildern erinnert. Mit den Tendenzen von J. B. Greuze und einigen seiner Nachahmer, Genreszenen aufgrund ihres hohen moralisierenden Gehaltes den Rang von Historienbildern einzuräumen, hat dies unmittelbar nichts zu tun. Nicht nur die Erhebung der Staffage zur Zentralfigur, ihre völlig gewandelte Präsentation im Bild ist neu. Der Invalide mit seinem Stock ist nicht weniger gewichtig ins Bild gebracht wie etwa ein Schmerzensmann der Historienmalerei. Neu ist auch die thematische Konfrontation Mensch–Tier in ausgesprochenen Gegenstücken, wenn man von der in der Kunstgeschichte

häufigen, inhaltlich anders bedingten Gegenüberstellung Mensch–Affe absieht. Die Darstellungen *abgelebtes Cavallerie Pferd* und *Invalid* verweisen auf andere Themenkreise. Sie beziehen sich zunächst auf das Zeitgeschehen der Revolutionskriege, deren Opfer in inhaltlicher Verknüpfung dargestellt sind. Dieser zeitgenössische Bezug ist beiden Blättern gemeinsam, erklärt jedoch nicht den Grund der pointierten Gegenüberstellung.

Es sei in diesem Zusammenhang nur kurz darauf hingewiesen, daß der aufklärerische Philosoph und Physiologe Julien Offray de la Mettrie (1709–1751) zur Entstehungszeit der Bilder eine häufig diskutierte Persönlichkeit war. Seine Schriften könnten über Seeles Bildinhalte Aufschlüsse geben. La Mettrie wurde auch – ablehnend – im Philosophieunterricht der Karlsschule abgehandelt.³ Die inhaltliche Parallelisierung Mensch/Tier im Sinn einer physiologischen und daraus abgeleiteten psychologischen Gleichstellung mit weitreichenden Schlußfolgerungen hat La Mettrie in seinem bekannten Werk *L'homme machine* (1748) und anderen Schriften verfochten. La Mettries Parallelisierung von Mensch und Tier, verbunden mit seiner betonten Ablehnung des Krieges aufgrund der Folgen, könnte für die thematisch eigentümlichen Gegenstücke von Seele den erklärenden Hintergrund bedeuten.⁴

Kaiserlicher und französischer Vorposten – Erfassen der Nationalcharaktere

Die restlichen drei Blätter der *Militairischen Compositionen* sind nur im weiteren Sinne des Titels inhaltlich mit den beiden ersten Gegenstücken verknüpft. Blatt 3 *Kaiserlicher Vorposten* und Blatt 4 *Französischer Vorposten* hat Karl Kuntz nach Seele radiert, Blatt 5 *Das entschlossene Mädchen*, ist wieder eine eigenhändige Druckgrafik des Malers. Die vollendete Erfassung unterschiedlicher Nationalcharaktere haben Zeitgenossen als Johann Baptist Seeles besonderes Talent bescheinigt. Der abgerissene, doch selbstsicher dastehende *Französische Vorposten* mit seinem erbeuteten Stallhuhn bietet einen Kontrast zum schmerzbäuchigen, recht ungewandten *Kaiserlichen Vorposten*. Beide Einzelfiguren stehen im Bild wieder zentral dem Betrachter gegenüber. Was den Franzosen betrifft, so war vielleicht L. L. Boillys *Porte-Drapeau de la Fête-Civique* von 1793 die Anregung für Seeles Bildanlage.⁵

Der Französische Vorposten steckt voller zeitgeschichtlicher Anspielungen, wie vor allem die Ölfassung des Themas in Details deutlich macht. Der Hohenwiel im Hintergrund ist auf dem Ölbild nur noch eine Ruine. Die Darstellung auf dem Ölbild ist



„Kaiserlicher Postboten“

historisch berechtigt, denn im Jahr 1800 eroberte General Vendamme ohne nennenswerten Widerstand die Festung, die seit Konrad Wiederhold als «jungfräuliches» Symbol württembergischer Widerstandsfähigkeit gegolten hatte. Die Empörung über die widerstandslose Kapitulation war allgemein. Nun steht der Marodeur unbehelligt im Vordergrund; rechts im Gebüsch liegt das Fragment eines in Trümmer gegangenen Bildstocks mit der Geißelung Christi – wohl ein symbolischer Verweis auf die gegen die Kirche gerichteten Handlungen der Revolutions-Soldaten. Der schlechtgekleidete Zustand des Soldaten – in Darstellungen der profranzösischen Revolutionskunst häufig ein Ausdruck von Tugend, wie auch eine Grafik von Seeles Karlsruhlfreund J. A. Koch belegt – ist hier in Kombination mit den anderen Bildelementen wohl abwertend gemeint.

Die Thematik von Nr. 5 der Serie, dem effektiv inszenierten *Das entschlossene Mädchen*, das nackt beim Baden von einem französischen Soldaten über-



„Französischer Postboten“

rascht wird und zu dessen unnachahmlicher Verblüffung auf seinem Militärpferd entflieht, soll bereits 1796 von Seeles klassizistischem Lehrer Hetsch in Rom dargestellt worden sein. Leider ist diese Tradition heute nicht mehr zu überprüfen.⁶ Seele hat demnach diese für den akademisch-konventionellen Hetsch sehr überraschende Szene wieder aufgegriffen und mit hintergründiger Freude an der Situationskomik die Amazone abgebildet. Eigentümlich für Seele ist, daß er dieses Thema recht brüsk ausformulierte und eine galante oder nur gefällige Wiedergabe vermied. Das Blatt ist auf pointierte Weise derb, die banale Flucht grotesk zugespitzt durch den pathetischen Abwehrgestus des nackten Mädchens.

Bekanntschaft am Brunnen – ein erotisches Motiv

In der Zeit um 1804, als Seele in Stuttgart avancierte, änderten sich die Themen im Sinne einer mehr gefälligen, teils fast konventionellen Auffassung. Die

prägnante Charakterisierung der auftretenden Typen ist jedoch selten zurückgenommen. Beispielhaft für eher idyllische Formulierungen erweist sich die um 1804 entstandene *Bekanntschaft am Brunnen*. An dem klassizistischen Brunnen mit der lächelnden Satyrmaske sind zwei wasserholende Mägde mit zwei Burschen ins Gespräch gekommen, die

zwei Pferde zur Tränke gebracht hatten. Einer der Burschen hat bereits die Hand auf die Schulter des Mädchens gelegt, die sie ergriffen hat. Das andere Paar tauscht Blicke. Ikonographisch bemerkenswert ist, daß das Mädchen, auf deren Schulter die Hand des Burschen ruht, einen auf dem Brunnenrand abgestellten Zuber hält, während das etwas distan-

J. B. Seele: Die Bekanntschaft am Brunnen. Öl auf Leinwand, um 1804.



ziertere, Blicke wechselnde Mädchen eine verschlossene Kanne faßt. In niederländischen Genreszenen des 17. Jahrhunderts wären beide Gegenstände, geöffnetes und geschlossenes Gefäß, als Anspielungen auf die Bereitwilligkeit bzw. Zurückhaltung der Mädchen zu verstehen.⁷ Es ist aber wahrscheinlich, daß Seele die Motive bereits ohne tiefere Bedeutung dargestellt hat.

Begegnungen am Brunnen findet man in der Genre-malerei des 17. und 18. Jahrhunderts nicht selten als erotisches Thema. Es sei vor dem Zeithintergrund jedoch auch auf das 1798 erschienene, zur Zeit der Revolutionskriege spielende Versepos *Hermann und Dorothea* von Goethe verwiesen, das in kurzer Zeit sehr bekannt wurde. Goethes Schilderung eines baumbeschatteten ausgemauerten Brunnens und der Ablauf einer Begegnung beschwört vergleichbare Bilder, wenn auch in einer viel verhalteneren Stimmung. Denn Seeles Gesicht der Burschen und der bereitwilligen Magd – die andere ist nur im verlorenen Profil sichtbar – sind ungeschönt und verraten wenig von zarter Mentalität. Humorvoll gemeint ist wohl, daß jedem Galan ein Pferd beige-stellt ist, das mit großen, intensiv blickenden Augen die jeweilige Blickrichtung «seines» Burschen zu seinem Mädchen aufnimmt. Die Gesamtkonzeption wirkt ruhig und geschlossen, auf eine zurückge-nommene Weise idyllisch. Feine Mischungen aus kühlen Blau- und Grüntönen knüpfen an frühere farbliche Lösungen an, doch nun eher elegant vor-getragen.

Seele hat im Zeitraum 1812/14, kurz vor seinem überraschenden Tod, ein Werk geschaffen, das die tagespolitische Ausrichtung von einigen früheren Arbeiten in gewandelter Weise wieder aufleben läßt. Das großformatige, sehr sorgfältig durchge-führte Aquarellbild zeigt nochmals ein Randereignis des Kriegsgeschehens, doch nun in seiner Bedeu-tung metaphorisch erhöht. Ein vierspänniger Ver-sorgungswagen der Armee verunglückt: durch ei-nen gewaltigen Blitz erschreckt scheuen die Pferde und versuchen, nach verschiedenen Richtungen hin auszubrechen. Johann Baptist Seele hat die be-wegte Szene in einer streng verklammerten Kompo-sition bewältigt. Lebendig ist das dramatische Mo-ment des Scheiterns erfaßt: Der auseinanderbre-chende Wagen, dessen Plane abgerissen ist und der eben nach links kippt, die zerschellten, umher-geschleuderten Deichselteile, die von Sturm, Sturz und der eigenen verzweifelten Aktion bewegten Gestalten mit flatternden Kleidern und davonflie-gendem Hut, die hysterisch nach allen Richtungen sich aufbäumenden Pferde, ein abgerissenes Stück Zügel, das die Zickzackbewegung des Blitzes nach-

zeichnet. Die Schärfe der Beobachtung, die die frü-hen Genreszenen bestimmt, hat nicht nachgelas-sen, doch eine zusätzliche Qualität erhalten. Mit na-turwissenschaftlich anmutender Prägnanz sind die motorischen Abläufe fast zeitlupenartig fixiert. Die-ser Wirkung dient auch farblich die zart lasierende Aquarelltechnik mit ihren kristallinen Effekten.

Ein kleines Zeichen wird zum Symbol des Unter-gangs der Grande Armée

Der metaphorische Bildgedanke wird deutlich, wenn man die Beschriftung der Plane liest: GRANDE ARMEE EQUIPAGE MILITAIRE. Die dramatische, spätsommerliche Gewitterlandschaft ist die von 1812, als die neugebildete Grande Armée unter Napoleons Kommando nach Rußland ein-rückte, um dort ihr katastrophales Ende zu finden. Der württembergische König war als Verbündeter gezwungen, das für die Verhältnisse des Landes un-geheure Kontingent von 15 800 Mann, 3400 Pferden und 32 Kanonen der Grande Armée beizusteuern. Bereits im Frühherbst 1812, in die Zeit also, in die die Genreszene verlegt ist, noch vor dem Winterein-bruch in Rußland kamen die Hiobsbotschaften nach Stuttgart: fast das ganze württembergische Heer war aufgerieben worden. Das apokalyptische Ende der napoleonischen Armee kündigte sich an.

Wie es in der Genre-malerei sein muß, wird von Seele kein breites Panorama entworfen, auch eine Heroisierung hat hier konsequenterweise keinen Raum und bleibt Aufgabe eines eventuellen Histo-riensbildes. Der Versorgungstroß, das am wenigsten heldenhafte Anhängsel des Heeres, wird zur Meta-pher für das Schicksal des Ganzen. Das Gewitter, das das Scheitern bewirkt, kündigt die winterliche Naturkatastrophe in Rußland leitmotivisch an. Im kleinen, bagatellhaften, keiner Chronik würdigen Ereignis tritt ein Vorzeichen der Katastrophe auf. Die innere Logik des Geschehens dieser Genreszene ist typisch für die Argumentationsweise der Zeit und wurzelt in der Aufklärung: Große und kleine Geschehen werden von den gleichen physikali-schen Gesetzmäßigkeiten regiert, haben gemein-same sinngemäße Ursachen. Goethe vertritt dieses Weltbild vergleichbar paradigmatisch in dem bereits erwähnten Versepos *Hermann und Dorothea*. Das Ge-witter wird hier ebenfalls entsprechend in ge-schichtlich-symbolhafter Ausdeutung gesehen⁸. Diese aufklärerisch-naturwissenschaftliche und gleichzeitig moralisierende Deutungsweise hat das frühe 19. Jahrhundert geprägt; in seiner vollen Pro-grammatik hat es Adalbert Stifter in der berühmten Vorrede für *Bunte Steine* formuliert (1853).



Das entschlossene Mädchen

Johann Baptist Seele erweist sich als Künstler mit unterschiedlichen Zielsetzungen; das verrät auch diese schmale Auswahl, die keine geschlossene Entwicklung nachzeichnen kann.

Der klassizistisch verfestigte Bildaufbau, bei einer Beschränkung auf kleine und übersichtliche Personengruppen, Bühnenwirksam und selten in bedeutender räumlicher Tiefe gestellt, entspricht weitgehend dem Zeitstil, hier unter besonderer Berücksichtigung französischer Vorbilder und auch manchmal der von Paris ausstrahlenden Begeisterung an niederländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts. Eigenwillig, von eindringlicher Schärfe, doch nicht die Grenze zur Karikatur überschreitend, bestimmt die prägnante Charakteristik der Personen das Bild.

Die optisch effektvolle Inszenierung erschließt sich als hintergründig. Auffällig ist der betonte Verzicht auf damals gängige rührende Sentiments. Die kühle, unbestechliche und damit oft ungefällig zu packende Beobachtungsgabe zeigt sich im pathetisch-empfindsamen Umfeld des schwäbischen Klassizismus als fremd. Dies um so eindringlicher, da Seele selbst seit 1804 für den württembergischen Hof in Anlehnung an die französisch spätklassizistische Entwicklung der Generation nach Jacques-Louis David großformatig dekorative Historienbilder gemalt hat. Seine stilistischen Ambivalenzen teilte er mit bedeutenden Malern der Epoche. Für die Entwicklungsgeschichte des frühen deutschen Realismus bedeuten seine genrehaften Kompositionen – wie übrigens auch zahlreiche Porträts – eigenwillige und neuartige Lösungen.

Muß *Heimat* immer als Idylle verstanden werden? Sind diese beiden Begriffe so eng aufeinander bezogen, daß der Künstler seine Heimatlandschaft nur durch die Idylle glaubhaft machen kann? Man müßte diese Fragen unter Berücksichtigung der hiesigen Tradition der Heimatmalerei eigentlich bejahen. Christian Landenberger, Felix Hollenberg, Hans Otto Schönleber oder Fritz Steißlinger haben viel zu dieser Begriffsverschmelzung beigetragen. Sie haben die Landschaft zwischen Neckar, Donau und Bodensee in unverwechselbaren Formen dargestellt. Formen, die, abgesehen von ihrer spezifischen Thematik, Schule gemacht haben. Der von Landenberger gepflegte Impressionismus, der die Farbpalette bereichert und die realistische Form aufgebrochen hat, wurde von seinen Schülern weiterentwickelt. Es entstand so etwas wie eine *konkrete Abstraktion*, ein stilistischer Balanceakt zwischen gegenständlicher und gegenstandsloser Form. Dieser ruhige, fast schon erhalten wirkende Expressionismus ging über in freie Kompositionen (Tachismus), in denen der Gegenstand, das heimatliche Ambiente, immer noch seinen Ort behaupten konnte. Somit haben sich auch avantgardistische Stiltendenzen dem Thema Heimat verschrieben, ohne das kunstinteressierte Publikum abzuschrecken. Ganz im Gegenteil: Gerade, weil Heimat gezeigt wurde, blieben die krausesten Formationen *schön*. Die weich gewellten Hügel des Oberlandes oder das

herbstlich-melancholische Ufer des Bodensees entschuldigten gewissermaßen aktuelle Kunstformen, in denen sich diese Landschaften präsentierten. Man ist also toleranter geworden. Vor fünfzig Jahren waren einige Heimatmaler und ihre Produkte eine Beleidigung für die Öffentlichkeit. Sie wurden als entartet gebrandmarkt. Heute werden die damals Geschmähten gewürdigt, manchmal auch von denen, die damals am lautesten eine Ächtung gefordert hatten.

Aber ist man heute wirklich toleranter geworden? Vielleicht nur gegenüber den *freien Kunstformen*, die *Heimat* vermitteln. Man sollte einmal einen Perspektivwechsel vornehmen: Auch die unschöne, die kaputte Landschaft ist Heimat. Das sollten wir akzeptieren, um sie wieder *schön* und *heil* zu machen, oder um zu verhindern, daß sie *krank* wird. Das Ästhetische im allgemeinen und das Bild von einer *kranken Landschaft* im besonderen könnten eine *Vorschule des Weitblickes und der Toleranz* gegenüber unserer Heimat sein.

Ein «junger Wilder» in Sumpfhöfen?

Ich bin mir nicht sicher, ob sich Jürgen Palmtag diese Fragen gestellt hat. Dennoch hat er mit seinen Arbeiten sehr viel dazu beigetragen, das bisher gültige Bild von der Heimatlandschaft in der eben angedeuteten Art zu korrigieren. Jürgen Palmtag ist im Jahre

Anmerkungen zum Aufsatz: Johann Baptist Seele

1 Der Verfasser hat seine kunsthistorische Dissertation «Der Maler Johann Baptist Seele (1774–1814)» 1982 an der Universität Tübingen abgeschlossen. Damit liegt auch ein Oeuvrekatalog vor. Die Arbeit erscheint im Herbst 1984 beim Wasmuth-Verlag, Tübingen (320 Seiten, 8 Farbtafeln, 96 Schwarzweiß-Abbildungen).

Nachdem Seele von der klassizistischen Kunstgeschichtsschreibung lange vergessen worden war, rehabilitierte ihn August Winterlin (1895). Otto Fischer schloß sich einer positiven Neubewertung an (1925). Werner Fleischhauer ist nachdrücklich dafür eingetreten, vor allem aufgrund der hervorragenden Bildnisse das Urteil des Malers auch im Vergleich zu Gottlieb Schick und Eberhard Wächter zurechtzurücken (Fleischhauer, Werner. Das Bildnis in Württemberg 1760–1860. Geschichte, Künstler und Kultur, Stuttgart 1939). Grundlegend sind auch die Kriterien, mit denen Fleischhauer für das gesamte Oeuvre des Künstlers Richtlinien erstellt hat, in: Die Schwäbische Kunst im 19. und 20. Jahrhundert, Stuttgart 1952. – Der Verfasser ist Prof. Dr. W. Fleischhauer für zahlreiche Hinweise zu Dank verpflichtet, ferner auch Prof. Dr. Max Schefold.

2 Anonym (d. i. Üxküll-Gyllenband, K. F. E. Freiherr v.): Ent-

wurf einer Geschichte der Fortschritte der bildenden Kunst in Württemberg von Heinrich Schickhards Zeiten bis 1815, Tübingen 1821, S. 120.

3 Uhland, Robert: Geschichte der Hohen Karlsschule in Stuttgart, Stuttgart 1953, S. 152.

4 Eine neuere deutsche Ausgabe: De la Mettrie (Hg. Brahn, Max) Der Mensch eine Maschine, Leipzig 1909.

5 Marmottan, Paul: Le peintre Louis Boilly (1761–1845), Paris 1913, Tafel XV. – In diesem Buch sind weitere Vergleichsstücke zu Genrebildern von Seele zu finden.

6 Die Figur des Mädchens geht aber letztlich auf eine Jünglingsfigur aus einem Bild von Guido Reni (Atalanta und Ippomenes) zurück. Vgl. Gnudi, Cesare. Cavalli, Gian Carlo. Guido Reni, Firenze 1955, Kat. 46, S. 71, Tafeln 91–92. Bereits der 14jährige Seele hat für sein Wolfacher Antependiumsbild nach Guido Reni kopiert (Pietà dei Mendicanti). Vgl. ebenda Kat. 36, S. 67, Tafeln 72–73.

7 vgl. de Jongh, E.: Erotica in vogelperspectief, Simiolus 3, 1968–69, S. 22–74.

8 Schneider, Helmut J.: Idyllen der Deutschen, Frankfurt/Main 1981 (1978), S. 400 ff.